



TOMASZ KOWALSKI

DZIADY UNCHAINED

Teatr Nowy w Poznaniu
Adam Mickiewicz

DZIADY

reżyseria: Radosław Rychcik,
scenografia i kostiumy: Anna Maria Karczmarska,
muzyka, multimedia: Michał Lis, Piotr Lis,
premiera: 22 marca 2014

Spektakl zaczyna się właściwie jeszcze przed teatrem. Kobieta, pchająca wypełniony po brzegi rozmaitymi gratami wózek z supermarketu, prosi przychodzących do teatru o wsparcie. Reakcje są różne – część wrzuca drobne do wystawionej czapki z daszkiem, inni odmawiają albo udają, że w ogóle jej nie widzą. Z podobną obojętnością spotyka się śpiewaczka wykonująca *Lament Ariadny* z opery Monteverdiego. W foyer chłopak w stroju boya hotelowego częstuje popcornem, dziewczyny w eleganckich smokingach wpuszczają publiczność na widownię. Wszystkie te role odgrywają czarnoskórzy statysci, których obecność od samego początku stanowi wyraźny sygnał reżyserskiej koncepcji – radykalnej, bezczelnej, kontrowersyjnej, ale zarazem intrygującej – by za pomocą Mickiewiczowskiego tekstu ukazać wspólnotę losu

cierpiących za słuszną sprawę, uciskanych i prześladowanych, opowiadając przede wszystkim o wyzysku niewolników, rasizmie i walce czarnych o upragnioną wolność i równe prawa.

Dziady zostały więc przeflancowane przez Rychcika na grunt amerykańskiej historii i (pop)kultury. W wyświetlanej na samym początku przedstawienia dedykacji do grona „spółuczniów, spółwięźniów, [...] narodowej sprawy męczenników” dopisano Malcolma X, Martina Luthera Kinga i Johna Fitzgeralda Kennedy’ego. Próżno tu szukać cmentarnej kaplicy, gdzie lud gromadziłby się „dokoła truny”. Spójna i funkcjonalna scenografia Anny Marii Karczmarskiej łączy kilka miejsc – centralną część zajmuje wycinek sali gimnastycznej z umieszczonym w głębi sceny koszem oraz niedużą trybuną schowaną także w głębi, po lewej stronie. Bliżej proscenium znajduje się automat z coca-colą, a przed nim stolik, przy którym zasiadają trzy szansonistki (Oksana Hamerska, Anna Mierzwa, Julia Rybakowska). Z drugiej strony sceny para jednakowo ubranych postaci leży przed telewizorem, a w kieszeni znajduje się wysuwany podest, na którym umieszczone zostało łóżko Senatora.

Przed opuszczoną wciąż kurtyną pojawia się Guślarz, ucharakteryzowany na Jokera, granego w *Mrocznym rycerzu* przez Heatha Ledgera – czaruje i uwodzi, gestykulując niczym najlepszy prestidigitator (bardzo dobra, przykuwająca uwagę

rola Tomasza Nosinskiego). Jego „obrzęd świętokradzki”, choć słownie zakorzeniony w ludowym rytuale, ewokuje ikoniczne postaci i sceny kultury amerykańskiej. Kiedy już „buchnie, zawrze i zgaśnie”, zza lekko uchylonej kurtyny wyłania się Marilyn Monroe w podwiewanej od dołu białej sukience (Gabriela Frycz). Większa część prologu opiera się na ostatniej scenie III części *Dziadów* – gdy mowa o kilkudziesięciu wozach i ranie zadanej przez nieprzyjaciół narodu, Joker wyciąga z kieszeni model samochodu, jakim jechał Kennedy w chwili zamachu. Z radia dobiegają informacje o jego stanie, a Monroe śpiewa słynne *Happy Birthday*.

Zanim na scenie pojawiają się kolejne duchy wywoływane przez Guślarza – zasada przypisywania każdemu z nich odpowiedniej kliszy z amerykańskiego imaginarij jest podobna – nastrój ulega gwałtownej zmianie. Beztroska, kabaretowa atmosfera, zbudowana przez występ Monroe i wykonywaną po odsłonięciu kurtyny przez trzyosobowy chór piosenkę *Sing, sing, sing* z repertuaru Benny’ego Goodmana, znika (wraz z nią ginie też, niestety, napięcie), kiedy czterej koszykarze prowokacyjnie rzucają piłkę w stronę czarnoskórego boya, by po chwili pomóc Jokerowi powiesić go na sznurze przerzuconym przez kosz.

