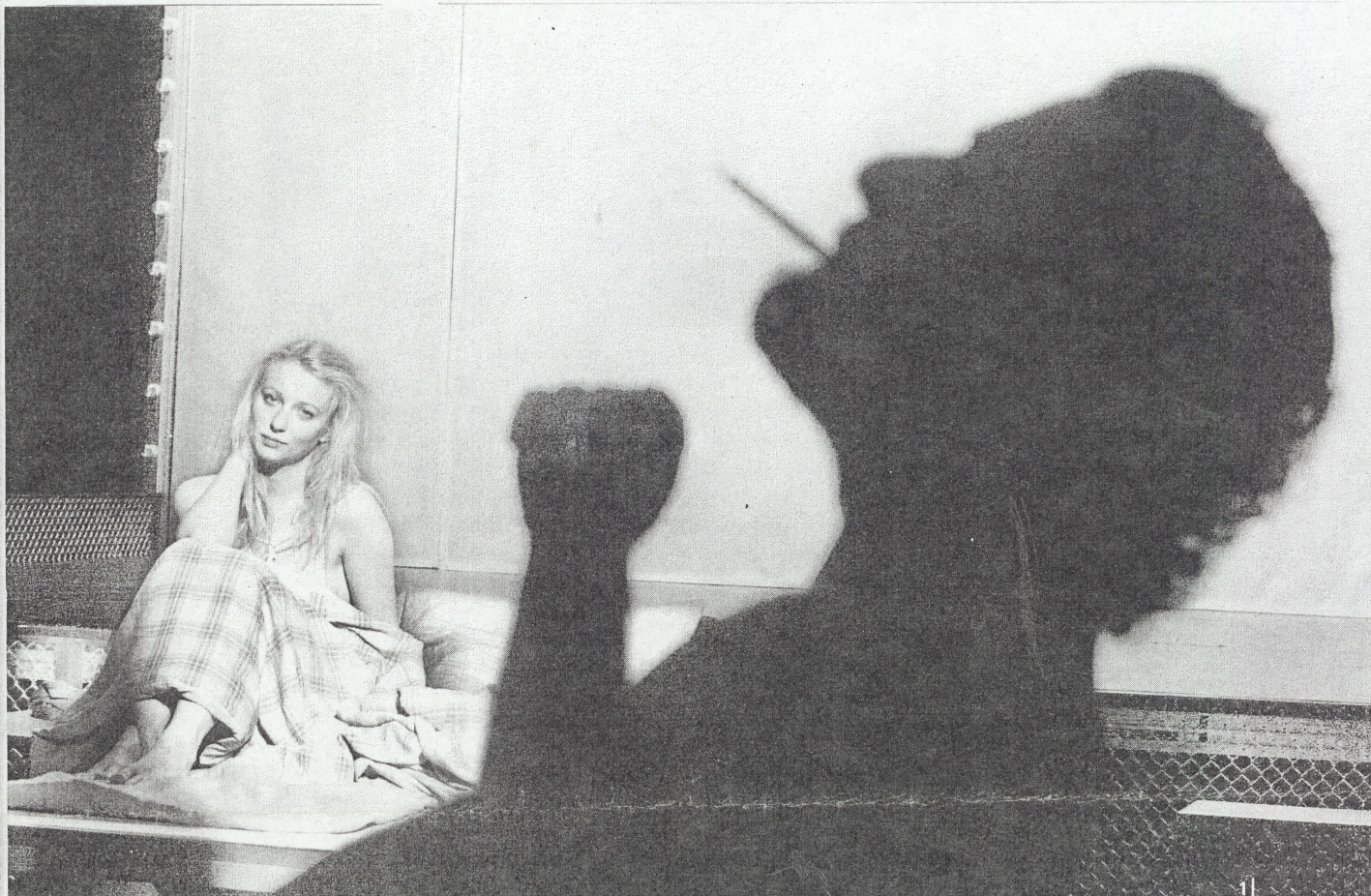


Teatr

Warszawa
02-2007
M. / Nr 2



Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

„Baal”

