

Taniec cudzysłowów ironii

Janusz Legoń

Agneszka Morcinek

Kiedy Białuśka zapowiedziała premierę *Balladyny* w reżyserii Petra Nosálka, nie umiałem powstrzymać obaw. Po pierwsze, wydawało się, że inscenizacja tego dramatu w teatrze lalkowym – poprzez konieczne uproszczenie psychologii i zepchnięcie tekstu na drugi plan, na rzecz inscenizacji – może nad miarę podkreślić jego baśniowy charakter. Po drugie, nasza duma z dorobku polskiego romantyzmu zawsze podszyta jest kompleksem niezrozumiałości poza Polską. Czy więc czeski reżyser – skoro czeska kultura pełna jest nawiązań do baśni ludowej, ale uboga w elementy romantyczne w naszym rozumieniu – będzie w stanie odczytać dramat Słowackiego w całym bogactwie jego zróżnicowanej problematyki? Czy szekspirowsko-ariostyczna tragedia czasów polskiej starożytności bajecznej nie stanie się w tej inscenizacji wariantem kreskówki o rozbójniku Rumcajsie? Czy Goplana z mgły i galarety nie zostanie siostrą czeskiego wodnika?

Na krótko przed marcową premierą w bielskim kwartalniku „Relacje–Interpretacje”¹ ukazał się wywiad z reżyserem przeprowadzony przez Zuzannę Głowacką z działu literackiego Białuśki – widać nie tylko niżej podpisany obawiał się tego, co zobaczy. W rozmowie tej Nosálek wyznaje, że od dawna interesuje się pol-

skim romantyzmem, dostrzegając jego wpływ na romantyków rodzimych – wspomina uważanego za twórcę czeskiego języka poetyckiego Karla Hynka Máché (1810–1836) i Karla Jaromira Erbena (1811–1870), którego *Bukiet* realizował w ostrawskim Teatrze Lalek. Natomiast w odniesieniu do *Balladyny* zwraca uwagę przede wszystkim na ironię: *Ta ironia, wręcz sarkazm, jest bardzo bliska czeskiej naturze, do dzisiaj można ją odnaleźć na przykład w naszych filmach. Romantyzm traktuje się bardzo poważnie, a twórczość Słowackiego właśnie przez tę ironię zyskiwała lekkość. I właśnie przez tę ironię docierała do prawdy o świecie, do prawdy o człowieku. I to czyni „Balladynę” dziełem ponadczasowym, uniwersalnym*².

Nie czytałem tej wypowiedzi przed premierą, ale od pierwszych chwil przedstawienia właśnie ironia wydała mi się kluczem do tej inscenizacji. Ironia tzw. romantyczna oraz ironiczne nawiązania do rozmaitych klisz interpretacyjnych...

Pole gry ma kształt koła wyznaczonego przez modułowe kurtyny-zastawki przesuwane siłą mięśni aktorów po podwieszonych nad sceną szynach. Układ tych kurtyn zmienia się kilkakrotnie w trakcie przedstawienia, pomagając w zmianach miejsca akcji, a jednocześnie staje

się ironicznym nawiązaniem do Szekspira, a dokładniej – do Wielkiego Mechanizmu, za pomocą którego Jana Kott interpretował twórczość Stratfordczyka w kontekście doświadczeń totalitaryzmów XX wieku³. O ile jednak Mechanizm Kotta jest odmianą koła Fortuny – wynoszącego w górę i strącającego w dół – to maszynaria zaprojektowana przez Evę Farkašovou do przedstawienia Nosálka kręci się jak scena obrotowa, w poziomie. Czy w tym obróceniu osi o 90 stopni nie ukrywa się jakaś prawda o naszych doświadczeniach z władzą, która w demokracji nie aspiruje już do boskiej sankcji (choć religijną retoryką czasem się, nieprawdą, posługuje)? Karuzela Fortuny?

Na symbolicznej mapie tego spektaklu ważne miejsce zajmuje atrybut Pustelnika – biblioteczka wypełniona... jakimiś blachami. Pustelnik-złomiarz? Może tak, ale gdy dostrzeżemy, że owe blachy to zużyte matryce stosowane w druku offsetowym, ów złom nabiera szczególnego znaczenia, stając się – znowu ironicznym – komentarzem do gier z literaturą uprawianych zarówno przez Słowackiego, jak i przez inscenizatora. Wielkie opowieści romantyzmu w drodze na złomowisko...

