

Kamelia Nikolova*

Jernej Lorenci – reżyser archetypowego rytmu

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.017>

Streszczenie: Artykuł stanowi portret Jerneja Lorenciego, wpływowego reżysera słoweńskiego, którego *Iliada* Homera znalazła się wśród bezdyskusyjnych faworytów na „Kontaktie” 2016. Przez szczegółową analizę *Iliady* Słoweńskiego Teatru Narodowego w Lublaniu są prezentowane główne wyznaczniki estetyki teatralnej i nowatorskiego stylu reżyserskiego Lorenciego. W inscenizacji eposu reżyser i jego zespół sprawiają, że archetypowe obrazy życia, wojny i śmierci stają się intensywnym, bezpośrednim, osobistym doświadczeniem zmysłowym i emocjonalnym zarówno dla aktorów, jak i widzów. Źródłem performatywnej energii spektaklu jest rytm starożytnego heksametru formujący brzmienie słów eposu, grę aktorską i metrum muzyczne. Jest on jak bicie serca, puls wszystkiego, co żyje.

Słowa kluczowe: Jernej Lorenci, *Iliada*, rytm, śmierć, performatywność

Jernej Lorenci – The director of the archetypal rhythm

Abstract: The article makes a portrait of Jernej Lorenci, inventive Slovenian director, whose Homer's *Iliad* was among the indisputable favorites at “Kontakt” 2016. His theatrical aesthetics and innovative directorial style is presented by focusing on a detailed analysis of *Iliad* by Slovene National Theatre Drama Ljubljana. The director and his team make archetypal knowledge of life, war and death, sealed in the *Iliad* an intensive, immediate sensory and emotional personal experience both for the actors and spectators. The ancient rhythm of hexameter, essentially integral and formative part of the sound of epos words, acting and music is the source of the performative energy of the performance. This rhythm is as a heartbeat, a pulse of everything living.

Keywords: Jernej Lorenci, *Iliad*, rhythm, death, performativity

* Profesor Narodowej Akademii Teatralnej i Filmowej w Sofii, pracownik naukowy Instytutu Sztuki Bułgarskiej Akademii Nauki. Zaineresowania badawcze: historia teatru europejskiego i bułgarskiego, teoria dramatu i performansu, reżyseria teatralna, współczesne praktyki teatralne. E-mail: kamelian@hotmail.com.

W dwudziestopięcioletniej historii Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt” w Toruniu na afiszu pojawiły się interesujące spektakle wielu wspaniałych reżyserów. Do grona znakomitych uczestników festiwalu dołączył ostatnio Jernej Lorenci, którego *Iliada* stała się jednym z niekwestionowanych zwycięzców „Kontaktu” w 2016 roku. Jernej Lorenci (ur. 1973) jest obecnie najpopularniejszym i najodważniejszym reżyserem słoweńskiego teatru, autor uchodzi za twórcę uparcie dążącego do eksplorowania i odświeżania języka teatru oraz przekraczającego ustalone granice przedstawienia teatralnego. Już w szkolnych latach (późne lata 80. i wczesne 90. XX wieku) spędzonych w rodzinnym Mariborze Lorenci odkrył swoją fascynację sztuką teatru, czego konsekwencją okazały się ukończenie reżyserii filmowej w Akademii Teatru, Radia, Filmu i Telewizji w Lublanie, a także praca przy produkcjach teatralnych. Jego przedstawieniem dyplomowym z 1996 roku była *Antygona* Sofoklesa. W ciągu swojej spektakularnej kariery wystawił na słoweńskich, chorwackich i bośniackich scenach ponad pięćdziesiąt spektakli, spośród których wiele zostało nagrodzonych. W ostatniej dekadzie jego inscenizacje *Oresteji* Ajschylosa (2009, Słoweński Teatr Narodowy Drama w Lublanie), a szczególnie *Burza* Aleksandra N. Ostrowskiego (2011, Teatr Miejski w Lublanie) i *Szalona lokomotywa* Stanisława Ignacego Witkiewicza (2012, Słoweński Teatr Narodowy Drama w Lublanie) przyniosły mu międzynarodowe uznanie. Jego przejmujące, niezapomniane przedstawienia zaczęły pojawiać się w programach głównych festiwali europejskich i na afiszach europejskich teatrów.

