

Zostały tylko akcesoria

AUTOR: KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA

Sto lat po odzyskaniu niepodległości, po trzydziestu latach od zmiany ustroju i w sto pięćdziesiątą rocznicę urodzin Wyspiańskiego, na scenie Teatru Polskiego w Warszawie, Anna Augustynowicz kolejny raz odczytuje *Wyzwolenie*. Jest to lektura szczególna, bo prowadzona z niewiarą w moc słów wypowiedzianych przez Konrada.

■ Siła *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego polega na ciągłej aktualności stawianych w nim pytań. Myśli Konrada dotyczące sztuki i narodu przewiercają, są niewygodne, a nawet konfliktogenne także dziś. Czy wciąż „robimy” Polskę, czy Polska ma być „mitem narodów”, czy musimy solidaryzować się ze złą częścią narodu, co zrobić, by nie przeżył filozofować Polski, czy nie straciliśmy wiary w słowo, czy sztuka to udanie i chwila złudy? Dramat Wyspiańskiego, gęsty od kulturowych i społecznych odwołań, pełen literackich aluzji, jest tekstem trudnym w interpretacji i utworem wymaga-

w wirze słów i gestów spotykają się tu różne typy charakterologiczne, odmienne programy, światopoglądy, ideologie (na uwagę zasługuje gra całego zespołu). Naszą współczesność naznacza i determinuje Powstanie Warszawskie przywołane w spektaklu przez wycie syren i chwilę ciszy. Wielokrotnie słysząc pieśń *Boże, coś Polskę*. Melodia uruchamia w pamięci różne zakończenia refrenu, który w poszczególnych etapach historii narodu był modyfikowany. Pieśń zawsze jednak miała dodawać otuchy. Przez przyspieszone tempo i katarynkowe brzmienie nabiera ona jednak ironicznego

1989 i z tej perspektywy patrzy na utwór Wyspiańskiego. Jerzy Trela, grający Ducha Ojca w roku przełomu, był dojrzałym, ukształtowanym twórcą, który miał za sobą rolę Konrada w inscenizacji Swinarskiego, Grzegorz Falkowski – Konrad wchodził wówczas w dorosłość, zaś wcielający się w postać Reżysera Marcin Bubółka urodził się już po przełomie. Każdy z trzech aktorów przedstawia też odmienny typ aktorstwa. Napięte, dramatyczne, a zarazem kunsztowne słowo Treli zderza się z codziennym, prostym mówieniem Falkowskiego. Bubółka zaś ma w sobie wiele młodzieńczej nadekspresji, z której dał się poznać w spektaklach dyplomowych, zwłaszcza w przedstawieniu *Rewizor. Będzie wojna!* (gdzie grał Chlestakowa) wyreżyserowanym także przez Augustynowicz. *Wyzwolenie* przywołuje pamięć o innych spektaklach, aktorach, postaciach. Augustynowicz odsłania umowność i teatralność widowiska. Wprowadza w obszar gry pracowników technicznych, pokazuje maszyny wywołujące efekty specjalne, rozsnuwa nad sceną sztuczny dym, by zarazem zadawać zasadnicze pytania o prawdę i fałsz oraz o rolę współczesnego teatru i jego społeczne funkcje. Czytając *Wyzwolenie* przez *Studium o Hamlecie*, chce między innymi „pokazywać światu i duchowi wieku postać ich i piętno”. Mamy przejrzeć się w lustrze i doznać szoku na myśl o nas samych.

Sposób, w jaki Konrad prowadzi swoją narrację, przekonuje, że Augustynowicz nie wierzy w sensowność wyzwolenia narodu poprzez sztukę, intelekt i poświęcenie. Myśl Konrada na dobre się skruszyła.

jącym scenicznie. Teatr zwykle sięga po niego w czasie przesilen i przełomowych wydarzeń. Jest to bowiem dzieło rozbijające mity narodowej historiozofii, podsuwające – może utopijne – scenariusze Polski żywej i wyzwolonej z własnych ciężących tradycji.

Pierwsza część widowiska (*Polska Współczesna*) dzieje się na obrotowej scenie, na której, jak na karuzeli, kręci się polska rzeczywistość:

wydzwiku, staje się groteskowym hymnem mesjanizmu. Rodzi się też wątpliwość, czy w czasach zanikającego sacrum słowa te coś jeszcze znaczą, czy może i od nich trzeba się wyzwolić.

