

Meganiestandardowa metanarracja

Aktorzy prowincjonalni, rez. Damian Josef Neć, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu

Juliusz Tyszka

aA aA aA



fot. Wojtek Szabelski

Aktorzy prowincjonalni Agnieszki Holland (1979) byli jednym z filmowych ośnień mojej młodości. Obraz Anki (grała ją Halina Labonarska), która z zażenowaniem „przynaję się”, że ostatnio grała wronę „w teatrze kukielkowym”, a potem szybko opuszcza mieszkanie przyjaciółki, potykając się i padając po drodze, zapadł mi głęboko w pamięć. Podobnie jak wizerunek stołecznego reżysera (Tomasz Zygadło), który co chwila obraża aktorów – na próbach i poza nimi, nazywając ich pogardliwie „prowincjonalnym betonem”.

Podobnie jak obraz krytyka Głosowicza (Jerzy Stuhr), popijającego wódkę na prompieroowym bankiecie i tonem „do zdechtu” znużonym powiadającym jedną z aktorek, Hanę (Kazimiera Nogajówna), która chce się czegoś dowiedzieć o swej grze, że w tej chwili to on już nie pracuje.

Zapadła mi też w pamięć zbiorowa scena odprawianych w garderobie „modłów”: „Żeby coś się z tą budą stało! – Wysłuchaj nas, Panie! – I żeby zmienił dyrekcję! – Wysłuchaj nas, Panie! – I żeby choć raz w życiu zagrać w dobrym teatrze! – Wysłuchaj nas, Panie!”. (Tym razem znów nie wysłuchał.)

W 2008 roku Agnieszka Holland powróciła do scenariusza *Aktorów prowincjonalnych*, inscenizując go wraz z Anną Smolar według teatralnej adaptacji Magdaleny Stojowskiej oraz Igi Gańczarczyk w opolskim Teatrze im. Kochanowskiego. Jej wspomnienia i refleksje poświęcone pracy nad tym spektaklem znaleźć możemy na portalu film.interia.pl: „Kiedy czytaliśmy z aktami tego teatru, zresztą przyjaciółmi, scenariusz przerobiony na sztukę – uważaliśmy, że to jest absolutnie o nich. Tak że, mimo zmiany reżimu, minionego czasu, kolejnego pokolenia – życie w teatrze (...) się nie zmieniło. Ludzkie nadzieje, tęsknoty, udręki, słabości, jakieś takie żalose i paskudne małe zachowania – wszystko w tej warstwie obyczajowej i psychologicznej pozostaje niezmiennie”.

Od kilku lat regularnie oglądam niemal wszystkie premiery w kilku teatrach „prowincjonalnych” oraz „kukielkowych” i widzę w nich rzetelny profesjonalizm, a także nader często wysoki poziom prezentowanych widowisk, dający się spokojnie porównać z poziomem przedstawień prezentowanych w krakowskim Narodowym Starym Teatrze, który też regularnie odwiedzam. Nie wiem, nie wchodzę w to, czy „życie w teatrze się nie zmieniło”, sądząc jego twórców i twórczynię „o owocach”. Sądząc nader pozytywnie.

Taki też osąd wyniosłem z kolejnej inscenizacji *Aktorów prowincjonalnych*, dokonanej tym razem w toruńskim Teatrze im. Horzycy przez debiutanta w trudnym reżyserskim fachu – Damiانا Josefa Neća, który sam ułożył dramaturgię teatralnego scenariusza. Jak wyznał w swym bankietowym przemówieniu, wiele skorzystał z inwencji toruńskich aktorów, którzy zadbali o aktualizację rozmaitych teatralnych wątków, dodając do nich sporo swej, nazwijmy to, „prywatnej treści”.

No i mamy w spektaklu Neća uaktualnioną wersję modlitwy w garderobie: o występy na festiwalach, o zagraniczne *tournée*, o to, żeby reżyserował w toruńskim teatrze Christoph Marthaler, o wyższe dotacje od marszałka i wreszcie o to, by minister jednak czasem chodził do teatru.

W jednej z pierwszych scen aktorzy próbują się zmierzyć z sytuacją castingu, instruowani przez doświadczonego w tej dziedzinie Macia (Maciej Raniszewski). Tenże Maciek w jednej z ostatnich scen szczerze wyznaje, że jedździ do Warszawy na castingi i występuje w filmach oraz w serialach, bo po prostu chce zarobić.

