



JOANNA WICHOWSKA

## TRUJĄCE KWIATY MEJ OJCZYZNY

Teatr Polski w Poznaniu

Marcin Cecko

**BALLADYNA**

reżyseria, scenografia: Krzysztof Garbaczewski, dramaturgia:

Marcin Cecko, scenografia, światło, wideo: Robert Mleczko,

muzyka: Joanna Duda, kostiumy: Svenja Gassen, miks

projekcji: Emilia Sadowska,

premiera: 25 stycznia 2013

**B**alladyna Krzysztofa Garbaczewskiego i Marcina Cecko zmontowana jest z elementów, które na zdrowy rozum nie miały prawa się spotkać. Romantyczną fantastykę i pogańskie legendy realizatorzy przetłumaczyli na język genetyki i biotechnologii. Zapisaną przez Słowackiego mitotwórczą wizję polskiej przedhistorii zderzyli z posthistoryczną refleksją nad patriotyzmem i narodową wspólnotą. Postać Balladyny

wydobyli z literacko-szkolnej muzealnej gabloty i wrzucili w sam środek dyskursu feministycznego, a właściwie umożliwili jej samej (postaci, aktorce) przeprowadzenie oddolnej, osobistej, kobiecej dywersji. Przestrzeń Teatru Polskiego w Poznaniu pozbawili przezroczywości, a publiczności odebrali status anonimowego, niewinnego świadka scenicznych perypetii. Stylistykę oldskulowego *science-fiction* połączyli z inspiracjami bioartem. Dystans wprowadzany przez projekcje filmowe na żywo przełamali bezpośrednimi zwrotami do widzów, a cytaty ze Słowackiego, Mickiewicza i starostamentowych psalmów zestawili z raperskim koncertem. Montaż tych wszystkich składników, pozornie nonszalancki, w rzeczywistości ma precyzyjnie wymierzony cel. *Balladyna* jest mistrzowsko przeprowadzonym zamachem na wszelkie normy i definicje odgórnie stabilizujące tożsamość. Płeć, ciało, prawo naturalne, rodzina, naród, tradycja, kultura – kolejne fundamenty tożsamościowych konstrukcji okazują się

chwiejne, fałszywe, opresyjne. Spektakl uderza w nie z impetem, przewrotnie mieszając porządki estetyczne i intelektualne, gatunki i poetyki. Przedmiotem ataku staje się tym samym również ów „zdrowy rozum”, który w imię logiki i spójności przekazu *a priori* wyklucza tego rodzaju karkołomne połączenia i pokrewny mu – „dobry smak”, który je wyniośle i odruchowo dyskredytuje. Rozbrojona szkolnymi lekturami i kanonicznymi interpretacjami fabuła o morderczyni, która przez chwilę, w legendarnych czasach, nosiła polską koronę, obudowana nowymi, „niestosownymi” wątkami przekształcona zostaje w potężny, gniewny, wielopłaszczyznowy projekt emancypacyjny.

### Królestwo biosfery

W tekście Marcina Cecko słycać zaledwie dalekie echa opisanej przez Słowackiego historii. Uboga chata Wdowy i dwóch jej córek to niedofinansowane laboratorium biotechnologiczne nad jeziorem Gopło. Baśniowo-fantastyczne elementy, którymi hojnie szafował Słowacki, nabierają w takich okolicznościach niepokojącej cielesności i zyskują sankcję nauki. Ekspozowana w szkolnych odczytaniach tradycji romantycznej antynomia serca i rozumu przesuwana się w inne sfery. To, co nadprzyrodzone, zawiera się w przyrodzie. To, co najbardziej niewyobrażalne, można wyhodować w sterylnych warunkach laboratorium, obejrzeć pod mikroskopem. „Szkiełko i oko” nie wyklucza „czucia i wiary”, więcej: może potwierdzać irracjonalne intuicje.

