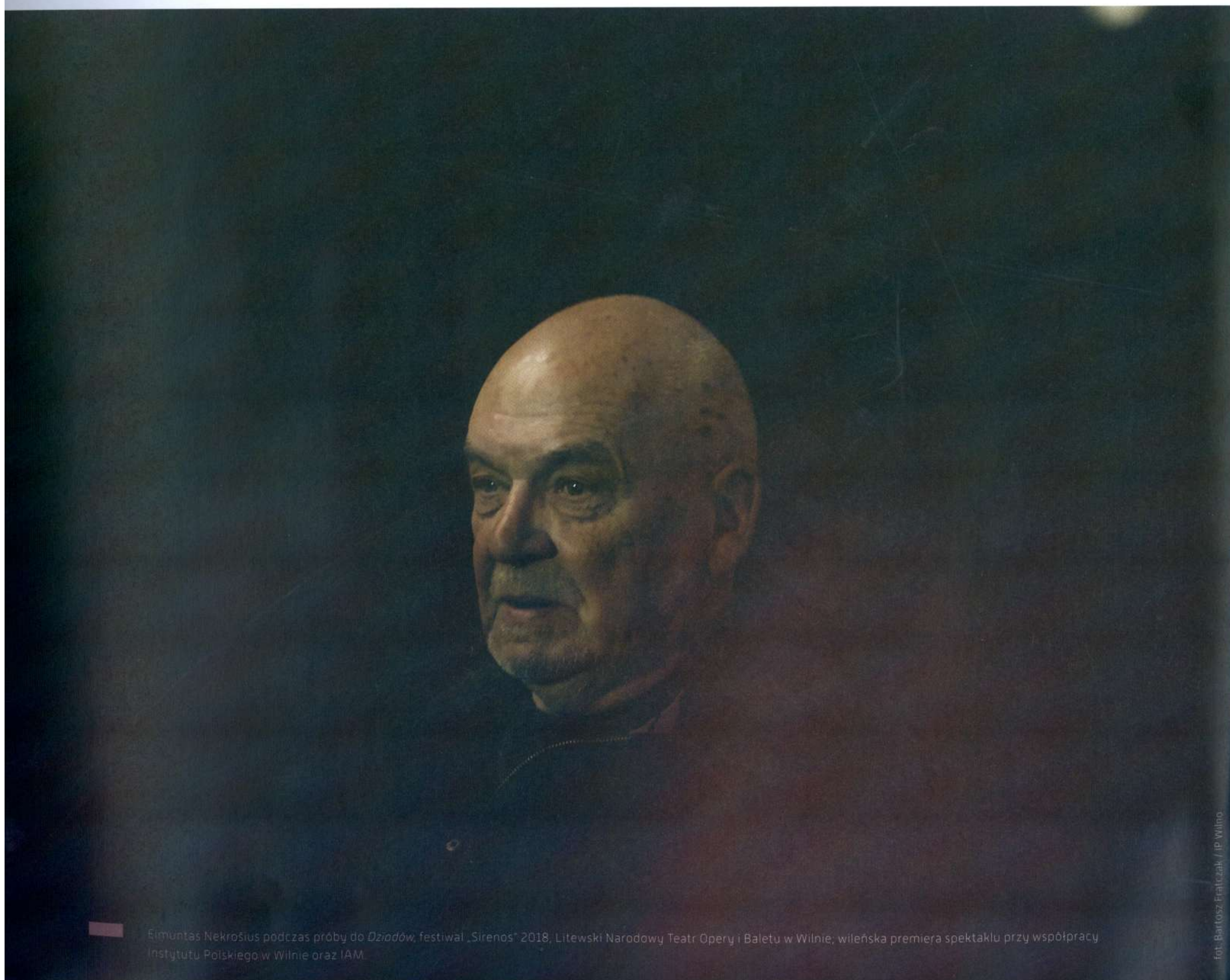


Taki jest bieg rzeczy

AUTOR: ARTUR DUDA

20 listopada 2018 roku, dzień przed swoimi sześćdziesiątymi szóstymi urodzinami, zupełnie niespodziewanie umarł w Wilnie **Eimuntas Nekrošius**, litewski mistrz teatru, inscenizator. Jego sceniczne interpretacje dzieł Szekspira, Czechowa, Goethego czy Dantego zawsze wzbudzały wielkie emocje teatralnej widowni w rodzinnej Litwie, a także w Europie.



