

JACEK MIKOŁAJCZYK  
Uniwersytet Śląski  
Katowice

## Muzyka góra? Dziesięć wydarzeń teatralnych 2010 roku

Tworząc listę dziesięciu premier teatralnych, które odbiły się największym echem w środowisku, ze zdumieniem stwierdziłem, że połowa z nich to spektakle muzyczne – opery i musicale. Zweryfikowałem uważnie własny wybór, ale okazało się, że żadnego z tych wydarzeń nie mógłbym zastąpić innym o podobnym znaczeniu. W ubiegłym roku zdecydowanie najciekawszą polską sceną teatralną był Teatr Wielki w Warszawie. Na jego afiszu pojawiały się nazwiska reżyserów światowej rangi, a na jego scenie kameralnej jako twórcy operowi debiutowali najciekawszy przedstawiciele młodego pokolenia polskich reżyserów. Z kolei musicalowa *Lalka* Wojciecha Kościelniaka zdaniem wielu krytyków była najciekawszą teatralną adaptacją powieści ostatnich lat, a premiery *Nędzników* w warszawskiej Romie nie da się pominąć w żadnym rankingu głośniejszych wydarzeń teatralnych.

W 2010 roku odbyły się premiery ważnych spektakli Krystiana Lupy i Krzysztofa Warlikowskiego, Nagrodę Literacką „Nike” zdobył dramat (wkrótce pojawił się także na scenie), ciekawe spektakle realizowano również w teatrach prywatnych. Pomimo narzekań stołecznych recenzentów, okazało się, że znaczna część najważniejszych wydarzeń teatralnych roku miała miejsce w Warszawie. Żadnego wielkiego hitu nie stworzył Jan Klata (dopiero w styczniu 2011 roku po raz kolejny zadziwił widzów premierą *Utworu o Matce i Ojczyźnie*), nie oglądaliśmy też żadnej premiery Grzegorza Jarzyny.

Poniższa lista hitów teatralnych 2010 roku to oczywiście wybór subiektywny. Staralem się jednak, by znalazły się na niej spektakle głośne, ważne

oraz docenione przez krytykę oraz selekcjonerów krajowych i międzynarodowych festiwali. Podają je w kolejności chronologicznej.

*Persona. Ciało Simone*

Reż. Krystian Lupa; prem. 13.02.2010

Teatr Dramatyczny w Warszawie

Wyczekiwana premiera drugiej części tryptyku Krystiana Lupy *Persona* zakończyła się skandalem. Po sukcesie *Marilyn*, z pamiętną – i nagrodzoną Paszportem „Polityki” – kreacją Sandry Korzeniak w tytułowej roli, w stołecznym Teatrze Dramatycznym zapowiadał się kolejny wielki koncert aktorski, z wracającą po prawie czterdziestu latach na scenę Małgorzatą Braunek oraz Joanną Szczepkowską w głównych partiach. Ostatecznie na premierze Szczepkowska w finałowej scenie wypięła nagie pośladki – jednoznacznie pod adresem reżysera – i skomentowała jego metody pracy nad tekstem: „Jak daleko można pójść?”.

O spięciu między Szczepkowską a Lupą było wiadomo już przed premierą. Aktorka z jednej strony była zafascynowana osobowością oraz wizją artystyczną reżysera, z drugiej – nie mogła zgodzić się z proponowanym przez niego stylem pracy: wielomiesięcznymi próbami, nie zawsze przejrzystą grą z aktorami, brakiem wyraźnie wyznaczonych celów i zadań. Jeszcze przed premierą Szczepkowska zrezygnowała z etatu w Teatrze Dramatycznym, w rozmowie z Jackiem Cieślakiem z „Rzeczpospolitej” wyrażała też swoje obawy co do przedstawienia.

Premierowy skandal wywołał prawdziwą burzę, która z teatralnych kuluarów przeniosła się do studiów telewizyjnych, a nawet na łamy prasy i serwisów plotkarskich. Aktorka tłumaczyła swój gest to uzasadniając jego spójność z wizją i założeniami reżyserskimi Lupy, to podkreślając protest przeciw tendencjom „nowego” teatru. Lupa wystosował oświadczenie, w którym całkowicie odcinał się od „performerskiej inicjatywy aktorki”, oświadczenia opublikował zarówno zespół *Persony. Ciała Simone* (aktorzy podkreślali, że od samego początku byli świadomi metod pracy Krystiana Lupy i w pełni je akceptowali), jak i sama Joanna Szczepkowska. Ostatecznie reżyser podziękował aktorce za udział w spektaklu i jej rolę przejęła w nim Maja Ostaszewska.

