

### „Scena w katedrze” – z Kennethem Pickeringiem rozmawia Tomasz Wiśniewski

Przełożyła: Aleksandra Słyszewska

**Tomasz Wiśniewski:** Chciałbym zacząć od pytania, które wydaje się kluczowe dla tego wydania „Tekstualiów”: czy na współczesnej scenie jest miejsce dla poezji?

**Kenneth Pickering:** Tak, z pewnością. Scena zawsze wykorzystywała szczególną formę języka i, choć definicja poezji może być bardzo szeroka, proces doboru słów jest kluczowy zarówno w poezji, jak i na scenie. Skupienie i intensywność poezji to inna cecha łącząca ją z językiem używanym w teatrze.

**Tomasz Wiśniewski:** Czy sytuacja była podobna w 1935 roku, gdy Thomas Stearns Eliot przedstawił *Mord w katedrze* na Festiwalu w Canterbury? I dlaczego ceniony już wówczas twórca zadał sobie trud napisania sztuki historycznej, na potrzeby konkretnej lokalizacji, z udziałem chóru, z użyciem języka poetyckiego? Chyba nie był to oczywisty zabieg teatralny w tamtych czasach?

**Kenneth Pickering:** Eliot świadomy był odrodzenia „poezji chóralnej”, które wynikało z ożywionego zainteresowania dramatem greckim; wiedział również, że na Festiwalu w Canterbury wystawiono już *Becketa* Alfreda Tennysona i *Młodego króla* Laurenc’a Binyona. Obie te sztuki dotyczyły sporu króla Henryka II z arcybiskupem Tomaszem Becketem. Decyzja o napisaniu kolejnego dramatu o zabiciu arcybiskupa Canterbury w jego własnej katedrze wprowadziła wiele osób w osłupienie. Była motywowana chęcią opisanego wewnętrznego życia Becketa, a nie odtworzeniem dramatycznych wydarzeń historycznych. Wcześniejsze próby ponownego wprowadzenia poezji do teatru podjęte zostały przez poetów, wliczając w to sławnego Johna Masefielda. Eliot czuł jednak, że obrali oni zły kierunek: irytowała go przesadna dekoracyjność języka i niewystarczająca siła oddziaływania samych przedstawień.

**Tomasz Wiśniewski:** Pana punkt widzenia jest specyficzny. Jako uczonego jest pan autorem książki *Dramat w katedrze* omawiającej szczegóły napisania sztuki przez Eliota. Jako aktor jest pan jednym z tych uprzywilejowanych, którzy zostali „zamordowani” w katedrze Canterbury jako Thomas Becket. Czy jest jakiś punkt wspólny w aktorskim i akademickim podejściu do dramatu Eliota?

**Kenneth Pickering:** Doświadczenie zdobyte podczas odgrywania *Becketa* wzbogaciło moją pracę naukową i wierzę, że w taki właśnie sposób obie dziedziny powinny się dopełniać. A przynajmniej ci, którzy podejmują badania nad teatrem i dramatem, muszą być wyczuleni na praktyczne uwarunkowania spektaklu – ostatecznie to właśnie na scenie testowane są wszelkie teorie.

**Tomasz Wiśniewski:** Czy było coś szczególnego w aktorskiej pracy w katedrze?

**Kenneth Pickering:** Najtrudniej było się zmagać z tą niezwykłą przestrzenią, z jej skomplikowaną akustyką. Szczególnie dotkliwie dawała się ona we znaki, gdy reagować miałem na wewnętrzne głosy kusicieli, a także podczas sławnego kazania bożonarodzeniowego, gdyż monolog Becketa kierowałem do rzeczywistych biskupów i arcybiskupów zgromadzonych w katedrze!

**Tomasz Wiśniewski:** Czy może pan umiejscowić sztukę Eliota w historycznym kontekście? Nie była to pierwsza próba zmierzenia się z tematem. Nie była to także pierwsza sztuka wystawiona w tej katedrze. Czy tradycja pisania sztuk na festiwal jest ciągle żywa?

