

Reszta świata (z konieczności)

Świeżo przywrócona tradycja lubelskich *Konfrontacji Teatralnych* rozwija się znakomicie. Tegoroczna, druga już, edycja międzynarodowego festiwalu zgromadziła dużo więcej zespołów niż uprzednio. Tak więc dzięki decyzjom artystycznym Włodzimierza Staniewskiego, obecnego komisarza oraz założyciela i twórcy Gardzienice a także organizacyjnym wysiłkom dyrektora biura festiwalowego Janusza Opryńskiego (autora poprzedniego programu) mogliśmy przez pięć dni obejrzeć – w nurcie oficjalnym i towarzyszącym – blisko trzydzieści przedstawień.

Oczywiście była to możliwość zaledwie potencjalna. W praktyce trzeba było wybierać, gdyż spektakle kolidowały ze sobą. Toteż zamiast sekundować meczowi Lublin – reszta świata, jak Włodzimierz Staniewski żartobliwie określił sens konstruowanej przez siebie imprezy, oglądałam wszystko, co przywiezione spoza Lublina, rezygnując z lokalnych prezentacji, choćby to były premiery zespołów światowego formatu, jak Gardzienice i Scena Plastikzna KUL. Im wszak będzie się można przyjrzeć wkrótce po festiwalu. Ta okoliczność, siłą rzeczy, musi stanowić klucz do opisu lubelskiej imprezy.

Na *Konfrontacje* przyjechały zespoły owiane legendą i całkiem nieznane grupy, z odległych geograficznie stron i z sąsiedztwa. Spośród nich największe wrażenie swoimi spektaklami zrobili artyści Teatru Narodowego z Ukrainy, działający pod szyldem Fundacja Ukraina-Kultura-Europa. Przywieźli oni dwa spektakle: *Szwejk* według Jarosława Haška i *Carmen* według Prospera Mérimée. Propozycje przygotowane przez scenę typu repertuarowego zaskoczyły inscenizacyjną oryginalnością i doskonałym aktorstwem. Znakomite kreacje stworzyli tu: Bogdan Beniuł i Anatolij Chostikojew. W pierwszym akcie dali oni niezwykle popis komizmu oparty na znanych chwytach, ale zaprezentowanych z taką maestrią, dzięki której nigdy nie tracą swej sily scenicznej. Akt drugi, kiedy Szwejk jako przegrany przez kapelana w kości zostaje ordynansem poręcznika Lukaszka, nabiera dramatycznego charakteru. Staje się liryczną opowieścią o męskiej przyjaźni – czy ogólniej – ludzkiej solidarności sprawdzanej w okolicznościach ostatecznych – podczas marszu na front, w drodze ku śmierci. Ta część spektaklu rozegrana jest wśród magicznych mgieł, w tak poprowadzonym świetle, że sylwetki aktorów otoczone są promieniami cienia jak święci

na obrazach. A kiedy bohaterowie przenoszą się na dach ginącego we mgle wagonu, to owo, czysto fizyczne uniesienie się ponad ziemią odrealnia rzeczywistość, metaforyzuje ją, potęguje jej liryczny ładunek. Poetycki walor przedstawienia dopełnia ostatni obraz – wiadro czerwonych jabłek rozsypanych po scenie, tak wkomponowany w całość, że stary i w innych okolicznościach zbanalizowany znak odzyskuje emocjonalną wartość i siłę wzruszania. Sztuka wyreżyserowana przez Mirosława Griniszyna to przejmująca wypowiedź o radości życia i lęku przed śmiercią, chociaż – szczerze mówiąc – początek widowiska rodził obawy, że może się skończyć na clownadzie.

Inscenizacja *Carmen* przytłaczająca nieco bogactwem środków scenicznych umiejscowiła się również w kategorii teatru wzruszeń. Aczkolwiek widowiskowe smaczki nie były całkiem świeże, jak na przykład wirujące płatki śniegu osypujące się na parę głównych bohaterów, bynajmniej wszystko razem złożyło się na zgrabną całość. Nie służyła ona epatowaniu publiczności poszczególnymi pomysłami, lecz udźwignęła zadanie wyzwiania naszych emocji, budzenia w nas wiary w miłość, która przetrwa każdą próbę. To chociaż na moment koilo nasze dusze jak szczęśliwie zakończona baśń. Oczywiście rzecz nie miała by szans powodzenia, gdyby nie znakomita gra aktorska całego zespołu, w tym urzekającej wdziękiem Wiktorii Spiescewej i nader przystojnego Anatolija Chostikojewa.