Przytłoczone skandalem przedstawienie mimo wszystko doczekało się kilku merytorycznych recenzji, zostało jednak uznane za jedno ze słabszych w dorobku reżysera. Bunt aktorki silnie wpłynął na charakter spektaklu, zwłaszcza w długiej ostatniej scenie, zaś stosowana konsekwentnie przez Lupę metoda unikania zamykania scenicznych rozwiązań oraz niedomykania postaci sprawiła, że *Ciało Simone* zostało uznane za przedstawienie pęknięte, niedokończone, rozbite.

Tymczasem, gdy opadły emocje i rolę Simone Weil ostatecznie przejęła Maja Ostaszewska, gdy po kolejnych prezentacjach spektakl nabral – niejako wbrew intencjom reżysera – spójności, nagle czytelne stały się najważniejsze założenia Lupy, role aktorów dojrzały, zaś całość zaczęła wyraźnie wpisywać się w ścieżkę wytyczoną samemu sobie przez najwybitniejszego współczesnego polskiego reżysera teatralnego.

*Cialo Simone* zaczyna się w momencie, w którym zakończyła się *Marihyn*. Nieemożność dojścia do kreacji, stworzenia postaci, sfinalizowania teatralnej drogi, w pierwszej części tryptyku była niejako konstatacją, którą dokumentowała projekcja psychicznego załamania aktorki. Tutaj jest punktem wyjścia. Do postaci Simone Weil niechętnie podchodzi sam reżyser, co – rzecz jasna – przekłada się na równie silne wątpliwości jego „alter ego” w spektaklu, czyli granego przez Andrzeja Szeremetę Artura. Elżbieta Vogler, podkradziona Bergmanowi aktorka, wracająca do zawodu po trzydziestu latach nieobecności na scenie (nie dziwnego, że Lupa zaproponował tę rolę właśnie Braunek), jest o wiele starsza od Simone w chwili śmierci i także ona do roli podchodzi z niepewnością, a może nawet wyraźną niechęcią. Pierwszy akt przedstawienia to nieustająca konfrontacja Artura z Elżbietą, potok myśli, refleksji, cytatów i komentarzy, z których, niestety, nic nie wynika. Każde kolejne spotkanie reżysera i aktorki zaczyna się od stwierdzenia, że nadal oboje – a zwłaszcza Vogler – znajdują się w punkcie wyjścia. Próby te wieńczy projekcja monologu Artura, który również jest dokumentem bezsilności reżysera w podejściu do wyznaczonego sobie zadania.

Niemal każda scena *Ciala Simone* ma charakter próby, zawsze zakończonej niepowodzeniem. Sam Lupa wyraźnie stara się, by malującą się gdzieś tam spójność obrazów maksymalnie zakłócać, podważać, niwelować. Jeśli oglądamy projekcję, to okazuje się niegotowa, czego nie omieszkać komentować znajdujące się na scenie postaci. Po scenie płatają się pracownicy techniczni, nie pozwalając nam poważnie potraktować przelomowych obrazów spektaklu. W finale wspaniale kreacje Braunek i Ostaszewskiej również nie wystarczają, by doszło do zlania się aktorki z graną przez nią postacią. Przedstawienie równie dobrze mogłoby się zakończyć w każdym innym momencie.

Giuseppe Verdi: *Traviata*  
Reż. Mariusz Treliński; prem. 25.02.2010  
Teatr Wielki w Warszawie

Jak wspomniałem na wstępie, rok 2010 należał w Polsce do teatrów muzycznych – operowych i musicalowych. Mur, tradycyjnie oddzielający je od scen dramatycznych – naruszony poważnie w poprzednich sezonach – runął ostatecznie pod ciosami przede wszystkim Mariusza Trelińskiego, który

w październiku 2008 roku po raz drugi objął dyrekcję artystyczną Teatru Wielkiego w Warszawie. Po dwóch premierach przygotowanych według wcześniejszych inscenizacji – *Orfeusza i Eurydyki* Christopha Glucka oraz *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego – w lutym 2010 roku Treliński zaprezentował wreszcie w stolicy oryginalną realizację – *Traviaty* Giuseppe Verdiego. W premierowej obsadzie wystąpili Aleksandra Kurzak jako Violetta oraz Andrzej Dobber jako Germont – śpiewacy goszczący stale m.in. na scenie nowojorskiej Metropolitan Opera, od dawna oczekiwani w Operze Narodowej.

Co ciekawe, premiera *Traviaty* była sensacją nie tylko dla widzów operowych, ale również dla świata popkultury. Treliński jak nikt inny potrafi przyciągać uwagę mediów, które rozgrzał do czerwoności, do udziału w realizacji zapraszając tancerzy Edytę Herbuś i Rafała Maseraka, znanych z telewizyjnego show „Taniec z gwiazdami”.

