

Pusta scena powszechna

AUTOR: JACEK KOPCIŃSKI

Paweł Łysak sięga po kanoniczne teksty literatury polskiej, by je na naszych oczach dekonstruować. Dwa lata temu zrealizował *Jądro ciemności* metodą radiową, a ostatnio *Przedwiośnie* w konwencji teatru wideo. Niezależnie od przyjętej estetyki, jego spektakle mają charakter manifestów ideologicznych, które prowokują do dyskusji. Interesuje mnie autorski teatr Łysaka, więc z zapałem ją podejmuję.

■ *Przedwiośnie* zaczyna się na widowni, gdzie usiadło dwoje młodych lewicowych aktywistów, by zagrać... siebie samych. Z dalszego rzędu zabiera głos Sebastian Słowiński (wiemy to, bo się nam przedstawia), w programie określony jako „działacz antyfaszystowski”, chwilę potem ze środka odzywa się Zuzanna Karcz (też się przedstawia), która poza teatrem „działa na rzecz wdrażania edukacji obywatelskiej, antydyskryminacyjnej i klimatycznej, skupia się na tematyce praw kobiet i osób nieheteronormatywnych”¹. W co drugim spektaklu Powszechnego funkcjonuje taki nawias, tym razem jednak nie tworzą go aktorzy, ale młodzi ludzie, z którymi sympatyzują twórcy spektaklu, zaproszeni przez nich do skomentowania postaw bohaterów *Przedwiośnia*.

Zaczną jednak od siebie, a dokładniej od swojego pokolenia. Sebastian: „Dobry wieczór. Chciałem powiedzieć, że mamy rację. [...] Mamy rację w swoim zblazowaniu, w poczuciu bezradności, niechęci i znudzenia. No i tak. Mamy rację i być może jesteśmy nawet ostatnim pokoleniem, które w ogóle może mieć rację. Czego więc nam potrzeba?”². Na to pytanie odpowie ona, cytując klasyczne już myśli Petera Brooka o pustej scenie, na której może się spełnić akt teatralny. A więc potrzeba im sceny, zgodnie zresztą z założeniami nowoczes-

negu anarchizmu, którego koncepcję Słowiński przedstawił w swojej książce (*W stronę anarchizmu*, 2021). Oto jak brzmi jej opis zamieszczony na stronie wydawcy: „Anarchiczność współczesnej, oddolnej polityczności objawia się także w pewnej zmianie pokoleniowej. Polityki nie utożsamiamy już wcale ze specjalnie wydzielonym dla niej kawałkiem przestrzeni publicznej, jaką jest agora. Widzimy to na protestach, których celem nie jest tylko wyrażenie pewnych poglądów czy niezgody na jakieś prawo, lecz pewna konstruująca się tam forma życia”³. W jednym z wywiadów aktywista mówił wręcz o „anarchizmie estetycznym”, którego nową realizacją jest – jak się domyślam – właśnie rozpoczynające się przedstawienie.

Na słowa aktywistki reagują aktorzy i po kolei zjawiają się na scenie w jakichś na poły komicznych pozach. To nie Łysak ze Sztabowskim uruchomili ten spektakl, ale aktywni młodzi ideowcy, którzy mają rację i na pewno zmieniają świat. Jednak poza aktorów i ogólnie pastiszowa konwencja spektaklu zależą przecież od ich starszych kolegów. Dlatego nieco mnie zaskakuje postawa Sebastiana i Zuzanny (niech mi będzie wolno używać dalej tylko ich imion jako postaci w spektaklu), którzy nie pytają, czy mają rację i jak mogliby jej