Bertolta Brechta

tlum. Roman Szydlowski

reż. Marek Fiedor

scenogr. Jan Kozikowski

muz. Tomasz Hynek

reż. światła Wojciech Puś

premiera 10 listopada 2006

„Baal” Bertolta Brechta opowiada o poecie kontestującym zasady życia społecznego, przekraczającym wszystkie tabu, nienasyconym ciał kobiet, wiecznie pijanym, o bluźniercy i bezwzględny dręczycielu. Ale zarazem o człowieku żyjącym w zgodzie ze sobą i demaskującym, czasem mimowiednie, zakłamanie wszystkich wokół. W spektaklu Marka Fiedora tytułową postać gra kolejno sześciu aktorów (Maciej Namysło, Leszek Malec, Michał Majnicz, Adam Ciolek, Przemysław Kozłowski i Andrzej Jakubczyk). Rozbicie bohatera to zabieg dość karkołomny, pomimo fragmentarycznej budowy dramatu. Otrzymujemy bowiem – zamiast linearnej (mimo wszystko) opowieści o losach jednej osoby, zmieniającej się psychicznie, ponoszącej konse-

Patrząc na chmury

Tadeusz Kornaś

kwencje swoich czynów – rzecz o pewnej postawie czy raczej o pewnym stanie ducha i obecności dziwnego pierwiastka we wnętrzu człowieka. Nie można już poprzestać na oczywistej konstatacji: Baal jest w każdym z nas. Pojawia się dalszy ciąg skojarzeń – jak różny to Baal. Nie ma już jednej twarzy. Może być chudy i gruby, delikatny i obłąkany. To niejako baalizm wcielany, lecz nie w pojedynczego człowieka, a w życie każdego mężczyzny.

„Siedem aspektów baalicznego odczucia świata” (taki podtytuł nosi spektakl) wpisuje się w widoczny od lat kierunek w twórczości reżysera – w próbę odsłaniania różnych aspektów ludzkiej osobowości wypracowywanych z mitów: Don Kichota, Peer Gynta, Don Juana... Warto też dodać, że jest to drugie podejście Fiedora do „Baala”; kilka lat temu zrealizował dramat młodego Brechta w łódzkiej filmówce.

Widzowie otaczają scenę z trzech stron. Wyżej jest jeszcze estrada, za nią zasłona-ekran, która czasem, odpowiednio oświetlona, pozwala dostrzec, co się dzieje poza nią, niekiedy zaś pozostaje nieprzenikniona.

Spektakl zaczyna występ zespołu muzycznego, którego Baal jest wokalistą. Bohater śpiewa swoje wiersze. Muzyka tworzona jest na żywo – na suszarce do włosów, małej wiertarce, metalowym pręcie i starej maszynie do liczenia pieniędzy. Twarz Baala jest filmowana i projektowana na ekran. Filmuje ktoś z grupki koneserów, którzy słuchają koncertu pod estradą. Po występie odbywa się bankiet. Wielbiciele kwitują występ Baala tonem zachwytu ujętego w nadzwyczaj konwencjonalne ramy. Baal w zamian obraża każdego, wytykając zakłamanie, niskie potrzeby oszustwa i erotyczne zachwiania. Sposób bycia bohatera jest bezpośrednim przedłużeniem brutalności jego poezji. Na początku poznajemy więc Baala jako bezwzględnego burzyciela zakłamania. Jest niesympatyczny, ostentacyjnie niedopasowany do konwenansów, ale trudno też współczuć obrażanym przez niego zblazowanym wielbicielom. (Od początku widać, jak bardzo Fiedor zmienił dramat Brechta, wykrawając z tekstu zupełnie nową scenę. W kolejnych niejednokrotnie przemiesza radykalnie kwestie, wytnie wiele innych).

