

ELWIRA M. GROSSMAN

TRUDNA OBECNOŚĆ POLSKIEGO DRAMATU NA SCENACH BRYTYJSKICH PO ROKU 1989

CHYBA SŁUSZNIJ BYŁOBY MÓWIĆ O NIEOBECNOŚCI NIŻ OBECNOŚCI POLSKIEGO dramatu na scenach brytyjskich. Przykładów na jego obecność jest bowiem tak niewiele, że zamiast pytać o to, „jak polski dramat istnieje?”, powinno się raczej pytać, „dlaczego go nie ma”? Dlaczego pojawia się tak rzadko? A jak się już pojawi, dlaczego jego prasowe echo jest prawie niesłyszalne i rzadko zostawia na teatralnej mapie widoczne ślady i powody do dumy? Na pytania te usiłowałam sobie wielokrotnie odpowiedzieć, bo będąc teatrologiem z wykształcenia i wyjeżdżając z Polski siedemnaście lat temu, byłam głęboko przekonana o ponadczasowych i uniwersalnych wartościach naszej literatury dramatycznej, jak i o tym, że polski dramat jest w stanie podbić każdą scenę bez względu na kontekst społeczno-kulturowy czy też polityczno-historyczny. O tym, jak bardzo się myliłam i jak bardzo polskie (a właściwie polonocentryczne) i niekompatybilne okazały się liczne wartości, które uznawałam za uniwersalne, przekonałam się wiele lat później, obserwując losy różnorodnych wydarzeń teatralnych poza Polską.

Jak słusznie zauważyła Eva Hoffman¹, prawie każdy emigrant staje się antropologiem-amatorem, którego system dotychczasowych przekonań podlega wielu przewartościowaniom i swoistej decentralizacji. Zanim ze zderzenia kultury rodzimej z docelową stworzy się tzw. świat „trzeciej wartości” — jak go nazywa Danuta Mostwin² lub „trzeciej przestrzeni” — jak ujmuje pokrewne zjawisko w innym wymiarze postkolonialny badacz Homi K. Bhabha³ — antropolog-amator potrzebuje czasu, by to, co dzieje się wokół niejako oswoić. Aby nową rzeczywistość zrozumieć i nazwać, potrzeba także otwartego umysłu — dialogu z nową kulturą, wrażliwości na inność, spostrzegawczości i umiejętności analitycznego myślenia. Inaczej trudno przekazać doświadczenia rodzące się w świe-

¹ E. Hoffman: *Lost in Translation*. London 1998.

² D. Mostwin: *Trzecia wartość*. Lublin 1995.

³ H.K. Bhabha: *Cultural Diversity and Cultural Difference*. In: *The Post-Colonial. Studies Reader*. Ed. B. Ashcroft, G. Griffiths i H. Tiffin. London, New York 1995, s. 206—209.

cie „trzeciej wartości” w sposób jasny i zrozumiały. Mam wrażenie, że ten zawiśnięty proces tłumaczeń interkulturowych (o języku tutaj nie wspomnę) związany z wejściem w nową kulturę prawdopodobnie dotyczy dramatu w dużo większym stopniu niż innych rodzajów literackich. Zyskawszy bowiem teatralną wizję, sztuka — aby mogła przemówić do nowej widowni — musi wywołać taki system znaczeń i wizualnych kodów, które dałyby się odczytać poprzez znajome (bardziej lub mniej lokalne) asocjacje i konotacje.

