

niedziela, 25 grudnia 2016

Człowiek-zagadka w teatralnym second-handzie / „Komeda” w Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi



Fot. Kama Rokicka / Teatr Nowy w Łodzi

Produkt. Gdyby szukać jednego określenia dla pierwszej premiery sezonu w Teatrze Nowym w Łodzi, to byłoby najbliższe „Komedie”. Spektakl powstał we współpracy z prywatnym Teatrem IMKA Tomasza Karolaka w ramach projektu "Duopolis kulturalne". Handlowy język narzuca się nie tylko przez nazwanie przedstawienia w jego programie „produkcją”. Powody są dużo poważniejsze.

„Komeda” wyreżyserowała Lena Frankiewicz, którą łódzka widownia poznała w minionym sezonie z kuriozalnej reinterpretacji „Wassy Żelazkowej” Gorkiego w „Jaraczu”. Certyfikatem „jakości” tamtej realizacji (w dużej mierze *pars pro toto* całego rozczarującego sezonu na tej scenie) była rozkosznie „awangardowa” scena spluwania przez aktorki na porcelanowe podstawki, zlewania śliny do filiżanek, picia jej i ponownego spluwania i tak dookoła Wojtek. Pewnie miało to być wyznacznikiem teatru „tylko dla dorosłych”, okazało się, że to teatr „tylko dla idiotów” (o „Wassie” czytaj tutaj). Teraz Lena Frankiewicz postąpiła inaczej i zrobiła spektakl, który nikogo nie zaskakuje ani nie obrazi, ale tak samo jak „Wassa” niczym też nie zaskoczy. „Komeda” pozbawiony jest błysku, nerwu i świeżości, które czynią teatralne „produkcje” niepowtarzalnymi, elektryzującymi i poruszającymi przeżyciami. To trwająca dwie mozolne godziny wyprzedaż teatralnych pomysłów z drugiej ręki, chwytów dobrze już znanych widowni, w ostatnich latach porządnie już wyeksploatowanych. Z trzema wyjątkami, którymi są udane role Moniki Buchowiec, Iwony Bielskiej i Adama Kupaja.

Mało zadowolający jest już tekst sztuki Jarosława Murawskiego, bazujący na tym, co „tygryski” postdramaturgii i teatru krytycznego lubią najbardziej. Mamy więc bliżej nieokreśloną przestrzeń, daleką od realności, a w niej postaci, z którymi związany był Komeda-Trzciniński, jeden z tych muzyków, którzy unowocześnili polski jazz i pchnęli go w świat. Postaci te tylko początkowo są „jako one same” i mają służyć portretowaniu Komedy, ostatecznie ich rolą jest wypowiedzenie pewnych, ujmijmy to, ogólnych myśli na temat Polaków i polskości. Znamy to? Bardzo dobrze znamy, głównie za sprawą dramaturgicznej płodności Pawła Demirskiego. Racja, zaletą tekstu Murawskiego jest brak natarczywej ideologicznej propagandy, ale wadą brak myśli głębszej i oryginalnej – jakby miało być bezpiecznie, bez niepokojenia widza, bez sztorcowania go. Jak w produkcji właśnie.

Wojciech Frykowski (Michał Bieliński) pojawia się tu – pod ręką Leny Frankiewicz – jako symbol polskiego emigranta-cwaniaczka, którego ambicje przewyższają nikły twórczy potencjał. Kolejny improduktów to Marek Hłasko (gościnnie Tomasz Karolak), nie dość, że pijak, to jeszcze prostacki maczo, z czego zrobił sobie sposób na literaturę. Ilona Cooper (Delfina Wilkońska) ma przywoływać mit snu o aktorskim sukcesie, który spłynie na ciebie nawet jeśli z inteligencją grzeszył, byleś wiedział z kim iść do łóżka. Frankiewicz potraktowała te postaci metodą „na karykaturę”, aktorzy grają „kubłami”, niemal estradowo, ze świadomością widowni, ale i pod nią. Michał Bieliński jest (jak w większości swych ról) artystowsko-nonszalancki, Tomasz Karolak albo nie potrafi się poruszać po scenie i tańczyć albo dobrze to markuje (trudno ocenić).

Serio potraktowana została przede wszystkim Zofia Komédowa (gościnnie Iwona Bielska), wdowa po muzyku. Na scenie podkreślane jest, że we wspomnieniach i przekazach uchodziła tyleż za jego kochankę, co matkę, a była też jego menedżerką. Murawski uczynił ją rodzajem narratora, a Frankiewicz przeważnie usadziła na leciwym foteliku niemal w centrum Małej Sceny.

