

K/153: O cierpieniu

teatralny.pl/opinie/k153-o-cierpieniu,2011.html

Łukasz Drewniak

Český diplom, reż. Piotr Ratajczak
fot. Mariusz Urbański

Dzisiaj będzie o trzech przedstawieniach: z Wrocławia, z Nowej Huty i Gliwic. Za tydzień też o trzech, tylko o innych. I tak sobie przetrwamy w *Kolonotatniku* do kolejnej wojny teatralnej, rozważając różne formy i oblicza cierpienia jednostek i społeczeństw. Ludzi i zwierząt.

1.

Český diplom Piotra Rowickiego reż. Piotr Ratajczak. Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Lalkarskiego PWST Filia we Wrocławiu.

Piotr Ratajczak ma sposób na opowiadanie o Historii i Współczesności, a raczej na pokazywanie społeczeństwa skrępowanego Historią i Współczesnością, zbiorowości zasupłanej, zawężonej do samej siebie. Kiedy w jego teatrze wchodzi na scenę grupa aktorów, to zawsze wchodzi tłum Polaków. Nawet jeśli akurat są przebrani za Czechów. Tak było w *Apostatach*, w *Tak wiele przeszliśmy...*, tak było w *Piszczyku*, *Białej sile*, *czarnej pamięci*, tak teraz jest w spektaklu *Český diplom*.

Chóry Ratajczaka są w prostej linii spadkobiercami chórów Mikołaja Grabowskiego z inscenizacji Kitowicza i Rzewuskiego. Z tą różnicą, że u Grabowskiego chóry skandowały, śpiewały, rozбивały na zdania i głoski, postaci i stany emocjonalne – prozę, a u Ratajczaka chór mierzy się ze scenariuszem, w którym monologi, scenki i narracje udają prozę, opowieść, strumień szerszej świadomości i porządku. U Grabowskiego całość stawała się fragmentem, opowieść – cielesnością, u Ratajczaka odprysk, indywidualne świadectwo, gest teatralny podświadomie dąży do pełni, czyli jednej opowieści. U Grabowskiego opowiadała i działała na scenie sitwa, gromada, czyli sąsiedzi, rodzina i przyjaciele, różni, ale i wspólni w rudymentach i atawizmach. Chór polski, prowincjonalny likwidował wątpliwości jednostki, rozgrzeszał ją, koniec końców ratował ją w powszedniości, zwyczajności występku. To było zarażanie brzydotą, ale taką dobrą, bo swojską brzydotą. Brzydotą trwania i tradycji. Brzydotą identyfikacji, tożsamości lokalnej i kulturowej.

Ratajczak tworzy na scenie inną zbiorowość, najczęściej wielkowiejską i młodą, pełną autentycznego, a nie świadomie udawanego wigoru. Sceniczna młodość nie oznacza jednak słuszności i racji. Młodzi jako grupa w jego spektaklach są mili i elegancy, śliscy, gładcy, obli. I mówią najczęściej o tym, co wspólne, czyli skłamanie – o doświadczeniu generacyjnym, pragnieniu sensu lub potrzebie ucieczki od czegoś, wygładzeniu przeszłości. Przekazują oficjalną narrację. Bunt i prawda pojawia się na scenie dopiero z chwilą podzielenia chóru na jednostkę i statystów, aktorów jej opowieści, relacji, świadectwa. U Ratajczaka osoby wyłaniają się z gromady, ale zawsze są trzymane przez nią na krótkim łańcuchu. Smyczy testimonialu. Są kontrolowane, poddane opresji, wciągane w absurd. Postać ma do dyspozycji sceniczny żywot przypominający rozbłysk światła i ekscesu, zanim zniknie na powrót w grupie, w ciepłej wspólnej recytacji, działania, tańca. W zbieżności celów. Zbiorowość z przedstawień Ratajczaka nie cierpi, nie ma wątpliwości. Cierpienie istnieje tylko poza tłumem. Kiedy aktora dopadnie bohater, kiedy będzie musiał wymyślić swoją inność. Sam na tle innych.

Nie mogłem uwierzyć, że *Český diplom* to spektakl wydziału lalkarskiego. Bo Ratajczak zerwał demonstracyjnie z tradycją przedstawień z tak zwaną formą na pierwszym planie. Pokazał młodych aktorów, którzy uwalniają się od niej z radością. Najpierw widzimy transmisję zza kulis. Aktorzy nas podglądają, wypatrują na widowni znajomych i dyrektorskich twarzy, dzielą się swoim strachem przed występem i lękiem o aktorską przyszłość. Ale już jest śmiesznie. W drugiej scenie młodzi wychodzą przed nas z lalkowymi bohaterami w rękach. Jakie głupie i banalne te lalki, animowane do czeskiej muzyki. I aktorzy też to widzą, dlatego zaraz schowają je za ławkami. No, obowiązek szkolny wypełniony, teraz zagramy naprawdę. Odrzucenie pacynki to z jednej strony zanegowanie stereotypu dyplomu lalkarskiego, z drugiej – nieznośnego ciężaru czeskiej kreskówki: krecików, Rumcajsów, Żwirków i Muchomorków, sąsiadów. Nie da się czeskiej opowieści, dramatu Czechów w XX wieku sprowadzić do infantylniej, ciepłej historyjki.

