

Wybuch

Monika Żółkoś

W Teatrze Wybrzeże dawno nie gościło przedstawienie podobne do *Beczki prochu*. Nie tylko dlatego, że jest to spektakl w pełni profesjonalny, ujmujący wyrazistością, a jednocześnie sugestywnością przekazu. Nie dlatego też, że w przeciwieństwie do wielu inscenizowanych tu sztuk – drażniących mętным sensem, oderwanych od rzeczywistości i wydumanych – spektakl o eskalacji przemocy w bałkańskim kotle brzmi przejmująco aktualnie. I nie dlatego nawet, iż koturnowe, retoryczne aktorstwo zostało zastąpione przez agresywną, niebywale realistyczną, opartą na fizyczności grę, która nie wspina się w anachronicznej manierze na piętra teatralności i dystansu do roli. Trzeba powiedzieć, iż najsilniej o odrębności *Beczki prochu* świadczy fakt, że reprezentuje ona całkowicie odmienne myślenie o teatrze, o tym, jakie są jego funkcje, do jakich emocji powinien się odwoływać. Twórczyni spektaklu, Grażyna Kania, pokazała odważny teatr – teatr bez obszarów tabu, bez hipokryzji, bez zbędnej kokieterii.

Gdańska *Beczka prochu* intryguje scenografią autorstwa Vinzenza Gertlera. Pochylona ku widowni scena z surowych desek otoczona jest zielono podświetlonymi basenami z wodą. Ta oczyszczona przestrzeń wydaje się niebywale materialna, konkret-

na, a zarazem – wieloznaczna, nie narzucająca jednolitej wykładni. Zamyka w sobie sensory obrazów, które dopiero następują. Skojarzenia, jakie wywołuje – z klatką, więzieniem, tratwą – intensyfikują wrażenie uwięzienia, niemożności wydostania się, budzą pragnienie ucieczki. W jednej ze scen kilku bohaterów opuszcza Bałkany i emigruje do Ameryki. Ale wolność, jaką dzięki temu zyskują, jest złudna – zetknięcie z prawdą amerykańskich mitów wyzwala albo naiwną fascynację światem coca-coli i nowych możliwości lub tęsknotę i dojmujące poczucie obcości. Do takich właśnie emocji odwołuje się metaforyka przestrzeni w *Beczce prochu* – zamykająca scenę obręcz zielonkawej wody ewokuje obraz niemożności uwolnienia się od agresji i rozpacz, od stereotypów myślenia, od dzielenia ludzi na napastników i ofiary. Groza bałkańskiej rzeczywistości jest w każdym z bohaterów – zdaje się mówić reżyserka – są nią zarażeni i bez względu na miejsce, do którego spróbują uciec, zabiorą ją ze sobą. Dlatego gdańską *Beczkę prochu* warto oglądać jako spektakl o zniewoleniu mentalnym i emocjonalnym.

W dramacie Dejana Dukovskiego zło jest banalne, prymitywne. Przede wszystkim jednak zaraźliwe, a przez to – wszechobecne. Każdy, kto został pobity i upokorzony, wynosi z tej lekcji pragnienie, by następnym razem samemu stać się prześladowcą – skatować, tak jak go skatowano, zgwałcić czyjąś dziewczynę, bo niegdyś zgwałcono jego. Twórcy inscenizacji nie tłumaczą jednak tej wizji świata chęcią odwetu, lecz idą znacznie dalej: pokazują bohaterów jako prze-

siąkniętych przemocą i strachem, sprawiających innym ból bez żadnej przyczyny. Spektakl składa się z szeregu krótkich, pozornie rozsypanych scen, które sklejone są ze sobą filmowymi migawkami wyświetlanymi na umieszczonym z tyłu ekranie. Ze zmieniających się szybko obrazów wyłania się przygnębiający krajobraz – z trudem rozpoznawalne resztki murów, ruiny, zniszczenia. Jakby przewijające się pod powiekami fragmenty złych wspomnień. To obrazy z opustoszałego miasta, któremu zrabowano duszę, jak w dramacie *Sarajewo* Gorana Stefanowskiego. Albo wizualizacja wypalonego wnętrza bohaterów, którzy żyją w świecie, gdzie zadawanie cierpienia jest codziennym nawykiem.

