

Zainteresowanie reżysera Petra Nosálka romantyzmem zaczęło się od realizacji „Bukietu” Karela Jaromira Erbeny, czeskiego romantyka, w ostrawskim teatrze lalek. Tekst, mający wiele wspólnego z Mickiewiczowskimi „Balladami i romanсами”, zachęcił Nosálka do sięgnięcia po europejskich romantyków, którzy doprowadzili go do Słowackiego. Ten zachwyił go lekkością, ironią i wieloznacznością. Realizując „Balladynę” w bielskim Teatrze Lalek Banialuka, reżyser skupił się przede wszystkim na jej europejskim, uniwersalnym wymiarze. Zrezygnował z wtłaczania bohaterów w „prasłowiańskie gacie”, z zapisanej w didaskaliach rodzajowości i ociosał sztukę z większości romantycznych „izmów”, sprowadzając rzecz do wymiarów dzisiejszego moralitetu. Bohaterem spektaklu jest człowiek współczesny, który miota się między dobrem a złem i nie umie ich rozróżnić.

Jak pokazać współczesność romantyzmu, jak dalece nas on stwarza i jak głęboko w nas tkwi? Jeśli w spektaklu natrafiamy na aluzje do pozascenicznej rzeczywistości, to bez dosłowności – zwłaszcza w sferze polityki i walki o władzę, na której to płaszczyźnie łatwo obsunąć się w tandetę. Reżyserowi udało się przed dosłownością uchronić, choć przeniesienie mowy tronowej Grabca z lasu na zamek można odczytać jako wyraźne wskazanie na polityczną scenę krajów środkowoeuropejskich. Współczesności służy skondensowanie treści (liczne skróty), a przede wszystkim odwołanie się do wizualnej wrażliwości pokoleń wychowanych w kulturze obrazkowej.

Plastyczna wizja kreuje świat sceniczny i określa jego granice, wyznacza relacje między postaciami. Oszczędna scenografia jest dominantą widowiska. Oryginalne lalki – nietradycyjne w formie, o konstrukcji wymyślonej na potrzeby spektaklu – nie przytłaczają, stanowią składową reżyserskiej koncepcji. Współtworzą ją pozostałe środki sceniczne. Aktorom i lalkom towarzyszą nieliczne, niezbędne rekwizyty – stół, nóż, dzbanek. Dramaturgię spektaklu tworzą też przenikliwe motywy muzyczne i rozmaite dźwięki: szelesty, trzaski, ćwierkania, chichoty, pluskania i świsty; na równi z innymi środkami przenoszą one widzów w świat iluzji. Światło rozdziela świat duchów i świat ludzi. Zimne, niebieskawe, przysłonięte mgłami spowija świat ludzi.

Teatr Lalek Banialuka

w Bielsku-Białej

„Balladyna”

Juliusza Słowackiego

reż. Petr Nosálek

scenogr. Eva Farkašová

muz. Marcin Mirowski

premiera 11 marca 2007

To tkwi w nas

Magdalena Legendź

W kluczowych momentach, gdy działają nadprzyrodzone moce królestwa Goplany – judząc, skłócając, mącąc – scenę zalewa czerwona, malinowa poświata.

Istotną rolę odgrywają w widowisku kostiumy. Romantyczny strój z epoki jest ledwie zasugerowany przez surdut i fontaź, czarny frak i biały kołnierz à la Słowacki, jakie noszą aktorzy. Stroje lalek określają status postaci. Wdowa ubrana na czarno na zamku ma jednak lepszą, błyszczącą suknię. Celebrowana zmiana kostiumu lalki Balladyny – z białej sukni na purpurową – oznacza utratę niewinności i początek krwawej historii. Na biału ubrani Skierka i Chochlik, aktorzy z białymi twarzami i włosami, są z kolei zaprzeczeniem niewinności. Nie

tylko palą tytoń, ale ich postawa i sposób poruszania się świadczą jednoznacznie o erotycznych relacjach z Goplaną. Nie ma tu mowy o eteryczności – tę załatwiają mydlane bańki i zwielokrotnione efekty dźwiękowo-światłowe, które zanurzają sceny z udziałem Goplany w onirycznej aurze. Lucyna Sypniewska w białej, sutej koszu li emanuje dojrzałą kobiecością. Purpura, złoto, biel i czerń – to wyraziste kolory władzy, miłości, niewinności i zbrodni.