**Kenneth Pickering:** Sztuka Eliota była jednym z utworów zamówionych na Festiwal w Canterbury, który zapoczątkowano tak naprawdę w 1928 roku, kiedy dziekan katedry, George Bell, poprosił Johna Masefielda o napisanie przedstawienia bożonarodzeniowego. W tamtych czasach było to rewolucyjne posunięcie ze względu na wieloletnie napięte stosunki między Kościołem a teatrem; pomysł wystawienia sztuki w katedrze wielu wydawał się wręcz szokujący. George Bell nie dawał za wygraną, po sukcesie sztuki Johna Masefielda *Przyjście Chrystusa* (*The Coming of Christ*) zdecydowano zwrócić się do innych twórców. Z początku nie było to jednak zbyt owocne i grupa entuzjastów, w tym jeden spośród wiodących scenografów, postanowiła, że dopóki stosowna sztuka nie zostanie znaleziona, wystawiane będą *Becket* Alfreda Tennysona i *Młody Król* Laurence'a Binyona. Lata od 1928 do 1935 roku – kiedy to *Morderstwo w katedrze* wystawiono po raz pierwszy – nie były zmarnowane, ponieważ zapoczątkowały tradycję współpracy między londyńską sceną profesjonalną i amatorami z Canterbury. George Bell znał twórczość Eliota choćby na podstawie jego wcześniejszego wiersza *Skafa*, Eliot zaś korzystał z prac eksperta nad głosem i recytacją prowadzonych w Central School of Speech and Drama, gdzie na potrzeby przedstawienia skompletowano chór kobiet z Canterbury. Tradycja pisania dramatu na potrzeby festiwalu w Canterbury była żywa do wczesnych lat pięćdziesiątych, po czym zanikła ze względów ekonomicznych i społecznych. Festiwal w Canterbury przeżywa obecnie swoje odrodzenie jako międzynarodowe wydarzenie artystyczne, a parę lat temu podjęto prace nad zakontraktowaniem nowego dramatu. Produkcja ta nie skorzystała jednak z dawnych doświadczeń związanych z przestrzenią i akustyką katedry i eksperymentu już nie powtórzono.

**Tomasz Wiśniewski:** Zmieńmy temat. Reżyserował pan misteria w wielu katedrach w Anglii. Czy gatunek ten pozwala zainteresować współczesną publiczność? A może nadrzędnym celem było tym razem doświadczenie czysto religijne?

**Kenneth Pickering:** Przyziemność i niezwykła witalność tych wyjątkowych sztuk sprawiają, że są one odbierane jako forma rozrywki, która może przekazywać również głębokie idee religijne. Moim głównym założeniem było poszukiwanie elementów budujących akcję. Chciałem, by była ona przystępna dla publiczności. Bezpośredniość tekstu i akcji w misteriach sprawia, że sztuka nabiera życia za każdym razem, gdy jest wystawiana, tak długo, jak widownia śledzi przebieg akcji, czuje się zaangażowana i podejmuje rzucone wyzwanie.

**Tomasz Wiśniewski:** A teraz pytanie bardziej ogólne: adaptował pan na potrzeby sceny teksty takie, jak *Pan Gawen i Zielony Rycerz* czy *Troilus i Kresyda* Goeffreya Chaucera. Co jest najistotniejsze, gdy przenosi się teksty z kanonu literackiego na scenę?

**Kenneth Pickering:** Najważniejszą sprawą, o jakiej trzeba pamiętać, jest to, że teatr opowiada jakąś historię, a więc linia narracyjna musi być bardzo wyraźna. Ważne jest również zachowanie pewnej oryginalności języka oraz to, by umiejętnie zastąpić mowę zależną dialogami. Konieczne może okazać się przyjęcie konwencji chóru lub „narratora” i wprowadzenie serii retrospekcji lub podobnych narzędzi, aby stworzyć niezależne przedstawienie sceniczne. Największym wyzwaniem (poza uniknięciem gniewu purystów!) jest jednak przejście z jednego gatunku w drugi z zachowaniem unikalnych cech oryginału.

**Tomasz Wiśniewski:** Spójrzmy na to zagadnienie z innej strony. Postacie czytają na scenie. To właśnie robi John Henry Newman w pana dramacie, który czyta: „Mój drogi syn zmarł tego dnia. (Pauza) Wiedziałem, że nie było na to lekarstwa”. Zawsze fascynowało mnie czytanie na scenie. Czy jako praktyk teatru może pan powiedzieć, jak czytanie wpływa na aktora? Na reżysera? Na dramaturgów?