Z kolei młody reżyser (Maciek go zna: „Facet jest zabójczy, meganiestandardowe myślenie!”), grany przez Macieja Miszczaaka, objaśniając zespolowi podczas pierwszej próby czytanej swoje mętne pomysły na inscenizację *Wywołania* Wyspiańskiego, bredzi coś o kryzysie cywilizacji, o niezbędności kryzysów, o jałowych polajankach na kapitalizm – bo nie ma dlań sensownej alternatywy... Szczytem „reżyserkiej walizy” jest jego interpretacja postaci Hołysza i Karmazyna, których określa jako „ludzi korporacji”, członków dzisiejszego przekariatatu.

Jednak nie w (koniecznych przecież) uwspółcześnieniach tkwi największa siła tego spektaklu, tylko w bardzo zręcznie rozplanowanym, subtelnym przenikaniu się świata rzeczywistego i teatralnej fikcji. Skoro jesteśmy przy postaci „meganiestandardowego” reżysera, zacznijmy od niego: Miszczaak podczas pierwszej próby przedstawia się zespolowi swoim własnym imieniem i nazwiskiem, czyli on-aktor, partner ludzi grających teatralny zespół, górując nad nimi w sferze fikcji swą reżyserską funkcją, „znia się” do ich poziomu, przedstawiając się jako on sam – też aktor. Motyw ten jest zwieczony w ostatniej scenie spektaklu, która jest powrotem do sceny pierwszej: aktorki i aktorzy z obsady już nie *Wywołania*, tylko *Aktorów prowincjonalnych* czekają na reżysera, tym razem „prawdziwego” (ale co to jest prawdziwe?), by rozpocząć pracę przy stoliku. W tej „pierwszo-ostatniej” scenie koleżanki i koledzy całkiem „prywatnie” namawiają Miszczaaka – gościnnie grającego u nich młodego aktora, żeby ich zaprosił na jakieś „małe co nieco”, wkupując się w ich łaski, jak tego chce „odwieczna” teatralna tradycja.

Nawiasem mówiąc, zadziwiło mnie fizyczne podobieństwo Macieja Miszczaaka do młodego Konrada Swinarskiego, podkreślone znanym z filmów charakterystycznym „swinarskim” kostiumem (sweter-golf, welniana marynarka, przykrótkie wąskie spodnie). Naprawdę: to nie jest jakieś moje widzimisię, bo skoro „reżyser Maciej Miszczaak” jest rolą graną gościnnie, to nie chce mi się wierzyć, aby nie był to wybór aktora do tej roli dokonany świadomie po to, by zabłysnąć (udaną zresztą) dodatkową „atrakcją dla koneserów”. Swinarski jest zresztą kilkakrotnie (i bardzo słusznie) wspominany jako realizator *Wywołania*, głównie za sprawą grającej Harfiaręk aktorki Julii (Julia Sobieska), która – podwójnym nawiasem mówiąc – głosi ze sceny nie teksty swej postaci, lecz teksty Rozy Wenedy z dramatu Słowackiego.

Subtelne, dobrze rozplanowane przenikanie się realności i fikcji, świata scenicznego i prywatnego ułatwione jest nagminnym w dzisiejszych teatrach dramatycznych uzupełnieniem żywego planu projekcjami wideo. *Cóż*, inaczej by się nie dało w sensowny sposób pokazać scen z mieszkania Krzysztofa – odtwórcy roli Konrada (Paweł Tchorzelski), które – podobnie jak w filmie Agnieszki Holland – w istotny sposób uzupełniają jego teatralne perypetie. Poglębiający się małżeński konflikt z Anią (Małgorzata Abramowicz) zwieczony jest rozstaniem, które Krzysztof – podobnie jak jego filmowy odpowiednik, grany przez Tadeusza Huka – odrağowie w rozpacz wyrecytowaniem początkowych wersów najslawniejszego monologu Konrada: „Chcę, żeby w letni dzień, w upalny letni dzień przede mną zżęto żytni lan...”.

Ponownego zejścia się dwojga bohaterów (jak to się dzieje w filmie) nie ma.

Damian Josef Neć bardzo pomyslowo ustawił (wspomnianą przeze mnie na początku) piękną i smutną scenę wizyty Ani u przyjaciółki ze szkolnych lat: tę ostatnią gra sama Abramowicz, tyle że na nagranej projekcji wideo, dialogując z Abramowicz-Anią, obecna na scenicznych deskach. W wersji toruńskiej przyjaciółka jest architektem u szczytu życiowego powodzenia – na samym końcu tej sceny, gdy już wybrzni doliący dialog o nagrodzie aktorskiej za sprawne wykrakanie postaci wrony, okazuje się, że przyjaciółce towarzyszy, leżący obok niej w łóżku, młody przystojny brodac (podczas bankietowych prezentacji okazało się, że rolę tę gra Adrien Cognac, autor wizualizacji oraz montażu scen wideo).

