

klub polski

scenariusz: Paweł Miśkiewicz i Dorota Sajewska,
reżyseria: Paweł Miśkiewicz, dramaturgia: Dorota Sajewska,
scenografia: Barbara Hanicka, muzyka: Rafael Rogiński,
premiera 10 listopada 2010



vive la pologne!

Chopin – Hiroaki Murakami, Bogdan Jański – Paweł Tomaszewski; fot. Tomasz Dubiel

Joanna Wichowska

Paweł Miśkiewicz po raz pierwszy otwarcie zajął się tematem polskości. Wygląda na to, że społeczne widowiska, jakie w ubiegłym roku można było obserwować na Krakowskim Przedmieściu czy pod Wawelem, były na tyle przemożne, że wymogły reakcję nawet na reżyserze programowo czy wręcz wyniośle unikającym dotąd w swoich przedstawieniach kategorii polityczności.

Zamiast jednak ironicznie komentować polską teraźniejszość, Miśkiewicz i Dorota Sajewska, współtwórczyni scenariusza i dramaturg *Klubu Polskiego*, badają źródła tego, co się dzisiaj dzieje w polskich umysłach, na polskich ulicach, w polskich parafiach i w polskim parlamencie. W odpowiedzi na bardzo konkretne pytania stawiane przez rzeczywistość (dlaczego patriotyzm tak łatwo przybiera irracjonalne formy? skąd się bierze żywotność i siła katolicko-narodowych idei? gdzie szukać przyczyn powszechnej hysterii po katastrofie samolotu

pod Smoleńskiem? dlaczego wokół krzyża spod Pałacu Prezydenckiego rozpuściło się aż takie pandemonium?) realizatorzy spektaklu przeprowadzają wnikliwą, wielopoziomową, przytłaczającą rozmiarami materiału dowodowego, krytyczną analizę romantycznego mitu. To on – mówią – jest współodpowiedzialny za kształt dzisiejszej Polski.

„Romantyzm sobie buja, wodzi, coraz to wyżej, nie dba nic...”

Klub Polski wpisuje się w tradycję rewizji romantyzmu jako fundamentu polskiej tożsamości i matrycy zbiorowej wyobraźni Polaków. Zdjąć z barków narodu ciężar romantycznego dziedzictwa próbowali choćby Gombrowicz, Miłosz, Różewicz, Miśkiewiczowi i Sajewskiej najbliższej jednak do intencji i strategii Wyspiańskiego, do jego *Wyzwolenia*. Nawiązując do zastosowanego tam zabiegu skonfrontowania romantycznych idei ze współczesnością, pożyczają z *Wyzwolenia* postacie (Geniusz, Muza, podwójnie zapożyczony – z Mickiewicza i z Wyspiańskiego – Konrad), podobnie jak Wyspiański, podkreślają znaczenie miejsca, w którym odbywa się przedstawienie (Pałac Kultury pojawia się w filmowych projekcjach) i tak jak on, dyskutują z samą tradycją teatralną – z dotychczasowym obrazem bohatera romantycznego na scenie, ze statusem i biografią aktorów.

Wyspiański, chcąc pokazać na scenie „Polskę współczesną”, zestawił bohaterów wyjętych z kart literatury romantycznej z postaciami

mi wzorowanymi na krakowskich mieszczańcach początku XX wieku. Założenia realizatorów *Klubu Polskiego* są bardziej zdyscyplinowane. Nie ma tu żadnych aktualnych wydarzeń ani rozpoznawalnych osób publicznych, wszystko dzieje się przed stu pięćdziesięcioma laty, we Francji. Punkt wyjścia jest prosty: zdrapać patynę z pomników, sprawdzić raz jeszcze, kim byli ludzie, których słowa umeblowały wyobraźnię kilku pokoleń Polaków, i prześledzić, w jakim środowisku rodziły się ich idee. Obok Mickiewicza, Słowackiego, Chopina, Towiańskiego zostały więc w spektaklu sportretowane mniej znane lub całkiem dotąd anonimowe postacie emigrantów po powstaniu listopadowym. Dziwacy, fanatycy, nawróceni na katolicyzm bywalcy burdeli, niespełnieni albo niedoszli poeci, fałszywe mniszki, podejrzenie pokorni księża, zdradzani mężowie i obłąkane żony – a wszyscy pielęgnujący idealny obraz utraconego, nieszczęśliwego Kraju, opętani misją utrzymania zagrożonej ze wszystkich stron – przez wrogów zewnętrznych (polityka mocarstw) i wewnętrznych (psychiczna słabość) – polskości.

