

Teatr wyobraźni

AUTOR: **JAN KAROW**

Propozycja Zadary jest jak poprawiany kolejnymi kolorami flamastrów schemat na arkuszach papieru, do którego dopisuje kolejne elementy historii.

■ Jaki jest sens przemocy? Takie jest – zdaniem Michała Zadary – podstawowe pytanie, jakie stawia Słowacki w *Śnie srebrnym Salomei*. By na nie odpowiedzieć, nie przygotował jednak kolejnej inscenizacji dramatu. Zdecydował się na niekonwencjonalny performans, mieszczący się gdzieś pomiędzy popularnonaukowym wykładem, monodramem, czytaniem scenicznym a koncertem. I co istotne: zrezygnował z aktorów i osobiście wszedł na scenę.

Po dwóch przedstawieniach z 2015 roku w warszawskim Teatrze Powszechnym – *Fantazym*, wystawionym w podobnym duchu jak bezprecedensowe *Dziady* bez skrótów, i przeniesionej na wojenny front *Lilli Wenedzie* – reżyser powrócił do twórczości Słowackiego w Teatrze Studio. Jednakże pierwsze spotkanie z autorem miało miejsce wcześniej, w Krakowie. „W tym

Księdzu Marku, jak go pokazano wiosną 2005 roku na festiwalu re_wizje/romantyzm, następuje samosąd dokonany przez zdziczałych od wojny żołnierzy. Jego ofiarą jest Rabin. Są ubrani jak Powstańcy. Może komuś będzie ciężko wytrzymać ich białe-czerwone opaski na panterkach, co jest przyporządkowaniem historycznie jednoznacznym. Niemniej Juliusz Słowacki, gdyby go o to zapytano, zaproponowałby na pewno, by ktoś wreszcie przerwał błędne koło wzajemnych oskarżeń” – tak o przedstawieniu z Narodowego Starego Teatru pisała Małgorzata Dziewulska. *Księdza Marka* przypominam tu nie bez powodu. To tekst pisany w tym samym, zwanym mistycznym, okresie twórczości poety. Traktuje o wydarzeniach koliszczyzny z 1768 roku, będących tłem również dla *Snu...*, ale z innego punktu

widzenia. W obu dramatach autor chciał pokazać brutalnie splecione losy polskiej szlachty, Żydów, chłopstwa i Kozaków. Jak w *Romantyzmie i historii* pisały Maria Janion i Maria Żmigrodzka: „Aż do czasów rabacji galicyjskiej 1846 r. [...] – rzeź humanśka była najbardziej dramatycznym wyrazem konfliktów klasowych, głęboko nurtujących dawną Rzeczpospolitą i pulsujących stale pod powierzchnią życia polskiego w pierwszej połowie wieku XIX”. To właśnie obszar kontekstów historyczno-geograficzno-politycznych jest tematem początkowego kwadransa.

