



Anton Czechow „Mewa”, reż. Grzegorz Wiśniewski, Teatr Studyjny w Łodzi, 2020. Fot. Ryszard Olczak

Ile mew dzisiaj zabiłeś?

MAŁGORZATA BUDZOWSKA

PRZEDSTAWIENIA / 23 PAŹ, 2020

Mewa Grzegorza Wiśniewskiego zrealizowana ze studentami PWSTiF w Łodzi wydaje się jednym wielkim krzykiem, co i rusz dławionym jak zaciskana na szyi Niny Zariecznej (Justyna Litwic) obroża. W surowej, minimalistycznej przestrzeni kilku platform i krzeseł reżyser ustanowił centrum akcji scenicznej, która jednak nieustannie wymyka się na boki, za filary sceny, w mroki kulis i za drzwi foyer. Owo centrum z podestem scenicznym i widownią z krzeseł jest w istocie teatrem emocji, skrywanych na granicy perwersji. Otoczone z trzech stron cofniętymi w mrok instrumentami (perkusją, pianinem i gitarą elektryczną) centrum działań scenicznych jest polem gry o uwagę i uznanie, w sztuce i w życiu. Sporadycznie wydobywane z instrumentów stochastyczne dźwięki towarzyszą owej próbie sił, wzmacniając atmosferę niepokoju i nerwowego napięcia. Poszczególne sceny ułożone są w sekwencję pozorującą porządek Czechowskiej historii, ale ich układ dynamiczny wydaje się nosić przyczynowo-skutkowe, linearne kontinuum, w zamian dając poczucie oglądania historii złożonej z wyszarpywanych fragmentów.



Fot. Ryszard Olczak

George Steiner, analizując istotę tragizmu ontologicznej bezdomności, wskazywał, że rozpacz, wynikająca ze skandalu istnienia, może być prezentowana w dziele sztuki wyłącznie fragmentarycznie, ponieważ człowiek nie jest w stanie zmierzyć się z pełnią bezsensu swojego istnienia. I mimo, że francuski filozof odmawiał sztukom Czechowa tragizmu, a i sam Czechow uparcie nazywał swoje dramaty komediami, to wydaje się, że właśnie owe fragmenty, manifestujące się w pauzie, milczeniu i niedopowiedzeniach, stanowią o tragizmie Czechowskiej wizji świata, nieustannie przełamywanej sarkastycznym śmiechem. Wiśniewski wydobywa tę tragiczną fragmentaryczność, wzmacniając ją energią młodych aktorów, zadziwiająco dojrzałych i świadomych w swoich rolach.

Mewa Wiśniewskiego staje się opowieścią o istocie aktu twórczego, dlatego w centrum konfiguracji postaci znajdują się postacie pisarzy, Trieplewa (Jakub Sierenberg) i Trigorina (Michał Darewski), których twórczość i postawa życiowa stanowią oś inicjującą sieć otaczających ich relacji. Co istotne, kontrpunktem dla męskich postaci twórców są kobiece postacie twórczyn, aktorek teatralnych i wydaje się, że to im reżyser poświęca najwięcej uwagi i to im powierza dominujące role dojrzałych komentatorów świata sztuki. Justyna Litwic jako Nina Zarieczna stworzyła rolę dalece wykraczającą poza dyplom studencki. Scena jej występu w sztuce Trieplewa jest najbardziej energetycznym performansem całego przedstawienia. Pódnaga, z odkrytymi piersiami, z obrozą z łańcuchem na szyi, aktorka odgrywa „mięśny” spektakl uduńczonego ciała, przybierając nienaturalne pozy kobiecego potwora. Co więcej, reżyser pozwolił jej tu wykrzyczeć słowa Ofelii z fragmentu *Europa kobiety* w *Hamlecie-Maszynie* Heinerja Müllera. Zestawienie „potwornych” ruchów szarpiącej się na łańcuchu kobiety z monologiem Müllera staje się manifestem zarówno kobiety, jak i artystki. Tę Czechowską scenę teatru w teatrze łatwo czytać jako metakomentarz do twórczości scenicznej. Jednak w wersji Wiśniewskiego, odegranej przez Litwic, scena wiejskiego teatryku staje się sceną kobiecego istnienia, wykrzykującego światu już nie swoją rozpacz, ale wściekłość, perwersyjnie nadal uwiązaną na łańcuchu.

