

ZDARZENIA

Nowa linia

Dylemat: schlebiać, często niskim, gustom publiczności, czy kształtować je według najbardziej wyrafinowanych wzorców staję przed większością teatrów repertuarowych. Problem nabiera szczególnej ostrości, kiedy w mieście istnieje tylko jedna scena dramatyczna. W takim właśnie położeniu znajduje się Teatr im. J. Osterwy w Lublinie. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (pod dyrekcją Andrzeja Rozhina) o popularność zabiegał musicalami, które wystawiano siłami miejscowego zespołu i według krajowych receptur, ludząc się zapewne, że ten rodzaj sztuki pozwoli najlepiej sprostać zasadom gospodarki rynkowej. Cezary Karpiński od kilku lat kierujący teatrem szczęśliwie zmienił linię repertuarową, wprowadzając poważną literaturę dramatyczną. Tak więc obok siebie grany jest *Wiśniowy sad* Antoniego Czechowa, *Krzesła* Eugene Ionesco i *Ślub* Witolda Gombrowicza. I nie wiem tylko, jak się ma przy tym kasa teatralna – lepiej, gorzej, czy nie czyni jej to różnicy.

Kanon dramaturgiczny również widzowi stawia wyzwanie, aby ten jego pozycje przyjmował wciąż jak nowe bez stereotypowych oczekiwań, które przesłaniają każdorazowe odczytanie utworu. Przyjrzyjmy się ostatnim dokonaniom za tą właśnie intencją.

Od kiedy Jerzy Jarocki w 1974 roku przygotował pierwszą w kraju realizację *Ślubu*, sztuka zyskała liczne interpretacje. Toteż każde kolejne wystawienie staje się mimowolnie polemiką z poprzednimi. Lubelskie przedstawienie reżyserowane przez Marcellego Kochańczyka jest przede wszystkim wyrafinowane estetycznie. Najwyraźniej autor inscenizacji szczególnie troską objął ten fragment *Wskazówek...* Gombrowicza, w których dramaturg zaleca: *Jest więc ważne, ażeby dobrze został uwydatniony „żywioł muzyczny” tego utworu. Jego „tematy”, crescendo i decrescenda, pauzy, sfortza, tutti i sola powinny być opracowane jak teksty partytury symfonicznej. Każdy aktor powinien czuć się instrumentem w orkiestrze, a ruch powinien łączyć się ze słowem. Sceny i sytuacje niech płynnie przechodzą jedna w drugą, grupy ludzkie niech wyrażają jakiś sens tajemny.* Uwagi te organizują sceniczną wizję, ich zamysł zdaje się opierać na przeciwstawianiu sobie obrazów o różnej barwie, dynamice. Z jednej strony szaropolerowe kompozycje ludzkich figur zastępyli w gestach dworskiej etykiety podczas five o'clocku u najjaśniejszego pana, precyzyjna choreografia tańców „w dyskrecjonalnej formie” i ryt-

miczny moduł paradujących trójkami postaci, z drugiej zmaganie się Henryka z rozproszonymi cząstkami swego jestestwa – z Pijakiem i Władziem. Walka w pojedynkę, pozbawiona małowniczości i siły grupy. Mamy zatem świat uładzony, przynajmniej z pozoru, zwarty, zespolony jakąś zasadą kompozycyjną i świat w gruzach. Zharmonizowany rytm scen z przeszłości kontrastuje z obrazami scenicznymi teraźniejszości. Wojna jest cezurą. Powoduje jego destrukcję i uświadamia mu i tak już wpisaną w ludzką egzystencję – jego dezintegrację, która to nigdy nie pozwala w pełni scalić się rzeczywistości. Kataklizm tylko ten problem potęguje.

