

Teatr

Warszawa
05-2016
M. / Nr 5

665

6

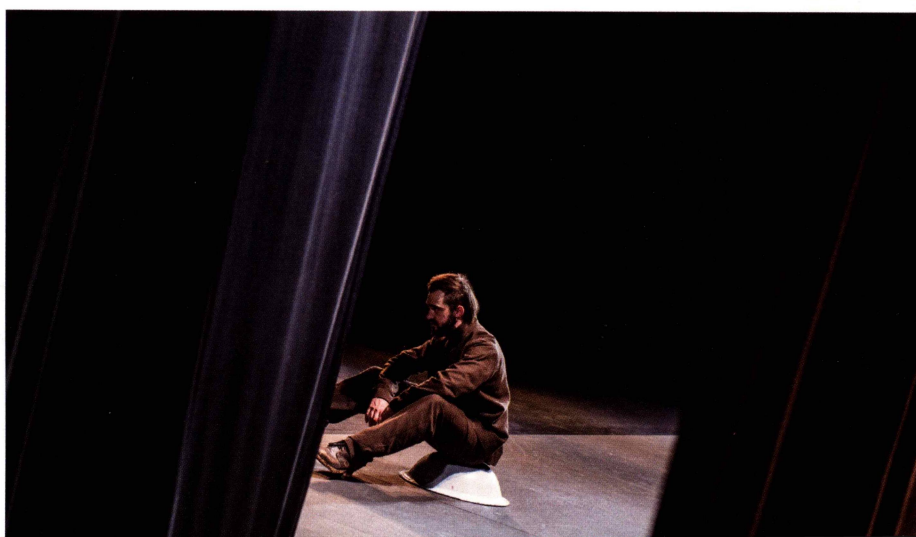
FOTOREPORTAŻ



ZZA KULIS

AUTOR: MARTA ANKIERSTEJN

7 marca. Pierwsza próba generalna *Dziadów*
w reżyserii Eimuntasa Nekrošiusa
w warszawskim Teatrze Narodowym.





Dziady, reż. Eimuntas Nekrošius, Teatr Narodowy w Warszawie [2016]

Dusza z ręki poety

AUTOR: JACEK KOPCIŃSKI

Reżyser z Polski, Paweł Passini, zainscenizował *Dziady* w Grodnie, reżyser z Litwy, Eimuntas Nekrošius, wystawił je w Warszawie. Gdy zaczynamy myśleć i odczuwać na poziomie niewidzialnej *communitas* dusz nieśmiertelnych, Mickiewicz nas łączy.

■ Pierwszą scenę *Dziadów* w Teatrze Narodowym Eimuntas Nekrošius nazwał *Uwerturą*, wiedząc zapewne, że polski dramat narodowy narodził się z fascynacji Mickiewicza operą i pierwotnie był pisany jak libretto. Poeta marzył, by muzykę do *Dziadów* skomponował sam Chopin, ale nie zdołał go do tego namówić. Na szczęście, czym byłyby *Dziady*, gdyby historię ich inscenizacji tworzyli reżyserzy operowi, a nie teatralni? Pytanie jest retoryczne, ponieważ jako libretto utwór Mickiewicza przybrałby pewnie inny kształt, i to nie tylko w warstwie tekstowej, ale i muzycznej. Czy Chopin zechciałby w drugim akcie III części wpisać do swojej partytury arię ze słynnej opery Mozarta?

Aria jest w *Dziadach* zapowiedzią boskiej kary, która ma spaść na Senatora. „Nagle muzyka się zmienia i gra aria Komandora” – napisał poeta w didaskaliach, jakby projektował znaczącą ścieżkę dźwiękową do przyszłego spektaklu. Zaraz po niej niebo za oknem ściemnieje i uderzy grom, a wkrótce do zebranych dotrze wiadomość o śmierci od pioruna jednego z urzędników Nowosilcowa. Tak działa ten dramat.

