didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/gdy-diabel-mowi-dobranoc

/ repertuar

Gdy diabeł mówi dobranoc

Maryla Zielińska

Teatr Narodowy w Warszawie

Jarosław Iwaszkiewicz

Matka Joanna od Aniołów

na podstawie scenariusza filmowego Jerzego Kawalerowicza i Tadeusza Konwickiego

reżyseria, scenografia, światło: Wojciech Faruga, dramaturgia: Julia Holewińska, kostiumy: Konrad Parol, muzyka: Teoniki Rożynek, ruch sceniczny: Krystian Łysoń

premiera: 5 września 2020

Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego

Wyspa

na motywach *Burzy* Williama Szekspira w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka

scenariusz i reżyseria: Piotr Cieplak, scenografia: Andrzej Witkowski, kostiumy: Bajka Mourier; ruch sceniczny: Aleksander Sobiszewski, konsultacje choreograficzne: Leszek Bzdyl, muzyka: zespół Kormorany w składzie: Paweł Czepułkowski, Michał Litwiniec, Tomasz Orszulak

premiera: 6 listopada 2020 w Centrum Sztuk Performatywnych „Piekarnia” we Wrocławiu

Teatr Żydowski im. Ester Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie

Der Szturem. Cwiszyn / Burza. Pomiędzy

według *Burzy* Williama Szekspira w tłumaczeniu na jidysz Yosefa Goldberga

dramaturgia i reżyseria: Damian Josef Neć, scenografia, kostiumy, wizualizacje: Marta Wieczorek, Maciej Czuchryta, muzyka: Sławomir Kupczak, choreografia: Szymon Dobosik
premiera: 3 października 2020; streaming na Festiwalu Szekspirowskim: 24 listopada 2020

TR Warszawa, scena w ATM Studio

2020: Burza

na motywach *The Tempest* Williama Szekspira w przekładzie Stanisława Barańczaka

scenariusz: Grzegorz Jarzyna i Weronika Murek, reżyseria: Grzegorz Jarzyna, scenografia: Fabien Lédé, kostiumy, charakteryzacja: Anna Axer Fijałkowska, muzyka: Piotr Kurek, reżyseria światła: Aleksandr Prowaliński, reżyseria wideo: Marek Kozakiewicz

premiera na TR Online: 27 listopada 2020

Ubiegły sezon zdominowała, przynajmniej w Warszawie, *Matka Joanna od Aniołów*, obecny rozpoczął się na polskich scenach pod znakiem *Burzy*. Przesunięta z marca na wrzesień premiera adaptacji opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza w Teatrze Narodowym z Małgorzatą Kożuchowską w roli tytułowej i zapowiedzi *2020: Burzy* w TR Warszawa skutecznie przyćmiły doniesienia o skromnym spektaklu granym w jidysz w Teatrze Żydowskim (w wyniku obostrzeń pandemicznych na widowni scenki przy ulicy Senatorskiej zasiadało kilkanaście osób, podczas gdy na scenie występuje siedmioro aktorów), jak również o pantomimicznej *Wyspie* Piotra Cieplaka zainspirowanej motywami z ostatniego dramatu Williama Szekspira i o pierwszej własnej produkcji Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego – *Burzy* w reżyserii Szymona Kaczmarka. Rzutem na taśmę przed wprowadzeniem drugiego lockdownu teatrów Wrocławskiej Pantomimie udało się zagrać

Wyspę, warszawska i gdańska *Burza* czekają na nowe terminy, podobnie jak ta w Żydowskim na możliwość grania. W sukurs przyszedł Festiwal Szekspirowski, który zaproponował internetowy streaming przedstawień Piotra Cieplaka i Damiana Josefa Necia z gdańskiej sceny oraz jako wydarzenie specjalne transmisję z Warszawy premiery Grzegorza Jarzyny – wszystkie grane do pustej widowni, tylko dla oglądających on-line.

Egzorcyzmy narodowe?