O ile ten, mało komu znany, zespół stanowił miłą niespodziankę, to na przedstawienie Centrum Badań i Eksperymentalnego Teatru prowadzonego w Pontederze przez Roberto Bacci oczekiwano się z wielkim napięciem, wiele sobie po nim obiecując. Tymczasem zobaczyliśmy przedstawienie jakich wiele w nurcie teatru poszukującego. Wnętrze walca z tiulu zamyka w sobie całą rzeczywistość przedstawienia *Ułomne życie: tajemniczy pomnik dla Pinokia*, w którym wątki z powieści Carlo Collodiego splatają się w paralele z rzeczywistą historią, jaka miała miejsce w XIX wieku. Jednak dla kogoś, kto z programu nie zna zamysłu akcji kolejne sceny spektaklu granego po włosku (choć w kodzie tych grup więcej znaczeń oddaje się symbolicznym gestem niż słowem) nie wiązały się w tak oczywistą treść. I o ile los dziewczynki poddanej deformującym zabiegom przez ojca chirurga, który z czasem staje się dyrektorem cyrku, by



pokazywać w nim swoje dziecko-monstrum, jest nader dramatyczny, to sam sceniczny obraz pozbawiony jest tej siły. Wyjątek stanowi tu może scena samobójstwa dziewczyny, pokazana w bardzo oszczędny sposób, w formie cienia nóg powieszonych, wstrząsanych przedśmiertnymi drgawkami. Rzecz została przedstawiona w znanej manierze (tak chyba można już dziś powiedzieć) stylistycznej awangardy teatralnej połowy lat siedemdziesiątych – dużo marszy po przecinających się liniach prostych, które odzwierciedlają skomplikowane relacje międzyludzkie, biegów, tarzań po scenie. Bacci wszak nie ukrywa, że był zafascynowany kolejno zespołami Living Theatre, Odin Theater i w końcu praktykami Jerzego Grotowskiego, co rzutuje na wypracowaną przez nich estetykę. Tak więc chyba ciekawiej od spektaklu wypadło spotkanie z twórcą ośrodka.

Podobnie „dziurawe” inscenizacyjnie okazało się przedstawienie *Na wieki wieków* Teatru Tańca Earthfall. Ekspresyjny układ choreograficzny i głośna muzyka „na żywo” miały się złożyć na studium człowieka poddanego agresji, co wiąże się osobistym doświadczeniami członkini zespołu, o czym – jak poprzednio – wiemy z programu. Jeżeli zaś zdani jesteśmy wyłącznie na wrażenia płynące ze sceny, to po chwili napięcia wywołanego dynamicznymi ewolucjami fizycznymi, które przekonująco obrazują brutalność, przychodzi nam przeczekiwać występy zespołu muzycznego. Niewątpliwie jego zadaniem miało być wzmocnienie siły oddziaływania przemocy, w istocie jednak uczyniło z dzieła zbiór mocnych w wyrazie etiud, ale pozbawionych tym samym spójności myślowej, która rodziłaby jakies przesłanie.

Natomiast sporo zachwyty wzbudziła *Ulica Krokodyli* norweskiej grupy Tima Daltona działającej obecnie we Francji. Teatr Beljiashe oparł swoje widowisko na prozie Isaaca Bashevisa Singera i Bruno Schulza, która pozwoliła na zbudowanie magicznej wizji scenicznej o niepospolitej urodzie. Kultura chasydzka rysuje się w niej jak na obrazach Marca Chagalla. Uliczki żydowskiej dzielnicy wiodły w głąb tajemniczego świata, to znów domy rozstępowały się, aby zwrócić uwagę widza na jakiś szczególny detal – wzruszający, zabawny albo pikantnie dwuznaczny. Rzeczywistość wyczarowywała się tu w rytm przeuroczych melodii. Wiele było w tym piękna, co aż budziło pewne obawy, czy aby smak plastyczny to wszystko, czego możemy chcieć od teatru. Czy aby nie zwalniamy go z jakiejś istotniejszej powinności? Zawieszenie pytania ułatwia fakt, że – być może – bardzo istotne dla uchwycenia głębi spektaklu słowa zostały wypowiedziane po francusku. A iluzja zna dziś ten język?

