

Jadwiga Gracla

Metamorfozy przestrzeni - metamorfozy w przestrzeni : (kilka uwag o spektaklu "Wilki i owce")

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 23, 143-151

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Metamorfozy przestrzeni

Metamorfozy w przestrzeni

(Kilka uwag o spektaklu *Wilki i owce*)

Jadwiga Gracla

Metamorfozy przestrzeni wyznaczały etapy rozwoju teatru¹. Dominująca w nim od czasów baroku scena pudełkowa z czasem skostniała i na bardzo długi okres wyznaczyła kształt sceny, a co za tym idzie — możliwości teatru. Stała się również, co jeszcze ważniejsze, czynnikiem determinującym dobór repertuaru. To jej siła wyrzuciła z teatru sztuki romantyczne, których wielopłaszczyznowość i dwoistość świata przedstawionego nie mieściła się w ramach schematu sceny pudełkowej. Istnienie tekstu na scenie teatralnej, relację dramat — teatr w dużej mierze warunkował właśnie kształt przedstawionej w dramacie przestrzeni. Przestrzeń teatru bardzo późno powróciła do znanej z *commedia dell'arte* umowności. Na scenie tradycyjnej panowały *quasi* — realistyczne dekoracje malarskie. Wszelkie eksperymenty, rozszerzanie granic, stosowanie chwytu przestrzeni przywołanej wymagało od potencjalnego reżysera nie tylko dużych umiejętności, ale przede wszystkim otwartości i odwagi do zastosowania nowych rozwiązań. Przestrzeń dramatu nie podlega przecież takim ograniczeniom, jakie — *a priori* — determinują realną przestrzeń sceny². Dramaturgia Aleksandra Ostrowskiego, jakkolwiek niezwykle nowatorska, stanowiąca kamień milowy w rozwoju rosyjskiej dramaturgii, nie wprowadziła rewolucji pod względem kształtowania przestrzeni scenicznej, porównywalnej z tą, która stała się udziałem dramaturgii romantycznej, skazanej na długoletnie zapomnienie, między innymi ze względu na stopień skomplikowania przestrzeni. Aleksander Ostrowski, choć wyprowadził część swoich scen z ciasnych salonowych przestrzeni, nie proponował całkowitej rezygnacji z dotychczas stosowanych w teatrze rozwiązań. Do takich konstatacji upoważnia w dużej mierze sposób budowy przestrzeni dramatycznej charakterystyczny dla Ostrowskiego. Twór-

¹ Taką tezę sformułował K. Braun: *Przestrzeń teatralna*. Warszawa 1982.

² Szerzej na ten temat zob.: D. Ratajczak: *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru*. Poznań 1983.

ca ten, zakładając wystawianie swoich tekstów w teatrze i domagając się tego, przystosował je niejako do funkcjonowania w warunkach tworzonych przez dekoracje i rekwizyty. Jednocześnie rozumiał ograniczenia wynikające z funkcjonowania koncepcji czwartej ściany i sceny pudełka. Sztuki Ostrowskiego — zapewne nie tylko z powodu swoistej korelacji między literaturą i sztuką Melpomeny, ale również z uwagi na poruszane w nich problemy — cieszyły się dużą popularnością wśród twórców teatru. Wystarczy wspomnieć, że sztuka *Wilki i owce* (*Волки и овцы*) doczekała się wystawień wkrótce po swoim powstaniu. W okresie porewolucyjnym wystawiono ją około 18 razy³. Współcześnie również często gości na scenach teatrów zarówno rosyjskich, jak i polskich. W tym miejscu wypada zwrócić uwagę na równie istotny z punktu widzenia niniejszych rozważań fakt: współcześnie twórczość Ostrowskiego budzi zainteresowanie nie tylko wśród reżyserów teatralnych, ale również filmowych, jest przenoszona na wielki ekran⁴ i uwspółcześniana, nie tracąc przy tym, w większości przypadków, swojej wartości.