To Komédowa przywołuje swoje wspomnienia o mężu, pozostałe postaci pobudzając do wspomnień lub wyklócając się z nimi o Komédę. Murawski nieraz sięga więc po zamierzone anachronizmy – postaci mają tu prawo mówić o zdarzeniach, które jeszcze nie wydarzyły się. Ale pełna prawda o Komédzie, nie jest odsłonięta przed widzami, nawet jeśli pomyślany jest on tu jako ogniskujący uwagę wszystkich człowiek-zagadka. Trafnie obsadzony jest w tej roli Mateusz Janicki, w golfie i kremowych spodniach przywołuje modę lat 60., a w sennych, luźnych ruchach, w tańcu – nostalgiczny urok emocjonalności tamtego czasu. Ale dla innych postaci Komeda jest niemal przezroczysty. Janicki właśnie sposobem poruszania się pozwala wyróżnić się mu od reszty. I choć Komeda nie jest postacią wiodącą, to jednak działa – wyzwala w dawnych znajomych potoki myśli. W pewnym momencie Frankiewicz kończy się pomysł na tę postać, Janicki kładzie się na scenie (to znak wypadku, jaki miał Komeda), aktorom każe zaciągnąć go ku obrysowi trumny (Komeda na łóżku szpitalnym, bliski śmierci) i tam Janicki poleży jeszcze dość długo. A potem wstanie.

Sztuka Murawskiego załamuje się w pewnym momencie. Komeda przestaje być ważny jako temat i zaczyna być upostaciowieniem odziedziczonych o nim przekonań, liczmanów, którymi się dziś posługujemy mówiąc i myśląc o nim. Staje się też symbolem Polaka, któremu udało się zaistnieć w świecie, co jest pretekstem, by mówić o współczesnej kondycji Polaków, a może i o ponadczasowych tej kondycji

problemach. Pretekstem dość wątlym lub nie dość wykorzystanym. Schemat: nieudacznicy – człowiek sukcesu nie pozwala wyjść poza obiegowe prawdy ("nieudacznicy" tracą grunt pod nogami, gdy umiera "udacznik" etc.). Dziwna jest też nieobecność postaci Polańskiego, największego z "udaczników", przez lata kooperującego z Komedą. Choć w programie do spektaklu Frankiewicz nazywa go jedną z "osi dramaturgicznych tekstu", o wybitnym reżyserze tylko się tu wspomina. Podobnie tylko refleksem zdarzeń jest mord zaaranżowany przez Charlesa Mansona w willi Polańskiego. Może wprowadzenie ich skomplikowałoby wątki, ale może też ukazałoby tło tamtego czasu, schyłkowy okres kontrkulturowych utopii. Niedosyt pozostaje.

Oczywiście, w tym mówieniu o polskiej "diasporze" Murawski chce być spadkobiercą romantycznego dramatu. Z tej tradycji zapożycza m.in. chocholi taniec. Z tego samego powodu jest tu postać Chopina (Adam Kupaj) traktowanego powszechnie jako, można by rzec, muzycznego wieszka. I co? Nic. Taniec postaci, które zmieniają się w chochoły, jest tu cytatem, ale nie ma mocy zinterpretowania czegokolwiek na nowo. Jest powierzchownym ornamentem, choreograficznym zdobieniem. Zresztą w "Komedzie" co chwila potykamy się o na ogół manieryczne i efekciarskie pomysły realizatorów.

Zaczynają się one od scenografii Katarzyny Borkowskiej, która podzieliła scenę na kilka obszarów symbolizujących różne lokalizacje. W rogu mamy kanapy przykładowo z hotelowego apartamentu Komedy, gdzie indziej pianina, obok perkusję dla improwizującego do muzyki Komedy i akcentującego akcję Olo Walickiego (jaki głębszy sens ma jego obecność, trudno dociec – poza ornamentem). Znajdzie się tu też miejsce dla kościotrupa, którego zadaniem jest... siedzieć. Całość zamknięto z trzech stron srebrnymi kotarami i pasami ciemnej pianki, jaką wygłusza się studia nagrań. Szarość, postulowana ekskluzywność i senność atmosfery, pochłanianie dźwięków – nie dość tej łopatologii i estetycznego narzucania się? Trudno przy tym nie dostrzec jak zagracenie sceny ograniczyło pole gry. Aktorzy często przeciskają się między tymi meblami, jakby scenografię uszyto na inną, szerszą lub głębszą scenę. Problematyczne jest też zaproponowane aktorstwo.

