

Cudotwórcy są zmęczeni

AUTOR: SZYMON SPICHALSKI

Po dziesięciu latach pracy w teatrze Wawrzyniec Kostrzewski stał się silną osobowością reżyserską. Jego styl określają trzy elementy: zamiłowanie do kameralności, operowanie symbolami i koncentracja na bohaterze.

■ Rok 2017 jest wyjątkowo udany dla Wawrzyńca Kostrzewskiego. W styczniu reżyser odebrał Nagrodę im. Stefana Treugutta, przyznaną mu przez Zarząd Polskiej Sekcji AICT za telewizyjny spektakl *Walizka*, zrealizowany w ramach cyklu „Teatroteka”. Czerwiec upłynął pod znakiem trzech nagród zdobytych na Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej „Dwa Teatry” w Sopocie. Uhonorowanym przedstawieniem zostały ekranowe *Listy z Rosji* według listów Astolphe’a de Custine’a. Jednym z trójmiejskich laurów zdobytych przez Kostrzewskiego była też indywidualna nagroda za reżyserię. Na tym samym festiwalu, dwa lata wcześniej, głównej nagrody doczekała się wspomnianą *Walizka*, która zdobyła Grand Prix.

Liczne laury świadczą o uformowaniu się artystycznej osobowości reżysera. Kostrzewski posiada już swój styl i określony światopogląd, którym daje wyraz w kolejnych przedstawieniach. W tym roku mija też dziesięć lat od jego oficjalnego debiutu.

1.

Przyszedł na świat w 1977 roku w Poznaniu. Jego matka, Halina Łabonarska, była wówczas aktorką Teatru Nowego za dyrekcji Izabelli Cywińskiej. Artystyczne korzenie Kostrzewskiego sięgają jednak jeszcze głębiej. Jego przodkiem był Franciszek Kostrzewski, żyjący w latach 1826–1911 malarz-ilustrator, najbardziej

znany jako autor rodzajowych scenek z życia dziewiętnastowiecznej Warszawy.

Młody Wawrzyniec studiował polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim, w ramach której ukończył specjalizację „animacja kultury”. Następnie trzy lata poświęcił studiom filozoficznym. Później pracował jako nauczyciel w międzynarodowej szkole amerykańskiej w Konstancinie koło Warszawy. Jak sam wspomina: „Dobra i ciekawa praca, zderzenie kultur, języków. Uczyłem tam dwóch przedmiotów: języka polskiego w gimnazjum i liceum, a także języka polskiego jako obcego. Zawód nauczyciela jest bardzo szlachetny, ale po kilku latach stwierdziłem, że powtarzalność mnie męczy”¹. Za namową m.in. Macieja Prusa zdecydował się zdać na Wydział Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej.

Kilkuletnie studia zakończyły się pokazem dyplomowym. Kostrzewski razem z kolegami z roku – Weroniką Szczawińską i Adamem Wojtyszką – przygotowali spektakl *Wyzwolenie – próby*, zaprezentowany na scenie stołecznego Teatru Polskiego 4 października 2007 roku. Choć recenzenci potraktowali przedstawienie jako nierówne, można było zaobserwować rodzenie się oryginalnych reżyserskich stylów. Kostrzewski tak określał meritum swojej części, zatytułowanej *Sam jestem w wielkiej scenie pustej*: „[...] bohaterem jest naród, którego definicji poszukuje Konrad przy pomocy języka me-

tafizyki. Konfrontacja ze społeczeństwem przynosi brutalną odpowiedź, przyczyniając się do przyspieszonego dojrzewania głównego bohatera”². To zainteresowanie zarówno metafizyką, jak i sprawami społecznymi zostanie pogłębione w jego późniejszych realizacjach. Zwracała uwagę muzyczność spektaklu. Kostrzewski wykorzystał polskie pieśni narodowe, a także *Czerwony sztandar* czy *Chwilę myśli*. Dyplom pod opieką Jarosława Kiliana stanowił obiecujące przetarcie teatralnego szlaku.