Sześć dziewcząt i czterech chłopaków przebranych jest jakby w szkolne czy raczej akademijne uniformy. Różowe sukienki, koszulki polo i białe spodnie chłopaków. Jesteśmy na korcie z Ivanem Lendlem i Martiną Navrátilovą, może w szkolnej świetlicy na spotkaniu z Karelem Gottem lub Heleną Vondráčkovą. Młodzież, która chce być jak oni, czeskie ikony, zatańczy dla nich i zaśpiewa. To ma być chór młodzieży czeskiej głoszącej pochwałę przeciętności i ludzi ceniących sobie spokój. Pocztówkowy, propagandowy, lizusowski.

Spektakl Ratajczaka jest bardzo śmiesznym przedstawieniem o smutnych sprawach. O samopoczuciu i samorozpoznaniu narodowym. O masce, którą zbiorowość zakłada, żeby ukryć to, co nie pasuje do rezultatu tego rozpoznania. A przecież nie ma szczęśliwych narodów. Optymizm, beztroska, samoakceptacja, tumiwizm i pacyfizm to właśnie zaakceptowane przez Czechów przebranie. Kamuflaż. Czesi ukryli się za szwejkowym uśmiechem idioty i udają, że są za nim szczęśliwi. Albo my myślimy, że oni tak zrobili. Sęk w tym, że najbardziej dostają od życia i społeczeństwa właśnie ci, którzy zaburzają ten wizerunek. W czasach powojennych, za rządów poprzedników Husáka, za czasów samego Husáka i teraz. Rok 1968 jest osią dramaturgiczną przedstawienia, rokiem zerowym, w którym uaktywniło się wszystko, co najgorsze i najlepsze w Czechach. I przy okazji w Polakach.

Wykonywane przez aktorów układy choreograficzne i piosenki stoją w spektaklu w kontrze do smutnych opowieści. Rozbrzmiewa w nich kilkanaście życiorysów, sprowadzonych często do analizy jednej chwili, która rujnuje lub odbiera życie. To chwila podła lub wzniosła, ale coś się po niej nieodwracalnie zmienia. Scenariusz Piotra Rowickiego opiera się na historiach z tomu *Gottland* Mariusza Szczygła, z którego Czesi dowiedzieli się tego, czego o sobie wcale nie wiedzieli, i dzięki któremu Polacy zobaczyli innych Czechów i Czechy pełne paradoksów. Praga i okolice to jednocześnie kraj Karela Gotta i boży kraj bez Boga. Kraj, w którym bóg miał na imię Karel. Ale życiorysy ludzi złamanych, bohaterów, nad losem których zawisła tak zwana błędna kalkulacja, doprawione są typowym dla Rowickiego i Ratajczaka absurdem. Co by było gdyby Egon Bondy, filozof fekalista i poeta przeklęty, zasiadł zamiast Havla w fotelu prezydenckim na Hradczanach? Co by to znaczyło, gdyby Havel uprawiał seks z bohaterką *Miłości blondynki* Miloša Formana, znacząc kreskami na ścianie liczbę orgazmów i tak właśnie zrodziłaby się idea Karty 77? No i ten niby czeski pomysł na likwidację terroryzmu – wyślijmy nagie kobiety na ulice i zmuszmy mężczyzn, by się temu przyglądali przy piwie. Kto nie patrzy, ten islamski terrorysta.

Istnienie Czechów musi wkurzać prawdziwych Polaków. Ale z innego powodu niż myślimy. To nie jest wcale dwubiegunowy narodowy spór: bohaterstwo kontra pacyfizm. Ani wola przetrwania ustawiona naprzeciw woli wyzwania wszystkiego. Fałszywa religijność kontra manifestacyjny ateizm. Spektakl obala przecież nie-bohaterstwo Czechów. Pokazuje, że system Gustáva Husáka był straszniejszy od Gierkowskiego, Gomułkowskiego i stanu wojennego razem wziętych. Polskie gnojenie jednostek było jakby bardziej przaśne, wsiowe, improwizowane – tu ociera się wręcz o niemiecki perfekcjonizm, sowiecką inżynierię społeczną, manipulację i diaboliczną mściwość służb specjalnych.

