

■ Styczniowe premiery – dwie krakowskie i jedna tarnowska – świetnie, wręcz podręcznikowo ilustrują kilka typowych strategii wobec literackiej klasyki uprawianych przez twórców najmłodszej i średniej generacji. W teatrze nie da się żadnego tekstu wystawić bezkarnie. Dla reżysera zawsze będzie to szukanie problemu. I wyprawa po ludzi.

„BALLADYNA”, CZYLI AUTOMAT DO PIŁEK

Adam Sroka, odchodząc z opolskiej dyrekcji, chciał mieć w Krakowie tzw. mocne wejście. Na bieżący sezon zaplanował cztery duże realizacje na najważniejszych scenach miasta: „Balladynę” w Bagateli, „Ogień w głowie” Marienburga w Słowackim, „Wesele” w Ludowym i wreszcie adaptację prozy Skrzyposzka w Starym Teatrze. Niemal jedna po drugiej i w śmiertelnym dla każdego reżysera tempie.

Pierwszym akcentem jego sprinterskiej działalności jest „Balladyna”. Zrobiona na chybcika, niemal z musu, jakby z przykrego obowiązku. Po opolskich „Dziadach” wydawało się, że Sroka ma coś do powiedzenia na temat polskiego romantyzmu. Premiera w Bagateli pokazuje, jak łatwo można roztrwonąć mołojęcką sławę. Przede wszystkim nie wiadomo, dlaczego reżyser sięgnął właśnie po ten, a nie inny tekst. W ujęciu Sroki ani to dramat władzy, ani miłości, ani przeznaczenia. Nie jest to ani o Polsce, ani o Szekspirze. Adaptacja wydobywa nieoczekiwane na wierzch wątki marginalne, dodając wagi dziwnym postaciom pobocznym, takim jak wiejska trucicielka. Jeśli Słowacki urywa jakiś motyw, Sroka urywa go również, nie pytając nawet, co i dlaczego poeta urwał. Dlatego kolejne sekwencje spektaklu nie wynikają z siebie, ale są podklejane jedna do drugiej. Postaci fantastyczne należą do tego samego planu co realistyczne, a motywacje bohatera z pierwszej sceny przestają mieć znaczenie w drugiej, albo zostają sprowadzone do karykatury.

Reżyser demonstracyjnie rezygnuje z analizy psychiki głównej postaci. No dobrze, ale jeśli odrzuca się psychologię, trzeba dać coś w zamian – śmiałość wizji plastycznej, zgrzytliwą i niepokojącą formę działań, nowy sens dramatu... W Bagateli niby zaprasza się nas do magicznej rekwizytorni wyobraźni, ale co to za zaproszenie. W rekwizytorni panuje nuda i kurz. Przedmioty i ludzie zostali zestawieni bez sensu. Sroka z jednej strony udaje awangardowość, a z drugiej myśli inscenizacyjnymi standardami. A potem potyka się i leży jak długi na teatralnym abecadle.

Nie ma tu wrażliwości na człowieka. Przez dwie godziny z kawałkiem oglądamy żmudny proces przykrawania aktora do pomysłu, do kostiumu, do wizji. I potem nie wierzymy w pragnienia, żądze, uczucia bohaterów. Co druga kwestia

brzmi im w ustach fałszywie. Aktorzy Bagateli grają haniebnie, ale pewnie wszyscy niewinni. W teatrze to reżyser wypuszcza aktora w maliny albo wskazuje mu właściwą drogę.

Tymczasem Sroka maksymalnie utrudnił wykonawcom ich zadania. Na scenie nie ma świata. Jest za to nonszalancja w szkicowej umowności przestrzeni. Co to za metalowy samochód na szynach, co to za rusztowanie, co to za anteno-trzciny? Wrzuceni w wizualny i semantyczny bałagan, bezradni jak dzieci, aktorzy próbują jakoś ogrzać dziwaczne przedmioty, ale nie bardzo wiedzą, jak to zrobić. Pogłaskać trzcinę, pokręcić korbką, pozgrzytać rurką?