Kiedy więc na scenie pojawi się karykaturalnie ujęty Filon (Ryszard Sypniewski) – pokrzywiony, nawiedzony, wariat,

którego sentymentalna tęsknota za kochanką brzmi wiarygodnie mimo wielostopowego krasomówstwa – czujemy, że inscenizator przeczytał nie tylko *Balladynę*, ale też z pewnością nieobcy mu *Beniowski* i *Fantazy*. I kiedy zobaczymy później atrakcyjną plastycznie scenę bitwy, prowadzonej przez pustę w środku zbroice i szyszaki, zobaczymy w niej nie tylko sprytny pomysł scenograficzno-reżyserski, ale też kolejny błysk ironii.

W tym świetle szczególnego znaczenia nabiera rozwikłanie zasady, według której stworzono postaci. Na pierwszy rzut oka wygląda to dość klarownie. Główni bohaterowie: Balladyna (Magdalena Obidowska) i Alina (Katarzyna Pohl), Kostryn (Włodzimierz Pohl), Kirkor (Ziemowit Ptaszkowski), Matka (Małgorzata Król) i Grabiec (Piotr Tomaszewski) grani są przez aktorów poruszających wielkie (i ciężkie) pałuby, wyższe od dorosłego człowieka. W historii uczestniczą kukły, to one wirują na karuzeli Fortuny. Kukły rozdwojone, bo w wielu momentach – najczęściej umotywowanych psychologicznie – żywi aktorzy wychylają się spoza lalek i dialogują między sobą. Tak jakby aktor był duszą lalki, prawdą lalki. To wrażenie wzmacniają sytuacje, kiedy po śmierci postaci aktor schodzi ze sceny, pozostawiając na niej lalkę – już martwą.

Postaci fantastyczne: Goplana (znakomita Lucyna Sypniewska), groteskowi Chochlik (Radosław Sadowski) i Skierka (Tomasz Sylwestrzak) – grani są wyłącznie w żywym planie. Ale też Pustelnik-Kanclerz (Eugeniusz Jachym) i Filon występują wyłącznie w żywym planie.

Tu zasada jest mniej wyraźna. Jeśli w logice tego widowiska aktor jest prawdą lalki, to depozytariusz prawdy (historycznej i moralnej⁴) – Pustelnik-Kanclerz powinien występować w żywym planie, tak jak i Filon, depozytariusz – owszem, zniekształconej przez pozę, ale jednak – prawdy literatury, prawdy sztuki. Dobrze, ale co wtedy z mieszkańcami Gopla? Czy mamy uwierzyć, że w tej fantastyce mieści się również jakaś prawda o człowieku (*Czucie i wiara silniej mówi do mnie...*)? A może niezwykle widowiskowa prawda Gopla przynależy według Nosálka wyłącznie do porządku sztuki, tak jak ta ukryta w deklamacjach Filona? To by usprawiedliwiało najbardziej dyskusyjną decyzję reżysera – pozostawienie w żywym planie przynoszącej, niezbędny fabularnie, *rozek ludomoru* Służącej (Maria Byrska). W takim ujęciu aktor w żywym planie staje się kolejnym znakiem cudzysłowu, znakiem dystansu, czyli buduje kolejne piętro ironii – choć wydawałoby się, kiedy

patrzemy na wychodzących zza pałub artystów, że właśnie dystans, że maskę w tym momencie odrzucają.

Ta niejednoznaczność może tworzyć intrygujące napięcie, ale też chyba to ona jest przyczyną tego, że końcowe wyroki wydawane przez Balladynę na samą siebie nie mają katarskiej mocy tragicznego finału.

Goplana jest ramą sztuki, węzłem Nadasz, który panteistycznie okręca się wokół ludzkich zbrodni; tylko Goplana zamyka całość w wielką Jedność. To samo, co opłatuje ludzkie czyny, musi gruchotać swoimi piorunami hybryzmy, wylęgte z opłatanych czynów. (...) Piorun nie może uderzać jak deus ex machina, nie może spaść z nieba kaprysem prawdziwego hokus-pokus, choćby nie wiem jak go wzywano. Piorun jako wyraz druzgoczących sił musi rodzić się z tych samych sił, które na początku Zło rozpętują – pisał w 1914 r. we właściwym sobie stylu Mieczysław Limanowski⁵, rozpoczynając tak popularne w późniejszej recepcji krytycznoteatralnej spory o finałowy piorun. W przedstawieniu Nosálka pioruna nie zabrakło, ale katastrofa Balladyny stała się bardziej samobójczą ucieczką udręczonej wyrzutami sumienia duszy niż wynikającą z tragicznej konieczności interwencją druzgoczących sił wyższego porządku.

