

MICHAŁ KUZIĄK

SEN SREBRNY ZADARY

STUDIO teatrgaleria w Warszawie
i Centrala
Juliusz Słowacki

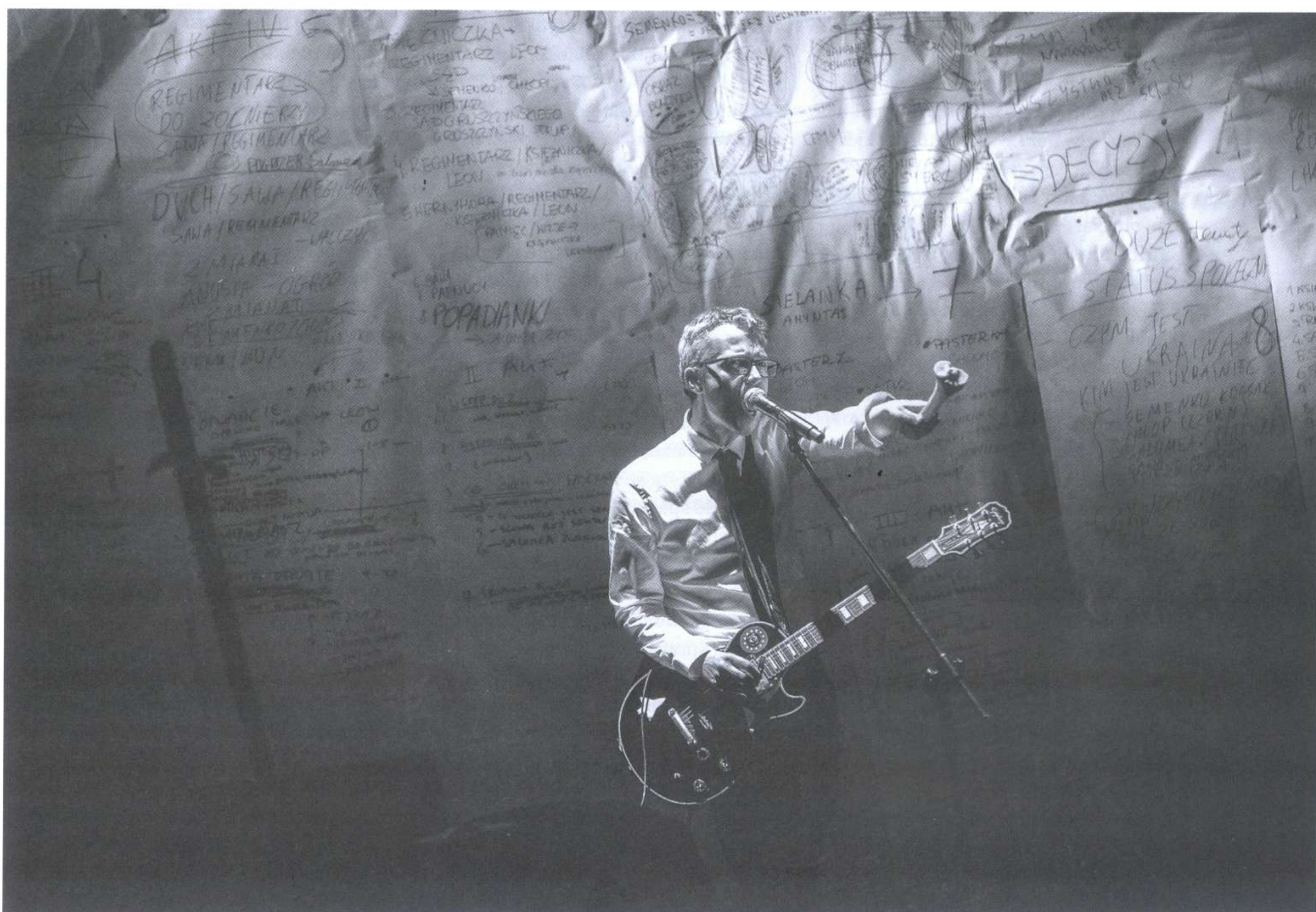
SEN SREBRNY SALOMEI

scenariusz i reżyseria: Michał Zadara,
muzyka: Wacław Zimpel, dramaturgia:
Allen Kuharski, światło: Artur Sienicki,
premiera: 22 kwietnia 2018

„Nie potrafię”...