Kumulacje wystawień jednego tytułu mogą nam coś powiedzieć o czasach, w których żyjemy – wdzięczny temat dla eseistów – uwyraźniają też tendencje we współczesnym teatrze. Pisząc o *Matce Joannie* Jana Klaty i *Diabłach* Joanny Wichowskiej i Agnieszki Błońskiej, nie sposób było nie zwrócić uwagi na różne strategie reżyserskie wobec dzieła literackiego, które jednocześnie określały tożsamość zespołów (Nowego Teatru i Teatru Powszechnego), funkcje, jakie dla siebie widzą twórcy w społeczeństwie. Obydwa przedstawienia traktowały o wspólnocie (narodowej i religijnej), obydwa konfundowały widzów środkami wyrazu, zastosowanymi nie dla samej prowokacji, ale by zaprzeczyć utartym interpretacjom. Wojciech Faruga, najmłodszy w gronie reżyserów *Matki Joanny*, na najbardziej zachowawczej scenie spośród trzech z tym tytułem na afiszu, zafundował dzieło precyzyjnie zrobione, ale jednocześnie pozbawione siły – bo przypodobujące się różnym estetykom i w efekcie gubiące przesłanie.

Podstawą spektaklu uczynił scenariusz filmu Jerzego Kawalerowicza z 1960 roku, napisany przez reżysera z Tadeuszem Konwickim. Czarno-białe zdjęcia Jerzego Wójcika robią wciąż niesamowite wrażenie. Lutyń w ujęciu filmowców to pusta okolica, w której świszczy wiatr, a dominantą są

wyobcowane budynki klasztoru i karczmy. Nie ma dróg, które ułatwiają do nich dostęp, ludzie przedzierają się przez wykroty, piaski, doły, miasto to mur… Prawie każdy plenerowy kadr zahacza o pozostałości stosu, na którym lokalna wspólnota spaliła księdza Garnca; to wciąż solidna konstrukcja. Nawet spotkanie jezuity Suryna z poczciwym proboszczem Brymem, który wziął pod opiekę sieroty po Garncu, odbywa się w tej scenerii, a nie w zaciszu plebanii. To okolica, gdzie diabeł mówi dobranoc.

Wojciecha Farugę – nie tylko reżysera, ale także scenografa i oświetleniowca *Matki Joanny* w Narodowym – film zainspirował na różnych poziomach. Niską, ciasną sceną przy Wierzbowej wręcz rozsadzają potężne żagwie stosu, przypominające zawalone w pożarze obelkowanie stropu świątyni. Konstrukcja otacza scenę, ginie w mroku albo załamuje swoje odbicie w lustrach ustawionych w tle. Odbija się w nich nie tylko scena, ale i widownia, tworząc wspólną przestrzeń zatrzaśnięcia. To świat czarno-biały, z nieproporcjonalnie dużym okrągłym świetlikiem nad sceną. Nieskazitelnie białym jak hostia, naiwnie mrugającym światłem i poruszającym się w tak zwanych znaczących momentach akcji. W finale okazuje się tłem dla wyniesionej na ołtarze matki Joanny. Nośny zamysł inscenizacyjny psują nie tylko tego rodzaju metafory, ale także kompromisy z rodzajowością, jak wciśnięta z boku izba parobków i działania, które się tam odbywają.

Spektakl zaczyna się podobnie jak film, od żarliwej modlitwy leżącego krzyżem, samotnego Suryna. Faruga jak Kawalerowicz do końca broni szczerości duszy egzorcysty. Karol Pocheć radzi sobie z tym zadaniem nie gorzej niż Mieczysław Voit w filmie, to najlepsza rola spektaklu. Czarno-biały świat Farugi, choć wybiela matkę Joannę, a z pozostałych sióstr czyni adorujące ją aniołki w giezłeczkach, tak naprawdę brudzi złem, jest nim skażony do cna. Reżyser przypomina o tym dość nachalnie, tu krew, łzy,

woda płyną niczym smoła, a dotyk zostawia odcisk sadzy. Ofiara nie zbawia, nie oczyszcza, kaleczy, przypieczętowuje grzech, zakłamuje sumienie nie tylko sprawcy. Jeśli egzorcyzmy mają sens, powinny objąć całą wspólnotę.

