



Warszawskie premiery: Powszechny, Studio

NASZ KONIEC WIEKU

JACEK SIERADZKI

ZACZAŁ TĘ PASSE ARTHUR RIMBAUD. Wiosną ubiegłego roku w Dramatycznym Adam Sroka przeniósł na scenę jego „Sezon w piekle”. Garstka widzów z aktorem-przewodnikiem wędrowała przez infernalne czeluście Sali im. Modrzejewskiej, z której usunięto fotele, słuchając słów poematu. Nie było to wielkie przedstawienie.

W tym samym mniej więcej czasie, Krzysztof Babicki w Gdańsku szykował „Kobietę z morza”, nie grywany u nas dramat Henryka Ibsena z ostatniego, symbolistycznego okresu. Reżyser nie uatrakcyjnił widowiskowymi efektami dramatycznej przypowieści (zdającej się w takim streszczeniu naiwną bajeczką), potraktował ją lojalnie, wy dobył spod dialogów podskórne, pulsujące napięcie, dał miejsce Joannie Bogackiej na świetną, dojrzałą rolę. Teatr Wybrzeże zawiązał tę inscenizację, niczym samowar do Tuły, na międzynarodowy festiwal ibsenowski w Oslo. I zrobił furorę.

Na czym się zasadza powrót zainteresowania symbolizmem? Na magii „Końca wieku”, choć nasz fin de siècle tak jest przecież inny? Może raczej na przesyconym przyziemności, na

10 POLITYKA

NR 2 (1862)

9.I.1993 R.

teścności do tajemnicy, niezwykłości, do szaleństwa wyobraźni niekoniecznie tak infantylnej, jaką oferuje cała dzisiejsza komercja? I pewnie jeszcze na buncie przeciw poczciwości ramek, w jakie chcą zamknąć nam świat nawiedzeni, nieproszeni moralisci!

Izydor Ducasse piszący pod pseudonimem hrabiego de Lautréamont, jest w literaturze francuskiej ogniem łączącym dwie wielkie epoki twórcze. Jedni liczą go do pierwszych symbolistów, inni biorą za ostatniego, najgłębiej rozczarowanego romantyka. Z dobrze przestudiowanego (łącznie z naszym Mickiewiczem) romanizmu Lautréamont brał bunt, niezgodę na świat, indywidualizm, ekstatyczną formę; jednak czerń jego wizji przerastała wszystko, co przed nim stworzono. Poemat prozą „Pieśni Maldorora” jest jednym z najbardziej fascynujących, ale i przeraźliwych obrazów, jakie znają dzieje literatury.

Z ekstatycznej prozy Lautréamonta debiutujący w teatrze filmowiec Mariusz Treliński potrafił stworzyć znakomite widowisko. Pokój hotelowy samotnego poety odwiedzanego tylko przez życzliwą pokojówkę i pozornie oschłego bankiera (świetnie, bo z niczego role Gabrieli Kownackiej i Krzysztofa Majchrzaka), pokój ten nagle pęka; w szczelinie widać konwulsyjnie skręconą, diaboliczną postać. Królestwo Maldorora wdziera się na scenę kolejnymi obrazami zamkniętymi przez Andrzeja Majewskiego w połyskliwej czerni wnętrza, które rozświetlają tylko wielokolorowe, przedziwne słoje i daleki ceglano-rudawy pejzaż w tle. W królestwie tym szlachują w worku młodego chłopca – jedną z wielu ofiar upodobań władcy, w królestwie tym tańczy wesz-namiętny kochanek, i szaleje samica rekina, a wielki świetlik jest przewodnikiem do ponętnej Prostytucji, z którą trzeba wejść w pacht. W królestwie tym Bóg jest ludożercą i cieszy się cierpieniami ludzkości, a kiedy indziej leży pijany i poniżony, obrzucany śmiechem. Jacek Jarosz gra Boga i ojca poety, co jest, rzecz jasna, kluczem dość prostym; gdy jednak rzuca Bogu wyzwanie sam Maldoror – kieruje je do wyrosłej spod podłogi wielkiej twarzy clowna obwieszzonego świecidełkami. A jeszcze inny wizerunek Boga wylania się ze spowiedzi Włosa (karkołomna etiuda Anny Chodakowskiej) porzuczonego podczas ukradkowych odwiedzin niebiańskiego gościa w lupanarze, unurzanego w spermie i oczekującego na powrót zawstydzonego, obgadywanego przez archanioły, wykpiwanego przez diabły właściciela.

