TEATR
STUDIO

WARSZAWA
PKiN
1973

KSIĘŻNA d'AMALFI

dyrektor
i kierownik
artystyczny
JÓZEF SZAJNA

zastępca
dyrektora
STANISŁAW GĘSICKI

kierownik
literacki
LESŁAW EUSTACHIEWICZ

COLIN GEORGE

Colin George przybył do Sheffield jesienią 1962 r. na stanowisko zastępcy dyrektora teatru The Playhouse. Po opuszczeniu Oxfordu w 1952 r. założył wędrowną trupę teatralną — Towarzystwo Szekspirowskie utworzone z byłych słuchaczy uniwersyteckich — z którą przez dwa lata występował objeżdżając prowincję, a kończąc pamiętnym wystawieniem „Henryka V" w Londynie w telewizji. Następnie był aktorem w Coventry, Birmingham Repertory Theatre (wstąpił do tego teatru tego samego dnia co Albert Finney) oraz pełnił funkcję zastępcy dyrektora przy Val May, Frank Dunlop i John Neville w teatrze „Playhouse" w Nottingham. Grał Jack'a w „Celebration" na West End'zie i reżyserował „Ryszarda III" w Old Vic'u zanim udał się (na Północ) do Sheffield.

Od chwili objęcia obecnego stanowiska w Sheffield reżyserował 47 sztuk — z tego 19 było prapremierami, a wśród nich „A Kind Of Loving" Stan Barstow, „Strip Jack Naked" Christopher Wilkinsona oraz dziewięć sztuk Alan Cullena; siedem było wznowień Szekspira: „Król Lear", „Antoniusz i Kleopatra", „Burza", „Hamlet", „Wieczór Trzech Króli", „Jak wam się podoba" i „Macbeth". Wystawił pierwszą komedię muzyczną na scenie Playhouse (The Boyfriend, 1964 r.) oraz po raz pierwszy dał poznać na tej scenie sztukę teatralną takich twórców jak Pinter, Dekker, Brecht, Arden, Webster, Arbuzow, Vanburgh, Orton i Sofokles.

Przez okres trzech lat pełnił funkcję dyrektora artystycznego Festiwali w Ludlow (wystawił „Kupca Weneckiego", „Hamleta" i „Wiele hałasu o nic"). W 1967 r. założył teatr „Vanguard" jeden z pierwszych teatrów repertuarowych dla dzieci; reżyserował „Romeo i Julię" w Belgradzie, „The Hostage" w Arts Centre w Ottawie oraz światową prapremierę sztuki Mrożka „Wacław" w Strattfordzie, Ontario był doradcą przy budowie teatru) The Crucible (Tygiel) i jego otwartej sceny oraz powołany został w 1969 r. na stanowisko pierwszego dyrektora tego teatru. Reżyserował tu „Peer Gynta", „Wyspę skarbów", „Mister", „Persów" oraz „Peace in our Time".

Colin George ożeniony jset z aktorką Dorothy Vernon, mieszka z żoną i trojgiem dzieci w Londynie.

JOHN WEBSTER

KSIĘŻNA d'AMALFI

(The Duchess of Malfi)

Inscenizacja i reżyseria
COLIN GEORGE

Przekład:
MACIEJ SŁOMCZYŃSKI

Scenografia:
ANDRZEJ SADOWSKI

[redacted]
JEREMY BARLOW
Układ tańców
WANDA SZCZUKA
Asystent reżysera:
JACEK JAROSZ

Prapremiera polska: czerwiec 1973

Jerzy Strzetelski

JOHN WEBSTER

Dwie wielkie tragedie Johna Webstera, BIAŁA DIABLICA i KSIĘŻNA D'AMALFI (THE WHITE DEVIL, THE DUCHESS OF MALFI), zawsze zajmowały wybitne miejsce w każdym teatrze, który wystawiał sztuki angielskiego odrodzenia. Grały je teatry jego czasów — KSIĘŻNĘ D'AMALFI zapewne z sukcesem, bo wystawiał ją, i to dwukrotnie, najlepszy ówczesny zespół aktorski, trupa Szekspira. Za czasów restauracji dynastji Stuartów (1660—1688) obie tragedie wznawiano w sentymentalnych i optymistycznych przeróbkach, takich samych, jakim poddano tragedie Szekspira. Także i potem losy Webstera układały się nieco podobnie jak losy Szekspira: autentyczne wartości obydwu pisarzy zostały odkryte przez romantyzm, obaj są cenieni przez scenę współczesną, a także przez teatr radiowy; do sztuk Webstera powracano w XVII, XVIII, XIX i XX wieku, ogółem kilkadziesiąt razy. Jak twierdzą niektórzy krytycy, jedynie Szekspir, Ben Jonson i John Webster spośród wszystkich pisarzy swej epoki przetrwali na scenie przede wszystkim dla swoich wartości artystycznych.

