

p

Podczas spektakli Krzysztofa Warlikowskiego nie można się czuć bezpiecznie. Jego teatr ma zdolność atakowania (i uwodzenia) bezpośredniością. Im bliżej, tym lepiej. Na widowni tak mało rzedów, jak tylko się da, publiczność umieszczana często na scenie. Aktorzy na wyciągnięcie ręki. Z ich niezwykłą gotowością ekstremalnego odsłonięcia: emocji, fizyczności. Z ich odwagą i oddaniem. Ten teatr nie chce być kontemplowany, podziwiany, nie chce być przedmiotem estetycznych wzruszeń. Chce dotykać. Są chwile, kiedy otwarcie i wyzywająco wylewa się ze sceny na widownię. Wdziera się w prywatność widza, odbiera mu komfort anonimowości, demaskuje go w podejrzanej roli podglądacza. W *Hamlecie*, w scenie „pułapki na myszy” dwór zamiast śledzić przedstawienie „teatru w teatrze”, siedzi na skraju sceny, naprzeciwko widzów, tuż przy pierwszych rzedach. Widownia się rozświetla. Oni patrzą na nas. Prosto w oczy, bez sztuczek, bez kokieterii. Nie do zniesienia długo. To na nas zastawiono pułapkę. W *Oczyszczonych* tylko w jednym epizodzie wszystkie postacie spotykają się na scenie. Nic nie robią, akcję zatrzymano. Jest czas na wybrzmienie ostatnich słów Grace: „Zabić ich wszystkich”. Na widowni zapala się światło. Znowu patrzą, prosto w oczy. Uśmiechają się, śmieją. Grace zacytowała nasze myśli. To my mamy rzucić kamieniem.

Podstawowy mechanizm teatru (greckie *theōmai* znacząco: oglądam) zostaje odsłonięty, a jednocześnie odwrócony. Obserwator staje się obserwowanym. Tę zamianę ról przeprowadza Warlikowski zarazem brutalnie i subtelnie. Brutalnie, bo niespodziewanie zostajemy objęci światłem, wystawieni na bezceremonialne spojrzenie aktorów, bezbronni tym bardziej, im ich spojrzenie prawdziwsze i naturalniejsze. A subtelnie, bo nikt nas do niczego nie przymusza, nie namawia tanimi chwytami do jakiejś ponadteatralnej komunii aktorów i widzów. My patrzymy na nich, oni patrzą na nas – idealna symetria. Nie tylko widzowie czują się nadzy, aktorzy również muszą zrzucić skórę postaci i patrzeć po ludzku, szczerze, bez asekuracji. Wcale to niełatwe i może bliższe granic aktorstwa niż, dajmy na to, sceniczna nagość. Nikt tu nie próbuje udawać, że czwarta ściana nie istnieje – pokazuje nam się tylko jej względność, potencjalność przenikania się dwóch światów. Nikt również nie udaje, że po drugiej stronie rampy jest pusto. Wspaniale jest to ostateczne uznanie istnienia widza. Nie kokietuje się nas, nie mruga okiem, po prostu się nas dostrzega. Dla tej dwuznacznej przyjemności bycia obnażonym i dostrzeżonym, sprowokowanym i potraktowanym osobowo warto na spektaklach Warlikowskiego siadać w pierwszych rzedach. Im bliżej, tym lepiej.

Warlikowski otwarcie szuka sposobów bezpośredniej konfrontacji z widzem, włączając do tych poszukiwań wystawianych przez siebie autorów. Tekst, powiedzmy, Szekspira musi stać się dotykalnie bliski. Trzeba go zatem mówić tak, „aby widzowie w każdej minucie spektaklu czuli go pod skórą”. Trzeba go „ubezpośrednić go do granic zatracenia teatru”. Tekst *Burzy* szczególnie nadaje się do takich transgresji. Wystawiony na scenie, bez przerwy przecież komentuje sam siebie. Tworzy iluzję i natychmiast ją rozbija, odsłania jej umowność. „Los nas wyrzucił na scenę tej wyspy niby aktorów w sztuce.” Reżyser podejmuje tę grę iluzji i deziluzji, nie po to jednak, by na chłodno studiować fenomen teatru, ale by po raz kolejny zbadać rozciągłość jego granic, zdolność wchodzenia pod skórę widzów.

Dystans między Szekspirowską poezją a dzisiejszą – językową i emocjonalną – wrażliwością zostaje zniesiony. Z tekstu *Burzy* Warlikowski usuwa wymyślne metafory, wielopiętrowe porównania, popisy retoryczne, zreżne językowe koncepcje, sztafaż mitologiczny – cały naddatek należący do konwencji epoki. Rzadko pozwala rozkoszować się urodą słowa, przenikliwym czy dowcipnym bon motem. To sprawy drugorzędne.

Destyluje z rozrośniętych zdań esencję. Kondensuje znaczenia, kondensuje emocje. Dialog ma dzięki temu wielką wyrazistość – nie nadwątlają go żadne zbędne okragłe zdania, nie rozrzedzają pusto- i wielosłowa. Zostaje czysty dramatyzm i czysty liryzm. To, co dzieje się między ludźmi, i uczucia, dla których szuka się – teraz i tutaj, na scenie – najwłaściwszych słów.

Wydaje się, że zabiegi adaptacyjne Warlikowskiego dokonują się na scenie, podczas prób. Że ostateczna wersja jest wynikiem gorącej konfrontacji aktorów z tekstem, a nie wcześniejszych, wykoncypowanych decyzji reżysera. Że niektóre skróty i dodatki wzięły się z tych cudownych przypadków, jakie zdarzają się na próbach (umiejętne włączanie w tkankę spektaklu przypadkowych zdarzeń z pracy jest zawsze znakiem sztuki i bezbłędnej intuicji). Że aktorzy najpierw przymierzają frazy Szekspira jak kostium i sprawdzają, gdzie uwiera, gdzie niepotrzebnie szeleści, czy staje się drugą skórą, czy niewygodnym pancerzem. Potem dopiero przykrawają, wyrzucają zbędne świidelka, czasem – wymieniają jakiś detal na inny, bardziej funkcjonalny, prostszy. Dogrzebują się poezji tam, gdzie zdawałoby się jest tylko zabawa słowem, i prawdy uczuć tam, gdzie w powierzchniowym czytaniu odnajduje się jedynie konwencje. Wtrącają współczesne kolokwializmy w tak naturalny sposób, że bez tych kilku „kurw” trudno sobie wyobrazić pełnię postaci. Udowadniają, że wzniosłe słowa dadzą się wyartykułować bez fałszu. Że cielesność aktora może być dla tej wzniosłości przeciwwagą, a metafory mogą nabrać fizycznej konkretności. Niesłychanie bliski robi się Szekspir w ich ustach. I okazuje się, że bardzo wnikliwie można jego słowami opowiadać o współczesności.

