

Reset *Dziadów*

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Wrocławski spektakl uświadamia, w jakim stopniu *Dziady* to rytuał słowa, zespalający niewidzialny świat ducha ze światem materii. Zadara zademonstrował jego siłę, choć nie zbudował teatru uczestnictwa, w którym widzowie mogliby się poczuć częścią obrzędowej gromady.

■ Trudno wskazać utwór obdarzony większą mocą wpływania na rzeczywistość niż *Dziady*. Tekst, uważany za jeden z podstawowych kodów polskości, promieniował na kulturę ostatnich stuleci, wyznaczał dalekosiężne cele w polityce i formatował losy pokoleń. Mimo to, a może właśnie dlatego, nie jest to utwór zbyt pilnie czytany. Ostatnio jest nawet gorzej: na fali krytycznej rewizji romantyzmu, która zaprowadziła Mickiewicza na ławę oskarżonych, jako współodpowiedzialnego za hekatombę nieudanych powstań, rozmowę z utworem zastąpiła parada publicystycznych klisz.

Michał Zadara postanowił dokonać kulturowego resetu, wystawić *Dziady* w całości i sprawdzić, o czym właściwie są. Tekst po raz pierwszy w historii ma być zrealizowany bez skrótów, do czego dojdzie za dwa lata, gdy Wrocław będzie pełnił honory Europejskiej Stolicy Kultury. W oczekiwaniu na to wydarzenie można było obejrzeć premierową odsłonę mniej więcej połowy całości tekstu, na którą złożyły się części I, II, IV oraz wiersz *Upiór*. Ta kompozycja, usuwająca z pola widzenia polityczną część III, ma już solidne umocowanie w historii scenicznej tekstu. *Dziady* wileńsko-kowieńskie stały się osnową inscenizacji Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów oraz gardzienickich *Guseł*. Rytualny wzór, wywiedziony z części II dramatu, patronował również formie teatralnej Kantora i Białoszewskiego.

Do tradycji nie-politycznej lektury *Dziadów* odwołał się też Zadara, nie po to jednak, by szlifować olśniewające koncepty metafizyczne. Magia w jego spektaklu nie jest w nim czymś szczególnie celebrowanym, a jeśli już się po-

jawia, to mimochodem. Bo też nie o duchach rozprawia się tu najbardziej przekonująco. Kwestią postawioną najdobitniej we wrocławskim przedstawieniu jest samotność człowieka w świecie, wyjętym z transcendentálnych ram. Poetyckie czary zepchnięto w nim na margines, a z wiersza, zamiast wiary w tajemne moce, bije zimne światło różewiczowskiego sceptycyzmu.

Zadara chciał przymierza z Mickiewiczem, lecz na innych warunkach niż dotąd. Widać to w pierwszym obrazie, który miał przerzucić kładkę pomiędzy „dawnymi i nowymi laty”. Zgodnie z zapisem w didaskaliach do *Dziadów Widowiska*, oczom widzów ukazuje się rozmarzona Dziewica pośród ksiąg, lecz zamiast stylowych mebli, świec i fortepianu na scenie tkwi tylko niedbale zasłany tapczan, na którym po nocach odpowiadają się lekturowe seanse. Anna Ilczuk gra egzaltowaną licealistkę, ułatwiając w przeszłość na skrzydłach staroświeckiego romansu *Valerie*. Jej płomienne wizje materializują się na scenie w postaci pary stylowych kochanków, wypożyczonych prosto z kart powieści, lecz gdy ekstatyczne uniesienie sięga zenitu, amatorka nocnych lektur zostaje wywieziona wraz ze swoim tapczanem.