Tego typu podejście mogłoby wzbudzać obawy, że piarowska otoczka przesłoni wartość – lub brak wartości – samego dzieła, na szczęście w wypadku Mariusza Trelińskiego ryzykowne działania na styku światów operowego i popkulturowego zawsze wprzęgnięte są w służbę sztuki najwyższych lotów i znajdują odniesienie w samym teatralno-muzycznym materiale. Tak było i tym razem. Reżyser jak zwykle zaproponował oryginalną, nowatorską interpretację, która jednak na tyle mocno była zakorzeniona w klasycznym dziele Verdiego, że pod tym względem nie wzbudziła większych kontrowersji. Jego Violetta od samego początku naznaczona była widmem śmierci – w pierwszej scenie pojawiała się w trumnie, co, jak się okazało, było częścią jej popisowego numeru kabaretowego. Związek z Alfredem był dla niej próbą oszukania choroby i ludzkiego losu, kolejne wyzwanie rzucone światu. Z kolei Alfred (na premierze w tej partii wystąpił Sébastien Guèze) miał w sobie niewiele z klasycznego kochanka i był bardziej współczesnym metroseksualnym podrzędnym celebrytą, którego powaga sytuacji, w jakiej się nagle znalazł, całkowicie zaskakiwała. Germont wreszcie przechodził przekonującą metamorfozę z oburzonego ojca w pełnego mądrości współczującego przyjaciela.

Te przekonująco odegrane i – zwłaszcza w wypadku Kurzak i Dobbera – zjawiskowo zaśpiewane postaci pojawiały się na scenie w nowoczesnej inscenizacji, której centralną częścią był współczesny kabaret. Oryginalnością pomysłów Treliński i jego scenograf – Boris Kudlička – zaskoczyli zwłaszcza w pierwszym akcie, w którym przed oczami widzów dosłownie przesuwały się kolejne obrazy, wyznaczające poszczególne miejsca akcji. Cała ta maszyneria nie „zatupywała” jednak samego Verdiowskiego materiału, w następnych sekwencjach wycofując się zresztą w cień i pozwalając reżyserowi równie przekonująco rozgrywać kameralne sceny aktu drugiego czy finału.

*Lalka* według Bolesława Prusa  
Reż. Wojciech Kościelniak; prem. 27.02.2010  
Teatr Muzyczny w Gdyni

Wojciech Kościelniak od premiery *Hair* w Teatrze Muzycznym w Gdyni w 1999 roku wyznacza standardy polskiego teatru musicalowego. Późniejszy o dwa lata *Sen nocy letniej* zapoczątkował odnogę działalności artystycznej reżysera skupioną wokół repertuaru rodzimego, czego swego rodzaju zwieńczeniem była premiera *Lalki* według powieści Bolesława Prusa.

Przedsięwzięcie to było niezwykle pod każdym względem. Choć muzyczne adaptacje powieściowej klasyki na całym świecie są podstawą repertuaru musicalowego, w polskich teatrach muzycznych zdarzały się dotąd dosyć rzadko. W dodatku Kościelniak wziął na warsztat jedno z arcydzieł literatury polskiej, którego znaczenia dla rodzimej kultury nie da się przecenić. Tego rodzaju ryzyko dotąd brały u nas na siebie przede wszystkim teatry dramatyczne – ciężar gatunkowy kanonu literackiego skutecznie zniechęcał twórców musicalowych.

*Lalka* w adaptacji Kościelniaka jest musicalem skrojonym według najlepszych wzorców. Warstwa muzyczna ściśle przenika się w niej z dramatyczną i ruchową, odchodząc daleko od typowego dla naszych scen modelu „spektaklu z piosenkami”. Swingująca muzyka Piotra Dziubka dynamicznie organizuje teatralną materię, w czym wspomagają ją znakomite teksty Rafała Dziwisza. Całość jest zaś prawdziwą feerią inscenizacyjnych pomysłów Kościelniaka, który nie boi się operować silnym skrótem i proponuje widzowi czytelne metafory, trafnie naprowadzające go na główne tropy współczesnej interpretacji powieści.

Lalkami są zatem w spektaklu nie tylko tytułowa bohaterka, ale właściwie wszystkie postaci. Mechaniczne ruchy wcielających się w nie aktorów, znane z innych przedstawień Kościelniaka, błyskotliwie określają podstawowe rysy charakterów: od karykaturalnego wprost Łęckiego w wykonaniu Andrzeja Śledzia, po lekko jedynie chropowatego Wokulskiego (Rafał Ostrowski). Ten ostatni na scenę wchodzi zawsze z zapadni, nawiązując do znanego obrazu z powieści Prusa, a schodzi z niej, wspinając się po drabinie. Uwypuklenie wszystkiego tego, co wiąże się w oryginale z pieniędzmi i handlem, nie pozostawia wątpliwości, że *Lalka* jest dziełem ciągle ważnym w naszym kapitalistycznym „tu i teraz”. Jeśli dodać do tego znakomite role aktorskie wszystkich chyba wykonawców, kipiącą energią choreografię Beaty Owczarek i Janusza Skubaczkowskiego, wysmakowaną, również operującą skrótem scenografię Damiana Styry oraz przepyszne ekspresjonistyczne kostiumy

Katarzyny Paciorek, otrzymamy oryginalne musicalowe widowisko, jakiego do tej pory próżno było szukać na polskich scenach.

