

w SIECI

Warszawa
21/27-03-2016
T. / Nr 13

665

KINO • TEATR • KSIĄŻKA • MUZYKA • TELEWIZJA

w SIECI

KULTURY

Wobec „Dziadów” Eimūntasa Nekrošiusa większość kategorii, jakich używamy do opisu współczesnego polskiego teatru, jest warta dokładnie zero

Grzegorz Małecki
jako Gustaw-Konrad



PRZEMYSŁAW
SKRZYDELSKI

komentator
teatralny

W wypowiedzi dla PAP przed premierą Jan Englert podkreślił, że ten spektakl jest inscenizacją absolutnie samoistną. I trafił w sedno. To określenie trzeba by odnosić do niemal każdego wątku, ale równocześnie do całej struktury, na jakiej litewski reżyser powołuje swoje „Dziady”. Od dawna wiedzieliśmy, że będzie to spojrzenie osobne, do którego będziemy zmuszeni się odnieść, niejako już na starcie analiz przyjmując od Nekrošiusa jego język, złożony właściwie z samych scenicznych idiomów. W istocie działając na jego prawach, a nie wedle reguł naszej percepcji. Bez takiego podejścia spieranie się z tym twórcą nie ma najmniejszego sensu. Stawianie mu warunków dyktowanych przez wymogi publiki, tradycję wystawiania arcydramatu czy też przez jej łamanie w najważniejszych momentach naszego teatru wieku XX wydaje się nieporozumieniem. Choć pewnie nasze oczekiwania i spojrzenie Litwina spotkałyby się, gdyby w latach 80. udało mu się pokazać „Dziady” w Wileńskim Teatrze Młodzieżowym. Nekrošius marzył o nich długo, wspominał o tym po wielokroć także w rozmowach z twórcami polskiego teatru. Do litewskiej realizacji nigdy nie udało mu się doprowadzić – dekady temu z powodu buta komuny, w latach późniejszych z kolei decydowały podobno komplikacje organizacyjne, nawet wtedy, gdy reżyser miał już do dyspozycji własny teatr Meno Fortas w Wilnie.

CIĄG DALSZY NA S. 76 ▶

WOKÓŁ CMENTARZA

■ CIĄG DALSZY ZE S. 69

No a teraz jest Nekrošius w innym momencie. I można wręcz powiedzieć, że jest wyzwolony z dawnych obowiązków. Trudno stwierdzić, czy to lepiej, czy gorzej dla nas i „Dziadów”, lecz dzisiaj nie potrafię się uwolnić od myśli, że stało się lepiej. Reżyser przyjeżdża do Polski jako twórca dojrzały, bez przymusu udowadniania czegokolwiek i, co najważniejsze, bez noszenia w sobie misji z inną datą ważności.

Poezja stwarzania

To dywagacje, tymczasem warto się skupić na tym, co pewne. Nekrošius nie dokonuje za pomocą „Dziadów” żadnego rozliczenia nie dlatego, że nie byłoby mu ono do niczego potrzebne, trudno poza tym wypowiadać się w jego imieniu. Litewski reżyser niczego po prostu nie interpretuje w sensie, do jakiego w kontekście „Dziadów” przywykliśmy, i samo w sobie jest to szokujące. Okazuje się, że na marginesie zostawia pytania, które wydawały się nie do pominięcia. Problem niejednorodności wszystkich części, status postaci w kolejnych odsłonach i w końcu ten najważniejszy: samego Gustawa-Konrada oraz tego, kim dokładnie miałby dziś on być. Zapomnijcie o tym, bo żadne wyraźne decyzje nie zostały podjęte, nic nie jest zadekretowane jako jedynie słuszne. Te „Dziady” Nekrošius wywodzi z samego słowa, to poezja stwarza na scenie jedyną wartość usankcjonowania możliwości rozmowy o życiu i śmierci. Niczego więcej nie potrzeba, spojrzenie na historiozoficzny wymiar dziejów też tłumaczy się w tej sferze, w niej się zawiera jako wspomnienie, opowieść przodków, jeszcze raz śniony sen o wcieleniach tego samego cierpienia. Zatem właściwie nic się nie zmieniło: Litwin znów rekonstruuje świat, stara się rozrysować jego mapę, mając do dyspozycji zawsze poezję jako taką, z której wysupłuje się obrazy otwierające nowe znaczenia. Nic to, że to dramat opisujący często konkret, gdyż jego język rozpisuje się na uniwersalne kody, jeśli dotyka spraw fundamentalnych.