Potem na scenę zjeżdża las. Przez chwilę robi się groźnie i nastrojowo, lecz szybko wychodzi na jaw, że to nie litewska knieja, a współczesny polski bór, mocno zaśmiecony i tętniący imprezowym życiem. Nic tu nie zapowiada nocnego misterium z duchami, choć między drzewami przemyskają dziwne postacie, zwołujące się na tajny obrzęd „poza cerkwią, poza dworem”. Cóż, kiedy bardziej niż heretyckim

procederem pachnie tu domówką pod gołym niebem, zwłaszcza gdy zza drzew z fasonem wjeżdża wypakowany rozochoczoną młodzieżą maluch, napełniając las głośnie hałaśliwą muzyką. Okazuje się, że to Chór Młodzieńców, który przybywa z pocieszcicielską misją do Karusi, oplakującej ukochanego.

Zadara znalazł ekwiwalent Mickiewiczowskiego gminu w pejzażu małych miasteczek i wsi – między światem Kiepskich i przasną, nie zawsze trzeźwą prowincją z filmów Smarzowskiego. Jednak konkret społeczny bierze się tu w nawias stylizacji, dyskretnie pastiszującej konwencje kina grozy. W części I ta gra toczy się dowcipnie i lekko. Widać to najciekawiej w scenie spotkania Gustawa z Czarnym Myśliwym, które rozpoczyna się w tonie komediowych zaczepki, a finiszuje niemal horrorem, gdy tajemniczy amator łowów wnosi na scenę myśliwskie trofeum przypominające ludzkiego trupa w folii. Ten widok wyprowadza z równowagi Gustawa, który krzyczy ze zgrozą: „Przebóg! Co to ma znaczyć?... Nie zbliżaj się do mnie!”. Wówczas z folii nieoczekiwanie wychyla się nieboszczyk, informując uprzejmie, że właśnie tutaj rękopis się urywa. To żartobliwe niedopowiedzenie nie wyklucza jednak, że finał spotkania mógł być tragiczny. Zgodnie z logiką tekstu, jaką proponował Zadara, w kolejnej odsłonie spektaklu Gustaw będzie przecieć duchem błędzącym po lesie.

W części II, w ciemnej czeluści sceny, wyrasta szkielet budowli niewiadomego przeznaczenia. Pustostan, obsmarowany przez graffitiarzy i zaśmiecony przez przygodnych imprezowiczów, okazuje się również miejscem sch-

dziek dziwnej gromady, uprawiającej proceder spirytystyczny. Celebransem tych praktyk jest malowniczy i nieco szemrany Guślarz (Mariusz Kiljan), najwidoczniej wynajęty, by zorganizować emocjonujący seans z duchami.

Obrzęd anonsuje z ekranu Anna Ilczuk, cytując Mickiewiczowskie wprowadzenie. Mowa w nim wprawdzie o obyczajach żałobnych pospółstwa Litwy, Prus i Kurlandii, być może jednak praktyki, jakie odprawia na opustoszałych budowach współczesny gmin, reprodukuje archaiczny ryt. Może oglądamy jego skarłałą wersję na cywilizacyjnym śmietniku, a Anna Ilczuk to antropolożka, przeprowadzająca badania terenowe. Możliwe również, że to postindustrialna baśń o ekscentrycznych formach duchowości, praktykowanych na kulturowych peryferiach. Na początku wydaje się przecież, że oglądamy raczej pastisz horroru niż obrzęd. Na scenie jest ciemno, więc seans transmitowany jest na ekrany za pomocą kamer noktowizyjnych. Niemal cała część II przypomina paradokumentalną konwencję filmu *Blair Witch Project*. Publiczność bezbłędnie wychwytuje ten kod, kwitując co mocniejsze momenty śmiechem, a nawet brawami.