dowieść w teatrze, choć przecież to nie oni zaadaptowali i wyreżyserowali *Przedwiośnie*. Są pewni siebie, u innych natomiast taka pewność raczej ich drażni. Na widok uczujących mieszkańców Nawłoci Sebastian powie tak: „A jednak... dlaczego oni są tak pewni swego? Nic nie widzieli, co jest, co bywa na świecie, a tak są pewni swego. Czemu oni są tacy pewni, gdy pewnego nie ma nic na świecie. Właśnie on, Cezary Baryka, własnymi oczyma zobaczył, jak pewnego nic nie ma...”. Ciekawa uwaga, wywiedziona wprost z powieści Żeromskiego, ale chyba nie do końca przemyślana. Przecież ostatecznie nie o widelczyki i porcelanę chodzi, gdy pytamy o wewnętrzne poczucie stałości w niestałej rzeczywistości. Tak, Polacy w *Przedwiośniu* są pewni siebie, choć przy tym i śmieszni, i niepozbawieni winy za los wiejskiej biedoty, i niewykluczone, że to właśnie ta drażniąca pewność sprawiła, że w 1920 Polska obroniła swoją niepodległość. Może więc warto było poważniej zapytać o siłę i wartość szlacheckiego etosu Polaków, który dzisiaj jest wyłącznie przedmiotem krytyki? A skoro współczesny aktywista Sebastian dzieli z nimi tę polską pewność – a przecież dzieli, mówiąc „mamy rację” – tragiczne losy pokolenia Cezarego Baryki mogłyby się okazać dla niego naprawdę interesujące.

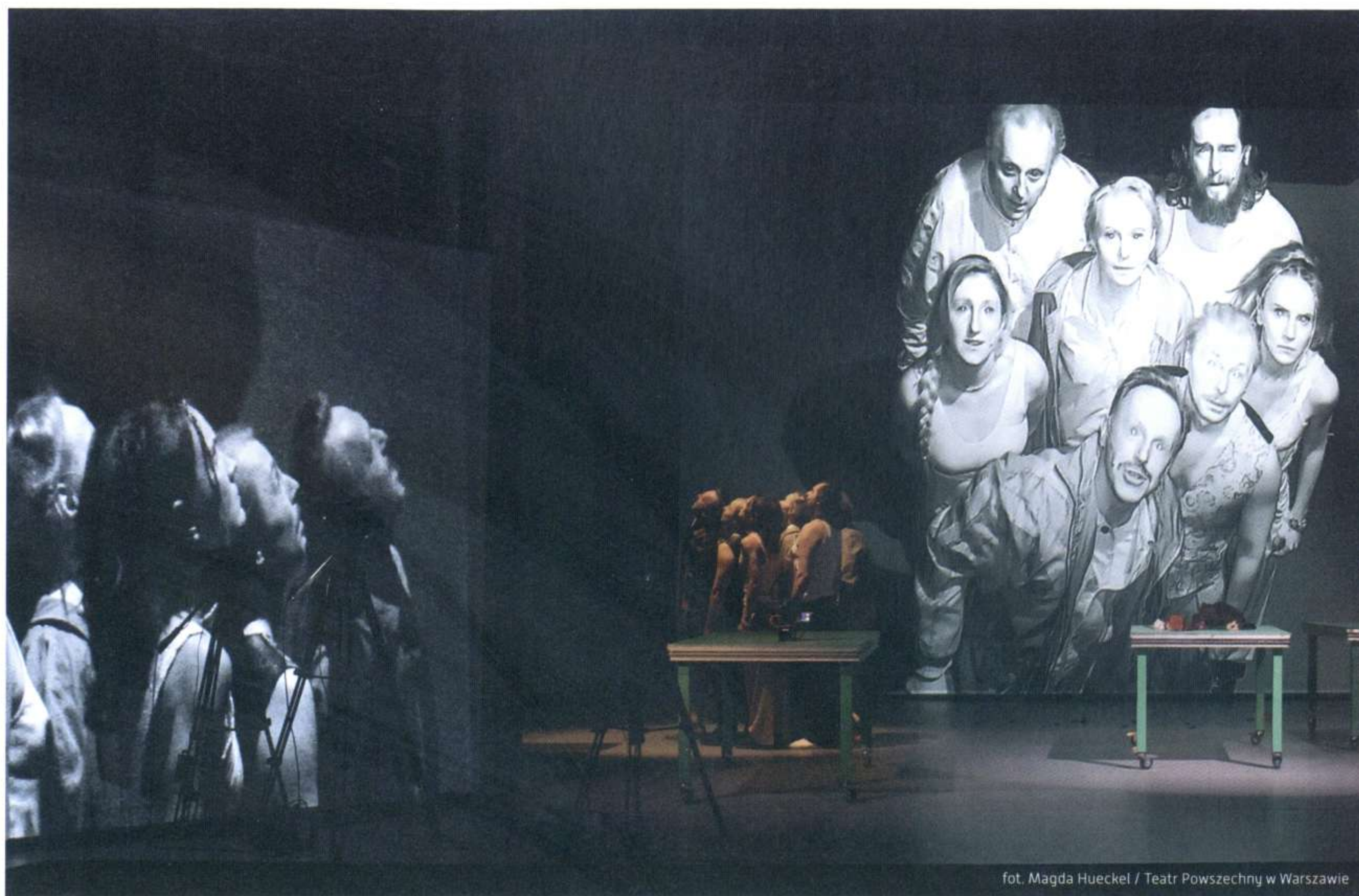
TEATR POWSZECHNY
IM. ZYGmunTA
HÜBNERA
W WARSZAWIE