Grabiec (Piotr Kaźmierczak), domorosły etnograf, próbuje wprawdzie przywołać przedchrześcijańskie rytuały, ale jego nieudolnie czytana z kartki modlitwa do bogini Mokosz jest nieskuteczna i śmieszna. Goplana, którą jakoby spotkał na dnie jeziora, „zaraziła” go nie tylko pogańskimi wierzeniami, ale też genami rośliny: jego przemiana w drzewo nie jest jednak cudem, tylko przełomem w genetyce. Tę metamorfozę skrupulatnie monitoruje Filon (Paweł Smagała) – najbardziej niesubordynowany pracownik laboratorium. Jeden z wielu ukrytych w spektaklu, ryzykownych dowcipów polega na tym, że ta wzorcowo sentymentalna figura, wyszydzana przez Słowackiego za afektację, w wersji Cecko jest umysłem ścisłym, choć równie oderwanym od rzeczywistości. Zamiast mówić o jutrzence, słońcu i gwiazdach, Filon opowiada o spektrofotometrach, falach absorbancji i precypitacji DNA. Podobnie jak w oryginalnym dramacie, szuka miłości idealnej poza światem ludzi i znajduje ją najpierw w świecie roślin, potem w martwym ciele Aliny, tyle że zarówno ożywiona roślina, jak i z-martwych-wstały trup w nowej *Balladynie* opuszczają obszar wyobraźni i zyskują, potencjalną przynajmniej, dosłowność.

Filotunia (Dorota Kuduk), transgeniczny organizm stworzony przez Filona w tajemnicy przed współpracownikami („od dziś modyfikujesz pyry” – straszy Alina, przyłapawszy go na nielegalnych eksperymentach) jest hybrydą kobiety i kwiatu. Naukowiec-artysta wszczepił jej fragment własnego materiału genetycznego. Svenja Gassen zaprojektowała dla Filotunii celowo infantylny strój, przypominający kostium

przedszkolaka przebranego za kwiat. Nadpobudliwe dłonie imitują płatki. Uwięziona w wannie, niema, hiperwrażliwa na bodźce, rozczulająco krucha Filotunia jest całkowicie zależna od ludzi. Na *Balladynie* ta jej ufnosć i bezbronność działa jak stymulant zła – zabija Filotunię niemal bezwiednie, nie przestając się nią fascynować, z ciekawości, jak dziecko.

Eduardo Kac, którego praca *Edunia* była bezpośrednią inspiracją dla postaci kobiety-kwiatu, przyznaje swoim bio-formom podmiotowość. Okoliczności ich powstania, mówi, przestają być ważne wobec faktu ich istnienia, które samo w sobie jest argumentem podważającym antropocentryczne modele rzeczywistości. Garbaczewskiemu jest bliskie wyrastające z posthumanistycznych teorii przekonanie, że to, co można znaleźć na obrzeżach ludzkiego świata, opisuje go lepiej niż wszelkie esencjalistyczne definicje. Zajmuje go jednak jeszcze jeden, peryferyjny obszar: miejsce, w którym istnienie nieodwołalnie się kończy.

### Akcja serca – stop

„O śmierci chcę mówić wulgarnie” – stwierdza Pustelnik (Anna Sandowicz) podczas jednej z osobliwych filozoficznych dysput prowadzonych z Kirkorem (Piotr B. Dąbrowski). Ich spotkanie na środku pustej sceny, transmitowane przez kamerę zawieszoną nad ich głowami, są bodaj najszczelniej zaszyfowanymi scenami spektaklu. Wymiana zdań co i rusz osuwa się w abstrakcję, zasysa logikę, temat rozmów ukrywa się za fasadą wysokiego stylu i poetyką przypowieści. Kirkor, półnagi, z twarzą schowaną za wyraźnie rytualną maską drapieżnego ptaka przychodzi tu po coś w rodzaju wtajemniczenia. Po moc. Pustelnik – wróżka, strażniczka lasów – stoi natomiast po stronie niedziałania, nieistnienia, niebytu. Trenuje pustkę, poświęciła się tej kwestii bezinteresownie („sferę korzyści wypieram zupełnie”), żyje nią, oswajając tym samym skandaliczność śmierci.

