

AUTOREFERAT

1. Imię i nazwisko Jarosław Kilian

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe

- magister historii sztuki, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 1986
- magister sztuki w zakresie reżyserii dramatu, Wydział Reżyserii PWST w Warszawie, 1990
- doktor sztuki teatralnej, Wydział Aktorski Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, na podstawie reżyserii spektaklu pt. *Don Juan* Moliera w Teatrze Polskim w Warszawie oraz dysertacji pt. *Teatralizacja życia w Wenecji w XVIII wieku*, promotor: prof. Jan Kulczyński, 2004

3. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych

- od 1995 do chwili obecnej – Wydział Reżyserii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie (od 1995 – wykładowca, od 2004 do chwili obecnej – adiunkt)
- podstawowe miejsce pracy: Wydział Reżyserii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

4. Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki

- reżyseria spektaklu *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* wg L. Franka Bauma w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, premiera 2011 (realizacja TV, 2012)

Wstęp

Zbudowanie opowieści jest, w moim przekonaniu, głównym zadaniem reżysera. Fabuła skonstruowana przez dramaturga i dana w tekście lub scenariuszu jest teatralną kanwą dzieła teatralnego.¹ „Partyturę” tę, zawierającą didaskalia i opisy działań, dostają do ręki: reżyser, scenograf, kompozytor, aktorzy i starają się opowiedzieć ją środkami teatralnymi. Opowieść buduje się na scenie przede wszystkim poprzez wykrycie funkcji dramaturgicznych perypetii bohatera (takich, jak np.: identyfikacja, dojrzewanie, konfrontacja, ofiarność, zagrożenie, ucieczka, powrót) i poprzez działania inscenizacyjne. Autorzy dramatów: Sofokles, Szekspir, Moliere, Słowacki, Czechow stawiają przed reżyserem konieczność odczytania partytury fabularnej, wykrycia faktury narracyjnej, która posłuży reżyserowi do konstruowania własnego opowiadania środkami teatralnymi. Fabuły są rusztowaniem do budowania interpretacji i metafory teatralnej.

Działania inscenizacyjne stanowią jeden z podstawowych sposobów opowiadania w teatrze. Inscenizowanie jest procesem, w wyniku którego scenariusz (dramat) przyobleka się w kształt sceniczny. Jest realizacją tekstu w przestrzeni i w czasie. „Opowiadanie” w teatrze interesuje mnie z perspektywy wykorzystania wynalazków inscenizacyjnych. Zabiegi te określiłbym mianem wehikułów opowieści, dzięki którym widzowie podążają za historią, rozgrywającą się na scenie.

W niniejszym autoreferacie chciałbym przedstawić problematykę związaną z konstruowaniem opowieści w teatrze oraz zająć się zagadnieniem narracji teatralnej w moich inscenizacjach, ze szczególnym uwzględnieniem spektaklu *Czarnoksiężnik z krainy Oz*. Przedstawię też główne tematy-motywy, pojawiające się w zrealizowanych przeze mnie przedstawieniach. Są nimi: podróż i utopia.

¹ Arystoteles w *Poetyce* mówi, że „naśladowczym przedstawieniem akcji są działania ludzkie (a nie właściwości postaci), dlatego głównym zadaniem poety jest skonstruowanie fabuły, czyli pokazanie uporządkowanego biegu zdarzeń”. (*Poetyka*, 1450a.)

Czarnoksiężnik z Krainy Oz

Wiele doświadczeń, nabytych podczas realizacji blisko czterdziestu widowisk teatralnych, wykorzystuję w reżyserii spektaklu, który jest dziełem zgłoszonym w przewodzie habilitacyjnym. *Czarnoksiężnik z Krainy Oz*² powstaje w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w 2011 roku (rejestracja TV 2012). Spektakl pozostaje do dziś w repertuarze Teatru. Amerykańska opowieść L. Franka Bauma o Dorotce z Kansas, porwanej przez huragan i zaniezionej przez wiatr do Krainy Oz, jest częścią światowej klasyki dziecięcej. Scenariusz widowiska jest moją adaptacją. Jestem też autorem słów piosenek, a Grzegorz Turnau – muzyki.

Czarnoksiężnik z Krainy Oz jest opowieścią inicjacyjną. Baśń inicjacyjna ma przygotować młodego człowieka na spotkanie z okrutnym, nieprzewidywalnym, a zarazem różnorodnym i pięknym światem. Historie takie opowiadane są dzieciom, by pomóc im stawić czoła przeciwnościom losu i niebezpieczeństwom, jakie niesie realne życie. Bohaterka – mała dziewczynka z amerykańskiej prowincji, poddana zostaje próbie odwagi, wkracza w nieznaną świat, w którym musi sobie sama radzić. *Czarnoksiężnik...* jest zaprawioną goryczą opowieścią o iluzji raj, o Utopii. Dorotka, porwana przez huragan, ląduje w niezwykłym świecie. Za wszelką cenę jednak chce znaleźć się znów w szarej i smutnej krainie, która jest jej domem. Bohaterka rusza w podróż, by dowiedzieć się, jak powrócić do Kansas.

