

UWAGI O ŁÓDZKIEJ INSCENIZACJI OTELLA*)

ZAŁOŻENIA

Ze wszystkich zagadnień, dotyczących struktury „Otella“, na pierwszy plan wysuwa się zagadnienie czasu, swoista dynamika tej tragedii. Zawikłanie czasu i związane z tym zawikłaniem nieprawdopodobieństwa fabuły, a obok tego głęboka prawda postaci działających, to problemy rozważane i dyskusyjne niemal przez wszystkich krytyków, zajmujących się „Otellem“.

Podjąć je musi również teatr. Każda inscenizacja „Otella“ w jakiś sposób to zagadnienie praktycznie rozwiązuje. Zapewne, jednym ze sposobów byłoby także zlekceważenie, pominięcie tego zagadnienia. Wydaje się jednak, że przy współczesnych metodach pracy reżysera, zmierzających do szczegółowej analizy zarówno poszczególnych postaci, ich działań, jak i całości sztuki, metodach wzorowanych na pracy Stanisławskiego, a dziś już niejako nawykowych, pominięcie tych zagadnień strukturalnych, dynamicznych utworu jest trudniejsze niż ich rozwiązywanie.

Rozpoczęłam rozważania na temat łódzkiej inscenizacji „Otella“ od tych zagadnień, bo ich rozwiązanie wydaje się być kluczem tego przedstawienia.

Granville-Barker, reżyser i teatrolog angielski, dzieli czas „Otella“ na trzy etapy.

Pierwszy etap to sceny w Wenecji, przyjazd na Cypr i noc upadku Kasja. Tu czas jeszcze jest prosty, w Wenecji niemal naturalny, na Cyprze bardzo skondensowany, ale akcja wtedy jest tak pełna ruchu i zdarzeń, że prawie tej kondensacji nie zauważamy.

Gdy Jago pierwszy raz atakuje Otella, wkraczamy w czas zawikłany, który trwa aż do morderstwa Desdemony. Jest to dokładnie wymierzony przez pory

dnia, posiłki i zegary jeden dzień i pół nocy, a jednocześnie jest to czas obejmujący dni, tygodnie, może miesiące.

W scenie zabicia Desdemony wkraczamy w etap trzeci. Obracamy się znów, jak na początku tragedii, w czasie prostym, naturalnym, a nawet, jak sugeruje Barker, nieco zwolnionym.

Wydaje się, że inscenizacja łódzka przyjmuje zasadniczo ten podział. Teraz należy rozważyć, jakie z tego wynikają konsekwencje.

Konsekwencje scenograficzne. Sceny w Wenecji (prolog) i I akt na Cyprze**) rozgrywają się w dekoracjach, jakkolwiek dalekich od naturalizmu i swobodnie a umownie komponowanych, jednak wyraźnie zaznaczających miejsce akcji. Lokalizacja architektury weneckiej (most, fragmenty renesansowych domów) i cypryjskiej (romańskie słupy i sklepienia) jest wyraźna. W ramach umowności teatralnej zgadzamy się, że jesteśmy w pierwszej odsłonie prologu, przed domem Brabancja, w drugiej — przed domem Otella (choć tylko most zmienił położenie), w trzeciej — w senacie (choć wewnątrz jest skomponowane z poprzednio widzianych elementów architektury), a w I akcie — w otwartych na morze murach cytadeli Cypru.

Poznajemy postacie tragedii i śledzimy jej akcję w czasie i przestrzeni, które dają się określić i nie są sprzeczne z naszym poczuciem prawdopodobieństwa. Interesuje nas jeszcze architektura (prawie jednobarwna), kostium (nawiązujący do wczesnego włoskiego renesansu z bogatą gamą barw i form), piosenka (na motywach staroangielskich), pojedynki, interesuje nas dramat w swoich formach widowiskowych.

