didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/zemsta-prymusow

/ REPERTUAR

Zemsta prymusów

Stanisław Godlewski

Teatr Komedia w Warszawie

Aleksander Fredro

Zemsta

reżyseria: Michał Zadara, scenografia: Robert Rumas, kostiumy: Pola Gomółka, reżyseria światła: Artur Sienicki, choreografia i ruch sceniczny: Ewelina Adamska-Porczyk, walki: Dawid Fajer

premiera: 18 kwietnia 2024

„Klasyczna komedia XIX-wieczna, arcydzieło literatury polskiej, we współczesnej inscenizacji Michała Zadary – takiej, jakiej chciałby Fredro" – tak *Zemstę* reklamuje warszawski Teatr Komedia. Sprawdzony chwyt. Wiadomo, że inscenizacje Zadary są atrakcyjne teatralnie, czasem nawet wystrzałowe, a jego lektura „bez skrótów" i „zgodnie z intencjami autorów" nie jest nigdy banalna i kanoniczna. Reżyser, niczym najpilniejszy uczeń, podniecony własną interpretacją, analizuje tekst słowo po słowie, rozczytując dodatkowe znaczenia, dekonstruując utarte schematy, docierając do

„prawdy”, do „tego, czego chciałby autor”. Jego donośny głos rozchodzi się po klasie, wywołując jeżeli nie poruszenie, to przychylną życzliwość (nawet jeśli prymus momentami się w swoich interpretacjach pomyli lub pogubi). Sam fakt szczerego przejęcia się dawnymi tekstami należy uznać za rzecz godną podziwu, zwłaszcza jeśli do swojej wizji reżyser potrafi przekonać słuchaczy. Zadary realizacje klasyki spotykają się na ogół z entuzjastycznym odbiorem publiczności, często także krytyki. *Zemsta* również zbiera bardzo pochlebne opinie, a kolejne spektakle kończą się owacjami na stojąco. Zadara znów zdobył piątkę z plusem.

Jest oczywiście ktoś, komu się jego strategia nie podoba – to ta część krytyki, która deklaracje reżysera (odkrycie, „czego chciałby autor”, jaki jest „naprawdę” sens klasyki) traktuje poważnie. Krytyka teatralna, zwłaszcza ta wywodząca się z pism branżowych i akademii, niczym drugi najlepszy uczeń w klasie próbuje Zadarze wytknąć błędy i nieścisłości, tak samo jak on próbuje swoimi inscenizacjami wskazać na błędy w powszechnej, stereotypowej recepcji dramatów. Cóż, często tym, co drażni nas u innych, jest to, czego nie znosimy w samych sobie. I tak na przykład Joanna Targoń w recenzji z *Fantazego* w bezwzględny sposób rozliczyła twórców ze znajomości XIX-wiecznej kultury materialnej (którą rzekomo twórcy poznali dogłębnie podczas pracy nad spektaklem). O kostiumach pisała:

> Z epoki, i owszem, ale wyglądają jak odrysowane z podręcznika kostiumologii, czyste i wyprasowane. Suknie Idalii i Respektowej niczym się nie różnią – obie panie paradują w jedwabiach skrojonych według jednego żurnala i fryzurach od tej samej fryzjerki, choć jedna jest światową damą z dużymi pieniędzmi, a druga prowincjonalną biedaczką z fumami (2015, s. 89).

