

Pan Prospero

OKT/Teatr Miejski w Wilnie

Miranda

na podstawie *Burzy* Williama Szekspira

reż. Oskaras Koršunovas

scenogr. Dainius Liškevičius

kost. Aleksandras Pogrebnjus

muz. Antanas Jasenka

premiera 17 lipca 2011

premiera polska 3 sierpnia 2011

w ramach XV Festiwalu Szekspirowskiego

w Gdańsku (30 lipca – 7 sierpnia 2011)

Barbara Świąder

Ogromna meblościanka wrzucona w czerni pustej sceny przytłacza widza, jeszcze zanim zaczyna się spektakl. Na ekranie trzyczęściwego telewizora widać fragmenty *Jeziora łabędziego*. Za przeszklonymi drzwiami pośrodku cały czas ktoś nerwowo spaceruje. To Prospero. Po chwili okazuje się, że na scenie jest ktoś jeszcze – w fotelu pod kocem śpi Miranda. Status ontyczny obu postaci jest w tym spektaklu skomplikowany, nieostry. Funkcjonują bowiem na kilku poziomach, z których jeden to sztuka Szekspira, a pozostałe wyznacza oś realne – duchowe (jest to jakby powtórzenie zasady analogii, rządzącej dramatami Szekspira). Mężczyzna odgrywa Prospera, który odgrywa Kalibana, Ferdynanda, Antonia. Jednocześnie jest z jednej strony intelektualistą, dysydentem, frustratem, alkoholikiem w fazie ostrego delirium, samotnym, toksycznym rodzicem, a z drugiej bogiem, demiurgiem, stwórcą. Ona – niepełnosprawna dziewczyna z porażeniem mózgowym – odpowiednio

wciela się w Mirandę i Ariela. Ale przede wszystkim jest dziełem swego ojca, Prospera.

Zamknięta przestrzeń, w której bohaterowie pozostają na siebie skazani, staje się dla reżysera swoistym laboratorium do badania mechanizmów władzy. Na każdym z pięter istnienia skomplikowanych postaci Koršunovasa toczy się bowiem walka o władzę, gra o wolność, a wszelkie relacje, nawet te najbliższe, podszyte są przemocą. Cały spektakl wpisany jest zresztą w ramy rozgrywki szachowej (u Szekspira na końcu sztuki grają w szachy Miranda z Ferdynandem), którą bohater prowadzi rozpaczliwie z sobą samym, z Mirandą, ze światem, z władzą. To właśnie władza wyгнаła Prospera-dysydenta do jego pustelni, która w litewskim spektaklu przybrała kształt odtworzonego z pietyzmem socjalistycznego mieszkania.

To jedno z największych zaskoczeń, jakie zgotowała ta premiera – realistyczna scenografia u Oskarasa Koršunovasa! Okazuje się jednak, że w jego rękach nawet taka przestrzeń staje się niezwykle ciekawym środkiem do budowania pięter znaczeń i machiną do uruchamiania teatralnej magii. Żadna scena burzy w teatrze nie zrobiła na mnie takiego wrażenia, jak ta rozegrana w zagrconym M-3. Dzięki tej przestrzeni reżyser operuje bowiem swoistym efektem obcości. Dzikie wichry rozpetane przez dźwięki radia i zwykły wiatraczek, czy Ariel wciśnięty w barek meblościanki – to obrazy, które oszalamiają swoją oryginalnością, siłą i urodą.