**Kenneth Pickering:** To pytanie jest dla mnie bardzo ciekawe. Pracujący u nas na Uniwersytecie Kent Patric Pavis poświęcił jedną ze swoich książek czytaniu jako swojej *mise en scène*. W podstawowej formie postać czytająca na scenie jest witalną formą teatralną: w rzeczy samej, sam niedawno doświadczyłem tego na festiwalu w Canterbury, kiedy w towarzystwie dwóch innych aktorów odczytałem na scenie fragmenty książki *Teatr: sceny pierwsze* (*Theatre: The First Stages*). Stwierdziliśmy, że najprostsze rozwiązania zadziałały najlepiej: jako aktorzy czuliśmy się wyzwoleni dzięki zredukowanej do minimum scenografii oraz poczuciu, że dzielimy się tekstem z publicznością. Nie bez znaczenia jest tu to, że nie musieliśmy zmagać się z pamięcią. To niezwykle dynamiczne doświadczenie unoszenia tekstu z kart książki i sprawiania, że staje się on niemal widoczny dla publiczności poprzez pauzy, modulację głosu, zmiany tempa, tonacji i głośności. Zadaniem reżysera jest udzielenie pomocy aktorowi w stworzeniu wrażenia, że tekst jest czytany i słyszany po raz pierwszy. Pamiętam sztukę reżyserowaną wyłącznie na podstawie pamiętników i listów: sugerowaliśmy, że postacie jednocześnie czytają i piszą; czasem do samych siebie, a czasem do kogoś innego. Wymaga to niezwyklej delikatności i ostrożności. Dramaturgowie mogą użyć zabiegu czytania: proszę pomyśleć o pierwszych aktach *Doktora Fausta* Christophera Marlowa. Jeśli naprawdę wierzymy, że Faust czyta te teksty, możemy dzielić z nim jego życie i konflikty wewnętrzne. Były oczywiście czasy, kiedy publiczne odczytywanie tekstu przez aktora lub pisarza było popularną formą rozrywki. W Canterbury, na przykład, mamy tablicę upamiętniającą czytanie powieści przez Charlesa Dickensa w Teatrze Królewskim w XIX wieku. Czytanie to zapomniana, ale bardzo potężna forma teatralna.

**Tomasz Wiśniewski:** Jest pan częścią brytyjskiego teatru – i badań nad nim – od dziesięcioleci. Jak postrzega pan jego ewolucję? Jak bardzo relacje między aktorem, reżyserem i dramaturgami zmieniły się na przestrzeni tych lat?

**Kenneth Pickering:** Uniwersyteckie badania nad teatrem zmieniły się nie do poznania. Na początku mojej kariery znalezienie kogoś, kto potraktowałby badania nad spektaklem poważnie, granoczyło z cudem. Teatr widziano jako gałąź literatury, a pomysł, że sztuka może zaistnieć dopiero podczas inscenizacji, zakrawał na bluźnierstwo. Obecnie, w czasach rozwoju performatyki, badań nad komunikacją, kulturą i, wreszcie, teatrem, powstało całkowicie nowe pole akademickie. Ruch propagujący praktykę jako metodę badawczą, promowany także na Uniwersytecie Kent, oraz idea badań poprzez praktykę znacznie wzbogaciły całą sferę akademicką. W teatrze również zauważyłem wyraźne zmiany; w 1950 roku, będąc studentem, po raz pierwszy zdałem sobie sprawę, że to, co później znane było jako „teatr absurdu”, wyznaczało nowy, niezwykle interesujący kierunek rozwoju, w tamtych czasach jeszcze nie w pełni rozumiany. Najbardziej oczywistą zmianą było chyba stopniowe zwrócenie się ku teatrowi politycznemu, a potem odejście od niego. Był taki czas, kiedy Wielka Brytania aż się roziła od niewielkich objazdowych trup teatralnych o zdeklarowanych przekonaniach politycznych, ale stopniowo ich miejsce zajęły przedstawienia oparte na bardzo widowiskowej kulturze skupionej wokół sławnych osobistości. Jeśli chodzi o relacje między aktorami, reżyserami i pozostałymi ludźmi teatru, moim zdaniem zmiany zaowocowały bardziej demokratyczną, swobodną formą reżyserowania. Lubię postrzegać reżysera jako życzliwą akuszerkę, która pomaga aktorom wydać na świat przedstawienie. Dramatopisarze zmuszeni byli zaakceptować to, że ich sztuki są kształtowane w procesie twórczym, podczas prób, a jednocześnie pozostać na tyle silnymi, aby producenci nie wykorzystali ich i nie zniszczyli integralnej całości ich pracy: uważać tu trzeba, by zachować równowagę. Życie dramatopisarza nie jest łatwe: obecnie tych, którzy w Wielkiej Brytanii utrzymują się wyłącznie z pisania, można policzyć na palcach jednej ręki. Mój wydawca twierdzi, że publikuje jedynie jedną z sześciuset przysłanych mu sztuk!

**Tomasz Wiśniewski:** Jaki będzie teatr przyszłości? Czy będzie w nim miejsce dla poezji?

**Kenneth Pickering:** Będziemy nadal odkrywać potencjał wielokulturowego spektaklu i myślę, że wkrótce zdruzimy się entuzjastycznie dziś przyjmowanymi sztukami funkcjonującymi w precyzyjnie określonym miejscu (*site-specific*) na rzecz rozwiązań pośrednich, na mniejszą skalę. Tak. Poezja zmiesza się z muzyką, tańcem, technologią i cyfrową formą przekazu, by stworzyć nowe formy. Mam też nadzieję, że powrócimy do prostoty aktorów czytających i recytujących poezję na festiwalach oraz w salkach nad pubami!

**Tomasz Wiśniewski:** Dziękuję za poświęcony czas.

*Sopot–Canterbury, listopad 2011 roku*