Czarnoksiężnik z Krainy Oz wpisuje się w schemat mitycznych opowieści, który nakreśla w swoich pracach Joseph Campbell³. Myśl amerykańskiego antropologa podejmuje Christopher Vogler⁴, konstruuje uniwersalny i zakodowany w wielu kulturach wzór opowieści, którą nazywa „podróżą bohatera”. Zgodnie z tą koncepcją, Dorotka, wyrwana zostaje ze „Zwykłego Świata” i wezwana do podróży do „Niezwykłego Świata”, spotyka w drodze „Mentora”, który pomaga jej przejść przez kolejne „Progi, Pułapki i Sprawdzenia”, dotrzeć do „Najgłębszej Groty”, by w końcu zdobyć „Nagrode” i „Powrócić do domu z Elixirem”.

Dorotka spotyka na swojej drodze upośledzone przez los stworzenia. Strach na Wróble, Błaznany Drwal, Tchórzliwy Lew to istoty, które nie wierzą w siebie, są przekonane,

² Adaptacja *Czarnoksiężnika z Krainy Oz* wg tłumaczenia A. Łopatki.

³ J. Campbell, *Potęga mitu*, tłum. I. Kania, Kraków 1994.

⁴ Ch. Vogler, *Podróż autora – struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Warszawa 2010. Podobną zresztą teorię wysnuwa Władimir Propp w swojej *Morfologii bajki*, opisując strukturę magicznej bajki i tworząc z niej schemat wspólny wszystkim narracjom baśniowym. Prace Proppa stają się punktem wyjścia późniejszych teorii narratologicznych.

że nie potrafią kochać, myśleć, działać. Dziewczynka zbiera nieszczęsne istoty, by przyprowadzić je do Czarnoksiężnika Oza, który miałby odmienić ich los. Wierzy ona w uzdrawiającą moc czarów. Świat Oza jest kusząco atrakcyjny. Strach na Wróble nazywa go „piękną krainą”. Jest idealnym, choć iluzorycznym, światem po drugiej stronie tęczy. Dorotka, po wielu perypetiach, wraca w końcu do swojego domu – odmieniona. Podróż Dorotki okazuje się wyprawą w głąb jej samej. Nabywa dojrzałość i wiedzę. Powrót z Krainy Oz do domu w Kansas to odnalezienie samej siebie. „Eliksirem, który przynosi z powrotem jest nowe pojęcie domu, nowa koncepcja własnego Ja”⁵.

W opowieści Bauma interesuje mnie demaskacja iluzji, konieczność powrotu ze świata fikcji do rzeczywistości. Sceniczna baśń, którą opowiadam w Teatrze im. Słowackiego, zawiera istotny pierwiastek deziluzji. Kiedy po trudach bohaterowie dochodzą do celu i udaje im się wejść do komnaty potężnego Oza, przekonują się, że czarów nie ma, że to tylko złudzenie, że nie ma ucieczki od trudu życia w proste rozwiązania. Potężny Czarnoksiężnik to tylko szarlatan, oszust, kuglarz.

W inscenizacji *Czarnoksiężnika...* podstawowym pomysłem kształtującym przestrzeń jest pomost przerzucony przez środek widowni. Pomost łączy, w symboliczny sposób, dwie przestrzenie: realny świat publiczności z teatralnym światem fikcji. Rampa, umieszczona pośród widzów, staje się Żółtym Traktem, którym Dorotka wędruje do Szmaragdowego Grodu. Ten trakt jest drogą pełną pułapek i niespodzianek, ścieżką, po której się błądzi i „traci z oczu szlak niemyślnej drogi”⁶. Po podniesieniu kurtyny, przedstawiającej mapę krainy Oz, trakt-pomost wprowadza bohaterów w nowe miejsca akcji: dziki las, Pole Trujących Maków, Szmaragdowy Gród, komnatę Oza, zamek Czarownicy ze Wschodu. Pomost staje się „wehikułem inscenizacyjnym”, dzięki któremu możliwe jest sprawne opowiedzenie historii. W odróżnieniu od szaropopielatej barwy Kansas, każde z fantastycznych miejsc akcji jest utrzymane w innej w tonacji kolorystycznej. Akcja przedstawienia prowadzi widza do siedziby Wielkiego Oza, Szmaragdowego Grodu, przez wszystkie odcienie tęczy. Wykorzystuję w inscenizacji całą przestrzeń widowni i sceny Teatru. Pozwala to zróżnicować plany akcji. Najwyższe piętro balkonu, z prawej strony sceny, tuż pod plafonem, staje się skrajem przepaści. Dzięki trickowi z użyciem dublerów, Lew przeskakuje przez szerokość widowni, przenosząc po kolei bohaterów i bezpiecznie ląduje w łoży po lewej stronie. Szukając teatralnego sposobu na pokazanie scen szczególnie

⁵ Ch. Vogler, op.cit., s. 261.

