



„Panny z Wilka”, reż. Agnieszka Glišńska

Teatralne TKM

DARIUSZ KOSIŃSKI

Wpatrzony we własny zboląty pępek bohater Iwaszkiewicza staje się uosobieniem wyjątkowo żalotnego wcielenia męskości. I co z tego?

OTO TRZECIA, PO „ŻYCIU CODZIENNYM...” i „Królestwie” premiera Narodowego Starego Teatru w Krakowie pod kierownictwem Rady Artystycznej, umożliwiającej pozostawanie Marka Mikosa w gabinecie dyrektorskim. „Panny z Wilka” w reżyserii Agnieszki Glišńskiej, według opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza. Wreszcie zadowoleni mogą być ci, którym nie odpowiadały linia artystyczna i estetyka konsekwentnie tworzone przez poprzedniego dyrektora Jana Klatę. Niezależnie od wszystkich politycznych i obyczajowych kontrowersji jego wizja teatru była odrzucona przez wcale sporą część publiczności. Chodziło o drażniący ją sposób wykorzystywania sceny jako miejsca kłopotliwych i kontrowersyjnych pytań zadawanych w przedstawieniach o mocnej sygnaturze autorskiej.

Przedstawienia te zwykle nie liczyły się z oczekiwaniami widzów, którzy przycho-

dzili do teatru, żeby zobaczyć to, czego od czasów swych pierwszych wizyt (często w ramach szkolnych wycieczek) oczekiwali: inscenizacji tekstów wybranych ze względu na swe jakości artystyczne, zwykle dobrze znanych i mających swoje tradycje, a niekiedy nawet spory autorytet. Publiczność ta była otwarta na nowe interpretacje, ale nie akceptowała dekonstruowania tekstów, przepisywania ich na nowo czy przenoszenia w radykalnie odmienne konteksty kulturowe (ze szczególnym uwzględnieniem kultury popularnej). Dla tych widzów „Król Lear” w reżyserii Jana Klaty nie był tragedią Szekspira, a „Hamleta” Marcina Cecki i Krzysztofa Garbaczewskiego odrzucali jako bezprawne przejęcie znanej marki.

Tak w Krakowie, jak i w innych miastach dawało się też odczuwać w ostatnich latach narastające zmęczenie i znużenie strategiami i chwytami powtarza-

jącymi się coraz częściej, niekoniecznie zawsze w najlepszych wersjach. Ostatecznie teatr, który nazwał się kiedyś szumnie „nowym”, wkroczył niedawno w trzecią dekadę swego istnienia. Zdążył już wypracować własne konwencje i maniery, które po latach powtórzeń straciły polor nowości. „Znowu to samo” – coraz częściej było słychać wśród publiczności po kolejnych spektaklach naszych niegdyś dynamicznych buntowników.

Na dodatek zmieniony klimat polityczny i kulturowy sprawił, że podążanie za nimi przestało być trendy. Rosnący w siłę polityczny konserwatyzm z niekłamaną satysfakcją rozgrzeszył i usprawiedliwił konserwatyzm kulturowy, który równie często przesiąknięty jest inżynierem Mamoniem, jak sympatia dla eksperymentów przesiąknięta jest Młodzikowatością. W rezultacie umacniała się i umacnia tęsknota za alternatywą, jaką według radośnie powtarzanego paradoksu stanowić mają porządne przedstawienia, szanujące tekst (co nie znaczy: poddane bez reszty jego władzy) i cechujące się mityczną „jakością rzemiosła”, którą z desperackim uporem od dawna przeciwstawiano „nowemu”.

Gry inteligencji

Agnieszka Glišńska należy do grona reżyserów i reżyserów, z którymi od lat wiązano nadzieje na stworzenie rzeczywistej kon-

kurencji dla grupy trzymającej znaczną część teatralnej uwagi. Bardzo szybko za zasadnicze cechy jej stylu uznano właśnie szacunek dla tekstu i umiejętność jego niebanalnego odczytywania oraz zainteresowanie psychologią postaci. Wiązało się to z bliską współpracą z aktorami nad pogłębianiem i wysubtelnianiem ich kreacji (o tyle łatwiejszą, że reżyserka jest też absolwentką Wydziału Aktorskiego Akademii Teatralnej im. Zelwerowicza w Warszawie i wciąż bywa aktorką). Trudno jej przy tym było zarzucić zdeklarowany konserwatyzm.

Glińskiej nie sposób oskarżać o to, że pozostaje wierna dawnym sposobom uprawiania teatru, skoro należy do tego samego pokolenia, co Grzegorz Jarzyna i Krzysztof Warlikowski, sztandarowe postaci naszego ongiś „nowego teatru”. Jednym z pierwszych przedstawień, które przyniosło jej wielkie uznanie, był głośny „Jordan” Moiry Buffini i Anny Reynolds – wystawiona w 1996 r. w Starym Teatrze, prowokacyjna i kontrowersyjna historia dzieciobójczyni. Wprawdzie później reżyserka często sięgała po autorów, od których stronili przedstawiciele „nowego teatru” (Czechow, Zapolska, Hrabal, Perzyński), ale też z powodzeniem wystawiała związaną z nim blisko Dorotę Masłowską.