Aby zilustrować ten proces na użytek moich interkulturowych rozważań, proponuję przyjrzeć się plakatom teatralnym zapowiadającym dramat Różewicza *Białe małżeństwo* (1974) w różnych obszarach kulturowych⁴ [zob. fig. 1—5]. Na pierwszy rzut oka zestawienie to jest dość szokujące w swej różnorodności i sprawia wrażenie, jakby każdy plakat przedstawiał zupełnie inną sztukę, której treść nie ma żadnych wspólnych motywów. Jak bowiem połączyć obraz lilii wodnych z przedstawieniem amerykańskiego (1989, fig. 3) z krwistym obrazem byka i centralnym wizerunkiem fallusa z przedstawienia hiszpańskiego (1988, fig. 1)? Albo sielankowy pejzaż z chagalowskim elementem na plakacie z Berlina wschodniego (1980, fig. 4) z obnażoną piersią kobiecej postaci z plakatu francuskiego (1983, fig. 5)? Z kolei wizerunek niby uwięzionego, zamkniętego w klatce ciała z plakatu węgierskiego (1987, fig. 2) niewiele ma wspólnego z pozostałymi kulturowymi symbolami-kluczami. Gdyby szukać wspólnego mianownika dla tych wszystkich wizerunków, można by zaryzykować tezę, że jest nim zasada „domesticated translation”, a więc raczej „translacji udomowionej/oswojonej” niż „uegzotycznionej” („foreignised translation”). W myśl tej uproszczonej translatorskiej zasady elementy obce danej kulturze wyrażone są za pomocą znajomych, „domowych” znaków kultury docelowej. Idąc tym tropem, można zaryzykować stwierdzenie, że zaprezentowane tutaj plakaty przedstawiają następujące elementy „domowe”: hiszpańską corridę, zniewolenie na Węgrzech, (życzeniową?) sielankowość Berlina czy też bezpieczną niewinność Ameryki. Autorom plakatów i kulturowym dystrybutorom tych sztuk z całą pewnością nieobce były zasady marketingu i efektywnej promocji „importowanych dóbr kulturowych”.

Białe małżeństwo — choć odniosło wielki sukces w Stanach Zjednoczonych, gdzie miało kilka głośnych inscenizacji — nie doczekało się mimo wszystko wystawienia na profesjonalnej scenie w Wielkiej Brytanii. Posługuję się jednak jego przykładem w celu zwrócenia uwagi na to, jak dalece kontekst kulturowy kraju docelowego warunkuje obraz, jaki ma służyć promocji tej samej (i we wszystkich przypadkach importowanej) sztuki. Wydaje mi się, że zestawienie to bardzo dobrze obrazuje problemy, które łączą się z trudną obecnością polskiego dramatu na scenie brytyjskiej. Problemy te zaś w dużo mniejszym stopniu wiążą

⁴ Autorka rozprawy i redaktor tomu dziękują pani Marii Dębicz za wyrażenie zgody na reprodukcję plakatów, które pochodzą z jej prywatnego archiwum.

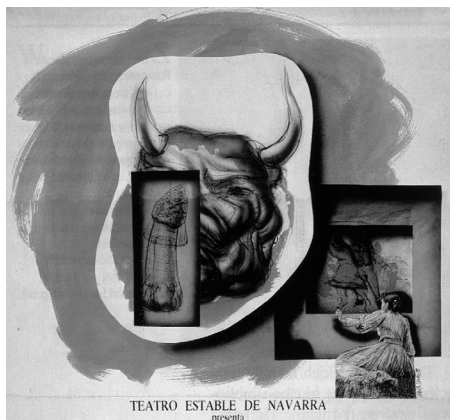


fig. 1

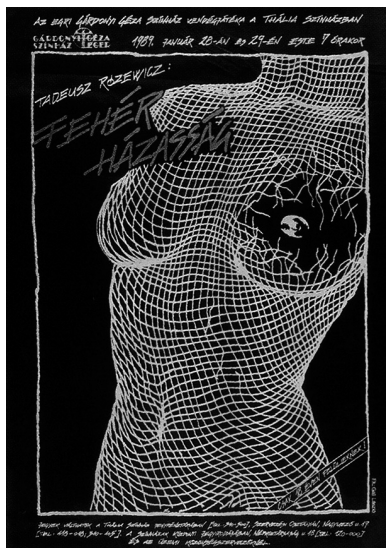


fig. 2



fig. 3



fig. 4



fig. 5

się z tłumaczeniem niż z pokonywaniem barier kulturowych czy też przenikaniem do „nowych pól kulturowej reprezentacji” — jak powiedziałaby Stuart Hall⁵.

