

Droga do *Dybuka*

AUTOR: MARIUSZ GRZEGORZEK

Dążę do tego, aby widz wchodząc na spektakl, nie tylko rozumiał, ale też czuł podprogowo, poza kontrolą, rodzaj dławiącego niepokoju, z którym może zrobić, co chce, odrzucić albo potraktować jako punkt startu do emocjonalnej i intelektualnej eksploracji. Myślę, że przy *Dybuku* nam się to udało.

■ Dla mnie zawsze czymś bezpośrednio bliskim, fascynującym, był w literaturze i innych sztukach wątek demoniczny, wątek opętania, dualizmu, wieloaspektowości natury ludzkiej. W teatrze pociąga mnie również motyw ubezwłasnowolnienia, zainfekowania przez demony czy duchy, zatrucia przez duszne, kleiste miazmaty wyrażające najciemniejsze i często najważniejsze problemy w gęsty, uwolniony z celi realizmu sposób. Istnieje generalizujący pogląd, że thriller, horror czy science fiction nie są przyjazną materią dla teatru. Uważa się, że to film jest medium, które świetnie pokazuje te zjawiska dzięki swojej fantomatycznej naturze: jest projekcją, snem, który równocześnie wprowadza zaangażowanego widza w rodzaj transu, snu na jawie... Mnie jednak zawsze ciągnęło, by to w teatrze opowiadać o, nazwijmy to umownie, rzeczach nadprzyrodzonych; szybko okazało się, że efekt może być niezwykle intensywny, wręcz piorunujący.

W *Dybuku* pociągało mnie, że niezwykle potężne, metafizyczne treści wyrażają się w formie ludowej przypowieści, czystej i prostej. Całe moje przedstawienie zanurzone zostało w tej przypowieściowej, wręcz baśniowej estetyce. Czułem, że powinienem złapać widza w pułapkę pozornego bezpieczeństwa; podążania za pięknymi obrazami i klarownie opowiedzianą historią, bo tak oczarowany i w pewnym sensie uśpiony może zostać podwójnie zaatakowany czy poruszony, kiedy intensywność i wymowa tej historii rozsadza nagle barierę bezpieczeństwa i dotyka naszych najpiętniejszych win i lęków.

Wielkie znaczenie miał także fakt, że tekst był osadzony w bardzo konkretnej wierze, kulturze, obyczaju. To w pewnym sensie spotykało się z moim zmaganiem z tym, co bym nazwał żydowską spuścizną, obecnością kultury żydowskiej w naszym życiu. Ten wątek był zawsze w dojmujący sposób obecny w mojej świadomości, świadomości ewangelika augsburskiego z Cieszyna, zdeorientowanego odkryciem, że park, którym idzie się z wizytą do wujka, to zlikwidowany cmentarz. Jakiś cmentarz, gdzie spoczywają jacyś ludzie. Inni, nieznani, zapomniani i zlekceważeni. Potem Kazimierz w Krakowie lat osiemdziesiątych, szary, brudny, jakby wojna dopiero się skończyła. Potem Łódź: antysemitki kibolskie hasła z wymalowaną gwiazdą Dawida na szubienicy (teraz to zjawisko się złagodziło, ale w okresie, gdy realizowałem *Dybuka*, było bardzo intensywne i widoczne w przestrzeni miejskiej Łodzi), a z drugiej strony na każdym kroku spotykam mniej lub bardziej wyraźne świadectwa obecności tej kultury... Jeżeli mieszka się w mieście, którego być może najpiękniejszym fragmentem jest cmentarz żydowski (tam zresztą robiliśmy zdjęcia do plakatu *Dybuka*) i ma się cały kontekst kultury, który siłą rzeczy dla każdej osoby z otwartym umysłem jest czymś absolutnie koniecznym do przerobienia na różnych poziomach, to sięgnięcie po *Dybuka* wydaje się czymś oczywistym.

Można by zaryzykować nieco efekciarskie stwierdzenie, że mój *Dybuk* był efektem podwójnego nawiedzenia. Niezwykle intensywnego poczucia, że Łódź jest taką oszalałą kochanką opętaną przez demony żydowskiej

spuścizny, współtworzącej jej wielkość przez lata, a potem zamordowanej, udręczonej, lecz przecież ciągle intensywnie obecnej. Drugie nawiedzenie to przebudzenie mnie samego, nieświadomego goja, o którego dopominają się duchy mające z nim zaskakującą więź.

Tropy polskiego romantyzmu

Tropy, na które tak interesująco wskazuje profesor Anna Kuligowska-Korzeniewska, były obecne przy pracy nad przedstawieniem. Być może podświadomie postrzegałem *Dybuka* jako dramat o romantycznych korzeniach... Ja uważam się za romantyka, więc w tym sensie idea szalonej, bezwarunkowej miłości, która pokonuje wszelkie przeciwności, nawet siły boskie, i jest dojmującym strzelistym aktem romantycznym, jest mi na pewno bardzo bliska...

