

TADEUSZ KORNAŚ

## ŚWIERKI, MAKI I POSĄG KOMANDORA

Teatr Narodowy w Warszawie  
Adam Mickiewicz**DZIADY**reżyseria: Eimuntas Nekrošius, muzyka: Paweł Szymański,  
scenografia: Marius Nekrošius, kostiumy: Nadežda Gultiajeva,  
premiera: 10 marca 2016

**G**dy przychodzi pora na obrzęd dziadów, na scenie pojawia się najpierw makówka. Spora, może trzy-metrowa. Ostentacyjnie sztuczna, zaopatrzona w podstawkę, by można ją było przenieść z miejsca na miejsce. Trudno się nie uśmiechnąć: makówka odwołuje się do dziecięcej, właściwie bajkowej wyobraźni. Światło w pierwszych scenach wydaje się wahać, czy wyczarować ciepłą, brązowo-miodową tonację, czy mrok. Scena zamknięta będzie z tyłu monochromatyczną czarną ścianą, w której wycięta jest ogromna postać. Jej kształtu nie można z niczym innym pomylić – odwołuje się do monumentalnego kubistycznego projektu pomnika Mickiewicza, jaki Zbigniew Pronaszko zaproponował Wilnu w 1924 roku. Ta ściana tonie w mroku, zaś przez gigantyczny, wysoki na kilkanaście metrów prześwit sylwety widzimy snujące się w głębi dymy, jak chmury. Ta czarna dziura jest też jak brama do innego świata. Powierzchnia sceny ma kształt równie zaskakujący: nie jest równa – są w niej okrągłe wgłębienia, jakby je odcisnęto różnej wielkości kulami. Wygląda to trochę jak powierzchnia przeciętego kawałka żółtego sera (a właściwie byłoby tak, gdyby nie była czarna). Jeśli połączymy miękkie światło i dziury w serze z makówką, otrzymamy baśniowy krajobraz. Ale inaczej oświetlona, ta sama przestrzeń może przedstawiać leje po bombach albo rozgrzebane groby. Pustynię.

Guślarz (Marcin Przybylski) wchodzi na scenę, schylając się raz po raz, jakby rozdrapywał ziemię. Gdy pojawi się gromada, ruch ten, powtarzany przez kilkanaście osób, zyska rytmiczność. Wydaje się momentami, że to jakiś płodnościowy obrzęd rozorywania ziemi rękami. Ale może raczej to budzenie ziemi, początek przyzywania podziemnych duchów.

W późnych litewskich spektaklach Nekrošiusa odwołania do społeczności wywodzącej się z agrarnej tradycji były bardzo silne. Faust czy bohaterowie *Pieśni nad pieśniami* mieli w sobie bardzo wiele z chłopca, silnego, witalnego, żyjącego zgodnie z rytmem przyrody. W warszawskim Teatrze Narodowym umowność guślarskiego obrzędu też odsyła w tę stronę. Język sceniczny Nekrošiusa nie zmierza jednak ku jakkolwiek rozumianemu wiejskiemu realizmowi: przeladowany jest raczej symboliką, wieloznacznością, natłokiem sensów i obrazów. Taki natłok może nawet sprawiać wrażenie,

że reżyser przebiega od chwytu do chwytu, od skojarzenia do skojarzenia. Ale gdy z upływem czasu osuwamy się z wyobraźnią Nekrošiusa, z jego scenicznym językiem, nadmiar zaskakujących, wieloznacznych elementów inscenizacyjnych zyskuje konsekwencję. Widz równocześnie cieszy się bajkowością tego świata (ludzie wobec makówki są jak krasnoludki, grzebiące w ziemi przypominającej podziurawiony ser), a równocześnie widzi przerażające i mroczne czeluście głębi sceny, z wyciętą ogromną kubizującą sylwetą Mickiewicza, jakby wszystko w tym spektaklu przytłoczone było zięjącym stamtąd mrokiem, smutkiem i beznadzieją. Gdy zestawimy te elementy i połączymy je z hieratyczną rytualnością działań Guślarza, przełamaną aktorskim dystansem i ostentacyjną ironią, otrzymamy klimat sceny. Więcej – klimat całego spektaklu. Proszę mi wierzyć, niezdecydowanie, jak interpretować to, co widzimy i jak w konsekwencji zareagować na sceniczny przekaz, jest silnym atutem spektaklu. Jest jak hermetyczna konwencja, która domaga się wrażliwego dopełnienia.

