

NA ZAMKU W SZCZECINIE

1

Wyspiański chciał niegdyś umiejscowić akcję *Hamleta* na Wawelu, uwspółcześić ją, spolszczyć, pokazać jako tragedię świadomości. Widział także w *Hamlecie* aktora, którego posłannictwem jest „... jak dawniej tak i teraz służyć... za zwierciadło naturze, pokazywać cnotę własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi — postać ich i piętno”.

Wystawiliśmy *Hamleta* na Zamku Książąt Pomorskich Anno Domini 1971 r. w polskim Szczecinie — zamiast na Wawelu w surowych murach renesansowej kaplicy im. Bogusława, w ascetycznych kostiumach współczesnego moralitetu. Nie wszystkie elementy wspaniałej analizy Wyspiańskiego w *Studium o »Hamlecie«* wydały nam się słuszne i potrzebne, ale świadomie nawiązaliśmy do tej tradycji, rozszerzając ją o własne doświadczenia realizacji drugiego aktu *Wesela*. Poświęciliśmy na to wrześniowe, październikowe i grudniowe dni szczecińskiej jesieni 1970 roku. Droga nasza wiodła od analizy myślenia Wyspiańskiego o *Hamlecie*, a przez nią do zrozumienia *Hamleta* i własnej wypowiedzi. Było w tym coś fascynującego.

2

Wąska, długa sala o fatalnej akustyce, zwieńczona dwoma krużgankami pierwszego i drugiego piętra; wymiary 28 m x 9 m x wys. 19 m. W jednym końcu wysoka estrada ze ślepa wnęką. Zadnych urządzeń scenicznych, zła, ale możliwa drożność między piętrami; prowizoryczne garderoby dla aktorów na pierwszym piętrze. To było nasze pole bitwy. Sala ta nie prezentuje stylu romańskiego, nie jest to także gotyk, ani

„czysty” renesans. Wszystko razem. Od chwili odbudowy służyła jako curiosum architektoniczne, demonstrowane licznym turystom zwiedzającym zamek. Podobno była tam niegdyś kaplica. Od czasu do czasu odbywały się tu zjazdy, sympozja, sejmiki i uroczyste akademie do chwili dopóki nie zainteresował się nią teatr szczeciński.

Zła akustyka zmusiła nas do przesunięcia akcji na środek sali — w ten sposób powstało coś w rodzaju sceny „en ronde”, raczej krzyż grecki, który określił główne miejsca akcji. Pozostawiliśmy estradę jako scenę nr 2 oraz szerokie przejścia komunikacyjne. Sceną nr 3 i 4 stały się krużganki obu pięter. Teraz z tych mankamentów topograficznych należało uczynić cnotę. Faktura dramatyczna *Hamleta*, umożliwiała tu wszystkie warianty rozwiązań sytuacyjnych. Scena „en ronde” potraktowana została jako scena „główna”, tam miały się odbywać kluczowe sceny między *Hamletem* a *Gertrudą*, *Ofelią* i *Klaudiuszem*. Estrada stała się sceną epicką oficjalnych wystąpień dworu; wszystkie przejścia i krużganki zostały włączone do akcji. W ten sposób widzowie zostali osaczeni akcją tragedii, która działa się wszędzie wokół, na górze, między piętrami, parterem, w przejściach, na wszystkich scenach i piętrach. Krzesła ustawione zostały naprzeciwko siebie, aby ludzie mogli sobie patrzeć w oczy.

Wyspiański chciał, aby *Hamlet* był tragedią świadomości. Poszliśmy dalej. Nasz *Hamlet* szczeciński roku 1970 miał być tragedią sumienia, sumieniem każdego widza, każdej postaci działającej w tragedii. Wszystko w *Hamlecie* jest prowokacją wzajemną. Dążenia, postawy, słowa są obnażone do dna. Wszyscy grają swoje role na oczach wszystkich i ten ekshibicjonizm nie osłabia dra-