⁶ Dante Alighieri, *Boska Komedia. Piekło I*, w. 2, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1990, s.25.

skomplikowanych inscenizacyjnie, posługuję się sekwencją teatru cieni. Okno sceny wypełnione zostaje rzucanymi na ekran, ogromniejącymi i malejącymi sylwetkami wilków i latających małą, atakujących bohaterów. Wprowadzam elementy teatru lalkowego: animowanego psa Toto, Królową Polnych Myszy, stado wron zrobionych z latawców, prowadzonych na teleskopowych wędkach. Wykorzystuję też w inscenizacji tricki cyrkowe: skrzynię do przepiłowywania ludzi, znikającą laskę, fajerwerki z miotły. Zabiegi te wydają mi się zarówno atrakcyjne teatralnie, jak i bliskie poetyce baśni Bauma.

Moimi głównymi partnerami są: kompozytor Grzegorz Turnau i scenografka Julia Skrzynecka. Z Turnauem pracuję tu po raz szósty. Wcześniej pisze on muzykę do: *Zielonej Gęsi* Konstantego I. Gałczyńskiego, *Przygód Sindbada Żeglarza* wg Bolesława Leśmiana, *Balladyny* Juliusza Słowackiego, *Zemsty* Aleksandra Fredro, *Pinokia* wg. Carlo Collodi'ego. Kompozytor nie tylko tworzy muzykę do piosenek i warstwę ilustracyjną. Muzyka Turnaua buduje przestrzeń teatralną moich inscenizacji. Jego utwory dla teatru charakteryzuje poczucie humoru i zarazem nuta melancholii.

Julia Skrzynecka realizuje scenografię przy użyciu prostych środków (podziałów kolorystycznych poszczególnych scen, wielofunkcyjnych metalowych struktur, wiszących drabin sznurowych, obracających się wiatraczków). Dzięki nim osiągamy zróżnicowanie światów, przez które wędrują bohaterowie. Realizacja *Czarnoksiężnika...* okazuje się ważnym doświadczeniem dla reżysera dzięki twórczej pracy zespołu aktorskiego Teatru im. Juliusza Słowackiego. Praca z aktorami jest również wyzwaniem pedagogicznym. W roli Dorotki obsadzone zostają: dwunastoletnia dziewczynka, Emilia Kalarus i studentka PWST w Krakowie, Barbara Garstka.

Przedstawienie, które ukazuje podróż inicjacyjną Dorotki, jest jednocześnie, w moim zamierzeniu, próbą wprowadzenia najmłodszych widzów w teatr. Chciałbym, aby rodzice oglądający spektakl współuczestniczyli w dziecięcych wyprawach w świat fantazji, by spektakl stał się doświadczeniem ponadpokoleniowym.

Wehikuly inscenizacyjne

Jak wspominałem, w wielu moich realizacjach teatralnych opowieść budowana jest przy pomocy wehikulów inscenizacyjnych. Są nimi: mobilne dekoracje, wieloznaczne i wielofunkcyjne rekwizyty, a także sposoby wykorzystania przestrzeni. Takim wehikułem jest, z pewnością, przywołany podest w *Czarnoksiężniku z Krainy Oz*. Pomost, biegnący przez

środek widowni, wykorzystuję też w *Przygodach Sindbada Żeglarza*⁷ w Teatrze Polskim w 2001 roku i w Teatrze Muzycznym w Gdyni w 2014 (rozbudowanej wersji musicalowej *Sindbada...*, z orkiestrą i nowymi piosenkami). Jest on okrętem, a żagiel statku – kurtyną teatru. Marynarze stają się zatem w spektaklach „przewoźnikami dusz”, którzy zabierają Sindbada (i jednocześnie widzów) w kolejne podróże.

Zamysł inscenizacyjny z pomostem, biegnącym przez środek widowni, buduje nie tylko przestrzeń scenograficzną spektaklu⁸, ale wyznacza przestrzeń dramatyczną. Pozwala opowiedzieć historię podróży, podkreśla umowność teatru. Dzięki niemu widownia może stać się bezkresnym oceanem. Za żaglem kurtyny, podnoszonej na falach przez załogę, odsłaniają się nowe krainy: Wyspa Murmadarkosa, Kraina Miraża, Wyspa Degiała, Morze Syren, kraina ludożerców, wyspa czarowników, domostwo Barbela, wreszcie punkt wyjścia i powrotu: dom wuja Tarabuka w Bagdadzie.

Szukając sposobu inscenizacyjnego na „opowiadanie” *Balladyny*⁹ Juliusza Słowackiego, wraz ze scenografem, Adamem Kilianem, sięgamy do niewykorzystywanego dotąd w scenografii sztuk Słowackiego źródła plastyki ludowej. W poszukiwaniu formy odwołujemy się do malarstwa naiwnego, ekranów fotografów jarmarcznych, obrazów Nikifora, poetyki cyrku (Goplana, Skierka i Chochlik), odpustowych strzelnic. Sztuka naiwna stanowi „wspólny mianownik” dla wątków, z których Słowacki tworzy swoją, jak to sam nazywa, „niby-tragedię”¹⁰. Wszystkie zmiany scen są otwarte. Wehikułem inscenizacji jest ujawniona widzom maszyneria teatralna ze sztankietami, na których zjeżdżają malowane na płótnach prospekty i ekrany, obrazujące miejsca akcji.