Próbą współczesnego odczytania klasycznego tekstu jest realizacja sceniczna Konstantina Bogomołowa dokonana w moskiewskim Teatrze Studio O. Tabakowa⁵. Spektakl ten może zostać odebrany nie tylko — przynajmniej w kontekście rozważań o przestrzeni — jako chęć zmierzenia się z tekstem wielkiego dramaturga, wpisującym się w modny i silnie reprezentowany w rosyjskich teatrach nurt. W równym stopniu stanowić może kolejny wariant tej metody realizacji, jaką zapoczątkował w swojej działalności bodaj największy rosyjski reżyser, reformator i twórca teatralny Wsiewołod Meyerhold. Wprowadzając na scenę dzieła Ostrowskiego⁶, Gogola⁷ i innych, zainicjował nurt nazywany reinterpretacją klasyki, znany do dnia dzisiej-

³ Kolejne realizacje są wymienione na stronie internetowej: http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%BA%D0%B8_%D0%B8_%D0%BE%D0%B2%D1%86%D1%8B [data dostępu: 20.12.2012].

⁴ W 2011 roku ukazał się film *Panna bez posagu*, który reżyserował A. Puustemaya. W filmie akcja została przeniesiona do czasów współczesnych. Teksty Ostrowskiego bardzo szybko trafiły na wielki ekran. Pierwszą udaną próbą realizacji filmowej stał się film Kaya Banzena z 1912 roku (*Panna bez posagu*). W 1952 roku ukazała się filmowa wersja spektaklu *Wilków i owiec*, zrealizowanego w Teatrze Małym.

⁵ Szerzej na ten temat zob.: <http://teatr-live.ru/event/219/> [data dostępu: 4.01.2013]. Rok później, czyli w 2012 roku, ukazała się filmowa wersja tego spektaklu.

⁶ Najbardziej znaną realizacją Meyerholda stał się *Las*, utrzymany w szaro-czarnej tonacji, wykorzystujący charakterystyczne dla tego okresu schody i pochylnie. Meyerhold rozbił strukturę tekstu na 33 epizody. Spektakl ten stanowi jedną z jego słynnych „reinterpretacji klasyki”. Szerzej na ten temat zob.: K. Braun: *Wielka Reforma Teatru. Ludzie Idee Zdarzenia*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1986.

⁷ W spektaklu *Rewizor* Meyerhold posłużył się chwytem multiplikacji postaci (korowód adoratorów Anny) charakterystycznym dla ekspresjonistycznych tendencji dramatyczno-teatralnych.

szego. W przypadku Meyerholda eksperymenty sceniczne w dużej mierze dotyczyły właśnie reform przestrzeni, polegały zaś na daleko idących jej przekształceniach, utrzymanych — co również nie pozostaje w omawianym kontekście bez znaczenia — w konwencji przemian teatralnych lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Do czasów tych i charakterystycznych dla ówczesnej sceny rozwiązań nawiązał współczesny reżyser, przekształcając zdefiniowaną przeciw przestrzeń Ostrowskiego⁸ w scenerię przypominającą raczej ekspresjonistyczne obrazy rodem z niemieckich, a także rosyjskich teatrów lat dwudziestych, zamiast oczekiwanych scenerii pokoi prowincjonalnych dworców.

Rzecz u Bogomołowa nie dzieje się bowiem w zamkniętym świecie sceny pudełkowej, lecz w szokującej, podzielonej za pomocą czerwonego dywanu na dwie części – szarą i jasną, niskiej, przerażającej przestrzeni. Oczywiście, z punktu widzenia jednolitości dramatu i spektaklu wydawać by się mogło, że jest to swoista nadinterpretacja, sprzeniewierzenie się duchowi tekstu. Spektakl rezygnuje przeciw z najbardziej przystającej do dramaturgii Ostrowskiego konwencji teatru realistycznego, przesuwając się wyraźnie w stronę umowności. Jednak ważne wejrzenie zarówno w tekst Ostrowskiego, jak i w przestrzeń kształtowaną przez Bogomołowa za pomocą barwy i niemniej znaczącego dźwięku, ujawnia zaskakującą zbieżność.