Szczególne skupienie Karola Pochecia już w kolejnej scenie skonfrontowane jest z zachowaniem zakonnic, których opętanie opisuje ekspresjonistyczna maniera choreografii (zakonnice wiją się niczym węże czy jaszczurki). Później jest jeszcze gorzej, jeśli chodzi o pomieszanie aktorskich rejestrów. Demonizm karczmarki-wróżki (Aleksandra Justa) jest jak z obrazka. Odmienność siostry Małgorzaty Akruczy została zakrzyczana chrapliwym głosem Edyty Olszówki – i jakby tego było mało, zakonnica spod kornetu odsłania łysą czaszkę, a szlachcicowi oddaje się niczym bohaterka *Szału uniesień* Władysława Podkowińskiego. Aktorzy dialogują w tej scenie zmysłową poezją baroku. Jarosław Gajewski gra Wołodkowica w tradycji aktorstwa XIX-wiecznego, już w pierwszym okazaniu się na scenie mówi wszystko o postaci (i to drukowanymi literami), po czym obnosi ją do końca jako pieczołowicie wyrzeźbioną figurę diabolicznego podszeptywacza, tym samym nie dodając nic do dramaturgii widowiska. W podobnym stylu poczciwość księdza Bryma gra Krzysztof Stelmaszyk. Juraj i Kaziuk zostali obsadzeni na zasadzie fizycznego kontrastu – kulturystycznie zbudowany Mateusz Kmiecik i nikczemnej przy nim postury Kamil Studnicki. Czy ta cielesność ma sprzyjać podkreśleniu homoerotycznej fascynacji między parobkami? Ale nie bardzo wiadomo, czemu ten wątek służy. W filmie Mieczysław Voit gra Suryna i miejscowego rebe, do którego pogubiony jezuita przychodzi po poradę w kwestii dobra i zła, aniołów i diabłów. W Narodowym to postaci Egzorcysty i Chrząszczewskiego gra jeden aktor – Adam Szczyszczaj. Szlachcic uwodzący zakonnicę i egzorcysta Matki Joanny mają podobne upodobanie w międzyludzkich grach, lubią samych siebie w tych rolach, oddają się swoim czynnościom jako zmysłowym procederom; tu

nie chodzi o sprawy duszy czy serca – kobiety traktują przedmiotowo. Ksiądz nosi niezwykle szykowną sutannę, ze śnieżnobiałymi mankietami i kołnierzykiem, które odpowiednio podświetlone, fluoryzują. Obecność Adama Szczyszczaja w Narodowym po raz kolejny pokazuje kłopotliwość przymusowych transferów, które dokonały się po egzekucji wrocławskiego zespołu. Teatr Polski był zgraną drużyną i jednocześnie błyszczał indywidualnościami. Jego gwiazdy przepięte do stołecznych zespołów zgubiły wypracowany tam styl, trzeba zapewne czasu, by poczuły się znów na swoim miejscu. Wydawało mi się, że Szczyszczaj męczy się w teatrze Farugi, a nawet jest wobec niego bezradny – zwłaszcza w scenie, gdy obnażony do bielizny (a to przecież dla niego nie pierwszyzna), frasobliwie przysiada na przyzbie i bezradnie macha ręką do partnerów, by zaznaczyć kontakt.

Broni się dobrze inny pomysł Farugi – spotkanie Suryna z cadykiem, konfrontacja z „ja to ty", gdzie sobowtór przedstawiony jest jako zbiorowość. To znak, że reżyser chce mówić o kryzysie wiary w szerszym kontekście. Zejście w głąb siebie, wewnętrzną walkę podkreśla scenografia: okrągła zapadnia obniża się, staje się pułapką Suryna osaczonego przez spersonalizowane wątpliwości.

Tytułowa bohaterka każe na siebie czekać, pojawia się, gdy już wiemy co nieco na jej temat. Ma odsłonięte jasne włosy ścięte na pazia, czarną sukienkę za kolana (z czasem obnaży ramiona i dekolt), sznurowane zgrabne trzewiki. Wyzwolona rebeliantka, schizmatyczka, Joanna d'Arc? Julia Holewińska, dramaturżka przedstawienia, i reżyser dobudowują postaci konteksty. Zanim się pojawi, chór zakonnic wykonuje pieśń Syren, którą przed śmiercią słyszy Odys w dramacie Stanisława Wyspiańskiego. Przeorysza wydaje się bezwzględna w dążeniu do celu – chce nie tylko być traktowana podmiotowo, ale i wyróżnić się z tłumu wiernych, wszystko jedno