Wyróżniającą cechą teatru Jerneja Lorenciego stała się ostatnio specyficzna performatywność. Jego absolutnie oryginalne, nieoczekiwane i zawsze zaskakujące inscenizacje daleko odbiegają od konwencjonalnych przedstawień opartych na mniej lub bardziej twórczej interpretacji tekstu dramatycznego. Mimo że reżyser prawie zawsze korzysta z wielkich klasycznych i współczesnych tekstów, przekształca je raczej w intensywnie energetyczną przestrzeń, w której aktorzy są obecni bezpośrednio, ze swoim osobistym doświadczeniem i ludzką niepowtarzalnością stopniowo, nieodparcie angażującą widzów.

Kolejną charakterystyczną właściwością teatru Jerneja Lorenciego jest żywe zainteresowanie reżysera muzyką i rytmem oraz sposób, w jaki bawi się nimi, co przydaje zmysłowej ekstatyczności jego dziełom. Dla Lorenciego muzyka nie jest tylko równoważnym, istotnym elementem funkcjonującym na własnych prawach, ale w gruncie rzeczy stanowi dominantę kształtującą inscenizację.

Jego interpretacja *Burzy* Aleksandra N. Ostrowskiego w Teatrze Miejskim w Lublanie (2011) znajduje się wśród najbardziej przekonujących prób wykorzystania muzyki w twórczy i efektywny sposób. W jego interpretacji ta rzadko wystawiana rosyjska sztuka stała się współczesnym dramatem o tęsknotach, frustracjach, niedoścignionych marzeniach, niemożliwej miłości i wszechwładnej melancholii – ukrytych pod patosem, rytuałami społecznymi, pozorami spokoju i porządku. Rozwojowi postaci, ich radościom i cierpieniom towarzyszy akompaniament zespołu Volga Orchestra. To muzyka, która „mówi” wszystko to, co niemożliwe do wypowiedzenia, pokazania lub zrobienia. Najlepszym tego przykładem jest scena pożegnania Borysa i Kateriny: on pada przed nią, wijąc się na podłodze, wypowiadając proste słowa i wykrzywiając twarz, podczas gdy za nim śpiewaczka z orkiestry wykonuje melancholijną, rozdzierającą serce pieśń. Volga Orchestra i jej nieprzerwanie rozbrzmiewające w spektaklu melodie przenikają codzienną egzystencję postaci, przenikają



Jernej Lorenci
Fot. Wojtek Szabelski.
Z archiwum Teatru
im. W. Horzycy

faktycznie do rzeki skarg, męczarni i tęsknot bohaterów, ich przodków i przyszłych pokoleń. Muzyka jest tutaj ukrytym życiem człowieka, smutną aurą jego uporządkowanej publicznej egzystencji. Kiedy w sztuce Ostrowskiego Katerina rzuca się do Wołgi, w interpretacji Lorenciego kobieta tylko dołącza do orkiestry, a jej głos (jęk, męczarnia i melancholia) dopasowuje się do nieustającej muzyki.

Idea muzyki jako głównego elementu energetycznego kształtującego strukturę przedstawienia odnajduje jeszcze bardziej skończony wyraz w następnej produkcji Lorenciego *Szalona lokomotywa* Witkacego w Słoweńskim Teatrze Narodowym w Lublanie. Wybierając rzadko wystawianą sztukę Stanisława Ignacego Witkiewicza, znakomitego przedstawiciela polskiego ekspresjonizmu, a dokładniej – formizmu, Lorenci i jego zespół wyraźnie zaznaczyli, że będą koncentrować się na dramaturgii tego niezwykle odważnego i apokaliptycznego tekstu. Jako że formiści, a szczególnie Witkiewicz, wprowadzili koncepcję Czystej Formy z jej środkami wyrazu, takimi jak deformacja, przesada, zaskoczenie i „metafizyczny niepokój”, forma *Szalonej lokomotywy* może być w wymiarze fabuły i kompozycji określana jako „czysta” forma ludzkiego apokaliptycznego dążenia do śmierci. Kierowany panicznym strachem przed śmiercią człowiek desperacko pędzi w jej kierunku i, zaprzeczając wszelkiej logice, niez mordowanie wymyśla i udoskonala sposoby jak najszybszego samounicestwienia. W czasie powstawania sztuki maszyny były szczytowym osiągnięciem człowieka, zatem lokomotywa i maszyniści, inżynier kolejowy (Tréfaldu), strażak (Travaillac) i ich decyzja o rozpędzeniu i rozbiciu pojazdu o inny pociąg przekształca się w odartą z jakichkolwiek rozpraszających szczegółów metaforyczną reprezentację ludzkiego strachu przed śmiercią. Utrzymana w estetyce ekspresjonistycznej konstrukcja dramaturgiczna sztuki bezpośrednio wyraża to eskalujące i nieodwracalne dążenie do końca przez stopniowo narastającą energię użytych słów i konstrukcji werbalnych.