Zaklinanie duchów trwa – Józio i Różia (Grzegorz Gołaszewski, Marta Szumieł) odchodzą na moment od telewizora. Ubrani są w jednakowe sukienki, trzymają się za ręce jak bliźniaczki z *Lśnienia* Stanleya Kubricka. Zły Pan (w tej roli Maciej Zabielski, aktor charakterystyczny) przybiera postać plantatora, dzierżącemu długi pejcz. Nękający go chór ptaków odgrywa grupa statystów o innym niż biały kolorze skóry. Schodzą powoli z widowni, skąd padają także wypowiedziane przez nich kwestie Kruka i Sowy. To interesujący zabieg, łączący wydarzenia sceniczne ze współczesnymi realiami i tym, co działo się przed spektaklem. Przeradza się jednak w banał, gdy cały chór staje na krawędzi sceny i groźnie kracze w stronę publiczności, wsparty przez koszykarzy – ci za moment będą się przeżywać przed Zosią ubraną w strój cheerleaderki (Martyna Zaremba), której przepaska na oku nasuwa skojarzenia z *Miasteczkiem Twin Peaks*.

Wreszcie na scenie pojawia się Gustaw (Mariusz Zaniewski) – długowłosa, zarośnięty, w ręku niesie spory radiomagnetofon. Historię swojej miłości opowiada przykutemu do wózka Księdzu (Mariusz Puchalski), przypominającemu Stephenowi Hawkinga. Aktorowi udaje się zainteresować widzów – jego monolog przybiera różne odcienie emocjonalne, nasycony jest też wyraźnymi znakami dystansu. Kiedy mija godzina miłości, Gustaw kupuje w automacie coca-cola i długo rozkoszuje się napojem, przywołując na myśl ujęcia z licznych reklam. Listek, który ma mu przypominać o ukochanej, staje się listkiem gumy do żucia. Słynny napis znamionujący przemianę w Konrada bohater ma wytatuowany na plecach.

Tym dziwniej brzmi jednak jego prośba o przywrócenie *Dziadów* – Rychcik od samego początku odżegnuje się przecież od jakiegokolwiek metafizyki (powtarzana przez Guślarza fraza „widzicie Pański krzyż?” pełni wyłącznie funkcję strukturalną), podważa rytuał i ukazuje jego niemożliwość.

Nie wiadomo więc, dlaczego Gustawowi tak na nich zależy i co miałyby to oznaczać w kontekście przeniesienia całości w realia amerykańskie. Nie jest to zresztą pierwsza ani ostatnia niespójność w tym spektaklu. Nadmiar i rozległość skojarzeń przypisywanych pojawiającym się duchom także budzi wątpliwości – nie wszystkie dają się w jednakowym stopniu uzasadnić, bywają powierzchowne (Kubrick, cheerleaderka) i rozpraszają, na czym tracą te, które mogłyby wybrzmieć znacznie mocniej.

Nierówność przedstawienia widoczna jest także po przerwie. Początek drugiej części zdominowany zostaje przez motyw snu – o nim opowiadają słowami Konrada zgromadzone przy stoliku postaci, on też dręczy Senatorkę (Miroslaw Kropielnicki), któremu towarzyszy przeniesiona żywcem ze stereotypowych ilustracji czarnoskóra służąca z obfitym biustem i jeszcze większymi pośladkami – Ciotka Jemima (Maria Rybarczyk). Przed snem modlitwę za „tego, kto te piosenki ułożył”, chce zmówić Ewa. Rychcik szatkuje tekst i swobodnie przestawia sceny, co może – choć, oczywiście, nie musi – budzić opór odbiorcy. Większe pretensje należałoby raczej mieć o to, że cel niektórych reżyserskich zabiegów bywa mglisty.

Trudno, na przykład, jednoznacznie powiedzieć, dlaczego Rychcik zdecydował się na pozostawienie w spektaklu Wielkiej Improwizacji, skoro w całości odtwarza ją w wykonaniu Gustawa Holoubka, przy wyciemnionej scenie, z nagrania pochodzącego z *Lawy* Tadeusza Konwickiego. Kolejny przejaw dystansu wobec Mickiewiczowskiego tekstu, deklaracja niewiary w możliwość wypowiedzenia go współcześnie na scenie (głos aktora jest przetwarzany, do nagrania dodano efekty dźwiękowe) czy wyraz reżyserskiej bezradności, skutkującej redundancją, skoro Konrad dostaje możliwość wypowiedzenia się w kolejnej scenie, kiedy po angielsku wygłasza fragmenty słynnego przemówienia Martina Luthera Kinga? – mnogość potencjalnych odczytań jest tutaj raczej wadą niż zaletą.