Kimże był ten pisarz, autor dwóch znakomitych tragedii, jednej ciekawej tragikomedii oraz kilku drobnych utworów poetyckich i współautor kilku dalszych sztuk dramatycznych? Odpowiedź jest zaskakująca. Nic o nim nie wiemy! Wszelkie dane o życiu Webstera zaginęły.

Anonimowość jest losem wielu pisarzy owej epoki — nawet identyczność największego z nich, Szekspira, była podawana w wątpliwość wobec niedostatecznej ilości dokumentów — tajemnica Webstera jest jednak wyjątkowo głęboka. Garstka wzmianek o Websterze, wszystkie o Websterze-literacie, jest jedynym plonem mozolnych poszukiwań wielu historyków literatury. Niemniej dociekania tych uczonych pozwalają na snucie przypuszczeń, które są na

pewno bliskie prawdy. W jednym ze swych wierszy Webster twierdzi, że jest wolno urodzony w kupieckim cechu krawców (MERCHANT TAYLORS). Zapewne ojciec poety był mistrzem cechu i stąd wzmianka o tym w POMNIKACH CHWAŁY (MONUMENTS OF HONOUR), wierszu na cześć tegoż, bardzo zresztą wpływowego, cechu. Wzmianka ta pozwala domyślać się, że Webster urodził się w Londynie. Pierwsze informacje o twórczości Webstera pochodzą z roku 1602, a to z kolei pozwala przypuszczać, że urodził się około 1580 roku.

Wychodząc z tych założeń przebadano zapiski miejskie z tego okresu. Najdokładniejsze jednak poszukiwania w księgach parafialnych Londynu, w zapiskach cechowych, w rejestrach uniwersytetów i akademii praw nie dały prawie żadnych rezultatów. Z około piętnastu notatek o urodzinach, ślubach, zgonach czy immatrykulacjach osób o tym nazwisku, żadna nie jest całkowicie pewna, można jedynie przypuszczać, że niektóre odnoszą się do osoby poety, a inne do jego rodziny. Taki stan rzeczy spowodowany jest najpewniej przez wielki pożar Londynu z roku 1666, który zniszczył znaczną część City, zwęglając między innymi dokumenty 89 kościołów.

Zagadki daty urodzenia Webstera i faktów z wczesnych lat jego życia nie udało się zatem rozwiązać. Także i o późniejszym życiu poety wiemy bardzo niewiele. Sądząc z nieustającej, choć przeważnie mało błyskotliwej, pracy literackiej, przebywał on w Londynie aż do roku 1620 na pewno, do 1624 prawdopodobnie. Czym się zajmował, nie wiadomo. Wnosząc z literackiej zwady z członkiem londyńskiej akademii praw, z dużego zainteresowania sprawami sądowymi i ze skłonności do przedstawiania scen sądu — mógł mieć wykształcenie prawnicze. Zgadzałoby się to z zapisem o dopuszczeniu jakiegoś Johna Webstera do zrzeszenia prawników w dniu 1 sierpnia 1598.

O końcu życia poety wiemy równie mało. W roku 1637, na cmentarzu kościoła Św. Jakuba na przedmieściu Clerkenwell złożono zmarłego w dniu 10 marca Johna Webstera. Jest to być może data śmierci naszego poety. Prawdopodobne są również wnioski wysnute z wydrukowanego w 1634 roku wiersza Tomasza Heywooda O HIERARCHII BŁOGOSŁAWIONYCH ANIOŁÓW (HIERARCHY OF THE BLESSED ANGELS). Heywood, również dramaturg, wymienia Webstera między innymi współczesnymi poetami angielskimi, używając w swym wierszu czasu teraźniejszego na oznaczenie poetów żyjących — czasu przeszłego, gdy wspomina zmarłych kolegów po piórze, jest jednak niekonsekwentny i chociaż nazwisko Webstera jest wymienione rązem z tymi, którzy już w tym czasie nie żyli, nie można tego uważać za dowód. W każdym razie przyjmuje się zwykle, że jedna z tych dwóch dat stanowi ostatni kamień milowy życiorysu — życiorysu, którego właściwie wcale nie ma.

