

MARTA BRYŚ

POLSKI TEATR ŻYDOWSKI

Teatr Żydowski w Warszawie

DYBUK

scenariusz: Maja Kleczewska, Łukasz Chotkowski, reżyseria: Maja Kleczewska, kostiumy: Konrad Parol, dramaturgia: Łukasz Chotkowski, muzyka: Stefan Węglowski, scenografia, światło, wideo: Wojciech Puś, premiera: 17 kwietnia 2015

RODZINY, KTÓRYCH NIE MA, CZYLI ANONIMOWI ŻYDZI POLSCY

scenariusz: Wojciech Klemm, Michał Pabian, reżyseria: Wojciech Klemm, muzyka: Dominik Strycharski, premiera: 28 marca 2015

Pojawienie się Mai Kleczewskiej i Wojtka Klemma w Teatrze Żydowskim w Warszawie związane jest ze zmianą programu teatru i, jak powiedziała dyrektorka Gołda Tencer, „otwarcie teatru na XXI wiek”. Rewolucja w repertuarze Teatru Żydowskiego dotyczy zarówno tematów (Holokaust, Marzec '68, współczesna tożsamość żydowska), jak i artystów zaproszonych do pracy w nowym sezonie (m.in. Maja Kleczewska, Anna Smolar, Monika Strzępka i Paweł Demirski). Z jednej strony, jest to dla teatru niewątpliwa szansa na odejście od dotychczasowej estetyki, której wielokrotnie zarzucano stereotypizację kultury żydowskiej, ale z drugiej strony jej efektem może być niepokojące zawłaszczenie i izolacja doświadczenia Żydów od polskiego społeczeństwa i kultury; jakby tylko „żydowska” instytucja była „odpowiednim” miejscem do rozmowy o historii i obecności Żydów w Polsce (również w sensie krytycznym).

Premierze *Dybuka* Kleczewskiej towarzyszyły szczególne okoliczności: inauguracja obchodów sześćdziesięcioletnia istnienia Teatru Żydowskiego oraz siedemdziesiąta druga rocznica wybuchu powstania w getcie warszawskim. W takim kontekście spektakl, w którym reżyserka podejmuje temat Zagłady, wydaje się bardziej spełnieniem zapotrzebowania niż wynikiem obserwacji i odpowiedzi na rzeczywistość. Ma to konsekwencje w spektaklu; zabiegi reżyserskie to szereg stereotypowych obrazów pamięci, które mogą sprowokować najwyżej bezpieczne, niezobowiązujące wzruszenie, ale nie są ani niewygodne, ani kontrowersyjne.

Kleczewska wraz z dramaturgiem Łukaszem Chotkowskim odczytali opowieść o miłości Chanana (Piotr Stramowski) i Lei (Magdalena Kolesnik), traktując niedotrzymaną obietnicę między ojcami kochanków jako opowieść o złamanym „przymierzu” Polaków (choć nie jest to w spektaklu powiedziane wprost) z Żydami, którego efektem była Zagłada.

Spektakl rozpoczyna monolog Meszulacha (Jerzy Walczak) – łysy, chudy mężczyzna porusza się po scenie drobnymi, prawie niezauważalnymi krokami. Jest kimś w rodzaju narratora, cały czas funkcjonuje na uboczu, nie włączając się w akcję. Na początku siedzi schowany w kącie sceny, w ciemności wypowiada do mikrofonu monolog Tadeusza Kantora z prologu spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*. Kantor nazywał w nim swój spektakl spotkaniem z duchami, porównywał go do „polskich zaduszek” – na scenie pojawiały się postaci z jego wcześniejszych spektakli,

sobowtór reżysera, a także nawiązania do Zagłady (orkiestra umundurowanych żołnierzy dyrygowana przez Żyda, pieśń *Ani Maamim*), która dla Kantora była osobistym wspomnieniem. Nieprzypadkowo Meszulach na końcu mówi o sobie jako o obozowym muzułmanie; spektakl jest dla niego spotkaniem z umarłymi – ofiarami Holokaustu. Umieszczając *Dybuka* w kontekście innego spektaklu, Kleczewska w pewnym sensie powtarza gest Kantora, tyle że w tym przypadku chodzi bardziej o nawiązanie do licznych inscenizacji *Dybuka* (również w Teatrze Żydowskim), w których grali też obecni na scenie aktorzy. Kiedy Lea przed ślubem idzie na grób matki, spotyka kobiety (Gołda Tencer, Joanna Przybyłowska; obie w przeszłości grały rolę Lei), które przekazują jej swoje błogosławieństwo. Do czarnego stroju Tencer przyczepiona jest biała sukienka ślubna; przekazuje ją Lei. Później dziewczyna będzie zdzierać z siebie kolejne suknie ślubne, jakby w imieniu swoim i swoich poprzedniczek chciała podważyć decyzję ojca o zmuszeniu jej do ślubu i połączyć się z duchem Chanana, odwrócić historię.

