

## Aktorowie wyjechali?

„Aktorowie przyjechali” – ta kwestia Poloniusza rozpoczynająca ciąg wydarzeń wiodących do demaskacji władcy Elsynoru mogłaby stanowić motto prologu *Wiśniowego sadu* w reżyserii Łukasza Kosa. Widzowie śledzą na ekranie pustej teatralnej sali projekcję wideo ukazującą przyjazd na toruński dworzec aktorów, którzy za moment wcielą się w postaci z dramatu Czechowa, aby boleśnie je zdemaskować. Punktów zbieżnych z arcydramatem stradfordczyka w spektaklu jest zresztą więcej: Raniewska jest figurą obłąkanej i tonącej Ofelii, co – jak słusznie zauważyła Irina Gerasimenko, znawczyni Czechowa i Shakespeare’a – uzmysławia już piękny plakat Grzegorza Olkowskiego. Inkarnacją Ofelii jest także Waria wysyłana do klasztoru słowami Anty-Hamleta-Łopachina. Spektakl Kosa można odczytywać jako przypowieść o teatrze opuszczanym przez aktorów i widzów niczym *Wiśniowy sad* przez swych mieszkańców.

W warstwie tekstowej toruńskie przedstawienie niemal podąża za znakomitym tłumaczeniem Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej. Na scenie pojawiają się wszystkie Czechowskie postaci, Kos pozwala wybrzmieć dialogom, stosując jedynie nieznaczne skróty. Wobec wierności oryginałowi niemal każda z drobnych zmian zyskuje zatem na znaczeniu. Spektakl wzbogacono o scenę rozmowy Szarloty (Mirosława Sobik) z Firsem (Paweł Tchórzelski), zawartą w *variach*, które Piotrowska załączyła do swego tłumaczenia. Scena ta służy pogłębieniu psychologicznemu postaci guwernantki. Najbardziej kontrowersyjne zmiany względem oryginału dotyczą przywoływanych w tekście utworów literackich i muzycznych. Przechodzień (Regina Pietruszewska) zamiast rosyjskiej poezji recytuje Inwokację *Pana Tadeusza*. Nie jest do końca jasne, czy zabieg ten (zupełnie nieosadzony dramaturgicznie) ma współgrać z nostalgią wracającej *nomen omen* z Paryża Raniewskiej, czy jest li tylko pustą referencją nastawioną na rzekomo humorystyczny efekt. Konsekwencji w stosowaniu substytucji rosyjskości na polskość czy – szerzej – europejskość Kosowi jednak w spektaklu zabrakło. Jepichodow (Wojciech Jaworski) przy akompaniamencie gitary śpiewa piosenkę *Creep* grupy Radiohead. Wybór utworu wydaje się w wyjątkowo trafny sposób akcentować nieprzystawalność bohatera do rzeczywistości, podkreślać zarówno jego alienację, jak i świadomość tego stanu. Zdumiewa jednak decyzja, by utwór ten wykonać w wersji rosyjskojęzycznej. Wbrew niektórym decydom, pragnącym usunąć z afisza wszystko, co rosyjskie, i Czechowa, i Gogola, i Czajkowskiego, bronił będę ich scenicznej obecności. Abstrahując nawet od tego, że Gogol był Ukraińcem, a *Wiśniowy sad* powstał w wyniku inspiracji poematem Tarasa Szewczenki, uważam, że wielka, głęboko humanistyczna literatura obnażająca prawdę o człowieku powinna funkcjonować poza barwami politycznymi i nie padać nigdy ofiarą doraźnych czystek. Nie rozumiem jednak, jak w kontekście wojny Kos mógł wpaść na pomysł, by zaserwować widzom piosenki po rosyjsku tam, gdzie nie jest to konieczne ani fabularnie uzasadnione. Wspominany przebój angielskich muzyków w rosyjskojęzycznej wersji to jednak tylko preludium do tego, czym okraszono scenę radości Łopachina po nabyciu majątku Raniewskiej. Wówczas publiczność zostanie zmuszona do wysłuchania przeboju z czasów komunizmu- *Bielyje rozy*.

Zważywszy na wierność słowu i historyczne kostiumy (Barbara Sikorska-Bouffal), można by było odnieść wrażenie, że spektakl stał się hołdem złożonym rosyjskiemu pisarzowi. Tak się jednak nie stało, przynajmniej z dwóch przyczyn.

Kos w wypowiedziach przedpremierowych deklarował chęć umieszczenia akcji w dwóch płaszczyznach czasowych: w początku XX wieku (dramat powstał w 1903 roku) i współcześnie. Podczas gdy plan historyczny realizowany jest stosunkowo konsekwentnie, czemu sprzyja również ograna znakomicie przestrzeń teatru, wybudowanego w roku 1904, kiedy to dramat Czechowa po raz pierwszy wystawił Konstanty Stanisławski, to próby uwspółcześnienia, pozbawione głębszej refleksji, stanowią dla spektaklu duże obciążenie. Wszak nie da się odświeżyć tej historii jedynie przy pomocy rekwizytów, takich jak torba z Biedronki trzymana przez Przechodnia, niemal nieustannie włączona kamera Trofimowa (Igor Tajchman) czy

klubowej muzyki. Opowieść Czechowa nie potrzebuje tanich współczesniaczy, jeśli nie stoi za nimi czytelna konkretna myśl, choćby taka, jak strach przed ekokatastrofą, który wybrzmiewa w zakopiańskim spektaklu Nikołaja Kolady.