W roku 1612 Webster publikuje BIAŁĄ DIABLICĘ, tragedię napisaną całkowicie samodzielnie, choć pod silnym wpływem Szekspira, Sztukę wystawiono w teatrze Pod Czerwonym Bykiem, należącym do aktorskiej kompanii „Sług Królowej". Tragedia nie odniosła wielkiego sukcesu teatralnego, na co uskarża się autor w przedmowie: teatr był słabo oświetlony, pogoda nie dopisała, a publiczność zawiodła. Jedynie aktorzy byli dobrzy, a zwłaszcza Ryszard Perkins, prawdopodobnie w roli Flaminea, którego grę autor chwali za to, „że ukoronowała zarówno początek sztuki, jak i jej koniec".

Niemniej sztuka podniosła rangę autora jako dramaturga, gdyż następną tragedię, KSIĘŻNĘ D'AMALFI, wystawiają już najsławniejsi aktorzy, „Słudzy Jego Królewskiej Mości", kilka razy, jak podaje autor, zarówno w teatrze Pod Kulą Ziemską (The Globe), jak i w teatrze pod dachem, U Dominikanów (Blackfriars), w dawnym klasztorze, przerobionym na teatr i wydzierżawionym trupie Szekspira w 1609 roku. Rok wystawienia KSIĘŻNEJ D'AMALFI, wydanej drukiem w 1620 roku, jest przedmiotem sporu historyków literatury. Na ogół przypuszcza się, zwłaszcza na podstawie wielu podobieństw tekstowych, techniki dramatycznej i techniki wiersza, że obie sztuki zostały napisane jedna po drugiej. Być może, KSIĘŻNA D'AMALFI była odegrana po raz pierwszy w 1613 lub 1614 roku, a po raz drugi około 1620.

Mimo znacznej popularności, jaką zdobył Webster-dramaturg, nie mamy żadnych informacji ani o jego życiu, ani o jego charakterze. Sam poeta mówi o sobie tylko, że jest niezwykle powolny. W przedmowie do BIAŁEJ DIABLICY przyznaje to zresztą z pewną dumą: „nie piszę uskrzydlonym gęsim piórem" i cytuje z satysfakcją anegdotę o Eurypidesie: Alcestydes zarzucał Eurypidesowi, iż w ciągu trzech dni trzy linijki ledwo napisał, gdy on sam stworzył ich trzysta. „To prawda — rzekł tamten — „ale oto różnica: twoje tylko przez trzy dni będą czytane, gdy moje przetrwają trzy wieki".

Wiemy również o Websterze, że nie uniżał się ani przed ewentualnymi mecenasami, ani przed widzami: jednym mówił otwarcie, że nie dba o ich godność i arystokratyczne pochodzenie (dedykacja do KSIĘŻNEJ D'AMALFI), a drugich nazywał wręcz osłami (przedmowa do BIAŁEJ DIABLICY). Ponieważ uwagi te zamieszczone są w tekstach, które z natury rzeczy mają czytelnika ustosunkować życzliwie do autora, można wnosić, że poeta pisał szczerze, a jego przekonania były radykalne.

Do swych kolegów-pisarzy natomiast Webster odnosił się życzliwie, cenił sobie ich sądy i chciał „być odczytany w świetle ich twórczości" — (przedmowa do BIAŁEJ DIABLICY). Wreszcie warto wspomnieć, że jest pierwszym dramaturgiem chwalącym grę aktora, i to młodego wówczas aktora Perkinsa (w posłowiu do BIAŁEJ DIABLICY).

Znacznie mniej niż o faktach z życia

BIAŁEJ DIABLICY wiedzą historycy o szczegółach tragedii księżny Giovanny Aragońskiej, która mając około dwanaście lat została w 1490 roku wydana za mąż za Alfonsa Piccolomini, księcia d'Amalfi, straciła męża w 1498 roku, a po jego śmierci urodziła syna, przyszłego księcia d'Amalfi. W pięć lat później poślubiła potajemnie zarządcę swego dworu, Antonia Bologna, miała jeszcze troje dzieci, po wydaniu się sekretu uciekła z Amalfi i tułając się po różnych państwach włoskich została 1512 roku schwytana i uwięziona w jednym ze swych zamków, po czym słuch o niej zaginął. Antonio został w rok później zasztyletowany przez Daniela de Bozolo w Neapolu. Wszystkie te nieszczęścia spotkały księżnę z woli jej braci, kardynała Aragonu, Lodovica i Carla markiza di Gerace — (Ferdynanda z tragedii Webstera).