*Balladyna* Słowackiego jest niesłychanie krwawym dramatem, ale każda opisana w niej śmierć – od noża czy pioruna – ma swoje miejsce w porządku moralnym: można mieć pewność, że zbrodnia nie zostanie bez kary. W poznańskiej wersji *Balladyny* śmierć jest pozbawiona jakiegokolwiek sankcji. Jest bezsensowna, głupia, tarantinowsko łatwa, jak chce Pustelnik – wulgarna. I wszechobecna, chociaż odsuwana na bezpieczną odległość to wyrafinowaną ironią, to znowu grubo szytymi żartami. Wdowa-Matka (Teresa Kwiatkowska) wciska przycisk tajemniczego urządzenia i ginie w wybuchu, wysadzając przy okazji w powietrze całe laboratorium. Kirkor (Piotr B. Dąbrowski) pada od jednego, oddanego bez żadnych wstępów, strzału. *Balladyna* podobnie. Alina (Barbara Prokopowicz) umiera za to długo i spektakularnie, z opaską na oczach, w samym środku siostrzanych przekomarzań. Jej martwe ciało Filon odnajdzie dopiero po trzech tygodniach (upływ czasu zdradza napis wyświetlany na ekranie) i nie przyjmie tej śmierci do wiadomości: „Być może nie żyje, ale nie jest też martwa”. Wspólna hibernacja ma ich oboje ocalić i złączyć w miłości. Filon jest gotów zaufać nauce nawet w kwestii nieśmiertelności. Śmierć Filotunii i Grabca jest najbardziej

skandaliczna. Filon chłodno „stwierdza zgon” i wynosi trupy z laboratorium, przewozi je na zwyczajnym sklepowym wózku przez scenę i wyrzuca w jej najciemniejszym, najdalszym kącie – na wysypisko śmieci, do masowego grobu. Nie ma tu miejsca na żadne sentymenty, obrzędy funeralne czy żałobę. Śmierć roślinno-ludzkich organizmów odbiera im resztki, i tak warunkowo przyznanego, człowieczeństwa.

### Ten sufit może spaść w każdej chwili

Przaśne, piwniczne, wypełnione zdezelowanymi sprzętami wewnątrz laboratorium znajduje się gdzieś na zapleczu sceny – oglądamy je na ekranie, w czarno-białych, surowych, to statycznych, to znów gorączkowych kadrach, filmowane z różnych perspektyw: z lotu ptaka, w zbliżeniach, z ręki. Szarpany, rodem z archaicznych horrorów, montaż obrazów (autorem wideo jest Robert Mleczek, za pulpitem siedzi Emilia Sadowska) i minimalistyczna, przypominająca dziecięce zabawy z syntezatorem albo ścieżkę dźwiękową starych gier komputerowych, muzyka Joanny Dudy budują kolejne piętra dystansu: są nieznacznie zakamuflowaną kpina z teatralnych zabiegów sterujących odbiorem, prowadzących emocje widza na smyczy. Takich złośliwych żartów z uświęconych tradycją teatralnych sztuczek jest w spektaklu Garbaczewskiego więcej. Dźwięki pnące się w górę skali symulują narastającą grozę. Ich kulminantą jest ciche brzęczenie dzwoneczka – parodia teatralnego gongu. Z sufitu spływa niewydarzona kurtynka – nieproporcjonalnie mała, za to pokryta bogatymi orientalnymi wzorami. Sztuczne dymy imitują mgły nad Gopłem. W roli tajemnych sił natury czających się w ciemnościach występują oświetlone punktowo kariatydy podtrzymujące balkonowe łoże. Z boku niskiego proscenium Garbaczewski i Mleczek (projekt scenografii jest podpisany dwoma nazwiskami) ustawili rząd foteli pożyczony z widowni. Pyszne, stylizowane kostiumy królewskiej pary wkraczającej do pałacu natychmiast zostaną przez Balladynę zdemaskowane jako pusty ornament, sztafaż, który uparcie fałszuje realną sytuację spotkania.