W *Odysei* wg Homera¹¹, w mojej adaptacji i reżyserii oraz zrealizowanej wspólnie z Adamem Kilianem scenografii (Teatr Polski w Warszawie, 2005), wehikułem, który umożliwi opowieść jest tratwa Odysa, kołysząca się nad sceną. Zamienia się ona w okręt wojenny, łożo nimfy Calypso i taras u czarownicy Kirke, rampę wiodącą do świątyni, pomost, na którym matka opowiada małemu Odysowi legendę o Scylli i Charybdzie. Z kolei zejście do Hadesu jest zainscenizowane poprzez opuszczenie w przestrzeń sceny około trzydziestu sztankietów. Każdy, wiszący na błyszczących stalowych linkach, kołysząc się wahadłowym ruchem, multiplikuje na scenie abstrakcyjną i niepokojąco rozedrganą strukturę, która

⁷ Adaptacja: A. Rychcik.

⁸ Scenografia: Adam i Jarosław Kilianowie.

⁹ Najbardziej rozbudowana inscenizacyjnie wersja *Balladyny* zrealizowana została przeze mnie w 2004 roku w Teatrze Polskim w Warszawie.

¹⁰ J. Słowacki, *Listy do Matki, Dzieła*, t. XIII, Wrocław 1952, s.219.

¹¹ Adaptacja *Odysei* wg tłumaczenia J. Parandowskiego.

przypomina targany wiatrem las albo odbłyśki na powierzchni wód Styksu. Szukając świata plastycznego, odwołujemy się do sztuki archaicznej Grecji okresu mykeńskiego i surowości stylu geometrycznego. Proste formy wydają się zadziwiająco nowoczesne.

Fabula *Snu Nocy Letniej* Szekspira (Teatr Polski w Warszawie, 1998) przypomina strukturę manierystycznego ogrodu, który, w przeciwieństwie do geometrycznej przejrzystości ogrodu barokowego, jest układem pełnym labiryntów i pułapek. Taki ogród – Las Ateński, w którym łatwo się zgubić, jest właściwym miejscem dla historii o odnajdywaniu prawdziwej miłości. W *Śnie Nocy Letniej* las, w którym błądzą kochankowie, to wymyślone przez scenografa, Adama Kiliana, lekkie struktury z sieci – „hiperboloidy powłokowe”. Tworzą one ruchome drzewa, przypominające stalaktyty i stalagmity, które chwytają bohaterów jak potrzaski.

W *Jak wam się podoba* Szekspira (Teatr Polski w Warszawie, 2009) wehikułem inscenizacyjnym jest główna kurtyna, rozgraniczająca dwa światy, w których rozgrywa się komedia: dwór księcia i Las Ardeński. Dwór umieszczony zostaje w przestrzeni widowni, klaustrofobicznie zamkniętej szkarłatną kurtyną ze złotymi frędzlami. Akcja na dworze księcia rozgrywa się tylko na proscenium, w łóżach i na ringu bokserskim umieszczonym wśród krzeseł parteru. Obietnica uwolnienia się z „dusznego pałacu” znajduje się za ciężką kurtyną. Ten, kto za nią przejdzie, znajdzie się w Ardeńskim Lesie, z zieloną trawą i dżunglą z obrazów celnika Rousseau, wymalowaną na przepuszczających światło tiulowych siatkach. W owej utopijnej puszczy rozgrywa się fantastyczna, arkadyjska część opowieści.

W *Pinokiu* wg Carlo Collodi'ego¹² (Teatr Polski w Warszawie, 2005), który jest moim autorskim spektaklem (scenariusz, scenografia i reżyseria), wehikułem staje się Teatrzyk Ogniojada i morze ukazane przy pomocy błękitnej materii, rozpiętej na siedmiu rozkołysanych sztankietach. Tasowanie materii zamieni morze w niebo i niebo w morze. Pomaga też przenieść bohaterów w mgnieniu oka w różne miejsca. Ruchome materie przeobrażą się w końcu w las, a następnie w paszczę i wnętrze wieloryba – ogromnego, jak cała scena Teatru Polskiego.

Wehikułem i „osobą dramatu”, a zarazem metaforą społecznej zbiorowości jest trzydziestoosobowa orkiestra w inscenizacji *Pacjenta EGBDF* Toma Stopparda i André Prévina (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2012). W finale przedstawienia,

¹² Adaptacja *Pinokia* wg tłumaczenia Z. Jachimeckiej.

umieszczony na ruchomych platformach zespół, wjeżdża w przestrzeń widowni, miażdżąc i zagarniając bohaterów.

W moim przekonaniu, wynalazki inscenizacyjne, dopomagające w budowaniu narracji, powstają najczęściej podczas rozmów reżysera ze scenografem, w czasie przygotowywania scenariusza przedstawienia i „partytury” reżyserskiej. Wiele decyzji inscenizacyjnych podejmuję jednak dopiero podczas prób na scenie. Wynikają one zarówno z pracy z aktorami, jak i scenografem, oświetleniowcami, autorami projekcji wideo. Inscenizację kształtuje też zawsze przestrzeń sceny, na której realizuję przedstawienie.

