

6074

Teatr

Warszawa

01-2009

M. / Nr 1

Krakowski Teatr Scena STU

„Romeo i Julia”

wg Williama Shakespeare’a

tłum. Stanisław Barańczak

scen., reż. i sčenogr.

Agata Duda-Gracz

muz. Jakub Ostaszewski

piosenka „Żony” Paweł Szarek,

Karol Śmiatek

ruch scen.

Kamila Jankowska,

Witold Jurewicz

światło Piotr Pawlik

premieri

10 i 12 października 2008



Panoptikum à la Madame Duda-Gracz

Michał Mizera

„Bo jak śmierć potężna jest miłość” – chciała, zdaje się, przypomnieć Agata Duda-Gracz. Już samo to zdanie z „Pieśni nad Pieśniami”, przecież banalne i oklepane, niesie za sobą dawno rozpoznane toposy mistrzów. Eros i Thanatos. Thanatos i Hypnos. Wielkie mity, wielkie tematy sztuki. Niektórzy twierdzą, że najważniejsze. To na nich właśnie skupiła się młoda reżyserka, wybierając „Romea i Julię”. Zrezygnowała z kluczowego i konstytuującego oryginalną akcję konfliktu dwóch rodów. Wyostrzyła za to główne powody tragedii młodych kochanków: „za późno” i „na zawsze”.

„Za późno”, bo gdyby biedny osiołek z Bratem Janem na grzbiecie dotarł był do Mantui nieco

wcześniej... Duda-Gracz założyła i taką wersję, że Romeo list Ojca Laurentego jednak otrzymał i kochankowie przeżyli.

„Na zawsze”, bo takie zobowiązanie złożyli sobie, na swoją zgubę, młodzi. I, nie wiedzieć czemu, postanowili go dotrzymać...

Stąd główną bohaterką jest Ostatnia Julia (Anna Polony). Złożona na szpitalnym łożu śmierci, wspomina swoją pierwszą miłość, której wierna pozostała do końca. Patrzy na nią przez pryzmat młodości i zakochania (Pierwsza Julia: Izabela Noszczyk/Kamilla Baar) oraz wieku dojrzałego i wypalonego związku zżartego rutyną (Kolejna Julia: Aldona Grochal/Katarzyna Gniewkowska). „Przed egzekucją skazańcom

podobno zdarza się chwila euforii; dozorczy zwą taki moment ostatnim przeblyskiem” – rozpoczyna Polony i delikatnym, wirującym ruchem dłoni zaczyna wywoływać postaci dramatu, wprawiać w ruch teatralny kalejdoskop osób i wydarzeń.

Agata Duda-Gracz uprawia teatr autorski, i to w sensie, do jakiego polski teatr przyzwyczaili Tadeusz Kantor, Józef Szajna, Jerzy Grzegorzewski czy Janusz Wiśniewski. Duda-Gracz jest artystką o oryginalnej wyobraźni. Niemniej jednak łatwo wskazać te elementy jej nowego spektaklu, które leżą u podstaw ich i jej autorskich wizji teatru. To swobodny stosunek do tekstu wyjściowego, bardziej partytury teatralnej niż

precyzyjnego, gotowego zapisu w postaci dramatu. To budowanie struktury przedstawienia opartej o powtórzenia, repryzy i (nie tylko muzyczne) leitmotywy, o kontrapunktowe budowanie rytmów („szybki, szybki, wolny!” – w takt tego okrzyku wycofują się postaci z balu u Capulettich). To także galeria postaci dziwnych, koślawych, przejawiskawionych, zdeformowanych czy groteskowych. To specyficzne traktowanie przestrzeni gry scenicznej, za każdym razem ściśle powiązanej z konkretnym projektem. I wreszcie malarskie myślenie o scenicznych obrazach – w tym spektaklu są

1 | Kamilla Baar (Pierwsza Julia), Radosław Krzyżowski (Pierwszy Romeo); fot. Marcin Wegner

widoczne, m.in. w kostiumach, powiązania z twórczością (także rysunkową) Federica Felliniego i Jerzego Dudy-Gracza. Ale przecież autorski nie znaczy: dowolny. Wręcz przeciwnie, powinien znaczyć: poddany wyjątkowemu rygorowi myślowemu, estetycznemu, organizacyjnemu, rytmicznemu. Tu już nie można zważyć winy na współpracowników. A właśnie tej dyscypliny w spektaklu Dudy-Gracz zabrakło.

