

Sen mara

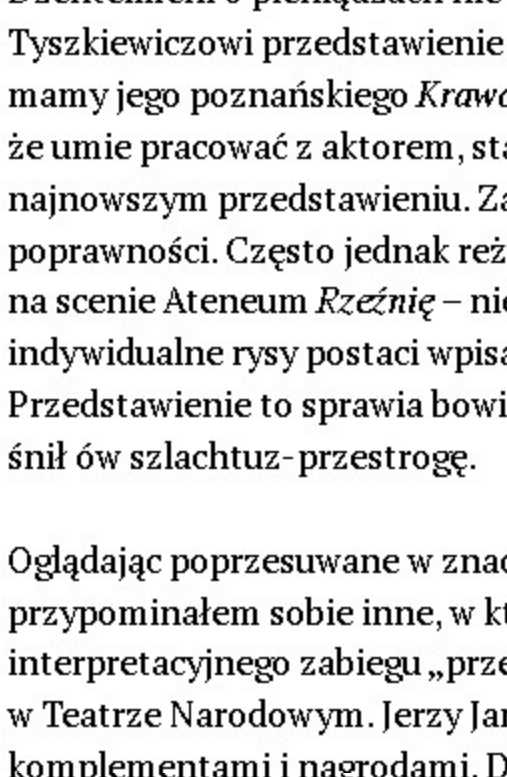


TOMASZ MOŚCICKI

Krytyk teatralny, dziennikarz. Absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST.

Lubię to! 3

A A A



Fot. Bartek Warzecha

Najnowsze przedstawienie Artura Tyszkiewicza nazwałbym „Jazdą po wybojach”. Trafnie interpretowane fragmenty sąsiadują z pomysłami nietrafionymi albo zgoła bałamutnymi. Te sprawiają iż *Rzeźnia* z Teatru Ateneum staje się tym, czym być chyba nie powinna. Nie jest to ponura i ziszczona już na naszych oczach przepowiednia – ale sen neurotyka.

Skoro mamy do czynienia ze snem – warto zajrzeć do fachowej literatury. Jednak nie do Freuda, lecz do groźowego sennika. Co oznacza według tej pożytecznej książki rzeźnia? Ano – przestrożę przed niepokonanym przedsięwzięciem, do którego nie w pełni przekonany jest sam śniący, bowiem przedsięwzięcie to nadzarpnie i jego finanse, i reputację.

Dzielnemieni o pieniądzech nie rozmawiają, zajmijmy się zatem sprawą reputacji. Tej Tyszkiewiczowi przedstawienie w Ateneum raczej nie nadzarpnie. We wdzięcznej pamięci mamy jego poznańskiego *Krawca* z 2008 roku, kilka innych przedstawień, którymi pokazał, że umie pracować z aktorem, stawiać mu i egzekwować sceniczne zadania. Widać to i w jego najnowszym przedstawieniu. Zadania postawione w prawdziwej twórczej mecie – przeto zasługującym na sympatię, *De mortuis nihil nisi bene* – ale dalebóg, to zewnętrznie efektowne przedstawienie z dobrymi rolami nie było szczytowym osiągnięciem Jarockiego. Może paradoksalnie dlatego, że te dobrze zagrane role pokazały, że branie lekkiego, co Mrożek – świetny konstruktor i bezwzględny logik – wymyślił i wpisał w swoje najlepsze dramatyczne teksty, obraca się przeciwko reżyserowi. Na swój prywatny użytek określam to jako „wierzęgnięcie tekstu”.

To, co stało się w *Rzeźni* przekombinowanej na nowo przez Tyszkiewicza, najlepiej jest prześledzić, przyglądając się wszystkim jej postaciom.