Pierwiastek epicki w teatrze

W spektaklach zrealizowanych w ostatnich latach powracają zagadnienie epizacji i problem elementów narracyjnych. Epizacja teatru polega na włączeniu w strukturę dramatyczną pierwiastków epickich takich, jak: opowiadanie, osłabianie napięcia dramatycznego, burzenie iluzji, wprowadzenie narratora, chóru¹³.

Ważnym doświadczeniem związanym z wątkami epickimi w teatrze, jest dla mnie inscenizacja *Zimowej Opowieści* Szekspira (Teatr Polski w Warszawie, 2009). Sztuka, zrodzona z opowiadania, jest opowieścią o opowiadaniu, tworzeniu opowieści. Z narracyjnych fragmentów komedii należy wymienić: niedokończoną opowieść Mamiliusza (AKT II, scena 1) – chłopca, który jest dobrym duchem tego świata i czule przygląda się szaleństwu dorosłych, jednak sam umiera ze zgrzyoty i znika w połowie dramatu, opowieść Kleomenesa i Diona (Akt III, scena 1), opowieść Pauliny (Akt III, scena 2), opowieść Starego Pasterza (Akt III, scena 3), opowieść chłopca (Akt II, scena 3), opowieść Czasu, jako chóru (Akt IV, prolog), opowieść Autolikusa (Akt IV, scena 2), ballady Autolikusa (Akt IV, scena 3), opowieść dworzan i Autolikusa (Akt V, scena 2). Zaproszeniem do kontynuacji opowieści jest też samo zakończenie, w którego ostatniej strofie Leontes zaprasza Paulinę i widzów tam, „gdzie byśmy mogli, wolni od natręctwa, słuchać, a potem wzajem opowiadać, cośmy działali przez ciąg dni rozdziału, dni długich, smutnych...”¹⁴.

Ta pozornie adramatyczna struktura, z kilkoma narracyjnym opisami perypetii w każdym akcie, wydaje mi się najciekawszym pierwiastkiem teatralnym. Funkcja opowieści

¹³ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław 2002, s.135.

¹⁴ W. Szekspir, *Komedie, Zimowa Opowieść*, tłum. J. Ulrich, Warszawa 1958, s.735.

w tej sztuce to nie tylko konieczność przekazania widzowi informacji niezbędnych dla dalszego rozwoju akcji. Opowieści zawarte w dramacie Szekspira pozwalają spojrzeć widzowi przez „filtr świadomości bohatera (...). Dzięki narracji widz zyskuje możliwość zdystansowania się i obiektywizacji sądów”¹⁵. Szekspir w jednej ze swoich ostatnich sztuk ponownie sięga do źródeł teatru, jakim może być baśń, opowieść¹⁶.

W inscenizacji tej problemowej komedii Szekspira zachowuję wszystkie umieszczone przez autora historie i koncentruję się na fakturze narracyjnej utworu. Na początku czwartego aktu, przerywając bieg akcji autor wprowadza postać Czasu, co stanowi inspirację interpretacyjną. Rozbudowuję rolę Czasu. Czas, jako Chór (jak pisze Szekspir: „Time, as Chorus”¹⁷), pojawia się w *Zimowej Opowieści* tylko raz jako łącznik, pozwalający przeskoczyć widzowi szesnaście lat, popędzić w przyszłość i przenieść się do Bohemii. Postać Czasu, w moim przedstawieniu, towarzyszy widzom i aktorom od początku do końca sztuki i staje się dla mnie jej głównym bohaterem. Czas, pojmowany jest tu jako Saturn-Chronos, „pożeracz wszystkiego”. Czas wiecznie nas pogania i „depcze po piętach”¹⁸.

Czas w dramacie to nie tylko chronologia zdarzeń, upływające minuty, godziny, lata, ale także czas rozumiany, jak chcieli starożytni, jako, „moment sposobny”, czas właściwy każdej rzeczy. Czas, w którym wszystko, co uczynimy staje się nieodwracalne. Bohaterowie sztuki poddani są próbie czasu i stają wobec niego bezbronni. Oto tragedia zazdrości, komedia przebaczenia, pochwały pokuty i nawrócenia, a jednocześnie triumfu sztuki nad czasem. Jedynie opowieść, słowo mogą ocalić to, co bezpowrotnie mija. Ten, kto opowiada, panuje nad czasem i koniecznością przemijania. Tylko poeta potrafi przeprowadzić nas przez bramę czasu: przenieść nad morze w Czechach, przeskoczyć w sekundę całe lata, ożywić zmarłych, odwrócić nieodwracalne.

Kolejnym eksperymentem związanym z epicką narracją jest praca nad adaptacją i reżyserią opowiadań Kiplinga (Wrocławski Teatr Lalek, 2013). Najstarsze baśnie próbują odpowiadać na pytania o początek: świata, dziejów ludzkości, zwierząt, rzeczy. Angielski pisarz, Rudyard Kipling, w opowiadaniach z tomu *Just so stories*, znanych w Polsce pod tytułem *Takie sobie bajeczki*, sięga do owych podstawowych pytań. Angielski tytuł, owe „just so...”, sugeruje opowieści o tym, co wydarzyło się właśnie tak, a nie inaczej. Tak, to właśnie

¹⁵ P. Pavis, op.cit, s.334.