Tym, co najbardziej razi w *Wiśniowym sadzie*, jest jednak spłaszczona, niedopracowana konstrukcja postaci. Brakuje im Czechowowskiej głębi. Bohaterowie nie wchodzi w zróżnicowane, przekonujące interakcje, a ich sceniczny potencjał, polegający na budzeniu w widzu ambiwalentnych uczuć, nie został w pełni wykorzystany. Aby przejrzeć się w dramacie Raniewskiej czy Gajewa (Jarosław Felczykowski), widz, przy pełnej świadomości obciążających ich wad, powinien w pewnej mierze tych lekkoduchów zrozumieć. Uznać ich za ofiary nie tylko własnej słabości, ale i miażdżącego kołowrotu dziejów. Gdzieś tam w tle salonowych rozmów, w licznych pauzach zapisanych w didaskaliach kołaczę się dalekie echo i hamatrii, i katharsis. Ich miejsce w spektaklu Kosa zajmuje jednak pewna doza fałszu. Można odnieść wrażenie, że aktorzy nie zostali konsekwentnie poprowadzeni. Kwestie wypowiedziane przez Raniewską (Ewa Galusińska), Łopachina (Przemysław Chojeła) czy Trofimowa wielokrotnie nie brzmią wiarygodnie. Gestykulacja często zdaje się nie być umotywowana emocjami. Nie wiadomo, dlaczego Waria (Julia Sobiesiak- Borucka), aż do świetnej milczącej sceny z Łopachinem w finalnym akcie, jest zaskakująco radosna. Raniewska w interpretacji Galusińskiej jest kobietą nie tyle ulegającą miłości, co zmysłom, o czym świadczy między innymi scena niemal fizycznej bliskości z lokajem Jaszą (Łukasz Ignasiński). Więcej w niej próżności i powierzchowności niż arystokratyczności, a sympatia i wręcz nabożny szacunek, którym obdarzają ją pozostali bohaterowie, wydają się niczym nieumotywowane. Umknęła gdzieś magia i wielopłaszczyznowość, które tak wybornie ukazała Dorota Kolak jako Raniewska w spektaklu Anny Augustynowicz w gdańskim Teatrze Wybrzeże. Zawodzi także konstrukcja postaci Łopachina. W wizji Kosa brak w niej złożoności, jest to niemal bezrefleksyjny nuworysz, bawiący się w rytm przebojów podwórkowych, takich jak *Bania u Cygana*. To jednak może być uwarunkowane drugą warstwą znaczeniową spektaklu, o czym za chwilę.

Paradoksalnie najciekawiej wypadają bohaterowie drugiego planu – nad wiek dojrzała i wrażliwa Ania (Julia Szczepańska), prostoduszna i atencyjna Duniasza (Weronika Krystek), zagubiony w swojej nieadekwatności Jepichodow (Wojciech Jaworski), a przede wszystkim z godnością piastujący swoją funkcję i tęskniący za dawnymi, stabilnymi czasami feudalizmu Firs (Paweł Tchórzelski).

Mój głęboki sprzeciw budzi wprowadzenie na scenę żywego psa. I mało mnie obchodzi, że Czechow zapisał to w didaskaliach. Zwierzę (pojawiające się dwukrotnie) było zestresowane, szczekało, aktorka odgrywająca Szarlotę musiała siłą ciągnąć smycz. Wydawałoby się, że jesteśmy już na innym poziomie świadomości dotyczącej dobrostanu zwierząt czy elementarnej empatii.

Nieoczywista jest atrybucja gatunkowa spektaklu. Już w czasach Czechowa zderzały się dwie możliwe drogi wystawiania *Wiśniowego sadu*. Autor postrzegał swój utwór jako komedię, do tej tradycji w swej inscenizacji nawiązał Kolada. Augustynowicz podążyła za Stanisławskim, który wydobyl wpisany w dramat potencjał tragiczny. Kos zdaje się chciał zatrzymać się w połowie drogi. Do konwencji farsowej nawiązuje silnie przerysowana postać Siemieonowa-Piszczyka, interpretowana wbrew płci przez Małgorzatę Abramowicz. Próby wpisania w spektakl humoru w większości wydają się jednak nieporadne. Z kolei refleksja o cięższym wymiarze gatunkowym dotyczy nie tyle zmięzchu epoki arystokracji, co przemian w teatrze. I to, w odróżnieniu od warstwy fabularnej, czyni spektakl naprawdę interesującym.