Początkowe sceny spektaklu ukazują skrajne okrucieństwo – katowanie nastolatka, napastowanie nieznajomej w pociągu, przyjaźń zamienioną we wzajemną nienawiść... W każdym z tych obrazów napięcie konsekwentnie narasta, by w końcu podobnie eksplodować: roztrzaskanie na głowie towarzysza butelki wycisza emocje, zamyka scenę. Jednak w dalszej części przedstawienia pojawiają się kruche znaki nadziei, pozwalające domyślać się, że pod brutalnością tkwi tęsknota za innym, pozbawionym przemocy życiem. Dziadek Dymitr (Florian Staniewski), który sprowadził kalectwo Angele, w ostatniej scenie wyciąga do niego jabłko. Evdokia (Małgorzata Brajner) w końcu uwierzyła narzeczonemu, że ten z miłości dla niej jest w stanie nawet zabić księżyc. Ale sceny te nie są naiwnym przełamaniem ogromu ludzkiej agresji – Grażyna Kania wprowadza



Fot. Piotr Piechocki

Dariusz Szymaniak, Mirosław Baka

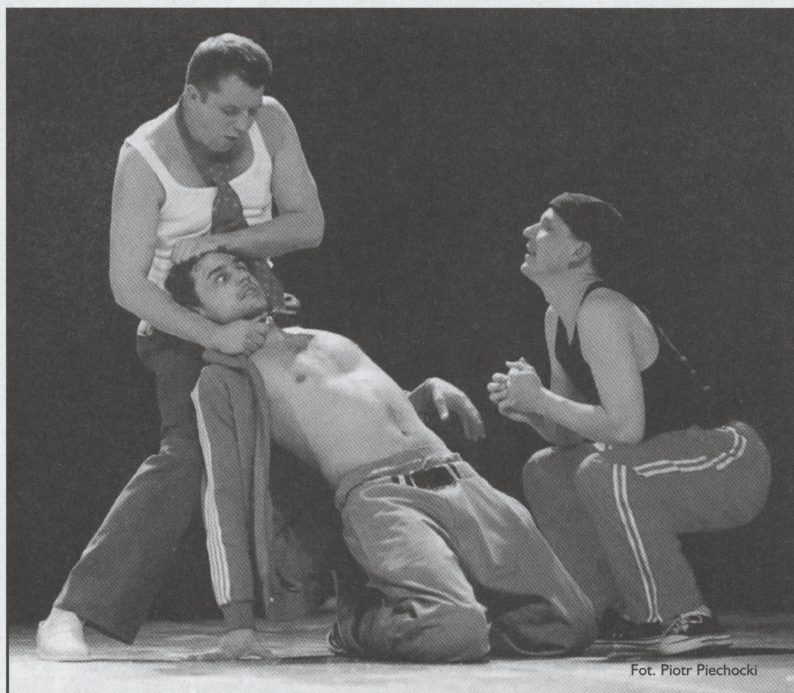
dzając znaki nadziei za każdym razem opatruje je kontrapunktem: nikomu nie podarowane jabłko wpada do wody, „zabicie” księżycy okazuje się zwykłym zaćmieniem. Współczucie i miłość nie są w stanie osłabić wszechobecnego pragnienia dominacji. Czasem jedynie przez nie przebłyskują.

Dukovski skomponował swój dramat w taki sposób, by w każdym kolejnym obrazie napastnikiem była postać z poprzedniej sceny, w której sama grała rolę ofiary. Grażyna Kania zawężyła krąg aktorów – każdy z nich wejść musi w kilka postaci, przez co zerwany zostaje łańcuszek schematów przemocy. Aktorzy podejmują rolę na naszych oczach – ani razu nie opuszczają sceny, obserwują się i czekają na swoją kolej – na naszych oczach też ją porzucają i wchodzi w kolejną. W tej grze tożsamości najbardziej przekonujący i dysponujący najbogatszą ekspresją okazuje się Piotr Jankowski. Najpierw wciela się w postać Aleksa, skamlącego ze strachu nastolatka, następnie na cienkiej nucie szaleństwa gra Andrieja, który terroryzuje współpasażerów

