



Jarosław Murawski „Książę Niezłomny” na podstawie Calderona/Słowackiego, reż. Małgorzata Warsicka, Stary Teatr w Krakowie, 2022. Fot. Magda Hueckel

O jeden krok za mało

MACIEJ GUZY

PRZEDSTAWIENIA / 06 STY, 2023

Idźmy w zadumie / I gniewie / W nadziei że jest możliwe / Odmienić co nieodmiennie zatruwa /
Zamiast śać żywe / Idźmy / Drażmy tę skalę / Niech nic nas nie zatrzyma / Aż umrze ostatnia matka
/ Która straciła syna

Tymi słowami swój monolog i zarazem całego *Księcia Niezłomnego* ze Starego Teatru w Krakowie kończy Alfonsa (Anna Polony) – sceniczne uosobienie antywojennej postawy, której w tekście dramatycznym nie rozwinął ani twórca tragedii Pedro Calderón de la Barca, ani autor przekładu Juliusz Słowacki. Historia konfliktu portugalsko-mauretańskiego o wpływy na Półwyspie Iberyjskim, która staje się tłem dla opowieści o niewoli i męczeńskiej śmierci w imię wyznawanych wartości portugalskiego księcia Fernanda, zwłaszcza w polskim – naznaczonym przez tradycję romantyzmu – kontekście, bywa kojarzona z motywami gorliwej wiary, nieugiętej jednostki czy szlachetności. W krakowskim spektaklu Polony-Alfonsa sugestywnie zdradza jednak, że zamiary duetu Małgorzaty Warsickiej i Jarosława Murawskiego, reżyserki przedstawienia i autora adaptacji dramatu, były zgola inne. Nie król Alfons, o którym czytamy w oryginalne, puentuje wydarzenia, a nawet nie królowa, lecz matka, oredownicza zaniechania bezsensownej wojny, powstrzymania śmierci niewinnych. Ból w spektaklu nie zostaje uwznioślony, nie przybiera formy ofiary. Jest banalny, niepotrzebny i pozbawiony celu, a niezłomność towarzyszy raczej tym, którzy stawiają opór śmierci, niż ją ponoszą. Odczytanie spektaklu w kontekście wojny w Ukrainie narzuca się zatem nieuchronnie.



Fot. Magda Hueckel

Kilkudziesięciu ostatnich wersów lamentu Alfonsy nad ciałem syna, z których pochodzi powyższy cytat, nie odnajdziemy w tekście Słowackiego. Warsicka i Murawski nie boją się ingerencji w romantyczny przekład, choć zachowują fabularny zgrab szutki, a w dodanych fragmentach często trzymają się romantycznej stylizacji. Ostrożny dialog z Calderonem i Słowackim to ich pomysł na *Księcia Niezłomnego*. Zrealizowana z niemalą zręcznością inscenizacja z pewnością sprawdziłaby się przy wiernej adaptacji dramatu Calderona-Słowackiego, a konfrontacja z hiszpańskim poetą i polskim wieszczem odbywa się w odmiennym rozłożeniu punktów ciężkości w relacji postaci, kilku autorskich lub cytowanych wtrąceniach czy stosunku do idei, jakie wyznają bohaterowie tragedii.

Jesteśmy zatem w Orientie. Od wejścia na salę nozdrza widzów świdruje zapach kadzideł. Całą scenę pokrywa rdzawy żwir – ni to pustynia, ni skąpane we krwi pole bitewne (niewykluczone, że jedno i drugie). W rogu kilka poduszek, szniza – namiastka miejsca wypoczynku. W tle enigmatyczna konstrukcja przypominająca bezkresny betonowy korytarz (w istocie jest on bardzo krótki, a efekt osiągnięto dzięki sprytniej iluzji malarskiej). To z niego wyjdą Europejczycy, schodząc na afrykańską plaż. Jakości wizualne znajdują spójne dopełnienie w pracy duetu muzyków (Wassim Ibrahim i Tomas Celis Sanchez) wydobywających na scenie dźwięki z obco wyglądających instrumentów: perskiej lutni i kilku instrumentów perkusyjnych. Budowana w ten sposób przestrzeń akcji dramatu jest konsekwentna, a przy okazji atrakcyjna wizualnie. Trudno jednak nie zapytać o nadmierną stereotypizację kreowanego świata. Trochę jak u Calderona-Słowackiego, w Starym Teatrze wydarzenia dzieją się „gdzieś tam”, za morzem, w Mauretanii, która równie dobrze mogłaby być Egiptem czy Libanem.