Pisząc *Dziady*, Mickiewicz myślał operą, tak jak współcześni reżyserzy myślą filmem. Nie tylko naśladował jej strukturę, rozpisując wierszowane kwestie dialogowe na głosy solistów i chóru, ale też efektem dźwiękowym nadawał znaczenie symboliczne, a cytowane fragmenty

dzieł muzycznych zamieniał w znaki sceniczne. W ten sposób komponował wewnętrzną „melodię” motywów, która przez *Dziady* płynie na poziomie obrazów i symboli, metafor i aluzji, stylizacji i brzmieniowych współbrzmień. To ona decyduje o „muzyczności” tego dramatu, a nie wykonywane w dziele pieśni, które w spektaklu Nekrośiusa Grzegorz Małecki zaśpiewał z mocą (i chrypką) Toma Waitsa. Kameralna, napisana na instrumenty akustyczne, ale i elektroniczne muzyka Pawła

Rytm rozstań i spotkań kochanków zestrza się w dramatycznej opowieści Nekrośiusa z rytmem śmierci i zmartwychwstania.

Szymańskiego tworzy w tym spektaklu klimat dla scen dramatycznych i lirycznych, które reżyser zainscenizował ze świadomością ich własnej „muzyczności”. Zrobił to w sposób zaskakujący, przenikliwy i piękny, sam bowiem jest poetą w teatrze, który swoje zadanie pojmuje jako interpretację dzieła dramatycznego, czyli takie „tłumaczenie” jego sensów, które jest jednocześnie „przekładem” na autonomiczne znaki sceniczne. Nie podważają one głównego sensu dzieła Mickiewicza, ale umieszczają w innym rejestrze, jak może powiedzieliby muzykolodzy.

W operze uwertura niesie zapowiedź jej głównego tematu. U Nekrośiusa na zupełnie pustej scenie, w wąskim kręgu ciepłego światła, pojawia się postać o imieniu Maryla, dosłownie animowana przez inną żeńską postać, Dziewczynę. W *Dziadach* jej nie ma, o Maryli opowiada tylko Pustelnik (czyli Gustaw) w swoim monologu, a pokolenia czytelników pragnęły w niej widzieć Marylę Wereszczakównę, w której kochał się beznadziejnie sam Mickiewicz. W pierwszych sekundach przedstawienia Nekrośius wprowadza więc na scenę postać, która stała się symbolem romantycznej miłości, co pachnie melodramatem, ale w żadnym razie nim nie jest, bo litewski reżyser dobrze wie, kim dla romantyków była idealizowana kochanka. W pierwszej scenie Maryla mówi monolog Dziewicy z *Dziadów. Widowiska*, w którym wymarzony, miłosny związek „istot bliźnich” ma moc przemieniania ludzkich dusz. Spotkanie przeznaczonych sobie ludzi zdarza się rzadko, ale gdyby do niego doszło: „Wtenczas dusza, co ledwie czucia swe ogarnia, / W której rozkosze truje wiążadeł męczarnia, / Z ciemnej, głuchej jaskini stałaby się rajem!”. Te słowa młodego platonika Mickiewicza z monologu Maryli wypadły, ale zostały zainscenizowane, i to na wiele sposobów. *Dziady. Widowisko* powstały zapewne w 1821 roku, ale wydano je dopiero po śmierci poety jako *Dziadów część I*. Nekrośius potraktował je nie tylko jako wprowadzenie, ale ideowy klucz do całego dramatu.

Przed nadmierną uczuciowością broni też reżysera z Litwy jego wyrafinowany styl, łączący prostotę scenicznego realizmu z minimalizmem form choreograficznych, plastycznych i dźwiękowych, które budują metaforę. Maryla ma na sobie błękitny trykot oraz krótką, muślinową spódniczkę baletnicy i zachowuje się jak lalka. Partnerująca jej Dziewczyna odpowiednio ją ustawia, a Maryla staje twarzą do widowni i po raz pierwszy w tym spektaklu wykonuje charakterystyczny gest, rysując w powietrzu literę „A” (i wypowiadając jej nazwę). W ten sposób przyzywa swojego kochanka, którym będzie sam Mickiewicz. Zanim go jednak ujrzymy, przyglądamy się Maryli i widzimy, że jest

bardzo dziecinna. Swoją monolog wypowiada pod wielką makówką, narodowym dobrem naturalnym Litwinów, jakby była Calineczką z baśni. Staje w jej cieniu, potem kuca, zachowuje się nie jak dojrzała dusza, ale ledwie duszyczka ze znanego wiersza Eliota. „Z ręki Boga wychodzi zwykła dusza” – brzmi pierwszy wers *Animuli*, w którym Eliot nawiązał do *Czyśćca* Dantego, świetnie znanego Mickiewiczowi¹. Odnoszę wrażenie, że i Nekrośius zapamiętał tę frazę, kiedy bowiem na scenie pojawi się kochanek Maryli, w jego postaci najważniejsze okażą się dłonie...

