

Andrzej Żurowski

Wówczas młodzi

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 2, 113-121

2004

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrzej Żurowski

Instytut Filologii Polskiej
Pomorska Akademia Pedagogiczna
Słupsk

WÓWCZAS MŁODZI

Nie był to wylęg szczególnie obfity ani tym bardziej zwarta pokoleniowa formacja. Niemniej w latach osiemdziesiątych XX wieku kilka osobowości reżyserskich objawiło się w polskim teatrze wyraziście. Ci młodzi sięgnęli również po Szekspira – bez manifestacyjnych wszakże czy radykalnych znamion odnowy stylu myślenia Szekspirem po polsku, skromnie raczej wpisując się w zastany pejzaż życia teatralnego.

Tę sytuację poprzez kontrast uwypukla pewne równoległe wówczas, a diametralnie odmienne zjawisko – na przeciwnym końcu świata, w teatrze kanadyjskim, w którym swoistą miarę miar amerykańskiego Szekspira tradycyjnego czy co najwyżej nobliwie współczesnego stanowi coroczny Festiwal Szekspirowski w Stratfordzie w stanie Ontario. W połowie lat osiemdziesiątych kilku młodych a zbuntowanych wobec „teatru ojców” wzięło się do Szekspira bardzo po swojemu. W nowatorskich, eksperymentujących teatrach poprzez i wokół Szekspira zaczęli poszukiwać furtki do własnej współczesności – myślowej i estetycznej. W roku 1987 powstał bardzo interesujący „tryptyk” – Gilles Maheu w swym montrealskim teatrze Carbon 14 wystawił *Hamletmaschine* Heinera Müllera, za którą otrzymał nagrodę reżyserską prestiżowego Festiwalu Teatru Ameryk, grupa Association of Performing Artists wystawiła zrytualizowanego i odartego aż do archetypów *Peryklesa*, a zainspirowany miejscem, w którym w Vancouver gra zespół Tamahnous Theatre House, Peter Eliot Weiss wykreował własną wersję *Hamleta* i nazwał ją *Nawiedzony dom Hamleta*, którego grał simultanicznie w wielu pomieszczeniach całego budynku teatru. To tylko przykłady tendencji w młodym teatrze na świecie w latach osiemdziesiątych. Zespoły alternatywne w poszukiwaniu nowych impulsów często wówczas zwracały się ... do klasyki. Po formacji lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy to modne było wyrzucanie tekstu dramatu za kulisy bądź klecenie na scenie *ad hoc* „kreacji zbiorowych”, zaczął narastać zawód wcześniejszymi iluminacjami „czystą teatralnością” i stopniowo przepraszano się z wielką literaturą jako inspiracją dla pokoleniowych poszukiwań w sferze form oraz prezentacji własnych postaw intelektualnych¹.

W Polsce natomiast Szekspir w rękach młodych reżyserów lat osiemdziesiątych po dawnemu przeważnie zamieszkuje państwowe teatry dramatyczne, w niewielkiej

¹ Por.: A. Żurowski, *Czas przesilenia*. Gdańsk 1991, s. 40-46, 63, 240-254.

mierze przydając im indywidualnej barwy. Wniósł ja w polski pejzaż teatralny na początku owej dekady słupski *Hamlet* Grzesińskiego². Zjawiskiem osobnym w połowie dziesięciolecia i bardzo głośnym w następnych sezonach stał się pokoleniowy, oryginalny w swej formule i ideologii Andrzeja Dziuka zakopiański teatr im. Witkacego. Ryszard Peryt *Romeo i Julię* wystawił na małej scenie Narodowego (1981), Maciej Englert *Sen nocy letniej* wyreżyserował w warszawskim Współczesnym (1983), a Janusz Nyczak z *Miarką za miarkę* zmierzył się na scenie kameralnej stołecznego Polskiego (1984). Choć żadnemu z tych przedstawień nie sposób przyznać miana dzieła teatralnego wielkiego formatu, nad każdym z nich warto się bacznie zatrzymać – obrazują bowiem stan umysłów i kształtującego się warsztatu artystów, których generacja stopniowo przejmuje naówczas po „spadkobiercach” z poprzedniego pokolenia cugle myślenia Szekspirem na swój obraz i podobieństwo.