Narastające emocje wzmacnia muzyka Branko Rožmana wykonywana przez inżyniera i strażaka na dwóch pianinach zastępujących rozpędzone lokomotywy, które za chwilę mają się zderzyć, przedstawienie przekształca się w tajemniczy, potężny, ale zarazem duszny i ironiczny koncert. Urzeka on widzów i na moment podnosi kurtynę skrywającą nasze destrukcyjne wewnętrzne „ja”.

Iliada jako doświadczenie teatralne i osobiste

Jak dotąd to *Iliada* Homera jest najbardziej frapującym połączeniem obsesyjnego zainteresowania Jerneja Lorenciego tematyką ludzkiego strachu i śmierci z talentem do wykorzystania muzyki jako głównego elementu konstrukcyjnego przedstawienia. *Iliada* wystawiona po raz pierwszy w 2015 roku w Słoweńskim Teatrze Narodowym Drama w Lublanie stała się wielkim wydarzeniem europejskiego teatru. Prezentowane podczas kilku festiwali przedstawienie zawsze spotyka się z tak samo entuzjastycznym odbiorem. Początkowo widzowie oglądają je z dużym dystansem (jako że jest oparte na mającym stałe miejsce w kanonie kultury europejskiej utworze, który każdy omawiał lub będzie omawiał w szkole), aby zakończyć entuzjastycznymi, gromkimi owacjami. Dzieło Jerneja Lorenciego zostało szczególnie ciepło przyjęte przez wymagającą polską publiczność w Toruniu, gdzie uzyskało uznanie i zdobyło trzy nagrody: za najlepsze przedstawienie, najlepszą muzykę oraz nagrodę krytyków i dziennikarzy.

Prawdopodobnie najważniejszą cechą inscenizacji Lorenciego jest to, że reżyser i jego zespół czynią ze swej interpretacji *Iliady* Homera bezpośrednie, zmysłowe, emocjonalne, osobiste doświadczenie zarówno dla aktorów, jak i widzów, w opozycji do tradycyjnej inscenizacji opartej na próbie interpretacji tego fundamentalnego dzieła. Tak więc historia najdawniejszej europejskiej (trojańskiej) wojny oraz jej przyczyny i mechanizmy – te głęboko ukryte aspekty ludzkiej natury i społeczeństwa ustanowione przez człowieka – okazują się nieoczekiwanie proste, powszechnie zrozumiałe i szokujące: nie wymagają wniknięcia w szczegóły historycznego czasu i miejsca, przygotowania intelektualnego ani racjonalnego rozumowania.

Jak wspomniano wcześniej, słoweński reżyser ugruntował swoją pozycję międzynarodową dzięki nowatorskiemu podejściu do procesu słuchania (i oglądania w kulturze obrazkowej): słuchania słów, ale głównie zawartego w nich rytmu, muzyki skryzalizowanej wewnątrz słowa i przekazującej głęboko ukrytą i niezmiennie atawistyczną treść. To dlatego widzowie oglądający *Iliadę* nie muszą uważnie śledzić tekstu (wypowiadanego wyraźnie i konsekwentnie przez aktorów na scenie) ani łamać sobie głowy odniesieniami do mitologicznych bohaterów, ich związków, pokrewieństwa itp., co jest główną trudnością w odbiorze antycznego tekstu. To podejście daje możliwość poddania się rytmowi i muzyce przedstawienia oraz odnalezienia głęboko w sercu tego, o czym przede wszystkim epos Homera opowiadał przez wszystkie wieki aż do dziś. W dyskusji, która nastąpiła po spektaklu w Toruniu, Jernej Lorenci jasno zdefiniował to, co odkrył w podświadomości współczesnych odbiorców: nie różnimy się od siebie tak bardzo, jak przypuszczaliśmy. Jesteśmy wszyscy bardzo podobni w naszej „woli mocy” z jednej strony oraz zniechęcającej „bezbronności i przemijalności” z drugiej.