Reżyser stosuje bardzo rozmaite środki, by sprostać szaleństwu inscenizowanej literatury: mamy tu i balet, i pantomimę, i rozbudowaną symbolikę plastyczną. Chwilami balansuje niebezpiecznie blisko granicy kiczu – jak wówczas, gdy zamordowany efeb, wyrzut sumienia Maldorora z brzuchem zszytym jak po sekcji ulatuje w rozgwieżdzone niebo rozłożony ramiona na kształt krzyża. Ów balans można wszakże potraktować jako kolejny dowód lojalności inscenizatora wobec autora. Lautréamont – pisano – „niemiłosiernie przeciągał struny swej poezji”; Treliński biorąc hipotekę bierze także ciążące na niej długi.

Imponujące widowisko, szalone i dojrzałe, porywające, choć chwilami cokolwiek podejrzane. A jego sens? Interpretacja „Snów” sprawiła komentatorom kłopoty. Pisano, że to już nie bierze, że staroświeckie, że w XX wieku zło na czym innym polega, że nie takie horrory czytają dzieci na wagarach. No tak, ale Lautréamont naprawdę był ostatnim z romantyków. I żeby nie wiedzieć ile razy powtarzał, iż jego rolą jest słać zło, zawsze to zapamiętałe opiewanie było tylko prowokacyjnym krzykiem protestu. Maldoror w znakomitej, bogatej kreacji Jana Peszka nie jest triumfującym szatanem. Jest nieludzka emanacja zła i – jednocześnie ofiarą samego siebie. Wyzywa Boga jak Mickiewiczowski Konrad, tyle że jego bluźnierstwo dyktowane jest beznadziejną rozpaczą oddaloną o lata świetlne od pychy bohatera „Dziadów”. Gwałci boskiego wysłannika: bosego, zbrukanego anioła o czarnych skrzydłach (Olgierd Łukasiewicz), który płacze nad nim i nad światem...

Tamten fin de siècle był artystowski, zachłyśnięty sztuką. Najnowszy spektakl Teatru Powszechnego zaczyna się długimi, miękkimi dialogami znawcy malarstwa Bałandaszka z aktorką Spiką (Jan Englert i Joanna Szczepkowska). Oboje nie są kabotynami – to novum w dziejach scenicznych „Onych”. Delikatną, pozabawioną natrętnych też i dość przetrzebioną z Witkacowskiej zgrywy rozmowę poprzedza symboliczny gest odgródnienia galerii Bałandaszka czerwonym sznurem zawieszonym na złotych stojakach, jak w muzeach. Na obszarach poza tak wydzielonym terytorium instalują się Oni: komitet tajnego, rzeczywistego rządu dążący do wprowadzenia całkowitej automatyzacji życia i zniszczenia żywej sztuki. Butna, prymitywna, zachłyśnięta rządzeniem grupa chamów, leciwych dam, usłużnych karierowiczów oto-

czonych ochroniarzami i dowodzonych przez jowialnego dyktatorka Abłopotę. Każda epoka ma takie bestiarium, na jakie zasługuje. Wkroczyliśmy w XX wiek.

Przed siedmiu laty „Oni” Rudolfa Ziolo w krakowskiej Miniaturze byli ozdobą kiepskiej skądinąd fety na stulecie Witkacego: powstał wtedy skromny, klarowny i bardzo przejmujący spektakl o zderzeniu bezbronnej sztuki z tępa siłą. Tym razem reżyser próbował w tamte ramy wtłoczyć syntezę całej epoki, opowiedzieć w jednym spektaklu, jak ziściły się profecje Witkacego. Musiał za to zapłacić tautologiami i wyraźnym spłycającym symboliką. Seraskier Banga Tefuan, forpocza i ideolog Onych (Mariusz Benoit) jawi się przed nami w czerwonych portkach, a za chwilę w ruskiej koszuli. Wszem, przepięknie polatuje nad rewolucyjnym tłumem (na ramionach oraz na rowerze!) w chwili rozpoczęcia ataku. Abłoputo Władysława Kowalskiego to dość konwencjonalny staliniek, z jowialnym uśmiechem i żelaznym uściskiem. Znajoma skądinąd rzeczywistość wkracza do galerii w postaci smołowego słupa, na którym instaluje się megafon, miernicze go z cyrklem i siewcy. Symbole dobre smacznie, niemniej robi się ich w pewnej chwili trochę za dużo i tańczenie kozaka przez rządowych przydupasów wywołuje już przesyty.

