

Dama kameliowa, maska PRL

AUTOR: JACEK CIEŚLAK

Dama kameliowa 1948 w lubelskim Teatrze im. Juliusza Osterwy to kolejny znakomity spektakl duetu reżysera Jędrzeja Piaskowskiego i dramaturga Huberta Sulimy, którzy potwierdzają, że można robić teatr popularny, a jednocześnie intrygujący – o najważniejszych sprawach. Tym razem o naszym stosunku do PRL.



Dama kameliowa 1948, reż. Jędrzej Piaskowski, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie (2021)

fot. Malwina Majer / Teatr Osterwy w Lublinie

■ Adaptacja bodaj najśłynniejszej melodramatycznej powieści, jaką jest *Dama kameliowa* Aleksandra Dumasa syna, to już trzeci spektakl Piaskowskiego i Sulimy w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie, gdzie zaprosiła ich do pracy nad *Trzema siostrami* (premiera w marcu 2018) ówczesna dyrektorka Dorota Ignatjew.

Teatr popularny

Wcześniej jednak Jędrzej Piaskowski (ur. 1988) pod szyldem „Debiut w TR” przygotował na scenie przy Marszałkowskiej spektakl *Puppenhaus. Kuracja* na podstawie tekstu Magdy Fertacz, kolaż motywów z czasu II wojny światowej, osnutych wokół różnych form relacji, w tym seksualnych, z Niemcami – złożonych, o różnym podłożu, a jednak kwalifikowanych jednoznacznie jako zdrada i kolaboracja.

Piaskowski sygnął piachem w mechanizm mocno już rozgrzanej rządowej maszyny propagandowej, produkującej jednowymiarowe, wręcz komiksowe produkty martyrologiczne na potrzeby polityki historycznej Zjednoczonej Prawicy. Podkreślał niejednoznaczność, różnorodność losów Polaków, w zależności od statusu, miejsca urodzenia i orientacji, które nie dają się ująć w jedną, oficjalną narrację na temat Polski. Losy te uniemożliwiają pokazywanie jej na tle II wojny światowej wyłącznie jako partyzanckiego Chrystusa narodów. Spektakl przyniósł reżyserowi zwycięstwo na festiwalu polskiej dramaturgii R@Port w Gdyni w maju 2018 roku.

Wcześniejsza o dwa miesiące premiera lubelskich *Trzech sióstr* oznaczała zdecydowaną zmianę. Reżyser pracował już z dramaturgiem Hubertem Sulimą (ur. 1988). Po artystycznej porażce *Leary* w poznańskim Nowym w 2016, zrezygnował z nielinearnej, porwanej i kolażowej narracji, dającej się umieścić w sferze teatru postdramatycznego, choć *Jezus* w Nowym Teatrze (2019) był przecież udaną realizacją.

Trzy siostry zostały zauważone, zaproszone m.in. na krakowską Boską Komedię. Potwierdzało to wyjątkowość spektaklu również na tle dokonań innych twórców z pokolenia Piaskowskiego i Sulimy, dotyczącą zarówno stosunku do klasyki, jak i umiejętności posługiwania się teatralnymi konwencjami, kostiumem z epoki, stylizacją. Inscenizacja była pastiszem, a chwilami szyderczą grą z Czechowem, odczytywanym w manierze sentymentalnej. Autorzy wykpiłi „duszaszczypatielną” tradycję czytania dzieł rosyjskiego dramatopisarza (przeciwko niej protestował sam Czechow!), posługując się przerysowaną, anachroniczną mimiką i gestem, choreografią i muzyką, co było widać zwłaszcza w odtąnczonej w manierze rosyjskich tańców scenie wymarszu wojska do Polski.

