

KLATKA W KLATCE

MAREK JODŁOWSKI

Olbrymia klatka, wypełniająca niemal całe okno sceny, zostaje przesunięta ku rampie; intensywnie niebieski horyzont jawnie demonstruje swoją teatralność. Co za jakiś czas okaże się (całkowitą pewnością co do tego będziemy mieć, gdy aktorzy wyjdą do ukłonów), że wszystkie działania sceniczne odbywają się w owej klatce. A więc sceniczny świat jest klatką, klatka — światem. W tak zorganizowanej i tak właśnie nacechowanej znaczeniowo przestrzeni rozgrywa się dramat Calderona „Życie snem”, inscenizowany przez Krystynę Skuszanek.

Skuszanka lubi, gdy scenografia wyraziście podkreśla główną myśl dramatu, bądź jego zasadę interpretacyjną. A najlepiej — jedno i drugie zarazem. Ma być przy tym skrótowa, daleka od opisowości. Taką rolę pełniła ogromna gałąź jemioły w pamiętnej inscenizacji „Jak wam się podoba”, a wieża-klatka, więzienie księcia Zygmunta, w spektaklu „Życie snem” po raz pierwszy pokazany publiczności w styczniu 1968. Ta ostatnia uwaga przypomina jeszcze jedną cechę inscenizatorki Szekspira i Calderona: Skuszanka lubi powracać do realizowanych już przez siebie dramatów, po raz kolejny mierzyć się z ich zawartością myślową, szukać dla nich scenicznego kształtu. Nic dziwnego zatem, że i komentatorzy, opisujący jej realizacje, czują się zobowiązani do porównań.

Wrocławska wersja „Życia snem”, ta ze stycznia 1968, to było wydarzenie teatralne. Fascynowała świeżością inscenizacyjnego ujęcia. Stare przeświadczenie: totus mundus histrionem agit, znajdowało w niej jakże celny wyraz. U Skuszanek „życie” było już nie tylko „snem”, ale i „teatrem”. Podobali się też aktorzy, zwłaszcza Igor Przegrodzki (jako księżę Zygmunt), Anna Lutowska (Rozaura) i Józef Skwark (Bazyli).

Pamięć, zdarza się, koloryzuje odległe wydarzenia. Nie dowierzając i własnej, sięgam po świadectwa z epoki. Józef Keler tak oto przedstawia scenografię, którą do przypominanego spektaklu zaprojektowała Krystyna Zachwatowicz: „*Jasny*

horyzont półkolisty otoczony luźnymi ściankami, niskimi podestami; stoją na nich wieszaki i krzesła, siedzą aktorzy półubrani. To garderoby dla całej trupy. W środku na pierwszym planie wysoka wieża ażurowa — więzienie Zygmunta” („Pojedynki o teatr”, Wrocław 1969, s. 397). Oczywiście jest, że tak zorganizowana przestrzeń sceniczna bez przerwy przypominała widzowi, iż ma do czynienia z „teatrem w teatrze”. A gdy dworzanie inscenizowali „sen” księcia Zygmunta, przenosząc go z więzienia do pałacu, przedstawienie wchodziło na kolejne piętro teatralizacji: publiczność oglądała bowiem wrocławskich aktorów, którzy grali trupę komediantów przedstawiających przypowieść Calderona, a ci z kolei — już jako dworzanie — udawali przed księciem Zygmuntem, iż jego nowa sytuacja jest zrozumiała sama przez się, bo nigdy inną nie była. Rzecz jasna, wartość spektaklu, co da się wyczytać i z poczynionych tu uwag, nie zasadała się li tylko na „badaniu” nośności teatralnej formy: przedstawienie mówiło przecież o człowieku, który, mamiony pozorami, otoczony „czystą konwencją, ceremonią i tragifarsą” (J. Keler, op. cit.), próbuje dociekać, czy pod nimi kryje się jakaś inna rzeczywistość. Jednak forma inscenizacji była na tyle nowa i na tyle agresywna, iż ona przede wszystkim zwracała na siebie uwagę. Nic więc dziwnego, że Zbigniew Osifski, zastanawiając się — w rok po premierze „Życia snem” — na czym polega estetyka teatru Skuszanek, dochodził do wniosku, że jej inscenizacje dążą do „absolutu teatralności”; najwięcej argumentów dla tej tezy znajduje krytyk właśnie w inscenizacji „Życia snem” Calderona („Teatr Skuszanek”, „Odra” nr 5, 1969).