Wszyscy pamiętamy takie mieszkania. Wszyscy przecież mieliśmy identyczne, i to całkiem niedawno. Małe, ciasne klitki, w których królowała jedyna zasada estetyczna: *horror vacui*. Tak jak u Koršunovasa – obowiązkowa meblościanka na wysoki połysk, fotele, serwis, syfon, figurki, bibeloty... W domach intelektualistów – książki, książki, książki... U Prospera zajmują każdą wolną

przeestrzeń, włącznie z podłogą. A do tego smak egzotyki zaklęty w zestawie: dywan, kaktus, palma, muszla (w *Mirandzie* to jasne aluzje do prawdziwej wyspy). Oczywiście radio i telewizor na nóżkach. A wszystko brzydkie, biedne, smutne... Dzięki litewskiemu spektaklowi uzmysławiamy sobie, jak drastyczną zmianę estetyczną przeszliśmy. Jeśli tak zmieniły się wnętrza naszych mieszkań, to co musiało się stać z nami? Koršunovas ma odwagę o to pytać i robi to niejako za nas, dla nas. Dłubie nam gdzieś głęboko w głowach i w duszach, odnajdując jakieś zakurzone szuflady i, mówiąc Schulzem, odnogi czasu, o których zapomnieliśmy. A przecież one są nami, a my jesteśmy nimi.

W pierwszej scenie *Mirandy* Prospero miota się, usiłując desperacko nawiązać kontakt z zewnętrznym światem. Ze swojej betonowej wyspy próbuje nadać w przestrzeń sygnał SOS (warto w tym miejscu wspomnieć o doskonałym nasączeniu spektaklu dźwiękiem przez Antanasa Jasenkę). Kto go usłyszy? Kto o nim pamięta? Komu jest potrzebny? Antena radiowa łapie trzaski. Telefon nie odpowiada lub jest zajęty. Motyw „głuchego” telefonu powraca w spektaklu jeszcze kilka razy niczym refren. Prospero nie może się skomunikować ze światem. Jest jak szalony książę bez ziemi, jednak gdzie leży Mediolan, który mu odebrano? Cóż może nim być? W realiach spektaklu za chwilę wybuchnie pieriestrojka, więc temu Prosperowi szczęśliwe życie we własnym księstwie nie było dane. Istnieje jedynie jako wyobrażenie, marzenie o wolności, normalności. Tym bardziej dramatyczny jest fakt, że kiedy to świat potrzebuje dysydenta Prospera, jest już za późno. Telefon dzwoni, gdy nie ma go kto odebrać...

Z kolei dla *Mirandy* uzewnętrznieniem jej prawdziwej istoty, więzionej w kalekiej, spastycznej fizyczności, jest *Jezioro łabędzie*. Choć balet Czajkowskiego jest cy-

1 | Povilas Budrys (Prospero); fot. Krzysztof Remlinger

nicznie wykorzystywany w służbie reżimu, dla niej pozostaje marzeniem o sprawnym ciele, o tańcu, o czystości, której zaznaje, odgrywając partię Ariela (jego smutny i piękny śpiew dźwięczy w uszach jeszcze długo po zakończeniu spektaklu). Ustawiona w centralnym miejscu pokoju figurka tancerki jest znakiem wolności i piękna w zbrukanej, szarej rzeczywistości blokowego archipelagu, do którego należy wyspa Prospera. Przykuta do fotela Miranda wielokrotnie, obsesyjnie, natrętnie powtarza pozę małej baletnicy. Tak jakby próbowała przymierzyć się do normalnego życia, które mogłaby wieść, gdyby nie trafiła przez ojca na tę przeklętą wyspę. Bo bez względu na to, czy jest jego wyobrażeniem, czy po prostu córką, Mirandę sprowadza na wyspę Prospero, jego wcześniejsze życie, jego wola. I w jego teatrze codzienności przychodzi jej żyć. Stwarzane przez niego performanse

i rytuały są zarazem piękne i okrutne, miesza się w nich troska i ponizenie, miłość i nienawiść. Umęczony ojciec alkoholik próbuje zapełnić pustkę każdego kolejnego dnia, uciekając w iluzję i zapijając ból. Zrozpaczony ojciec Prospero próbuje uwolnić od demonów przeszłości siebie i córkę.

