

Teatr
Warszawa
09-17
M. / Nr 9

Dziady pod lipą

AUTOR: JACEK KOPCIŃSKI

Kto czyta *Dziady* ze zrozumieniem i nie lekceważy ich mistycznego wymiaru, ten wie, że duszę Konrada przed potępieniem ratuje Ewa. W spektaklu Tomaszuka dziewczyna i poeta spotykają się we śnie niczym para romantycznych kochanków.

■ Widownia teatru jest mała, liczy może osiemdziesiąt miejsc, ale pomiędzy pierwszym rzędem foteli a niewielką sceną pozostaje wystarczająco dużo przestrzeni, by dla spektaklu zbudować ramę. Jest to rama z drzew, jak gdyby sala była wiejską drogą. W kącie po lewej i w kącie po prawej stoją dwie stare lipy o grubych pniach i uciętych koronach. Taka lipa to jeden z symboli Wierszalina, sztyl z nazwą teatru przybity jest do identycznego drzewa, na zewnątrz, przy podjeździe. Wiele podobnych lip rośnie w Supraślu, te dwie są jednak szczególne, bo „święte”, pełne obrazków, różańców i drewnianych krzyżyków, z daszkiem, z półeczkami na świeczkę i drobną ofiarę. Na Podlasiu można jeszcze takie drzewa znaleźć i pomodlić się przy nich, po polsku i po rusku, modlitwą chrześcijańską, choć dawniej te stare pnie słyssały pewnie i pogańskie zaklęcia. Guślarz pod świętą lipą nuci wiersze Mickiewicza z Prologu III części *Dziadów*.

Podobnie jak w *Nocy Pierwszej*, jego obowiązki bierze na siebie sam reżyser przedstawienia, jednak nie w świecie dramatu (choć, jak wiemy, Guślarz zjawia się w finale III części, gdy akcja przenosi się na cmentarz), ale teatru. W białej koszuli i czarnym ubraniu, z grzywą siwych włosów zaczesanych na bok, bardziej przypomina artystę, może samego Adama Mickiewicza z jego późnych lat, niż przewodnika wiejskiej gromady. Ale artystę szczególnego, bo z krzyżem na szyi, który w tym spektaklu nie zostanie sprofanowany. Tomaszuk odprawia teatralne *Dziady* tak, jakby je tworzył, pisał i komponował. Przy świętym drzewie, które w *Nocy Pierwszej* rośnie w głębi sceny, siada jak przy biurku, albo wiejskiej fisharmonii.

Nie dawny obrzęd jest tu więc inicjowany, ale romantyczny poemat dramatyczny, przeżywany bardzo osobiście, jak tekst i partytura własnego przeżycia, której wykonanie prowadzi ku jakiemuś celowi, jak droga. Tak *Dziady* traktował Miron Białoszewski (i grał w Teatrze Osobnym), tak o *Dziadach*, tekście, który zna się na pamięć od zawsze, mówił niedawno Paweł Passini, dwa razy w ciągu roku realizując utwór w swoim osobnym teatrze. Mickiewicz dobrze czuje się na offie...

Tomaszук zapala świeczkę i nuci słowa Prologu, cicho, jakby wyłącznie dla siebie, ale słyszymy go i poddajemy się urokowi melodii, która brzmi jak kołysanka. Płomykiem, ciszą, delikatną muzyką, najpierw śpiewaną, a za chwilę zagrąną przez lirnika, Guślarz rozpoczyna spektakl, który jest jak senna podróż.

To dźwięki uruchamiają akcję *Dziadów* na scenie: dzikiego fletu, dziadowskiej liry korbowej, smutnych cymbałów białoruskich odwastu tonach, akordeonu, który brzmi jak „szklanna harmonika”, a także czajników, garnków i butelek zestrojonych w więzienną orkiestrę. Tomaszuk uważnie przeczytał III część i, wiedziony ustaleniami jej badaczy, wydobyl z *Dziadów* ich operowy szkielet, który Jacek Hałas obudował ciałem ludowej piosenki, dziadowskiego zaśpiewu, buntowniczej *Marsylianki* i oczywiście Mozartowskiego *Don Juana*, przez Mickiewicza traktowanego jak muzyczny wzór teatru. Wykonywane przez Adriana Jakucia-Łukaszewicza i samego reżysera melodie nieustannie towarzyszą dialogom i monologom postaci, przenikają je, rytmizują i harmonizują, ale tylko sporadycznie zamieniają w śpiew. W muzycznych *Dziadach* Tomaszuka bardziej niż popis wokalny liczy się brzmienie: starych instrumentów i młodzieńczych głosów, nastrojonych tak, by usłyszeć wschodnią

polis Wyspiańskiego odgrywaną przez więźniów obozu koncentracyjnego w słynnym przedstawieniu Jerzego Grotowskiego, które w *Księdze blasku* przywoływał też Passini. Mickiewicz na offie ma swoją historię, która jest żywa.

