

Dwa teatry

Zostajemy usadzeni na scenie, która przynajmniej przez pierwszy akt Czechowowskiego arcydzieła będzie stanowić zarówno przestrzeń gry aktorskiej, jak i widownię. Gdy po kilku minutach spektaklu uświadomimy sobie, że prawdziwa widownia Teatru im. Horzycy jest pusta, może pojawić się myśl, że rozgrywają się tu jednocześnie dwa przedstawienia wyreżyserowane przez Łukasza Kosa: to inscenizujące sztukę Czechowa, którą jako widzowie po prostu oglądamy, oraz to, którego bohaterem jest teatr sam w sobie, publiczność zaś wraz z aktorami i resztą elementów spektaklu teatralnego odgrywa w nim określone role. Co ciekawe, to pierwsze ogląda komplet widzów (pełna widownia na scenie), to drugie – nikt (pusta prawdziwa widownia Teatru im. Horzycy), co w sumie nikogo nie powinno dziwić – któż by bowiem z dobrej woli chciał oglądać spektakl stricte o teatrze?

Od początku więc, oglądając *Wiśniowy sad* Łukasza Kosa, warto śledzić obie te narracje, pamiętając, że w ich zachodzących na siebie liniach kryje się prawdopodobnie klucz do odczytania przedstawienia. Spróbujmy się więc im przyjrzeć nieco bliżej. Pierwszy akt, o którym już wspominałem, rozpoczyna się u Czechowa oczekiwaniem na przyjazd wracającej do domu z Paryża Raniewskiej, żeby po jej przybyciu i powitaniu z domem oraz dawno niewidzianymi domownikami i przyjaciółmi, zakończyć się zaśnięciem prawie wszystkich domowników, ze zmęczoną podróżą córką dziedziczki Anią na czele. U Kosa w finale tego aktu pojawia się guwerner zmarłego synka Raniewskiej, a także człowiek niezwykle bliski jej córce – Pietia Trofimow. Chłopak trzyma w ręku kamerę, nagrywając nią twarz swojej śpiącej ukochanej. Czyżby więc cała dalsza część spektaklu miała być już tylko snem Ani, postaci zwyczajowo odczytywanej przez widzów i twórców *Wiśniowego sadu*, jako przedstawicielki najmłodszego pokolenia portretowanej przez Czechowa wspólnoty, a więc i każdej innej, która się w niej przegląda? Bardzo możliwe, zwłaszcza że kolejne akty spektaklu, a przede wszystkim ich forma, wydają się z upodobaniem bawić w surrealizm.

II akt Czechowowskiego arcydzieła, będący w gruncie rzeczy luźnym spotkaniem wszystkich bohaterów dramatu, nawiedzających kolejno jakieś ustronne miejsce przy kapliczce nieopodal majątku, u Kosa zyskuje nową perspektywę. Rozgrywający się na planie fabularnym utworu dramat uporczywego niezrozumienia przez Raniewską własnej sytuacji, mimo usilnych zabiegów Łopachina, próbującego ściągnąć ją i jej bliskich na ziemię, zyskuje nową sceniczną perspektywę. Oto lekkie tiulowe zasłony, będące tylną ścianą dekoracji I aktu się, rozsuwają się, ukazując naszym oczom prawdziwą,

przerazająco pustą widownię Teatru im. Horzycy. Aktorkom i aktorom spektaklu *Kosa* to w ogóle nie przeszkadza, zajęci głównie sobą, swoimi sprawami, wspomnianiem dawnych czasów, przekomarzaniem się czy jałowymi rozmowami, nie widzą ani nas, swoich widzów (to w sumie zrozumiałe, działa zasada czwartej ściany), ani tego, że perspektywa ich świata zupełnie się zmieniła. Dla nas, widzów spektaklu o teatrze, dojmujące wydaje się teraz co innego: to, że nasi aktorzy – ci od Czechowa, ale i ci od *Kosa* – są na scenie tak zajęci sobą i nieistotnymi, błahymi sprawami, że nie zauważają nawet, że są w pustym teatrze, że w miejscu, gdzie powinien być widz, nikogo nie ma. To uczucie potęguje jeszcze epizod z *Przechodniem*. Oto ubrana w dres kloszardka, udająca się na dworzec wpada na scenę i, recytując inwokację z *Pana Tadeusza* (w końcu przyszła do teatru, a nic innego na pamięć nie umie), prosi o jałmużnę. Dostaje ją od Raniewskiej, mimo że to jej ostatnie pieniądze. W końcu artystka musi pomagać, sama się finansowo wykończy, ale przecież musi sobie i innym koniecznie udowodnić, że jest dobra i sprawiedliwa. Jaki to gorzki i mądry komentarz do panującego obecnie w teatrze terroru altruizmu, tej historycznej potrzeby pomagania wszystkim za wszelką cenę, czy tego potrzebują, czy nie. Nie można zapomnieć tego obrazu: pusty teatr z poprzebieranymi i zajętymi sobą aktorami, oszukiwanymi nawet przez kloszardkę, zbierającą pewnie na wino... Gdy gdzieś daleko pęka struna, towarzystwo nagle się ożywia, nie powoduje to jednak głębszej refleksji w sferze werbalnej, choć wiadomo, że wszyscy na scenie zrozumieli, że to moment katastrofy, że właśnie teraz przyszedł kres ich pięknego, lecz pustego i głupiego świata. Żeby się jednak uratować, przynajmniej od szaleństwa czy samobójstwa, muszą to uczucie katastrofy zanegować. Udać, że się przesłyszeli. Bolesnym komentarzem do całej tej sceny jest piosenka śpiewana po rosyjsku przez najbardziej pogardzane ogniwo tego łańcucha, Jepichodowa. Na melodię hitu zespołu Radiohead *Creep* Wojciech Jaworski intonuje: *jestem tu nikim, po prostu dziwakiem, ale to, kim tu jestem, już nie będzie mnie boleć*. Uchodźcy bowiem należy bezwzględnie pomóc, ale nieszanowanemu koledze z zespołu, pośmiewisku wszystkich – już niekoniecznie.