Sroka jest na dodatek ślepy na ich wiek i warunki fizyczne. Posługuje się nimi jakby to były bezcielesne znaki. Nie przeszkadza mu wcale, że strażnika i pół armii Balladynę gra przebrana w męski strój i mówiąca basem dziewczyna. A dwóch zabijanych przez Kostryna posłów Kirkora udaje ten sam aktor, za drugim razem przykrywając sobie subtelnie twarz kapturem. Pół biedy, że reżyser nie umie obsadzać, ale czemu w takim razie nie wyciąga ze swoich decyzji żadnych konsekwencji? Balladynę Katarzyny Litwin dzieli od Aliny Małgorzaty Walach dobre 15 lat a reżyser przechodzi nad tym faktem bez zmużenia oka. Jaki temat ma w takim razie grać Kirkor, skoro wybór narzeczonej narzuca się sam? Co to znaczy, że Grabiec ma 50 lat, a Goplana z 20? Każdy z aktorów gra co innego i w innym stylu. Tani demonizm Krzysztofa Bochenka jako Kostryna nijak ma się do szczebiotu przybyłej tu pewnie z telenoweli Wdowy. A naiwność postępowania Pustelnika obudziła by podejrzenia nawet w kreskówkach.

Reżyseria przypomina kolekcjonowanie słów. Sroka akcentuje retoryczność i deklamacyjność dramatu. Teatr zaczyna się dla niego i kończy w głowie. Aktor podaje tekst jak automat do wyrzucania piłek na korcie. I na tym polega jego funkcja w przedstawieniu. Problem w tym, że nie ma kto tych piłek odbijać. Publiczność śpi i śni się jej scena z „Ferdynandem”. Ta o Słowackim.

„ZDARZENIA NA BRYGU BANBURY”, CZYLI POSTACI EROTYZMU

W Teatrze Słowackiego na scenie Miniatura Grzegorz Wiśniewski, niedawny debiutant, podobnie jak Adam Sroka rów-

niez wychodzi od literatury, ale zamiast wsłuchiwać się w słowa, brzmienia i szelst papieru – inscenizując sprawia wrażenie, jakby chodził po prawdziwym świecie. Dotykał ludzi, zaglądał tu i tam. Nie mnoży tajemnic, nie zostawia ich samych sobie, ale je rozjaśnia. Ma przed sobą małe – rozpisane na żywe ludziki – zadanie, które trzeba logicznie rozwiązać: „Student Wiśniewski przygotowuje wypracowanie na temat: Jak połączyć »Historię« Witolda Gombrowicza ze »Zdarzeniami na brygu Banbury« tegoż autora i co z tego wynika?!” No to Wiśniewski siada i z pasją zaczyna dłużyć, wyciągać wnioski, klamrą spinać i sensu szukać. Wypełnia puste miejsca opowiadania, domyśla historii bohatera do końca, wchodzi mu w głowę, rysuje wykres jego wrażliwości. Forma przedstawienia rodzi się na styku dwóch tekstów, bo Wiśniewski pociera jeden świat drugim. Sensy jednego utworu Gombrowicza tłumaczy zdarzenia w drugim. Proste? Proste. Trzeba tylko znaleźć dwa takie teksty bliźniaki.