Jure Henigman jako Achilles w *Iliadzie* Homera w reż. Jerneja Lorenciego
Fot. Peter Uhan. Z archiwum Teatru im. W. Horzycy

Rytm heksametru

Problematyka gromadzenia naszych podświadomych doświadczeń z przeszłości oraz treści archetypowych w rytmie i muzyce klasycznego tekstu, a szczególnie w jego formalnym wyrazie, takim jak metryka, ma nadrzędne znaczenie dla teatru. W swojej interpretacji *Iliady* Jernej Lorenci i jego zespół rozwiązali to zagadnienie z niezwykłą wiedzą i artystyczną energią. To heksametr jest czynnikiem przekazującym ponadczasową treść eposu Homera w nienaruszonej postaci; dominuje energia woli, a gniew i cierpienia starożytnych skrytykowały się w tym właśnie rytmie. Oto, co na ten temat powiedział reżyser:

Jest coś fundamentalnego w rytmie heksametru. Bicie serca, puls wszystkiego, co żyje. Jednocześnie, jest w nim coś rygorystycznego, prawie bojowego. Jak gdyby życie od zawsze i na zawsze było połączone z destrukcją. Heksametr wydobywa się z jakiegoś miejsca we wnętrzu, z brzucha, daleko od głowy. Skądś między sercem a genitaliami. To jest miejsce wejścia w to, co archetypiczne, podświadome, niezmiennie (Lorenci 2016).

Chcąc przybliżyć współczesnym odbiorcom nadrzędną archetypiczną wiedzę o życiu, wojnie i śmierci, reżyser wraz z kompozytorem Branko Rožmanem, scenografem, choreografem i aktorem Gregorem Luškem znaleźli twórczy i przejmujący, a jednocześnie współczesny sposób oddania rytmu heksametru, którym został napisany ten antyczny tekst.

Na początku spektaklu scena wygląda jak podest dla orkiestry. Krzesła, przed którymi znajdują się mikrofony, są ustawione w szerokim półokręgu, przed nimi stoją pianino, harfa

i cymbały. Liczba krzeseł i odpowiednio siedzących na nich aktorów wynosi dwanaście, co jest liczbą członków greckiego chóru w sztukach Ajschylosa. Jeden z aoidów grany przez Janeza Škofa, który staje się potem przewodnikiem chóru, moderuje na scenie historię wojny trojańskiej. To właśnie on ustala rytm heksametru poprzez sposób, w jaki recytuje początkowe strofy eposu opisujące gniew Achillesa. Rytm jest utrzymywany w trakcie przedstawienia przez pozostałych aktorów, którzy miarowo uderzają w mikrofony umieszczone przed sobą. Członkowie tej szczególnej, współczesnej orkiestry będącej pełną inwencją modyfikacją antycznego chóru są ubrani w charakterystyczne dla członków dzisiejszych orkiestr stroje albo raczej w niektóre ich elementy połączone z modą dawną, włączając w to starożytną broń: tarcze, włócznie czy miecze. Opowieść o urazach, kaprysach, spiskach, a w końcu o zemście na ludziach i bogach, która prowadzi do masakry raczej niż bitwy pod Troją, płynie wartko i konsekwentnie, aktorzy jeden za drugim wychodzą, wypowiadając monologi głównych bohaterów – Achillesa, Agamemnona, Zeusa, Hery, Patroklosa. Ich recytacja wydobywa nowe niuanse, podteksty w całym rytmicznym i muzycznym obrazie. W scenie z Patroklosem (Błaż Setnikar) podążającym na pole bitwy we wspaniałej zbroi Achillesa, swego niezwykłego towarzysza, ekstatyczne *crescendo* osiąga apogeum i wówczas zostaje przerwane przez idylliczny widok pojawiający się w tle. Stojąca przy stogu siana, którego mocny zapach wypełnia salę, kobieta śpiewa delikatnie otrzeźwiający refren o mężczyźnie, który zginie okryty chwałą, jeśli weźmie udział w bitwie pod Troją, ale będzie żył długo, choć w hańbie, jeśli zostanie w domu.

„We are going to die”

Podczas gdy pierwsza część spektaklu przez mistrzowską i głęboką muzykę obnaża przed widzami irracjonalne ludzkie dążenie do dominacji i podbojów, prowadzące do zniszczenia i autodestrukcji, druga część ukazuje mechanizm tejże (auto)destrukcji. Podstawową, nieodłączną przyczyną wojen jest strach przed wyparciem, niesławą i unicestwieniem, czyli strach przed śmiercią. Trzymając się kurczowo istnienia, człowiek desperacko walczy o nieistotne, nieważne i żałośnie śmieszne drobnostki (ironicznie ilustruje to postać Achillesa granego w spektaklu przez Jure Henigmana, który trenuje swoje ciało i ćwiczy chód współczesnego top modela, patrząc raz po raz w lustro obramowane płonącymi świeczkami). Walcząc o oddalenie śmierci, irracjonalnie poszukuje jej, z głupią brawurą rzuca jej wyzwanie, podąża w jej kierunku w sposób niemal erotyczny. Wojna jest ekstremalnym i obsesyjnym przejawem dążenia człowieka ku unicestwieniu. Twórcy spektaklu wykazali się w *Iliadzie* Homera świadomością i dogłębnym zrozumieniem szalonej energii tego pragnienia śmierci.