Jako dyrektorka artystyczna warszawskiego Studio w latach 2012-15 stworzyła w nim teatr, jakiego oczekiwała publiczność niechętna Jarzynie i Warlikowskiemu – literacki, daleki od politycznego zaangażowania, a zarazem nieumykający ani w komercję, ani w anachroniczne sceniczne akademie ku czci. Przy różnych zastrzeżeniach i pretensjach można było bez wstydu wskazywać na Studio Glińskiej jako na współczesny teatr dramatyczny, połączony wieloma więzami z tradycją, ale nietworzący jej kapliczki czy skansenu. Można tam było pójść z granicznym przekonaniem, że nawet jeśli nie wyjdzie się całkowicie usatysfakcjonowanym, to nie uśnie się z nudów i nie będzie rumienić z zażenowania.

Zapowiedź pojawienia się Glińskiej w zestawie reżyserów Narodowego Starego Teatru, ogłoszonym po zawarciu kompromisu między zespołem a narzucanym mu dyrektorem, stanowiła więc jasny sygnał, że obie strony akceptują różnorodność koncepcji teatralnych, przyjmując zarazem, że ich realizacji podejmują się znane i rozpoznawalne marki. Mówiąc w uproszczeniu: Glińska miała rów-

noważyc Strzępkę. O ile ta druga otwierając okres kompromisowy „Rokiem z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej” potwierdzała, że dawni współpracownicy Klaty nie zostali z automatu skreśleni, o tyle nazwisko pierwszej stanowiło zapowiedź, że na widownie przy Jagiellońskiej i Starowiślniej będzie mogła wrócić publiczność dotychczas je omijająca.

„Panny z Wilka”, których premiera odbyła się w pierwszym dniu miesiąca zapowiadającego wiosnę, w pełni tę zapowiedź potwierdziły. To inteligentne przedstawienie jest współczesną reinterpretacją opowiadania cieszącego się niegdyś (niezrozumiałą dla mnie – wyznaje) estymą, wzmocnioną przez filmową adaptację w reżyserii Andrzeja Wajdy. Współczesność reinterpretacji zaproponowanej przez Glińską i współautorkę (bardzo zręcznej i udanej) adaptacji Martę Konarską polega na przejęciu i wywróceniu na nice nieznośnie dziś męskocentrycznej narracji Iwaszkiewicza. Wypowiadana, odgrywana i demaskowana przez znakomicie czujące się i sprawdzające w tej roli aktorki: Annę Radwan, Dorotę Segdę, Ewę Kaim, Paulinę Puślednik, Aldonę Grochal i Natalię Kaję Chmielewską, zostaje pozbawiona swojej mocy. Oznacza to wyrzucenie poza centrum uwagi zajmującego je dotąd bezwstydnie Wiktora. Rozbity na dwie różniące się wiekiem osoby (Szymon Czacki i Adam Nawojczyk) jeszcze rozpoczyna powieść, ale stopniowo pozbawiany jest nad nią władzy. Nie pada pod serią nokautujących ciosów, lecz zostaje pokonany na punkty przez nieagresywną, błyskotliwie precyzyjną mikroevolucję feministyczną. W centrum pozostaje tylko cudowna parodia patriarchy, wykonana przez wspaniałe szarżującego w scenie nocy świętojańskiej Jacka Romanowskiego.

Co warte zauważenia, męskocentryczna narracja Iwaszkiewicza zostaje też zaniegowana przez umieszczenie jej w kontekście politycznego konkrety, wprowadzanego m.in. przez rozdyktowanych po zeromsku młodych aktywistów, którymi otacza się... Jola. Ta podmianka „złego prowadzenia się” najładniejszej z sióstr na jej aktywność polityczną to niemal demonstracyjne przesunięcie i podstawienie znaczeń, które sprawia, że wpatrzony we własny zbolały pępek bohater Iwaszkiewicza staje się uosobieniem wyjątkowo żałosnego wcielenia męskości.

Komu, komu?