Tyłna, czarna ściana sceny rozjaśnia się i oto widzimy w niej ogromne wycięcie/zarys pomnika Mickiewicza, który dla Wilna w 1922 roku zaprojektował Zbigniew Pronaszkowski w stylu czystego formizmu. Już sama historia tego monumentu jest symboliczna. Oprotestowany przez mieszkańców, stanął w wileńskim garnizonie w postaci wysokiej, bo ponad dwunastometrowej makiety z drewna, która przetrwała do lipca 1939 roku, kiedy uderzył w nią piorun i zniszczył. Powracający w spektaklu Nekrośiusa Mickiewicz to poeta z wileńskiego pomnika, który nigdy nie stanął, poeta otoczony kultem, ale w takim wyobrażeniu odrzucony. „Punktem wyjścia dla formy i wyrazu pomnika Adama Mickiewicza był dla Pronaszki werset z poematu *Beniowski* Juliusza Słowackiego poświęcony wieszczowi: »Ty jak bóg litewski z ciemnego sosen wstałeś uroczyska«” – napisał Światosław Lenartowicz. „Poeta został przedstawiony w sposób monumentalny i syntetyczny, z użyciem uproszczonych, pryzmatycznych form”². Najbardziej zaskakującym elementem tej bryły są dłonie poety, ledwo wyrobione w materii, a jednak wyraziste. Mickiewicz na pomniku Pronaszki ma opuszczone ramiona, ale dłonie odgięte do przodu, jakby stojąc, grał na fortepianie, kroczył po omacku albo czytał brajlem... Wszystkie te gesty, łącznie z lekturą niewidomych, powrócą w spektaklu. Nie tylko w roli Grzegorza Małeckiego, który jako pierwszy przekroczy szczylinę w dekoracji i palcem będzie pisał grany na scenie tekst, ale także w rolach innych aktorów. Wprostowane dłonie o rozwartych palcach będą w spektaklu Nekrośiusa skrzydłem, gałęzią drzewa, pazurami, ostrzem miecza, powierzchnią migotliwej wody w niewidzialnej strudze; dłońmi ludzi cierpiących i umarłych, walczących, modlących się i błogosławiących. A przy tym zawsze pozostaną odbiciem dłoni poety z wileńskiego pomnika.

Można powiedzieć, że w tych *Dziadach* wszystkie postacie wyszły „z ręki” Mickiewicza. I wszystkie są duszami, które schodzą na scenę, by doświadczać swoich śmierci i swoich zmartwychwstań, by dojrzewać, a dzieje się to w uniwersum poetyckiej wyobraźni, która przeczuwa istnienie innego świata. W spektaklu Nekrośiusa postacie wielokrotnie patrzą w górę, jakby oczekując znaku od Boga, ale go nie dostrzegają lub, jak Konrad, zostają oślepienie. Dla nich „bogiem” jest przede wszystkim poeta, który jednak zstępuje ze swego pomnika, niczym Kamienny Gość z opery Mozarta wraca do żywych, nie po to jednak, żeby ich straszyć, ale by ponownie przeżyć dramat swojego bohatera. Schodząc na ziemię, sam staje się jedną z zabłąkanych dusz. Najpierw sztywnym, trupim Widmem, potem Pustelnikiem wstrząsanym chorobliwymi drgawkami, wreszcie Konradem, który niejako wyklął się ze swoich poprzednich postaci, zdjął sztywny płaszcz Mickiewicza z pomnika Pronaszki, usamodzielił się, dojrzał, stał się człowiekiem i poetą. Jego rozwarte palce gotowe są do zapisywania w powietrzu tajemniczych słów.

Na scenie zaskakującym przedłużeniem palców Konrada będą ołówki. Cały pęk kolorowych ołówków, które Gustaw przyniesie zamiast gałęzi z lasu i wysypie na podłogę z otwartej książki. Bohater tych *Dziadów* nie pisze piórem, którego ptasia symbolika odsyła do nieba, ale patykami,

które są prostym znakiem twórczości, a w spektaklu posłużą jako przedmiot magiczny, potrzebny do wywoływania natchnienia. Ołówki, a także książki z portretem Mickiewicza, którymi czterech mężczyzn w kapeluszach, jak czterech grabarzy, obłoży na chwilę ciało Konrada tuż po Improwizacji, stale nam przypominają, że poruszamy się „śród cieniów zmyślonego świata”, którego najważniejszym mieszkańcem pozostaje Gustaw-Konrad jako *alter ego* poety.