*Lalka* jako pierwszy musical w historii została zaprezentowana na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, corocznym przeglądzie najciekawszych polskich realizacji teatralnych. Już samo zaproszenie jej do udziału w tym festiwalu odczytywano jako wyróżnienie, tymczasem okazało się, że spektakl zdeklasował większość pozostałych i został okrzyknięty wydarzeniem przeglądu.

Iannis Xenakis: *Oresteia*  
Reż. Michał Zadara; prem. 14.03.2010  
Teatr Wielki w Warszawie

Objąwszy fotel dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego, Mariusz Treliński podjął jedną z ciekawszych inicjatyw swoich poprzedników, animując tym samym niezwykle interesujący projekt na styku opery i teatru. Mowa o cyklu Terytoria, którego głównym założeniem jest prezentacja na scenie kameralnej Opery Narodowej dzieł dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych kompozytorów w inscenizacjach młodych reżyserów, niekoniecznie legitymujących się operowym doświadczeniem.

Inicjatywa ta szybko przyniosła znaczące rezultaty. W 2009 roku Barbara Wysocka wyreżyserowała w Teatrze Wielkim *Zagładę domu Usherów* Philipa Glassa, która spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem recenzentów, a samej reżyserce zapewniła Paszport Polityki w dziedzinie muzyki. Natomiast pierwszym spektaklem cyklu w nowym roku była *Oresteia* Iannisa Xenakisa w reżyserii Michała Zadary, operowy debiut jednego z najbardziej obiecujących polskich reżyserów młodego pokolenia.

Zadara do wyznaczonego sobie zadania podszedł nie tylko ambitnie, ale i niezwykle odważnie. Posunął się o krok dalej niż większość reżyserów operowych i zaproponował nie tyle „uwspółcześioną” wersję *Oresteii*, co całkowicie nową, autorską. Muzyka Xenakisa i dramat Ajschylosa posłużyły mu do opowiedzenia... historii PRL-u. Agamemnon jest więc u niego żołnierzem Polskich Sił Zbrojnych, powracającym po wojnie do domu, Klitajmestra to zwolenniczka „nowego porządku”, a Orestes – młody zapaleniec, więziony przez komunistyczne władze. Chór tworzą to robotnice, to strajkujący, zaś Atena przemawia głosem towarzysza Gierka. Na scenie roi się od hasel komunistycznej propagandy, chórzyci chodzą w „kufajkach” i „gumowcach”, a za pomocą rozstawionych drabin można szybko przenosić miejsca akcji, np. z pracowniczej stołówki do hali fabrycznej.

Propozycja *Zadary*, podparta zresztą znakomitym wykonaniem muzycznym spektaklu przez wszystkie zespoły (orkiestra Teatru Wielkiego pod dyrekcją Francka Ollu), prowokuje wiele pytań, na które nie zawsze łatwo udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Czy z karkołomnego pomysłu wtłoczenia historii opowiedzianej w trylogii Ajschylosa w zaskakujące ramy wynika coś więcej, niż przeprowadzony przez reżysera i dramaturga dowód, że „raczej się da”? Czy dostrzeżona przez nich analogia wzbogaca w jakikolwiek sposób naszą recepcję klasycznego dzieła oraz skomponowanej na jego podstawie współczesnej opery? Tak czy inaczej powstało widowisko, które zadziwiała świeżością podejścia i oryginalnością interpretacji, prowokując po stronie widowni tyleż głośów zachwytu, co oburzenia i spełniając tym samym jedno z założeń cyklu *Terytoria*.

Paweł Demirski: *Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej*  
Reż. Monika Strzępka; prem. 22.05.2010  
Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu

Na teatralnej mapie Polski, poza oczywistymi zagłębiami w rodzaju Warszawy, Krakowa czy Wrocławia, od czasu do czasu wykwitają ośrodki, które przeczą tradycyjnemu podziałowi kraju na kulturalne centrum i prowincję. Przez wiele sezonów dyżurnym przykładem takiego miejsca była Legnica, później liczącej się we wszelkich rankingach pozycji dosłużył się teatr jeleniogórski, od kilku zaś lat za prawdziwy teatralny cud uznawany jest ośrodek w Wałbrzychu. W tamtejszym teatrze, najpierw pod dyrekcją Piotra Kruszczyńskiego, później Sebastiana Majewskiego, debiutowali lub szlifowali warsztat tacy reżyserzy, jak Jan Klata czy Maja Kleczewska, a obecnie triumfy święci reżysersko-dramaturgiczny tandem Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego.

*Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej* to właściwie manifest Strzępki i Demirskiego. Z jednej strony jest odpowiedzią na krytykę, z jaką spotkały się ich wcześniejsze spektakle – i to dosłowną, jako że artyści w tkankę swojego dzieła wpleli między innymi cytaty z krytycznych recenzji własnej twórczości. Z drugiej – *Andrzej* to wykrzywane przez twórców rozliczenie z kulturą polską w obecnym stanie, katalog jej bolączek w oczach Strzępki i Demirskiego, ostra diagnoza oraz wyraz silnie lewicowego światopoglądu artystów.

Punktem wyjściowym fabuły spektaklu jest pogrzeb uznanego polskiego reżysera, laureata Oscara – tytułowego Andrzeja, na który stawia się tzw. elita kulturalna (i nie tylko) kraju. Mamy więc starego reżysera Kazimierza, który przede wszystkim zazdrości koledze po fachu prestiżowej nagrody, mamy reżysera

średniego pokolenia, zafascynowanego postacią Sary Kane, historyczną aktorkę, liberalnego ministra finansów oraz głodnego kubańskiego dysydenta. Większość bez problemu rozszyfrujemy jako znane postaci polskiego życia kulturalnego i politycznego. W dialogach przewijają się tematy finansowania kultury, zapaści polskiego życia artystycznego, stereotypowego postrzegania dziedzictwa poprzedniego systemu itp., co przerywają od czasu do czasu songi. Towarzystwo zatruwa się pasztetem z gęsich wątróbek i ostatecznie solidarnie ląduje w piekle.

*Był sobie Andrzej...* jest odważną próbą podstawienia lustra hipokryzji, jaką według Strzępki i Demirskiego przeziąknięte jest polskie życie kulturalne i polityczne. Kąt ustawienia jego tafla, rzecz jasna, jest subiektywny i odzwierciedla własne poglądy twórców przedstawienia. Ich wojownicze nastawienie okazało się jednak powiewem świeżości w gnuśniejącym nieco światku polskiego teatru, czego efektem był m.in. deszcz nagród, jaki spłynął na ów artystyczny tandem na krajowych festiwalach teatralnych.

Hanoch Levin: *Sprzedawcy gumek*  
Reż. Artur Tyszkiewicz; prem. 25.06.2011  
Teatr IMKA w Warszawie

Pierwszą wyprodukowaną od początku do końca przez siebie sztuką warszawski Teatr IMKA Tomasz Karolaka dowiódł własnej wyjątkowej pozycji na mapie prywatnych stołecznych teatrów. *Sprzedawcy gumek* Hanocha Levina – izraelskiego autora, znanego dotąd w Polsce głównie dzięki *Krumowi*, wyreżyserowanemu przez Krzysztofa Warlikowskiego – to przedstawienie zwarte, świetnie zrealizowane i umiejętnie balansujące na cienkiej linii oddzielającej ambitne projekty artystyczne od tzw. teatru mieszczańskiego.

Sztuka Levina ma trzech bohaterów: Belę (Aleksandra Popławska), aptekarkę spragnioną miłości, ale i szukającą zabezpieczenia dla prowadzonego przez siebie zakładu, Johanana (Łukasz Simlat), urzędnika, zabezpieczonego całkiem skutecznie pod względem finansowym, któremu jednak ów kokon nie pozwala przebić się do prawdziwego życia, i Szmuela (Janusz Chabior), tytułowego „sprzedawcę gumek”, zmagającego się z krępującym spadkiem po ojcu w postaci dziesięciu tysięcy prezerwatyw. Każda z tych trzech postaci mogłaby być kluczem do szczęścia dla pozostałych, gdyby nie nieumiejętność wyrwania się z objęć własnych ograniczeń, do podjęcia choćby najmniejszego ryzyka. Ponawiane ciągle próby kończą się gdzieś w trzy czwarte drogi i w rezultacie bohaterom pozostaje samotność, w której raczej niewielkim pocieszeniem jest słaba satysfakcja z powodu skutecznej obrony własnego kapitaliku, interesu czy ojcowego „dziedzictwa”.



Przedstawienie przesiąknięte jest muzyką, aktorzy tworzą wyśmienite kreacje, a reżyser Artur Tyszkiewicz umiejętnie steruje emocjami widzów.

Wprawdzie trudno *Sprzedawców gumek* zaliczyć do najwybitniejszych osiągnięć polskiego teatru ostatnich sezonów – to po prostu solidny, dobrze zrealizowany i znakomicie grany teatr „środką” – ale warto raz jeszcze wspomnieć o kontekście, w jakim powstało przedstawienie. Karolak zakładał swoją scenę niejako w opozycji do założonego kilka miesięcy wcześniej Teatru 6 piętro Michała Żebrowskiego, przedsiębiorstwa właściwie wyłącznie komercyjnego. IMKA, idąc po części w ślady również stołecznej, autorskiej Polonii Krystyny Jandy, z założenia miała być teatrem ambitnym, z poważnym repertuarem i wyraźnym profilem artystycznym. Tego typu podejście zaskoczyło wszystkich komentatorów, spodziewających się kolejnej farsowej scenki. *Sprzedawcy gumek* dowiedli, że Karolak poważnie traktuje własne założenia, co z kolei każe przyglądać się co najmniej z zainteresowaniem nowym propozycjom warszawskiego ośrodka.