Taka forma scenicznego istnienia zostanie obśmiana przez Arkadinę (Marta Stalmierska), która uderza w Ninę w dobrze skrywanej panice starzejącej się kobiety i artystki. Również ta rola, rozpisana w akcentach znudzonej aktorskiej diwy, pozwala młodej aktorce na zaprezentowanie pełnej gamy póź i min kobiety schwytej w pułapkę uzależnienia od sławy i męskiego spojrzenia. Jednak i tym razem reżyser posłużył się figurą oksymoronu i pozwolił Stalmierskiej na żywiołowy performans w songu Amy Winehouse. Brawurowo zaśpiewane *Back to Black* pozwala docenić wokalne umiejętności artystki (słuszne brawa od publiczności), a w świecie przedstawionym niemal powtarza wściekłe słowa Niny-Ofelii „zabijającej się sto razy”. Te dwa obrazy kobiecie tworzą wspólny kontekst kobiecości, uwięzionej w marzeniu o potencjalnej lub przeszłej sławie, a na wyższym poziomie – w relacji matki i syna, gdy zestawia Arkadinę i Trieplewa w podszytych kazirodzonym pożądaniem fragmentami dialogu księcia Danii z Królową z Szekspirowskiego *Hamleta* i Müllerskiego *Hamleta-Maszyny*. Tak rozpisana rola, wzmacniając motyw rywalizacji matki z synem jako dwojga artystów, wydaje się nie do końca rozwinięta przez Stalmierską. Obawa przed przeszarżowaniem, o co w roli Arkadiny nietrudno, zablokowała widoczny przeciwieństwo potencjał młodej aktorki.



Fot. Ryszard Olczak

Tym wyraźniej na tle matki wybrzmiewa postać Trieplewa. Sierenberg wcielił się w rolę Kostii, a jednocześnie pozostaje młodym twórcą teatru. Pozwalając mu na dosłowne budowanie sceny – rozstawianie reflektorów i perkusji, reżyser pokazuje młodego twórcę w momencie artystycznej inicjacji, podnieconego i upojonego swym młodzieńczym buntem przeciw skostniałym formom. Jednocześnie, w trakcie całego spektaklu, reżyser sytuuje tę postać w momentach zawieszenia planu realistycznego lub obok niego, gdy młody, nagi aktor stoi nieruchomo przy ścianie lub gdy kuli się z boku sceny. Sierenberg gra naprzemiennie zbuntowanego artystę (choć tu momentami „za bardzo”) i złamanego człowieka, dzięki czemu uwiarygadnia finalny akt samobójczy. Jego miotająca się po scenie postać kontrastuje z pozą Trigorina, twórcy uznanego, szanowanego i kochanego przez kobiety. Darewski trafnie odegrał postać wymuskanego, chłodnego amanta, nieustannie w sztucznej pozie twórczego wycofania, ożywiającego się wyłącznie w momentach kobiecego zainteresowania jego osobą. W parze z Arkadiną staje się typowym „zabójcą mew”, człowiekiem dla zabawy lub z zazdrości uśmiercającym marzenia innych. Chłód gry Darewskiego jest imponujący, przez co jego postać staje się jeszcze bardziej przerażająca. W planie realistycznym to zbuntowany artysta Trieplew zabija mewę i przynosi jej rozkładające się trupcho w pudle do Niny. Tak zabija swoje marzenia, a następnie sam siebie. Ale to spanikowana upływającym czasem, zazdrośna o talent Niny, Arkadina i cyniczny naryz Trigorin, niszczący kobiecość i marzenia Niny i obojętny na talent Trieplewa, tworzą demoniczną parę zabójców marzeń o życiu artysty. Stalmierska i Darewski odgrywają swoje role współzawodnictwa z młodymi w sposób wysoce dojrzały, sięgając po cyniczne pozy i gesty upokarzające tych, których oddech czują na plecach.

