

Meganiestandardowa metanarracja

Aktorzy prowincjonalni Agnieszki Holland (1979) byli jednym z filmowych olśnień mojej młodości. Obraz Anki (grała ją Halina Łabonarska), która z zażenowaniem „przyznaje się”, że ostatnio grała wronę „w teatrze kukielkowym”, a potem szybko opuszcza mieszkanie przyjaciółki, potykając się i padając po drodze, zapadł mi głęboko w pamięć. Podobnie jak wizerunek stołecznego reżysera (Tomasz Zygadło), który co chwila obraża aktorów – na próbach i poza nimi, nazywając ich pogardliwie „prowincjonalnym betonem”. Podobnie jak obraz krytyka Głosowicza (Jerzy Stuhr), popijającego wódkę na popremierowym bankiecie i tonem „do zdechu” znudzonym powiadającym jedną z aktorek, Hanę (Kazimiera Nogajówna), która chce się czegoś dowiedzieć o swej grze, że w tej chwili to on już nie pracuje.

Zapadła mi też w pamięć zbiorowa scena odprawianych w garderobie „modłów”: „Żeby coś się z tą budą stało! – Wysłuchaj nas, Panie! – I żeby zmienili dyрекcję! – Wysłuchaj nas, Panie! – I żeby choć raz w życiu zagrać w dobrym teatrze! – Wysłuchaj nas, Panie!”. (Tym razem znów nie wysłuchał.)

W 2008 roku Agnieszka Holland powróciła do scenariusza *Aktorów prowincjonalnych*, inscenizując go wraz z Anną Smolar według teatralnej adaptacji Magdaleny Stojowskiej oraz Igi Gańczarczyk w opolskim Teatrze im. Kochanowskiego. Jej wspomnienia i refleksje poświęcone pracy nad tym spektaklem znaleźć możemy na portalu film/interia.pl: „Kiedy czytaliśmy z aktorami tego teatru, zresztą wspaniałymi, scenariusz przerobiony na sztukę – uważali, że to jest absolutnie o nich. Tak że, mimo zmiany reżimu, minionego czasu, kolejnego pokolenia – życie w teatrze (...) się nie zmieniło. Ludzkie nadzieje, tęsknoty, udręki, słabości, jakieś takie żałosne i paskudne małe zachowania – wszystko w tej warstwie obyczajowej i psychologicznej pozostaje niezmiennie”.

Od kilku lat regularnie oglądam niemal wszystkie premiery w kilku teatrach „prowincjonalnych” oraz „kukielkowych” i widzę w nich rzetelny profesjonalizm, a także nader często wysoki poziom prezentowanych widowisk, dający się spokojnie porównać z poziomem przedstawień prezentowanych w krakowskim Narodowym Starym Teatrze, który też regularnie odwiedzam. Nie wiem, nie wchodzę w to, czy „życie w teatrze się nie zmieniło”, sądzę jego twórców i twórczynię „po owocach”. Sądzę nader pozytywnie.

Taki też osąd wyniosłem z kolejnej inscenizacji *Aktorów prowincjonalnych*, dokonanej tym razem w toruńskim Teatrze im. Horzycy przez debiutanta w trudnym reżyserskim fachu – Damiana Josefa Necia, który sam ułożył dramaturgię teatralnego scenariusza. Jak wyznał w swym bankietowym przemówieniu, wiele skorzystał z inwencji toruńskich aktorów, którzy zadbali o aktualizację rozmaitych teatralnych wątków, dodając do nich sporo swej, nazwijmy to, „prywatnej treści”.

No i mamy w spektaklu Necia uaktualnioną wersję modlitwy w garderobie: o występy na festiwalach, o zagraniczne *tournées*, o to, żeby reżyserował w toruńskim teatrze Christoph Marthaler, o wyższe dotacje od marszałka i wreszcie o to, by minister jednak czasem chodził do teatru.

W jednej z pierwszych scen aktorzy próbują się zmierzyć z sytuacją castingu, instruowani przez doświadczonego w tej dziedzinie Maćka (Maciej Raniszewski). Tenże Maciek w jednej z ostatnich scen szczerze wyznaje, że jeździ do Warszawy na castingi i występuje w filmach oraz w serialach, bo po prostu chce zarobić.