Nie bez znaczenia była narracyjna klamra, zaś dziś – po kilku kolejnych spektaklach – można już powiedzieć, że z premedytacją stosowany zabieg, gdy przed pójściem kurtyny w górę mamy w spektaklach do czynienia z prologiem, jak w dawnym teatrze bywało. Nawiasem mówiąc, już samo stosowanie kurtyny, na tle przedstawień innych reżyserów, jest gestem odrzucenia powierzchownie traktowanej nowoczesności i deklaracją korzystania z pełnej gamy teatralnego rekwizytorium – właśnie w celu tworzenia teatru prawdziwie nowoczesnego, wolnego od wszelkiego rodzaju dogmatów. Nowoczesność *Trzech sióstr* akcentował przecież prolog, podczas którego spikerka reprezentująca konserwatywne poglądy i estetykę zapowiadała, że nareszcie będzie można zobaczyć, jak powinno się wystawiać klasykę. Prolog pozornie tradycyjny, de facto – współcześnie kpiarski. Najważniejsze było jednak to, że Piaskowski i Sulima przerzucili między sceną a widownią pomost porozumienia, dzięki któremu publiczność o bardziej konserwatywnych

upodobaniach lub po prostu niemająca orientacji we współczesnych grach formalnych – nie została wykluczona z teatru, tylko do niego zaproszona.

Nawet najmniej wyrobiony widz mógł śledzić historię sióstr Prozorowych. Spełniając nadzieję autorów spektaklu, że wcześniej czy później zorientuje się, na czym polega teatralna zabawa: o tym, że ciągle gładzenie, jaki kiedyś teatr był wspaniały, nie ma sensu, bo nie da się przywrócić do życia starych konwencji i dawnych wielkich wydarzeń, które dziś z pewnością by nas zawiodły. Czas płynie wszak nieubłagane, a na nostalgii nie można budować ani życia, ani teatru. O tym był lubelski spektakl! Jednak taki, powtórzmy, który nie odrzuca nikogo, tylko zaprasza do rozmowy. Kto wie, czy nie wtedy właśnie zaczęła się wykuwać formuła, którą Jędrzej Piaskowski nazwał „teatrem dla narodu”, użyta przez niego przed premierą kolejnego lubelskiego spektaklu, czyli inscenizacji *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej (2020).

Wybór tego tytułu na niektórych nowoczesnych Młodziakach (po gombrowiczowsku rozumianych) mógł robić wrażenie prowokacji, powieść Orzeszkowej w powszechnym mniemaniu uważana jest bowiem nie tylko za „lekturowy gniot”, ale i za pozytywistyczny produkcyjniak z nudnymi opisami przyrody. Tymczasem dla Piaskowskiego i Sulimy taka decyzja repertuarowa stała się ideowo-artystyczną deklaracją. Potwierdzała ona intencję komunikowania się z jak najszerzą publicznością – unikania snobistycznych salonowych fochów i nabzdyczania się na środowiskowo-branżowym wybiegu. Była jednocześnie sygnałem szacunku dla klasycznych autorów, do których dzieł, nawet jeśli obrosły stereotypami, tym bardziej warto wracać – oskrobywać je z tych stereotypów, czytać na nowo i doszukiwać się oryginalnych treści.

Tym razem bowiem, można mieć takie wrażenie, Piaskowski i Sulima nie chcieli klasycznego dzieła ani utartych sposobów jego interpretowania obśmiać. Duetowi towarzyszyła myśl nie tylko z dziedziny polityki teatralnej, oparta na rozmowie z widzem, do której użyli znanej większości klasyki. To też, ale o wiele większy dla nich sens miała rozmowa o polityce społecznej, a także o tym, skąd się biorą podziały we współczesnej Polsce: jaką mają historię. W *Nad Niemnem* interesował ich, poza pojednaniem, konflikt między ubożającą arystokracją, czyli Korczyńskimi, żyjącymi na zachodnią modłę i nietrzymającymi się krajowych realiów – a zubożałą szlachtą, czyli Bohatyrowiczami, owymi bohaterami pracy codziennej. Takiego zaś ujęcia *Nad Niemnem* nie da się odkleić od narastającego od lat konfliktu, najogólniej rzecz ujmując, między prozachodnią i prounijną Polską wielkich miast, głoszącą na partię liberalne i lewicowe – a tak zwaną prowincją, gdzie im miasteczka mniejsze, a wsie od nich oddalone, przeważają prawicowe sympatie.