■ Nie wierzę, że ktoś mógł zakochać się w teatrze Nekrošiusa od pierwszego wejrzenia. Jego teatr był dla widza na początku nazbyt dziwny, hermetyczny, idący pod prąd tradycyjnych odczytań klasyki. Irytował. Pierwszy spektakl Nekrošiusa widziałem na festiwalu „Kontakt” w Toruniu, na początku lat dziewięćdziesiątych. „Kontakt” miał wtedy swoją fazę heroiczną, kulturotwórczą, zawsze wysoką temperaturę, którą dziś przywołuje się z sentymentem. W konkursie pojawiało się więcej niż dwadzieścia przedstawień, konkurencja była olbrzymia. Teatr litewski nie był wtedy w Polsce szczególnie znany, na przedstawieniach ze Wschodu ciążyła etykieta „teatru radzieckiego” czy „postradzieckiego”, i coś takiego przyciężkiego czuło się w niejednym spektaklu. Nekrošius był inny. Oglądaliśmy jego *Małe tragedie* Puszkina jako studenci z loży „królewskiej” – tylko tam znalazły się wolne miejsca. Pamiętam dialog Mozarta, rudego, długowłosego Algirdasa Laténasa, z Salierim, brodatym, ciężkim Vladasem Bagdonasem. Wirtuoza wymachującego różeczką nad głową rachmistrza podtrzymującego kolanem „cielsko” fortepianu.

Nekrošius nigdy nie był w teatrze rachmistrem, nie tworzył spektakli wykoncypowanych, laboratoryjnych. W jego rękach dramaty zamieniały się w baśniowe krainy wypełnione przez dziwne istoty – piszczące, poszukujące nie wiadomo czego, do czegoś wciąż dążące. Jeszcze wtedy nie wiedziałem, że wszystko, co widzę, te sceniczne hieroglify, całe galerie ekscentrycznych znaków wytwarzanych przez aktorów, którzy wprawiali w ruch materię, przedmioty i samych siebie, że wszystko to ma konkretny sens – wysnuty z uważnej lektury tekstu, z wizualizacji czy materializacji metafor, symboli. Salieri miał liczydła, Makbet plecak z drzewkiem, Śmierć we wspomnianych *Małych tragediach* kółko hula-hoop popychane kijkiem, toczące się aż do upadnięcia z łoskotem na deski sceny. Don Juan, tytan miłości zmysłowej, flirtował ze Śmiercią, małą chichoczącą dziewczynką, widząc w niej kolejne trofeum. Łaskotał jej stopy, a potem sam padał jej łupem. Zabrała go tak samo jak miliony człowieczych istot przed nim. Dlaczego miałyby to nas, widzów, dziwić. Taki jest bieg rzeczy.

Pamiętam gorące rozmowy w przerwach Nekrošiusowych przedstawień, tych największych – *Trzech siostr* Czechowa i Szekspirowskich arcydzieł: *Hamleta*, *Makbeta* i *Otella*. Łapaliśmy się za głowę. Tak nie można – mówiliśmy – bieganiń i krzątaniń pozbawioną psychologii „łatać” pauzy Czechowskie, rozpętanem żywiołów, lodu, popiołu, gradu kamieni, otwierać teksty mistrza ze Stratfordu. To był teatr ekscentryczny, dziwny, budzący zrazu opór, który potem przemieniał się w zadziwienie, zauroczenie, u części z nas w miłość. W tamtym czasie reżyser, absolwent moskiewskiego GITIS-u, debiutujący w 1977 roku, w Związku Radzieckim ery Breżniewa, po okresie pracy w Państwowym Teatrze Młodzieżowym w Wilnie oraz współpracy z festiwalem LIFE mógł sobie pozwolić na otwarcie własnego teatru – Meno fortas. Fortu sztuki. Uhonorowany Nagrodą im. Konrada Swinarskiego za *Hamleta*, w wywiadzie dla „Teatru” powiedział, że chciałby zrobić *Dziady*. Warszawa widziała pierwsze litewskie *Dziady* w reżyserii Jonasa Vaitkusa w 1990 roku – za sprawą Krystyny Meissner, która w miejsce Festiwalu Teatrów Polski Północnej chciała stworzyć nową imprezę teatralną. Stworzyła więc najpierw na chwilę takie litewskie interludium pomiędzy starym FTTP i nowym „Kontaktem” – interludium wypełnione czterema spektaklami. Na *Dziady* w reżyserii Nekrošiusa w Teatrze Narodowym w Warszawie przyszło nam czekać blisko dwadzieścia lat. W tym czasie litewski reżyser dużo pracował na zachodzie Europy, szczególnie we Włoszech. Czy żałować tych „straconych” lat? Może. Ale taki jest bieg rzeczy.