Ratajczak mówi, że indywidualiści zawsze są sami – w śmierci, proteście, uporze. W Czechach mają nawet gorzej niż gdzie indziej, bo muszą przebić się przez kostium, maskę bezproblemowego społeczeństwa. Czekają ich wypędzenie z krainy uśmiechu, piwa i dobroduszości. W spektaklu *Český diplom* dobre życia przeglądają się w tych złych. Twórca największego posągu Stalina w Europie, Otakar Svec, grany przez Kornela Sadowskiego zmaga się z partyjnymi poprawkami do projektu. Gigantyczny posąg, uformowany z ciał i masek zespołu aktorskiego, straszy bohatera. Malutki rzeźbiarz przegrywa z własnym konformizmem i pragnieniem sławy. Sadowski powróci później na scenę, nagi, okryty tylko indiańskim ponchem i ustami Egona Bondiego będzie prosił o walenie go w głowę, bo wiersz, który nie powoduje protestu słuchaczy, jest niczym. Sadowski jest jak z kreskówki – łobuz i lichy zaplątany w Historię. Czy walczy z systemem, czy mu ulega, nie ma to najmniejszego znaczenia. Prawdziwy mędrzec kompromituje przede wszystkim samą potrzebę mądrości.

Anna Gabrysz uderza w tony empatyczne, gra Jaroslavę Moserovą, lekarkę rozdartą między śmiercią Jana Palacha (Tomasz Tymoniu) a Zdenka Adamca (Mikołaj Bańdo). Trzydzieści lat dzieliło tych chłopaków-samopodpalaczy, a ból był ten sam. Moserova nie rozumie figury ofiary, odczuwa tylko cierpienie ciała, czuje swąd spalonej skóry. Gabrysz stawia pytanie, czy warto umierać za politykę, w geście odmowy? Co powiedzieć ludziom, którzy się poświęcili za jakieś coś, jak z nimi być w tej ostatniej chwili? Co zrobiliśmy źle, skoro w 2003 roku Adamiec powtórzył gest Palacha? W obu chłopakach jest wściekła odrębność i fatalizm. Nie-czeskie samozatrącenie. Bańdo mówi spod dresowego kaptura, uzurpuje sobie prawo pomszczenia wszystkich

wykluczonych, Palach Tymoniuka ma chwilę otrzeźwienia, przygląda się swemu spalonemu ciału, wstydomi, że bohater „popuścił” w ogniu, że nikt za nim nie poszedł.

Helena Hajkovicz wpada na scenę w stroju gimnastycznym. Przybiera uśmiechy i pozy, od których trzaskają kości. I snuje opowieść o Věrze Čáslavskiej, gimnastyczce, która odwróciła twarz od lekkoatletki z ZSRR, podczas gdy w Meksyku grano radziecki hymn. Prosty, banalny gest stał się symbolem oporu i niezgody na wkroczenie Armii Układu Warszawskiego do Czechosłowacji. Hajkovicz nie robi ze swojej postaci pomnika, jej gest jest tylko gestem przyzwoitości, odwrócenia twarzy od kłamstwa.

Nie powiedziałem jeszcze, jak wrocławscy aktorzy wydobywają jednostki z różowego czeskiego tłumu. Oto po prostu któryś z nich podchodzi do ławki gimnastycznej z boku i wkłada, a to bluzę z kapturem, a to perukę Karela Gotta, a to sweter. I już jest inny, naznaczony, przeklęty.

Agata Jakoniuk wkłada szpilki i zmienia się w Lídę Baarovą, słynną czeską aktorkę i kochankę Goebbelsa. Co rozumiała z wojny, Holokaustu, okupacji Czechosłowacji? Jakoniuk przechadza się po scenie jak celebrytka, gwiazda filmowa, wierzy w afekcie, że wojna to tylko film, dekoracje, zły scenariusz. Specjalnie dla niej napisany. Musi grać niewiedzę, tkliwość, wierność kochankowi. I do końca nie wolno jej zrozumieć na czym polegała jej wina. Bo wtedy nic z niej nie pozostanie. Wiktorija Czubaszek opowiada smutną historię Marty Kubišovej, której piosenka stała się jednym z hymnów Praskiej Wiosny. Zwykła piosenka zwykłej dziewczyny. Bohaterka Czubaszek niby nie ma pretensji do partnerów ze sceny, że się za nią nie ujęli, ale pyta, czy rozumiemy, co to znaczy stracić głos na 20 lat. Skończyć w jakiejś fabryce zabawek, być wymazaną z historii czeskiej estrady, z radia, z telewizji. Żyć jak głuchoniema. To jest etiuda o kneblu, narzuconej niemocie, w której młoda aktorka musi cały czas gadać. I dlatego to skrępowanie, cisza są w jej ciele. Czubaszek trzyma się prosto, ale jej ciało, głowa, brzuch są jakby pęknięte poprzeczną, perfidną raną. Nie da się z niej mówić. Rana przecięła wszystko. I znów nie ma żadnego zadośćuczynienia. Kubišova zaśpiewała po 1989 roku, ale nicości straconych lat niczym nie wypełni. Tomasz Tymoniuk i Huber Waljewski zakładają półmaski na twarze, pokazując schizofrenię czeskich artystów na przykładzie jednego pisarza – Kirchbergera, który po 1945 roku stał się niejakim Fabianem. Z twórcy złych kryminałów przeobraził się w autora złych produkcyjniaków. Nie widział związku między swymi wcieleniami. Brał udział w paleniu własnych książek. Kto kogo zdradził? Fabian Kirchbergera? Kirchberger ideę artysty? Nie sposób tego rozstrzygnąć na spotkaniu autorskim, w które przemienia się spektakl z dellartowsko błaznującymi aktorami-bliźniakami.

