

TEATR WIERSZALIN
W SUPRAŚLU

Dziady – Noc Pierwsza
według IV części
Dziadów
Adama Mickiewicza

reżyseria
Piotr Tomaszuk
scenografia
Mateusz Kasprzak
muzyka
Jacek Hałas

premiera
29 października 2016



foto: Teatr Wierszalin

Uszy szeroko otwarte

AUTOR: KONRAD SZCZEBIOT

***Dziady* Tomaszuka to pojedynek** prawosławnego popa z romantycznym kochankiem, rozegrany w drewnianej scenografii i zgrzebnych kostiumach, tak charakterystycznych dla Wierszalina i świata, o którym opowiada.

■ Czy istnieje bardziej odpowiednie miejsce do oglądania *Dziadów* niż miescina znajdująca się w połowie drogi pomiędzy Warszawą i Wilnem, nad którą dominuje dziś prawosławny, a dawniej unicki klasztor? Teatr lepszy od znajdującej się w starej drewnianej chacie instytucji-laboratorium, skupionej w swych poszukiwaniach na przyswajaniu i przypominaniu rytmu archaicznej i pogranicznej polszczyzny? Stawia to przed realizatorami wysokie wymagania. Piotr Tomaszuk postanowił jeszcze podbić stawkę. Nie dość, że wybrał *Dziady* jako spektakl celebrujący dwudziestopięciolecie sceny, to rozpoczął realizację arcydramatu Mickiewicza od części czwartej – bez żalu i skrupułów patroszonej lub pozostawianej w homeopatycznych dawkach przez większość reżyserów. To pokerowe zagranie potwierdziło najwyższy artystyczny potencjał Wierszalina oraz niezwykłą intuicję reżysera.

Tomaszuk zdał sobie sprawę, że wystarczy wsłuchać się w ducha i literę dramatu, rozpoczynając wraz z zespołem żmudne dochodzenie znaczenia każdej nieścisłości i każdego przecinka. Postanowiono zachować całość tekstu. Okazało się, że przegadana i przepojona duchem cikliwego i szczeniackiego romantyzmu spod znaku Wertera część czwarta ukazuje mechanizm w skomplikowaniu, ale też w niezawodności działania i pięknie równy dziełom szwajcarskich zegarmistrzów.

Jej pierwszą tajemnicę stanowi rytm języka, w którym, na ile to możliwe, należy zachować akcentowanie i łączenie wyrazów charakterystyczne dla Nowogródzyny czasów Mickiewicza, przechowującej pewne zasady pamiętające jeszcze epokę Mikołaja z Wilkowiecka. Tekst, choć archaiczny i emocjonalnie pogmatwany, płynie wtedy wartko i staje się w pełni zrozumiały dla przeciętnego widza. Biada aktorowi, który z tego rytmu wypadnie

– cała konstrukcja spektaklu sypie się wtedy jak domek z kart.

Drugą tajemnicę stanowi pamięć, że tekst ten jest fragmentem większej całości i specyficznym do niej przygotowaniem. Bez przemyślenia i mądrego odegrania Gustawa w części czwartej, Gustaw w część trzecią nie wkroczy rozedrgany psychicznie i emocjonalnie, wybuchając w Wielkiej Improwizacji. Ta bowiem pełna jest napomknien kolegów z celi o takiej właśnie kondycji Gustawa-Konrada. Nie da się jedynie podczas jej przebiegu nabudować aktorsko tak intensywnej burzy uczuć, która psychologicznie tłumaczyłaby zachowania i słowa głównego bohatera.

Podobnie rzecz ma się z postaciami Księdza w części czwartej i Księdza Piotra w części trzeciej. Są to rzecz jasna dwie różne osoby ukazujące dwie różne emanacje kościoła. Tomaszuk postanowił podkreślić ubóstwo i pokorę katolicyzmu Księdza Piotra, przeryso-

wując nieco sytość i pychę kościoła w części czwartej. Unicki kapłan z gromadką dzieci stał się prawosławnym popem, w pysznym pałacu udzielającym ślubu ukochanej Gustawa i posiadającym w swojej ubogiej chacie szuflady pełne złotych monet. Jakże inaczej w tym kontekście przedstawia się edukacja Gustawa i kolekcja świeckich książek, miłością do których zaraził najpojętniejszego ucznia.