Przedwiośnie
na podstawie powieści
Stefana Żeromskiego

scenariusz,
dramaturgia
Paweł Sztabowski
reżyseria **Paweł Łysak**
scenografia
Robert Rumas
muzyka
Dominik Strycharski
wideo **Karol Rakowski**
współpraca
scenograficzna
i kostiumograficzna
Anna Macugowska
współpraca
dramaturgiczna
Sebastian Słowiński

premiera
24 lutego 2023

Scena zbiorowa



fot. Magda Hueckel / Teatr Powszechny w Warszawie

Sebastian i Zuzanna jako komentatorzy świata wykreowanego na scenie są sympatyczni, ale ich głos nie brzmi wiarygodnie. Optykę ich spojrzenia ustawili bowiem ich starsi koledzy, właściwi twórcy przedstawienia. Oczywiście nie mieli oni zamiaru młodych aktywistów zmanipulować, przeciwnie, chcieli ich docenić, wzmocnić i pokazać, bo przecież tylko część publiczności Powszechnego chodzi na manifestacje anarchistów. W gruncie rzeczy jednak odebrali im to, co może najważniejsze, a przecież obecne w prasowych wypowiedziach Sebastiana i Zuzanny – autokrytycyzm. „Może i nie mamy idei” – mówi pod koniec spektaklu ona. „Ale mamy odwagę” – wtóruje jej on. A ja słyszę dwoje inteligentnych licealistów, którzy poszli na wagary do modnego teatru. Czy rzeczywiście tak o sobie myślą, czy tylko taki wizerunek siebie budują? Może ironicznie? Nie trzeba przecież zbytnej odwagi, by zaadaptować i zainscenizować *Przedwiośnie* tak, jak zrobili to Sztabowski z Łysakiem. Przeciwnie, jest to realizacja w pełni akceptowalna przez publiczność Powszechnego, a nawet przez nią oczekiwana.