I oto z II aktem wkraczamy w czas zawikłany, wkraczamy w tragedię. Została ta sama cypryjska architektura, tylko widok na morze zamknięto murem. Ta architektura z każdym aktem zamyka się, zmniejsza przestrzeń sceniczną, co odpowiada coraz

**) Używam nomenklatury przyjętej przez układ dramaturgiczny inscenizatora, niezgodny z podziałem wydawców Shakespeare'a.



Państwowy Teatr Wojska Polskiego w Łodzi. Shakespeare: »Otello«.
Reżyseria — Henryk Szletyński, dekoracje i kostiumy — Otto Axer. Prolog.

bardziej zagęszczającej się atmosferze tragizmu „Otel-
la“. Ta architektura, chociaż jest ciągle tą samą archi-
tekturą cypryjskiej cytadeli, nie wyznacza już
miejsca akcji. To nie jest miejsce, gdzieby Otello
mógł przyjąć Lodowika, gdzieby mógł mieć intymną
a brutalną scenę z Desdemoną, kiedy każe zamknąć
Emilii drzwi, których na scenie nie ma. To nie jest
miejsce, gdzieby Desdemoną mogła śpiewać piosenkę
o wierzbie (Shakespeare każe ją śpiewać w sypialni).
To nie jest miejsce, gdzieby przyjąć mogli Rodrygo i
Bianka. Dekoracja przestała wyznaczać miejsce akcji,
stała się niepostrzegalnie dla widza (równie niepo-
strzegalnie czas prosty przeszedł w zawikłany) tłem,
na którym działają aktorzy. Wyszliśmy z czasu i prze-
strzeni dających się określić i sprecyzować. Jesteśmy
w świecie, w którym już jest ważne tylko to, co dzie-
je się w ludziach.

Wkraczając w etap trzeci, wracamy (znów niepo-
strzegalnie, bo w ramach tej samej architektury) do
miejsca wyznaczonego przez akcję. Wprowadzenie
drzwi, okna i łóżka pozwala nam określić to miejsce.

Po koszmarnym śnie wracamy razem z Otellem
do jasnego widzenia rzeczywistości, stwierdzając z
prerażeniem, że zamordowani w tym śnie umarli
naprawdę.

Konsekwencje dramaturgiczne. Zamie-
rzeniem inscenizatora było, aby zdarzenia w czasie
zawikłanym potoczyły się jak lawina. Wobec tego

wyeliminował wszystko, co by tę lawinę choć na
krótką chwilę wstrzymywało.

A więc na początku aktu II (III u wydawców)
skreślono scenę Kasja z muzykantami, których zamó-
wił na poranną serenadę dla Otella, i z Błaznem, da-
lej scenę Kasja z Jagonem i Emilią, w której Kasjo
prosi oboje o wstawienie się za nim do Desdemony,
oraz króciutką scenę Otella i Jagona, wybierających
się na zwiedzanie fortyfikacji. Późniejszą scenę Des-
demony z Błaznem, w której Desdemona prosi go, aby
poszedł po Kasja, co nie ma żadnych dalszych kon-
sekwencji, skreślono również.

Szereg pełnych wydarzeń scen (Otello pada zem-
dłony u nóg Jagona, podsłuchuje za słupem rozmowę
Jagona z Kasjem, wydaje wyrok na Desdemonę, przy-
jeżdża Lodowiko, Otello uderza Desdemonę) otwiera
według wydawców Shakespeare'a akt IV. Inscenizator
łódzkiego „Otelła“ związał te sceny i dołączył do
swego aktu II. To niezrobienie przerwy przed tak
ważnymi wydarzeniami i bezpośrednie połączenie ich
z poprzednimi, niezrobienie choćby tej umownej
przerwy, jaką daje zasunięcie i odsłonięcie kurtyny,
pogłębia jeszcze lawinowy charakter zdarzeń, wraże-
nie błyskawiczności obłędu i upadku Otella — choć
zarazem potęguje nieprawdopodobieństwa.