Znakiem, który najpoważniej narusza oczekiwania i przyzwyczajenia publiczności, jest pobłyskująca metalicznie cienka lina łącząca scenę z sufitem Teatru. Jeden jej koniec zacumowano w stercie zdezelowanych sprzętów, aparatów fotograficznych czy kaset, drugi – nad głowami widzów. Aktorzy ignorują ten stos śmieci i tę linę, tylko Balladyna w pewnej chwili wygrzebuje spod hałdy analogowych, już nieaktualnych nośników pamięci mikroskopijną, wątłą roślinę (krzaczek malin?). Gdyby ta roślina była bluszczem – mogłaby wykorzystać naprężoną linę jako stelaż, wspiąć się po niej ponad głowami widzów aż do ogromnego żyrandola. A gdyby ktoś za nią pociągnął, żyrandol razem ze stiukowym sufitem runęłyby na widownię. Ale nic takiego się nie dzieje: lina po prostu tam jest. Stwarza poczucie zagrożenia, a jednocześnie daje asekurację – uziemienie, i to takie, które działa w obie strony. Ten kabel, anachroniczny w świecie, w którym wszystko jest bezprzewodowe, delikatnie sugeruje możliwość transmisji, choć równie dobrze może być tylko ironicznym

do niej komentarzem. Łatwo o tej linie zapomnieć, przestać ją dostrzegać, ale jej uparta, wertykalna obecność – autonomiczna, nieograna żadnym działaniem i nieskomentowana żadnymi słowami, otwiera cukierkowe wnętrze Teatru Polskiego na oścież – na nieprzewidywalne.

Trzeba być zawsze przygotowanym na najgorsze, paranoicznie poucza swoich pracowników Wdowa – szefowa laboratorium. A najgorsze jest to, czego nie da się przewidzieć.

### Cicho, dosyć tego wiersza

Balladyna nie przystaje do historii, w której uczestniczy i do wspólnoty naukowców modyfikujących ziemniaki i bawełnę. Nie mieści się w fabule, która wyznaczyła jej rolę bezwzględnej morderczynie, ani nawet w konwencji, która kontestując zmurszałe, szkolne sposoby lektury dramatu Słowackiego, narzuca własne, reżysersko-dramaturgiczne zasady. Jest boleśnie bezdomna. Widzi wszędzie czarne słoice, tęskni za światłem. Siostrobojstwo było dla niej gestem uwalniania światła, gestem niemal ekologicznym – fotosynteza nie spełni się w mroku, a bez fotosyntezy na Ziemi zacznie brakować tlenu. Poza tym Balladyna ma jakąś tajemniczą skazę (genetyczną?): w jej głowie (jej DNA?) zamieszkała Goplana – pogańska bogini mówiąca wierszem, prasłowiańskie monstrum domagające się krwi, zbrodni i trupów. Sygnały buntu przeciw kulturowej tresurze, która na zawsze zaszczepia w pamięci tego rodzaju niebezpieczną spuściznę, widoczne są od początku, ale frontalny atak na nią następuje w drugiej części spektaklu, która w całości prowadzona jest z perspektywy Balladyny: kobiety, aktorki i Polki.

### Mój dom polski

Kirkor wprowadza ją do pałacu-teatru i Balladyna może w końcu poczuć się u siebie: jednym niedbałym strzałem zabić Kirkora, zrzucić kostium „pastereczki”, przywołać garderobianą, przebrać się w krwistoczerwoną sukienkę, powyciągać z włosów szpilki utrzymujące fryzurę w ryzach, stanąć na proscenium i mówić do siedzących naprzeciwko ludzi, patrząc im prosto w oczy.

Justyna Wasilewska uwodzi widownię bezpretensjonalnością, a zarazem odbiera jej resztki poczucia bezpieczeństwa. Rozciąga się, rozgrzewa, zagaduje, łązi po scenie, przysiadła na podłodze, ale wszystkie te roboczo-prywatne, a właściwie performatywne gesty i ton nieformalnej rozmowy są jak tykająca bomba. Aktorka i reżyser nie pozwalają jej wybuchnąć, ale właśnie ten brak jednego spektakularnego rozładowania niepokoi najbardziej. Napięcie nie znajduje ujścia, zawisa nad widownią i nie znika aż do ostatniej sceny spektaklu. „Z domu nikt nie wychodzi żywy, prawda? jest takie powiedzenie? nie ma? to już jest od dzisiaj. bo to jest mój dom. dom polski. i ja mogę”.

