didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wedlug-solonego

/ repertuar

Według Solonego

Maryla Zielińska

TR Warszawa, Stary Teatr w Krakowie

3Siostry

na podstawie dramatu Antona Czechowa

adaptacja i reżyseria: Luk Perceval, scenografia i wideo: Phillip Bussmann, kostiumy: Annelies Vanlaere, reżyseria świateł: Mark Van Denesse, muzyka: Karol Nepelski, tłumaczenie scenariusza: Karolina Bikont, współpraca dramaturgiczna: Roman Pawłowski

premiera: 15 maja 2021 (Stary Teatr), 20 czerwca 2021 (TR Warszawa)

1.

Początek spektaklu zaskakuje, trudno odnaleźć się w swoim pamiętaniu *Trzech sióstr*. Minie dłuższa chwila, nim się zorientuję, że na scenie nie ma kilkunastu osób, ale zaledwie kilka, i że lewa strona to ogromne lustro biegnące ukośnie, które odbija postaci tkwiące w pustej przestrzeni. Stoją, siedzą lub zwisają na thonetowych krzesłach, zaklęci w jakiejś katatonii, ludzkie wraki – zwróceni do lustra jak do okna. Po prawej stronie sceny

tyłem ściana-zastawka. Lepiej ją widać jako odbicie w lustrze. Zresztą to zależy, z jakiego miejsca na widowni patrzymy i czy jest to widownia dużej sceny Starego Teatru, czy hali ATM w Warszawie. Efekt jest naprawdę różny – od wrażenia bycia w tunelu, po poczucie zaglądania do latarni magicznej. Tak jakbyśmy byli zaproszeni do świata iluzji i deziluzji jednocześnie. Możemy patrzeć, jak Irina i Masza wdrapują się po elementach konstrukcyjnych ściany i wiszą jak owady w pajęczynie, i jednocześnie widzieć odbicie tego działania. A możemy obserwować tylko samo odbicie. Jak w Platońskiej jaskini grają tu ludzie i cienie.

Paradoksalnie efekt zatrzaśnięcia Phillip Bussmann osiąga, otwierając przestrzeń. Głębię i wysokość dekoracji gubi w czerni, wymiar horyzontalny rozlewa się w uruchamianych projekcjach natury – obraz jest rzutowany na zastawkę i odbija się w lustrze. I jeszcze białe światło: Mark Van Denesse puszcza je z tyłu sceny, zza dekoracji (więc znów jak u Platona), na przykład ostrą smugą wzdłuż lustra, by w somnambulicznym pasażu wyprowadzić postaci. W jego poświacie, wzmacnianej przez dymy, Natasza wchodzi na scenę pierwszy raz, podświetlenie od tyłu sprawia, że długi czas nie widzimy jej twarzy. W finale światło rozpływa się nisko po całej scenie jak mgła, oblepia wszystkie postaci, pogrąża w spowolnionych, sennych ruchach, unieruchamia – także Nataszę. Raz tylko zdecydowanie zmienia charakter: nagle zapalają się reflektory nad lustrem i zalewają scenę jasnym, roboczym światłem. Aktorzy na chwilę wychodzą z ról, wracają do sytuacji z początku przedstawienia, jak do odgrywanego ceremoniału.

Projekcje są cztery, jak cztery akty dramatu Antona Czechowa. Perceval gra bez antraktów, ale wyraźnie zaznacza dramaturgię poszczególnych części – kulminacjami scen zbiorowych czy monologów, zmianą rytmu, a także pojawianiem się i znikaniem projekcji. Falowanie bujnych kłosów traw na tle

spokojnego górzystego krajobrazu trwa długo, kamera przesuwa się w stronę muru, drzewa, ujęcie powtarza się wielokroć, aktorzy nie wchodzą w interakcje z obrazem. Filmowanie rozbijających się spokojnie morskich fal jest krótsze, urywa je zbliżenie, co daje efekt sztormowej nawałnicy; siostry stają w obrazie, wydaje się, jakby chciały, by woda je pochłonęła, Masza nawet zdejmuje sukienkę. Pożar wybucha szalejącą pożogą (Wierszynin krzyczy „wojna", jakby ten widok przypomniał mu traumatyczne zdarzenie) – to wtedy Irina i Masza wdrapują się na ścianę, którą zalewają wirtualne płomienie. Ostatni obraz, gleba rojąca się od larw, jest najkrótszy i jak pierwszy stanowi tło działań. Perceval uruchamia cztery żywioły – powietrze, ogień, wodę, ziemię – elementy niezbędne do życia i jednocześnie pokazuje ich niszczącą siłę, gdy zostanie naruszona ich równowaga.

2.