opętaniem czy świętością, za wszelką cenę, po trupach, budząc postrach choćby transowym wirowaniem z siekierą. Jej pycha zostaje zaspokojona, w finale Joanna wyniesiona na ołtarze staje się figurą jak z feretronu, można by ją uznać za nieskazitelną, gdyby nie przebiegłość w uśmiechu i triumf w spojrzeniu. W Jeruzalem, dokąd trafiła, by zacząć procesję przez świat, zawsze znajdzie tłum adorujących. Czy to obraz współczesnego Kościoła, pełnego blichtru, pychy hierarchów, pustoszejących świątyń i ulic zapełniających się fanatycznymi wyznawcami? To prowokacyjny finał, ale nie bardzo skleja się ze scenami wcześniejszymi, w których Joanna i Suryn kreowani są na równorzędnych partnerów: wspólnie odmawiają *Ojcze nasz* po aramejsku (paląc papierosy, jakby zeszli ze sceny), modląc się tekstem św. Katarzyny ze Sieny przechodzą w długie policzkowanie się (zastąpiło samobiczowanie), upadanie i powstawanie. To Suryn po tej walce wydaje się Odysem, rozbitkiem wyrzuconym na brzeg, który nie może wrócić ani do świeckiego świata, ani do Kościoła. Wieczny potępieniec. Zwycięża nie tyle Joanna, ile znajomość mechanizmów robienia kariery.

Faruga podkreśla wątek fatum obecny w opowiadaniu, oparty na postaci Karczmarki wróżbitki i informacjach o stosunku syna do ojca (przypadek i Suryna, i Juraja), wiąże je motywem siekiery, zbrodni. Wspomnienie z dzieciństwa, którego jezuita nie może wyprzeć (przerażenie człowiekiem, własnym ojcem, który morduje), dogania go, popełnia ten sam czyn (w spektaklu zastępuje go oblanie parobków czarną wodą), choć jego motywy są z gruntu inne. Czy fatum jest silniejsze od ofiary? Reżyser sugeruje takie pytanie, ale apoteoza matki Joanny nie jest na nie odpowiedzią.

A po burzy przychodzi…

Piotr Cieplak nie po raz pierwszy zrealizował spektakl opowiadany ruchem,

ale po raz pierwszy nie z aktorami dramatycznymi, a z mimami. Można powiedzieć: nic dziwnego, skoro dyrektorem artystycznym Wrocławskiego Teatru Pantomimy od tego roku jest Leszek Bzdyl, choreograf i tancerz od ponad dwudziestu lat współpracujący z reżyserem. Nic dziwnego też, że na nowej wrocławskiej scenie w Centrum Sztuk Performatywnych „Piekarnia" zobaczyliśmy grający na żywo zespół Kormorany. To stała kompania Cieplaka, tak jak scenograf Andrzej Witkowski.

Jak często w teatrze tego reżysera, i to przedstawienie zaczyna się od stanu zero, robione jest na oczach widzów, kreuje banalną codzienność i jednocześnie apokalipsę. *Wyspa* ma też ton lubianego przez Piotra Cieplaka moralitetu, ale w żadnym momencie nie moralizuje, zmierza ku prostocie znaku. Spektakl zaczyna się od niewinnego dęcia w etniczny instrument, z niego stopniowo Kormorany budują dźwiękowy kosmos. Wśród aktorów wchodzących na scenę w czarnych kostiumach wyróżnia się mężczyzna w spodniach moro, ciężkich butach, z obnażonym tułowiem i głową jelenia na karku. Pod jego okiem rozpętuje się burza: aktorzy zdejmują płachty po bokach, odsłaniają garderoby, odsłaniają teatr, zwoje materiału stają się falami morskimi, spod podestu dla muzyków wysuwa się scena-wyspa. Burza zaskakuje pana w piżamie na spacerze z psem, z odmętów wyłaniają się kolejne postaci (aktorzy zmieniają kostiumy na naszych oczach). Fale niosą starą lodówkę, przedpotopowy dystrybutor paliwa, połamaną sofę, konfesjonał, kulawy fotel, wózek z supermarketu… górnika, baletnicę, biskupa, grubaskę na zakupach, śpiewaczkę, hokeistę… Pozostałości swojskiej cywilizacji. Sama wyspa też jest podejrzana. Może to jedna z dryfujących po oceanach gór plastikowych śmieci? Pośrodku płachta okrywająca niejasny kształt, ściągnięta, pozwala wystrzelić ku górze plastikowej palmie. „Rogacz" wychodzi – i tyle go było. Ariel?