Bezkompromisowość i brutalność Baala objawiają się coraz wyraźniej. W czasie kolacji u przemysłowca Mecha (Michał Majnicz) protegujący poetę krytyk próbuje namówić gospodarza na wydanie jego utworów. Baal zachowuje się prostacko i wulgarnie, je w obrzydliwy sposób, upija się, a na koniec ładuje głową w galarecie. (Leszek Malec wydobyl najbardziej obleśne tony postaci). Uwodzi też Emilię, żonę Mecha (Beata Wnęk-Malec) – robi to w sposób ostentacyjny. I skuteczny. Obrzydliwość nie klóci się z magią uwodzenia. Coraz wyraźniej spektakl z racjonalności zaczyna osuwać się w emocjonalność. Magii Baala nie da się wytłumaczyć.

Baal to mężczyźni. Wszyscy. A kobiety? Czy istnieje w nich pierwiastek baaliczny? W przedstawieniu Fiedora trudno odnaleźć odpowiedź – jakby istniał dla kobiet inny rodzaj takiej postawy. Opuszczają mężów, kochanków, rzucają wszystko. Gdy widzą Baala, „drżą im kolana”. Muszą go kochać – i kochają – rzucając się jak w ogień, zdając sobie sprawę, że idą na straconie. Każda robi to w inny sposób. Aktorki pojawiają się w kolejnych scenach w tych samych rolach – to baalizm zindy-

1 | Iwona Głowińska (Joanna), Michał Majnicz (Baal); fot. Rafał Mielnik

2 | Iwona Głowińska (Dziewczyna), Przemysław Kozłowski (Baal); fot. Rafał Mielnik

widualizowany i innego rodzaju. Bardzo mocno odczuwamy w kobiecych postaciach rozdwojenie. Są gotowe na ofiarowanie siebie, oddanie do końca, ale zarazem jest to bezsilne poddanie się biologii, bez szans na ziszczenie uczucia, a często lubowanie się poniżeniem. Baal spełnia z naddatkiem skryte pożądanie upokorzenia. Emilia opuszcza milionera i pije (choć pełna obrzydzenia) z Baalem w obskurnej knajpie. On poniża ją przed wszystkimi, ona wciąż go kocha. Johannes przyprawdza młodą narzeczoną, nietkniętą jeszcze przez niego Joannę (Iwona Głowińska), by pokazać jej swego mistrza – poetę. Joanna zostaje z Baalem. Zofia (Aleksandra Cwen) jest zaciągnięta siłą do mieszkania Baala – i też zostaje. Gdy zachodzi w ciążę, kochanek brutalnie ją odrzuci. Nawet Gospodyni (Judyta Paradzińska) wymawiając Baalowi mieszkanie, pakuje mu się do łóżka.

Najmocniej oddziałuje historia Joanny, która po spotkaniu Baala zostaje z nim na noc – być może wierząc, że znalazła

prawdziwą miłość. Rano Baal wyrzuca ją z domu, nie pozostawiając złudzeń: zaspokoilem się, ty też, czego chcesz więcej? Joanna wybiega. Później dowiadujemy się, że tego ranka utopiła się jakaś dziewczyna (jej zwłok nie znaleziono). Baala będą prześladować we śnie koszmary dotyczące topielicy. Ale w spektaklu wszystko poprowadzone jest bardzo niejednoznacznie – może to nie Joanna się utopiła; właściwie to nie były wyrzuty sumienia, ale zły sen.

Zapewne przedstawienie nie działałoby tak mocno, tak boleśnie, gdyby nie zespolowa i równa gra aktorów – na granicy ekshibicjonizmu, bez najmniejszych zahamowań. Nagość, dosadność, brutalność nie służą jednak szokowaniu widza, wydają się naturalną częścią tego świata. Baal – taki jak u Fiedora – nie odczuwa, nie może odczuwać, żadnego skrępowania. Jego biologiczność jest wciąż nasycana i niekiedy obrzydliwa. Czasem wręcz przeraża prostactwem. Ale równocześnie jest w tej postaci coś zadziwiającego: całkowita naturalność i zgoda ze sobą. Napisałem „jest w tej postaci”, a należałoby powiedzieć „jest w tych postaciach”, bo każdy Baal prowadzi swoją partię inaczej. Jest w nich miejsce i na uwodzenie, i brutalność, i prostactwo, i poezję – wszystko to składa się na jedną całość.