Jedną z najładniejszych scen jest wizyta Gustawa-Pustelnika (Grzegorz Małecki) u Księdza (Piotr Grabowski). Jej finał jest zaskakujący. Chyba tylko Litwini, nieobciążeni intensywną tradycją odczytywania *Dziadów*, w taki sposób mogli rozwiązać sytuację. Gustawa i Księdza nie dzieli przepaść lat, są prawie rówieśnikami. Dwie dziewczynki (Paulina Korthals, Paulina Szostak) nieustannie dokazują w tle – rozgadane, śmieją się, przekomarzają, przyglądają gościowi i prowokują jego uwagę. Tworzy to domową, ciepłą atmosferę, rozbrajającą chyba gościa. Po prawej stronie sceny ustawiono rozklekotany stół, staromodny, rozsuwany. Stół jest w złym stanie, podparty koślawą nóżką. Dziewczynki dokazując, raz po raz celowo potrącają tę podporę (robią to z widoczną uciechą) i cała konstrukcja się chwieje. Na stole leży mała harmonia – gdy kawałek blatu opada, rozciągające się miechy instrumentu wydają przeciągły skowyt. To drobiazgi, bo rozmowa Gustawa i Księdza toczy się w innym miejscu sceny. Ale te drobiazgi zmieniają jej charakter: tu harce dzieciaków i jęcząca harmonia – a tam Gustaw przeżywający godzinę, powiedzmy, rozpaczy...

Spotkanie Gustawa i Księdza to spotkanie po latach dwóch bliskich przyjaciół, którzy się nagle rozpoznali. W pewnym momencie oddalają się od siebie na kilka metrów, wykonują dziwne ruchy, wydają groźne dźwięki – po czym padają sobie w ramiona. Ta „choreografia” była chyba znana dawniej Księdzu i Gustawowi, a teraz, odgrywając ją po latach, odczuwają wielką przyjemność. Rozmowa kończy się przyjacielskim porozumieniem, nie sporem. Jakby i dziady, i to, czego naucza Kościół, złączyło się w sojuszu przeciw kolejnym obszarom bezdusznego świata, jaki później zacznie się wyłaniać z Nekrošiusowego odczytania *Dziadów*.

Gdy opowiadam o tych początkowych scenach, może się wydawać, że spektakl powstał na motywach dramatu Mickiewicza, wykorzystując tylko strzępy znaczeń lub je przeinaczając. Tak nie jest – tekst został mocno skrócony, odczytany śmiało, ale i z wielkim poszanowaniem. Będzie ten pietyzm jeszcze mocniej odczuwalny w obu Improwizacjach. Opracowaniem tekstu zajęli się Rolandas Rastauskas. Decyzje, co i jak pokazać, w spektaklu *Nekrośiusa* wydają się niekiedy zaskakujące, podobnie jak odczytanie kolejnych fragmentów, ale ze zdumieniem dostrzegamy, że i tak można na te sceny patrzeć, że na przykład w scenie Gustawa i Księdza kryje się możliwość odzyskania dawnej przyjaźni, a nie tylko zgroza nieszczęścia.

*Dziady* *Nekrośiusa* rozlewają się w różnych kierunkach (przywołuję tylko wybrane sceny), jednak centralnym elementem będą monologi Gustawa-Konrada. Rola Grzegorza Małeckiego jest zarazem duża i mała. Dlaczego mała? Aktor gra Konrada na miarę naszych czasów. Trzeba na marginesie dodać, że to nie pierwszy jego Konrad w *Dziadach*. W 1999 roku, podczas otwarcia teatru Collegium Nobilium (przy warszawskiej szkole teatralnej) Małecki mówił Improwizacje obok wybitnych aktorów, którzy grali kiedyś tę rolę: Holoubka, Zapasiewicz, Englerta i Żebrowskiego. Pojawiały się wtedy opinie, że jedynie Małecki powiedział tekst zwyczajnie, po ludzku. Został wówczas „namaszczone” w swojej sztuce pokoleń na kolejnego Konrada. I teraz, w spektaklu *Nekrośiusa*, wypełnia to zobowiązanie. Gra bohatera zwyczajnego, nie wyrastającego ponad przeciętność. Ubrany na czarno, w luźny, codzienny strój i wysokie buty, nie wyróżnia się niczym i wydaje się samotny na wielkiej scenie Teatru Narodowego. W jego grze można dostrzec przynajmniej kilka etapów. Konrad mówi początek Improwizacji, jakby słowa przychodziły do niego z zewnątrz. Wykonuje gesty, jakby obracał analogową płytę, a płynąca nie wiadomo skąd, operująca szmerem muzyka podprogowo podrzuca skojarzenia z trzeszczącymi winylami. Potencjalna muzyczność tekstu budzi więc najpierw trywialne skojarzenia, ale potem zmienia się w grę na wielkich „harmoniki kręgach”.