Jeżeli chodzi o źródła KSIĘŻNEJ D'AMALFI, to wątpliwości nie ma. Historię księżnej opowiada zwięźle i rzeczowo włoski pisarz Matteo Bandello, który znał być może męża księżnej osobiście. W nowelach Bandello nadaje bowiem sobie pseudonim Delio, a jakiś Delio występuje w 26 noweli. Od Bandello opowieść o księżnej przejął Belleforest (HISTOIRES TRAGIQUES z 1565 roku), czyniąc ją cztery razy dłuższą i nadając jej interpretację moralizującą, tj. potępiając Księżnę za jej rozwiązłość i poślubienie człowieka niskiego pochodzenia. Na język angielski przetłumaczył tę francuską wersję William Painter w roku 1566—7 (ks. II 23) w swoim PAŁACU PRZYJEMNOŚCI (PALACE OF PLEASURE). Stamtąd bezpośrednio zaczerpnął ją Webster, przekazując ją dość wiernie.

Zmiany, jakie Webster wprowadził w tragedii, mają na celu zwiększenie teatralnego efektu sztuki: przestrogi wypowiedziane przez braci służą do stworzenia nastroju grozy od pierwszej chwili: „wina" Księżnej zostaje odkryta już po urodzeniu pierwszego dziecka, a nie dopiero po dru-

gim, jak u Paintera; wymyślne tortury Księżnej są dodane dla silniejszego podkreślenia niezłomności jej charakteru, wreszcie przedstawienie życia i śmierci Julii, kochanki kardynała, o której Painter nic nie mówi, ukazać ma dogłębne zepsucie moralne braci aragońskich. Znaczną zmianą było powierzenie jednemu Bosoli funkcji kilku różnych osób — ta zmiana, śmiała, lecz ryzykowna, doprowadziła do powstania postaci nadmiernie skomplikowanej. Zakończenie sztuki jest całkowicie dziełem Webstera: w opowiadaniu, braci aragońskich nie spotyka śmierć ani żadna inna kara, są jedynie potępieni przez autora za okrucieństwo. W tragedii i książę Ferdynand i Kardynał zostają ukarani w sposób nie budzący wątpliwości, że zemsta, jaka ich spotkała, jest słuszna.

Nie licząc tych przesunięć, KSIĘŻNĘ D'AMALFI można uważać za dokładną dramatyzację opowiadania Paintera. Nawet i podwójny aspekt, pod jakim oglądamy bohaterkę, poeta znalazł w swoim źródle: Painter nazywa księżnę szlachetną i subtelną (fine and subtile dame), Antonia dzielnym i ukochanym przez lud (valiant, beloved), wzdryga się jednak na myśl o ich uleganiu brutalnej zmysłowości (brutal sensualitie). Nie ulega jednak żadnej wątpliwości, że akcenty potępiające Księżnę i jej męża są w sztuce nieznaczne w porównaniu z wymową obelg Paintera; nie można sobie przy tym wyobrazić silniejszego oskarżenia obu braci niż to, które wypowiada i ukazuje tragedia. Stąd oczywisty wniosek, że buntowniczy i rewolucyjnie usposobiony poeta jest całkowicie po stronie Księżnej, a jeżeli rozłożenie świateł i cieni w sztuce stwarza iluzje wieloznaczności tej postaci, to dzieje się to jedynie dlatego, że barokowy styl Webstera wymaga stwarzania gry ułudy i rzeczywistości, choćby nawet w sposób nieco mechaniczny.

Poza opowiadaniem Paintera dwoma ważnymi źródłami KSIĘŻNEJ D'AMALFI były ARKADIA (ARCADIA) Sidneya i BIAŁĄ DIABLICA. Z ARKADII Webster czerpał obu garściami zapożyczenia słowne do KOLUMNY SPIŻOWEJ (1613) i do KSIĘŻNEJ D'AMALFI, przejął z niej także epizod uwięzienia i dręczenia dwóch sióstr przez ich złą ciotkę, królową Cekropię: Pamela ogląda głowę siostry Filoklei rzekomo odciętą od ciała. Jeżeli chodzi o BIAŁĄ DIABLICĘ to echa językowe i strukturalne są niewątpliwe. Webster nie wahał się powtarzać własnych pomysłów. Wystarczy tu wspomnieć kilka zbieżności w budowie tragedii: wyeksponowanie ról kobiecych, dialogi osób wypowiadających komentarze o akcji (np. pierwsze sceny) i objęcie władzy przez nową generację na końcu obu „bliźniaczych tragedii', jak je nazywa krytyka angielska.