Z kolei młody reżyser (Maciek go zna: „Facet jest zajebisty, meganiestandardowe myślenie!”), grany przez Macieja Miszczaka, objaśniając zespołowi podczas pierwszej próby czytanej swoje mętne pomysły na inscenizację *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, bredzi coś o kryzysie cywilizacji, o niezbędności kryzysów, o jałowych połajankach na kapitalizm – bo nie ma dlań sensownej alternatywy... Szczytem „reżyserskiej maligny” jest jego interpretacja postaci Hołysza i Karmazyna, których określa jako „ludzi korporacji”, członków dzisiejszego prekariatu.

Jednak nie w (koniecznych przecież) uwspółcześnieniach tkwi największa siła tego spektaklu, tylko w bardzo zręcznie rozplanowanym, subtelnym przenikaniu się świata rzeczywistego i teatralnej fikcji. Skoro jesteśmy przy postaci „meganiestandardowego” reżysera, zacznijmy od niego: Miszczak podczas pierwszej próby przedstawia się zespołowi swoim własnym imieniem i nazwiskiem, czyli on-aktor, partner ludzi grających teatralny zespół, górując nad nimi w sferze fikcji swą reżyserską funkcją, „zniża się” do ich poziomu, przedstawiając się jako on sam – też aktor. Motyw ten jest zwieńczony w ostatniej scenie spektaklu, która jest powrotem do sceny pierwszej: aktorki i aktorzy z obsady już nie *Wyzwolenia*, tylko *Aktorów prowincjonalnych* czekają na reżysera, tym razem „prawdziwego” (ale co tu jest prawdziwe?), by rozpocząć pracę przy stoliku. W tej „pierwszo-ostatniej” scenie koleżanki i koledzy całkiem „prywatnie” namawiają Miszczaka – gościnnie grającego u nich młodego aktora, żeby ich zaprosił na jakieś „małe co nieco”, wkupując się w ich łaski, jak tego chce „odwieczna” teatralna tradycja.

Nawiasem mówiąc, zadziwiło mnie fizyczne podobieństwo Macieja Miszczaka do młodego Konrada Swinarskiego, podkreślone znanym z filmów charakterystycznym „swinarskim” kostiumem (sweter-golf, wełniana marynarka, przykrótkie wąskie spodnie). Naprawdę: to nie jest jakieś moje widzimisie, bo skoro „reżyser Maciej Miszczak” jest rolą graną gościnnie, to nie chce mi się wierzyć, aby nie był to wybór aktora do tej roli dokonany świadomie po to, by zabłysnąć (udaną zresztą) dodatkową „atrakcją dla koneserów”. Swinarski jest zresztą kilkakrotnie (i bardzo słusznie) wspomniany jako realizator *Wyzwolenia*, głównie za sprawą grającej Harfiarkę aktorki Julii (Julia Sobiesiak), która – podwójnym nawiasem mówiąc – głosi ze sceny nie teksty swej postaci, lecz teksty Rozy Wenedy z dramatu Słowackiego.

Subtelne, dobrze rozplanowane przenikanie się realności i fikcji, świata scenicznego i prywatnego ułatwione jest nagminnym w dzisiejszych teatrach dramatycznych uzupełnieniem żywego planu projekcjami wideo. Cóż, inaczej by się nie dało w sensowny sposób pokazać scen z mieszkania Krzysztofa – odtwórcy roli Konrada (Paweł Tchórzelski), które – podobnie jak w filmie Agnieszki Holland – w istotny sposób uzupełniają jego teatralne perypetie. Pogłębiający się małżeński konflikt z Anią (Małgorzata Abramowicz) zwieńczony jest rozstaniem, które Krzysztof – podobnie jak jego filmowy odpowiednik, grany przez Tadeusza Huka – odreaagowuje w rozpaczy wyrecytowaniem początkowych wersów najsłynniejszego monologu Konrada: „Chcę, żeby w letni dzień, w upalny letni dzień przede mną zżęto żytni łąn...”.