Specyfika lubelskiego spektaklu polegała również na tym, że Piaskowski i Sulima swój głos po stronie ciężko pracującego narodu – w opozycji do salonu i elit – ustawili pastiszowo, a zarazem poetycko. Użyli również języka queerowego kiczu. Taka, pastelowo-stroboskopowa, była choćby scena legendy o Janie i Cecylii oraz nadania im szlachectwa przez

Tragedia Małgorzaty Gautier polega na tym, że jest kochanką najbogatszych arystokratów/aparatczyków, którzy wydają na nią setki tysięcy, ale tylko gdy jest w kwiecie wieku oraz urody.



Trzy siostry, reż. Jędrzej Piaskowski, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie (2018)

Zygmunta Augusta w nagrodę za uprawę roli i karczowanie puszczy. O współczesnej chłopomanii można było mówić też w sekwencji nauki żęcia zboża. Przez wszystko przebiegała tęsknota za prostotą i szczerością, które to cechy ma uosabiać polski lud. Jednak w patrzeniu na polską prowincję i wieś był to chyba zbyt daleko posunięty idealizm, jeśli nawet w części uznamy, że to, co pokazują Smarzowski w *Weselu* czy Ronduda i Gutt we *Wszystkich naszych strachach*, jest faktem.

Nie polemizując więc z doskonałością teatralnego kunsztu duetu – a tym bardziej z klasą zespołowej aktorskiej kreacji – można było dyskutować o tym, czy nadzieje związane z konserwatywno-wiejskim elektoratem nie są lokowane z naiwnością Witolda z *Ferdydurke*. Owszem, duet może mieć powody do obrzydzenia elitami, przesadza jednak z idealizacją „suwerena”, który grzeszy przeciw nietolerancją i nie jest taki pracowity, jak Orzeszkowa by chciała, tylko bardzo roszczeniowy.

Jednocześnie trzeba powiedzieć, że taka teatralna wypowiedź jak *Nad Niemnem* była potrzebna, by otrzeźwić tych, którzy są w dzisiejszym polskim teatrze, umownie rzecz ujmując, Korczyńskimi, i wyłącznie dla Korczyńskich chcą robić teatr.

Salony pozostają

Bardziej zbalansowaną światopoglądowo wypowiedzią stał się również znakomity spektakl *Komedia*. *Wujaszek Wania* w Teatrze Zagłębia z czerwca 2021 roku. Piaskowski i Sulima ponownie udowodnili, że są w stanie zaproponować aktorom świetnie zaplanowane role, zaś z zespołu niedocenianego w plebiscytach – wydobyć wszystko to, co gwarantuje teatr na najwyższym poziomie.

Wprowadzając raczej w kontekst lubelskiej *Damy kameliowej* 1948, a nie analizując dokładnie recenzowanego już zresztą na łamach „Teatru” sosnowieckiego spektaklu – wspomnę tylko, że i tym razem duet wziął pod lupę temat etyki pracy, tego, co robią w życiu stołeczne elity oraz ci, którzy harują na tak zwanej prowincji. Krytyczny obraz elit uosabianych przez profesora Sieriebriakowa, który nie wiadomo o czym i dla kogo pisze, zrównoważony jest ukazaniem miałości lokalnych inteligentów, którzy też pozmieniali poglądy, zapomnieli, w co wierzyli i kim byli, zapijając nudę i własne rozczarowanie. Pośród wielu ważnych egzystencjalnych wątków wybija się ten o wypalaniu się liberalnej i lewicowej wrażliwości, którą niweczą życiowe niespełnienia i niedoskonałości. Ostatecznie, jak mawiali Rzymianie, wszystkich czeka ta sama noc.

