

Małe teatry od rzeczy wielkich

ŁUKASZ DREWNIAK

■ Prowincjonalne spektakle mogą być artystycznym wydarzeniem, kiedy występują wbrew modom, proponują głośne, wspólne myślenie nad rzeczami najważniejszymi.

Na początku lat 90. Andrzej Wajda podczas spotkania z młodymi aktorami poradził im, co robić zaraz po szkole: „Kochani, jedźcie na prowincję i tam w spokoju uczcie się teatru”. Zaraz jednak usłyszał pełen goryczy głos absolwentki PWST: „A czy Pan kiedykolwiek zaangażował do swojego filmu jakiegoś aktora ze stażem na prowincji?” Zakłopotany Wajda umilkł i nie odpowiedział.

Smutek teatralnej prowincji rozpraszają dwie niedawne premiery w teatrach opolskim i zielonogórskim. To spektakle przywracające wiarę, że w małych teatrach można walczyć o rzeczy wielkie.

TAJEMNICA DIABŁA

Inscenizując w opolskim Teatrze im. Jana Kochanowskiego „Matkę Joannę od Aniołów”, Marek Fiedor nie idzie tropem filmu Kawalerowicza, nie zagląda ani w puste niebo, ani w duszę opętanej przeoryszy – patrzy na wieś i ludzi, którzy żyją obok klasztoru.

W jego adaptacji mniej jest teologicznych tajemnic, więcej spostrzeżeń obyczajowych. To ludyńscy chłopcy są punktem odniesienia dla rozważań o diable. Dylematy księdza Suryna (Przemysław Kozłowski) zostają przysłonięte przez reguły rządzące małą prowincjonalną społecznością. Opolscy aktorzy stworzyli jednych, cieleśnych bohaterów. Przyjemnie patrzeć, jak grają, niemal fizycznie czuje się, jak im wszystkim wygodnie w scenicznym świecie. Wiedzą, czemu służy ich obecność na scenie: bez stosowania groteski bywają rozbijającą śmieszni, bez uderzania w patos wzruszają swym zagubieniem i rozdarciem. To myślenie o ludziach, w którym Lupa spotyka się z Grabowskim.

Przenosząc opowieść Iwaszkiewicza w naszą współczesność, reżyser nie pyta, czy jest diabeł, ale pokazuje, jak ludzie wyobrażają sobie diabła, jak bardzo chcą, żeby był. Opolska „Matka Joanna od Aniołów” ma dwie sceny wprowadzające: w pierwszej samotny Suryn stoi pośród błotnego bajora i słucha diabła mówiącego do niego z ciemności głosem kobiety. W drugiej młody egzorzysta zatrzymuje się na nocleg w gospodzie niedaleko ludyńskiego klasztoru i musi sprostać ludzkiej kpinie, bluźnierstwu, głupocie. W ten sposób Fiedor wyznacza wektory przedstawienia, wskazuje sfery, gdzie będzie szukał rozwiązania tajemnicy diabła. Zacieśnia krąg podejrzanych: Zło może tkwić w podświadomości albo w zbiorowości.

Reżyser zreżymował tasuje nastroje: rodzajowe pulsowanie czasu na prowincji kontrpunktuje metaforycznym grzeźnięciem bohaterów w naniesionym na scenę błocie. W sekwencji kuszenia Suryna przez demo-

na, wynurzającego się spod przykrytego derką łóżka, logika kryminału nasiąka poetyką horroru, metafizycznych gusiel.

W opolskim spektaklu walka ze Złem albo z kłamstwem na temat Zła, przybierająca formę pokazowych egzorcyzmów nad Matką Joanną i jej mniszkami, jest daremna. Ale nie dlatego, że diabła nie można pochwycić, udowodnić jego istnienia. Fiedor jest bardziej gorzki niż Iwaszkiewicz i nie ma złudzeń: nasza walka już została lub niedługo zostanie przegrana.