Claude-Michel Schönberg: *Les Misérables*  
Reż. Wojciech Kępczyński; prem. 25.09.2010  
Teatr Muzyczny Roma w Warszawie

Od objęcia dyrekcji Teatru Muzycznego Roma przez Wojciecha Kępczyńskiego w 1998 roku, każda „duża” premiera tej sceny jest ogólnopolską sensacją. Nadgoniwszy wieloletnie polskie zaległości i wystawiwszy światowy musicalowy kanon – m.in. *Grease*, *Koty* i *Upiora w operze* – w 2010 roku Roma postawiła na przebój pokazywany już wprawdzie kiedyś w naszym kraju, ale nadal dzierżący rekord najdłużej granego pełnospektaklowego musicalu na świecie – *Nędzników*, czy raczej *Les Misérables* według powieści Wiktora Hugo i z muzyką słynnego Claude’a-Michela Schönberga.

Warszawscy *Nędznicy* są musicalową megaprodukcją, której nie powstydziłaby się żadna europejska stolica. Po wieloetapowych castingach wyłoniony został imponujący zespół, w którym królują Janusz Kruciński jako Jean Valjean, Łukasz Dziedzic w roli Javerta, Ewa Lachowicz jako Eponine oraz Łukasz Zagrobelny jako Enjolras. Wszyscy stworzyli przekonujące kreacje, dowodząc po raz kolejny, że w Polsce właściwie jedynie zespół Teatru Muzycznego w Gdyni może się porównywać ze stołecznym.

*Nędznicy* zostaną zapamiętani przede wszystkim jako wielkie widowisko, pokaz najnowocześniejszej techniki teatralnej, z jaką mieliśmy do czynienia nad Wisłą. Scenografia Grzegorza Policińskiego wykorzystuje mechanizm ruchomych, zdalnie sterowanych platform, umożliwiających niezwykle dy-

namiczne zmiany dekoracji, budowanych w poszczególnych scenach niemalże na oczach widzów. Z geometrycznymi elementami przenikają się równie imponujące projekcje, tworząc sugestywny obraz dziewiętnastowiecznej francuskiej prowincji oraz zrewoltowanego Paryża.

*Nędznicy*, podobnie jak wcześniej *Upiór w operze*, grani w Romie w systemie eksploatacyjnym, czyli „do zgrania” spektaklu, byli również i są ogromnym przedsięwzięciem promocyjnym. Kampania reklamująca musical zaczęła się na wiele miesięcy przed premierą i jednym z jej elementów były watahy zbuntowanych „paryżan”, spacerujących z francuskimi flagami po stołecznym Krakowskim Przedmieściu. Szeroko zakrojona promocja pozwala nieprzerwanie grać musical, który z pewnością pobije należący do *Upiora w operze* rekord. Tak czy inaczej, warszawscy *Nędznicy* są kolejnym dowodem na to, że przemysł teatralny w Polsce rozwija się coraz dynamiczniej, powoli „doszusowując” do światowych standardów.

Koniec

Reż. Krzysztof Warlikowski; prem. 30.09.2011

Nowy Teatr w Warszawie

*Koniec* Krzysztofa Warlikowskiego to chyba najbardziej hermetyczne z jego przedstawień. Zlepiony m.in. ze scenariusza filmowego *Nickel Stuff* Bernarda-Marie Koltesa, *Procesu* Kafki oraz powieści *Elisabeth Costello* J.M. Coetzee-go, jest podróżą w głąb umysłu artysty, tym razem blakającego się po chybionych ścieżkach wytyczonych gdzieś na granicy życia i śmierci, oraz obsesyjnie wracającego do własnych lęków, przeczuc i fascynacji.

Z gąszczy splecionych ze sobą wątków wylania się obraz Tony’ego (Jacek Poniedziałek), bohatera dzieła Koltesa, który beznadziejność własnej egzystencji pracownika supermarketu kompensuje uczestnictwem w mistrzostwach tańca i którego toksyczny związek z matką (Stanisława Celińska) stanowi lustrzane odbicie tego, co tak trafnie Warlikowski zarysował już kiedyś w *Krumie*. Kryzys, jaki Tony przeżywa na wszystkich poziomach życia – zawodowym, osobistym, seksualnym – przekłada się w spektaklu na absurd pojedynku ze światem Józefa K. (Maciej Stuhr), bohatera *Procesu*. Warlikowski czepia się tematu niezawinionej winy, często powracającego w jego przedstawieniach, i ucieczki od niej chociażby w sferę wynaturzonych doznań erotycznych. Poczucie absurdu wraca ze zdwojoną siłą w drugiej części przedstawienia, w której pisarka Elisabeth Costello (Ewa Dalkowska) wrzucona zostaje w Kafkowski świat bramy między życiem i śmiercią, której przekroczenie wymaga zdania urzędniczej relacji z własnych potyczek z wiarą i niewiarą.