Pierwsze w realizacji *Romeo i Julii*³ było zaskoczenie – że oto Ryszard Peryt tragedię Szekspira i balet Prokofiewa przerabiać chyba będzie na operę połączoną z dramą preromantyczną. Rodowód tej ostatniej ujawniał się jeszcze przed rozpoczęciem akcji, kiedy ciemności Teatru Małego rozdzierać poczęły oślepiające błyskawice. Muzyka Prokofiewa grzmi ponuro; oj, straszyc będą, a może i uwodzić zapierającymi dech w piersiach pięknościami pysznych obrazów – jak przystało wedle preromantycznej tradycji inscenizacji szekspirowskiej, w której przesadną gadaninę poety z powodzeniem wymieniało na barwne widowisko⁴. I zaiste – jest widowiskowo: tłum werońskich młodzieńców dziarsko się pojedynkuje, sprawnie w rytm muzyki zmienia układy. Po efektownym *entrée* paniczki zniknęły za kulisami, kilka kwestii dialogu zdążyło się wcisnąć w akcję, ale oto już przed sceną Parysa u Kapuletów znów grzmi muzyka – toczy się niemal romantyczna opera z *recitativami* dialogów. Tratuje myśl, druzgoce poetyckie słowo. Reżyserowi jednak muzyki Prokofiewa widać mało – po chwili wiersz Szekspira wzbogaca muzyczną prymką Bajerskiego: werończycy śpiewają piosenkę, której linia melodyczna z niczym, co było przed chwilą, nie wydaje się mieć żadnego związku. Lecz oto znów *grande spectacle* w dobrym starym stylu: wielki bal, postacie w maskach i renesansowych kostiumach pływają do romantycznej muzyki. Tekstu, który by może miał jakieś znaczenie dla precyzowania konfliktu, nadal w tym na lekarstwo. Wreszcie Tybalt krzyczy coś wściekle – na tak jednak zaciśniętym gardle, że trudno go zrozumieć. Ale już jedna z uczestniczek balu zaczyna śpiewać piosenkę, która wyraźnie godzi roztańczonych werończyków i pary z wolna zaczynają rozchodząc się po kątach na macanki. Tylko bezradni Romeo i Julia – w bieli, nie ma więc wątpliwości, że czysta i dziewicza – wpatrują się w siebie lirycznie bez słowa; tak wzruszeni, że zapomnieli języka w gębie.

² Inszenizację tę (grana pt. *Hamlet i „Hamlet”*, Teatr Dramatyczny w Słupsku, 6 i 7 IV 1981, przekład Maciej Słomczyński, reż. Marek Grzesiński, scenografia Jorge Reina, muz. Jerzy Satanowski) analizuję oddzielnie w obszernym artykule: A. Żurowski, *Hamleci czasu rozkładu ancien régime 'u*, *Studia Europejskie*, t. 12, 2003.

³ Teatr Mały (scena kameralna Teatru Narodowego) w Warszawie, 16 V 1981, przekład Jerzy S. Sito, reż. R. Peryt, scenografia Andrzej Sadowski, muz. Tomasz Bajerski (piosenki) oraz fragmenty muz. Sergiusza Prokofiewa do baletu *Romeo i Julia*, chor. Zofia Rudnicka, szermierka Tomasz Grochoczyński.

⁴ Por.: A. Żurowski, *Szekspiriady polskie*. Warszawa 1976.

Półprzytomny z miłości Romeo pod balkonem odzyskuje mowę na tyle, by wypowiedzieć pierwsze zdanie – *Drwi z blizn, kto nigdy nie doświadczył rany* – ale tuż po słynnym wersie reżyser rezygnuje z monologu i wprowadza na balkon Julię, która swój tekst ... odśpiewuje do muzyki Bajerskiego. Wkrótce podśpiewywać będzie sobie też ojciec Laurenty, w czym niezbyt stosownie przeszkodzi mu Romeo, który z takim impetem wpada do celi, że powala zakonnika na podłogę. Im dalej, tym coraz gęściej w akcji kłębią się pomysły na uatrakcyjnienie widowiska. Po sam finał. Po śmierci Julii chór werończyków raz jeszcze smętnie zanuci *O nienawistna godzino*, po czym jednak zamilknie oniemiały grozą i tylko dzięki płynącej z głośnika pieśni publiczność dowie się, że *Posepną zgodę daje nam to rano*. I na tym można by konwencjonalnie zakończyć wizualnie i akustycznie bogate widowisko, gdyby nie inscenizatorska chęć dorzucenia poetyckiej metafory zdarzeń. Oto Romeo i Julia – niczym w zgodzie z dawną interpretacją ich losów przez Wilama Horzycę jako „kochanków z gwiazd”, których miłość jest zbyt wielka jak na doczesność i w pełni zrealizuje się dopiero pośmiertnie⁵ – wstają z mar i kroczą wzwyż, ku centralnym drzwiom na zakulisie Teatru Małego. Już poza nimi rytualnie dotykają się dłońmi i dyskretnie zamykają za sobą drzwi.