Patrząc na Michała Zadara na scenie, myślałem o teatralnej Lekcji XVI trzeciego kursu prelekcji paryskich Mickiewicza. Pojawia się w niej między innymi wywód o słowiańskich opowiadaczach baśni, wprowadzających siebie w opowiadanie, odgrywających rolę w akcji, poszukujących w ten sposób środków oddziaływania na publiczność. Poświęcona spektaklowi ulotka podsuwa podobny trop. Czytamy o Wernyhorze, dziadzie, o irańskim teatrze rytualnym. Reżyser postanowił zmierzyć się z dramatem

Słowackiego, przekładając *Sen srebrny Salomei* na teatr jednego aktora-performera. Postanowił także stać się nim. Towarzyszy mu Wacław Zimpel, muzyk, improwizator, kojarzony z free jazzem. Pomysł Zadary wynika z przekonania o niemożności klasycznego wystawienia utworu poety. W ulotce pojawia się wyznanie: „Nie potrafię tego zrobić”. Stwierdzenie to można wiązać tak ze specyfiką tekstu romantycznego, jak również z dyspozycją współczesnego artysty. Problemem okazuje się zwłaszcza charakteryzujący *Sen*... splot teatru okrucieństwa i romansu.



Zadara woli więc czytać i mówić. Przedstawić coś w rodzaju próby, improvizacji. W efekcie powstaje spektakl na kształt teatru postdramatycznego, ascetycznego formalnie (bazującego zresztą na praktyce Słowackiego, który tragedię Ukrainy zapisuje najczęściej w monologach bohaterów); być może będącego reakcją Zadary na własnego kostiumowego *Fantazego* lub na wojenne przebieranki w *Lilli Wenedzie*. W ulotce czytamy o tradycji amerykańskiego teatru eksperymentalnego lat osiemdziesiątych XX wieku. Przeżycie tekstu na scenie zdaje się ułatwiać jego poznanie. Zadara niejednokrotnie atakuje wiersz Słowackiego, łamiąc jego układ, akcent, intonację. Często mówi w sposób sztuczny, krzyczy. Powtarza kwestie bohaterów, komentuje, dyskutuje z nimi. Czasem podchodzi do swojego zadania aktorsko, na przykład w przejmującym fragmencie o śmierci Gruszczyńskiego, choć zarazem podkreśla, że nie jest aktorem. Pojawia się kolejne „nie potrafię”. Tym razem chodzi o odgrywanie skomplikowanej roli, jak choćby w przypadku umierającego Semenki, w którym łączy się duma, pogarda, złość, świadczące o pragnieniu zerwania z kondycją niewolnika.

Inscenizacja Zadary bez wątpienia narusza swego rodzaju pakt sceniczny związany z wystawianiem romantycznej klasyki. Nie wiem jednak, czy to wystarczy, by spektakl określać – jak czytamy w ulotce – mianem radykalnego.

Być jak Michał Zadara

Reżyser został obwołany przez krytykę czołowym teatralnym egzegetą polskiego romantyzmu; stało się to zwłaszcza po inscenizacji Mickiewiczowskich *Dziadów*. Rola tę przyjął zresztą świadomie i gra ją konsekwentnie – czytamy w ulotce, że od trzynastu lat – choć, wypada zauważyć, ciągle brakuje w jego repertuarze Krasińskiego. W centrum romantycznego projektu reżysera pojawiła się formuła inscenizacji „bez skreśleń” – w przypadku *Snu...* sprawa wygląda jednak inaczej, choć ulotka deklaruje

wierność dramatowi – akcentująca kwestię poznania romantyzmu, ograniczająca ingerencję dramaturga w tekst.

Zadara jest przy tym świadom problemu, że to właśnie w romantyzmie ukształtowały się określające nas pola symboliczne – szczególnie te związane z narodem, historią, martyrologią – kody kulturowe i skrypty zachowań, uporczywie, jak źle wyegzorcyzmowany upiór, powracające również dzisiaj.

