



MAKSYM GORKI, „LETNICY”, według przekładu Stanisława Brucza. Reżyseria: Grzegorz Wiśniewski, scenografia: Barbara Hanicka, muzyka: Tymon Tymański, premiera w Teatrze Powszechnym w Warszawie 3 grudnia 2004.



TOMASZ MAN „111”, reżyseria: Redbad Klynstra, scenografia: Magda Maciejewska, muzyka: Jan Duszyński, premiera w Laboratorium Dramatu Teatru Narodowego 4 grudnia 2004.

Dwa spektakle warszawskie

Nie tak łatwo

PIOTR GRUSZCZYŃSKI

■ Do niedawna odkrywcze i nowe formy teatralne powoli stają się codziennością. Ci, w których potrzeba podejmowania artystycznego ryzyka nigdy nie wygasa, idą dalej, zostawiając za sobą niegdysiejsze zdobycze jak wąż za ciasną skórę.

Za nimi kroczą ci, którzy udają nowoczesnych, biorą gotowe teatralne liczniki, czynią się w nie stroić. Powstaje moda, a ta nie ma już nic wspólnego z artystycznymi poszukiwaniami.

Turecka podróbka

W warszawskim Teatrze Powszechnym grają „Letników” Gorkiego. Pomysł, by sięgnąć po ten tekst oskarżający inteligencję o wygodnictwo i brak obywatelskiej troski o losy narodu, wydaje się nienajgorszy. Dobrze byłoby odbyć rzetelną teatralną dyskusję o tym, co się stało z adwokatami, pisarzami, nauczycielami, lekarzami. O tym, czy inteligencja to pojęcie przynależne do minionych czasów, zamienione dziś czy rozmienione na pojemną klasę średnią z jej skomplikowaną, niekoniecznie ciekawą stratyfikacją. Dobrze byłoby postawić temat ostro i prowokacyjnie, tak żeby zabolął publiczność. Teatr Powszechny nadaje się do takiego frontalnego uderzenia idealnie, bo to właśnie ulubiona scena ludzi życiowego sukcesu i tych, którzy do niego aspirują.

Grzegorz Wiśniewski, który „Letników” zaadaptował, uwspółcześniając język i aktualizując tekst, w reżyserii postanowił odnieść się do dokonań Franka Castorfa. Namówił więc scenografkę Barbarę Hanicką do tego, by w projekcie dekoracji odwołała się do dokonań scenografa Castorfa Berta Neumanna. A nawet więcej: Wiśniewski postanowił Castorfa udawać, a Hanicką nakłonił do udawania Neumanna. Wyszło coś strasznego, teatralna turecka podróbka, na którą nabrać się mogą tylko ci, którzy nigdy nie widzieli oryginału, a takich, o czym reżyser powinien pamiętać, jest coraz mniej.

Kiedy wchodzimy na widownię, na scenie stoi już wielka przyczepa kempingowa pozbawiona przedniej ściany. Właściwie przyczepa do „Letników” znakomicie pasuje, zwłaszcza w trybie najbardziej powierzchniowej gry pierwszych skojarzeń. Jej wnętrze urządzone wyraziście, trochę w stylu enerdowskiego socu, z nieco rustykalną kuchnią. Na ścianach tapety w ostre wirujące wzory. W przyczepie krząta się służący, zresztą za wysoki do tego pomieszczenia i siłą rzeczy zgarbiony. To mógłby być pierwszy świetny pomysł reżysera, to zgarbienie wymuszone przez zbyt niski sufit, gdyby nie to, że nie został w ogóle zauważony i ograny. Na scenę wchodzi Basow (Szymon Bobrowski) w biznesowym garniturze i z teczką. Szybko rozbiera się i maszeruje pod prysznic, zasłaniając firankę, by nie gorszyć publiczności nagością. Słychać płynącą wodę. Castorf pewnie umieściłby kamerę pod prysznicem, ale Wiśniewski zachowuje prawo aktora do intymności.

Kto widział na przykład „Endstation Amerika”, ma wrażenie, że znalazł się w jakiejś przybliżonej replice tamtego spektaklu. Scenografia pozbawiona agresywności, ostentacyjnej brzydoty, jest w gruncie rzeczy ładna i pieczołowicie dopracowana w detalu, choć dam sobie głowę uciąć, że ta kempingowa dacza nie miała się podobać. Zresztą za chwilę wszystko znacznie się definitywnie rozłączy za sprawą aktorów, którzy w ten zdecydowanie określony plastycznie świat wniosą nie tylko kostiumy kuszące dzisiejszym bezgusciem, ale przede wszystkim swoje melodramatyczne rozmędlanie. W tym momencie sprawa jest całkowicie przegrana. Zamiast ostrego portretu powstaje cikliwy obrazek.

