

Jednym z niewątpliwych wyznaczników współczesnego ruchu teatralnego jest dążenie do ostatecznego opuszczenia sceny pudełkowej, a nawet do opuszczenia budynku teatralnego. Wśród zróżnicowanych poszukiwań można by najogólniej wyodrębnić dwie orientacje wiódące do widowisk pozascenicznych (inscenizacje np. w plenerach, wielkomiejskich) oraz próby powrotu do sceny przedpudełkowej — do wykorzystania jako scenerii teatralnej np. dawnej architektury. Interesuje nas tu owa druga orientacja, silniej z pozoru związana z tradycją i mniejsze dająca szanse bezpośredniej ingerencji teatru w sprawy dnia powszedniego naszej współczesności. Z pozoru, bowiem pośród wielu stylizatorskich i estetyzujących poczynań nazbyt często zapomina się, iż jedynym czasem autentycznym w scenicznym zagospodarowaniu wnętrza (obojętne — z X czy XVIII wieku) jest realne dzisiaj — czas danego wieczoru teatralnego.

We współczesnym teatrze polskim najgłębsze i najbardziej konsekwentne wnioski z tego prostego założenia wyprowadził Józef Gruda, twórca sceny na szczecińskim zamku. Tu właśnie skrytykowała się oryginalna formuła inscenizacyjna Grudy. Charakter wprężenia dawnej architektury w widowsko teatralne na zamku szczecińskim wyraźnie objawia zasadę głębszą niż formalna. Wyjątkowość szczecińskich inscenizacji zamkowych polega bowiem nie na — tak już dziś wyświechtanym — odrzuceniu ramy, likwidacji „pudła scenicznego”, zatarciu formalnej bariery między aktorem a widzem — wyjątkowość ta osadza się na rzeczywistym, strukturalnym wprowadzeniu widza w akcję, na takim ustawieniu wzajemnych relacji planów gry, że i widz staje się tu autentycznym aktorem, bohaterem dramatu. To jego własne sprawy, jego współczesność, on sam jest zmuszony poddać się powszechnej spowiedzi w murach zamkowej kaplicy.

Obszerna sala Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie zwana kaplicą księcia Bogusława. Białe, surowe wnętrza o nieokreślonej bliżej stylistyce elementów romańskich, gotyckich, renesansowych, splecionych w nadzrędną jakąś ład, którego wyrazem asceza i wielkość. Podłoga — 28 m x 9 m, wysokość — 19 m. Wokół ścian, wysoko ponad głowami widzów, salę oblegają dwie kondygnacje krużganków. W tę zastana formę architektoniczną Gruda wpisuje teatr. Architektura jest tu organizatorem nadrzędnym. Jako pierwszy wprowadzony w nią zostaje „Hamlet”, którego premiera 15 stycznia 1971 roku inauguruje działalność sceny zamkowej. Teatru, w którym — wedle programu inicjatora — aktorzy i widzowie mają być równorzędnymi partnerami, współsprawcami i współodpowiedzialnymi wydarzeń.

Jak rozumieć owa organizująca wpisaną w nią teatr funkcję architektury? Gruda kształtuje akcję „Hamleta” w oparciu o dwa główne plany — w miejscu kaplicznego ołtarza wznowi się podest — estrada, w samym środku sali nieduże podium. Na nim ława, para krzeseł na estradzie. Sprzęty dębowe, ascetyczne.