Obraz ten, grozący orientalizacją Maghrebu, miejsca akcji, ma jednak rys. Warsicka i Murawski zdecydowali się oddać część kwestii ze scenariusza chórowi, którego obecność nie pozwala odczytać spektaklu jako prostego obrazu starcia Wschodu z Zachodem. Wprawdzie niewielki zespół wokalny koncentruje w sobie chrześcijański wymiar dramatu Calderona-Słowackiego, niejako zastępując w tym ofiarną postawę Fernanda-katolika, jednak równocześnie wciąż dialoguje z muzykami – w spektaklu przypisanymi kulturze arabskiej. W ten sposób twórcy przynajmniej problematyzują wyświechtaną opozycję dwóch światów odmiennych wartości: dochodzi do zatarcia granicy między nimi (choć, co znamienne, w wymiarze akustycznym – a więc estetyki spektaklu). Mimo wszystko zestawienie to wciąż pozostaje niewątpliwym punktem odniesienia dla krakowskiego *Księcia Niezłomnego*. Dlatego wyżej cenię kolejny, dużo ciekawszy i odważniejszy element bogatej oprawy dźwiękowej przedstawienia – muzykę Karola Nepelskiego, w której dostrzegam interesujący potencjał krytyczny. Kompozytor sampluje dźwięki sceniczne, miesza je, zniesztalca, wyraźnie eksponując ich technologiczne zapośredniczenie. Doskonałe nagłosnienie – każące przypomnieć o, często pomijanej, pracy zespołu technicznego Starego Teatru – potęguje efekt przenikania widzów przez dźwięk. Ten jest namacalny, czujemy go całym ciałem jako wibrację. Może wydawać się, że Nepelski, nadając fali akustycznej materialny charakter, chce skorzystać z niej jak z rysika i buntowniczo pokreślić ułożoną kompozycję spektaklu. Odciać nas od schematycznej interpretacji *Księcia Niezłomnego* i oczyścić pole dla innego wglądu w dramat.



Fot. Magda Hueckel

W ten nasycony sensorycznie, choć tradycyjny pod względem obrazowania tego, co nieeuropejskie, świat wkraca książę Fernand (Jan Hryniewicz) – porywczy i bitny. Z ochotą wyprzedza swojego brata Henryka (Szymon Czacki), stonowanego i wyważonego, rwąc się do walki. Może to budzić pewne zaskoczenie. Czytając zapowiedzi *Księcia Niezłomnego*, zawierające deklaracje odejścia od fanatyzmu głównego bohatera dramatu Calderona-Słowackiego, spodziewałem się Fernanda dojrzalszego, kwestionującego idee, które towarzyszyły jego dramatycznemu pierwowzorowi. W ekspresji Hryniewicza zmiany tej nie widać. Transgresja – tak postaci, jak i aktora (warto pamiętać, że dramat naznaczony jest nie tylko zmitologizowanym zachowaniem Słowackiego-tłumacza, który miał przeżywać swój akt twórczy na poziomie fizjologicznym, ale i wyczerpującą rolę Ryszarda Ciesłaka u Grotowskiego) – wciąż zdaje się jego celem. Stara się być sugestywny (być może chwilami do przesady) w skrajnych emocjach. Jest nadto agresywny, czasem znów zbyt rzewny. Zmiana przychodzi dopiero pod koniec wraz ze śmiercią infanta. Fernand umiera nie na piedestale, w gorli męczeństwa za wiarę, ale w odrzuceniu. Niemal dosłownie znika krakowskiej publiczności z oczu. Leży z boku sceny, podpierając ścianę – skulony – nie wiadomo, czy pod ciężarem bólu, czy świadomości bezsensu własnej determinacji, którą widzieliśmy na początku spektaklu. Moment, w którym uchodzi z niego życie, w zasadzie może zostać przegapiony.