Gdy nastąpi zderzenie czystej biologii z potrzebą miłości – kontrast jest ogromny. Joanna, która obudziła się po spędzonej z Baalem nocy, z każdą chwilą staje się coraz bardziej zawstydzona sytuacją.

Pewnie inaczej zachowywałaby się, gdyby obudziła się szczęśliwa. Jej nagość jest bezbronna, stanowi przyczynę skrępowania. Klęska tego ludzkiego nadatku przekraczającego biologię jest straszliwie bolesna. Ujawnia się kontrast między naturalną nagością i nagością zawstydzoną, która kryje o wiele więcej i która oczekuje czegoś więcej.

Baaliczność świata Brechta i Fiedora wykracza poza międzyludzkie związki. Jest także mierzeniem się z naturą świata. W ostatnich fragmentach przedstawienia Fiedor stwarza na scenie przedziwną bluźnierczą mszę. W dramacie znajdujemy związane z chrześcijaństwem wątki, ale w opolskim spektaklu religijny aspekt zostaje przeniesiony na inny poziom. Nie tyle staje się krytyką chrześcijaństwa i jego liturgii, albo nie wyłącznie taką krytyką, ile stwarza przedziwny kontekst dla życiowej



drogi bohatera. Aktorzy za zasłoną śpiewają fragmenty łacińskiej mszy, na przykład „Kyrie eleison”. Można by skwitować to stwierdzeniem, że życie Baala toczy się wobec Boga, jest wyzwaniem wobec jego praw, niezgodą na nie. Ale tak naprawdę samo w sobie staje się bluźnierczą liturgią. Ofiarowaniem do końca. Można zapytać: do kogo ma się odnosić „Panie, zmiłuj się”? Baal nie oczekuje zmiłowania, bo postępuje w całkowitej zgodzie ze sobą. Msza to przyspiesza, to zwalnia. Cieleśność Baala dziwnie spaja się z tymi śpiewami, czyniąc z jego życia liturgię, ale bez Boga.

Umierający Baal leży na stole, łóżku, na którym posiadał wcześniej kobiety. U jego wezgłowia drwale grają w karty. Plują mu w twarz, życząc, by szybciej skonał; nie mają dla niego czasu, odchodzą do pracy. Niegdyś kochany, pożądany, wielbiony (ale i znienawidzony, budzący zgrozę), teraz skazany jest na szyderstwo. Umiera w samotności. Ostatkiem sił wstaje z łóżka, by iść ku słońcu. W tej scenie znów ujawnia się ambiwalencja: Baal umiera wyszydzony, lecz z uśmiechem. Wciąż niesyty życia. Ohydny i święty zarazem. Przecież Baalami zwano bogów.

Trudno byłoby powiązać poetykę Marka Fiedora z pomysłami Brechta na teatr – i to zarówno z wczesnymi, bliskimi ekspresjonizmowi, jak i z późniejszymi wykorzystującymi *V-Effekt*. Reżyser robi swoistą wariację na ich temat. Aktorzy często wkraczają w nową scenę, w nową postać, nie tuszując działań – zmieniają ustawienia, dekoracje, sprzęty, przebierają się na zasadzie „oto ja, teraz ja”. Chwilami – zwłaszcza w scenach grupowych, jak w gospodzie czy w „Panoptikum zwyrodniałych form” – estetyka zbliża się do grubej groteski. W innych sytuacjach mamy intymny teatr psychologiczny, by za chwilę – jak w scenie z Baalem i Ekartem – aktorzy rapowali rozmowę. Przenikają się style, tworząc mimo wszystko jedność. Pulsowanie materii scenicznej wybija z narracyjnego oglądania widowiska, pomaga zbliżyć się do rozumienia ponadjednostkowej istoty baalizmu. Przeróżającej i obrzydliwej. Jej pierwiastki tkwią w nas wszystkich. ■

Tadeusz Kornaś – wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego, redaktor naczelny „Didaskaliów”. Autor książki „Włodzimierz Stanisławski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice” (2004).