Na głównych bohaterów spektaklu wyrastają dwie kobiety: Jadwiga Barykowa, matka Cezarego, i młodzianka Karolina Szarłatowiczówna, która (tak jak Baryka) straciła podczas rewolucji rodziców, a na dodatek majątek na Ukrainie. Obie są mądre, szlachetne i wrażliwe, obie też są ofiarami mężczyzn, a konkret-

nie Cezarego, który w imię rewolucyjnych ideałów pozbawił matkę środków do życia, a w imię męskiego egoizmu doprowadził zakochaną w nim Karusię do samobójstwa. Łącznikiem między dwiema bohaterkami jest zabita ormiańska dziewczyna, która zjawia się na scenie i pyta: „Za co mnie zamordowaliście, podli mężczyźni?” (rolę Karoliny i rolę Ormianki gra ta sama aktorka, Magdalena Celemmer). Tematem *Przedwiośnia* w Powszechnym jest więc wina patriarchy. Czy kogoś dziwi taka lektura klasycznych już tekstów? Chyba nie. W podobny sposób odczytał Łysak i *Jądro ciemności*, w roli krytycznej komentatorki poczynił Conrada (zaliczonego do europejskich kolonizatorów) obsadzając ukraińską aktorkę. Czy jest to lektura odważna? Nie bardzo. Przecież we współczesnym teatrze nie jest żadną odwagą stawianie w cieniu skrzywdzonych kobiet grupki niedojrzałych, narcystycznych, głupich i niebezpiecznych mężczyzn, o których – wbrew Żeromskiemu – nie możemy powiedzieć nic dobrego. Patrząc na zblazowaną minę Cezarego-chłopczyka z misiem (Michał Czachor), wybałuszone oczy jego ojca fantasty (Arkadiusz Brykałski), tępe spojrzenie księdza antysemity (Grzegorz Artman), wreszcie swojską bzdurę wypisaną na twarzy ubranego w kontusz Maciejunia (Michał Jarmicki) – i widzę manekiny w feministycznym gabinecie osobliwości, a nie bohaterów *Przedwiośnia*.

Jakim też odważnym, intelektualnym odkryciem jest interpretacja powieści Żeromskiego w kontekście *Przeźnionej rewolucji* Andrzeja Lederera i straszenie publiczności zemstą za lata klasowego poniżania, o której w związku z historią pańszczyzny dyskutujemy od dekady? „Nie drgnie im ręka, gdy cię wezmą na cel! Za jedną tę oto srebrną cukiernicę!” – powtarzają po wielokroć przestraszeni mężczyźni, a w ich słowach pobrzmiewa ostrzeżenie na dziś, i wcale nie chodzi o żołdatów Putina. Wiadomo przecież, że wobec niektórych form przemocy systemowej późnego nacji-antyeko-kapitalizmu przemoc bezpośrednia jest usprawiedliwiona. „Zabieraliśmy się do zdejmowania płyt chodnikowych, nie będąc jeszcze pewnymi, czy po to, aby z nich zbudować nowy, lepszy świat, czy po to, aby zobaczyć, jak wygląda ziemia przygnieciona betonem, czy po to w końcu, aby tymi płytami zacząć wybijać okna w ministerstwach” – wyznaje w finale przedstawienia Sebastian. Aktywista jest już mniej pewny siebie niż na początku przedstawienia, za to bardziej konkretny.

Tak, *Przedwiośnie* chce być groźne, a nawet krwawe (choć to tylko czerwone zdjęcia trupów wyświetlane na ekranach), ostatecznie jednak wygrywa w nim szlachetna idea spółdzielczości, którą uznaje się za realizację fantastycznej wizji szklanych domów starego Baryki. Do sformułowania takiej puenty także nie trzeba wiele odwagi, choć doceniam wysiłek Łysaka