W twórczości Mrożka obsesyjnie, niczym refren powraca konfrontacja wysokiego z tym, co niskie, podrzędne, gorsze, i jego ostateczny triumf nad tym, co wysokie, wysublimowane, pozbowione szans w tej konfrontacji. Występuje to i w prozie Mrożka – wystarczy przypomnieć sobie *Dwa listy* – a nade wszystko w kanonicznych dramatach. Pozbawione norm i zasad bydlę powodowane najprostszyimi instynktami jest i w *Tangu*, i w *Krawcu*, jest przecie i w *Rzeźni*. Nie na darmo Mrożek każe zrazu „ukamienowanemu w popiersie” Paganiniemu wyrażać się pełnymi, kunsztownymi zdaniem – by ożywiony, ale zredukowany do rzeźnika eksmaestro zmienił i sposób mówienia – ten zaś jest zewnętrzną funkcją myślenia postaci o świecie. Rzeźnik- Paganini przynoszący Skrzypkowi wątrobkę to rodzony brat Edka do manierach XX z *Emigrantów*. Niczym Różewiczowiy „wuj prawdziwy” jest prawdziwym chamelem. Cham prawdziwy i wątrobka także prawdziwa. Bez tego drastycznego skontrastowania dwóch Paganinich gubi się w *Rzeźni* ogromny fragment diagnozy Mrożka, wystawionej kulturze. Szukając „prawdy” i „autentyczności”, trafiała ona na prymitywa, który już za chwilę bez mruknięcia okiem ją zaszlachtuje, tak jak szlachtował do tej pory woli i wieprze. Tego niestety w *Rzeźni* Tyszkiewicza nie ma. I nie wina to Dariusza Wnuka. Wręcz przeciwnie. Zadanie aktorskie wykonane jest bowiem na najwyższym stopniu poprawności. Świetnie poprowadzona postać Paganiniego – marmurowego (czy może zaledwie gipsowego) biustu, zwolniony ruch głowy, jakby temu Paganiniemu przychodziło z trudnością poruszanie nią, jakby pokonywał w sobie opór kamiennej materii, która jest jego więzieniem. Do tej chwili wszystko jest w porządku, a potem zaczyna się nieporozumienie – jako się rzekło nie z winy aktora. Paganini przemieniony w Rzeźnika, przyczesań starannie, w nieskazitelnie białym fartuchu, białych spodniach, białych butach przypomina raczej pracownika laboratorium pilnie strzegącego sterylnej czystości, baczącego, by do preparatu nie dostała się nawet odrobina kurzu, najmniejszy obcy pyłek. Ceremonialnie wyprostowany, sztywny, nieudolko doskonały i zimny nie jest prostakiem i chamelem, lecz swoją odhumanizowaną doskonałością i ceremonialnością przywodzi na myśl raczej kogoś w rodzaju Antoine’a Deiblera, naczelnego kata Francji, który swoją gilotyną perfekcyjnie przeniósł na tamten świat niemal czterystu lata. Każda kwestia wypowiedzana przez Wnuka brzmi tajemniczo – wedle dobrej teatralnej zasady „wiem, lecz nie powiem”. A przecież u Mrożka w tym zredukowanym Paganinim nie ma już żadnej tajemnicy. Jest tylko konkret – prawdziwa, świeżo wykrojona, trzęsąca się wątroba. I nie ma już nic poza nią. Musi być prawdziwa – jak prawdziwy jest ten wtęśniony noża i obucha. W Ateneum nie ma też wątroby, zamiast niej Rzeźnik przynosi okutą walizeczkę, mogącą kryć w sobie precyzyjne narzędzie, a może jajko – nawet Fabergé – a więc produkty najwyższej kultury, nie zaś wzbudzający odrzecz kawał dymiącego jeszcze mięcha. Kontrast zniknął, nie ma konfliktu kultura – natura.

Rzeźnik- Paganini z Ateneum to przykład dobrze zrealizowanego, lecz źle postawionego zadania aktorskiego osłabiającego wymowę sztuki.

Wątpliwości budzi postać Flecistki, u Mrożka postaci tajemniczej – z pogranicza świata wyobraźni Skrzypka i cielesnej rzeczywistości. Zastąpienie jej w pierwszej, bardzo okrojonej scenie miłosnego wyznania manekinem nie wzmaga bynajmniej wrażenia „migotliwości” wewnętrznego świata Skrzypka, niepewności, co jest tu jeszcze dotykane, żywe, a należy już do dziedziny ułud – za prosty to zabieg, nieledwie sceniczny wytrych. To samo ze sceną, w której Skrzypek dokonuje ostatecznej transgresji przez zniszczenie instrumentu, opowiadając się po stronie „nowego ładu” spod znaku obuszka i noża wymierzonego w serce. Tu Flecistka, grana już przez aktorkę (Emilia Komarnicka), wychodzi ze scenicznej zapadni. Przyklejony do twarzy, bezmyślny uśmiech, jaskrawy, wyzywający makijaż, rzęsy zlepione czarnym tuszem... Można ją wlec niczym martwy przedmiot, powtarzający tylko monotonicznie „nie pozwól, nie pozwól”. Co tu w tej scenie robi ta wariacja na temat lalki Barbie? Późniejsza, żywa już Flecistka nie ma w takim układzie roli nic do zagrania i nie tchnęłoby w nią życia ani Sarah Bernhardt, ani Aleksandra Ślaska – nawet gdyby zespolili swoje wysiłki.

