

Efekt metateatru

AUTOR: PATRYK KENCKI

Sztuka Krzesińskiego powróciła do Lublina z okazji sto dziewięćdziesiątej piątej rocznicy otworzenia Teatru Starego, ale spektakl Joanny Lewickiej nie jest muzealną rekonstrukcją.

TEATR STARY
W LUBLINIE

*Żywi i umarli,
czyli Bandyci w piekle*
Stanisława
Krzesińskiego

reżyseria
Joanna Lewicka

premiera
20 października 2017

Scena zbiorowa



fol. Wojciech Nieśpiałowski / Teatr Stary w Lublinie

Trzeciego i czwartego kwietnia 1853 roku w lubelskim teatrze pokazywano „nowy melodramat fantastyczny” Stanisława Krzesińskiego, zatytułowany *Umarli i żywi, czyli Bandyci w piekle*. Sztuka ukazuje przeplatające się historie bandy włoskich zbójców oraz dwojga zakochanych. W pierwszym obrazie (*Rozbójnicy sycylijscy*) herszt o imieniu Frascitano, pragnąc uprowadzić hrabiankę Anielę, napada na zamek Urbino (znajdujący się, o dziwo, na południu Włoch). Z drugiej części dowiadujemy się, że Frascitano zginął podczas oblężenia, a narzeczony hrabianki, Alfons di Lalugio, dla uratowania porwanej narzeczonej wstępuje do grupy przetrzy-

mujących ją zbójców. Przybrawszy sobie pseudonim, od którego pochodzi tytuł tego obrazu (*Rio Santo*), rychło zostaje nowym hersztem bandy. Ażeby pokonać rozbójników, podstępnie sprowadza ich do krateru Wezuwiusza, nie spodziewając się jednak, że gwałtowna erupcja pozbawi życia także jego. Aniela, nie mogąc pogodzić się ze stratą ukochanego, również rzuca się do krateru. Wreszcie w finalnym obrazie (*Sądy piekła*) spotykamy w zaświatach Frascitana, który tymczasem uzyskał od Lucypiera godność pierwszego ministra. Niebawem bramę otchłani przekroczy znana nam banda rozbójników, którzy pożegnali się z życiem

na dnie Wezuwiusza. Jako samobójczyni towarzyszy im nieszczęsna hrabianka, której szlachetność zostanie jednak nagrodzona uwolnieniem obydwójga kochanków z piekielnych czeluści.

Sztuka Krzesińskiego to utwór należący do ówczesnej kultury popularnej. Doświadczony prowincjonalny aktor, ale także reżyser, dyrektor, a nawet dekorator, doskonale opanował stylistykę odpowiadającą publiczności. Że publika ta czasem bywała niełatwa, zdaje się dowodzić obraz Feliksa Pęczarskiego *Efekt melodramy*, pochodzący z 1835 roku, a ukazujący właśnie widzów lubelskich (przywołany zresztą

w finale opisywanego przedstawienia). Sportretowane oblicza mogą wzbudzać prawdziwy niepokój. Oczywiście gesty i mimika przerysowane są głównie dlatego, że malarz był głuchoniemy (zob. A. Ryszkiewicz, *Zapiski ikonograficzne* (2). *Na widowni lubelskiego teatru*, „Pamiętnik Teatralny” z. 3-4/1958). A jednak ta przesadna ekspresja zdaje się dobrze oddawać gwałtowne uczucia, które wzbudzało przedstawienie. Jak pisała Dobrochna Ratajczakowa: „Melodramat był bowiem niezwykle energetyczny, miał, być może, największy ładunek energii spośród wszystkich gatunków teatralnych, literackich i tych »zahaczających« o literaturę” (*Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015).

Sztuka Krzesińskiego powróciła do Lublina z okazji sto dziewięćdziesiątej piątej rocznicy otwarcenia Teatru Starego. Produkcji spektaklu podjęła się Fundacja Teatrikon, a wyreżyserowała go Joanna Lewicka. Wykazując się iście teatralnym instynktem, zamiast próbować rekonstrukcji, wolała podjąć się gry z tekstem, z konwencją, i po prostu z historią. W sukurs reżyserce przyszli teatrolodzy z Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Jarosław Cymerman i Grzegorz Kondrasiuk, którzy opracowali tekst.

Na scenie oglądamy nie samo wystawienie melodramatu, ile teatr w teatrze. Aktorzy wcielają się w role dziewiętnastowiecznych artystów dramatycznych związanych z lubelskim teatrem. W jednej ze scen wymieniają zakulisowe złośliwości („Chłapiasz Pan gębą od rana, a na scenie Pana nie słyszać”), w innej Krzesiński zapowiada, że artyści dramatyczni wystąpią „za pozwoleniem zwierzchności” i „na powszechne żądanie”.

Wykonawcy wcielili się zatem w role dziewiętnastowiecznych lubelskich komediantów, dość zresztą arbitralnie wybranych. Dariusz Jeż gra Feliksa Dunina Wąsowicza, o którym wiadomo, że charakteryzował go „głos słaby, dykcja nienaturalna, patetyczna, poruszenie niewłaściwe, zrozumienie niepewne w wykonaniu” (J.T.S. Jasiński, *Życiorysy aktorów polskich XVIII i XIX w.*, rękopis w zbiorach IS PAN; cyt. za: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, Warszawa 1973, s. 771) i który zmarł w 1832 roku, a więc długo przed wystawieniem sztuki Krzesińskiego. Angelika Kujawiak i Mateusz Nowak wchodzi z kolei w role Domiceli i Kajetana Nowińskich. Ów Kajetan działał głównie jako dyrektor teatrów prowincjonalnych, występując ze swym zespołem między innymi i w Lublinie, a Domicela, pochodząca z teatralnej rodziny Werowskich, mogła się po-

chwalić w swym repertuarze rolą Lady Makbet. Sam Krzesiński, jakkolwiek wspominał, że była to „artystka znamienita”, to jednak zaznaczał, że jeżeli chodzi o jej „głosik”, to „zaledwie w wodewilach utrzymać się potrafiła” (*Koleje życia, czyli Materiały do historii teatrów prowincjonalnych*, oprac. i wstęp S. Dąbrowski, Warszawa 1957, s. 66–67).