Rzecz wygląda zrazu na rodzaj zabawy, sprokurowanej z ciekawości. Wydaje się zresztą, że członków gromady silniej niż wiara łączą więzi imprezowe, co potwierdza spływająca na linie płocha pasterka z badyłkiem i barankiem (Sylvia Boroń), jakby wprost wyjęta z piosenki Kazika. Jej przybycie wywołuje wyraźne poruszenie wśród męskich uczestników seansu, litościwie pozwalających dziewczynie zaciągnąć się szlugiem. Nieco inny charakter ma spotkanie ze złym panem, w które wdziera się zgiełk manifestacji ulicznej. Sprawiedliwy głos ludu, rozkołysany wiecową furią, ryczy przez tubę, podczas gdy animowane na linkach ptasie truchło rozszarpuje ciało kapitalisty, nieczulego na ludzką krzywdę. Zwierzęcych szkieletów-marionet jest zresztą więcej – tak jakby horror Zadary cofał się przed okropieństwami, nieoczekiwanie obłaskawiając je wyestetyzowaną formą.

Ta gra konwencjami usuwa na dalszy plan sens pozagrobowych tajemnic. Choć nie są to przecież prawdy oczywiste. Umarli, przywoływani w pogańskim obrzędzie, mówią nie tylko o śmierci, lecz przede wszystkim – o życiu. Objaśniają jego sens, prawa i zasady, wedle których będzie się dokonywał bilans ostateczny. Ów kodeks nie zawsze się zgadza z chrześcijańskim wyobrażeniem o sprawiedliwości po-

zagrobowej. W myśl tej katechezy, grzeszny jest każdy żywot nietknięty cierpieniem. Dlatego nawet duszyczki dzieci muszą poznać, czym jest ciężar istnienia, zmagając się z nieważkością czystcowej egzystencji. W eschatologii *Dziadów* pobrzmiewa duch heretycki, lecz w spektaklu wrocławskim nie ma to znaczenia, bo też duchów nie traktuje się tu zbyt serio. To raczej antropologiczna wyprawa na terytorium dzikiej Inności, na egzotyczne peryferie cywilizacji, gdzie studiuje się archaiczne formy życia duchowego. Widz ogląda coś, co może być świętem mistycznej wspólnoty pokoleń, ustanowionej poza czasem i ponad materią, lecz nie ma do niej dostępu. Teatr, jaki aranżuje Zadara w części II, nie buduje przymierza z widownią, lecz pozwala jej na dystans, niepozabawiony poczucia wyższości.

Może najbardziej intryguje fakt, że metafizyczne źródła pozostają w spektaklu niezdefiniowane. Gdy pojawiają się duchy dzieci, kamera niby to przypadkiem wyławia narysowany gdzieś pentagram – symbol dwoisty, który w zależności od sposobu ułożenia może być sygnaturą Boga bądź szatana. Nie ma zatem pewności, jakie siły podjęły tę grę z ludźmi, ciekawymi pozagrobowych nowin. Zaskakujące w tej odsłonie jest również odkrycie

usiłuje zracjonalizować poprzez koncepty formalne. Metafizyczny poblask, jaki zamigotał pod koniec części II, gasi dość brutalnie wiersz *Upiór*, któremu nie wiedzieć czemu nadano kształt policyjnego raportu z oględzin trupa podczas wizji lokalnej.

Szczęśliwie, w części IV fajerwerki formalne ulegają wydatnemu ograniczeniu, dzięki czemu spektakl, balansujący dotąd między popkulturowym pastiszem i realizmem magicznym, uzyskuje wreszcie równowagę.

Jesteśmy wciąż w lesie. Na scenie pojawia się drewniana chatka, cokolwiek baśniowa, choć nie do końca, bo w środku jest zmywak z bieżącą wodą, elektryczność, sprzęt AGD, ozdobiony serduszkami WOŚP oraz pianino. Chatka kręci się na obrotówce, eksponując to naiwną fasadę domku z piernika, to znów naturalistyczny obraz gospodarstwa domowego. To pęknięcie buduje również dramaturgiczną oś tej odsłony, w której cuda i racjonalna proza życia skaczą sobie do gardła. Wieczorny spokój domostwa, zamieszkałego przez grekokatolickiego księdza i brzdąkające na pianinie dziewczynki, odwiedza ekscentryczny gość. Gospodarz podejmuje go z czujną uprzejmością, uznając najwyraźniej za nieszkodliwego wariata. W dzieciach jednak budzi ciekawość,