Rzeźnia Tyszkiewicza zdaje się niepokojącym snem głównej postaci. Można odnieść wrażenie, że ten oniryczny wątek zdominował ją i w Ateneum uczestniczącym w śnie Skrzypka. Warto jednak zastanowić się, kto ów sen śni. Czy jest to człowiek wewnętrznie silny, dążący do przemiany marzenia w rzeczywistość? Tomasz Schuchardt gra Skrzypka bardzo dziwnego. Nigdy nie bierze do ręki instrumentu, w jego pokoju nawet wcale go nie ma, raz tylko pojawia się w jego ręku skrzypcowy futeal. Scenicznymi atrybutami jego sztuki są tylko metronom na ścianie jego samotni i ażurowy pulpit do nut. Krępy, ubrany w niegostowny, burobrązowy sweterek nałożony na nieokreślonego koloru koszulę, luźne spodnie – nie ma w sobie nic z wirtuozą. Na pewno nie stylizuje się ten skrzypek na geniusza. Szybkie, nerwowe gesty, charakterystyczny niezgrabny chód z palcami stóp zwróconymi nieco ku sobie, często przekrzywiana głowa, dłonie w przykurczu z nerwowo poruszającymi się palcami – to wszystko sprawia wrażenie, jak gdyby Skrzypek nie panował do końca nad swoim ciałem. Nerwowy sposób mówienia, urywane zdania... To raczej studium neurozy, może autyzmu. I znów jak z Paganinim- Rzeźnikiem: wiarygodna psychologicznie postać, ale jakby wyjęta z innej sztuki.

Jest też w *Rzeźni* wpisana jeszcze jedna płaszczyzna konfliktu – psychoanalizyczna. Niezdrowa, toksyczna więź Skrzypka i nadopiekuńczej, wampiryzującej go Matki. Nasunięcie ich na siebie, przecięcie to *tour de force* dla każdego realizatora *Rzeźni*. Dekadę temu w Teatrze Narodowym nie uniknęła tej pułapki Agnieszka Lipiec- Wróblewska, u której tekst Mrożka podryfował w stronę opowieści o trudnej inicjacji w dorosłe życie – także to erotyczne. W Ateneum z kolei ten psychoanalizyczny wątek uległ osłabieniu. Głównie dlatego, że Matka grana przez Magdalę Zawadzką jest zbyt wycofana, nieledwie zbyt empatyczna. Znów założenie reżyserskie zwiększało rolę – tym razem jednak nie w mniej właściwym kierunku – ale na bok. Sluchając Magdy Zawadskiej, ma się ochotę samemu oddać się jej w opiekę. Ona nie wykorzysta, nie nadużyje – nie, jest dobra i kochająca. I wiadomo, że zawsze odsunie się w porę w cień – odwrotnie niż Matka w sztuce Mrożka: nadopiekuńcza, imperatywna, zdolna dla obrony swojej niezagrożonej pozycji Tej Pierwszej posłużyć się emocjonalnym szantażem.