Najciekawsza w tej inscenizacji jest jej metateatralność, znak firmowy Łukasza Kosa. Toruński *Wiśniowy sad* kompozycyjnie przypomina do złudzenia wybitny spektakl *Fanny i Aleksander* zrealizowany przez tego reżysera w Teatrze im. Modrzejewskiej w Legnicy. Podobne jest ogranie przestrzeni zabytkowego teatru, projekcje wideo ukazujące to, czego widz w danym

momencie zobaczyć nie może, bal w przestrzeni foyer, przemieszczanie się widowni podążającej za aktorami. Zwraca uwagę także gościnny udział Ewy Galusińskiej, w legnickim spektaklu grającej Helenę Ekdahl. Liczne podobieństwa, czasem na prawie autocytatów, w spektaklu takiego twórcy jak Kos trudno uznać za drogę na skróty. Dopatrywać się w nich można nie tyle nawet odniesień do treści zawartych w bergmanowskim scenariuszu, co raczej strategii przeniesienia sensu inscenizacji z opowieści na opowiadanie o opowiadaniu.

Spektakl rozpoczyna się wspomnianą we wstępie projekcją wideo na głównej scenie. Następnie widzowie przechodzą na jej tył, gdzie ustawiono niemal bliźniaczą widownię. Na pozbawionej proscenium scenie (co zasadniczo i zapewne celowo skraca dystans) rozgrywa się I akt, zrealizowany w konwencji realistycznej, niemal rekonstrukcyjnej. Są świece, stare meble, kostiumy, a zamiast wiśniowego kwiecia białe muślinowe firanki. Odstaniają się one w II akcie, by wydobyc pustą przestrzeń właściwej widowni. Sad staje się metaforą teatru. Wkracza do niego nowe w postaci popowych piosenek czy przechodnia we współczesnym stroju. Ekspozycja jest umowność: na oczach widzów wydobywane są teatralne dymy, rozbrzmiewają bardzo industrialne dźwięki zwiastujące katastrofę. Tak zaaranżowana przestrzeń ujawnia dramatyczne napięcie, napór pustki, która otacza, przytłacza i niemal obezwładnia aktorów. Proroczo w tym kontekście brzmią słowa Ani: „Dom, w którym mieszkamy, już nie jest naszym domem”. III akt początkowo rozgrywa się we foyer. Widzowie uczestniczą w balu przy dźwiękach klubowej muzyki. Aktorzy grają swe postaci poza sceną, angażując niekiedy widzów, a wszystko to transmitowane jest na telebimie. Zgodnie z zasadą gradacji teatr dramatyczny najpierw ujawnił piękność w swej strukturze, następnie ustąpił miejsca progresywnemu. Zatarły się granice między przestrzenią użytkową i artystowską, spektakl rozgrywa się w bufecie i na korytarzach. Scena ta trwa długo, jej dynamika dobrze jednak oddaje Czechowowskie niedzianie się, stagnację i hedonistyczną próbę zdławienia lęków, zaczarowania rzeczywistości, odżegnania katastrofy, przeciągnięcia status quo tak długo, jak to tylko możliwe.

Na finał III aktu i akt IV widzowie wracają na główną widownię. Niezwykle silnym teatralnym znakiem jest ukazanie wyrębu wiśniowego sadu jako destrukcji przestrzeni teatru. Ekipa techniczna z wiertarkami i drabiną odczepia firanki, demontuje zasceniczną widownię. Kurtynę zastępują folia izolacyjna. Na naszych oczach umiera teatr.

Co robi aktor, gdy znika ze sceny? Co się z nim dzieje, gdy opuszcza teatr? Kos pozornie zaspokaja ciekawość widza. W toruńskim *Wiśniowym sadzie* wszystko jest bowiem teatrem. Także kłamrowo ujęte prolog i epilog, W finale ukazano za pośrednictwem projekcji wideo aktorów, którzy już bez kostiumów opuszczają teatr i Toruń. Za chwilę jednak znów pojawią się na scenie, by się pokłonić i zebrać oklaski. Iluzja opuszczonego teatru znika: aktorowie nie wyjechali.

Jako widz rozdieram szaty w żalu za teatrem dramatycznym (tym pisanym małą i tym wielką literą). Zestawienie jego rozpadu z kresem *Wiśniowego sadu* to pomył znakomity i głęboko uzasadniony. Kto przejmuje władzę? Lubujący się w niskich rozrywkach Łopachin. Kogo zmiana ta poniekąd cieszy, bo otwiera nowe perspektywy? Lewicującego Trofimowa i zasłuchaną w jego filozofię Anię. Ponadto współcześni badacze teatru postdramatycznego wskazują niekiedy na Czechowa jako tego, który w swych utworach zawarł zapowiedź przemian, ziarno wewnętrznej destrukcji w postaci pozornych dialogów i pozorowanej akcji, ekspozycji rozpadów więzi i rezygnacji postaci z teraźniejszości na rzecz uwięzienia we wspomnieniach i nierealnych mrzonkach. To wszystko wydobył Kos. Jego spektakl byłby znakomitą elegią na rzecz teatru dramatycznego, gdyby nie zlekceważono jednego z jego najistotniejszych elementów: głębokiej i umotywowanej struktury postaci. Mam jednak wielką nadzieję, że premiera to w tym przypadku nie produkt finalny i że do tego spektaklu powrócą aktorzy.

**Wojciech Jerzy Kieler**

**Teatrologia.info**