Na początku wypada raz jeszcze z całą mocą podkreślić, iż zdarzenia przedstawiane przez Bogomołowa toczą się na scenie, która w żaden sposób nie odzwierciedla założeń realizmu, nawet ich nie sugeruje. Całą scenografię artysta buduje tu za pomocą barwy (jasnej i ciemnej) oraz krzeseł, wiszących na obydwu ścianach (białych i czarnych, kontrastujących z kolorem części, na której się znajdują). Są to jedyne elementy dekoracyjne przestrzeni scenicznej. Nie jest to jednak wybór przypadkowy ani też, jak można się przekonać, niweczący wymowę dramatu. Nieprzypadkowo również dobrana została muzyka towarzysząca poszczególnym scenom. Stanowić ona może czytelne nawiązanie do czasów, w których pojawiły się i święciły triumfy ekspresjoni-

⁸ W tekście Ostrowskiego przestrzeń została zdefiniowana w następujący sposób: „Po staroświecku umeblowany salon. Na prawo od widowni trzy okna; pomiędzy nimi wysokie, wąskie lustra z podstawkami. Pod pierwszym oknem, bliżej proscenium, wysoki fotel i stolicek, na nim otwarta stara książka i dzwonek. W głębi, bliżej prawego rogu, dwuskrzydłowe drzwi do obszernego przedsionka, bliżej lewego – drzwi do pokoju Murzawieckiego. Między drzwiami piec. Na lewo od widowni, w kącie, drzwi do korytarza, który prowadzi do pokoi wewnętrznych. Bliżej proscenium drzwi do bawialni; między drzwiami przysunięty do ściany duży stół jadalny”. Cyt. za: A. Ostrowski: *Wilki i owce*. Przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski. W: *Antologia dramatu rosyjskiego*. Warszawa 1952, T1, s. 311. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, w nawiasach podaje strony.

styczne przestrzenie Reinhardta⁹ i Jessnera¹⁰. Dźwiękami brzmiącymi w czasie spektaklu są dość popularne melodie niemieckich szlagierów z lat dwudziestych i trzydziestych, zapożyczone zarówno z operetki, jak i kabaretu czy też — w przypadku najczęściej pojawiającego się motywu — po prostu z ludowego repertuaru (*Trink, trink Brüderlein trink*¹¹). Być może w sposób mniej zauważalny, bo wymagający zrozumienia tekstu niemieckiego, odpowiadają one wydarzeniom prezentowanym na scenie, podkreślają ich znaczenie, sens, nadając jednocześnie nieco nierealnego, mniej poważnego, a bardziej kabaretowego, charakteru całemu widowisku.

Piosenki te towarzyszą scenom, w których do głosu dochodzą ludzkie namiętności, poszukiwanie szczęścia i spełnienia. Wtedy też pojawiają się obrazy bodaj najbardziej szokujące, całkowicie — jak się zrazu wydaje — nieprzystające do poetyki sztuk Aleksandra Ostrowskiego. W spektaklu Bogomołowa spotkać bowiem można sceny obrazujące seksualne namiętności, pełne zmysłowości, frywolności, obrazy sugerujące nietradycyjne akty płciowe. Nie są one jednak niesmaczne ani też zbyt wulgarne, mimo wykorzystania atrybutów i strojów bardziej przypominających dom publiczny niż szlachecki dworek. Ich przedstawienie trąci raczej śmiesznością, którą wywołuje Klaudiusz Goriecki z opuszczonymi, płaczącymi się wokół kostek spodniami i w staromodnych, długich, sięgających kolan bokserkach. Zapewne jest to właśnie produkt wyboru konwencji, czyli przeniesienia sztuki do przestrzeni rodem z niemieckiego kabaretu czasów między wojnami, który — jako wynikający z takiego wyboru — nie razi.

W tym momencie powrócić należy do bodaj najważniejszego pytania, jakie pojawia się zwykle w związku ze spektaklem łamiącym schematyczny sposób postrzegania tekstu należącego do klasyki dramatu. Dotyczy ono zachowania sensów tekstu w zmienionym względem realiów utworu widowi-

⁹ *Die Spielpläne des Deutschen Theaters von 1905—1930*. Hrsg. F. Horch. München 1930. Wypada tu wspomnieć, że scenografie budowane przez Reinhardta odznaczały się dużą różnorodnością. W wypadku omawianego spektaklu można odnaleźć nawiązanie do tych eksperymentów, które zostały wykorzystane w Teatrze Kameralnym.