U Szekspira wyspa jest co się zowie magiczna: pełna żywołów, stworzeń, roślin, dźwięków. U Warlikowskiego scena jest niemal aseptyczna. Przestrzeń wykreślono oszczędnie i precyzyjnie, meblując ją kilkoma zaledwie, za to znaczącymi, sprzętami, rozszerzając i zawężając, modelując światłem. Jest tu mnóstwo miejsca dla wyobraźni, ale przede wszystkim – dla aktorów. W powściągliwie zaaranżowanej przez Małgorzatę Szcześniak scenarii każdy gest, każdy grymas, intonacja są podwójnie wyraziste. Obszerna i niemal pusta przestrzeń konkretyzuje się w każdej scenie inaczej. Pojawiają się elementy znane ze współczesnej codzienności, ale wyrwane z kontekstu: w scenach z Trinkulem i Stefanem – barowe stolki i lada (ale bez barmana i półek z alkoholem), w scenach z królewskimi rozbitkami – fotele biznes klasy w samolocie (ale bez samolotu, choć z Arielem w roli stewardessy). Mają lapidarność hasel i moc ewokowania pełnych, rozbudowanych światów. Gdyby chcieć pokazać doskonale zespolenie wszystkich elementów spektaklu, trzeba by opisywać scenę po scenie reżyserię światła Felice Ross i warstwę muzyczną, stworzoną przez Pawła Mykietyna. I jeszcze aktorską umiejętność traktowania światła i muzyki jak partnerów. Światło nieustrudzenie wznosi sceny ponad rodzajowości realizmu. Zągęsza obraz. Wykrawa z otchłani mniejsze mikrokosmosy albo ujawnia nieskończoną głębię i ogrom sceny. Muzyka czujnie towarzyszy temperaturze emocji. Elektroniczne dźwięki budują i kontrolują rytm spektaklu – niespieszny, nieregularny. Pozostają na poziomie abstrakcyjnego szumu, hałasu albo tworzą niemelodyczną, powtarzalną strukturę. To znowu rozwijają się w melodie – jak motyw prostego, kilkudźwiękowego tanga w scenach „barowych”. Czasem muzyka świadomie zbliża się do kiczu, nadając banałowi pozory szlachetności, a grotesce – pozory powagi.

Na początku wszystko dzieje się blisko. Słabe, rozproszone światło wykrawa prostokąt sceny tuż przy pierwszych rzedach. Podłoga – na poziomie widowni – jest ułożona z lustrzanych kwadratów. Dalej widać zarys podestu i niezmierną, pustą przestrzeń, zamkniętą w głębi wysoką, półokrągłą ścianą z sze-

Joanna Wichowska

burza

Teatr Rozmaitości w Warszawie
William Szekspir

burza

przekład: Stanisław Barańczak, reżyseria: Krzysztof Warlikowski,
scenografia: Małgorzata Szcześniak, muzyka: Paweł Mykietyń,
reżyseria światła: Felice Ross, premiera: 4 stycznia 2003

regiem umieszczonych tuż pod sufitem okien. Widzowie siedzą również po bokach, na scenie. Przechodzą tuż obok ciężkiego drewnianego stołu, nad którym pochyla się kobieta, zajęta wycinaniem ludzkich figurek z papieru. Zaczyna się od dźwięku. I dopiero potem gaśnie światło.

Burza dzieje się gdzieś daleko: sugerowana hukami ni to silnika samolotu, ni to mocnego wiatru i dalekim poszumem nakładających się głosów, ciemnością, rozświetlaną tylko ognikami kolejno zapalanych przez kobietę zapalek. Miranda i Prospero rozmawiają przy świeczce, otacza ich gęstniejąca mgła. Scena rozświetla się lekko z chwilą przebudzenia się Ariela. Potem światło wydobywa rusztowania pod podestem, tworząc metaforę grotu, gdzie mieszka Kaliban.

Jakaś siemiężna ta wyspa. Chata Prospera i Mirandy to stół bez obrusa, świeczka zatknięta w spodeczku, przyzma pieńków do porąbania. Miranda czknie w znoszonych, przydeptanych tenisówkach. Prospero w swoim swetrze stapia się z tłem. Ci dwoje – oraz Ariel i Kaliban – tkwią tu jak na głuchej, zapyziałej prowincji, zaniedbani, odtwarzający od lat te same rodzinne psychodramy: wzajemne pretensje, próby sił, bunt. Gniją tu, powoli trawieni przez złe wspomnienia i nierealne marzenia. Prawdziwe życie jest gdzie indziej – w mitycznym niemal Mediolanie, raj utraconym. Bez przerwy się o nim mówi, ale on sam wydaje się nierealny, nieistniejący. Należy do przeszłości.