Świat Wielkiej Emigracji, odślaniany w kolejnych, celowo niepołączonych żadną zdecydowaną linią fabularną scenach-epizodach jest syntezą rzeczywistych wydarzeń i zapisanej w romantycznych i postromantycznych tekstach fikcji. Te dwa plany splecione są ze sobą tak umiejętnie, że często nie sposób ich rozróżnić. Bohaterowie *Klubu Polskiego* są jednocześnie realnymi postaciami historycznymi i figurami zapożyczonymi z *Kordiana*, *Dziadów*, *Wyzwolenia*. Mówią frazami Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego, słowami polityczno-religijnych manifestów, fragmentami prywatnych dzienników i listów. Natchnione monologi sąsiadują ze wstydliwymi, pokątnymi świadectwami ludzkich słabości, wysoka literatura – z grafomanią, historiozoficzne teorie – z narodowo-mesjanistycznym bełkotem. To absolutnie równorzędne sąsiedztwo często daje efekt komiczny, szczególnie gdy w literacko-ideologicznych utopiach sprzed ponad stulecia rozpoznajemy język współczesności.

Dziesiątki razy padają ze sceny słowa: Polska, ojczyzna, trup, duch, wolność, Bóg, krzyż. Każde z tych słów przynależy całkowicie do opowiadanej właśnie historii, a zarazem bardzo wyraźnie – do aktualności. Współczesność wdziera się na scenę jakby mimochodem, bez szczególnych starań ze strony realizatorów. Okazuje się, że wystarczy zrekonstruować codzienność XIX-wiecznych emigracyjnych poetów, wojowników i proroków, by w ich dialogach usłyszeć całkiem współczesne głosy. I nie trzeba tu żadnej korekty. Miśkiewicz i Sajewska, przemyślnie zlepiając najróżniejsze romantyczne narracje, łącząc kanon z apokryfami, tekst główny z marginesami i przypisami, udowadniają, że romantyczny wysoki ton i jego rewers-bełkot to prefiguracja języka, który również dzisiaj dominuje w publicznym dyskursie, że nie specjalnie zmienił się podstawowy zestaw motywów uruchamianych automatycznie zawsze wtedy, kiedy mowa o Polsce i nieszczęściach, jakie na nią spadają, że niebezpieczna mieszanina kompleksów i urojeń wielkościowych również nie odbiegła daleko od romantycznych wzorców. Dzisiejsze narracje patriotycznych uniesień wciąż korzystają, niemal bez skreśleń, z tamtej leksyki. Romantyczny idiom stał się czymś w rodzaju więzienia.

„...a światek coraz niżej schodzi”

W decyzjach scenografki Barbary Hanickiej i reżysera światel, Wojciecha Pusia widać dbałość o utrzymanie chwiejnego napięcia między tym, co monumentalne, niejasne, irracjonalne, a tym, co niskie, bliższe codziennemu doświadczeniu. Przestrzeń zagospodarowana jest roboczo, z celową nonszalancją, w dziwnie niedopowiedziany, nieregularny sposób. Samotny, elegancki fortepian, służący raczej jako stół, na

którym rozstawia się filiżanki, albo ołtarz-katafalk, na którym Muza/Celina Mickiewiczowa (Aleksandra Konieczna) dokonuje samoofiarcowania, niż instrument, do tego kilka krzeseł – i tyle. Fotele publiczności nie graniczą z brzegiem sceny, ale z jasnym parkietem, którym zabudowano fragment widowni. Z boku ustawiono jeszcze dodatkowe krzesła – część widzów siedzi już właściwie w polu gry, za to niektóre postacie (Książ/Hieronim Kajsiowicz – Władysław Kowalski, Zakonnica – Anna Kłos-Kleszczewska) mają miejsca pomiędzy widzami. To, co dzieje się blisko, na parkiecie, tuż przy pierwszych rzędach publiczności, jest dobrze oświetlone, jawne, czasami adresowane wprost do widzów, często zabawne. W tle natomiast majaczy pograżona w półmroku, ogromna, głęboka i niemal pusta scena – ta właściwa. W tej niedoświetlonej celuści rządzi mistyczne uniesienie i mesjanistyczne szaleństwo: stamtąd Doktor/Andrzej Towiański (Krzysztof Dracz) snuje swoje wizje, Mnich/Bogdan Jański (Paweł Tomaszewski) tam kończy celebrowanie perwersyjnego rytuału samoponiżenia, tam też rozgrywa się scena „Szpital Wariatów” z *Kordiana* – ze śpiewem muezzina, bębniem, który imituje słońce Orientu, i ekstatycznymi wyznaniami („Jam nie osoba, jam się dawno w krzyż zamienił”) Poety/Adama Celińskiego (Marcin Bosak).