¹⁰ Leopold Jessner był obok Reinhardta bodaj najbardziej znanym reżyserem inscenizacyjnego etapu Wielkiej Reformy Teatru. Jego scenografie odznaczały się nie tylko licznymi nawiązaniem do ekspresjonistycznego stylu, w tym również do szarości i gry światła, ale przede wszystkim wykorzystaniem schodów i wielopoziomowości sceny.

¹¹ Autorem tej piosenki, pochodzącej z 1927 roku, jest Wilhelm Lindemann. W spektaklu brzmi refren piosenki:

Refrain: |:Trink, trink, Brüderlein trink,
laß doch die Sorgen zu Haus! |:
Meide den Kummer und meide den Schmerz,
dann ist das Leben ein Scherz! :| :”

Cyt. za: <http://www.festgestaltung.de/allgemein/trinklieder1.shtml> [data dostępu: 20.12.2012].

sku. By na nie odpowiedzieć, konieczne są: uważny wgląd w strukturę tekstu, odszukanie możliwości, jakie daje potencjalnemu inscenizatorowi, i zastanowienie się nad skutkami takich czy innych zmian dokonanych w procesie transpozycji tekstu na scenę, dramatu w widowisko.

Wilki i owce Ostrowskiego są sztuką o słabych i silnych, podłych i złych, o zwycięstwie gorszych nad złymi. Wpływowa wdowa Meropa Murzawiecka krzywdząca Eulampię Kupawinę (szukającą szczęścia i miłości majątną wdowę) zostaje w końcu pokonana przez jeszcze bardziej od niej bezwzględniejszego i chytrego Bierkutowa. W tle wychowanka Meropy Głafira uwodzi Lunajewa, wykorzystując swoją przewagę nad prostolinijnym, uczciwym, podstarzałym mężczyzną. Staje się wilkiem, choć wcześniej, tłamszona przez Meropę mogła być inaczej postrzegana. Przekształca się w osobę bezwzględną i zimną, pewną swojej siły, wykorzystującą słabość innych. Proces zmiany zachodzącej w bohaterach (pozornej czy prawdziwej) w spektaklu eksponuje właśnie barwa przyporządkowana przestrzeni. Podzielona czerwonym dywanem scena staje się tu zlepkiem dwóch światów, metaforycznym przedstawieniem dobra (jasna strona sceny) i zła (ciemna strona sceny). Taka właśnie kreacja scenograficzna umożliwia pokazanie zmian zachodzących w bohaterach, ich miotanie się pomiędzy tym, co dobre w ich naturze, a tym, co złe. Już w jednej z pierwszych scen, kiedy to Metropa (po dość frywolnej scenie) wygłasza zdanie, z którego można by wywnioskować, iż domagać się będzie jedynie zadośćuczynienia za swojego zmarłego brata, symbolika przestrzeni odgrywa znaczącą rolę. Zdanie to bohaterka wygłasza, siedząc w świetle po jasnej stronie sceny. Ale w momencie, w którym dowiadujemy się, jak zamierza to zrobić (i na scenie pojawia się sfalszowany list), przechodzi przez czerwony dywan i dalsze kwestie wypowiada, stojąc już po szarej i ciemnej stronie. Zwycięża więc ciemna, godna potępienia strona jej natury, to ona dochodzi do głosu. Ów akt przejścia, przemieszczenia się w przestrzeni i przekroczenia granicy stanowi niezwykle ciekawe, a jednocześnie wyraźne świadectwo dążeń Metropy. Jest w stanie przekroczyć każdą granicę, nie cofnie się przed niczym. Nie ma hamulców ani wyrzutów sumienia. Jednak zawsze wtedy, kiedy grać będzie cnotliwą, bogobojną i uczciwą ziemiankę, zobaczymy ją po jasnej stronie sceny, jak na przykład wówczas, gdy odmówi przyjęcia pieniędzy od Eulampii, zbolełym i pełnym godności tonem twierdząc, iż: „brzydzi się jej pieniędzmi i ich nie przyjmie”. Owo przemieszczanie się zostało wielokrotnie powtórzone przez inne postacie spektaklu. Właściwie trudno znaleźć wśród nich choć jedną, która by owej granicy nigdy nie przekroczyła. W jednej z ostatnich scen właśnie po tej ciemniejszej stronie stanął Bierkutow, czekając na moment, w którym połączy swe dłonie (a przede wszystkim weźmie w nie majątek) Eulampii. Ona zaś, jakby ciągle jeszcze została w niej odrobina z tej marzącej i uczciwej kobiety, podając mu rękę, zatrzymała się przed metafizyczną granicą zła: symbolicz-