W recenzjach pisanych na gorąco po spektaklach Nekrošiusa często pojawiały się uwagi o niemożności opisanie wszystkiego, co się dzieje na scenie. Nigdy tak sam nie twierdziłem, uważając – to jest przypadłość młodości – że kiedy opadnie kurtyna, wszystko jest w ręku piszącego. Teraz już wiem, jak wielu cech jego teatru zmysłowych metafor, scenicznych etiud-hieroglifów dziejących się w ciepłym świetle niczym z obrazów holenderskich mistrzów, przy dźwiękach muzyki operowej i klasycznej, z odgłosami kropli wody i stukaniem palców o deski sceny, nie udało mi się ująć trafnie i zwięźle. Całe to pisanie przez lata było próbą uwięzienia niczym motyla w bursztynie – teatru-entelechii w słowach. Do tego zadania trzeba by pióra poety, może takiego jak Zbigniew Herbert, który w wierszu *Zwierciadło wędruje po gościńcu* (z tomu *Rovigo*, Wrocław 1992) pisał:

Mówią –
że sztuka jest zwierciadłem
które przechadza się po gościńcu

odbija wiernie realność
to niesamowite dwunożne lustro
[...]
zmaga się także z historią
ze zmiennym powodzeniem

stara się ją ośwoić
nadać ludzki sens

stąd balety
orkiestry
obrazy jak żywe
powieści różnorakie
wiersze

w ciężkich złożonych ramach
krwawi cynobrem Leonidas

chór w operze Beethovena
śpiewa przekonująco o wolności

ranny pod Borodino Księżę
nie chce
upaść na ziemię

sztuka stara się uszlachetnić
podnieść na wyższy poziom
wyśpiewać odtańczyć zagadać

