

Głos ludu po *Wrogu ludu*

AUTOR: JACEK CIEŚLAK

Masara piętnuje eskalację agresji i nietolerancji w sferze publicznej, także na scenie i widowni. Dotyka również pośrednio gorącej wciąż w Polsce kwestii katastrofy lotniczej.

■ Z premierą *Masary* Mariusa Ivaškevičiusa w reżyserii Stanisława Mojsiejewa od początku był kłopot, a jeszcze większy zrobił się po premierze. Spektakl nie okazał się bowiem katastrofą artystyczną, jakiej oczekiwali przeciwnicy dyrekcji Marka Mikosa, choć trudno także nazwać go sukcesem. Widać jednak, że aktorzy Starego nie chcą umierać za poprzedniego dyrektora Jana Klatę. Przyjmując za własną peerelowską zasadę Zygmunta Hübnera, który wzywał do walki w obronie instytucji kultury zawłaszczanych przez władzę, utworzyli Radę Artystyczną i rozpoczęli dialog z dyrektorem. Odcięli się od jego klęsk w pierwszym sezonie, ale też uzyskali zgodę na współtworzenie repertuaru w kolejnych.

Sztuka cenionego litewskiego prozaika i dramtopisarza miała światową prapremierę w 2015 roku w Wilnie, a potem została wystawiona w wiedeńskim Burgtheater. Sceny rozgrywają się na Ukrainie po zestrzeleniu malezyjskiego samolotu, w domu ukraińskiej rodziny napaśowanej przez rosyjskich najemników, w Amsterdamie, gdzie obserwujemy rosyjskich imigrantów i holenderskich nacjonalistów, a także w piekle: tu duchy bohaterów są poddane ostatniej próbie przez tytułowego Masarę.

Dla ukraińskiego reżysera, ale i polskiej widowni, wyjątkowe znaczenie może mieć już sam początek pierwszego aktu. Obserwujemy ukraińską rodzinę, która zbiera się na obiad. Czuć, że sytuacja jest podminowana nie tylko dlatego, że Matka (Małgorzata Gałkowska) ma pretensję do Syna (Maciej Charyton) za złą ocenę z matematyki. Kiedy wytyka mu nadmier-

ną fascynację wojennymi strzelankami kosztem nauki, możemy się spodziewać, że wojna na dalekiej Ukrainie nie będzie tylko tematem komputerowych gier. Kiedy śledząc tę grę, zastanawiamy się, w którym momencie coś wreszcie naprawdę wystrzeli w powietrze, przez sufit do pokoju wpada lotniczy fotel z martwą holenderską turystką z samolotu zestrzelonego przez rosyjskich najemników. Napięcie rośnie jeszcze bardziej, bo do mieszkania ukraińskiej rodziny wdzierają się „zielone ludziki” (Zbigniew W. Kaleta i Bogdan Brzyski), wyrzucając Ukraińców z domu. Rozkoszują się smakiem alkoholu w minubutelce, którą trzyma w ręku martwa Holenderka. Zaczyna się festiwal wojennego cynizmu. Ale i przestroga przed słabością Europy wobec rosyjskiego imperializmu.

Wtedy na proscenium wnoszone są mikrofony na stojakach, które od dobrych kilku lat stały się rozpoznawalnymi symbolami teatralnych manifestów lewicowości. Tym razem nagłaśniają one oburzenie z powodu braku zdecydowanych kroków w sprawie wyjaśnienia katastrofy lotniczej, gdy wiadomo, kto jest jej sprawcą. Holendrzy udowodnili związki z Moskwą tych, którzy zestrzelili samolot z ich rodakami na pokładzie. Oglądając spektakl w Starym, trudno nie wziąć pod uwagę polskiego kontekstu. Sztuka i rzeczywistość zderzają się, ale ocena wymowy całej sceny zależy przede wszystkim od widzów i ich opinii na temat przyczyn katastrofy smoleńskiej.

Kluczowa w *Masarze* jest jednak inna sekwencja, utrzymana w konwencji teatru w teatrze i oparta na prowokacyjnej grze z publicz-

nością. Znakomity jest Radosław Krzyżowski, który stworzył rolę wielowarstwową, w miarę zbliżania się do finału odślaniającą prawdziwą naturę jego bohatera. Krzyżowski najpierw gra wściekłego widza, który przerywa spektakl, krzycząc z głębi widowni w stronę aktorów na scenie. Mężczyzna nie wytrzymuje, jego zdaniem podszytej strachem, aluzyjnej formy mówienia o Putinie per „Tutin” i domaga się prawdy na temat powiązanych z Kremlem najemników, odpowiedzialnych za zestrzelenie w ukraińskiej przestrzeni powietrznej malezyjskiego samolotu z Holendrami na pokładzie. Żąda też ostrej rozprawy z Moskwą w imię ratowania Europy, która straciła swoją energię, żywotność i zdolność do obrony dawnych wartości.

Perorując stale i nie znosząc żadnego sprzeciwu, Krzyżowski staje oko w oko z aktorami Starego. W tym momencie najważniejszy okazuje się ten aspekt roli, który zawiera autorska formuła „zwolnionego aktora”. Znaczące jest oburzenie, z jakim Krzyżowski reaguje na koleżę aktora, który gra rosyjskiego geja mieszkającego z rodziną w Holandii z powodu obawy przed żołnierską falą. Aktor aż kipi z oburzenia na bezkrytyczne prezentowanie, a wręcz propagowanie homoseksualizmu. Homoseksualizm uważa za przyczynę kryzysu demograficznego w Europie i upadku jej obronności. Błąd przywodzi na myśl okrzyki pravicowych ekstremistów na Marszu Niepodległości. I jeśli obawy związane ze słabością naszej cywilizacji mogły mieć sens, samą diagnoza i fanatyczna forma ekspresji – rozmywiają go. Emo-

NARODOWY STARY
TEATR W KRAKOWIE

Masara
Mariusa Ivaškevičiausa

tłumaczenie
Agnieszka Lubomira
Piotrowska
reżyseria
Stanisław Mojsiejew
scenografia i kostiumy
Władimir Kowalczuk
muzyka
Evgueni Galperine

premiera polska
17 lutego 2018

Scena zbiorowa



fol. Magda Hueckel

cyjonalna labilność aktora tłumaczy też, dlaczego został wykluczony z zespołu teatru narodowego.

