

„Upiory”, czyli jak obronić Ibsena

665

ELŻBIETA BANIEWICZ

Teatr Polski. Scena Kameralna we Wrocławiu: *UPIORY* Henryka Ibsena. Przekład: Jacek Frühling, Ryszard Ziobro. Reżyseria: Rudolf Ziolo, scenografia: Andrzej Witkowski, muzyka: Janusz Stokłosa. Premiera 16 XI 1986 (fot. Adam Hawalej)

Upiory podobnie jak pozostałe utwory Henryka Ibsena są dla teatru dziedzictwem kłopotliwym. Nikt już ich nie nazwie „nie skanalizowanym rysztokiem”, „obrazem zgnilizny moralnej”, „obrzydliwością” czy „nieprzyzwoitością”, podobne epitetu „z epoki” wspomina się z rozrzewnieniem. Jeszcze za czasów pierwszych, grubo przedwojennych, występów Karola Adwentowicza, wielkiego aktora ibsenowskiego, teatr czerpał satysfakcję z obrazoburczego przedstawiania mieszczańskiej moralności. Pierwsza powojenna realizacja tej sztuki, wyreżyserowana przez leciwego już wtedy Adwentowicza grającego Pastora Mandersa wraz ze swą żoną Ireną Grywińską jako Panią Alving w warszawskim Teatrze Ludowym w 1957 roku, zamknęła ten okres recepcji definitywnie. Sztuka, przebrzmiała w warstwie socjologicznych obserwacji, nieprzekonująca jako rodzaj nowoczesnej tragedii, na wiele lat zeszła z afisza.

Pojawiła się znów dopiero w latach siedemdziesiątych w Teatrze Kameralnym (1973) z Elżbietą Barszczewską i Wieniścyałem Glińskim w rolach głównych. Później w Teatrze Wybrzeże 1981 r. (z Haliną Winiarską i Stanisławem Michalskim) oraz w tym samym roku w warszawskim Teatrze Współczesnym (z Haliną Mikołajską i Edmundem Fettingiem). Nie były to jednak przedstawienia, które wzbudziły entuzjazm publiczności (poza rolę Mikołajskiej zapamiętaną jako manifestacja niezłomnych zasad moralnych), ani takie, które stałyby się próbą nowego odczytania Ibsena. Można było sądzić, że znalazły się w repertuarze pod presją lub wręcz z inicjatywy aktorów znajdujących w *Upiorach* wspaniale skonstruowane role.

Grano więc tę sztukę jako pokaz pewnej konwencji teatralnej doprowadzonej do mistrzostwa. Oczywiście jej warstwa dema-

skatorska, oskarżycielski ton przestały być aktualne, próbowano zatem ratować się wypręparowaniem z niej jakiejś tezy w rodzaju „kłamstwo nie przystoi wielkim”, „kobieta ma takie same prawa jak mężczyzna”. Wszystkie te zabiegi nie naruszały konwencji teatru naturalistycznego, do jakiej bez reszty Ibsena przypisano. Właściwy jej styl gry aktorskiej, cała warstwa obyczajowa sztuki skutecznie przysłaniały wykonawcom ambicje i autorską pasję stawiania pytań zasadniczych. Pytań właściwych tragedii. Ibsen konwencję dramatu naturalistycznego doprowadził do doskonałości także dlatego, że usiłował w jej ramach powtórzyć zasady klasycznej tragedii. Kategorie takie jak los, fatum, Bóg zastąpił dziedzicznością choroby wenerycznej Oswalda. (Z tego punktu widzenia interpretowano *Upiory* jako współczesną wersję mitu Edypa). Ale i ta warstwa tragedii okazała się wątpliwa z chwilą wynalazku penicyliny, która, jak wiadomo, skutecznie leczy ową przypadłość. Tragiczna kategoria przeznaczenia, nieuchronności losu zlikwidowała się w sposób oczywisty. Uniwersalnej warstwy sztuki, wydawało się, nie można zrealizować zachowując jej poetykę, choć w tym punkcie pogodzenia lub ujawnienia sprzeczności estetycznych zawiera się właśnie szansa interpretacyjna.