Prospero obsesyjnie powtarza pytanie „pamiętasz?”. Zadaje je Mirandzie, Arielowi, Kalibanowi. Zanim opowie córce prawdę o przeszłości, dopytuje się, co zapamiętała z dzieciństwa. Wspomnienia Mirandy są nikłe i zamglone. Uduje, że pamięta. Żyje w okrojonym, niepełnym świecie, w teraźniejszości. Nie wie, kim jest. Tożsamość buduje się na pamięci. Prospero ukrył przed nią historię, teraz jej ją zwraca: „Twój ojciec był królem Mediolanu”. Ariel wyparł bolesne obrazy z przeszłości. Zapomniał, że ma u Prospera dług wdzięczności. Prospero odświeża mu pamięć. Uzasadnia tym samym swoje prawo do Arielowej wolności. Podchodzi do Ariela od tyłu. Pochyla się i mówi tuż nad jego uchem. Dręczy, wspominając uwięzienie Ariela w pniu sosny. Ariel, nie ruszając się z krzesła, sięga za siebie i ściśle oplata Prospera rękami. Nie chce pamiętać. Kaliban wierzy w swoją wersję minionych wydarzeń. Został przez Prospera podstępnie wydziedziczony z praw do wyspy. Prospero koryguje jego wspomnienia. Przypomina, że Kaliban dobierał się do jego córki – zasłużył na swój podły los. Prospero zajmuje się porządkowaniem pamięci wszystkich mieszkańców wyspy z zadziwiająco pedanterią. Ma to oczywiście uzasadnienie kompozycyjne: zanim zacznie się właściwa akcja, musimy poznać prehistorię bohaterów. Ale jego obsesja świadczy o czymś więcej. Przeszłość Ariela i Kalibana daje mu nad nimi władzę. A jego własne wspomnienia każą mu myśleć o zadośćuczynieniu. Prospero nie umie zapomnieć, pamięć krzywd tkwi w nim jak kamień. Czyni go ciężkim. Powoduje, że jego twarz zastyga w grymasie gorczy. Przy pomocy Ariela aranżuje teatr zemsty. W ten sposób pamięć zostanie oczyszczona z ran, a czas będzie mógł ruszyć z miejsca.

Tak można by streścić ekspozycję spektaklu, gdyby nie to, że każda z postaci wnosi zupełnie nowe sensory, mało mające wspólnego z wszelkimi dotychczasowymi wyobrażeniami na temat bohaterów *Burzy*. Aktorzy tworzą role, korzystając ze wszystkich możliwych wskazówek zawartych w tekście. Zachowania są umotywowane psychologicznie i biograficznie (większość bohaterów ma jakąś historię), każda postać – obdarzona pełnią życia, wykraczającego niemal poza sceniczne tu i teraz. W bardzo dojrzały, wyrafinowany sposób rozrysowana zostaje sieć dziwacznych, podsztych nierozszyfrowanych do końca namiętności, wzajemnych zależności. Tu wszystko dzieje się między ludźmi.

Miranda w zużytej sukieneczce i słodkoróżowym sweterku pochyla się nad stołem. Wycina z papieru małe ludziki i ustawia je na grubej księdze. Jest odwrócona tyłem i długo nie bę-

dzie widać jej twarzy – ukrywa ją za gęstymi włosami sięgającymi pasa.

Lata odosobnienia na wyspie uczyniły z niej dzikie zwierzę. To zdziwienie Małgorzata Hajewska-Krzysztofik szkicu je kilkoma zdecydowanymi kreskami. Miranda wciska głowę w ramiona, garbi się, miota szybkie, nieufne spojrzenia spod brwi. Nie umie siedzieć normalnie – wierci się, podwija nogę, kuca na krzesle. Czasem pociąga nosem. Chodzi zamasyżycie i niezgrabnie, rozstawiając szeroko stopy. Ma gwałtowne, nieokrzesane gesty, jak chłopak raczej niż jak kobieta. Nawet w rozkapryszonym głosie słychać frustrację przeraźliwą samotnością i powtarzalnym rytmem życia na wyspie, bez ludzi. Można ją sobie wyobrazić, jak całymi dniami zapamiętałe produkuje te swoje papierowe figurki. A kiedy prawdziwi ludzie są tak blisko, jej mrukliwy ojciec zatapia statek. Miranda jest rozżalona, prawie wściekła.

Prospero długo opowiada o przeszłości, natrętnie upewniając się, czy córka go słucha. Drażnią ją te ciągle dopytywania. Wobec ojca odczuwa z trudem skrywane zniecierpliwienie, wobec Kalibana – rodzaj protekcyjnego współczucia (próbując mu je okazać, lekko dotykając jego dłoni) zmieszanego z urazą. Ci dwaj to jedyne żywe istoty, jakie zna. Kiedy zjawia się Ferdynand, najpierw bierze go za ducha, a zaraz potem – za istotę boską. Miranda na wszystko reaguje impulsywnie i bez zastanowienia. Jej miłość też jest impulesem. Eksploduje w niej z siłą wszystkich uspijonych dotąd nieznanymi instynktów.

Prospero sprawia wrażenie znudzonego koniecznością mówienia. Nie chce mu się otwierać ust. Nie chce mu się modułować głosu, tak jak nie chce mu się podnieść dłoni w zdecydowanym geście. Opowiada córce o dawnych nieszczęściach matowym głosem, na jednym tonie, powoli. Nie wygląda na kogoś, kto stoi „w zenicie wpływu sprzyjającej gwiazdy”, raczej na kogoś, kogo – tak czy owak – czeka „tylko schyłek szans”. Jest w nim jakiś gorzki stoicyzm. Jeśli myśl o krzywdzie lub o zemście jakkolwiek go porusza, zdradza się z tym niezwykle rzadko. Raz tylko, kiedy Ariel zdaje relację z przebiegu katastrofy statku, Prospero na sekundę się ożywia: w krótkim zachnięciu widać satysfakcję: udało się. Na końcu, przy konferencyjnym stole, po królewskim zapewnieniu, że odzyska tron Mediolanu, przez twarz Prospera przebiegnie cień ulgi. I to wszystko. Żadnych więcej oznak zaangażowania w całą tę burzę, którą rozpętał. Żadnych dostrzegalnych emocji.

Adam Ferency ma niezwykle trudne zadanie. Rola Prospera ogołocona jest nie tylko z patosu i ceremonialności, ale z wszelkiej teatralności. Ferency musi zapomnieć o aktorstwie. Nawet o tak podstawowych sprawach, jak nośność głosu i wyrazistość gestu. To nie tyle oszczędność aktorskich środków, ile ich całkowite porzucenie. Rola Prospera jest przezroczyta. Widać pod nią człowieka. Ale to oczywiście nie Ferency. Ferency gra, nie grając. Podobnie jak Prospero działa, nie wykonując żadnych magicznych sztuczek.