Ponownego zejścia się dwojga bohaterów (jak to się dzieje w filmie) nie ma.

Damian Josef Neć bardzo pomysłowo ustawił (wspomnianą przeze mnie na początku) piękną i smutną scenę wizyty Ani u przyjaciółki ze szkolnych lat: tę ostatnią gra sama Abramowicz, tyle że na nagranej projekcji wideo, dialogując z Abramowicz-Anią, obecną na scenicznych deskach. W wersji toruńskiej przyjaciółka jest architektką u szczytu życiowego powodzenia – na samym końcu tej sceny,

gdy już wybrzmi dołujący dialog o nagrodzie aktorskiej za sprawne wykrakanie postaci wrony, okazuje się, że przyjaciółce towarzyszy, leżący obok niej w łóżku, młody przystojny brodac (podczas bankietowych prezentacji okazało się, że rolę tę gra Adrien Cognac, autor wizualizacji oraz montażu scen wideo).

Gdy widzowie, wygonieni na przerwę ze Sceny na Zapleczu, udają się w kierunku schodów, oczom ich ukazuje się znana z już nakręconych przez Cognaca ujęć sceneria mieszkania Krzysztofa, czyli filmowo zagospodarowana prawa strona korytarza. Żeby przenikaniu się iluzji i realności stało się także w tej „pozaspektaklowej” chwili zadość, przy stole, koło łóżka, siedzi Krzysztof-Tchórzelski, zagłębiany w lekturze (niechybnie uczy się roli).

Realistycznie odegranym scenom teatralnym i filmowym towarzyszą sceny „wizyjne”: oto po zakończeniu kiego spektaklu dla dzieci, gdy wybrzmia już towarzyszące demakijażowi „modły”, gdy skończy się także filmowa scena obrazująca kolejne stadium rozpadu małżeństwa Krzysztofa i Ania, przygasa światło, a „reżyser Miszczak” wchodzi na stół i staje naprzeciw wielkiego lustra, uderzając rytmicznie ołówkiem o udo. Ania śpiewa w tym czasie na filmie refren ludowej piosenki *Zachodźże słońeczko*. Inny wizyjny fragment to taniec Łukasza (Tomasz Mycan) przed lustrem, podczas gdy na równoległej wyświetlanej projekcji wideo Krzysztof, jak zarzuca mu Ania, „mówi tylko cytatami”, porzucając w końcu teksty Wyspiańskiego i wyrażając „całkiem prywatnie” nadzieję, że tym razem coś mu w teatrze nareszcie wyjdzie.

Ktoś może zapytać: „Po co te wizyjne sceny?” i będzie to pytanie całkiem zasadne. Odpowiem tak: moim zdaniem, nie chodzi tu wcale o wprowadzenie jakiegoś „jeszcze wyższego piętra narracji” czy (nie daj Boże) „metafizycznego wymiaru widowiska”, lecz o prosty inscenizacyjny zabieg zróżnicowania nastrojów oraz (co ważniejsze) zróżnicowania rytmu – akcja jest zawieszona, nie pędzi do przodu jak dotychczas, a widz ma podarowaną mu przez realizatorów chwilę wytchnienia, gdy może się wyciszyć i zastanowić, co, jak i dlaczego tu jest grane. Z kolei Maciej Miszczak i Tomasz Mycan mają swoje *private moments*, w których mogą sobie pozwolić na quasi-prywatną ekspresję, pozostawiając nam, widzom, pole do jej interpretacji.