„Lawina“ zdarzeń kończy się sceną nocnej bójką,
w której ginie Rodrygo i w której Jago pierwszy raz
popelnia błędy. Zamordowanie Desdemony to już trą-

giczne dopełnienie. Toteż inscenizator dołączył scenę bójkę do swego aktu ostatniego, III (u wydawców Shakespeare'a jest to 1 sc. aktu V), a 2 i ostatnią scenę aktu V, scenę, w której wraca naturalny czas, wyłączył kurtyną i nazwał epilogiem.

Wszystkie tego rodzaju założenia dramaturgiczne i reżyserskie są i powinny być nieczytelne bezpośrednio dla widza. Mają jednak niewątpliwie znaczenie pośrednie: będąc bazą dla kompozycji widowiska, wpływają na kształtowanie się wrażeń i przeżyć widza.

ZAGADNIENIE STYLU

Próba określenia, do jakiego stylu zbliża się spektakl, nie jest łatwą, zwłaszcza gdy chodzi o teatr tak bujny, różnorodny i tak bogate posiadający tradycje, jak teatr szekspirowski.

Spróbujmy określić styl łódzkiego spektaklu przez opisanie, czym ten spektakl nie jest. Nie jest niewątpliwie nawiązaniem do teatru elżbietańskiego. Nie ma pod tym względem ani jednej aluzji. Z tekstu zostały skreślone jaskrawe formy tego teatru, przede wszystkim autodemaskacje Jagona, zapowiadanie akcji, oraz teksty „na stronie“ (oprócz niezbędnych dla toku akcji). W scenie podsłuchiwania reżyser usunął Otella z pola widzenia publiczności i skreślił mu tekst. Postać Błazna, nie związaną organicznie z nurtem głównym tragedii, skreślono, choć jest ona przecież tak organicznie związana z teatrem elżbietańskim; to samo dotyczy Herolda.

Ujęcia scenograficzne przez dążenie do utrzymania maksymalnej jedności miejsca są wręcz sprzeczne z typem sceny elżbietańskiej, rozwiązującej akcję panoramicznie, w coraz to innym miejscu, z wykorzystaniem sceny tylnej, górnej i pomostu sceny głównej.

Wydaje się, że zamierzeniem łódzkiej inscenizacji było, aby elementy stylowe wyznaczył sam tekst tragedii, uwolniony od balastu tradycji i przystosowany do współczesnych kryteriów estetycznych.

Łódzka inscenizacja „Otella“ dążyła do tego, aby każda postać tragedii była prawdziwym, żywym człowiekiem poprzez analityczną i syntetyczną budowę postaci, poprzez jej życie wewnętrzne, jasny stosunek do innych, wyraźną przynależność socjalną. A środki wyrazu aktorskiego winny być poetyckie, antynaturalistyczne. Dwa najważniejsze środki wyrazu to mowa i gest. W przypadku „Otella“ mowa rytmiczna. Przed aktorem stają obok problemów głosu i modulacji problemy rysunku wersyfikacyjnego wiersza i jego dynamiki, albo innymi słowy jego rytmu zewnętrznego i rytmu wewnętrznego, średniówek i frazy.

W „Otellu“ aktorzy zachowywali rytm wiersza przeważnie przez zawieszenie głosu, pauzę lub zmianę tonu.

Drugim środkiem wyrazu jest gest. Wydaje się, że gest w tym stylu powinien zmierzać do ilustracji i estetyki, wyrazistości, a uciekać od gestu naturalistycznego, nic nie wyrażającego, a po prostu towarzyszącego mowie. Nawet gest konkretny, np. wyciąg-

nięcie miecza i cios, winien posiadać szerokość i piękno, bliskie niemal rozwiązaniom plastycznym tańca.