Na zakończenie uwag o sposobie korzystania przez Webstera ze źródeł historycznych dodać należy, że Włochy były dla Anglików synonimem kraju zepsucia, zbrodni i papistowskich przesądów. Opowieści włoskie, wykorzystywane przez dramaturgów angielskich, traktowano zawsze jak kroniki skandali. I w tym więc względzie Webster poszedł za tradycją. Był on jednak jedynym, obok Szekspira, dramaturgiem, który potrafił oddać pełnię kolorytu lokalnego przez umiejętne zastosowanie nazwisk, nazw geograficznych i obrazów scenicznych.

DRAMATIS PERSONAE

Bosola — koniuszy	EUGENIUSZ KAMIŃSKI
Ferdynand — książę Kalabrii	ANTONI PSZONIAK
Kardynał — brat Ferdynanda	ZYGMUNT MACIEJEWSKI
Antonio — zarządca dworu księżnej	JANUSZ BUKOWSKI
Delio — jego przyjaciel	JERZY MATAŁOWSKI
Malatesta — hrabia	KAZIMIERZ MERES
Pescara — markiz	GUSTAW KRON
Silvio — szlachcic	WIESŁAW NOWOSIELSKI
Castruchio — stary szlachcic	STANISŁAW MICHALIK
Roderigo — szlachcic	KRZYSZTOF KALCZYŃSKI
Grisolan — szlachcic	JACEK JAROSZ
Księżna —	EWA WAWRZOŃ
Cariola — pokojowa księżnej	ALEKSANDRA KARZYŃSKA
Julia — żona Castruchia, kochanka Kardynała	EWA SZYKULSKA
Stara dama	OLGA BIELSKA
Dama dworu	HELENA NOROWICZ
Medyk	WIESŁAW DRZEWICZ
Sługa I	JÓZEF WIECZOREK
Sługa II	GABRIEL NEHREBECKI

Jerzy Strzetelski

GRA PRAWDY I POZORÓW

Dotychczas mowa była o tym, jak tragedie Webstera przedstawiają się na tle współczesnego mu teatru angielskiego. Tradycja miała wyjaśnić to, co miniony czas uczynił niezrozumiałym. Obecnie zająć się wypada tymi cechami charakterystycznymi twórczości Webstera, które wiążą go z nowoczesnym teatrem absurdu i okrucieństwa, ze sztukami Arthura Adamova, Samuela Becketta, Jean Geneta, czy Eugene Ionesco. Ujrzenie Webstera w aspekcie nowoczesnym może przybliżyć czytelnikowi interpretację dzieła starego mistrza.

Nie należy oczywiście sądzić, że jakieś bezpośrednie pokrewieństwo łączy dzieło Webstera z teatrem absurdu, można jednak znaleźć w tragediach sprzed 350 lat pewne elementy, które są niemal identyczne.

Już z dotychczasowych uwag można zorientować się, że Webster jest pisarzem schyłkowym, przychodzącym po całej generacji wielkich dramaturgów i na skutek tego zmuszonym do liczenia się z tradycją nawet wtedy, gdy ją przełamuje; łatwo też jest dostrzec, że Webster jest pisarzem eklektycznym, czerpiącym z tej tradycji obu garściami.

Websterowski sposób wyzwolenia się spod przemożnego wpływu współczesnego mu teatru, przy jednoczesnym wykorzystaniu jego konwencji — jest niezwykle ciekawy, choć według naszych pojęć — staroświecki: świadomie i celowo buduje on swe sztuki z kontrastowych pojęć, poglądów i sytuacji, nie starając się ich ze sobą zestroić w logiczną całość. W ten sposób każda sztuka jest narysowana jakby dwoma liniami, bynajmniej nie równoległymi. Mniejsza lub większa zbieżność

tych linii powoduje napięcie między możliwymi interpretacjami sztuki.

Należy tu zaznaczyć, że dramat angielskiego odrodzenia nie dbał o systematyczne przeprowadzanie akcji. Zasadniczym zadaniem dramaturga było napisanie zbioru błyskotliwych scen, pełnych sensacji i elokwencji, dających pole do popisu aktorom; stworzenie utworu w pełni konsekwentnego nie było koniecznością. W wielu sztukach tego okresu, także i u Szekspira, z łatwością można znaleźć sceny patetyczne, wstrząsające, komiczne — wprowadzone jedynie dla swej efektowności i mające luźny tylko związek z akcją, słabo umotywowane lub wcale bez motywacji. U Webstera takich scen jest o wiele więcej.