Wszechmoc Prospera ma coś wspólnego z jego nieruchomością. Ta ociężała, zwalista postać jest jedynym stałym punktem w dziwnej, metamorficznej rzeczywistości. Wokół Prospera jest ruch i zmienność, on sam jest statyczny i żadnej zmienności nie podlega. Jest obiektem skrajnych namiętności, ale sam nie okazuje uczuć. Jest osi i inicjatorem zdarzeń, ale w nich nie uczestniczy. Jakby znał skuteczność taoistycznej zasady wu-wei: nie-działania. Nie działa, a jednak wszystko wokół siebie przekształca. Na nim, jak na opoce, buduje się uludny, zdeformowany, pozorny świat i o niego, jak o skałę, się roztrzaskuje. Wystarcza sama jego obecność.

Od działania Prospero ma Ariela. Ariel jest ucieleśnieniem jego myśli. Nie ma tu żadnych – ani teatralnych, ani iluzjonistycznych – sztuczek: magia Prospera zyskuje moc poprzez ciało Ariela. Bardzo dosłownie i na naszych oczach. Na początku Ariel siedzi przy stole, ze zwieszoną głową, zwiotczały, nieobecny. Ocknie się dopiero, kiedy Prospero zechce uspić córkę. Jego szerokie, mimowolne ziewnięcie sprowadzi na Miran-

dę natychmiastowy sen. Tak właśnie – prosto i niepokojąco – wyglądają czary Ariela. W ten sam sposób będzie potem usypiał innych. Ma jeszcze inne szczególne zdolności. W rozmowie z nim Prospero nie kończy żadnej ze swoich kwestii, bo Ariel jakimś cudem odpowiada na niezadane pytania. Potrafi też zjawiać się na wezwanie, zanim Prospero wypowie pierwszą zgłoskę jego imienia. Czyta w myślach? Jest zatem sługą doskonałym. Ale nienawidzi swojej roli.

Pierwsze słowa – „Każesz fruwać? Pływać? Nurkować w ogień?” – wypowiada z tak zjadliwą ironią, że staje się jasne, jaką udręką jest jego służba. Domaga się przyrzeczonej wolności. Ale Prospero go potrzebuje. Jego myśli bez Ariela nic nie wazą. Ich związek jest dziwny, staje się coraz bardziej dwuznaczny w miarę, jak Ariel przechodzi kolejne metamorfozy: nikiąc w oczach, jakby Prospero dysponował wedle swego uznania jego siłami. Jakby wydzieliał mu zapasy powietrza, potrzebnego do oddychania, dawki narkotyku, potrzebnego do życia.

Na początku Ariel grany przez Magdalenę Cielecką jest chłopcę. Drobny, ubrany w dres, z krótką czuprynką. „Zmień się w nimfę morską” – rozkazuje Prospero. W odpowiedzi Ariel obnaża ramiona. I uśmiecha się wzgardliwie, wyzywająco: czy tak? Teraz widać, że jego uroda jest androgyniczna. To ciało o nieoczywistej płci da się modelować na różne sposoby. Wystarczy, że ściągnie niechlujne, pozwijane skarpetki, podwinie wysokie nogawki, odsłaniając szczupłe nogi i nasadzi na głowę perukę – jaskraworude loki – a staje się, jak chce Prospero, „nimfą”. Kimś innym, aktorem w teatrze Prospera.

Odtąd Ariel, spełniając rozkazy swego pana – również te niewypowiedziane, bo przecież czyta w jego myślach – będzie się bezustannie przebierał, charakteryzował, odgrywał różne role. Metamorfozy odbywają się na scenie. Cielecka z niezwykłym kunsztem i zapamiętaniem pokazuje ubezwłasnowolnienie, pograżanie się w groźnym letargu, narastające zagubienie postaci w nadmiarze wcieleni, strojów, płci. W tej roli jest erotyka i metafizyka, dwa wektory Szekspirowskich przebieżek, wnikliwie opisane przez Jana Kotta. Ariel płacze się w swoich dresach i sukienkach, nakłada i ściąga rudą perukę, rozmazuje jaskrawą makijaż, potyka się na wysokich obcasach. Jego przenieście szybko przestają być farsą i kabaretem. Stają się tragiczne. Na polecenie Prospera wpędzając innych w szaleństwo – sam staje się szalony. Pod warstwami masek znika jego własna twarz.

Na wyspie mieszka jeszcze Kaliban. Wylazi spod podestu, jak z nory, z daleka oznajmiając: „Drew już wam naniosłem”. Pocięte pieńki rzeczywiście leżą ułożone w stos po prawej stronie sceny. To bodaj jedyny element scenografii przeniesiony dosłownie z tekstu *Burzy*. Kaliban porusza się trochę nonszalancko, rozkołysanym krokiem, z głową wysuniętą do przodu. Plastikę ciała o zwierzęco miękkich, krągłych ruchach i niezwykle wyrazista, zmienna twarz Renate Jett sprawiają, że Kaliban przywodzi na myśl postaci z dziecięcych kreskówek.

Nosi włóczkową czapeczkę i roboczy, przyduży kombinizon, ukrywający kształt ciała i odsłaniający wytatuowane ramie i plecy. Tatuaż kończy się na policzku. Jest jak piętno: znak przynależności do innego, obcego świata. Świata niewolników, prymitywów, dzikusów. Albo inaczej: wzgardzonych, poniżonych, niekochanych. Jest jednocześnie doskonałym ekwiwalentem „potworkowości” Kalibana. Ale Kaliban nie jest potworem. Ma w sobie coś z dziecka. Renate Jett uważnie rzeźbi każde słowo, zmagając się z wymogami artykulacji w obcym języku. Wysiłek aktorki doskonale przekłada się na charakter postaci. Kaliban, dopiero niedawno wyuczony języka, tak właśnie mógłby mówić, z nieco dziwnym akcentem i pedantyczną dokładnością. Nadwyrazista artykulacja sprawia, że tym lepiej słychać, jak pięknym językiem się posługuje. Jego słownictwo jest bogate i zmysłowe. Paradoksalnie w ustach „potwora”, który ledwo nauczył się mówić, Szekspirowska poezja brzmi najpełniej. Człowieczeństwo Kalibana uwydatnia jeszcze ciepły, zmy-

ślowy tembr głosu aktorki. Głos ten jest również bardzo kobiecy i niejasny status Kalibana zyskuje przez to dodatkowe wymiary: Potwór? Człowiek? Dziecko? Mężczyzna? Kobieta?