zetlałą materię ludzką
zrudziałe cierpienie

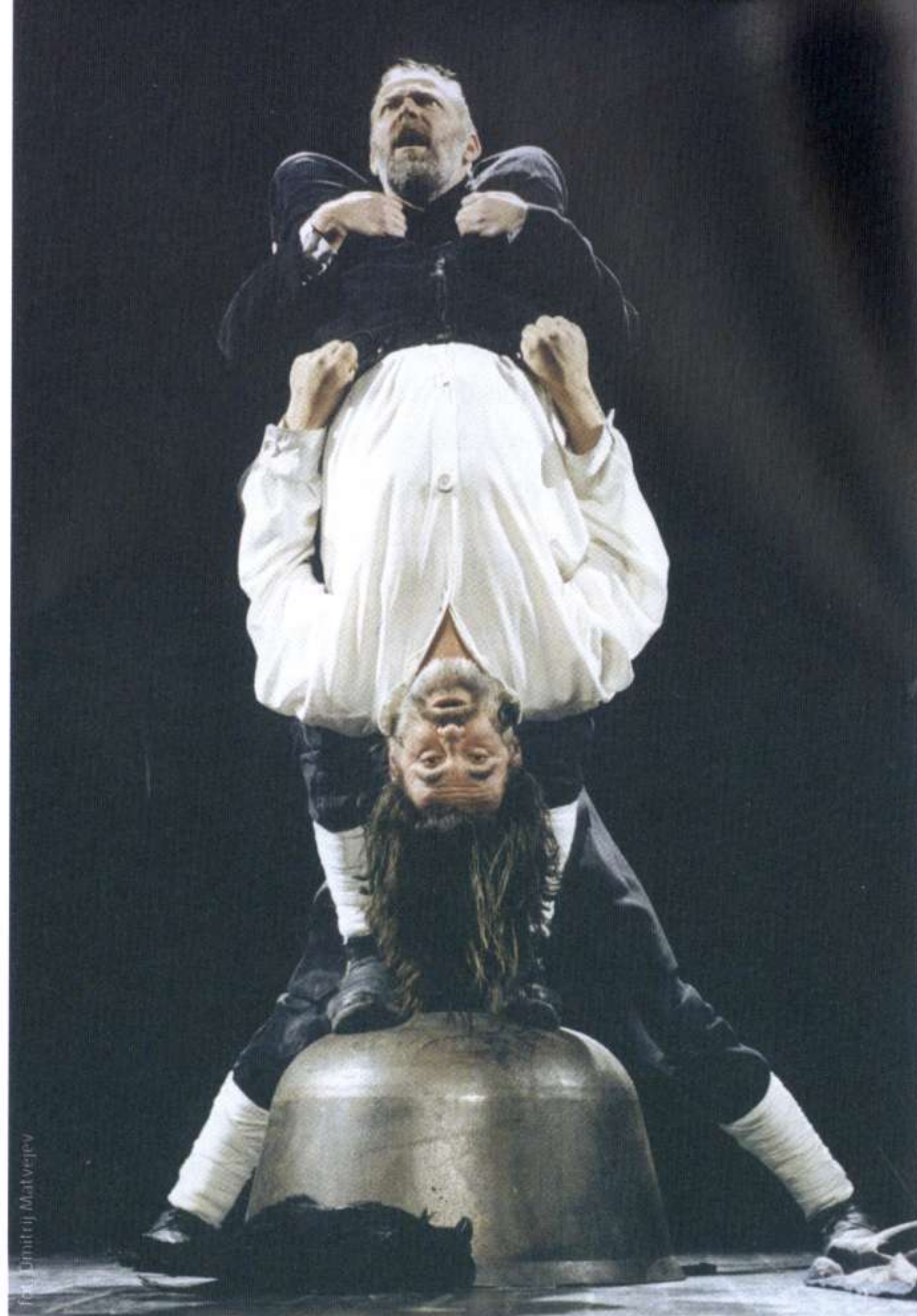
Nekrošius starał się uszlachetnić, podnieść na wyższy poziom, ba, wyśpiewać i wytańczyć ludzkie cierpienie. Potrafił je ujmować w ramach codziennego doświadczenia. Rodziców raniących dzieci z miłości (i na odwrót) – jak Poloniusz Ofelię czy Hamlet Gertrudę. Morderców o ludzkim sercu – jak Klaudiusz grzebiący w kielichu z wodą, we własnej duszy, w przypływie wyrzutów sumienia. I Otello stawiający w performansie niezgrabnej żałoby doniczki z kwiatami wokół ciała Desdemony. Interesowały go relacje międzyludzkie, te najbardziej rudymentalne, pomiędzy bliskimi, zajmowały go afekty, te Szekspirowskie, gwałtowne erupcje odbierające protagonistom rozsądek: miłość, nienawiść, żądza władzy, lęk przed śmiercią, sprawy uniwersalne – egzystencjalne i meta-



Hamlet, reż. Eimuntas Nekrošius, Teatr Narodowy w Wilnie (1997)

fizyczne, człowiek w konfrontacji ze spersonalizowanym Złem i Dobrem, schodzący do ludzkiego piekła rozpacz lub wchodzący w kolejne kręgi inferna *sensu stricto*. W tym sensie Nekrošius nigdy nie tworzył teatru nowoczesnego, krytycznego, naładowanego pojęciami nowych filozofii. W wywiadzie udzielonym Ramunė Marcinkevičiūtė w latach dziewięćdziesiątych odżegnywał się od nowoczesnej sztuki. „Teraz wszyscy szaleją na punkcie instalacji. Brzmi to wspaniale. Jakie cechy trzeba mieć, żeby stworzyć taką awangardę? Zadufanie i beczelność [...]”. Chciał teatru dostępnego zwykłym ludziom: „Teraz teatr wniknął nawet do sfer profesorskich. Eksperymenty, laboratoria, projekty. Emocje w próbkach. Rozdajmy publiczności podręczniki do trygonometrii. To będzie gra fair” – ironizował. Jasno dawał do zrozumienia, że wybiera drogę prostoty i odruchu serca: „Powinniśmy wsłuchiwać się w bicie naszych serc. Serce, nie głowa, mówi wszystko”. Może dlatego trudno mu się było „wstrzelić” w polskie życie teatralne, w teatr ponad miarę intelektualny, publicystyczny, zaangażowany, wreszcie polityczny. Z drugiej strony jego strategia materializowania i wizualizowania metafor odnalezionych w inscenizowanym tekście prowadziła go ku teatrowi hermetycznemu, wymagającemu od widza ponadprzeciętnych kompetencji. Ku teatrowi „skomplikowanej prostoty” („sudėtingas paprastumas”), jak go nazwała Ramunė Marcinkevičiūtė w swojej monografii twórczości artysty.