W 2009 roku Kostrzewski zrealizował *Recht Brechta*, oparty na piosenkach niemieckiego dramaturga i Kurta Weilla. Spektakl miał charakter koncertu zrealizowanego we współpracy ze Sceną Letnią Teatru Wybrzeże w Gdańsku. Na żywo grał zespół Kobiety, aranżacje przygotował Tomasz Krezymon. Karolina Piechota, wówczas etatowa aktorka gdańskiej sceny, była główną wokalistką. Wśród prezentowanych songów przewijały się *Jenny Piratka* i *Ballada o piekielnej Lili*. W scenariuszu znalazły się również fragmenty poezji i dramatów Brechta. Piechota wspominała tamto wydarzenie jako coś pośredniego między spektaklem a koncertem, prowokujące do gry konwencjami i zadawania trudnych pytań³. Kostrzewski szukał własnego tonu, sporo pracował z tekstem, ale najważniejszy okres w jego twórczości miał dopiero nadejść.

2.

Ważnym przystankiem na artystycznej drodze stał się Teatr Dramatyczny w Warszawie. Pod kierownictwem Tadeusza Słobodzianka Kostrzewski zrealizował jak dotychczas cztery spektakle. 22 marca 2013 roku odbyła się premiera *Cudotwórcy* według tekstu Briana Friela, autora obleganych przez publiczność *Tańców w Ballybeg*, wystawionych w latach dziewięćdziesiątych w warszawskim Powszechnym, krakowskim „Słowaku” i łódzkim Jaraczu, które rozpoczęły u nas modę na irlandzką dramaturgię. *Cudotwórcę* zrealizowano na małej scenie. Postawienie na kameralną przestrzeń miało określony cel. Punktem wyjścia była historia magika Franka (Adam Ferency), któremu na scenie towarzyszyli młodziutka Grace (Marta Król) i impresario Teddy (Andrzej Blumenfeld). Spektakl składał się z trzech monologów, w których te same wydarzenia były ukazywane z trzech perspektyw. Czy Frank rzeczywiście uzdrowił kilkoro ludzi, czy był to po prostu zwykły hochsztapler? Faktycznie stracił syna, czy też jego kochanka nigdy nawet nie była w ciąży? Adam Ferency pokazał człowieka próżnego i zakochanego w sobie, ale jednocześnie dręczonego wątpliwościami. Zaskoczono go swoimi dokonaniami, ale niepotrafiącego wytłumaczyć ich natury. Ich wyjaśnienie utrudniają przeczące sobie relacje pozostałych postaci. Warszawski *Cudotwórca* pokazywał nie tyle relatywizm prawdy, ile skalę trudności w docieraniu do niej.

Spektakl Kostrzewskiego można było odczytywać także na innej płaszczyźnie. Na scenie ustawiono zakurzone rzędy teatralnych foteli. Czyżby zatem *Cudotwórca* był opowieścią o teatrze i kondycji artysty? Frank Ferencego był człowiekiem, który za pieniądze dawał ludziom poczucie sensu i duchowego uzdrowienia. Kostrzewski pytał widza: czy podobnie nie jest z teatrem? Czy i tu nie pragniemy przede wszystkim fikcji, która ma nam przynieść pocieszenie? Pozostaje kwestia, czy może je nam dać ktoś, kto sam jest niedoskonały i pełen wątpliwości. Relacja artystów i widzów jest oparta na obopólnej zgodzie na takie „fałszerstwo”. Społeczeństwo zawsze potrzebowało cudotwórców... Znakomity spektakl pokazywał zainteresowanie reżysera tematyką międzyludzkich relacji. Zwracał uwagę na ich niejednoznaczność. Oniryczna konwencja sprzyjała realizacji przedstawienia opartego na zasadzie odwróconego śledztwa. Paradoksalnie im więcej dowiadaliśmy się o postaciach, tym mniejsze było nasze pojęcie o nich.