Przypominam sobie teraz „Boską komedię” w ujęciu Nekrošiusa, którą widziałem dwa lata temu na toruńskim festiwalu Kontakt. Oto sama koda wę-

WOKÓŁ CMENTARZA

drowki: Dante mocuje się z przestrzenią wokół siebie, wysoko rozchyła ramiona, jakby próbował złapać skalę, którą dąłoby się opisać rzeczywistość. Zaskakująca sekwencja ruchów aktora grającego Dantego kojarzy się z podtrzymywaniem w ramionach niekończącej się miary, linijki. Gest po dłuższej chwili staje się niemożliwy do wytrzymania. W tym momencie do Dantego podbiega dziewczyna i jak ostatnią deskę ratunku wkłada mu w dłoń księgę. Tylko księga staje się wystarczająca, by pomieścić filozofię życia. I śmierci. Ta ostatnia scena „Boskiej...” niespodziewanie zamienia się w punkt odniesienia dla dzisiejszych „Dziadów”. Nekrošius wciąż robi to samo, interesuje go skala makro, uchwycenie nieba i ziemi za jednym razem. A słowo rządzi scenicznym światem, to ono uruchamia aktora i w związku z tym aktor uruchamia gest. Słowo rodzi również symbol, u tego twórcy wywiedziony z europejskiej kultury, choć przeważnie repertuar wyznaczają tu koligacje człowieka z naturą: człowiek jako jej część, lecz także jako fragment kosmosu.

Co ciekawe, Nekrošius wypełnia to, co w polskim romantyzmie, i to właśnie najbardziej romantyzmie Mickiewicza, wydaje się może nie ideą, ale na pewno praktyką podstawową. Teatr romantyczny wieszczą należy traktować jako teatr wywiedziony z lektury, a nie z doświadczenia teatru. Poeta, planując „Dziady”, znał jedynie dość nędzny

teatr wileński. Doświadczenia paryskie i późniejsze rewizje w stronę teatru monumentalnego to już zupełnie inny etap w biografii. Ten wątek w interpretacji nie tylko „Dziadów” podkreślał w swoich esejach Zbigniew Majchrowski. Zatem Nekrošius spotyka się z Mickiewiczem w miejscu dla większości odbiorców paradoksalnym.

Jednak jest coś jeszcze. Reżyser przyjmuje dla swojej realizacji jedną, lecz wystarczającą, oś scalającą wszystkie części. Podstawową, rzecz można, prawdę „Dziadów”. Obcowanie żywych z umarłymi, przenikanie się ich światów w każdym momencie, nawet wtedy, gdy wywołuje to groteskę i zakłóca porządek, kiedy najmniej się tego spodziewamy. Po raz kolejny zresztą decyduje w tych chwilach poeta, który powraca w nieoczekiwanych konfiguracjach. Od razu odnotujmy, że nie ma w tym nic z wizualnej przemocy, Nekrošius gra często prostymi skojarzeniami, jakby to umysł dziecka decydował o tym, co w danym momencie nada słowu najsprytniejszy kontrpunkt. W wielu fragmentach tych „Dziadów” robi to piorunujące wrażenie, bo to trochę tak, jakby zaświaty ingerowały w nasze działania bez przerwy, płatając nam dziecięce figle, podczas gdy my myślimy, że to złośliwość losu (choć fenomenalna muzyka Pawła Szymańskiego na przekór wszystkiemu przeważnie brzmi podniosło). U Nekrošiusa w trakcie rozmowy Pustelnika/Gustawa z Księdzem



FOT. KRZYSZTOF BIELIŃSKI

Scena zbiorowa, na pierwszym planie centralnie Grzegorz Małecki

(światny Piotr Grabowski) w części IV dzieci/aniółki co kilka sekund będą się wcinąć w dialog, nie pozwalając, by scena i rozstawione na niej przedmioty ograniczały ich pole zabawy w ganianego czy w hula-hoop. Co więcej, nie dopuszczając do tego, by nieszczęśliwy kochanek traktował swą opowieść zbyt serio.

Bomby czy meteoryty?

Ale wróćmy do początku widowiska. Dopiero po dłuższej chwili orientujemy się, że w prospekcie po prawej stronie Nekrošius (scenografia jego syna, Mariusa) umieścił obrys wileńskiego pomnika wieszczą autorstwa Zbigniewa Pronaszki. Wizerunek ten będzie stanowił widoczny punkt odniesienia dla niektórych fragmentów spektaklu, ale będzie także łącznikiem między dwoma światami. Zaskoczeniem jest sama scena. Ziemia zryta lejami jakby po wybuchach bomb albo może naznaczona spadającymi meteorytami? To drugie odniesienie wydaje się bliższe, biorąc pod uwagę ustawiczną obecność Boga. W każdym razie mamy do czynienia z miejscem niewygodnym do istnienia, wędrowania, bo co chwila ktoś z uczestników obrzędu z części II będzie w te kręgi wpadał. I mimo że każdy z nich to wie, nie szykuje dla siebie dodatkowej drogi, jakby wchodzenie w pułapki stanowiło oczywistość.