Gdy widzowie, wygonieni na przerwę ze Sceny na Zapleczu, udają się w kierunku schodów, oczom ich ukazuje się znana z już nakreślonych przez Cognaca ujęć sceneria mieszkania Krzysztofa, czyli filmowo zagospodarowana prawa strona korytarza. Zeby przenikaniu się iluzji i realności stało się także w tej „pozaspektaklowej” chwili żadość, przy stole, koło łóżka, siedzi Krzysztof-Tchorzelski, zagłębiiony w lekturze (niechybnie uczy się roli).

Realistycznie odegranym scenom teatralnym i filmowym towarzyszą sceny „wizyjne”: oto po zakończeniu kiepskiego spektaklu dla dzieci, gdy wybrznją już towarzyszące demakijażowi „modły”, gdy skończy się także filmowa scena obrazująca kolejne stadium rozpadu małżeństwa Krzysztofa i Ani, przyciąga światło, a „reżyser Miszczaak” wchodzi na stół i staje naprzeciw wielkiego lustra, uderzając rytmicznie ołówkiem o udo. Ania śpiewa w tym czasie na filmie refren ludowej piosenki *Zachodźże słońeczko*. Inny wizyjny fragment to taniec Łukasza (Tomasz Mycan) przed lustrem, podczas gdy na równoległe wyświetlanej projekcji wideo Krzysztof, jak zarzuca mu Ania, „mówi tylko cytatami”, porzucając w końcu teksty Wyspiańskiego i wyrażając „całkiem prywatnie” nadzieję, że tym razem coś mu w teatrze nareszcie wyjdzie.

Ktoś może zapytać: „Po co te wizyjne sceny?” i będzie to pytanie całkiem zasadne. Odpowieć tak: moim zdaniem, nie chodzi tu wcale o wprowadzenie jakiegos „jeszcze przyszego pierścienia narracji” czy (nie dać Boże) „metafizycznego wymiaru widowiska”, lecz o prosty inscenizacyjny zabieg zróżnicowania nastrojów oraz (co ważniejsze) zróżnicowania rytmu – akcja jest zawieszona, nie pdzi do przodu jak dotychczas, a widz ma podarowaną mu przez realizatorów chwilę wytchnienia, gdy może się wyciszyć i zastanowić, co, jak i dlaczego to jest grane. Z kolei Maciej Miszczaak i Tomasz Mycan mają swoje *private moments*, w których mogą sobie pozwolić na quasi-prywatną ekspresję, pozostawiając nam, widzom, pole do jej interpretacji.

A jest się nad czym zastanawiać i jest co interpretować, bo reżyser nie skąpi nam kolejnych atrakcji oraz niespodzianek. Najmniejsza z nich jest taka: oto gdy oswoimy się już z trudnym wysiłkiem obcowania z trzema rozmaitymi rodzajami rzeczywistości – realistycznie sceniczną, realistycznie filmową i mieszaną-wizyjną, Damian Josef Neć zaczyna z nami przemysłną grę w mieszanie tych planów. Najpierw mamy którąś Krzysztofa z reżyserem, przy czym aktor wywala swoje pretensje na filmie, a reżyser mu odpowiada w teatralnej sali, komentując jego niesubordynację. Potem Krzysztof pojawia się w teatralnej planie i zaczyna ćwiczyć przy drążku, pod wielkim lustrem, a reżyser go nie zauważa. Dopiero po dłuższej chwili „reżyser Miszczaak” „zdaje sobie sprawę” z obecności Krzysztofa i przeprasza go za swoje niegrzeczne uwagi, tak jakby był przekonany, że wygłaszał je był wprost do aktora współobecnego z nim w żywym planie.

A na samym końcu mamy pokrótce tu już opisaną scenę przenikania się realnej prywatności z teatralną fikcją, gdy Maciej Miszczaak staje nagle aktorem partnerem swoich koleżanek i kolegów.

Podsumowując rzecz całą nader uczucie: narracji towarzyszy tu wciąż metanarracja, a na koniec totalne przemieszanie narracyjnych planów – dobrze przygotowane uprzednimi subtelnymi zabiegami, które przyzwyczajają widzów do nagłych wolt w kształtowaniu teatralnej opowieści. A wszystko to nie jest jakąś „sztuką dla sztuki”, lecz służący głębszemu, dramatyczniejszemu przedstawieniu nowoczesnymi środkami tej „tragikomedii ludzkiej” w wydaniu teatralnym – wcale nie nowocześniejszym.

