

Nadać sens straconemu życiu – rozmowa z reżyserem „Chłopców”

Nadać sens straconemu życiu – z Adamem Biernackim rozmawia Jolanta Hinc-Mackiewicz, kierownik literacki

Zrealizował Pan już różnorodne produkcje w Teatrze Dramatycznym w Białymstoku...

Zebrało się ich już dość sporo. Kilka spektakli dla najmłodszych: *Cicho... sza...*, *Królowna Śnieżka*, *W pustyni i w puszczy 3*, *Emocjalki* wg książki Grzegorza Kasdepke, a wcześniej, w 2014 *Migdały i rodziny*. *Szkice białostockie*, a w 2013 moje ukochane *Rozkłady jazdy* Petra Zelenki – tekst prześmieszny, ale i wzruszający, wymagający błyskotliwej pracy aktorskiej, balansującej czasem na krawędzi brawury.

Co Panem powoduje przy wyborze tekstów, które Pan realizuje?

Mam wiele ulubionych tekstów, które chciałbym zrealizować i czasem trafia się ku temu okazja. Często jednak to dyrektor teatru proponuje mi określony tytuł, do którego muszę znaleźć swój klucz otwierający utwór przede mną. Mój ulubiony typ tekstu scenicznego to kameralny utwór na dwie postaci, bez wielkich słów i dramatycznych sytuacji. Większą wartość mają dla mnie teksty poruszające poważny, uniwersalny problem, w których postaci posługują się półsłówkami – niedeklaratywnie, zmuszając widzów do domyślenia się, co kryje się pod ich słowami. Takie spektakle pozwalają na najbardziej kreatywną pracę z aktorem. Zrealizowałem też wiele widowisk z wielką obsadą w efektownej inscenizacji, w tym spektakli muzycznych i oper. Reżyseria wtedy jest bardziej pracą matematyczną, trzeba tak tę maszynę poprowadzić, żeby wszystko się zgadzało, mieściło we frazie, by każdy aktor był zagospodarowany od początku do końca. I to też jest fascynujące.

Co stanowiło największe wyzwanie w reżyserowaniu *Chłopców*?

Przede wszystkim kwestia realiów: tytułowi chłopcy są w oryginale mocno wiekowymi pensjonariuszami domu starców. Nie znoszę teatralnego „udawactwa”, a obsada spektaklu w Teatrze Dramatycznym zdecydowanie nie należy do grona emerytów, więc szukaliśmy rozsądnego wyjścia. I mam poczucie, że dzięki tym poszukiwaniom uwołniła się jakaś nowa, zupełnie inna energia. Przyjęliśmy za miejsce akcji coś w rodzaju kliniki, sanatorium, domu opieki dla ludzi z różnymi dysfunkcjami. Tropem był *Lot nad kukułczym gniazdem* Kena Keseya, choć z założeniem, że nie tworzymy opowieści o ludziach psychicznie chorych. Wspólnie z aktorami budujemy życiorysy postaci i poszukujemy w nich pęknięć, braków i tropów, które mogły się stać przyczyną zamknięcia w takiej, mocno metaforycznej, placówce.

W jaki sposób to pokażecie?

Bohaterowie funkcjonują zupełnie normalnie, a tylko czasem zwraca uwagę jakiś szczegół, gest, rekwizyt, pewien rodzaj dziwactwa, rytuału. Np. Sławomir Popiawski gra Profesora, który ma obsesję na punkcie piorunów kulistych. Jego rekwizytem będzie słoń, do którego być może będzie chciał te pioruny złapać. Postać Pożarskiego już w tekście Grochowiaka ma przydzielony rekwizyt – parasol, który równocześnie jest bronią i tarczą. Także jego wykorzystanie będzie u nas na tyle intrygujące, że widz będzie się zastanawiał, co to oznacza, a w trakcie spektaklu dostaje wyjaśnienie, o co chodzi. Ważne, aby wszystko było zaledwie zasygnalizowane, a nie pokazane „grubą krechę”.

