

W SPOWIEDZI

MALTA FESTIVAL
POZNAŃ

Mesjasze
wg powieści
Györgya Spiró

scenariusz
Jan Czapliński,
Marcin Kącki
reżyseria
Aneta Groszyńska
scenografia
Tomasz Walesiak

prapremiera
16 czerwca 2018

Scena zbiorowa



fol. Maciej Zakrzewski

Powrót do dialogu

AUTOR: JACEK CIEŚLAK

Mesjasze Anety Groszyńskiej, choć chwilami drażnią naiwnością, są pierwszym spektaklem, który stawia na dialog pomiędzy postępowcami i konserwatystami.

■ Wieść o inscenizacji słynnych *Mesjaszów* Györgya Spiró o towiańczykach i Kole Sprawy Bożej zapowiadała frapujące widowisko, choć przedstawienie zostało jedynie zainspirowane powieścią. Spiró, znany w polskim teatrze między innymi z *Szalbierza*, sztuki o Wojciechu Bogusławskim – granym niegdyś przez Tadeusza Łomnickiego – a wykrojonej z powieści *Ikso-wie*, jak mało kto w Polsce potrafi opowiadać o trudnym okresie pierwszych dekad rozbiorów. I o polskich elitach, które po wybuchu nadziei w czasie wojen napoleońskich szły na zgniłe kompromisy z zaborcami.

Takie spojrzenie na naszą historię nie podo-bało się w czasach PRL, dlatego Węgry cenzu-rowano i nie wpuszczano do Warszawy. Dziś pisarstwo Spiró pozostaje w kontrze do polityki historycznej, która, przywracając dumę z zapomnianych bohaterów, tuszuje trudne i mało heroiczne wątki polskiej historii. Ale abstrahu-jąc od potyczek w tej sprawie – Spiró jest atrakcyjny dla teatru również dlatego, że tworzy żywe teatralne postaci, których dziś na pol-skich scenach jak na lekarstwo.

Protagonisci *Mesjaszów* to największe fi-gury Wielkiej Emigracji, polska elita w Paryżu, czyli Adam Mickiewicz i Juliusz Słowacki, skupieni w Kole Sprawy Bożej Andrzeja To-wiańskiego. Jak ważny dla Polaków jest mesja-nizm, nie trzeba chyba tłumaczyć, choć narosło wokół niego sporo mitów, jak choćby ten, że twórcą idei jest w III części *Dziadów* (1832) Adam Mickiewicz. Tymczasem stworzył ją już w 1827 roku filozof Józef Hoene-Wroński, który Mic-kiewiczowi zarzucał plagiat. Sam Mickiewicz zmieniał formułę mesjanizmu, uznając na początku, że odkupicielem może być wyjąt-kowa jednostka (*Dziady*), zaś potem – zjedno-czony naród (*Księgi narodu polskiego i piel-grzymstwa polskiego*, 1832). Największy rozgłos mesjanizm zyskał, gdy Adam Mickiewicz pro-pagował go jako profesor Collège de France, poczynając od 1841 roku, w prelekcjach parys-kich, po tym jak w Kole Sprawy Bożej związał się z Andrzejem Towiańskim. Rzecz skończy-ła się skandalem, a władze francuskie zaniepo-kojone propagandową działalnością towiańczy-ków usunęły Mickiewicza z uczelni.

Z dzisiejszej perspektywy mesjanizm, choć nie wolny od obciążeń słowianofilskich, sta-nowił najsilniejszy impuls do nieustępliwej walki o odzyskanie niepodległości w czasach zaborów i wojen. Do idei mesjańskiej odwo-ływali się nasi najwięksi przywódcy wojskowi i duchowi – Józef Piłsudski i Jan Paweł II. Ale była ona ważna także dla Lecha Wałęsy i ludzi „Solidarności”, którzy dopomogli w wyzwoleniu Europy Wschodniej z okowów Związku Radzieckiego. Co potwierdza książka Spiró, nie tylko Polaków intryguje sekta, której celem było nawrócenie Europy, w tym rosyj-skiego cara – tak by na naszym kontynencie zapanował duchowy ład, a Polska zajęła godne miejsce na mapie, skąd została wymazana.

