

MŁODSI, ZDOLNIEJSI?

Dziesięciolecie demokracji skłania przeróżne gremia do podsumowań. Co rusz w jakiejś gazecie pojawiają się pytania — co zyskaliśmy, co straciliśmy? Ostatnio podobną ankietę urządził miesięcznik (nieregularny, po dotacyjnych przejściach) *Teatr*. Ponieważ twórczy żywot zespołu teatralnego oblicza się na dziesięć mniej więcej lat, pytanie nie jest całkiem bez sensu, niezależnie od zmiany ustroju. Otóż głównym zyskiem lub stratą, na pewno odmianą, pozostaje zmiana warty. Bardzo wyraźnie ton teatrowi w ostatnich sezonach nadają reżyserzy urodzeni w latach sześćdziesiątych i późniejszych nazwani już pokoleniem — „młodszych, zdolniejszych”. Jest to czytelna aluzja do terminu Jerzego Koeniga „młodzi, zdolni” na określenie generacji Jerzego Grzegorzewskiego, Izabeli Cywińskiej, Helmuta Kajzara, Macieja Prusa, która najlepsze lata ma już za sobą. Warto się młodym przyglądać, ponieważ za chwilę to, co najważniejsze w sensie zarówno myślowym, jak i estetycznym, podpisywać będą ich nazwiska. Zatem kilka z nich.

GRZEGORZ JARZYNA — najbardziej spektakularna kariera ostatnich lat. Seria nagród od Paszportu Polityki po Laur Konrada na katowickich Interpretacjach i międzynarodowym, tegorocznym Kontaktach, nie licząc zaproszeń i nagród na wielu innych krajowych i międzynarodowych festiwalach. Każde przedstawienie podpisane innym pseudonimem, czemu wdzięczni recenzenci poświęcali sążniste akapity. Przedstawienia ostatniego sezonu — *Doktor Faustus* według powieści Tomasza Manna we wrocławskim Teatrze Polskim oraz *Księżę Myszkini* według *Idioty* Fiodora Dostojewskiego — można uznać, niestety, za ewidentne porażki beniaminka młodej krytyki.

Doktor Faustus zrealizowany wraz z Hebbel Theater na berliński festiwal pod hasłem „Nowa generacja — Wschód” rozczarował nie tylko niemieckich krytyków, jako spektakl nudny, staroświecki, konwersacyjny à la Schnitzler. Polscy widzowie dodaliby, i słusznie, że jest on kopią teatru Krystiana Lupy, tyle że nieudolną. Realistyczna scenografia przedstawiająca wnętrze niemieckiego salonu z lat dwudziestych wyraźnie przypomina tę z *Marzycieli*

Musila krakowskiego twórcy. Nawet Jan Frycz w roli Adriana Leverkühna, doskonały w jego *Lunatykach*, tu nie pomógł. Wielki artysta, zawierający pakt z diabłem, by skomponować nieśmiertelne dzieło, pozostał w jego ujęciu dość bezbarwnym rezonerem, toczącym zawile gry i spory salonowe. A przecież postać kompozytora skupia zasadnicze pytania o tradycję i nowatorstwo w sztuce, o wierność poszukiwaniom i cenę obłędu, jaką za przekroczenie praw i sztuki, i życia trzeba zapłacić. Ponadto Leverkühn, posiadając świadomość nieograniczonych możliwości ludzkiego umysłu, zna koszty samotności, jaka towarzyszy człowiekowi w dążeniu na szczyt sztuki, zna również uczucie pychy i potrzebę miłości, władzę rozumu i irracjonalizm szaleństwa jako nieodłącznych składników duszy artysty.

Podobnie rezonerski okazał się siedzący na proscenium narrator Serenus Zeitblom (Henryk Niebudek). Aktor zdołał tylko referować wydarzenia z życia kompozytora, ale nie udało mu się pokazać dramatu starego nauczyciela, polegającego na tym, że znane mu kategorie humanistyczne nie pasują ani do opisu, ani do zrozumienia upadku własnego narodu.

