

baśń o brooku

Grzegorz Niziołek

W Polsce grane były trzy spektakle Petera Brooka: w 1957 roku – *Tytus Andronikus*, w 1964 roku – *Król Lear*, a w 1972 – *Sen nocy letniej*. Ukazały się dwie książki: najpierw *Pusta przestrzeń* (dwa wydania: 1977, 1981), a potem, po latach – *Nie ma sekretów* (1997). Nie przyjechał do Polski żaden spektakl z Bouffes du Nord (to niemal trzydzieści lat twórczości Brooka). Nie zostały przetłumaczone dwie świetne książki: *Shifting Point* i *Threads of Time*. Ukazywały się oczywiście artykuły, recenzje, sprawozdania, sam Brook kilkakrotnie odwiedził Polskę. Brakowało jednak bezpośredniego kontaktu z jego teatrem (w czasie, gdy jego spektakle objężdżały cały – najdosłowniej – świat) i jasnego wyobrażenia o drodze, jaką przebył Peter Brook jako artysta teatru. Choćby już tylko z tego względu książkę Grzegorza Ziółkowskiego należy uznać za wydarzenie.

Twórczość Brooka rysowała się dla mnie we fragmentach: przedstawienia szekspirowskie, wyprawa do Afryki, przyjaźń z Grotowskim... Nie zawsze te fragmenty pasowały do siebie. Artystyczna biografia Brooka jest fascynująca i niełatwa do ogarnięcia: tyle tu wątków, zdarzeń, pasji. Już samo zestawienie tytułów zrealizowanych sztuk może wprowadzić w niemąłą konsternację (od *Stodkiej Irmy* do *Mahabharaty*). Może dlatego właśnie Brook odczuwa konieczność pisania o sobie samym: aby złożyć to wszystko w całość. Tym bardziej więc do takiego obowiązku poczuwać się musi autor monografii.

Przy lekturze pierwszych rozdziałów odczuwałem początkowo niedosyt: tyle przedstawień zostało pominiętych. A pierwszy okres twórczości Brooka był nadzwyczaj bogaty i różnorodny: opery, musicale, Szekspir, Shaw, Ibsen, Dostojewski, Eliot, dramaturgia współczesna (Miller, Genet, Dürrenmatt). Wkrótce jednak rozczarowanie ustąpiło miejsca uznaniu; selekcja była konieczna, aby nie stracić z oczu całości. Autor bardzo starannie wydobywa kluczowe momenty biografii artystycznej Brooka, skupia się na najważniejszych spektaklach, chwytając momenty zwrotne, potrafi je dramatyzować, wyczuwając wewnętrzny puls tych poszukiwań.

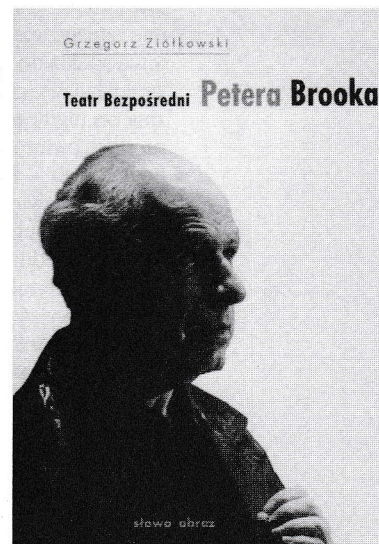
Umie także wytropić leitmotywy spajające tę rozrzuconą twórczość w całość. Szekspir – to motyw główny wszystkich tekstów Brooka, jego twórczości teatralnej, a także książki Ziółkowskiego. Jeśli dobrze liczę, Brook wystawiał Szekspira dziełnaście razy. Zarówno sławne arcydzieła (wielokrotnie *Króla Leara*, *Burzę*, *Hamleta*), jak i sztuki mniej popularne (*Króla Jana*, *Opowieść zimową*, *Tymona Ateńczyka*). Już sam wybór tytułów staje się dla samego artysty przedmiotem refleksji. Dlaczego niektóre sztuki go pociągają, a inne nie? Dlaczego właśnie ta sztuka w tym momencie? Umiejętność zadawania prostych pytań Brook posiadał jak nikt inny. I choć odpowiedzi muszą rozbić się o intuicję, zawsze skłaniają do myślenia: są sztuki, które zbliżają się do nas w pewnych momentach historii, i takie, które się oddalają. Gorycz i cynizm *Tymona Ateńczyka* wydobywają go z zapomnienia, podczas gdy zazdrość

Otella wydaje się odsuwać gdzieś w dal”. Ziółkowski dość precyzyjnie wyjaśnia, o jaki „moment historii” chodziło w wypadku *Tymona Ateńczyka*: kryzys energetyczno-paliwowy w latach 1973-1974 wywołany sytuacją na Bliższym Wschodzie, polityczną i duchową atmosferę tamtego okresu: „Oto zachodni świat, zapamiętały w konsumpcjonizmie, uświadamia sobie nagle, że trzeba zacisnąć pasa”.