Misterium

bez

masek

ANDRZEJ ZUROWSKI

Jakby klasztorne, środkowe podium ścisłym pierścieniem koncentrycznie otaczają rzędy krzeseł dla publiczności. Pierwszy rząd krzeseł zajmują aktorzy, przepięci z widzami przysiężli wykonawcy śmierci Gonzagi. Stanowią integralną część widowni. I kiedy centralne podium — ów stół ofiarny? operacyjny? konfesyjny? wypełnia „nagle” sceny prawdy o ludzkich myślach i najsłabszych rozterkach podest-estrada zarezerwowany zostanie dla „konwencjonalnych” scen dworskich — sekwencji, w których konwenans, maska, teatr pokrywa prawdziwą ludzką twarz. Kostiumy ascetyczne, oszczędne. Dominuje szarość lub czern. Ostro oddziałuje od niej teatralna purpura podbicia płaszczy królewskiej pary. I biel kostiumów Ofeli i Laertes. Rozenkrantz i Gildensterna odziano — o ironio! — w barwę niebieską, kolor niewinności. Ale wszak to tylko znanie ich funkcji — fałszywy kolor teatralnego wymiaru. Wymiaru, który to właśnie poddany zostanie weryfikacji na scenie prawdy — w konfesyjnym sumieniu centralnego podium... Kiedy Hamlet wstąpi w swą wielką scenę z matką, dialog rozpocznie się u podnóża estrady — w punkcie objętym jeszcze zaczarowanym kregiem dworu. I nagle Hamlet złapie Gertrudę za rękę i przemocą wciągnie ją opierającą się na centralne podium. Tam, gdzie bez żadnych masek bez konwenansów i zasłon pierze się sumienie.

Szukając dla „Hamleta” Józefa Grudy właściwej mu tradycji teatralnej i rozszyfrowując kierunek jego interpretacji dramatu, trafiamy wprost do Stanisława Wyspiańskiego. W roku 1907 w swym słynnym Studium o Hamlecie, bodaj największej w polskiej literaturze interpretacji arcydramatu Szekspira Wyspiański pisał: „W Polsce zagadką Hamleta jest to, co w Polsce jest do myślenia”. I jeszcze to, może zwłaszcza zdanie Wyspiańskiego wydaje się być punktem wyjściowym inscenizacji szczecińskiej: „Posłannictwo aktora jest jak dawniej tak i teraz służyć za zwierciadło natury, pokazywać cnotę i wady jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi — postać ich i piękno.”

„Hamlet” Grudy z Wyspiańskiego wyprowadzony, niewiele ma wspólnego z ogólną polską

tradycją teatralną interpretacji dramatu, podobnie jak z angielską tradycją psychologiczną, jak z „Hamletem” Laurence’a Oliviera. Jeżeli by szukać pokrewieństwa, to choć filmowy „Hamlet” Smoktunowskiego w światopoglądowym wymiarze interpretacji dramatu zdecydowanie oparty był na (rozumianym po marksistowsku) problemie roli jednostki i zbiorowości w procesie historycznym — z tym jednak „Hamletem” bodaj najbliższe związki posiada szczeciński moralitet Grudy. Związki osadzone na upornym drażeniu fundamentalnej relacji — relacji świadomości i działania.

Teatr na Zamku Książąt Pomorskich pracuje od dwóch lat. Po premierze „Hamleta” przyszły inscenizacje kolejne. Różnie w poszczególnych realizacjach rozkładają się akcenty estetyki i programu, z którym Gruda wystąpił w premierze inauguracyjnej. „Cyd” Corneille’a (premiera — kwiecień 1971) podjął przede wszystkim warstwę polityczną wypracowaną w „Hamlecie” koncepcji. Posługując się dwoma przekładami — Wyspiańskiego i najstarszym polskim, XVII-wiecznym tłumaczeniem Morsztyna — Gruda nawiązuje do polskiej prapremiery tragedii z roku 1662, kiedy to „Cyd” Morsztyna stanowił rodzaj politycznej manifestacji, gdzie teatr w sposób bezpośredni opowiadał się w dyskusji narodowej za programem obozu reform, za rządami silnej ręki. Na ten wieczór teatralny

szczecińska kaplica Bolesława przybiera funkcję polskiej sali sejmowej, na której zgromadzili się posłowie — widzowie. Rzecz dzieje się nie w Hiszpanii, lecz na polskim XVII-wiecznym dworze, w obliczu króla Jana Kazimierza. Bohaterowie grają w strojach polskiej szlachty, grają dramat-dysputę o prywatnie i interesie publicznym.