Reżyser nie uporał się bowiem z adaptacją materii epickiej. Bez dobrej znajomości powieści spektakl pozostawał nieczytelny, wiele wątków pominięto, wiele pokazano fragmentarycznie i niekonsekwentnie, co zaważyło na jakości aktorstwa. Nie było w tym spektaklu miejsca na stworzenie fascynujących bohaterów na miarę pierwowzorów, zostały tylko szkice figur w mało przekonujących sytuacjach. Reżyser nie zdecydował, czy przesłaniem spektaklu ma być pytanie, dlaczego naród Beethovena, Goethego, Kanta dopuścił się straszliwych zbrodni, czy też dzieje wlotu i upadku XX-wiecznego artysty.

Fakt, że zło jest zwyczajne i banalne, nie jest wielkim odkryciem czterdzieści lat po procesie Eichmana opisanym przez Hannę Arendt, choć właśnie te aspekty powieści reżyser akcentuje najwyraźniej. Diabeł (Krzysztof Dracz) został pokazany jako dość pokraczna figura o wyglądzie księgowego, a wiadomo, że właśnie drobniomieszczanicy księgowi z pruską dokładnością i posłuszeństwem najlepiej wykonywali rozkazy

i aktorstwem od Sasa do Lasa, to znaczy każdy aktor gra „swoje” zwierzątko w najbliższym mu stylu wygłupu połączonego z niby poważnym przesłaniem. Kubusia gra Maria Peszek tonem nieznośnej pieszczoty zdradzającej poślazanie, a Prosiaczka Edyta Jungowska, której co chwila niknie głos nie tylko dlatego, że zapada się w dużym czerwonym fotelu. Naprawdę mało zostaje powodów do zachwytu. Głównym elementem scenografii okazuje się kundlowaty kredens, złożony z trzech różnych mebli, ogrywany przez aktorów udających zwierzątka bez ładu i składu. Plastycznie jest to przedstawienie niezborne, aktorsko bałaganiarskie, myślowo infantylne. Cały finałowy, angielski humor, wdzięk tudzież mądrość książki Milne'a znikły. Została zabawa dorosłych ludzi w teatr adresowany do młodzieży „naczytanej” różnych *Tao Kubusia Puchatka* tak intensywnie, że byle słowo ze sceny uruchamia poczucie obcowania z głęboką filozofią.

ANNA AUGUSTYNOWICZ — dziewiąty sezon prowadzi artystycznie Teatr Współczesny w Szczecinie. Dzięki jej spektaklom stał się ceniony za odwagę i sposób prezentowania drażliwych problemów współczesności, niezależnie od tego, czy punktem wyjścia jest kłasyka, czy teksty żyjących autorów. Teatr, który proponuje Anna Augustynowicz, nie jest ani grzeczny, ani po kobiecemu łagodny, ani schlebający powszechnym gustom, a mimo to nie narzeka na brak publiczności czy uznania. Słusznie, jest to teatr dla dorosłych, teatr, który się wtrąca w bolącą tkankę społecznych konfliktów, pokazuje ich mechanizmy, analizuje przyczyny zła. A że czyni to bez moralizowania czy poczucia wyższości — tym lepiej.

Dwie prace ostatniego sezonu w wykonaniu pani reżyser dowodzą jej konsekwencji artystycznej. *Popcorn* angielskiego pisarza Bena Eltona pokazuje wszechwładny mechanizm sukcesu kreowanego przez media i jego wpływ na postawy społeczne. Oto do willi reżysera specjalizującego się w produkowaniu thrillerów, który właśnie odebrał nagrodę za film *Mordercy z supermarketu*, wkraczają bezwzględni młodzi ludzie, nie wahający się przed użyciem pistoletu. Celem ich życia jest sława gwiazdy, czyli występ „na żywo” w telewizji. Terroryzują więc reżysera, który zamawia kamery i komputer do