Rozbitkowie wydostają się na brzeg, tworzą gromadę Wąsaczy. Nie ma wątpliwości, że to rodacy. Jeden z płynących stacza walkę z rekinem, traci przedramię, okrwawiony opatrunek szybko zostaje nanizany na antenkę wyciągniętego zza pazuchy turystycznego radyjka i powiewa jako biało-czerwona flaga. Odradza się wspólnota, przez szum fal i skrzeczenie ptaków przebija się ulubiona przez polskiego papieża *Barka*, za chwilę kibolskie śpiewy… Ale do konsolidacji zbiorowości najbardziej przydatny jest odmieniec. Nie jest to bezludna wyspa – mieszka tu Kaliban. Osobnik kolorowy jak tropikalny ptak, ma ruchy klasycznego tancerza. To jedyna istota z darem mowy, prawdziwy obcy – Hiszpan mówiący monolog Kalibana w ojczystym języku i łamaną polszczyzną.

Wąsacze kolonizują wyspę, pacyfikują autochtona i wprowadzają swoje porządki – najważniejsze to zatknąć flagę na palmie, choćby to miało oznaczać zniszczenie drzewa. Zaprowadzenie swojskości na nowym lądzie nie odmienia biegu życia, każdy szuka drugiej połowy – oglądamy usiłowania Ferdynandów i Mirand od młodości po starość. Już, już wydaje się, że raj odzyskany, a tu znów anarchia, konwulsyjne chwilowe szczęście, kryzys. Kaliban wraca na scenę w białej szpitalnej koszuli (kaftanie wariata?) i to on formuje kondukt żałobny, niczym anioł odprowadza plemię Wąsaczy na śmierć. W tym tańcu pobrzmiewa i polonez, i finał z *Salta*, i kołysanka z *Dziecka Rosemary*, i pochody ku Zagładzie z przedstawień Tadeusza Kantora, które wiedli rabin-dyrygent czy Wuj Stasio. Muzyka Kormoranów jest ostra, wielowątkowa, bogata w urywane melodie, rytmy, takty. Postaci ze świadomością kresu życia ściągają posiwiałe i wyłysiałe peruki, aktorzy słuchają z offu epilogu Prospera mówionego do widzów – to monolog rozpisany na ich głosy. To oni są bezradnym czarodziejem, który zdjął płaszcz, konfrontują się z własną kondycją i proszą publiczność o wybaczenie i łaskawe brawa.

Takie teraz czasy, że wszystko znów staje się polityczne. Cieplakowa wyspa jest Polską, palma tą zasadzoną przez Joannę Rajkowską w Alejach Jerozolimskich, a ruchy mimów manewrami plemion polskich w okolicach ronda de Gaulle'a. Ta aluzyjność nie szkodzi przedstawieniu, jego słabością jest brak artystycznego wyrazu. Tak jakby zespół Wrocławskiego Teatru Pantomimy pod nową dyrekcją sam stał na skrzyżowaniu dróg, tradycji własnej i poszukiwania nowych sposobów opowiadania ruchem, mimiką. Tu tym twórczym novum był udział grających na żywo Kormoranów. Ich muzyka była żywiołem, wszechświatem, pozostałe elementy inscenizacji należały do przyziemności, charakterystyczności. Oczywiście zamierzonej przez reżysera: trochę z Bułhakowa, ale też trochę z czeskiej prowincji, jak pisze w programie. Nowa dyrekcja Wrocławskiego Teatru Pantomimy – Olga Nowakowska i Leszek Bzdyl – nie proponują na dzień dobry rewolucji, raczej ewolucję, o czym świadczą pierwsze premiery ich dyrekcji – *Los Mimos* (kreacja zespołu) i *Wyspa* – oraz rozpoczęta właśnie rezydencja Małgorzaty Wdowik.