Monumentalizując postać Mickiewicza, Nekrošius mógł nam pokazać Polaków uwięzionych w geście romantycznego poety, czyli obezwładniającej ich, jak sądzą niektórzy, symbolice, sposobie myślenia i stylu bycia. *Dziady* w Narodowym są dramatem duszy polskiej, ale nie w ten sposób, ponieważ jednocześnie są dramatem duszy nowoczesnej, która skarłała i tęskni za dojrzałością, jak mieszkańcy platońskiej pieczary za światłem. Pewnie dlatego tak wiele w nich odniesień do stylu panującego na początku XX wieku. Pod formistyczną rzeźbą syn reżysera zaprojektował scenę, która jest równie „syntetyczna” i „uproszczona”, bo sprowadzona do czarnej płaszczyzny, na której jakby cyrklem wyrysowano kilkanaście okręgów, zamienionych następnie w otwory o średnicy małego basenu. Postacie będą kluczyć między nimi, raz po raz potykając się, a niekiedy wpadając do ich wnętrza i wydobywając się na wierzch. Na dusze w ich działaniu czyhają więc pułapki, grunt pod ich nogami nie jest stabilny, trzeba stale uważać, by nie zapaść się pod ziemię, gdzie mieszkają umarli. Guślarz wywołuje ich, skrobiąc palcami w deski sceny.

przez Mickiewicza, zagra przed nimi dziwny „performans” spotkania z umarłymi. Turyści schodzą ze sceny i ustawiają się wzdłuż jej krawędzi, obserwując pustą przestrzeń, w której Guślarz wita niewidzialnych. Każdemu z nich podaje rękę i właśnie z tego gestu domyślamy się obecności, a nawet tożsamości zmarłych. Będzie ich naprawdę wielu, mężczyźni i kobiety, które polskim zwyczajem Guślarz całuje w rękę, a także wojskowi, którym salutuje. Z kim wita się demiurg tego przedstawienia? Czy nie jest to spotkanie z duszami ofiar smoleńskiej katastrofy? Zaraz potem na scenę wpada jedna z postaci i porusza się jak śmierć z kosą w zapustnym przedstawieniu, a kilkoro turystów strzela do niej z dubeltówek. Czy nie jest to symboliczne zabijanie śmierci, a wraz z nim uwalnianie się od ciężaru żałoby? W trakcie powitania Guślarz wyciera dłoni, a nawet bandażuje sobie rękę z obawy przed zmarłymi. Czy nie jest to gest oczyszczenia i koniecznej kwarantanny?

W spektaklu będzie więcej takich aluzyjnych scen, mimo to nie sposób czytać *Dziadów* Nekrošiusa jak wypowiedzi politycznej. Litewski reżyser gra na bardziej subtelnych strunach teatru wspólnoty wyobrażonej. Oto w trzecim akcie leśnego „performansu” wszyscy gromadzą się wokół Guślarza, a ten podnosi czerwoną świecę i stukając w nią lekko, rozświeca i zaciemnia przestrzeń. Światło i mrok budują krąg, do którego nagle zostają włączeni widzowie spektaklu. Przez chwilę patrzmy sobie w oczy, a potem rozpoczyna się obrzęd. Poszczególne postacie zgłaszają się do roli. Ciekawe, że reżyser całą tę grupę nazwał „duszami”, a do ich ubrań przykleił białe dziecięce szatki jako znak

Żołnierz eskortujący Konrada strzela do Księdza Piotra i go zabija. Ogromna fotografia z wielką litewską sosną momentalnie zabarwia się na czerwono, budząc oczywiste dla nas skojarzenie z Lasem Katyńskim.

