

TEATR

PIANINO PREPAROWANE

Jarosław Kisieliński

Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie: BAM wg Daniła Charmsa. Przekład: Jan Gondowicz. Scenariusz i reżyseria: Oskaras Koršunovas, scenografia: Oskaras Koršunovas i Aistė Mazutytė, muzyka: Gintaras Sodeika. Premiera 9 VII 1998.

Po w pełni zasłużonych sukcesach, jakie na toruńskim Kontaktie odnosiły w ostatnich latach spektakle Nekrošiusa i Tuminasa, wśród części polskiej krytyki zapanowała swoista „moda na Litwinów”. Początkowo wydawało się, że całe zjawisko nie wykracza poza wąski margines, zwłaszcza że kult ów ma bardzo silną konkurencję w postaci „mody na Austriaków”. Sytuacja uległa jednak radykalnej zmianie w chwili, gdy jury Nagrody im. Swinarskiego stwierdziło, iż najwybitniejszym polskim reżyserem sezonu 1996-97 jest nie kto inny, jak Litwin Eimuntas Nekrošius. W tym kontekście warszawski „debiut” Oskarasa Koršunovasa uznać już można za konsekwentny krok na drodze do restauracji Unii Lubelskiej. Sytuacja, w jakiej znalazł się Koršunovas, nie należy do najwygodniejszych, czyhać nań co najmniej dwa poważne niebezpieczeństwa: z jednej strony krytycy, rozpieszczeni przez jego poprzedników i domagający się kolejnego „wydarzenia”, z drugiej - warszawska publiczność, która - jak zwykle - nie wie, o co chodzi...

Ostatnie tryumfy litewskiego teatru nie wykraczały właściwie poza oazę toruńskiego festiwalu i - jak bywa w takich przypadkach - były tyleż spektakularne, co jednorazowe (przyjechali, pokazali, pojechali). Nie bez znaczenia był również fakt, że niemal wszystkie przedstawienia opierały się na tekstach należących do kanonu europejskiej dramaturgii (Czechow, Lermontow, Puszkina, Szekspir). Wybór repertuaru tworzył dogodną płaszczyznę porozumienia; zarówno Nekrošius, jak i Tuminas nie wzbudziłby prawdopodobnie aż tak dużego zainteresowania, gdyby ograniczyli się do wystawiania sztuk takich jak *Kwadrat* lub *Uśmiechnij się do nas, Panie*. Dopiero w zderzeniu z *Hamletem* i *Trzema siostrami* to, co wcześniej uchodzić mogło najwyżej za przejaw oryginalności, stało się nagle rewelacją. Koršunovas stanął przed zadaniem bez porównania trudniejszym: nie dość, że swe autorskie koncepcje realizować musi na obcym terenie, z obcym zespołem i przed obcą publicznością, to na dodatek



Stanisław Brudny, Irena Jun, Piotr Bajor, Maria Peszek

źródła, z jakich owe koncepcje wypływają, są co najmniej egzotyczne.

Leżąc u podstaw jego teatru twórczość oberiutów (o której szerzej pisze w tym numerze *Teatru* Łukasz Drewniak) należy do najmniej znanych kart XX-wiecznej literatury. Jedyny, niezbyt obszerny wybór ich tekstów, który ukazał się w 1991 roku z inicjatywy Andrzeja Drawicza, nie może nadrobić blisko siedemdziesięcioletnich zaległości. Czy istnieje więc szansa (i potrzeba), by ów zapoznany dorobek stał się w Polsce czymś więcej niż kolejną ciekawostką z przeszłości? Myślę, że najdogodniejszy okres dla renesansu już minął. Poetyka OBERIU, operująca przede wszystkim spotęgowanym absurdem i „sadystyczną” odmianą czarnego humoru,

FOT. JAN ROLKE

KORŠUNOVAS

porównywana jest często z dadaizmem i surrealizmem. Jeśli oba zachodnioeuropejskie prądy były - pod pewnym względem - reakcją na bezsensowną rzeź I wojny światowej, to ruch oberiutów był z kolei zapisem przerażenia, jakie w rosyjskich twórcach wzbudzała sowiecka rzeczywistość; ten rodzaj kontestacji okazał się najdoskonalszym sposobem na wyrażenie niepokojów towarzyszących wielkim historycznym zawirowaniom. Dziwnym zbiegiem okoliczności Koršunovas „odkrył” pisarstwo Charmsa w końcu lat osiemdziesiątych, gdy sowieckie imperium chyliło się już ku upadkowi, a Litwa wybijała się z wolna na niepodległość. W tym samym czasie przemianom w Polsce towarzyszyły zjawiska takie jak TotArt i Pomarańczowa Alternatywa. Dziś, w dobie naszej ponowoczesnej stabilizacji, nieco staromodna awangarda oberiutów jest po prostu jedną z wielu propozycji, wśród których przebiegać może współczesny konsument kultury.