Właśnie taka erozja pozwala spojrzeć na życie starzejących się idealistów, buńczucznych, a nawet pretensjonalnych – a może po prostu na ludzi, którzy mieli kiedyś ideały – przez pryzmat komedii. Komedii, jaką napisał Czechow, a którą w tytule wyeksponowali Piaskowski i Sulima. Jednocześnie, rozpoczynając spektakl scenami, gdzie śmiech jest – z premedytacją – w sztucznym nadmiarze, pokazują oni, że myślenie kategoriami komiczności to wyraz rozpacz i próby przykrycia śmiechem tragedii, na jaką ostatecznie skazany jest człowiek.

Znamienne, że są partie tekstu, które aktorzy wypowiadają dwukrotnie. Najpierw w tonacji buffo, traktowanej jako maska rozpacz, a potem serio, gdy klęska już nie jest tajemnicą i gdy żebrzą o miłość lub o współczucie. Choć i wtedy Piaskowski nakłada na wszystko maskę kiczu, posługując się gadżetami z fastfoodowych restauracji i sylwestro-



fol. Natalia Kabanow / Teatr Osterwy w Lublinie

wych domówek, których jednorazowość i bylejakość ilustruje również szlagier *Świat nie wierzy łzom* Janusza Laskowskiego. Kiczowaty, a przecież jakże życiowo mądry („Szkoda naszych łez / Świat nie wierzy łzom / Bo za dużo jest... / Na tym świecie łez”). Patrząc zaś na bohaterów, zasiadających na ławkach, jakie można spotkać w dworcowej poczekalni, można zapytać: jak to możliwe, że oglądając niemal od dzieciństwa historie takie jak *Wujaszek Wania* – sami gramy w życiu jedną z ról, jakie napisał Czechow? Na co my właściwie czekaliśmy?

Lubelską *Damę kameliową* 1948 podobnie jak *Nad Niemnem* poprzedził teatralno-polityczny komunikat. Piaskowski zaakcentował, że od dawna chciał wystawić powieść Dumasa syna, czyli klasykę melodramatu, zaś Sulima nosił się z pomysłem przyjrzenia się PRL i naszemu stosunkowi do niego. Formułę spektaklu wspólną dla tych dwóch pomysłów pomogły wypracować wizyty w teatralnych archiwach. Tam autorzy dogrzebali się informacji, że w 1958 roku w telewizyjnej adaptacji *Damy kameliowej* główną rolę zagrała Nina Andrycz, wybitna przedwojenna tragiczka, ale po wojnie żona Józefa Cyrankiewicza, wieloletniego premiera PRL, który chciał obcinać ręce zbuntowanym poznańskim robotnikom, zaś rolę jej kochanka Armada Duvala – Adam Hanuszkiewicz, główny reżyser Teatru Telewizji. Piaskowski w jednym z wywiadów powiedział, że rola Andrycz była po premierze analizowana głównie przez pryzmat jej życiowego związku z komunistycznym VIP-em.

Jaki to mogło mieć wpływ na lubelski spektakl? Jak to można rozumieć? *Dama kameliowa*, czyli Małgorzata Gautier, ekskluzywna kurtyzana, rezygnuje z wysokich uposażeń swych kochanków – z powodu miłości do Armada. Chce żyć z nim i realizuje to marzenie. Gdy jednak ojciec

Armada wyjaśnia, że jego siostra z powodu związku brata z kurtyzaną może utracić narzeczonego i szansę na małżeństwo, Małgorzata w porwywie szlachetności zabija swoją miłość, zrywa z Armandem i znów staje się utrzymanką księcia.

Analogicznie do Małgorzaty – Andrycz, odnosząca sukcesy jeszcze w sanacyjnej Polsce, grająca arystokratki i królowe, w trudnej powojennej sytuacji ostatecznie zdecydowała się być partnerką komunistycznego premiera. Rzecz w tym, że Andrycz nie skończyła jak Gautier w nędzy, umierając na gruźlicę. Do końca życia w III RP pozostała kobietą i aktorką luksusową, która grała królowe. Domyślam się jednak, że zarówno dla autorów lubelskiego spektaklu, jak i dla widzów telewizyjnego spektaklu z 1958 roku ważniejszy był fakt bycia w swoisty sposób kurtyzaną i korzystania z uroków dostępu do sfer rządowych, nowych władców Polski, bywania na ich salonach.