Nim spektakl rozpocznie się, widz ogląda kurtynę-plaskorzeźbę przedstawiającą sylwetki ludzkie skłębione jak szmaty, jakieś niezidentyfikowane odpady, szczątki. Następnie słychać wycie syren, ryk samolotów, strzały. Wszystko mówi o katastrofie, rozpadzie, zniszczeniu dotychczasowego porządku. Wreszcie w krajobrazie opadających dymów pojawia się człowiek – na szpitalnym łóżku, ranny w głowę. Gorączkowe majaki niczym dłoń artysty składają pogubione w czasie elementy w nową jakość – dynamiczną, żyjącą w ciągłym ruchu, w nieustannej zmianie znaczeń, w wzajemnej modyfikacji. Powstała w ten sposób całość nie wyjaśnia rzeczywistości, ale ujawnia jej niestały kształt, ciągłą deformację, która jest naturalnym stanem bycia, stanowi jego istotę. Międzyludzka interferencja staje się tu wehikulem zdarzeń a ich kierunek wyznacza tęsknota do superkreacji – przywrócenia godności światu, nadania rzeczom kształtu, za którym bohater jednak tęskni. Ojciec, matka, Król, Królowa, Mania z narzeczoną zmieniona w posługaczkę, Władzio ze swoimi racjami i Pijak ze swoimi wszystkim to stwarza panoptikum natury ludzkiej, samoobjawiające międzyludzką interferencję i nietrwałość uzyskanego tą drogą kształtu. *Tu nikt za nic nie jest odpowiedzialny* – jak po tragicznym finale mówi Henryk. W grze świadomego z nieświadomym nie ma końcowych ustaleń, rozstrzygnięć. To, co najwyraźniej daje się uchwycić, to sam obraz gry, samostwarzająca się forma powstała w konflikcie wartości. W końcowej scenie tłum postaci dramatu cofających się kolyszającym krokiem powoli znika w głębinie zapadni.

W *Ślubie* aktorzy lubelskiego zespołu stworzyli wiele dobrych kreacji. Bardzo dobrze wypadł Piotr Wysocki jako Ignacy, Ojciec, Król, dobrze Witold



Kopeć w roli Władzia i Magdalena Szejman-Lipowska grająca Manię. Interesująco stworzył swojego Pi-jaka Cezary Karpiński. Nade wszystko wiele wysiłku włożył Henryk Sobiechart w zbudowanie Henryka. Mimo tych nieklamanych pochwał trzeba powiedzieć, że sceny zbiorowe „przebijają” solowe popisy. I chyba nie jest to dziełem przypadku, lecz reżyserskiej koncepcji, by pierwszeństwo oddać tajemniczniej urodzie obrazu porządkującego go według zasad nie wiadomo skąd wziętych rytmów, które jednak oglądającego w dziwny sposób zmuszają do ich interpretacji.

Krzesa Ionesco wystawione na Scenie Reduta przez Pawła Łysaka dały znakomite świadectwo, co można osiągnąć jeżeli przezwycięży się stereotyp obsadowy. Reżyser bowiem w Jerzym Rogalskim, aktorze charakterystycznym, dostrzegł wcielenie Starego a w Jadwidzie Jarmul, też znanej raczej z ról o nachełnieniu komediowym, sylwetkę Starej. W efekcie aktorzy ci stwarzają niezwykle dla swego *emploi* i nieco odmienne, niż się zwykło widzieć w bohaterach Ionesco, postaci – pełne liryzmu, z minimalną tylko domieszką farsy i groteski. Lubelscy wykonawcy stworzyli portret małżeństwa pełen ciepła we wzajemnych stosunkach, pełen ludzkiej solidarności w lęku przed nieuchronnym końcem. *Krzesa* Łysaka proponują absurd istnienia nieco złagodzony a walkę z bezsenssem istnienia mniej tragiczną. W obserwatorach budzi coś na kształt współczującego wzruszenia i odruch solidarności. Rozumiemy bowiem, że szyderstwo losu wpisane jest niemal w każdą ludzką egzystencję, tak wyraziście ujawniające się w chwili końcowego bilansu. Toteż nawet najbardziej żalonna próba przeciwstawienia się wynikom owych obrachunków zasługuje na szacunek. Tych dwoje daje sobie jednak jakieś oparcie w tym „byciu ku śmierci”. Symetria ruchów Koteczka i Semiramidy jest chyba czymś innym niż ilustracją zakłętę kręgu powtórzeń gestów niesamodzielnych, wtórnych, naśladowniczych, lecz tu są chyba elementarnym świadectwem wspólnoty tych dwojga, źródłem wzajemnego wsparcia, w tym „bycie ku śmierci”. Małżonkowie przez lata upodabniają się do siebie, co scenograf (Barbara Wołosiuk) podkreśla ich kostiumami zrobionymi z tej samej, szarobieżowej jak całe wnętrze, tkaniny. Materię pokrywa ledwie widoczna warstewka tiulu, leżąca na odzieży jak „kurz życia”. Wszystko niknie pod jego warstwą albo się w równie beznadziejny sposób zluszcza. Jednak, zagarniając człowieka w obszar destrukcji, niejako niwelują konflikt między nim a światem. Wszelki ziemski byt ma piętno zniszczenia. Doskonałość jest materialnym niebytem i przybiera jedynie słowny kształt. Bardzo pięknie obrazuje to metafora plastyczna – krzesła z pustymi miejscami zamiast siedzisk. Scena zapelnia się szeregiem kalekich form podsuwanych oczekiwany-mioczekiwany gościom. Tylko krzesło „mówcy” ma blat. W istocie tylko on przybędzie. I zjawia się – z woli reżysera – w dziecięcej