Przyglądając się szaleństwu Romea, Merkucjo stwierdził, że najwyraźniej *Przestrzeliła mu łeb jakaś miłosna pieśń*. Trudno zaprzeczyć, iż jest w tych słowach coś na rzeczy w odniesieniu do Perytowego widowiska na motywach Szekspira, Prokofiewa i Bajerskiego, bogatego w miłosne pieśni, tańce, bijatyki i pojedynki, w huczne dla uszu i oczu obrazy. Inscenizatorska inwencja interpretacyjna sięga również ustawienia postaci. Oto pani Kapulet (Anna Chodakowska) w rudej – żeby nie było wątpliwości co do jej charakteru – peruce, podle zazdrosna o Parysa, z twarzą zaciętą i zasznurowanymi ustami przekonywująco kojarzy się z macochą Kopicuszką, która z hieratyzmem i wystylizowaną gestyką z powodzeniem objęłaby rolę *femme fatale* w dramie preromantycznej. Z nieco innej konwencji śpieszy swej pani w sukurs Niania (Ewa Ziętek) – zamaszycie tnie rękami powietrze, śpiewa piosenki i raz po raz krzyczy na całe gardło, jak na postać z „komedii niższej” przystało. Umknąć – i „po prostu” grać prawdę przeżyć swej bohaterki – udaje się w tym widowisku jedynie Ewie Błaszczuk. Jej Julia to w pierwszych scenach młodzietka, naturalna dziewczyna, bez patosu i lirycznych landrynek, z niemal jeszcze dziecięcą czupurnością; dojrzała i świadoma w celi Laurentego; bez minoderii, autentycznie zakochana po nocy z Romeem; pełna wiarygodnej ludzkiej rozpacz podczas wspólnego lamentu z nianią. Jedyne to tutaj żywy człowiek – postać w r o z w o j u; aktorsko bogata wewnętrznie, a technicznie nośna w scenicznym szepcie i plastyce ciała. Przebija się nawet poprzez reżyserskie „pomysły” i tautologiczne „dookreślenia” nastroju, kiedy inscenizator próbuje na przykład w scenie rozpacz Julii zamazać aktorską ekspresję smętną muzyką smyczkową.

Aktorka się broni, ale Julia przegrywa. Schodzi na dalszy plan i wraz z Romeem ginie w diachronicznym świetle rozpasanej teatralności. Losy werońskich kochanków stały się ledwie drobiną w tym teatralnym zamęcie – operowym, baletowym, pantomimicznym, kostiumowym, szermierczym. Proporcje zostały zamienione: na

⁵ Por.: A. Żurowski, *Myślenie Szekspirem*. Warszawa 1983, s. 40-75.

pierwszym planie protagonistów tragedii zastąpiło tło – werońska zbiorowość, w przedstawieniu skonkretyzowana jako hałastra durnej smarkaterii, która wyczerpuje swój świat w bijatykach, wrzaskach i wygłupach, z lekkością słonia robi dowcipy w rodzaju wkładania sobie szpady między uda w ten sposób, by klinga pozorowała instrument sposobny do czynności zdecydowanie przeciwnych niż zadawanie śmierci. Oczywiście rozwiązłość złotej młodzieży werońskiej może służyć i często na scenie służy jako tło i kontrapunkt w stosunku do głównego wątku tragedii pary zakochanych. Rzecz tylko w wyważeniu proporcji tak, by tło było tłem, a wątek główny miał szansę pozostać wątkiem głównym.

