

Peter Brook

WYWOŁUJĄC
(i zapominając)
SZEKSPIRA

ZAPOMINAJĄC SZEKSPIRA

Moje pierwsze wspomnienia dotyczące Szekspira wiążą się z grzmiącymi głosami aktorów: grali z pasją, ale niezbyt troszczyli się o sens. Potem nastąpiła wielka rewolucja stratfordzka. Sens wysunął się na pierwszy plan – intelektualiści i praktycy analizowali teksty, dyskutowali o nich, poddawali je próbom; granie wierszowanych sztuk stało się rzemiosłem uczciwym i przyzwoitym. Wraz z nastaniem tej nowej szkoły dobrze znane wersy odsłoniły swoje znaczenia, okazały się przenikliwe i rzeczowe. Skorupa została rozbita. Wkrótce jednak wyłonił się następny problem: aktorzy zaczęli mylić wiersz z językiem potocznym, wierząc, że na scenie wystarczy mówić „jak w życiu”. Przypadkowe, byle jakie frazowanie i błędne akcentowanie doprowadziły do tego, że teksty stały się kulawe i banalne, dramaty straciły całą namiętność i tajemnicę, a zazdrośni

pisarze podawali w wątpliwość, czy Szekspir rzeczywiście był wart więcej od nich.

Stanowczo zareagowali wówczas badacze uniwersyteccy, akcentując techniczne różnice między wierszem a prozą i domagając się szacunku dla kwestii formalnych. Doprowadziło to do nowej herezji zwanej „prezentacją tekstu” lub „dzieleniem się tekstem z publicznością”. Młodzi aktorzy uwierzyli w to, że w obliczu wielkich słów poety powinni być niczym radiowy lektor, a podstawowym obowiązkiem lektora jest podawanie wiersza w taki sposób, by był słyszalny i mówił sam za siebie. Tak też narodził się najgorszy ze wszystkich koszmarów: tak zwany głos szekspirowski.

Dzisiaj wszystkie te sposoby zużyły się już całkowicie. Pojawiło się za to nowe wyzwanie i nowe niebezpieczeństwo. Ta subtelna trucizna wsączająca się w nasze życie społeczne

nazywa się „redukcjonizm”. W praktyce oznacza usuwanie wszystkiego, co nieznane i tajemnicze, wedle wzoru: „odbrązowić” co się da, przyciąć i wcisnąć w jeden szablon. Młodzi aktorzy znowu wpadli w pułapkę: teraz wierzą, że w teatrze potrzebują jedynie własnych, codziennych doświadczeń, że można zrozumieć rolę, odnosząc ją do zestawu osobistych przeżyć. To sprawia, że przykładają obecnie panujące stereotypy polityczne i społeczne do sytuacji i postaci, których prawdziwe bogactwo znacznie wykracza poza te idee. Jeśli ktoś próbowałby na przykład wykorzystać *Burzę* do zilustrowania stereotypowych wyobrażeń na temat niewolnictwa, dominacji i kolonializmu, lub spro- wadzić skomplikowane postacie do zachowań seksualnych (na co się ostatnio zanosi), sprawiłby, że bohaterowie, którzy dzięki swej niezwykłości i niejednoznaczności fascy- nowali publiczność przez całe stulecia, nagle staliby się zupełnie zwyczajni.

Hamlet świetnie zdawał sobie z tego sprawę, kiedy wykrzykiwał:

You would play on me. You would seem to know my stops. You would pluck out the heart of my mystery...⁴.

Cóż więc można powiedzieć młodemu aktorowi, który przymierza się do jednej z tych wielkich ról? Zapomnij o Szekspirze. Zapomnij, że kiedykolwiek istniał taki człowiek. Zapomnij, że te sztuki miały autora. Pamiętaj jedynie, że twoim aktorskim obowiązkiem jest powołanie do życia postaci. Przyjmij jako założenie – i niech będzie to sztuczka, która ma ci pomóc – że postać, nad którą pracujesz, naprawdę istniała.