Pierwsza na scenie pojawia się Wiktoria Gorodeckaja jako Dziewczyna/Ma-

ryla. To krótki monolog, coś w rodzaju szybkiego przewodnika gestów, które Nekrošius wykorzystuje. Gorodeckaja wyrzuca z siebie słowa, wykonując ręką gest przecinania powietrza, przy pierwszym spojrzeniu sprawia to wrażenie sygnału, że tekst wolą reżysera ulega w tym momencie skrótowi, ale później, gdy to samo będzie robił choćby Konrad w części III, dowiemy się, że to znak władania nad słowem i mierzenia się z nim, łapania odpowiedniego dla niego tonu. To więc za każdym razem akt performatywny, bo i Nekrošius tak rozumie niemal każde sceniczne działanie – jako gest spontanicznej woli twórcy, wszystko jedno, czy autora, reżysera, czy aktora.

Ten zaskakujący początek niepostrzeżenie przechodzi w część II. Guślarz Marcina Przybylskiego jawi się w niej nie jako przewodnik z tłumu współdziałający te same odczucia, lecz bardziej jako mag obdarzony wiedzą, jak panować nad rzeczywistością. Jest w nim też coś z hochsztaplera, który ma za nic głupotę ludu oczekującego spotkania z zaświatami. Z rękami w kieszeniach pewnie chodzi po scenie, nie do końca pojmując, w czym tkwi cały problem – w tym, że wywołuje upiory, nie ma nic nadzwyczajnego. Przybylski na słowa „Co to będzie, co to będzie?” poirytowany odpowiada: „Nic nie będzie!”. Poucza obrzędników i pozwala im się wyżyć na Złym Panie (znakomity Paweł Paprocki zamieniony w stracha na wróble). Nekrošius jednak nie stawia kropki nad i. Równie dobrze może być tak, że w ogóle te „Dziady” obmyślił jako spotkanie umarłych z umarłymi, i to tylko między nimi następuje wyrównywanie krzywd. Sugeruje to status, jaki w całym przedstawieniu otrzymał Przybylski. W części III będzie się przechadzał jako jeden z diabłów, właściwie ich przewodnik. W końcu zamknie przedstawienie, oznajmiając, że „wkrótce koniec Dziadów”. Nekrošius dopuszcza przenikanie się życia i śmierci do tego stopnia, że narusza nasze przyzwyczajenia. I znów nie da się uciec od pytania: czy to daleko idąca interpretacja, czy postępowanie w ramach tego, na co pozwala tekst? Przecież nie tylko Wielka Improwizacja podpada pod oczywiste określenie „szaleństwa myśli”, które niegdyś nadał jej Wyspiański.

Część II Nekrošiusa to widowisko abso-

lutnie skończone pod względem formalnym. Tak ustawionych scen zbiorowych nie pamiętam od czasu największych dzieł Grzegorzewskiego na narodowej scenie, choć to i tak porównanie dalekie. Precyzja Nekrošiusa, plastyczny wymiar ruchu, istnienie aktorów w oświetleniu – trudno tu o konkurencję, zwłaszcza dziś. No i Przybylski. Jego dyskretnie przechodzenie od pewności siebie Guślarza po dyskretną obecność diabła. I świadomość finału, gdy rozumiemy, że dopełnia się cykl, w którym pojęliśmy prawdę, czym te „Dziady” były. Życiowa rola. Zwyczajnie nie sposób w niej już niczego poprawić.

Z kolei o kreacji Grzegorza Małeckiego padnie jeszcze niejedno trafne zdanie, jednak warto prześledzić podstawowy, choć równocześnie wieloznaczny, rys tej postaci u Nekrošiusa.