Zwłaszcza, że te cokolwiek przebrzmiałe aluzje polityczne nie wyczerpują zasobu symboliki przedstawienia. Dochodzi rozbudowana sfera obyczajowa. Bal na gruzach galerii jest w inscenizacji Ziolo możliwie najobrzydliwszą orgietką: niewyżyte megier (grane z poświęceniem przez Elżbietę Kępińską i Mirosławę Dubrawską) rzucają się na wszystko, co się rusza, fortepian aż podjeżdża do góry, by ukazać oryginalnie splecione ciała, a dzielna gwardia porucznika Kretowiczki poczyna sobie z koszarowym animuszem. Złamany Bałandaszek zdradza swą muzę i kochankę nie z byle kim, skoro nienasycona Rosika (Joanna Żółkowska) przybiera najpierw postać Marylin Monroe, później zaś wulgarnie ponętne kształty Madonny.

W finale pokojówka Ficia (Dorota Landowska) wychodzi na przez gwardię ochroniarzy maże sprząta na murze wielkie litery ACID HOUSE. Napis ten wprawił dystygnowaną publiczność premierową w widoczną konsternację. Na szczęście „Polityka” ma swego eksperta od subkultur młodzieżowych, co mnie przynajmniej, mam nadzieję, uchroni przed blamażem.*

Strasznie dużo znaków i – także przez to – niezbyt koherentny obraz całości. Kłopot nie w tym, że publiczność premiery nie wie, co znaczy ACID HOUSE – to już jej wstyd, a nie usprawiedliwienie; ów anarchystyczny napis na murze pojawia się tu jednak całkiem na zasadzie *deus ex machina*. Być może Rudolf Ziolo chciał powiedzieć trochę za wiele: tak maksymalistycznie zakrojony skrót musiał w efekcie dać przerost symboliki, i co za tym idzie, jej zbanalizowanie. Po prostu nie dało się nazbyt wnikliwie mówić o rzeczach tak rozpiętych, wcisnąć w jedną symboliczną figurę całą historię wyrotowej działalności Onych – nie tyle rządzącego światem spisku, ile upostaciowanej w groteskowych figurach ogólnej tendencji do zautomatyzowania, zwulgaryzowania i zbrutalizowania życia. Niemniej reżyser ponad wszelką wątpliwość potraktował bardzo serio i Witkacego z jego prorocztwami, i swoich partnerów na widowni. Nie pozostawiając wątpliwości co do pesymistycznego przebiegu dalszych losów sztuki (i cywilizacji – u Witkacego to stały związek), spróbował bardzo delikatnie – bez wyłożonej na łopacie tezy i bez łatwego optymizmu – pobronić parę artystów z dawnej epoki, nie idealizując ich przy tym i nie tuszując ich spisałości.

A że obydwoje giną w starciu z nazajdem trywialności? Ba, tylko taki symbolizm pisany jest być może naszemu fin de siècle'owi. Hrabia de Lautréamont zapewne wzruszyłby ramionami.

* ACID HOUSE – styl rocka wykorzystujący inspirację rapu, dance music, rave, odtwarzany w wyspecjalizowanych dyskotekach. Ale też szerzej: styl subkulturowy nawiązujący do znanej już w latach 60 psychodelii. Ważnym atrybutem są lekkie, euforyzujące halucynogeny, takie jak ekstazy. Poza tym – musi być kolorowo. (Mirosław Pęczak)

Lautréamont SNY na podstawie „Pieśni Maldorora” w przekładzie Macieja Żurowskiego. Scenariusz: Mariusz Treliński, Agnieszka Lipiec-Wróblewska, reżyseria: Mariusz Treliński, scenografia: Andrzej Majewski, kostiumy: Zofia de Ines, choreografia: Emil Wesolowski. Premiera w Teatrze Studio w Warszawie 22 listopada 1992.

Stanisław Ignacy Witkiewicz ONI. Reżyseria: Rudolf Ziolo, scenografia: Andrzej Witkowski, muzyka: Janusz Stokłosa. Premiera w Teatrze Powszechnym w Warszawie 28 listopada 1992.