

Teatr Rozmaitości w Warszawie
Ariano Suassuna

historia o miłosiernej czyli testament psa

przekład: Witold Wojciechowski, Danuta Żmij

reżyseria: Piotr Cieplak

scenografia: Ewa Beata Wodecka

muzyka: Orkiestra Kormorany

premiera: 20 września 1997

Rafał Wągrzyniak

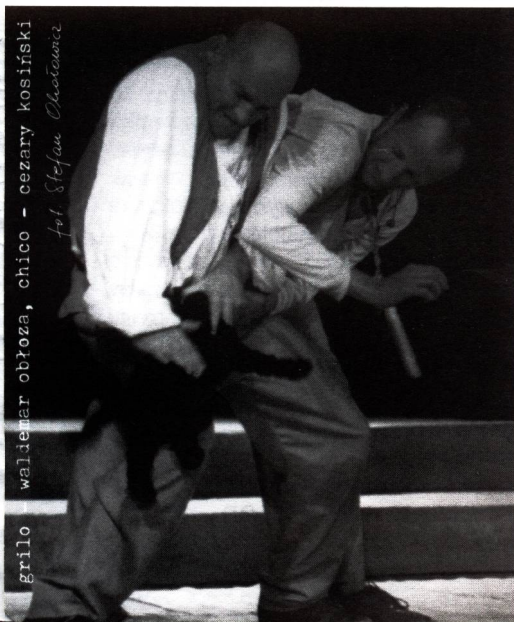
historia o Miłosiernej Suassuny wyreżyserowana przez Piotra Cieplaka w Rozmaitościach miała być, podobnie jak wystawiona przed czterema laty w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu i następnie przeniesiona do warszawskiego teatru Dramatycznego *Historia o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, współczesnym misterium. Po dwóch nieudanych spektaklach przygotowanych w Teatrze Dramatycznym (*Wyprawy krzyżowe* Białoszewskiego jako sceny z życia małżeńskiego oraz *Ptaszek zielonopióry* Gozziego jako baśni poetycka mająca być połączeniem commedii dell'arte z teatrami absurdu i kontrkultury), inaugurując działalność Rozmaitości pod własnym kierownictwem, usiłował Cieplak odwołać się do wypróbowanych rozwiązań i środków. W *Historii* rysem współczesnym misterium było nie tylko rozegranie go w przestrzeni sceny, wśród widzów, w dzisiejszych strojach, z użyciem przedmiotów codziennego użytku i przy akompaniamencie rockowej muzyki, ale także przeniknięcie do katolickiego utworu elementów manicheizmu spotęgowanego przez dwudziestowieczne doświadczenie zbiorowe (Chrystus stoczywszy w Piekło walkę z Lucyperem i Cerberusem, o obliczach sadystycznych oprawców, wyprowadzał nie starotestamentowych patriarchów, lecz anonimów zamykanych w obozach, rozstrzeliwanych w masowych egzekucjach i uciekających przed zagładą kanałami) i protestantyzmu (Annaszowi i Kajfaszowi ukazanym jako katolicy biskupi przeciwstawiona została wspólnota apostołów dzielących się darem wiary, nadziei i miłości jak chlebem; wybawieni z Piekła po przyjęciu komunii pod dwiema postaciami tańczą w transie z Chrytusem, jak czynią to zielonoświątkowcy). Cieplak zrezygnował przy tym z demonstrowania dystansu do tekstu Mikołaja z Wilkowiecka, wręcz przeciwnie, starał się go interpretować w sposób prostoduszny i naiwny. Usiłował też narzucić takie podejście widzom swojego spektaklu, którzy stawiani byli w sytuacji trzech Marii, które przy grobie ujrzaly dwa anioły czy apostołów, którym objawił się zmartwychwstały Jezus, a więc musieli przezwyciężyć sceptycyzm i uwierzyć w rzeczy dla ludzkiego rozumu niepojęte.

