

Naprawdę

AUTOR: JOANNA OSTROWSKA

Zorro pochodzi z czasów, kiedy władzę w Los Angeles sprawowali Meksykanie. Paweł Aigner opowiada o tym, nawiązując do Szekspira i europejskiej tradycji.

■ Paweł Aigner może uważać ten sezon za bardzo udany. Najpierw w rzeszowskiej „Masce” przygotował znakomitą inscenizację *Zemsty* Fredry, która znalazła się w finale konkursu „Klasyka Żywa”. Na początku stycznia dał premierę *Miłości do trzech pomarańczy* wg Joanny Walter i Carla Gozziego w poznańskim Teatrze Animacji, a zaledwie miesiąc później odbyła się w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora premiera *Zorro* według scenariusza samego reżysera. Choć wszystkie te przedstawienia powstały w teatrach lalkowych, to ich docelową widownią wcale nie są dzieci. Myślę jednak, że ich styl i forma artystyczna możliwe były do osiągnięcia właśnie z artystami, którzy mają dużą świadomość pracy formą.

Poza bardzo wysokim poziomem artystycznym te trzy spektakle wiele łączy. Przede wszystkim do współpracy nad nimi Aigner zaprasza tych samych (choć w różnych konfiguracjach) twórców – stroną plastyczną zajmują się Pavel Hubička i/lub Magdalena Gajewska, muzykę tworzy Piotr Klimek lub Tomasz Lewandowski, a pojedynki szermiercze przygotowuje Rafał Domagała. Funkcja pełniona przez tego ostatniego, współcześnie niezbyt często wykorzystywana w teatrach, wydaje się sugerować czy też podpowiadać pewne tropy interpretacyjne związane z uprawianą przez Aignera formą teatru, która posiada już wyraźne cechy indywidualnego stylu inscenizacyjnego i związanych z nim wyborów estetycznych. We wszystkich przywołanych przedstawieniach Aigner sprawdza, jak działają we współczesnej kulturze dawne mity literackie i kulturowe, umieszczając je nie tyle w ponadczasowej czy ahistorycznej perspektywie, co w kontekście im właściwszym – w obszarze teatru, podkreślając mocno ich teatralną proveniencję. W ten sposób korzysta z tego (oraz przybliża to), co w pol-

skiej tradycji teatralnej nieczęsto gości na scenach, czy to dramatycznych, czy lalkowych. Mam tu na myśli różne formy teatru popularnego, czy wręcz jarmarcznego, związanego z tzw. kulturą niską, korzystanie z farsowych rozwiązań w rytmie spektakli, jak i z form komedii dell'arte. Te rozmaite poziomy estetyczne i kulturowe w płynny sposób przenikają się właśnie w opolskim przedstawieniu. Kto by pomyślał, że można Zorro – postać z kultury popularnej, niemal prototyp komiksowego superbohatera – potraktować Szekspirowskim *Hamletem*, i to w taki sposób, że powstał spektakl spójny myślowo, estetycznie i jeszcze bardzo wyrafinowany w formie.

Aigner sam napisał scenariusz do przedstawienia opartego na kulturowym archetypie „dobrego zbrojnika”. Język, jakiego używają postacie, jest jednak na wskroś współczesny, quasi-potoczny, wartki, zabawny oraz całkowicie pozbawiony wulgaryzmów, stosowany natomiast z ogromnym wyczuciem. Osią narracyjną przedstawienia Aigner uczynił *Hamletowską* „pułapkę na myszy” (w jego spektaklu mowa jest o szczurze), wokół którego to motywu bardzo zgrabnie oplótł rozmaite wątki. Nie osadził jednak wprost Zorro w sytuacji *Hamleta* (czy też którejkolwiek innej postaci z tego dramatu), co byłoby zbyt prostym zabiegiem. Między innymi dlatego, że w spektaklu nie ma jednego Zorro – ten, kto czuje taką potrzebę, może okazać się tajemniczym mścicielem w masce. Ta niepewność co do tożsamości tytułowej postaci jest bardzo inteligentnie zaprezentowana. Owszem, Zorro pokazuje się kilkakrotnie na scenie, pojedynkując się na szpadę z niewidzialnym przeciwnikiem, lecz zawsze jest do widzów bokiem, z powiewającą peleryną, w półcieniu, więc trudno rozpoznać go, choćby po sylwetce. Na koniec przedstawienia oka-