Wyobraź sobie, że Hamlet istniał rzeczywiście, że ktoś niepostrzeżenie podążał za nim

⁴ „Chciałbyś grać na mnie, wydaje ci się, że znasz moje otwory, wyrwałbyś serce z mej tajemnicy [...]”. *Hamlet* (III, 2), przełożył Maciej Słomczyński, Kraków 2002, s. 333.

z magnetofonem w ręku i nagrywał wypowiedziane przez niego słowa. Do czego takie podejście prowadzi? Konsekwencje sięgają bardzo daleko.

Po pierwsze, znikają wszystkie pokusy, aby myśleć, że „Hamlet jest taki, jak ja”. Hamlet właśnie dlatego jest interesujący, że nie przypomina nikogo innego – jest wyjątkowy. Żeby to samym sobie udowodnić, zaimprovizujcie którąkolwiek ze scen sztuki. Posłuchajcie uczciwie waszych spontanicznych, prywatnych wypowiedzi. Mogą okazać się całkiem ciekawe, ale czy będą miały siłę monologów Hamleta? Będziecie musieli przyznać, analizując je kwestia po kwestii, że jednak są mało podobne. Żałosne jest przeświadczenie, że porównując Ofelię z ukochaną dziewczyną lub Gertrudę z własną matką, można w kolejnych scenach wyrazić siebie z siłą, słownictwem, humorem i bogactwem myśli Hamleta. Stąd wniosek, że człowiek

taki, jak Hamlet, żył, oddychał, rozmawiał tylko jeden raz. A my mamy to nagrane na taśmie! Taśma dowodzi, że jego słowa rzeczywiście zostały wypowiedziane. Dzięki naszemu założeniu coraz mocniej pragniemy poznać tę niezwykłą osobę. Czy pomaga nam w tym myślenie o autorze, o Szekspirze? Czy pomaga analizowanie jego intencji i wpływów epoki? Badanie jego technik wierszowania, jego metod, jego filozofii? Niezależnie od tego, jak mogłoby to być fascynujące – czy rzeczywiście pomaga? Czy nie lepiej sprawdza się o wiele prostszy, o wiele bardziej bezpośredni sposób podchodzenia do sztuk stosowany przez aktorów irlandzkich w pracy nad ich rodzimym repertuarem? W najlepszych sztukach irlandzkich słowa nigdy nie są banalne, przywodzą na myśl wyszukaną „kaligrafię”, ale przecież – jak sugerował Synge – są zarazem takie, jakby ich autor leżał na strychu i podsłuchiwał rozmowy, zresztą jedyne w swoim rodzaju, dochodzące

doń przez szczeliny w suficie. U Synge'a, O'Caseya czy Frielę irlandzka rzeczywistość wyraża się w prozie, która jest poezją. Moglibyśmy na palcach policzyć sylaby, ale czy dzięki temu nasze aktorstwo stałoby się bardziej wiarygodne? Irlandzcy aktorzy czują po prostu, że grają prawdziwe postacie, a ponieważ uznają bogactwo ekspresji muzycznej za ich naturalną cechę, więc całe to bogactwo przelewa się na wykonawcę. Aktor nie powinien myśleć, że słowa są składnikami tekstu, ale że są częścią postaci, która – jak wierzymy – wypowiedziała je w gorączce jakiejś chwili.

Dzisiejsi aktorzy telewizyjni i filmowi pozostają zadziwiająco bliscy życiu, gdy muszą zrekonstruować jakieś rzeczywiste wydarzenia. Także w teatrze aktorzy grający, dajmy na to, scenę przesłuchania ofiary policyjnej przemocy, nie muszą się specjalnie głowić nad realiami, bo mogą posłużyć się auten-

tycz
cze
pow
zask
jące
nie
pod
ma
je. Z
a w
wą
ene
Prz
się

^s »[...]
szpie
tiak,

tycznymi nagraniami i zapisami. Jeśli współczesna postać używa niezwykłych słów, wypowiada dziwaczne zdania, wykorzystuje zaskakujące metafory czy przywołuje odrażające obrazy, aktor nie wciąga do tego „autora”, nie pyta, co autor chciał powiedzieć ani co podyktowała mu jego „epoka”. Gdy jednak ma zagrać Szekspira, wszystko się komplikuje. Zwracanie się w połowie w stronę autora, a w połowie w stronę postaci oznacza myślową schizofrenię – a ta sprawia, że trwonimy energię i tracimy koncentrację.