To nie rozpoznanie w Pustelniku Gustawa (jak w większości teatralnych interpretacji) staje się u Tomaszuka sednem całego spotkania, lecz wzajemne mocowanie się Księdza i Pustelnika. Dla Gustawa walka ta to mocno kabotyńska zabawa – mniej szalone, a bardziej upiorne wcielenie się w różne role (w ten sposób Tomaszuk ulogicznia emocjonalne i języ-

zało, dwiema gwiazdami pierwszej wielkości – Rafałem Gąsowskim i Dariuszem Matysem. Tu obaj potwierdzają swoją klasę.

Matys w roli Księdza wyrazistością roli nie ustępuje Gąsowskiemu. A zadanie ma trudne – to Gustaw podaje większość tekstu i jest reżyserem przedstawienia, które rozgrywa się wieczorem na wiejskiej plebanii. W spektaklu Tomaszuka, nie licząc wstępnych kurtazji gospodarza, Księdza i Pustelnik nieustannie się siłują. Pustelnik jest zaborczy w ruchu i słowie. Bardzo szybko staje się panem scenicznej przestrzeni. By jednak te zapasy spełniały się w czasie i były dla widza zajmujące, musi mieć godnego siebie przeciwnika. Bohater Matysa to nie ksiądz-pocziwina, z gromadką wystraszonych dzieci. To człowiek słusz-

sobie naturalnie, jak pozbywanie się kolejnych warstw garderoby (żebraczych łachmanów, szkolnego mundurka), aż do białej „romantycznej” koszuli, w której klęcząc na stole, uchwycy łańcuchów zwieszających się z powały, przejmująco wypowie monolog antycypujący w teatralnej formie Wielką Improwizację. Na koniec zniknie – stając się tylko głosem zagłuszonym przez prawosławną modlitwę, wyśpiewywaną przez Księdza i Dzieci z zawzięciem znamionującym granicę hysterii.

Niewątpliwą zasługą Tomaszuka jest uczynienie dzieci trzecim, równoprawnym bohaterem dramatu. Sylwia Nowak, Bartłomiej Olszewski, Monika Kwiatkowska oraz Vitalij Kuprianov, ubrani w jednakowe lniane stroje, po kantorowsku ukryci za trzymanymi na wysokości oczu oknami i okienkami, przemieszczający się generalnie w zbitej grupce, są wnikliwymi obserwatorami zamieszania wprowadzonego przez niezwykle gościa. Od czasu do czasu jedno z nich się odłącza, by odnaleźć lepszy punkt do śledzenia akcji. Działają jednak tak harmonijnie i zgodnie, jakby stanowili jedno wielogłowe ciało. Ich sceniczna sytuacja przywodzi na myśl chór w antycznej tragedii. Podkreślają najważniejsze momenty dyskusji. Na tym jednak ich rola się nie kończy. Dla zabawy, co i rusz straszone przez Pustelnika, są tak naprawdę jego współnikami w tajemniczym rytuale. Śpiewają lub rytmicznie skandują słowa, zbyt łatwo wchodząc w grę prowadzoną przez Gustawa. Budzi to wątpliwości co do realności i cielesności granych przez nich postaci.

Mateusz Kasprzak rozegrał czwartą część *Dziadów* w drewnianej scenografii symbolizującej prostą, choć pełną zakamarków izbę z niską powałą, stołem i kilkoma krzesłami, z kawałkiem wyblakłej tkaniny (pasem słuckim?) miast drzwi, w zgrzebnych kostiumach, tak charakterystycznych dla Wierszalina i świata, o którym opowiadają. Nie scenografia, doskonale harmonizująca z tekstem i założeniami inscenizacji, jest tu jednak najistotniejsza, a dźwięk i rytm. Wywiedzione ze słowa, budowane przez stuki, dzwonki i zawodzącą lirę korbową (warstwa muzyczna to zasługa kompozytora Jacka Hałasa oraz Adriana Jakucia-Łukaszewicza i Tomaszuka jako wykonawców-improvizatorów), dają aktorom bazę do budowania wokalnie-tanecznych partii. Bo *Dziady – Noc Pierwsza* to hipnotyzujące teatralne oratorium z tańcami, nawet gdy ze sceny płyną tylko słowa, a aktorzy po prostu oddają się scenicznym działaniom. ■