ZŁO OSWOJONE

Szatan (Grażyna Rogowska) pojawia się tu najpierw w postaci Cyganki, której spojrzenie świdruje nieznaną ziemskiej miłości księdza. Potem pośród tłumu wiernych na Mszy odkrywamy ją w dziewczynce idącej w białej sukience do pierwszej komunii. Dziewczynka, w którą wcielił się diabeł, nie kłęka w błocie, tylko ugina nogi niczym początkująca baletnica, żeby wydać się mniejszą, drobniejszą, bardziej niewinną. I patrzy na wypędzanie demonów z leżącej krzyżem Matki Joanny z niepokojąco ironicznym, a może tylko naiwnym uśmiechem, jakby mówiła „Szukacie nie tam, gdzie trzeba”. W scenie rozmowy Suryna z cadykiem, Rogowska gra młodego chasyda rozpalającego świece w bożnicy i szepczącego jak zaklęcie imię Boga: „Adonai”. W zachowaniu aktorki nie ma żadnego demonizmu, ale widz musi odkryć, co naprawdę łączy jej wszystkie role. Dlaczego diabeł pojawia się w tych, a nie innych postaciach i dlaczego to nie on jest śledzony, ale sam śledzi Suryna?

Wielkość diabelskich wcieleń jest rezultatem założenia, że mieszkańcy Ludynia tolerują Zło na co dzień, praktykują układanie się z nim dla świętego spokoju. Jak twierdzi stary Odryn (bardzo dobra rola Waldemara Kotasa): nie wolno tłumić w sobie namiętności, trzeba po trochu „popuszczać”, bo inaczej runie kruchy łąd. Dobrym ludziom z Ludynia jest po prostu dobrze ze

Smutek teatralnej prowincji rozpraszają dwie niedawne premiery w teatrach opolskim i zielonogórskim.

Złem. Młody chłopak Juraj (Dominik Bąk) nienawidzi ojca-pijaka, gada, że mógłby go zabić, ale nigdy tego nie zrobi. Czy zamiar jest grzechem? A zaniechanie? Bo przecież Juraj, choć mimo wszystko kocha ojca, nigdy się za niego nie modli. Fiedor rozkłada ręce: nie potrafimy oddzielić w człowieku Zła od Dobra.

Najważniejsza, najbardziej dwuznaczna, a zarazem stanowiąca klucz do całego spektaklu scena to dziwny, zdawałoby się rozsadzający przedstawienie koncert w ludyńskiej gospodzie. Furtianka z klasztoru – siostra Małgorzata (rozbijającą zabawną Grażyna Misiorowska) po wypiciu paru kieliszków śpiewa wesoło z innymi gośćmi. W biesiadników wstępuje coś dzikiego, śpiewają coraz szybciej, wystukują rytm na stole, ude-



Fot. WOJCIECH BRZESZCZAK

„Matka Joanna od Aniołów” w reż. Marka Fiedora: „Dziewczynka, w którą wcielił się diabeł nie kłęka w błocie, tylko ugina nogi niczym początkująca baletnica, żeby wydać się mniejszą, drobniejszą, bardziej niewinną. W opolskim przedstawieniu dobrym ludziom z Ludynia jest po prostu dobrze ze Złem.”

rzają sztuczkami w butelki, talerze. Niewinna zabawa zmienia się w pasję, uniesienie, zapamiętanie. Taki śpiew nie daje ulgi, nie prowadzi do niczego dobrego: oczy mężczyzn patrzą pożądliwie na zakonnicę, pieśń staje się chrapliwa, zaraz wszystko potłuką, zaraz coś podpalą, zaraz skoczą sobie do gardeł. A potem nie będą wiedzieć, co uczynili i dlaczego. To już nie oni, to diabeł.

W tej fenomenalnej scenie świat zostaje oswojony przez Zło pochodzące od ludzi, którzy czują się bezpiecznie. Paradoks polega na tym, że nie sposób powiedzieć, kiedy rozbił się bohaterowie przekroczyli granicę. W którym momencie coś się w nich uwolniło. Zło pojawiło się nagle, nieoczekiwanie, na pewno wbrew ludzkiej intencji.