Pod względem tworzenia owych „nowych pól reprezentacji” rok 1989 znacznie skomplikował sytuację polskiego dramatu za granicą, ponieważ odpadł klucz odczytania politycznego. Dramat polski przestał być uosobieniem pomysłów zakazanych za berlińskim murem, próbą przemycenia ezopowych treści, na których nie poznali się polscy cenzorzy, ale poznała się polska publiczność; przestał być głosem o wolność słowa, myśli i przekonań. Musiał bronić się bez kodu politycznego i nie zawsze z takich pojedynków z kulturą brytyjską wychodził zwycięsko. Jego zaistnienie w tej części Europy przypominało raczej przejście przez przysłowiowy czyściec niż triumf teatralnego geniusza z obcego kraju. Aby zilustrować te ogólne obserwacje bardziej konkretnymi przykładami, skoncentruję się na trzech przedstawieniach:

1) *Indyku* Sławomira Mrożka (1960), wystawionego w tłumaczeniu i reżyserii Teresy Murjas w londyńskim teatrze Camden People’s Theatre w 1999 r. w realizacji Flesh and Blood Theatre Company;

2) dramacie *Wijuny* (1974) Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz, wystawionego przez objazdowy teatr szkocki Archipelago w roku 1999 w tłumaczeniu i reżyserii Heleny Kaut-Howson; przekład na szkocki dialekt: Bill Findlay;

⁵ S. Hall: *Presentation. Cultural Representation and Signifying Practices*. London 1997. Wszystkie przytoczenia z podanych źródeł anglojęzycznych są w moim przekładzie.

3) *Kartotece* (1960) Tadeusza Różewicza, wystawionej w londyńskim The White Bear Theatre w reżyserii Petera Czajkowskiego, tłumaczeniu Adama Czerniawskiego i wykonaniu Brit-Pol Theatre Company w roku 2001 w ramach Festiwalu Różewiczowskiego. Przedstawienie powtórzono rok później w prestiżowym BAC (the Battersea Arts Centre) jako jedno z czterech najlepszych przedstawień 2001 roku.

Indyk ukazał się w tłumaczeniu i opracowaniu Teresy Murjas, młodej reżyserki polskiego pochodzenia, która obecnie pracuje na Wydziale Dramatu i Teatru na Uniwersytecie w Reading. Historia produkcji *Indyka to thriller sam w sobie*, który reżyserka opisała w nowojorskim kwartalniku „Slavic and East European Performance”⁶. Murjas wspomina tam o niekończących się rozmowach i negocjacjach z różnymi teatrami londyńskimi, które nie chciały ryzykować wystawienia nieznanego nikomu sztuki przez mało znany zespół i które przy każdej rozmowie na temat dramatu przekonywały reżyserkę, że publiczność brytyjska nie jest zainteresowana ani polską historią, ani polskim romantyzmem (bo według didaskaliów „rzecz się dzieje w romantyzmie, na obszarze księstwa”) i że zamiast próbować wystawiać sztukę po angielsku, powinna skontaktować się z polskim teatrem POSK w Hammersmith i wystawić ją po polsku. Argumenty, że sztukę przetłumaczyła właśnie po to, by ją przybliżyć publiczności brytyjskiej i że zespół teatralny, z którym nad sztuką pracowała, nie zna polskiego, nie spotykały się ze spodziewanym odzewem. Kiedy bliska rezygnacji Murjas zadzwoniła w końcu do POSK-u, okazało się, że teatr zainteresowany jest głównie zespołami z Polski i niechętnie wystawia sztuki w angielskim tłumaczeniu, bo obsługuje publiczność polską. Kiedy doszła do wniosku, że z całą pewnością łatwiej byłoby wystawić *Indyka* na innej planecie niż w Londynie, stał się cud i uzyskała zgodę na wynajęcie sali w kameralnym Camden People’s Theatre, którego widownia liczy sobie ok. 40 miejsc.

