

SEN NOCY LETNIEJ

Tu, w tym miesiącu można i powinno się uprawiać ambitną twórczość artystyczną: pisać wiersze, wartościowe opowiadania, słuchowiska, malować obrazy, robić wspaniałe przedstawienia, które wspaniałymi byłyby głównie dlatego, że wychodziłyby poza ramy prowincjonalnych przyzwyczajęń i oczekiwań. To, że tutaj przychodzi taką sztukę tworzyć trudniej, aniżeli w Krakowie czy Warszawie, jestem całkowicie przekonany. Składa się na ten fakt wiele czynników: brak odpowiedniej bazy materialnej bądź niezrozumienie artystycznego wysiłku. Czy jednak wolno nam ulegać nastrojowi rezygnacyjnemu?

Na trzecim z kolei przedstawieniu „Snu nocy letniej” Szekspira, które w Lubuskim Teatrze wyreżyserowała Krystyna Meissner, zastaję komplet wi dzów. Ten fakt mówi najlepiej sam za siebie. Stanowi najlepszą recenzję. Widownia żywo reaguje na sytuacje komiczne, skłonna jest również do refleksji. O tym, że jest to wspaniały utwór, nie trzeba chyba nikogo, kto choćby czytał ten dramat, przekonywać. Natomiast to, że „Sen nocy letniej” otwiera sezon teatralny nie stapowi — w moim przekonaniu — zwykłego przypadku. Zapewne nie chodziło reżyserowi li tylko o danie publiczności utworu lekkiego, dowcipnego, dla zabawy, choć w istocie „Sen” do takich celów nadaje się wyśmienicie. Można patrzeć na to przed stawienie jako na rodzaj programowego wyznania samej Krystyny Meissner, prowadzącej Lubuski Teatr już od ponad roku. O co więc chodzi? Otóż, oprócz tej oczywistości, że „Sen nocy letniej” (można byłoby sparafrazować „Sen nocy miłosnej”) stanowi wyraz artystyczny szalonych, wielorakich miłosnych namiętności — delikatnych, czułych, uświęconych tradycją kulturową, funkcjonujących w granicach władzy rodzicielskiej; jest to także obraz miłości gwałtownej, od pierwszego wejrzenia, przewrotnej, brutalnej, prowadzącej w sferę ciemnego pożądania, nieokielzania erotycznego, bo musimy równie pamiętać, że cała dynamika tego utworu wynika z faktu, iż „Sen” to równie rozważanie o samym teatrze.

Problem dramaturgiczny pojawia się wtedy, kiedy Szekspir bohaterom swego utworu pozwala przekroczyć bramy snu, kiedy wprowadza ich w regiony nieświadomości, poddaje magicznemu działaniu. Tam wyzbywszy się lęku, wstydu, odzyskują autentyczność, stają się tymi w istocie, kim są. Metaforyka miłości, erotyki, seksu, ulega w „Snie” bardzo istotnym przemianom. Na początku jest jeszcze — czytamy w eseju Jana Kotta „Tyrania i głowa osła” — „całkowicie tradycyjna” miłość i „rań, róża i deszcz, łuk Kupidyna i złoty grot”, by w następnych partiach utworu być zastąpioną przez demonologiczne bestiariusz. Zostaje zawieszona tradycyjna symbolika, bowiem nie jest w stanie wyrazić wszystkiego typu doznań. Zauważmy też, że gdyby nie została tu zastosowana poetyka teatru w teatrze to mielibyśmy typową historię, kultury antycznej.

opowiadającą o perypetiach uczuciowych kochanków. Przy czym nie wszystkie mogłyby się wydawać prawdopodobne. Otóż, amatorski teatr rzemieślników, który ma wystąpić na dworze ateńskim, w rezultacie zapowiada innego rodzaju teatr, sam ustępuje mu miejsca. Realna rzeczywistość zostaje ujęta w cudzysłów teatralnego działania. Możemy rzec, iż „wszystko staje się teatrem”. Ta konkluzja ma sens jeszcze o wiele dalszy i głębszy, który jest mi w tym przedstawieniu najbliższy. Otóż teatrowi nie należy przypisywać funkcji jednorodnych. Posiada różnorodne możliwości, ale każda z nich, rozpatrywana w izolacji wydaje się być problematyczna. Nie można budować teatru w oparciu o deklamację teatryku amatorskiego, teatryku „z okazji”, cechuje go bowiem szereg niedostatków, kalectw, schematyzm i uproszczenie formalne. Trudno też sobie wyobrazić, aby konstrukcje artystyczne fundowała li tylko autentyczność. Trudno wznosić twórczą budowlę wyłącznie na tym, co w doznawaniu jest bezpośrednio, arefleksyjne. Co jest pierwotne względem świadomości, to musi być poddane refleksyjnemu oglądowi, musi być powiedziane z dystansem, właśnie przy pomocy uproszczonych, schematycznych środków. Problem niebagatelny: zanurzyć się w świat, czy też uzyskiwać należyty doń stosunek? Arbitralny wybór zdaje się być niemożliwy. Prawda „Snu” nie jest zaklamana, nie jest sztuczna, jest to ważny jej walor, ale jeśli zapomnimy, że sztuka stanowi swego rodzaju grę, to pożytek z bezpośredniej percepcji egzystencji ludzkiej będzie żaden — nie zdobędziemy w rezultacie wiedzy o własnych, ukrytych namiętnościach. Arbitralny wybór trzeba odrzucić, ale możliwa jest symbioza, scalenie różnorodnych treści doświadczenia. Artysta, który nie nawiązuje dialogu z tym co wewnętrzne, a powieła jedynie zastane wzory, tworzy martwą sztukę. Musimy prowadzić dialog z duchami, nawet upiorami, ale bezgranicznie im zawierzenie prowadzi do katastrofy; rzeczywistość, którą wyrażają, zawsze przerasta możliwości przekazu artystycznego. Gest autoironiczny Szekspira świadczy o tym niezbicie — sztuka bywa w ostatecznym wymiarze li tylko namiaszką, propozycją, która zaledwie ma wskazać na rzeczywistość ją przerastającą. W ogóle w „Snie” świat jest jedną wielką sceną, gdzie gramy, nie zawsze wiedząc, jakie role. W „leśnych” sytuacjach zarówno Helena, Tytania, Hermia, Lizander czy Demetriusz nie posiadają świadomości tego, co czynią. Także aktorzy teatryku wypowiadają słowa, których sens i powaga przekracza ich możliwości percepcyjne, są w rezultacie poza sztuką. Jest to dla mnie, jako widza, sprawa najważniejsza.

