

Rozległe pola

DARIUSZ KOSIŃSKI

Jednym z najważniejszych zjawisk w polskim teatrze końca XX wieku były przedstawienia litewskiego reżysera Eimuntasa Nekrošiusa. Po latach wrócił do Polski jako reżyser Teatru Narodowego. I znów zaczyna odgrywać pierwsze skrzypce.

NIE WIEM, CZY JEST TO COŚ DLA POLSKIEGO teatru chwalebne. Pewien ideał, czy może pewne marzenie, o teatrze jednocześnie autorskim, nowoczesnym i skupionym na wystawianiu dramatów od ponad 20 już lat ożywiane jest u nas przez gościa z Litwy.

Eimuntas Nekrošius (rocznik 1952) wdarł się do polskiego świata teatralnego jako bodaj największe odkrycie toruńskiego festiwalu Kontakt, stworzonego i kierowanego w latach 90. ubiegłego już stulecia przez Krystynę Meissner. Jego przedstawienia tworzone najpierw we

współpracy z Festiwalem LIFE (1994-97), a od 1998 r. w jego własnym teatrze Meno Fortas (Fort Sztuki) stworzyły prawdziwie bezprecedensowy ciąg wydarzeń, do dziś owianych legendą i wspomnianych niemal z metaficznym drżeniem i czcią.

Najważniejsze wśród nich były przedstawienia szekspirowskie, zwłaszcza „Hamlet” (1997), „Makbet” (1999) i „Otello” (2001), ale nie można też zapominać o wcześniejszych spektaklach, opartych na „małych tragediach” Aleksandra Puszkina (1994) i pokazanych w Toruniu rok później „Trzech siostrach” Antona Cze-

chowa. O skali uznania dla dokonań Nekrošiusa niech świadczy choćby to, że jako jedyny reżyser trzykrotnie otrzymał Grand Prix Kontaktu i jednocześnie jest jedynym zagranicznym twórcą, który otrzymał przyznawaną przez redakcję miesięcznika „Teatr” nagrodę im. Konrada Swinarskiego dla najlepszego reżysera sezonu teatralnego.

To ostatnie wyróżnienie Nekrošius otrzymał dwukrotnie, przy czym szczególne znaczenie ma pierwsza nagroda z roku 1997 (drugi raz wyróżniono go w 2016 r. za warszawskie „Dziady”). Reżyser otrzymał ją bowiem za spektakl zrealizowany poza Polską („Hamlet”), co jest do dziś ewenementem. Demonstracyjnie wskazano na twórczość sceniczną Litwina jako na pewien wzór, nieobecny a pożądaný w krajowym życiu teatralnym. Oczywiście nie chodziło tu o zachęcanie polskich reżyserów do naśladowania, ale o nakłonienie ich do równie twórczych poszukiwań, pozostających jednak w obszarze reżyserskiego teatru dramatycznego. Nagroda może być w tym kontekście widziana jako gest niemal straceńczy, wykonywany w obliczu już zacho-

dzących zmian. W tym samym roku 1997 rodzi się wszak to, co nazywa się w Polsce „nowym teatrem”, a co tak często, łatwo i bez sensu opatruje się kwalifikacją „post-dramatyczny”.

Mimo zachwytów krytyków polski teatr nie poszedł więc drogą Nekrošiusa. Choć litewski artysta cieszył się ogromnym powodzeniem i estymą, to polscy reżyserzy zajmujący się inscenizowaniem dramatów nie sięgnęli po tę odmianę teatru dramatycznego, jaką proponował. Teatr Nekrošiusa – ciężki od bagażu symboliki, hieratyczny i hieroglificzny – pozostał przybyszem z krainy niby znanej, a coraz odleglejszej. Dlatego właśnie stał się zarazem ideałem, który istnieje, więc można na niego wskazać, a który na co dzień jest nieobecny. Tym bardziej może w ideał przerastać.