Rola Porczyka przerasta ramy spektaklu. Aktor dał się poprowadzić tekstowi i stało się jasne, że siły tej poezji nie jest w stanie unieść żaden racjonalnie skonstruowany świat sceniczny.

bliskości magii i zabawy, naiwnego kuglarstwa Guślarza i transcendencji, o której zwykliśmy myśleć z nabożeństwem. Bo przecież podszyta hochsztaplerstwem celebra okazuje się w końcu skuteczna, pokątny rytuał bierze górę nad halloweenowym dreszczykiem, pryska gdzieś tandeta pasteryzowanych wiktuałów prosto z półek Biedronki i pomiędzy gromadą wciśniętą w ciemne zakamarki rusztowań i przybyszami z zaświatów zaczyna się coś dziać. Gdy przychodzi czas na dusze ciężkie, również Guślarz traci kontrolę nad sytuacją. Lekko-myślnie wyzwolona energia nie daje się okiełznać szarlatańskimi sztuczkami, duchy zaczynają wżerać się w żywych, dobierają się do ich serc i sumień, ujawniając ścisły spłot, w jakim trwają te dwa światy.

Niestety, tę wyzwoloną nagle, pierwotną dzikość rytuału Zadara już w chwilę później

co powoduje, że między nimi a przybyszem szybko rodzi się milcząca nieporozumienia.

Wśród badaczy do dziś nie ma zgody, czy Gustaw to duch, upiór, czy może żywy człowiek, którego nieszczęśliwa miłość uczyniła „umarłym dla świata”. Status bohatera Porczyka został rozstrzygnięty jednoznacznie: to duch-powrotnik, nieszczęśnik, którego między żywych pcha miłosna rana. Gustaw powraca, by rozdrapywać ją przed ludźmi, odgrywać wciąż te same sceny szaleństwa. Nocne misterium, odprawione w księżej chatce, które Ryszard Przybylski nazwał wielkim teatrem duszy, ma więc tutaj kształt teatru do potęgi. Spektakl cierpień miłosnych, powtarzany po wielekroć, w wykonaniu Porczyka jest i światopoglądową dysputą, i metafizyczną awanturą, i własną autoparodią, bo gesty rozpaczły rozchylały się ponad miarę, wspomnienia za-

częły się płatać, zaś nieszczęśliwy kochanek zdążył stać się aktorem, rozsmakowanym we własnym cierpieniu. Gustaw wygląda na szaleńca, lecz przecież swój spektakl starannie reżyseruje. Stawką w grze jest rozbrojenie i kapitulacja przeciwnika, którego zdroworozsądkowe argumenty zostaną w finale rozniesione w pył. Gustaw Porczyka jest i wulkanem, i zimnym rachmistrzem: w ciągu trzech godzin, jakie ma do dyspozycji, wodzi Księdza po manowcach umysłu, pilnując równocześnie, by zbyt szybko się nie rozsypał.

Najpierw daje się poznać jako nieszczęśliwy kochanek, szukający ujęcia dla swych cierpień w szaleństwie. Szokuje zmiennością nastrojów, spala się w gorączce, wyśpiewując to, czego nie da się powiedzieć, to znów wybiega z chatki, by studzić emocje chłodem nocy. Wszystko to pozwala Księdzu na złudzenie,

ment w mowę oskarżycielską, lecz najmocniejsze efekty zostaną zarezerwowane na finał. Gustaw przebije się sztyletem, ale nie umrze. Wręcz przeciwnie, będzie monologował z tym większą energią, krzepiąc się w przerwie puszką piwa na przydomowej ławeczce. Bo kulminacja godziny przestrogi to groteskowy seans cudów. Jej ostatecznym akordem jest teatr dziadów, z żartobliwym preludium w postaci rozmowy z duszą lichwiarza, uwięzioną w ciele robaczka-kołatka i wielkim złotem duchów na koniec. Dopiero wówczas nocny gość zrzuca wszystkie maski i występuje jako emisariusz z tamtego świata, żądający uznania pogańskiego obrzędu i praw umarłych wśród żywych.