Czy to będzie czytelne dla widza?

Mam nadzieję, że nie tylko czytelne, ale i dopełniające tekst dramatu. Analizując tekst Grochowiaka podczas przygotowywania się do reżyserowania spektaklu, zauważyłem, że jest w nim dużo wątków niedokończonych, np. Siostra Przełożona znika po drugim akcie i nie wiadomo, co się z nią stało. Postanowiłem, bez dopisywania słów Grochowiakowi i zachowując wymowę sztuki, dookreślić każdą z postaci, dowiedzieć się do czego zmierza i czy to osiąga, czy nie. Wysiłki wszystkich bohaterów łączy na różnych poziomach próba odzyskania „straconego” życia, nadania mu sensu.

Wróćmy do tropu *Lotu nad kukułczym gniazdem*...

Jest wiele podobieństw między postaciami. Siostra Maria przypomina Siostrę Ratched u Keseya, a Kałmita – Wodza, który w książce uparcie milczy, a potem okazuje się, że udawał, by zostać w ośrodku. To były nasze inspiracje. Z tej perspektywy zaczęliśmy rozmowy o wszystkich pozostałych postaciach *Chłopców*. W zasadzie najtrudniej przeprowadzić postać Pożarskiego, graną przez Patryka Ołdziejewskiego – u Grochowiaka jest on rześkim starcem, przeciwwagą dla Kałmity. Aby uzasadnić jego pobyt w placówce, stworzyliśmy biografię byłego żołnierza z PTSD, czyli zespołem stresu pourazowego, który może tłumaczyć sklerotyczne ataki Pożarskiego.

Dokonał Pan zatem adaptacji tekstu?

W zasadzie tylko wprowadziłem drobne skróty, poprzesuwałem pewne akcenty, unowocześniłem język, bo utwór jest napisany polszczyzną lat sześćdziesiątych. Nie dopisałem ani słowa, ale wprowadziłem dodatkowe trzy sceny muzyczne.

Jaką funkcję będą one pełniły w całej kompozycji?

Każdy z aktów zaczyna się taką sceną i traktujemy je jako przestrzeń marzeń, snów bohaterów. W nich obserwujemy mini-etiudy aktorskie, które opowiadają o tym, co się dzieje, kiedy nasi bohaterowie są sami w pokojach. To wrażenie wzmacnia scenografia autorstwa Joanny Jaśko-Sroki, zbudowana z wertykali, dzięki którym podglądamy bohaterów i to, co się dzieje poza scenami dialogowymi. Np. etiuda przed drugim aktem, w którym pojawia Narcyza – znana aktorka i żona głównego bohatera – dzieje się w nocy pomiędzy jej przyjazdem, a następnym dniem, rozpoczynającym się małżeńską rozmową. W tej etiudzie wszystkie kobiece bohaterki w samotności ustosunkowują się w pewien sposób do obecności Narcyzy – kobiety, w ich mniemaniu, spełnionej i idealnej. W tych scenach ukazujemy wydarzenia rozgrywane się na marginesie, czasem w tajemnicy, np. gdy Siostra Przełożona patrząc na morze, w ciszy pali papierosy z Kałmitą – dwójka przyjaciół, która nawet nie musi rozmawiać.

Czyli buduje Pan przedakcję, żeby zapowiedzieć, co się będzie działo?