Są jeszcze dwie bohaterki w *Českém diplomu*. Monika Stanek przemienia się w bohaterkę filmu Formana, Janę z Kladna, blondynkę, która wierzy w siebie, swoje ciało i miłość, jaką dzieli się z innymi. Nic poza tym nie jest ważne. Trzeba być naturalnym, seks pokona każdy system. Jana dostaje Oskara, po latach zmienia się w kapłankę duchowych poszukiwań. O jej akcjach z Havlem już pisałem. Monikę Stanek aż roznosi energia, zaraża optymizmem całą widownię, porusza zespół aktorski. Perfekcyjnie gra na granicy autoparodii, bo zawierzenie instynktowi seksualnemu czasem do niej prowadzi. Na kontrze do Jany przychodzi w finale spektaklu Joanna Kowalska – Olga Hepnarová, dziewczyna która wjechała ciężarówką w przypadkowych ludzi na przystanku. Jako jednoosobowy sąd w imię odmieńców i wykluczonych wydała wyrok na czeskie społeczeństwo. Kowalska – filigranowa, zaczepna – celowo nie ma w sobie siły i determinacji pierwowzoru, krąży po scenie, przyspila słowami siebie do grupy, łypie pełnymi pretensji oczami. Zabiję was, bo tylko tak jesteście w stanie mnie zobaczyć, wysłuchać – zdaje się wołać.

Niech nas nie zmyli ten rok 1968 w scenariuszu spektaklu Ratajczaka, nie o system komunistyczny w nim chodzi, a o coś kluczowego w społeczeństwie, nie tylko czeskim. Ratajczak chciał pokazać drugą stronę fajności, opowiedzieć się przeciwko czeskiemu mitowi w Polsce. Jak wiemy, zwrot „czeski film” oznacza sytuację, w której nie wiadomo, o co chodzi, bo sens zdarzeń i działań bohaterów jest tak nieefektywny lub głęboko ukryty, że widz ma wrażenie utopienia w przaśności, nudzie, galarecie życia. Český diplom nie ukrywa niczego, od razu bezczelnie przystawia Polakom czeskie lustro. W brawurowej scenie teatralnej parabazy aktorzy wychodzą na widownię i niby jako Czesi tłumaczą polskim widzom zalety ateizmu. Że bez Boga jest lepiej, ma się czas na rodzinę i drugiego człowieka, urlopy dłuższe, czas inaczej płynie, żyje się pełniej, bo drugiego razu nie będzie. A potem na jeden pstryk wrocławscy aktorzy zmieniają się w chór Polaków ewangelizujących Czechów lub tylko tych Polaków z widowni, którzy mogliby pomyśleć, że Czesi mają lepiej i zawsze mają rację.

Z czym zostajemy w głowach?

Z przerażającym odkryciem, że nie ma narodów wyjątkowych. Wysp Szczęśliwych. Że polskie dwudziestowieczne pragnienie ucieczki od polskości, choćby i w czeskość, jest może tylko przeprowadzką do innego piekła.

Na koniec, jako że to był czeski spektakl, ale recenzja jest jak najbardziej polska, chciałbym nadmienić, że z Czechów zaraz po Havlu najbardziej lubię Evę Rysovą.

2.

Akt równoległy Dereka Benfielda reż. Tadeusz P. Łomnicki, Teatr Ludowy w Nowej Hucie.