Mogłoby powstać mylne wrażenie, że zainteresowanie Brooka Szekspirem w pewnym momencie zmalało: w latach 1945-1974 reżyserował jego sztuki piętnastokrotnie, a potem już tylko czterokrotnie. Ziółkowski podkreśla jednak, że chodzi nie tylko o Szekspira, ale przede wszystkim o teatr szekspirowski, który dla Brooka stał się wcieleniem teatru żywego, obejmującego rzeczywistość w całym jej bogactwie i wszystkich sprzecznościach. A równocześnie jest to „teatr prosty”, „teatr bezpośredni” – bogaty w treści, a prosty w formie. To formuła atrakcyjna i dziś, szczególnie dziś – twierdzi Brook. Nie proponuje jednak rekonstrukcji, imitacji, trawestacji. Zbyt świadom jest tego, że wszystko się zmieniło – teatr i świat. Poszukiwanie przez Brooka współczesnego kształtu teatru szekspirowskiego to może najbardziej pasjonujący wątek książki Ziółkowskiego. Tym bardziej, że nie odbywa się ono wyłącznie poprzez inscenizację dramatów Szekspira.

Można paradoksalnie stwierdzić, że im rzadziej Brook wystawia jego sztuki, tym bliżej jest esencji teatru szekspirowskiego. Wystarczy się przyjrzeć repertuarowi Bouffes du Nord (jeśli w ogóle w tych kategoriach można o tym teatrze pisać). Szekspir pojawił się tu czterokrotnie (*Tymon Ateńczyk*, *Miarka za miarkę*, *Burza*, *Hamlet*), jeśli nie liczyć spektaklu *Qui est là* opartego na fragmentach *Hamleta*. Obok Jarry (*Ubu król*) i Czechow (*Wiśniowy sad*) – trudno doprawdy o większą rozpiętość konwencji dramatycznych. A także *Tragedia Carmen* – opera. A przecież to nie tylko teatr literackich arcydzieł. Brook sięga po reportaż opowiadający o tragicznych losach afrykańskiego plemienia, poddanego stopniowej degradacji (*Ikowie*). Pasjonuje się neuropsychiatrią – powstają dwa spektakle (*L'Homme qui i Je suis un phenomene*); jeden oparty na książce Oliviera Sacksa *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, drugi – na książce Aleksandra Łurii *O pamięci, która nie miała granic*. Widać w tym namiętne wychodzenie teatru ku rzeczywistości – chwywanie ludzkiego i społecznego doświadczenia w dramatycznych skrajnościach. I wreszcie wyprawa ku tradycyjnym kulturom pozauropiejskim: wieloletnia praca nad dwoma tekstami – *Konferencją ptaków* i *Mahabharatą*.

Jak to wszystko złożyć w całość? Pozornie nie tak łatwo – dopóki nie wejdzie się w sam proces twórczy. Książka Ziół-



książki

Grzegorz Ziółkowski

teatr bezpośredni petera brooka

słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000

kowskiego bardziej eksponuje właśnie ten aspekt teatru Brooka. Wybrane spektakle, z których czyni węzłowe i przełomowe wydarzenia artystycznej biografii Brooka, przedstawia z różnych perspektyw. Wyjaśnia, co zadecydowało o wyborze tego, a nie innego tekstu. Relacjonuje, jak wyglądało kompletowanie obsady i jak przebiegały próby. Tłumaczy założenia inscenizacyjne. Opisuje poetykę spektaklu. Gromadzi głosy krytyków (także te bardzo ostre i negatywne). Śledzi losy spektakli już po premierze. A przy okazji wpisuje twórczość Brooka w rozmaite konteksty: tradycji teatralnej, współczesnej sytuacji politycznej, kulturowych przemian. I rzeczywiście: tak jak niegdyś twórczość Szekspira, teatr Brooka wrasta mocno w swoją epokę, staje się dla niej niezwykle lustrem. Każdorazowe przygotowywanie spektaklu to fascynująca przygoda. Chwilami wydaje się, jakby Brook utrudniał sobie pracę. Angażuje aktorów z różnych krajów i kultur (stąd często problemy z porozumieniem na poziomie samego języka). W trakcie pracy zmienia przestrzeń: niegotowe spektakle konfrontuje z publicznością i to w dodatku teatralnie niewyrobioną (dzieci, biedni imigranci, więźniowie). Nie zmierza nigdy wprost do celu: dużo czasu spędza z aktorami na prostych ćwiczeniach. Otwarty jest zarówno na sukces, jak i niepowodzenie – z obu wyciąga wnioski.