Cały ten świat rysowany jest na zimno – z chłodem, z dystansem. Warlikowski niczego nie ułatwia widzowi i raczej zdaje mu relację ze stanu własnego umysłu, niż próbuje wciągnąć w budowaną na scenie rzeczywistość. Tak jakby faktycznie znalazł się w sytuacji Tony'ego, dla którego wejście na parkiet przestało już być lekarstwem na bezsens tego wszystkiego, co wokół, sposobem okiełznania wszechogarniającego poczucia bezsilności.

*Koniec* frapuje jako dokument kolejnego etapu w teatralnym rozwoju Krzysztofa Warlikowskiego, choć nie wzbudza takiego entuzjazmu, jak poprzednie dokonania reżysera. Mnóstwo w nim znaków zapytania, wątpliwości, naszkicowanych jedynie ścieżek. Jak każde przedstawienie tego artysty, był jednym z najważniejszych wydarzeń teatralnych sezonu, niemniej pozostawił pewne poczucie niedosytu, zwłaszcza w porównaniu z pamiętną, starszą o rok (*A*)*polonią*.

Mieczysław Weinber: *Pasażerka*

Reż. David Pountney; prem. 08.10.2010

Teatr Wielki w Warszawie

Trudno sobie wyobrazić mocniejsze uderzenie na otwarcie sezonu: warszawski Teatr Wielki w październiku wprowadził na afisz *Pasażerkę* Mieczysława Weinberga, operę o obozie w Auschwitz. Reżyserował David Pountney, światowy specjalista od zapomnianych dzieł, który również w tym wypadku wy dobył tytuł z mroków muzyczno-teatralnej niepamięci.

*Pasażerka*, której kanwą libretta jest książka Zofii Posmysz o tym samym tytule, opowiada o spotkaniu po latach obozowej strażniczki Lisy z byłą więźniarką Martą. Tę pierwszą poznajemy jako żonę niemieckiego dyplomaty, udającego się transatlantykiem do Ameryki Południowej, gdzie ma objąć placówkę. Konfrontacja z widmem z dawnych czasów zmusza Lisę do zwierzenia się mężowi ze swojej przeszłości. W ten sposób rozpoczyna się opowieść o koszmarze obozu zagłady, w którym po jednej stronie barykady staje właśnie Lisa – zachowująca się w wojennych realiach, według własnej oceny, w miarę przyzwoicie – zaś po drugiej Marta, jej narzeczony, muzyk Tadeusz oraz inne więźniarki. Historie poszczególnych kobiet przeplatają się z opisem obozowej codzienności oraz bohaterskiego aktu oporu Tadeusza, który, mając w czasie koncertu odegrać przez komendantem obozu banalny walczyk, wykonuje na skrzypcach utwór Bacha, rzucając tym samym wyzwanie oświęcimskim zbrodniarzom.

Pountney wyraźnie oddziela obie rzeczywistości. Transatlantyk jest lśniąco biały, czysty, sterylny – dokładnie taki, jaką chciałaby pozostać we własnym sumieniu Lisa. Retrospektywa oznacza zagłębienie się w brudnym świecie

Auschwitz, odtworzonym z dużą dozą realizmu. Reżyser decyduje się na ciekawy zabieg: każda z więźniarek śpiewa we własnym języku, co dodaje wiarygodności budowanemu na scenie obrazowi Oświęcimia. Oba światy stykają się ze sobą w finałowym koncercie, po którym dowiadujemy się, że w tym wypadku przebaczenie nie jest możliwe, że ofiara nie zrozumie, nie usprawiedliwi własnego kata.

Tego typu tematyka niezwykle rzadko gości na deskach scen operowych. Tym większe wyrazy uznania należą się dyrekcji Teatru Wielkiego za podjęcie ryzyka, zwłaszcza że zarówno pod względem inscenizacyjnym, jak i – przede wszystkim – muzycznym spektakl Poutneya i Gabriela Chmury (kierownictwo muzyczne) udźwignął wagę problematyki. *Pasażerka* jest kolejnym dowodem na to, że Opera Narodowa szybkim krokiem zmierza ku wyższej lidze muzyczno-teatralnych scen Europy.