matyczności konfliktów, ale demaskuje ich okrucieństwo i drapieżność. Na przykład: dwa wspaniałe monologi *Klaudiusza* („Nie mogę się modlić...”) i *Hamleta* („Mógłbym to zrobić teraz...”) według formuły Szekspira następują kolejno po sobie, partnerzy nie słyszą się wzajemnie... Szczepiliśmy te monologi ze sobą, aby mówione były na oczach i w oczy przeciwnika, czasem nawet równocześnie. Nie chodziło tu o formalny zabieg dramaturgiczny. Tak związane i szczone nologi ze sobą, aby mówione były na oczach starcie dwu równocześnie spowiedzi: zbrodniarza i ofiary, kata i skazańca — w których role wzajemnie ulegały wymianie. W ten sposób usiłowaliśmy zbliżyć się do myśli zawartej nie tylko w tragediach Szekspira: każdy człowiek szuka w drugim człowieku siebie, każdy jest sumieniem każdego, wszyscy są sumieniem wszystkich, odpowiedzialność za siebie i innych jest wartością wymienną, przed którą nikt uciec nie potrafi i nie może.

Odrzuciliśmy w inscenizacji szczecińskiej teatr pudełkowy, przekreśliśmy rampę, wyrzuciliśmy bariery oddzielające aktorów od widzów. Wszyscy, jak *Hamlet*, byli bohaterami tego moralitetu, któremu na imię *Everyman*, każdy człowiek, *Hamlet*. Wszyscy byli bohaterami tej osobiwej tragedii sumienia, która działa się w nas, wokół nas... W czerwcu 1971 r. wystawiliśmy *Hamleta* w gotyckim podwórku Ratusza toruńskiego z XV w. w ramach Festiwalu Teatrów Polski Północnej.

3

Potem przyszedł *Cyd*. Świetna tragedia *Cornelle’a* została po raz pierwszy w Polsce wystawiona w roku 1662 na Zamku warszawskim w obecności króla Jana Kazimierza i Marii Ludwiki w czasie obrad sejmowych. Prezentacja ta ukoronowała uroczystości związane z zakończeniem wojen ze Szwecją i Moskwą i kończyła pewien etap walki o wzmocnienie władzy królewskiej i naprawę Rzeczypospolitej, postulowany przez patriotyczne koła szlacheckie.

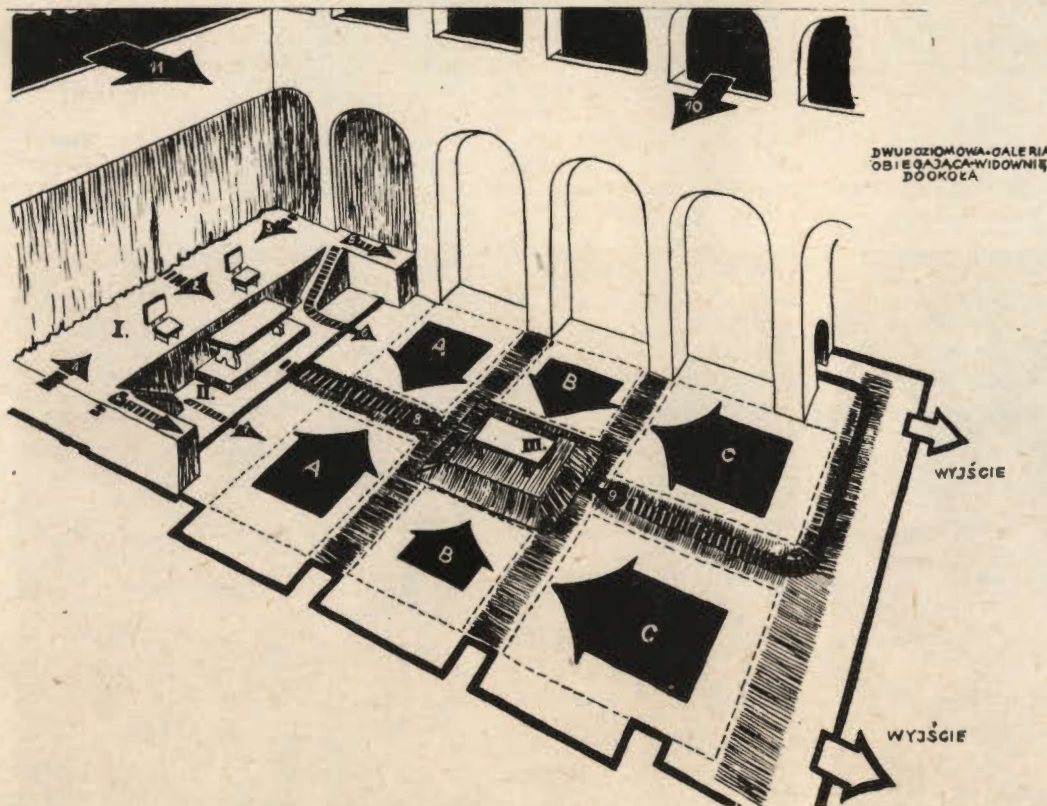
Przekład *Cyda* dokonał wybitny poeta baroku, Andrzej Morsztyn, opatrując go aktualizującym prologiem i aluzjami do ówczesnej sytuacji Polski. W roku 1907 ponownie opracował przekład Stanisław Wyspiański, opatrując go kolejnym aktualizującym prologiem. Obydwa przekłady zostały wykorzystane w inscenizacji szczecińskiej wraz z kilkoma wierszami politycznymi Andrzeja Morsztyna, wzywającym do reformy Rzeczypospolitej. W ten sposób usiłowaliśmy zachować ciągłość prac nad stworzeniem dramatu politycznego w tradycji literackiej.