Reżyser niweluje romantyczną retorykę, romantyczny sztafaż, gesty i pozy ogranicza do minimum, bo nie one są ważne, są jedną z konwencji, którą poddaje próbie ironii. Widz śledzi losy dwóch par kochanków, dwa wzorce przeżywania świata. Alina i Filon – tu romantyzm z sielanek śmieszy widza, ale i wzbudza sympatię (kapitałnie zdystansowany Ryszard Sypniewski). Balladyna i Kostryn (znakomicie zagrany przez Włodzimierza Pohla) – to z kolei namiętność skrywana pod dworskim menuetem, salonową konwersacją. Postać Kirkora, ubranego w mundur nawiązujący stylistyką do Księstwa Warszawskiego, funkcjonuje jako „kochanek ojczyzny” i realizuje wzorzec tyrtejski, polistopadowy. Ziemowit Ptazkowski dobrze wygrywa jego destrukcyjną pochopność, ale też poczciwość zaakcentowaną w słowach: „człowiek ma, co mu Bóg pożyczył, niech mu odda w czynach”. Można rzec, modelowe ujęcie – bryk dla licealistów. Ten skrót, ta kondensacja znajdują przecież uzasadnienie ze względu na lalkowe tworzywo spektaklu. Lalka, w myśl założeń Edwarda Gordona Craiga, pozwala na nowo, krytycznie zinterpretować świat.

Mógłby ktoś powiedzieć, że lalka nie może wygrać głębi psychologicznej, niuansów duszy. Nie znaczy to jednak, że nie ma w przedstawieniu całej gamy uczuć, myśli czy napięć. Te napięcia buduje reżyser nie tylko między postaciami, ale też między lalką a aktorem. Nawarstwiają się, kłębią, podskórnie pulsują pod żywą i pod sztuczną powieką. Aktorzy wychodzą raz po raz zza lalek jak zza parawanu. Niekonwencjonalne, przewyższające wzrostem człowieka lalki, w zależności od potrzeb, przemieszczają się płynnie, przesuwane przez aktorów na ukrytych pod kostiumem każdej z postaci wózkach, popychane lub ciągnięte za ręce. Ich konstrukcja sygnalizuje hieratyczność, koturnowość romantycznej wizji świata. Ręce ruchome,

animowane w romantycznej gestykulacji, w szczególnie dramatycznych momentach spływają luźno wzdłuż korpusów. Nóż zabójczyni tkwi w drewnianej ręce, ale na mchu układa drewniane ciało ręka aktorki – tkliwie, delikatnie podtrzymując drewnianą głowę. Dramatyczne gesty łapania się za głowę wykonują żywe ludzkie ręce. Niekiedy, szczególnie w komicznych momentach, zrezygnowano z tych koturnów. Tak jest w przypadku Grabca. Nogi aktora są jednocześnie nogami lalki – mobilność staje się większa. Grabiec-lalka – głaskany przez Gopłanę po korpusie, i jednocześnie aktor (bardzo dobry w swej roli Piotr Tomaszewski) – głaskany po głowie, daje dynamiczną mimiką znać, że te zaloty mu nie w smak.

Przedstawienie zaczyna się sceną w chacie Pustelnika: z ciemności wylaniają się

1 | Za lalką Włodzimierz Pohl (Fon Kostrzyn), z prawej Ziemowit Ptasek (Filon); fot. Agnieszka Morcinek

ustawione w okrąg, czarne, prostokątne płaszczyzny przesuwanych parawanów. Okrąg z wolna się otwiera. Czy to święty słowiański gaj, kaukaskie kredowe koło czy koło fortuny? Wewnątrz, spowite w dymy czy raczej w mgłę niepamięci, stoją cztery lalki: Balladyna, Alina, Kirkor i Wdowa. Z lewej strony podchodzą do nich ubrani na czarno aktorki i aktorzy. Biorą je za ręce – lalki zyskują dusze. To o nie tutaj chodzi, o te cztery serca, cztery sumienia. Okrążają scenę powoli, jakby w chocholim tańcu, znikając w kulisach.