Wspomniałem już kilkakrotnie o wielkim lustrze, które zajmuje całą niemal ścianę naprzecwko jednej ze stron widowni (widzowie są usiedzeni w dwóch sektorach: po lewej stronie wejścia do sali oraz naprzeciw tegoż wejścia). Pod lustrem stoi baletowy drążek – najwyraźniej Scena na Zapleczu, gdzie grany jest ten spektakl, służący na co dzień zespolowi toruńskiego teatru za salę prób i ćwiczeń. Na początku *Aktorów prowincjonalnych* lustro jest zastąpione wielką bordową kotarą. Jej stopniowo odsłanianie zaczyna się dopiero po scenie pierwszej próby z „reżyserem Miszczaakiem”, gdy zniemaczony zespół schodzi „do garderoby” po odegraniu kiepskiego spektaklu dla dzieci, który – o czym wszyscy marzą – będzie w afizmo po kilku prezentacjach. Od tego momentu lustro stanowi dodatkowy, bezdziejowy element obrazu, jak i odbieramy na widowni, niezależnie od miejsca, jakie zajmujemy. Zwłaszcza w „scenach wizyjnych”, gdy światło przelazło, odbici w lustrze tajemniczo odgrwanej przed nami tragikomedii, z reżyserem na czele, prezentują się w krzywym, zdeformowanym, karykaturalnym wymiarze.

Warto jeszcze przywołać dwa wątki, które nie mieszczą się w głównym nurcie interpretacji tego spektaklu. Pierwszym jest wątek gejowski, obecny głównie za sprawą postaci aktora Łukasza, którą brawurowo zagrał Tomasz Mycan. Zapada w pamięć przede wszystkim jego wstrząsający monolog o „zaslanianiu okien”, żeby sąsiedzi i przechodnie czasem nie zorientowali się, że żyje z mężczyzną-partnerem, bo wtedy... Tu następuje długa litania rozmaitego kalibru przesłaowań.

Wątek ten jest wprowadzony przez opowieść o Witoldzie Zdzitowieckim – kontrowersyjnej postaci, związanej przez kilka sezonów z toruńskim teatrem jeszcze przed wojną. Gdy już w czasie wojny w Warszawie kolaborował z okupantem, grając w jawnych teatrykach, to czy robił to dlatego, że jako gej bał się zdemaskowania? Czy dlatego naraził się w maju 1944 roku na hańbę publicznego ostrzyżenia głowy przez bojowników podziemia? Ostrzyżono go jako kolaboranta czy jako geja, czy może za jedno i drugie?

Zwieńczeniem tego wątku jest ostatnia już scena z serii tych „wizyjnych”: Łukasz zostaje przez reżysera usmarowany szarym gipsem i wdrożony na sznurze plecami do podłogi, kilka metrów nad jej poziomem. (W trakcie tych zabiegów dowiadujemy się, że Zdzitowieckiemu zabito podczas wojny partnera.) Później Julia, po wygłoszeniu słynnej kwestii z *Lilli Wenedy*, że „nie czas żałować róż, gdy ploną lasy”, odpina Łukasza z alpinistycznej uprzęży i kładzie go sobie na kolanach: kolejna *Pietà* polskiego teatru. W tej samej niemal chwili Maciek ciągnie jednego ze scenicznych partnerów (Łukasz Ignasiński) po podłozde, by na koniec utworzyć z nim wspólnie obraz zdjęcia z krzyża.

Zbyt patetyczne? Przesada? Mnie to nie przeszkadzało.

Drugi istotny wątek, o którym warto na koniec powiedzieć, to wątek teatralnego „feudalizmu”. Podległość aktorów wobec reżysera została banalnie dobitnie pokazana w kilku scenach bezkarnego obrażania, upokarzania, poniżania i łżenia tych pierwszych przez tego drugiego. Wzrost jest „w sumie normalne”, bo przecież w tym zawodzie często „wywalane są na zero te emocje”? Być może, warto jednak te zachowania nazwać szczerze i dosadnie po imieniu, tak jak na to zasługują.

PS Od dziedzictwa jestem wielbicielem teatrów lalk i teatru formy i nie mogę się nijak pogodzić z postępującą tendencją teatru postawą środowiska teatralnego i PT Publiczności w ogóle. Fachowe zagranie wrony czy bociana (*vide* spektakl pod tytułem *Odlot* w poznańskim Teatrze Animacji) nie jest dla mnie w żadnym wypadku gorsze od udanego zagrania Gustawa-Konrada czy Hamleta. Lalki wybitne spektakle, które w ostatnich latach obejrzałem w kilku polskich teatrach także i aktora, w niczym nie ustępują osiągnięciom teatrów dramatycznych, a nawet jej, moim zdaniem, przewyższają.

