

4

kwiecień

rok MMXX/2020

odra

miesięcznik



ISSN 0472-5182



9 770472 518204

04

Nr indeksu 36763X
cena 10 zł (z VAT 8%)

Kampania w cieniu wirusa: GAJDZIŃSKI, ORZECZOWSKI, ABRAMOWICZ, KOZŁOWSKI • SURDYKOWSKI: Wołanie o sens HEN: Do was i od was • GRYNBERG o chasydyzmie • Życie na talerzu ŁUKASIEWICZ: Nowe wiersze • LINDSTEDT O Lyotardzie • WILLMANN SANIEWSKI O „średnikach” • MUZYCZNE DEKADY WOLNOŚCI (rozmowa)

Do klasyki mam stosunek nabożny. Nie lubię, kiedy zbyttno się przy niej majstruje i kiedy się z nią za bardzo eksperymentuje. Nie uważam, że to stosunek właściwy. Uznaję nawet takie podejście za nieco wadliwe. Niezgoda na przesadne eksperymentowanie rodziła się we mnie stopniowo. Najpierw traktowałem je jako swoiste reżyserskie doświadczenie – sprawdzenie wytrzymałości widza i poziomu jego akceptacji wobec przekształceń utworu literackiego na potrzeby spektaklu. Apogeum sięgnęła wtedy, kiedy adaptacje z delikatnych i niegroźnych operacji zaczęły przeradzać się w krwawe masakry, z których utwór nie mógł wyjść żywy czy choćby podobny do siebie. Zdaje się, że nic i nikt nie jest w stanie tej masakrze zapobiec. Zdaje się również, że im ona większa, tym większa oryginalność twórcy. Bardzo mnie te rzezie zmęczyły. Zdecydowanie opowiadał się za teatrem bez przesadnych udziwnień. Udziwnienia, żeby była jasność, nie przesądząją jednak o mojej ocenie spektaklu.

Eugeniusz Fulde, kiedy był rektorem krakowskiej szkoły teatralnej, chcąc skłonić adeptów zawodu do refleksji nad bezsensownym uwspółcześnianiem klasyki, powtarzał im, że zawsze można zagrać *Hamleta* nago i w pokrzywach, ale po co?! Dzisiaj pytanie to wydaje się szczególnie ważne. Reżyser i dramaturg mają prawo do własnej wizji, do własnej formuły czy własnego przekazu. Na tym właśnie polega wolność twórcza, na której nam powinno zależeć i w której obronie powinniśmy stawać. Zwłaszcza dzisiaj. Pierwowzorem można albo dyskutować albo można z nim dyskutować. Należy to jednak czynić bez większej szkody dla niego samego. Trzeba przestać poprawiać Szekspira, Czechowa, Różewicza i wielu innych wybitnych autorów. Jeśli dramaturdzy ingerują w ich teksty, bo czują się od nich mądrzejsi, powinni

zacząć pisać swoje – o początku do końca. Eksperyment teatralny musi mieć sens. Jeśli twórcy przedstawienia go widzą i wierzą, że zostanie ono dostrzeżony przez publiczność, a co do tego można mieć czasem wątpliwości, niech dzieje się według ich woli. Dziś częściej widzowie wychodzą z teatru zdezorientowani, bez pewności, że właściwie odebrali przedstawienie. Rzadko się do swoich wątpliwości przyznają, bo obawiają się posądzenia ich o niewystarczające kompetencje do właściwego odbioru czy też wręcz o ograniczone horyzonty. A reżyser tryumfuje, bo im bardziej poplątane, tym bardziej wybitne. Im bardziej odległe od oryginału, tym bardziej twórcze. Może, ale nie służy to nikomu, poza nim.

Wesele jest dla mnie świętością szczególną. Mając o eksperymentach teatralnych takie, a nie inne zdanie, z obawą przyjąłem wiadomość, że Wojciech Klemm zamierza wystawić dramat Stanisława Wyspiańskiego na deskach Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Co bowiem jeszcze można zrobić, aby nowa adaptacja była lepsza od wcześniejszych inscenizacji i by jeszcze bardziej zaskoczyła publiczność? Mój niepokój okazał się jednak bezpodstawny.