Sceny więzienne można czytać jak wewnętrzny teatr poranionego (jego pierś krępią zakrwawione, szare bandaże) i zdegradowanego bohatera, który popada w szaleństwo. Przykutym długimi łańcuchami, siłą woli i poetyckiego uniesienia zrywa więzy, ale nie opuszcza celi, która jest tu i grobem, i podziemną grotą. Za ażurowymi drzwiami żelaznej szafy widać szkielety jakichś kopalnych ryb czy płazów, a na podłodze walają się kości, po które sięgają upiory, by zamieniać je a to w soczewki jakichś piekielnych okularów, a to w koźle rogi i świńskie ryje. Konrad jest nie tylko uwięziony, ale i strącony, tkwi gdzieś na dnie świata, w jakiejś diabelskiej sztolni i tam fantazjuje o ludziach z powierzchni. Od początku jest sam, nawiedzany tylko przez

W muzycznych *Dziadach* Tomaszuka bardziej niż popis wokalny liczy się brzmienie: starych instrumentów i młodzieńczych głosów, nastrojonych tak, by usłyszeć wschodnią mowę samego Mickiewicza.

mowę samego Mickiewicza. A także powodowany muzyką ruch aktorów, czasem marionetkowy, a czasem transowy, jak w dawnym obrzędzie.

Tomaszук nie parodiuje opery, a jednak muzyczne formuły w opisie jego spektaklu narzucają się same. Na scenie mamy przecież głos pierwszy – Konrada, głos drugi – księdza Piotra i głos trzeci – młodziutkiej Ewy, a także chór, stale towarzyszący soliście w czasie jego najważniejszych „arii”. Ten sam zespół wykonuje także partie pozostałych osób dramatu, bardzo skrócone, czasami ledwo zasygnalizowane, ale obecne. Wiedzeni dźwiękami, idziemy za Konradem, spektakl to dzieje jego myśli i uczuć, zamknięte w pieśniach i monologach, a także w Widzeniu księdza Piotra, przypisanym tu głównemu bohaterowi jako partytura jego duchowej przemiany. Sceny z Salonu Warszawskiego, gabinetu Nowosilcowa czy Balu u Senatora to ledwie szkic zaimprovizowany przez te same postacie w szarych drelichach i więziennych myckach, które czasami zamieniają się w przerażające maski upiorów nawiedzających celę Konrada. Przypominają się sceny z *Akro-*

złe duchy i lękliwego księdza, któremu Tomaszuk odbiera siłę. Po transformacji w Prologu rysuje kredą plan własnego dramatu, a potem mówi za towarzyszy niedoli, komicznie naśladując ich głosy. Naraz odzywa się w nim dawny Gustaw, ten dokazujący z dziećmi i gadający z owadami, bohater szybko jednak porzuca tę zabawę. Może poczuł na sobie uważny wzrok Guślarza, który niczym wiejskie baby w *Dziadach* Swinarskiego właśnie obrał sobie jajko?

Aluzyjny gest reżysera przypomina o bolesnym wyobcowaniu Konrada. Uwięziony poeta potrafi się zgrywać, ale jego cierpienie jest realne, to z cierpienia rodzą się jego bunt i pycha, które promieniają na całą rzeczywistość. Gdy Konrad śpiewa, a właściwie rapuje bluźnierczą pieśń, cała ceta zabarwia się na czerwono, jak skąpana we krwi przelanej przez rewolucjonistów, a gdy atakuje Boga, obok niego zjawiają się wyłącznie szare, skarłale diabły, które co najwyżej przedrzeźniają anioły.

Nic łącząca Gustawa z *Nocy Pierwszej* i Konrada z *Nocy Drugiej* jest w tym spektaklu bardzo mocna. Tak jak upiory odgrywają poszczególne sceny z dramatu Mickiewicza, tak i Kon-

rad jakby na pokaz odgrywa swój jałowy spór z Bogiem, a jedynym autentycznym uczuciem jest w jego wielkim monologu rozpacz. To ona każe temu romantycznemu histrionowi krzy-
czeć na Boga i wygrażać mu pięściami, wieszać się na łańcuchach, tupać, drzeć jak w delirium, rwać nędzne ubranie, padać na podłogę i pełzać jak wąż. Improwizacja Rafała Gąsowskiego zaczyna się krzykiem, a kończy skowytem, jest głośna, agresywna, nie ma w niej miejsca na filozoficzny namysł ani liryczne uniesienie. To monolog kabotyńskiego aktora, a zarazem zrozpaczonego szaleńca, który swoją niemoc zagłusza hałaśliwym skandowaniem, za nic mając i groźby, i modlitwy.

Zresztą, nikt tu specjalnie nie walczy o du-
szą upadającego. Podczas egzorcyzmów ksiądz swoje „exorciso” wypowiada zniewieściałym głosem, a temu pustemu słowu towarzyszy równie pusty gest wykonywany bez wiary, za to z lękiem i tego rodzaju zniecierpliwieniem, które, podejrzone u duchownych, zasmuca najbardziej. Tomaszuk nie wierzy w moc formuł kapłańskich, choć przecież Mickiewicz podbija je niezłomnością księdza Piotra, jego pokorą i odwagą. Ocalenie w jego *Dziadach* przychodzi z zewnątrz, jakby modlitwa wię-
zienna nie wystarczała, by uratować Konrada.