nym czerwonym pasem. Wrażenie balansowania na granicy dwóch światów staje się więc w przypadku spektaklu Bogomołowa nieodparte, ciągle obecne w świadomości odbiorcy, trudne, wręcz niemożliwe do przeoczenia. Przestrzeń spektaklu — z pozoru więc zupełnie nieprzystająca do realistycznej manieri, w której powstał tekst dramatu Ostrowskiego — stanowi element sprzyjający właściwemu (zgodnemu z zamiarem dramatycznym) odczytaniu sensu tekstu. Zobrazowane w ten sposób namiętności i wewnętrzne sprzeczności są namacalne, widoczne. Aktorzy miotają się między nimi, przekraczając granicę dzielącą dobro od zła. Konstrukcja scenografii odzwierciedla też tytułową antynomię wilków i owiec, rozumianą tu jednak jako nieustający proces opowiadania się po jednej ze stron. Bohaterowie pojawiający się po obydwu stronach pozbawieni są jednoznaczności, raczej stopniowo przechodzą na szarą, wilczą stronę, a tylko chwilowo przypominają sobie o tym lepszym wymiarze ludzkiej natury.

Omawiając przestrzeń spektaklu i jej znaczenie dla wymowy widowiska, nie sposób zapomnieć o nieodłącznym jej elemencie, brzęczącej w wielu miejscach niemieckich szlagierach. Oczywiście, ich przywołanie w rozważaniach dotyczących przestrzeni można by uznać za nadużycie. Do włączenia ich w niniejsze rozważania upoważnia wykorzystany przez reżysera wybór konwencji nawiązującej do lat dwudziestych XX wieku. Panujące wówczas ożywienie w teatrze, przeobrażenia i nurty reformatorskie zostały zainspirowane działalnością prawodawcy, ojca Wielkiej Reformy Teatru Edwarda Gordona Craiga¹². On po raz pierwszy wskazał na konieczność stworzenia na scenie obrazu-wizji złożonego z barwy, dźwięku i światła. Obraz taki, dodatkowo wykorzystujący ekspresjonistyczną antynomię bieli i czerni, powstaje właśnie w interesującym nas spektaklu. W przypadku omawianej sztuki wstawki muzyczne są nie tyle tłem muzycznym, ile elementem kształtującym scenografię i — co równie ważne — służącym charakterystyce postaw poszczególnych postaci.

Bodaj najbardziej sugestywną sceną ukształtowaną za pomocą barwy i dźwięku (dokładnie tak, jak proponowali to wielcy reformatorzy) jest ta, w której Eulampia trzyma w rękach list odczytywany przez stojącego za nią w planie przestrzeni Bierkutowa. W trakcie tego fragmentu rozbrzmiewa napisana przez Juluisa Brammera piosenka *Schoener Gigolo, armer Gigolo*¹³. I rzeczywiście, Bierkutow, przymierzający krawaty, wygląda dokładnie tak, jak ów nieszczęsny Gigolo, a przynajmniej odpowiada powszechnemu o tej postaci wyobrażeniu. Cała scena została podzielona na dwie części: realną, w której Eulampia w czerwonej sukni trzyma w rękach list¹⁴, i nierealną,

¹² Pierwsze postulaty, które stały się bodaj najważniejszymi teoriami reformy, przedstawił Craig w swoim dziele: *Ueber der Kunst des Theaters*. Przeł. R. Magnus. Berlin 1905.

¹³ Austriacka piosenka z 1929 roku, tekst: Julius Brammer, muzyka: Leonello Cassuci.