Oto kilka charakterystycznych przykładów. Książę Ferdynand, który przyjeżdża do Amalfi, aby okrutnie ukarać siostrę, odsłania sekret jej małżeństwa, ale bez widocznej przyczyny rezygnuje z zapowiadanej z namiętną pasją zemsty (akt III. sc. 1 i 2). Kardynał Monticelso z BIAŁEJ DIABLICY, mimo że jest scharakteryzowany jako podstępny makiawel, po obraniu go papieżem, puszcza w niepamięć doznane krzywdy i obrazy i przemawia, niewątpliwie szczerze, przeciw makiawelskiej zdradzie (akt IV, sc. 3) Książę Bracciano zostaje ekskomunikowany, a zaraz w następnej scenie (akt V, sc. 1) odbywa się jego ślub, przy czym obu tym uroczystościom towarzyszy formalnie tych samych sześciu ambasadorów.

Już ta garstka przykładów pozwala zorientować się w problemie, który można by ująć w następujących słowach, czy Webster jest tak niedokładny i niefrasobliwy, czy też jest jakaś metoda w tym szaleństwie nielogiczności.

Drobniejsze niekonsekwencje można by uznać za rezultat wspomnianej tolerancji wobec mało precyzyjnej logiki wydarzeń scenicznych. Webster korzystał jednak z tej licencji tak systematycznie, że zmusza to do głębszego zastanowienia.

Najjaskrawszą nielogicznością poety jest węzłowe zagadnienie intrygi KSIĘŻNEJ D'AMALFI, które krytyka angielska określa ironicznym pytaniem: „Ile dzieci miała Księżna?". Zagadnienie to jest ważne i charakterystyczne, dlatego trzeba je omówić szczegółowo. Aż dwa problemy łączą się z tą sprawą: pierwszy — to motywacja całej akcji, drugi — to interpretacja stanu umysłu Księżnej w chwili jej śmierci.

Motywacja akcji w KSIĘŻNEJ D'AMALFI jest niesłychanie wątła i praktycznie nie istnieje. Bracia bohaterki zakazując jej wychodzić powtórnie za mąż, mogliby mieć na celu pozbawienie jej ewentualnego potomstwa i późniejsze przejęcie jej księstwa. Tak mówi Ferdynand (akt IV, sc. 2). Jeżeli jednak Księżna miała syna po pierwszym mężu, syna, którego Ferdynand chce zawiadomić o „hańbie" jego matki (akt III, sc. 3), to całe założenie intrygi upada.

To, co Księżna mówi tuż przed śmiercią, zawiera równie ważką nielogiczność. Jeżeli bohaterka wierzy w śmierć męża i dzieci, to nie powinna wydawać poleceń, jak tymi dziećmi należy się opiekować (akt IV, sc. 2). Żadnym rozumowaniem nie można wytłumaczyć tej sprzeczności, zwłaszcza, że dopiero gdy Księżna zostaje zamordowana przez uduszenie i potem na moment wraca do życia, dowiaduje się, że okrutny widok nieżywych ciał był tylko widowiskiem figur woskowych. Jest to niedorzeczne wręcz powikłanie, a przecież i aktor i widz chcą wiedzieć, tak ze względów emocjonalnych, jak i racjonalnych, czy Księżna jest na pół obłąkana z boleści, czy też heroicznie nieugięta aż do ostatka, co wydaje się interpretacją bardziej oczywistą.

Jeżeli Webster był zdolny do takich „przeoczeń" w zasadniczej motywacji swej sztuki i w jej najbardziej wzruszającym momencie, to najwidoczniej chodziło mu o coś innego jak o precyzyjną strukturę akcji.

W poprzednich rozdziałach doszliśmy do wniosku, że Webster nie buduje swych sztuk ani wokół konsekwentnej koncepcji tragedii, ani wokół postaci o jednolitym, konsekwentnym charakterze. Obecnie do tych spostrzeżeń dochodzi trzecie: w dramacie Websterowskim nie ma konsekwentnie rozbudowanych sytuacji emocjonalnych.

Trzeba tu wyraźnie podkreślić, że tragedia Webstera zbudowana jest z elementów, które pochodzą z konsekwentnych konstrukcji umysłowych i emocjonalnych; u niego stanowią one jednak nową konstrukcję. Dramat Webstera należy już do tej fazy renesansu, która nosi cechy baroku czy manieryzmu i rządzi się własnymi prawami, niezależnymi od praw racjonalistycznych. Skomplikowane charaktery wprowadził dramaturg zupełnie świadomie. Tak więc w naszych przykładach Webster przedstawia swoje postacie z dwóch punktów widzenia: Ferdynand jest zarówno groźnym mścicielem, jak i przebaczającym bratem, kardynał Monticelso jest i podstępnym makiawelem i pobożnym chrześcijaninem, Bracciano jest i ekskomunikowanym — na pół potępionym, złym księciem, i władcą pewnym siebie i powszechnie podziwianym. Księżna d'Amalfi ma syna z pierwszego małżeństwa, i nie ma go, jest jednocześnie obłąkana z boleści i przy zdrowych zmysłach, zrozpaczona i dumna, opłakuje swe zmarłe dzieci i troszczy się o nie.