Oczywiście, powyższe rozważania nie mają większego znaczenia dla samego Koršunovasa. Jego fascynacja twórczością OBERIU jest wynikiem indywidualnego wyboru, a zrodzony z tej fascynacji teatr powstawał w innym niż nasz świecie i skierowany był do innej publiczności. Zrealizowany w Teatrze Studio spektakl pt. *Bam* (oparty na dramacie *Elżbieta Bam* Daniela Charmsa oraz na innych utworach tego pisarza) potwierdza po części zamieszczoną w programie do spektaklu tezę Łukasza Drewniaka: „Oberiuci fascynują wielu, ale tylko Oskaras Koršunovas stworzył na podstawie twórczości Charmsa i kolegów absolutnie własną poetykę teatralną. I światopogląd”. Już po kilku minutach przedstawienia ujawnia się oryginalny „charakter pisma” litewskiego reżysera. Uwagę zwraca przede wszystkim niezwykle efektywna współpraca z autorami oprawy plastycznej; przy pomocy minimalnych środków udało się tu osiągnąć rzadko spotykaną intensywność wizualną. Scena jest pozornie pusta. Jej prawa strona jest zasłonięta przez rodzaj parawanu, który pełni często rolę ekranu dla teatru cieni. Wszystkie płaszczyzny sceny (ściany, podłoga) pokryte są jednolitym wzorem w czarno-białe pasy. Efekt plastyczny uwydatniają dodatkowo kostiumy aktorów, w każdym z nich dominuje zdecydowanie jeden kolor - czarny, biały lub szary. Równie dużą wagę przy-

wiązuje Koršunovas do efektów dźwiękowych. Wykorzystuje do tego celu zarówno głosy aktorów, jak i bardzo pomysłową „maszynę do grania” - pianino, które po odwróceniu zamienia się w twardą, drewnianą ławkę. Ów przedziwny instrument nie traci wcale swych pierwotnych możliwości, dlatego kitlający się na nim aktorzy spełniają przy okazji rolę performerów muzykujących na preparowanym fortepianie.

Koršunovasa porównuje się czasem z Nekrošiusiem. Po obejrzeniu warszawskiego przedstawienia można dostrzec pewne zbieżności na polu pracy z aktorem. W wypadku *Bam* wykonawcy sprawiają wrażenie, jakby poddali się dobrowolnej i zbawiennej dla nich tresurze (na wyróżnienie zasługują Irena Jun, Maria Peszek, Piotr Bajor i Stanisław Brudny). Koršunovas, podobnie jak Nekrošius, nie należy do reżyserów, którzy lękają się tak zwanych „pomysłów”. Przeciwnie,

rzuca się na nie z zajądlnością i zapamiętaniem, jakby chciał przenieć (unicestwić?) każdą kolejną sytuację sceniczną. Niesie to ze sobą istotne niebezpieczeństwo. Oglądamy niemal dwugodziną epopeję złożoną z niezliczonej ilości olśniewających etiud. Ów montaż atrakcji prowadzi z czasem do znużenia. Po obejrzeniu warszawskiego spektaklu trudno zgodzić się z drugim z cytowanych twierdzeń Drewniaka, wedle którego wirtuozeria formalna Koršunovasa łączy się z jakąś koherentną wizją świata. Jego teatralna filozofia pasuje raczej do niektórych postulatów manifestu teatru OBERIU: „Przychodząc do nas zapomnijcie wszystko to, co przywykliście oglądać we wszystkich innych teatrach. (...) Chcecie odnaleźć normalną logiczną prawidłowość, którą, waszym zdaniem, znacie z życia. Ale nie będzie jej. Dlaczego? Otóż dlatego, że przedmiot i zjawisko przeniesione z życia na scenę tracą swą »życiową« prawidłowość, nabierając innej - teatralnej. Nie będziemy jej objaśniali”. Słowa oberiuckiego manifestu brzmią dziwnie znajomo i jako żywo przypominają niektóre prerogatywy zawarte w pismach estetycznych „geniusza z Zakopanego”. Nie trzeba chyba przypominać, do czego prowadzi zbyt dosłowne rozumienie tego rodzaju wskazówek. Miejmy nadzieję, iż niezwykły talent Koršunovasa nie zwiedzie go z czasem na „przełęcz bezsensu”.