Wystrój tego nowego domu – Teatru Polskiego – kojarzy się Wasilewskiej, bardzo trafnie, z bombonierką. I z wnętrzem cipy: czerwono-złotym, ciepłym i przytulnym. Skoro tak – widzowie na balkonach powinni zagrać rolę mięśni Kegla. Jeśli ich wspólnie nie wyćwiczymy, rytmicznie wstając

i siadając, nie będzie orgazmu, nie będzie *katharsis*. Kobięce doświadczenie i kobiece słowniki zaczynają niepodzielnie władać nie tylko sceną, ale też widownią, szantażowaną świadomością dawkanym wdziękiem i „szczerością” aktorki. I nie chodzi tu o doświadczenie złej kobiety-morderczyni, której historię znają wszystkie polskie dzieci, ani o słownik Coetzee, którym Wasilewska nie chce mówić, chociaż ponoć według scenariusza – powinna (bo nikt nie sportretował kobiety lepiej niż ten „pisarz biały afrykański”). Balladyna-aktorka kontestuje jednak zarówno scenariusz pełen „szowinistycznego serialowego gówna”, jak i wszelkie inne struktury narzucane przez patriarchalny porządek. Kontestuje również granice płci, na własnym ciele sprawdzając, które dokładnie przebiegają. Ekran pokazuje ją leżącą w wannie, z doczepionym sztucznym penisem – „siurkiem”.

Poezja Cecko daje Wasilewskiej narzędzia, dzięki którym wszystkie te genderowe testy i feministyczne deklaracje w niczym nie przypominają płaskiego dogmatyzmu. Garbaczewski, przyznając aktorce aż tak szeroką autonomię, włączając jej własny wątek i niczym niezapośredniczoną, performatywną obecność w strukturę spektaklu, godzi się na definitywne rozmontowanie i tak już mocno rozchwianej narracji. I idzie w tym demontażu aż do końca. Kolejnymi autonomicznymi elementami, które na specjalnych prawach zostają włączone w przedstawienie, jest koncert raperek z formacji o wiele mówiącej nazwie cipedRAPskwad i neon Huberta Czerepoka „Naród sobie”. Obie te bezpardonowe, subwersywne ingerencje w tkanę spektaklu działają jak wirusy, groźne dla całego programowo kruchego teatralnego systemu. I dla publiczności.

Dominika Olszowy i Maria Tobiła z niewinnymi, dziewczęcymi uśmiechami skandują zachwycająco beczelne teksty parodiujące i wyszydające prymitywną, męskocentryczną, patriotyczno-futbolową retorykę (jakiś internetowy fan określił gatunek tych piosenek jako „industrial neo trap polonez”). Pojawiają się tu wszystkie narodowe relikwie, ale w bluźnierczo-oskarżycielskim kontekście: „Orzeł orzeł orzeł leci / orzeł robi polskie dzieci”, „pierzę na chleb”, „krew kurew”. Z powtarzanego w refrenie, jak na stadionach, słowa „Polska” zostaje samo brzmienie, znaczenie się ulatnia. Jakie słowo właściwie słyszymy? słyszymy? „Polska”? A może „Boska”? Ta boska, ubóstwiana, tępo megalomańska Polska i jej mieszkańcy jest też tematem pracy Czerepoka. Jego neon przypomina kształtem i liternictwem powitalne hasło zawieszane nad bramą Auschwitz, tyle że zamiast „Arbeit macht frei” widnieje na nim napis „Naród sobie” – ten sam, który zdobi fasadę budynku poznańskiego Teatru Polskiego.