Zbieg inscenizacyjny szedł w dwóch kierunkach: aby wydobyc powyżej opisywane zależności artystyczne i aby z każdego elementu przedstawienia wynikała pewna sfera aluzji, głównie do

Krystyna Meissner wydobyla ze „Snu nocy letniej” również element egzystencjalny „kobiecej krzywdy”, będącej „krzywdą wszystkich kobiet”. Natomiast brutalność i gwałtowność miłości zostały jakby stonowane. Zwłaszcza sceny między Tytanią a Spodkiem są raczej zabawne, nawet niewinne, zachęcają, niżli ukazują nieokielznaną namiętność erotyczną Tytanii. Bardzo dużą rolę odgrywają wprowadzone sceny baletowe, nadające całemu spektaklowi nowoczesną, dynamiczną strukturę. Można je potraktować jako aluzję do tradycji starożytnych igrzysk.

Ciekawie została również skomponowana scenografia. Ryszardowi Strzembale udało się nawiązać przy pomocy prostych elementów do szerszej problematyki. Są to aluzje do teatru greckiego, do demokracji ateńskiej (sceny końcowe), do teatru amatorskiego. Na przykład „las”, do którego udają się kochankowie — pełni tu funkcję lasu ar-

kadyjskiego, lasu romantycznego, ale staje się równocześnie niejako współczesnym lunaparkiem, nie pozbawionym lęków społeczno-cywilizacyjnych. Trzeba przyznać, że w całości mamy do czynienia zarówno z bardzo sprawnym warsztatem aktorskim, jak i starannym opracowaniem inscenizacyjnym.

Muzyka — Tomasz Ochalski, została zakomponowana tak, by „wchodzić”, niezauważalnie w materię dramatu, nie była li tylko jego ozdobnikiem, ale nadała zakłębionym, poczynaniom elfów głębszy sens. Muzyka uobecnia demonologiczne uniwersum. W rezultacie otrzymujemy przedstawienie, w którym chodzi o ukazanie świata jako wielkiej złożoności, niejednorodności i zależności wzajemnej wszystkich jego elementów. Tym tropem należy iść, aby odczytać jego istotną wartość. Nie chodzi tu również o to, by był to świat grozy, chociaż wybór takiej konwencji byłby możliwy. Mam nadzieję, że czynienia raczej z uwznie-
 -

niem, przygodą, poetyckością. Jest w końcu „Sen” utworem pogodnym.

Oczywiście obserwator wnikliwy dostrzeże całą jego gwałtowność, przysłoniętą tytułem powabnego kostiumu. Na uwagę zasługują przede wszystkim role kobiece. One to są pierwszoplanowymi bohaterkami. Zostały zarysowane trzy odrębne kreacje kobiecych wnętrzy; miłość czysta pojmwana równocześnie jako przywiązanie (Ilona Dyrnerman), miłość przewrotna, nieszczęśliwa (Grażyna Jednorowicz), miłość namiętna, zmysłowa (Magdalena Kuta). Patrząc na całość obsady nie trudno oprzeć się wrażeńiu, że kto wie, być może z tego zespołu wyjdą ludzie o szerokich horyzontach twórczych.

Jeśli mówimy dzisiaj sporo o reformie teatru, jeśli postuluje się, by dyrektorom teatrów oddać całość należnych im uprawnień, jeśli jeszcze wierzy się, że możliwy jest żywy teatr narodowy, to trzeba zauważyć, iż decyzje, jakie podjęto w Lubuskim Teatrze, stanowią swego rodzaju eksperyment, są w duchu tej reformy.

CZESŁAW SOBKOWIAK



Premiera w Teatrze Ziemi Lubuskiej 19 września 1981 r.