w autobusie. Jest wiarygodny zarówno w roli upokarzanego przez opryszków chłopaka zgwałconej dziewczyny, jak i bałkańskiego emigranta, który zachłystuje się amerykańskim dobrobytem. Wymienność ról w gdańskim

spektaklu podkreśla przypadkowość w relacji kat-ofiara. Albo inaczej: pokazuje, że w rzeczywistości, która rządzi się prawami wzajemnej nieufności i agresji, każdy z bohaterów jest przegrany.

Słowa uznania należy kierować nie tylko w stronę Piotra Jankowskiego – siła tego spektaklu tkwi także w sugestywnym aktorstwie pozostałych. Momentami aż trudno było uwierzyć, że Dariusz Szymaniak, który jeszcze w niedawno wystawionej *Kopenhadze* był nieprzekonujący i mało wyrazisty, potrafi grać tak agresywnie, odważnie zakorzeniając postać we własnej fizyczności. Mirosław Baka w roli pokornego Borysa, upokarzanego przez towarzysza z celi, udowodnił, że potrafi grać nie szarżując, subtelnie i wyraziście zarazem. Niestety, niebanalnie prowadził jedynie te role, które przełamywały emploi, jakie wyrobił sobie na gdańskiej scenie. Kiedy Mirosław Baka próbuje nadać swojej ekspresji nieco głębi, by zasygnalizować wewnętrzny ból i rozterki bohatera, używa tych