Małecki w miarę wypowiedzania tekstu coraz bardziej oddala się od konstrukcji znaków, wsłuchując się w wypowiedzane przez siebie słowa. Bardzo charakterystyczne są zatrzymania, jakby ważył w milczeniu frazy, które padną za chwilę. Do pewnego momentu jest to interesujące, później nieco drażni. Małecki prowadzi rodzaj wewnętrznego dialogu. Gesty namysłu, potakiwanie i przeczenie myślom, mierzenie się ze słowem, zanim zostanie wypowiedziane, mają istotne konsekwencje dla interpretacji tej postaci. To Konrad, którego przerasta wielkość wygłaszanej poezji, niedorośli do niej. Choć jego słowa nie brzmią jak kłamstwo, nie są oszustwem, to przecież nie mają siły. Publiczność czuje wyraźnie, że ten Konrad zbyt wysoko mierzy.

Co więcej, z zaświatów gada do niego Bóg, a może Mickiewicz? Kilka razy pyta, czy „tak”, coraz natargowiej, jakby podając w wątpliwość szczerą wypowiedź Konrada. Bo Konrad Małeckiego jest tak ukształtowany, że nawet gdyby

dostał upragniony „rząd dusz”, nie wiedziałby, co z nim zrobić. W Wielkiej Improwizacji, bez miłości, bez charyzmy, wydaje się przeciętny. Jednocześnie jest to dobra rola: aktor został zmuszony do pokory, do szarości, słabości, nieatrakcyjności. I godzi się na to. Mógłby, jak chciał chyba Mickiewicz, wystrzelić w niebo, a tymczasem gniewnie, ale niepewnie pyta. I tylko tyle.

Zaświatowe moce towarzyszące Konradowym monologom są bardzo... specyficzne. Aniołki, bo nie Anioły, to dwie rozdokazywane dziewczyny w bieli, wesoło krążące wokół Konrada. Są pełne ciepła, uśmiechu, dziecinnej radości – poznajemy w nich córki Księdza z IV części. Czy już wtedy były aniołkami?

W tym spektaklu ulubionym chwytem *Nekrośiusa* jest zdezerowanie wielkich słów z przyziemnością i pogodą tła. Makówka jak latarnia, dziecięce figle, groteskowy jęk harmonii, potykanie się i wpadanie do dziur, strażnik więzienny prostoduszny jak Szwejk. W takim otoczeniu każde ważne słowo musi walczyć o to, by zabrzmiało serio.

W głębi sceny pojawiają się współtowarzysze, więźniowie. Ubrani po staroświecku, ale raczej jak z lat siedemdziesiątych XX wieku, niż z czasów młodości Mickiewicza. Z przesadną, ale przebrzmiałą elegancją. Są jak deklamujący chór. Stojąc pod czarną ścianą, zamykającą przestrzeń sceny, oznajmiają, że idą do celi Konrada, ale za każdym razem ze scenicznego nieba zjeżdża jakaś przeszkoda, którą muszą pokonać, nim ponowią swoją zapowiedź. Wreszcie pokonują ostatnią i wchodzą do celi Konrada. Ten „tor przeszkód” konsoliduje więźniów w radosną grupę, połączoną koniecznością stosowania niemal gimnastycznych umiejętności. Zarazem jednak opadające elementy dekoracji ograniczyły przestrzeń sceny do kameralnego kącika na proscenium. Gdy współwięźniowie przybywają do „celi”, Konrad śpi. Nie budzą go ani ich krzyki, ani opowieści. Podczas opowiadania Sobolewskiego (Kamil Mrozek) rozciekawieni więźniowie zasiadają w zagłębieniach scenografii i na blejtramach, słuchając z otwartymi po dziecięcemu ustami.