Teatr Nekrošiusa zawsze miał być teatrem dla ludzi i o ludziach. W jego spektaklach bohaterowie klasyki dramatycznej nabierali cech zwyczajnych, momentami śmiesznych, ale też ujmujących. Może nieco tradycyjnie, niech będzie: patriarchalnie, litewski reżyser przyglądał się ludziom w ich słabości, naiwności, kruchości. Jakże naiwny musi być Makbet, kiedy myśli, że on pierwszy w galerii zabójców uniknie konsekwencji. Nawet jeśli dopadną go tylko lustrzane zjawy pomordowanych, albo „tylko” śmierć. Podziwiałem zawsze w spektaklach Nekrošiusa tę niewzruszoną wiarę w porządek natury. Bijące ze sceny przekonanie,



Makbet, reż. Eimuntas Nekrošius, Meno fortas w Wilnie (1999)

że ludzka krzątanina, kiedy panuje pokój, i szarpanina, kiedy nastaje wojna, kończy się kwietystyczną ciszą. Kiedy do głosu dochodzi natura. To dlatego w jego teatrze dominowały naturalne materie i żywioły: kamień, drewno, popiół, lód, woda. Ich obecność poświadczała także jego samoświadomość jako artysty i człowieka wywodzącego się z małego kraju na obrzeżach Europy, urodzonego w małej litewskiej wiosce Pabrožis. Jak powiedział w słynnym cytacie: „Nasza narodowa biografia jest inna – nie jesteśmy ani Francuzami, ani Anglikami. Dopiero co zesłiliśmy z kartofliska. Nie można wyrzec się własnej natury. Nie musimy niczego kopiować”. Powiedział to dwadzieścia lat przed polską debatą o naszych chłopskich korzeniach.

To, co dla mnie było zawsze ekscytujące w teatrze Eimuntasa Nekrošiusa, co ciągnęło mnie do teatru litewskiego w ogóle (bo przecież w okresie swoich największych triumfów w Polsce na przełomie wieków nie był jednym reprezentantem nadbałtyckiej republiki teatralnej, konkurując choćby z Rimasem Tuminasem i na lata odsuwając w cień Oskarasa Koršunovasa, który na szczęście znalazł godne miejsce na mapie teatralnej Europy), to było zaskakująco głębokie i niestandardowe odczytywanie klasycznych tekstów europejskiej literatury, nie tylko dramatycznej. Osobliwa hermeneutyka, która zachęcała do pójścia w ślady lektur mistrza teatru. Zastosował tę autorską metodę także w *Ślubie* Witolda Gombrowicza zrealizowanym w Teatrze Narodowym w Warszawie. Zrzędzeniem losu *Ślub* okazał się pożegnaniem Nekrošiusa z polską widowścią, z iście gombrowiczowską ironią – ślub zakończył się pogrzebem. Pomieszały się w ten sposób domeny snu i jawy, życia i teatru. Oglądałem go kolejny raz w grudniu, kilka tygodni po śmierci reżysera. Spektakl szedł świetnie, prowadzony niewidzialną ręką. A może to aktorzy wzięli sobie do serca wszystkie uwagi milczącego Litwina. W jego *Makbecie* na kamiennych grobach zabitych wyrastały nagle drzewa. Tu w Warszawie miało się wrażenie, że duch reżysera żyje w tym spektaklu. Rozrasta się jak drzewo. Nic straconego. Mnie już nie będzie, ale jesteście wy,