Zamiast

Patrzę w ekran komputera, czekam na projekcję *Der Szturem. Cwiszyn / Burza. Pomiędzy* w czasie realnym, kiedy spektakl grany jest w Gdańskim Teatrze Szekspirowskim. Zespół Żydowskiego odbywa podróż, by wystąpić do pustej widowni… Lepsze to niż nic, przynajmniej otoczenie pozwala na przeprowadzenie transmisji, co zapewne nie powiodłoby się w warszawskiej ciasnej przestrzeni. Od razu widzę też, ile tracę. W ekranie odbija się moja twarz i tło pokoju, w kadrze napisy polskie i angielskie, obraz jest zafałszowany. Jeśli wziąć pod uwagę, że inscenizacja w znacznej mierze polega na projekcji zdjęć i animacji komputerowej, która zalewa scenografię i aktorów, to efekt jest w dwójnasób zakłócony. Na rodzimej scenie podest

biegnie wzdłuż sali po podłodze, kończy się z dwóch stron pionowymi żaluzjami, które są zarazem ekranami i portalami dzielącymi miejsce akcji od kulis. Widzowie siedzą w jednym rzędzie z każdej strony podestu, mają możliwość objęcia wzrokiem zdarzeń i projekcji na obydwu jego końcach (monitory z tłumaczeniem mają na wprost). Kamera transmitująca spektakl nakierowana jest na jeden ekran i podest, rzadko kiedy udaje się jej pokazać skrawek drugiego portalu. Na Senatorskiej aktorzy są pomiędzy widzami, czasem wprost do nich grają. W Gdańsku wokół podestu jest pusto, co znaczy coś innego.

Powierzchnia podestu jest lustrem, w którym odbijają się projekcje, jarzeniówki wyznaczają jego krawędzie – jak wybiegu. Widmowa, wieloznaczna przestrzeń na ekranie komputera nie ma już tak zasysającej dotkliwości, jaką zapewne odczuwają widzowie opleceni siecią tych samych obrazów, co aktorzy.

Nie ma wątpliwości, że jesteśmy w Warszawie – jednocześnie tej przedwojennej, zbombardowanej, i tej powojennej, która wypełnia tkanką miejską wyrwy w przestrzeni. O podeście można też pomyśleć jako kładce pomiędzy aryjską częścią Warszawy a gettem. O tym adresie świadczą też użyte w scenariuszu teksty z archiwum Emanuela Ringelbluma czy piosenka Władysława Szlengiela *Mała stacja Treblinki*. Świadczy też jidysz, którym mówiona jest większość kwestii. W powidokach miasta, którego nie ma, słyszymy mowę społeczności, która umarła razem z nim. Ale przecież nie jest to język martwy, to język nieobecny, przynajmniej na ulicach dzisiejszej Warszawy.

Reżyser Damian Josef Neć w spotkaniu po streamingu wyjaśnił, że pomysł na *Burzę* w jidysz przyszedł wraz z informacją o inscenizacji Leona Schillera

zrealizowanej z łódzkim Folks un Jugnt-Teater w 1938 roku. Pół roku później tę samą *Der Szturem* pokazano z sukcesem w Warszawie, tuż przed burzą, która zmiotła twórców i publiczność żydowskiego teatru. Schiller powtórzył inscenizację (z dekoracjami Władysława Daszewskiego) w roku 1947, też w Łodzi, w Teatrze Wojska Polskiego, i też przywiózł ją do stolicy – ale grał już z inną obsadą i w polskim przekładzie. Realizatorzy *Der Szturem. Cwiszyn / Burza. Pomiędzy* są jak najdalsi od rekonstruowania tamtego przedstawienia, ciekawią ich harmonie i dysonanse między przeszłością a dziś.

Mirandę gra najstarsza aktorka w zespole, blisko dziewięćdziesięcioletnia Wanda Siemaszko, świadek Holokaustu (jej obecność na scenie ma podobne znaczenie jak Danuty Szaflarskiej w *Między nami dobrze jest* Jarzyny), krucha staruszka i dziewczynka zarazem. Ciemna sukienka z białymi mankietami i kołnierzykiem wydzierganymi na szydełku, płaskie pantofelki przypominają i szkolny strój, i ubranie na śmierć, które kiedyś kobiety szykowały sobie za życia.

