

szekspir współczesny?

Peter Brook

evoking shakespeare

(Wywołując Szekspira)

Nick Hern Books

London 1998

Peter
Brook

EVOKING SHAKESPEARE



Marjorie Supiera

bierzesz do ręki gazetę i czytasz ją z prawdziwym zainteresowaniem. Kiedy jednak okazuje się nagle, że nosi ona wczorajszą datę, odkładasz ją jednak z niechęcią na bok. Co sprawia, że znaczna liczba artykułów, pióra inteligentnych przecież dziennikarzy, już następnego dnia traci swoją aktualność? Gdzie ukrywa się podstawowa różnica między gazetą z dnia poprzedniego a sztukami Szekspira sprzed kilku setek lat? Od postawienia takich pytań rozpoczął w maju 1996 roku w Berlinie swoje wystąpienie na temat teatralnej twórczości Szekspira Peter Brook. Zaznaczył wszakże od razu, że nie chodzi mu o łatwą odpowiedź (w znanym nam stylu), iż Szekspir genialnym autorem był. I rzeczywiście, nikt bardziej niż Brook, którego cała ponadpięćdziesięcioletnia kariera na europejskich scenach (od *Straconych zachodów miłości* w 1946 roku w Stratfordzie do najnowszego *Qui est là?* na podstawie *Hamleta*) związana jest z nazwiskiem elżbietańskiego dramaturga, nie wydaje się bardziej uprawniony do rozstrzygnięcia kwestii jego niesłabnącej współczesności. Berliński wykład Brooka pod tytułem *Evoking Shakespeare* opublikowało pod koniec ubiegłego roku londyńskie wydawnictwo Nick Hern Books w interesująco zapowiadającej się serii *Dramatic Contexts* (konteksty dramatu), gdzie obok *Poetyki Arystotelesa* i *The Necessary Theatre* (Nieodzowny teatr) Petera Halla ukazywać się będą ważne wypowiedzi o teatrze kluczowych postaci dawnego i dzisiejszego teatru.

Jeszcze w *Pustej przestrzeni*, wydanej w kluczowym dla ruchu kontestacji i alternatywnego teatru 1968 roku, utrzymywał Brook, że współcześnie nie można już wystawiać niektórych sztuk Szekspira. Takich jak choćby *Burza*, która samym typem iluzji scenicznego świata uniemożliwia konieczny wówczas bezpośredni związek z publicznością, możliwy zarówno dzięki przekraczaniu konwencji mieszczańskiego teatru, jak również łamaniu społecznych tabu w dziedzinie seksu czy polityki. Zgodnie z tym przekonaniem sześć lat wcześniej Brook wystawił *Króla Leara* z Paulem Scofieldem, idąc za podszepem Jana Kotta, że Szekspira czytać należy przed pryzmatem teatru absurdu. Czwierć wieku później zmienił jednak zdanie. W wywiadzie udzielonym niemieckiej telewizji 3 Sat przed premierą *Burzy* w Zurychu (1992), jednoznacznie przyznał, że podjął się inscenizacji tego uznawanego za niemożliwy do wystawienia na współczesnej scenie dramatu Szekspira, bowiem zmianie uległ sam teatr i typ jego związku z publicznością. Teatralna scena początku lat dwudziestych powinna pokazywać to, czego nie sposób znaleźć w codziennym życiu; odbijać to, co w nim głęboko ukryte, zaspokajając tym samym dzisiejszy głód magii, utopii i metafizyki. Wykład w Berlinie stanowił w pewnym sensie kontynuację tamtego wywiadu.

Brook nie mógł jeszcze widzieć *Zakochanego Szekspira*, a przecież w zaskakujący sposób jego obraz elżbietańskiego dramaturga spleta się z tym, który w swoim scenariuszu naszkicował Tom Stoppard. Niezmiernie bawi widok filmowego Szekspira, który – wobec braku weny twórczej – skwapliwie korzysta z podpowiedzi Marlowe'a, kumpli z karczmy czy kochanki. Brook całkiem serio podpowiada, że część tajemnicy Szekspira wiąże się z jego ponadprzeciętną zdolnością do obserwacji innych, asymilacji doświadczonego na własnej skórze i zasłyszanego. Lecz genialna pamięć to nie wszystko. Około tysiąca postaci zaludnia trzydzieści siedem sztuk Szekspira i każda z nich wydaje się wymyślona z równą uwagą i sympatią. Stąd tak łatwo poddają się te dramaty odmiennym interpretacjom, a do ich autora równie dobrze pasuje przydomek „faszysty”, „antysemity” czy „seksisty”, co „humanisty” i „feministy”. Takiej zdolności