W „Otellu“ obserwować można cztery rodzaje gestu: gest ilustrujący, tak właściwy dla tego stylu, reprezentuje Jago. Brabancjo w Prologu i Emilia w Epilogu wprowadzają gest patetyczny, przy czym u Brabancji pojawiają się gesty koturnowe, zaś gesty Emilii zmierzają ku pożądanej estetyce wyrazistości dramatycznej. Doża daje niekiedy gest hieratyczny. Rodrygo wprowadza czasem gest komiczny (np. siada po słowach „Pójdę się natychmiast utopić“ lub uderza się mocno w czoło mówiąc: „...z trochę tylko rozumu więcej wrócę do Wenecji“ i zaraz po uderzeniu krzywi się, robiąc półgest, jakby chciał potrząść uderzone czoło). Inne postacie operują przeważnie gestem naturalistycznym, trudnym do przewyciężenia, mięści się bowiem w tym stylu gry, który aktor polski odziedziczył jako naturalny.

OPIS FRAGMENTÓW PRZEDSTAWIENIA

Aby uzupełnić powyższe uwagi o stylu łódzkiego spektaklu, zajmę się w sposób bardziej szczegółowy omówieniem interpretacji aktorskiej dwóch wybranych momentów sztuki.

Akt II. Scena między Otellem i Jagonem po odejściu Desdemony. Jago stoi nieruchomy, z założonymi na piersi rękami, oparty o prawy słup (w tej pozycji obserwował cały czas „czułą parę“). Otello patrzy za Desdemoną, która znikła na lewo. Mówi z miłosnym zachwytem: „Drogie stworzenie... Przekleństwo mej duszy, Jeśli nie kocham“. Nagle uśmiech na twarzy gaśnie, ogarnia go trwoga: „Gdybym przestał kochać. Świat by się zmienił w chaos“. Z tym przerażającym uświadomieniem sobie, jak wiele ta miłość dla niego znaczy, Otello siada jakby automatycznie. Rozkłada mapę i pochyla się nad nią. Jago stoi wciąż nieruchomy. Zaczyna atak, rzuca dwuznaczne słowa. Otello widać już zapomniał o tamtej strasznej myśli, która przed chwilą zaszepiła mu czoło, gdyż odpowiada Jagonowi spokojnie i pogodnie. Jago coraz większym nagromadzeniem dwuznaczników i niedomówień, sam wciąż nieruchomy, budzi w Otelu niepokój. Mapa wypada z rąk Otella. Wstaje i podchodzi do Jagona, jakby przyciągnięty przez magnes. Niepokój rośnie. Otello usiłuje sobie odtworzyć sytuację (w ruchu) i zachowanie się Jagona, gdy Kasjo przed chwilą odchodził od Desdemony. Nalega na Jagona, ażeby mu odsłonił swoje myśli. Jago jest spokojny, opanowany, dwuznaczny i wciąż nieruchomy. Dopiero gdy Otello cofa się od niego ze słowami: „Jagonie, zdradzasz swego przyjaciela“, Jago odrywa się od słupa i idzie za nim. Ofiara już jest schwyтана. Można działać śmiało. Mówi teraz o dobrym imieniu, o zazdrości, przed którą ostrzega go z przekonaniem, troską i ubolewaniem. Otello coraz bardziej łamię się, kurczy fizycznie pod wpływem uczuć i myśli, które budzą w nim słowa Jagona. Jago to widzi i mówi coraz śmiało, choć jeszcze ostrożnie. Rozpaczliwe oświadczenie Otella, że nie będzie zazdrosny, wykorzystuje natychmiast, udając

że w nie wierzy i wobec tego może spokojnie mówić o swoich podejrzeniach. Zmienia taktykę. Coraz to nowe argumenty wynajduje na dowód niewierności Desdemony i ciągle bacznie czuwa, czy Otello nie wymyka mu się z rąk. „Obowiązany na zawsze, Jagonie“, mówi Otello i chcąc się jakby od niego uwolnić, oddala się, idąc niespokojnie do słupa z prawej. Lecz Jago idzie za nim, aby go pocieszyć i, niby utwierdzając go w wątplych nadziejach, rozbija je do reszty. Wreszcie wysuwa nowy argument: mówi o kolorze jego skóry; bierze go za rękę — i patrząc na nią, przenosi wzrok na Otella, skłaniając go do spojrzenia również na nią. Otello patrzy na własną rękę, jakby pierwszy raz ją widział — i nagle gwałtownie odwraca się, przypada twarzą do słupa, opierając ręce szeroko ponad głową. Z gwałtownym zniecierpliwieniem każe Jagonowi odejść. Jago odchodzi, ale niedaleko. Za chwilę wraca; twarz jego wyraża ciekawość i lęk, czy ofiara na pewno jest schwytana. Gdy Otello zostaje sam, w dalszym ciągu z ciałem przygniętym do słupa zaczyna swój monolog. Ale gdy mówi: „...Jeśli się przekonam, Mój ty sokole, żeś nieoswojony, Choćbyś miał pęta z sercem mym związane, Puszczę cię, poślę w świat na cztery wiatry“ — odrywa się od słupa, jakby