w szerzeniu myśli pozytywnej w miejsce anarchistycznej. Można powiedzieć, że lewicowa lekcja z Żeromskiego została odrobiona. Podobnie z wizerunkiem księdza, którego antysemickie stereotypy Żyda-komunisty to w opytcie twórców spektaklu podglebie Holokautu. Podobnie ze zrywem Polaków w obronie swojej ojczyzny, bo kampania antybolszewicka roku 1920 to w spektaklu tylko refleks militarystycznego obłądu, który w XX wieku ogarnął Europę. „Marzenie każdego państwa to karne szeregi dobrze zorganizowanych, sprawnych ciał, które w każdej chwili mogą stać się żołnierzem” – słyszymy ze sceny, a na ekranach widzimy... plastikowe żołnierzyki. Publiczność oczywiście milczy, dlaczego jednak nie odzywają się w tej chwili młodzi aktywiści? Przecież mają mikrofony i dobrze wiedzą, że blisko naszej granicy ukraińscy żołnierze proszą o broń, żeby walczyć o byt swojego narodu, i naprawdę nie jest to tylko męska zabawa. Czy obywatelska wojna obronna, jaką dziś prowadzą Ukraińcy, nie zmusza młodych lewicowych intelektualistów do rewizji swoich pacyfistycznych teorii? I wcale nie trzeba przy tym rezygnować z głoszonych ideałów, o czym świadczą ostatnie akapity nowej książki Oksany Zabuzko *Najdłuższa podróż*, w których ukraińska pisarka cytuje słowa Siedzącego Byka zabitego w 1890 roku w potyczce z wojskami federalnymi Stanów Zjednoczonych. Swoją drogą ciekawy jestem: czy według twórców teatralnego *Przedwiośnia* możliwa jest ofiara z życia za wolności głoszone w Powszechnym i jakim językiem można by ją uzasadnić?

Za najodważniejszą decyzję artystyczną twórców spektaklu należy jednak uznać rezygnację z adaptacji trzeciej części powieści, gdzie dojrzały już Baryka toczy spór o kształt przyszłej Polski. W Powszechnym słowo „Polska” zostaje odmienione przez wszystkie przypadki jako pojęcie tyleż nadużywane, co nieznośne. Z piętnem mordercy kobiet, których na szczęście wiele pozostało – na scenie wyświetlane są ich nazwiska, a prawo wyborcze zostaje przedstawione jako największa zdo-

bycz niepodległej Polski – Baryka ma budować tanie osiedla ze świetlicami i klubami sportowymi, a nie toczyć polityczne debaty. Spółdzielczość jako pokuta za grzechy patriarchatu? No dobrze, skoro tylko tak można dziś przekonać młodych „zblazowanych” do zaangażowania w sprawy wspólne. Cokolwiek staroświecko brzmią jednak w spektaklu zdania o młodzieży, która co tydzień spotyka się na wieczorkach towarzyskich, a nawet robi teatr. Piękna to idea, dlaczego jednak na scenie zabrakło poważnej debaty zapisanej przez Żeromskiego w *Wietrze od wschodu*? Czy dlatego, że o Polskę spierają się w nim wyłącznie mężczyźni? A może dlatego, że Baryka nie bierze strony komunisty Lulka, choć jednocześnie ostro atakuje reformatora Gajowca? Polityczna odpowiedzialność, jaką pisarz nakładał na swojego bohatera, miała charakter narodowy i państwowotwórczy, podczas gdy dzisiaj dla lewicującej młodzieży liczy się lokalność ściśle powiązana z (anty)globalnością, i to jest, jak sądzę, rozwiązanie adaptatorskiej zagadki *Przedwiośnia*. „Do Polski? A poci?” – pyta w pewnym momencie mały Czarus, na co publiczność reaguje śmiechem, bo z Polski to się dziś raczej ucieka. Tak jak nie rozmawia się z rodzimymi „faszystami”, do czego przekonywał w jednym z wywiadów aktywista Sebastian, głosząc zasadę „no platform”. Niestety, *Przedwiośnie* nie jest platformą sporu z kimkolwiek, od początku przecież wiadomo, kto ma rację.