Niedokładności w analizowaniu historii jest więcej. Choćby w głównym pomysle interpretacyjnym. Jest on oparty na tym, że powieść rozgrywająca się w Paryżu w 1848 roku zderzona została z akcją przeniesioną do Polski w 1948. Dlatego część męskich bohaterów występuje w mundurach oficerów Ludowego Wojska Polskiego, zaś niektóre aktorki w kostiumach zgodnych z modą kompartii. Problem polega na tym, że na afiszu mamy datę 1948, zaś w pierwszym akcie emitowane są fragmenty kronik filmowych z udziałem Bolesława Bieruta i przysięgami na wierność socjalistycznej ojczyźnie, połączone z sekwencjami budowy Pałacu Kultury i Nauki, ta zaś rozpoczęła się w 1952 roku. Rozumiem, że autorzy spektaklu tło historyczne naszkicowali umownie, jako rodzaj sugestii i koło zama-chowe teatralnej interpretacji.



Nad Niemnem, reż. Jędrzej Piaskowski, Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie (2020)

Piaskowski i Sulima ponownie zapraszają nas do „dawnego” teatru, z którym prowadzą swoją subtelną, pastiszową grę – pozwalającą jednym oglądać w spektaklu melodramat, innym zaś śledzić w podtekście przedstawienia przewrotną intrygę autorów; śmiać się, ale też myśleć, jak bardzo jesteśmy zanurzeni w PRL. Oto zanim kurtyna pójdzie w górę, z kulis na proscenium wychodzi Narrator, grany przez Daniela Salmana. Młody wiek aktora nie licuje z leciwym wiekiem bohatera, co operetkowo podkreślają sztuczny zarost, kostium i postarzony głos. Narracja idzie podobnie jak w powieści. Kurtyzana umarła. Jednak z monologu, pełnego komicznych niedopowiedzeń i aluzji, można się zorientować, że nie wszyscy chcą przyznać się do tego, że Damę kameliową znali z autopsji, a nawet korzystali z jej usług i wdzięków!

Jesteśmy w centrum naszego powikłanego stosunku z PRL, z ojczyzną z jednej strony zniewoloną, gwałconą przez obcych oraz żołnierzy i aparatchyków reżimu, a z drugiej taką, do której część nas tęskni, bo byliśmy wtedy piękni i młodzi: korzystaliśmy z życia. A może nawet marzymy o jej powrocie, zwłaszcza gdy uważa się ją za synonim hojności nie na nasz koszt. Taki, który ostatecznie ktoś musiał pokryć, zanim niejednoznaczna kochanka, taka jak w piosence Grzegorza Ciechowskiego *Nie pytaj o Polskę* („sypiam z nią / choć śmieją ze mnie się i drwią”), zmarła, odeszła. Wywołując w nas ni to radość, ni żalobę, sentymenty i resentymenty, w których tkwimy do dziś.

Gdy kurtyna idzie w górę, znajdujemy się dokładnie na przecięciu epok. Oglądamy znakomicie zaprojektowane przez Annę Met dziewiętnastowieczne pałacowe wnętrza ze stiuku bądź marmuru, jednak na pianinie, jak na obrazie Dalego, stoi popiersie Lenina, zaś w salonie kręci się Gustaw (Maciej Grubich) w mundurze Polski Lubelskiej,

tej od PKWN. „Reżimowy” charakter postaci Piaskowski podkreślił komiksowo, nakładając na bohatera zdobyczny niemiecki karabin maszynowy. Mamy efekt pastiszowego przerysowania, ale też nikt nie ma złudzeń, że nowa władza została wprowadzona siłą, a potem również w filmie zmistyfikowana. Może dlatego na partyjnych parkietach tańczyły gwiazdy poprzedniego systemu – tak, jak im się zagra.