Mitotwórcze działania doprowadziły jed-nak do przemilczenia wielu zdarzeń z historii Koła Sprawy Bożej. Zwłaszcza tych, które były uważane za nieobyczajne przez rodziny jego członków. Władysław Mickiewicz spalił *Dziennik Koła* oraz inne wstydlive zapiski, będące świadectwem ekstrawagancji ojca i to-wiańczyków. Chciał zatuszować m.in. ekscesy

seksualne wieszczka, czyli romans z Ksawerą Deybel, tolerowany przez żonę Celinę.

Mesjaszów, koprodukcję Teatru Zagłębia i Malta Festival Poznań, można traktować jako współczesny komentarz do dziejów Koła Sprawy Bożej. Ostatecznie *in extenso* znalazł się w spektaklu Groszyńskiej, którego scenariusz napisali Jan Czapliński i Marcin Kącki, tylko jeden fragment. Szkoda, że książka odsłaniająca kulisy funkcjonowania sekty Towiańskiego nie została wypromowana w teatrze w całej okazałości. Jednak w zamian dostajemy inną wartość. Choć nie od razu.

Na początku oglądamy typowe postdramatyczne przedstawienie w szkolnej, mocno naiwnej formie. A może jest to tylko parodia takiego teatru? Zaś nieoczywista z początku stylizacja ma w nas wywołać zawód, któremu towarzyszy rzeczywiście krytyczne myślenie wobec banalizującego się coraz bardziej teatru krytycznego?

Ramy scenograficzne nakreślone przez Tomasa Walesiaka są następujące: na kopię ceglanego muru nasadzony jest gigantyczny ekran. Widać na nim ukośnie ułożony wielki drewniany krzyż. Nie od początku zdajemy sobie sprawę, że oglądamy obraz transmitowany przez kamerę zamontowaną wysoko ponad sceną. Za to od początku w manierze teatru postdramatycznego aktorzy polemizują z reżyserką, postaciami, jakie mają grać, wygłaszając swoje opinie. Jako pierwszy pojawia się Michał Bałaga w roli Andrzeja Towiańskiego. Kładzie się na krzyżu, a potem wstaje z niego i wychodzi z roli, zbliża się do proscenium, mówiąc, że woli rozmawiać z nami bez patosu.

Za typową manifestację lewicowego teatru widzowie muszą uznać monolog Brata Olka (Aleksander Blitek), który krzyczy, że dosyć ma kościołów i zakazów. Chce mieć prawo do aborcji i jointów. Efekt banału potężnieje i staje się nieznośny. Robi się ciekawiej, gdy Agnieszka Bieńkowska jako Ksawera mówi jedyny fragment powieści Spiró, opisujący francuską miłość Mickiewicza z kochanką, która brała w usta członek wieszczka jak komunię, czyniąc ze świętej sprawy – sprawę co najmniej podejrzaną. Potem Ksawera krzyczy, że ma prawo obciągać komu chce i nikt jej tego nie zabroni.

Można pomyśleć, że mamy do czynienia z postdramatyczną deklaracją seksualnego wyzwolenia. Można, ale warto zastanowić się nad tym, że w spektaklu pojawia się motyw, który łączy rolę Agnieszki Bieńkowskiej z *Klątwą* Olivera Frlijicia, a kopia ceglanego muru

jest wizualnym „cytatem” ściany zamykającej perspektywę sceny Teatru Powszechnego w Warszawie. W jego kontrowersyjnym przedstawieniu Julia Wyszyńska grała fellatio z pokraccznie wykonaną figurą Jana Pawła II. Groszyńska mogłaby pójść śladem Frlijicia i tak jak wielu radykalnych polskich reżyserów pragnących przebić szokujący efekt *Klątwy* – odegrać scenę fellatio z udziałem Adama Mickiewicza. Tak się jednak nie dzieje, a powód takiego postępowania odsłania się powoli w dalszych sekwencjach spektaklu.