Wprowadza ją na scenę Ariel (tak jak i inne postaci) – ten, który robi burzę-show. Jerzy Walczak gra go jako istotę androgyniczną: w obcisłym kombinezonie, kampowych butach za kolana, na wysokich obcasach, z obrożą-naszyjnikiem, z łysą czaszką. Porusza się niczym na voguingowym parkiecie, ale w jego bohaterze nie ma kampowego dystansu, jest subtelnie zasugerowane skazanie na rozdrapywanie przeszłości, brak wolności. Oglądamy sceny z pamięci Mirandy. Wanda Siemaszko to jednocześnie postać z dramatu i świadek Historii, jak Ariel skazana na to, by wciąż i wciąż opowiadać, co pamięta. Upływ czasu sugerowany jest prostymi znakami. Na ramieniu Prospera pojawia się opaska z gwiazdą Dawida. W ostatniej swej scenie Henryk Rajfer zdejmuje płaszcz, sięga po mikrofon, kontaktuje się z publicznością po polsku, niczym stand-uper (dowcipkuje na temat

Holokaustu jako dobrego produktu; dywaguje, czyja śmierć jest lepsza: „moja” – Żyda czy „twoja” – widza, w domyśle Polaka).

Kaliban (Marcin Błaszak) ma słowiańską urodę, ze sobą rozmawia po polsku, z przybyszami w jidysz, którego go wyuczyli. Mundurek, który nosi, dodaje mu cech aryjskich. To już nie harcerz, może raczej członek Hitlerjugend. Jego kanciaste, ciężkie ruchy (świetna choreografia) czynią z niego kogoś na kształt golema, jakby ktoś/coś poruszało od środka jego powłoką. Stefano i Trinkulo (Barbara Szeliga, Joanna Przybyłowska) ubrani są w podobne mundurki. Szybko swój pozna swego. Kaliban mierzy palcami i strzela w ciemiężców, Ariela i Prospera. W tym momencie aktorzy wchodzą z ról, buntują się: ile lat można grać te same role, być na nie skazanym przez emploi i zespół, do którego się przystało?! Strzały Trinkula to palec skierowany w widownię, pytanie polszczyzną: „Znasz jakiegoś Żyda?” i porozumiewawcza szybka odpowiedź: „Nie, ale Żyd to Żyd”.

Antonio (Marek Węglarski) jest rozbitkiem, Żydem ocalałym z Holokaustu, z pogromu, każdym „innym” zaatakowanym na ulicy, to Jeremiasz z tałesem na głowie, głoszący biblijne lamentacje. Jedna się z bratem, żeni syna z Mirandą, ale już nic nie jest takie jak kiedyś: tałes służy jako chupa, a pan młody odmawia pod nią nie ślubną przysięgę, a kadysz po hebrajsku. Ferdynanda gra Jerzy Walczak, wciąż jest w kostiumie Ariela (światło zmienia kolor kombinezonu), jest tak samo nieokreślony, nieuchwytny jak duch wyspy. To niespełnione marzenie Mirandy, pragnienie miłości idealnej, stąd w ustach postaci granej przez Wandę Siemaszko *Pieśń nad Pieśniami*. Częściej obecny jest na projekcji, jako wizerunek generowany przez sztuczną inteligencję. „Pomiędzy” wydaje się czyśćcem, wypełnionym wiecznymi potępieńcami. W finale Ariel przybiera tę samą pozycję, co na początku przedstawienia.

Spektakl Damiana Josefa Niecia jest krótki, mocny, świetnie też pomyślany scenograficznie, muzycznie, choreograficznie i znakomicie zagrany. Imponująca praca zespołowa.

Nigdzie

Trudno mi ocenić premierę Grzegorza Jarzyny na podstawie streamingowego premierowego przekazu. Nawet nie dlatego, że towarzyszyły mu techniczne problemy. Z próby dla mediów zapamiętałam, że projekcje na trzech otaczających scenę ścianach i muzyka zabierają widzów w kosmiczną podróż z bohaterami. Transmisja odbiera tę moc obrazowi, przedstawienie śledzi się jak grę komputerową, czemu sprzyja instalacyjna scenografia i stylizacja (w wyglądzie i języku) mieszkańców wyspy na kosmitów bez płci. Mają nawet swoją Łajkę – wabi się Kreska.