Takie dwukonturowe przedstawianie faktów odzwierciedla się również w torturach psychicznych, jakim Księżna jest poddana, i w podwójnej śmierci licznych osób dramatu. Jest w tej obfitości okrucieństwa manierystyczna wybujałość. Websterowi nie wystarcza jeden zgon: dla pełnego wydobycia grozy śmierci każe widzom przeżywać dwukrotnie, raz rzekomo, a raz naprawdę, zabójstwo Antonia, dzieci Księżnej, samej Księżnej, a w BIAŁEJ DIABLICY również Flaminea.

Taki podwójny obraz jest błędem z punktu widzenia dramatu naturalistycznego, ale czyż i my nie wyrzekliśmy się naturalizmu

w teatrze? Każdy nowoczesny dramat absurdu jest przecież podobnie nielogicznie, choć znacznie subtelniej, skonstruowany. Na przykład w CZEKAJĄC NA GODOTA Samuela Becketta identyczność postaci jest równie wątpliwa, jak identyczność bohaterów Websterowskich. Są to, we wszystkich aktach sztuki, ci sami ludzie, a jednak nie rozpoznają się wzajemnie.

Szczególną obsesją Webstera jest układ: prawda — pozory, fałsz przybierający maskę prawdy, zło udające dobro. Prosty podział na białe i czarne był dla poety niewystarczający, i to nawet dosłownie podział na białe i czarne.

Weźmy chociażby tytuł pierwszej tragedii; diabeł tradycyjnie jest czarny — tu mamy białą diablicę. Służącą niewinnej rzekomo Vittorii jest czarna Zanche, Mauretanka; szlachetny syn księcia Bracciano ma czarnego służącego; Francesco, by dokonać zemsty, przybiera postać Maura. Jak istotna była ta symbolika dla Webstera, świadczyć może fakt, że w późniejszym o dziesięć lat PROCESIE DIABELSKIM pojawiają się dwie młode kobiety, niewinna bohaterka, przebrana za Mauretankę, i rozpustna zakonnica w bieli swego klasztornego stroju, i ta niezgodność prawdy i pozoru zostaje pedantycznie podkreślona słowami.

Ta symbolika bieli i czerni jest tylko jednym z motywów, w jakich wyraża się pasja ukazywania każdego faktu jako posiadającego dwa co najmniej oblicza, przy czym często nie sposób orzec, które jest prawdziwe, a które — fałszywe. Wspaniałym przykładem tej pasji jest scena sądu nad Vittorią (akt III) z nieustannym demaskowaniem „fałszywych klejnotów", „jabłuszek z Sodomy i Gomory", które przy dotknięciu rozpadają się w popiół i sadzę, „pozłacanych pigułek z trucizną" czy „diabłów w przebraniu". W KSIĘŻNEJ D'AMALFI przykładem ułudy poczytanej za fakty są zwłaszcza tortury psychiczne bohaterki, za-

dawane jej przez Bosolę, ciągle zmieniającego swą maskę i rolę, a dokonane za pomocą obrazów zbrodni, która się jeszcze w istocie nie odbyła.

Webster z upodobaniem żongluje odległymi możliwościami i zestawia je ze sobą tak, aby wydobyć efekt kontrastu. Prawda i złudzenie raz po raz, na przemian, pojawiają się przed oczyma widzów, którzy z wolna zatracają świadomość rzeczywistości. Iluzja jest tak silna, że umysł znużony nieustannym przypominaniem sobie, jak jest naprawdę, poddaje się wreszcie rytmowi nieustannych zmian i zostaje niejako olśniony migotaniem faktu i mirażu.

Efekt ten jest bardzo barokowy: przypomina malowidła, które przedłużają architekturę w taki sposób, że nie wiadomo, gdzie kończy się marmurowa kolumna, a gdzie zaczynają się freski, imitujące szlachetny kamień. Poeta wypracowuje ten efekt pieczołowicie, dlatego też wieloznaczność jego tragedii należy przypisać zamierzeniu artystycznemu. Widzowie, celowo oszołamiani ciągłymi przeskokami od niepewności do niepewności, rezygnują z intelektualnego ujęcia całości sztuki i obnażają swój umysł na bezpośrednie działanie przeświadczenia poety o kryzysie wszelkiej wartości — a swój system uczuciowy na bezpośrednie działanie przekazywanej przez teatr jedynej sprawdzalnej prawdy o ludzkim cierpieniu.