Cudotwórca pokazał literacką wrażliwość Kostrzewskiego. Jego polonistyczne wykształcenie pozwala mu na wnikliwą lekturę inscenizowanych tekstów. Reżyser nie trzyma się kurczowo litery oryginału, ale pozostaje wierny duchowi dramatu. Jak sam mówił: „Może gdyby nie polonistka, tworzyłbym w tej chwili teatr postdramatyczny, kwestionujący nadrzędność tekstu? [...] Nie myślałem o tym, ale coś w tym jest. Dla mnie tekst jest elementem pierwotnym, od tego się zazwyczaj wychodzi, co nie znaczy, że nie traktuję go później tylko jako pretekst”⁴. Z tego powodu dokonał znaczących zmian w tekście *Raju wariatów* Augusta Strindberga, zrealizowanego w 2015 roku w Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy.

Przykładem takiego podejścia są także dwa kolejne spektakle zrealizowane w warszawskim Dramatycznym. *Rzecz o banalności miłości* (premiera 10 stycznia 2014 roku) oparto na dramacie izraelskiej autorki Savyon Liebrecht, który nawiązywał do wieloletniego związku Martina Heideggera i Hanny Arendt. Dramaturgiczne napięcie rodzi się tu nie tylko z ukazania skomplikowanego związku dojrzałego profesora i młodej badaczki. Autor *Bycia i czasu* był członkiem NSDAP, natomiast jego studentka zdecydowanie sprzeciwiała się nazizmowi. On był Niemcem, ona Żydówką. „Wzajemna fascynacja, zarówno fizyczna, jak i duchowa tej dwójki została wystawiona na próbę czasu i historii, która wkraczała wtedy w swój mroczny etap. Kochankowie, którzy w pewnym sensie przetrwali pięknie świata. To piękna i tragiczna historia, która jednak wciąż pozostaje poza kanonem wielkich romansów”⁵ – mówił o słynnej parze reżyser.

Podobnie jak w *Cudotwórcy*, Kostrzewski skupił się na ukazaniu relacji między postaciami. I podobnie jak we wcześniejszej realizacji widownia poznawała historię w formie reminiscencji. Do podstarzałej Arendt (Halina Skoczyńska) przybywa młody doktorant z jerozolimskiego uniwersytetu, by przeprowadzić wywiad ze słynną filozofką. Rozmowa szybko schodzi na tematy prywatne. Hanna wspomina związek z Heideggerem (Adam Ferency), który rozpoczął się od podziwu dla jego autorytetu i intelektu, a szybko nabrał erotycznego charakteru. Martin ulega niebawem ideologicznemu zacięciu, na co ze smutkiem patrzy jego młoda kochanka. Dojrzała już Arendt wydaje słynną diagnozę na temat „banalności zła”, ale... jest również coś takiego jak „banalność miłości”. Wielka historia i filozofia są

zaledwie tłem dla relacji dwojga bohaterów. Życie ludzkie ma swój prywatny i publiczny wymiar, sfery te budują skomplikowaną osobowość obojga bohaterów. Kostrzewski po-przestawiał sceny z oryginału Liebrecht, ale pozostał wierny poetyce tekstu, w którym zmieszano historyczne plany, i jego zasadniczemu przekazowi.

Kolejną premierą w Dramatycznym byli *Wszyscy moi synowie* z 12 grudnia 2014 roku. Kostrzewski, jak sam podkreślał, postanowił odejść od hiperrealistycznej konwencji Arthura Millera, a spod obyczajowych obserwacji wydobyć samą esencję utworu⁶. Sceniczny minimalizm reżysera po raz kolejny znalazł odbicie w surowej przestrzeni. Widownia została w części umieszczona na wolskiej Scenie im. Tadeusza Łomnickiego. Dominującym elementem było samotne drzewo, zwisające tuż pod sufitem. U Millera było ono symbolem śmierci Larry’ego – jednego z potomków starego Joe Kellera (Adam Ferency). W spektaklu zdawało się ono stanowić nawiązanie do metafory wspólnych korzeni rodziny Kellerów, których dom czekała nieuchronna zagłada. Wojenne winy zburzyły bowiem relacje Joe z żoną Kate oraz pozostałymi synami. Opowieść o rodzinnych konfliktach zyskała w tym przedstawieniu odcień biblijnej przypowieści o upadku mitycznego Ojca, przywołując na myśl *To nie jest kraj dla starych ludzi* braci Coen.