Skorzystał z niej w sposób radykalny swego czasu Henryk Baranowski (w Teatrze Polskim w Bydgoszczy 1973). Zgodnie z intencjami autora — Ibsen uważał *Upiory* za tragedię przeznaczenia — potraktował je jako próbę wskrzeszenia tragedii. Tragicznej sprzeczności poszukiwał między zrationalizowanym systemem norm kultury a wewnętrzną potrzebą uczuciowej ekspresji bohaterów, dręczącą podświadomością rozsądzającą w końcu świat skostniałych praw. Aby tę myśl przeprowadzić na scenie,

zburzył konsekwentnie strukturę sztuki, psychologiczno-obyczajowe motywacje działań postaci zastąpił rytualnymi gestami, poszukiwał z aktorami archetypów zachowań itp. I pewnie dlatego jego przedstawienie było tyleż ambitne, efektowne co nieudane. Pozbawienie *Upiorów* ich warstwy socjalno-psychologicznej i zastąpienie jej obrzędowością czy rytuałem prowadzi, niestety, do nieporozumień.

Wspominam tu sceniczną tradycję, ponieważ wrocławskie przedstawienie podejmuje problematykę *Upiorów* w sposób bardzo dla niej istotny. Rudolf Ziolo, dotychczas związany z Teatrem Słowackiego w Krakowie, próbuje zobaczyć sztukę Ibsena jako utwór wykraczający poza poetykę teatru naturalistycznego. Jako utwór stawiający pytania zasadnicze, choć może upieranie się przy słowie tragedii w sensie klasycznym nie jest wcale konieczne. Już po pierwszym odsłonięciu kurtyny widać, że zdaje sobie sprawę z estetycznych sprzeczności utworu i, co może zabrzmieć paradoksalnie, wcale nie próbuje ich likwidować, ale wręcz świadomie je podkreśla.

Najłatwiej odczytać i opisać zamysł reżysera poprzez scenografię. Bardzo pięknie skomponowaną plastycznie przez Andrzeja Witkowskiego, lecz o wiele ważniejsze, że budującą znaczenia całego spektaklu. Taka scenografia nie mogła powstać bez ścisłego porozumienia obu twórców. Na pierwszym planie znajduje się salon, taki właściwie mieszczański z końca XIX wieku, autentyczne surowe w formie meble i kilka drobiazgów z epoki. Niepokojący jest ich układ i otoczenie. Salon od strony widowni oddziela, ustawiona w pustej przestrzeni, rama szklanych drzwi autentycznie zniszczonych, wyniesionych z jakiegoś zburzonego domu. To przez te drzwi Regina patrząc na widownię zobaczy pożar, czerwoną smugę światła, my zobaczyliśmy ten pożar za jej plecami, w głębi sceny, za szklaną altaną, oddzielającą salon od horyzontu sceny. Salon Pani Alving nie jest salonem z czwartą ścianą, za nim i wokół niego istnieją żywy, ogień trawiący schro-

nisko i padający stale deszcz. Promień słońca, pionowa smuga światła, pojawi się na zakończenie przedstawienia w głębi sceny, tam gdzie przedtem ogień. Poza salonem jest inny świat, inna pozamaterialna rzeczywistość. Nie przyroda, ta należy do salonu, czyli świata bohaterów, w altance pnie się gałązka i scenograf nie ukrywa, że zrobiona jest z papieru. Świat Pani Alving zarówno ludzki, jak materialny jest częścią uniwersum, otoczony przestrzenią metafizyczną, rzeczywistością innego wymiaru, gdzie mogą spotkać się upiory. Nie przypadkiem za altaną, co widzimy przez szyby, odbywa się scena załotów Reginy i Oswalda. I nie przypadkiem salon z prawej strony zamykają drzwi, których używają tylko oni. Obite brokatową czerwoną, prowokują różne skojarzenia, zagrają w końcuce pierwszego aktu. Scena załotów zamknie się niespodziewanie gwałtownym wtargnięciem obójga, obrazem ich splecionych ciał przykutych do tych drzwi; niemal nierzeczywistym w zestawieniu z mieszczańskim wnętrzem, a jakże niepokojącym.