Maria Prussak po *Dziadach* zarzuciła reżyserowi „inscenizacyjny partykularyzm", który „zagłuszył Mickiewiczowski uniwersalizm" (2014, s. 4). Zbigniew Majchrowski, rzetelnie rozczytując wszystkie konteksty i znaczenia czternastogodzinnych *Dziadów*, doceniając ich atrakcyjność, udowadniał, że „przynajmniej części widzów [spektakl] mógł przypominać korporacyjną imprezę integracyjną. Literalnie wierne Mickiewiczowi *Dziady* Zadary, owszem, wytwarzały wspólnotę, ale była to wspólnota niejako weekendowa, jedynie w klimacie zabawy" (2021, s. 412). Czy nie jest jednak tak, że stworzenie w teatrze jakiejkolwiek wspólnoty (nawet w klimacie zabawy, a może przede wszystkim) jest raczej zaletą niż wadą? Majchrowski jednak celnie ujawnia mechanizm „metody na klasykę", którą posługuje się reżyser: Zadara zakłada, że klasyki nikt nie zna (por. 2021, s. 376). W przeciwieństwie do teatrologów, którzy bardzo często (i niesłusznie) zakładają, że znają ją wszyscy.

Ten rodzaj krytyki może wydawać się małostkowy, choć jest raczej straceńczy – w obliczu atrakcyjnego teatralnie widowiska najrzetelniejsza polemika zawsze będzie na drugim miejscu. Rząd dusz zdobywają nie profesorowie, ale modernizatorzy, choć jedni bez drugich nie mogą istnieć. Mało kto dziś pamięta profesora Eugeniusza Kucharskiego, dużo więcej osób (choć, nie miejmy złudzeń, nie tak znowu dużo) kojarzy Tadeusza Boya-Żeleńskiego i to jego zasługi dla kultury polskiej są zapewne większe. Ale bez sporu z Kucharskim Boy nie napisałby swoich *Obrachunków fredrowskich* – to właśnie polemika z profesorem jest siłą napędową tej książki, dodaje jej werwy i namiętności.

Wspominam o Boyu, bo *Zemsta* Zadary wydaje się wywiedziona z jego interpretacji (dodajmy: sprzed dziewięćdziesięciu lat). Boy, na przekór wielu „fredrologom", nie widział w *Zemście* „pochwały staropolskiego obyczaju",

ale gorzką opowieść o sile pieniądza. Roztrząsając zależności ekonomiczne między bohaterami (do kogo właściwie należy zamek? o co właściwie chodzi z tym posagiem Podstoliny? ile pieniędzy ma Klara?), pokazywał, że finałowe „zgoda, zgoda!" to okrzyk wyrażający nie powszechną miłość i pojednanie, ale triumf, bo wreszcie zgadza się kasa. Sojusz w zamku jest tymczasowy – jeżeli tylko ktoś znowu będzie finansowo stratny, wojna może wybuchnąć na nowo. Podobnie jest u Zadary – w finałowej scenie bohaterowie wchodzą na scenę z segregatorami, przekazują sobie odpisy aktów notarialnych, skrupulatnie liczą pieniądze i dopiero po załatwieniu interesów łączą się w wesołym tańcu. Kto przeżył w bliskiej lub dalszej rodzinie spory o podział majątku, spadek i zachowek, ten wie, jak szybko pieniądze zmieniają miłość w nienawiść (i odwrotnie).

Ta interpretacja może nie jest najświeższa, ale w teatrze dosyć odkrywcza, bo Zadara te wszystkie uwikłania ekonomiczne podkręca, przenosząc akcję w świat drobnych gangsterów. Scenografia Roberta Rumasa to bar z obrazu Edwarda Hoppera *Nocne marki* (oryginalnie *Nighthawks*). Jak pisał badacz Hoppera Filip Lipiński, ten najbardziej znany i najbardziej „amerykański" obraz malarza był wielokrotnie przetwarzany w kulturze – jego temat, kompozycja, nawet forma i technika, w jakiej został namalowany, uruchamiają szereg tematów czytelnych dla większości odbiorców. *Nocne marki* przypominają kadr z filmu *noir*, można w nim widzieć alegorię wielkomiejskiej alienacji czy motyw niespełnionego pragnienia erotycznego. Nawet jeśli się tego obrazu nie zna, to jednocześnie „gdzieś już się go widziało", nie tylko dlatego, że jest on podstawą wielu artystycznych i popkulturowych przeróbek, remiksów i kolaży, ale także dlatego, że przedstawia on scenę, która wydaje się tak powszechna, że aż rodem z fantazji lub ze snu. Jak zapamiętany pod powieką obraz, który pojawia się w umyśle nie wiadomo skąd i dlaczego. To nie jest obraz „realistyczny", sprawa