Klemm bezbłędnie odmalował za Wyspiańskim nasze cechy narodowe, pokazując tym samym, jak bardzo się przez ponad wiek nie zmieniliśmy. I co więcej – jak bardzo od uwiara nas demokracja, jak nie potrafimy cieszyć się z odzyskanej niepodległości, jak sprzedajemy za bezcen przelaną za nią krew naszych przodków, jak zdradzamy naszą niezależność za, nie należy bać się tego określenia, judaszowe srebrniki. *Polska to wszystko hołota, tylko im złota* – nic dziwnego, że słowa te, wypowiedziane w pierwowzorze przez Hetmana, otwierają spektakl Klemma. A jeśli nawet padają dopiero po drugiej lub trzeciej kwestii, stają się słowami najbardziej słyszalnymi. A jednocześnie stanowią punkt przedstawienia. Pewnie dlatego, że tak bardzo odbija się w nich nasza rzeczywistość.

Pokazał Klemm również, że wolność rzeczywiście wywołuje w nas panikę, że bardzo potrzebujemy kogoś, kto nami kieruje, żeby nie napisać – steruje. Ostatnie wydarzenia społeczno-polityczne pokazują, że jesteśmy narodem skorumpowanym, za nic mającym wolność, prawo, niezawisłość sądów, stabilność ekonomiczną swojego kraju. Że jesteśmy narodem, w którym Edek wygrywa z Kordianem, narodem, w którym cham, opłacany przez władzę, ewidentnie się rozpanoszył. Chłoporobotnicy, tak, jak chciała kiedyś władza ludowa, mają na nowo stać się wiodącą warstwą naszego narodu. Napuszczanie robotnika na inteligenta ma za zadanie pokrzepić tego pierwszego, pokazać jego siłę i znaczenie. Manipuluje się robotnikiem, próbuje rozbudzić się w nim prymitywne odruchy, zachęca się go do sięgania po kilof (już nie po kosę i już bez wspomniania o „zakamuflowanej opcji niemieckiej”), gloryfikuje się i mitologizuje warstwę, do której należy, by poczuł się dowartościowany i skłonny do poświęceń. A wszystko to w imię sprawiedliwości, do której droga prowadzi przez czystki wśród kasta.

Klemm, żeby była jasność, nie dokonał wiernej adaptacji dramatu Wyspiańskiego. Wydaje się, że Tomasz Cymerman, dramaturg, potraktował utwór jako skarbnięc uniwersalnych sentencji. Wybrał te najwięcej mówiące o współczesnej Polsce, a następnie przypisał je konkretnym bohaterom. Bywało, że kwestie wypowiedziane przez bohaterów w dramacie Wyspiańskiego w spektaklu Klemma wypowiadały zupełnie inne postaci. To bardzo interesujący zabieg. Wypadł pomyślnie. Powstał spójny portret społeczeństwa, a także katalog ważnych dla narodu spraw. Kwestie opisane przez Cymermana zgrabnie uzupełniały się z tymi z dramatu Wyspiańskiego. Całość znakomicie dopełniły mądrości i przyszłości ludowe.

Spektakl zaczyna się od końca – od chocholego tańca – jakby wciąż trwał i trwał, i miał

trwać zawsze. Na razie trwa. Ten początek nie zwiastował sukcesu. Wydawał się bardzo nużący. Ale tylko pozornie. W konsekwencji okazał się choreograficznym popisem aktorów, dokonującym się na foliowych workach, plastikowym śmietniku. Natychmiast przywiódł na myśl ten z *Popiołu i diamentu*, na którym umiera Maciek Chełmicki. Oba urastają do rangi symbolu – u Wajdy śmietnika historii, u Klemma – współczesności. To naturalnie zamierzona aluzja do walki z plastikiem, jawiący się obecnie jako synonim zagłady świata. Tych aluzji do dzisiejszości było zdecydowanie więcej. Oczom widzów nie mogła się nie ukazać imitacja Pomnika Ofiar Tragedii Smoleńskiej. Aktorzy wchodzili na jego szczyt, by wypowiedzieć znaczące słowa. Nie było jednak patetyczności. A może to nadinterpretacja? Obecność monumentu na scenie miała najpewniej przypomnieć, w jaki sposób od kilku lat uprawia się w Polsce politykę – inicjuje się swoisty taniec na trupach, buduje się przyszłość na męczeństwie, na rozdrapywaniu ran, na mitach narodowych, próbuje się skłócić ze sobą i tak już bardzo podzielone społeczeństwo, wypełnia się rozkazy człowieka o zapędach dyktatorskich, który poprzez niszczenie kraju rekompensuje sobie osobiste nieszczęścia i próbuje wyleczyć się z psychicznych urazów. Ta imitacja stała się w pewnym sensie symbolem konfliktu. A w bocznej ścianie pomnika – menora, która trafia do ustawionego na scenie „kopciucha” (sam piec jest w spektaklu symbolem bardzo wieloznacznym). To najbardziej przerażająca scena, pokazująca, że lata edukacji o Holokauście, o tolerancji nic nie dały albo dały niewiele. Wciąż bowiem drzemie w nas antysemityzm, a aprobowany czy wręcz wzmagany przez władzę, może przynieść katastrofalne skutki. Wszystko to rozgrywa się na oczach Matki Boskiej Częstochowskiej, spoglądającej z obrazu, z prawej strony sceny. Również na księdza, w którym skupiają się wszystkie wady,