Wszystko w tym spektaklu jest funkcjonalne i precyzyjnie obmyślane, odsłaniając kolejne elementy pozornie nieefektywnej kompozycji, która stopniowo ujawnia swą celowość i złożoność (znakomicie uplastycznia ten proces scenografia Moniki Nyckowskiej). Ale mnożącym się pochwałom towarzyszy jednak cień wątpliwości. Gwoli kogóż to wszystko? Gwoli Jarosława? Co z nami ma Jarosław, a co my z nim wspólnego? Jasne – można uznać Iwaszkiewicza spotęgowanego Wajdą za przedstawiciela miękkiego, więc tym bardziej skutecznego i niebezpiecznego patriarchy i cieszyć się wyrwaniem mu z rąk jednego z jego najpopularniejszych opowiadań. Ale czy na pewno warto to robić? Czy kogoś to grzeje lub ziębi? Czy poza niewielką i z trudem dającą się opisać grupą ktoś jeszcze Iwaszkiewicza w ogóle czyta jako pisarza ważnego? Komu, komu te przejęcia i przesunięcia? Komu oddać to odwojowane Wilko i co w nim urządzić? Izbę pamięci Feli demonstracyjnie ubranej w biel tak pięknie komponującą się z czerwienią sukni jej siostry? A może archiwum przypisów pozwalających zrozumieć wszystkie inteligentne zabiegi adaptatorskie i inscenizatorskie dokonane na tym i innych tekstach?

Stawiam te pytania nie po to, by podważyć sens uprawiania takiego teatru. Miałem sporo przyjemności, oglądając te „Panny z Wilka”. Miała ją też chyba premierowa publiczność natychmiast i nie tylko kurtuzazyjnie stając do owacji. Niestety mam już tak, że tę przyjemność niemal natychmiast odczuwam jako *guilty pleasure*, nie dlatego, że wokół zło, gromadzenie sił i polityczna nienawiść przygotowująca nas wszystkich do wojny, ale dlatego, że czai się w niej frajda przynależności do klubu wyróżnionych, satysfakcja, jaką daje złapanie aluzji, śmiech z dowcipu, którego inni nie zrozumieli. A przecież chodzi właśnie o to, byśmy do tego klubu należeli społem, by śmiech był jednoczący, a zrozumienie gromadne, byśmy się realnie odnaleźli w dziedzictwie, z którym gramy, a które właśnie dlatego nie musi się uzbrajać w kult wokół przymiotników „wyklęty” albo „narodowy”.

Problem, jaki mam z przedstawieniem Agnieszki Glińskiej i teatrem, który ono znakomicie reprezentuje, polega na tym, że jego fundament stanowi zasadnicza sprzeczność między elitarnością będącą źródłem przyjemności, jaką zapewnia, →

↳ a wspólnotą, którą obiecuje stworzyć. Obiecuje nieszczere, bo jest oparty na kulturowej dystynkcji, którą przemilcza, choć z niej żyje. Mógłby znaleźć uzasadnienie i usensownienie, gdyby – na wzór takich niegdysiejszych usiłowań, jakie podejmowali przed wojną w warszawskim Ateneum Stanisława Perzanowska i Stefan Jaracz, dążył do zniesienia różnicy, pracował nad udostępnieniem reguł gry. Ani on, ani jego sojusznicy nie wydają się dzisiaj rzeczywiście do tego dążyć. Odwołują się raczej do fantazmatu inteligenckiej wspólnoty, który niekiedy nawet ustanawiają, ale tylko na chwilę, tuż po zakończeniu przedstawienia, gdy kolejne osoby wstają do owacji, by móc wystawić swą przynależność do wyróżnionej właśnie grupy. Czasem jeszcze posługują się tym fantazmatem jako bronią przeciwko realnym lub wyimaginowanym przeciwnikom. Ale o tę pozornie hołubioną wspólnotę nie dbają i z niej się myją po skończonym spektaklu, gdy teatr skończony.

W książce „Teatra polskie. Historie” poświęciłem teatrowi, do którego wydają mi się należeć przedstawienia takie jak „Panny z Wilka”, rozdział ostatni, zatytułowany „Teatr kulturalnego miasta”. Tytułowy termin służył uchwyceniu tego niewyrazistego fenomenu, jakim jest – wcale rozbudowana – działalność teatralna o charakterze swoiście samozwrotnym: kulturalna publiczność odwiedza kulturalnie ułożony teatr, by potwierdzając jego kulturalność własną kulturalność ustanowić i umocnić. Sytuacja prawdziwie gombrowiczowska, przeciwko której kierował ongiś swe usiłowania „nowy teatr”, sam stopniowo wpadający jednak w ten mechanizm. Już pisząc książkę w roku 2010, uśmiechałem się do siebie, gdy widziałem, jaki skrót tworzą pierwsze litery wyrazów składających się na „teatr kulturalnego miasta”. Wtedy wydawało się to złośliwym żartem, niemającym wiele wspólnego ze współczesnością.

© DARIUSZ KOSIŃSKI

Jarosław Iwaszkiewicz **PANNY Z WILKA**
– reż. Agnieszka Glińska,
opr. i adapt. Agnieszka Glińska i Maria Konarzewska, Narodowy Stary Teatr
w Krakowie, Scena Kameralna, premiera
1 marca 2019 r.