Na uwagę zasługują również młodzi aktorzy w rolach drugoplanowych. Typowy dla Czechowa obyczajowy przegląd ról społecznych, lekarza, nauczyciela, rządcy majątku i schorowanego brata gra trzech studentów. Sebastian Dela jako rzadca Szamrajew i nauczyciel Miedwiedienko rozgrywa swoje role nonszalancko i beczelnie, prezentując światu postawę człowieka bez marzeń, ale z władzą w rękę. Mikołaj Trynda w roli brata Arkadiny, Sorina, wprowadza akcenty komiczne, gdy przy swojej zacnej posturze gra kalekę na walerianie, pokładającego się w pościeli i śmigającego po scenie na wózku inwalidzkim lub brzdąkającego w kącie na gitarze. Daniel Stanko jako Dorn wydobywa ze swojej roli wszystkie smaczki znudzonego powołaniem lokalnego lekarza z dostępem do kobiecych ciał. Jemu też powierza reżyser subtelne gesty homoseksualnego zauroczenia Trigorinem.



Fot. Ryszard Olczak

Równie istotne są drugoplanowe role kobiece, z bardziej wyeksponowaną rolą Maszy (Klaudia Janas) i cichą, komediową, rolą Pauliny (Karolina Kostoń). Gra Janas jako Maszy wyróżnia się na tle całej grupy, stając się metaforycznym podwojeniem gry Litwic jako Niny. Wizualnie podobne do siebie aktorki rozgrywają dwa różne scenariusze życia kobiety, której zniszczono marzenia o wolności bycia sobą i Janas, mimo wymagającej pokory roli Maszy, uwięzionej w prowincjonalnym piekle małżeństwa z rozsądku, dotrzymu kroku koleżance z bardziej dynamicznie rozpiętą rolą. Jej Masza grana jest nerwowo i momentami celowo melodramatycznie, ale jest coś w tej grze, co niepokoi i pozwala zrozumieć tożsamość tak odgrywanej postaci Maszy z Niną. Dlatego też jednej z tych kobiet, będących wariacją tego samego kobiecego marzenia, reżyser powierzy zaśpiewanie, w niezwykle trudnej aranżacji, klasycznego songu Iggy'ego Popa *The Passenger*. Utwór, zarówno w swojej warstwie muzycznej, jak i tekstowej, skupia ideę spektaklu Wiśniewskiego, która zawiera się w marzeniu o twórczej wolności, zawsze okupionej wyalienowaniem, często autodestrukcją i śmiercią. Rola Pauliny w wykonaniu Kostoń stanowi ciekawe tło dla rozgrywających się w pierwszym planie bitew. Niby rozleniwiona i klejąca się do wszystkich mężczyzn, niepozorna kobieta, w końcowej części spektaklu roześmieje się długim, perlistym śmiechem, będącym ścią Czechowskim komentarzem artystyczno-miłosnej szarpaniny protagonistów.

Wiśniewski stworzył ze swoimi studentami spektakl bolesny i dotkliwy, ale dotykający sedna aktu twórczego w teatrze. Wędrówka za marzeniem o artystycznej kreatywności jest zawsze podążaniem przez rejony zaprzeczeń, kontestacji i dyskomfortu. Czechow trafnie sportretował wszystkie pułapki schematu i konwenansu, zniewalając artystów usiłujących przekroczyć to, co zastane. Reżyser rozpisal ten scenariusz w rysach brutalizmu, ukazując destrukcyjne pole bitwy młodości z dorosłością, czy buntowników z oportunistami. Ale najciekawiej wypada pole zmagania męskości i kobiecości, wydobyte z Czechowskiej rodzajowości, zarysowane cielesną retoryką Müllera i przenoszące sceniczną refleksję na poziom medytacyjny namysłu nad tragizmem ontologicznej bezdomności, gdy nie ma powrotu do swojej tożsamości mewy.

Tagi: anton czechow mewa grzegorz wiśniewski teatr studyjny w łodzi

UDOSTĘPNIJ



MAŁGORZATA BUDZOWSKA

Filolożka klasyczna i teatrolożka, profesor w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, Early Career Associate w Archive of Performances of Greek and Roman Dramas w University of Oxford. Autorka dwóch książek: *Fedra, czyli o etyce uczuć w tragediach Eurypidesa*, *Seneca i Racine'a* (Warszawa 2010) i *Współautorka leksykonu Starożytny teatr i dramaty w świetle pism scholiastów* (Łódź 2020).

PRENUMERATA I SPRZEDAŻ

WSKAZÓWKI DLA AUTORÓW -

- > Redakcja tekstu
- > Format tekstu
- > Format przypisów
- > Informacje
- > Przeciwdziałanie złym praktykom

NUMERY SPECJALNE



PRZYDATNE LINKI

