



ANDRZEJ ZUROWSKI

Scena robi wrażenie wnętrza potężnego sejfu. Złote blachy szczelnie zamykają czworokątne pudło. Umieszczona w połowie

Teatr Wybrzeże w Gdańsku: *MARIA STUART* Fryderyka Schillera w przekładzie Witolda Wirpsy. Reżyseria: Ryszard Major, scenografia: Jan Banucha (fot. T. Link)

Graf Leicester nie wyjedzie

wysokości sceny platforma dzieli plan na dwie kondygnacje. Na górnej, wokół różowego tronu w kształcie muszli rozegrane zostaną sceny Elżbiety; w dole parę snopków słomy służyć będzie Marii i przybywającym do jej więziennego pomieszczenia. Na innych więc kondygnacjach tej samej złotej klatki trzepotać się będą protagonistki tragedii. Po bokach sceny obie kondygnacje łączą kręcone schody, po których można się drapać w górę i po których można... toczyć się w dół. Zawsze jednak wewnątrz tej samej klatki.

Klatka jest złota i zimna. Pod-

kreślają to dwa krzaki bluszczu, które zamykają obraz na obu prosceniach. Żywą zielenią wydobywają — przez kontrast — chłodny blask złotych ścian. Dwukondygnacyjną konstrukcją Jan Banucha uzyskuje dla *Marii Stuart* kilka równoczesnych punktów odniesienia. Sygnalizuje wyraźnie odwołanie się do elżbietańskiej tradycji, której skojarzenie — poprzez symultanimizm — ze średniowieczem zdaje się szczególnie sposobne. Reżyser rozgrywać będzie akcję równocześnie na obu planach — niemą sceną na jednym z poziomów uzupełniając dialog to-

czony na drugim. A jednocześnie pudło sceny nie przestaje być przede wszystkim — w nadrzędnym, metaforycznym sensie — złotym sejfem czy klatką, w której kilkoro zatrzaśniętych szamoce się bez szans wyjścia. Kilkoro tych, dla których wszystko spełnić się musi tu i teraz.

Po *Teatrze osobnym* Białoszewskiego i Peipera *Szóstej! szóstej!*, wybór *Marii Stuart* jako trzeciej pracy reżyserskiej Ryszarda Majora w Wybrzeżu może się wydać zaskoczeniem, zdradą obranego kierunku. Jest odwrotnie: kształt inscenizacyjny *Marii* udowadnia spoistość zało-

żeń i konsekwencję Majora w realizowaniu określonego typu teatru — sceny wyprowadzonej od formy i od aktorskiego działania, a mimo to — co szalenie istotne, co wręcz podstawowe — nie zatrzymującej się pośród igraszek formalnych. Jeżeli ich niebezpieczeństwo sygnalizował spektakl Białoszewskiego, to *Szósta! szósta!* rozwiewa je, zaś *Maria Stuart* zdecydowanie unaocznia wykrystalizowane już i właściwe dla teatralnej poetyki Majora prawidłowości. Zwielokrotnienie warstwy formalnej i doprowadzanie jej nieraz do postaci wręcz karykaturalnej, do daleko posuniętej deformacji — nie wiedzie do pustego formalizmu, lecz ujawnia strukturalną służebność tej warstwy w procesie budowania znaków i znaczeń opowieści scenicznej. Forma zdecydowanie służy tu znaczeniom. Wyprowadzona z analizy tekstu semantyka formy jest wyrazista i zaskakująco przystaje do jego istotnych sensów.

Nie ma powodu owijać w bawełnę: *Maria Stuart* Schillera to tekst, przez który współczesny czytelnik przedziera się nie bez trudu i znużenia. Major generalnie zmazuje z dramatu koturn i retorykę. Czyni to, nie pierwszy zresztą, brutalnym okrojeniem tekstu, a także — czy raczej przede wszystkim — poprzez ukształtowanie rzeczywistości scenicznej. W syntetycznym wnętrzu toczy się akcja postaci nierealistycznych, wyraźnie komponowanych. Cała rzeczywistość zewnętrzna poddana zostaje daleko posuniętej deformacji, by odsonić i uwypuklić rzeczywistość autentyczną pod maską pozorów — rzeczywistość zewnętrzną, psychiczną.

Generalne to założenie, trudne niezmiernie w realizacji, rezultat ostateczny uzależnia od aktorów. Ich sprawność w działaniach technicznych, a zarazem sztuka nie czynienia z techniki wartości samoistnej, warunkuje ucieleśnienie zamysłu. Węzłowa scena spotkania Marii z Elżbietą odbywa się na proscenium, przed złotą kurtyną, tuż przy zielonych bluszczach — w miejscu więc, które ludzi wyrwanym się bohaterką z błędnego kręgu klatki. Maria Wandy Neumann zrzuca trzewiki, biega bosą. Trzewiki o czerwonych obcasach — niepokojącym, jedynym barwnym elemencie jej białego kostiumu. Za chwilę Elżbieta Haliny Słojewskiej odepchnie szpicurę te bućki (nosi ona identyczne obuwy...). Elżbieta ściśnięta jest gorsetem, w którym coraz trudniej się jej utrzymać. W narastających rytmach dialogu, nie wadzą się dwie królowe — to kłócą się, przysiadają, klepią z wściekłością po udach dwie rozsierdzone kobiety. W rozstrzygającej sytuacji protagonistek scenie podpisaną przez Elżbietę wyroku, Słojewska podczas dialogu z sekretarzem (Jerzy Dąbkowski) coraz bardziej deformuje postać, porusza się zautomatyzowanym, koślawym krokiem, by wreszcie wgramolić się za tron, który obraca się i zakrywa królową. A tron ów ma kształt muszli...