Ta dramaturgia łączy Webstera z Genetem, który też operuje nieustanną grą prawdziwego i fałszywego szczegółu. W jego MURZYNACH, np. aktorzy Murzyni mają tak nałożone maski białych ludzi, żeby widać było czarną skórę, a w PARAWANACH przedmioty istnieją tylko jako rysunki.

I jeszcze jeden element nowoczesnego teatru absurdu można znaleźć u Webstera w postaci prymitywnej i zalążkowej — pewną aliterackość dialogu. Taki pozaliteracki język zyskał sobie prawo obywatelstwa u wielu współczesnych dramaturgów,

a najlepiej jest nam znany ze sztuk Becketta. W dziełach Webstera języka takiego używają obłąkani i półobłąkani.

Tu znów nasuwa się analogia z Szekspirem, który w KRÓLU LIRZE, w błazeńskim tercecie obłąkanych na pustkowiu, przekazuje samą kwintesencję tragicznego losu ludzkiego językiem wyzwolonym spod praw racjonalistycznej logiki. U Webstera słowa obłąkanych też składają się na jakąś wizję świata, będącą karykaturą świata realnego, który jest równie pozbawiony sensu, bo nie daje odpowiedzi na najbardziej ważkie pytania człowieka.

Ale najgłębsze, być może, pokrewieństwo, łączy Webstera z nowoczesnym teatrem okrucieństwa, w którym sztuki Becketta, Adamova, Ionesco, Geneta i innych mają swój udział. Tragedie Websterowskie są takim właśnie teatrem, w którym człowiek wyizolowany, samotny, poddawany jest wiwisekcji powolnej, nieubłaganej i okrutnej — a poeta przystaje co krok i zdaje się pytać razem z Ferdynandem, jak też Księżna zachowuje się w więzieniu (akt IV, sc. 1), jak też wszyscy jego bohaterowie znoszą okrucieństwo życia.

Jest to taki rodzaj teatru, który teoretycznie przewidział Antonin Artaud w swej książce TEATR I JEGO SOBOWTÓR, a który — niezależnie od tego — stworzył St. I. Witkiewicz. Forma tragedii Webstera jest oczywiście archaiczna, kiedy jednak czytelnik przeniknie przez skorupę zapomnianych już form życia społecznego, przedstawionych w jego sztukach — odkryje z łatwością gorzkie jądro cierpienia, które było ośrodkiem jego dramaturgii, tak jak jest ośrodkiem dramaturgii teatru dwudziestego wieku.

(fragmenty wstępu do wydania dramatu w Bibliotece Narodowej, seria II nr 156)

Maria Czanerle i Józef Szajna
GULGUTIERA

scena zbiorowa

REPERTUAR BIEŻĄCY

Ludwik Hieronim Morstin

MIKOŁAJ KOPERNIK

Na kanwie utworów St. Ign. Witkiewicza

scenariusz teatralny Józef Szajna

WITKACY

Stanisław Wyspiański

SĘDZIOWIE

scenariusz teatralny Helmut Kajzar

Ernest Hemingway

KOMU BIJE DZWON

adaptacja sceniczna Lidia Zamkow

Maria Czanerle — Józef Szajna

GULGUTIERA

W PRZYGOTOWANIU:

Fiodor Dostojewski

SEN

adaptacja: Lidia Zamkow

Inspicjent:
JÓZEF BOKOTA
Sufler:
EWA KANCLER
HANNA ŻAKOWSKA

Kierownik techniczny:
STEFAN SAWICKI

Kierownik sceny:
ANDRZEJ SOBOLEWSKI
Kierownik oświetlenia:
WOJCIECH REBKIEWICZ
Kierownik modelatorni:
WACŁAW TRZECIAK
Kierownik pracowni krawieckiej:
MARIANNA RUTKOWSKA
MIECZYSŁAW WINNICKI

Kierownik pracowni malarskiej:
HENRYK PALISZ
Kierownik pracowni perukarskiej:
WACŁAW WOJCIECHOWSKI

Wydawca:
TEATR STUDIO
Warszawa, PKiN
czerwiec 1973
opracowanie
graficzne
PIOTR SZADUJKIS

BEZPŁATNE

Warszawska Drukarnia Akcydensowa. Z. 6267. Nakł. 5000 R-61

Cena zł 4.50