Tytuł zdradza, że Grzegorz Jarzyna nawiązuje do swojego *2007: Macbetha*, a tym samym do *2001: Odysei kosmicznej* i rozwija *Burzę* zrealizowaną z podobną grupą współpracowników rok wcześniej w krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych. O ile film Stanleya Kubricka z 1968 roku kreował wizję początku następnego tysiąclecia, o tyle Jarzyna datuje swe Szekspiry teraz. Produkcje te łączy rozmach, nowoczesna technika wykorzystana na potrzeby sztuki i… centrum dowodzenia, obecne w obrazie po to, by pokazać jego kryzys i próbę zniszczenia przez wroga. *Makbet* odnosił się do wojny w Iraku, agresji zachodnioeuropejskiej cywilizacji na arabską, *Burza* do naszych nieszczęść. Już w pierwszej scenie słyszymy z offu dialogi, w których rozpoznajemy ostatnie słowa załogi tupolewa lecącego na patriotyczne uroczystości do Katynia: „pull down, kurwa, pull up, kurwa, w górę, kurwa, over…” – krzyczy brat do brata. Na miejscu katastrofy walają się nie tylko

części kadłuba samolotu, ale ludzkie szczątki, jedna z ofiar to strasznie ważna osoba. Te aktualizacje nie nastrajają dobrze do spektaklu. Gdy w toku przedstawienia słyszę „wypierdalać", którym Kaliban usiłuje wyrzucić z wyspy niemiłych mu gości, gdy widzę krwawą błyskawicę na twarzy Ferdynanda (Natalii Kality), czuję niesmak jak w niegdysiejszym teatrze aluzji. I jeśli nawet Grzegorz Jarzyna zaręcza w wywiadach, że znaki te pojawiły się na próbach *Burzy* wcześniej niż na ulicach, to czy nie powinno go to raczej skłonić do ich eliminacji? Dziwi mnie przestrojenie jego teatru na ton łatwej komunikacji, która szybko uwalnia emocje, pozwala artystom poczuć się aktywistami.

Część pierwsza mniej więcej wyczerpuje przebieg dramatu, z tym że wyspy nikt nie opuszcza. W akcie drugim jej mieszkańcy i rozbitkowie muszą nauczyć się obcować ze sobą i z wyspą; mierzą się z przyszłością, konsekwencjami, które zawdzięczają rozwojowi cywilizacji. Stopniowo brakuje wody, jedzenia, światła słonecznego, powietrza… Dla tych na scenie jest już za późno, by wyciągnąć wnioski z błędów poprzedników i swoich, by wsłuchać się w mądrość natury. Po burzy tylko apokalipsa. Jarzyna zwraca się już nie do Polaków, ale do ludzkości, do każdego z osobna człowieka z ekologicznym ostrzeżeniem: niszcząc to, co jest nam nieodzowne do życia, zabijamy siebie, inność, wolność w wymiarze zbiorowym i jednostkowym. A więc precz z antropocentryzmem, władza człowieka nad światem to przemoc!

Niestety przedstawienie nastrojone jest na ton tyleż słuszny, co nieznośnie pompatyczny. Rozegrane jest bez dystansu do konwencji, którą reżyser wybrał, co kiedyś było siłą jego teatru. Nie pomoże ani obecność na scenie duetu Trynkulo i Stefano, ani nastrojowe piosenki Ariela, ani sztuczna inteligencja, która wykorzystując dane pozyskane od widzów i twórców tu i

teraz, ma ponoć wpływ na przebieg spektaklu. Przedstawienie grzeszy też pretensjonalnością w demonstrowaniu, że wszyscy są tu równi i antyprzemocowi. Końcówki żeńskie i męskie użyte w kwestiach są usilnie nieprzyporządkowywane do płci postaci i aktorów, a Grzegorz Jarzyna ogłasza w mediach nie tylko kres antropocentryzmu, ale także kres dominacji reżysera w teatrze. Teraz głos ma „Zespół", dowodem *2020: Burza*. Materiał prasowy o premierze tak właśnie jest podpisany.

Być może bariera ekranu komputera i zakłócenia internetu sprawiły, że nie uwierzyłam w łzy Prospera, rozpacz innych postaci, w siłę czerwonego pioruna na twarzy Ferdynanda, który(a) upomina się o prawa kobiet. Wizja zabójczych skutków antropocentryzmu dla świata opowiedziana zaawansowaną techniką dodaje formie widowiska dziwnie anachronicznego posmaku (już nie retro, ale vintage), a jego przesłanie czyni nieskutecznym. Oby premiera na żywo zmieniła tę konkluzję.

Autor/ka

Maryla Zielińska

Maryla Zielińska – absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, „Didaskaliach", „Gazecie Wyborczej".

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/gdy-diabel-mowi-dobranoc*