Było tak. Jechałem do Nowej Huty przekonany, że Tadeusz P. Łomnicki, na co dzień aktor Teatru Ludowego, zrobił na Dużej Scenie *Akt przerywany* Tadeusza Różewicza. Jak się czyta niedokładnie internetowe newsy o premierach, to chyba można się pomylić, prawda? No i był tak z dziesięć lat temu Różewicz w Hucie – Henryk Baranowski zrobił tu *Starą kobietę* z Anną Polony. Do dziś pamiętam fitness śmiertelnie znudzonej Patrycji Durskiej, której reżyser kazał leżeć plackiem dwie godziny z dwoma koleżankami w stercie śmieci. Innych zadań aktorki nie miały, więc Durska zaczęła się gimnastykować. Nałożyły mi się teraz te dwa tytuły, dwie epoki teatralne, prawda, moja wina. Ale na swoje usprawiedliwienie powiem, że tuż po wyjściu z taksówki coś jednak mnie tknęło – mało ludzi, martwy plac przed teatrem. Czyli jednak Beckett i jego *Akt bez słów*? Może zbudowali widownię na scenie, może aktorzy czołgają się po podłodze nieco dłużej niż w partyturze? Tadeusz P. Łomnicki w ogóle pasuje mi na aktora beckettowskiego, zwłaszcza że jego wielki imiennik grał Krappa. Mógł przewrotnie sięgnąć po Becketta? Mógł. Wbiegam po schodkach, a tam na szklanej szybie zdjęcie ze spektaklu – piątka ubranych aktorów uszeregowanych w tak zwanej gąsienicy: ja ciebie za bioderka trzymam, a ona mnie... Estetyka fotki jak z najlepszych lat teatru Kwadrat. Cóż. Też mam wiele nieefektywnych zdjęć. Nazwisko Derek Benfield nic mi nie mówiło, no ale kto chodzi do teatru na autora, no kto? Wszedłem. Wyjaśniła się sprawa pustego placu – wszyscy widzowie już byli w środku, „sala nabita jak fajka Magritte'a”. W bufecie – obłężenie. Jeszcze tylko kaśliwa uwaga zaniepokojonej dyrektor Bogajewskiej: „To jest farsa, panie Łukaszu, czy to na pewno dla pana?”. Obruszyłem się. Ja nie mam poczucia humoru, ja? Co to ja Witek Mrozek jestem? Proszę, wszyscy na galowo, a tylko ja w T-shirtcie. I kto się lepiej ubrał na farsę? Ludzie, w marynarkach, smokingach, sukniach wieczorowych nie da się przecież dobrze śmiać, nie da się śmiać do rozpuku. Sami nie wiecie, ile ryzykujecie. Coś popęka, coś się obluzuje, zniszczy i wymnie. Farsa to nie jest przecież rozrywka intelektualna, to jest ciężka śmiechowa robota. Śmiejemy się, że tak powiem, fizjologicznie. Cierpimy z powodu śmiechu. Raz jeden opluła mnie widzka, która zadławiła się ze śmiechu na sąsiednim fotelu. Widziałem też pana, który parsknął śliną na trzy rzędy. Śmiech farsowy jest śmiechem wszechogarniającym, na dobrej farsie brzuch śmieje się szybciej niż gęba. Zamienia się w kaszel i przedśmiertne rżęzenie. W teatrze STU i Bagateli opowiadają legendy o widzach, którzy *excusez le mot*, wręcz posikali się ze śmiechu. Nie wiem, nie widziałem, nie siedziałem obok, może.

Usiadłem dla bezpieczeństwa z brzegu, w tylnym rzędzie. Zaczęło się.

Zaciszny pensjonacik gdzieś na angielskiej prowincji. Na scenie zbudowano dwa realistyczne pokoiki na podwyższeniu. Luka pomiędzy nimi to korytarz hotelowy, proscenium – lobby z recepcją i przejściem do restauracji. Przypomniałem sobie, że w farsie miejsce jest prawie tak samo ważne jak bohaterowie, to ono stwarza niespodziewane komplikacje, stawia opór, generuje nonsensy, utrudnia rzeczy proste. Przestrzeń farsowa bywa generalnie zawsze przeciwko człowiekowi z farsy. Pensjonacik ze sztuki Benfielda przeżywa akurat turystyczne obłężenie. Zjawia się dwóch panów, podają to samo zmyślane nazwisko i w dwóch pokojach czekają cierpliwie na przyjazd swoich partnerek. Recepcjonista, Ferris, zastępujący chwilowo swoją siostrę, właścicielkę obiektu, od razu domyśla się celu ich wizyty. Romansik na boku, niezobowiązujący seks pozamążelński w pełnej dyskrecji i za porozumieniem stron. Piotr Pilitowski jest podekscytowany całą sytuacją, nic przecież tak nie cieszy jak występek bliźniego i nieudolne próby jego zamaskowania. Pilitowski gra pięćdziesięcioletniego żwawego jeszcze bon vivanta z bokobrodami; najchętniej obsłużyłby obie panie i obu panów, oskubał ich z napiwków, wtrącił się na trzeciego albo i na piątego do orgii. Ma jednak, jak to Anglik, nawet hipsterski Anglik, minimalne poczucie odpowiedzialności za pensjonat. Wierzy w przykazanie: „klient nasz pan”. Dopomóż mu, a los dopomóż tobie. Benfield przydziela Ferrisowi rolę ratownika porządku i mimowolnego generatora *qui pro quo*. Ferris zdaje się mieć wyższą świadomość niż reszta postaci, choćby taką, że przeczuwa, iż to, co się za chwilę stanie, będzie należeć do świata farsy. Z zabawną rezygnacją zgadza się na swoją rolę, brnie desperacko w każde kłamstwo i kamuflaż mający dopomóc ukryciu tożsamości wszystkich postaci, bo w *Akcie równoległym* wie, kto jest kim i w jakiej relacji rodzinnej znajduje się z osobą mieszkającą w drugim pokoju, ma znaczenie fundamentalne. Ale już na samym początku Ferris jak reżyser seksualnego niepokoju i moralnego nieporządku daje pierwszej damie,