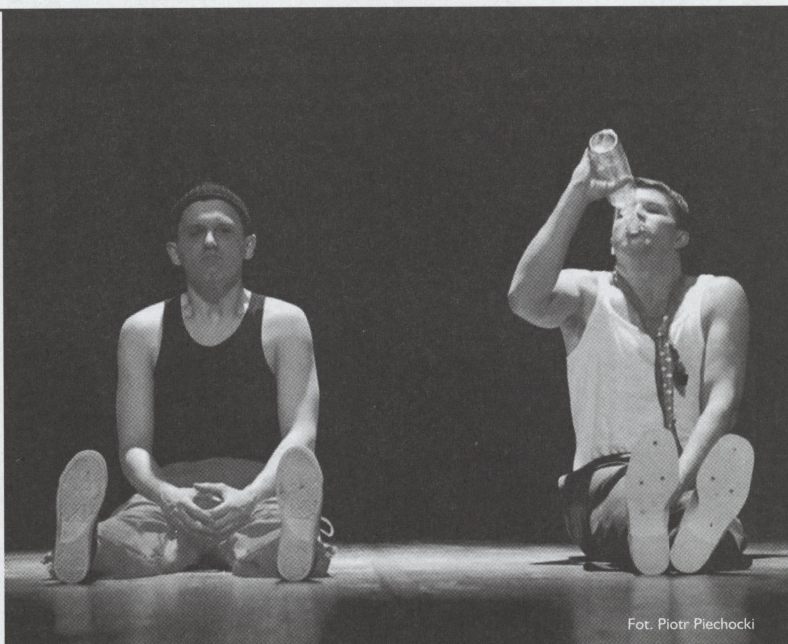


Fot. Piotr Piechocki

Grzegorz Gzyl, Piotr Jankowski, Dariusz Szymaniak

samych środków, na których budo-
wał postać Iwana Karamazowa czy
Hamleta, a wówczas trudno oprzeć
się poczuciu pewnej manieryczności.
Ale jednak, mimo kilku zgrzytów
i nierówności, gra aktorów w *Beczce
prochu* jest niezwykle wiarygodna –
to bez wątpienia aktorstwo, które
wie, jak uruchomić emocje widowni.
Czym tłumaczyć tę siłę wyrazu? Dla-
czego nagle wierzy się tym aktorom,
skoro w ich dotychczasowe kreacje
tyle razy wkładała się nuta fałszu?
Odpowiedź zabrzmiałaby może banalnie,
ale tym bardziej trzeba ją wydobyć:
podczas spektaklu miałam bardzo
rzadko towarzyszące mi na tej wi-
downi poczucie, że aktorzy są prze-
konani o ważności tego, co grają.
Że powszechna obecność skrajnie
brutalnych zachowań, jakie ukazują
na scenie, jakoś ich dotyka, porusza,
nie spływa po nich jak moralitetowe
mądrości *Tragedyji o bogaczu i łazarzu*
czy mętne filozofowanie *Kopenhagi*.
Fakt, iż aktorzy wierzą w nośność te-
go tekstu, że nie przedstawiają pro-
blemów, które pozostawiałyby ich
obojętnymi, jest w moim odczuciu
przejawem zawodowej uczciwości.
Uczciwości, która ukazwaną przez
nich wizję rzeczywistości czyni praw-
dziwszą, a przez to bardziej niepokoi-
jącą.

Justyna Golińska, analizując kultu-
rowe konteksty współczesnej drama-
turgii, zwracała uwagę na silne różni-
ce między utworami z zachodniej
i wschodniej części Europy wynikają-
ce z odmiennych doświadczeń histo-
ryczno-społecznych (*Dialog* 2002, nr
1-2). Rzeczywiście; konstatacja, że
przemoc i agresja są wszechobecne,
do jakiej sprowadza się odczytywanie
współczesnej dramaturgii w perspek-
tywie uniwersalizującej, brzmi jak tani
banał. O wiele bardziej interesująca
wydaje się bowiem analiza kulturo-
wych uwarunkowań zła. Jednak
w spektaklu Grażyny Kani akcenty nie
rozkładają się tak jednoznacznie.
Niemał w każdej z recenzji, jakie po-



Fot. Piotr Piechocki

Dariusz Szymaniak, Grzegorz Gzyl

jawili się po premierze, podkreślano,
że w przedstawieniu zredukowano
odniesienia do sytuacji w kotle bał-
kańskim, dzięki czemu udało się
wydobyć uniwersalny wymiar tekstu.
Rzeczywiście, groteskowe zagęsz-
czenie przemocy sugeruje, że mamy
do czynienia ze złem potraktowanym
esencjonalnie, jako modele pewnych
sytuacji. Z drugiej jednak strony spek-
takl ukazuje zachowania, które wy-
zwalały się w skrajnych warunkach,
w sytuacji zagrożenia, rozpacz, bra-
ku nadziei. Gdańską *Beczkę prochu*
rozpoczyna i kończy muzyka bałkań-
ska, w rytm której aktorzy szaleńczo
tańczą. Ich ciała pulsują intensywną
emocją. Jakby chcieli o czymś zapo-
mnąć, zatracić się w tych dźwiękach.
To obraz ludzi, którzy stoją na beczce
prochu – choć niekoniecznie bałkań-
skiej – nieustannie zagrożeni przez
narastającą agresję i nietolerancję.
Ów taniec, który przypomina raczej
atak epilepsji, wyraża pragnienie
ucieczki od takiej rzeczywistości, od
otaczających ich absurdów, od relacji
pełnych nienawiści. Myśl, że *Beczka
prochu* mówi o przemocy w kontek-

ście ponadlokalnym, należałoby uzu-
pełnić o spostrzeżenie, że jest to
przemoc, która bierze się z zamknię-
cia w – jak mówią bohaterowie sztuki –
„odbytnicy świata”, nie zaś z post-
konsumpcyjnego znudzenia. Tę agre-
sję wyzwała brak, a nie nadmiar moż-
liwości, nie ma w niej miejsca na
dekadentyzm i zachodnioeuropejski
przesyt. Jest strach ludzi skazanych na
życie w miejscu, które za chwilę
wybuchnie.

Teatr Wybrzeże w Gdań-
sku: *BECZKA PROCHU*
Dejana Dukovskiego.
Przekład: Dorota Jovanka
Cirlić. Reżyseria: Grażyna
Kania, scenografia:
Vinzenc Gertler,
światło: Tomasz Wert.
Premiera 7 IV 2002.