Jak Beauvois? Rychcik? Cobain?

Punktem wyjścia dla Zadary okazuje się obcość, wytwarzająca wspomniane „nie potrafię”. Reżyser powtarza do publiczności: „wyobraźcie sobie...”. Podejmijcie wysiłek zobaczenia tego, co wam pokazuję, a w zasadzie tego, czego nie pokazuję. To także obcość, którą pokonuje sam performer, zmagający się z, co chyba nie bez znaczenia, wydanym w serii Biblioteki Narodowej dramatem Słowackiego, a więc z klasyczną wykładnią historycznoliteracką, usiłując wyobrazić sobie to, co zawiera tekst. Wniknąć weń. Wypowiedzieć. Zaśpiewać. Zrozumieć. Przychodzi on bowiem do nas z już egzotycznej oddali. Wymaga lektur, komentarza, pracy. W pewnym momencie Zadara wyznaje, że dopiero po tygodniu grania na scenie nagle zrozumiał czytany fragment. W głosie artysty często pobrzmiwa pytanie. Ale też pojawia się pewność. Zadara wyjaśnia – to, co znaczące, i to, co mniej znaczące; ten spłot może zresztą pokazywać, że raczej chodzi o jakąś zabawę, grę, niż o hermeneutykę (podobne wrażenie miałem, czytając przywoływaną już ulotkę do spektaklu, zresztą w niektórych fragmentach co najmniej niejasną). Widać zafascynowanie artysty niezwykłą wyobraźnią Słowackiego, uruchamianymi przez niego różnymi, czasem sprzecznymi, konwencjami. Niejasną praktyką ironiczną, którą poeta realizuje za pomocą wielu języków literatury, kultury, teatru.

Zaproponowany w spektaklu klucz do *Snu srebrnego Salomei*, podstawia komentarza, jest prosty i wypada zauważyć, był już używany, tak w interpretacjach historycznoliterackich, jak

i w teatrze. To perspektywa postkolonialna. Zadara – podobnie jak uczynił to w przypadku *Aktora* Norwida, przywołując Marksa – sięga po książkę dającą kontekst interpretacyjny spektaklu. W przypadku *Snu...* chodzi, jak można się domyślać, o *Trójkąt ukraiński* Daniela Beauvois, a raczej o inspirację tą publikacją, bowiem odnosi się ona bezpośrednio do zdarzeń z lat 1793-1914, a więc następujących po koliszczyźnie. Autor stawia tezę o panującej na Ukrainie opresji kolonialnej, pisze o niewolnictwie. Stroną uciskaną są oczywiście chłopci. Uciskającymi ma być polska szlachta. Ale sprawa, do czego powrócę, nie musi być oczywista w związku z relacjami „polsko”-„ukraińskimi”. I Słowacki tę nieoczywistość pokazuje. Być może czyni z niej centrum swojego dramatu. Wypada też zapytać, dlaczego w ulotce spektaklu pojawia się kolonialne określenie „kresy”, zresztą niejedną raz?

Zadaraę interesuje – podobnie jak autora dramatu – przede wszystkim przemoc i okrucieństwo, sceny walk, które rozgrywały się na Ukrainie w trakcie koliszczyzny i towarzyszące jej rzezie. To są najlepsze fragmenty czytanego na scenie tekstu. Wydarzenia te, z ich piekłem: stoma-dwustu tysiącami ofiar, przypominają, eksponuje reżyser, swoją skalą hekatomby wieku XX (w ulotce pojawia się sprawa głodu na Ukrainie w latach trzydziestych). Uwaga zostaje zwrócona także na przemoc patriarchalną, którą poeta wpisał w swój utwór. Jak kiedyś pokazała to Kazimiera Szczuka, we *Śnie...* walka toczy się również o kobiece ciała, będące ponadto przedmiotem wymiany.

