

Stein jak Axer

AUTOR: PIOTR HILDT

Inscenizacja Petera Steina to spektakl o władzy. Ta perspektywa rozpościera się przed bohaterami *Borysa Godunowa* na wielu płaszczyznach.

TEATR POLSKI
W WARSZAWIE

Borys Godunow
Aleksandra Puszkina

tłumaczenie
Seweryn Pollak
opracowanie tekstu
Peter Stein,
Marek Radziwon
reżyseria
Peter Stein
dekoracje
Ferdinand Wögerbauer
kostiumy
Anna Maria Heinrich
światła
Joachim Barth

premiera
24 maja 2019

Od lewej:
Mirosław Zbrojewicz
[Patriarcha],
Jakub Matusiak
[Krwawe Dziecko],
Andrzej Seweryn
[Borys Godunow]



fol. Katarzyna Chmura

■ Kiedy w okolicach dwutysięcznego roku ponad osiemdziesięcioletni wówczas Erwin Axer reżyserował w Teatrze Współczesnym w Warszawie, wszyscy, nawet konserwatywni i sprzyjający tej scenie krytycy, odczuwali dojmujące wrażenie końca pewnej epoki. Twórca, do którego przyklejono opinię o służebności literaturze, reżyserował wtedy Bernhardowskie *Ucelu* (1997) i Strindbergowską *Wielkanoc* (2001), w stylu statecznym i eleganckim. Z wiedeńską gracją i ze wspaniałą Mają Komorowską w rolach głównych w obu przedstawieniach. Axer miał swój repertuar, ulubionych aktorów i autorów. Publiczność smakowała te spektakle niczym wino, a reżyser domykał swą koneserską księgę.

Nie bez powodu wspominam wydarzenia sprzed dwóch dekad. Peter Stein to jedna z ostatnich legend dwudziestowiecznego europejskiego teatru pokolenia Petera Brooka, Eugenia Barby i Clausa Peymanna. Niedawno opuścił to grono Jacques Lassalle. Stein jest dziś równolatkiem Axera z okresu jego ostatnich przedstawień. Choć zmieniły się czasy i okoliczności, to sytuacja wokół *Borysa Godunowa*, wystawionego w warszawskim Teatrze Polskim, jest zbliżona do tej wokół ostatnich przedstawień Axera.

Wizytę Steina planowano od bardzo dawna, a realizację *Godunowa* potwierdziło spotkanie reżysera z dyrektcją i aktorami Teatru Polskiego ponad rok przed premierą. Wizja arty-

styczna była już wtedy jasna, choć poszukiwano jeszcze najlepszych rozwiązań zmierzających do jej urzeczywistnienia. Poczynając od obsady (w spektaklu występuje pięćdziesiąt osób), a kończąc na kostiumach i scenografii. Od początku było oczywiste, że główną rolę zagra Andrzej Seweryn. Fakt, że przez wiele lat Seweryn był aktorem Comédie-Française, z pewnością podnosił jego rangę w oczach Steina.

Borys Godunow jest kojarzony w całej Europie przede wszystkim z operą Modesta Musorgskiego, powstałą później niż tragedia Aleksandra Puszkina. W wywiadzie, który ukazał się tuż przed premierą, Stein zapewniał jednak o wyższości tekstu dramatycznego nad wersją

operową. Przedstawienie Steina opiera się na przekładzie wybitnego filologa Seweryna Pollaka. Tłumaczenie trafiło na sceny polskiego teatru kilka razy. Najpierw w 1950 roku jako montaż tekstów rosyjskiego klasyka. Jak na siermiężne bierutowskie czasy przystało, podkreślano wtedy rolę Roku Puszkina i przypomniano o jego przyjaźni z Mickiewiczem. Pollak opatrzył wówczas program do inscenizacji autorskim esejem. Po raz ostatni całego *Borysa Godunowa* w jego przekładzie publiczność teatru dramatycznego widziała ponad pół wieku temu, nomen omen, w Teatrze Polskim w Warszawie. Reżyserował Henryk Szletyński, scenografię projektował Otto Axer, a Borysa Godunowa grał Władysław Hańcza. W 1981 roku po tekst Puszkina w przekładzie Pollaka sięgnął Laco Adamik, reżyserując spektakl Teatru Telewizji.