Cieplak chciał, by *Historia o Miłosiernej* odbierana była podobnie, dlatego inscenizując sztukę Suassuny dokonał w niej

kilku istotnych zmian. Powstały w 1957 roku dramat rozgrywający się w brazylijskim prowincjonalnym mieście, stanowiący połączenie ludowej farsy, misterium i moralitetu, wpisany jest w formułę teatru w teatrze. Otwiera go prolog, w którym Pajac dokonuje prezentacji postaci i objaśnia, co przedstawiać ma dekoracja. (Ów Pajac pojawia się też na końcu, dziękując za obejrzenie spektaklu.) Zachowując formułę teatru w teatrze Cieplak dodał własny prolog, w którym po scenie bie-

gają dwa piszczące i chichoczące anioły. Dopiero one, wymierzyszy kopniaka w tyłek leżącemu na deskach sceny Pajacowi, uruchamiają właściwy spektakl, który następnie będą śledzić z pewnym rozbawieniem, siedząc w głębi na podeście i od czasu do czasu znikając za kulisami. Te anioły są niewątpliwie spoza świata przedstawionego i należy je traktować jako wysłanników Opatrzności czuwających nad ludzkimi losami, a w tym szczególnym przypadku patronujących złoźnemu przedsięwzięciu teatralnemu. Oczywiście, z chwilą pojawienia się aniołów, świat przedstawiony przestaje być umowny. Na dodatek anioły są postrzegane nie tylko przez widzów, ale i przez jedną z postaci, Chica. W dramacie Suassuny Chico, naiwny i bojaźliwy, opowiada niestworzone historie. W spektaklu Cieplaka skoro widzi anioły, ma po prostu objawienia, jako jedyny wierzy w świat nadprzyrodzony i dane jest mu obcowanie z rzeczywistością transcendentalną. Nic dziwnego, że przy każdej jego opowieści na scenie przyciemnione jest światło a orkiestra zaczyna grać muzykę w odmiennej tonacji. W *Historii*, w intermedium z *Mięsopustą* pokazał Cieplak, że apostołom łatwiej jest uwierzyć w kłamstwa wędrownego oszusta o świecie ze szkła niż w zmartwychwstanie Syna Bożego, choć scena ta mówiła też o silnym w człowieku pragnieniu cudu. U Chica z *Historii o Miłosiernej* upodobanie do zmyślania i tworzenia mitów stało się tożsame z prostoduszną wiarą w Opatrzność i Boże Miłosierdzie, bo przecież ofiarując Matce Boskiej zdobyte pieniądze Chico przywraca życie przyjacielowi i bogobojność prostaczka zostaje wynagrodzona. Mniejsza o to, że w ten sposób przepada cała przewrotność sztuki Suassuny o względności Bożej sprawiedliwości w oczach biedaków, którzy zdobywszy upragnione pieniądze muszą je oddać Kościołowi jako dziękczynne wota (wymowa społeczna brazylijskiej sztuki reżysera nie interesuje), ale co gorsza nieczytelna staje się jedna ze scen *Historii*. W momencie bowiem gdy Grilo, chcąc uniknąć śmierci i przekonać bandytę Severino, że ma flet posiadający moc przywracania życia, pozoruje morderstwo Chica (przebijając ukryty pod ubraniem pęcherz z krwią) i jego zmartwychpowstanie (za sprawą dźwięków fletu), tenże Chico opowiada o swym obcowaniu ze świętymi tak jakby naprawdę na kilka minut przeniósł się w zaświaty. Zamiast sprytnego oszustwa mamy kolejne objawienie.

W tej scenie pojawia się zresztą druga niekonsekwencja. Odchodząc (poza warstwą muzyczną) od realiów brazylijskich Severina i Zbója ukazał Cieplak niczym Lucypere i Cerberusa w *Historii*, jako ucieleśnienie nihilizmu psychopatycznych morderców, z zimną krwią dokonujących egzekucji. Niestety, trudno uwierzyć, że taki Severino daje się nabrać i gotów jest pozwolić się zastrzelić, by ujrzeć przez chwilę świętego patrona. Egzekucja, rozegrana w ciszy, przerywanej odgłosami wystrzałów, z obrazami bezinteresownego okrucieństwa, upadającego strachu i solidarności w obliczu zagrożenia, przypomina scenę w Piekło z *Historii*, choć u Suassuny nie ma równie infernalnego charakteru. Cieplakowi ponadto zależało, by mocno kontrastowała ze scenami wcześniejszymi. Komediami czy farsowymi, pełnymi beztroskiej zabawy w rytymie samby. Stanowić ma bowiem także rodzaj memento mori. Zachowanie postaci