Kostrzewski stara się uciekać od dosłowności. W inscenizacji *Wizyty starszej pani* (premiera 30 września 2016 roku) koncentrował się na mechanizmach społecznych obecnych w każdej zbiorowości. W przypadku tego przedstawienia reżyser pozwolił sobie jednak na aluzyjność – spolszczył nazwy obecne u Dürrenmatta. Güllen nazywa się po prostu Gnojewo, a komornik Glutz nosi nazwisko Glut. Kostrzewski zachował podstawowe wątki utworu. Przybycie Klary Zachanassian (Halina Łabonarska) oznacza dla mieszkańców nadzieję na lepszą przyszłość, niestety za cenę mordu na Alfredzie Illu (Adam Ferency). Zrealizowana z dużym rozmachem inscenizacja (obrotówka, liczne uzupełniające dekoracje i rekwizyty) spotkała się z ciekawym przyjęciem:

[...] część odbiorców o przekonaniach konserwatywnych odebrała to jako spektakl przeciwko władzy, o przekupstwie społeczeństwa i próbie budowania nowego ładu opartego na fałszywych wartościach, zemście zamiast sprawiedliwości. A część próbowała widzieć w postaci Klary Zachanassian obce korporacje, które niszczą nasz mały, słowiań-



foto: Krzysztof Bieleński

Cudotwórca, reż. Wawrzyniec Kostrzewski, Teatr Dramatyczny w Warszawie [2013]

ski ład. Cieszyłem się, że odbiór był zgodny co do obrazu mechanizmu manipulacji, mechanizmu degradacji społeczeństwa, różnice dotyczyły punktu widzenia tych mechanizmów⁷.

Polityczność przedstawień Kostrzewskiego nie ma charakteru ideologicznego plakatu. Bez względu na swoje osobiste sympatie, reżyser unika dosłowności – tak charakterystycznej dla twórczości Moniki Strzępki czy Wiktora Rubina. Wynika to z odmiennego postrzegania zadań sztuki przez inscenizatora *Cudotwórcy*: „Dobrze jest mówić o niebezpieczeństwach, prowokować do myślenia, ale celem powinno być budowanie mostów. Chciałbym, aby nasze społeczeństwo kształtowało się na podstawie porozumienia, a nie konfliktu”. To założenie wynika m.in. z doświadczeń rodzinnych. Jeden z dziadków Kostrzewskiego walczył w Armii Krajowej, drugi służył w armii Berlinga: „Mam dwie zupełnie różne tradycje rodzinne, osie politycznych i światopoglądowych konfliktów przechodzą prosto przez mój rodzinny stół. Od czasu, kiedy miałem trzy lata, jest to pęknięty stół i być może podświadomie szukam sposobów, żeby go posklejać”⁸.

3.

Ważną częścią twórczości Kostrzewskiego są spektakle telewizyjne. Reżyser ma spore doświadczenie w pracy z kamerą. Był jednym z reżyserów i montażyistów mockumentu *Akademii* – miniserialu opowiadającego o profesio-

rach, studentach i pracownikach Akademii Teatralnej w Warszawie. Pracował jako asystent reżysera przy realizacji przedstawień Sceny Faktu, w tym *Stygmatyczki* w reżyserii Wojciecha Nowaka czy *Pseudonimu Anoda* Mariusza Malca. Jak sam zaznacza, nie przemawia jednak do niego „konwencja ubogiego kina”, jaką prezentowały wymienione realizacje. Jego zdaniem Teatr Telewizji powinien wrócić do metafory, umownej teatralności⁹.