To królestwo irracjonalizmu przytłacza i męczy. Męczy ciągła obecność monumentalnej, wypełnionej ciężkim mrokiem przestrzeni w tle – zbyt potężnej, żeby ją jakkolwiek oswoić, udomowić, przybliżyć realnemu doświadczeniu, przykroić do ludzkiej skali. Męczy, by użyć słów Marii Janion, „wzniosłe narodowe misterium, utkane z pięknych gestów, wielkich słów i symboliczno-poetyckich obrazów, dziejące się pod auspicjami «Wielkich Wysłanników zaopatrzonych w instrukcje Najwyższych Instancji»”. Takiego rodzaju zmęczenie jest z rozmysłem wpisane w spektakl. Romantyczna spuścizna, o ile potraktować ją poważnie, wnikliwie, bez zatrzymywania się na podręcznych, nawykowych konkluzjach – musi zmęczyć. Tak jak musi zabołć zrealizowany w całej dosłowności obraz roztrząskującego się na scenie fortepianu.

Kiedy ten obcesowo sprowadzony do konkretnego symbol z hukiem spada na scenę, ciąg skojarzeń (Chopin – Norwid – „ideał sięgnął bruku”) jest automatyczny i u każdego widza, który przeszedł przez szkolny kurs wiedzy o romantyzmie – identyczny. Trzeba chwili, żeby się z tego automatyzmu otrząsnąć, zacząć myśleć, docenić przewrotność dowcipu. I przyznać, że wspólnota budowana na automatyzmie reakcji zdolności natychmiastowego przywoływania zakodowanych w pamięci, czy wręcz w nieświadomości klisz jest prowizoryczna, powierzchniowa, fałszywa.

Miśkiewicz z wyraźną złośliwością dekonspiruje podejrzane mechanizmy rządzące pozorną wspólnotą. Najdosadniej robi to w pierwszej scenie spektaklu. Przez moment gra rolę Reżysera (tak, znowu *Wyzwolenie*). Przedstawienie zaczyna się od jego zdecydowanej komendy „Do hymnu!”. Aktorzy, wspierani przez czterech znakomitych muzyków, intonują *Mazurek Dąbrowskiego*. Publiczność, jak jeden mąż, karnie wstaje z foteli i dołącza do śpiewu. Odruch, wpojony na pierwszych szkolnych apelach wyklucza refleksję. A bezrefleksyjną wspólnotą bardzo łatwo manipulować.

W zgodne unisono hymnu państwowego wbijają się inne melodie. Płyną zewsząd: z przejść pomiędzy rzędami widzów, z łóż, z balkonu: *Warszawianka*, *O mój rozmarynie*, *Bywaj dziewczę zdrowe*, *Rota...* W składankę pieśni patriotycznych wdziera się z kolei ton dewocyjny i biesiadny: ktoś zawodzi do mikrofonu *Barkę*, ktoś intonuje *Góralu*, czy ci nie żal, ktoś inny *Sto lat*. Wszystkie te pieśni – wraz z *Fortepianem Chopina* i fragmentami *Wielkiej Improwizacji* – wyznaczają ramy zbiorowej tożsamości Polaków. Poszarpanej, rozpiętej między wzniosłością i banałem, między strofami wieszczów i przyśpiewkami kibiców, mię-

dzy legionami, powstaniem i oazowym kiczem albo pijackim wzruszeniem. Muzyczna polifonia pierwszej sceny *Klubu Polskiego* doskonale odwzorowuje te sprzeczności.