Augustynowicz w głównych rolach spotyka aktorów trzech pokoleń, dla których wolność i tytułowe wyzwolenie oznaczają zapewne coś innego. Reżyserka za cezurę przyjmuje rok



fot. Katarzyna Chmura

Wyzwolenie, reż. Anna Augustynowicz, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie (2019)

Reżyserka – zgodnie z charakterystyczną dla siebie estetyką – widzi *Wyzwolenie* w biele, czerni i szarości. Wirująca obrotówka z pierwszych odsłon zamiera. Nieruchomą scenę ograniczają białe linie zarysowanego prostokąta. To miejsce pojawiania się teatralnych postaci. Konrad znaczną część akcji przesiaduje jednak na czarnych schodkach ustawionych z boku sceny. W nagą, pustą przestrzeń wjeżdżają pojedyncze dekoracje: białe żelazne łóżko, żelazny taboret, fragment białej ściany (scenografia bardzo podobna do tej z *Rewizora*). Wszystko to kojarzy się ze szpitalną salą. Jak wielokrotnie podkreślała reżyserka, a za nią aktorzy, mamy tu do czynienia z narodowym domem wariatów (Samotnik występuje w swetrze-kaftanie o za długich rękawach oraz pasiacych spodniach). Choć metafora ta jest atrakcyjna, to jednak powoływanie się na esej Marii Prussak *Przestrzenie „Wyzwolenia”*, w którym pojawia się określenie „narodowy dom wariatów”, wydaje się nazbyt powierzchowne, staje się efektownym hasłem, a nie pogłębioną refleksją. Prussak przekonuje, że bohater Wyspiańskiego, mimo iż wyraźnie nawiązuje do Mickiewiczowskiej tradycji, wyrasta z ducha Słowackiego. Istotę *Wyzwolenia* można odnaleźć w dia-

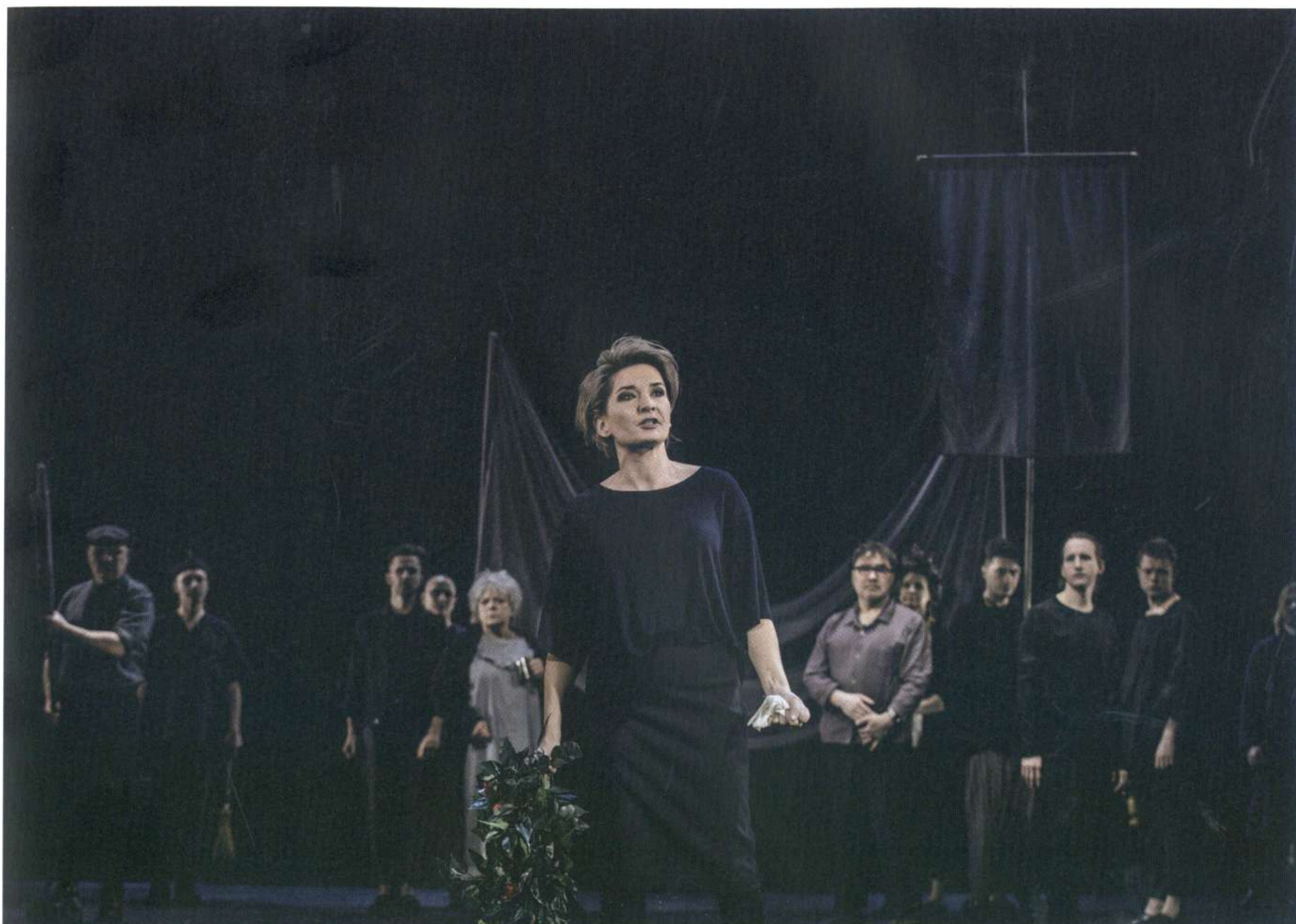
logu Kordiana z Doktorem, gdzie lekarz przedstawia racjonalny, ironiczny stosunek do młodzińskich marzeń o poświęceniu w imię wolności, które okupione cierpieniem może budować człowieka. Narodowy dom wariatów jest tu terminem operacyjnym. Prussak dowodzi, że konflikt *Wyzwolenia* rozpięty jest między ofiarnym zaangażowaniem a chłodnym dystansem. By to oddać, nie trzeba wprowadzać medycznej rekwizytorni, która nieco infantylizuje problem. Jeśli jednak chodziło o pokazanie schizofrenicznej rzeczywistości dzisiejszej Polski, to nie ma potrzeby powoływać się na esej badaczki.