zuje się, że owych Zorro, mniej lub bardziej fałszywych, jest co najmniej czterech...

Intryga, którą stworzył Aigner-autor, jest może i zawiła, ale bardzo misternie przeprowadzona. Jak przystało na teatr prawdziwie elżbietański, porządek w tę zawiłość wprowadza organizacja przestrzeni. Mamy więc scenę przednią, tylną oraz górną. Ta ostatnia jest sceną teatru, w którym ma grać trupa zaproszona przez Monastaria (Krzysztof Jarota), z obu jej boków prowadzą schody na podscenie, które również należy do aktorów – tam się przygotowują, dyskutują i... knują. Schody oczywiście zachęcają do tego, by wykorzystywać je do pościgów, gubienia pogoni, gubienia się, co wprowadza do spektaklu rytmiczną precyzję farsy. Scena przednia jest uniwersalnym nigdzie, staje się przestrzenią pałacu, domem de la Vegów, po wniesieniu na nią stołu staje się karczmą, lub dzięki szubienicy – miejskim placem. W ten sposób reżyser wydobywa teatralność i związaną z nią umowność sytuacji, jaką zbudował. Równocześnie tak wyraźnie podzielona przestrzeń sceny pozwala na błyskawiczne zmiany akcji przypominające niemal filmowy montaż – sceny są krótkie, treściwe i szybko się zmieniają. Ta gęstość znaczeń, kontekstów wymaga od widza ogromnej uwagi.

Nie miejsce tu, by przytaczać intrygę, tym bardziej że śledzenie jej, jak w każdym porządnym kryminale, daje ogromną przyjemność, co zapewnia precyzja konstrukcji. Owszem, Aigner wprowadza wiele wątków, lecz żaden z nich nie jest niedokończony, nie ma między nimi luk czy niejasności, splatają się razem w barwną i mocną tkaninę, która mieni się rozmaitymi odcieniami. Ta metafora *Zorro* jako tkaniny wydaje mi się bardzo dobrze opisywać

spektakl. Wątek jest mocny i uprzedzony z tradycji szekspirowskiej oraz tego, co uznajemy za kulturę wysoką. Z *Hamleta* wzięty jest motyw użycia spektaklu teatralnego do przeprowadzenia własnej zemsty. Dzięki temu to kapitan Monastario wydaje się być najbliższy tytułowej postaci, wszak to on planuje intrygę, dzięki której – jak jest przekonany – uda mu się pojąć Zorro. Jednak nie zna on dzieła Szekspira, nie wie więc, że dla duńskiego księcia cała sprawa kończy się źle. Nie docenia też tego, co można nazwać „magią teatru”, czy też bardziej współcześnie: jego performatywną mocą sprawczą. To powoduje, że kapitan – z *Hamleta* staje się pod koniec przedstawienia *Makbetem*, który nie mogąc znieść własnych zbrodni, powoli popada w obłęd. Do tego zresztą bardzo wyraźnie nawiązuje scena, w której na porzucony przez aktorów egzemplarz sztuki kapie krew, brudząca ręce Monastaria. To on jest tu głównym bohaterem – postacią mroczną, tragiczną, naznaczoną na czołe blizną w kształcie litery Z. On także nie może zmyć krwi z dłoni, stojąc pod górną sceną, w garderobie aktorów. Jak na ironię jego dłonie obmywa trucizna, którą na scenie górnej aktorzy wlewają do ucha śpiącego króla w grany przez siebie *Hamlecie*. Wątek tej tkaniny spektaklowej budują parafrazy fragmentów Szekspirowskiego dramatu, bardzo bliskie oryginałom tłumaczeń.