Był władcą, jest niewolnikiem. Zdradziła go, nie po raz ostatni, naiwność, bezkrytyczne zaufanie, którym obdarza każdego, dopóki ten go nie wykorzysta i nie porzuci, jak Prospero. „Wpiew byłeś dobry, głaskałeś, dawałeś wody i jagód (...) Lubiełem cię wtedy. Pokazywałem ci wszystko na wyspie.” Zranione uczucia przemieniają się w swoje przeciwieństwo: Kaliban staje się złośliwy i krnąbrny. Pluje do spodeczka z pomarańczami, pali jedną z papierowych figurek Mirandy nad świecą, parodiując krzyk umierającego człowieka, wywała język, złościzy. Robi z siebie głupka. Śmieszny i straszny. Gra rolę, jaką mu narzucono.

Jest w postaci Kalibana jakieś rozdwojenie. Potwór o szlachetnym sercu, przypisany do roli wiecznego niewolnika, wyklinający poeta. Jego bunt jest z góry skazany na bezowocność, jego uczucia – na wzgardę. Cała jego dalsza historia będzie historią dobrowolnego poniżenia i mimowolnej klęski.

Katastrofa morska okazuje się katastrofą lotniczą. Akcja odsuwa się od widzów. Rozświetla się podest. Słychać ten sam dźwięk, co na początku, w scenie burzy, ale teraz już wiadomo, że to huk silnika samolotu. Wygodnie rozparci w lotniczych fotelach siedzą władcy świata. Milczący król Neopolu (Zygmunt Malanowicz), dobroduszy gaduła Gonzalo (Lech Łotocki) i dwóch elokwentnych, brylujących złośliwym dowcipem cwaniaków – Sebastian i Antonio – brat Prospera. Od prowincjonalnych, zapuszczonych mieszkańców wyspy dzieli ich przepaść. Są nieskazitelnie eleganccy, dystyngowani, pewni siebie i – zwłaszcza dwaj ostatni – nieskończenie cyniczni. Panowie z nonszalancją rozprawiają o dalekich wojaczach. Neapol, Mediolan, Tunis – te nazwy brzmią w ich ustach jak dowody nieskończonej potęgi. Możliwym tego świata czas upływa na międzykontynentalnych lotach, podliczaniu kolumn cyfr w podręcznych laptopach i knuciu groźnych intryg. W piątym fotelu – pograżony w letargu Ariel. Prawie zsunął się z siedzenia, czasem przez sen nieznacznie porusza dłonią. Dopiero na końcu z wysiłkiem spróbuje sformułować słowa, jakby próbował się przebudzić z koszmaru: „Gdy ty śpisz, ktoś może knuć” – tylko tyle zostaje z jego piosenki.

Jest w tej scenie wiele słownego dowcipu. Wartka stycho-mytia Szekspira nie bawi jednak aż tak bardzo, jak by mogła. Aktorzy znakomicie podkreślają jej złowieszczy wymiar. Nieco neurotyczny Sebastian (Marek Kalita) i zamknięty w sobie flegmatyczny Antonio (Andrzej Chyra) ze swadą przerzucają się replikami, w których wyczuwa się podskórne wrzenie. Kiedy Gonzalo i Alonso usypiają (Ariel rozwiera usta w przepastnym ziewnięciu), akcja nabiera przyspieszenia. Antonio i Sebastian zrywają się z foteli. Antonio podsuwa pomysł zbrodni, jakby mówił o kolejnej intratnej inwestycji. Logiczne argumenty, zimna kalkulacja. Emocje są gdzieś głęboko w środku. Wybuchają z nieoczekiwaną siłą, gdy jednym skokiem dopada Sebastiana i celuje mu w skroń. Długopisem, nie rewolwerem. Chyra ma niewinną, trochę rozkojarzoną twarz. W jednej chwili staje się ona zawzięta, bezlitosna.

„Gdyby to był odcisk, wdziałbym miękkie kapcie” – to Antonio o sumieniu. Całkiem niedawno zbrodnia była jeszcze wyzwaniem dla sumienia. Łączyła się z lękiem bez wątplenia metafizycznym. „Jeżeli nie ma Boga – wszystko wolno” – mógł spekulować Raskolnikow. Sumienie było pochodną wiary w istnienie wyższej instancji. Erynie, prędzej czy później, w ten czy inny sposób dopadały zbrodniarzy. W świecie, gdzie ludzie nie obserwuje już żadne wszechwidzące oko, sumienie jest niewykrywalne. I robi się dużo miejsca na wyrachowane, przerażające zimne zło. Rekwizytorium współczesnej zbrodni jest nieskończenie banalne. Długopisy zamiast sztyletów. Podpis na dokumencie zamiast efektownej plamy krwi. Spiskowcy o nienagannych manierach, w kulturalnych garniturach, z markowymi dłu-

gopisami w wewnętrznych kieszeniach marynarek są odrażający i przerażający jak ze złego, kafkowskiego snu. Tyle że ten sen aż nazbyt przypomina rzeczywistość.

Świat w *Burzy* Warlikowskiego jest kastowy. To inne kasty niż te Szekspira. Zamiast królów – dygnitarze, biznesmeni, współcześni władarze świata. Zamiast bezcielesnych duchów i zniewolonych potworów – cierpiący z powodu swojej inności ludzie. Zamiast błaznów – niewydarzone i groźne cwaniaczki, nieudolnie próbujące przejąć stery świata.

Tym razem na podeście widzimy trzy postacie, oparte o ladę podłużnego, barowego stołu. Za nimi, wzdłuż ściany zamykającej scenę świeci cienna kreska tandetnego, pomarańczowego neonu. Błazen Trinkulo jest kobietą, co wzbogaca obraz o dodatkowe tony. W interpretacji Stanisławy Celińskiej Trinkulo (Trinkula?) ma wspaniałą rodzajowość – typ takiej pochlastanej przez życie „kobiety po przejściach”, co to lubi wypić i powspominać lepsze czasy (raz jej się zdarzyło być w Anglii i powtarza to wielokrotnie i z dumą), można spotkać o świecie w każdej „gorszej” dzielnicy. Celińska obdarza postać, prawie cały czas nieruchomo siedzącą za barem i wypowiadającą nieliczne kwestie, zdumiewająco bogatym życiem emocjonalnym. Trinkula jest zazdrosna, rozszalona, przestraszona, radosna. I przy tym wszystkim rozbijając komicznie – z tą swoją Anglią, z jakby rozespianym głosem w wysokich, piskliwych rejestrach, ze swoim pijackim belkotem i pijacką drażliwością.