Oglądając opolski spektakl, gorączkowo szuka się momentu granicznego, jakby chciało się zobaczyć diabła wyskakującego z ludzi. I Fiedor taki moment wskazuje. Nieprzypadkiem dzieje się to w chwili, kiedy między bohaterami zawiązała się jakaś nić wspólnoty. Reżyser wierzy, że Zło siedzi u każdego z nas w głowie, ale naprawdę wylazi tylko wtedy, gdy nie jesteśmy sami. Z tęsknoty, z rozpaczki za drugim człowiekiem. I mówi do nas: idź do niego, wykończ go, zabij, okłam, upodlij, ukochaj. Kiedy będziesz go miał, samotność odejdzie. Akcentując upadek pary niewinnych i dobrych postaci, Surny i siostry Małgorzaty, Marek Fiedor uchwycił coś przejmująco prawdziwego: oboje zostali zgubieni przez pożądanie. Nie chcieli nikogo skrzywdzić, pragnęli pomocy, jakaś siła ciągnęła ich do innych ludzi. Zamiast ocalającej miłości znaleźli upodlenie, śmierć i

hańbę. Surny zabił parobków, Małgorzatę zgwałcono. Diabeł Iwaszkiewicza pochodzi od Aniołów.

DOM NA UBOCZU

Debiutanka Małgorzata Bogajewska uczy się jeszcze na IV roku warszawskiej reżyserii. W Teatrze im. Leona Kruczkowskiego zrealizowała „Powrót” Jerzego Łukosza – pamiętamy jeszcze świetny spektakl Miśkiewicza sprzed dwóch lat, odkrywający dla teatru ten dziwny, hybrydyczny tekst o wspólnym (akcja dzieje się w połowie lat 80.) Telemachu, Penelopie, Odysie i żałobnikach, którzy zastąpili żalobników. Bohater sztuki, Paweł, austriacki gast-arbeiter przyjeżdża do rodzinnego domu – dokąd właśnie po 40 latach powrócił „z wojny” jego Ojciec i gdzie w tym samym czasie umarł wuj, z którym przed laty związała się opuszczona matka.

W zielonogórskim spektaklu niby dominuje realizm, prowincji portretowanie, nie śpieszne pełzanie dnia i nocy, domowa krzątania świat. Wszystko tu niby normalne, a jednak niewiarygodnie zagmatwane. Na ścianie nad łóżkiem wiszą dwa ślubne portrety: Matki z Ojcem i Matki z Wujem. Realność zostaje podwojona: jest dwóch ojców. Ten obcy – żywy, dogmatyk i dewot, i ten bliski przyjaciel, ale i umarły. I jest dwóch synów – Syn sprzed wyjazdu i Syn z czasu powrotu.

Paweł Wojciecha Czarnoty próbuje patrzeć na bliskich, na sytuację, w jakiej się znalazł po powrocie do domu, jakby byli bohaterami jego snu, snu o powrocie do domu, którego już nie ma – umarł albo właśnie umiera. W takim ustawieniu głównej postaci nieoczekiwanego sensu nabiera włą-

czony przez Łukosza do tekstu fragment „Grabarza królów”, w którym pracujący w krematorium Paweł wyznaje, że podrzuca popioły bezdomnych do grobów arystokratów, wymienia urny.

Dla Miśkiewicza był to gest kantorowski: zrównujący w teatrze zmarłych z żywymi. Bogajewska twierdzi, że to raczej gest gombrowiczowski. Jej bohater ma obniżony próg świadomości, trochę przedrzeźnia innych ludzi, swoje wspomnienia, a nawet śmierć.