„Pozy! Przybierzcie pozy!”

Reguła polifonii obowiązuje w całym spektaklu. Narracja rozszcza się na wiele pojedynczych, równorzędnych głosów. Kolejne postacie prezentowane są w zbliżeniach, niemal każda ma swoją scenę-monolog. I za każdym razem jest to pokaz nadzwyczaj świadomego aktorstwa a zarazem precyzyjnie przeprowadzona dekonstrukcja kolejnej romantycznej legendy. Już same decyzje obsadowe budują mnóstwo nieoczekiwanych znaczeń, ironicznie wykorzystując stereotypowe wyobrażenia na temat romantycznych figur: realnych, literackich i scenicznych.

Chopin ma wschodnie rysy i lekko wyczuwalny obcy akcent, zdarza się, że musi szukać w pamięci polskiego słowa. Hiroaki Murakami drobnymi gestami podkreśla arystokratyczne maniery swojej postaci. Dowcip jest wielopiętrowy: ten Chopin nie tylko nie wygląda na (prawdziwego) Polaka. Murakami, w idealnie skrojonym fraku i pod muchą, kłaniający się szarmancko, bawi się wizerunkiem pianisty z Dalekiego Wschodu biorącego udział w Konkursie Chopinowskim. Otaczający Chopina tłum fanatyków „sprawy polskiej” zdaje się nie dostrzegać inności, obcości kompozytora: wystarczy, że jego muzyka to kwintesencja polskości, w dodatku ceniona na francuskich saloonach. W swoim monologu Chopin zdradza obsesję śmierci, wyrażając się w kompulsywnym odmienianiu przez wszystkie przypadki słowa „trup”, co doskonale mieści się w emigracyjno-romantycznym toposie.

Chmurny, ciężki, powściągający emocje Geniusz/Mickiewicz mówi niewiele, działa samą swoją nieodpartą obecnością – ubrana na czarno postać z długimi włosami w nieładzie przystaje gdzieś z boku i przygląda się zdarzeniom – aż do sceny, w której czyta i recytuje obszernie fragmenty *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego*, a potem *Wielką Improwizację*. Właśnie tak: Mariusz Benoit recytuje i robi to bardzo dobrze: mocnym, „radiowym” głosem, zmagając się z wyrafinowaną frazą, archaizmami, wpisanym w tekst patosem, próbując odnaleźć w tym wszystkim jakąś własną, ludzką prawdę i jednocześnie szanując każdą pauzę i każdy przecinek. W każdym calu Mistrz-Wieszcz-Geniusz – ktoś, kto wierzy, że to, co mówi, jest sprawą najwyższej wagi, i jednocześnie dobrze wie, jak zmusić ludzi do słuchania.

Tekstem *Wielkiej Improwizacji* Geniusz dzieli się z Konradem/Słowackim. Pierwszy z namysłem rzeźbi słowa, drugi wypływa je – z determinacją, ale też z uwagą – do mikrofonu. Pewność i wiara we własne posłannictwo kontra młodzieńcza, zbuntowana bezpretensjonalność. Utrwalony przez tradycję konflikt dwóch wieszczów przenosi się na płaszczyznę teatru: aktorskich środków, doświadczenia, statusu i stosunku do tradycji. Marcin Kowalczyk jest Słowackim z ulicy, na wskroś współczesnym, nawet najbardziej egzaltowane romantyczne frazy brzmią w jego wykonaniu lekko, są bliskie dzisiejszej wrażliwości.

Mickiewicz konsekwentnie wygrywa pokoleniowe różnice między aktorami. Tłum Studentów wykrzykujących „Polska! Polska!” i „Zemsta na wroga!” wprowadza na scenę energię i smak realnego życia. Są oni jednocześnie Filomatami z *Celi Konrada* i chłopakami z ONR-u czy Młodzieży Wszechpolskiej, uczestnikami Marszu Niepodległości (który zresztą odbył się nazajutrz po premierze). W tym swoim podwójnym statusie zachowują dyscyplinę wobec myśli i struktury spektaklu, ale też uczciwość wobec świata, który zaczyna się tuż za sceną, pod Pałacem Kultury.