Patrząc na teatr zaprojektowany przez Mariusa Nekrošiusa, dostrzegamy świat płaszczyzn i figur geometrycznych, ale słuchając teatru jego ojca, wyobrażamy sobie świat leśnego ostępu i trzęsawiska. Pod stopami ludzi zbierających się na dziady chlupie niewidoczna woda, postacie przeskakują przez strumienie i przeprawiają się przez wilgotny jar. Jawnym znakiem tego niejawnego lasu będą fotografie dwóch bliźniaczych ogromnych sosen umieszczone po dwóch stronach proscenium i odsłaniane w stosownych momentach. Wyrafinowaną abstrakcją dosłownie podmywa tu konkret dzięki natury, która kusi bohaterów, zaskakuje i odnawia w nich świadomość prawdziwego ludzkiego dramatu. Nekrošius świetnie zrozumiał, że we wszystkich częściach *Dziadów* Mickiewiczowi chodziło w gruncie rzeczy o to samo. I wtedy, gdy komponował poetycką partyturę ludowych guseł, i wtedy, gdy projektował trzy obrzędowe akty miłosnego dramatu Gustawa, nawet wtedy, gdy wśród więźniów wileńskich kazał Konradowi pojedynkować się z Bogiem. Za każdym razem urządzał swoim bohaterom próbę przejścia przez graniczne doświadczenie „śmierci” i „zmarłych-wstawiania”, czyli wydobywania się z własnej jaskini, która w spektaklu Nekrošiusa jest bardzo wilgotna...

W scenie obrzędowej „gromada” przypomina staroświeckich turystów, którzy w płaszczach i kapeluszach wybrali się na wycieczkę do lasu. Guślarz, znakomicie zagrany przez Marcina Przybylskiego, czeka na nich niczym przewodnik, a w jego rękę pojawia się nawet mapa. Zanim uruchomi swój obrzęd, obsadzając wybrane osoby w rolach napisanych

niedojrzałości. Aniołków w tych *Dziadach* nie będzie, natomiast okrutny Pan (Paweł Paprocki) przybierze postać stracha na wróble, a mówić będzie z francuskim akcentem. Sowa (Magdalena Warzecha), która nagle stanie przed Panem, by go oskarżyć, także będzie pochodzić z grupy turystów. Jej uniesiony palec zadrzy w powietrzu, a kiedy Guślarz go obandażuje, ujrzymy nagle zamrożone dziecko. Prowizorycznie podjęte „role” wciągają grających i oto widzimy na ich twarzach prawdziwe emocje, a w ich gestach, groteskowych u Pana, naturalnych u Zosi (Joanna Gryga) – prawdziwe przeżycie. Po tym doświadczeniu grupa trzykrotnie rozbiega się i na powrót zbiera, tworząc wspólne ciało zjednoczone doświadczeniem i tajemnicą. Obrządek, choć udawany i wcześniej kilka razy puentowany dopisaną Mickiewiczowi frazą „nic nie będzie!”, jednak zadziałał. Gdy po chwili Guślarz przyjmuje postać policjanta kierującego ruchem, *communitas* dojrzałych dusz rozpada się i zamienia w zwykłą strukturę społeczną...

Turyści, zagrawszy obrzęd, stworzą na chwilę prawdziwą wspólnotę, natomiast Gustawowi w jego osobistym obrzędzie dane będzie przeżyć zaślubiny z Marylą. Pustelnik w *Dziadach* Nekrošiusa nie jest groźny ani straszny, jest natomiast nieszczęśliwy i przez nieszczęście w sobie uwięziony. Porusza się sztywno, mówi mechanicznie, a nerwowo tiki zdradzają w nim chorobę. Ale Dzieci, dwie ubrane na białą dziewczynki (Paulina Korthals i Paulina Szostak), wcale się go nie boją, przeciwnie, dokazują przy nim i chętnie wciągnęłyby go do zabawy, gdyby to on nie wciągnął ich do swojej. Najciekawsze, że i Ksiądz w pewnym momencie



Dziady, reż. Eimuntas Nekrošius, Teatr Narodowy w Warszawie (2016)

fot. Krzysztof Bieliński / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

zaczyna urządzać Gustawowi... ślub. Zakłada stułę z cynfolii, a ze złotego papieru skręca obrączkę, którą założy na palce gościowi. Potem taką samą przygotowuje dla Maryli, która zjawia się nagle w długiej białej sukni, by przy szarpanych dźwiękach harmonii „wyjść” za Gustawa. Kochankowie spotykają się, a nawet całują, i choć obrządek jest zabawą, a obrączki – jak w teatrze Mirona Białoszewskiego! – z pazłotka, czas odmierzany w tej scenie zegarem przestaje się liczyć. Liczy się uczucie, które animuje te dwie dusze i na chwilę daje im poczucie upragnionej pełni. Zbliżają się do siebie także Pustelnik i Ksiądz. Kiedy na koniec siedzą razem na krzesłach, znowu najważniejsze stają się dłonie. Dłoń Gustawa przy uchu Księdza w jakimś prostym i czułym geście, dłoń Księdza żegnającego się z uczniem, dłonie obu sięgające do wspólnego talerza w jakiejś momentalnej komunii.