jest bardziej skomplikowana. Jak pisze Lipiński: „Płótno nie reprezentuje rzeczywistości, lecz stwarza rzeczywistość w postaci wyobrażeń, obrazów pamięciowych czy fantazji, które konkretyzują się w postaci recepcyjnych powtórzeń" (2013, s. 432). Zadara z Rumasem zamieniają zatem jedno imaginarium na inne: zamiast ruin zamku, barwnych kontuszy i szlacheckich szabelek mamy podejrzany, ciemny bar, dwurzędowe garnitury i pistolety. Można rozgryzać to kluczem intertekstualnym, przypominać sobie klasyki kina gangsterskiego czy *Koniec przemocy* Wima Wendersa, albo filmy Baza Luhrmanna, na przykład *Romea i Julię* (przeniesienie akcji w świat przestępców i jednoczesne zachowanie wierszowanych dialogów) czy *Wielkiego Gatsby'ego* (Maciej Stuhr grający Papkina przypomina momentami tytułowego bohatera tego filmu, jego zaloty wobec Klary wydają się szczere – brzmiąca w pewnym momencie piosenka Lany Del Rey tylko wzmacnia to filmowe skojarzenie). Poznawczo z tych intertekstualnych zabaw za wiele się nie zyskuje, za to spektakl na pewno dzięki temu jest atrakcyjniejszy, a motywy i zachowania bohaterów bardziej zrozumiałe, bo czytelne, operujące kodem, który publiczność rozszyfrowuje bez problemu, nawet jeżeli nie widziała tych filmów. To jak z obrazem Hoppera – nie trzeba go znać, żeby rozumieć, w obrębie jakiego spektrum tematycznego się poruszamy i o jakie emocje chodzi.

Zadarze i jego aktorom bardzo zresztą zależy na tym, żeby widzowie zrozumieli, o co chodzi. Aktorzy zachowując miary wiersza, mówią go bardzo dokładnie, powoli, podkreślając istotne słowa w taki sposób, aby widz się nie zgubił. Publiczności się to podoba, mnie nie – teraz ja będę próbował być tym drugim prymusem w klasie, niestety. Mam wrażenie, że przez tak powolne mówienie tekstu, granie każdego słowa osobno i literalnie, zabija się piękno wiersza, który owszem, jest trudny, ale którego urok wynika z jego tempa, zmiennych rytmów, fantazji. Z nich też bierze się część humoru, którego mi

w *Zemście* Zadary zabrakło. Interpretacja nie zrobiła na mnie wrażenia (bo czytałem *Obrachunki fredrowskie*), warstwa widowiskowo-teatralna wydała mi się ciekawa, ale najciekawsza właśnie wtedy, gdy wydarzała się poza tekstem, który ciążył wszystkim jak ołów przyczepiony do kostek. Nie chodzi jedynie o scenografię, ale także o milczące reakcje, grymasy i miny aktorów, komentujące sytuację albo ujawniające skryte myśli i emocje ich postaci, a także mrugnięcia do widza, odsłaniające teatralną fikcję świata przedstawionego. Najlepszy jest Maciej Stuhr, który doświadczenie komediowe ma największe, ale udaje mu się je połączyć ze stworzeniem wielowymiarowej roli. Jego Papkin jest momentami głupkowato fircykowaty, ale to tylko maska – jest przede wszystkim zmęczony, tak zmęczony, że na granicy zgorzknienia. Podstolina Barbary Wysockiej to „czarna wdowa" (bardzo możliwe, że sama zabiła wszystkich swoich mężów i przejęła ich majątki). Cześnik Arkadiusza Brykalskiego jest odpowiednio porywczy, agresywny i nieokrzesany – proporcjonalnie do tego Rejent Bartosza Porczyka jest raczej świętoszkowatym skrytobójcą, tym typem przestępcy, który nie będzie używał siły pięści, ale finansowych przekrętów, skomplikowanych umów i swobodnej interpretacji paragrafów prawa. To w gruncie rzeczy nie są bardzo odkrywcze interpretacje aktorskie, raczej trzymające się blisko tradycji grania tych ról (tylko w innym kostiumie). Najtrudniejsze do zagrania postaci to Wacław (Filip Lipiecki) i Klara (Paulina Szostak), już w dramacie ta para kochanków jest nieco nijaka – u Zadary podobnie, te role zdają się blaknąć na tle innych.

