

Nie pytaj mnie...

Notatki z Opola

AUTOR: AGNIESZKA WÓJTOWICZ

Można zaryzykować tezę, że Opole stało się miejscem spotkania artystów, którzy kultywują swoją niezależność i indywidualność. Dla których istotny jest zarówno społeczny, jak i metafizyczny wymiar teatru.

■ Konkurs na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa” powstał, by „wzmocnić obecność rodzimych tekstów w polskim teatrze” oraz przywrócić do repertuaru zapomniane dzieła polskiej literatury. Sam festiwal jest skonstruowany z nowych, powstałych w ubiegłym roku, przedstawień. Opolskie Konfrontacje Teatralne to także jedyny przegląd prezentujący polskie teksty powstałe przed końcem 1983 roku.

Tym razem ciekawym doświadczeniem okazało się obserwowanie reakcji, jakie wzbudzały festiwalowe spektakle, zarówno wśród widzów, jak i recenzentów czy jurorów. Konfrontacja przedstawień z widownią pozwala na wyciągnięcie pewnych wniosków. Nie zawsze reakcja publiczności była identyczna z reakcją jurorów i dziennikarzy, chociaż *Beniowski. Ballada bez bohatera* z poznańskiego Teatru Nowego uwiódł wszystkich. Jedyne widowisko uznane przez niektórych recenzentów za nieporozumienie, czyli *Zemsta* w reżyserii Pawła Aignera z rzeszowskiego Teatru „Maska”, zainscenizowane w stylu komedii dell’arte, wywołało stojącą owację części widzów. Ta sama widownia żywo odebrała *Wykład*, inscenizację Piotra Tomaszuka na podstawie *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza, odnajdując w niej tragiczne i przemilczane ujęcie tematu martyrologii Polaków.

Barierę między sceną a widownią budował być może zbyt tradycyjny dla młodej publiczności – wychowanej na teatrze progresywnym – język inscenizacji, odległy od znanych jej doświadczeń teatralnych. Dlatego – podejrzewam – z rezerwą przyjęto *Garbusa* Mrożka

w reżyserii Marka Fiedora. Łatwiej nawiązywano porozumienie poprzez znaną między innym z teatru Jana Klaty estetykę, jak to działo się w przypadku *Śmierci białej pończochy* z Teatru Wybrzeże w Gdańsku.

Można zaryzykować tezę, że Opole stało się miejscem spotkania artystów, którzy kultywują swoją niezależność i indywidualność. Dla których istotny jest zarówno społeczny, jak i metafizyczny wymiar teatru. Wszystkie przedstawienia były rezultatem poważnego namysłu nad tekstem i pracy nad teatralną formą. Wybór konkursowych spektakli wyznaczył wspólny punkt widzenia na sprawy współczesnej Polski – z wielu perspektyw: osobistego, historycznego czy teatralnego doświadczenia. A polskie rozrachunki dają do myślenia.

Inteligenci

Garbus Sławomira Mrożka to dla teatru wyzwanie. Inscenizacja *Garbusa* z Wrocławskiego Teatru Współczesnego podejmuje pewien stały temat przedstawień Marka Fiedora – porachunku z inteligentkimi mitami na własny temat, rozliczenia z własną formacją. Po(st)chodowska przestrzeń ma w tym spektaklu wymiar symbolu. Publiczność z trzech stron otacza prostokątne pole gry, przykryte sztuczną trawą, na której ustawiono kilka sprzętów przykrytych białą materią. W trakcie rozwoju akcji spod jadowicie zielonej, sztucznej trawy wyłania się zniszczona drewniana podłoga, a meble, które mogły być ozdobą niejednego przedwojennego saloniku, okazują się gratami. Kluczem do tej inscenizacji jest dwuznaczny realizm: obrazowanie pełne scenicz-

nych znaków odsyłających do postaci z pierwszych stron gazet. Reżyser w kreowaniu postaci gra o realistyczny detal. Wydobywa go i podkreśla: Baron (Wiesław Cichy) przypomina wrocławskiego polityka z PO, Baronowa (Zina Kerste) – słynną polską pisarkę, a Onka (Maria Kania) – raczej przedstawicielkę publiczności wrocławskiej niż Vivienne Westwood, jak sugerował na spotkaniu z widzami reżyser. Pomysł umieszczenia akcji w tatrzańskim/zakopiańskim pensjonacie świetnie ustawia perspektywę odbioru spektaklu – to przejrzysta i mocna metafora. Fiedor *Garbusem* opowiada o dzisiejszej Polsce.