W drugiej części relacja została wzmocniona przez wizualną, stylizowaną interpretację trzech symbolicznych bitew kończących się śmiercią. Atak Greków na Trojan jest starciem niezliczonych, bezimiennych ludzi; zabicie Patroklosa przez Hektora i straszna śmierć Hektora z rąk żądnego zemsty Achillesa. Poza strukturą rytmiczną i muzyczną te trzy sceny wyróżniają się niezwykle wymowną choreografią opracowaną przez Gregora Luštkę. Każda z nich rozpoczyna się stopniowo eskalującym ekstatycznym tańcem wojennym (znakomicie wykonanym przez odtwórcę roli Hektora Marko Mandiča) z włóczniami podniesionymi

mi na wysokość ramienia, przechodzącym w dżganie ofiar w piersi i brzuchy, aby zakończyć się obnażeniem i upokorzeniem bezbronnych ciał. Finałem tego powtarzalnego rytuału krótkotrwałej brawury i śmierci jest poddanie ciała Hektora okrutnym torturom i poćwiartowaniu przez „bardzo rozgniewanego” Achillesa.

Ta scena została opracowana z niezwykłą inwencją i mistrzostwem: Marko Mandić grający Hektora zwija się na podeście w pozycji płodowej, zakrywając swe ciało tarczą i trzymając mikrofon w ręku. Jure Henigman w roli Achillesa wściekle wali w tę tarczę, tworząc w niej w końcu wgłębienie, podczas gdy w sali rozlega się nieznośny łomot uderzeń spadających na metal, połączony z jękami wzmocnionymi przez mikrofon, co tworzy wstrząsającą „muzykę” duszy opuszczającej ciało. Po krótkiej chwili ciszy aktor grający Hektora wstaje i cofa się do swojego krzesła, a na jego miejscu pojawia się krwawiący korpus dużego zwierzęcia, który nadal jest maltretowany przez Achillesa. Następnie stary Priam (w tej roli grający wcześniej aoida znakomity Janez Škof) bierze cielsko na kolana, czule i desperacko pieścąc je jako rozczłonkowane zwłoki swojego syna. To jest koniec bitwy, w której „niektórzy umierają, inni zabijają, a ziemia jest przesiąknięta krwią” („s krviou se napaja zemlja”), jak skandują aktorzy ustawieni w półokręgu.

W momencie poprzedzającym gromkie owacje harfistka w stroju ludowym, która wcześniej zagrała epizodyczną rolę branki Bryzeidy (Zvezdana Novaković), nagle rozpoczyna rozbrzmiewający niebiańską delikatnością i beznadzieją refren po angielsku, wymieniając za każdym razem innego członka obsady, w tym także reżysera, a w końcu kogoś z publiczności: „I am going to die. Janez is going to die, Jernej is going to die” i w końcu „We are going to die”. „We all are going to die”: jak nauczyć się z tym żyć!

Iliada Jerneja Lorenciego i jego wspaniałych aktorów, brutalnego, zwierzęcego w swoich zachowaniach Zeusa (Matej Puc) czy pięknej uwodzicielki Tetydy (Nina Ivanišin), kompozytora i choreografa – zawiera wiele odniesień i aluzji zarówno do minionych wojen, które toczyły się w Europie, jak i współczesnego świata rujnowanego konfliktami. Jednak według reżysera spektakl nie dotyczy żadnej konkretnej wojny ani obecnej sytuacji na świecie. Jest raczej podróżą do wnętrza jaźni, wejrzeniem we wszystkie stłumione namiętności i lęki ukryte w głębi serca.

Bibliografia

Lorenci, Jernej 2016. „Wszyscy jesteśmy ofiarami naszej własnej pychy”. Dyskusja po *Iliadzie* na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Kontakt” (26.05).

Przeł. z języka angielskiego *Katarzyna Kacprzak*