Początek. Dłuższy czas tylko dźwięki – urywane, niepokojące, nie do zidentyfikowania. Olga szepcze wierszyk (Maria Konopnicka!): „Jadą, jadą dzieci drogą…/ Siostrzyczka i brat/ I nadziwić się nie mogą,/ Jaki piękny ten świat!"… Dziecięcy świat wypełniony harmonią bycia razem, rodzinnym szczęściem, nadziejami, wiarą, zachwytem… to pozytywne „niegdyś" zaledwie majaczy w bardzo wyraźnym „teraz" – w bezruchu, czerni, śmieszności, samotności, abnegacji, podejrzanej strojności. Za jakiś czas Masza zaczyna nucić piosenkę, rozpoznajemy kołysankę Seweryna Krajewskiego do słów Agnieszki Osieckiej: „Królu mój, nie będę dzisiaj spał./ Kiedyś tam, będziesz miał dorosłą duszę,/ Kiedyś tam, kiedyś tam…". Zaklinanie nowo narodzonego życia? Tyle że wszyscy zgromadzeni tu ludzie są dorośli, niektórzy starzy.

Luk Perceval gra na różnych poziomach z naszą pamięcią Czechowa. Oddala

w czasie moment opuszczenia Moskwy przez Prozorowych o trzydzieści trzy lata. Dlaczego akurat o tyle? Czy robi rozrachunek z Europą, która trzy dekady temu ulegała złudzeniu „końca historii", nowym nadziejom? Pierwsza rocznica śmierci ojca, zarazem imieniny Iriny (punkt wyjścia dramatu), wraca jako taki sam powidok z przeszłości jak życie w Moskwie, śmierć matki, wyjazd do garnizonowego miasta. To przemieszczenie w czasie nie odbywa się na zasadzie retrospekcji – „tu, w tym miejscu" (jak mówi Irina) lata lecą, czas stoi, życie czeka. Są momenty, w których bohaterowie dotykają tafli lustra, jakby nie mogli uwierzyć, że to oni, jakby chcieli przetrzeć szybę, przebić się na drugą stronę, chwytają się jego krawędzi, by zachować resztki złudzeń, opanować rozpacz – obraz mąci się jak poruszona toń stojącej wody i wraca do punktu wyjścia.

Intencje belgijskiego reżysera idealnie odczytał Karol Nepelski (to ich pierwsza współpraca): skomponował zapętlające się wokalizy, pulsujące ciągi szumów, zgrzytów, urywanych dźwięków – jakby odbijających się od jakichś ścian. Efekt echa zupełnie jawnie pojawia się w kilku scenach, gdy kwestie krążą wokół widowni jako urywane frazy i pojedyncze słowa. Puste, jałowe, rzucane na wiatr, jakby ich sprawczość wytracała się z każdym słabnącym powtórzeniem.

Perceval nie bawi się w detaliczne opowiadanie historii, przepisał Czechowa po swojemu (jakby tylko przywoływał strzępy zdarzeń, dialogów) i nie bez udziału aktorów, których namówił na improwizacje. Słuchamy tłumaczenia scenariusza, a nie fragmentów istniejącego przekładu *Trzech sióstr*. Reżyser nie bawi się też w rodzajowość – scenografią, aktorską ekspresją, kostiumami, muzyką dobiera się do esencji dramatu. Mocno pociął tekst, a i tak w niektórych scenach wydaje się, że słów jest za dużo, że wystarczyłyby obraz, dźwięk i choreografia.

3.

Podobnie nieoczywistych operacji na czasie Perceval dokonał, wybierając aktorów. Połowę ról obsadził wykonawcami znacznie starszymi od literackich pierwowzorów, ale w zgodzie z przesunięciem czasu w adaptacji. Olgę gra Maria Maj, Irinę – Małgorzata Zawadzka, Andrzeja – Mirosław Zbrojewicz, Tuzenbacha – Zygmunt Józefczak. Odtwórcy postaci Maszy (Natalia Kalita) i jej męża (Rafał Maćkowiak) są na miarę pomyślaną przez Czechowa, ale duchowo Kułyginowie są równie starzy jak pozostali członkowie rodziny. Wierszynin i Czebutykin zostali odmłodzeni, ale jednocześnie jeszcze bezwzględniej potraktowani przez reżysera. Pułkownik Jacka Belera nie odmaszerował z garnizonem, jest inwalidą na wózku, zasmakował w depresyjnej atmosferze domu Prozorowych, jest w nim adorowany przez wszystkie siostry (brawurowa scena, gdy ciągną go na wózku jak w trojce), nadrabia miną, wygłaszając miłosną inwokację (zapożyczoną z *Lambra* Juliusza Słowackiego). Wojskowemu lekarzowi Jacka Romanowskiego też zostały odebrane atrybuty Czechowowskiego oryginału. To człowiek bez formy, rozchełstany, niejako chowający się z całym swym nieudanym życiem pod wełnianą czapką. Na gołej piersi nosi zegarek na łańcuszku, ciągle nim manipuluje, a i tak czas przecieka mu przez palce. Kostiumy Annelies Vanlaere wywlekają na wierzch prawdę o bohaterach, ale to nie znaczy, że aktorzy nie mają co grać. Przeciwnie, na tym zaczynają budować role – w niezgodzie na teatralny stereotyp. Adaptacyjne i reżyserskie decyzje okazały się niebywale inspirujące dla aktorów. Grają świetnie, bez wyjątku, z ogromną uwagą na partnera, jakby od lat pracowali w tym składzie, a przecież to koprodukcja Starego Teatru i TR Warszawa, z gościnnym udziałem aktorki z Ukrainy. Niektórzy grają wbrew utrwalanym przez siebie wizerunkom – zwłaszcza Jacek Romanowski (niezwykle misterna,