Główną rolę odgrywa najważniejsze, bo polemiczne nawiązanie do *Klątwy*, zaczerpnięty z niej scenograficzny motyw, czyli drewniany krzyż. Do niego odnosi się monolog Sierżanta, który przełamuje postdramatyczny dryf spektaklu, choć przecież można go też traktować jako prowokacyjne przygotowanie do monologu. „Możecie się wylegiwać na krzyżu, a nawet po nim skakać, ale nie namówicie mnie do tego, żebym robił to, co wy i podzielał wasze poglądy, bo mam własne i powinniście je uszanować” – taki jest sens prywatnie brzmiącej wypowiedzi Krzysztofa Korzeniowskiego, grającego Sierżanta, weterana powstania listopa-

Niemal symboliczne jest podniesienie i postawienie krzyża na scenie, co dzieje się w kontrze do jego obalenia w *Klątwie*.

dowego, ale i współczesnego katolika. Po raz pierwszy od dawna na teatralnych deskach, poza lewicowymi czy lewackimi hasłami, pojawia się jednocześnie polemiczna wobec nich opinia, zaś aktorów o lewicowych bądź lewackich przekonaniach uzupełnia aktor grający osobę o poglądach bardziej tradycyjnych. Co ważne – nie zostaje ona ośmieszona, tylko potraktowana serio.

W ten sposób teatr krytyczny o lewicowej wrażliwości zamiast wzywać do refleksji poprzez nie dla wszystkich zrozumiałe prowokacje – otwiera się na dialog. Niemal symboliczne jest podniesienie i postawienie krzyża na scenie, co dzieje się w kontrze do jego obalenia w *Klątwie*. Mamy do czynienia z gestem szacunku wobec religijnego symbolu, co wcale nie przekreśla krytycznego myślenia na temat religijnej hipokryzji. Ksawera staje się współczesną matką, która wysyła syna na lekcje religii, chociaż nie chodzi do kościoła.

A może przemawia do nas prywatnie Agnieszka Bieńkowska? Powód jest oczywisty:

matka ucznia chce, by miał czerwony pasek na świadectwie bez żadnych kłopotów z proboszczem oraz ultrakatolickim środowiskiem. Ksawera biega po scenie z książką do religii i cytuje z niej przykłady zakłamania, a także dziełnia ludzi na lepszy i gorszy sort, według statusu społecznego i korzystania z programu „500+”.

Kolejne sceny są jeszcze bardziej zaskakujące. Celina (Małgorzata Saniak), grająca żonę Mickiewicza – staje się sceniczną Marią Janion, gromicielką polskiego romantyzmu, który zmitologizował naszą historię i skłonił Polaków do idei cierpienia za Polskę. Saniak, trawestując słowa Joanny Szczepkowskiej, powtarza to, w co chciała wierzyć Janion: że romantyzm skończył się 4 czerwca 1989 roku, gdy Polacy wzięli się za zarabianie pieniędzy, podróże i grillowanie. Dalsza część monologu zmienia się w lament nad niespełnioną prognozą Janion. Przecież po katastrofie smoleńskiej romantyzm odżył w najpełniejszej z martyrologicznych postaci, jakie można sobie wyobrazić.

Napisany w szyderczy sposób monolog profesor Janion eksponuje jej depresję z powodu braku realnego wpływu na Polaków, którzy

zamiast jej uczonych dzieł – wolą czytać przepis na kisiel, co każdego dnia robi podobno sto tysięcy ludzi w Polsce. Oto skala wyobcowania intelektualistów i inteligentów obrażonych na konserwatywnie myślących rodaków. Lub tych, którzy są zakładnikami konserwatywnych stereotypów w całkiem bezmyślny sposób.

Myliłby się wszakże ten, kto chciałby sądzić, że Groszyńska – która we wcześniejszych spektaklach o Sienkiewiczu i Zapolskiej polemizowała z naszymi narodowymi mitami – zrezygnowała ze swojego krytycznego światopoglądu. Ona chce tylko skutecznie go prezentować, jednocześnie szanując adversarzy, zamiast ich obrażać. Dlatego przełomowo brzmi stwierdzenie padające ze sceny, a można je uznać za deklarację samej reżyserki – że zamiast narzekać na społeczeństwo, trzeba tworzyć takie utwory, które docierają i przemawiają do wszystkich. Przede wszystkim zaś rozmawiać w taki sposób, by zachowując własne ideały – nie deprecjonować oponentów. ■