Kleczewska od początku odrzuca żydowski mistycyzm, a wstąpienie ducha zmarłego w inne ciało traktuje jako sceniczną metaforę – miłosna scena między Leą i Chananem rozegrana jest jako akrobatyczna zabawa, na końcu oboje wsuwają się w jego sweter, jakby chcieli być jak najbliżej siebie. Z dystansem rozegrana została kulminacyjna scena wypędzania dybuka z Lei i ujawnienia prawdy o złamanym przez jej ojca przymierzu. Na sąd zostaje

wezwany Cadyk (Henryk Rajfer) – odpychający, ubrany niechlujnie mężczyzna w skarpetkach i klapkach, z kubkiem herbaty w ręce. Najpierw lekko przerysowanym, protekcyjnym tonem opowiada o wyższości Izraela i narodu żydowskiego nad innymi narodami, a następnie z nonszalancją rozmawia z Leą. Sprawia wrażenie, jakby wypędzenie dybuka było dla niego męczącym i uciążliwym obowiązkiem. Dołącza do niego rabin (Rafał Rutowicz), a ich rozmowie bliżej do załatwiania drobnych interesów niż do duchowego sporu. Kiedy dybuk „przemawia”, Lea miota się, ryczy, krzyczy i wali pięściami o podłogę. Przypomina to

Cadykowi własny problem. W *Dybuku* Kleczewskiej ujawnia się dwuznaczny paradoks – chcąc opowiedzieć o Zagładzie, reżyserka dystansuje się od religii ofiar, a kulturę traktuje jak folklor, wybierając z niej pojedyncze elementy (niektórzy mężczyźni noszą kipy, chasydzkie futrzane czapy, a do tego dresowe spodnie i adidasy). Taka strategia wydaje się wynikać z nieuchronnej sprzeczności między tekstem a kontekstem, jaki narzucają twórcy spektaklu – w wersji An-skiego duch ojca Chanana nie przebaczył Senderowi złamanej obietnicy i odebrał mu córkę. Klóci się to z intencją Kleczewskiej, która dąży do tego, by jej *Dybuk* był ho-

wiadać w scenie wesela, kiedy roztańczona grupa (kobiety ubrane zwyczajnie, mężczyźni w chasydzkich czapkach) nagle zaczynają tłoczyć się w rogu sali, a z tłumu słychać pojedyncze zdania o ucieczkach z getta, komorach, a nawet o aktorce Teatru Żydowskiego, która opowiadała kolegom o swoim życiu w czasie wojny; w tym czasie jedna z aktorek głośno śpiewa pieśń idących do gazu *Ani Maamim*. Wydaje się symptomatyczne, że aktorzy zagłuszają się wzajemnie, uniemożliwiając widzowi wysłuchanie jednostkowego świadectwa (np. nazwiska aktorki). Kleczewska cofa się przed jakimkolwiek gestem ocalającym konkretną opowieść i uparczywie dąży do utrzymywania ogólnej perspektywy, wielości głosów, z których żaden nie może zaistnieć, jakby w obawie, że mógłby zaburzyć uproszczoną wizję przeszłości. Znana z prowokacyjnych, wyrazistych, a nawet ekstremalnych środków teatralnych reżyserka w *Dybuku* z nich zrezygnowała. Spektakl jest stonowany, chwilami ~~subtelny, a mocniejsze środki wyrazu~~ służą przede wszystkim wywołaniu emocji u widzów. Poetyckie kompozycje scen podkreślone zostały przez światło autorstwa Wojciecha Pusia, co uruchamia przestrzeń melancholii. Kleczewska pokazuje ją jednak dość stereotypowo – na tylnej ścianie wyświetlane są filmy: widzimy romantyczny pocałunek Chanana i Lei, Meszulacha chodzącego po ulicach Warszawy, widok miasta z lotu ptaka, modlitwy w języku hebrajskim, słychać śpiew *Ani Maamim*, pod koniec zaś rozlega się głośne wykonanie kadiszu (w którym padają nazwy Auschwitz, Majdanek i Treblinka), śpiewanego przez rabinów podczas obchodów rocznicy wyzwolenia obozu w Auschwitz. Na szerokość tylnej ściany rozciąga się lustro, w którym odbijają się twarze widzów, a przy głośnej muzyce szyba trzęsie się, jakby miała rozpaść się na kawałki. Niewątpliwie ważna dla Kleczewskiej jest również kwestia języka jidysz, w którym rozmawiali polscy Żydzi przed wojną, a który zniknął wraz z Zagładą. Dlatego niektóre monologi aktorzy mówią w jidysz, a polskie tłumaczenie podawane jest przez