Są jednak w *Rzeźni* z Ateneum dwie role pokazujące, czym *Rzeźnia* jest. Że to nie seans psychoanalizy czy opowieść o enigmatycznym obcym, oferującym w walizeczce coś, co może być wątrobką, a może szlachetnym kamieniem. Piotr Froncewski gra Dyrektora Filharmonii. Tyszkiewicz świetnie wykorzystał manierę aktora do „nadintonacyjności” mowy scenicznej, tych wszystkich wokalizacji każdej samogłoski – stylu czy też może raczej już manieri, którą Froncewski posługuje się z upodobaniem od dobrych trzech dekad. Tym razem to, co często nuży, częściej irytuje, wspaniale „siedzi” w emfaticznych, zakochanych w sobie i swojej błyskotliwości Dyrektorze Filharmonii. Jego pierwsze przemówienie wygłaszane do kulturalnej, wyfraczanej, wypachnionej publiczności, przecie wielka pochwała kultury kielniającej naturę, a więc apoteoza kultury jako świadomej sztuczności – wygłoszone z tą charakterystyczną manierą, jakby jeszcze przez Froncewskiego wzmocniona – samo w sobie jest sztucznością i staje się na scenie prawdą. Scena teatralna jest przecie sztucznością samą w sobie. Ale już drugi monolog Dyrektora, bluźniercza apoteoza niczym niehamowanych instynktów, złowroga akceptacja tego, co w człowieku niskie, co jest w nim naturą, a nie kulturą – jest zupełnie inne. Zniknęła niemal całkowicie ta melizmatyka, Dyrektor jest niezwykle oszczędny, ascetyczny – niemal brutalny. Jest z ducha tekstu Mrożka i wpisanych wń intencji autora. Gdybyż jeszcze Froncewski pościągnał się w swojej pierwszej scenie zapraszania Skrzypka na koncert, gdyby zdjął całkowicie z siebie swój ulubiony styl...

Ma jednak *Rzeźnia* z Ateneum prawdziwego bohatera. O nim dziś na końcu, ale powiedziane jest, że ostatni będą pierwszymi. Bohater jest żywą legendą i pamięcią Ateneum. Charakterystyczny, pamiętany przez wszystkich, choć ogromną część jego aktorskiego życia to wejście na chwilę z jedną drobną kwestią. Mistrz nawet nie drugiego, a często trzeciego planu. Henryk Lapiński. W przedstawieniu Tyszkiewicza gra Woźnego filharmonii. Nieco przygarbiony, dyskretnie usuwający się w cień, wie o tej Filharmonii i swoim szefie zapewne wszystko. Stąd jego spokój starego sługi, znającego swoje miejsce, nie pierwsze, ale stałe i ważne. I nagle w oczach Lapińskiego- Woźnego pojawia się autentyczny strach i rozpacz. Kąkonia błądzących odgłosów dobywających się z trzewi kulturalnej i cywilizowanej do tej pory publiczności jest dla tego Woźnego prywatną apokalipsą, chwilą, w której wali się cały jego poukładany przez całe życie świat. Woźny nie krzyczy, nie lamentuje. Mówi po prostu przerażony o nieszczęściu. Jest autentyczny. I przejmujący. Patrzyłem w jego oczy.

Przypominały mi się spojrzenia starych ludzi fotografowanych w chwili wojny. Mieli w oczach dokładnie to samo – błysk rozpacz, że właśnie skończył świat i nie ma już dla nich miejsca w tym, który nadejdzie.

Wniosek z tego przeglądu ról płynie chyba tylko jeden: tam, gdzie Tyszkiewicz zawierzył autorowi, a nie swojemu poglądom na temat sztuki Mrożka, pojawiło się to, co w tej *Rzeźni* jest prawdziwe i ważne: skrajny pesymizm autora wobec zapaści europejskiej kultury i jej konsekwencji: groźne, ale i groteskowe.

