

Jedenaste

AUTOR: JACEK KOPCIŃSKI

Wojciech Faruga nie aktualizuje *Dekalogu*, ale go też nie rekonstruuje. Raczej współcześnie performuje – pytania, które kiedyś postawili sobie twórcy filmu, uznając za ważne, a ich biblijny kontekst za uniwersalny.

■ *Dekalog* to nakręcony w drugiej połowie lat osiemdziesiątych cykl dziesięciu filmów telewizyjnych, które wyreżyserował Krzysztof Kieślowski. Kluczowe pytanie dotyczy więc adaptacji filmowego scenariusza, za którą w spektaklu Wojciecha Farugi odpowiada Davit Gabunia. Jak przedstawić na scenie dziesięć autonomicznych historii, powiązanych nieoczywistym odniesieniem do dziesięciu przykazań Bożych? Gruziński dramaturg znalazł na to dobry sposób, wykorzystując pomysł Kieślowskiego i Piesewicza, by bohaterami cyklu uczynić ludzi, którzy mieszkają na tym samym osiedlu i wchodzą ze sobą w sąsiedzkie relacje. Postać trzecioplanowa w jednym filmie, w kolejnym staje się postacią główną, by w następnym powrócić jako bohater czyjejs opowieści. Powstaje wrażenie wspólnoty życiowych doświadczeń, w spektaklu wzmocnione wyborem wyłącznie kluczowych epizodów z poszczególnych filmów oraz stałą obecnością na scenie niemal wszystkich aktorów, którzy grają po kilka ról. Zabieg ten uświadamia podobieństwo niektórych postaci *Dekalogu*, symetryczność przedstawianych w nim sytuacji i powtarzalność motywów. Prowadzi też do ciekawych odkryć interpretacyjnych.

Nie uświadamiałem sobie dotąd, jak wiele wątków w filmowym cyklu koncentruje się wokół dzieci i ich nieszczęśliwych losów. Dziecko w pierwszej części *Dekalogu* tonie pod lodem – w filmie jest to chłopczyk, w spektaklu dziewczynka, a zagra ją ta sama mała aktorka, która wejdzie w rolę żydowskiego dziecka z części ósmej i córki porwanej przez własną matkę z części siódmej. Bohaterka części czwartej, kiedyś adoptowana przez swoich rodziców, w pewnej chwili założy łyżwy dziecka z części pierwszej, podkreślając

związek z tamtą dziewczynką. Polega on – jak możemy się tylko domyślać – na silnej relacji z ojcem. Z kolei w części piątej brat niezamierzenie doprowadza do śmierci młodszej siostry, która ginie pod kołami traktora. Bohater części piątej wychowywał się bez ojca, a części szóstej – w domu dziecka. Dwaj dorośli już bracia z części dziesiątej dorastali w biedzie, ponieważ ojciec wydawał ogromne sumy na znaczki pocztowe. Bohaterka drugiej części cyklu jest w ciąży, ale z powodu jej uwikłania w pozamałżeński romans życie dziecka wisi na włosku. W części trzeciej młoda kobieta przyznaje się przed ojcem do aborcji. W podtekście kryzysu małżeńskiego z części dziewiątej także kryje się dziecko, mąż bohaterki jest bowiem impotentem. Bohater części trzeciej cyklu w noc wigilijną zostawia w domu żonę z dwojgiem małych dzieci. Wszystkie te wątki w spektaklu do tego stopnia ulegają wzmocnieniu, że na plakacie teatralnym bohaterowie *Dekalogu* zostali przedstawieni jak jedna rodzina.

W *Dekalogu* Farugi zawiłości psychologiczne odgrywają o wiele większą rolę niż w filmie Kieślowskiego i jest to wyraźny znak naszych czasów (a także ukryty ślad inspiracji hellingerowskich w polskim teatrze). Widać to zwłaszcza w świetnie zagranym wątku ojca (Wiesław Cichy) i adoptowanej córki (Edyta Olszówka), których związek ma ukryty charakter miłosny. Wchodzimy w sferę niejasnych intencji, niewypowiedzianych pragnień, kłamstw i długo wyczekiwanej szczerości. Dialog dojrzałego mężczyzny i wciąż młodej kobiety toczy się na granicy pożądania i lęku, mówi prawdę o ludzkich uczuciach, ale także o świadomości granic, których przekroczenie dla obojga byłoby kata-