¹⁴ Treść listu brzmi: „Spełniam rozkaz pani, wybieram się do siebie na wieś. Od chwili, kiedy postanowiłem jechać, doznaję męczącego uczucia niecierpliwości. Gniewam się, że

przywołaną płaszczyznę, gdzie Bierkutow (widoczny tylko dla publiczności) jest odbierany jako projekcja wyobrażenia. Scena ta eksponuje kontrast dwóch postaw. Ona — zakochana lub tylko zdolna do miłości, i on — funkcjonujący w zupełnie innym świecie uwodziciel, pazerny, pożądający jej majątku, mizdrzący się przed lustrem Gigolo-Bierkutow, jakże trafnie określony słowami piosenki. Takiej oceny Bierkutowa nie łagodzi wcale kolejny fragment, któremu towarzyszy melodia *Liebesleid*¹⁵. I choć piosenka ta opowiada o prawdziwej miłości, jej wykorzystanie świadczyć może o czymś zupełnie przeciwnym — o pozorności uczucia, grze z miłością. Można, oczywiście, założyć, iż rozmowa między Eulampią i Bierkutowem przypomina nieco rozmowę zakochanych. Niemniej jednak choć kobieta jest ubrana w czerwoną suknię (sugerującą jej uczucie), w mężczyźnie nie ma prawdziwej miłości. Jego zachowanie trąci sztucznością, jakby został tylko na chwilę wypożyczony z zespołu śpiewającego ową piosenkę, czyli z Comedian Harmonist¹⁶.

Dodanie do spektaklu niemieckich szlagierów (schadzce Eulampii z Klaudiuszem towarzyszy kolejny przebój — *Bei mir bist Du schoen*¹⁷), czy — w innym miejscu — fragmentu operetki *Peupchen* (*Puepchen, mein suesses Puepchen*¹⁸) czy *Es war einmal ein Musiker*¹⁹ powoduje, że prezentowana przestrzeń wpisuje się w konwencję kabaretu i koncepcji teatralnych lat

ma mnie wieźć lokomotywa wynaleziona przez Anglików do przewożenia ciężkich ładunków; pragnąłbym mieć bystre skrzydła Amora” (s. 342).

¹⁵ Tekst tej piosenki brzmi:

„Dein Kuß hat mir den Frühling gebracht. Denk’ an dich bei Tag und bei Nacht,
denk’ an dich, an dich immerzu. All mein Träumen bist nur du!

Und gehst du eines Tages von mir, geht auch meine Sehnsucht mit dir.
Herbstwind wird die Blätter verweh’n — unsre Liebe wird besteh’n.

Ich fühle mehr und mehr daß ich nur dir gehör’,
daß ich dir ganz verfallē, daß ich von allen dich nur begeh’r’.

Ich höre dein helles Lachen, und mir wird ums Herz so weh.

Sag mir, was soll ich machen, daß ich vor Sehnsucht nicht vergeh’ ?

Die Liebe kommt, die Liebe geht, solange’ ein Stern am Himmel steht,
solange am Strauch die Rosen blüh’n, wird stets ein Herz in heißer Lieb’ erglüh’n.

Und fühlst du dich geliebt, dann frag’ nicht. Und bist du mal betrübt, verzag nicht,
denn immer wird’s so sein wie heut’: Auf Liebesleid folgt Liebesfreud”!

¹⁶ Wszelkie informacje na temat tego sextetu męskiego, odnoszącego sukcesy w latach trzydziestych XX wieku, można odnaleźć na oficjalnej stronie zespołu: <http://www.comedian-harmonists.de/>

¹⁷ Piosenka ta, pochodząca z 1932 roku, zyskała popularność dzięki Siostrom Andrews w 1938 roku.

¹⁸ Melodia i słowa pochodzą z operetki Jeana Gilberta *Pupchen* napisanej w 1911 roku.