Inscenizacja *Cyda* na Zamku była próbą odtworzenia pierwszego przedstawienia na dworze królewskim w Zamku warszawskim w roku 1662. Była to także próba odtworzenia teatru dworskiego polskiego baroku i tradycji teatru politycznego. Sala im. Bogusława została potraktowana jako sala obrad sejmowych. W obecności dworu królewskiego, który sam gra tragedię, na oczach posłów-widzów, toczy się akcja tragedii przyrywana parabazami politycznymi Morsztyna i Wyspiańskiego. Sam król gra rolę *Don Ferdinanda*. *Cyd* wystawiony został w kostiumach polskich z epoki, emblematy i chorągwie królewskie i zdobyczne były ścisłym odwzorowaniem wzorów historycznych.

Święta *Joanna Shawa* była trzecią pozycją wystawioną na sali im. Bogusława, która rozwijała propozycje inscenizacyjno-ideowe *Hamleta* i *Cyda*. Był to teatr bez ramp wpisany w architekturę, bez dekoracji. Wszystkie sceny grane były wśród publiczności. Scena „en ronde” stanowiła teraz jak gdyby ring, na którym działa się tragedia

Sala im. Ks. Bogusława na Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie (plan rozwiązania scenicznego)

- A, B i C — usytuowanie widowni (strzałki wskazują kierunek patrzenia)
- I, II i III — rozbięcie sceny na trzy plany (I — scena główna, II — proscenium, III — scena środkowa, centralna)
- 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 i 9 — wyjścia na scenę i główne kierunki przenoszenia akcji
- 10 i 11 — usytuowanie aktorów na galerii





Kazimierz Iwor (Fodère), Joanna Bogacka (Dla), Krzysztof Gordon (Emanu), Henryk Abbe (Topé)

Świat cmentarzem

Teatr Wybrzeże w Gdańsku (Scena Kameralna): **CMENTARZYSKO SAMOCHODÓW** Fernando Arrabala w przekładzie Jerzego Zagórskiego. Reżyseria: Stanisław Hebanowski, scenografia: Marian Kołodziej, muzyka: Kazimierz Guzowski. Prapremiera polska 29 kwietnia 1972 (fot. Tadeusz Link)

Cmentarzyska starych samochodów znajdują się na przedpolach wielkich, bogatych miast. Jeżeli spojrzeć na nie z punktu widzenia współczesnej kultury, są one rumowiskami zużytych, pustych symboli, które dawni

właściciele zamieniali (lub zmuszeni byli zamienić) na modele inne i nowsze. Odwartościowany symbol staje się na cmentarzysku tym, czym jest w istocie, mianowicie kupą żelastwa, wrakiem, do którego niebawem podejdzie mechaniczny zgniatacz a za nim wóz ciężarowy, który sprasowane kosteczki odstawi do huty.

