

didaskalia

gazeta teatralna

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 światła: 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 duża chwila, nim się zorientujemy, że na scenie nie ma kilkunastu osób, ale zaledwie kilka, i 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 które zwróceni do lustra jak do okna. Po prawej stronie sceny tyłem ściana-zastawka. Lepiej ją widzieć

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 rany od wrażenia bycia w tunelu, po poczucie zagładania do latarni magicznej. Tak jakbyśmy byli zaproszeni do świata iluzji i deziluzji jednocześnie. Możemy patrzeć, jak Irina i Masza wdrapują się po elementach konstrukcyjnych sceny i wiszą jak owady w pajęczynie, i jednocześnie widzimy odbicie tego działania. A możemy obserwować tylko samo odbicie. Jak w Platonskiej jaskini grają tu ludzie i cienie.

Paradoksalnie efekt zatrzaśnięcia Phillip Bussmann osiąga, otwierając przestrzeń. Głęboko i wysoko dekoracji gubi w czerni, wymiar horyzontalny rozlewa się w uruchamianych projekcjach natury obraz jest rzutowany na zastawkę i odbija się w lustrze. I jeszcze biały światło: Mark Van Denesse puszcza je z tyłu sceny, zza dekoracji (więc znów jak u Platona), na przykład ostrą smugę wzdłuż lustra, by w somnambulicznym pasażu wyprowadzić postaci. W jego poświacie, wzmocnionej 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 tak i 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 antraktyw, ale wyraźnie zaznacza dramaturgię poszczególnych

człowieki i kulminacjami scen zbiorowych czy monologów, zmian rytmu, a także pojawianiem się i znikaniem projekcji. Falowanie bujnych kosów traw na tle spokojnego gładkiego krajobrazu trwa długo, kamera przesuwa się w stronę muru, drzewa, ujęcie powtarza się wielokrotnie, aktorzy nie wchodzi 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 pochłonięła, Masza nawet zdejmuje sukienkę. Po chwili wybuch szaleńcy (Wierszynin krzyczy „wojna”, jakby ten widok przypomniawszy mu traumatyczne zdarzenie) to wtedy Irina i Masza wdrapują się na ścianę, które zalewają wirtualne płomienie. Ostatni obraz, gleba rojąca się od larw, jest najkrótszy i jak pierwszy stanowi tło dla dzieła. Perceval uruchamia cztery żywioły – powietrze, ogień, wodę, ziemię – elementy niezbędne do życia i jednocześnie pokazuje ich niszczenie, gdy zostanie naruszona ich równowaga.

2.

Początek. Dłuższy czas tylko dźwięki – urywane, niepokojące, nie do zidentyfikowania. Olga szepcze wierszyk (Maria Konopnicka!): „Jadę, jadę dzieci drogą! / Siostrzyczka i brat / I nadziwi się nie mogę, / Jaki piękny ten świat! / Dzieciacy świat wypełniony harmonią bycia razem, rodzinnym szczęściem, nadziejami, wiarą, zachwytem! to pozytywne – nigdy – zaledwie mający w bardzo wyraźnym – teraz – w bezruchu, czerni, smieszności, samotności, abnegacji, podejrzanej strojności. Za jakiś czas Masza zaczyna nucić piosenkę, rozpoznajemy kołysankę Seweryna Krajewskiego do sów Agnieszki Osieckiej: „Krzęlu mój, nie bądź dzisiaj spać. / Kiedy”

tam, będziesz miał dorosłą duszę./ Kiedy tam, kiedy tam! Zaklinanie nowo narodzonego dziecka? Tyle wszyscy zgromadzeni tu ludzie 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 zbudzeniu iako historia, nowym nadziejom? Pierwsza rocznica śmierci ojca, zarazem imieniny Iriny (punkt wyjścia dramatu), wraca jako taki sam powidok z przeszłości jak dziecko w Moskwie, śmierć matki, wyjazd do garnizonowego miasta. To przemieszczenie w czasie nie odbywa się na zasadzie retrospekcji i aktu, w tym miejscu (jak mówi Irina) lata lecą, czas stoi, dziecko czeka. Są momenty, w których bohaterowie dotykają tafla lustra, jakby nie mogli uwierzyć, że to oni, jakby chcieli przetrzeć szybę, przebić się na drugą stronę, chwytają się jego krawędzi, by zachować resztki zbudzenia, opanować rozpacz i obraz matki jak poruszona to stojącej wody i wraca do punktu wyjścia.