Również japoński teatr Ohta Shogo reprezentowany przez dwójkę aktorów, wypadł dość oryginalnie, przy czym ta oryginalność nie jest wcale jednoznacznie pozytywnym określeniem. Z jednej strony ich *Pustkowie* to przedstawienie, w którym tekst odgrywa

ogromną rolę (w swej konstrukcji i tematyce do złudzenia przypomina słuchowiska Ireneusza Iredyńskiego), z drugiej zaś jest wyrafinowanym widowiskiem, którego istota zasadza się na wizualnym minimalizmie, na przykład kiedy bohaterowie powlekają scenę ogromną płachtą białej tkaniny zwisającej na proscenium, i sami w jasnych strojach wtapiają się w jego tło. Aby w pełni docenić zalety tak zbudowanego obrazu trzeba by śledzić najdrobniejsze niuanse rządzące tą przestrzenią, najlepiej ze środkowego balkonu (broń Boże siedzieć na parterze, bo z parteru chwilami dało się widzieć tylko czubki głów siedzących bohaterów). A tu trzeba było odczytywać z ekranów umieszczonych wysoko nad sceną kwestie tłumaczone z japońskiego na polski i angielski. Toteż zabawą samą w sobie stało się porównywanie obu pojawiających się niesynchronicznie wersji. W tej sytuacji walory aktorstwa wybitnych japońskich wykonawców uchodziły naszej uwadze. Przy odbiorze tej sztuki całkowicie sprawdziła się zasada, że punkt widzenia zależy od punktu siedzenia.

Spektaklem jeszcze bardziej opartym na słowie okazał się Beit Lessin, miejski teatr z Tel-Awiwu. Toteż przywieziona z Izraela tragifarsa obyczajowa była nam tłumaczona przez słuchawki. Inaczej nie mielibyśmy szansy wniknięcia w konflikt trzyosobowej rodziny żydowskiej, w której hipokryzja spleta się z autentycznym piętnem Holocaustu, jakie spoczywa na pokoleniu rodziców. Produkcja artystyczna czołowej sceny oficjalnej zdawała się nie odbiegać poziomem propozycji dramaturgicznej ani reżyserii i wykonawstwa od przeciętnych dokonań naszych teatrów miejskich. Okolicznością wpływającą na niezbyt wysoką ocenę może stanowić fakt, że pełne napięcia dialogi odczytywał nam lektor.

Pozostaje jeszcze cała grupa zespołów spokrewnionych z Gardzienicami. Owo powinowactwo jest tu dwojakiego rodzaju, czy raczej podwójne. Po pierwsze, tworzą je ludzie, którzy przeszli przez Ośrodek Praktyk Teatralnych, terminowali u Staniewskiego, po drugie, kultywują wiele z jego doświadczeń, co przejawia się szczególnie w specyficznym stosunku do muzyki jako tworzywa teatralnego.

Jednym z takich przykładów jest Teatr Muzyczny Oyfen Veg z małej wyspy u wybrzeży Danii. Tworzony przez Niemkę i Duńczyka zespół wiele wędruje po świecie, szukając w nim inspiracji artystycznych, miejsca do grania i wciąż nowej publiczności. W *Idylli* spletają się po swojemu dopowiedziane losy szekspirowskiej Ofelii z XVI-wiecznymi pieśniami irlandzkimi. Opowieść o tym jak bohaterka *Hamleta* w towarzystwie swojego sługi żegluguje po Lecie, rzecz zapomnienia, stanowi bardzo udany koncert muzyki dawnej (wokalnie przygotował ich współtwórca „Gardzienie” Tomasz Rodowicz). Aktorzy pięknie śpiewają przy wtórze instrumentów, na których autentycznie potrafią grać. Żagiel rozwija się, łopocze, ale

to wszystko zdaje się nie wykraczać poza udratyzowanie wokalnie-muzycznej prezentacji. Inscenizacyjny walor przedsięwzięcia pozostaje daleko w tyle za doznaniem czysto słuchowymi, czyli kreacją teatralną spełnia się tylko w pewnej mierze.