Inszenizacja Steina zapowiadana była jako największa i najbardziej ambitna na polskich scenach od trzydziestu lat, czyli w nowej epoce. Nie należy jednak zapominać, że poprzednia polska inscenizacja tej tragedii w nowym tłumaczeniu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej i reżyserii Andrieja Moguczija, z 2008 roku, też nie należała do najmniejszych, choć była odmienna estetycznie.

Premiera Teatru Polskiego potwierdziła planowany rozmach inscenizacyjny. Ostateczny kształt obsady powstał po długich namysłach Steina. Interesująca jest jednak swojego rodzaju „uległość” reżysera wobec warszawskiego teatru. Chociaż jest on jednym z największych w kraju, nie dorównuje potęgze Burgtheater i nie ma tej artystycznej renomy co Berliner Ensemble. Wchodząc do Polskiego, Stein musiał też zrezygnować z obsadzenia w głównej roli swojego ulubionego aktora, Klausa Marii Brandauera.

Prześledźmy historię stanowiącą tło dla narracji spektaklu. Młody chłopak wysłuchuje opowieści starego pustelnika o morderstwie następcy tronu Dymitra przez nowego cara Borysa Godunowa. Postanawia podać się w Moskwie za odnalezionego następcę tronu, który przeżył akt morderstwa. Zakochany w córce Jerzego Mniszcha, Marynie, razem z Polakami doprowadza do wojny i walki o moskiewski tron. Odwołując się do imienia zamordowanego chłopca, młodzieniec samozwańczo przedstawia się jako Dymitr. Stąd pierwsze lata siedemnastego wieku przeszły do historii pod nazwą Dymitriad. W spektaklu mówi się o polskich postaciach historycznych, takich jak król Zygmunt III Waza czy książę Wiśniowiecki.

Rosyjscy dworzanie i bojarzy Godunowa parokrotnie odwołują się do postaci jednego z poprzednich carów, Iwana Groźnego, którego panowanie zapamiętano jako wyjątkowo okrutne.

W przedstawieniu widać rozmach i precyzję jednocześnie. Znać, że wyszło spod ręki niemieckiego reżysera starej szkoły. Już od pierwszej sceny zauważamy idealne proporcje scenografii, precyzję i piękno oświetlenia, niezwykle starannie dobrane kostiumy. Mam przed oczami wielki kościelny dzwon, który mężczyźni i kobiety z ludu targają przez całą scenę, a w uszach stukot bojarskich pantofli, które na potrzeby spektaklu miały być szyte u włoskiego szewca. Spektakl jest piękną kompozycją estetyczną, choć jego istotę stanowi kompozycja dramatyczna.

Scenografia jest ascetyczna. Przesuwające się po scenie dekoracje Ferdinanda Wögerbauera tworzą inne tło dla każdej sceny. Widać wielogodzinną pracę scenografa z Joachimem Barthem odpowiedzialnym za reżyserię światła. Poszczególne sceny są wspaniale doświetlone i ukazują bogactwo kostiumów carskiego dworu. Warto też pochwalić niezwykle sprawne przejścia światła tworzące płynną kompozycję w czasie i przestrzeni. To, co może być oczywistością, urasta tu do sztuki. W końcu zespół zachodnich twórców uzupełnia nazwisko

(w tej roli student Akademii Teatralnej Filip Orliński) nie może powstrzymać się od łez. Uwadze widzów nie umknie też alegoryczny obraz Godunowskich wyrzutów sumienia, kiedy przez scenę przechodzi duch małego Dymitra zamordowanego przed laty przez cara. Zjawia dziecko ukazujące się pod postacią bladego chłopczyka w bieli i z krwawą raną na prawym ramieniu. W momentach tych nawiedzin Borysa ogarnia panika. Postać ducha grana jest przez małą dziewczynkę, a to nie jedyne dziecko występujące w spektaklu. Jest bowiem jeszcze grupka dzieci należących do moskiewskiego ludu. Na podium najlepszych obrazów ustawie także scenę w wojennym namiocie, kiedy Dymitr rozmawia z rosyjskim oficerem. Scena usytuowana przez reżysera w naświetlonym jasnym pomieszczeniu jest jako jedyna oderwana od ciemnej kolorystyki tej inscenizacji.