A jest się nad czym zastanawiać i jest co interpretować, bo reżyser nie skąpi nam kolejnych atrakcji oraz niespodzianek. Najmyślniejsza z nich jest taka: oto gdy oswoimy się już z trudnym wysiłkiem obcowania z trzema różnymi rodzajami rzeczywistości – realistycznie sceniczną, realistycznie filmową i mieszaną-wizyjną, Damian Josef Neć zaczyna z nami przemyślną grę w mieszanie tych planów. Najpierw mamy kłótnię Krzysztofa z reżyserem, przy czym aktor wywala swoje pretensje na filmie, a reżyser mu odpowiada w żywym planie, komentując jego niesubordynację. Potem Krzysztof pojawia się w teatralnej sali i zaczyna ćwiczyć przy drążku, pod wielkim lustrem, a reżyser go nie zauważa. Dopiero po dłuższej chwili „reżyser Miszczak” „zdaje sobie sprawę” z obecności Krzysztofa i przeprosza go za swoje niegrzeczne uwagi, tak jakby był przekonany, że wygłaszał je był wprost do aktora współobecnego z nim w żywym planie.

A na samym końcu mamy pokrótce tu już opisaną scenę przenikania się realnej prywatności z teatralną fikcją, gdy Maciej Miszczak staje się nagle aktorem-partnerem swoich koleżanek i kolegów.

Podsumowując rzecz całą nader uczenie: narracji towarzyszy tu wciąż metanarracja, a na koniec totalne przemieszanie narracyjnych planów – dobrze przygotowane uprzednimi subtelnymi zabiegami, które przyzwyczajają widzów do nagłych wolt w kształtowaniu teatralnej opowieści. A

wszystko to nie jest jakąś „sztuką dla sztuki”, lecz służy głębszemu, dramatyczniejszemu przedstawieniu nowoczesnymi środkami tej „tragikomedii ludzkiej” w wydaniu teatralnym – wcale nie prowincjonalnym.

Wspomniałem już kilkakrotnie o wielkim lustrze, które zajmuje całą niemal ścianę naprzeciwko jednej ze stron widowni (widzowie są usadzeni w dwóch sektorach: po lewej stronie wejścia do sali oraz naprzeciw tegoż wejścia). Pod lustrem stoi baletowy drążek – najwyraźniej Scena na Zapieczu, gdzie grany jest ten spektakl, służy na co dzień zespołowi toruńskiego teatru za salę prób i ćwiczeń. Na początku *Aktorów prowincjonalnych* lustro jest zasłonięte wielką bordową kotarą. Jej stopniowe odsłanianie zaczyna się dopiero po scenie pierwszej próby z „reżyserem Miszczakiem”, gdy zniesmaczony zespół schodzi „do garderoby” po odegraniu kiepskiego spektaklu dla dzieci, który – o czym wszyscy marzą – zejdzie z afisza po kilku prezentacjach. Od tego momentu lustro stanowi dodatkowy, bardzo wymowny element obrazu, jaki odbieramy na widowni, niezależnie od miejsca, jakie zajmujemy. Zwłaszcza w „scenach wizyjnych”, gdy światło przygasa, odbici w lustrze protagoniści odgrywanej przed nami tragikomedii, z reżyserem na czele, prezentują się w krzywym, zdeformowanym, karykaturalnym wymiarze.

Warto jeszcze przywołać dwa wątki, które nie mieszczą się w głównym nurcie interpretacji tego spektaklu. Pierwszym jest wątek gejowski, obecny głównie za sprawą postaci aktora Łukasza, którą brawurowo zagrał Tomasz Mycan. Zapada w pamięć przede wszystkim jego wstrząsający monolog o „zasłanianiu okien”, żeby sąsiedzi i przechodnie czasem nie zorientowali się, że żyje z mężczyzną-partnerem, bo wtedy... Tu następuje długa litania rozmaitego kalibru prześladowań.

Wątek ten jest wprowadzony przez opowieść o Witoldzie Zdzitowieckim – kontrowersyjnej postaci, związanej przez kilka sezonów z toruńskim teatrem jeszcze przed wojną. Gdy już w czasie wojny w Warszawie kolaborował z okupantem, grając w jawnych teatrzykach, to czy robił to dlatego, że jako gej bał się zdemaskowania? Czy dlatego naraził się w maju 1944 roku na hańbę publicznego ostrzyżenia głowy przez bojowników podziemia? Ostrzyżono go jako kolaboranta czy jako geja, czy może za jedno i drugie?