¹⁶ Adam Mickiewicz w słynnej *Lekcji XVI*, wygłoszonej w Collège de France 4 kwietnia 1843 roku, przywołując postać słowiańskiego bazarza, przypomina, że teatr narodził się nie tylko z rytuału, ale i z opowiadania. Ludowy bazarz posługuje się słowem i zaledwie kilkoma gestami. Jest jednocześnie autorem, reżyserem i aktorem przedstawiania, które najprostszymi środkami odwołuje się do naszej wyobraźni. Mickiewicz zauważa ten przedziwny moment, w którym opowieść, za prawą bazarza-aktora, zmienia się w żywy teatr.

¹⁷ Shakespeare, *The Winter's Tale*, Act IV, scene1, w: *The Illustrated Shakespeare*, London 1982, s.325

¹⁸ Owidiusz, *Metamorfozy*, XV, w. 234; cyt. za: H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 2007, s.314.

było! Jest w tym tytule odwołanie do folkloru, mitologii i legend o przyczynach świata. (Zupełnie nie oddaje tego tradycyjny i znany od wielu pokoleń polski przekład.)

W teatrze opowiadam dwie historie Kiplinga: o słońcu o nieposkromionej ciekawości i o kocie, który zawsze chadza własnymi drogami. Obie opowiadki, napisane w 1902 roku, wydają się na pierwszy rzut oka inteligentną parodią teorii Darwina, ale w istocie obydwie mówią o podstawowych wartościach dawnej Europy. Opowiadają o nieposkromionym pragnieniu odkrywania świata, odwadze i wierze w sens niezależności sądów oraz nieujarzmionym poczuciu wolności. Są w gruncie rzeczy pochwałą indywidualizmu.

Do współpracy zapraszam Józefa Wilkonia – malarza, ilustratora, rzeźbiarza. Wykonuje on wielkie drewniane lalki, które animują aktorzy. Drewniane zwierzęta Wilkonia, jakby niedokończone, surowe w formie pałuby, stanowią dla nich nie lada zadanie. Na aktorach spoczywa nie tylko rola opowiadaczy historii (niebagatelnej zresztą, bo dotyczącej tworzenia i początków ziemi). Są oni bohaterami i animatorami bohaterów jednocześnie, demiurgami, narratorami swoich postaci i cichymi sprawcami zdarzeń, a zarazem dybukami, wchodzącymi w obce ciało, osobne istnienie. Próbuje owa wielozadaniowość oswoić. Po pierwsze, za sprawą wyobraźni artystów, po drugie – dziecięcej fantazji. Przedstawienie scala osoba narratora-szamana-bajarza, wywołującego duchy z kłód drewna i stwarzającego swą opowieścią „osoby dramatu”.

Pozornie niedramatyczne, epickie fragmenty sztuk są surowcem scenicznym, który potwierdzać może intuicję Mickiewicza z *Lekcji XVI* o narodzinach teatru z opowieści. Narracyjne fragmenty pozwalają uwiarygodnić umowność konwencji teatralnej poprzez jej chwilowe obnażenie i pomagają odbiorcy zbudować dystans wobec przedstawionych zdarzeń.

Tematy

Tematem, który powraca często w moich przedstawieniach jest podróż. Wątek ten towarzyszy mi niemal od debiutu reżyserskiego. Podróżnikiem jest Odyseusz i jego marionetkowa wersja Pinokia. Podróżnikiem jest Sindbad Żeglarz i Dorotka, zmierzająca do Krainy Oz. W podróż-ucieczkę wyruszają bohaterowie Szekspira w *Śnie nocy letniej*, *Jak wam się podoba*, *Zimowej Opowieści*. Staram się opowiadać o podróży nie tylko będącej ucieczką, zapomnieniem, oszołomieniem, lecz wyprawą, która zmienia człowieka od wewnątrz, jest drogą w głąb samego siebie. Jej właściwością jest to, że nie da się dokładnie przewidzieć przebiegu. Przygoda i niewiadoma podróży niweczą najbardziej starannie

przygotowane plany. To, co się zdarza „przygodnie”, jest niekiedy ważniejsze od założonych celów.

Kochankowie w szekspirowskim *Śnie Nocy Letniej* muszą zbłądzić zanim, po perypetiach, odnajdą właściwą osobę. Orlando i Rozalinda-Ganimed (*Jak wam się podoba*), zmuszeni do ucieczki w Las Ardeński, w nowych warunkach, zmieniają się nie do poznania. Sindbad, płynąc po morzach i doświadczając przygód, niczym Kandyd, z niepoprawnym optymizmem podąża za wyobraźnią, otwiera na to, co przyniesie los. Odys wraca do ojczyzny przez otchłanie Hadesu, walcząc z losem i nieprzychylnymi bogami, z nadzieją, że podróż oczyści go z okropieństw wojny.

