

W co gramy Williamem Shakespearem?

Troję, Bizancjum i ujście Dniepru, która w żadnym razie nie jest linią prostą. Mimo to na niej właśnie opierały się wszystkie mapy starożytności".

5 Jest czas aluzji i jest czas metafory. Jest teatr drobnych błazeństw i teatr wielkich lekcji moralnych. Za przeciwstawienie zbyt łatwe, że ekstremy pozorne? Może, ale nie ja pierwszy je zestawiłem. Przed trzynastą laty pisał popularny moralista: „Antagonizm między filozofią utrwalającą absolut i filozofią kwestionującą absolut uznane wydaje się antagonizmem nieuleczalnym. Jest to antagonizm kapłanów i błaznów, a w każdej niemal epoce historycznej filozofia kapłanów i filozofia błaznów są dwiema najogólniejszymi formami kultury umysłowej (...) Opowiadamy się za filozofią błazna, a więc za postawą negatywną czujności wobec absurdu jakiegokolwiek”. („Twórczość” nr 10/1959). I kiedy ktoś pisze dziś o „pogrzebie Szekspira”, wolałbym oświadczyć krocząc w pogrzebowym kondukcje mojej, co maskę błazna oferowała jako główne lekarstwo na kłopoty współczesności. Nie była to dobra rada. I może by warto wreszcie ją pogrzebać. Przed teatrem — również gdy sięga po Szekspira — stoją zadania po stokroć ciekawsze. Pisał o nich z pasją Peter Brook: „W czasach Szekspira odkrywcy podróży w świat realny, przygody podróżnika wyruszającego w nieznaną, miały coś podniecającego, czego nie możemy mieć nadziei odzyskać w wieku, w którym nasza planeta nie ma już tajemnic, a perspektywa podróży międzyplanetarnej też już spowodziła. A przecież Szekspir nie zadawał się tajemnicami nieznanych kontynentów: poprzez swoje pejzaże, obrazy ze świata bajecznych odkryć wnikał on w świat duchowy, a uchwycenie tej geografii i dynamiki pozostaje dziś dla nas sprawą równie żywą” (Peter Brook, „The Empty Space”, London, 1972). „Snem nocy letniej” dowiódł Brook, że nie w grymasie wąpiącego błazna dostrzega środek owej żywotności. Trzeba się z nim zgodzić.

WITOLD FILLER

medii Szekspira — „Jak wam się podoba”. Przy całej odmienności zastosowanych środków, bo też maestrii cyrkowej gości mogliśmy jedynie przeciwstawić urodę Szczurowskiej, talent Pawlika i sugestywność plastycznego myślenia Teresy Targolińskiej, oba spektakle łączy pobratymstwo myśli interpretacyjnej. W programie Teatru Polskiego zapisał tę myśl prof. Władysław Tatkiewicz: „Dzieła poezji zawsze prawie są niedopowiedziane do końca, zostawiają pole do interpretacji; następne pokolenia mają prawo do nich nawiązywać i po swojemu je tłumaczyć. A w tych tłumaczeniach wypowiadają się same. Zamiast tworzyć nowe poetyckie konstrukcje, nowych bohaterów, nowe fikcje, wracają do schematów Sofoklesa czy Szekspira, do ich bohaterów i obrazów i — korzystając z nich — przedstawiają swoje myśli, swoje rozumienie wiecznych zagadnień człowieka. I jakkolwiek było z samym Szekspirem, ważniejsze dla nas jest to, że ta interpretacja Lasu Ardeńskiego jest naszą koncepcją życia. Ta nasza koncepcja nie jest koncepcją ucieczki od rzeczywistości, ale otwarcia w niej drzwi i okien. Nie jest koncepcją negacji ludzkiej egzystencji, lecz jej rozszerzenia. Nie jest też świadomym oddawaniem się złudzeniom, tworzeniem fikcji”. Tyle Tatkiewicz. A wyłożoną przez niego myśl zrealizowała wiernie na scenie reżyserka Krystyna Meisner. Las Ardeński zaludniła ludźmi, którzy nie uciekają od życia w zaułki mizantropii, lecz chcieliby jedynie odciąć się od błaznów, w tym dostrzegają szansę działania. Recenzję przedstawienia w Teatrze Polskim recenzent warszawski za tytułował: „Pogrzeb Szekspira”. Czyżby?