Bywa, że widowisko chybione – jak w tym wypadku – warte jest pamięci, bo – jak to właśnie – wiele mówi o zakrętach szekspirowskiej świadomości teatru. Nie tylko Szekspir – ale on jest tu modelowy – przyjmie wszelaką barwę i podda się każdej racjonalizacji. Jednego tylko nie zniesie: chaosu i bezsensu. Nie przebiję się przez beztematyczność najrozmaitszych pomysłów nie poddanych ładowi nadrzędnie go scalającemu. Stylizacja operowa? – proszę bardzo. Interpretacja *Romea i Julii* jako zderzenia prawdy uczuć z pustym szykiem i konwencjonalizmem otaczającego świata? Czemuż nie – to wszystko drzemie i w samym dramacie, i w jego teatralnej biografii. Ale Szekspir o wszystkim, to Szekspir o niczym⁶.

Przy okazji premiery *Snu nocy letniej* w warszawskim Teatrze Współczesnym⁷ Witold Filler przypominał, jak to kiedyś Erwin Axer „zwierzył się, że na scenie przy ulicy Mokotowskiej brakuje dla Szekspira powietrza. A jeżeli wierzyć recenzentom – dodawał – i dziś go tam zabrakło”⁸. Przedstawienie Macieja Englerta rzeczywiście nie było raczej wielką kreacją sceniczną, niemniej ambitnie i interesująco proponowało własny ton interpretacyjny. Ten spektakl – pisała recenzentka – „jest snem nocy ciemnej. [...] Świat elfów nie dba o komplementy w rodzaju: malowniczy, zwiewny, urokliwy. Na scenie niemal pustej pojawiają się – drewniany, wznoszący się lekko podest z balustradką, trzy pary kulis w odcieniu ciemnej zieleni. Postaci w czarnych kostiumach elżbietańskiej proveniencji z białymi kryzami i pobielonymi twarzami nuca posępną piosenkę. Jakby pajace, jakby widma. Przewodzi im Puk – demiuerg, ubrany jak elfy, sztukmistrz niezbyt udatny, z kolczykiem w uchu, trochę demoniczny, trochę w złym guście. Tytania jest również w stroju czarnym – z »nocy mroku«, dystyngowana, jak na prawdziwą królową przystało i posępna, jak i dwór. Oczywiście na pierwszy rzut oka. Przeobrażenie owego królestwa nie ma żadnych innych motywacji prócz tych, że noc jest ich dniem, ich naturalną porą. Porą radości, swobody i miłości (jednak), czemu owa czerń zdaje się przeczyć”⁹. Nie przeczy – bynajmniej. Ta noc i jej sen są u Englerta zaiste c i e m n e w swej istocie. „Nocne

⁶ Por.: A. Baranowska, *Nie wszystko jest zabawą*. „Kultura” 1981, nr 27; Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *My – pieszo*. „Perspektywy” 1981, nr 29; W. Natanson, *Spektakl dziwaczny*. „Życie Warszawy” 1981, nr 140; K. Pysiak, *Antologia stylów*. „Zwierciadło” 1981, nr 31; M. Sztokfisz, *Kogo to wzruszy?* „Sztandar Młodych” 1981, nr 149; A. Żurowski, *0:1, czyli Szekspir przegrał do Peryta*. „Teatr” 1981, nr 15.

⁷ Teatr Współczesny w Warszawie, 5 II 1983, przekład Konstanty I. Gałczyński, reż. Maciej Englert, scenografia Ewa Starowieyska, muz. Jerzy Satanowski, ruch sceniczny Wanda Szczuka.

⁸ W. Filler, *Błyski i cienie*. „Gazeta Krakowska” 1983, nr 41.

⁹ H. Przedborska, *Sen nocy*. „Dziennik Ludowy” 1983, nr 33.