Przypuśćmy, że słyszymy, jak Lear zwraca się do Kordelii:

*And take upon's the mystery of things
As if we were God's spies⁵.*

⁵ „[...] Tajemnicę / będziemy rzeczy badać, jak gdybyśmy / szpiegami byli Boga”. *Król Lir* (V, 3), przełożył Andrzej Tretiak, Kraków 1929, s. 174.

W naszej nowej grze udajemy, że Lear naprawdę wypowiedział to zdanie, i że zrobił to spontanicznie – co jest dużo bardziej zaskakujące, niż gdybyśmy uznali, że zostało ono starannie opracowane przez poetę siedzącego za stołem z piórem w ręku i kartką papieru przed sobą. Zmuszeni jesteśmy zadać sobie pytanie, jakież to człowiek byłby w stanie – i to właśnie spontanicznie – wypowiedzieć te słowa w chwili, gdy prowadzą go do więzienia po brutalnej, pełnej okrucieństwa bitwie? Pragniemy dowiedzieć się, jakie niezwykle przeżycia wywarły wpływ na jego życie, jakie bolesne poszukiwanie siebie i jaka szczególna wrażliwość mogły sprawić, że ten z pozoru despotyczny król obdarzony został taką głębią i takim wewnętrznym żarem. Widzimy, że w tym przypadku podejście psychologiczne się nie sprawdza, nie wystarcza też podejście od strony tekstu; wszystko, co przykrawa Leara do szablonu lub przedstawia go takim, „jak ktoś inny”,

okazuje się bezużyteczne. Nasza droga do wnętrza postaci prowadzić musi przez zrozumienie, że tylko słowa Leara pokażą nam, kim jest.

Aktor, który przygląda się jedynie czynom Leara, może dojść do wniosku, że każdy, kto przekazuje królestwo swym córkom, jest starym głupcem. Zmuszony będzie to jednak przemyśleć, kiedy uświadomi sobie, że nie może mieć pośledniego umysłu człowieka, który w sytuacji granicznej, nie tylko nie lituje się nad sobą, ale potrafi snuć namysł nad naturą rzeczy (*things*) i ich tajemnicą (*mystery*), a w jednym zwartym wyrażeniu wiąże Boga (*God*) ze szpiegiem (*spy*). Będzie musiał przyznać, że w sposobie myślenia Leara nie ma nawet śladu dziecięcinności. A zatem, kim jest Lear? Pytanie to zmusza aktora do przekroczenia Freuda, Junga i redukcjonizmu.

To wcale nie prowadzi do niedbalstwa, do lekceważenia subtelnych detali wiersza. Przeciwnie, każda sylaba przyjmuje nowe znaczenie, każda litera może stanowić istotną odpowiedź w procesie rekonstruowania tak skomplikowanego umysłu. Nie możemy już wychodzić od idei, pojęcia czy teorii postaci. Nie ma drogi na skróty. Dramat staje się wielką mozaiką, a my – z bojaźnią i drżeniem odkrywcy – zbliżamy się do muzyki, do rytmów, do osobliwych obrazów, do aliteracji, nawet do rymów, ponieważ wiemy, że wszystko to jest niezbędne, aby wyrazić wewnątrz niepospolitej ludzkiej istoty.

Szekspir nigdy nie chciał, żeby ktokolwiek studiował Szekspira. Nieprzypadkowo tak pieczołowicie strzegł swej anonimowości.

Dopiero zapominając o Szekspirze, możemy zacząć go odnajdywać.

Paryż, 28 września 1994