Jest coś ujmującego, a zarazem konsekwentnego w pomyśle Nekrošiusa, by w następnej scenie Anioł Stróż mówił tekstem Ewy (z czwartej sceny drugiego aktu III części *Dziadów*). Anioł, którego gra Dziewczyna z *Uwertury*, przynosi w bańce wodę więźniom, uderza w kawał giętkiej blachy, jakby dobijał się do drzwi aresztu, a potem częstuje Kaprała. Zapamiętujemy jego dziewczęce dłonie i słowa tylko zapowiedzianej modlitwy za więźnia, choć samego „widzenia” reżyser nie włączył do spektaklu. Uderzająca jest empatia tej postaci i prostota sceny, po której przychodzi czas na przemianę Gustawa, przedstawioną o wiele bardziej formalnie. Kiedy jeden z Aniołów wypowiada głoska po głosce łacińską formułę, znowu przypomina się teatr Białoszewskiego i jego oryginalne, muzyczno-lingwistyczne wykonania Mickiewiczowskich monologów.

Tak jak w lesie spotkała się grupa turystów, tak w Celi Więźnia zebrała się grupa młodych rockandrollowców rodem z lat siedemdziesiątych, w szerokich „dzwonach”, dzinsach zszytych z łąt czy w modnych wtedy „ogrodniczkach”. Niektórzy z nich wnoszą na scenę instrumenty w futerałach, pewnie gitary, na których jednak nie zagrają. Ich strój i styl bycia

jest przecież tylko znakiem jedności tych młodych mężczyzn. Czas płynie, zmieniają się epoki. Na początku wieku młodzi zafascynowali się ludowym obrzędem, w drugiej połowie stulecia zbliży ich raczej sprawa i spiski. Właśnie wrócili z jakiegoś klubu albo koncertu. Ale reżyser nie bawi się historyczną stylizacją, daje jedynie sygnał i czeka na nasze skojarzenia, sugerując zarazem, że Wilno drugiej połowy XX wieku było miastem radzieckim, a więźniów pilnowali funkcjonariusze w groteskowych, zawsze za dużych mundurach. Taki mundur nosi w spektaklu Kapral (Grzegorz Kwiecień), swoim szczerym uśmiechem przypominający dobrego wojaka Szwejka. Kapral to dobro wcielone, opiekun, pomocnik, i, jak trzeba, ratownik ludzkich dusz, który chroni Konrada przed nie byle kim, bo samym diablem.

Ze wszystkich kwestii więźniów Nekrošius wydobyl i zaakcentował jedno słowo „pójdźmy”, które młodzi głośno skandują, w nieco groteskowej tyralierze zbliżając się do widowni. Ich cechą wspólną jest zapał, a także skłonność do oskarżeń, których adresatem będzie sam Bóg. Podczas opowieści Sobolewskiego wieszają na drążkach prowizorycznie związany krzyż i choć potem, w gniewie i rozpacz, zaczęły bluźnić, ustawiają się w krąg i spójrzą w milczące niebo. To kolejny taki krąg w *Dziadach* Nekrošiusa. Wreszcie Wigilia więźniów, która pozostaje najbardziej wzruszającą sceną w całym spektaklu. Mężczyźni ustawiają się przy prowizorycznym, biednie zastawionym stole, a Kapral rozdaje im listy od rodziny jak najświętszy sakrament, wprost do ust. Listy okazują się zresztą opłatkiem, którym więźniowie chętnie się dzielą. Potem ściskają się nawzajem, składają sobie życzenia. Wigilia, najważniejszy z polskich obrzędów domowych, wraca w teatrze litewskiego reżysera w sposób prosty i piękny jako znak wspólnoty, do której Konrad należy, ale na specjalnych zasadach buntownika. Choć broni imienia Maryi, nie przyjmuje sakramentu, szykując się do swojej świętokradczej Improwizacji.

Przypuszczam, że Nekrošius zna *Wyzwolenie Wyspiańskiego*, w jego *Dziadach* Improwizacja Konrada przypomina bowiem scenę z *Maskami*. Monologującemu Konradowi przez cały czas towarzyszy czterech mężczyzn w czarnych kapeluszach, którzy niekiedy się odzywają (choć o wiele rzadziej i oszczędniej niż Maski). Konrad stoi przodem do widowni, tamci siedzą za nim na przyniesionych paczkach z zapakowanymi w szary papier książkami, przechadzają się, czasem podchodzą do mówiącego. Pytania są krótkie, komentarze jednosłowne, ale obecność tych demonicznych „smutnych panów” zmienia charakter Improwizacji. Po części przypomina ona debatę, po części – przesłuchanie. Wyznanie nabiera cech zeznania. Konrad wyważa swoje racje, formułuje wnioski, namyśla się, argumentuje, wreszcie atakuje. Jest skupiony, trzeźwy, nie ulega poetyckiej egzaltacji, raczej przekonuje siebie i innych, chwytając zewnętrzne reakcje. Mówi dobitnie i jasno, a przy tym unosi czasem dłoń tak, jakby rozkładał połamane skrzydło. Świadomy gry, buduje przekaz i buduje siebie, dobrze rozumiejąc, że jest to czas jego dojrzałości, pełni, siły, że to „chwila Samsona”. Początkowy gest didżeja obracającego szumiącą płytę świadczy o pewnej niedojrzałości Konrada, który z minuty na minutę dorósł, mierząc się z największymi pytaniami człowieka. „Tak?” – słyszymy nagle gdzieś z góry, jakby odezwał się sam Stwórca, ale to tylko jeden z diabłów dopytuje retorycznie, przechodząc przez scenę z mikrofonem.

W pewnym momencie Improwizacja Grzegorza Małeckiego zmienia swój charakter. Wtedy, gdy Konrad mówi o miłości. Twarz aktora łagodnieje i rozjaśnia się, jakby jego bohater przypominał sobie nagle o dawnej kochance. Nekrošius wie, że Konrad musi unieść się pychą i upaść, by potem przejść przez piekło, ale wyczuwa siłę uczuć Konrada, dlatego pozwala mu na chwilę przenieść się do „raju” zakochanej duszy, jak pozwolił Gustawowi poślubić Marylę. W finale Improwizacji Konrad pada martwy, a czterech panowie budują mu z książek grób. Ta scena ma charakter komicznego intermedium, bo Konrad ręką wysuniętą z tej dziwnej trumny podpisuje egzemplarze swoich dzieł. Po słowie „Andrzej” publiczność domyśla się aluzji do obecnego prezydenta i reaguje śmiechem, ale chodzi przecież o Towiańskiego... Prawdziwą wesołość przejawia dopiero Ksiądz Piotr, gdy Konrad wydobywa się nagle spod stosu książek. W tej chwili na scenie pojawia się też postać Maryli, a zakonnik wprost skacze ze szczęścia, bo przecież Konrad zmartwychwstał. Jest w tej dziecięcej radości księdza rys prawdziwie chrześcijański, choć scena grzeszy trochę naiwnością. Duchowa śmierć zostaje jednak pokonana, choć nie na zawsze, bo przeciwnik nie znika.

Jak wiele interakcji w teatrze Nekrošiusa, także egzorcyzmy polegają na dotyku. I kapłan, i diabeł wyciągają ręce do Konrada i chwytają go, jakby chcieli przejąć jego wewnętrzną energię. Nie ma tu miejsca na hieratyczne gesty, jest przepychanie się ciał, uścisk, po którym następuje pojednanie tonącego z ratownikiem.

Tak działa spektakl litewskiego reżysera. Każdy szczegół jest w nim ważny, każdy tworzy sens, ustanawia między postaciami znaczące relacje, przywołuje szerszy kontekst i buduje symbolikę. Reżyser swobodnie i śmiało gra znakami. Ksiądz Piotr (Mateusz Rusin) mówi swoje Widzenie w czerwonych rajstopach naciągniętych do kolan na spodnie i z czerwoną świecą w rękę, upodobniony nagle do bociana. Ta zaskakująca transformacja ma symboliczny sens, bocian jest przecież ptakiem trzęsawisk, na których Guślarz rozegrał swój obrzęd, a zarazem ptakiem domowego ogniska, które Nekrošius potrafił podsycić nawet w więziennej celi. W symbolice chrześcijańskiej bocian wyraża posłuszeństwo, które przecież cechuje Księdza Piotra, miłość synowską, wiarę,

a nawet zmartwychwstanie. Jest ptakiem antydiabelskim, nieustraszoną poszukiwaczem węzłów i żab, „czyszcicielem” świata, nieprzyjacielem zła, jak powie o nim Wergiliusz, przewodnikiem dusz i symbolem samego Chrystusa³. A przy tym ptakiem bardzo polskim, którego aniołki (pewnie zazdrosne o wiedzę Księdza) przeganiają z ludowym zawołaniem. Ksiądz wytrwale wraca, a kiedy wypowie ostatnie słowa monologu, weźmie na ramiona ciężką blachę – jak Chrystus krzyż – i pochyłony wpół zamacha nią jak skrzydłami, odchodząc. Dawno nie widziałem w teatrze czegoś bardziej poruszającego.

Ale Nekrošius jest też wielkim ironistą. W Salonie Warszawskim wykwinęci goście grają w golfa... bocianami jajami, które potem upychają do drewnianej skrzynki w darze dla umęczonej Litwy. Litwę reprezentuje tu o wiele gorzej ubrany Adolf, przybysz z prowincji, którego się ignoruje. Charakterystyczne też, że o narodzie „jak lawa” mówi w finale tej sceny ten sam Niemcewicz, który chwilę wcześniej wspominał o sielankowym usposobieniu Polaków. Reżyser ironizuje też postać Senatora, każąc mu czytać z dziecięcym zadęciem bajkę Mickiewicza o komarze. Kreacja Arkadiusza Janiczka nie jest jednak komiczna, jego Nowosilcow to infantylny histeryk o zimnym sercu, który wścieka się na panią Rollison i potrafi być wobec niej okrutny. Kiedy zrozpaczona matka (w tej roli oglądałem Kingę Ilgner) wraca do Senatora, wkłada mu w ręce worek ze słomą i zapala zapałkę, a Nowosilcow sztywnieje ze strachu. Do egzekucji jednak nie dochodzi, bo od płomienia Doktor przypala sobie papierosa, a ogień gaśnie. Ironia nie zagłusza tu jednak tragizmu, który znowu wyrażają same ręce. Ślepa matka w bólu pociera dłoń o dłoń, ale jednocześnie zdaje się czytać zapisany brajlem tekst. Za chwilę Ksiądz Piotr ujmie w dłoń białą kartkę i wzniesie ją wysoko niczym świadectwo męczeństwa, którego jest świadkiem. Tę samą dłoń weźmie w ręce przechodzący za chwilę Konrad i przeżegna się nią na drogę.

W finale „muzycznych” *Dziadów* Nekrošiusa temat śmierci znowu zaplata się z tematem życia, które jest wieczne. By wydobyć i zaakcentować główne przesłanie spektaklu, reżyser, wbrew Mickiewiczowi, inscenizuje egzekucję Księdza Piotra. Oto żołnierz eskortujący Konrada strzela do zakonnika, a ogromna fotografia z wielką litewską sosną momentalnie zabarwia się na czerwono, budząc oczywiste dla nas skojarzenie z Lasem Katyńskim. Nekrošius, inaczej niż modni polscy reżyserzy, nie wstydzi się polskiego męczeństwa i przypomina o nim w teatrze. Ostatecznie jednak bohaterką finału jest dusza, którą w tym spektaklu gra zjawiskowo Wiktoria Gorodeckaja. Dziewczyna przychodzi z Guślarzem na dziady, ale nie nosi, jak jej dramatyczny pierwowzór, żałobnego stroju, lecz jasną sukienkę. Podczas gdy nieruchomy pod drzewem Guślarz monotonicznie opisuje ów straszny moment, kiedy upiory wydobywają się z grobów, ona płasza po abstrakcyjnej łące. Nagle wkłada głowę do jednej z zapadni i śpiewa niesamowitym, ludowym i wschodnim głosem niewypowiedzianą frazę z jej pierwszego monologu: „Witajże ma jaskinio”. Na ciągle świeżych grobach rozlega się pieśń nieśmiertelności. ■

1 • T.S. Eliot, *Animula*, tłum. K. Boczkowski, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 1990, s. 205.

2 • Ś. Lenartowicz, fragment opisu projektu pomnika na ekspozycji w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku w Krakowie; źródło: <http://www.imnk.pl/gallerybox.php?dir=XXo85>, dostęp: 18 kwietnia 2016.

3 • W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 28–29.

Teatr Narodowy w Warszawie
Dziady Adama Mickiewicza
 reżyseria Eimuntas Nekrošius
 premiera 10 marca 2016