Wspomnianą przeze mnie obcość reżyser przezwycięża w jeszcze jeden sposób, przypominający o przepisywaniu romantyzmu zaproponowanym przez Radosława Rychcika w inscenizacji *Dziadów*, a wykorzystanym przez Zadaraę we wspomnianej już *Lilli Wenedzie*. Przedstawiając bohaterów dramatu, sugeruje on, by widzowie wyobrażali ich sobie na podobieństwo popkulturowych bohaterów, aktorów europejskiego i amerykańskiego kina (Brando, Belmondo, Ullmann).

Polską-ukraińską historię XVIII wieku przybliża przez amerykańską historię konfederacji albo porównując z liczbą ofiar WTC. Dowiadujemy się, że Słowacki opisuje kolonizację Ukrainy na wzór książek o Dzikim Zachodzie, a Salomea cierpiąca słucha The White Stripes. Ukazaną przez Słowackiego krwawą przemoc, powiada reżyser, znamy z telewizji. I jest w geście takiego porównywania coś prawdziwego, a zarazem przewrotnego, mówiącego nie tylko o drodze Zadary do polskiego romantyzmu, ale i o naszym odchodzeniu od niego.

Temu wszystkiemu, jak romantycznej improwizacji – nie po raz pierwszy u Zadary – towarzyszy muzyka. Pulsująca wraz z przedstawianymi zdarzeniami, czasem zgrzytliwa i jazgocząca, głośniejąca i cichnąca, wtórująca spełniającej się katastrofie, wypełniająca przerwy w monologach, również te dłuższe, w trakcie których artysta rysuje. Zadara raz, niczym Kurt Cobain, z gitarą (jako tak automatycznie zaczęło mi się nucić: „A mulatto, an albino, a mosquito, my libido” – ale chyba się zagalopowałem...), gra w duecie z wyposażonym w saksofon Zimlem. Innym razem wydaje się DJ-em, wspięty na konstrukcji wzniesionej nad białą tablicą ze schematem konfliktów. Końcówka spektaklu przypomina seans w niemym kinie, kończony przez tapera. Ulotka do spektaklu przekonuje, że śpiewny charakter ma dramat Słowackiego. A Zadara to dziad XXI-wieczny, wracający w nowoczesny sposób do archaicznego muzycznego modelu teatru.

Zadara pozbawia świat *Snu srebrnego Salomei* sensu mistycznego (podobnie postąpił zresztą w przypadku inscenizacji *Księżda Marka* i III części *Dziadów*), wyczytywanego zazwyczaj z dramatu przez komentatorów, dopełniających pozostawione w nim przez Słowackiego ślady sugerujące, że zrozumienie ziemskiego szaleństwa i przemocy możliwe jest jedynie po przyjęciu optyki nadprzyrodzonej. Pomija potencjalną metafizykę Ukrainy. Nie chce być jak autorka wstępu do wydania *Snu srebrnego Salomei* w BN. Artystę interesuje

działanie ludzi, ich pragnienia i roszczenia, konflikty, interakcje; replikując się w takim wymiarze okrucieństwo. Być może na tym właśnie polega prze(d)stawienie romantyzmu przez Zadara? Na pokazaniu, że w dramacie romantycznym jednak nie ma metafizyki, że to nawet nie nie-boska, a po prostu ludzka komedia? Na myśl przychodzi tu – wspomniana w ulotce – lektura Jana Kotta, który w dramacie chciał widzieć realizację poetyki absurdu, spłot okrucieństwa i groteski, pomijając rysującą się w dramacie mistyczną ekonomię cierpienia.

Reżyser nie wierzy przy tym – i słusznie – happyendowemu rozwiązaniu romansowych konfliktów dramatu, które poeta, jak sądzę ironicznie, kompromitując literackie języki takiego rozwiązania, wprowadza na koniec w towarzystwie sądu i jatki zbuntowanych. Przedstawione przez Słowackiego piekło ukraińskie to przecież nie eksces, ale efekt długiego procesu rozpadania się świata z jego zasadami; to kres, zresztą iluzyjnej, utopii dawności, o którym mówią Wernyhora i Pafnucy (na premierze spektaklu Zadara miał dyskutować z obecną na widowni profesoress Anną Kuligowską, pytając, który z tych monologów jest ważniejszy).