W kulturze samotnych mężczyzn, jak nazywają codzienność *Wielkiej Emigracji* realizatorzy *Klubu Polskiego*, kobiety mają do dyspozycji

ograniczony zestaw ról: Muza, Zakonnica i Matka-Polka. W spektaklu ta ostatnia, kobieco-patriotyczna rola występuje w dwóch wersjach: matki w żałobie, czyli Rollisonowej, i matki-męczenniczki za wiarę, czyli Makryny Mieczysławskiej. Żadna z tak tradycyjnie pomyślanych i nazwanych ról nie odpowiada jednak romantycznym standardom. Ani Rollisonowa, ani matka Makryna nie są tymi, za które się podają (więcej o tych dwóch postaciach – niżej). Zakonnica zbyt łatwo poddaje się zbiorowej ekstazie, jej habit też jest tylko przebraniem. Neurotyczna żona Mickiewicza jest Muzą raczej kłopotliwą. Aleksandra Konieczna daje swojej postaci sensualność, nadwrażliwość i jakieś dziecięce zadziwienie, będące trafnym ekwiwalentem psychicznej choroby (z której Celinę Szymanowską miał jakoby uleczyć Towiański). Celina nieporadnie próbuje zbliżyć się do świata, w którym żyje jej mąż, układając pokraczne wierszyki i przeżywając egzaltowane namiastki poetyckiego natchnienia. Tak naprawdę jednak jej szaleństwo jest wołaniem o uwagę mężczyzn, którzy ją ze swojego świata bezpardonowo wykluczyli. Mickiewiczowa bardzo chciałaby być kimś więcej niż Muzą, ale nawet tej roli nie potrafi sprostać.

„Tragiczną będzie nasza gra: skarżeniem, chłostą i spowiedzią.”

Ikoniczność figur o romantycznej proveniencji wystawiona zostaje na najpoważniejszą próbę z chwilą, kiedy na scenę wchodzi aktorzy, kojarzeni ze standardowymi rolami w repertuarze romantycznym. Pierwsza część spektaklu kończy się monologiem Rollisonowej, po przerwie słyszymy drugi monolog – Starego Wiarusa/Leona Szypowskiego. Rollisonową gra Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Starego Wiarusa – Jerzy Trela. Obie role są przewrotną, prowokacyjną grą z przeszłością, z aktorskimi biografiami, z historią teatru w końcu. Budzisz-Krzyżanowska to przecież Rollisonowa z *Dziadów – Improwizacji* Grzegorzewskiego i *Lawy* Konwickiego. Trela zagrał wcześniej nie tylko właśnie Starego Wiarusa w *Warszawiance*, ale też Gustawa-Konrada w *Dziadach* i Konrada w *Wyzwoleniu* – legendarnych spektaklach Swinarskiego.

U Mickiewicza ani Rollisonowa, ani Stary Wiarus w żaden sposób nie mieszczą się w ramach wyznaczonych tym postaciom-ikonom przez wysokie romantyczne C. Teresa Budzisz-Krzyżanowska ma za zadanie na gorąco wydobywać z pamięci własne role sprzed ponad dwudziestu lat, tak jakby musiała sprawdzać raz jeszcze, co znaczy każde słowo wypowiedziane przez Rollisonową i czy rozpacz wpisana w te słowa da się zarazić dzisiejszą publiczność. Cytuje kwestie adwersarzy Rollisonowej, sięga po kartki, głośno zastanawia się, kto co mówił, co i rusz wraca do niektórych fraz – jawnie gotowa nas tym monologiem zamęczyć, powtarzać go bez końca, bez końca i raczej bezskutecznie próbować udowodniać, że taka figura polskiego męczeństwa jest wciąż uprawniona i znacząca – oszalała z bólu matka oskarżająca zabójcę syna, rosyjskiego namiestnika.