Są i rady dla aktorów, i rozważania o życiu, a także – rozegrana poza górną, czyli właściwą sceną w teatrze – scena z grabarzami. Tu znów Monastario wchodzi w rolę *Hamleta* z oryginalnego kształtu tej sceny, lecz grabarze, zamiast pochować Ofelię, zasypują ziemią jego, grzebiąc żywcem. Obok cytatów z Szekspira pojawia się także początek Mickiewiczowskiej *Wielkiej Improwizacji*...

Na tym poważnym wątku osnute są komediowe motywy przedstawienia. Przede wszystkim związane z autoreferencyjnością refleksji spektaklowej – mówią o byciu aktorem, nie tylko tym w „wielkim teatrze życia”, ale po prostu: komediantem, dla którego zabraknie miejsca w historii teatru. Te żarty są śmieszne, lecz równocześnie gorzkie, jak wtedy, gdy pada pytanie: „Jesteście aktorami, czy lalkarzami?”. Uwidaczniają one jednak mocno, że to teatr i teatralność są tym, co fascynuje reżysera najbardziej, i że jest on przekonany o przydatności teatru jako sposobu rozpoznawania rzeczywistości. Dlatego ze sceny pada ważne, choć paradoksalne zdanie: „Jeśli dzieje się w teatrze, to dzieje się naprawdę”. Z tą myślą, iż teatr jest innym rodzajem rzeczywistości, a przy okazji ważną rzeczywistością „naprawdę”, Aigner bawi się na jeszcze jednym poziomie. Członkowie trupy grani są przez aktorów, którzy równocześnie grają role w „prawdziwej” rze-

czywistości przedstawianej. Nie mamy więc do końca pewności, czy to nie aktorzy uknuli intrygę, by pozbyć się Monastaria, czy może odwrotnie: szacowni mieszkańcy Los Angeles dokładnie w tym samym celu ukryli się pod postaciami tych, co tylko grają, więc ich działanie nie powinno mieć praktycznych skutków. Mocno widać fascynację teatrem jako żartem czy zabawą, stąd sceny, które pełnią rolę podobną do tych, jakie pełniły *lazzi*, na przykład wtedy, gdy sierżant Garcia (Łukasz Bugowski) wynosi lampę do przesłuchań, a jej kabel, uważnie śledzony przez Monastaria, długo ciągnie się po scenie, lub gdy pierwotny Zorro, w tej chwili już starszy człowiek, pojedynkuje się z kapitanem. Ponieważ zapomniał okularów, więc to, jakie sztychy i pchnięcia ma zadawać, podpowiada mu stojąca obok żona. Razem ów, serio prowadzony, wątek i przeplatająca się z nim komediowa, by nie rzec farsowa osnowa tworzą tkaninę, która w różnych momentach przedstawienia mieni się bądź humorem, bądź tragizmem. Aigner wraz z aktorami z OTLiA stworzyli naprawdę wybitne dzieło – precyzyjne, a zarazem swobodnie przeplatające w przedstawieniu różne nastroje i starannie wyważające proporcje między nimi. Dotyczy to każdego aspektu: inscenizacji, narracji oraz bardzo wyrównanej gry całego aktorskiego zespołu. Po prostu teatralny majstersztyk. ■

OPOLSKI TEATR LALKI
I AKTORA IM. ALOJZEGO
SMOLKI

Zorro

scenariusz, reżyseria
Paweł Aigner
scenografia
Pavel Hubička
kostiumy
Magdalena Gajewska
muzyka
Piotr Klimek
choreografia
pojedynków
szermierczych
Rafał Domagała

prapremiera polska
16 lutego 2019

Scena zbiorowa



fol. Grzegorz Gajdos