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

Perceval nie bawi się w detaliczne opowiadanie historii, przepisuje Czechowa po swojemu (jakby tylko przywoływać strzępy zdarzeń,

dialog³w) i nie bez udziału aktor³w, których nam³wi³ na improwizacje. S³uchamy t³umaczenia scenariusza, a nie fragment³w istniejącego przek³adu *Trzech si³str*. Re¹/₄yser nie bawi si³ te¹/₄ w rodzajowo³ ³ scenografi³, aktorsk³ ekspresj³, kostiumami, muzyk³ dobiera si³ do esencji dramatu. Mocno poci³ tekst, a i tak w niekt³rych scenach wydaje si³, ¹/₄e s³ jest za du¹/₄o, ¹/₄e wystarczy³by obraz, d⁰wi³k i choreografia.

3.

Podobnie nieoczywistych operacji na czasie Perceval dokona³, wybieraj³c aktor³w. Po³ow³ r³l obsadzi³ wykonawcami znacznie starszymi od literackich pierwowzor³w, ale w zgodzie z przesuni³ciem czasu w adaptacji. Olg³ gra Maria Maj, Irin³ ³ Ma³gorzata Zawadzka, Andrzeja ³ Miros³aw Zbrojewicz, Tuzenbacha ³ Zygmunt J³zefczak. Odtw³rcy postaci Maszy (Natalia Kalita) i jej m¹/₄a (Rafa³ Ma³kowiak) s³ na miar³ pomy³lan³ przez Czechowa, ale duchowo Ku³yginowie s³ r³wnie starzy jak pozostali cz³onkowie rodziny. Wierszynin i Czebutykin zostali odm³odzeni, ale jednocze³nie jeszcze bezwzgl³dniej potraktowani przez re¹/₄ysera. Pu³kownik Jacaka Belera nie odmaszerowa³ z garnizonem, jest inwalid³ na w³zku, zasmakowa³ w depresyjnej atmosferze domu Prozorowych, jest w nim adorowany przez wszystkie siostry (brawurowa scena, gdy ci³gn³ go na w³zku jak w trojce), nadrabia min³, wyg³aszaj³c mi³osn³ inwokacj³ (zapo¹/₄yczon³ z *Lambra* Juliusza S³owackiego). Wojskowemu lekarzowi Jacka Romanowskiego te¹/₄ zosta³y odebrane atrybuty Czechowowskiego orygina³u. To cz³owiek bez formy, rozche³stany, niejako chowaj³cy si³ z ca³ym swym nieudanym ¹/₄yciem pod we³nian³ czapk³. Na go³ej piersi nosi zegarek na ³a³cuszku, ci³gle nim manipuluje, a i tak

czas przecieka mu przez palce. Kostiumy Annelies Vanlaere wywlekają na wierzch prawd o bohaterach, ale to nie znaczy, że aktorzy nie mają co grać. Przeciwnie, na tym zaczyna się budowa 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 przecie 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 Jęzefczak (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 trochę a trochę po swym życiu, tyle że przystają ją na wieczorowo jej mała czarna mieni się złotem. Masza drobniutka Natalia Kalita potrafi naprężyć się jak struna, ryknąć, drapie nie walczy o swoje, egzekwować seks. Irina wbiła się w srebrną suknię i srebrne szpilki, która odkrywa nogi, ramiona, dekolt, plecy. Na początku może nawet trochę delectuje się sobą, złotoliwie przedrzeźnia innych. Szybko jednak spod narzuconej sobie formy przelewa się rozpacz. Jeszcze piękna, a już więdnięca. Stoi przed lustrem,

dotyka swego ciała i jego odbicia z niedowierzaniem, miękkim kostium, cięgnie skóra, jakby nie mogła się zgodzić na taką powłokę. Wielka rola Małgorzaty Zawadzkiej.