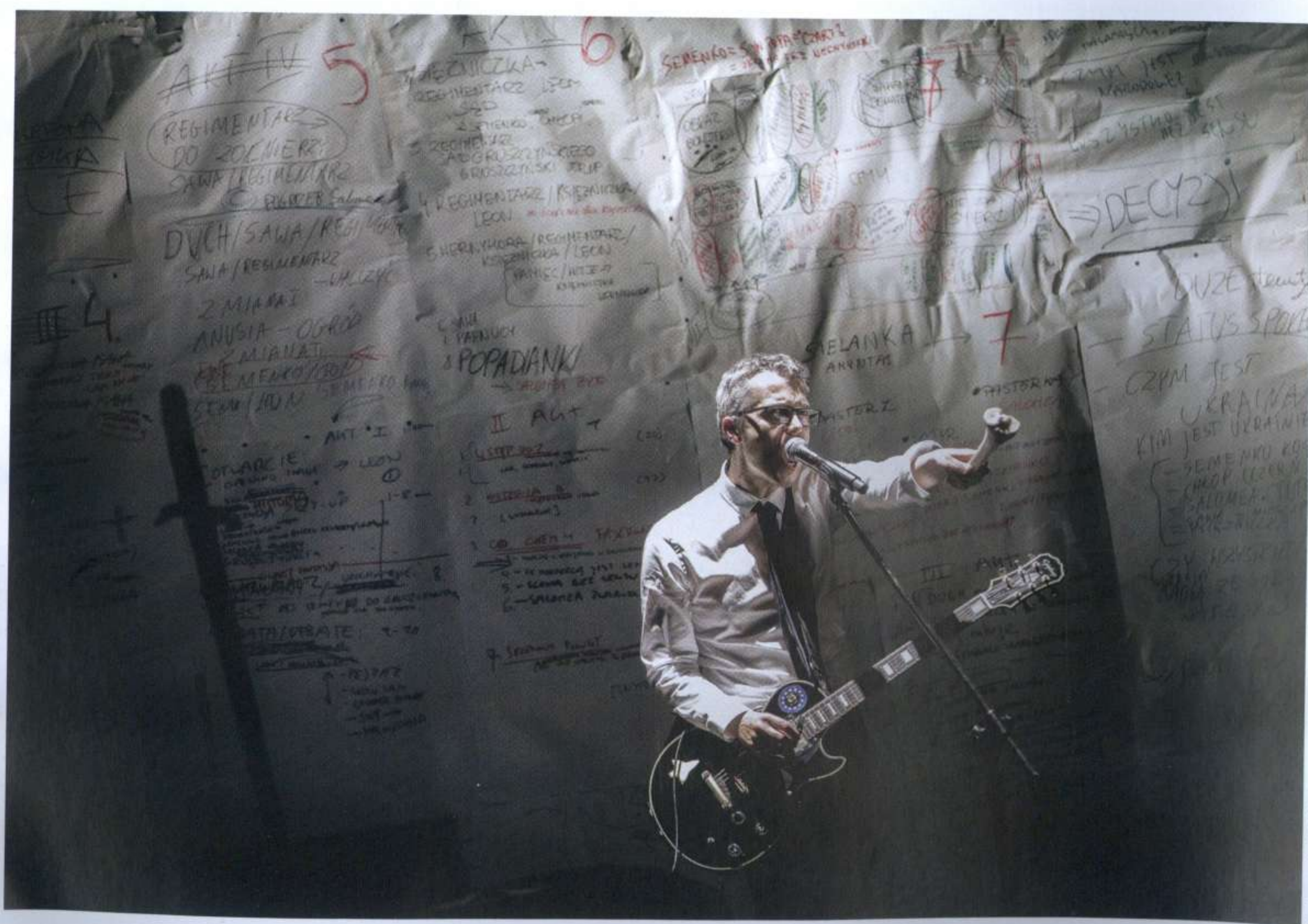
Gdy widzowie zajmują miejsca, kurtyna jest już podniesiona. Z tyłu zawieszony jest wypełniający niemal całe okno, pokryty zapiskami papierowy horyzont. Pośrodku stoją podest pełniący funkcję stołu oraz krzesło. Tuż za ni-

TEATR STUDIO
W WARSZAWIE,
TEATR CENTRALA
W WARSZAWIE

Sen srebrny Salomei
Juliusza Słowackiego

scenariusz, reżyseria
Michał Zadara
dramaturgia
Allen Kuharski
światło
Artur Sienicki
muzyka
Wacław Zimpel
konsultacje historyczne
Daniel Przastek

premiera
22 kwietnia 2018



Fot. Krzysztof Bieliński

mi czarny wieszak na ubrania z zawieszoną na pasku gitarą elektryczną i mikrofonowy statyw. Zadara krąży bliżej lewej strony, przy sporych rozmiarów prostokacie z arkuszy papieru podobnych do tych, które tworzą tło – tyle że jeszcze niezapisanych. Jest ubrany w granatowy garnitur, od czasu do czasu popija kawę. W dłoni ma czarny flamaster; mazaki w innych kolorach, których użyje później, są porozrzucone dookoła. W trzy łączące się okręgi, podpisane „Szlachta”, „Kozacy” i „Chłopi”, wpisuje imiona postaci. Kiedy widzowie zajęli już miejsca, odwraca się w ich kierunku i zwraca się do nich słowami: „Proszę sobie wyobrazić...”. I w tej formule skupia się pomysł reżysera na *Sen srebrny Salomei*.