która pojawia się w pensjonacie, znamieny wybór: może sobie wybrać jednego z panów, skoro mają to samo nazwisko. Gdyby Sally wybrała inaczej, gdyby posłuchała rady Ferrisa, farsa potoczyłaby się w innym kierunku lub być może zakończyła od razu. Ale nie. Bohater farsy zawsze brnie w swój błąd i gmatwa wszystko do końca. Z wielkiej naiwności, wielkiego pragnienia, niecnego wyrachowania. Łomnicki świetnie obsadza uroczo schematyczny mechanizm Benfielda. Biurowy James Bond (Roger Pawła Kumingi) wyciągnął na seksualną eskapadę atrakcyjną cnotkę-desperatkę (Sally Anny Pijanowskiej), ciamajda-entuzjasta (Geoff Karola Polaka) został wybrany jako cel erotycznego eksperymentu przez kobietę wampa (Hellen Katarzyny Tlałki). Tytuł farsy Benfielda sugeruje, że kulminacją winny być dwa orgazmy w sąsiednich pokojach. Nie zdradzę chyba zbyt wiele, jeśli powiem, że oczywiście do seksu nie dochodzi. Mamy za to wstrząsającą symultanekę i błędy równoległe: wtargnięcia Ferrisa do obu pomieszczeń w kluczowych momentach pod pretekstem naprawy zepsutego telefonu, rozsądny dezabil obu pań, histeryczne reakcje panów na zagrożenie z zewnątrz (tym razem nie chodzi o Ferrisa), utrata spodni, przechodzenie po gzymsie z pokoju do pokoju, zepsuty samochód, nieczynną restaurację, wymianę partnerek, damską bójkę, upojenie alkoholowe, zajadanie stresu czekoladkami, dwa daremne wzwody, wstrząsające rozpoznanie, schwytywanie na gorącym uczynku, kaca moralniaka, święte oburzenie. Czyli wszystkie chwytły z farsowego katalogu odfajkowane. Wydają się być jednak w nowohuckim wydaniu zaskakująco świeże i prawdopodobne. Machina sceniczna furczy aż miło. Ludzki supel wiąże się sam, a biedny Ferris jest jak informatyk, który próbuje rozplątać stare kable pod stołem albo za szafą. Nie da się, niestety nie da. To nie jest kabel, „to nie jest fajka”. Świat farsy tak naprawdę ukrywa w śmiechu i idiotyzmie prawdziwy węzeł tragiczny. Niemożność zwycięstwa chcenia nad niemocą. Pragnienia nad realizacją. Człowiek farsowy nie da rady zapanować nad rzeczywistością, ujawnia tylko jej piętrowe powikłanie. Los i przypadek śmieją się z woli i rozumu. Reżyser w chwilach największego stężenia absurdu lub seksu spowalnia ruch postaci – podlewa ich dziwaczność muzycznym sosem. To trochę tak, jakbyśmy nagle wchodzili do głowy recepcjonisty, postrzegali rzeczywistość jego oczami. Coś sobie chłopina popała za kulisami, coś za ten jego luz i niefrasobliwość odpowiada. Jeśli farsa jest szybka – śmiesz się nawet przemoc i śmierć, jeśli spowolnimy akcję, przejdziemy na inny poziom recepcji. Łomnicki patrzy i bada, z czego się wtedy śmiejemy. W Hucie ryk widowni zagłusza wtedy nawet muzykę.