Długo trudno się zorientować, o co w tym wszystkim chodzi i co jest w spektaklu ważniejsze: upojenie reżysera nowym kształtem rzeczy czy sprawa, o której postanowił mówić. W drugiej części przyczepa znika, a na środek sceny wyjeżdża fasada baru migającego modnymi neonami, która wcześniej polyskiwała w głębi sceny. Bohaterowie zasiadają na plastikowych szezlongach, które stanowią nieodłączny element hotelo-

wych basenów. W tym luksusowym *entourage'u* dojdzie do scen, które brutalnym brakiem litości w ocenie postaw dzisiejszej inteligencji powinny doprowadzić widzów do prawdziwego wstrząsu. Ale nic takiego się nie dzieje. Widzowie siedzą nieporuszeni i trudno pojąć, dlaczego niektóre bohaterki szlochają, inne krzyczą, a jeden z mężczyzn nawet się strzela.

Nie warto byłoby pisać o „Letnikach”, bo nieudanych przedstawień w teatrach nie sięją, same rosną. Ale jest w tym przedsięwzięciu coś symptomatycznego i niepokojącego. Po raz pierwszy bodaj, mimo wielu zarzutów pod adresem na przykład Jarzyny i Warlikowskiego, mamy do czynienia ze zwykłą, przepraszam za wyrażenie, zrzynką z teatru niemieckiego. Ale pal licha, gdyby czemuś posłużyła i gdzieś sprawę poniosła, mogłaby być świadomym cytatem. Najgorsze jest to, że spektakl ten udaje nowy teatr, podczas gdy ani przez chwilę nie przestaje być konwencjonalnym rupieciem. Podróbek pewnie będzie coraz więcej, ostrzegam więc, żeby się nie dać na nie nabrać. Jedyną rzeczą wartą ocalenia w tym przedsięwzięciu jest aktorskie usiłowanie świetnego Adama Woronowicza w roli Włosa, ale w tak złym spektaklu nawet najlepszy aktor tonie.

Po swojemu

W Laboratorium Dramatu Teatru Narodowego kierowanym przez Tadeusza Słobodziankę Redbad Klynstra wyreżyserował sztukę Tomasza Mana „111”. Laboratoryjny charakter sceny narzuca skromne możliwości inscenizacyjne. Czwórka bohaterów: matka (Ewa Dałkowska), ojciec (Zdzisław Wardejn), siostra (Monika Pikuła) i syn (Wojciech Solarz). Siedzą na białych plastikowych krzesłach postawionych w szereg. Każde krzesło na osobnym kwadracie parkietowej podłogi. Na wprost każdego z aktorów krzesło drewniane, na nim, na stosie książek reflektor. W głębi jasna ściana w drewnianej ramie, z prostokątną płyciną przez środek. To ekran, na którym trwa projekcja przypadkowych fotografii, banalnych widoków ulicy, drzew, parku, które czasem łączą się w jeden horyzon-

talny pejzaż. Właściwie nic więcej. Aktorzy w strojach codziennych, przypadkowych. Kwestie wypowiedane są przed siebie, czasami tylko nawiązuje się kontakt między postaciami, płyną swobodnie i niewymuszenie, łagodnie jak muzyka. Przy najmniej na początku.

Początek jest bowiem sielski. Błogie uśmiechy na twarzach aktorów. Na razie siedzący na jednym z krzeseł syn jeszcze się nie narodził. Ale kiedy pojawi się na świecie, wypadki potoczą się szybko. Dzieciący *everyman* nie zdradza żadnych szczególnych cech. Przysparza rodzicom po równo troski i radości, przeciętnie, jak to w przeciętnej rodzinie. O jego poczynaniach dowiadujemy się z krótkich, jednozdaniowych wypowiedzi. Chłopiec szybko dorasta, jego historia trwa tylko 55 minut. W tym czasie przechodzi kolejne fazy buntu i depresje. Beztroska ulatnia się bezpowrotnie. Chłopak postanawia zabić rodziców i robi to, strzelając z broni palnej. Jak powie pod koniec, chciał, „żeby rodzice odeszli godnie”.

Ta historia dramatycznej niezgody na świat i życie rozgrywa się w zaskakującym spokoju, w świecie zredukowanych ruchów, gestów, a nawet dźwięków. Podzielenie tekstu na krótkie wypowiedzi uwalnia aktorów od prób psychologizowania. Opowieść o dramatycznym życiu i zdarzeniu staje się relacją oddaloną, obiektywizującą. Skutkiem takiego poprowadzenia spektaklu dociera do nas szybko i podstępnie przesłanie sztuki Mana o nicości jednego życia, z którego zostaje tak niewiele: tylko zużyte w powtarzanych tysiące razy opowieściach rodzinnych klisze kilku przygód dziecka i schematy wieku dojrzewania. Zabicie rodziców jest rozpaczliwym gestem indywidualnym, który natychmiast sam się unieściewia.

Sztuce Mana można zarzucić podobieństwo do sławnego przed kilku laty „Ognia w głowie” von Meyenburga i przewidywalność wypadków, ale nie zmienia to faktu, że spektakl laboratoryjny Klynstry jest udany. Stanowi kolejny, nieduży krok na drodze budowania własnego języka teatralnego reżysera i dramaturga. I o to w tym laboratoryjnym przypadku chodziło. □