Być jak Juliusz Słowacki

Nie wiem, czy Zadara zaprojektował swoją inscenizację tak, by przeczytać krytycznie Słowackiego, czy tak, by razem ze Słowackim przeczytać krytycznie fragment polskiej historii. A może jedno i drugie, czy też – raz jedno, raz drugie. Nie jest jasny dystans, który artysta buduje w swojej inscenizacji. Bez wątpienia dotyczy on bohaterów poety (czasem, i trudno powiedzieć dlaczego, nabiera wydźwięku parodystycznego, a reżyser brzmi jak opowiadający filmy w *Kulisach srebrnego ekranu*; przykładem mogą być sceny rozpacz porzuconej Salomei – z wyznaniem: „nie wiem, jak rozpacza kobieta”).

Słowacki traktuje historię koliszczyzny (i konfederacji barskiej) jako moment przełomowy w dziejach Polski. *Sen srebrny Salomei* to kolejny po *Lilli Wenedzie* dramat poety, który

przedstawia krwawe jatki znajdujące się u źródeł polskości.

Problem w tym, że autor *Snu srebrnego Salomei* zdaje się dawać bardziej skomplikowane i nieoczywiste diagnozy rzeczywistości, o której pisze, niż te, które pojawiły się w rozpoznaniach Zadary. Wracam tu do zarysowanego – dosłownie, na białej tablicy – na początku przedstawienia konfliktu polsko-ukraińskiego. Reżyser jednoznacznie antagonizuje te nacje. Przypisuje Ukraińcom ambicje narodowe i państwowo, choć, jak się zdaje, w przypadku Semenki/Tymenki – no właśnie, w spektaklu znika gdzieś ta dwoistość – w grę wchodzi jednak raczej ambicje prywatne i urażona duma.

Słowacki pokazuje, że opisywany konflikt, tak to ujmę, przechodzi nie tyle przez nacje, ile przez osoby; poeta odsłania przy tym funkcjonujące w romantyzmie stereotypy, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, orientalizujące Ukrainę. Wytykanie nieścistości teatrowi raczej nie ma sensu. W przypadku Zadary robiono to już zresztą, a on sam – o czym przekonuje program do wrocławskiej III części *Dziadów*, ujawniający fragmenty korespondencji z Marią Prussak – nieszczególnie się tym przejmował. W związku ze *Snem srebrnym Salomei* chodzi jednak nie tylko o prawdę historyczną, ale i o ramę interpretacyjną spektaklu. Jak pokazują historycy (na przykład Hieronim Grala), sytuacja etniczna na XVIII-wiecznej Ukrainie była skomplikowana. I tak słynny ród Wiśniowieckich – u Zadary absolutna arystokracja polska i katolicy – miał przecież wschodni rodowód; Wiśniowieccy byli w swojej historii także prawosławnymi i protestantami, utrzymywali różne, nie zawsze konfliktowe, relacje z Kozakami. Odnotowuje to zresztą Beauvois w artykule poświęconym dramatowi Słowackiego, pisząc o Wiśniowieckich jako o ruskim rodzie. Nie kwestionuję tu kolonialnego charakteru relacji panujących na Ukrainie w XVIII wieku, chodzi mi o ich szczególnie złożoność, wydobytą przez poetę. Bohaterowie *Snu...* to ludzie dwoiści – w takim sensie, o jakim myślał Jarosław

Marek Rymkiewicz, zauważając, że żadna z postaci dramatu nie jest tym, kim się wydaje. Że wszyscy coś odgrywają i ukrywają. Chodzi tu też o zmieszanie etniczne, o, jak to celnie ujął niedawno Dariusz Skórczewski, „paradę hybryd”. Zadara dostrzega, że Salomea ma problem ze swoim rodowodem. Że Sawa poszukuje papierów mających dowieść jego szlachectwa. Nie wyciąga jednak z tego wniosków. Gubi też szlachecką kulturację Semenki czy rusiński rodowód Księżniczki. Gubi przejmując scenę, w której Semenka, odpowiadając na jej pytanie o Sawę, powiada, że on i Sawa są tacy sami... Prawdziwy dramat u Słowackiego rozgrywa się w bohaterach – tam, gdzie przecinają się różne tożsamości. Tam zresztą, jak sugeruje poeta, musi dokonać się mord – hybrydy pragną czystej tożsamości – który jest niejako przenoszony na scenę zewnętrzną i spełnia się w rzezi.