Tak, a dodatkowo w sposób umowny dopełniam w etiudach wszystkie wątki, które trzeba dopowiedzieć. W etiudzie przed trzecim aktem, kiedy spotykamy się miesiąc po odejściu Kałmity, dowiadujemy się, co się stało, kiedy równowaga w pensjonacie się zmieniła. I dopowiadamy, dlaczego nie ma Siostry Przełożonej, że Siostra Maria przejęła tę funkcję; jak to się stało, że Chłopczy, którzy pogodzili się z Profesorem Ciekawie Siostrze Marii, nagle są jej posłuszni jak dzieci. Ciekawe zresztą, że gdy po stworzeniu egzemplarza reżyserskiego przed rozpoczęciem pracy obejrzałem czarno-białą realizację *Chłopców* w reżyserii Ryszarda Bera z 1973, dostrzegłem, że Ber miał podobne intuicje, jak ja dokonał dookreślenia urwanych wątków. Pomyślałem wtedy, że moje rozwiązania są w tekście uzasadnione i potrzebne.

Co się dzieje z Siostrą Przełożoną? Znika, bo się nie identyfikuje ze swoją rolą w ośrodku?

W zasadzie tak. Różnica między tymi dwiema zakonnicami jest taka, że Siostra Maria jest wychowana w zerojedynkowym poczuciu moralności. Będąc surową i wymagającą, reprezentuje pewne wartości i sądzi, że w ten sposób pomaga ludziom przebywającym w ośrodku. A Siostra Przełożona ma świadomość, że to są ludzie, z którymi trzeba usiąść, czasem napić się, porozmawiać – mieć ludzki stosunek. I to jest kość niezgody między nimi dwiema. Siostra Maria to normalny człowiek, który kieruje się wartościami moralnymi i przekonaniem, że pomaga ludziom. Nie chcemy stawiać tu ocen. Pokazujemy dwa style zarządzania, dwa podejścia do ludzkich słabości.

W tekście pojawiają się pewne wątki anachroniczne, np. o zginięciu kapitalizmie – jest to jakiś obraz zblatowania Grochowiaka z komunistami – czy to pozostaje w tekście?

Nie. Pozbawiłem tekst wątków osadzających w kontekście historycznym albo użyliśmy ich jako pewnej konwencji. Chcemy mówić o problemach ludzi współczesnych. Tekst Grochowiaka daje pod tym względem ogromne możliwości, w świetnie napisanych scenach bardzko rzadko mówi oprost, ukrywa się przede wszystkim podteksty zawarte w sztuce poza słowami, grać precyzyjnie i subtelnie, ale też zrozumiale dla widza.

Jak się Panu pracuje z aktorami?

Wszystko zależy od aktorów. Krzysztof Ławniczak grający Kałmitę jest cudowny, wiecznie rozpromieniony, bo to – mam nadzieję – rola, o której marzył. Zna na wylot wiele realizacji *Chłopców* i *Lotu nad kukułczym gniazdem*. Bardzo mi pomaga, aktywnie pracując nad relacjami swojej postaci z partnerami scenicznymi, kiedy ja równocześnie zajmuję pozostałe role bohaterami. Oczywiście są aktorzy, którzy wolą mieć jasno wytyłumaczone, co robią i tu się kończy ich praca. Wtedy próbuję zachęcać ich do poszukiwań. A właściwie w wypadku tego tekstu wszystko sprowadza się do jednej zasady: „nie grać, że gram”. Bez zbudowania głębi uczuć i psychologii postaci ten tekst staje się pusty, bo na najgłębszym poziomie dotyka ludzkiego pragnienia nadania sensu swojemu życiu. To jest sztuka o poszukiwaniu szczęścia. Jak wprowadzić szczęście w swoje życie, jest jestes w sytuacji, która nie jest radosna? U Grochowiaka zakończenie jest otwarte. Sam jestem ciekaw, do czego dojdziemy. Myślą przewodnią jest to, że nasze szczęście jest w głębokich relacjach i przyjaźniach, które się przez lata budowały. To jest nasze życie, niezależnie od faktu, że jesteśmy w jakimś zakładzie, gdzie ktoś nas upokarza lub traktuje jak przedmioty. Naszym szczęściem, którego wszyscy szukamy jest życie, jest to, że o siebie dbamy i troszczymy się wzajemnie.

Dziękuję za rozmowę.