Maria Peszek, Agnieszka Kowalska

FOT. JAN ROLKE

PLANINO PREPAROWANE

Jarosław Kisieliński

Teatr Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie: BAM wg Daniila Charmsa. Przekład: Jan Gondowicz. Scenariusz i reżyseria: Oskaras Koršunovas, scenografia: Oskaras Koršunovas i Aistė Mazutytė, muzyka: Gintaras Sodeika. Premiera 9 VII 1998.

1997/98

Po w pełni zasłużonych sukcesach, jakie na toruńskim Kontaktcie odnosiły w ostatnich latach spektakle Nekrošiusa i Tuminasa, wśród części polskiej krytyki zapanowała swoista „moda na Litwinów”. Początkowo wydawało się, że całe zjawisko nie wykroczy poza wąski margines, zwłaszcza że kult ów ma bardzo silną konkurencję w postaci „mody na Austriaków”. Sytuacja uległa jednak radykalnej zmianie w chwili, gdy jury Nagrody im. Swinarskiego stwierdziło, iż najwybitniejszym polskim reżyserem sezonu 1996-97 jest nie kto inny, jak Litwin Eimuntas Nekrošius. W tym kontekście warszawski „debiut” Oskarasa Koršunovasa uznać już można za konsekwentny krok na drodze do restauracji Unii Lubelskiej. Sytuacja, w jakiej znalazł się Koršunovas, nie należy do najwygodniejszych, czyhają nań co najmniej dwa poważne niebezpieczeństwa: z jednej strony krytycy, rozpieszczeni przez jego poprzedników i domagający się kolejnego „wydarzenia”, z drugiej - warszawska publiczność, która - jak zwykle - nie wie, o co chodzi...

Ostatnie tryumfy litewskiego teatru nie wykraczały właściwie poza oazę toruńskiego festiwalu i - jak bywa w takich przypadkach - były tyleż spektakularne, co jednorazowe (przyjechali, pokazali, pojechali). Nie bez znaczenia był również fakt, że niemal wszystkie przedstawienia opierały się na tekstach należących do kanonu europejskiej dramaturgii (Czechow, Lermontow, Puszkina, Szekspira). Wybór repertuaru tworzył dogodną płaszczyznę porozumienia; zarówno Nekrošius, jak i Tuminas nie wzbudziłby prawdopodobnie aż tak dużego zainteresowania, gdyby ograniczyli się do wystawiania sztuk takich jak *Kwadrat* lub *Uśmiechnij się do nas, Pannie*. Dopiero w zderzeniu z *Hamletem* i *Trzema siostrami* to, co wcześniej uchodzić mogło najwyżej za przejaw oryginalności, stało się nagle rewelacją. Koršunovas stanął przed zadaniem bez porównania trudniejszym: nie dość, że swe autorskie koncepcje realizować musi na obcym terenie, z obcym zespołem i przed obcą publicznością, to na dodatek



Stanisław Brudny, Irena Jun, Piotr Bajor, Maria Peszek

FOT. JAN ROLKE

źródła, z jakich owe koncepcje wypływają, są co najmniej egzotyczne.

Leżąc u podstaw jego teatru twórczość oberiutów (o której szerzej pisze w tym numerze *Teatru* Łukasz Drewniak) należy do najmniej znanych kart XX-wiecznej literatury. Jedyne, niezbyt obszerny wybór ich tekstów, który ukazał się w 1991 roku z inicjatywy Andrzeja Drawicza, nie może nadrobić blisko siedemdziesięcioletnich zaległości. Czy istnieje więc szansa (i potrzeba), by ów zapoznany dorobek stał się w Polsce czymś więcej niż kolejną ciekawostką z przeszłości? Myślę, że najdogodniejszy okres dla renesansu już minął. Poetyka OBERIU, operująca przede wszystkim spotęgowanym absurdem i „sadystyczną” odmianą czarnego humoru,

KORŠUNOVAS

porównywana jest często z dadaizmem i surrealizmem. Jeśli oba zachodnioeuropejskie prądy były - pod pewnym względem - reakcją na bezsensowną rzeź I wojny światowej, to ruch oberiutów był z kolei zapisem przerażenia, jakie w rosyjskich twórcach wzbudzała sowiecka rzeczywistość; ten rodzaj kontestacji okazał się najdoskonalszym sposobem na wyrażenie niepokojów towarzyszących wielkim historycznym zawirowaniom. Dziwnym zbiegiem okoliczności Koršunovas „odkrył” pisarstwo Charmsa w końcu lat osiemdziesiątych, gdy sowieckie imperium chyliło się już ku upadkowi, a Litwa wybijała się z wolna na niepodległość. W tym samym czasie przemianom w Polsce towarzyszyły zjawiska takie jak TotArt i Pomarańczowa Alternatywa. Dziś, w dobie naszej ponowoczesnej stabilizacji, nieco staromodna awangarda oberiutów jest po prostu jedną z wielu propozycji, wśród których

przebierać może współczesny konsument kultury. Oczywiście, powyższe rozważania nie mają większego znaczenia dla samego Koršunovasa. Jego fascynacja twórczością OBERIU jest wynikiem indywidualnego wyboru, a zrodzony z tej fascynacji teatr powstawał w innym niż nasz świecie i skierowany był do innej publiczności.