Zadara czasem pozostawia pewne wątki w niedopowiedzeniu. Tak jest, na przykład, z dostrzeżonym brakiem mocy u Regimentarza, który kilka razy powtarza: wyruszamy, by spacyfikować ukraińską rebelię, i nie wyrusza. Kwestia ta wybrzmiała w inscenizacji Pawła Wodzińskiego *Słowacki. 5 dramatów*. I w tym przypadku okazuje się, że Słowacki rozpoznaje przemoc jako zjawisko pozwalające wytwarzać silną tożsamość. Poeta pokazał świat szlachecki jako pozbawiony dawnej mocy, żyjący pamięcią o niej i kultywujący puste już formy. Rzeź Ukrainy stanowi próbę niemożliwego powrotu do heroicznej przeszłości. Na scenie nie pojawia się natomiast – jedynie aluzyjnie wspomniana w utworze – Rosja, realny depozytariusz mocy.

Laboratorium teatru

Zadara zachęca widza do wyobrażenia sobie dramatu i teatru, ale czyni to z dezynwolturą i ironią, eksponując niedramatyczność i nieteatralność sytuacji, odzierając ją na różne sposoby z resztek iluzji mimetycznej (ten gest często pojawia się w romantycznych inscenizacjach reżysera). Nie ukrywa, że nie jest aktorem. Pozbycie się szeroko pojętej ramy teatralnej wraz ze

wspomnianym wyżej czytaniem *Snu...* bez metafizyki oraz przywołaniem tropu postkolonialnego wyraźnie przesuwają nas w kierunku pytania o historię i jej sens, poza scenę i tekst. Ten zresztą również bywa traktowany z dystansem, jak wtedy, kiedy reżyser powiada: „jest tu taki ładny wiersz, przeczytam, jak znajdę”... i nie znajduje.

Scena to specyficzne laboratorium teatralne – tablica, biurko, mnóstwo zmiętego papieru oraz tło zapisanych i porysowanych kart; ślady poprzednich prób mierzenia się ze *Snem...* Tu się pracuje z tekstem, zdaje się przekonywać reżyser. A wspomniany tomik BN z daleka ujawnia ślady lektur. W ulotce znajdujemy jedno z określeń Zadary: profesor. Pada nazwisko Marii Janion – choć przecież ta czyta *Sen...* inaczej niż reżyser, dopatrując się w utworze przekazu mistycznego. Wzmianka o badacze służy więc raczej wytwarzaniu wrażenia eksperckiego.

Nie ukrywam – marzy mi się laboratorium teatru, w którym można pracować z tekstem inaczej niż w wymiarze akademickiego literaturoznawstwa czy tradycyjnego teatru. Autor *Snu...*, i może to nie przypadek, miał ostatnio szczęście do takich prac – wspomnę choćby o projekcie Instytutu Teatralnego „Słowacki, dramaty wszystkie” czy o bydgoskiej inscenizacji *Samuela Zborowskiego*. Zwłaszcza o romantyzmie, polskim romantyzmie, trzeba mówić inaczej niż dotąd. W takim laboratorium, w którym rozpracowywany jest tekst i zarazem tekst pozwalający rozpracować świat. By daleko nie szukać wzorców, przypomnę manifest Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*.

Jeśli Zadara wychodzi z założenia, o którym mówił w związku z *Dziadami*, że nie znamy swojej klasyki teatralnej, to ma rację. Nie znamy i dobrze, że możemy poznać. Jak podkreśla reżyser, nie w formie wariacji na ich temat, a pod postacią inscenizacji, która, dodaje, powinna być ekscytująca. Jeśli jest tak, że Zadara opowiada o sobie,

o swoim doświadczeniu i nazywa to spowiedzią, osobistym wyznaniem, czym jest literatura i jej przeżywanie, również zgoda. Niech tak będzie. Być może mamy też do czynienia z rewizją romantyzmu, jak podkreślałem, konsekwentnie odzieranego przez reżysera z metafizyki i właściwych mu kodów symbolicznych.