Kolejni ludzie Gardzienic, działający w Wiedniu pod szyldem Teatr Tanto, to Jan Tabaka i Susanna Tabaka-Pilhofer. Przygotowany przez nich według opowiadania Sławomira Mrożka spektakl *Prezydent i ja* został przetłumaczony na język muzyki i ciała w oryginalnie zrytmizowanym ruchu. Pojedyncze słowa lub niewielkie kwestie zostały wypreparowane z tekstu, zmnożone według określonego rytmu, który swym często absurdalnym kształtem rozbawia, ale także oddając cały obłąkańczy porządek totalitarnego ustroju, o którym mówi przedstawienie. Ale stosowany przez nich rodzaj ekspresji umiejscawia grupę w pół drogi między poetyką słynnych etnooratoriów a dokonaniem Akademii Ruchu.

Natomiast jednym z polskich szczepów podlubelskiego Ośrodka był sytuacyjny Teatr Tragon, który założyli Anna Zubrzycka i Grzegorz Brał. Do zrealizowania *Pieśni Kozła* zebrali międzynarodową grupę wylonioną w trakcie prowadzonych przez siebie warsztatów, która swą przyszłość wiąże z Wrocławskim Stowarzyszeniem Teatralnym. Pokaz (o charakterze „work in progress”) dedykowany Włodzimierzowi Staniewskiemu nosi wszelkie znamiona metody twórczej i stylistyki scenicznej wypracowanej pod jego kierunkiem. Muzyka jest tu prapoczątkiem i przyczyną wszelkiego działania się, wszelkiej akcji scenicznej, która jednak nie domaga się logiki fabularnej a rządzi się raczej prawem emocji. Ze zmienności uczuciowych napięć bierze się treść kompozycji złożonej z *Bachantek* Eurypidesa i opisów średniowiecznych polowań na czarownice. Piętnaścioro ludzi opowiada to wielogłosowym śpiewem, ciałem rozedrganym muzyką i rozwibrowanym tańcem.

Drugi z nich stanowi Teatr Wiejski Węgajty pragnący w swej *Gospodzie ku Wiecznemu Pokojowi* tak spleść wielokulturową tradycję, by odzyskać jej pierwotny kształt, uratować przed zapomnieniem i stwo-

rzyć coś więcej ponad muzeum etnograficzne. Uczynić zeń żywą w treści i ekscytującą w formie materię. Kiedy się jednak porówna temperament sceniczny gardzieniczian z mało natchnioną statecznością wykonawców spod Olsztyna, ci ostatni wypadają blade.

Ale nawet tam, gdzie brak personalnych związków między zespołem tegorocznego gospodarza, a zapraszaną grupą, można było dostrzec podobieństwo w stworzonej przez twórcę etnooratoriów metodzie poszukiwań teatralnych. Takim zespołem jest Double Edge, który osiadł na farmie pod Bostonem a stamtąd wyprawia się w różne rejony świata. Efektem penetracji kultury Europy Środkowej stało się przedstawienie *Keter* nasycone pieśniami o niezwykle żarliwości, dramatyzmie, liryzmie, tęsknocie oraz pełne zdumiewających umiejętności akrobatycznych aktorów. Ze spektaklu tego zapamiętuje się również przepiękną i mocną w wyrazie scenę, kiedy dwoje ludzi zawieszonych w sieci wysoko nad ziemią wyrwa się ku sobie, ni to frunąc, ni to się w niej płacząc. Jednak bardzo rozległa przestrzeń rozbijała wrażenie wizualne, a wraz z nimi osłabiała siłę oddziaływania. W sumie bardziej poruszało dochodzące zza drzwi „rozsiewanie się” zespołu niż samo przedstawienie, w którym użycie wielu środków wydawało się niezrozumiałe.

Natomiast bezdyskusyjną frajdę wielu, nawet mało zainteresowanym sztuką, lublinianom sprawiła parada uliczna teatru Stella Polaris z Norwegii. Szczudlarze, polykacze ognia, smoki – zachwycali samą swą obecnością, chociaż i im jest obca myśl, by swą sztuką „skupiać się na wartościach duchowych i intelektualnych”. Popis tego zespołu rozpoczął i zakończył *Konfrontacje*, nadając międzynarodowemu festiwalowi charakteru radosnego święta teatru. Nad imprezą zawiśł duch artystycznego ekumenizmu, więc co tu ogłaszać wyniki...

Magdalena Jankowska

II Międzynarodowy Festiwal Teatralny Konfrontacje Teatralne '97, komisarz: Włodzimierz Staniewski, Lublin 8–12 października 1997.