przygody dwóch par kochanków i fantastyczny świat podateńskiego lasku” nie mają w sobie nic z pogodnej baśniowej ferii. Nie bez kozery rozgrywają się „na tle czarnych” – według Ewy Kielak, a nie ciemnozielonych – „ścian, w ciężkich, ponurych, postrenesansowych kostiumach”. I nie budzi to przesadnej aprobaty recenzentki, że spektakl wielobarwnej komedii toczy się przy „inscenizacyjnej powadze i grze serio w stylu tragedii Hamleta”. Do tragedii wprawdzie daleko, ale i do śmiechu nieskoro Englertowi, kiedy zajrzał pod pozorne wesołości świata przedstawionego. I nic dziwnego, iż Puk u niego diaboliczny, i że „podobnej proveniencji należy doszukiwać się w scenicznym orszaku Tytanii”. Mniejsza więc bodaj o to, że „najmocniejszym akcentem przedstawienia stała się” dla Kielak „grupa pana Pigwy” – stała się, bo ją wysoko wyniosła aktorska klasa plebejskich bohaterów. Ale tym wyraźniejsza właśnie stawała się w kontrapunkcie ogólna wizja tego *Snu* jako „czarnej mary” – koszmaru, zgodnie z angielskim *nightmare*. W mrocznym świecie diaboliczny Puk „»dwoi się« (dosłownie) i wisi w powietrzu za osłoną ściany”, wokół krzątają się „łupiące i skrzypiące po scenie, czarne, pokraczne elfy”¹⁰. Daleko tej „nocy letniej” do feerycznych igraszek. „Najbardziej erotyczna sztuka Szekspira – pisał Tomasz Miłkowski – zagrała nie tyle swą zmysłowością, ile klimatem fantazji-buffo. Maciej Englert [...] najwyraźniej bawił się prestidigitatorskimi sztuczkami w »niby-czary«” Puka (brawurowa rola Adama Ferency)”¹¹. Krytyk dotknął istotnego tonu tego teatru – Englert rzeczywiście nie straszy „czarną marą” naszych ciemnych zakamarków; nie odwraca się od buffo, nie unika sztuczek. Nie kryje, żeśmy w teatrze; ale w ważnej i wcale nie do końca komicznej sprawie. „Muzyka Jerzego Satanowskiego nie ma nic wspólnego ze słodyczą i fantazyjnością wielkiego poprzednika – Mendelssohna”. A pewnie, że nie! Poza trupą rzemieślników „niemal ekspresjonistyczna stylizacja”¹² ogarnia całość świata przedstawionego. Nie bardzo nam do śmiechu, kiedy w 1983 roku – roku tej premiery – rozglądamy się wokół ulicy Mokotowskiej, przy której jakoby „brakuje dla Szekspira powietrza”. Nam go także wówczas brakuje – wokoło, a bywa, że i w nas samych także.

Wiele można było sobie obiecywać po warszawskim debiucie Janusza Nyczaka. Jego wcześniejsze przedstawienia – a zwłaszcza niedawny *Dom otwarty* Bałuckiego w poznańskim Nowym¹³, w którym młody reżyser stworzył przejmujący, jeden z wówczas najsubtelniejszych teatralnie obrazów groteski stanu wojennego *à la polonaise* – dobrze rokowały, że kiedy Nyczak weźmie się do *Miarki za miarkę*¹⁴, solidnie pogrzebie pod fabułą w zagadnieniach etyki i władzy. Nic takiego się nie stało. „Janusz Nyczak przygotował sympatyczny spektakl z Szekspirem w tle. Bohaterami wieczoru stali się młodzi aktorzy. [...] Przedstawieniem tym cieszyć się można jak zabawą. Pełno w nim dokładnie wyczelowanych teatralnych mgieł, malutkich aktorskich gier, pomysłowo rozwiązanych sytuacji”. Drewniana konstrukcja Michała Kowarskiego, choć kojarzyła się z „maszyną do grania Szekspira”

¹⁰ E. Kielak, *Komedia grana „Hamletem”*. „Trybuna Ludu” 1983, nr 40.

¹¹ T. Miłkowski, *Próba Szekspira*. „Walka Młodych” 1983, nr 11.

¹² H. Przedborska, *Sen nocy...*

¹³ Por.: *Almanach sceny polskiej 1983/84*. Warszawa 1987, s. 73.

¹⁴ Teatr Kameralny (scena kameralna Teatru Polskiego) w Warszawie, 29 IX 1984, przekład Maciej Słomczyński, reż. Janusz Nyczak, scenografia Michał Kowarski, muz. Janusz Stokłosa.