Pieśń budzi wreszcie Konrada. Gniewny i rozdrażniony, zaczyna improwizować. Przybywają diabły i wówczas wszystko staje się mroczniejsze. Siły zła wylażą z ciemności, z różnych stron, ale odnosi się wrażenie, jakby rodziły się z wielkiej sylwety Mickiewicza. Każdy z nich nosi po scenie paczki owinięte w szary papier. Koniec żartów. Diabły osaczają Konrada. Nie są jednak groźne „metafizycznie”, raczej cwane i prozaicznie nieprzyjemne. Gdy w końcu wyduszą za niego słowo „carem”, Konrad pada na scenę, a one nerwowo rozdierają swoje szare paczki, wyjmując z nich egzemplarze Mickiewiczowskiego dramatu. Diabły układają z książek mogiłę Konrada – grzebią go pod stosem poezji, zostawiając tylko otwór na prawą rękę, którą omdlały Konrad złoży na kilku egzemplarzach autograf – kolejne zderzenie grozy, ironicznego dystansu i żartu.

Książd Piotr (Mateusz Rusin) przypomina bardziej młodego gniewnego niż księdza. Z jego pomocą Konrad wydostaje się ze swojej „literackiej” trumny; przytłoczony wieszczą

gębą Mickiewicza, teraz otrząsa się z tego zczadzenia. U Nekrošiusa jednak to wcale nie takie proste. Ksiądz Piotr nie jest nosicielem przebrzmiałego mesjanizmu – wciąż żyje w nim upór i siła. Nekrošius poprzez tę postać wypowiada się w scenie egzorcyzmów bardzo poważnie. Nie ma tu miejsca na metafizyczne łamańce: skuteczną bronią wobec tych diabłów jest raczej intelekt niż rytuał. To ksiądz Piotr ma dość siły, by gadać z Bogiem, nie Konrad.

Nekrošius buduje tu bardzo ryzykowną scenę – zarazem jedną z najważniejszych w spektaklu. Dwie dziewczynki-aniółki na środku sceny osaczają Księdza Piotra. On naciąga na nogi zbyt małe czerwone rajtuzy, które sięgają mu może do kolan. Nad czerwienią uwięzionych stóp pozostaje czarny kolor getrów, a wyżej – biel koszuli. Ksiądz Piotr wygląda i porusza się pokracznie – jak bocian. Rozchichotane dziewczynki z kijkami w rękach pokrzykują na to dziwaczne ptaszysko, by nie zbliżało się do nich, ale też by nie opuszczało wyznaczonego przez nie pola. Wielkie proroctwa Księdza Piotra kontrastują też z jego pokraczną postacią. Zastanawiamy się, co też wyłoni się z tego monologującego dziwotworu. A jednocześnie z uwagą słuchamy jego słów, które w tym zderzeniu z obrazem, paradoksalnie, odzyskują nośność. Prawda, są jakieś stłumione, wstydlive. Ale zarazem prawdziwe. Nie zgadzam się z większością recenzji, które przeczytałem tuż po premierze, orzekających, że dokonuje się tu kompromitacja postawy romantycznej. Słowa mówiące o wielkości i poświęceniu, tak zdegradowane przez obraz, stają się ostatecznie marzeniem o normalności. Po zimie, kiedy bocian wróci z dalekiej wędrówki w ciepłe kraje, znów przyjdzie czas na wiosenne budowanie gniazda. Na tym właściwie Nekrošius mógłby zamknąć swój spektakl, który pozostałby wtedy jednolity stylistycznie. Reżyserowi potrzebny był jednak ciąg dalszy, bo

tego przedstawienia, zaangażowanego w sprawy dzisiejsze, nie można było uciąć w takim punkcie.

O ile do tej pory cięcia w tekście *Dziadów*, choć obszerne, prowadzone były ostrożnie, o tyle Salon Warszawski i sceny u Senatora pokazywane są w radykalnym skrócie.