Fernand, którego porywczoci i poświęceniu Warsicka i Murawski odbierają celowość, ma w krakowskim spektaklu okazję przeglądać się w innych postaciach dramatu jak w zwierciadłach. Czasem mniej, a czasem bardziej wykrzywiających jego odbicie. Szczególnie ważne są dwa z nich – król Fezu, popadający w analogiczny do infanta ideowy marazm oraz Henryk, zaprzeczający postawie brata swoją powściągliwością. W roli pierwszego z nich występuje Edward Linde-Lubaszenko, który obdarza postać władcy dostojnością właściwą zasłużonemu aktorowi Starego Teatru, ale i wynikającą z wieku fizyczną ułomnością krepującą mu ruchy. Jego plany są wielkie – upokorzyć przeciwnika, odbić chrześcijańskie miasta. Moc, która miałaby na to pozwolić, kryje się jednak tylko w głosie monarchy. Z czasem przekonujemy się, że jego ciało nie pozwala w pełni zaangażować się w konflikt z Europejczykami, co reżyserka i Linde-Lubaszenko wyraźnie podkreślają. Choć król chciałby wciąż rzucić Ceutę do swoich stóp, nie daje rady samodzielnie usiąść na tronie, ani nawet się ubrać. Paralelności postaci króla i Fernanda daje o sobie znać w ich ostatniej rozmowie tuż przed śmiercią infanta. Oboje zastygają w bezradności. Nie da się wyczuć między nimi wzajemnego podziwu, respektu czy nawet nienawiści. Raczej obopólne poczucie kompromitacji idei, które im przyswiecały – walki, wiary, poświęcenia.