Zgodnie z myślą Prussak, Konrad przyszedł na ziemię, by porwać za sobą innych. Bohater Augustynowicz nie może jednak porwać, nie może nikogo przekonać. To nie jest Konrad rozogniony, uporczywie poszukujący, dobijający się do myśli. Odnosi się wrażenie, że Konrad Falkowskiego nie ma już siły walczyć o tożsamość podzielonego społeczeństwa. Jest nie tylko samotny, ale momentami nazbyt bierny. To zupełnie inny Konrad niż ten stworzony przed ponad dziesięć laty przez Piotra Adamczyka w realizacji Macieja Prusa. Bohater Adamczyka, obserwując z teatralnych fo-

teli dialogi postaci, był w ciągłym napięciu, w gotowości do słownej interwencji. Wewnętrzny żar rozsadzał go i kazał szukać nowych dróg. Dzisiejszy Konrad, który widzi bylejakość życia i sam się w niej zanurza, jest zmęczony i zagubiony, bezładnie przemieszcza się po scenie. Unosi się i zapala, by po chwili stracić wiarę we własną myśl. Czasem sam jest zdziwiony swoimi słowami, na przykład kiedy nawołuje, by kobiety nie marnowały krwi, wychodząc za obcych. Brzmi to jak sęksistowsko-nacjonalistyczne hasło, które kompromituje Konrada.

Sposób, w jaki Konrad prowadzi swoją narrację, przekonuje, że Augustynowicz nie wierzy w sensowność wyzwolenia narodu poprzez sztukę, intelekt i poświęcenie. Myśl Konrada na dobre się skruszyła. Choć to on sam powołał do życia postaci, teraz bezradnie przygląda się im, nie potrafi stworzyć realnego świata, lecz jedynie „nikły ze snu sen”. Bohater nic już chyba nie może zaoferować wspólnocie. Tylko czy wspólnota jeszcze istnieje?