Warto w tym miejscu napisać i o aktorach bardzo dobrze wcielających się w te metateatralne role. Jak wspomniano, na scenie pojawiają się Angelika Kujawiak, Dariusz Jeż i Mateusz Nowak. O ile Kujawiak posiada aktorskie wykształcenie, o tyle droga na scenę obydwu panów była znacznie bardziej zawiła. Nowak jest absolwentem m.in. polonistyki, a z powodzeniem pracuje jako animator kultury i aktor monodramista. Dariusz Jeż z praktyką teatralną zetknął się w czasie odbywania wyroku w zakładzie karnym, a po wyjściu na wolność całkowicie oddał się aktorstwu (zob. M. Hasiuk, *„Okrutnie dziwna strona” świata. Wokół teatru więziennego*, Warszawa 2015, s. 259–265). Obok nich anonimowo w rolę Krzesińskiego wcielił się jeden z dramaturgów, czyli Grzegorz Kondrasiuk.

Wspomniana już gra z dawną konwencją polega na wprowadzanej w umiejętnych proporcjach ironii. Pozy przyjmowane przez aktorów mogą skojarzyć się z dziewiętnastowiecznymi grafikami, ale owe inspiracje potraktowano

rzystani zostają nieświadomi tego widzowie, wchodzący właśnie do sali. Całą orkiestrę imituje jeden, ale za to niezwykle uzdolniony muzyk (Łukasz Jemioła). Zamiast imponującego popisu pirotechniki, słyszymy z ust scenicznego Krzesińskiego relację, jak wspaniale pokazy takie wyglądały w dziewiętnastowiecznym Lublinie. Zamiast dekoracji ukazującej fasadę sycylijskiej warowni – obejrzymy cień w kształcie lubelskiego zamku. Aby ukazać nam zburzenie fortecy, aktorzy będą ściągać sceniczne deski. By stworzyć iluzję, że schodzą do wnętrza wulkanu, zejść po prostu do scenicznej zapadni.

Szczególnie udane pomysły wiążą się z koniecznością wykonywania przez aktorów po kilka ról. Tak na przykład Dariusz Jeż, który na początku wcielił się w rolę Frascitana, następnie przy pomocy swojego cienia stworzył postać hrabiego Alberta, a później jeszcze wystąpił jako Rio Santo, czyli w rzeczywistości Alfons di Lalugio. W jednej ze scen, kiedy nie może odtwarzać tej ostatniej persony, bo gra właśnie Frascitana, obecność Lalugia zostanie zaakcentowana poprzez sam kostium umieszczony na manekinie.

W ostatniej, piekielnej części umiejętnie wykorzystano teatr lalkowy. Najpierw widzimy rozliczne, małe lalki, przerzucane widłami przez Asmodeusza. Wykonane z jasnej materii, mają schematycznie wymalowane twarze.

Zachwycają rozwiązania inscenizacyjne, które wynikają z ograniczonych środków, jakimi dysponują realizatorzy.

w sposób uroczo żartobliwy. Popis dystansu wobec konwencji jeszcze wyraźniej widać przy okazji komicznego wykonania pieśni zbójców. Wyjaśnić jednak należy, że wprowadzenie elementów komicznych nie polega na ośmieszeniu utworu, ale raczej na umiejętnym wykorzystaniu kontrastu. Zabieg ten zastosowano także w warstwie scenograficznej, za którą odpowiada artystka ukrywająca się pod pseudonimem El Bruzda. Jej wystylizowane kostiumy dobrze kontrastują ze współczesnymi fryzurami czy obuwiami.

Zachwycają rozwiązania inscenizacyjne, które wynikają z ograniczonych środków, jakimi dysponują realizatorzy. Na początku spektaklu przedstawiono dziewiętnastowieczną próbę tego fragmentu sztuki, w którym rozbójnicy trafiają do piekieł. Jako owi potępienci wyko-

Okrągłymi plamami zaznaczono oczy i usta, przez co zdają się wyrażać najprawdziwsze przeżycie. Później, w scenie sądu sprawowanego przez Lucyfera, ujrzymy umieszczoną w czarnym pudle miniaturową scenkę, w której potępione dusze będą powbijane na jakieś piekielne rożna. Uniesienie Alfonsa i Anieli do niebios ukazane zostanie przez wciągnięcie ponad scenę fotografii dużej fotografii kochanków.

Spektakl oczarowuje. Także dlatego, że niezwykle ważną rolę odgrywa jego wymiar metateatralny. Nie ograniczono go tu zresztą do samej konstrukcji teatru w teatrze. Poprzez odwołania do *Komediantki* Reymonta, czy dramatu Calderóna *Życie jest snem*, widz może odczuć, że i jego życie jest częścią wielkiego *theatrum mundi*. Silniej niż „efekt melodramy” oddziałuje na nas efekt teatralności oraz metateatru. ■