Czyżby to, co obok plastycznej urody i pobrzmiwającej *Harrym Potterem*

muzyki jest najważniejszym walorem tego spektaklu – taniec cudzysłowów ironii – jako skutek uboczny przyniosło wzięcie w cudzysłów tragizmu?

A może – pamiętając o zawartości biblioteczki Pustelnika – ten tragizm w ironicznym cudzysłowie to jego jedyna możliwa forma dzisiaj, kiedy dawne wielkie opowieści ludzkości jesteśmy w stanie odbijać jedynie we fragmentach, ze zniszczonych matryc wyszperanych na złomowisku?

Z pewnością ta czeska inscenizacja stawia polskiej *Balladynie* pytania godne poważnego namysłu. ■

Balladyna, Juliusz Słowacki. Reżyseria Petr Nosálek, scenografia Eva Farkašová, muzyka Marcin Mirowski. Teatr Lalek Banialuka, Bielsko-Biała. Premiera marzec 2007.

Przypisy

¹ Zuzanna Głowacka, *Ludzi przerabiać w aniołów. Rozmowa z Petrem Nosálkiem*. „Relacje-Interpretacje” 2007 nr 1, s. 29-32.

² Tamże, s. 30.

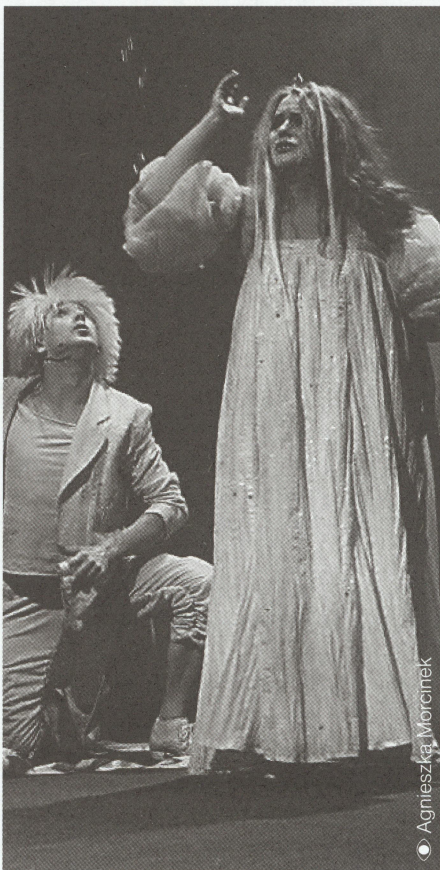
³ *Kroniki historyczne Szekspira są to dramatis personae Wielkiego Mechanizmu. Ale czym jest ten Wielki Mechanizm, który zaczyna się u stóp tronu i któremu podlega całe królestwo, którego zębatymi kołami są wielcy panowie i najemni mordercy, który zmusza do gwałtu, przemocy, okrucieństwa i zdrady, który nieustannie żąda ofiar, w którym droga do władzy jest jednocześnie drogą do śmierci? Ten Wielki Mechanizm jest dla Szekspira porządkiem historii, w którym król jest boskim pomazańcem. (...) Istnieje tylko Wielki Mechanizm, ale Wielki Mechanizm jest nie tylko okrutny. Ma jeszcze swoją drugą stronę. Jest tragiczną farsą* – cyt. z eseju *Królowie* ze zbioru *Szeskpir współczesny*, Warszawa 1965, cyt. za: Jan Kott, *Pisma wybrane*, Warszawa 1991, t. II, s. 44-47.

Por. tamże, s. 203-204.

⁴ W cytowanym wywiadzie Nosálek, powołując się na Zbigniewa Herberta, podpowiada taki trop: *W „Balladynie” tych „zakłęb ludzkości” strzeże Pustelnik – starzec, który posiadał mądrość, dlatego dodam mu atrybut – biblioteczkę, i ani on, ani ona nie zginą.*

⁵ „*Balladyna*” w *Teatrze Polskim*, [w:] M. Limanowski, *Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901-1940*, zebrał i opracował Zbigniew Osiński, Warszawa 1992, s. 78.

Mieczysław Limanowski (1876-1948), profesor geologii, reżyser i krytyk teatralny, w latach 1919-1929 współtworzył wraz z Juliuszem Osterwą teatr Reduta, do którego metod i etyki pracy nawiązywać będzie Jerzy Grotowski w swoim Teatrze Laboratorium.



Agneszka Morcinek