To bardzo demokratyczne przedstawienie – mam na myśli demokrację żartu, jego dystrybucję między wszystkich aktorów. Helen Tlałki zjadłaby cały pensjonat na dwa sposoby – seksualny i gastryczny, Sally Pijanowskiej po alkoholu jest marzeniem każdego w miarę trzeźwego mężczyzny bez skrupułów, Kumięga nawet antypatycznemu Rogerowi daje chwilę patetycznego komizmu, Polak nie gra angielskiego tylko oczywiście polskiego ścichapęka. Tak, przyznaję, turlałem się ze śmiechu w moim T-shircie na widowni Ludowego, z premedytacją mogłem też naruszyć fryzurę pani z rzędu przede mną. Wymięci wyszliśmy z sali po długich oklaskach. Nie najgorszy to pomysł na spektakl popularny. Farsy dzielą się z grubsza na farsy euforycznie prokreacyjne i melancholijnie erotyczne. To, co zrobił na scenie Ludowego Tadeusz Łomnicki zaliczyłbym jednak do pierwszej grupy. Może dlatego, że do ukłonów aktorzy wyszli w wyjściowej konfiguracji pokojowej. Czyli po przemyśleniu sprawy ich bohaterowie uznali, że kiedy wszystko i tak jest już jasne, warto sobie dalej desperacko pogrześcić. Z błogosławieństwem osoby najbliższej. Pragnę tylko tego, czego pragnie mój bliźni – mawiał nieodżałowany René Girard. Jeśli wywiedziona z jego tezy tak zwana „zasada równoległości” Łomnickiego upowszechni się w Krakowie, biskup Jędraszewski będzie miał kłopot.

3.

Psie Serce Michaiła Bułhakowa reż. Krzysztof Rekowski, Teatr Miejski w Gliwicach.

W Gliwicach siedzimy na scenie, bokiem do widowni. Część kulis i prawą łożę opakowano na biało. Jesteśmy w mieszkaniu profesora Preobrażeńskiego, w jego salonie i jadalni, jego laboratorium i sali operacyjnej. Rekowski rozpina akcję między Rosją bolszewicką a współczesnością. Trochę porewolucyjnych realiów, trochę cytatów z naszego świata. Szarika gra Mariusz Galilejczyk przebrany za bezdomnego alkoholika, brodaty, zapleśniały, żalony. Nie jest psem, ale człowiekiem traktowanym jak pies. Przy pierwszej lekturze *Psięgo serca* Bułhakowa wydaje się nam, że Szarik – uliczny włóczęga, obłany wrzątkiem przez kucharza jest dobry: biedne zwierzę skrzywdzone przez ludzi, które profesor wykorzysta do medycznego eksperymentu, uwalniając z niego człowieka; uwolni z niego zło albo raczej zarazi je złem. U Rekowskiego inaczej. Szarik niby tuli się do litującej się nad nim sekretarki (Karolina Burek), ale obejmuje ją za mocno za nogi, zbyt seksualnie. Monolog psa jest szantażem, rodzajem donosu, groźbą seksualną.

Łukasz Kucharzewski pojawia się na scenie w czarnym futrze. Postawny, z wielką brodą wygląda jak przybysz z XIX wieku, kupiec, akademik. Siła i tradycja carskiego świata. Jego Preobrażeński wabi Szarikowa plasterkami