siła namiętności wyrzuciła go naprzód. A gdy mówi: „Choćbyś miał pęta z sercem mym związane“ — robi gest jakby odrywał te pęta od serca; „...puszczę cię, poślę“ — gest puszczenia ptaka, wzbogacony rozpaczą i nienawiścią. Te słowa to niemal krzyk. Następne: „Może dlatego, żeś czarny“ — to niemal szept pełen przerażenia. Zanim wymówi słowo: „czarny“ ręka wznosi się powoli, ciężko, palce dotykają lekko twarzy. Za chwilę znów namiętność i obrzydzenie wykrzywiają mu twarz i dają większe natężenie zduszonego głosu.

I nagle zobaczył Desdemonę! Jej widok na chwilę rozwiął wszystkie podejrzenia, pełnym głosem radości, z pojawiającym się już uśmiechem ufności niemal wykrzykuje: „Jeśli ta kobieta zwodzi i kłamie, to i niebo kłamie! Nie wierzę temu!...“

Inny fragment:

Po szeregu krótkich scen Desdemony, Emilli, Jagona — wraca Otello odmieniony, już całkowicie opanowany przez żywioł zazdrości. Gwałtownie biegnie w kierunku schodów wyjściowych, mówiąc: „Mnie zdradzić! zdradzić!“ — Jest to jakby zduszony krzyk. Odrąca podbiegającego ze współ-

Jago — Henryk Borowski, Otello — Leon Pietraszkiewicz.



czuciem Jagona; zapomina jakby o nrm, jest sam. Wę wzburzeniu, gwałtownie i szybko, z twarzą wykrzywną bólem i obrzydzeniem, wypowiada słowa o swej nieświadomości zdrady Desdemony, obłąkane pragnienie, aby ciało Desdemony było dla wszystkich, byle on o tym nie wiedział i słowa pożegnania z bronią. Głos zduszony, matowy, chropawy, lawina słów, obrazy niezróżnicowane, dopiero w pauzie przed: „...żegnajcie chorągwie“ rodzi się jakby liryczna rozpacz. Wreszcie: „Otello skończył swą służbę“—głuchy ton, mówiący o czymś, co nieodwołalne. Pauza. Jago nie rozumie, co dzieje się w Otello. Przerzywa jego stan, traktując dosłownie decyzję porzucenia przez Otella służby wojskowej. Teraz Otello spostrzega swego kata. Obraca się ku niemu, jakby się czaił do skoku: „Nędzniku, doświędź mi“. Chwyta go gwałtownie, zdecydowanym nagłym ruchem za kaftan na piersi. „Ze moja żona“ — ciska go na słup, nie wypuszczając z ręki, „...jest nierządnicą“ — druga ręka zaciśnięta, skurczona. Jago niemal wtapia się w mur, jakby chciał zniknąć, opanował go paniczny strach o życie. Twarz wykrzywna, oczy obłąkane, ręce rozczapierzone na słupie. Otello mówi dalsze słowa w samą twarz Jagonowi, z niesłabnącym napięciem całego ciała. Wszyst-