Siłą przedstawień Marka Fiedora jest nie tylko umiejętność pracy z aktorami, lecz przede wszystkim namysł nad kondycją współczesnego inteligenta i artysty. W spektaklach reżyser stawia trudne pytania, na które dostajemy gorzkie odpowiedzi. Pastiszowo-groteskowa scena ekstatycznego tańca Barona sprawia wrażenie kpiny z dzisiejszego samozadowolenia członków tej formacji, którą w roli Barona (i Baronowej) Fiedor portretuje. Sztuka Mrożka pokazuje przede wszystkim mechanizm manipulacji, czyniąc z ukazanej w dramacie historii pewnej formacji ilustrację ludzkich zachowań, posuniętych do zaniku moralności. Łatwo uchwycić to przesłanie w inscenizacji Fiedora: sytuacje sceniczne są rozpisane na wyraziste postaci, między którymi są wyraziste relacje i wyrazisty konflikt. Mistrzami manipulacji są Baron i Baronowa. Dominuje Baron Wiesława Cichego. Baronowa Ziny Kerste jest stonowana, cechy, które uosabia – egocentryzm, skłonność do manipulacji – rysuje



fot. Natalia Kabanow

Beniowski. *Ballada bez bohatera*, reż. Małgorzata Warsicka, Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu (2018)

aktorka nienachalnie, niewyraźnie. W interpretacji Marka Fiedora wakacje w pensjonacie mają stać się także seansem terapeutycznym, w którym (nieświadomie) uczestniczą letnicy. Terapeutą jest tytułowy Garbus (Maciej Tomaszewski), który raz występuje w dobrze skrojonym garniturze, a raz w stroju górala. Teatr Marka Fiedora nigdy nie był teatrem stricte politycznym, był jednak wrażliwy na zło. W jego przedstawieniach ważna jest egzystencjalna i metafizyczna problematyka. W *Garbusie* Fiedor przygląda się całej formacji, której jest/był częścią. To spektakl o polskiej inteligencji, o wyborcach Unii Wolności, Platformy Obywatelskiej. To, co kiedyś było wspólnotą, dzisiaj jest pozą; to, co kiedyś było odwagą, dzisiaj jest pozerstwem – zdaje się mówić swoim spektaklem Fiedor. Jest on diagnozą duchowego rozpadu polskiej inteligencji, gdzie walka o wpływy uniemożliwia jakiegokolwiek porozumienie. W pensjonacie spotykają się dwie pary, uwięzione w swoich społecznych rolach. Nie interesuje ich rekonstrukcja wspólnoty – Barona i Baronową interesuje tylko prowokacja, a Onek (Krzysztof Boczkowski) i Onka (przedstawiciele tzw. nowej klasy średniej) bezmyślnie i bezwolnie tej manipulacji się poddają. To nie tyle polityka, ile bezmyślne społeczeństwo i zachwycone sobą elity stanowią źródło zagrożenia wartości i przyczynę klęski tej formacji, zwanej kiedyś inteligencją. Prezentowany na ekranie materiał filmowy, który jest wyraźnym nawiązaniem do *Dyskretnego uroku burżuazji* Buñuela, daje obraz polskiej elity, która na istotne pytania odpowiada albo pijackim bełkotem, albo pseudointeligencką nowomową.

Zwaśnione plemiona

Ze współczesną Polską mierzy się także Paweł Aigner. Dobrze jest obejrzeć zabawny spektakl. Wydarzenia w zamku rozgrywają się tu i teraz (mimo stylizowanych kostiumów). Przyjęta dla ich ukazania konwencja komedii dell'arte nie wymaga komentarza – takie są źródła sztuki Aleksandra hrabiego Fredry. Podejrzewam, że Aigner czyta *Zemstę* przez przedstawienie Giorgia Strehlera *Sługa dwóch panów*. To już kolejne widowisko, które reżyser przygotował według kanonów włoskiej komedii dell'arte. Prawie wszystko jest bez zarzutu: scenografia, kostiumy (subtelnie nawiązujące do przyjętej konwencji włoskiej komedii improwizowanej), aktorzy starają się grać jak należy. Przedstawienie ma dobre tempo, dialogi są podawane lekko... Chwalona po pre-

mierze przez recenzentów *Zemsta* razi jednak złym aktorstwem. Zaciekawiał pomysł, który – gdyby udało się go Aignerowi zrealizować – przyniosłby na pewno znakomity efekt artystyczny. W tym wykonaniu jednak *Zemsta* okazała się momentami kabaretowym skoczkiem. Sztampowe, przeszarżowane aktorstwo obnażyło słabość tego przedstawienia.