Młodzi to katastrofa – rozmamiani, skupieni na sobie, nie ma w nich cienia sprawczości, nie mówi o seksie. Andrzej w niezawinionym szlafroku, rozwiniętych spodniach, kapciach, najchętniej z butelką w ręce. Gra go aktor, którego można pozazdrościć warunków – Mirosław Zbrojewicz – jego sylwetka nie przypomina roztyłego Prozorowa, ten kontrast wzbogaca rolę. Kućygin w o kilka numerów za dużym garniturze, marynarce na goły tors, zachowuje się tak, jakby cięgle – w przedziwnym tańcu widać ciało w zgodzie z wyrażanym przez siebie sentencją: „Mens sana in corpore sano” – w zdrowym ciele zdrowy duch. Rafał Małkowiak wije się ja w, zmienia skórę (przewleka marynarkę), wydaje się człowiekiem bez kręgosłupa i w przenośni takiego gra. Tuzenbach paraduje w modnym trzydziści lat temu garniturze, cięgle mówi o miłości do Iriny, ale gdy wreszcie jej oświadcza, nawet na nią nie patrzy, dźgnięci swą goły tors pod marynarkę. O Czebutykinie i Wierszyninie już była mowa. Perceval obnaża młodzieńcze dosłownie. W jednej ze scen rozbierają się, monologują, jakby się spowiadali, skądają swoje rzeczy w osobne zawinięta i znikają w kulisach. Ten jeden jedyny raz budzą prawdziwe współczucie i jednocześnie zachowują godność.

Natasza Oksany Czerkaszyny wyróżnia się kolorami, stylem wciąganych zmienianych kostiumów, ekspresją. Jej pierwsze *entrées* to wejście upadłej lamparcicy – jeden but w ręku, skrzana kurtka niemal wlecz się po ziemi, suknia w ogniste płomienie ledwie zasłania ciało, jakby

przed chwilą tańczyła na rurze. Reżyser nie tuszuje, a aktorka jest Ukrainką, wraz z rozgłaszaniem siatek w domu Prozorowych pozwala jej przechodzić ze starannie artykułowanej polszczyzny na język ojczysty, dochodzi nawet do tego, a Natasza każe mówić tłumaczy, 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 młodą dziewczyną siatek nowych Europejczyków, ukraińska mowa zagłusza wyuczone obcojęzyczne konwersacje Prozorowych, zwięzłe monologi i dialogi. Reżyser i aktorka rysują tę postać na granicy stereotypu, ryzykownie, ale nie pozbawiają jej racji i rozpacz. W finale, w dużej spokojniejszej, ciemnej sukience pojawia się z Bobikiem pod pachą i butelką koniaku. Marta Ojczyńska, która gra w dublu z Czerkaszyną, tworzy postać o łagodniejszych rysach (to kwestia tak jej sylwetki a drobniejszej, mniej drapieżnej), gra ukraińsko 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. Wiązimy się w przetrwaniu życia, tracąc je. Luk Perceval umieścił swe *Trzy siostry* w takich rejonach, niemniej skreślił postać całkowicie pozbawioną zudze a sztabkapitana Solonego. Może dlatego, a 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 ginie w pojedynku z Solonym, jak chciał Czechow, ale palną sobie w łeb za kulisami jak Kostia Triepiew. Doktor Czebutykin przemyca kwestię Baron się zastrzelił jak doktor Dorn w *Mewie*. To rozwiązanie było już zapowiedziane na początku (wisiał 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 przyjęcie 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, twórczości Samuela Becketta, pracami holenderskiego psychologa Douwe Draaismy na temat mechanizmów pamięci (zwłaszcza tej potężnej niszczycielskiej sile nostalgii). Bez trudu można dopisać mu Franza Kafkę czy wspomnianego Platona. Nie cytuje nikogo, ale ze świadomością bagażu europejskiej kultury czyta Czechowa. Namówił aktorów na ćwiczenie jogi przed każdą próbą, wolał nie 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 sąrycha czasem urywane chichoty.

Â

Wzr cytowania:

Zielińska, Maryla, *Według Solonego*, ÂDidaskalia. Gazeta Teatralna 2021 nr 163-164, Â <https://didaskalia.pl/pl/artykul/wedlug-solonego> [dostęp: 7 VII 2021].

Z numeru: **Didaskalia 163/164**

Data wydania: czerwiec Â sierpie 2021

Autor/ka

Maryla Zielińska Â absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, ÂDidaskaliach, ÂGazecie Wyborczej.

Source URL: <https://didaskalia.pl/artykul/wedlug-solonego>