"Komedę" zaczyna konferansjerka Karolaka/Hłaski, sugerująca umowność przyszłych zdarzeń i aktorstwa, które nie będzie identyfikacją, ale pokazywaniem, przedstawianiem. Ten zabieg w finale nie otrzyma kłamry, ale w międzyczasie zwłaszcza Karolak zaczepia widownię z pierwszych rzędów, co podczas sobotniego pokazu (17 grudnia) nosiło znamiona umizgiwania się do widowni popularnego aktora. Na ogół oglądamy rozpędzającą się ekskluzywną *popojkę*, gdy aktorzy w układzie "po trzy" lub "po dwa" dywagują o Komedzie. Przerywana jest ona emocjonalnymi, czasem ironicznymi wspomnieniami Komedowej, do których odgrywania włączają się pozostali aktorzy, a także scenami z elementami wokalizy i języka angielskiego (Wilkońska) oraz śpiewu (dobrze radzi sobie z nim Karolak). Trudno wyłowić pojedyncze rozwiązania sceniczne, całość tworzy rodzaj estetycznej magmy.

Za wyjątkiem Bielskiej, Janickiego i udanych epizodów Buchowiec i Kupaja, aktorstwo ma być bałaganiarskie i od niechcenia. Przoduje Tomasz Karolak, który o dziwo odstaje od aktorów "Nowego" pod względem czucia sceny i emisji głosu.

Trzeba być głuchym, by nie spostrzec też, że reżyser nie ustawiła artykulacji w scenach z mikrofonami (te przeważają) i bez nich. Każdy zaś z aktorów jest "z innej bajki", z innej materii ulepiony, co pewnie miało znaczyć, że tacy to byli indywidualiści.

Oprócz roli Iwony Bielskiej wyróżniają się bardzo udane epizody Adama Kupaja i Moniki Buchowiec. Kupaj jako Chopin dostał najlepszy w sztuce monolog, w którym kojarzona z romantyczną wizją polskości postać ironizuje na temat intelektualnego i artystycznego dorobku swoich rodaków. Gdyby ten naród zniknął z mapy, nikt by nie zauważył – peroruje, ale bez goryczy, bez "romantycznej" pozy, z odrobiną wyższości. Kupaj gra ze świadomością kostiumu stylizowanego na strój z epoki, gestami nienachalnymi, mimiką poddaną żelaznej dyscyplinie akcentuje kolejne ciosy zadawane naszemu dobremu samopoczuciu. Monika Buchowiec pojawia się zaś jako widmo Mii Farrow grającej główną bohaterkę "Dziecka Rosemary" Polańskiego. Choć aby się zjawić, widmo musi po ciemku wgramolić się na kanapę, Buchowiec stworzyła kolejną perełkę aktorstwa imitacyjnego. Nie jest ono tak daleko posunięte jak w minionym sezonie, gdy grała Dorotę Masłowską (czytaj tutaj), ale też inna jest funkcja tej postaci. Dziewczęca Farrow, łamiąca tutaj język angielski z polskim, jest uosobieniem dziwnej polsko-amerykańskiej przyjaźni. Z perspektywy ambitnej amerykańskiej aktorki o europejskich korzeniach, zakochanej w polskim pianście, Polska jawi się jako odległy, mało znaczący skrawek ziemi. Dlaczego tak bardzo podkreśla on zatem swoją wyjątkowość? Farrow próbuje to zrozumieć, ale okoliczności jej nie pozwolą.

Cały spektakl ma być więc jednocześnie nowoczesny, ambitny, poprawny i ładny. I pewnie niektórym "segmentom odbiorców" się spodoba. A przecież teatr ma się podobać, bo – zgodnie z neoliberalną doktryną, która wciąż ma swoich rzeczników w kulturze – ma zarabiać i minimalizować koszt, jakim jest dla np. neoliberalnych samorządów. Co zaś wyniknie z kooperacji „Nowego” z prywatną sceną i jaki jest tego prawdziwy, a dziś być może nieartykułowany, sens – przekonamy się najwcześniej pod koniec sezonu. Mene, tekel, fares? W tym momencie warto życzyć łódzkiej scenie dbałości tak o artyzm i zespół, jak o gramatykę. Dzięki projektowi "Duopolis kulturalne" "Nowy" ma się przecież pokazywać w samej Warszawie, a tam ktoś najpewniej zwróci uwagę na plakaty, ulotki i programy i powie, że "polis" jest rodzaju żeńskiego i powinna być kulturalna, nawet jeśli dualna.

Lukasz Kaczyński / patrzecieinaczej.blogspot.com