postaci. Może – jak chce Paweł Łysak – odradza się Wielka Idea.

Patrząc jeszcze dalej wstecz przypomnieć należy poprzednią lubelską realizację Łysaka. Jego *Wiśniowy sad* jest oczywiście studium przemijania – rzeczy i ludzi, jednak dzięki szczególnemu rozłożeniu akcentów a może dzięki talentom w budowaniu ról sztuka zdaje się nabierać jakiejś szczególnej aktualności. Przede wszystkim Łopachin (Cezary Karpiński) jest człowiekiem naszych czasów. Przeciwstawia on zdrowe zasady ekonomii chorobliwym sentymentom. Nie jest bogatym okrutnikiem ani nowobogackim chamem. Z posiadanych zasobów chce robić jak najlepszy użytek i chętnie pójdzie z pomocą innym byle w zgodzie z handlową logiką. Nie może jednak spożytkować swojej skłonności, kiedy idzie o Raniewską (Nina Sko-luba-Uryga), ta bowiem, podobnie jak Gajew (Piotr Wysocki), reprezentuje inną formację duchową. Ona należy do tych, którzy mogą czerpać przyjemność z wydawania pieniędzy, ale nigdy z kalkulowania zysków. Jej duchowość demonstruje się trochę w straceńczym wdzięku a trochę w hysterii. To wprawia chłopskiego syna w niepewności, czy aby jego nowa pozycja jest do końca stosowna. I spektakl nie daje prostego wskazania, po czyjej stronie jest racja. Wręcz przeciwnie ukazuje je w chwiejnej równowadze. Raz odwieczni właściciele wiśniowego sadu wydają się szlachetnymi nosicielami tradycji a jego nabywca niezdołnym do tak głębokich uczuć kupczykiem. Po chwili zaś skłonni jesteśmy w Łopachinie widzieć siłę ocalającą chylące się ku upadkowi imperia, w romansowej damie zaś jedynie egzaltację stanowiącą zagrożenie dla porządku świata. A topory ścinające wiśniowe drzewa całe w kwiatach dźwięczą nam w uszach jak żalobne dzwony nad wszystkim, co tak tragicznie i bezpowrotnie przestaje istnieć. Tak więc aktualne problemy łączą się w tym spektaklu z ponadczasowymi kwestiami.

Sumując funkcjonowanie klasyki w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie można zauważyć, że chociaż żadna ze sztuk nie została wystawiona w sposób rewolucyjny, to w każdej z nich reżyserzy (dwukrotnie Paweł Łysak) znaleźli sposoby modyfikacji ich wymowy.

Magdalena Jankowska

Witold Gombrowicz, *Ślub*. Reżyseria: Marcel Kochańczyk, scenografia: Paweł Dobrzycki, muzyka: Tomasz Bajerski, choreografia: Przemysław Śliwa. Premiera: 21 lutego 1998.

Eugene Ionesco, *Krzesa*. Reżyseria: Paweł Łysak, scenografia: Barbara Wołosiuk, muzyka: Marcin Błażewicz. Premiera: 12 lutego 1998.

Antoni Czechow, *Wiśniowy sad*. Reżyseria: Paweł Łysak, scenografia: Aleksandra Semenowicz, muzyka: Marcin Błażewicz, choreografia: Władysław Janicki. Premiera: 19 kwietnia 1997.