Rola Porczyka przerasta ramy spektaklu, można nawet odnieść wrażenie, że inscenizacyjna rama, zbudowana dla jej oprawy, jest całkowicie zbędna. Aktor dał się poprowadzić

coraz straszliwszych masek cierpienia zdaje się błazeństwem, choć przecież na dnie tych groteskowych płasów tkwi potworna samotność człowieka, któremu utrata kochanki wyrwała kawał duszy i wykluczyła z ludzkiej wspólnoty.

Lot Porczyka nad zasiekami słów niecierpliwych, spalanych gorączką, zaplątanych w sprzecznościach – to wyczyn kaskaderski. Jest w nim i wielkość poezji, i jej błaga, stwórcza moc i przekleństwo. To rola skomponowana jak utwór muzyczny. Nie tylko dlatego, że tak wiele znaczy w niej pierwiastek wokalny. Niemal dwugodzinny show Porczyka dyscyplinuje rytm i piękna gra kontrapunktów, w której wściekle furioso może przejść bez zgrzytu w liryczny zaśpiew, a żar afektu zmienić się w trupi chłód.

Muzyczność porządkuje również całość inscenizacji. Zadara odkrył ją w tekście, choć pewnie brał też pod uwagę domniemania badaczy, którzy – powołując się na pierwodruk części II poematu, noszący znamiona libretta – byli skłonni widzieć w dziele Mickiewicza coś na kształt opery ludowej. Wrocławski spektakl uświadamia również, w jakim stopniu *Dziady* to rytuał słowa, zespalający niewidzialny świat ducha ze światem materii. Zadara zademonstrował jego siłę, choć nie zbudował teatru uczestnictwa, w którym widzowie mogliby się poczuć częścią obrzędowej gromady. Wołanie: „Przywróć nam dziady!”, wyartykułowane przez grupkę wykluczonych, których praktyki ogląda się z bezpiecznego dystansu, straciło swą rewolucyjną moc. Duchy zostały za kordonem, oddzielone zasiekami estetycznych figur. Może to znak czasu. ■

Wołanie: „Przywróć nam dziady!”, wyartykułowane przez grupkę wykluczonych, których praktyki ogląda się z bezpiecznego dystansu, straciło swą rewolucyjną moc. Duchy zostały za kordonem, oddzielone zasiekami estetycznych figur. Może to znak czasu.

że ma nad nim przewagę. Wiesław Cichy w tej roli statecznie manewruje pomiędzy stołem, zmywakiem i kredensem, jakby licząc na to, że furia nocnego gościa szybko się wyczerpie. Ale ten nie daje za wygraną i rozdrapawszy własne rany, dobiera się do blizn na sercu przeciwnika, by w końcu zagrać kartą łączącej ich zażyłości. Gdy Gustaw ujawni swoje imię, cel wizyty stanie się jasny: uczeń przyszedł osądzić swego mistrza, którego nauki okazały się całkowicie bezsilne wobec tajemnic duchowego kosmosu. Pieśń miłości zamieni się na mo-

tekstowi i stało się jasne, że siły tej poezji nie jest w stanie unieść żaden racjonalnie skonstruowany świat sceniczny. Jest zresztą moment, w którym machina inscenizacyjna staje w miejscu i Gustaw zwraca się wprost do publiczności, rozważając, jakiej zemsty dokonać na wiarołomnej ukochanej w dniu jej ślubu. Tragedia zdradzonego kochanka sięga zenitu, lecz aktor nie waha się pokazać, jak śmieszny dla świata jest obraz mąk miłosnych. W tej scenie, gdzie rozpacz szarżuje na skraj przepaści, jest coś z Gombrowicza: przymierzanie

Teatr Polski we Wrocławiu
Dziady Adama Mickiewicza
reżyseria Michał Zadara
premiera 15 lutego 2014