Ślub, reż. Eimuntas Nekrošius, Teatr Narodowy w Warszawie [2018]

opatrzeni dumną peryfrazą „aktorzy Nekrošiusa” – garstka Polaków dodana do kilku pokoleń litewskich artystów sceny, bez których tego teatru zmysłowych metafor nie dałoby się stworzyć: Vladasa Bagdonasa, Viktoriji Kuodytė, Dalii Storyk, Povilasa Budrysa, Kostasa Smoriginasa i tych wariatów, którzy przyszli do jego teatru z zewnątrz – rockmana Andriusa Mamontovasa czy baleriny Eglė Špokaitė. Dołączyli do nich ze wspaniałymi kreacjami Grzegorz Małecki i Wiktoria Gorodeckaja, Jerzy Radziwiłowicz i Danuta Stenka. Bracia syjamscy, Lelum i Polelum, czyli Mateusz Rusin jako Henryk i Karol Dziuba jako Władzio. Zarażeni tym wirusem teatru motorycznego, cielesnego, zmysłowego. Niezwykłą energią scenicznego bycia pomiędzy ziemią i niebem, tonacją serio i ironią.

Litewskie *Dziady* i *Ślub* w Narodowym dowiodły, że Nekrošius naprawdę umiał pracować z aktorami. Nie wypracował jakiegś autorskiej metody, opierał się raczej na obustronnym zaufaniu i rozmowach, wspólnym poszukiwaniu rozwiązań scenicznych. Inaczej niż wielu polskich reżyserów, wpływowych na dzisiejszych scenach, nie starał się wchodzić w zbyt bliskie, prywatne relacje z aktorami, co poniekąd jest konsekwencją jego introwertycznej osobowości. Nie wykorzystywał intymnych przeżyć, wydobywanych z pamięci emocjonalnej, tylko raczej w porozumieniu z aktorem konstruował serię zadań scenicznych (etiud) w konwencji aktorstwa cielesno-performatywnego, w ramach których na różne sposoby starał się wykorzystywać możliwości ciała motorycznego aktora. W *Dziadach* i *Ślubie* widać aż nadto efekty pracy Nekrošiusa z aktorami Teatru Narodowego.

Wróćmy do reżyserskiej metody czytania dramatu – na przykładzie *Ślubu*. Kiedy pierwszy raz oglądałem spektakl, miałem złudzenie, że reżyser mocno stara się powstrzymać od ingerencji w tekst – z szacunku dla autora. To wrażenie mylne, bo przecież można odnaleźć w *Ślubie* Nekrošiusa wiele motywów dobrze znanych z jego wcześniejszych dzieł, tyle że zdają się one dobrze komponować z tym, co u Gombrowicza najistotniejsze. I tak już pierwsze spojrzenie na scenografię *Ślubu* za-

projektowaną przez Mariusa Nekrošiusa dowodzi, że reżyser poszukuje globalnej metafory, a raczej zestawu metafor pozwalających objąć główne myśli autora. W *Ślubie* patrzy się od razu na maszt z wiechą na szczycie. Ustanowiony przez Ojca i Matkę dom. Zrzucona przez Pijaka wiecha to znak unicestwienia domu, powrotu do egzystencjalnej bezdomności. Potem jednak na maszcie pojawi się pusty słoik. Dziwnie ubrani na pomarańczowo marynarze (skąd marynarze w tym śnie?) wciągają na inny maszt z przodu sceny niewidzialną flagę, nucąc *Yellow Submarine* Beatlesów. Okręt-dom, który wpłynął na niepewne wody, w nieznanym kierunku, teraz najwyraźniej schodzi pod wodę („A tu matka nadpływa jak okręt” – mówi w tekście dramatu Henryk). W teatrze Nekrošiusa woda zawsze stanowiła żywioł dominujący, zarówno w wymiarze substancji służącej aktorom w działaniach scenicznych, jak i w wymiarze metaforycznym. W *Otelli* protagoniści tonęli w morzu miłości i nienawiści. W *Hamlecie* Ofelia była rybką, która utonęła. Przykłady można by mnożyć. Tutaj reżyser idzie za Gombrowiczem, eksponując (to znaczy wizualizując gdzie się da) metaforę upajania się, upijania (sobą, społeczną rolą, pozycją), tonięcia w społecznych rolach. „Ach, morze światła i wachlarzy, słów ocean / A ja w tym tonę, tonę... Jak pijak” – mówi Henryk.