mierzenia oglądalności. Jego życie zależy w tej chwili od widzów, jeśli wyłączą telewizory, młodzi go nie zabiją, jeśli jednak oglądalność wzrośnie, krwawy show będzie kontynuowany. Wbrew pozorom u nas także wymieszanie świata fikcji komputerowej, medialnej z prawami realnego życia obecne jest coraz intensywniej. Teatr znalazł estetykę sprzedającą w formie groteski publicystykę, formę trafną zwłaszcza w sposobie prowadzenia ról między okrutnym serio a ironiczną zabawą, nie likwidując przy tym problemu indywidualnej odpowiedzialności człowieka za zło, skądkolwiek by ono pochodziło.

Pozornie inny charakter ma *Tylko ta pchła* amerykańskiej autorki Naomi Wallace, przygotowana w warszawskim Teatrze Powszechnym. Historia pięciu osób skazanych na wielotygodniową kwarantannę stała się w ujęciu Anny Augustynowicz poetyckim i drastycznym studium ludzkich uczuć. Zrezygnowała ona z siedemnaście dni realio w ogarniętego zaraza Londynu, nie pokazuje też szurów, krwawiących ran, spalonego ciała, słowem żadnych dosłowności, jakie zapisała w tekście autorka. Umieszcza bohaterów w sterylnej przestrzeni, ściany obite gładką blachą i ubiera ich w przezrocyste ubrania przypominające celofanowe opakowania. Jej przedstawienie unika tym sposobem sentymentalizmu, ale nie poetyckości. Pod wpływem dwunastoletniej Mose i młodego marynarza Bunce, którzy włamali się do zamkniętego domu w poszukiwaniu schronienia, jego właściciele dokonują bilansu życia. W sytuacji ostatecznej pod wpływem niewinnej i przedwcześnie dojrzałej dziewczynki małżonkowie zdejmują kolejne maski, ukrywające przez całe niemal życie ich prawdziwe pragnienia i uczucia. Brutalność, z jaką potrafią obnażyć swe psychiczne kalectwo, brak miłości, obojętność na cierpienia najbliższego człowieka, staje się okrutną lekcją zrozumienia.

Rewelacyjna w tym przedstawieniu Anna Moskal ma czystość i brutalność dziecka, dlatego może stać się aniołem śmierci. Tylko ona mogła wbić sztylet w serce okaleczonej Darcy, tylko ona mogła mord przekształcić w gest miłosierdzia, przynoszący okaleczonej kobiecie wyzwolenie. Ale żeby tak właśnie znaczył, wszyscy aktorzy tej dziwnej psychodramy musieli osiągnąć klarowny wizerunek psychi-

czny swych postaci. Wszystko odbywa się w tym spektaklu między ludźmi, czyli tkwi w aktorach, którzy poza własnym ciałem (prawie obnażonym) i duszą nie mają żadnych podstępów scenograficznych, rekwizytów, za którymi mogliby się schronić. W takich sterylnie czystych sytuacjach każdy nieprawdziwy ton, fałszywy gest zostanie zdemaskowany. Rzadko zdarza się oglądać podobną intensywność relacji międzyludzkich zbudowanych z aktorskich emocji i wyobraźni. Tu osiągnęli oni skupienie uprawiające ciszę w wibracje, które długo nie dają człowiekowi spokoju.