Wróciwszy po bez mała dwudziestu latach do dramatu hiszpańskiego pisarza, zrobiła Skuszanka przedstawienie podobne, a przecież inne. Nie zrezygnowała z chwytu „teatru w teatrze”, ani z „teatralizacji” działań scenicznych. Ale — wiedząc, iż rozwiązania te nie zaskoczą dzisiejszych widzów, a tym samym nie podniosą tempe-

ratury odbioru — posłużyła się nimi dyskretniej, tak jakby ich użycie było czymś oczywistym. Owszem, aktorzy na początku i na końcu spektaklu, a także przed i po antrakcie, przesuwiają klatkę (która jest światem przypowieści Calderona) bądź ku rampie, bądź w głąb sceny, a jeden z wykonawców, wychodząc poza klatkę i uderzając w gong, anonuje, iż oglądać będziemy „dzień pierwszy”, potem „dzień drugi”, a wreszcie „dzień trzeci” opowiedzianej historii, ale wszystko to odbywa się niedemonstracyjnie, bez odrywania od pozostałych działań scenicznych. Aktorzy wyprowadzeni poza nawias akcji, a więc i poza klatkę, prawie nie zauważani czekają na swoją kolej, siedząc na krzesłkach (ławkach?) postawionych w głębi sceny, obok kulis. Dostrzegłem ich po usilnym wypatrywaniu. A i to chyba tylko dlatego, że pamiętałem funkcje „garderób” w poprzedniej inscenizacji. Poszczególne kwestie, bywa, puentowane są dźwiękiem dzwoneczków lub gongu. Pomyśl ten jako sposób budowania rytmu przedstawienia znakomicie funkcjonował w innej głośniejszej inscenizacji Skuszanki — w „Wasantase-nie”. Tutaj nie ma takiej onnipotencji, niemniej modeluje kształt poszczególnych scen. Myślę, że i tekst, którym tym razem posłużyła się inscenizatorka, sprzyjał stonowaniu wyrazu, bo sam — dla odmiany — jest właśnie bardzo wyrazisty, można by nawet rzec: jawnie teatralny (mowa tu o „imitacji” Jarosława Marka Rymkiewicza; poprzednim razem Skuszanka korzystała ze starego przekładu Edwarda Boyé).

Najważniejsza ze zmian dotyczy jednak nie tyle kształtu przedstawienia, ile jego zawartości myślowej. Poprzednia inscenizacja przedstawiała rzecz Calderona jako „dramat epistemologii”, obecna — to „dramat etyki”. Owo przesunięcia znaczeń najwyraźniej ujawnia się w scenografii Katarzyny Kępińskiej. Bo cóż znaczy klatka w klatce? Pierwsza z nich to więzienie, na które zostajemy skazani, rodząc się; to nasze życie. Druga, ta mniejsza, to więzienie jako narzędzie walki o Boski porządek świata. Tak, Basilio wtrąca przecież swego syna do więzienia nie z lęku o własną głowę, nie dla zachowania władzy, ale dla uratowania istniejącego porządku

— także porządku moralnego. Czy ma do tego prawo? A co lepsze: czy buntować się przeciwko więzieniu, w którym zamyka nas Natura, czy też, wiedząc o jego istnieniu, zachowywać się tak, jakby go nie było?

Oto niektóre z pytań, stawianych przez „Życie snem”. Jest jeszcze sprawa Polaków. Bo, jak wiadomo, akcja dramatu Calderona rozgrywa się w Polsce. Ale w Polsce niemal takiej, jak w „Królu Ubu”: to kraina na tyle nierzeczywista, że umieścić w niej można realizującą przypowieść. Skuszanka, inaczej niż zrobił to w roku 1947 Wilam Horzyca (a, przypomnijmy, w jego inscenizacji nad arkadami powiewał sztandar biało-czerwony, w komnacie zaś Bazylego widniał biały orzeł), nie demonstruje polskości realiów świata przedstawionego. Ona po prostu do nas, Polaków anno Domini 1985, adresuje swoje przedstawienie, kończąc je słowami: „Polacy, niech was czegoś nauczy ten spektakl”.

Szkoda, że aktorzy Teatru Narodowego, w którym powstało „Życie snem”, nie mają takiej siły wyrazu, jaką powinni mieć.

— Marek Jodłowski