Stwarzany przez niego teatrzyk domowy jest ubogi, zdegradowany, to rzeczywistość niższej rangi. Skojarzenia z Schulzem, a nawet z Kantorem, są tu nieprzypadkowe. Prospero jest bowiem biednym demiurgiem z odkurzaczem w rękę. Bogiem stwarzającym swój świat ze środków dostępnych w handlu reglamentowanym. Jego płaszczem magii jest rozchełstany szlafrok, a księgą ukrywane w pawlaczu zeszyty, w których pewnie zapisuje swoje idee o zbawieniu ludzkości. Relacja ojciec – dziecko jest tu, podobnie jak u Schulza, relacją z bogiem. Ojciec jest przecież dla Mirandy nie tylko twórcą, artystą, który kreuje idee i codzienne performanse, ale też Ojcem Stwórcą, a ona jego

dziełem. W interpretacji reżysera ojciec daje jej życie, i to podwójnie, bo po pierwsze, powołuje ją do życia, personifikując w jej osobie własną czystą duszę, a po drugie, Miranda „zaczyna żyć” w momencie, kiedy on uruchamia swój domowy teatr, sięgając po... *Burzę* Szekspira. Iluzja sztuki staje się tutaj substytutem pełni życia, z tym, co w nim piękne, i z tym, co bolesne. Teatralność jest więc ratunkiem. Dla Mirandy wszystko, co się rozgrywa w teatrze taty, jest realne. Ona jest jak małe dziecko, które chce słuchać w kółko ulubionej bajki, bojąc się i ciesząc zawsze w tych samych momentach – i dla którego zabawa jest życiem. Wszystko jest prawdziwe i serio. Naukowcy twierdzą, że nasz mózg nie widzi różnicy między tym, co dzieje się naprawdę, a samym wyobrażeniem tego czegoś. Dzieci mają rację...

Tak więc kiedy Miranda kocha odgrywanego przez ojca zniewieściałego Ferdynanda, to przeżywa to naprawdę, i kiedy



jest gwałcona przez ojca-Kalibana, też przeżywa to naprawdę... Czarno-biała opozycja Kaliban – Ariel, czyli starcie niskiego z wysokim, barbarzyństwa z kulturą, brudnego ciała z nieskazitelną duszą, w ujęciu Koršunovasa zyskuje nader brutalny kształt... Miranda zapada w odrętwienie, dobrze wie, że musi przetrwać scenę gwałtu, my jako widzowie także... Stwórca nadużywa władzy nad swoim dziełem, ojciec nad dzieckiem. Reżyser pokazuje nam wymownie, że nawet odrobina przewagi, władzy nad kimkolwiek łatwo może przerodzić się w mały, domowy totalitaryzm, którego konsekwencje dla jednostki są tak samo destrukcyjne jak tego wielkiego, systemowego. Że obcując z drugim człowiekiem, potencjalnie jesteśmy o krok od teatru przemocy, w którym zagramy rolę oprawcy lub ofiary.

Wszystko, co robi Prospero w dramacie Szekspira, ma służyć przyszłości Mirandy. U Koršunovasa Miranda nie ma przyszłości,

a jej „wyzwoleniem” jest jedynie śmierć. W ostatniej scenie dziewczyna tańczy rozpaczliwą partię z *Jeziora łabędziego* – widzimy jakby ostatnie kadry z zerwanej taśmy filmowej, po których następuje ciemność. Kiedy zapity Prospero umiera, przestaje istnieć jego wewnętrzny świat, którego mieszkanką jest Miranda. Pesymistyczną wymowę swego spektaklu reżyser wzmacnia jeszcze słowami Makbeta, które wypowiada Prospero pod koniec (swego) spektaklu: „Życie jest jedynie przelotnym cieniem; żalonym aktorem, co przez godzinę puszy się i miota na scenie, po czym znika; opowieścią idioty, pełną wrzasku i wściekłości, a nie znaczącą nic”.