Stefano to narcystyczny, prowincjonalny macho z włosami na brylantynie, w marynarce (ni to kabaretowej, ni to militarnej), lakierkach w szpic i bez spodni. Cwaniactwo i prymitywizm wylażą z niego w nerwowych uśmieszkach, trochę niepewnych spojrzaniach, domagających się ustawicznego potwierdzenia jego wielkości, nagłych wybuchach agresji. Jacek Piondziałek z brawurą i urzekającą lekkością oddaje sprzeżenie narcyzmu i prostactwa z domieszką pęrwersji. Jego piosenka „o Mańce” to majstersztyk. Z głośników sączy się monotonna, arytmiczna muzyka. Stefano wysnuwa z niej melodię: rozlewną, w dziwnych, niełatwych interwałach, smutną i powolną. Durnowate słowa zupełnie nie pasują do kunsztownej melodii i namaszczonego sposobu śpiewania. Poczucie absurdu rośnie i niepokoi. Nie wiadomo: śmiać się, czy się bać.

Muzyka w scenach barowych tworzy wiele takich dwukierunkowych znaczeń. Odrealnia to, co naturalistyczne, uwzniośla groteskowe gesty. Stefano poi Kalibana wprost z butelki. Kaliban połyka zachłannie, nie odrywając ust, unosząc się na stołku. Muzyka narasta w tym samym rytmie. Jakby to była jakaś podniosła komunja, mistyczne wtajemniczenie.

Kaliban jest zauroczony Stefano. To zauroczenie ukazano tak, że można je niemal nazwać miłością. Taką, która jest ślepa,

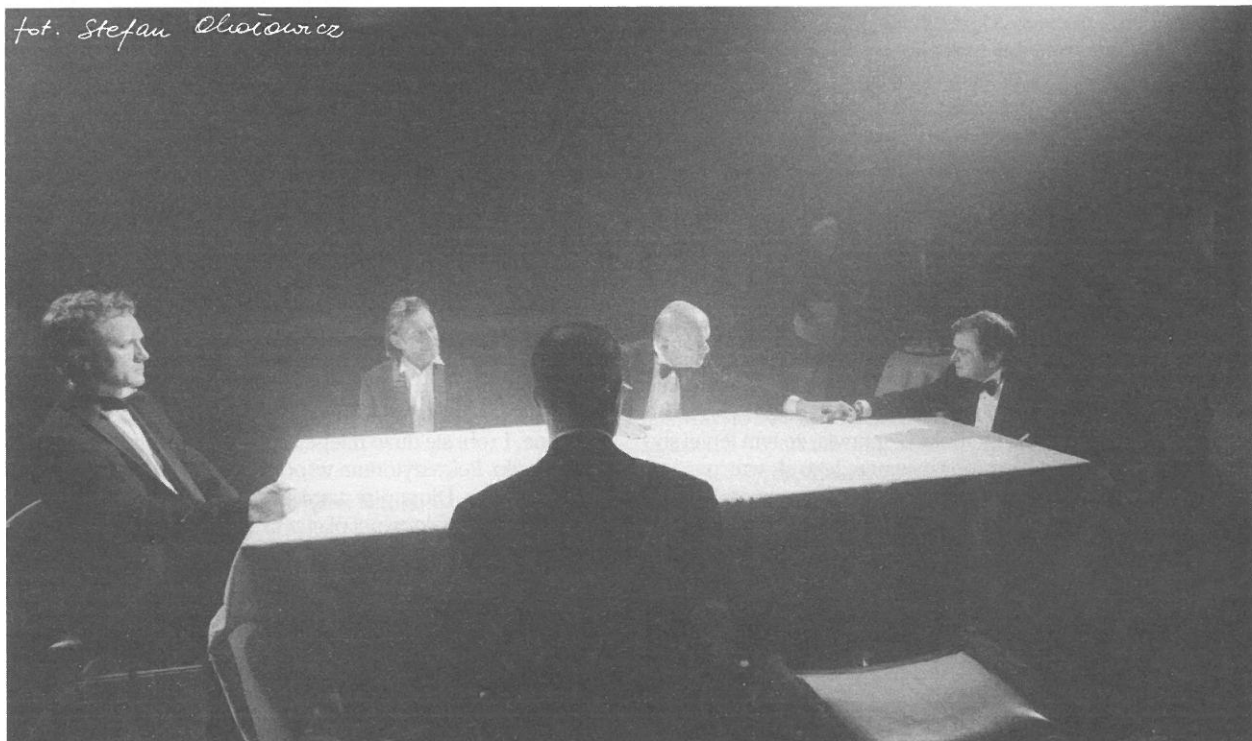
pozwała wziąć pijaka za boga, odbiera resztki godności. Kaliban kocha jak pies. W zakochanym, psim spojrzeniu jest jakieś bezbrzeżne, nie do zniesienia niemal, oddanie, bezwarunkowe uwielbienie. Właśnie w taki, psi sposób Kaliban patrzy na Stefano. Mimowolnie otwiera usta, wysuwa język, posapuje. Żalony widok. A jednak Stefano z wyraźną przyjemnością przyjmuje uwagę ogłupiałego z zachwytu Kalibana. Ogląda go ze wszystkich stron, okręcając powoli na obrotowym stołku. „Potwór” okazuje się całkiem, hm... apetyczny – Stefano nie umie sobie odmówić krótkiego muśnięcia jego odsłoniętych pleców. Działa tu, między nimi, jakiś magnetyzm. Wyczuwa to też Trinkula – niespokojnie popatruje w ich stronę i nawet traci zainteresowanie butelką, którą dotąd usiłowała cichcem przechwytać. Zauroczenie jest obustronne, choć bierze się z zupełnie innych źródeł. Kaliban, jak pies, obdarza uczuciem pierwszego człowieka, który zamiast kiją, trzyma w dłoni cukierka (tutaj: butelkę) i od którego słyszy nie wyzwiska, lecz uspokajające: „nie bój się”. Stefano, wyniesiony nagle na piedestał, obsadzony w roli boga jest odurzony władzą. Upojenie władzą działa również na zmysły.