grilo walczący o błoza, chico - cesary kosłowski
fot. Stefan Chowaniec

w obliczu śmierci wydaje się jednak nieoczekiwane. W pierwszych scenach mieliśmy do czynienia tylko z płaskimi czy jednowymiarowymi figurami, ukazanymi w sposób karykaturalny: chudym i głupawym Księdzem, gburowatym i obrotnym Zakrystianem, tłustym i obłudnym Biskupem, klepiącym pacierze Braciszkiem, namiętą i pazezną Piekarczową oraz brutalnym, lecz uległym wobec żony Piekarzem. Dowcipy, przede wszystkim antyklerykalne, są zresztą ciężkie i wysilone, gesty i miny aktorów przerysowane i sztuczne, tak iż komizm jest tu równie wątpliwy jak w *Ptaszku zielonopiórym*. Przy takiej grze zatraceniu ulega wewnętrzna złożoność postaci.

Najwięcej wątpliwości budzi jednak scena sądu. Gdy powracamy po antrakcie do sali, zasadniczo zmieniona jest przestrzeń gry. Na balkonie, pod brezentowym namiotem, stoi Manuel-Chrystus. W głębi sceny, przed bramą z pordzewiałej blachy, z aktami procesowymi w dłoni niczym oskarżyciel – Lucyfer. Pomiędzy nimi na linach przeciągniętych nad widownią wiszą rozstrzelani. Rozpoczyna się Sąd Boży, który rozstrzygnąć ma, gdzie powędrują – do piekła, nieba czy też czyśćca. Zanim publiczność oswoi się z nową przestrzenią, znajduje sobie miejsce na scenie lub na widowni, nim upewni się, że aktorom zawieszonym pod sufitem nie grozi upadek – proces dobiega końca. Dialogi zupełnie nie docierają do widzów. Zapamiętuje się tylko spokojny głos Jezusa, wrzaski Lucyfera i monotonne błagania Matki Boskiej o miłosierdzie dla ludzi. Miłosierna wchodzi bowiem pomiędzy widzów na proscenium i podejmuje się roli adwokata. Gra ją dziewczyna o obciętych krótko blond włosach, ubrana w białą długą spódnicę i żakiet z krótkim rękawem (a więc raczej neutralnie, jak Jezus w *Historii* w spodniach i koszuli). U Haliny Chmielarz wcielającej się w Miłosierną widać niedostatki warsztatu aktorskiego (lekka wada wymowy i ubóstwo środków), ale dla reżysera przy obsadzaniu zapewne bardziej liczyło się to, iż wywodzi się ona z Teatru Ósmego Dnia.

Sztuka Suassuny stanowi odbicie wyobrażeń religijnych powstałych w kręgu ludowego katolicyzmu brazylijskiego, dlatego Chrystus jest Murzynem a Matka Boska pojawia się w sukni zdobiącej jej figury w kościołach. Cieplak odrzucił tradycyjne wyobrażenia religijne zarówno brazylijskie jak i rodzime, zdając sobie sprawę z ich erozji. Zaproponowany przez niego obraz Sądu Bożego z ludźmi podwieszonymi do lin i mającymi nogami jest jednak dość karkołomny. Rozumiem, że Cieplak poszukiwał dla przejścia z tego do tamtego świata działania fizycznego zmuszającego aktorów do autentycznego wysiłku i pozbawiającego ich poczucia bezpieczeństwa, podobnego do przeciskania się przez metalową rurę przy wychodzeniu z Piekła w *Historii*. Osiągnął ten efekt, ale rozbija to całkowicie dramaturgię sceny sądu, uniemożliwia wysłuchanie słów o grzechu, pokucie i Bożej sprawiedliwości (pozostaje w ten sposób wiara w bezgraniczne miłosierdzie Matki Boskiej) i staje się przede wszystkim nieco szokującym efektem. Na szczęście ostatnia scena, spotkanie powracającego na ziemię przy pomocy sznurowej drabinki Grila z Chico rozgrywa się na podłodze widowni.