4 Bardziej wierzę Tatkiewiczowi niż recenzentowi. I cieszy mnie fakt, że ludzie teatru coraz śmielej próbują odnaleźć w tekstach wielkiego pisarza treści, które istotą swą służą naszemu czasowi, jego potrzebom. I nie bez smutku stwierdzam, że ci, którzy powinni wyróżniać się obiektywizmem sądów, bo sądy swe chcą widzowi narzucać, nie są w stanie wyzwoić się ze starych czarów. Coś to jest z sytuacji, którą tak ślicznie zdefiniował Gordon Childe w swoim „Rozwoju kultury” (wyd. PWN, 1963, s. 244): „Raz popelnione kardynalne błędy przechodziły z pokolenia w pokolenie aż nabrały aurytetyzmu faktów. I tak na przykład Eratostenes przyjął za południk linię biegnącą przez Aleksandrię, Rodos,

1 Przyjechał do Warszawy teatr Petera Brooka ze „Snem nocy letniej”. Przedstawienie olśniewało cyrkową doskonałością aktor- skiego wykonania. I nie był to przy tym błyskotliwy popis dla popisu, choć ekwilibrystyczne skoki, jakie na wirujących trapezach zademonstrował Robert Lloyd (Puk), czy Alan Howard (Oberon) miałyby prawo bytu u Staniewskich. I nie czcze bogactwo dowcipu urzekło w tym spektaklu. Oglądałem przed kilkoma laty „Sen nocy letniej” w Comédie Française (reżyserował — jeśli pamięć — Robert Hirsch): Puk nie tylko tańczył na trampolinach, ale pokazywał jeszcze ekwilibrystykę rowerową, a sytuacja, kiedy tren Tytania, gdy zgniewana uciekała ze sceny przed Oberonem, niosło, niosło i niosło sto statystek-elfów była arcydowcipem, który musiał eksplodować brawami na widowni. Lecz w paryskim „Śnie” cyrk i dowcip nie mnożyły się przez oryginalną myśl porządkującą, spektakl Petera Brooka jest wielki swoimi pomysłami; pomysłem sprowadzenia bajki do granic czarownego absurdu, by tym krwisielą odmierzyć rytm zapisanego przez Szekspira w dialogach „Prostaczków” życia. A potem jest jeszcze epilog: aktorzy wchodzi w krzesła widowni, by ścisnąć dłonie publiczności. Mówi o tym Brook: To, co przedtem, było zaledwie udaniem, prawdziwe życie jest tutaj! Ono jest ważne.

2 Przyjechał do Warszawy teatr Petera Brooka. I znów możemy sobie pograć w Szekspira. Jeden ze stoletnich recenzentów (nie wymieniam tu nazwiska, gdyż daleki jestem od polemiki ad personam, chciałbym jedynie zasygnalizować długowieczność pewnych mitów) omawia twórczość angielskiego reżysera: „Kiedy Brook inscenizował «Króla Leara» ze Scofieldem, powstała moda na polityczne i aktualne podczytywanie tekstów szekspirowskich, a światową karierę zrobiła książka Kotta. «Lear» Brooka był oparty na paraleli z «Końcówką» Becketta, a w jego metaforyce mieszała się polityka z uogólnieniami filozoficznymi”. Tekst — ciekawy mistrzowski: nic nie zostało napisane, ale wszystko zostało powiedziane. Sięgam po fundamentalne dzieło Marvin Rosenberga „The Masks of King Lear” (wyd. University of California Press, 1972), w którym autor beznamiętnie opisał podstawowe inscenizacje szekspirowskiej tragedii, ich związki z literaturą przedmiotu. Na stronie 24 czytamy: „Scofield said he never considered the Kott conception in his interpretation” („Scofield twierdzi, że nigdy nie sugerował się koncepcją Kotta przy swej interpretacji”); od siebie Rosenberg dodaje: „there was nothing in Scofield's Lear of the clown, the grotesque, that Kott saw” („w Learze Scofielda nie było nic z kłowna, nic groteskowego, co dostrzegał w tej roli Kott”).

3 W tym samym czasie, w którym odwiedził nas Peter Brook, w warszawskim Teatrze Polskim odbyła się premiera innej kę-