¹⁹ Niemiecki szlagier z 1932 roku. Prawdopodobnie w spektaklu wykorzystano wykonanie Paula O’Montisa. <http://grammophon-platten.de/news.php?item.12.5> [data dostępu: 20.12.2012].

dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Ale mieszczą się w niej postacie bynajmniej z kabaretu nie pochodzące, a czasami nawet do niego całkowicie nieprzystające. Czy przyjęta przez Bogomołowa koncepcja nie łamie założeń i sensów zawartych w sztuce rosyjskiego autora? Odpowiedź na tak postawione pytanie nie jest łatwa. Spektakl przenoszący akcję do zupełnie innych czasów, zmieniający konwencję, prezentujący elementy przypominające chwyt kabaretowy, zamiast oczekiwanej od sztuk Ostrowskiego powagi i morału, może budzić zrozumiale kontrowersje. Przedstawienie utrzymane w konwencji realistycznej nie wzbudziłoby, co prawda, kontrowersji, lecz również nie wywołałoby żadnych emocji, sprzyjających popularności, ale zarazem skłaniających do zastanowienia. W tym przypadku jednak nie do końca tylko o popularność chodziło. Przemyślana i spójna koncepcja przestrzeni, nawiązująca do najlepszych czasów eksperymentalnych studiów²⁰, wzbogacana konsekwentnie wpisującą się w konwencję muzyką, pozwala lepiej poznać i zrozumieć bohaterów. Ich lęki, targające nimi współczesne namiętności (Meropa i Eulampia pragną bliskości, co zbliża je do siebie), przekraczanie granic i sztuczne, wykonywane dla otoczenia i opinii gesty (modlitwa) ekspozuje uboga w rekwizyty, ale niezwykle sugestywna przestrzeń.

Bohaterowie spektaklu — podobnie jak utworu dramatycznego — biorą udział w grze wilków i owiec. By wygrać, przybierają raz owczą, raz wilczą skórę. W spektaklu walkę tę podkreśla podział przestrzeni, jej dwie barwy i wyraźnie odgraniczający dwa światy czerwony pas. Przechodząc na szarą stronę, postacie stają się wilkami, z kolei wracając na jasną, zamieniają się w owce. Sprzeczność natury i prawo silnych stanowią motyw przewodni sztuki Ostrowskiego. Przestrzeń spektaklu Bogomołowa ów motyw nie tylko wyeksponowała, ale przede wszystkim uczyniła ponadczasowym. Podzielona na dwie części scena odzwierciedla naturę człowieka, jego dążenia do szczęścia i zaspokojenia własnych potrzeb, zemsty i władzy. Symbolizują to biel i czerń, oddzielone wyraźną granicą, którą przekraczamy na własną odpowiedzialność.

²⁰ Eksperymentalne studia teatralne Meyerholda, Wachtangowa i innych stały się najbardziej rozpoznawalnym symbolem Reformy i jej różnorodności.

Ядвига Граця

**ПЕРЕМЕНЫ ПРОСТРАНСТВА
ПЕРЕМЕНЫ В ПРОСТРАНСТВЕ
НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О СПЕКТАКЛЕ *ВОЛКИ И ОВЦЫ***

Резюме

Настоящая статья является попыткой анализа одной из новейших сценических постановок пьесы Александра Островского *Волки и овцы*. В пространстве рассматриваемого спектакля заметны глубокие перемены. Оно напоминает тот способ конструкции сценографии, который царствовал в 20. и 30. г. XX века. Эту конвенцию подчеркивают популярнейшие песни этого времени. Все эти перемены, использование света и цвета помогли сохранить и подчеркнуть идеи Островского.

Слова ключи: пространство, спектакль, драма, перемена, сценическая конвенция

Jadwiga Gracla

**SPACE METAMORPHOSIS
METAMORPHOSIS IN SPACE
(A FEW REMARKS ON THE *WOLVES AND SHEEP*)**

Summary

The article is an attempt to analyse one of the latest adaptations of the *Wolves and sheep*, a play by Aleksandr Ostrovsky. The performance in question makes far-reaching changes in the structure of the stage space that was rather adjusted to the style of the stage production typical of the 1920s and 1930s. In order to maintain this convention, apart from typical stage solutions, German hits, popular at that time, were used. It is these changes, using the colour and light that helped a contemporary director maintain and expose the significance of Ostrovsky's play.

Key words: space, performance, drama, metamorphosis, stage convention