### Padnij! Powstań!

Rozgrywające się pod tym wiszącym nad sceną jak agresywne memento neonem ostatnie sekwencje spektaklu Garbaczewski zamienia we wstrząsającą rodzinno-narodową psychodramę. Kumuluje i ujawnia wszystkie zakodowane w zbiorowej i indywidualnej pamięci traumy. Przebrana w robocze spodnie i koszulkę Wasilewska i Michał Kaleta

(Kostrzyn) w stroju polskiej reprezentacji piłki nożnej właściwie nie grają ról, ale w zawrotnym tempie, w serii mikroscepek cytują cały zestaw zachowań i sytuacji streszczających proces socjalizacji. Transformacje dokonują się w ułamku sekundy. Niemiec i Polka, ojciec i córka, nauczyciel i uczeń, trener i młody piłkarz. Proces socjalizacji jest treningiem, w którym używa się wszelkich możliwych środków: od szantażu emocjonalnego po przemoc, również symboliczną. Wychowanie patriotyczne, wychowanie do życia w rodzinie, wychowanie fizyczne i przysposobienie obronne – wszystko naraz. Indoktrynacja odbywa się niemal podprogowo. Oscyluje między perswazją a tresurą: ta pierwsza podszywa się pod ojcowską miłość, druga jest rodem z patriarchalnych, opresyjnych instytucji i systemów: szkoły, wojska, boiska. Balladyna biega po kole, staje na bramce – kopana z całej siły piłka z łoskotem uderza o blaszane drzwi. Bawi się z Kostrzynem-ojcem w poród. Tańczy, opierając stopy na jego stopach (córeczka tatusia), ledwo słyszalnie nucąc przy tym pierwsze takty Mazurka Dąbrowskiego. Padnij! Powstań! Powiedz, że kochasz tatusia. Tutaj powiedziałaś pierwsze słowo. Wypluj to, te jagody są trujące. Tak, proszę pani. Urodziłaś się tutaj. Tak mnie wychowano. Pomyślałeś/łaś może, że wychowali cię źle?

Kulminacją tej tresury jest scena, w której Balladyna-Wasilewska dumnie klepie *Katechizm polskiego dziecka*. Indoktrynacja była skuteczna. Zinternalizowane wartości, wzorce myślenia i zachowania stały się więzieniem, z którego nie ma ucieczki: na pytanie „Kto ty jesteś?” istnieje tylko jedna prawidłowa odpowiedź. To pytanie Garbaczewski stawiał już wcześniej, również wprost (w wałbrzyskich *Opętanych*), robił to jednak z determinacją, która zamykała drogę wszelkim łatwym odpowiedziom. W *Balladynie* to samo niebezpiecznie pojemne pytanie powraca w zwulgaryzowanej wersji – jako tępe narzędzie ideologii. I nie przewiduje innej odpowiedzi niż redukcjonistyczna. „Kto ty jesteś? Polka mała”. Jestem niczym więcej, tylko małą polską dziewczynką, córką swojej matki-ojczyzny i ojca-orła (który niestrudzenie robi polskie dzieci), rezultatem chowu wsobnego. Mam w genach krew i blizny, zbiorowe groby, „kwiaty nad Wisłą mazowieckie”, Mickiewiczowskie Świtezianki i Chopinowskie wierzby. Najważniejszym moim zadaniem jest replikacja tego szlachetnego DNA, a najwznieślijszym rodzajem spełnienia – śmierć w imię mojego narodu. Rozumianego (równie anachronicznie, co dogmatycznie) jako biotyp (grupa osobników identycznych pod względem składu genetycznego, jak podaje cytowany w programie spektaklu *Słownik terminów genetycznych*).

Na ostatnie pytanie patriotycznego kwestionariusza: „Coś jej (ojczyźnie) winna?”, mała Polka bez wahania odpowiada: „Oddać życie”. I w tym samym momencie, całkiem logicznie, pada strzał: dziewczyna osuwa się na podłogę, a ze ściany, ni stąd, ni zowąd, wypada małe wierzbowe drzewko – ostatni złośliwy, ironiczny komentarz do całego tego genderowo-narodowo-patriotycznego horroru. Nie wiadomo, jakiego rodzaju genetyczna modyfikacja jest potrzebna, by się z niego wyrwać. ■