Pewnego dnia, był to rok 1961, na ową krótką chwilę, jaka dzieli degradację symbolu od przybycia zgniatacza, zabłąkał się w pobliże śmietnika

pisarz Fernando Arrabal, który przypadkiem dzwigał pod pachą egzemplarz ewangelii świętego Mateusza, i tak powstała sztuka, zatytułowana *Le cimetière des voitures*. Po sześciu latach odniosła ona sukces w Paryżu (reżyserował V. Garcia) a po jedenastu latach przełożył ją na polski Jerzy Zagórski — dla Stanisława Hebanowskiego, który dawno już projektował inscenizację w sopockim Teatrze Kameralnym.

Cmentarzysko Arrabala jest obrazem współczesnego świata. Kultura jest pustą formą, pozbawioną treści duchowej. Reguły współżycia zastąpiła brutalna walka. Wszyscy są

dobrzy i wszyscy są źli jednocześnie, są więc nikim. Biedacy są tak samo okrutni jak bogacze, tylko inaczej realizują swoje okrucieństwo. Gonieni są zarazem goniącymi, ściągani ściganymi. Pokorni są pełni pogardy. Góra szmelcu samochodowego na scenie dopowiada, że owo zdżyczenie, owo spuszczenie moralne jest funkcją rozwijającej się cywilizacji.

W tak skonstruowanym pejzażu umieszcza pisarz Jezusa wraz z apostołami — Piotrem, który się zaprze, i Judaszem, który zdradzi — i powiada: na tym świecie nawet zbawiciel jest niemożliwy, albowiem nim pojawi się wróg prawdy, zniszczy go jej przyjaciele. Judasza nie skuszają srebrniki, mimo iż jest biedny i jak Jezus gra dla biedaków. Judasz wie, że w tym świecie nawet pieniądze to kwestia drugorzędna, bo one na ogół przychodzą przy odpowiedniej dozie konformizmu, a jedno, o co naprawdę warto zabiegać, to być gwiazdą. Być idolem, bóstwem dla mas. Przecież Judasz tak samo dobrze gra na puzonie, jak Jezus na trąbce: dlaczego bezmyślny tłum skanduje tylko imię Jezusa?

W sztuce jest wiele pięknych miejsc (jest ich także wiele w spektaklu Stanisława Hebanowskiego), ale jest również wpisane w *Cmentarzysko samochodów* stanowisko pisarza, z którym nie sposób nie podjąć zasadniczej dyskusji. Arrabal prezentuje klasyczną,

wielokrotnie opisaną obsesję antycywilizacyjną. Przypomina w tym zakresie „burzycieli masy”, jak i niemiecką dziewiętnastowieczną romantykę, która w ucieczce od cywilizacji widziała jedyny sposób na ocalenie sprawdzonych wartości „czysto niemieckich”. Oczywiście mylili się romantycy i tak samo mylił się dziś Arrabal. Współczesna recydywa romantyczna, jaką obserwuje się na zachodzie, jest w istocie tendencją w każdym wymiarze reakcyjną i tylko naiwni (krytyka cywilizacji kapitalistycznej!) mogą jej przyznawać walor postępowości; w końcu czymś innym jest rozwój cywilizacji, a co innego użytek, jaki z niego czyni konkretna polityka społeczna. I w Polsce pojawia się któregoś dnia śmietniki samochodów, ale czy staną się one arrabalowskimi cmentarzyskami — to zależy będzie tylko od nas, a nie od ciemnych, nierozpoznanych demonów.

Stanisław Hebanowski stanął wobec dylematu, jaki nasuwa naiwna „filozofia” Arrabala. Konieczność położenia bardziej indywidualnych akcentów interpretacyjnych była oczywista. Pozostały mu dwie drogi do wyboru: potraktować całe to *Cmentarzysko* lżej, mniej zobowiązująco niż chce autor, niemal farsowo, albo też uchwycić się momentów lirycznych i niejako podnieść sztukę w rejony wyższe, bardziej oderwane. Hebanowski wybrał tę drugą drogę i

Ucieczka w rewolucję

Teatr Nowy w Łodzi: **KARABINY** Stanisława Grochowiaka. Adaptacja i reżyseria: Andrzej May, scenografia: Iwona Zaborowska, muzyka: Włodzimierz Korcz. Premiera 9 maja 1972 r.