Pustelnik mówi, melorecytuje, podśpiewuje, śpiewa, deklamuje, modli się albo szaleńczo wypluwa z siebie słowa. Czyni to wszystko ze zręcznością prestidigitatora. Jego rola jest nie tylko zjawiskowa, jest także konsekwentnie i logicznie poprowadzona, co przy tej ilości tekstu i zadań aktorskich stanowi nie lada wyczyn.

kowe rozchwianie tekstu Mickiewicza). Dla Księdza – to droga do samopoznania i rozpoznania innego, niż przywykliśmy się spodziewać. Tomaszuk stawia sprawę jasno: Pustelnik od początku jest upiorem. Nie przychodzi na plebanie, od pierwszej sceny jest w izbie. Leży przykryty swoimi łachmanami i zostaje obudzony przez pierwszą postać działającą – Guślarza (w tej roli sam reżyser). Guślarz krążąc po księżej chacie, dotyka nagiej stopy śpiącego Gustawa, po czym odprawia zaczerpnięty z części drugiej rytuał ze spalaniem garści kądzieli, przywołujący „lekkie duchy”. Gustaw został obudzony, choć jeszcze się nie porusza, Ksiądz siedzi również nieruchomo w ciemnym kącie. Pustelnik niesie na swoich barkach „z raju czy li z piekła” brzemień bynajmniej nie „lekkich” grzechów. Zarówno w części drugiej, jak i w spektaklu Wierszalina „lekkimi duchy” okażą się dzieci. To one od pierwszej chwili bezbłędnie rozpoznają w Pustelniku upiора i to one, śpiewem i tańcem, włączają się w gry Gustawa z Księdzem, ocierające się momentami o próby opętania.

Samo odkrycie w tekście potencjału tak pomysłanej inscenizacji to ledwie pierwszy krok na drodze do spektaklu harmonijnego, przejrzystego i mistrzowsko zagrane. Kolejnym był tworzony przez lata zespół z, jak się oka-

nej postury, pewny siebie, który fizycznej sile ufa tak dalece, że bardzo późno decyduje się użyć przeciw upiowski modlitewnego oręża. W głęboko rozpiętej sutannie i z krzyżem na łańcuchu, niedbale schowanym w kieszeni na piersi, nie przypomina nobliwego kapłana. Wszystkie jego czysto ludzkie pokusy, przyzwyczajenia i zachcianki zostaną bezceremonialnie przez Gustawa wypomniane. Ksiądz, ocierający chustką twarz mokrą od potu, rozdygotany z przerażenia i wstydu własną kondycją – to symboliczny obraz Tomaszukowego pomysłu na tę postać.

Gąsowski jako Pustelnik-Gustaw „tańczy” w tym pojedynku niczym torreador na arenie. Płynnie przechodzi z rytmu w rytm, z tonu w ton, z emocji w emocję. Ta rola to seria wariacji na temat romantycznego kochanka, inkrustowanych diabelskimi, a może kuglarskimi sztuczkami. Pustelnik mówi, melorecytuje, podśpiewuje, śpiewa, deklamuje, modli się albo szaleńczo wypluwa z siebie słowa. Czyni to wszystko ze zręcznością prestidigitatora. Jego rola jest nie tylko zjawiskowa, jest także konsekwentnie i logicznie poprowadzona, co przy tej ilości tekstu i zadań aktorskich stanowi nie lada wyczyn. Wszystko tu do siebie pasuje. Przenikające się emocje – smutek, szaleństwo, powaga, spokój, opętanie – następują po