III akt ma miejsce w wielkim dla wspólnoty *Wiśniowego sadu* dniu – a więc 22 sierpnia, kiedy to majątek ma zostać zlicytowany za długi. Raniewska, nie mogąc znieść oczekiwania na wyrok i przypiecztowanie swojego losu, urządza bal. Potańcówkę na tonącym „Titanicu” jej życia. Kończy się ona przyjazdem pijanego Łopachina i pełnym satysfakcji i resentymentu wobec dziedziczki ogłoszeniem, że oto on, kułak i syn kułaków, „kupił se pański dwór”. Kos zaprasza nas do foyer teatru, w którym odbywa się osobliwy sabat: oto aktorzy *Wiśniowego sadu* i zarazem aktorzy teatru, który właśnie się skończył,

kompromitują się, idąc na całość. Mieszają się z widzami, nie wiadomo, czy to przerwa czy trzeci akt. Bufet działa na full, widzowie kupują napoje czy ciasto, a aktorzy – niczym się nie przejmując – grają. Nie ma już żadnej czwartej ściany, jest pełna wolność. Każdy robi, co chce, mówi, co chce, obściskuje się, z kim chce. Panuje wszechobecny chaos, dodatkowo potęgowany przez ruchomość wszędobylskiej kamery. Są slifocje, selfie, nagrania, a wszystko to w cieniu nadchodzącej katastrofy, z góry zresztą wiadomej. W tej progresywnej i mocno miejscami campowej zabawie – pamiętajmy, że Czechowowskie kostiumy spotykają się tu realnie z naszym światem, więc wygląda to trochę jak warszawska gala na rocznicę prestiżowego VOGUE kilka minut po północy, gdy już nikt nie robi zdjęć. Pojawia się jednak światełko nadziei: to show Charlotty (która wydaje się być w tym świecie artystką), na który zapraszają nas uczestnicy balu. Jako że zostajemy zaproszeni na prawdziwą widownię Horzycy, nadzieje na powrót autentycznego, głębokiego teatru są naprawdę duże, aczkolwiek każdy, kto zna dramat Czechowa (a i świat), wie, że to przecież tylko cisza przed burzą. Pokaz okazuje się żenujący, pasuje jednak dobrze do epilogu, dopisanego mu przez życie. Na scenie pojawia się nowy pan majątku, nieco pijany choć szczęśliwy Łopachin, który przejmuje *Wiśniowy sad* i... cały teatr.

Czwarty akt, będący nową odsłoną teatru i nową epoką w jego dziejach, oglądamy również z perspektywy naszych toruńskich foteli. Łopachin w autoteatrze Kosa pokaże nam na zakończenie spektakl o demontażu teatralnej widowni i przegnaniu aktorek i aktorów z Torunia. I tak w skrócie kończy się Czechowowska opowieść oraz historia polskiego teatru współczesnego, przynajmniej w wizji Łukasza Kosa, patrzącego na to wszystko oczami śpiącej Ani. Czy jednak nam, prawdziwym widzom polskiego teatru, przeganianym z jednej strony teatralnej rzeczywistości na drugą, ze sceny na foyer i z powrotem, ta historia totalnej (teatralnej) katastrofy niczego nie przywodzi na myśl? Czy nie powinniśmy się zastanowić, kim w zasadzie jesteśmy, i czy rzeczywiście jako widzowie nie mamy na nic wpływu? Do przemyślenia!

Wypadałoby teraz jeszcze opisać konkretne postaci, ich postawy i aktorów, ale nie ma już na to miejsca. Zachęcam więc Państwa do obejrzenia *Wiśniowego sadu* z mojej perspektywy, umiejscowienia całej tej przeżytej przez Was opowieści Czechowa/Kosa w zarysowanym przeze mnie kontekście. Może się zdarzyć, że zobaczycie znakomitych toruńskich aktorów w rolach Czechowowskich postaci oraz samych siebie w całkiem innym kontekście.

Tomasz Domagała
domagalasiekultury.pl