Michał Zadara postanowił bowiem ten wyjątkowo trudny do wystawienia dramat opowiedzieć. Reżyser korzysta z ustaleń performatyki na jednym z jej najbardziej podstawowych poziomów, polegającym na działaniu słowami. Obsadza widzów w roli słuchaczy, z którymi dzieli się swoją subiektywną lekturą Słowackiego. Całkowicie pomija aspekt mistyczny, nie wspominając ani słowem o przeważających interpretacjach, które zauważają w opisach przemocy szczególnego rodzaju wy-

nizator korzysta z drobiazgów: czyta z papierów podpisanych jako korespondencja wojenna, czy też, gdy oszalały Leon rzuca się na Semenkę, rozbija kością niewielki blok styropianu. Propozycja Zadary jest jak poprawiany kolejnymi kolorami flamastrów schemat na arkuszach papieru, do którego dopisuje kolejne elementy historii – to nie-kaligrafia, nie o aktorską wirtuozerię tutaj chodzi.

Kilkakrotnie ukrywa się, kiedy oświetlenie zostaje zdecydowanie przygaszone, przenosząc wystąpienie w okolice słuchowiska i budując niemal nokturnową atmosferę. Realizuje tym samym obserwację Aliny Kowalczykowej ze *Wstępu* do wydania BN na temat projektu inscenizacji, jaki wpisał w dzieło poeta: „Faworyzował nocną scenerię, choć w mroku nocy, w przyćmionym świetle, gubi się ekspresja teatralna. Traci ostrość mimika, a nawet gestykulacja aktorów. A przecież Słowacki okazywał w poprzednich dramatach świetne wyczucie teatru, i nagle go nie utracił. Noc była mu jednak potrzebna dla wytworzenia odpowiedniej atmosfery. Noc zaciera kontury świata, odrealnia, z mroku łatwiej mogą wyłaniać się zwidy wyobraźni, w nocy nadochodzi niepokój”. Wszystkie zabiegi mają na celu

wtarzający się, wydobywany w sposób mechaniczny dźwięk pianina, które pełni tu poniekąd rolę instrumentu perkusyjnego. Zależnie od akcji, rytm bywa zagęszczany, Zimpel dogrywa chwilami niewielkie partie melodyczne i kilkakrotnie – kiedy reżyser zatrzymuje opowieść, by nanieść kolejne warstwy kolorów na fabularny schemat – wkracza w zdecydowany sposób z improwizowanymi solówkami na klarnecie.

Kulminację stanowi relacja Pafnucego. Zadara korzysta ze wszystkich środków, aby ją zbudować. Światło zostaje przygaszone, Zimpel stopniowo podbudowuje napięcie, reżyser-performer bierze do rąk czarną gitarę i włącza się do muzyki mocno przesterowanym brzmieniem. Frenetyczny opis tragedii Gruszczyńskiego, widzącego dwie dziecięce główki utkwione na tyce, zwieńczony zapowiedzią rzezi („I zaczęła się walka nierządna, / Bośmy z furją szatańską mścicieli / We łzach ślepi i na oślepiecie”) – to swoisty jazzowo-punkowy utwór z masakrą w tle.