Jeśli, jak czytam w zapowiedziach spektaklu, celem twórców było ukazanie, na czym polega *Sen srebrny Salomei* i wyjątkowość Słowackiego jako dramaturga, to udało się to połowicznie. Poeta to autor dramatu, którego nie da się dzisiaj wystawić. To nawet przekonuje. Zagadką pozostaje jednak, dlaczego w przywoływanej tu ulotce zostaje zaakcentowany specyficzny charakter języka postaci poety (kwestie to – „partytura do mówienia i słuchania”, aktor – „instrument i wirtuoz wokalny”). Monodram bowiem raczej nie pozwala pokazać tego zindywidualizowania języków, a zwłaszcza nie pozwala na to komuś, kto wyznaje, że nie jest aktorem.

Gorzej z kolejną intencją, o której była mowa w zapowiedziach spektaklu – że znaczeniem dramatu dla współczesności. Po obejrzeniu inscenizacji nie mam pojęcia o takim znaczeniu (chyba że ma chodzić o wzmiankę na temat wykorzystywania głosu umarłego w polskiej kulturze); mogę się go domyślać po lekturze tekstu. Ale też – wbrew własnemu marzeniu o teatralnym laboratorium – uważam, że zainteresowanie takim znaczeniem nie jest konieczne. Można przecież przestać na produkowaniu spektakli, zwłaszcza gdy miałyby okazać się ekscytujące. Zadara zresztą, wypowiadając się o swoich inscenizacjach romantycznych, raz pyta o takie znaczenie, innym razem kwestionuje sens zajmowania się nim. Praktyka reżysera na dodatek rozmija się z deklaracjami (z jedną bądź z drugą). Myślę, że to zamieszanie oddaje sedno problemu: romantyzm jest nam bliski, ale przecież zupełnie obcy. Wszyscy go znamy, ale tak naprawdę niewiele o nim wiemy. Jest żywy, ale zarazem martwy. Trzeba coś z nim zrobić, ale chyba jednak nie wiadomo, co...

Mickiewicz we wspomnianej Lekcji XVI, mówiąc o słowiańskich opowiadaczach, zwracał uwagę między innymi na rytualny charakter opowiadania. Zadara nie powołuje do istnienia wspólnoty, pozostaje na scenie sam, osobny. I może to właśnie taka „prywatyzacja” pozwala zneutralizować upiorną moc romantyzmu.

Bibliografia:

- Beauvois, Daniel, *Słowacki iluzjonistyczny czyli rzeź humańska jako „tragifarsa”*, [w:] *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, IBL, Warszawa 1999.
- Beauvois, Daniel, *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793-1914*, przeł. K. Rutkowski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005.
- Graża, Hieronim, *Rzeczpospolita szlachecka – twór kolonialny?*, [w:] *Debaty Artes Liberales*, red. J. Kieniewicz, t. X. (*Perspektywy postkolonializmu w Polsce, Polska w perspektywie postkolonialnej*), Fundacja „Instytut Artes Liberales”, Warszawa 2016.
- Janion, Maria, *Romantyczna wizja rewolucji*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 1, red. M. Żmigrodzka, Ossolineum, Wrocław 1971.
- Kott, Jan, *Tragi-farsa Słowackiego*, „Dialog” 1960 nr 2.
- Kowalczykowa, Alina, *Wstęp*, [w:] Juliusz Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, Ossolineum, Wrocław 1992, BN-I-57.
- Kuziak, Michał, „*Sen srebrny Salomei*” Słowackiego. *Mapy tożsamości*, [w:] *Geografia Słowackiego*, red. D. Siwicka, M. Zielińska, IBL, Warszawa 2012.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Ludzie dwoiści (barokowa struktura postaci Słowackiego)*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 3, red. M. Żmigrodzka, Ossolineum, Wrocław 1981.
- Skórczewski, Dariusz, „*Sen srebrny Salomei*”, czyli *parada hybryd*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1.
- Szczuka, Kazimiera, *Słowacki i matkobójstwo*, [w:] *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, IBL, Warszawa 1999.