I to by było na tyle w kwestii grania wrony.

PS: Jak już kilkakrotnie zaznaczyłem, po premierze toruńskich *Aktorów prowincjonalnych* zostałem na bankiecie. Gdymy jednak z Zoną wyszli przed jego końcem i usilowali przedostać się nader skomplikowaną drogą do wyjścia, natknęliśmy się na dwie panie, które – zapewne naruszając zakaz palenia – oddawały się bez wahań i skrpułoliwemu nalogowi. Panie te, najwyraźniej zatrudnione w teatrze i czujące się pewnie, „na swoich”, widząc naszą beznadność i wspanę niezawodnym cieciovskim wężem „lopecgo we wsi”, zapytały nas obcesowo i „z buta”, co tu robimy i jakim prawem się tu dostaliśmy. Nie pomogły nasze doś eleganczki, premierowe zwiercznie przyzdziwki (które mogliśmy przecież ukraść z nieopilnowanej szatni, przekradając się niezauważeni przez portiernię i sieć korytarzy!) oraz ogólnie zasadniczo przyzwodły wygląd. Zrejtrowaliśmy, znajdując w końcu drogę poprzez zagmatwane zakamarki zaplecza. Na szczerze pani partnerka potrakowała nasze wyjście z budynku jako coś zupełnie normalnego, nie demonstrując „żałosnych i paskudnych małych zachowań”.

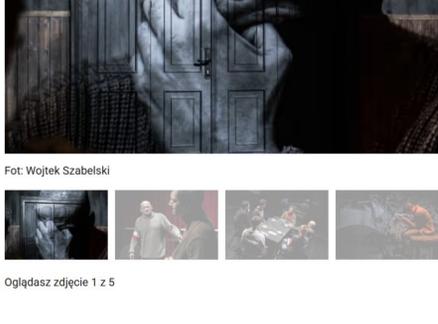
Podsumowując: aktorzy i realizatorzy w toruńskim Teatrze im. Horzycy nie są z pewnością prowincjonalni, ale te dwie panie, *cóż*, przytko mi i ciężko na sercu, ale to wykruszając: raczej, niestety, są. I na pewno nie czytały *Etyki* Konstantina Wykstralskiego, który właśnie im poświęcił w tym esejku sporo miejsca, pisząc o „tej warstwie obyczajowej i psychologicznej” dziewiętnastowiecznego rosyjskiego teatru, którego nie znośli.

06-03-2019

Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu
Aktorzy prowincjonalni
na podstawie scenariusza filmowego Agnieszki Holland i Witolda Zatorskiego, Wywołania Stanisława Wyspiańskiego oraz improwizacji aktorów
dramaturgia i reżyseria: Damian Josef Neć
scenografia: Maciej Czuchryta
muzyka: Agnieszka Szczepaniak
wizualizacje i montaż wideo: Adrien Cognac
obsada: Małgorzata Abramowicz, Julia Sobieska, Łukasz Ignasiński, Maciej Miszczaak (gościnnie), Tomasz Mycan, Maciej Raniszewski, Paweł Tchorzelski
asystent reżysera: Magdalena Kosik, Tomasz Mycan
konsultacje z reżyser: Magdalena Kosik
W spektaklu wykorzystano fragment Lilli Wenedy Juliusza Słowackiego oraz cytat z filmu *Polityczne owady* – strażnicy naszych dni Claude’a-Jule’a Parisot
premiery: 23.02.2019

DAMIAN JOSEF NEĆ | TORUŃ | TEATR IM. WILAMA HORZYCY

Aktorzy prowincjonalni, rez. Damian Josef Neć, Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu



Fot. Wojtek Szabelski



Oglądasz zdjęcie 1 z 5

Bądź na bieżąco, dołącz do naszego newslettera

Twój adres email

Nie jestem robotem 

Dołączając akceptujesz naszą politykę prywatności oraz warunki korzystania z portalu zawarte w regulaminie.

Projekt „Ogólnopolski portal Teatralny.pl” jest finansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Programów MKiDN, priorytet TEATR

POWIĄZANE TEATRY

Teatr im. Wilama Horzycy

PRZECZYTAJ TEZ

Jołanta Kowalska
Polana KomalkoPiotr Dobrowoński
Śmielić i globJoanna Ostrowska
Polska w budowieJanusz Majcherek
Szczęśliwe dni: 9 marcaAnna Jazgarska
Kubuś powracaJoanna Ostrowska
„Obstrukcja umysłowa”

BĄDŃ NA BIEŻĄCO