Drugi wątek – czysto gombrowiczowski – to wydobywanie na pierwszy plan „konstruktorów” społecznego ładu i „destruktorów”. Sens tej gry w budowanie i burzenie odsłania początkowa etiuda dopisana do tekstu: Ojciec i Matka na krzesłach połączonych liną, na której wywieszają tabliczki. Krzesła u Nekrošiusa to zwykle monady, odległością między nimi mierzy się stopień zażyłości (miłości) między ludźmi. Podobna scena miała miejsce w *Otelli*, aż chciałoby się powiedzieć, że Ojciec i Matka to Otello i Desdemona, których związek pulsuje czułością i pretensjami, kooperacjami i zerwaniami. Przy czym Nekrošiusowi zależy na tym, aby tworzenie i destrukcja dotyczyły nie tylko spektakli (performansów) społecznych w ramach świata przedstawionego, lecz także

spektaklu teatralnego. Kiedy Pijak Małeckiego wpada z łoskotem na scenę, to rzucony przez niego metalowy drąg, raniąc uszy, unicestwia zarówno sceniczny dom, jak i ułudę poprawnego spektaklu, w którym nie robi się „takich rzeczy”. Dodajmy do tego zerwaną kurtynę, momenty deziluzji, kiedy jedna z postaci mówi o trzymanym w ręku przedmiocie „to rekwizyt”, pasujący jak pięść do nosa czajnik elektryczny z lewej strony sceny, „niestosowne” wejścia na scenę trębacza, a nawet parę „kraczących” krytyków teatralnych.

Wszystko to dobrze współgra z kreacją Henryka Mateusza Rusina, który wpada w świat ustanowiony przez Ojca i Matkę z ambiwalencją pragnień: niszczyć czy kreować od nowa. Może kreować poprzez niszczenie. Jest przy tym w swoim nieustannym zdziwieniu rzeczywistością, w której uczestniczy, ponad miarę naiwny. Naiwny nade wszystko w wierze, iż sam stanowi podmiot gry, że trzyma w ręku wszystkie nici własnego losu. Tacy byli w metafizycznej rozgrywce pomiędzy Dobrem i Złem „superbohaterowie” Nekrošiusa: Hamlet, Makbet czy Faust. Oczywiście tutaj w *Ślubie* wszystko ma się dziać w kościele ludzko-ludzkim, w świecie, w którym Boga nie ma. Nekrošius nie byłby sobą, gdyby nie wprowadził wątku kanonicznego dla jego teatru – stosunku człowieka do świata metafizycznego. Spotkanie Gombrowiczowskiej refleksji nad Formą z Nekrošiusowym myśleniem o ciałach-naczyniach i duszach z wody/ lodu/pary wodnej wydaje się niezwykle produktywnie. Prowadzące do stosunkowo świeżego czytania *Ślubu*. W ostatniej części spektaklu na maszcie pojawia się pusty słoik. Pusty słoik to czysta forma, wypełniona powietrzem, czyli niczym – bezduszną. „Więc żadnych nie ma duchów? Świat ten jest bez duszy?” – pytał Mickiewicz. Piszę „Mickiewicz”, bo to jest arcyromantyczne pytanie.

Przypomina się obraz elektrycznego czajnika z lewej strony sceny, który wyrzuca z siebie nagle gęsty strumień pary. Na początku *Ślub* w wersji Nekrošiusa jest światem uduchowionej materii. Z czasem w wyniku jakiejś upiornej despiritualizacji zaczyna się przemieniać w świat pustych form. Czy dlatego dworski świat w tym spektaklu przypomina tak bardzo salon warszawski z *Dziadów* tego samego reżysera? Te upiorne, papierowo-marmurowe kostiumy (w didaskaliach *Ślubu* mamy taki passus: „stroje wspaniałe, ale graniczące z błazeństwem”), cielska kaloryferów. Mańka stojąca najpierw na pustym słoiku, potem Mańka na dwóch pustych słoikach, z czerwoną i białą chustką w środku (duszami ojca i matki w narodowych barwach). W tym skrócie widać *Ślub* czytany niczym przez pryzmat filozofii genezyjskiej Juliusza Słowackiego. Opowieść o tryumfie materii nad duchem. Potwornym przytłoczeniu przez maski, przebrania, formy, od którego ucieczką ma się stać samobójstwo Władzia, aby mogło nastąpić jakieś uwolnienie. Jasny staje się obraz słoika z jabłkiem-sercem w środku. Henryk wyciąga jabłko nożem, kiedy wpada na myśl o tym, by nakłonić Władzia do samobójstwa na żądanie.