Wierchowicz i Maciejowskiego, nie prowadziła bynajmniej we właściwe kreacjom tamtych szekspirystów głębsze warstwy osobowości wrzuconej w kołowrót historii i władzy¹⁵. Na komediowej scenie Nyczaka zapanowały zabawa i wdzięk. I to dobre w szacownych murach Teatru Polskiego, w którym na scenę kameralną dano reżyserowi młodziutkich aktorów, którzy uwodzili autentyzmem żywiołowego temperamentu. Dopiero przy nadziejach na przeświecenie nie tylko ludycznej warstwy tekstu nieco uwierać zaczynał „nie do końca sprecyzowany pomysł inscenizacyjny. W pierwszych scenach mamy coś z klimatu robinhoodowskiej baśni, w ostatnich przychodzą do głosu reminiscencje teatru epickiego”¹⁶. W sumie – dobra robota, więc uznanie i... sporo niedosytu. „Wszystko jest czytelne i przejrzyste, jasny jest morał [...] narzucający się w pierwszej warstwie znaczeniowej, ale również wyraziście zasugerowano ironię tego morału”. Słowem: „spektakl Nyczaka – jasny, kolorowy i młodzieńczo świeży”¹⁷. Jak zawsze ostrożny i prawomyślny Jaszcz napisał: „Nyczak w *Miarce za miarkę* ujrzał to, co wyczytał bezpośrednio w tekście. To chwalebna powściągliwość”¹⁸. Ale też niewiele więcej.

Wielki pusty pokój; zakopiański teatr na Chramcówkach gra *Jak wam się podoba*¹⁹. Pod trzema ścianami widzowie, przy czwartej – otwarta garderoba. W niej aktorzy – nie postacie jeszcze – w roboczych trykotach, „prywatni”, dopijają herbatę, śmieją się, szepczą między sobą. Podczas akcji ci, którzy akurat nie biorą w niej udziału – wciąż na oczach widzów – będą w garderobie oczekiwać na wejście, wkładać kostiumy albo zmieniać je przed przedzierzgnięciem się w kolejną postać. W centrum pomieszczenia ogromny materac sportowy i przystawiona do niego trampolinka. „Gwałtowny warkot bębna [...] oznajmia początek spektaklu. Jeden z aktorów wybiega na środek sali i odbijając się od deski wykonuje w powietrzu efektowne salto. Wkraczamy w świat scenicznej fikcji”. Pierwszy znak teatralny został bardzo ładnie postawiony: salto – i hop! – w świat iluzji.

Reżyser unika dwóch stereotypów, które wówczas już od lat zwykły konkurować z sobą w inscenizacjach komedii Szekspira – zarówno odślaniania pozorności komizmu, pod którym kryje się w istocie gorzyc świata, jak i przyciskania komicznego pedału aż po farsowość. „Oglądamy spektakl niezwyklej barwności i dynamiki, a jednocześnie jakby pozbawiony ciężaru, pełen powietrza i czystych dźwięków. Aktorzy w swej żywiołowej energii i natężonej woli spodobania się publiczności i sprostania nieraz bardzo trudnym fizycznie zadaniom niemal odrywają się od ziemi. Przedstawienie atakuje teatralnością ostrą, wręcz fizycznie odczuwalną. Widzimy tu teatr ludyczny, który nie wstydy się swych jarmarcznych korzeni i [...] bardzo prostych środków, właśnie jarmarcznej proveniencji”. Na macie ogromni zapaśnicy walczą z sobą niemal serio, raz po raz popisują się akrobaci, rubensowskiej piękności przelewają się fałdy, pasterz krąży wokół planu gry z żywą kozą.

¹⁵ Por.: A. Żurowski, *Myślenie Szekspirem...*, s. 221-250.

¹⁶ M. Nowak, *Oko za oko*. „Teatr” 1985, nr 4.

¹⁷ T. Krzemień, *W szekspirowskim Wiedniu*. „Tu i teraz” 1985, nr 8.

¹⁸ Jaszcz [Jan Alfred Szczepański], *Szekspir znany i mało znany*. „Perspektywy” 1985, nr 4.

¹⁹ Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem, 24 II 1989, grano pt. *Jak wam się podoba (Próba)*, przekład Maciej Słomczyński, oprac. tekstu i reż. Andrzej Dziuk, scenografia Andrzej Dziuk i Beata Wodecka, muz. Jerzy Chruściński, chor. Lech Wołczyk.