Bardzo dobra muzyka Jakuba Ostaszewskiego świetnie budowała klimat refrenicznych powtórzeń i ciągłych nawrotów. Niezła piosenka „Żony” autorstwa i w wykonaniu Karola Śmiałka (w roli Parysa) również umiętnie wpisywała się w rytm spektaklu. Ale już planowo spóźnione wobec wydarzeń na scenie, nerwowo podśpiewywane przez Parysa „Jabluszek pełne snów” – które jawi się jako dysonans mający zatuszować (a może właśnie pogłębić?) zmieszanie sytuacją sceniczną – rozbijało jednolitość i tempo spektaklu. Podobnie budowanie nastroju w pustelni Ojca Laurentego – księdza w pstrokatej marynarce (Rafał Dziwisz/Krzysztof Pluskota) – przed nuceniem melodii na modłę „Kiedy ranne wstają zorze”. Atrakcyjny zabieg powtarzania kwestii przez różne postaci, podkładania różnych intencji pod ten sam tekst, także spalił na panewce. Różne intencje to przecież różne rytmy, co przy długich monologach okazało się nie do opanowania i znów osłabiało rytm przedstawienia.

W tym nieregularnym, co rusz rwanym i kulejącym tempie przecacza się przez scenę kołowrót barwnych postaci. Cała ta grupa porusza się w sennym wspo-

mnieniu, przedśmiertnej ułudzie, „ostatnim przeblasku”, tworząc teatralne panoptikum. Wyszminekowani, wypomadowani, wyzełowani, wytatuowani, wymalowani, ubrani jak współcześni Włosi z dyskotek lub z filmów Felliniego, uczestniczą w tym nietypowym seansie osobliwości.

Oryginalność pierwotnego Panoptikonu, więzienia zaprojektowanego przez Jeremiego Bentham, polegała na tym, że jego konstrukcja umożliwiała strażnikom obserwowanie więźniów tak, by nie wiedzieli, czy i kiedy są obserwowani. W Teatrze STU jest oczywiście odwrotnie: wszyscy są obserwowani przez wszystkich: aktorzy przez widzów z trzech stron, widzowie przez widzów z boku lub z naprzeciwka. Agata Duda-Gracz z trudem poradziła sobie z tą nietypową przestrzenią. Ledwo udało jej się zadbać, żeby każdy sektor miał dobrą widoczność i widział aktora przynajmniej kilka razy *en face*. To niełatwe, ale to też ledwie punkt wyjścia, techniczny niuans świadczący o reżyserskiej sprawności.

Kompozycja przestrzeni wymusza ruch aktorów, co w przypadku panoptikum czy też teatralnego kalejdoskopu, w którym przed umierającą Julią przesuwają się autentyczne i możliwe sceny z jej życia, ma pierwszorzędne znaczenie. System aktorskich wejść i wyjść musi być zgodny z przyjętą formułą. Scena STU daje sporo możliwości. Krzysztof Jasiński pracuje w tej przestrzeni od trzydziestu paru lat i wciąż umie zaskoczyć, okiełznać jej ograniczenia. Duda-Gracz z biedą gospodaruje trzema szpitalnymi łózkami, łącząc je w coraz to nowe kon-

strukcje. Aktorzy chowają się pod nie lub urządzają ekwilibrystyczne popisy na ich szczycie. Wrażenie robi za to podłoga z białego, szpitalnego gumolitu z zaznaczonymi miejscami, gdzie mają parkować łóżka, stoły i inne rekwizyty. Przy większości znaków stoją daty dzienne, jakby znaczyły odejścia, zgony pacjentów tego dziwnego szpitala-hospicjum. Nie jesteśmy tu pierwsi ani ostatni. Jesteśmy „kolejni”.