W końcu powstaje spektakl popisowy, lekki i krótki. Błyskotka. Może i jest to tylko test, próba przed czymś poważniejszym. Reżyser bawi się Gombrowiczowskim światem, ale ukrywa przed nami starannie fakt tej zabawy. Lepi bowiem spektakl z cielesności aktorów. I to świadczy, że Wiśniewski chce z widzem rozmawiać poważnie. Nie przypadkiem otwiera przedstawienie sceną pozowania do rodzinnej fotografii, przeciąga w czasie wbijanie się w siebie postaci, ściskanie i upychanie, jakby wszyscy nie mogli zmieścić się w kadrze. Forma aktorskiego istnienia zostaje zmyślnie zsynchronizowana ze scenografią Macieja Preyera. Dom rodzinny nagle zamienia się w statek. Pojawiają się nieoczekiwane żagle, zapadnie, trapy, schowki, kajuty i zakamarki. W tej przestrzeni przemycają chylkiem, jak odbici w krzywym zwierciadle, groteskowi bohaterowie, zmagający się z własnym i naszym wyobrażeniem, co to znaczy być marynarzem. Strategia reżysera wobec tych postaci przypomina ściąganie kołdry z kogoś, kto niby śpi spokojnie, ale tam pod przykryciem wszystko kitłasi się i kłębi, baraszkuje i drży.

Młody reżyser robi spektakl o dojrzewaniu. Próbie daremnego zapanowania nad sobą. Witolda Krzysztofa Zawadzkiego raz po raz ogarnia panika: jaki jestem? Czego pragnę? Jak widzę świat? Co potrafię w nim zobaczyć? „Zdarzenia na brygu Banbury” to wariacje na temat absurdalnych postaci erotyzmu. Dziwacznych narodzin zmysłowości. Wystarczy popatrzyć, jak przeistaczają się pod czujnym okiem narratora brzuszki i pulchne ramiona panów Dziędziela, Jasińskiego, Domały i Jackowskiego. Wiśniewski wie, że inaczej gra i istnieje na scenie aktor w samych gaciach, inaczej bosi, a inaczej zapięty pod szyję. I to już jest dużo jak na

początek – więcej niż wypracowanie, więcej niż kaligrafia.

„CZEKAJĄC NA GODOT”, CZYLI DWAJ LUDZIE Z KRWI I KOŚCI

W teatrze albo jest kaligrafia, albo są ludzie. Stanisław Świder – od ponad dwóch sezonów młody dyrektor tarnowskiego teatru – mierząc się z legendarnym „Czekając na Godota”, udowadnia, że właściwie nie znamy tej sztuki. Patrzymy na nią z perspektywy późniejszych minimalistycznych i skondensowanych do granic utworów Becketta. Tymczasem reżyser znalazł w jego pierwszym dramacie jeszcze dużo pozostałości teatru, z którym autor potem walczył: rodzajowość i psychologię. Uciekł od metafizyki; Godot jest dla niego nie Bogiem, a po prostu rolnikiem, który chce wynająć dwóch sezonowych pracowników. Vladimir i Estragon bardziej niż eschatologicznych clownów przypominają wiejskich pijaczków.

Świder wychodził od rysu obyczajowego, zakładając, że inny wymiar pojawi się sam. Ale nie z symbolicznego sosu, w którym zwykle zanurza się „Czekając...”, ale z tego, co międzyludzkie. Postępując wbrew stylowi interpretacji narzuconemu przez Antoniego Libere i Marka Kędzierzkiego, dokopuje się do fundamentów, odświeża konwencję, w jakiej gramy Becketta. Scenografia nie jest przegadana i co najważniejsze nie przeszkadza aktorowi. Nie rezygnując z konkretności, stwarza tylko niejasną aurę nieoczywistości. Z jej pomocą Świder unika natrętnych symbolizmów, jakie często wpisuje się w ten dramat. Beckettowskie drzewo jest u niego po prostu drzewem, a nie Drzewem Wiadomości Dobrego i Złego. Kamień to kamień, a nie głaz Syzyfa czy symbol milczenia Boga. Można spróbować go podnieść, by przygnieść nim Pozzo, ale nikt przed nim nie kłęka.