Zemsta w Komedii nie jest zatem „reinterpretacją", ale raczej „odświeżeniem" klasyki. Nie wiadomo, czy „tego właśnie chciałby Fredro", na pewno jest to coś, czego chcą szkoły (bo do analizy na lekcji polskiego przedstawienie nadaje się świetnie), publiczność z Żoliborza (bo pokazuje się tu klasykę, nie obrażając niczyjej inteligencji, ale też nie stawiając tej

inteligencji przesadnych wyzwań) i komisja Klasyki Żywej (bo ogólny poziom wystawiania klasyki w Polsce nie jest wysoki, więc inscenizacja Zadary z pewnością się w tym konkursie wybije). Mnie się jednak spektakl wydał nieśmieszny, za wolny i zbyt nudny – w tej opinii jestem odosobniony.

W programie do III części *Dziadów* wyreżyserowanych przez Zadarę opublikowano wyimki z jego korespondencji z Marią Prussak. Z lektury tych listów można lepiej zrozumieć i działalność artystyczną Zadary, i rozczarowanie nią części krytyki, w tym moje. Zadara prosi Prussak o konsultacje, rozwiewanie niektórych wątpliwości z zakresu dzieł i biografii Mickiewicza. Uczona służy reżyserowi radą i wiedzą, czasem w ciągu kilku minut wyjaśnia najbardziej zawiłe kwestie. Początkowo maile płyną dosyć swobodnie, reżyser i krytyczka pracują i dyskutują we wzajemnej ekscytacji. Aż czuje się wzajemne podniecenie płynące z tych wiadomości, tak jakby podsłuchiwało się rozmowę dwójki pasjonatów, nerdów, których potrafi połączyć namiętność do drobiazgów trudno uchwytnych dla niewtajemniczonych. Tak jak w *Zemście* – to, co dla jednych jest zbiorem cegieł, dla Cześnika i Rejenta stanowi cały świat, obiekt największych emocji. Przełom w korespondencji następuje jednak w pierwszych tygodniach stycznia 2014 roku, kiedy Zadara postanawia podjąć bolesną sprawę recenzji.

Prussak, mimo swojej eksperckiej pomocy, napisała krytycznie o pierwszej części projektu Zadary (czyli *Dziadów* części I, II i IV), tę z hasłem „inscenizacyjny partykularyzm”.

> Pani Mario
>
> – nawet Pani nie wie, jak mi było przykro, gdy czytałem Pani

> recenzję – głównie dlatego, że miałem poczucie, że Panią zawiodłem; że Pani miała – po rozmowie ze mną, po innych moich spektaklach – nadzieję na coś, czego tam nie było (Prussak, Zadara, 2015, s. 21).