To właściwie praca alchemika – nagrodą jest duchowy rozwój, pogłębione widzenie, chwila wewnętrznego olśnienia. „Teatr bezpośredni” – jedną z formuł Brooka autor książki o nim umieścił w tytule. O co tu chodzi? Brook celnie dobiera metafory, aby wyjaśnić istotę swych poszukiwań. „To, czego szukamy, jest bardzo proste, ale trudno się do tego zbliżyć. Chodzi o to, jak w teatrze stworzyć proste formy, które w swej prostocie są zarazem zrozumiałe i bogate w znaczenia. Łatwo rozbić to na dwie oddzielne możliwości: «proste» w znaczeniu dziecięce, uproszczone i «złożone», czyli dostępne tylko ludziom o szczególnym intelektualnym wyrobieniu. W rezultacie wracamy do odwiecznego podziału na to, co elitarne i popularne. Prawdziwa prostota jest jak koło, najbogatszy w znaczenia symbol – zarówno kot, dziecko, jak i mędrzec potrafią się nim bawić na swój własny sposób”. I znów ocieramy się o Szekspira i jego teatr.

To, co mnie w książce Grzegorza Ziółkowskiego chyba najbardziej poruszyło, to wydobywanie osobistego motywu tej różnorodnej i, wydawałoby się, rozproszonej twórczości. (Ten motyw pozostaje w dodatku w sprzeczności z jednostronnym nieco wyobrażeniem teatru Brooka.) Wiele jego przedstawień przenika pesymizm. Odnoszący się przede wszystkim do życia społecznego – stąd częste obrazy zbiorowości dotkniętych paroksyzmem destrukcji. Okazuje się, że tak niepodobne do siebie spektakle Brooka zaczynają się składać w klarowny obraz. *Tytus Andronikus*, *Wizyta starszej pani*, *Król Lear*, *Marat/Sade*, *US*, *Tymon Ateńczyk*, *Ubu król*, *Ikowie*, *Wiśniowy sad* – wszystkie te przedstawienia opowiadają podobną historię społeczności przeżywającej swój upadek. Jakie są źródła tego pesymizmu? Rodzinne? Brook urodził się w rodzinie rosyjskich emigrantów żydowskiego pochodzenia – którzy, osiedlając się na Zachodzie, zostawali za sobą leżący w gruzach świat swego dzieciństwa. Historyczne? Brook jest ważnym świadkiem swojej epoki, na którą złożyło się kilka wojen, rewolucji, światowych kryzysów. Ważną dla niego lekcją była na przykład podróż z szekspirowskimi inscenizacjami w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych po komunistycznej Europie – być może wtedy właśnie odkrywał, na czym polega żywa, elektryzująca więź z widownią czujną, słuchającą, napiętowaną tragicznymi doświadczeniami zbiorowymi.

Pesymizm Brooka jest jednak równocześnie źródłem niezwyklej energii twórczej, inspiracją do poszukiwania dziedzin ludzkiego doświadczenia nie objętych skazą rozpadu i zniszczenia. Tu może leży tajemnica tak silnej więzi i przyjaźni z Grotowskim. Tu zapewne bije także źródło fascynacji Gurdziejewem – to wątek dla Brooka bardzo osobisty, przez wiele lat właściwie ukrywany. W 1949 roku wstępuje do grupy prowa-

dzzonej przez Jeane Heap, uczennicę Gurdziejewa. Była to do tkliwa lekcja upokorzenia własnego ego – jak można wywnioskować ze wspomnień Brooka: „jako żarliwy indywidualista z oporami przyjmowałem do wiadomości, jak ważne jest pracować z innymi”. Wyznaje jednak, że nie chciał tych doświadczeń eksploatować w teatrze. Co jest tym bardziej znaczące, jeśli pamiętać o zachłannym łowieniu przez Brooka wszelkich inspiracji zapładniających twórczość i wyobraźnię.