sceny egzorcyzmów, których liczne nagrania dostępne są w Internecie. Kiedy dybuk milknie, Lea podnosi się i atakuje Cadyka: bije go, pluje herbatą w twarz, jakby chciała uwiarygodnić szaleństwo dybuka, zmusić mężczyznę do poważnego potraktowania jej przypadku. Scena rozgrywa się w roboczym świetle, w obecności innych aktorów, którzy siedzą na krzesłach pod ścianami i przyglądają się dziewczynie, jakby byli jej widownią i jednocześnie czekali na swoją kolej, żeby przedstawić

dem dla żydowskich ofiar i i wyrazem żalu po ich śmierci. Dlatego w spektaklu Lea zostaje porwana przez Chanana niczym zakładniczką, a w chwili śmierci rozlega się seria z karabinu. Jej odejście nie jest więc spowodowane koniecznością wypełnienia boskiego planu, ale wynika z wojennych okoliczności. Interpretując dramat An-skiego w perspektywie pamięci o Holokauście, Kleczewska likwiduje jednostkową perspektywę i indywidualne doświadczenie ofiar. Tę strategię najwyraźniej



słuchawki. W jidysz wymawiane są również pojedyncze słowa, jak Chonen (zamiast Chanaan) czy chopa (zamiast chupa). W spektaklu Kleczewskiej jest to kolejna warstwa perspektywy melancholii: przypomnienie języka, którego już nie ma, podobne jak ludzi, którzy go rozumieli, ale jednocześnie podkreśla unikatowość zespołu Teatru Żydowskiego, który porozumiewa się nim swobodnie i w jakimś sensie go ocala. Nawet jeśli docenić teatralną sprawność *Dybuka* i aktorów, dla których praca z Kleczewską zapewne stanowiła wyzwanie, z jakimi poradzili sobie bez zarzutu, to trudno przejść obojętnie nad tym, że spektakl nie stawia żadnych pytań i unika konfrontacji. W zamian proponuje widzom bezpieczne celebrowanie żalu i melancholii. Teza, że jakaś abstrakcyjna wspólnota powinna pamiętać o cierpieniu innej, wydaje się tutaj wygodnym unikiem, który *de facto* ma na chwilę uspokoić sumienia albo przynieść poczucie wypełnienia moralnego obowiązku.

Wojtek Klemm podjął temat współczesnej definicji tożsamości i zmagani Polaków z żydowskim pochodzeniem. Skromny spektakl grany jest w teatralnej kawiarni Mamele; kilka rzędów krzeseł ustawionych w okręgu, aktorzy siedzą pośród widzów i tylko podczas monologów wychodzą na środek, jakby dokonywali aktu publicznego ujawnienia. Na środku leży pudełko chusteczek higienicznych. Klemm nie traktuje widzów jako obserwatorów, ale uczestników spotkania, i włącza ich w akcję – zanim zacznie się przedstawienie, aktorzy częstują widzów kawą i herbatą, żartują, później terapeuta (Dominik Strycharski) prosi wszystkich, żeby złapali się za ręce, częstuje paluszkami, a kiedy jeden z aktorów skarży się na drwiny z kształtu nosa, widzowie proszeni są o dotknięcie nosa w geście solidarności z uczestnikami terapii („oswajamy swoje nosy”).