grzechy i obrzydliwe przewinienia duchowieństwa. Scenografia Karoliny Mazur w pełni oddaje atmosferę czasów i podniesionych w spektaklu problemów. Na uwagę zasługują również kostiumy autorstwa Julii Kornackiej. Widać, że łączą przeszłość ze współczesnością (sportowe obuwie), ale nie do końca wiadomo, kto je ma na sobie: chłop czy pacjent szpitala psychiatrycznego.

Spektakl Klemma jest swoistą i bardzo czytelną oceną polskiej rzeczywistości, jest odważnie wyrażonym poglądem na temat małej wartości naszego społeczeństwa oraz krytyką megalomanii. To już kolejne przedstawienie w ostatnim czasie, w którym twórcy spierają się z samozadowoleniem, przesadną świadomością własnej wartości, możliwości, a co najgorsze – poczuciem ogromnego znaczenia Polaków. I za każdym razem dowodzą, że bierze się to wszystko nie z doskonałości, ale z głębokich kompleksów.

Walbrzyskie *Wesele* Klemma przemawia do mnie bardziej niż krakowskie *Wesele* Klaty. Kłata stworzył czarujące widowisko, magiczne do granic, ale zabrakło mi w nim wyraźnego głosu w sprawie polskiej. Klemm natomiast potrafi patrzeć z dystansem i wydać radykalną ocenę współczesnej Polski. Nie ma w spektaklu przerostu formy nad treścią, za to wyczuwa się ogromne zaangażowanie zespołu aktorskiego (Wojciech Marek Kozak zasługuje na uznanie szczególne, a o jego aktorstwie będzie jeszcze głośno). Trochę w tym przedstawieniu Wajdy (malowniczość i magiczność) i trochę Smarzowskiego (instynktowość, seksualność, bezpośredniość oceny). Najwięcej jednak jego samego. Klemm może eksperymentować, ile tylko chce. Zwłaszcza że jego eksperymenty są naprawdę użyteczne, a o „sztuce dla sztuki” mowy być nie może.

Grzegorz Ćwiertniewicz

Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Walbrzychu. Stanisław Wyspiański: Wesele w adaptacji Tomasza Cymermana i reżyserii

klucza Klemma. Premiera – 29 listopada 2019.

PRÓBY, CZYLI SCENARIUSZ UNIWERSALNY

Mikołaj Grabowski wraca do korzeni. Reżyser przeszło trzydzieści lat temu wystawił w krakowskim teatrze Stu słynną adaptację sztuki niedawno zmarłego Bogusława Schaeffera pt. *Scenariusz dla trzech aktorów*. Odbiła się ona szerokim echem w światku kulturalnym i do dziś bywa z powodzeniem grana na deskach rozmaitych scen. Premiera *Prób* w teatrze Polonia to niejako ukłon w stronę krakowskiej inscenizacji sprzed lat, ale chyba również polemika z tamtym wydarzeniem. Jeśli zaś rozpatrywać spektakl wystawiony obecnie jako byt autonomiczny, zda się on zjawiskiem dość specyficznym nawet jak na dzisiejsze, niestandardne eksperymenty, standardy dramatyczne.

Rzecz, jak sam jej tytuł wskazuje, dotyczy prób scenicznych widzianych oczyma twórców teatralnych. Już taki zamysł rozwija spore możliwości tematyczne. Sztuka może otworzyć niewyczerpany rezerwuwar prawd o kulisach zmagania z Melpomeną. Uda się tu przedtę zmieścić przykłady anegdot garderobianych, przywołać przypadki animozji personalnych czy casusy rywalizacji aktorskich. Pod względem formalnym taki temat to studnia bez dna. Proces twórczy, w którym realizatorzy lepią magmę zapisanego na papierze projektu wyjściowego i rzeźbią z niej ostateczny produkt premiery, także daje spore pole do popisu.

Mikołaj Grabowski reżyser warszawskiego przedstawienia, a zarazem jeden z jego aktorów, skorzystał z tych szans połowicznie. Spektakl jest serią impresji zahaczających o wszystkie z awizowanych wyżej elementów. Są one jednak wprawdzie obecne w *Próbach*, ale raczej na zasadzie rachitycznego ciągu nieskoord-