do natychmiastowej identyfikacji ze zmieniającymi się wciąż, nawet skrajnie odmiennymi postawami i światopoglądami nie miał wedle Brooka nikt przed Szekspirem, ani też nikt po nim. Bo Szekspir był poetą w tym przede wszystkim sensie, że umiał posługiwać się językiem nadzwyczaj intensywnym, naładowanym znaczeniami jak elektrycznymi ładunkami. Umiał też – i to może najistotniejsze – widzieć związki tam, gdzie zwykle nie wydają się one oczywiste. Dlatego Brook odmienia nieco przyjęte rozumienie słynnego zdania z *Hamleta* o teatrze, który lustro podsuwa rzeczywistości. To lustro nie odbija bowiem znanej nam z codziennych doświadczeń powierzchni życia. Wręcz przeciwnie: pod otaczającym nas chaosem rzeczy, ludzi i spraw ukazuje zaskakujące możliwości innych sensów i innego porządku, przeciwstawiając polityce – metafizykę. Przypomina zatem Brook opinię Gordona Craiga, że jeśli zakwestionuje się realność świata duchowego w sztukach Szekspira, to można je spokojnie wyrzucić do kosza, gdyż razem z wymiarem metafizycznym zniknie ich cały istotny sens. Niezrównana gęstość tych dramatów to przede wszystkim efekt tego, że w każdym momencie akcji jej widzialnemu wymiarowi towarzyszy ten niewidzialny.

Lecz nie jedyny to moment w *Evoking Shakespeare*, kiedy Brook powołuje się na Wielkiego Reformatora. Zbliżający się do dziewięćdziesiątki Craig skarżył mu się w jednej z rozmów, że nie lubi chodzić do kina. „Siedzę sobie i widzę w pewnym momencie ogromną górę, a potem ona podskakuje i na jej miejscu, na wprost mnie pojawia się nagle ludzka twarz, nic z tego nie rozumiem” – tłumaczył podobno. Ten skrajnie sztuczny język filmu – cięcia, zbliżenia, panoramowanie, miksowanie – którego reguł w żaden sposób nie potrafił pojąć stary Craig, a w mig chwytają małe dzieci i analfabeci, przypomina pod pewnymi względami konstrukcję sztuk Szekspira. Na nagiej, podzielonej na kilka konwencjonalnych poziomów scenie elżbietańskiego teatru miejsce akcji zmieniało się równie szybko i arbitralnie jak w dzisiejszym kinie. A może nawet jeszcze szybciej, bo żadna z filmowych technik nadal nie potrafi dorównać płynności naturalnego języka, który na scenie jednym słowem powołuje las do istnienia, by następnym go unicestwić.

Nigdzie w *Evoking Shakespeare* nie wspomina Brook o tej współczesności sztuk Szekspira, która wcześniej inspirowała sceniczny kształt jego *Króla Leara* i teoretyczne rozważania w *Pustej przestrzeni*. Tej współczesności, która dla Jana Kotta płynęła przede wszystkim z szekspirowskiej wizji historii jako Wielkiego Mechanizmu – odartego z wszelkiej mitologii (i metafizyki) niezmiennego obrazu politycznej praktyki. Nie sposób jednak uciec przed wrażeniem, że podskórnie istnieje ona jednak w zakończeniu berlińskiego wystąpienia. Brook nie ukrywa przecież, że prawdziwe wyzwanie dla reżysera to takie teatralne odczytanie sztuk Szekspira, by widzowie patrzyli i słuchali ich „dzisiejszymi” oczami i uszami, by w scenicznej rzeczywistości bez trudu odkrywali swoje tu i teraz. Nie gdzie indziej czyha też największa pułapka. Przymiotnik „aktualny” i „współczesny” – wbrew pozorom – nie ma tego samego znaczenia. Na tysiąc sposobów można uaktualnić Szekspira (dzisiejsza broń, motocykle, brutalność i wyzwolenie seksualne), ale trudno tak go wystawić, by dla dzisiejszych widzów zachować wszystkie poziomy jego dramatów, całą ich oryginalną gęstość. „Artykuł we wczorajszej gazecie ma tylko jeden wymiar i dlatego szybko traci barwę. Każdy wers Szekspira to prawdziwy atom. Energia, jaką można z niego wyzwolić, nigdy się nie wyczerpie – jeśli tylko potrafimy go rozbić.” Szekspir jest więc nadal współczesny. Choć bodaj współczesny inaczej.

brook