Zwieńczeniem tego wątku jest ostatnia już scena z serii tych „wizyjnych”: Łukasz zostaje przez reżysera usmarowany szarym gipsem i podwieszony na sznurze plecami do podłogi, kilka metrów nad jej poziomem. (W trakcie tych zabiegów dowiadujemy się, że Zdzitowieckiemu zabito podczas wojny partnera.) Później Julia, po wygłoszeniu słynnej kwestii z *Lilli Wenedy*, że „nie czas żałować róż, gdy płoną lasy”, odpina Łukasza z alpinistycznej uprząży i kładzie go sobie na kolanach: kolejna *Pietà* polskiego teatru. W tej samej niemal chwili Maciek ciągnie jednego ze scenicznych partnerów (Łukasz Ignasiński) po podłodze, by na koniec utworzyć z nim wspólnie obraz zdjęcia z krzyża.

Zbyt patetyczne? Przesada? Mnie to nie przeszkadzało.

Drugi istotny wątek, o którym warto na koniec powiedzieć, to wątek teatralnego „feudalizmu”. Podległość aktorów wobec reżysera została bardzo dobitnie pokazana w kilku scenach bezkarnego obrażania, upokarzania, poniżania i lżenia tych pierwszych przez tego drugiego. Że to jest „w sumie normalne”, bo przecież w tym zawodzie często „wywalane są na wierzch emocje”? Być może, warto jednak te zachowania nazwać szczerze i dosadnie po imieniu, tak jak na to zasługują.

PS Od dzieciństwa jestem wielbicielem teatru lalek oraz teatru formy i nie mogę się nijak pogodzić z postępującą ten rodzaj teatru postawą środowiska teatralnego i PT Publiczności w ogóle. Fachowe zagranie wrony czy bociana (*vide* spektakl pod tytułem *Odlot* w poznańskim Teatrze Animacji) nie jest dla mnie w żadnym wypadku gorsze od udanego zagrania Gustawa-Konrada czy Hamleta. Liczne wybitne spektakle, które w ostatnich latach obejrzałem w kilku polskich teatrach lalki i aktora, w niczym nie ustępują osiągnięciom teatrów dramatycznych, a nawet je, moim zdaniem, przewyższają.

I to by było na tyle w kwestii grania wrony.

PS! Jak już kilkakrotnie zaznaczyłem, po premierze toruńskich *Aktorów prowincjonalnych* zostałem na bankiecie. Gdyśmy jednak z żoną wyszli przed jego końcem i usiłowali przedostać się nader skomplikowaną drogą do wyjścia, natknęliśmy się na dwie panie, które – zapewne naruszając zakaz palenia – oddawały się bez wahań i skrępowań swemu nałogowi. Panie te, najwyraźniej zatrudnione w teatrze i czujące się pewnie, „na swoim”, widząc naszą bezradność i wężąc niezawodnym cieciovskim węchem „łopcego we wsi”, zapytały nas obcesowo i „z buta”, co tu robimy i jakim prawem się tu dostaliśmy. Nie pomogły nasze dość eleganckie, premierowe zwierzchnie przyodziewki (które mogliśmy przecież ukraść z niepilnowanej szatni, przekradając się niezauważeni przez portiernię i sieć korytarzy!) oraz ogólnie zasadniczo przyzwoity wygląd. Zrejterowaliśmy, znajdując w końcu drogę poprzez zagmatwane zakamarki zaplecza. Na szczęście pani portierka potraktowała nasze wyjście z budynku jako coś zupełnie normalnego, nie demonstrując „żałosnych i paskudnych małych zachowań”.

Podsumowując: aktorzy i realizatorzy w toruńskim Teatrze im. Horzycy nie są z pewnością prowincjonalni, ale te dwie panie, cóż, przykro mi i ciężko na sercu, ale to wykrztuszę: raczej, niestety, są. I na pewno nie czytały *Etyki* Konstantina Stanisławskiego, który właśnie im poświęcił w tym eseju sporo miejsca, pisząc o „tej warstwie obyczajowej i psychologicznej” dziewiętnastowiecznego rosyjskiego teatru, którego nie znosił.

Juliusz Tyszka

Teatralny.pl

06-03-2019