Działające w zamkniętej przestrzeni postacie bezustannie ocierają się o siebie. Ich wzajemne relacje kształtują rzeczywistość system napięć. Prawdziwą, a sprzeczną z konwenansem



Henryk Bista (Dudley), Jerzy Lapiński (Burléigh), Halina Słojewska (Elżbieta), Tadeusz Gwiżdowski (Talbot)
Tadeusz Gwiżdowski (Talbot), Wanda Neumann (Maria); Henryk Bista (Dudley), Halina Słojewska (Elżbieta)

zewnętrznym, sytuację oddaje sposób rozegrania sceny Marii z Mortimerem (Andrzej Blumenfeld) z II aktu — na zbliżeniach, w intymnym kontakcie. Podobne znaczenia wyprowadza ukształtowanie pierwszego dialogu Marii z Burléighem — pełnego dystansu i zawieszonych starcia zręcznych polemistów-polityków. Dopiero po odejściu Marii, Burléigh Jerzego Lapińskiego na moment daje upust skrywanej pod przyłepionym uśmiechem pasji — w krzyku i kilku ostrych ruchach wykreśla rzeczywistą sytuację emocjonalną bohatera. Teraz będzie mógł dalej kłamać i kluczyc — widz pójdzie świądomy tropem tych meandrow.

Inaczej rzecz prowadzi Leicester — Henryk Bista. Kłamstwo i suplanie intrygi ujawnia z lekka nieautentycznym tonem podawania tekstu. I tylko od czasu do czasu zawieszanie, ćwierćpauza — aktorski komentarz do postaci i pointa dialogu. I piekielna zarazem precyzja w wyważeniu obydwóch planów.

Zarysowany tu układ napięć aktorskich ujawnia kręgi wyprowadzanych z akcji uogólnień. Opozycja Elżbieta-Maria uzyskuje dwa równorzędne punkty odniesienia — za sprawą Bisty i Lapińskiego cała czwórka zamkniętych w złotej klatce osób wie dzie opowieść o podwójności

prawdy, o relatywności sądów i postaw. Odkonwencjonalizowanie relacji między postaciami pozwala aktorom grać — ponad zewnętrznymi układami partnerów — wewnętrzne napięcia pomiędzy ich psychikami. Decyzja zastosowania w tym celu środków antyrealistycznego, formalnego budowania ról, zakłada najwyższą sprawność techniczną aktorów. I — jak się okazało — miał Major pełne prawo zakładać to w stosunku do Słojewskiej, Bisty i Lapińskiego. Ich sceny to wielkie tria popisu technicznego, w którym jednak technika nie stanowi pułapu sprawy, technika, która założenia formalne potrafi przetworzyć aktorsko i — choć nie w planie realistycznym — psychologicznie uzasadnić. Rezygnując z zewnętrznego konwensu, przy zdecydowanej deformacji, aktorzy demonstrują ukryty, psychiczny kształt swych bohaterów.

Rola Wandy Neumann robi wrażenie, iż aktorka niezupełnie chciała pogodzić się z założoną przez reżysera konwencją. Jej Maria bardziej niż do partnerów odwołuje się do widowni, bardziej w sobie i w przestrzeni poszukuje uzasadnienia sytuacji heroiny niż w otaczających ją postaciach. W pełni natomiast zgodny z ogólnym zamysłem spektaklu Andrzej Blumenfeld tak dalece formalizuje rolę Mortimera, że — przy prawdziwie sprawnym popisie akrobatycznym i głosowym — słowa i gesty rysują dwie odmienne postaci. A więc żadnej... Blumenfeld, dźwigając technicznie rolę, nie był jeszcze w stanie techniki tej przenieść na plan wyższych, semantycznych zasadnień. Jeżeli jednak młody, rozpoczynający żywot teatralny aktor dopiero przed taką zatrzymuje się poprzeczką, znaczy to, że warto dlań gotować poprzeczki coraz wyższe.

Wyrok podpisano. Losy bohaterów właściwie się już dopełniły. A tu Schiller przygotował jeszcze morze monologów V aktu. Major wyrzuca niemal cały tekst i akt ostatni zamyka w... siedmiu minutach. Nie ma tyrad Marii, milczy Melvil. W godnej tej chwili zupełnej ciszy służki ubierają Marię na śmierć. Wanda Neumann stoi nieruchomo z wyprostowanymi ramionami; biel jej koszuli ostro zderza się z czernią zarzucającej na nią sukni. Suknia przykrywa krzyż zawieszony na piersiach skazanej — Maria sama staje się figurą krzyża. Wchodzi Leicester i Burléigh. Bista dworskim gestem podaje Marii ramię. Na górnej kondygnacji stoi Elżbieta — Słojewska, przygarbiona, o skrzywionej sylwetce, z zacziśniętymi wargami, szarpiąc batystową chusteczkę...

Niemal bez słów kończy się ta opowieść. Jak gdyby słowa zwiędły w obliczu tragedii. I nie padnie nawet ów słynny, będący już prawie przysłowiem wers: „Graf Leicester wyjechał do Francji”. Bo graf Leicester nigdzie nie wyjedzie. Zostanie u boku Elżbiety. I nikt inny stąd nie odjedzie. Poza śmiercią dla nikogo bowiem nie ma wyjścia ze złotej klatki. Ani dla tych, którzy przegrali, ani dla tych, którzy pozornie zwyciężyli.