przejmująca rola) i Zygmunt Józefczak (zdusił retoryczne gesty, jednocześnie zachowując ich potencjał w spowolnionych ruchach).

Belgijski reżyser indywidualizuje siostry raczej zewnętrznie, jakby w trzech osobach widział jeden los w różnych stadiach (w tytule przedstawienia skleja cyfrę trzy ze słowem „siostry", bawiąc się lustrzanym podobieństwem trójki i es). U Prozorowych rozpacz z wiekiem staje się coraz bardziej milcząca i nieruchoma. Olga w stosownej do sytuacji czarnej sukience z niemodnym rozłożystym kołnierzem, ale za to w trendy czarnych okularach w złotych oprawkach. Jakby chciała coś nadgonić w uciekającym życiu, ale niemal nieruchoma na swoim krześle. Masza, podobnie jak jej imienniczka z *Mewy*, zdaje się nosić „żałobę po swym życiu", tyle że przystraja ją na wieczorowo – jej mała czarna mieni się złotem. Masza – drobniutka Natalia Kalita – potrafi naprężyć się jak struna, ryknąć, drapieżnie walczyć o swoje, egzekwować seks. Irina wbiła się w srebrną suknię i srebrne szpilki, śmiało odkrywa nogi, ramiona, dekolt, plecy. Na początku może nawet trochę delektuje się sobą, złośliwie przedrzeźnia innych. Szybko jednak spod narzuconej sobie formy przelewa się rozpacz. Jeszcze piękna, a już więdnąca. Stoi przed lustrem, dotyka swego ciała i jego odbicia z niedowierzaniem, międli kostium, ciągnie skórę, jakby nie mogła się zgodzić na tę powłokę. Wielka rola Małgorzaty Zawadzkiej.

Mężczyźni to katastrofa – rozmamłani, skupieni na sobie, nie ma w nich cienia sprawczości, nie mówiąc o seksie. Andrzej w niezawiązanym szlafroku, rozwłóczonych spodniach, kapciach, najchętniej z butelką w ręce. Gra go aktor, któremu można pozazdrościć warunków – Mirosław Zbrojewicz – jego sylwetka nie przypomina roztytego Prozorowa, ten kontrast wzbogaca rolę. Kułygin w o kilka numerów za dużym garniturze, marynarce na goły tors, zachowuje się tak, jakby ciągle ćwiczył w przedziwnym tańcu wątłe ciało w

zgodzie z wygłaszaną przez siebie sentencją: „Mens sana in corpore sano” – w zdrowym ciele zdrowy duch. Rafał Maćkowiak wije się ja wąż, zmienia skórę (przewleka marynarkę), wydaje się człowiekiem bez kręgosłupa i w przenośni takiego gra. Tuzenbach paraduje w modnym trzydzieści lat temu garniturze, ciągle mówi o miłości do Iriny, ale gdy wreszcie się jej oświadcza, nawet na nią nie patrzy, dłonią pieści swój goły tors pod marynarką. O Czebutykinie i Wierszyninie już była mowa. Perceval obnaża mężczyzn także dosłownie. W jednej ze scen rozbierają się, monologują, jakby się spowiadali, składają swoje rzeczy w żałosne zawiniątka i znikają w kulisach. Ten jeden jedyny raz budzą prawdziwe współczucie i jednocześnie zachowują godność.