Napięcie przedstawienia budują wzajemne związki przestrzeni, tej wypełniającej salon i tej, która go otacza. Reżyser niewiele skreśla, każe grać aktorom pełną psychologiczną motywację działań postaci, zachowuje całe tło społeczno-obyczajowe. Objęci przestrzenią salonu, są ciągle sprawdzani przez tę istniejącą poza nim dookoła. I to wystarczy, aby sztuka nie stała się płaskim obrazkiem epoki, jakąś ilustracją wybranej tezy czy interpretacji *Upiorów*. Przedstawienie osiąga momentami wymiar uniwersalny, wreszcie w tej niby potocznej gadaninie odnaleźć można ton autentycznego niepokoju, spraw bolesnych i zajmujących człowieka bez względu na przemiany obyczaju, mentalności. Wreszcie ci zwykli mieszczańscy bohaterowie walczą o wartości nie na poziomie publicystyki, społecznego zakłamania, feministycznego podniecenia, lecz etycznym, o prawo moralne, zgodne z ich uczuciami.

Ziolo zresztą dokonał jeszcze jednego zabiegu interpretacyjne-

wziął na kieleckiej scenie? N



Ferdynand
Matysik
(Pastor)
i
Igor
Przegrodzki
(Stolarz
Engstrand)

go, mianowicie odmłodził obsadę, dzięki czemu *Upiory* nie są rachunkiem win i krzywd, jak to zapisała tradycja, lecz pokazują możliwość walki. Pani Alving Teresy Sawickiej jest atrakcyjną czterdziestoletnią kobietą, a gdy wreszcie osiąga ze sobą porozumienie, świadoma jest tego, że pełnia życia jest już niemożliwa. Podobnie Pastor grany przez Ferdynanda Matysika ma jeszcze szansę odkłamać siebie i żyć bez strachu przed społeczeństwem. Oboje jednak pozostaną samotni, on zapewne coraz bardziej cyniczny, ona z gorzką świadomością moralnej wygranej. On, poszukujący autorytetu w prawie i ideałach, nadal pozostanie w świecie fikcji, ona, mierząca świat własnym su-

mieniem, dotknie rzeczywistości realnie.

W roli stolarza Engstranda Igora Przegrodzkiego ciekawe jest to, w jaki sposób aktor broni tej, wydawałoby się, lepkiej, cynicznej kreatury. Osobowość aktorska Przegrodzkiego sprawia, że wszystkie postacie w kontakcie z jego bohaterem wytracają pewność swych sądów i racji, zło, które uosabia, działa jak katalizator prawdy, często pozostając nią samą. Diaboliczna, perwersyjna rola, kontrapunktująca rozmowy o ideałach i prawdzie toczące się w tej sztuce.

W tak pomyślanym przedstawieniu właściwie nie ma złych ról, choć młodzi aktorzy grają oczywiście mniej sprawnie, oboje, Ewa Skibińska (Regina) i Igor

Kujawski (Oswald), mają dobre warunki zewnętrzne i szanse, by w kolejnych przedstawieniach pogłębić psychologicznie swe postacie.

Piszę to wszystko z przyjemnością, gdyż znając tradycję wystawiania *Upiorów* jechałam do Wrocławia nie bez obaw. Wydawało mi się, że nie można już dziś z tego tekstu zrobić żywego przedstawienia. Rudolf Ziolo bardzo skutecznie obronił Ibsena, pokazał jego aktualność i uniwersalizm. To, że sztuki norweskiego pisarza są czymś więcej niż tylko mieszczańskimi dramatami, wiedzieli od dawna ich liczni komentatorzy, ale teatr, przynajmniej u nas, nie bardzo potrafił podobne przekonanie wyrazić. Uniwersalna warstwa

Upiorów nigdy dotąd nie zyskała tak pełnego kształtu scenicznego. Ziolo dotarł do zasadniczych, zgodnych z intencjami autora sensów, co świadczy o poważnej lekturze tekstu. Lecz fakt, że potrafił to swoje myślenie przełożyć na język teatru, cieszy mnie jeszcze bardziej, gdyż po *Psim sercu* Bułhakowa, *Małym biesie* Sologuba i *Onych* Witkacego jest to jego zaledwie czwarte przedstawienie. Wprawdzie już debiutując okazał się reżyserem świadomym materii teatralnej, z jaką ma do czynienia, lecz kolejne jego prace potwierdzają coraz większą sprawność warsztatową i artystyczną dojrzałość. Należy mu życzyć wielu coraz trudniejszych tekstów do zrealizowania. ■

Jakas KWESTIA KWitowana jest

Scena zbiorowa