Zrealizowany w Teatrze Studio spektakl pt. *Bam* (oparty na dramacie *Elżbieta Bam* Daniila Charmsa oraz na innych utworach tego pisarza) potwierdza po części zamieszczoną w programie do spektaklu tezę Łukasza Drewniaka: „Oberiuci fascynują wielu, ale tylko Oskar Koršunovas stworzył na podstawie twórczości Charmsa i kolegów absolutnie własną poetykę teatralną. I światopogląd”. Już po kilku minutach przedstawienia ujawnia się oryginalny „charakter pisma” litewskiego reżysera. Uwagę zwraca przede wszystkim niezwykle efektywna współpraca z autorami oprawy plastycznej; przy pomocy minimalnych środków udało się tu osiągnąć rzadko spotykaną intensywność wizualną. Scena jest pozornie pusta. Jej prawa strona jest zasłonięta przez rodzaj parawanu, który pełni często rolę ekranu dla teatru cieni. Wszystkie płaszczyzny sceny (ściany, podłoga) pokryte są jednolitym wzorem w czarno-białe pasy. Efekt plastyczny uwydatniają dodatkowo kostiumy aktorów, w każdym z nich dominuje zdecydowanie jeden kolor - czarny, biały lub szary. Równie dużą wagę przy-

wiązuje Koršunovas do efektów dźwiękowych. Wykorzystuje do tego celu zarówno głosy aktorów, jak i bardzo pomysłową „maszynę do grania” - pianino, które po odwróceniu zamienia się w twardą, drewnianą ławkę. Ów przedziwny instrument nie traci wcale swych pierwotnych możliwości, dlatego kitła-

szący się na nim aktorzy spełniają przy okazji rolę performerów muzykujących na preparowanym fortepianie.

Koršunovasa porównuje się czasem z Nekrošiusiem. Po obejrzeniu warszawskiego przedstawienia można dostrzec pewne zbieżności na polu pracy z aktorem. W wypadku *Bam* wykonawcy sprawiają wrażenie, jakby poddali się dobrowolnej i zbawiennej dla nich tresurze (na wyróżnienie zasługują Irena Jun, Maria Peszek, Piotr Bajor i Stanisław Brudny). Koršunovas, podobnie jak Nekrošius, nie należy do reżyserów, którzy lękają się tak zwanych „pomysłów”. Przeciwnie,

rzuca się na nie z zapałem i zapamiętaniem, jakby chciał przenieść (unicestwić?) każdą kolejną sytuację sceniczną. Niesie to ze sobą istotne niebezpieczeństwo. Oglądamy niemal dwugodzinny epos złożony z niezliczonej ilości olśniewających etiud. Ów montaż atrakcji prowadzi z czasem do znużenia. Po obejrzeniu warszawskiego spektaklu trudno zgodzić się z drugim z cytowanych twierdzeń Drewniaka, wedle którego wirtuozeria formalna Koršunovasa łączy się z jakąś koherentną wizją świata. Jego teatralna filozofia pasuje raczej do niektórych postulatów manifestu teatru OBERIU: „Przychodząc do nas zapomnijcie wszystko to, co przywykliście oglądać we wszystkich innych teatrach. (...) Chcecie odnaleźć normalną logiczną prawidłowość, którą, waszym zdaniem, znacie z życia. Ale nie będzie jej. Dlaczego? Otóż dlatego, że przedmiot i zjawisko przeniesione z życia na scenę tracą swą »życiową« prawidłowość, nabierając innej - teatralnej. Nie będziemy jej objaśniali”. Słowa oberiuckiego manifestu brzmią dziwnie znajomo i jako żywo przypominają niektóre prerogatywy zawarte w pismach estetycznych „geniusza z Zakopanego”. Nie trzeba chyba przypominać, do czego prowadzi zbyt dosłowne rozumienie tego rodzaju wskazówek. Miejmy nadzieję, iż niezwykle talent Koršunovasa nie zwiedzie go z czasem na „przełecze bezsensu”.



Maria Peszek, Agnieszka Kowalska