Kto czyta *Dziady* ze zrozumieniem i nie lekceważy ich mistycznego wymiaru, ten wie, że duszę więźnia przed potępieniem ratuje Ewa (która modli się „za tego, co te piosenki ogło-
sił”, czyli właśnie za uwięzionego poetę). Jej Wi-
dzenie z czwartej sceny dramatu jest więc nie-
zwykle istotne, choć niewtajemniczonym w sym-
bolikę chrześcijańską wydaje się ckliwe, nie-
poważne i ostatecznie zbędne. A przecież w sen-
nym ogrodzie Ewy (pełnym kwiatów zrasza-

nym deszczem z bezchmurnego nieba) róża, która ożywa i jak kochanek prosi dziewczynę: „Weź mnie na serce”, jest symbolem zbawie-
nia. Tomaszuk świetnie rozumie znaczenie
snu Ewy, dlatego scenę czwartą uczynił kul-
minacją swojego spektaklu. Oto przez małe
więzienne okienko wpada do celi jasne światło
poprzecinane strugami deszczu, a na jego tle
ukazuje się twarz dziewczyny granej przez
młodziutką Sylwię Nowak. Ewa, w mistycznym
zachwycie, z dwóch białych kości składa krzyż
i pokazuje go więźniowi. Niezwykłe jest to, że
podczas gdy upiory grają, a właściwie markują
kilka sekwencji zbiorowych, dziewczyna wycho-
dzi zza żelaznej ściany, staje przed Konradem
i patrzy na niego z miłością tak, jakby pewnie
pragnął tego Gustaw. Nić łącząca obu bohate-
rów ani na chwilę się nie zrywa!

Przekaz tej długiej, milczącej sceny jest jedno-
znaczny: to miłość sprawia, że serce Konrada
staje się wolne od rozpacz i pychy, a jego prze-
mieniony umysł rodzi wizję, którą Mickiewicz
przypisał księdzu Piotrowi. Mesjańskie pro-
roctwo wydobytego z czeluści bohatera koń-
czy spektakl, wszyscy rozchodzą się, „każdy
w swoją stronę”, jak na rozstaju dróg. A dokład-
niej, kończy teatralną i muzyczną lekturę *Dzia-
dów*, zainicjowaną przez reżysera. Tomaszuk
krząta się jeszcze przy świętym drzewie, coś
tam zamiata, gasi świece i, nucąc, wychodzi.
Tak przynajmniej wyglądało to na premierze,
bo w kolejnych wersjach przedstawienia Gu-
ślarz wchodzi na scenę, mijając się z Konra-
dem, który dosłownie wraca do żywych.

Mamy więc intymny teatr Guślarza i we-
wnętrzny teatr Konrada, oba spięte niezwy-
kłymi dźwiękami „starych” pogańskich pieśni
i „nowych” rewolucyjnych arii operowych, ale

na poziomie emocji odległe! Tomaszuk jest
skupiony, wyciszony, delikatny – Konrad jest gło-
śny, agresywny i dopiero w finale natchniony.
Ma to oczywiście swój sens, ale też rodzi w od-
biorcach pewien dysonans. Chyba teatr Guśla-
rza jest ciekawszy niż teatr Konrada, mimo iż
to aktor wypowiada romantyczny sen reżysera
o rozpacz i miłości! Chciałoby się dłużej być
w świecie rozmarzonego artysty, który od czasu
do czasu siada do instrumentów, a krócej w świe-
cie hałaśliwego więźnia i jego upiorów. Teatr
Guślarza, choć minimalny, ma więcej barw i od-
cieni, teatr Konrada, choć na całą scenę, jest
monochromatyczny i dość monotony, mimo
że na koniec rozświetlony mistycznym pro-
mieniem.

A może po prostu teatr Guślarza jest bar-
dziej oryginalny w zderzeniu z teatrem Kon-
rada, czyli kolejnym spektaklem Wierszalina
zacomponowanym na znaną już modłę zbio-
rowej, nieco groteskowej kreacji cudzego dra-
matu, który siłą cudu – sztuki, miłości albo
ofiary – staje się w finale liturgią własnej prze-
miany? Kreację taką widzieliśmy już w *Ofierze
Wilgefortis, Bogu Niżyńskim, Królu Edypie...*
Na małej scenie, z niewielką grupką młodych
aktorów, wśród których jeden nieodmiennie
gra główne role, a reszta tylko mu wtóruje,
Tomaszuk stał się w Supraślu zakładnikiem
własnej formuły. Wychodząc poza tak skonstru-
owany spektakl, stając poza sceną pod świę-
tym drzewem swojego teatru, wniósł do niego
coś nowego, a zarazem osobistego i pięknego.

Kołysankowe sekwencje otwierające i za-
mykające *Noc Drugą* pamięta się dłużej niż
jej cały dramatyczny przebieg, może więc *Noc
Trzecia*, noc długiej opowieści o Rosji, należeć
będzie wyłącznie do Guślarza? ■