Dalej reżyser polemizuje z zarzutami krytyczki, pokazuje, jak rozumie metafizykę i realizm na scenie, próbuje w jakimś sensie uzasadnić swoje inscenizacyjne decyzje. Uczona odpowiada („Nawet pan nie wie, jak cierpiałam, pisząc tę recenzję" – tamże), ale podejmuje rękawicę, w swoich przekonaniach jest imponująco nieugięta. Dla niej tekst Mickiewicza jest dużo bogatszy niż to, co proponuje Zadara, bogatszy o wieloznaczne metafory i metafizykę, którą w pełni można dostrzec, tylko wgryzając się w tekst. Nieco później sprawa powraca:

> I dziś na dworcu trafiłem na ten wywiad Pani, w którym Pani znowu krytykuję moją pracę! Ale moim zdaniem Panią drażni to, co jest średnią mojego podejścia – to, że nie godzę się na traktowanie wszystkiego jako miękkiej metafory, tylko biorę tekst na poważnie, że traktuję go jako partyturę domagającą się działań (tamże, s. 26).

Zadara rozumie tekst dosłownie, bo tego, według niego, wymaga scena – metafory należy ukonkretnić w teatralnej realizacji, poezję unaocznić. Jeżeli Gustaw mówi o sobie „śpiewak", to znaczy, że śpiewa. Prussak próbuje zachować wierność wobec tekstu i jego znaczeń, które można historycznie zrekonstruować, zbliżyć się do tego, co poeta mógł chcieć nam powiedzieć. XIX-wieczne słowniki, do których sięga badaczka, udowadniają, że „śpiewak" oznaczał wtedy także poetę i raczej to Mickiewicz miał na myśli.

W jakimś sensie spór jest pozorny, bo i jedna, i druga strona wykonuje podobne działanie, tylko o przeciwnych wektorach. Zadara konkretyzuje i przez to tekst traci wieloznaczność i urodę, Prussak próbuje całość rozgryzać filologicznie, ale tym samym tekst traci swój rewolucyjny charakter, jakieś jego sensy, nawet jeżeli niezaplanowane przez Mickiewicza, ale możliwe do narzucenia współcześnie, znikają. I reżyser, i krytyczka robią to samo – interpretują. A interpretacja jest często sztuką wyboru, w której zysk zawsze jest równoważony przez stratę.

Teatr, jak inne sztuki, prezentuje jakiś fragment rzeczywistości w sposób mniej lub bardziej zorganizowany (i nie mam na myśli tylko przedstawień „realistycznych", jakkolwiek „realizm" rozumieć). Teatr próbuje opanować chaos, jakim jest życie. Podobnie działa krytyka – próbuje nadać sens tam, gdzie być może go nie ma, uwięzić w sidłach interpretacji to, co zawsze się wymknie, nieświadome uczynić świadomym. Interpretacja to zawsze, zarówno w przypadku teatru. jak i krytyki, pewien rodzaj uproszczenia i uzurpacji. Mówi Wacław do Klary: „Co zawadza to się mija, gdy nie może być inaczej".

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Zemsta prymusów*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 181/182, https://didaskalia.pl/pl/artykul/zemsta-prymusow.

Autor/ka

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego". Zajmuje się historią teatru XX wieku. Autor książki *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej* (2022).

Bibliografia

Lipiński, Filip, *Hopper wirtualny. Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.

Majchrowski, Zbigniew, *Krypta Gustawa*, Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2021.

Prussak, Maria, *Dykcja współczesności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2014, nr 120.

Prussak, Maria; Zadara, Michał, *Kibicuję Pana pracy. Korespondencja profesor Marii Prussak i Michała Zadary*, [w:] Program do *Dziadów. Części III* w reżyserii Michała Zadary, Teatr Polski, Wrocław 2015, https://encyklopediateatru.pl/repository/performance_file/2023_05/154362_dziady_3_teatr_polski_wroclaw_2015.pdf [dostęp: 10.05.2024].

Targoń, Joanna, *Po premierze*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2015, nr 129.

Żeleński (Boy), Tadeusz, *Obrachunki fredrowskie*, Książka i Wiedza, Warszawa 1989.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/zemsta-prymusow*