Dla „Cyda” zawarował Gruda taki sam mniej więcej układ planów gry jaki już znamy z „Hamleta”. Nadal sytuację dramatyczną określa architektura, lecz zamysłowi brak już równej inscenizacji szekspirowskiej konsekwencji. Zwłaszcza centralne podium traci w „Cydzie” swą rangę w inscenizacji „sejmowej” usztywniona logika planów przestaje być w pełni adekwatna w stosunku do logiki dramatu. „Hamletowy” system zagospodarowania przestrzeni scenicznego okazuje się wiele bardziej sposobny kolejnej premierze sceny zamkowej. Może dlatego, że tym razem Gruda, nie rezygnując zupełnie z wątku politycznego, eksponuje również „Hamletem” zainicjowaną — problematykę drażnienia świadomości. „Świętą Joannę” G. B. Shawa (styczeń 72) inscenizuje jako dramat sumienia rozszyfrowany w kategoriach spowiedzi powszechnej. Reżyser tworzy spektakl o kreowaniu bohatera przez zbiorowość i brutalnym odrzuceniu idola, kiedy ten spełni już swe zadanie. Przy takiej interpretacji maska historii okazuje się zgoła zbyteczna...

Układ sceny jak we wcześniejszych realizacjach. Dominuje asceza. Główny punkt planu i tutaj znajduje się w centrum sali, na małym podeście, na którym ustawiono zwykły drewniany pień. To wszystko. Aktorzy siedzą przemieszani z widzami. Ta sama neutralna oszczędność kostiumów — czern, swetry i współczesne spodnie. Obserwujemy tę samą co w „Hamlecie” zasadę „inscenizowania widowni”, w inne uwikłaną przesłanki współczesną spowiedź publiczną.

Ostatnia premiera zamkowa Józefa Grudy wydaje mi się ostro wyznaczać granice założonej konwencji. „Sen nocy letniej” Szekspira (lipiec 72) — wbrew polskiej tradycji inscenizacji tej komedii zgodnie zaś z ogólnym programem sceny zamkowej — Gruda pozbawia wszelkiej iluzyjności. Próbuje tym razem podjąć temat profilów i pojemności współczesnego pojęcia słowa miłości. I czyni to. Lecz przejęty z poprzednich premier układ planów gry i zasada współsprawczości widza, okazuje się w tym wypadku zamysłem równie przypadkowym, sytuacją podobnie narzuconą, jak gdyby tę samą rzecz przyszło Grudzie wystawić np. na scenie pudełkowej.

Ciekawsze i mniej trafione realizacje dopiero w sumie pozwalają w pełni wyłowić określoną poetykę oryginalnego doświadczenia Grudy na jego scenie zamkowej. Teatru, którego wiodącą ideą jest próba zdecydowanej przemiany funkcji widza w zdarzeniu teatralnym, próba nadania odbiorcy *signum* współsprawcy. Odrzucenie, usankcjonowanej w europejskiej tradycji teatralnej, odległości aktora od widza zakłada konieczność przemiany w środkach aktorskiego wyrazu; na zupełnie zresztą innej zasadzie niż dzieje się to w teatrze Jerzego Grotowskiego, zmusza wykonawcę do odrzucenia całego tradycyjnego repertuaru technicznych „sposobów”, do stanięcia twarzą w twarz ze swym partnerem — widzem, na tej samej, sposobnej odbiorcy i jego naturalnym odruchom płaszczyźnie przekazu. Z drugiej strony — zastana „scenografia” konkretnej sali, gdzie jedyną „dekoracją” jest architektura i światło punktowe, zawęża rozpiętość repertuaru sposobnego tu próbom inscenizacji. Z góry uniemożliwia realizację np. repertuaru naturalistycznego, jak gdyby a priori kieruje uwagę inscenizatorów na odratę z masek konwencji kregi pytań ostatecznych, spraw, dla których cisza i asceza jest scenografią najbardziej właściwą. Brak ramy, teatr *en ronde*, nie pozostały tu igraszką formalną; Józef Gruda potrafił w formy te wpisać autentyczny eksperyment intelektualny — próbę odnalezienia w zastanej architekturze najbardziej zwartej z nią metody intymnego dialogu z widzem o jego własnych, moralnych i politycznych problemach. Dialogu bez masek konwencji. I jest to jedna z niewielu chyba prób spełnionych. Bowiem autentyczna, a nie formalna, jak to zwykle bywa kiedy konwencjonalizm sceny pudełkowej odrzucamy, by go czym prędzej zastąpić konwencjonalizmem sceny np. *en ronde*.



„Cyd” Wyspiańskiego w sali księcia Bogusława na Zamku Książąt Pomorskich.