Małecki wywołany jako Widmo przez Guślarza w części II wchodzi na scenę pewnym krokiem, a kiedy przemówi, wykona przy tym kilkanaście podobnych do siebie gestów. Jakby chciał nam za imponować. Jakby wciąż szykował się do tej roli i chciał sprostać wyobrażeniom, które generuje tekst, a potem je wyśmiać, przerysowując powierzone zadanie. Jego upiorna sylwetka w przesadnie dużym, sztywnym płaszczu odsyła do Nosferatu znanego choćby z filmu Herzoga. Aktor przymierza się, demonstruje rozczapierzone palce, a każdą frazę puentuje podniesieniem ręki. Odnosi się wrażenie, że jeszcze moment i zapłacze się we własnej gestykulacji, pomyli partyturę. Potem wyciągniętym ramieniem wskazuje na gawiedź, oto próba opanowania świata, którego staje się częścią albo i wspólnym mianownikiem. I w jakimś stopniu tego świata stwarzanie. Sytuacja, zachowując wszystkie proporcje, przypomina odnajdywanie się Henryka w krajobrazie „Ślubu” Gombrowicza.

Sen Nekrošiusa

A co się dzieje podczas Wielkiej Improwizacji? Nekrošius czyta ją dosłownie, właśnie jako improwizację, w której jednak podstawowym motywem nie będzie wybicie się Konrada na niepodległość, oskarżanie Boga, ale odwrotnie: te zapasy ze słowem mają określone granice, bo i każde słowo ma prowadzić do jasnego celu – złapania kontaktu ze Stwórcą. Gdy Małecki zaczyna Wielką Improwizację, w tle słyszymy trzaski wytartej gramofonowej płyty. To kolejna próba, lecz ■

■ tylko próba, powtórzenia starożadania. Aby mu sprostac, trzeba do niego podejsc z pokora. Niemal z pokora debiutanta, gdyz chyba tak rezyser rozumie fundamentalny fragment naszej literatury. Malecki jest tutaj przekaznikiem watpliwosci i roszczen. Wystepuje wyciagniety przed widzow jako poeta poslanik, lecz w jakiej mierze jego obecnośc i intensywnośc scenicznego bycia wydaje się uzalezniona od potencjalu kazdego z nas. Zero w tym chęci zdominowania slowa, zdobycia się na coup de théâtre. Malecki miesza nasze wyobrażenia, po części jest performerem usilujacym znalezc właściwy trik, by być atrakcyjnym; nie udaje, że wie, lecz próbuje zapanować nad potęgą slow. Nic z tego. Powoli pozbywa się zbędnego sztafazu, choć do końca pozostanie niepewny swego jestestwa na scenie, jak i misji, którą mu powierzono jako pocie. Bo Nekrošius Improwizację odnosi też bezpośrednio do Mickiewicza, co okazuje się zaskakujacym powrotem do postrzegania Konrada jeszcze z czasow przed Grotowskim. Gwarancją, że tak Nekrošius – rzecz jasna z przymruzeniem oka – traktuje Konrada, jest jego zlozenie do grobu przez diablow, którzy obkladaja ciało Konrada dziesiatkami ksiąg z napisem „Adam Mickiewicz. »Dziady«”, tworząc ironiczną mogile, spod której wyłania się ręka Maleckiego, a diabły podaja jej kolejne egzemplarze, by zapisala na nich autograf dla... Slowackiego, Norwida i Towiańskiego. Dodatkowo Diabeł Przybylskiego postawi na dziełach swą pieczęć (w części III stempel swoim rozporządzeniem w taki sam sposób będzie przybijal Senator). Rola poety narodu utwierdzana latami przygniata. To jedna z najbardziej wzruszajacych scen przedstawienia.

Słowa „Daj mi rząd dusz” Malecki wypowiada w bladym świetle słońca o świcie. Jest już wystudzony, osiągnął stopień partnerstwa z Bogiem. Gdy mówi, do niczego już nie przekonuje, swoją ideę podaje jako jedno z możliwych rozwiązań, dokładnie tak, jakby budował z Bogiem wspólny projekt, który wymaga wyrównanych negocjacji. Fenomenalnie przemyślana strategia Nekrošiusa, na pewno piekielnie trudno Maleckiemu rozpracować w sobie każdy jej szczegół, pozostanie o nią niespokojny, ale w gruncie rzeczy niesłusznie.



Arkadiusz Janiczek
jako Senator

FOT. KRZYSZTOF BIELIŃSKI

Udało mu się coś niezwykłego: pokonać nasze oczekiwania i przekonać do tego, że Konrad jest jednym z nas. Co więcej, wcale nie stanowi centrum tej opowieści, choć zaczyna, próbując wszystkim wmówić, że walczy o szczególną pozycję. Jego Konrad walczy także z samym Mickiewiczem, biorąc siebie w nawias. Mistrzostwo roli mimo wątpliwosci, niepewność w imię uczciwości.