Trudno nie połączyć roli Krzyżowskiego z głośnymi politycznymi performansami w Starym. Przede wszystkim z nietrafionym protestem przeciwko *Do Damaszku* Jana Klaty, który to spektakl w zamierzeniu reżysera miał być przeciekiem ekspiacją za grzechy egoistycznego artysty. Emanując nienawiścią, Krzyżowski ośmiesza nacjonalizm, homofobię, nietolerancję tych, którzy marzą o pikietach w miejscach publicznych, ale obawiają się wcielić swoje marzenia w życie. W gruncie rzeczy aktor pokazuje to, co chciał ujawnić poprzez prowokację we *Wrogu ludu* Jana Klaty Juliusz Chrzastowski, kiedy podejmował w swoim monologu drażliwe kwestie dotyczące Kościoła i uchodźców. Oba wystąpienia da się spointować następująco: lewackie przesłanie Chrzastowskiego – „wroga ludu” zastąpiła kompromitacja skrajnie prawicowego „głosu ludu”.

Reakcje widzów podczas spektaklu, który oglądałem kilka dni po premierze, były stonowane. Ci, którzy dali się sprowokować, domagali się od Krzyżowskiego zwrotu pieniędzy. Kolejny aspekt roli „zwolnionego aktora” okazał się ważniejszy. Wściekły prawicowy aktor, który atakował liberalną Europę, pojawił się na scenie jako tytułowy Masara, czyli okrutne bóstwo wojny, zło wcielone, *alter ego* Putina. To diabeł o wielu obliczach, mutujący jak wi-

rus podczas podróży w czasie, poprzez epoki. Dla niego każda rzeź jest dobra. Masara grasował na polu bitwy pod Smoleńskiem w czasach Napoleona, prowokował rzeź w Srebrenicy. Znęca się nad rosyjskimi najemnikami, ale i nad „pedałem”, który kona ukrzyżowany. Podobny los spotyka performerkę, która ma wypisane na piersiach „Fuck Putin”.

Autor sztuki konsekwentnie ujawnia podobieństwo wszystkich, których cechuje agresja i nietolerancja, a zasada ta dotyczy zarówno krytyków Putina, jak i jego zwolenników. Przemoc, fizyczna czy słowna, wywołuje niedające się przewidzieć reakcje łańcuchowe oraz fale zemsty i samosądów, przez co ideologiczne konflikty przeradzają się w nieprzewidywalną, hybrydową wojnę. Ivaškevičius przekonuje, że egzotyczny sojusz zła istnieje ponad podziałami religijnymi, narodowościowymi czy ideologicznymi. Wyraża się to zarówno w didaskaliach, jak i na scenie. Aktorzy grający Rosjan mieszkających w Holandii i zaatakowanych przez holenderskich szowinistów – grają również ukraińską rodzinę padającą ofiarą rosyjskich najemników. W rolach rosyjskich najemników i holenderskich szowinistów również występują ci sami aktorzy.

Aktorzy Starego grają świetnie, niestety reżyseria kuleje. Główny element scenografii Władimira Kowalczuka to ustawiona w poprzek sceny, bardzo blisko proscenium, ścianka wspinaczkowa. Ścianka pozbawiona jest

wystających skałek, co stanowi pewnie sugestię, że w naszej rzeczywistości trudno szukać jakiegos wsparcia. Na tym jednak wyczerpuje się sens tej dekoracji, której główną funkcją wydaje się maksymalne pomniejszenie sceny. Spektakl lepiej sprawdziłby się na Scenie Kameralnej, na co wskazywała również niepełna widownia. Zwłaszcza w drugim akcie Mojsiejewowi zabrakło inwencji, by stworzyć nośną konstrukcję dramaturgiczną. Coraz bardziej grafomański tekst mu w tym nie pomógł. Jest to widoczne zwłaszcza w scenie, gdy Masara gra z pomocą trzech makbetowskich wiedźm o nowy podział świata i padają pytania, czy warto było rozbijać ZSSR. Masara dokonuje podziału świata, posługując się wielką mapą rozłożoną na scenie, którą Krzyżowski zaczyna władać niejako w zastępstwie reżysera. Obdarzony świetnym głosem i nieprzeciętną aparycją aktor, nie mogąc liczyć na wskazówki reżysera, szybko wywołuje przesyty.

Konserwatywnej widowni, oczekującej klasyki lub wyważonego „teatru środka”, spektakl nie zachwyci, ponieważ bywa kopią teatru Klaty, tyle że gorszą. Naprawdę trudno się dopatrzeć w estetyce *Masary* „dobrej zmiany”. Jeśli miała ona polegać na wyeliminowaniu z narodowej sceny wulgaryzmów i tematyki mniejszości seksualnych – to można mówić o zmianie na gorsze. Dawno nie słyszałem w teatrze tylu wulgaryzmów. Ma to swoje dramaturgiczne uzasadnienie, choć konsekwencje bywają zaskakujące. ■