„Las Ardeński bezpośrednio pokazany jest w jednej tylko scenie. W arkadyjskiej uczcie, w której spożywaniu listków sałaty i twarogu towarzyszy wesola muzyka, bierze udział sama upostaciowiona Natura. Efekt, jaki ta postać wywołuje, w sielankowym kontekście tej sceny jest jednak mocno dwuznaczny: przywiedła, przekwitająca, nadmiernie otyła i zbyt jaskrawo wymalowana nie bardzo się kojarzy z harmonią i doskonałością. Funkcjonuje raczej jako rodzaj ironicznego symbolu” – znaku teatralnie wyśmianego: ot, i macie swoją „arkadię”... Ironię potwierdza monolog Jakuba i w rezultacie „Las Ardeński nie jest tu ani odrębnym wątkiem dramatycznym, ani konkretnym miejscem akcji. Wyznacza jedynie obszar poszukiwanego doświadczenia. Poszukiwanie utopii jest tyleż konieczne, co absolutnie nieskuteczne, a przebycie drogi zawsze prowadzi do punktu wyjścia”. Cóż, trudno, i trzeba o tym wiedzieć; ale i tak bardzo się nam to wszystko podoba. Dynamiczna, mocno tu wyeksponowana Celia (Dorota Ficoń) „porusza niemi całej intrygi”²⁰ i to ona niejako prowadzi poprzez doświadczenie ardeńskiego lasu, czyli z powrotem do punktu wyjścia. Zgodnie z jarmarczno-ludyczną konwencją spektaklu aktorzy zarzucają ciągłość pełnych portretów psychologicznych. Dobrze, że czegoś niegłupiego po drodze doświadczamy, ale nade wszystko – ponad metafory i przesłania – podoba się nam zabawa, zatem i głównym celem spektaklu jest atrakcyjne przedstawienie samego siebie; teatralność jako atrakcja po prostu; programowa zabawowość teatru i uczestnictwo w teatralnej grze – swoboda radosnego rzucenia się w fikcję. Dopiero sam finał – acz i on delikatnie – dookreśli role i funkcje bohaterów: Rozalinda i Orlando biorą ślub, są zupełnie współcześnie, bardzo uroczyście ubrani. Ich role i funkcje podległy ujednoznaczeniu – kończy się swoboda igraszek z fikcją, zaczyna się tzw. życie. Cóż, odrobinę żal...

Pokoleniową zmianę warty widać w tym przedstawieniu wyraźnie. Wypadło ono najbardziej obiecująco spośród prac „wówczas młodych”, czyli polskich reżyserów właśnie wstępujących w szekspirowskie szranki. Widać ową „zmianę warty” w samym przedstawieniu, ale i wokół niego: recenzje i szkice związane z *Jak wam się podoba* Andrzeja Dziuka pisali jego rówieśnicy. Coś wówczas drgnęło w myśleniu Szekspirem po polsku. I co ważne: można odnieść wrażenie, że pokolenie zaczyna krystalizować własną optykę odbioru i rzeczywiście samo siebie oglądać w szekspirowskim lustrze. Świadczą o tym wyraźnie także recenzje z zakopiańskiej premiery. Beata Guzalska, Grzegorz Niziołek, Jacek Sieradzki analizują inscenizację Dziuka bardzo osobiście; ich sądy są zindywidualizowane, zgodne z własnymi preferencjami – choć „obszar poszukiwanego doświadczenia” u całej trójki jest zbieżny, a „przebyta droga” wszystkich prowadzi w istocie do tego samego lustra. Czytajmy więc po kolei te recenzje, nawet jeżeli trzeba się będzie zgodzić na pewne powtórzenia, bo i one nie są przypadkiem. Pokazują, co dotyka najgłębiej tkankę pokoleniowej wrażliwości i stylu myślenia kształtującej się właśnie formacji.

„W *Jak wam się podoba* wkraczamy w krainę podwójnej utopii. Utopii teatru jako swobodnej gry wyobraźni i utopii natury wyzwolonej z pierwotnego skażenia złem. Całościowe rozwiązanie dla swojej inscenizacji reżyser wyprowadził z jednej sceny dramatu: zapaśniczego pojedynku”. I dla takiego rozwiązania ukształtował

²⁰ Cytaty z: B. Guzalska, „*Jak wam się podoba*”, czyli o prawdzie iluzji. „Teatr” 1989, nr 10.