Klemm posłużył się ramą sesji grupy terapeutycznej – w cotygodniowym spotkaniu uczestniczą dwie kobiety (Agnieszka Przepiórska, Ewa Greś) i dwóch mężczyzn (Ryszard Kluge, Dawid Rafalski). Łączy ich niedawno

odkryta rodzinna tajemnica o żydowskim pochodzeniu. Na terapii opowiadają o okolicznościach, w jakich dowiedzieli się o niej, konfrontacjach z rodzicami, którzy latami unikali tematu w obawie przed społecznym ostracyzmem i o doświadczonych przez nich sporadycznych aktach antysemityzmu (jak właśnie drwienie z kształtu nosa). Celem uczestnictwa w grupie wsparcia nie jest przepracowanie tożsamościowego rozdarcia i wyjście z niego, ale przede wszystkim uświadomienie sobie, że nie jest się w swoim odkryciu osamotnionym, że „jest nas więcej”. Opowiadane przez aktorów historie są bardzo podobne. Trójka trzydziestopar-

Kilkakrotnie wspólnie skandują pytanie „ciociu, ciociu, dlaczego masz taki dziwny świecznik?”, które zapewne nie raz padało podczas rodzinnych spotkań, ale dopiero niedawno doczekało się odpowiedzi. Niektóre wyznania brzmią zaskakująco, jak opowieść mężczyzny o wstydzie przed przyznaniem się, że wprowadził się z mamą do mieszkania po babci na krakowskim Kazimierzu. Zanim dzielnica ta stała się celem turystycznym i modnym miejscem rozrywki, gdzie liczne kluby i puby sąsiadują z synagogami, w których odbywają się modlitwy, jeszcze w latach dziewięćdziesiątych (a o tym czasie zdaje się mówić bohater), miała opinię



roletnich bohaterów podchodzi do swojego odkrycia bardzo emocjonalnie: są zrozpaczeni i zdezorientowani (krzyczą, miotają się, chowają twarze w dłoniach). Chwilami można odnieść wrażenie, że ich lęki wynikają chyba bardziej ze stereotypowych projekcji („ja się nawet boję powiedzieć, że na nartach jeżdżę na Nosalu”) niż realnego wykluczenia z grupy. Starszy mężczyzna jest od nich bardziej stonowany, z lekką melancholią wspomina czas młodości, kiedy szukał kobiety „podobnej do siebie”.

niebezpiecznej enklawy. Raczej nie była postrzegana jako dzielnica zamieszkała przez potomków Żydów. Sposób, w jaki problemy polsko-żydowskiej tożsamości zostały przedstawione w spektaklu, wydaje się odpowiedzią raczej na polski pejzaż społeczny lat siedemdziesiątych, kiedy pochodzenie żydowskie mogło rzeczywiście wiązać się z politycznymi i społecznymi konsekwencjami, niż odnosi się do 2015 roku. W powojennych wspomnieniach często pojawia się motyw „słów-tabu”; dzieci Żydów,

k którzy przeżyli wojnę, długo nie byli świadome swojego pochodzenia, ponieważ rodzice nie byli w stanie o tym rozmawiać, a użycie konkretnych słów przywoływało bolesne wojenne obrazy. Podobna kwestia pojawia się w pierwszym monologu Przepiórskiej, w którym wspomina ona dzieciństwo, wakacje, i za każdym razem, kiedy ma wypowiedzieć słowo „Żyd” czy „żydowski”, wymownie (porozumiewawczo) mruczy przez zaciśnięte usta. Kiedy, zachęcona przez grupę, w końcu wyrzuca z siebie słowo klucz, wzbudza wśród pozostałych euforię (aktorzy podbiegają i przytulają widzów, jakby chcieli podzielić się terapeutycznym sukcesem). Pytanie, czy środowisko, w którym się obraca, rzeczywiście byłoby gotowe ją napiętnować wyłącznie z powodu odkrytego pochodzenia, czy jest to podejrzenie twórców spektaklu, którzy za wszelką cenę próbują udowodnić, że żydowskie pochodzenie może wciąż być dla Polaków ogromnym problemem?