Nie zmienia to faktu, że kolejna scena jest bodaj najatrakcyjniejszą w spektaklu, choć i ona budzi pewne wątpliwości. Rozebrani do naga statyści formują na środku sceny czworobok, stoją niczym na targu niewolników, trzęsąc się z zimna. Koszykarze wchodzą w role studentów aresztowanych przez Nowosilcowa. Opowieść Jana o chłopcu dźwigającym zbyt ciężki łańcuch nabiera uniwersalnego wydźwięku – na nogach niewolników także pobrzękują kajdany. Konrad kończy przemówienie Kinga, przepełnione nadzieją, że nadejdzie czas, gdy można będzie śpiewać starą pieśń, w której brzmieć będą słowa „nareszcie wolni”. Pieśń, która rozlega się po chwili, jest jednak zupełnie inna – to wampiryczna, bluźniercza pieśń zemsty. Pomysł na jej wykonanie (rytm wystukiwany na piłce koszykowej) zasługuje na pochwałę, trudniej jednak pogodzić jej przesłanie ze słowami charyzmatycznego przywódcy, zwracającego się do „weteranów produktywnego cierpienia”, oraz z potępieniem tej idei w utworze polskiego poety, gdzie raczej jednoznacznie przypisane są pokornemu księdzu Piotrowi.

Można próbować potraktować tę scenę jako rodzaj polemiki z Mickiewiczowską gloryfikacją biernego cierpienia. Taki

trop nasuwać by mogła ostatnia sekwencja spektaklu, będąca połączeniem Salonu warszawskiego i scen rozgrywających się u Senatora, choć i w tym wypadku trudno jednoznacznie stwierdzić, jaki cel przyświecał reżyserowi. Skończywszy pieśń, niewolnicy zasiadają na trybunie, a Joker wygłasza dla nich swego rodzaju wykład, posługując się objaśnieniami poety zawartymi w *Dziadach części III*. Z prawej strony wysuwa się podest, na którym znajduje się stół. Zasiadają przy nim: Senator, trzej członkowie Ku-Klux-Klanu, Ksiądz Piotr i Ciotka Jemima. Mowa tu o literaturze, o lawie skrywanej w głębi narodu i o pomieszaniu szyków na balu. Dyskusji o tym, jak długo trzeba czekać, by móc opisywać „bieżące wypadki”, towarzyszy wzajemne opluwanie się zjadaną w szybkim tempie kukurydzą. Jest w tej scenie nieco metateatralnej autoironii, widocznej zwłaszcza wtedy, gdy Ciotka Jemima mówi, że „temat nie jest polski, narodowy”. Po chwili jednak wciela się ona w Panią Rollison, by opowiedzieć o cierpieniach syna i prosić o pozwolenie na wizytę księdza. Żonglerka fragmentami *Dziadów* osiąga apogeum, gdy śpiący dotąd kapłan budzi się i wygłasza spore urywki Widzenia księdza Piotra, nie pomijając słynnego „czterdzieści i cztery”.

Inspiracja tej sceny jest oczywista – to *Django* Quentina Tarantino. Strumienie krwi tryskającej z przebitej przez księdza widelcem dłoni jednego z członków Klanu i wielkie krwawe plamy na ubraniach pozostałych postaci zastrzelonych przez Ciotkę Jemimę nie pozostawiają co do tego żadnych wątpliwości, podobnie jak ostentacyjna teatralność gestów wykonywanych przez aktorów, gdy padają strzały. Służąca siada ciężko na krześle, wciąż trzymając w rękach strzelbę. Całość zamyka *Mother* Johna Lennona. Gdy piosenka wybrzmiewa, z bocznej trybuny rozlegają się gromkie oklaski siedzących tam wciąż statystów i aktorów, którzy wcześniej śpiewali pieśń zemsty – jej słowa zostały urzeczywistnione.

Czy zatem pójść krok dalej i stwierdzić, że w spektaklu Rychcika obiecywanym zbawcą (może raczej: mścicielem) „z matki obcej” jest czarnoskóra służąca? Trzeba to, oczywiście, wziąć w nawias z uwagi na ewidentnie pastiszowy charakter ostatniej sceny, nie ulega jednak wątpliwości, że ofiary tracą w ten sposób niewinność, granica między nimi a katanami zaciera się niebezpiecznie, co skutkuje dwuznacznością dość ryzykowną w obliczu powracających przez cały spektakl problemów niewolnictwa, wyzysku czy szeroko pojętej nietolerancji.

Zdaje się ona zresztą wynikać w dużej mierze z niezbyt jasnego stosunku reżysera do oryginalnego tekstu. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Rychcik próbuje pogodzić w swoim spektaklu dwie przeciwstawne tendencje: z jednej strony akcentuje nieufność wobec Mickiewicza, podważa sensy i ironizuje, z drugiej zaś – chce nas przekonać, że to dramat uniwersalny, który, uwolniony od polskiego partykularyzmu, pozwoli przemówić ofiarom różnych prześladowań. Pomijając już nawet pytanie o to, które części *Dziadów* mogłyby takiemu zamysłowi posłużyć, trzeba powiedzieć, że taka strategia zbyt mocno przypomina chęć, by – niech będzie jak w końcowej scenie – jednocześnie mieć kukurydzę i ją zjeść. ■