Piotr Cieplak pragnie uprawiać teatr dla widzów w marten-sach. Dramat Suassuny, znacznie zubożony i strywializowany, posłużył mu do przygotowania spektaklu przepojonego odrazą do hipokryzji społeczeństwa i niechęcią do katolickiego kleru, przynajmniej prawo do indywidualnego interpretowania religii, tworzenia wyobrażeń Jezusa czy Matki Boskiej na własną miarę, a przy tym pełen mocnych scen, krzykliwego aktorstwa i dość monotonnej, ale cały czas prawie granej muzyki.

Niestety, w teatrze Cieplaka obok pragnienia mówienia o sprawach podstawowych, o wierze, nadziei i miłości z ewangeliczną prostotą, dostrzegam też nadmierne kokietowanie publiczności (najwyraźniej może widoczne w telewizyjnej wersji *Historii* zmontowanej w rytmie wideoklipu), chybione rozwiązania reżyserskie i wątpliwe prowadzenia aktorów; w *Historii o Miłosiernej* nawet Maria Maj jako Piekarczowa i Cezary Kosiński w roli Chica z trudem się bronią.

kilka słów o cieplaku "historyjach" i "historiach"

Joanna Kwiatkowska

Teatr Piotra Cieplaka jest zjawiskiem jedynym w swoim rodzaju we współczesnym polskim teatrze. Także w tym, że jedyny kontynuuje tradycję tematów i form teatru misteryjnego i moralitetowego, tradycję niegdyś niezwykle żywotną (by przypomnieć Leona Schillera), dzisiaj ostrożnie omijaną. *Historię o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Cieplak wystawił trzydzieści lat po Kazimierzu Dejmku, *Historię o Miłosiernej, czyli Testament psa* trzydzieści lat po Konradzie Swinarskim. Nie bał się legendy tamtych przedstawień, bo jest artystą, który ceniąc tradycję, szuka własnego, współczesnego dla niej wyrazu. Wie, że na te same pytania każdy szukać musi własnej odpowiedzi. Tak samo w życiu jak w sztuce.

Jego spektakle opierają się właśnie na pytaniach. *Historia* rozwibrowana była pytaniem: co dla nas znaczy dzisiaj naprawdę Zmartwychwstanie? *Testament psa* pyta: co dla nas dzisiaj znaczy Miłosierdzie (i miłosierdzie)? Trzeba mieć dużą odwagę, żeby tak sformułowane pytania stawiać – dzisiaj – w teatrze. Nie zapomnę krótkiej sceny z *Historii*, kiedy Matka Boska Jadwigi Jankowskiej-Cieślak staje wobec śmierci syna, Chrystusa. Mówi tylko cztery wersy tekstu. W pierwszych dwóch jest cały bezmiar bólu matki, która straciła syna. Tym bardziej przejmujący, że jest ona takim samym jak my człowiekiem. To my stajemy przed wizją utraty naszych dzieci. Ale już w kolejnych wersach nasze dzieci zostaną ocalone. Matka Boska – Jankowska-Cieślak odnajduje w sobie, nie bez trudu, wiarę w Zmartwychwstanie, w swoim synu widzi Zbawiciela. Właśnie tak, niesłychanie wprost, blisko i bezpośrednio przemawiało to przedstawienie. I właśnie takimi impulsami różnych emocji się rozwijało.

Czy Jankowska-Cieślak grała tu Matkę Boską? Mówiła słowami przypisanymi jej przez Mikołaja z Wilkowiecka. Ujawniała w nich prawdę naszego doświadczenia cierpienia i naszego doświadczenia nadziei. Ponadczasowemu doświadczeniu nadawała współczesne, własne, niemal osobiste brzmienie. W starych słowach, które w tym spektaklu brzmiały jak wiersz dzisiejszego poety, w bardzo indywidualnej barwie aktorskiego przeżycia i ekspresji. Jej postać nie była wzorowana na żadnym znanym wizerunku piety czy Mater Dolorosa. Cieplak wybiera drogę porozumienia z widownią nie poprzez tradycyjny symbol, ale poprzez prawdę indywidualnego doświadczenia. Sprawdza, na ile jest naszym wspólnym doświadczeniem. Co więcej – powszednim i codziennym. Te przedstawienia nie mają aury odświętności, uroczystej ceremonii – co oczywiste w ludo-

reper-tuar