Odpowiedzią na tę wątpliwość zdaje się końcowy monolog Przepiórskiej, w którym wymienia liczne instytucje, skupiające Polaków żydowskiego pochodzenia, prężnie działające gminy i festiwale, cieszące się ogromną frekwencją, jak krakowski Festiwal Kultury Żydowskiej czy warszawski Festiwal Singera (organizatorem tego drugiego jest Teatr Żydowski, dlatego aktorzy żartobliwie proszą widzów, żeby nie poskarżyli dyrektora Goldzie Tencer, że krytykują jej pracę). Podkreślając odrodzenie kultury żydowskiej i zainteresowanie, jakim cieszą się związane z nią imprezy, kobieta skarży się, że w pewnym sensie bezpowrotnie utraciła status wyjątkowej („dawniej czułam się niemal jak koneser sztuki!”). Jest nieco rozczarowana, że jej żydowskie pochodzenie nie wzbudza już takiego zainteresowania, ponieważ, jak sama zauważa, nawet na portalach społecznościowych w dobrym tonie jest składać publiczne życzenia z okazji żydowskich świąt. Takie ujęcie tematu wydaje się interesujące, poszerzające definicję identyfikacji z kulturą i religią, która nie wynika wyłącznie z więzów krwi, ale może być

wynikiem bieżącej mody czy odpowiedzią na społeczne przemiany. Niestety, wątek ten zostaje jedynie zasygnalizowany i szybko porzucony na rzecz kontynuowania rodzinnych wspomnień, przez co traci wywrotową siłę, która mogłaby zmienić optykę całego spektaklu i w nieoczywisty sposób podjąć problem tożsamości.

Sytuacja spotkania grupy terapeutycznej jest tutaj wyłącznie teatralną metaforą, bo spektaklowi daleko do psychodramy, a na widowni co chwilę słychać śmiech. Aktorzy żartują między sobą i z widownią, kilka razy nawet ironizują na temat formuły spektaklu („czy są też zajęcia dla samotnych matek?”, w pewnym momencie ktoś nawiązuje do Katynia, co powoduje gwałtowną reakcję terapeutów: „tutaj nie mówimy o Katyniu! Grupa o Katyniu jest w innym terminie!”). Być może twórcy spektaklu chcieli w ten sposób odsłonić absurd sytuacji, w której Polacy żydowskiego pochodzenia tak bardzo boją się o nim głośno mówić, że w zmaganiach ze swoją tożsamością potrzebują specjalistycznej pomocy. Być może też dlatego intymny wymiar wyznania i poszukiwania tożsamości zostały w dużym stopniu zamienione na deklaracje i slogany. Szkoda, że Klemm pozostawił spektakl w takim niedomknięciu i nie zdecydował się na nieco radykalniejsze ujęcie tematu polsko-żydowskiej tożsamości. Biorąc pod uwagę miejsce, w którym odbywa się spektakl, mógłby to być ważny głos, między innymi w debacie wokół nowego programu, jaki proponuje Teatr Żydowski, a być może też ludzi, którzy występują na jego scenie, i publiczności, która od lat chce ich oglądać. ■

MAKSYMILIAN WRONISZEWSKI

REWOLUCJA NA PÓŁ GWIZDKA

Teatr Wybrzeże w Gdańsku

Stefan Żeromski

PRZEDWIOŚNIE

reżyseria: Natalia Korczakowska,
współpraca adaptacyjna i dramaturgia:

Wojtek Zralek-Kossakowski,

scenografia i kostiumy: Anna Met,

muzyka: Marcin Lenarczyk, Jerzy

Rogiewicz, choreografia: Mikołaj

Mikołajczyk, światło: Michał

Głuszczka,

premiera: 14 marca 2015

Rozpoczynając spektakl od taktów *Etiudy rewolucyjnej* Chopina, Natalia Korczakowska postawiła sprawę jasno: głównym tematem gdańskiej inscenizacji *Przedwiośnia* będzie rewolucja. Przerwanie utworu nagłym trzaskiem i leżący na scenie zdezelowany fortepian – odsyłające zarówno do wiersza Norwida, jak i do przedstawienia *Klub Polski* Pawła Miśkiewicza – uzupełniły tę wykładnię o sprawę „polskości”. Sęk jednak w tym, że współcześnie teatralna interpretacja *Przedwiośnia* w rewolucyjno-politycznych kategoriach z jednej strony tracić może doraźną publicystyką, z drugiej zaś – pozbawiać powieść Żeromskiego jej scenicznego potencjału. I nie chodzi tu jedynie o wątek (wątki) roman-sowy. Mając przed oczyma tekst *Przedwiośnia*, można je sobie przecież wyobrazić jako spektakl feministyczny, sztukę o milczeniu i szaleństwie kobiet (Wanda Okszyńska, Karlina Szarłatowiczówna), ich uprzedmiotowieniu i finansowej zależności (matka Cezarego, Laura Kościeniecka), o starości jako podstawie społecznego (seksualnego) wykluczenia (ciotki Hipolita na balu w Odolanch,