Cała groteskowość sytuacji wkracza na inny, bardziej dwuznaczny poziom, kiedy Kaliban daje ostateczny dowód pokory graniczącej z samozatraceniem. Całuje stopę Stefano. Całkiem po prostu rozwiązuje sznurówki, zdejmując but, zsuwa skarpetkę i przywiera ustami do stopy. Trinkula zagląda pod stół z niesmakiem, niemal ze zgrozą. Rzeczywiście, toczy się tu jakaś wysoce perwersyjna gra. Rozparty na stołku Stefano jest – na swój prostacki sposób – poruszony nieznaną mu dotąd rozkoszą. Z gardła wyrывa mu się zduszone „o, kurwa”. Pocałunek stopy jest jak erotyczna usługa w więzieniach – ustanawia niernaruszalną hierarchię: teraz jest absolutnie jasne, kto tu rządzi. Stefano staje się bogiem. Przynajmniej dla swoich dwojga towarzyszy.

A niebawem będzie jeszcze królem, bo Kaliban przekupuje go obietnicą władzy nad wyspą. Szykują wspólnie teatr zemsty w innym wariacie. Przy narastającym, miarowym dudnieniu stają na skraju podestu, z wyprężonymi w górę ramionami. Kolejni panowie świata. Stefano ze śmiechem zaczesuje sobie ulizane włosy gestem małomiasteczkowego Don Juana. „O.K.? – O.K.! – Super? – Super!” – tak brzmi ich ostatni w tej scenie, złowróżbny dialog.

Między „barem” a „samolotem” krąży Ariel. Dla wszystkich postaci oprócz Prospera pozostaje tylko głosem, niewidoczną przyczyną szaleństwa. Wtrąca się w rozmowę zupełnie już pijanych postaci za barem – sam też wygląda na nieprzytomnie pijanego. Podejmuje obłądną, trzygłosową piosenkę („drwij z nich i kpij z nich”), próbując poradzić sobie z wielością za-

foto. Stefan Olszowicz



dań: jednocześnie śpiewać do mikrofonu, przebierać się z drewna w różową, dziewczęcą sukienkę i do tego wyglądać wdzięcznie. Stopa uwięzła mu w nogawce, łokieć w rękawie. Jest założony i wstrząsający. „To nasza piosenka śpiewana przez nikogo” – mówi Trinkula. Ariel jest Nikim. Dlatego może nieustannie zmieniać skórę.

Zamienia się w stewardesse, z profesjonalnym wyrazem twarzy demonstrującą zasady działania pasów bezpieczeństwa i tlenowej maski. To przewrotna uwertura do sceny szaleństwa spiskowców i uzurpatorów. Na twarzach mają maski i widać się spazmatycznie w fotelach. Coś szarpie ich ciałami, zmuszając do powtarzania opętańczych, gwałtownych gestów. Światło powoli wydobywa z mroku postacie stojące bez ruchu za fotelami. To też oni, tyle że bez masek. Upiorne wrażenie rozdwojenia.

Widać wyraźnie, że Ariel płaci wysoką cenę za swoje ustawiczne przepoczwarczenia. Robi się coraz bardziej niezborny, nieprzytomny. Ale ciągle gra. Szczyty sztuki osiąga w czasie swojego popisowego monologu, skierowanego do pogrążonych w szaleństwo królów. Mówi powoli, z namysłem, ale – to widać – z pamięci, niby bezpośrednio, naturalnie, ale jednak aktorsko. Zwraca się do zdradców, wyrzucając im zbrodnie i grożąc zemstą, ale twarde słowa intonuje ze zmysłową miękkością. Przerywa mu stuk – coś wypada mu z rąk? – Ariel rozgląda się trwożliwie, wybity z rytmu, podejmuje frazę od początku. Powtarza się to kilkakrotnie i za każdym razem jego niepokój jest większy. Kiedy wreszcie do końca, pojawia się za nim Prospero. Wierny widz jego sztuki. Interesują go nie tylko konkretne efekty czarów sługi, ale również, a może nawet bardziej sposób, w jaki Ariel realizuje plan: jego kolejne wcielenia, kolejne ofiary. „Świetnie zagrałeś, Arielu, z jakimś złowieszczym urokiem.” Zaiste.

Między Arielem i Prosperem dzieje się coś tajemniczego, mamy do tej tajemnicy tylko pośredni dostęp. W jednej z kolejnych scen, Ariel złamany w krzyżu, obwieszony tańdętną biżuterią, wyczerpany, na pół przytomny pyta Prospera: „Kochasz mnie?” (tyle zostało z lekkiej, rymowanej kwestii, w wersji Barańczaka zakończonej oględnym pytaniem: „Czy mnie lubisz, mistrzu?”); Prospero odpowiada tajemniczym: „Cicho”. Niczego się nie dowiemy, możemy jedynie snuć domysły.

Z każdym pojawieniem się ciała Ariela jest bardziej sponiewierane, bezsilne. Aż wreszcie spala się do końca, zanika. Resztkami sił, recytując słodką piosenkę, Ariel wspina się na podest. Biodra i nogi są bezwładne, musi używać tylko rąk. Jest jak marionetka, której odcięto nagle sznurki. Na koniec staje się prawdziwie duchem. Uwalnia się od ciała, jak od kolejnego przebrania. Czyżby wolność znaczyła bezcielesność? Można powiedzieć: śmierć, ale to chyba nie będzie cała prawda. Ariel zanika przed końcem, inaczej niż u Szekspira. I to nad jego ciałem Prospero wyrzeka się „surowej magii”. Jego monolog staje się przez to swoistym żalobnym lamentem.