W spektaklu zrezygnowano z wielogłosu Masek. Jedynym partnerem sporu dla Konrada jest reżyser reprezentujący młode pokolenie. Dzieli ich właściwie wszystko. Dyskusja przypomina raczej międzypokoleniowy dia-



fot. Katarzyna Chmura

Wyzwolenie, reż. Anna Augustynowicz, Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie [2019]

log, niemający szans na konsensus, niż dialektyczną walkę z własną i narodową świadomością. Falkowski nie ma płaszcza i kajdan, gra w czarnych spodniach i czarnym swetrze. Symboliczny płaszcz nosi za to Duch Ojca – to on przechowuje tradycję i próbuje jeszcze motywować Konrada. Nieraz, by dać mu siłę, kończy przerwane kwestie lub zaczyna zawieszone monologi. Sceny z Jerzym Trelą są siłą spektaklu. Przejmujące wyznanie Starego Aktora kończące się wersem: „Mój ojciec był bohater, a my jesteśmy nic”, zaciera granicę teatralnej fikcji – widz nie wie, czy mówi to postać, czy aktor rozprawiający o nas i o sobie.

Augustynowicz poprzez dramat Wyspiańskiego odsłania współczesne konteksty *Wyzwolenia* i dokonuje rozrachunku z narodowymi mitami. Na scenę na żelaznym rusztowaniu wjeżdża przykryty folią pomnik/trup Adama Mickiewicza (kojarzy się on z naszymi sporami o stawianie pomników). Geniusz-Mickiewicz, grany przez Mirosława Zbrojewicza, ma w sobie coś z cwaniaka, manipulatora, religijnego szarlatana i niebezpiecznego mafiosa. Podkreśla to kostium: czarne przeciwsłoneczne okulary, czarny płaszcz, szalik w barwach narodowych, który staje się stułą przerzuconą

przez pulpit. Rekwizytami Geniusza są książka (Biblia) i kielich (eucharystyczny), wypełniony czerwoną mazią. W scenie tej wszyscy noszą korony cierniowe, a przestrzeń zabudowują dwie kolejne białe ścianki ustawione na planie krzyża. Augustynowicz przekonuje, że nie możemy wyzwolić się z romantycznego paradygmatu Polski mistycznej, mesjanistycznej, bolesnej. Wciąż żywimy się krwią ofiar, wciąż myślimy, że wyzwolenie przychodzi przez „grobowce, trumny, cmentarze”. Gdy zadzwonią dzwonki na przeistoczenie, wszyscy klękają wokół kopczyka. Przesypująca ziemię Harfiarka odwołuje nas nie tylko do obrzędów dziadów i mogił przeszłości, ale także do obecnych narodowych traum. Rozpostarte transparenty (nie ma na nich żadnych haseł czy sloganów politycznych) wyciągnięte są ze współczesnego krajobrazu Polski – kraju podzielonego podczas narodowych świąt i społecznych akcji. Przodownik, wykrzykując z nienawistnym gestem złożonych pięści „Polska, Polska”, przypomina kadr z medialnej relacji. Pośród chaotycznie przemieszczających się postaci ktoś pcha wózek z figurką anioła, ktoś inny ciągnie platformę z paschalnym barankiem. Narodowe i sakralne symbole w świecie

Augustynowicz nie mają już jednak siły konsolidacji – są pustymi znakami wygrzebywanymi z teatralnych magazynów.

Pierwsze sceny *Wyzwolenia* mają swój rytm i tempo. Słowa wypowiedane są w synchronii z rytmem kroków i gestów. Kręcąca się obrotówka wymaga od aktorów ciągłego ruchu i uwagi. Mechanizm zmusza do działania. Kiedy scena przestaje się kręcić, żar spektaklu powoli opada, uchodzi z niego, być może w sposób zaplanowany, energia. Konrad niejednokrotnie próbuje nawiązać dialog z widownią. Ma się jednak wrażenie, że duża część publiczności coraz bardziej obojętnieje. Czy słowa Konrada straciły performatywną moc? „Musimy coś zrobić, co by od nas zależało” – brzmi jak zamierające echo dawno wypowiedanego zdania lub majak przypominający się we śnie. Zmęczony Konrad wkłada zostawiony przez Ducha Ojca płaszcz i od nowa zaczyna swą wędrówkę. Nie nadszedł jeszcze czas wyzwolenia. ■

Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie

Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego
reżyseria Anna Augustynowicz
premiera 29 stycznia 2019