Akcja toczy się na niemal pustej scenie. Wertykalny układ powtarzają wysokie wielościany, różne w zależności od miej-

sca akcji. Jeden brązowy, z kurza grzędą, imituje komin – to chata Wdowy; dwa czerwono-złote, zakończone przezroczystymi gablotkami, w których na purpurowych poduszkach spoczywają kołona i berło – przenoszą widza do zamku Kirkora; wreszcie trzy przezroczyste – są bańkami wodnymi, w których pojawiają się Skierka, Chochlik i wreszcie sama Gopłana.

Po onirycznym epilogu rozpoczyna się właściwa akcja; szybko nabiera tempa, które nie słabnie do końca. Kirkor i Pustelnik zamieniają kilka zdań, zmierzając od razu do sedna. Wybór żony i korona, miłość i władza – to motory akcji. Szafa z kliszami dźwięczy złowroźnie, budząc upiory przeszłości. Ten dźwiękowy efekt powtórzony i zwielokrotniony zostaje w finale. Piorun, który zabija królową na tle olbrzymiego srebrnego krzyża, przypominającego nie-



co Szcherbiec – narzędzie sprawiedliwości, jest wyłącznie muzycznym gromem.

Nie ma to nic wspólnego z baśniową umownością. To ludzie – ich lęki, obsesje i niezdecydowanie – wywołują czar, jakby reżyser czytał „Balladynę” przez „Wesele” Wyspiańskiego. Ze słuchania wewnętrznych podszeptów rodzi się tragedia. W ten sposób daje się zwieść Kirkor, a także Wdowa (Małgorzata Król). Pozostałe postacie też nie są „romantyczne” ani szlachetne. Alina (Katarzyna Pohl) nie jest słodką dziewczyną, lecz wredną i złośliwą prowokatorką; na pewno nie jest „uciśnioną niewinnością”, jaką, umarłą, chce ją widzieć Filon – to raczej „świętoszka”, snująca fantazje erotyczne na przemian z modlitwą. Pustelnik to zapiekły zrzęda i maruda, rozgoryczony starzec; zamknięty na współczesność, nie rozumie racji ani Filona, ani Kirkora.

Dobro i zło w ludziach jest względne. Bezwzględna jest tylko odpowiedzialność za popełnione czyny, a także: miłość, śmierć, zbrodnia, wina, kara. Bezwzględna dla innych, ale i dla siebie, jest Balladyna, która dojrzeźwa do rozumienia, czym jest moralność, czym zło. Magdalena Obidowska zwraca uwagę konsekwencją i stopniowaniem użytych środków w rysowaniu swej bohaterki. Jej rola jest mocnym punktem spektaklu. Wierzymy jej, gdy w scenie sądu mówi, że będzie sprawiedliwą przed sobą i Bogiem. Jest jedną z nas, gdy w finale, kiedy aktorzy odchodzą ze swoimi lalkami i zamknął się już okrąg opowieści, przemyka chyłkiem w kulisę.

Przedstawienie jest gęste od znaczeń i emocji. Te emocje aktorzy wyrażają precyzyjnym budowaniem sylwetek postaci. Zestrojeni w jeden zespół, nie tracą indywidualnych rysów swych bohaterów.

Petr Nosálek nie musi pamiętać o honorach Hanuszkiewicza, nie musi obchodzić go Kantor i abstrakcyjne, zimne formy, w których ten zamknął świat czarów. Może zachwycać się do woli polskim romantyzmem, wcale nie odesłanym do lamusa. Tym, którzy za Marią Janion powtarzają: „do Europy tak, ale tylko z naszymi umarłymi”, Nosálek ukazuje, jak bez patosu, cierpiętnictwa i narodowej megalomanii to uczynić, jak ich tam zabrać. ▣

Magdalena Legendź – absolwentka teatrologii i polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Stale współpracuje z pismem „Teatr Lalek”.