Ascetyczna dekoracja Justyny Elminowskiej wypreparowuje w tym przedstawieniu akcję *Rzeźni* z konkretnego miejsca. Poniżej poziomu sceny po lewej i prawej stronie – symetryczne meścieczaiskie wnętrza: kozetki wygięte w secesyjne esy- floresy, lampa z abażurem. To pokój Matki, stający się też gabinetem Dyrektora Filharmonii. A na scenie? Wnętrze klaustrofobiczne. Metronom na ścianie, pulpit do nut. To wszystko. Ściany szarą wykładziną uformowane w regularne małe stożki – oto pokój ćwiczeń Skrzypka. Tak obite ściany widzi się we wnętrzach studiów nagrańowych albo w audytoriach muzycznych uczelni. Ależ i tłumią skutecznie wszystkie skupieniu, niwelują wszelkie pogłos, sprzyjają skupieniu, a więc i skutkiem jest dźwięki dochodzące ze świata. Jest w tym jednak coś niepokojącego – i dwuznacznego... Pokój Skrzypka jest bowiem idealnie odizolowany od wszelkich zewnętrznych wpływów – jak więzienna cela, a może po prostu pokój w szpitalu dla nerwowo chorych (pamiętajmy! – Skrzypek u Tyszkiewicza to studium neurozy!). Tylna ściana tego audytorium- celi unosi się dwa, może trzy razy. Na początku do połowy ukazując lśniące rury. Czasem widuje się takie w rzeźniczych sklepach – tych nieco starszej daty. Na nich zawiesznie – na podobieństwo wianuszków wędlin – kilkoró czarnych skrzypiec, mających się stać ofiarami furii Skrzypka. O te rury wydające przenikliwy dźwięk będzie ostrzona maczeta, narzędzie mordu – nowy instrument Skrzypka. Wciąż jednak – wobec niecałkowitego otarcia tego prospektu – trudno się domyślić, czym naprawdę są te lśniące, zamocowane równolegle rury. Tajemnica wyśnięcia się w kodzie przedstawienia Tyszkiewicza, będącowa również scenicznym blackoutem. Tylna ściana unosi się całkowicie, ukazując półtusz, wieprzowe gicze, ćwierci wołowe zawieszone na tych lśniących po pięć. Narasta kakaofoniczne crescendo zmieszanych ze sobą dźwięków. Wszystko jest jasne. Oto makabryczny zapis nutowy „nowej muzyki”. Ten scenograficzny pomysł budzi podziw i uznanie. Jeden z nielicznych już przypadków w polskim teatrze, w którym sceny zastawiają „durnostojki” nadające się do wykorzystania w każdym przedstawieniu. Dokonana w ciągu półtora dekad na naszych scenach standaryzacja scenografii nie jest bynajmniej niczym nowoczesnym i postępowym. To, co zbyt często oglądamy, swoją jednostajnością przypomina swą istotą gotowe komplety dekoracyjne Spitzlajara, sprzed dobrych 120 lat. Scenografia Elminowskiej – świetnie rymująca się z duchem tekstu Mrożka – to jeden z rzadkich ostatnio przypadków istnienia plastyki teatralnej, będącej integralną częścią dzieła sztuki teatru.

Przedstawienie Artura Tyszkiewicza jest ciekawym przykładem tego „jako to się zło miesza do dobrego”. W pamięci starszego pokolenia widzów żyje jeszcze *Rzeźnia* wystawiona 40 lat temu w Teatrze Dramatycznym, przedstawienie, które ustaliło pewien kanon odczytywania tego dramatu. Pomysł Tyszkiewicza na wystawienie *Rzeźni* ze wszystkimi zaletami i wadami tego przedstawienia, wobec całkowitego niemal zniknięcia Mrożka z horyzontu zainteresowań współczesnych reżyserów sam z siebie zasługuje na sympatię i uznanie.

Być może na takiego Mrożka dziś nas w tej chwili stać.

A czy to dobrze, to – jak pisał Kipling – zupełnie inna historia.

18-02-2015

Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie
Sławomir Mrożek
Rzeźnia
reżyseria: Artur Tyszkiewicz
muzyka: Jacek Grudziński
ruch sceniczny: Jarosław Staniek
scenografia i kostiumy: Justyna Elminowska
obsada: Emilia Komarnicka, Magdała Zawadzka, Piotr Froncewski, Henryk Lapiński, Tomasz Schuchardt, Dariusz Wnuk
premiera 07. 02.2015

TAB: Artur Tyszkiewicz, Sławomir Mrożek, Jarosław Staniek, Jacek Grudziński, Justyna Elminowska, Zawadzka, Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza.

Udostępnij

Lubię to! 8

S K O M E N T U J

Autor

lub zakreśl się

Treść komentarza

Aby potwierdzić, że nie jesteś robotem, wpisz wynik działania: trzy plus dziesięć jako liczbę:

▶

K O M E N T A R Z E (3)

Zosia | 2015-03-04 20:25:50

To prawda. Rzeźnia przekombinowana. Tak samo jak i historia.

jkz | 2015-02-24 11:37:59

Tango Jarockiego w Narodowym było wybitne. Znacznie powyżej tekstu. Dlatego filolog- bibliotekarz wysiada

| 2015-02-20 20:49:27

Cytuj

REDAKCJA | PATRONATY | PARTNERZY | WSPÓŁPRACA | SZKOŁA | REGULAMIN | KONTAKT | RSS

ALL RIGHTS RESERVED TEATRALNY.PL

Captured by FireShot Pro: 30 maj 2022, 11:14:07
https://getfireshot.com