Tragedia Puszkina w teatrze współczesnym stanowi nie tylko test historyczny, ale i dramaturgiczny. Przedstawienie Steina jest wierne Puszkiniowi i Pollakowi, a to niestety stawia problem tekstu literackiego. Nie chodzi tylko o archaiczny język, ale i o konsekwencje podziału dramatycznego, czyli długość scen i rozproszenie wątków. Sceny są relatywnie krótkie i jest ich bardzo wiele. Wielość wątków i ich poszatowanie mogą męczyć widza, szczegól-

Borysowi Godunowowi z pewnością należy się dogłębna analiza, ale trudno mówić o tym widowisku w sposób emocjonalny. Przedstawienie nie porusza i nie niesie wielu nowych znaczeń.

Anny Marii Heinrich. Jej misterna praca, którą należałoby nazwać reżyserią kostiumu, stała się przedsięwzięciem logistycznym. Buty na miarę miały być szyte u włoskiego szewca, stroje powstawały nie tylko zgodnie z krojem dopasowanym do ciał aktorów, ale przede wszystkim z miarą historyczną. Jeśli zajrzeć do fachowych podręczników, okaże się, że nie każdy bojarski kaftan w czasach Borysa Godunowa wyglądał tak samo.

Stein portretując historyczny przewrót, stworzył kilka wspaniałych scen, pełnych życiowej esencji. Katalog najpiękniejszych z nich otwiera (paradoksalnie przedostatnia) scena umierania, w której opadający z sił stary Godunow poleca synowi, młodemu Fiodorowi, sprawować rządy nad carską Rosją. Carewicz

nie w pierwszej części, która jest dłuższa i prowadzona wolniej. Akcja przyspiesza dopiero pod koniec, po ponad dwóch godzinach nużącego przedstawienia. Podejrzewam, że Stein decydował sam w obszarze dramaturgicznym, w sytuacji, kiedy jedynym partnerem w pracy nad tekstem był Marek Radziwon, krytyk posługujący się biegle językiem rosyjskim. Należy jednak pamiętać, że nie zajmuje się on praktyką inscenizacji na co dzień.

Wątpliwości natury kompozycyjnej stanowi moment, w którym z Rosji początku siedemnastego wieku przenosimy się do czasów Puszkiniowskich. Pary ubrane w stroje z dziewiętnastowiecznej epopei narodowej tańczą w rytmie menueta (za oprawę muzyczną odpowiedzialny był Włoch Massimiliano Ga-

gliardi). Do reszty nie przystaje także scena, w której Dymitr Samozwaniec flirtuje z Maryną Mniszchówną przy fontannie. Nie wiadomo, dlaczego fontanna stoi w lesie, którego tło przyozdabia wizerunek jeziora charakterystyczny dla impresjonizmu.

Marcin Bubółka grający Dymitra jest jeszcze bardzo młody. Ma dwadzieścia pięć lat, czyli dokładnie tyle, ile Samozwaniec w momencie śmierci. Zastanawia jednak, czy koniecznie było obsadzenie tak młodego aktora w niezwykle wymagającej roli. Bubółka ma w sobie na pewno duże pokłady talentu, ale ta rola stawia wymagania o wiele wyższe niż role w spektaklach dyplomowych. Bardzo dobrzy warszawscy aktorzy Jerzy Schejbal (Pustelnik) i Mirosław Zbrojewicz (Patriarcha) nie mają możliwości, by pokazać wiele ekspresji, ukryci pod kostiumami i sztucznymi brodami, które wyraźnie im ciążyą. Więcej też można by się spodziewać po Krzysztofie Kwiatkowskim, grającym Puszkina. W pamięć zapadają tylko epizodyczne postacie Piotra Bajtlika i Grzegorz Mielczarek w roli Szujskiego. O sukcesie aktorskim tego przedstawienia przesądza jednak bohater zbiorowy, czyli moskiewski lud, grany przez trzydziestoosobowy tłum aktorski.