Opowieść Leona Szypowskiego – wydobytej z archiwów *Wielkiej Emigracji* postaci żołnierza powstania listopadowego, skazanego we Francji na więzienie za próbę zabicia jednego z licznych kochanków żony – również ciągnie się w nieskończoność. Zestawienie jego detalicznej relacji o małżeńskich niepowodzeniach i zawodach ze strony nieuczciwych towarzyszy wygnańczej niedoli, braci-Polaków (gdyby chociaż z Francuzem zdradzała go żona) z toposem szlachetnego weterana słusznych walk narodowowyzwoleńczych jest gestem może bardziej jeszcze dywersyjnym niż wyrwanie figury cierpiącej Matki-Polki z kontekstu „narodowego misterium”. Jerzy Trela z wirtuozerią balansuje między skrajnościami. Kostium Starego Wiarusa staje się przezroczysty, prześwituje przezeń tragikomiczna zwyczajność zdradzanego przez żonę żołnierza, ale również legenda aktora Swinarskiego, aktora,

który już kilkadziesiąt lat temu daleko wykroczył poza romantyczny format.

Bardzo otwarcie sztywny romantyczny gorset rozsadza też kolejna postać, którą realizatorzy *Klubu Polskiego* obdarzyli potężnym monologiem. Matka/Makryna Mieczysławska opowiada o cierpieniu za wiarę. Wyświetlany z boku sceny przypis przypomina, że jej opowieść, z pietyzmem spisana w wierszu przez Słowackiego, była od początku do końca zmyślona: rzekoma przełożona klasztoru bazylianek w Mińsku, zanim zdobyła posłuch u polskich emigrantów (cierpienie za wiarę było zarazem ofiarą składaną Polsce), a później u papieży, pracowała jako kucharka. Stanisława Celińska relacjonuje krwawe szczegóły religijnych prześladowań twardo, bez sentymentów, z chłopskim rozmachem i pragmatyzmem. Tkliwe frazy Słowackiego nabierają ciężaru, brzmią niemal plebejsko. To jeden z wielu po mistrzowsku wygrywanych w spektaklu dysonansów między faktami a poetyckim zmyśleniem. Albo: między realnością a mitem.

„W proch czoła, Roma locuta”

Małość Wielkiej Emigracji – zarówno statystów, jak i pierwszoplanowych jej aktorów – została skutecznie wyrugowana z narodowych kronik, preferujących bohaterstwo, cnoty ducha i wysoki ton. Ambicją realizatorów *Klubu Polskiego* nie była jednak złośliwa demystyfikacja wyidealizowanego obrazu romantyków, raczej – przywrócenie naszemu myśleniu na ich temat właściwych proporcji. Ta demaskacja, rzetelne odsłanianie wstydliwego rewersu wielkości, pieczołowite rekonstruowanie – z archiwalnych dokumentów i literackich zapisów – realiów, które zrodziły mit, które zostały w mit przetworzone, dokonuje się w imię trzeźwości a przeciw zacządzeniu.

Zacządzenie romantycznym mitem przybierało, wiadomo, różne formy, mocno zależne od historycznych okoliczności. Stanowił on wartość przechodnią i nie raz służył jako narzędzie polityczne. Depozytariuszem romantycznej tradycji mógł ogłosić się nawet Gomułka, piętnujący w 1968 roku „reakcyjno-syjonistyczny spisek” i powołujący się przy tym na Mickiewicza – „patriotę i internacjonalistę swoich czasów”. W spektaklu jego słynne przemówienie dobiega z głośników tuż po scenie mesjanistycznego natchnienia Geniusza/Mickiewicza.

W początkowych scenach *Klubu Polskiego* ktoś wykrzykuje daty: 1831, 1944, 1968, 2010. W kluczowych momentach polskiej historii – mówią realizatorzy przedstawienia – romantyzm staje się podstawowym, podręcznym, odtwarzanym bezrefleksyjnie (chciałoby się powiedzieć – nieświadomie) wzorcem polskiego patriotyzmu, którego horyzont wyznacza zawłaszczony przez katolicką ortodoksję obraz połączonych w jedno: Ducha, Ojczyzny i Krzyża. Ostatnia scena spektaklu stanowi wielce wymowną wypowiedź w tej kwestii.

Wizyta w Watykanie. W odpowiedzi na prośby Geniusza/Mickiewicza o błogosławieństwo dla ukrzyżowanej Polski, wiekowy Papież (Zdzisław Niemceczek) najpierw nawołuje – słowami Prymasa z *Wyzwolenia* – „na kolana”, a w końcu twardo oznajmia „Roma locuta causa finita”. Jako puenta spektaklu o żywej obecności romantycznego dziedzictwa w polskich umysłach brzmi to gorzko i złowieszczo.