Tadeusz Słobodzianek: *Nasza klasa*

Reż. Ondrej Spišák; prem. 16.10.2010

Teatr Na Woli w Warszawie

Jeszcze przed szeroką polską publicznością *Naszą klasę* mogli zobaczyć londyńczycy. Jej światowa premiera odbyła się w 2009 roku w angielskim National Theatre. Rok później Tadeusz Słobodzianek otrzymał za swoją sztukę Nagrodę Literacką Nike. Po raz pierwszy w historii tej ostatniej wyróżniono w ten sposób dramat. Tuż przed warszawską premierą *Naszej klasy* jej autor objął jako dyrektor stołeczny Teatr Na Woli.

Już to wszystko wystarczyłoby, żeby na październikową prezentację dramatu widownia oczekiwała z ogromną niecierpliwością. Dodać należy, że Słobodzianek w swoim dramacie poruszył istic sensacyjny wątek – mordu na Żydach, dokonanego w czasie II wojny światowej przez Polaków w Jedwabnem. Emocje murowane.

Spektakl w reżyserii Ondreja Spišáka wiernie poszedł za tekstem Słobodzianka. Losy Polaków i Żydów, uczniów tej samej klasy przedwojennej polskiej szkoły, ukazane zostały w oszczędnej scenografii, przy której trudno uniknąć skojarzenia chociażby z Kantorowską *Umarłą klasą*. Nad szkolnymi ławami góruje symbol obowiązującej w danej chwili religii czy ideologii: krzyż, sierp i młot, swastyka, potem znowu sierp i młot i znowu krzyż. Postaci opowiadają o swoich losach w trzeciej osobie, rozgrywając jednocześnie na scenie relacjonowane wydarzenia. Z czasem ubywa bohaterów, którzy jednak do samego końca, nawet po śmierci, pozostają na scenie, nadal komentując perypetie koleżanek i kolegów. Akcja koncentruje się wokół

losów kilku centralnych postaci: Menachema, który ocalał z pogromu, po czym wrócił do rodzinnej wioski jako ubek-mściciel, jego wybawicielki Zochy, którą wojenne wydarzenia cisnęły aż za ocean, każąc wieść puste życie emigrantki, Żydówki Rachelki i polskiego chłopca Ryśka, uwieczonych w bezsensownym małżeństwie na skutek ironicznego uśmiechu Historii, Dory i Jakuba Kaca, ofiar Jedwabnego, oraz Abrama, który wszystko to obserwuje z bezpiecznego schronienia w dalekiej Ameryce.

Postaci komentują się nawzajem, przeczą samym sobie, ich indywidualne perspektywy nakładają się na siebie, by stworzyć obraz spleciony i niejednoznaczny – dokładnie taki, jaki przybrały dzieje tragicznego XX wieku.

Spektakl Spiśaka i Słobodzianka nie wzbudził entuzjazmu wszystkich, ale z pewnością wywołał czy ożywił szeroką dyskusję na temat meandrów naszej historii. Początkowo dosyć oczywisty – przypominający uproszczony wykład trudnych dziejów najnowszych Polski przeznaczony dla międzynarodowej publiczności – z każdą sceną nabierał siły. Obraz wesela Rachelki i Ryśka, w czasie którego pannie młodej Polacy w formie prezentu wręczają zrabowane z jej własnego domu przedmioty, opowieść o powojennych losach Menachema, okrutnie zarysowany kres życia Rachelki i Ryśka, prześmiewcza relacja z odzyskiwania pamięci o Jedwabnem – te właśnie sceny wydają się najcelniej wymierzonymi ciosami w naszą poukładaną wizję historii i zmuszają do zajęcia określonej postawy w stosunku do zarysowanych w spektaklu problemów.

### Music Dominates? Ten Theatrical Events of the Season 2010/2011

In 2010 some domination of musical and opera theatres over dramatic ones could be observed, as these institutions managed Polish theatrical life in the most interesting way. *Pasażerka (The Passenger)* by M. Weinberg directed by D. Pountney and *Traviata* by G. Verdi directed by M. Treliński in Teatr Wielki were spectacles that again demonstrated the importance of this growing rank of theatrical life. Premieres of *Nędzownicy (Les Misérables)* by C.-M. Schönberg directed by W. Kępczyński in Musical Theatre Roma in Warsaw and *Lalka (The Doll)* of B. Prus, directed by W. Kościelniak in Musical Theatre in Gdynia presented two types of musical theatre in Poland: the entertaining and sophisticatedly artistic ones. In 2010 some premieres were presented by the most famous Polish directors: K. Lupa (*Persona. Cialo Simone*) and K. Warlikowski (*Koniec*). T. Słobodzianek's drama *Nasza klasa (Our Class)* was awarded Nike Literary Prize. Some interesting events also took place in private theatres (*Sprzedawcy gumek (The Rubber Merchants)* by H. Levin directed by A. Tyszkiewicz in Theatre IMKA in Warsaw) and so-called 'minor centers' (*Był sobie Andrzej, Andrzej, Andrzej i Andrzej* by Strzępka and Demirski in the theatre in Walbrzych).

**Key words:** contemporary Polish theatre, musical theatre, drama