strofą. Reżyser ani na chwilę nie porzuca perspektywy etycznej, a dziecko – każde dziecko krzywdzone przez dorosłych, świadomie lub nieświadomie – pozostaje punktem centralnym w jego przedstawieniu. „Dziecko żyje. To jest najważniejsze w tej historii” – słyszymy na początku. „Jeżeli dziecko żyje, to uważam, że to jest najważniejsze” – słyszymy pod koniec. Ramę dla całej opowieści stanowi wykład uniwersytecki, który ma miejsce w ósmej części cyklu Kieślowskiego. W filmowej dyskusji jedna ze studentek przedstawia sytuację kobiety z części drugiej, co podchwycił dramaturg i tak skonstruował scenariusz spektaklu, by wszystkie historie stały się przedmiotem wspólnego namysłu. Na scenie przeradza się to we wspólne działanie. Poszczególni uczestnicy wykładu wchodzą w rolę kolejnych postaci, zachowując przy tym kompetencje narratora i komentatora.

W ten sposób spektakl przyjmuje kształt teatralnych warsztatów, ale tylko w swojej strukturze, a nie konwencji. Ta bowiem mieści się w granicach dramatycznego realizmu, z wykorzystaniem scenicznej umowności i typowym dla Farugi wychyleniem w stronę teatru fizycznego. Tak jak w *Matce Joannie od Aniołów*, wyreżyserowanej przez niego na tej samej Scenie przy Wierzbowej, psychologiczny wymiar ludzkich interakcji wyrażają w *Dekalogu* mikrochoreografie: ojcowskiej rozpacz (Karol Pocheć), gry erotycznej (Małgorzata Kożuchowska), psychicznego ciężaru (Edyta Olszówka), moralnego paraliżu (Wiesław Cichy) czy śmiertelnego lęku (Paweł Brzeszcz). Dlatego zupełnym nieporozumieniem, jeśli nie złośliwością wycelowaną w teatr „kulturalnej” stolicy, wydaje mi się ocena Dariusza Kosińskiego, który w stylu gry aktorów Naro-

Dekalog na podstawie
tekstu Krzysztofa
Kieślowskiego
i Krzysztofa
Piesiewicza

adaptacja
Davit Gabunia
reżyseria
Wojciech Faruga
dramaturgia
Julia Holewińska
scenografia, kostiumy,
światło
Katarzyna Borkowska
muzyka
Bartosz Dziadosz
choreografia
Krystian Łyson

premiera
8 października 2022

Scena zbiorowa



fol. Natalia Kabanow / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

dowego dostrzegł „bogate doświadczenia serialowe większości obsady” (D. Kosiński, *Przemoc przykazań, czyli „Dekalog” po 25 latach*; źródło: www.tygodnikpowszechny.pl/przemoc-przykazan-czyli-dekalog-po-25-latach-179982). W poruszającym języku ludzkich ciał, którego badacz performansu nie mógł przeoczyć, najlepiej czuje się Małgorzata Kozuchowska. Jej rola cynicznej Magdy, bohaterki szóstej części cyklu, podminowana jest przemocą, której kobieta mogła doświadczyć w młodości. Jeden z kochanków Magdy niesie ją w pewnej chwili na ramionach jak zwierzę ofiarne. Związki rodzinne i uczuciowe są w *Dekalogu* toksyczne, nie odbierają jednak postaciom szansy zmierzenia się ze świadomością swojego błędu, a nawet winy. Niestety cena przemiany wewnętrznej jest zawsze wysoka, a płacą ją ludzie skrzywdzeni.

Filmowy cykl Kieślowskiego, oprócz dylematów natury etycznej, ukazywał świat schyłkowego PRL-u. Niemłoda już profesorka etyki uprawia w nim jogging, ale do pracy jeździ zdezelowanym trabantem; uczy zagranicznych studentów, ale wodę na herbatę gotuje grzałką, bo w bloku znowu zakręcili gaz. Ten wymiar filmowej opowieści Faruga pominął. Jedynym śladem przeszłości są na scenie nieco staroświeckie kostiumy, których krój może nam sugerować niedzisiejszą problematykę spektaklu. Dostrzegam w tym ironię jego twórców, ale także szefów Teatru Narodowego, którzy na Scenie przy Wierzbowej od kilku sezonów prowadzą dialog z klasykami europejskiej i polskiej nowoczesno-

ści (Ibsen, Kafka, dwukrotnie Iwaszkiewicz, Brandys, Rymkiewicz, Bergman, a teraz Kieślowski). Akcja *Dekalogu* rozgrywa się w sali seminaryjnej, w której jedynymi meblami są duży drewniany stół i parę krzeseł. Będzie to miejsce publicznej debaty, ale też małych domowych dramatów, oznaczonych dyskretnymi detalami: zasłoną, firanką, staroświeckim aparatem telefonicznym czy popielniczką na metalowej nodze. Mocnym kontrpunktem dla tej minimalistycznej scenografii są szczątki samochodu owinięte lśniąco łańcuchami z wigilijnej choinki. To aluzja do fabuły trzeciej części cyklu i znak życiowej kraksy wszystkich bohaterów spektaklu.