Reżyserka wypukla zatarte kiedyś w krakowskiej inscenizacji punkty wspólne „Powrotu” ze „Zbrodnią z premedytacją” i może ze „Ślubem”. Paweł nie po to wrócił do rodziców, żeby coś przywołać, ocalić, ale żeby przetworzyć, dopasować dom do zmienionego siebie. Dlatego zaczyna swoje pozorowane śledztwo, rozmawia z duchem wuja o jego upozorowanym zabójstwie. Sam pozoruje fundamentalne kłótnie z ojcem. Szuka tajemnicy w tym, co zwykle. Kto zabił wujka? Matka? Ojciec? Jego kochanka Halina? Może wuj odszedł sam?

I niepostrzeżenie pod jego spojrzeniem dostrzegamy nierówności, zadziory scenicznego świata. Okazuje się, że nie tylko Paweł odgrywa coś przed rodziną, także i oni coś przed nim grają. Nawet milicjant udaje, że angażuje go bez reszty surowe śledztwo (epizod Jerzego Kaczmarowskiego). W tej grze pozorów najbardziej podobała mi się Matka Elżbiety Donimirskiej, która mimo żaloby cieszy się, że życie rozwiązało za nią dylemat: w tym samym dniu traci i zyskuje męża. Halina Anny Zdanowicz wbrew sugestiom tekstu jest jeszcze młodą dziewczyną, marującą swoją urodę i talent na małomiasteczkowe romanse. To ona jest prawdziwą Pene-

lopą – nigdy nie porzuci swoich kochanków, nawet tych, co wyjechali daleko, nawet tych, co umarli, bo wie, że jest im potrzebna prawie tak, jak matka. I może właśnie o niej, i tylko o niej, będzie myślał Paweł wiozący do Wiednia urnę z prochami wuja.

„Matka Joanna od Aniołów” i „Powrót” to spektakle skrojone na miarę teatrów, w których powstały. A jednocześnie istotne propozycje repertuarowe w skali całego kraju. Złości mnie już konieczność przekonywania, że nie ma złych, głuchych na pewne konwencje sceniczne aktorów, są tylko nieudolni reżyserzy, którzy nie potrafią wyznaczyć im konkretnych zadań w przedstawieniu. W opolskiej i zielonogórskiej realizacji koncepcję dopasowano do umiejętności zespołu, rozmach inscenizacyjny i pomysły reżyserskie ustąpiły miejsca pracy z aktorem. Wykorzystano jego skupienie, zaangażowanie i głód prawdziwych wyzwań.

Prowincjonalne realizacje mogą być artystycznym wydarzeniem, kiedy występują wbrew modom repertuarowym, proponując głębsze, wspólne myślenie nad rzeczami najważniejszymi. Funkcjonowanie z dala od centrum nie oznacza, że wolno iść na skróty. W Zielonej Górze czy w Opolu teatr robi się pewnie trudniej niż w Warszawie i o sukces też trudniej. Mimo to, rozmawiając z publicznością, teatry na uboczu muszą mierzyć także w innego, ponadlokalnego widza. To dla niego portretują prowincję, po to, żeby sam się w niej rozpoznał.

Strategia Marka Fiedora przypomina pierwsze kroki Cywińskiej w Kaliszu, Grabowskiego i Lupy w Jeleniej Górze. Jest to strategia długodystansowca, który potrzebuje oparcia w ufającym mu do końca zespole. To bardzo niedzisiejsza, ale ciągle piękna idea. Chciałbym, żeby i Małgorzata Bogajewska poszła podobną drogą.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ, „MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW”, SCENARIUSZ I REŻYSERIA: MAREK FIEDOR, scenografia: Jan Kozikowski, muzyka: Tomasz Hlynek, Teatr im. Kochanowskiego w Opolu, premiera: 26 stycznia 2002.

JERZY ŁUKOSZ, „POWRÓT”, REŻYSERIA: MAŁGORZATA BOGAJEWSKA, scenografia: Elżbieta Birylo, muzyka: Artur Beiling, Lubuski Teatr im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze, premiera: 28 października 2001.