Salon Warszawski to mecz golfowy. Wielkie leje na scenie zamieniają się w dołki, a raczej doły golfowe, a gra się jajkami, które pozostały po „bocianie”. Idea wolności staje się przedmiotem snobistycznej gry. Bohaterowie tej sceny zachowują się tak, jakby zrealizowany już został sen o wolności i dobrobycie. Elegancy polscy panowie i damy, prowadząc wykwintne rozmowy, od niechcenia uderzają kijami golfowymi w jaja, by umieścić je w dołkach. Sprawa caratu, fundamentalna w *Dziadach*, pobrzmiwa zaledwie w zdawkowych napomknieniach. Gdy pojawi się Litwin (Kacper Matula) opowiadający o prześladowaniach, socjeta... zorganizuje składkę na uciśnionych wilnian. Adolf na tle znudzonych salonowców wygląda i zachowuje się jak nieociosany prowincjusz. Ubrany porządnie, ale bez polotu, zachowuje się trochę nerwowo, wyraźnie nie czuje się tu dobrze. Przeprowadza zbiórkę pieniędzy, raz po raz zaglądając do skrzynki i chcąc uzbierać jak najwięcej. W skrzynce z napisem „Na Wilno” lądują owe jaja – drogocenny, delikatnie składany ładunek, który tu już jest niepotrzebny. Może „tam” się przyda? Upokarzający aspekt dobroczynności, pozbywającej się tego, co zbędne, jest ponadczasowy. Nekrošius utrzymuje nas w zawieszaniu pomiędzy historią a współczesnością.

Ostatnie sceny *Dziadów* Nekrošiusa rozgrywają się u Senatora (Arkadiusz Janiczak). Temu mężowi stanu wyraźnie brakuje dyplomatycznego sznytu. Wydaje się niegroźny i płaski. Z nieproporcjonalnym patosem recytuje wiersz o komarze. Raz po raz nerwowo zrzuca nakładane mu futro.



Czyżby miał skrupuły? Rollisonowa uczepi się go, obejmując i nie dając się oderwać, a on nie odważy się wobec niej na żaden ostry gest. Tego niegroźnego na pozór satrapy tym bardziej trzeba się bać.

Ostatnie sceny są tłem subtelnej aluzji do świata nieludzkiej przemocy, może do świata wspólnych doświadczeń Polaków i Litwinów z władzą rosyjską i radziecką. Po bokach sceny kilkakrotnie odsłaniane zostają wielkie fototapety z ośnieżonymi świerkami, charakterystycznym elementem rosyjskiego pejzażu. Rollisonowa wyczuwa krew swego syna na tej ścianie drzew. Scena spotkania idącego pod strażą Konrada z Księdzem Piotrem ma wyraz tragiczny. Na środku proscenium stoi Ksiądz Piotr z wyciągniętą w górę ręką, w której trzyma zapisaną kartkę papieru, jakby wypisany na niej wyrok chciał pokazać nam, widzom. Stoi nieruchomo, jak posąg, jego ciało jest napięte i przepełnione gniewem, a może i strachem. Konrad chce z nim porozmawiać, lecz zamienia, zgodnie z tekstem Mickiewicza, tylko kilka słów. Ksiądz Piotr rusza w kierunku świerka i wtedy słyhać strzał – egzekucja?

\*\*\*

Spektakl jest długi, trwa cztery i pół godziny, mimo że od sceny Salonu Warszawskiego jakby przyspiesza, idzie na

skrót. Nie przysłużyło się to spektaklowi, bo jego wyważone tempo uległo w ten sposób zaburzeniu. Co więcej, zachwiana też zostaje wcześniej podtrzymywana jedność miejsca, w którym toczą się te *Dziady*. Stratom towarzyszą jednak zyski, bo te późniejsze sceny były potrzebne po to, by stan ducha Polski dyskretnie umieścić w przestrzeni historii i pamięci.

Patrzmy na *Dziady* równocześnie z perspektywy baśni i historii. Pozostajemy w niepewności co do kwestii, czy to była baśń o nas, czy raczej nasza rzeczywistość.

Wycięta w tylnej ścianie sylweta Mickiewicza dominuje nad całością. Autor *Dziadów*, wielki nieobecny, przytłacza przedstawiony w spektaklu Nekośiusa świat. Jako mroczny demiurg (stamtąd wypełzać będzie ciemność i dym), ale też jako instancja, do której należy sąd i kara. Mickiewicz ukazuje się jako posąg Komandora, gdy Senator na prośbę Panny rozkaże zagrać chór z *Don Juana* – w chwili, gdy uderzy grom, sylwetę wypełnia projekcja wileńskiego pomnika. Mickiewicz – albo szerzej: romantyzm – jest nieustannie przyglądającym się polskiemu światu cieniem. Obecny jako przekleństwo (egzemplarze *Dziadów*, które staną się trumną dla Konrada) i jako element sprawczy (wyłania gromadę, staje się bramą, przez którą przechodzą bohaterowie spektaklu). Nie da się zapomnieć, że wciąż się w Mickiewiczu przeglądamy. I w jego obrysie zobaczył nas, Polaków, Eimuntas Nekrošius. ■