„Godot” Świdra funkcjonuje nie jako duet, ale kwartet aktorski. Redukowane zwykle role Pozzo i Luckiego nabierają tu nowego znaczenia. Obaj są obecni na scenie niemal tak długo, jak główni bohaterowie. Reżyser rezygnuje z clownad i akcentowania sentencji gęstych od biblijnych asocjacji. Obserwuje za to ludzkie reakcje. Didi i Gogo (Jan Mancewicz i Marek Kepiński) są głodni i skacowani. Kradną Pozzo butelkę wódki, przeszukują jego toboły, obluźwiają deskę z drewnianego mostku. Świder stawia na prymat charakterów, a nie sytuacji. Bohaterowie nie są uwięzieni w miejscu, ale przez siebie. W pierwszej części przedstawienia silniejszy jest Estragon, w drugiej Vladimir. Za każdym razem oglądamy zdarzenia z innej perspektywy. Jest świat Vladimira, jest świat Estragona. Obu lepiej wychodzi kabytność niż sarkazm niż partie liryczne. Nieporadność liryzmu, patosu jest w spek-

taklu wyraźnie ogrywana, cięży bohaterom. Szczerzość – paradoksalnie – jest możliwa tylko w momencie największego udania, sięgnięcia po teatralną konwencję. W kluczowej scenie Vladimir Jana Mancewicza – wręcz ikona zblazowanego inteligentnego kawiarnianego cynika i hulaki! – zwraca się wprost do publiczności przy zapalonych na widowni światłach.

U Świdra nie ma żadnego „człowieka w ogóle”, żadnych Heideggerów i Sartre’ów. Na scenie toczy się rozgrywka między dwoma ludźmi z krwi i kości. Obaj muszą dowiedzieć się, czemu ze sobą przestają. Czemu człowiek wpija się i wczepia się w drugiego jak wesz. Ja gram przed tobą, ty grasz przede mną – mówi na koniec Świder. To Beckett czytany przez Gombrowicza. Wystawiony bez schematów, żywy i jędrny teatr.

Będzie jakiś morał z opowieści o trzech spektaklach? A będzie. Horrendalna klapa w Bagateli i sukcesy spektakli z Tarnowa i z Teatru Słowackiego dowodzą, że najciekawszy w teatrze są ludzie. Warto w nich pogrzebać. Skupić się na prostych i skromnych tematach, jakie ze sobą niosą. Na scenie najpierw jest człowiek i historia, którą chce nam opowiedzieć. Dopiero na tym założeniu można budować podstawy porozumienia z widzem.

Już Konrad Swinarski ostrzegał: „Nie chodzi o to, żeby ludzie dawali się uwieść poezji słowa, tylko żeby dali się uwieść poezji życia”. Trzeba pokazać na scenie – niezależnie od stopnia współczesności tekstu, rozbicia go na osobiste i niejednoznaczne obrazy – wiarygodny świat. Nie szkodzi, że dziwny, że szalony, byle w jakiś sposób pozwalał nam na zadowolenie się w nim, poznanie reguł, decydujących o wyborach i postępowaniu bohaterów. Tylko wtedy możemy mówić o sensie inscenizacji jakiegokolwiek klasyki. Jakiegokolwiek przedstawienia.

Widzowi – tak samo jak wcześniej artyście – potrzebny jest punkt oparcia. Albo odnajdziemy go w ludziach na scenie, albo w rzeczywistości, w której zostali umieszczeni. Co mówię Adamowi Sroce ku przestrodze.

JULIUSZ SŁOWACKI, „BALLADYNA”, REŻYSERIA: ADAM SROKA, scenografia: Iza Toroniewicz, muzyka: Krzysztof Szwejgier, Teatr Bagatela w Krakowie, premiera 7 stycznia 2000.

WITOLD GOMBROWICZ, „ZDARZENIA NA BRYGU BANBURY”, REŻYSERIA: GRZEGORZ WIŚNIEWSKI, scenografia: Maciej Preyer, muzyka: Bolesław Rawski, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, premiera prasowa 7 stycznia 2000.

SAMUEL BECKETT, „CZEKAJĄC NA GODOT”, REŻYSERIA: STANISŁAW ŚWIDER, scenografia: Krystyna Kuźmińska, Teatr im. Ludwika Solskiego w Tarnowie, premiera 8 stycznia 2000.