Grzegorz Ziółkowski bardzo rzetelnie przytacza wszelkie głosy krytyczne. I słusznie – także i one rzucają istotne światło na twórczość Brooka. Choć może czasem chciałoby się, żeby był mniej bezstronny. Dwie sprawy budziły zawsze najsilniejsze emocje: polityczna postawa Brooka (jego sympatie lewicowe, zaangażowanie w sprawę wojny wietnamskiej) oraz jego stosunek do nieeuropejskich kultur. W obu wypadkach następowało zderzenie doktrynalnych założeń jego adwersarzy (ideologów, antropologów i wszelkiej maści racjonalistów) z rozrzuconą swobodą zachowań Brooka. Rzeczą dotyczy sprawy delikatnej, ale zasadniczej: stosunku do sztuki. To dla Brooka nie obszar indywidualnej ekspresji, ale prawd obiektywnych: „Obserwowałem ze zdziwieniem, że decyzje podejmowane całkowicie instynktownie wydawały się odbijać jakiś ukryty porządek, którego racjonalnie nie dało się określić. (...) Dlaczego w czasie prób prosiłem, żeby aktorzy podeszli do siebie bliżej albo odsunęli się od siebie, dopóki odległość nie była prawidłowa, czyli ani za duża ani za mała?”. Odkrycie tego porządku to dla Brooka gwarancja, że sztuka umożliwia prawdziwe porozumienie. Mówiąc nieco naiwnie, Brook wierzy w jej magiczne oddziaływanie. Sztukę stawia wyżej niż polityczne przekonania (inaczej niż kontrkulturowe zespoły lat sześćdziesiątych), uważa ją za bardziej skuteczną od antropologicznej rzetelności. Jest przekonany o tym, że teatr może być drogą do porozumienia, do spotkania ponad kulturami. A także momentem olśnienia, poznania, oczyszczenia. Nie lubi, jak sam wyznaje, antropologów. Swoje spotkania z odległymi kulturami aranżował zawsze na własną rękę, ufając intuicji i wyobraźni. Z różnych relacji o wyprawie do Afryki można było wnioskować, że zakończyła się ona właściwie klęską. Kiedy czyta się *Threads of Time*, wrażenie jest zupełnie inne.

Właśnie opowieść samego Brooka o tym, jak gdzieś w afrykańskiej wiosce jego aktorzy rozkładali dywan aranżując najprostszą z możliwych teatralnych przestrzeni, pozwala odczuć nagłe zdumienie nad drogą, która zaprowadziła go właśnie tam. Jak zbudować przeszłość między wyrafinowanymi inscenizacjami wystawianymi na prestiżowych angielskich scenach a improwowanymi, prymitywnymi scenkami na zakurczonym dywanie? Zamiast aluzji do malarstwa Watteau (jak w *Straconych zachodach miłości*) – etiuda z butami. Zamiast olśniewającej poezji Szekspira – bezsłowna klaunada. Doprawdy, można odczuć zawrót głowy! Brook odrzucił wszystko oprócz wiary w teatr. Nie lubi jednak nazywać siebie artystą, chroniąc przed skażeniem to, co w nim najbardziej twórcze. Swoją talent rozwija w jednym tylko kierunku: spotkania, porozumienia, żywej więzi zadzierzgniętej dzięki sztuce. Stąd ów brak choćby cienia artystowskiej pychy.

Grzegorz Ziółkowski miał do opowiedzenia piękną baśń – i spał się znakomicie. Jeśli miałbym narzekać, to przede wszystkim na rozdział o *Mababharacie*. Bardzo długo – z wyprzedzeniem faktów – jesteśmy przez autora przekonani, że ta inscenizacja to punkt kulminacyjny artystycznej biografii Brooka, zespolenie wszystkich wątków, motywów, doświadczeń. Ale zamiast sugestywnego opisu inscenizacji odnajdujemy długie, niczemu nie służące streszczenie wątków *Mababharaty* wykorzystanych przez Brooka w spektaklu. To jednak skaza, która nie obniża rangi książki – ważnej, świetnie skonstruowanej i napisanej. To opowieść, która musiała w końcu zostać opowiedziana. Nie wiele artystycznych biografii w teatrze XX wieku jest równie pasjonujących i znaczących.