AGNIESZKA GLIŃSKA — reżyseruje wiele, z dobrymi zespołami, za co zbiera nagrody i wyróżnienia. Ponieważ ukończyła aktorstwo, najbliższe są jej sztuki dające materiał na wiarygodne postacie z kręgu literatury psychologiczno-modernistycznej: Czechow, Gorki, Horvath, Schnitzler. Związek z Magdą Maciejewską, scenografem wyrazistym i już stylistycznie określonym, pomaga przenieść opowiadane historie na wyższe piętra. Coraz odważniej wchodzi młoda reżyserka w obszary nowej dla siebie estetyki, nie zawsze ze złym skutkiem. Przygoda z *Czwartą siostrą* Głowackiego wydaje mi się udana, tym bardziej że materiał literacki wymagał uruchomienia i zestrojenia różnorodnych wartości emocjonalnych oraz pełnego instrumentarium scenicznego. Gorzej poszło z *Barbarzyńcami* Gorkiego we Współczesnym. Suma poszczególnych ról, dobrych i bardzo dobrych — jak Mai Komorowskiej, Władysława Kowalskiego, Dominiki Ostałowskiej — nie daje jednak obrazu całości, czyli obrazu przemian, jakie następowały w życiu, a zwłaszcza w mentalności inteligencji rosyjskiej. Spektakl długi i przegadany, jakby Glińskiej zabrakło krytycyzmu wobec znakomitych kolegow.

IWONA KEMPA — nieledwie debiutantka, ale uwaga, jaką poświęca aktorowi w czasie swojej pracy, rokuje dobrze. *Kaleka z Inishmann* McDonagha — liryczno-okrutna sztuka o życiu na końcu świata — zabrzmiała tonem bezprezjonalnym i szlachetnym. Portrety Irlandczyków przeprowadzone zostały czystą linią, z jednej strony wydobywając brutalność, gburowość,

głupotę, a z drugiej spod tych zewnętrzności ukazywały wrażliwość, zwykłą ludzką dobroć, potrzebę i obecność silnych uczuć. Skromnie i sensownie — tak bym to powiedziała.

Bardzo to dziwne pokolenie młodych reżyserów działa od paru lat, zdobywa nagrody, wyróżnienia. Adresują swe przedstawienia do rówieśników lub ludzi jeszcze młodszych, co zrozumiałe, zwłaszcza że pracują z bardzo od młodzonymi zespołami aktorskimi. Panowie wydają się skupieni na poszukiwaniu własnej estetyki, stylu, na efektownym prowadzeniu widowiska, choć — jak mawiał stary Brecht — estetyka jest funkcją myślenia. Z tym — jak pisałam — raczej marnie, trudno w każdym razie określić ich światopogląd artystyczny i ludzki. W spektaklach pań zdecydowanie mniej formalnych fioritur, olśniewających interpretacji, uwaga bardziej skupiona na przesłaniu sztuki i na pracy u podstaw, czyli z aktorem. U wszystkich widoczne zafascynowanie teatrem tak w sensie mechanizmu, jak i w sensie archetypowym — *totus mundus agit histrionem*. Nic w tym złego, ta choroba mija jak szkarlatyna. Kiedy już udowodnią sobie i kolegom, że potrafią machać potężnym instrumentem, jakim jest teatr, że znają jego prawa, powrócą do życia. Wtedy jak dojrzałych pisarzy zaczną ich interesować subtelności stylu, zwykłe szare zdania, nad którymi się siedzi godzinami, proste prawdy i sens ludzkiej egzystencji. I pewnie się tego doczekamy, bo dla czego mielibyśmy się nie doczekać.

Na pytanie o najlepsze przedstawienia ostatniego sezonu odpowiedziałabym krótko: *Traktat o marionetkach* — Henryka Tomaszewskiego, *Androkles i lew* — Erwina Axera, *Kartoteka i Twórcy obrazów* — Kazimierza Kutza, *Prezydentki, Lunatycy i Bracia Karamazow* — Krystiana Lupy, *Sędziowie, Ślub i Operetka* — Jerzego Grzegorzewskiego, *Wiśniowy sad* — Jerzego Jarockiego, *Czwarta siostra* — Władysława Kowalskiego. Patrząc na „młodszych, zdolniejszych” należałoby powiedzieć, że na razie cała nadzieja polskiego teatru w starszych panach i młodych paniach. Cokolwiek by mówił, nie jest tak źle.

Elżbieta Baniewicz