kielbasy. Galilejczyk je z ręki, z podłogi. Dziwnie ogląda się człowieka w takim upodleniu i pokorze. Bo już pojawił się temat dwuznaczności Szarika. Pokora zapowiada odwet. Miłość i oddanie zmieni się w swoje przeciwieństwo. Z monologu Szarika wskakujemy prosto w dziennik i wykład doktora Bormentala. Michał Wolny uruchamia jakiś aparacik w kieszeni i słyszymy jego głos z winylowej, trzeszczącej płyty. Aktor nie przypadkiem akcentuje, że jest synem carskiego śledczego. Dom Preobrażeńskiego to wyspa starego ładu na oceanie bolszewickiego szaleństwa. Ale u Rekowskiego stare nie znaczy od razu dobre i uczciwe. Dziwny to dom. Jakby teatr. Preobrażeński wygłasza w nim filipiki przeciwko teatrowi nowoczesnemu, drwi z Meyerholda i młodych reżyserów, sławi świat opery. Zina Aliny Czyżewskiej, która nakrywa do kolacji długi stół, wnosi kolejne półmiski, przypomina bardziej seksualnego robota, zmechanizowaną służącą niż kobietę z krwi i kości. Lalka teatralna, manekin odkrywający swoje pożądanie wobec Bormentala, dziwiący się cielesności Szarika. Skoro świat Preobrażeńskiego to także stary teatr, bułhakowski Szwonder i jego świta (Aleksandra Maj, Karolina Burek, Łukasz Kabus) przynoszą na scenę inną estetykę. Są z innego czasu. Ni to grupa awangardowych artystów, ni to komuna squatersów, dopiero w ostatniej scenie przemieniają się w umundurowanych czekistów. Nad sceną na wielkim ekranie pojawiają się filmy udziałem Ewy Wyszomirskiej i Ryszarda Kotysa, udają test screeny pacjentów po przeszczepie zwierzęcych jąder i jajników. Odpowiedzialna za ich przygotowanie Emilia Sadowska rozdziela głos od obrazu, bawi się fakturą i montażem kadrów. Rekowski chce byśmy w ten sposób zajrzeli do archiwów Preobrażeńskiego, rekonstruuje to, co spalił i zniszczył przed finałową rewizją. Operacja przemiany psa w człowieka dokonuje się na pustym stole. Rękawiczki i białe fartuchy Profesora, Bormentala i Ziny brudzą się coraz bardziej krwią. Jakby to jatka była, a nie laboratorium. Szarik staje się Szarikowem. Galilejczyk oglądał dotąd niektóre sceny z łoża, komentował zdarzenia z foteli i spod stołu, teraz wkracza w przestrzeń w Chrystusowej przepasce na biodrach i z obandażowaną głową. *Ecce homo*. Szarikow wymawia oderwane słowa bez związku, lepi z nich dziwne arie, uczy się chodzić w pozycji wyprostowanej. Stopniowo zdobywa samodzielność, kumpluje się ze Szwonderem i jego grupą, gania za kotami, proponuje małżeństwo sekretarce. Galilejczyk precyzyjnie dokumentuje jego pół zwierzęcy, pół ludzki status. Drapie się w nieoczekiwanych momentach, łypie psim spojrzeniem, próbuje jeść nożem i widelcem, ale palce same zwijają mu się w pięści. Kapitalna, drażniąca rola. Szarikow Galilejczyka odkrywa inne, nieznanne mu dotąd typowo ludzkie rozkosze – jego twarz deptana jest bosą stopą Ziny, chce posiadać ustawowe 18 metrów w mieszkaniu profesora i odgradza sobie kącik na scenie z pomocą taśmy odblaskowej. Jest dumny z powodu otrzymania dokumentu tożsamości, prawa do pisania donosu, uczy się zmyślać i kłamać.

Rekowskiego nie interesuje sowiecka wersja opowieści o Frankensteinie. Nie bada moralności nowego człowieka i nie testuje zepsucia świata z jego pomocą. Preobrażeński i Bormentala, a nawet Zina również mają w sobie cyniczną siłę. Oporu wobec rzeczywistości, korzystania z tego, z czego jeszcze się da. Jakby chcieli maksymalnie wykorzystać czas, jaki im pozostał przed nadejściem cierpienia – aresztowaniem, likwidacją. Szarik był na samym dnie egzystencji, ale było w nim już to coś zepsutego, złego, nielojalnego. Wyobraźcie sobie – w psie! Ale przecież u Rekowskiego to nie był pies, od początku nie tylko pies. Rekowski bada więc w swoim spektaklu nie źródła zła, a jego cyrkulację, metamorfozy. Pokazuje okoliczności, w których zło wzbiera i eksploduje. Szarikow zostaje w końcu z powrotem zamieniony w zwierzę. Żałosny strzęp człowieka i ledwie materiał na psa wjeżdża na scenę na wózku inwalidzkim. Trwa przeszukanie domu Preobrażeńskiego. Śledczy niszczą zastawę, upokarzają profesora i Bormentala. Zacięli się jak płyta w swoich kwestiach, okrzykach, interrogacjach. A Szarik wraca do monologu, cieszy się, że znów jest sobą, że odzyskał przestrzeń, zasiedział się. Jednak między słowami grozi, że jeszcze kiedyś wróci, jeszcze kiedyś dorwie lotrów... Ta groźba i wróżba jest najlepszym momentem spektaklu Rekowskiego. Pesymistyczna powieść Bułhakowa uzupełniona zostaje o kompletną niewiarę w zapomnienie, wybaczenie, odpuszczenie. Nic w scenicznym świecie nie wróci do dawnego stanu, zło nie zniknie, tylko się przyczaiło. Zło jest we wszystkim, co znamy, co robimy i czym jesteśmy. Gmeranie w nim kończy się zniszczeniem dekoracji. Podejrzewam, że gdzieś po cichu Rekowski jednak wierzy w sens takich dekoracji. Żeby menel udawał skrzywdzonego przez los, pies – przyjaciela, Zina – samotną, niekochaną, Preobrażeński – autorytet etyczny. Ten „zły teatr” jest chyba wszystkim, co naprawdę mamy.

Nie tylko przeciwko złu.