Dlaczego ludzie, zwykli ludzie, angażują się w politykę? Co powoduje, że opowiadają się za jedną ze stron? Ile w tym „wyborze” jest przypadku, ile motywacji przemyślnych; co ich determinuje — życiorys, biologia, Historia wreszcie? Zdaje się, że te właśnie pytania interesowały Stanisława Grochowiaka w wydanej w 1965 roku powieści *Karabiny*. Przypatrzmy się bohaterowi, Szaluga „włączony” jest w rewolucję poprzez tradycję rodzinną. Motywacje zaś, co do przyjęcia określonej, aktywnej formy działania, leżą głęboko ukryte w pokładach podświadomości; rewolucja jest jakby rekompensatą za niespełnione pożądanja, jedyną drogą ucieczki od siebie. W tym sensie Szaluga to przeciwstawienie

Bruna, którego rewolucja wyzwala przeprowadzając przez Golgotę upokorzeń. Dziedzic-Sędzia (w adaptacji teatralnej oficer NSZ), to po prostu produkt historii swej klasy, Joanną kieruje nienawiść. I tak dalej i tak dalej.

W świecie, kreowanym przez Grochowiaka w *Karabinach*, ludzie są marionetkami animowanymi niemi ich popędów, instynktów, kompleksów — z jednej strony, a przez Historię, rozumianą tu jako siła ponadludzka, jako fatalna konieczność — z drugiej. Można się zgodzić, lub nie, z deterministyczną, mechanistyczną wręcz wizją świata, trzeba jednak przyznać, że w powieści Grochowiaka jest ona — jako propozycja intelektualna — przeprowadzona dość konsekwentnie. W końcu bowiem, powołując się na Arystotelesa, sam autor pisze w przedmowie o swym przeświadczeniu, że „sztuka mówi nie o rzeczach prawdziwych, lecz

prawdopodobnych”. Czytelnik może wadzić się z autorem, dyskutować, pytać gdzie jest miejsce dla w pełni świadomego działania (niekiedy wbrew instynktom, biologii, nakazom „konieczności”), może mu nie odpowiadać pogląd na historię jako na „młyn, który grubo miele”, nie zaprzeczy jednak, że to co zdarzyło się z Szalugą, Brunem, Joanną i z jej Ojcem — zdarzyć się mogło. Czegoż bowiem młyn nie zmiele...

Można się zatem, chyba wbrew Grochowiakowi, zgodzić z *Karabinami* jako „konkretem” (a więc „rzeczą prawdziwą”), trudniej zaś przyjąć je jako uogólnienie („rzecz prawdopodobna”, a więc zgodną z prawami obiektywnymi). Ale jak widać, słów: „prawdziwe” i „prawdopodobne”, używam tu w innym niż Grochowiak znaczeniu...

Andrzej May uwierzył w *Karabiny* jako uogólnienie. I na tym chyba polega jego błąd jako adaptatora. Poza tym, o ile Grochowiak obdarza

swych bohaterów nieprzekonywającymi być może, ale jednak — motywacjami, u Maya, po odrzuceniu autorskiego komentarza, a także — z konieczności — wewnętrznych monologów, dowiadujemy się o ludziach w zasadzie tyle tylko, ile sami o sobie mówią. Dość skomplikowane psychologicznie stosunki między Szalugą i Joanną, i pomiędzy Joanną i jej Ojcem, na scenie są niejasne. Dlatego też tak nieprzekony-

wająco, papierowo, wyglądająca scena między Joanną, Szalugą i Brunem. Nie rozumiemy racji żadnej z osób. Nie wiemy o co im chodzi, skąd płyną wewnętrzne opory Joanny, dlaczego tak dziwne zachowuje się w stosunku do partnerów. Główne postacie (prócz Bruny) są „gotowe”; nie znamy ich „życiorysów” — tych popędów i kompleksów, którymi obdarzył je powieściopisarz. Bohaterowie, prócz Bruny, są już tylko kartkami



Zbigniew Józefowicz (Bruno) i ... (Dzieuczyna)