Zespół Osterwy przypomina wybitnie zharmonizowaną orkiestrę. Wyjątkowy rodzaj modulacji głosowej sprzęgnięty z elastycznością mimiki, granie oparte na głośnym, intymnym szepcie oraz bardzo smakowite podawanie zdań, fraz, treści – sprawiają, że aktorzy porozumiewają się jak ich bohaterowie: niezwykle sexy i zmysłowo. Znakomita jest Marta Ledwoń, ogrywająca zarówno powabną dla kochanków Małgorzatę cielesność, jak i wydekoltowaną suknię... Na aktorską symfonię składają się sceny przyjęć oraz tańców z udziałem Olimpii (Edyta Ostojak), Mimi (Justyna Janowska), Prudencji (Jolanta Rychłowska), Anny (Magdalena Szejman), Saint-Gaudensa (Krzysztof Olchawa), Jerzego Duwała (Marek Szkoda) oraz Armanda Duwała (Michał Czyż). Tyle ożywioną, co pełną napięcia zewnętrzną radość bohaterów przerywa pod koniec aktu pierwszego wspomniany już fragment kroniki filmowej z Bierutem oraz przysięgą tysięcy młodych ludzi na wierność socjalistycznej ojczyźnie. Takich, którzy deklarują skromne, socjalistyczne życie, a potem żądają wygórowanych kapitalistycznych stawek.

Trzeba zadać pytanie: co mają wspólnego sceny komunistycznych defilad z burżuazyjnym, mówiąc po marksistowsku, klasowym społeczeństwem opisywanym przez Dumasa? To, że poza ideologiczną fasadą nic się nie zmieniło. Tragedia Małgorzaty Gautier polega na tym, że jest kochanką najbogatszych arystokratów/aparatchyków, którzy wydają na nią setki tysięcy, ale tylko gdy jest w kwiecie wieku oraz urody. Wyłącznie na ich warunkach. Wystarczy jeden krok w stronę wolności, gdy Małgorzata zapragnie żyć prawdziwą miłością i poświęcić się dla Armanda, by została uznana za kurwę. Musi wrócić do swej klasowej roli, systemowej przynależności. Do czasu, gdy „wyeksploatowana” zestarzeje się, zbrzydni, rozchoruje na gruźlicę. Wtedy zaś ci, którzy wiele jej zawdzięczali – udają, że nic ich z nią nie łączyło.

Piaskowski z Sulimą pokazują, że w PRL de facto mało się zmieniło. Społeczna rewolucja nie dla wszystkich – była fikcją. Zmieniły się tylko kryteria „klasowości”. Ci, którzy pod szyldem „sojuszu robotniczo-chłopskiego miast i wsi” sprawowali władzę – stworzyli nową kastę, która w sposób typowy dla poprzednich systemów zhierarchizowała społeczeństwo.

Trudno zresztą odnosić klasowość wyłącznie do Paryża roku 1848 czy PRL roku 1948. Kronika z występowaniem Bieruta oraz zapalem zwolenników stalinowskiej rewolucji odsyła nas do dzisiejszej „wymiany elit”, realizowanej przez obecną władzę, która jednym gwarantuje pracę, apanaże i stanowiska, a innym je odbiera. Dlatego rozpoczynająca drugi akt scena „śniadania na trawie”, w której Justyna Janowska i Maciej Grubich grają rozkochaną w sobie parę rodziców oczekujących na dziecko, dla takich osób jak Małgorzata Gautier – naznaczonych, stygmatyzowanych – może być tak nieznosna, jak dzisiejsza prorodzinna propaganda połączona z wykluczaniem ludzi o innej orientacji. Porządek wyznaczony przez każdą władzę polega na tym, że role społeczne i ich ocena są ściśle określone.

Ta diagnoza otrzymuje w spektaklu jednoznaczny wizualny wyraz: maski. Każdy, kto nie pasuje do linii władzy, musi się zamaskować. Kochanek Małgorzaty nosi maskę starego, zgrzybiałego Cyrankiewicza. Umierająca w samotności Małgorzata dusi się w masce starej i brzydkiej kobiety. Maski są jak trąd. Uwierają, duszą, zabijają. ■