Nieobliczalne konsekwencje, jakie wywołują słowa poety, stają się również tematem Widzenia Księdza Piotra. Mateusza Rusina wypycha Nekrošius w jedno z najtrudniejszych zadań tego spektaklu i jednocześnie chyba najbardziej persyjną scenę tych „Dziadów”, która ma w sobie coś z przewrotności Swinarskiego. Oto Ksiądz Piotr wyciągnięty na środek sceny przez dwoje dzieci/aniołków ulega wysmianiu totalnemu. Dla ostrości sytuacji jeszcze oświetla go dwoma reflektorami. Chyba tylko po to, aby przekazać, że ma prawo do przepowiadania przyszłości ojczyzny, Rusin przemienia się w bociana, czyli też w polskie barwy. Aniołki nie dają mu dokończyć żadnego zdania, okładają go, chcą przepędzić, by nie wypowiadał słynnego „czterdzieści i cztery”, bo nikogo nie stać na takie proctwo, nie wiadomo, co z nim zrobić. Ksiądz Piotr zdąży wypowiedzieć te słowa coraz bardziej przerażony, aż w końcu poderwie się do lotu, by uniknąć linczu. Z lotu ptaka Polskę widać lepiej? A może jednak nie warto się bawić w proroka we własnym kraju i Mickiewicz posunął się za daleko? Nekrošius zbudował obraz niezwykle intensywny, wpisując sielankową symbolikę w przestrzeń prowokacji. Rusin zaś poraża, odnajdując w tym wysmianiu siłę, by wykrzyczeć swoje.

Jeśli by opisywać tylko te najważniejsze fragmenty dzieła Nekrošiusa i wyjaśniać, na czym polega ta siła symbolu, najlepiej przywołać sceny u Senatora. Arkadiusz Janiczek w tej roli pojawia się nieoczeki-

wanie jako ktoś wyjęty z operetki. Znudzony i zdystansowany nie potrafi znaleźć kontaktu całkiem serio. Ale od początku drzemie w nim niepokój. Nekrošius co prawda pomija scenę Snu, lecz za to każe Janiczce przemówić wierszem Mickiewicza o brzęczącym komarze. Tak naprawdę cała sekwencja aż do nadejścia pani Rollison rozegrana jest w zadiwiającej poetyce snu, z którego Senator próbuje się wydostać, kiedy dookoła robi się dla niego coraz groźniej. Z jednej strony rozłożyste łoże, a nad nim powiewające dwie ogromne czerwone makówki. Z drugiej jakieś nagabywanie o spotkanie z matką bitego w śledztwie. Obraz wykoślawiony, śmieszny, lecz zarazem zapowiadający katastrofę. Wiele tłumaczy makówki, bo to symbol przechodzenia do prawdziwego życia, które zaczyna się po śmierci. Znak często występujący jako nagrobny ornament w ogóle organizuje spektakl Nekrošiusa w kilku miejscach. Makówka przeży się dumnie już w pierwszej scenie z Gorodecką, przepowiadając obrzędy umarłych, zresztą sam Guślarz będzie się z nią mocował i wymachiwał nią jak kaduceuszem. Tutaj zaś, u Senatora, ta barokowa ozdoba przepowiada los Doktora. Ale nie tylko. To w ogóle scena śmierci, a śmierć, jak to w śnie, zyskuje wizerunki à rebours. Rollisonowa Kingi Ilgner z kolei przełamuje ten nastrój, nagle rzeczywistość staje się namacalna, a groteska przechodzi w tragedię. Senator też staje się nad wyraz realny, gdy Rollisonowa jako zmaltretowane ciało syna wciska mu w ramiona snop zboża, próbując go podpalić. Janiczek rozwija tę rolę tak, by w kilkanaście minut osiągnąć najtrudniejsze rejestry z innych gatunków. Ilgner ma w tym sensie już zadanie łatwiejsze, ale to ona tę tragedię wprowadza na salon. Poza tym wie, że wielu czeka na obraz matki tak ugruntowany w polskim teatrze. Ilgner i Janiczek – kolejni triumfujący w śnie Nekrošiusa.

Nie chcę mnożyć przymiotników, jednak to Jan Englert powiedział nie tak dawno, że ma najlepszy zespół w Polsce. No i teraz ma „Dziady”, najważniejsze dzieło za swojej dyrekcji pewnie od czasu „Kosmosu” Jarockiego.

I to Eimuntas Nekrošius otwiera przed „Dziadami” nowe ścieżki. Długo czekaliśmy. Kto następny? ■