To podejście charakterystyczne jest dla jego spektakli zrealizowanych dla telewizji. Pierwszym była wspomnianą już *Walizka*, inscenizacja oparta na tekście Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk. Historia Fransua Żako, poszukującego swojego ojca zaginionego w trakcie wojny, została ujęta w ciekawy nawias. Postacie dramatu są lalkami ustawionymi na makiecie, rozstawianymi przez Narratora (Krzysztof Globisz). Dzięki tej szkatułkowej konstrukcji opowieść o poszukiwaniu własnej tożsamości zyskuje walor uniwersalności. Poszczególne sceny są wyciszone, kadry pokazują świat skąpany w półmroku. W wizji Kostrzewskiego jest coś z ekspresjonizmu, choćby w sekwencji, kiedy Żako wchodzi do Muzeum Zagłady zaprojektowanego jak wielki ołtarz.

Następna telewizyjna realizacja to *Listy z Rosji*. Epistolografia Astolphe’a de Custine’a ma charakter krytycznej analizy rosyjskiego imperium (po latach podobne refleksje w porażającej książce *Myśli w obcęgach* zawarł Stanisław Cat-Mackiewicz). Punkt wyjścia stanowi podróż francus-

kiego markiza, granego przez Piotra Adamczyka, do Rosji w 1839 roku. Początkowo zafascynowany potęgą carskiego państwa, szybko pozbywa się złudzeń. Podobnie jak w przypadku poprzednich przedstawień, sceniczna przestrzeń zostaje ograniczona do minimum – kibitka staje się tłem dla opowieści o rosyjskich okrucieństwach, samotny stół z urzędnikami jest odwzorowaniem całej maszyny bezdusznej biurokracji, prostopadłościanny z kratami symbolizują twierdzę szlisselburską. Oko kamery podąża za de Custine’em, który stopniowo ulega nastrojowi panującemu w Rosji. Na początku krytykuje republikę, w finale dostrzega cały groźny absurd monarchii absolutnej. *Listy z Rosji* są nie tylko próbą wnikięcia w rosyjską mentalność. Można je potraktować jako uniwersalną opowieść o mechanizmach tworzących totalitarne państwo – o apoteozie jednostki, mentalnej skłonności społeczeństwa do uległości, rozbudowanym aparacie policyjnym, atmosferze strachu. Jest to również przedstawienie o samym autorze listów, który w końcu zdobywa się na odwagę głośnego mówienia o nieludzkim ustroju.

4.

Po dziesięciu latach pracy w teatrze Wawrzyniec Kostrzewski stał się silną osobowością reżyserską. Jego styl określają trzy elementy: zamykanie do kameralności, operowanie symbolami i koncentracja na bohaterze. Choć w adaptowanych tekstach dokonuje wielu zmian, daleko



fot. Katarzyna Chmura-Cegiełkowska

Wszyscy moi synowie, reż. Wawrzyniec Kostrzewski, Teatr Dramatyczny w Warszawie (2014)

mu do nurtu postdramatycznego. Nawet jeśli wprowadza sceniczny dystans (we *Wszystkich moich synach* pojawia się postać Berta, będąca kimś w rodzaju komentatora; makieta w *Walizce*), stawia na ciągłość narracji. W jego spektaklach słychać echa teatru Jerzego Jarockiego. Reżyser dorobił się też grona stałych współpracowników, wśród których znajdują się aktorzy Adam Ferency, Halina Łabonarska, Krzysztof Szczepaniak i Mateusz Weber, scenografki Aneta Suskiewicz i Marta Dąbrowska-Okrasko, muzyk Piotr Łabonarski. Razem z częścią zespołu Dramatycznego prowadzi Kabaret na Koniec Świata, występujący na Scenie Przodownik. Jako artystyczne credo Kostrzewskiego można potraktować jego słowa z wywiadu z Piotrem Zarembą:

Wierzę w siłę metafory. Spotkałem się niedawno z określeniem, że „wyobraźnia staje się obciążeniem”. Nowoczesny teatr mocno stawia na publicystykę. Rozumiem, to jakaś odpowiedź na rzeczywistość, ale ja wolę mówić innym językiem. Chcę budować teatralne światy, pracować z aktorem nad postacią, a nie tylko nad ideą. To podobno myślenie konserwatywne, naiwne, nieaktualne. Nieprawda. Ja wierzę w teatr bardzo współczesny, inteligentny, taki, który mówiąc o idei, nie odrzuca metafory, aktor w nim zaś nie balansuje na granicy prywatności i luźno określonej postaci¹⁰.