świetnie mu sprzyjającą przestrzeń gry, z gimnastycznym materacem w centrum. „Kolejne sceny następują więc po sobie błyskawicznie, zamieniają się w serię pojedynków. Pierwszym sekwencjom przedstawienia patronuje alegoria Siły w osobie atletycznego zapaśnika”. Jako że „Las Ardeński jest rajem wyzwolonej cielesności”, zatem z kolei „tutaj miast Siły króluje alegoria Natury o bujnych, acz najwyraźniej już przekwitłych kształtach”. Podwójna szekspirowska utopia *Jak wam się podoba* – jak ją poprzez przedstawienie Dziuka interpretuje Niziołek – utopia teatru i natury została w pełni przełożona i sprecyzowana w znakach teatralnych, na poziomie przestrzeni, obrazu i konwencji gry. „Aktorzy nie dbają o psychologiczny rysunek postaci, poddają się żywiołowi gry, wymogom poszczególnych sytuacji. [...] Jak w ludycznej improwizacji. [...] Środki, jakich używają aktorzy, są ostre, ale precyzyjne. [...] Aktorzy są nade wszystko komediantami. Ich role są zaledwie maską, którą w każdej chwili można zmienić. [...] Spotęgowanie żywiołu teatralnej zabawy ma w tym przedstawieniu siłę radosnego i wyzwalającego snu”. Co nie znaczy jednak, aby Dziuk zupełnie odwracał się od szekspirowskiego pytania, jak się nam ta zabawa podoba. Zatrzymuje się nad nim – w ostro skonstrastowanym z igraszkami ludycznej improwizacji tonie serio, który wnosi postać Jakuba. Jego tekst ograniczony jest niemal tylko do monologu o świecie jako teatrze. Brzmi tym donośniej – jak pojedynczy strzał.

Obydwa skrzydła utopii – utopii teatru, czyli „swobodnej gry wyobraźni”, i utopii natury albo jak chcecie tę opozycję nazywać i niezależnie od tego, jak się wam ona podoba – zostały w całym przedstawieniu szeroko rozwarte ponad materacem treningowym do ćwiczeń z wyobraźni, czyli teatru i ćwiczeń z natury, czyli ciała. Aż zejda się z sobą obydwie te warstwy w finale – w ironii, a może raczej w mądrym, gorzkawym zrozumieniu wobec, może nieuchronnej, konwencyjności, która dławi autentyzm życia. Oto Rozalinda pojawia się w białej sukni ślubnej, jak to na ślub dyktuje konwencja, a Dziuk jako Hymen uważnie przygląda się jej wejściu w świat wielu konwencji – z ironią? smutkiem? zrozumieniem? Tak kończy się to *radosne interludium*²¹ – bo wszak pogoda improwizacji i beztrzesko rozigrane teatralnie doświadczenie natury wyobraźni i natury Natury nie mają powodu przekreślać egzystencjalnej refleksji.

Analizy dopełnia recenzencka nota Jacka Sieradzkiego, skrótowa i wartościująca, tym wyraźniej oddająca sedno. Szekspir w *Jak wam się podoba* Andrzeja Dziuka jest „słoneczny. Tak słoneczny i radosny, że może pojawić się wątpliwość, czy w szaleństwie tej zabawy nie ginie zbyt wiele mądrości dramaturga”. Niepokój Sieradzkiego budzi, czy ogromne skróty tekstu w ledwie dwugodzinnym przedstawieniu zbyt go nie spłaszczają, czy nie za dużym kosztem poniechano opozycję Dwór-Las i czy nie umyka w cień zmarginalizowany Jakub. Recenzent sam sobie jednak własne wątpliwości rozwiewa. Choćby kiczowata opasła baba w Arkadii, confetti w finale są tego rodzaju znakami ironii, goryczy i dystansu, które – jeśli tak wam się podoba – pozwalają zajrzeć w „mądrości dramaturga”, „na tyle dyskretnie jednak, by [...] nie zakłócać zabawy”. Bo zabawy życiem – zabawy radosnej,

²¹ G. Niziołek, *Sny w Teatrze Witkacego*. „Res Publica” 1989, nr 6; G. Niziołek, *Sny, komedie, medytacje*. Kraków 2000, s. 13-14.

co nie znaczy, że bezrefleksyjnej, zakłócać nie należy. Niechaj trwa, skoro „cały świat gra komedię, a jej motorem podstawowym jest w tym wypadku miłość”²². To jest optyka. Wyrazista nie tylko wobec Szekspira i jego potencjalnych zasobów. To jest optyka, w jakiej po ogólnej zapaści sceny polskiej lat osiemdziesiątych i zamgleniu teatralnego zwierciadła pokolenie zaczęło próbować poprzez Szekspira dojrzeć samo siebie w lustrze.

²² J. Sieradzki, *Widz nie chce wyjść z teatru*. „Polityka” 1989, nr 21.