Podróżować – znaczy stawać się „czasowo obcym i przenosić się na czas stosunkowo krótki w teren nieznany”¹⁹. Ale teren ów, to nie tylko nieznanne miejsca, ale i nieznanzi ludzie, obyczaje, języki. Konfrontacja z obcym staje się konfrontacją z samym sobą, drogą do samopoznania. Z podróży wraca się zawsze trochę innym, odmienionym, mądrzejszym. Według cytowanego już Voglera²⁰, podróż bohatera zamienia się w wyprawę po „Eliksir”. To przywieziony z wyprawy, zdobyty, ocalony, wyrwany siłom zła uzdrawiający napój, skarb wiedzy, Św. Graal. Dorotka wraca do Kansas ze świadomością, że jest kochana i „że nie ma, jak w domu”. Drewniany Pinokio, sięgając „dna” i lądując w brzuchu wieloryba, staje się prawdziwym chłopcem z krwi i kości. Odys przywraca ład we własnym domu i życiu. Sindbad znajduje ukochaną, poślubia Arkełę i obiecuje jej wieść domowe życie. Jego wybranka zdaje się podzielać przekonanie Pascala, że „całe nieszczęście pochodzi z jednej rzeczy, to jest, że ludzie nie umieją pozostać w spokoju i w izbie”²¹. Kochankowie ze *Snu Nocy Letniej* odnajdują się nawzajem i odkrywają, czym jest prawdziwa miłość. Słoniątko, które przez nieposkromioną ciekawość, o mały włos, nie skończyłoby wyprawy w paszczy krokodyla, wraca do domu z użyteczną i wspaniałą trąbą.

Bohaterowie tych opowieści zacierają najczęściej ku Utopii. Motyw Utopii jest kolejnym wątkiem łączącym większość moich realizacji teatralnych. Utopia to miejsce, którego „nie ma”, „nie-miejsce”, „miejsce nieistniejące” albo też „dobre miejsce”²².

Utopią jest opisana wcześniej Kraina Oz, Las Ateński, w którym znaleźli się kochankowie zwodzeni przez Puka, Las Ardeński w *Jak wam się podoba*, gdzie chronią się emigranci polityczni. Najdobitniej wątek utopii ujawnia się w szekspirowskiej *Burzy* (Teatr Polski,

¹⁹ Piszą o tym J. H. Gagnon i C. S. Greenblat; cyt. za: A. Mączak, *Peregrynacje. Wojaże. Turystyka*, Warszawa 1984, s. 20.

²⁰ Ch. Vogler, op.cit.

²¹ B. Pascal, *Mysli*, tłum. P. Madej, Kraków 2008, s.112.

²² *The Faber Book of Utopias*, ed. by J. Carey, London 1999, s.xi

2003). Wyspa Prospera jest przecież Utopią. I to Utopią, która ukazuje niemożliwość trwania i kruszy się na oczach tego, kto ją stwarza. W inscenizacji *Burzy* na jasnych, wyszorowanych deskach sceny Teatru pojawiają się złowrogo postrzępione pnie drzew, połamane przez huragan (przywiezione z Puszczy Piskiej). Widać reflektory, maszynę do wiatru, wyrzucony na brzeg morza, „przetrażony” fortepian²³. Chmury, fale morskie, drzazgi wiatrołomów pojawiają się też w projekcji fotografii Edwarda Hartwiga. Prospero chroni się w teatralnym świecie. Jest reżyserem²⁴ i na swojej utopijnej wyspie-scenie, która miała mu być posłuszna, chce poddać władzy wszystkie stworzenia zamieszkujące to miejsce i stworzyć „nowy wsłaniały świat”. Były księżę i mag „władca sztuką”, lecz w końcu „musi się wyrzec owej surowej magii...”²⁵ i wrócić z utopijnego świata do Mediolanu. By zyskać prawdziwą wolność i znaleźć w sobie przebaczenie dla brata, który mu zabrał księstwo, Prospero postanawia porzucić magię i stać się znów zwykłym człowiekiem. Z powodu Mirandy, która kocha i chce wrócić do świata rzeczywistego, jej ojciec rezygnuje z teatralnych czarów, zrzuca czarodziejski płaszcz i łamie laskę. Rozumie, że i on, i jego „aktorzy-napowietrzne duchy” są tylko „surowcem, z którego sny się wyrabia”²⁶. Powrót do Mediolanu jest unicestwieniem teatru i jego mieszkańców: Ariela i Kalibana. Odtąd, co trzecia z myśli Prospera „będzie myślą o grobie”²⁷.

Czechy w *Zimowej Opowieści*, leżąca nad morzem kraina, są kolejną u Szekspira utopijną Arkadią, krainą szczęścia. Zamieszkują ją pogodni, prości duchem, zacni pasterze. A najgorsze, co może tu człowieka spotkać, to spotkanie z szarlatanem, trudniącym się opowiadaniem ballad i kradzieżami kieszonkowymi. Szekspir mąci utopijną wizję cieniem śmierci. „Et in Arcadia ego – i ja jestem w Arkadii”²⁸, zda się oznajmiać śmierć dziwnymi znakami i zdarzeniami. Oto już na początku, w pustyniach czeskich, ginie pożarty przez niedźwiedzia Antygonus, a statek, który go przewozi tonie w katastrofie morskiej. Wiejska pasterska zabawa zamienia się nagle w taniec śmierci. A król, udający pielgrzymą, nie pozwala swemu synowi związać się z prostą dziewczką i przerywa idyllę świętą. Utopią wreszcie jest wniesiony przez Paulinę grobowiec i posąg Hermiony. Scena, w której ożywa posąg, nie jest „romantyczną fikcją albo niezdarą i baśniową konwencją epoki, przed którą

²³ Scenografia: Adam Kilian.