Reżyser nie aktualizuje więc *Dekalogu*, ale go też nie rekonstruuje. Raczej współcześnie performuje – pytania, które kiedyś postawili sobie twórcy filmu, uznając za ważne, a ich biblijny kontekst za uniwersalny. Niektórych widzów spektaklu Farugi mogło to rozczarować, dylematów etycznych na progu katastrofy – demograficznej, ekologicznej, przemysłowej, atomowej – przecież stale przybywa. Ale czy jednocześnie nasz świat nie dąży do ich unieważnienia? Czy nie żyjemy w czasach, w których rzadko formułujemy dylematy, za to bardzo często głosimy poglądy? Wolimy bronić swojego stanowiska, niż je komplikować, a przez to osłabiać w rozgrywce z przeciwnikiem. Ewangeliczną uczciwość („Niech wasza mowa będzie: Tak, tak; nie, nie”) mylimy z ideologiczną wyrazistością i polityczną skutecznością. Już nie tylko relatywizujemy wartości, co zarzucono także Kieślowskiemu, ale z ich zaprze-

czenia tworzymy nowe doktryny. Nie zabijaj? Ależ zabijaj, bo tylko tak możliwa jest depopulacja, która uchroni nas przed przeludnieniem. Nie kradnij? Ależ kradnij, bo tylko tak do bankructwa doprowadzisz globalny kapitalizm. Nie mów fałszywego świadectwa? Ależ mów, skoro kłamstwo pozostaje jedyną metodą zachowania *status quo* lub osiągnięcia założonych celów politycznych. Wzywamy do ratowania ludzkości, ale nie potrafimy uratować rozpadającego się związku, żądamy globalnej rewolucji etycznej, ale sami kłamiemy i zdradzamy, co ostatnio świetnie pokazał Iwan Wyrpajew w *Badaniach ściśle tajnych*. Faruga zdąża w podobnym kierunku, stawiając problem etyki indywidualnej.

„Same znajome twarze, jak miło” – mówi Sławomira Łozińska, w pierwszej scenie *Dekalogu* zwracając się wprost do publiczności. Aktorka gra Zofię, znaną profesorkę etyki, która właśnie rozpoczyna swój pożegnalny wykład. Zofia jest katoliczką, przez całe życie kierowała się chrześcijańską zasadą miłości bliźniego. Na koniec okazuje się jednak, że jej szlachetna postawa, polegająca podczas wojny na pomocy Żydom, mogła być rodzajem pokuty za czyn, którego się dopuściła. W środku okupacyjnego piekła nie pomogła przekazać żydowskiego dziecka polskiej rodzinie, wiedząc, że ludzie ci pracują dla gestapo. Żeby chronić męża, który należał do Kedywu, i całą organizację, wyprosiła dziecko z domu, z czym nigdy nie zdołała się pogodzić. Tematem jej ostatniego wykładu, jak sama ogłasza, jest „piekło etyczne”. Etyka to dla Zofii piekło, po-

nieważ stale przypomina jej o małej Żydówce. Ale określenie to ma w spektaklu Farugi szersze znaczenie. W „piekle etycznym” nie ma kochającego Boga, bez którego słabi ludzie nie są w stanie sprostać Jego przykazaniom. Nie ma, a raczej nikt w Niego nie wierzy i nie prosi Go o wsparcie.

Może za wyjątkiem Zofii, która przecież nigdy nie porzuciła wiary – ale nawet ona przestała ufać, że jej decyzja sprzed lat nie musiała o wszystkim rozstrzygać. Kobieta do starości żyje w poczuciu winy, tymczasem żydowskim dzieckiem zaopiekowali się inni Polacy – dziewczynka przeżyła, o czym dowiadujemy się pod koniec spektaklu. Bóg na małej scenie Teatru Narodowego żadnym znakiem nie zdradza swojej obecności. A jednak przybycie Elżbiety, dorosłej już teraz żydowskiej dziewczynki (granej znakomicie przez Gabrielę Muskałę), będzie dla Zofii takim znakiem. Kwestia boskiej sankcji dla ludzkich wyborów pozostaje w spektaklu Farugi istotna. Wobec milczącego dziecka, które zjawia się jak wyrzut sumienia, dwie kobiety toczą unikalny w polskim teatrze dialog:

ZOFIA: Świat wyzwala dobro albo zło. Tamten świat tamtego wieczora nie wyzwolił we mnie dobra.