ko, co mówi Jago, jest bełkotem strachu, jest to niemal szept urywany, słowa puste, aktor nie daje żadnego nacisku na argumentację, dominuje strach. Przy słowach Jagona: „Zrzekam się służby“ — Otello puszcza go ze wstrętem i pogardą. Cofa się trochę, nie przestając na niego patrzeć. Jago mówiąc dalsze słowa posuwa się wolno, nie odrywając się od słupa na jego frontalnej stronie, z wyraźną tendencją ucieczki. Mówiąc „...Gdy serca szczerłość tak na złe wychodzi“ odrywa się od słupa i ucieka. Słowa Otella: „Nie! Stójże!“ zatrzymują go. Nieruchomieje. Tyłem do Otella, kurczy ramiona jakby przed ciosem. „Trzeba, żebyś był uczciwy“ — ciało Jagona odpręża się, westchnienie ulgi, niebezpieczeństwo minęło. „Trzeba być mądrym! Kto uczciwy — głupi“ — mówi już dawny, pewny siebie Jago. Za chwilę, gdy szarpany wątpliwościami Otello padnie twarzą na kamienną ławę, a ręce zwisną mu bezwładnie — Jago siądzie obok niego; rozepcze się wygodnie, oprze jedną nogę wysoko na kolanie drugiej i będzie pastwił się nad nim z zimnym okrucieństwem, cynicznie, jak nigdy dotąd, opowiadając mu o jurnych wilkach, sprośnych małpach i rozbestwionej gawiedzi. Mści się za uczucie strachu, które przeżył przed chwilą.

WYMOWA IDEOLOGICZNA SPEKTAKLU

Inscenizacja Łódzka zmieniała zakończenie „Otella“. Dla porównania zestawimy oba teksty: zakończenie sztuki w przekładzie Paszkowskiego i tekst użyty przez inscenizację Łódzką. Cytuję od zakończenia wielkiego monologu Otella:

Tekst Paszkowskiego.

A w końcu dodaj, że gdy raz w Aleppo
Zuchwały Turczyn bił Wenecjanina
I bluźnił państwu waszemu, jam tego
Psa rzezanego uchwycił za gardło
I pierś mu przeszył — tak (przebija się).

Lodowiko: O, krwawy końcu!

Gracjano: Za nic już teraz wszystko, co się rzekło.

Otello: (padając na Desdemone)
Jak przed zabiciem całowałem ciebie,
Tak niech umieram, sam zabiwszy siebie.
(umiera)

Kasjo: Bałem się tego, ale rozumiałem,
Że jest bezbronnym; dusza jego była
Wzniosła i wielką.

Lodowiko: (do Jagona)
Spartański psie! Sroższy
Od mordu, głodu i dzikich fal morza,
Patrz na tragiczną postać tego łoża;
Twoje to dzieło. Takiego widoku
Wzrok nie wytrzyma; zakryjcie go oku.
(do Gracjana)

Gracjano, zostań tu jeszcze i zajmij
Mienie Murzyna, ono bowiem z prawa

Spada na ciebie. (do Kasja) Od was, panie
rzadco,

Zależy kara tego piekielnika,
Czas, miejsce, rodzaj mąk; obostrz je,
obostrz!

Co do mnie siadam natychmiast na okręt
I wracam nazad, abym senatowi
Z zbolałym sercem skreślił, jako świadek,
Ten zbyt bolesny dla wszystkich wypadek.

(Wychodzą)

Tekst inscenizacji Łódzkiej:

A w końcu dodaj, że gdy raz w Aleppo
Zuchwały Turczyn bił Wenecjanina
I bluźnił państwu nikczemnie, jam tego
Psa rzezanego uchwycił za gardło —
Pierś tak przeszyłem (przebija się)
(pada na Desdemone). Całowałem ciebie.
Nim cię zabiłem. Dotyk ust otwiera
Drogę do śmierci... Całując umieram...
(umiera)

Montano: Okrutny widok!

Kasjo: Żegnaj. Był to człowiek
Wielkiego serca.

Lodowiko: Tu słowa są niczym.

(Kurtyna zasuwa się powoli)

Łatwo zauważyć zmiany; poza samą korektą tekstu
dokonaną na przestrzeni całego przekładu, istotną czę-