²⁴ Podobnie interpretował *Burzę* Giorgio Strehler w słynnym przedstawieniu z Teatro Piccolo w Mediolanie w 1977 roku.

²⁵ W. Szekspir, *Burza*, akt V, s.1, tłum. St. Barańczak, Poznań 1991, s.115.

²⁶ W. Szekspir, op.cit, akt IV, s.1, s.103.

²⁷ W. Szekspir, op.cit, akt V, s.1, s.127.

²⁸ Tytuł obrazu Nicolasa Poussina z 1640 roku. Słowa *Et in Arcadia Ego - i ja jestem w Arkadii*, i odczytane przez pasterzy na odnalezionym przez nich grobowcu miały uświadamiać, że nawet w Arkadii nie można uciec od śmierci. E. Panofsky, *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, Oxford 1936, s. 223-254, za: J. Klein, *An Analysis of Poussin's "Et in Arcadia ego"*, "The Art Bulletin", t. 19, nr 2 (czerwiec 1937), s. 314. W jęz. polskim artykuł Panofsky'ego ukazał się w tomie *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.

musiał się Szekspir ugiąć, ale wspinałym rozwiązaniem i głęboką prawdą tego utworu”²⁹. Utopia morza w Czechach i pustyni Bohemii, grobowca i posągu Hermiony ma więc głęboki sens. Szekspir pokazuje nam wartość utopijnego myślenia. Wspomnienie utopii – odbłask lepszego, piękniejszego świata, uzupełniony refleksją, pozwala nam znieść powrót do rzeczywistości.

Temat utopii pojawia się również w przetłumaczonej i zrealizowanej przeze mnie sztuce Toma Stopparda na sześciu aktorów i orkiestrę pt. *Pacjent EGBDF*³⁰ (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, 2012). Tekst dramatu i działania postaci nierozzerwalnie związane są z muzyką skomponowaną przez André Prévína.

Rzecz rozgrywa się w sowieckim więzieniu psychiatrycznym – tzw. psychuszcze. W jednej celi spotykają się: uwięziony przez KGB dysydent Aleksander i rzeczywiście chory pacjent Iwanow, który wyobraża sobie, że jest właścicielem i szefem orkiestry symfonicznej. Okazuje się, że wyimaginowana orkiestra istnieje naprawdę, widzi ją i publiczność, i Aleksander. Do szpitalnej celi przenikają muzycy.

W podszytej czarnym humorem i groźnie ironicznej sztuce Stopparda mieszają się iluzja i rzeczywistość, złudzenie i prawda. Stoppard zadaje pytanie o granice realności. Pyta też o to, czy w imię prawdy warto poświęcać życie swoje i innych. Utopia sowiecka skonfrontowana zostaje z utopią prawdy. Bohater musi przyznać, że został wyleczony w psychuszcze ze „schizofrenii bezobjawowej”. Nie chce jednak tego uczynić nawet za cenę własnego życia i szczęścia własnego dziecka. W ten sposób prawda staje się kolejną utopią, miejscem, którego nie ma. Dysydent zostaje w celi. I tylko system się przepoczwarza, zmienia jak kameleon, mutuje. Człowiek pozostaje bezradny, musi bowiem zawsze „grać w jakiejś orkiestrze”. Ostatecznie bohater nie może zwyciężyć. Sztuka niesie istotne pytania, bowiem choć „dawne złe czasy się skończyły”³¹, ale opresja trwa.

Jak powiedziałem, tematy podróży i utopii pojawiają się w moich przedstawieniach od początku drogi zawodowej. Po dwudziestu pięciu latach pracy reżyserskiej oba wątki pozostają dla mnie niewyczerpanym źródłem poszukiwań artystycznych. Pozwalają na ciągłe eksploracje i odkrycia. Wątek podróży stanowi trwałą kanwę dramaturgiczną, umożliwiającą ukazanie przemiany bohatera wyruszającego na wyprawę w poszukiwaniu własnego ja. Temat utopii i antyutopii dotyka współczesności. Pomaga zdiagnozować człowieka naszych

²⁹ P. Brook, *Pusta przestrzeń*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1981, s.114.

³⁰ Angielski tytuł: *Every Good Boy Deserves Favour*.

³¹ T. Stoppard, *Pacjent EGBDF*, tłum. J. Kilian, egzemplarz reżyserski, s.25.

czasów – który uwikłany w los, ucieka od rzeczywistości, poszukuje lepszego świata, a następnie, wzbogacony w wiedzę o samym sobie, powraca do realnego życia. Zagadnienia utopii i podróży oraz problem epizacji, z którymi się mierzą w teatrze, wymuszają wybór i zastosowanie właściwego wehikułu inscenizacyjnego.