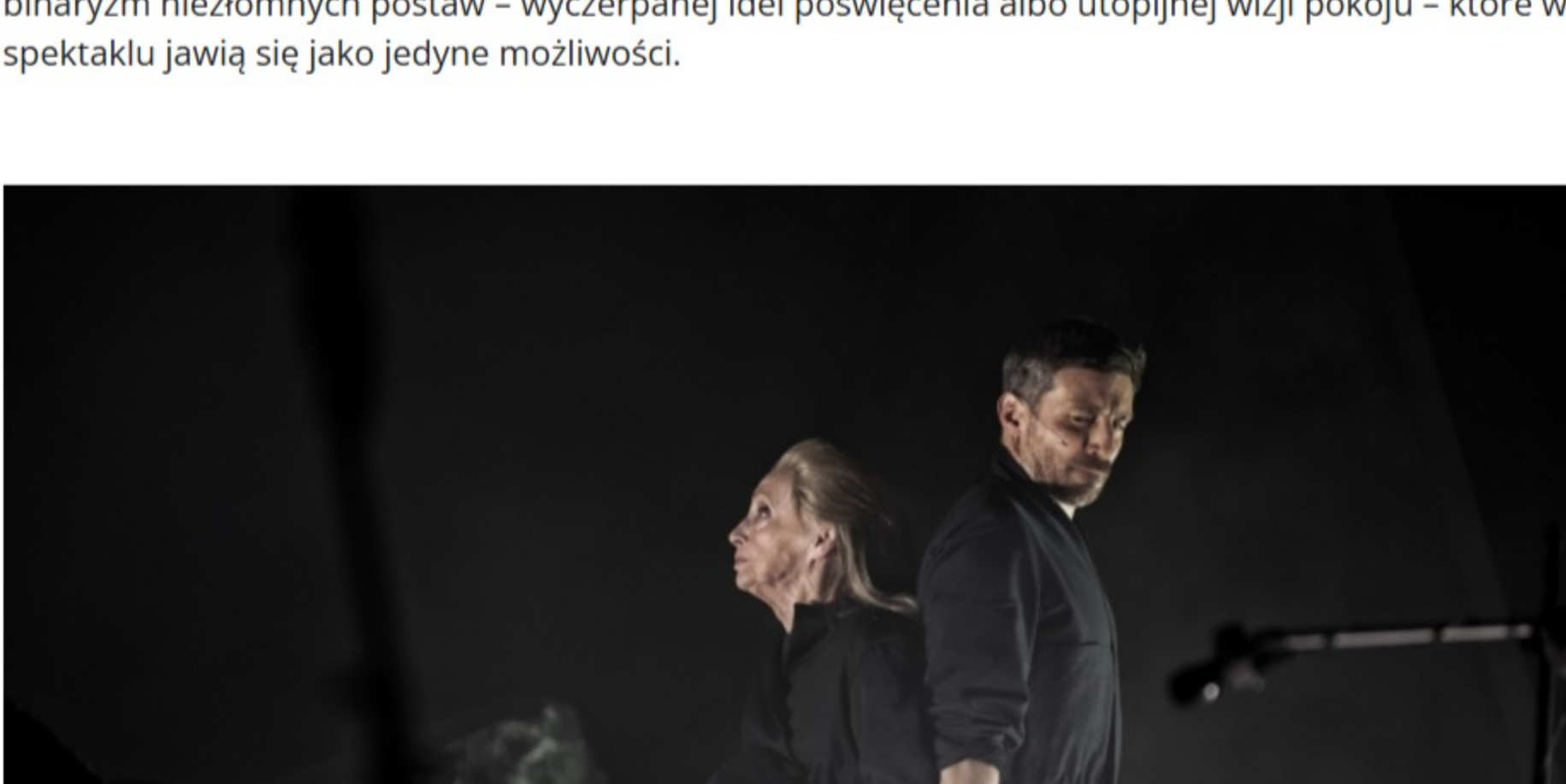
Inaczej jest z Henrykiem. Choć może się wydawać postacią drugoplanową, to właśnie on ma nam coś do przekazania. Warsicka z Murawskim dopisują mu cały monolog, który brat Fernanda kieruje wprost do publiczności. Parafrazuje w nim biblijną historię Abrahama, któremu Bóg każe zabić syna. Z delikatnym sztyderstwem w głosie mówi, że chciałby spojrzeć obu w twarz, gdy jeden rozkazuje, a drugi ślepo wykonuje rozkaz. Jednak nie o antyreligijną wymowę tu idzie. Przemowa ma przede wszystkim pacyfistyczny wydźwięk. Henryk krytykuje zwłaszcza Abrahama jako tego, który nie potrafi podjąć decyzji o zaniechaniu aktu przemocy, licząc na cud wstrzymujący jego rękę. „Chciałbym... żeby sam ją zatrzymał / Widząc absurd tego co robi / Może wówczas historia potoczyłaby się inaczej / Może wówczas / Tego dnia / Gdy ogłoszą wojnę / Nikt by nie przyszedł” – mówi. Jego słowa odbiją się echem we wspomnianym już, finałowym monologu Alfonsy.