Nie zauważam więc w nowym przedstawieniu Łysaka jakiejś szczególnej odwagi interpretacyjnej. Widzę natomiast odważną próbę przekształcenia teatru postdramatycznego w teatr wideo. „Pusta scena”, o której z przejęciem mówi Zuzanna w prologu spektaklu, zostaje wprawdzie wypełniona aktorami, ale są oni zazwyczaj słabo widoczni. Owszem, czasem powiedzą coś śmiesznego albo gwałtownego z samej rampy, zwykle jednak ustawiają się gdzieś z boku albo kładą się na trzech stołach roboczych niczym żywe ciała poddawane filmowej wiwisekcji. W efekcie zamiast bohaterów zainscenizowanego *Przedwiośnia* obserwujemy ich reprezentacje drugiego stopnia,

wyświetlane na czterech wielkich ekranach. Przyznaję, praca kamery z aktorami jest błędna – ale czy konieczna? Jak długo można podczas jednego spektaklu powtarzać ten sam chwyt teatralnej dekonstrukcji? Aktorzy szukają wzrokiem obiektywów, a nie kontaktu z widzami, publiczność zaś wpatruje się w obrazy, a nie w ludzi. Sebastianie, Zuzanno, z kim dialogujecie? Z widmami? Mówiąc do obrazów, mimo woli stajecie się guślarzami jakiegoś cyfrowego antyobrzędu umarłych, a przecież wasz spektakl miał być „nową formą życia”! A was, zdolni artyści z Powszechnego, czy nie męczy już to wieczne rozdarcie między pastiszową grą do kamery i na poły osobistym protestem, choćby i lirycznym?

Owszem, są w spektaklu Łysaka momenty niezwykle i przejmujące. W powieści zabita Ormianka, której przyglądał się Cezary, leży na jadącym wozie, a jej martwa dłoń uderza o szprychy koła. I oto w teatrze Klara Bielawka wchodzi nagle ze zwykłym kołem rowerowym przymocowanym do stojaka, obraca nim, dotyka szprych i jak z instrumentu wydobywa poruszające dźwięki, które zwiastują nieszczęście. Sekunda i robi się nadzwyczajnie! Oprócz matki Baryki, aktorka gra Wandę Okrzyńską, która przyczyniła się do samobójstwa Karusi, jest więc w scenie z kołem nie tylko prawdziwy ludzki dramat, ale i bolesna ironia. Można powiedzieć, że wystarczyło jedno duchampowskie *ready made*, by zrodził się teatr, ale Łysakowi nie wystarczają takie żywe cytaty i niebanalne nawiązania. Reżyser szuka współczesnego przedmiotu, który rozbijałby współczesne konwencje artystyczne, i znajduje go w kamerze, ekranach, blue boksie... Tak długo wytwarza na scenie obrazy, aż powstaje wrażenie, jakby niczego już poza nimi nie było. Wszystko jest na zewnątrz w przestrzeni zdominowanej przez technologię: aktywiści z mikrofonami, adaptator z egzemplarzem drukowanej powieści w ręku, reżyser za konsolą i aktorzy przed kamerą na tle ogromnych ekranów. W środku natomiast scena wciąż jest pusta! Tworzymy obrazy i patrzymy na obrazy, emitujemy dźwięki i słuchamy dźwięków, a słowa, które padły, rozplynęły się w powietrzu, bo był spektakl, ale nie było spotkania, nie mówiąc już o debacie na miarę naszych czasów. ■

Za najodważniejszą decyzję twórców należy uznać całkowitą rezygnację z adaptacji trzeciej części powieści, w której dojrzały już Baryka toczy spór o kształt przyszłej Polski. W Powszechnym słowo „Polska” to pojęcie tyleż nadużywane, co nieznośne.

1 • Informacje ze strony Teatru Powszechnego.

2 • Dziękuję Pawłowi Łysakowi i Teatrowi Powszechnemu za udostępnienie scenariusza spektaklu.

3 • Źródło: <https://bractwotrojka.pl/pl/p/W-strone-anarchizmu.-Filozoficzne-uwarunkowania-wspolczesnej-politycznosci-Sebastian-Slowinski/3800>, dostęp: 6.03.2023.