Natasza Oksany Czerkaszyny wyróżnia się kolorami, stylem wciąż zmienianych kostiumów, ekspresją. Jej pierwsze *entrée* to wejście upadłej lamparcicy – jeden but w ręku, skórzana kurtka niemal wlecze się po ziemi, suknia w ogniste płomienie ledwie zasłania ciało, jakby przed chwilą tańczyła na rurze. Reżyser nie tuszuje, że aktorka jest Ukrainką, wraz z „rozgaszczaniem się” w domu Prozorowych pozwala jej przechodzić ze starannie artykułowanej polszczyzny na język ojczysty, dochodzi nawet do tego, że Natasza każe mężowi tłumaczyć, co ma do oznajmienia siostrom. Wtedy on cenzuruje co bardziej obraźliwe kwestie. Natasza klnie, mamrocze coś pod nosem, wcale jej nie zależy na komunikacji, ogarnia sytuację pod siebie. Rola Czerkaszyny najbardziej ze wszystkich zbudowana jest na improwizacji. Jej Natasza wbija się w Stary Kontynent z miażdżącą siłą nowych Europejczyków, ukraińska mowa zagłusza wyuczone obcojęzyczne konwersacje Prozorowych, zwiędłe monologi i dialogi. Reżyser i aktorka rysują tę postać na granicy stereotypu, ryzykownie, ale nie pozbawiają jej racji i… rozpaczy. W finale, w dużo już spokojniejszej, ciemnej sukience pojawia się z Bobikiem pod pachą i butelką koniaku. Marta Ojrzyńska, która gra w dublurze z Czerkaszyną, tworzy postać o łagodniejszych rysach (to

kwestia także jej sylwetki – drobniejszej, mniej drapieżnej), gra ukraińskość jak kolejny kostium.

4.

Jednym z symptomów depresji jest tunelowe myślenie, niemożność uwolnienia się od kolein emocji, które naprowadzają nas na jedne i te same wspomnienia, a także wizje przyszłości. Więzimy się w przetrawianiu życia, tracąc je. Luk Perceval umieścił swe *Trzy siostry* w takich rejonach, niemniej skreślił postać całkowicie pozbawioną złudzeń – sztabskapitana Solonego. Może dlatego, że dramat Czechowa przeczytał jego oczami?

Widmowych bohaterów jest tu więcej. Stara niania Amfisa istnieje tylko w kłótni Olgi i Nataszy. Nie ma mowy o Protopopowie, Natasza nie romansuje z nikim konkretnym, po prostu wybywa z domu, wszystko, co ją pochłania, jest poza jego ścianami. Bobik to nie dziecko, ale piesek… pluszowy.

Tuzenbach nie zginął w pojedynku z Solonym, jak chciał Czechow, ale palnął sobie w łeb za kulisami jak Kostia Trieplew. Doktor Czebutykin przemyca kwestię „Baron się zastrzelił” jak doktor Dorn w *Mewie*. To rozwiązanie było już zapowiedziane na początku (wisiało jak strzelba w domu Wujaszka Wani), w jednej z pierwszych scen baron sugeruje, że najlepszym rozwiązaniem dla ich postarzałego towarzystwa byłaby „dobrowolna śmierć”.

Luk Perceval wyciągnął daleko idące teatralne wnioski z dramaturgii Czechowa, z pozornych dialogów. Pokazuje ludzi zaklętych w rolach, odprawiających rytuały swej samotności, czekających na przyjście jakiegoś końca tej historii. Irina zapina sweterek na ostatni guziczek i rozpina, zrzuca. Już, już przyjęła formę, poszła na kompromis z życiem, nawet może poczuła nadzieję. I znów na darmo. Perceval przyznaje się do inspiracji Teatrem

Śmierci Tadeusza Kantora, twórczością Samuela Becketta, pracami holenderskiego psychologa Douwe Draaismy na temat mechanizmów pamięci (zwłaszcza tej poświęconej niszczycielskiej sile nostalgii). Bez trudu można dopisać mu Franza Kafkę czy wspominanego Platona. Nie cytuje nikogo, ale ze świadomością bagażu europejskiej kultury czyta Czechowa. Namówił aktorów na ćwiczenie jogi przed każdą próbą, właśnie by wyciszyć wiedzę, bodźce teraźniejszości, skoncentrować się, naładować akumulatory. Może dlatego wydaje się, że jego *3siostry* są jak wysoce skompresowany nabój. Spektakl buduje niesamowite napięcie, nic tylko palnąć sobie w łeb, choć na widowni słychać czasem urywane chichoty.

Wzór cytowania:

Zielińska, Maryla, *Według Solonego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wedlug-solonego [dostęp: 7 VII 2021].

Autor/ka

Maryla Zielińska

Maryla Zielińska – absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, „Didaskaliach”, „Gazecie Wyborczej”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wedlug-solonego*