Materia teatralnych metafor

Na czym polegał ów ideał sprzed dwóch dekad, próbował niedawno określić językiem akademickim admirator Nekrošiusa, Artur Duda: „Najważniejsza sprawa dotyczy powiązania teatralnej wyobraźni Nekrošiusa dość ściśle z tekstem. To znaczy, że rekwizyty i elementy scenografii, które pojawiają się na scenie, zostały zwykle odnalezione w metaforach zapisanych w dramacie. (...) Nekrošius z jednej strony wizualizuje metafory, przemienia obiekty poetyckie w realne przedmioty, zmysłowo odczuwane zarówno przez aktorów, jak i widzów, z drugiej strony manipuluje tymi przedmiotami, wprowadzając je w sytuacje sceniczne tak, że nabierają coraz to nowych znaczeń symbolicznych i metaforycznych, budzą coraz to nowsze skojarzenia”.

Zmaterializowane metafory i ich transformacje tworzą oryginalną i czysto teatralną dramaturgię, zazwyczaj daleką od prostej ilustracyjności. Wymagają nieustannej uwagi, zarówno w znaczeniu skupienia, jak i umiejętności dostrzegania szczegółów. Chwila rozproszenia i można bez trudu zagubić się w labiryntach Litwina, który na dodatek w żaden sposób nie ułatwia widzom zadania, operując scenicznym czasem w sposób jednoznacznie przeciwny rytmowi współczesnego życia.

Jeśli ktoś nie zdołał poznać opisywanej tu specyfiki, oglądając legendarne już przedstawienia z ostatniej dekady XX wieku, to miał i ma taką możliwość dzięki zaproszeniu, jakie w swoim jubileuszowym roku wystosował do Nekrošiusa



Danuta Stenka jako Matka/Mania i Ojciec – Jerzy Radziwiłowicz w „Ślubie” Nekrošiusa.

Teatr Narodowy w Warszawie: by wyreżyserował na jego scenie „Dziady” Adama Mickiewicza. Pobudki tego zaproszenia były oczywiste, ale miało ono też (chyba jednak nieodczytany, a może nawet niezamierzony) element prowokacji: skoro nie ma w Polsce reżysera, który mierzyłby się z „Dziadami” w sposób odmienny niż – powiedzmy w skrócie – Radosław Rychcik i Michał Zadara, to dyrekcja Teatru Narodowego jest zmuszona go znaleźć za granicą.

Był to (tym razem już chyba świadomy) gest sprzeciwu wobec propozycji młodszych reżyserów, zwłaszcza inscenizacji Zadary, uznawanej w kręgach teatralnych koneserów o konserwatywnych gustach za zbyt lekką, nieszanującą autorytetu tek-

stu, bezczelną i powierzchowną. Lekkości, z jaką Zadara potraktował całość „Dziadów”, przeciwstawiono ciężar litewskiego monumentu. 14 godzin przedstawienia całości tekstu u Zadary w moim doświadczeniu widza rzeczywiście trwało o wiele krócej niż cztery godziny inscenizacji Nekrošiusa. Dla jednych była ona nie do wytrzymania, innych zaś wprawiała niemal w uniesienie, które pozwalało im nie dostrzec słabych miejsc warszawskiego przedstawienia, w którym sceny znakomite (zwłaszcza odkrywczó inscenizowana część IV) sąsiadują z dużo słabszymi (sceny więzienne) lub wręcz łopatologicznie sztubackimi. Do takich należy często opisywana, bo wystająca ze skomplikowanej całości jako dość prostacki żart, scena →

→ z autografami podpisywanymi na egzemplarzach książek, którymi po wygłoszeniu Wielkiej Improwizacji przywalany jest Konrad (Grzegorz Małecki). Gdyby coś takiego zainscenizował Jan Klata, zostałby odsądzony od czci i wiary. Ale że zrobił ten „numer” litewski „mistrz”, to natychmiast nobilitowano go na „zabieg artystyczny”...