Miranda jest z pewnością jednym z odważniejszych i ciekawszych odczytań dramatu Szekspira w najnowszym teatrze. I choć Jan Kott, którego interpretacja stanowiła inspirację dla spektaklu Koršunovasa, przypomniał, że „prawdziwa *Burza* jest groźna i surowa”, to chyba nawet on nie przypuszczał, że aż tak bardzo.

Burza w adaptacji Koršunovasa działa na wielu poziomach i pełna jest rozmaitych możliwości odczytań. Jej percepcja jest rozciągnięta w czasie i kiedy wydaje się, że chwytny już jakiś sens, to okazuje się, że za nim ukrywa się następny i następny... Spektakl uruchamia osobistą, intertekstualną burzę w mózgu widza: Miłosz, Herbert, Białośzewski, ale i piosenki punkrockowych kapel, które wykrzykują swoje „wkurwienie na system”. Sceny z *Barw ochronnych* Zanusiego z jednej strony i z *Dnia świra* Koterskiego z drugiej. Słynne zdjęcie Marii Janion w jej mieszkaniu wypełnionym po sufit książkami, nocne rozmowy w ciasnych kuchniach, słuchanie Radia Wolna Europa przy zgaszonym świetle, zapach pawlacza, w którym trzyma się makulaturę i ogórki kiszzone... *Miranda* działa jak tabletki, która długo krąży po organizmie człowieka, docierając do najbardziej bolesnych i chorych miejsc. Sprawia co prawda, że dawny ból powraca, ale jednocześnie go leczy. Mam wrażenie, że *Miranda* to najbardziej osobisty spektakl litewskiego reżysera. Trzymając się dramatu Szekspira, Koršunovas opowiada kawałek swojej historii, która jest też naszą historią. Swoimi spektakla-

mi artysta pisze jakby kolejne karty pamiętnika, a jego szczerść i odwaga stają się naszą szczerścią i odwagą. Jego najnowsze dzieło można czytać jako wypowiedź pokoleniową, swego rodzaju obrażunek, rodzaj policzka, a właściwie kopniaka, który reżyser wymierza byłemu systemowi, i szerzej – każdej władzy, która poniża człowieka. Ten kopniak dla jego Prospera może być tylko aktem symbolicznym, bo kogo miałby ściągnąć w odwecie na swoją wyspę? Stalina? Hitlera? I wszystkich im podobnych tyranów? On może tylko parodiować nową władzę, tak jak to robi z Gorbaczowem. Jest w *Mirandzie* jakaś podskórna wściekłość, nienawiść, ból i mrok. Desperackie, spóźnione „dlaczego”, postawione światu i sobie samemu.

Choć Jan Kott,
którego interpretacja stanowiła
inspirację dla spektaklu
Koršunovasa, przypomniał,
że „prawdziwa *Burza*
jest groźna i surowa”,
to chyba nawet on
nie przypuszczał, że aż tak bardzo.

Wcześniejsze spektakle Koršunovasa bardziej zachwycały, niż poruszały. Od *Hamleta* jest inaczej. Żywioł teatralności służy już raczej bogowi refleksji niż piękna. I choć *Miranda* zachwyca, to z pewnością nie chce i nie może się podobać. Nie ma prawa być ładna. Aktorzy – Povilas Budrys (Prospero) i Airida Gintautaitė (Miranda) – osiągnęli w tym spektaklu wyżyny zawodu. Grają tekstem, językiem, grymasem, ciałem, każdym mięśniem, a nawet żyłami. A przede wszystkim swoim wnętrzem. Jest w ich kreacjach coś, co wyrasta ponad aktorstwo, jakiś rodzaj ofiarowania. Bo w tym teatrze wszyscy – reżyser, aktor, widz – muszą pokazać kawałek swoich wysp i przedstawić swoje Mirandy. Przynajmniej sobie samym. Oglądanie Koršunovasa robi się coraz bardziej niebezpieczne. ■