Pomysł na opowiedzenie dramatu własnymi słowami nie jest zupełnie nowy. Podczas wyjątkowo udanej, dwudziestej edycji Festiwalu Szekspirowskiego w Gdańsku można było codziennie wybrać się do Malarni Teatru Wybrzeże, gdzie artyści z brytyjskiej grupy Forced Entertainment prezentowali całość projektu *Complete Works: Table Top Shakespeare*. Ich przedsięwzięcie – mimo rozmachu samego założenia, czyli wystawienia wszystkich dramatów Stratfordczyka – było zdecydowanie bardziej kameralne. Przy niewielkim stole siadał performer i w mniej więcej godzinę, przy użyciu rozmaitych buteleczek, słoików, wazoników i innych niewielkich rekwizytów, opowiadał jedną z Szekspirowskich historii. Tam w punkcie wyjścia postawiono sobie pytanie: czy jesteśmy w stanie ciekawie opowiedzieć dramaty, które stanowią kanon naszej literatury?

Gdyby zrobić to samo w kontekście tego pomysłu na *Sen srebrny Salomei*, najkrótsza odpowiedź brzmiałaby: tak. Michał Zadara, odważnie wystawiając się na scenie, pokazuje się z nowej strony. Można dzięki temu bardziej zrozumieć jego szczególny stosunek do polskiego romantyzmu – widać bowiem, jak duże znaczenie ma dla niego tekst Słowackiego. Realizuje równocześnie coś, co jego zdaniem jest istotą teatralnej misji. Jak pisał w tekście *Nie wiemy, co gramy – ku definicji teatru publicznego*: „Celem teatru publicznego jest publiczność, nie teatr”. ■

Opis tragedii Gruszczyńskiego, widzącego dwie dziecięce główki utkwione na tyce, zwieńczony zapowiedzią rzezi – to swoisty jazzowo-punkowy utwór z masakrą w tle.

miar etyczny – drogę do przeanielenia Ducha. Wynika to z prostego przywileju – to on jest narratorem. A Zadara, co może nie zawsze widać w jego przedstawieniach, pokazuje się jako niezwykle uważny, czuły na poetycki język czytelnik. Bo poza epizacją *Snu...* i przełożeniem go na komunikatywny język prostych sytuacji, z których dowiadujemy się, kto przyszedł, co powiedział i co z tego wynikło, duże ustępy dramatu czyta z najnowszego wydania serii Biblioteki Narodowej. I są to fragmenty kluczowe, jak widzenie Księżniczki, sny Salomei czy cała, licząca ponad czterysta dwadzieścia wersów, relacja Pafnucego z trzeciego aktu. Jest w tej lekturze chwilami nieporadny, ale też niespieszny. W końcu nie jest aktorem; nie ma obowiązku radzić sobie warsztatowo z kwestiami wykonawczymi dotyczącymi wiersza, w tym przypadku ośmioletniego. Nie ma postawionego głosu, niepoprawnie wymawia „r”. Ale te niedoskonałości pozwalają przenieść uwagę z formy na treść. Jako insce-

nie efektywność, a efektywność – wysłanie możliwie prostego, zrozumiałego komunikatu. Stąd też odwołania do powszechnie rozpoznawalnych konkretów: opisanie Salomei jako młodej Liv Ullmann czy obrazowe zestawienie liczby ofiar koliszczyzny (między sto a dwieście tysięcy) i zamachu na World Trade Center.

Słowami działa jedynie Zadara, ale nie jest na scenie sam. W budowaniu nastroju opowieści pomaga mu Waław Zimpel – jeden z najciekawszych polskich muzyków freejazzowych. Jego nieduże stanowisko znajduje się z prawej strony. Ma tam częściowo zautomatyzowane pianino, laptop i inne urządzenia elektroniczne oraz swój podstawowy instrument – klarnet. Dźwiękowa oprawa, w której zanurzona jest narracja i która pozwala jej mienić się różnymi barwami, wyraźnie kojarzy się z amerykańskim minimalizmem, przede wszystkim z twórczością Philipa Glassa. Opowieści niemal nieustannie towarzyszy po-