Przez scenę, przez okna

Informacja, że kolejnym przedstawieniem, jakie Nekrošius zrealizuje w Teatrze Narodowym, będzie „Ślub” Witolda Gombrowicza, wywołała we mnie – nie ukrywam – pewne obawy. Z jednej strony wydawało się to całkiem logiczne, że ze swoją „barokową” wyobraźnią teatralną i doświadczeniem szekspirowskim litewski reżyser miał wiele danych, by z powodzeniem mierzyć się z tym barokowo-szekspirowskim dramatem. Z drugiej jednak wydawało mi się, że jego reżyserska ręka może być za ciężka dla Gombrowiczowskiej frazy i filozofowania. Tym razem jednak Nekrošius stworzył przedstawienie, które w polskiej historii inscenizacji „Ślubu” może mieć znaczenie przełomowe.

Mam szczęście należeć do tego pokolenia widzów, dla których jednym z najsilniejszych doświadczeń teatralno-dramatycznych był „Ślub” w inscenizacji Jerzego Jarockiego ze Starego Teatru (1991). Zdyscyplinowany, może nawet surowy, zapadł w pamięć jako niedościgły przykład scenicznego myślenia rozgrywanego ciałami i głosami wspaniałych aktorów, a stopniowo coraz mocniej wciągającego widzów w swój niepokojący nurt. Pamięć przywołuje przede wszystkim monolog Henryka – Jerzego Radziwiłowicza, który zdawał się walczyć myślą o sens swojego i naszego bycia w coraz bardziej groteskowo męczącym świecie, tak mocno współbrzmiającym z rzeczywistością świeżo rozpoczętej transformacji. Pamiętam to niezwykle wrażenie, że aktor mówi wyłącznie do mnie, że na mnie właśnie patrzy i ze mną tę swoją podróż i walkę odbywa. Ale pamiętam też efekt, jaki wywołała we mnie nagła przerwa w sporze Henryka i Pijaka (Krzysztof Globisz), gdy pierwszy pytał ucodziennionym niespodziewaniem tonem: „Co jest za tym oknem?” i w odpowiedzi słyszał: „Tam są rozległe pola”. Precyzyjnie rozgrywany dramat poznania i sensu nagle okazywał się tylko fragmentem ogromnej przestrzeni, którą pozostawiono do rozpoznania już nie aktorom, ale nam – widzom.

W scenicznym mechanizmie otwierała się luka należąca do innego porządku, domagająca się innego języka, czekająca w ciemności i nabrzmiałej ciszy na swój dramat.

Inscenizacja Nekrošiusa rozgrywa się na tych właśnie „rozległych polach”, które zza tamtego okna wprowadzone zostają na scenę. Zachowując przy tym precyzję konstrukcji dramatu, nie zmieniając jego przebiegu i okazjonalnie tylko interweniując w materię słowną.

Gdy kurtyna się podnosi, zamiast oczekiwanego wynurzenia się Henryka, Władzia i rodzicielskiego dworu-karczmy, widzimy siedzących nieruchomo na krzesłach Matkę (Danuta Stenka) i Ojca (Jerzy Radziwiłowicz). Między nimi na sznurze napis „Czekamy”. W długiej pantomicznej scenie będą go zmieniać między innymi na tabliczki „Zamknięte” i „Otwarte”, grając z metaforą restauracji, jaką stał się rodzinny dom w Małoszycach, ale i z hasłami współczesnych teatralnych ideologii. Bo ten (nie)dwór to zarazem teatr.

Przestrzeń sceny, choć jej pierwszy plan pozostaje niemal pusty, ma wiele poziomów i wymiarów, nasycy się i pulsuje metaforami ściśle i czysto teatralnymi o wielkiej mocy. Pomaga jej w tym pozornie surowa i niezmienna scenografia Mariusa Nekrošiusa, której głównym elementem jest umieszczona w głębi sceny masywna ściana z szeregiem trzyczęściowych okienek, wyciętych mniej więcej w jednej trzeciej wysokości i podświetlonych na pomarańczowo. Pomaga towarzysząca całości muzyka Algirdasa Martinaitisa, zaskakująco melodyjna, jakby zbudowana z wariacji na tematy tak znane, że niemal banalne, a zarazem jakoś łatwo emocjonalne i nostalgiczne.