Fot. Magda Hueckel

Warsicka i Murawski zdają się zatem nie wierzyć w sens cierpienia czy poświęcenia – być może przeciwieństwo Calderona, a zwłaszcza Słowackiego – i to bez względu na cel, jakiemu te mogą służyć. Szukając niezłomności nie w ofierze infanta, lecz w radykalnym geście odrzucenia przemocy. Takie postawienie sprawy, choć szlachetne, prowokuje mnie jednak do zastanowienia, czy podpisyliby się pod nim obrońcy Ukrainy. Nie będę nawet próbował udzielić autorskiej odpowiedzi. Zamiast tego odsyłam choćby do *Syndromu Hamleta* – niedawnego filmu Elwiry Niewiery i Piotra Rosołowskiego, ukazującego kulisy pracy ukraińskiej reżyserki, Rozy Sarkisian, nad spektaklem o różnorodności postaw Ukraińek i Ukraińców wobec własnego państwa i jego obrony po inwazji rosyjskiej w roku 2014 (o filmie w „Dialogu” pisała Wiktoria Tabak). Dokument – choć w szerokim planie bez wątplenia pozostaje daleki od apologii wojny – nie pozwala zbyt łatwo krytykować postaw, które z zachodniej perspektywy rzeczystyście mogą wydawać się zużyte, a nawet szkodliwe (w tym sensie, że sprzyjające przemocy). Dla żołnierzy i żołnerek, którzy doświadczyli walk frontowych lub niewoli, kategorie poświęcenia, męstwa czy wierności idei (w ich przypadku: oczywiście, narodowi) są wciąż ważne, a nawet niezbędne, aby stawiać opór imperializmowi putinowskiego reżymu. Z tego punktu widzenia wolanie Henryka o metaforyczne powstrzymanie abrahamowego ciosu, odrzucenie myślenia, które wojnie sprzyja, może brzmieć dobroliwie, ale i życzniowo.

Mając na uwadze problem jednoznacznego odwrócenia perspektywy postrzegania wartości wyznawanych przez bohaterów *Księcia Niezłomnego*, co wyraźnie daje się wyczuć w krakowskiej realizacji, żałuję, że na drugi plan w przedstawieniu zesłała postać Muleja, mauretańskiego dowódcy. Choć grający go Maciej Charyton często pojawia się na scenie, sam bohater został potraktowany dość monetycznie. Na jego odbiorze ciąży pierwsza scena spektaklu, w której widzimy, jak podnosi się z objęć księżniczki, co dobitnie ustawia postrzeganie go jako kochanka – zazdrosnego o Feniksanę i przy okazji uległego, jak się później okazuje, wobec Fernanda. Tymczasem Mulej to przecież także wojownik, podobny zarówno do obu portugalskich infantów, jak i króla Fezu, ale i różniący się od nich (choćby pod względem zdecydowanie mniejszego zakresu władzy). Być może z tej pozycji byłby w stanie uzupełnić zaproponowane przez Warsicką zestawienie Fernanda i króla Fezu z Henrykiem czy Alfonsą o jeszcze inne stanowisko wobec toczących się walk. Tym samym mógłby skomplikować binarny niezłomnych postaw – wyczerpanej idei poświęcenia albo utopijnej wizji pokoju – które w spektaklu jawią się jako jedyne możliwości.



Fot. Magda Hueckel

Inszenizacyjnie i realizacyjnie krakowski *Książę Niezłomny* stoi więc na wysokim poziomie. Zastawiają jednak warunki, na jakich Warsicka i Murawski próbują dyskutować z Calderonem i Słowackim. Odrzucając ich ideowość i patetyczność, momentami dość dyskutyniarowo uderzają we wniosłe tony humanizmu i pacyfizmu. Ze słuszną podejrzliwością przyglądając się fascynacjom obu autorów, ale w ich krytycznej lekturze proponują alternatywę, która – podobnie do samych poetów – z trudem przechodzi próbę konfrontacji z rzeczywistością. Ofiarna śmierć młodego człowieka, współczesność Fernanda, winna przerażać, jak i uwzniośleć nie tylko cierpienia. Niestety niezłomne dążenie do pokoju – zawsze pięknie brzmiące – może nie wystarczyć, aby go od tej śmierci uchronić.

Tagi: jarosław murawski małgorzata warsicka książę niezłomny stary teatr w krakowie

UDOSTĘPNIŁ



MACIEJ GUZY

Absolwent teatrolologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. Publikował m.in. w „Didaskaliach” i „Teatraliach”.