Kilka, kilkanaście ujęć robi wrażenie od strony plastycznej. Samobójstwo Rozaliny w wannie. Scena, w której Parys zajęty przygotowaniem stolika na swój występ hipnotyzuje postaci sceniczne, które niczym w transie kiwają się na boki, zapatrzone w jego dość absurdałne działania (ładna gra z przyzwyczajeniami widzów). Oryginalnie rozegrana scena pierwszej rozmowy kochanków na balu między Pierwszą Julią, Ostatnią Julią, Pierwszym Romeem (sonet „Jeśli nazbyt szorstką dłonią”). Obraz wyjącej z rozpaczki Kolejnej Julii. Leżący na podłodze Parys, obracający się w koło, jakby odmierzał upływający czas. Pierwsza Julia przymierzająca welony, jakby nie była pewna, co symbolizują i który z nich może założyć. Scena pogrzebu Tybalta, Merkucja i Rozaliny, którzy zamiast twarzy pokazują swoje portrety truimienne... Wyrażnie wybrzmiewają wątki przysięgi (powtarzane przez trzy Julie „Nie przysięgaj!” długo dzwoni w uszach), depresyjnej atmosfery („Nie mam dzisiaj nastroju do tych podskoków”), pustosłowia. Smutna twarz Julii po nocy z ukochanym, niczym żywa ilustracja Arystotelesowskiego *Omne animal*

post coitum. Wreszcie przeciągły finałowy dźwięk badającego pracę serca aparatu Holtera. Potencjał w pomysłach reżyserki tkwił zatem – i tkwi nadal – spory.

Podwójna obsada skłania do porównań. Drobne różnice w aktorskich rolach raczej nie wpływają na całościowy przekaz. Pierwszy Romeo Tomasza Schimscheina w magnetycznym uniesieniu całuje w dłoń lub czoło panie na widowni, czego Radosław Krzyżowski unika. Obie wersje dają się wyjaśnić, obie organicznie wypływają z aktorów. Natomiast już pobieżny przegląd fotografii z przedstawienia pokazuje znaczącą i świadomie (nie może być inaczej) podjętą przez reżyserkę decyzję o podwójnej obsadzie Pierwszej Julii. Dublerki dzieli wszystko: wygląd zewnętrzny, typ urody, emploi, doświadczenie zawodowe, środki ekspresji... Ich cielesność warunkuje odmienne kostiumy, które noszą. Kostium zaś wyraźnie przesuwając akcenty w interpretacji jednej i tej samej przeciwieści ról. Te same sytuacje, te same kwestie, te same relacje między partnerami, obie infantylne, a jednak... To dwie odsłony nie dających się pogodzić w jednej wersji spektaklu. Izabela Noszczyk, mocą natury zmuszona do częstych ucieczek w kierunku groteski, przesady, grania z dystansem, byłaby siłą motoryczną jeszcze odważniejszej, bardziej radykalnej, krótszej (czyli szybszej), nawet irracjonalnej wariacji na wybrany przez Dudę-Gracza temat. Z kolei Julia Kamilli Baar, seksowna nastolatka w prowokacyjnym kostiumie, udźwignęłaby ciężar spektaklu serio, dbającego o klarowność na nowo ułożonej akcji, o prawdopodobieństwo

i sceniczną realność wydarzeń i uczuć.

Wygląd aktora w najbardziej podstawowym wymiarze, nie dającym się zamaskować kostiumem, charakteryzacją, warsztatem, koncepcją roli, zawsze będzie niósł jakieś znaczenie. To chyba jasne, że co innego znaczy dla widza zakochanie

się Krzyżowskiego w Baar, a co innego w Noszczyk. A jeśli Duda-Gracz chciała podważyć tę oczywistość, zaniepokoić nas zbyt stereotypowym przyjmowaniem teatralnej rzeczywistości znaków, to tylko na własne życzenie stała się kolejną ofiarą na ołtarzu politycznej poprawności w teatrze.

Ale to chyba miał być spektakl Anny Polony. Tymczasem wielka aktorka najwyraźniej nie dała się przekonać reżyserce do ogólnej koncepcji. Owszem, Polony bez wysiłku realizuje nawet najdziwniejsze pomysły (takie zadania aktorskie to dla niej proste etiudy). Nie można się jednak oprzeć wrażeniu, że gra

tylko dlatego, że obiecała. Trochę szkoda, bo ona jako jedyna z obsady, poza Parysem, nie ma dublera. ■

Michał Mizera – doktorant Instytutu Europeistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą idei teatru narodowego. Współpracuje z „Pulsem Biznesu”.