Jak na ironię, to właśnie Ariel, ta hybryda, chłopako-dziewczyna, zmieniający stroje transwestyta, duch, to nie-wiadomo-co daje swemu panu lekcję współczucia. „Gdybyś ich ujrzał, zmiełkoby twoje serce. Moje by zmiękło, gdybym był człowiekiem.”

„Bar” już całkiem zamienił się w plugawą spelunę nad ranem. Flaszka na wyczerpaniu, bełkotliwe klótnie prowokowane przez Ariela. Układ relacji wyraźnie się przesunął: Kaliban jest protegowanym, Trinkula wypada z łask. Stefano znajduje wiele przyjemności w odbieraniu holdów i w poniżaniu podwładnych. Rozgrywają się prowincjonalne, alkoholowe rytuały władzy. Kaliban wyrzuca Trinkuli brak serca (zamiast, jak stoi w tekście, braku waleczności), na co ta reaguje świętym oburzeniem. Wszystko jest – jak to przy butelce – rozdzierające i ostateczne. Karykaturalnie wyolbrzymione emocje u Stefana przybierają kształt brutalnego ataku agresji: rozwścieczony jakimś drobiazgiem wciska głowę Trinkuli między swoje uda. Nagle przestaje być śmieszny – jest groźny. Ten wybuch prymitywnej przemocy znowu wydaje się niepokojąco znajomy.

Każdy ma takie szaleństwo, na jakie zasłużył. Oblęd Kalibana, Trinkuli i Stefana ma formę frenetycznego tańca w dymach i ogłuszającym huku, swoistej plebejskiej odmiany ekstazy. Podnieceni skradzionymi błyskotkami (zdejmowali je z niewidzialnego Ariela) idą zabić Prospera. Pogrążeni w upiornej wesołości, nie widzą, że są przez niego obserwowani. Prospero tylko patrzy i jego wzrok wystarcza, by skamieniał najpierw Kaliban, a potem cała reszta. Nie pada żadne słowo. Stefano, jeszcze przed chwilą u szczytu władzy, zeskakuje ze stołu, nagle pełen respektu. Wycofują się chylkiem. W jednej chwili hierarchia zostaje przywrócona.

Poza hierarchicznym światem panów i sług, silnych i słabych, są tylko Ferdynand i Miranda. Jakimś cudem Warlikowski odebrał tej kiczowatej miłosnej historii całą niestrawną słodycz i banał. Ich miłość ma tutaj mocne uzasadnienie i rozgrywa się na przecięciu słów i instynktów, retoryki i fizjologii.

Redbad Klynstra w widoczny sposób zмага się z rozpoetyzowanym językiem, jakim Szekspir każe mówić Ferdynandowi. Co bardziej podniosłe zdania ilustruje gestem, choćby tautologicznym. „Gdy cię ujrzałem, serce moje padło jak ptak do twoich stóp; tam pozostaje.” Ferdynand pokazuje dłońmi, jak to serce-ptak upadło. Stara się, żeby wyznania brzmiały naturalnie i zdaje się nie dostrzegać, że podczas całej ich rozmowy Miranda bezwiednie miętosi sukienkę, zwiijając ją w walek na podbrzuszu. Dialog idzie swoją drogą, a nieświadome odruchy skrywanym seksualności – swoją. Na sentymentalny belkot Ferdynanda Miranda odpowiada jednoznacznym stwierdzeniem: „Kochasz mnie”. U Barańczaka jest bardziej eleganckie: „Czy mnie kochasz?”. W pierwszych pokazach spektaklu był tam jeszcze znak zapytania. Ale po kilku dniach zniknął – razem z resztkami wątpliwości. Miłość to miłość, kropka. Instynkt, który każe przebierać nogami i gmerać przy łonie ma z nią może więcej wspólnego niż setki zgrabnych słów, którymi się ją próbuje opisać.

Miranda jest zupełnie pozbawiona hipokryzji, nie umie udawać, kalkulować, czarować pięknymi słowami. Kiedy Ferdynand dwornie ogłasza: „Ty będziesz panią, a ja twoim sługą”, Miranda dopytuje z niepokojem: „A mężem?”. Potem jeszcze ceremonialnie ofiarowują sobie dłonie, ale cały patos zostaje natychmiast zniweczony, bo Miranda podaje dłoń z takim rozmachem, że słychać głośnie pląsnięcie i stłumiony okrzyk bólu Ferdynanda.

Ferdynand cywilizuje Mirandę. Odgarnia jej włosy z twarzy, prostuje wieczne zgarbione plecy, zawiązuje rozczłapane tenisówki. Czyni z niej kobietę. Musi jeszcze tylko przejść próbę prawości. Prospero wymaga od niego uroczystej przysięgi, że nie naruszy przed czasem dziewictwa Mirandy. Obaj odgrywają tę scenę z całą świadomością anachronizmu takich wymogów i takich przyrzeczeń. Prospero zaznacza na wstępie: „Nie śmiej się ze mnie”. Ferdynand podkreśla powagę sytuacji, zakładając marynarkę i dobitnie akcentując słowa. W zdeprawowanym świecie próba reaktywowania podstawowych zasad zawsze narażona jest na śmieszność. Anachroniczne znaczy tutaj – przeciwstawione światu, który wszelkie zasady ma za nic.

Warlikowski nie tylko odziera wążek miłosny z czulostkowości, ale znajduje sposób, by za jego pomocą powiedzieć o współczesności rzeczy bardzo istotne. Prospero wyczarowuje dla młodych widowisko. Zapalają się światła na widowni. Ferdynand i Prospero patrzą na widzów, rozmawiają o nas: „Cóż za widzenie. Pełne majestatu, czaru, harmonii”. „Duchy, moją sztuką zwabione z ukryć, szczelin, zakamarków.” To jedna z tych „niebezpiecznych” scen, kiedy musimy, chcąc nie chcąc, ujawnić swoje twarze i zmierzyć się ze wzrokiem aktorów. Tym razem na roli zdemaskowanych podglądaczy się nie kończy. Zamiast alegorycznych postaci z greckiej mitologii, są na scenie trzy kobiety w strojach ludowych. Zwyczajne, sprowadzone tutaj wprost z wiejskiego wesela. Bezceremonialnie przełamane zostają wszelkie nawyki i oczekiwania publiczności. Nie tylko