Komedia Fredry okazuje się w interpretacji Pawła Aignera partyturą teatralnej przypowieści o zwaśnionym narodzie. Jest punktem wyjścia dla aktorskich *lazzi* i inspiracją reżyserskich pomysłów. Zabawny nastrój ma budować prosta, celowo tandetna scenografia. Między sprzętami porusza się zgrabnie Papkin (Henryk Hryniewicz), przekonany o swoim talencie. To Papkin nadaje sens, charakter całej intrydze, jest postacią centralną, głównym bohaterem, jak Arlekin u Strehlera. Finał niby pieczętuje zgodę, by zaraz otworzyć drogę niezgodzie. Próba pojednania kończy się kolejną burdą, w którą angażują się wszyscy bohaterowie rzeszowskiej *Zemsty*. Przedstawienie Aignera aktualizuje dramat, mimo lekkiej formy spektaklu Aleksander Fredro jest tutaj w złym humorze. Sugestia interpretacyjna jest jasna: rzeszowska *Zemsta* ma być metaforą współczesnej Polski. Reżyser nie wpada w pułapkę nachalnego uwspółcześnienia, jednak ten finał jest dosadną pointą.

Niebezpieczny wieszcz

Piotr Tomaszuk uczynił z Wierszalina dom Mickiewicza – nie tylko mierzy się z dziełami wieszczki, lecz ma także pomysł na ich współczesną inscenizację. *Wykład* (na podstawie *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza) jest teatralną parafrazą słynnego zdania Marii Janion: „Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi”. W przestrzeni nieludzkiej ziemi (charakterystyczne słupy elektryczne) umieścił akcję *Wykładu* – ekshumując/wywołując (spektakl jest kontynuacją *Dziadów*) duchy tych Polaków, o których zapomniana historia (postaci odziane są w zetłale, poszarpane ubrania). Przedstawienie ma wysublimowaną konstrukcję muzyczną. Świetnie prowadzone, w różnym tempie i rytmie. Od zgiełku do grobowej ciszy. Subtelnie nawiązując do Kantorowskiego Teatru Śmierci, tworzy Tomaszuk przedstawienie przejmujące. Spektakl oburzył młodych recenzentów – wizja Polski, jaka się z tego przedstawienia wyłania, jest według nich nie do przyjęcia. Zastanawiam się tylko, co tak naprawdę wywołało to wzburzenie: wizja sce-

niczna czy słowa Mickiewicza? Spektakl Tomaszuka można traktować jak przypowieść, rodzaj moralitetu – reżyser ukazuje dramat narodu, który z powodu własnych przywar został wykorzystany i pogrzebany. Drastyczność tego spektaklu może dla niektórych widzów i recenzentów tkwić właśnie w słowie „narod”. Tomaszuk odważnie stawia także kwestię wiary, która ten naród scala.

Brawurowa interpretacja

Kampowa forma spektaklu, odwaga zmierzenia się ze *Śmiercią białej pończochy* Mariana Pankowskiego – to podstawowe zalety spektaklu w reżyserii Adama Orzechowskiego z gdańskiego Teatru Wybrzeże. Trafnie wykorzystując estetykę przesady, Orzechowski wyreżyserował brawurowe przedstawienie. To oczywiście dalekie skojarzenie, lecz w stylu i tonie gdańskie widowisko bliskie jest *The Rocky Horror Picture Show* Jima Sharmana. Środki wyrazu, które mogą drażnić nagromadzeniem kiczu i stereotypów, tu sprawdzają się doskonale. Kicz staje się wizją historii Polski. Królowa Polski Jadwiga Andegaweńska (znakomita Magdalena Gorzelańczyk) toczy walkę o własną podmiotowość. Jadwiga, czyli Polska, jest rozdarta między zniewieściałymi Niemcami (świetni Jakub Mróz jako Krzyżak i Agata Woźnicka jako Wilhelm) a brutalnymi, prymitywnymi Litwinami, którzy drogę do polskiego tronu torują sobie siłą: „rypajtis, rzygajtis i dupajtis”. Talent aktorów i ich brawura czynią alternatywną opowieść o Jadwidze przejmującą. Reżyserowi bliska jest technika filmowych ujęć, rysowanych mocną kreską charakterów scenicznych, a aktorzy świetnie czują tekst Pankowskiego. *Śmierć białej pończochy* to niewątpliwie najciekawsze przedstawienie tegorocznego festiwalu.