Kostrzewski nie należy do artystów stawiających na konflikt, tym niemniej, jak na artystę przystało, rozumie rolę prowokacji w teatrze.

Artysta powinien mieć możliwość robienia sztuki zgodnie z zasadą obowiązującą w niej wolności, z różną skutecznością regulowanej obowiązującym prawem, czy się to komuś podoba, czy nie. Tej wolności nie można również odebrać ludziom, którzy mają prawo reagować na sztukę tak czy inaczej. [...] Nie można się oburzać na ludzi, że protestują, tak samo, jak można robić różne rzeczy z pobudek artystycznych. Konflikty są wpisane w tę regułę. Myślę, że to jest dla większości ludzi zrozumiałe, a problem leży zupełnie gdzie indziej – w kwestii finansowania sztuki, budżetów, podmiotów finansujących, decydentów¹¹.

Dostrzega jednak problematyczność takiej polityki. „Ale kryteriów oceny jest zbyt wiele i są zbyt niejasne, żeby zasady finansowania wyryć w kamieniu. Względność materii teatru powoduje, że ludzie różnią się w ocenie. Ten sam projekt może być dla jednych arcydziełem, dla drugich hochsztaplerką”¹². Pojawiają się zatem pytania: jak znaleźć złoty środek? Jaki język teatru mógłby być spoiwem, za pomocą którego można by skleić „pęknięty stół” polskiej zbiorowości? Teatralne poszukiwania Kostrzewskiego, posługiwanie się przenośniami i symbolami, wnikanie w niuanse relacji między postaciami, są być może drogą do odnalezienia porozumienia.

Reżyser nie jest jednak naiwny. Dostrzega linie podziału obecne zarówno w polskim społeczeństwie, jak i w środowisku artystycznym. Nie kryje fatalistycznego tonu: „Czasy są takie, że wszystko, co się robi, staje się publicystyczne, polityczne, zideologizowane. Nie lubię bezmyślnego poddawania się narracjom, chciałbym przetrzeć własną drogę. Ubolewam, że w moim środowisku za mało jest dialogu – ponad estetykami i ponad polityką. Chciałbym pracować na rzecz takiego dialogu, ale ostatecznie każdy jest samotnym wilkiem”¹³. Cudotwórcy są zmęczeni. ■

1 ■ Chciałbym posklejać pęknięty stół, [z W. Kostrzewskim rozmawia T. Miłkowski], „Przegląd” nr 13/2017.

2 ■ S. Waćkowski, *Ich troje kontra Wyspiański*, „Życie Warszawy” nr 232/2007.

3 ■ Zob. *Błaznom wolno więcej*, [z K. Piechotą rozmawia J. Wakar], źródło: http://www.dziennik.pl/dziennik/novakultura/article408590/-Błaznom_wolno_wiecej.html, dostęp: 1.08.2017.

4 ■ Chciałbym posklejać..., dz. cyt.

5 ■ *Heidegger powracającym wspomnieniem Hanny*, [z W. Kostrzewskim rozmawia W. Kowalski], źródło: <http://www.teatrdlawas.pl/artykuly/84-wawrzyniec-kostrzewski>, dostęp: 5.08.2017.

6 ■ Zob. *Wierzę w ponadczasowość opowieści moralnych*, [z W. Kostrzewskim rozmawia W. Kowalski], źródło: <http://www.teatrdlawas.pl/artykuly/977-wawrzyniec-kostrzewski>, dostęp: 7.08.2017.

7 ■ Chciałbym posklejać..., dz. cyt.

8 ■ Tamże.

9 ■ Zob. *Powrót do metafory*, [z W. Kostrzewskim rozmawia P. Zaremba], „wSieci” nr 30/2017.

10 ■ Tamże.

11 ■ Tamże.

12 ■ Tamże.

13 ■ Tamże.