„Ślub” ery płynnej tożsamości

Nekrošius tym razem w mniejszym stopniu materializuje swoją sceniczną metaforę, w większym tworzy razem z zespołem aktorskim prawdziwą symfonię słów, akcji fizycznych i gestów, zbudowaną z wielu stylów, konwencji i języków, często zderzanych ze sobą w sposób zaskakujący, odświeżający i niepokojąco jednoznaczny.

Jego wyobraźnia, wzbogacana wyobraźnią i techniką aktorek i aktorów, otwiera między słowami i akcjami okna, przez które płyną coraz to nowe fale zapachów, tonacji i widoków. Są one zrozumiałe w tym sensie, że trafiają bezpośrednio



VYACHESLAV PROKOFYEV / TASS / FORUM

Eimuntas Nekrošius na próbie „Borysa Godunowa” – przeniesionego z Teatru Narodowego w Wilnie – na festiwalu Stanisławskiego w Moskwie, październik 2015 r.

w pewien rodzaj poznania, którego przestrzenią i narzędziem jest teatr. Nekrošius tak komponuje swoje przedstawienie, że jego „sztuczność” jest nie tylko oczywista, ale wręcz podkreślana. Ale jest to sztuczność wywodząca się wprost od słowa „sztuka”, nazywająca coś innego niż tak hołubione przez intelektualnych estetów wartości „artystyczne”. „Ślub” oczywiście je ma, i to w obfitości, ale nie o nie idzie gra, lecz o możliwość poznania sztuką i w sztuce tego, co poza nią rozpaczliwie umyka przez otwierające się między słowami szczeliny.

W takiej pracy czują się narodowi aktorzy, na czele z Danutą Stenką i Jerzym Radziwiłowiczem. Dawno nie widziałem tak znakomicie wykorzystanej aktorskiej sygnatury Radziwiłowicza, dla której charakterystyczny jest pewien sceniczny nadatek, drażniący niekiedy widzów szukających w teatrze „życiowej prawdy”. Jego Ojciec to kreacja, jakiej w polskim teatrze nie było od dawna: precyzyjna, perfekcyjna technicznie, pozbawiona niemal tej „emocjonalnej szczerości”, którą często bierze się za wielką grę aktorską, ale właśnie dlatego przejmująca, przykuwająca uwagę i niedająca spokoju. Równie znakomita rola Stenki, grającej Matkę i Mańkę, stanowi dla wiodącej linii estetycznej kreacji Radziwiłowicza zarazem uzupełnienie i kontrast: aktorka posługuje się

całym bogactwem różnorodnych rejestrów, między którymi przerzuca się z precyzją wirtuozki. Oboje w niezwykle sposób zdają się wpływać na siebie, wytwarzając aktorską jedność w wielości. To prawdziwy popis współczesnego aktorstwa dramatycznego, które czerpiąc z XX-wiecznych reform i rewolucji scenicznych, tworzy ich oryginalną, własną syntezę.

Jak „Ślub” Jarockiego wydawał się podsumowywać doświadczenia XX wieku, tak ta inscenizacja otwiera się na doświadczenia wieku XXI. Bo to jest „Ślub” ery powszechnego uświadomienia sobie nieuniknionego aktorzenia w teatrze życia codziennego i wytwarzania płynnej tożsamości, w której pytanie o to, jak być sobą, jest unieważniane przez świadomość wielości „ja”.

Gdy Gombrowicz pisał „Ślub”, był prorokiem nadchodzącej epoki. Dziś powtarzanie jego diagnoz wydaje się wieść do banału. Nekrošius ucieka przed nim, nie ilustrując dramatu jakimiś nowoczesnościami, ale wzmacniając jednocześnie jego groteskowość i szekspirowski rozmach. W efekcie to, co przecież wpisane w „Ślub”, a zagłuszone zbyt już oczywistymi opowieściami o międzyludzkim wytwarzaniu siebie nawzajem, zyskuje odświeżającą głębię i zarazem tragizm. Henryk staje się Hamletem naszych czasów.

© DARIUSZ KOSIŃSKI