Rolę Andrzeja Seweryna, czyli filar przedstawienia, można by określić jako niepełną i niepewną. Nie wiemy dokładnie, jak układała się jego artystyczna współpraca ze Steinem. Nie wiadomo, z czyjej strony wyszła większość propozycji dotyczących aktorskiej kreacji. W roli Godunowa można dostrzec

niedobory ładunku psychologicznego. Może to decyzja reżysera, by *Borys Godunow* był inscenizacją historyczną, trzymającą emocje na dystans, więc powściągliwą w grze aktorskiej. To sytuacja, w której Seweryn powinien zostać rozgrzeszony. Szkoda wówczas, że Stein nie chciał wykorzystać jego aktorskiego potencjału do pełnej rozprawy psychologicznej. Drugim wariantem jest „niepewność” roli Seweryna, który jako aktor i dyrektor, może nawet wbrew woli reżysera, hamował się w obawie o to, aby rola była udana. Im kreacja bardziej ascetyczna i ostrożna, tym mniejsze jest ryzyko błędu, szczególnie w wydarzeniu tej rangi. Wszystkim znane są talent i ogromna pracowitość Andrzeja Seweryna. W innych rolach pokazuje on swoją aktorską fantazję. Tym razem czegoś w kreacji Borysa Godunowa zabrakło.

Wiele lat temu gościnne spektakle Steina w Polsce pobudzały krytykę do dyskusji i zdobywały aplauz widzów. *Borysowi Godunowowi* z pewnością należy się dogłębna analiza, ale trudno mówić o tym widowisku w sposób emocjonalny. Przedstawienie nie porusza i nie niesie wielu nowych znaczeń. To poniekąd teatr mieszczański, a poniekąd koneserski. Do podziwiania z daleka – jak pisał kiedyś Mirosław Kocur o teatrze Warlikowskiego. Przypomina mi się też *Królowa Margot* Aleksandra Dumasa w reżyserii Grzegorza Wiśniewskiego w Teatrze Narodowym. Teatr zgrabnie i porządnie zrobiony, ale nie wiadomo dokładnie, o czym opowiadający współczesnemu widzowi.

Stein jest dziś honorowym profesorem Berlińskiej Akademii Sztuk, mieszka we Włoszech. Jest przeciwnikiem teatru, w którym każdy koncept urasta do miana sztuki. Porządkuje interpretację. Z pietyzmem podkreśla – wobec młodych wychowanków tzw. teatrologii stosowanej w Niemczech – odrębność swojego stylu, opartego na wierności literaturze. Już na pierwszej próbie w Polsce zapowiedział zespołowi, że bardzo nie lubi „teatru reżyserskiego” (*Regietheater*), w którym artysta-wizjoner, kreśląc tekst, w autorski sposób decyduje o sensach przedstawienia.

Borys Godunow potwierdza rozpowszechnioną opinię, że po licznych sukcesach reżyser utracił kontakt z rzeczywistością współczesnego teatru. W pozbawionej dynamiki inscenizacji stworzył muzeum swojego teatru. Aktorzy poruszają się w nim jak marionetki – mechanicznie i bez gracji właściwej dla stylizowanych spektakli. *Godunow* z pewnością będzie chętnie odwiedzany przez polonistów i historyków carskiej Rosji.

Z drugiej jednak strony osiemdziesięcioletni reżyser prezentuje muzeum swojego stylu godnie i konsekwentnie. Nawet dla młodych reżyserów w Wiedniu jest wielką legendą niemieckiej reżyserii dwudziestego wieku. Jego *Król Lear* trzymał się w repertuarze narodowego Burgtheater do lutego tego roku przez sześć sezonów – czyli dłużej niż wszystkie inne sztuki tej sceny (a jest ich wiele). To znaczy, że Wiedeń liczy się z mistrzem. Tak jak swego czasu z Axerem. ■

Borys Godunow, reż. Peter Stein, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie (2019)