ELŻBIETA: Kto ocenia, co jest dobrem?

ZOFIA: Ten, który jest w każdym z nas.

ELŻBIETA: Nie czytałam w pani pracach o Bogu.

ZOFIA: Ja nie używam słowa „Bóg”. Można nie wątpić bez używania słów. Człowiek został stworzony, żeby wybierać... Jeśli tak, może zostawić Boga poza sobą.

ELŻBIETA: I w to miejsce?

ZOFIA: Samotność – tutaj. A tam? Jeśli jest pustka, jeśli naprawdę jest pustka, to w takim razie...

Zawieszenie głosu bohaterki jest znaczące, ale nie stanowi zaproszenia do cynizmu, które zawiera się w znanym: „Jeśli Boga nie ma, to wszystko wolno”. W pauzie tej słychać raczej determinację, by miłość zastępowała nam Boga wtedy, kiedy wątpimy, a nawet nie wierzymy w Jego istnienie. Cóż innego, jeśli nie miłość, każe Zofii zrewidować swoją dawną postawę i zapewnić uczestników wykładu, że „nie ma idei, sprawy, nie ma nic, co byłoby ważniejsze od życia dziecka”? Zofia wypowiada te najważniejsze w spektaklu słowa z głębokim przekonaniem, choć przecież nie unieważnia w ten sposób etycznych dylematów, z którymi dzisiaj zmagają się, a przynajmniej powinni się zmagać, lewicowi działacze głoszący prawo kobiet do aborcji na życzenie

– z jednej strony, i prawicowi politycy głoszący konieczność bezwzględnej ochrony polskich granic nawet kosztem życia kobiet z dziećmi – z drugiej. Faruga mógł nam łatwo zasugerować, która ze stron bardziej zasługuje na krytykę, a która na zrozumienie, ale tego nie uczynił. Zamiast propagandy dał nam w teatrze dramat, a miejsce gry oblał niesamowitym światłem. Dla jednych symbolizuje ono stan podwyższonej świadomości bohaterów, inni być może dostrzegą w nim znak Bożej łaski.

Dlatego z zaskoczeniem przeczytałem w recenzji Rafała Węgrzyniaka, że Faruga „rozbił dekalog”, a stało się to m.in. za sprawą nieobecności w jego spektaklu milczącej postaci, która pojawia się w filmie Kiesłowskiego i ewokuje boską transcendencję (R. Węgrzyniak, *Rozbity dekalog*; źródło: teatrologia.pl/recenzje/rafal-wegrzyniak-rozbity-dekalog). Owszem, na scenie nikt taki się nie pojawia, ale nie wynika to „z chęci odrzucenia całej judeochrześcijańskiej etyki”, jest raczej wyrazem kondycji duchowej, w jakiej znaleźli się bohaterowie *Dekalogu*. Emblematyczna pod tym względem pozostaje scena rozmowy ojca dziecka, pod którym załamał się lód w stawie, z komputerem, który nie reaguje na hasła „sens” i „nadzieja” (w spektaklu jest to rozmowa telefoniczna). Krytyk twierdzi również, że scena finałowa,

w której cały zespół pojmuje skazanego na śmierć zabójcę taksówkarza, ma charakter szantażu emocjonalnego, samo zaś przedstawienie zmierza w stronę „podważenia judeochrześcijańskich przykazań jako przejawu hipokryzji oraz instrumentu sankcjonującego patriarchalny porządek, bo służącego karaniu osób go naruszających bądź łamiących”. Także z tym sądem chciałbym się nie zgodzić. Jeśli reżyser rzeczywiście narusza jakiś porządek, to nie czyni tego w imię anarchii, braku zasad etycznych czy walki z religią, ale ze względu na przykazanie miłości. To przekonanie o jego nadrzędności zadecydowało o brutalnym kształcie finału. Faruga bierze w nim stronę sędziego, który broni godności osoby ludzkiej, a nie sądu, który stosuje karę śmierci jako środek społecznej prewencji.

Niekiedy wchodzimy do teatru, by walczyć ze swoimi wrogami, i nie zauważamy, co naprawdę dzieje się na scenie. Tymczasem twórcy *Dekalogu* nie tylko performują „piekło etyczne”, ale też wspólnymi siłami szukają z niego wyjścia. Jest nim współczucie dla najsłabszych – w planie moralnym, a także uznanie wartości dylematu etycznego – w planie poznawczym i artystycznym. Jeśli wyjście to zakłada jakąś walkę, to tylko z samym sobą, i o to, by nie krzywdzić innych ludzi. ■

Edyta Olszówka, Wiesław Cichy



Fot. Natalia Kabanow / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego