

Pycha naprawiaczy świata

AUTOR: JACEK CIEŚLAK

Marat w spektaklu Brzyka to protoplasta dzisiejszych demagogów, dla których najważniejsze w polityce jest utrzymanie wysokiego napięcia społecznych konfliktów.

■ Trudno było sobie wyobrazić lepszy dla Doroty Ignatjew finał jej pierwszego sezonu w Teatrze im. Juliusza Osterwy niż premiera w reżyserii Remigiusza Brzyka. Zresztą już w Teatrze Zagłębia reżyser stał się „cudowną bronią” dyrektorki. W 2012 roku dzięki *Korzencowi* Brzyka teatr ów, o wyłącznie regionalnym znaczeniu, zaczął zdobywać nagrody i gościć na najważniejszych festiwalach. Z kolei *Koń, kobieta i kanarek* wygrał w 2014 roku katowickie „Interpretacje” i zapewnił Brzykowi Laur Konrada.

Brzyk nie po raz pierwszy pracuje w Teatrze Osterwy. Udana była zwłaszcza jego interpretacja sztuki *Był sobie Polak, Polak, Polak i diabeł* Pawła Demirskiego, czyli wizja polskiego piekła w życiu pozagrobowym. Głośny był też *Przyjdzie Mordor i nas zje*, czyli *tajna historia Słowian* według reportażowej książki Ziemowita Szczeka. Momentami rozkleiły spektakl, w dotkliwy sposób pokazywał nie tylko mieszkańcom dzisiejszych polskich „kresów”, że Polacy, którzy wyprawiają się do Lwowa i na Ukrainę z poczuciem wyższości wobec rzekomych ukraińskich barbarzyńców – ośmieszają się wielkopańskimi sentymentami, podszytymi kompleksem niższości wobec Zachodu.

Marat/Sade oparty na sztuce *Męczeństwo i śmierć Jean Paul Marata* przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade, czyli pierwszy spektakl Remigiusza Brzyka zrealizowany podczas dyrekcji Doroty Ignatjew w Lublinie, nie powstałby, gdyby nie perturbacje towarzyszące *Siódemce*, czyli ostatniej premierze reżysera w sosnowieckim Zagłębiu. Premierę

przełożono, bo Brzyk trafił do szpitala. Trzeba wyjaśnić, że nie chodzi o szpital psychiatryczny, w jakim ulokował swoją sztukę Peter Weiss. Pojawiła się jednak w życiu reżysera perspektywa spraw ostatecznych, a wraz z nią potrzeba stawiania kardynalnych pytań: co ma w życiu sens i jak żyć, żeby nie oszaleć jak bohaterowie Weiss’a?

Od początku prób Brzyk zapowiadał, że spektakl będzie pracą zespołową, w której wezmą udział wszyscy aktorzy teatru. Próby przebiegały w nietypowy sposób. Przez pierwsze trzy tygodnie zespół bez przydzielonych uprzednio ról pracował z Dominiką Knapik, jedną z najbardziej cenionych polskich młodych choreografek, znaną ze współpracy z Ewelina Marciniak, z którą rozstała się podczas przygotowań do premiery spektaklu *Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci* w katowickim teatrze. Knapik miała zintegrować aktorów, ale także rozpoznać rodzaj ich ekspresji, co pomogło w planowaniu obsady.

Zespołowy charakter spektaklu podkreśla to, że Brzyk nie zdecydował się na obsadzenie jednego aktora w roli Jeana – Paula Marata, rewolucjonisty radykała, który, tak jak to pokazuje w swojej sztuce Weiss, został zamordowany w 1793 roku przez żyronzystkę Charlotte Corday, skazaną następnie na śmierć przez zgilotynowanie. O tym, że spektakl jest pracą zbiorową, widzowie przekonują się jeszcze przed wejściem na widownię. Aktorzy ubrani w szpitalne kitle i gorsety oczekują na spektakl wystawieni na widok publiczny w narożnej sali teatru o galeryjnych oknach. Widzą ich przechodnie na skrzyżowaniu ulic Peowiaków i Narutowicza, obserwują widzowie. Do pierwszego bezpośredniego kontaktu dochodzi we foyer,

gdy zespół przesuwa się wolno pomiędzy publicznością, idąc na scenę. Już wtedy zarysowuje się znacząca podwójność aktorskich ról, podkreślona papierowymi maskami: eksponując wymuszone, przyklejone do ust uśmiechy. Tak mogą śmiać się szaleńcy osadzeni w Charenton, gdzie do entuzjazmu zmusza wszystkich lojalny wobec Napoleona I, cesarza Francuzów, dyrektor Coulmier. Ale może to być również ironiczny komentarz do sytuacji polskich aktorów A.D. 2017, którym każe się akceptować kryzysowe sytuacje w wielu teatrach, związane z konkursami i zmianami dyrekcji. Wkrótce objawi się trzeci, nie mniej ważny kontekst aktorskich „uśmiechów na rozkaz”, gdy widzowie zajmą swoje miejsca.

Plan gry został zaprojektowany przez Ige Słupską i Szymona Szewczyka ponad pierwszymi rzędami widowni, zaś publiczność zasiada po jego dwóch stronach: amfiteatralnie na scenie oraz w łóżach i w najbliższej nich położonych rzędach na parterze. Ponad aktorami rozpina się instalacja z miedzianych rurek, które zagrają w finale konstrukcję doprowadzającą wodę do pryszniców. Te zaś przypominają przestrzeń obozu koncentracyjnego, gdzie chorzy lub więźniowie tracą swoją indywidualność w zbitym rozpaczliwie tłumie, a następnie życie, otruci gazem. Trudno nie zauważyć też w okrągłej sali lubelskiego teatru, że scena jest areną politycznego cyrku, co dobrze odzwierciedla aurę, w jakiej uprawiana jest polityka przez polskie partie postsolidarnościowe.

To, jaką rolę wyznaczyły społeczeństwu, miała chyba podkreślić choreografia Dominiki Knapik. Niestety, ma ona wszystkie zalety oraz wady tego, co we współczesnym teatrze jest

próbą odejścia od tradycyjnie pojmowanej dramaturgii i roli słowa, czyli przeniesienia treści w sferę szeroko pojętej ekspresji ciała. Kiedy choreografia współgra bezpośrednio z tekstem Weissa, efekt jest mocny, jak choćby wtedy, gdy na pytanie o to, kto jest kim, wśród szpitalnych szaleńców dochodzi do typowej dla nich groteskowej identyfikacji z historycznymi postaciami. Kolejne układy choreograficzne mają sens tylko wtedy, gdy wyrażają bezwolność rewolucyjnej masy. Aktorzy-obywatele śpiewają: „Co się stało z naszą rewolucją?”. Dreszczu zbiorowych emocji nie starcza jednak na cały spektakl. Obecność na scenie całego zespołu przez cały czas trwania przedstawienia sprawia, że niektórzy z aktorów siłą rzeczy wykonują rażąco banalne zadania. A nawet popadają w ledwo tylko stylizowaną martwość.

O wiele bardziej owocny jest zabieg posadzenia na widowni pośród widzów dyrektora przytułku w Charenton, czyli Coulmiera. Jerzy Rogalski, w stylowej peruce i kostiumie nawiązującym do czasów cesarstwa po upadku rewolucji, gra oportunistę i wymownie wiernopoddańcze gesty wobec Napoleona I. Ale tekst, w znakomitym tłumaczeniu Andrzeja Wirtha, prowadzi naszą uwagę w kierunku polskiej współczesności. Coulmier bez pardonu przerywa sceny krytyki kleru w wykonaniu de Sade'a, który wziął na siebie rolę reżysera i autora sztuki o konaniu rewolucji. Przerażony Coul-

mier krzyczy: „Panie de Sade: ustaliliśmy przecież, że ta scena będzie skreślona. Jaki to ma wydźwięk dzisiaj, gdy nasz cesarz otacza się dostojnikami Kościoła i kiedy wciąż się okazuje, jak bardzo lud potrzebuje księżej pociechy?”. Nerwowość, z jaką Coulmier podrywa się z fotela, wygłaszając coraz częściej cenzorskie uwagi, tworzy uniwersalny portret konformisty – aktualny w okresie każdego politycznego przesilenia. Ratuje też dramaturgię spektaklu, która rozmywa się w zbiorowych, choreograficznych scenach. Buduje wreszcie główną oś moralnego i politycznego sporu, jaki eksponuje Brzyk: oś Coulmier – de Sade.

Marata nie można traktować poważnie. To protoplasta dzisiejszych demagogów, którzy wielokrotnie udowodnili, że w polityce ważniejsze od realizowania konkretnych obietnic i strategii jest wyznaczanie społeczeństwu kolejnych celów, pozwalających utrzymać wysokie polityczne napięcie. Również Corday, morderczyni Marata, przynależy do sfery politycznego szaleństwa. Ewidentnie straciła kontakt z rzeczywistością, angażując się w kolejne odsłony rozgrywki o władzę. Oboje mylą taktykę ze strategią, kłamstwo z prawdą, fakty z frazesami. Jest rzeczą niezwykle znaczącą, że w trzeźwy sposób o moralności i wartościach mówi tylko de Sade.

W tym szaleństwie jest metoda. Daniel Dobosz gra sceptyka, który nie daje się ponieść emocjom, ale jest też zdeterminowany, by

poprzez teatr odkrywać prawdę o człowieku uwikłanym w wielkie dziejowe procesy. De Sade, posądzany o najgorsze perwersje, staje się w spektaklu Brzyka znawcą tajników ludzkiej duszy. Najmocniejszy jest monolog, w którym piętnuje grzech główny wszystkich zwolenników budowania idealnego porządku od podstaw, potępiających w czambuł to, co było wcześniej. Wszyscy oni przypominają dawnych inkwizytorów, którzy nie są w stanie przyjąć do wiadomości ludzkich słabości. Pycha naprawiania świata pcha ich w porywie fanatyzmu do kolejnych rewolucyjnych gestów, których cena zdecydowanie przewyższa koszty popełnianych wcześniej błędów.

Coulmier, człowiek na usługach nowego reżimu, zdaje sobie z tego sprawę. Za jego maską konformisty kryje się kalkulacja i trzeźwa analiza politycznej rzeczywistości. Gdy znika z pola widzenia widzów – z nadscenia opada kukła dyrektora Charenton, który popełnił samobójstwo. Jeśli jest to ostrzeżenie reżysera wobec wszystkich konformistów, trzeba to nazwać marzeniem ściętej głowy. Przecież już od czasów rewolucji francuskiej wiadomo, że rewolucje są nie tylko po to, by ulepszać świat, ale także po to, by tworzyć nowe elity władzy, które walczą o przywileje dla swojego środowiska. A może przede wszystkim po to. Właśnie dlatego godny uwagi jest sceptycyzm de Sade'a. ■