Cały *Hamlet* Nekrošiusa był niejako „nasycony” wilgocią – uduchowiony. Przypominał metafizyczną symfonię, hymn ku czci natury i zaświatów. W *Ślubie* schodzimy coraz mocniej w tylko ludzki, jednowymiarowy świat. Najpierw ten świat jest bez wątpienia międzyludzki, wypełniony dynamiką interakcji, pulsujący rytmem emocji i afektów. W finale zmienia się jednak w monologowe zaprzeczenie własnemu istnieniu. Mówi Henryk w tekście Gombrowicza:

Ja nie potrzebuję
Żadnej postawy! Nie czuję
Cudzego bólu! Recytuję tylko

Mą ludzkość! Nie, ja nie istnieję
Nie jestem żadnym „ja”, ach, ach, poza mną
Poza mną ja się tworzę, ach, ach, o bezdźwięczna
Pusta orkiestra mego „ach”, co z próżni
Mojej dobywasz się i w próżni toniesz!

Kiedy Ojciec i Matka, Władzio i Henryk siadają w czworokącie, tworzą symboliczny, pusty katafalk. Na początku spektaklu Henryk i Władzio byli braćmi syjamskimi, albo lepiej, jak już pisałem, Lelum i Polelum z *Lilli Wenedy* Słowackiego. Teraz rozgrywa się pogrzeb nie-ludzkiego świata. Brat zabił brata. Zapanowała pustka. To, co reżysera musiało przerazić w *Ślubie* jako opowieści o nowoczesnym, odczarowanym świecie, ludzko-ludzkiej mszy, to właśnie cisza, która nad nim zapada:

Dawnymi czasy, panie, człek do stołu zasiadał
Przy czysto białym obrusie – i dopiroż
Zupę grochową wcinał, ale to wcinał
Jakby w dzwony bił, albo na trąbie grał!

Pamiętamy kręcącego się za sceną i na scenie trębacza-intruza psującego spektakl – międzyludzki i teatralny. Kiedy dom-karczma przemienia się w statek, brzmi to trąbienie jak syrena okrętowa. Płyniemy. W finale nie da się jednak z tej pustej trąby wydobyć dźwięku. Ani jednej nuty. Trębacz dmie i nic. Świat przestał istnieć wraz z przedostatnim człowiekiem, który dawał możliwość intersubiektywności. Pozostała tylko „pusta orkiestra mego „ach”. W „nowym”, „wspaniałym” monadycznym świecie. Taki jest bieg rzeczy.

Pisząc w samych superlatywach o teatrze Eimuntas Nekrošiusa, tak jak pisali o nim włoscy recenzenci i dziennikarze („geniusz”, „mistrz oksymoronów”, „teatralny poeta”, „wizjoner”, „innovator”, „maestro inscenizacji klasyki”), mam pełną świadomość, że w takich chwilach żadne słowa nie oddadzą wyjątkowości tego artysty. Według mnie najbardziej pasowałoby do niego określenie „poeta teatru”. W gruncie rzeczy wdzięczny jestem losowi, że umieścił mnie na linii czasu w epoce, w której żył i tworzył Eimuntas Nekrošius. Teraz go już z nami nie będzie. Nie przyjedzie do mojego Torunia, aby wypełnić po brzegi scenę, na której triumfował najwięcej razy spośród wszystkich gości „Kontaktu”. Taki jest bieg rzeczy.

Gdyby to było możliwe w wydanym na papierze czasopiśmie, należałoby na koniec włączyć czytelnikom do wysłuchania arię *La vergine degli angeli* z opery Verdiego *Moc przeznaczenia*:

La vergine degli angeli
Mi copra del suo manto
E me protegga vigile
Di dio l'angelo santo

Dziewica od Aniołów
Okrywa mnie swoim płaszczem
I opiekuje się mną troskliwie
Święty anioł Boży

Ta aria towarzyszyła postaciom Nekrošiusowego *Hamleta*, za który to spektakl „mistrz oksymoronów” otrzymał w 1997 roku Nagrodę im. Konrada Swinarskiego. Drugą zdobył dwadzieścia lat później za *Dziady* w Narodowym. Poeta z Wilna, w którego spektaklach, miało się wrażenie, śmierć jest jak powiew świeżego powietrza. Moment prawdziwego uwolnienia. ■