Gdy próby dobiegły końca i odbyła się premiera, Murjas pełna napięcia czekała na reakcję brytyjskiej publiczności. Jednakże już na drugim przedstawieniu, ukryta wśród widzów, by usłyszeć spontaniczne komentarze, zdała sobie sprawę, że publiczność sztuki stanowią prawie sami Polacy, którzy albo znaleźli się w Londynie przejazdem, albo — zachęceni plakatami i informacją w prasie — przyszli na polską sztukę. Chociaż — jak sama twierdzi — cieszyła ją frekwencja polskiej publiczności, nie taki był cel jej półtorarocznych zabiegów i przygotowań — skrupulatnego przekładania chłopskiego żargonu sztuki na idiom wiejskich postaci z powieści Thomasa Hardy’ego czy też tłumaczenia wybranych kwestii Księcia i romantycznego bohatera Rudolfa na arystokratyczny angielski oraz romantyczny język Byrona, z zachowaniem swoistego rymu i rytmu oraz z uwzględnieniem różnych intertekstualnych kontekstów. Autorka wyraźnie podkreśla, że praca

⁶ T. Murjas: *Translating and Directing Mrozek’s „The Turkey” in London*. „Slavic and East European Performance” 2003, nr 23/3, s. 56—59.

z aktorami brytyjskimi nad sceniczną wersją tłumaczenia upewniła ją w przekonaniu, że udało jej się odnaleźć ekwiwalent zawartych w tekście polskich stereotypów; że parodia Mrożka i humorystyczny dystans wobec kluczowego problemu niemożności i szeroko pojętej impotencji padną na podatny grunt i zostaną entuzjastycznie przyjęte przez Brytyjczyków. Stało się jednak inaczej niż myślała i — jak sama przyznaje — była to dla niej ważna lekcja, która mimo wszystko nie zniechęciła jej do tłumaczeń polskich sztuk. Od tamtego czasu Teresa Murjas ma na swoim koncie dwa doniosłe studenckie przedstawienia Gabrieli Zapolskiej: *Moralność Pani Dulskiej* i *Mężczyznę*. Obie sztuki były także wystawione na polskiej scenie POSK-u w angielskim tłumaczeniu reżyserki. O ile mi jednak wiadomo, Mrożkiem się już więcej nie zajmuje. Jej opowieść natomiast postawiła mnie przed problemem: co by się stało, gdyby sztukę udało się wystawić poza Londynem? Czy wówczas spełniłyby się oczekiwania reżyserki, której studenckie przedstawienia wielokrotnie nagradzano na festiwalach młodych teatralnych talentów?

Wijuny w reżyserii Heleny Kaut-Howson podsuwają ciekawe odpowiedzi na podobne pytania, bo sztuka wystawiona była w ośmiu szkockich miastach, w tym także w Edynburgu i Glasgow, ale — mimo sukcesu u krytyków i publiczności — nie przyniosła zespołowi szczęścia. Teatr ze względu na cięcia budżetowe regionu po prostu zlikwidowano i ani nagrody, jakie przedstawienie zdobyło na festiwalu w Edynburgu, ani niezwykle pochlebne recenzje w szkockiej prasie lokalnej i narodowej brytyjskiej nie zdołały zmienić decyzji władz⁷.

Podobnie jak Teresa Murjas, Helena Kaut-Howson jest polskiego pochodzenia. Grała swego czasu w teatrze Idy Kamińskiej, a w Wielkiej Brytanii osiedliła się w latach sześćdziesiątych. Kiedy objęła kierownictwo artystyczne szkockiego teatru Communicado, który przemianowała na Archipelago, miała za sobą wiele nagrodzonych i głośnych realizacji sztuk Szekspira, Lorci, Goldoniego, Beaumarchaisa, Barkera; wykładała reżyserię teatralną w prestiżowych wyższych szkołach brytyjskich i zajmowała ważne miejsce na brytyjskiej mapie teatralnej. *Wijuny* po raz pierwszy wystawiła w Londynie w Theatrespace, Covent Garden w 1978 roku. Tym razem jednak jej angielskie tłumaczenie przełożył na szkocki dialekt Bill Findlay, a zatem sztuka została „oswojona” w sposób niezwykle efektywny i pod względem językowym prawie w niczym nie przypominała „towaru importowanego”. Sama miałam okazję doświadczyć mocy jej oddziaływania, kiedy oglądałam przedstawienie w małej miejscowości Perth. Nie da się ukryć, że publiczność była pod ogromnym wrażeniem tej niesamowitej sztuki opartej na skomplikowanym związku matki i syna. *Wijuny* to świat z pogranicza nocnego koszmaru, groteski i romantycznej parodii jednocześnie. Jest w nim matka, która przedstawia