Sprawnie

Dobre aktorstwo i spójna adaptacja prozy Gombrowicza to podstawowe zalety *Ferdydurke* w adaptacji i reżyserii Aliny Moś-Kerger z Teatru Powszechnego w Radomiu. Aktorzy są ustawieni na obrotowej, okrągłej scenie – uwięzieni w formie. Inszenizacja nie rości sobie pretensji do odkrywczoci. To przedstawienie ascetyczne. Aktorzy są tu najważniejsi. Widać sprawność reżyserską i dobrą pracę z młodymi aktorami.

Ale to już było

Kłopot z *Panem Tadeuszem*, czyli ostatnim zajazdem na Litwie Adama Mickiewicza w re-

żyserii Mikołaja Grabowskiego z Teatru Nowego w Poznaniu polega na tym, że ten spektakl zawsze będzie się podobał, choć nie wychodzi poza krąg stereotypowej wiedzy o twórczości wieszcz. Forma przedstawienia, wielokrotnie już przez Grabowskiego eksploatowana, staje się nużąca.

Kobiety o nieobecnym bohaterze

W przeciwieństwie do *Beniowskiego. Ballady bez bohatera*, drugiego spektaklu, który Teatr Nowy pokazał opolskiej publiczności, *Beniowski* Juliusza Słowackiego jest tekstem skomplikowanym, wielowarstwowym. Chcąc pokonać te ograniczenia, twórcy przedstawienia dokonali zmian, nie naruszając przy tym zasadniczego charakteru poematu. Reżyser Małgorzata Warsicka oraz Karol Nepelski (muzyka) rozpisali tekst poematu Słowackiego na kobiece głosy. Zrealizowali go w formule koncertu, w której Karolina Głąb, Alicja Juskiewicz, Anna Mierzwa, Oliwia Nazimek i Julia Rybakowska grają wszystkie postaci. Aktorki starannymi, przemyślanymi gestami, charakterem głosu, ruchu, budują wyraziste role, two-

ząc fascynującą opowieść. Na dużej pustej scenie, rozświetlonej bardzo efektownie reżyserowanym światłem, błyskawicznie zmieniają się miejsca akcji. Przedstawienie jest bardzo sprawnie zrealizowane – aktorki są obecne na scenie bez przerwy. Losy Maurycego Beniowskiego przedstawione są w tym spektaklu z kobiecej perspektywy – to porzucone żony, kochanki są narratorkami tej opowieści. Ta w zasadzie ascetyczna inscenizacja połączona z niezwykłością formy – koncertu – sprawia, że tego *Beniowskiego* nie tylko się ogląda, lecz także słucha. W śpiewie aktorek jest cała gama tonów – opowiadają o historii, polityce, miłości, śmierci w sposób przejmujący, balansując między realizmem a metafizyką, dosłownością a ekshibicjonizmem, wysuwając na plan pierwszy piękne brzmienia poezji Słowackiego.

Tegoroczny festiwal był bez wątpienia lepszy od ubiegłorocznej edycji. Pojawiło się jednak pytanie – formułowane przede wszystkim przez młodych recenzentów – o kryteria doboru konkursowych widowisk. Selekcyjonerzy

byli z tego powodu atakowani, lecz tym razem różnorodność spektakli, szacunek do tekstu (i widzów) stanowiły – podejrzewam – główne kryteria doboru przedstawień.

Wszystkie zaprezentowane w Opolu spektakle prowadziły rozmowę o Polsce – Aigner oczami Fredry patrzy na dwa zwaśnione plemiona. Tomaszuk, szukając teatralnego języka dla *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, odbudowuje romantyczny, polski mit. Fiedor dokonuje rozliczenia z własną formacją. Aktualia polityczno-teatralne zostają obudowane różnymi formami teatralnymi. Wszyscy twórcy wykorzystali klasyczne teksty do mówienia o współczesności, operując zasadą analogii, aluzji lub opierając się na aktorach, na czystym żywiole gry. Polska mogłaby być hasłem przewodnim tego festiwalu, a przedstawienia tworzą Polaków portret własny w dwóch planach – przeszłym i teraźniejszym. ■

XLIV Opolskie Konfrontacje Teatralne
i konkurs „Klasyka Żywa”
9–14 kwietnia 2019

Śmierć białej pończochy, reż. Adam Orzechowski, Teatr Wybrzeże w Gdańsku [2018]



fot. Dominik Werner