Rozmowy z aktorami

Cała energia początkowa, praca analityczna, próby stolikowe szły w kierunku nakreślenia kontekstu kulturowego historii, którą chcemy opowiedzieć. Wiedziałem, że to będzie bardzo przypowieściowe i poetyckie przedstawienie, jednak praca nad nim bez znajomości szerszego kontekstu byłaby niemożliwa. Zbliżenie się do nieistniejącego świata; młodzi aktorzy wiedzieli o nim niewiele. Dużo rozmawialiśmy, dużo czytaliśmy, słuchaliśmy muzyki, obejrzelśmy *Dybuka* Waszyńskiego (który jest ciekawym, choć, moim zdaniem, trochę przecenionym filmem).



fot. Katarzyna Berwińska

Dybuk, reż. Mariusz Grzegorek, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (2010)

Działania sceniczne

Po krótkich próbach stolikowych przeszliśmy do pracy stricte fizycznej; od razu wiedzieliśmy, że kluczem do interpretacji, do znalezienia teatralnego znaku dla zjawiska pt. „nawiedzenie” będzie „dwugłowy aktorski potwór”. Od początku chciałem, aby para głównych bohaterów była niepokojąco nierozdzielna. Zaowocowało to rodzajem zaskakującej, żmudnej teatralnej gimnastyki dwojga głównych młodych aktorów – Agnieszki Więdłochy i Marka Nędzy. Mimo że nie posiadałem żadnego doświadczenia w tej dziedzinie, czułem, że intensywna ekspresja ruchowa, abstrakcyjny taniec opętania odegra w tym przedstawieniu kluczową rolę. Niezwykła sprawność i inteligencja ruchowa Agnieszki i Marka stały się jednym z podstawowych środków wyrazu. Przykładowo w scenie pierwszego opętania Lea schodziła w białej sukni po ogromnych schodach do gości weselnych i nagle spod stroju wydobywały się powykęcane męskie ręce Marka, który był przez kilka minut sceny ukryty pod suknią w absolutnie niedostrzegalny sposób. Główni bohaterowie tworzyli przez cały czas rodzaj dziwacznej istoty, która ma cztery ręce, cztery nogi i dwie głowy. Było bardzo dużo związanych z tym zabiegów, polegających m.in. na synchronicznym mówieniu, co brzmi dosyć pocziwie i przewidywalnie, a stało się potężnym środkiem wyrazu. Tak naprawdę wykonywanie tych zadań, pokonywanie problemów tworzyło intensywny poziom emocjonalny naszej pracy.

Większość moich przedstawień jest oparta na energiach; dążę do tego, aby widz wchodząc na spektakl, nie tylko rozumiał, ale też czuł podprogowo, poza kontrolą, rodzaj dławiącego niepokoju, z którym może zrobić, co chce, odrzucić albo potraktować jako punkt startu do emocjonalnej i intelektualnej eksploracji. Myślę, że przy *Dybuku* nam się to udało.

Przestrzeń muzyczna w przedstawieniu

Jest ciekawa rzecz, o której się nie pamięta, a która wpłynęła na kształt tego przedstawienia w sposób absolutnie kluczowy. Po raz pierwszy nawiązałem współpracę ze wspaniałym muzykiem, akordeonistą, wykładowcą Akademii Muzycznej w Łodzi, Leszkiem Kołodziejskim, z którym zresztą często pracuję do dzisiaj... Przy *Dybuku* zastosowaliśmy nagłośniony akordeon jako jedyne źródło muzycznego wyrazu. Leszek tworzył całą abstrakcyjną i surową sonosferę na żywo, ten instrument był przez niego na różne sposoby preparowany – oddychał, dyszał, skrzeczał, był uderzany, pocierany. Gdyby Leszek robił to w ukryciu, nie był widoczny dla widza i słuchacza, nikt by nie odgadł, że dźwięki pochodzą z akordeonu. W ciągu piętnastu sekund potrafił śmiało przejść od abstrakcyjnego, brudnego efektu dźwiękowego w brawurową, rzewną, słodką melodię na antypodach tego, co grał przed chwilą. To była piękna, sugestywna dźwiękowa tkanka teatralna, która

potężnie współtworzyła energie i rytmy tego przedstawienia.

Zagłada

Przy takim temacie Zagłada zawsze istnieje w podtekście. Tak naprawdę bardzo dużo – w tym to, jaki będzie odbiór przedstawienia – zależy od tego, na ile Zagłada tkwi w czyjejś świadomości, czy ten ktoś poczuwa się do odpowiedzialności, czy wykazuje ignorancję w tej sprawie.

Maria Kornatowska, która widziała przedstawienie, była nim głęboko przejęta i zafascynowana. Maria była z pochodzenia Żydówką, choć nigdy wprost o tym nie mówiła. Dopiero po jej śmierci byliśmy w stanie to stwierdzić w sposób niezbity. Ona razem z matką ukrywała się w czasie wojny w Warszawskim Zoo... Maria kładła bardzo silny nacisk na to, jak w przejmujący, nieoczywisty sposób została w spektaklu pokazana kwestia Zagłady, eksterminacji...

Każdy widz ma swój własny rodzaj filtra, który zakłada, oglądając przedstawienie na tak wrażliwy i skomplikowany temat. Dla mnie osobiście to była przede wszystkim opowieść o tym, że demony tego strasznego ludobójstwa, niewyrażalnie okrutnej eksterminacji, nawiedziły krainę nad Wisłą i już nigdy jej nie opuszczą. Czuje je w każdym gramie napięcia i niespełnienia, fatum, które ciąży nad mną i wokół mnie. ■

Lipiec – wrzesień 2020, wysłuchał Feliks Płatowski.