⁷ M. Fischer: *Never Mind the Quality*: <http://www.theherald.co.uk/arts/archive/18-1-19100-20-16-50.html>.

się synowi jako panna młoda na weselu ich kuzyna. Dom rodzinny nawiedzają duchy krewnych, prawdopodobnie zamordowanych przez syna. Świat zaludniają tajemnicze postaci-wilki (wijuny) w zwierzęcych skórach, a więc plan przeżyć świadomych miesza się tutaj z podświadomością, pragnienia z lękami i przywidzeniami. Na przykład, na stypie po swojej śmierci matka siada w trumnie, a rozbawieni biesiadnicy wchodzą w świat odważnych, seksualnych transgresji zabarwionych lokalnym folklorem Kresów. Jednym słowem jest to nie lada uczta (również dla widowni), a w przypadku szkockiego przedstawienia stała się także wirtuozerskim wręcz popisem sztuki aktorskiej, scenograficznej i reżyserskiej.

Według słów krytyków była to inscenizacja „intrygująca, mocna, zmysłowa, pobudzająca wyobraźnię i porażająca jednocześnie”; „Sztuka, której świat przeżąda, ale którą nie sposób się nie zachwycić”. Podziwiając jej reżyserię i aktorów, podkreślano także fakt, że „weszła w szkocki koloryt lokalny jak dłoń w rękawiczkę”, czemu wielu recenzentów (i widzów) nie mogło się nadziwić⁸. A zatem zarówno zespół Archipelago pod kierunkiem Kaut-Howson, jak i Teresa Lubkiewicz odniosły wielki sukces i do dziś zastanawia mnie fakt, jak to się stało, że ta niezwykła sztuka nigdy nie weszła do kanonu polskiego dramatu i znana jest zaledwie garstce koneserów.

Mój ostatni przykład, czyli *Kartoteka* Różewicza, w porównaniu z poprzednimi inscenizacjami sprawia wrażenie „bajki o złotej rybce”, która spełnia wszystkie życzenia realizatorów spektaklu i dodatkowo chroni ich przed potencjalnym fiaskiem. W brytyjskiej rzeczywistości rolę „złotej rybki” odgrywały wobec Petera Czajkowskiego — reżysera spektaklu — takie instytucje jak Federacja Polaków w Wielkiej Brytanii, Polska Ambasada i Instytut Kultury Polskiej w Londynie. Instytucje te zapewniły sztuce nie tylko rewelacyjną oprawę w postaci Festiwalu Różewiczowskiego, recenzencką obstawę (bo na premierę zaproszono wszystkie najważniejsze dzienniki londyńskie) i reklamę godną występów Pavarottiego, ale także udział samego mistrza Różewicza, który uczestniczył w próbach teatralnych. Czy będąc początkującym artystą teatralnym, można wymarzyć sobie więcej? Oto jak brzmi definicja misji utworzonego przez wyżej wymienione instytucje zespołu teatralnego Brit-Pol Theatre:

Polski teatr jest zjawiskiem wyjątkowym, a mimo to Royal National Theatre w Londynie nie wystawił ani jednej polskiej sztuki. Polska literatura dramatyczna została zagubiona w ogólnym wizerunku Europy Wschodniej i kultury rosyjskiej, jakie wykreowały media Wielkiej Brytanii. Wobec tej sytuacji teatr nasz utworzono w celu promowania polskiej literatury dramatycznej, zarówno klasycznej, jak i współczesnej.⁹

⁸ J. McMillan: *The Blink of an Evil Eye: Werewolves*. „The Scotsman” 19 August 1999.

⁹ *Brit-Pol Theatre* — Polish Theatre in English: <http://www.britpol.uktheatre.net/about.html>.

Oprócz wymienionych dobroczyńców, zespół sponsorowali także Baltic Restaurant and Bar, Blackwater Consultancy i inne firmy prywatne oraz osoby indywidualne. *Kartotekę* wystawiono w *White Bear Theatre*, na Kennington Road i niemalże z dnia na dzień okrzyknięto ją wielkim sukcesem.

Wśród wielu pochlebnych ocen znalazł się głos recenzenta, który zastanawiał się nad... narodowością bohatera, podczas gdy inny sugerował jego wieloetniczne pochodzenie i różnorodne poglądy polityczne¹⁰. Przywołuję te recenzje, by po raz kolejny odwołać się do koncepcji udomowienia czy też oswojenia dramatu w nowym kontekście kulturowym. Nie sądzę, aby właśnie tak odczytany problem tożsamości bohatera zadziwił kogokolwiek, kto mieszka w różnorodnym etnicznie, kulturowo i narodowościowo Londynie. Zdziwi on jednak Polaków, którzy interpretowali ten dramat w polskich szkołach i czytali jego rozliczne opracowania krytyczne. Według wielu z nich zmieniające się imiona bohatera sugerują, iż jest on wizerunkiem wielu Polaków generacji Różewicza, że symbolizuje pewną jednolitość i typowość tego pokolenia — ludzi, którzy przeszli przez te same historyczno-polityczne wydarzenia i którzy borykali się z podobnymi (jeśli nie tymi samymi) problemami. Jednak *Kartotekę* w Londynie odebrano inaczej, nie do końca zgodnie z intencjami propolskich sponsorów, ale w takim kodzie, jaki odpowiedziała brytyjskiemu odbiorcy jego wyobraźnia; ciąg automatycznych asocjacji z tego obszaru kulturowego, w jakim żyje. Nie sądzę także, aby było w tej interpretacji cokolwiek niewłaściwego czy też dla polskiej kultury szkodliwego.

A zatem podsumowując, chociaż nigdy się nie dowiemy, jak potoczyłyby się losy *Indyka*, gdyby wystawiono go z taką machiną wspierającą, jaką zaoferowano *Kartotece*, można chyba zaryzykować tezę, że i sztuka Mrożka uzyskałaby nowy wymiar interpretacyjny, uwarunkowany lokalnym kulturowym kolorytem i odmienną literacką tradycją. Jedyne wnioski, jakie mi się tutaj nasuwają, to przekonanie, że odczytania polskich sztuk w kulturze brytyjskiej są jedną wielką niewiadomą i że ich odbiór nie ma nic wspólnego z recepcją (czy też reputacją) tych samych utworów w Polsce. O powodzeniu dramatu w nowym kontekście kulturowym decydują bowiem wartości wynegocjowane w owej „trzęsiej przestrzeni”, będące rezultatem kreatywnego zderzenia odmiennych kodów i wielorakich światów. Postawiłabym tutaj także tezę, że produkt końcowy tego zderzenia wzbogaca nie tylko kulturę docelową, ale także rodzimą. Szkoda więc wielka, że tak mało miejsca poświęca się temu zagadnieniu w Polsce, że tak często przemilcza się wnioski krytyków, recenzentów i badaczy publikujących poza Polską. Miejmy nadzieję, że inicjatywy takie jak konferencja, której pokłosiem jest niniejszy tom, wzmocnią polski dialog międzykulturowy i przyczynią się do wymiany polonistycznych przemyśleń na całym świecie.

¹⁰ Recenzje zamieszczone na stronie *Brit-Pol Theatre*: <http://www.britpol.uktheatre.net/custom.html>.