

665

WYZWOLENIA. KOGO? OD CZEGO?

Teatr im. Juliusza Słowackiego
w Krakowie



Stanisław Wyspiański

WYZWOLENIE

adaptacja, reżyseria, światła: Radosław Rychcik, scenografia, kostiumy: Anna Maria Kaczmarska, muzyka, multimedia: Piotr Lis, Michał Lis, choreografia: Jakub Lewandowski, premiera: 11 lutego 2017

STUDIO teatrgaleria w Warszawie
Stanisław Wyspiański

WYZWOLENIE

reżyseria: Krzysztof Garbaczewski, scenografia: Aleksandra Wasilkowska, kostiumy: Sławomir Blaszewski, muzyka: Jan Duszyński, wideo: Robert Mleczek, światło: Bartosz Nalazek, choreografia: Iza Szostak, premiera: 12 marca 2017

W

izje inscenizacyjne Radosława Rychcika i Krzysztofa Garbaczewskiego

różnią się na wielu poziomach, począwszy od sposobu adaptowania tekstu i ról zapisanych w dramacie Stanisława Wyspiańskiego, poprzez estetykę, aż do interpretacji dramatu. Dwa *Wyzwolenia*, których premiery dzieli zaledwie miesiąc, mają jednak podobne źródła, które lokalizują na przecięciu pojmowania tekstu jako ważnej pozycji z kanonu polskiej literatury i niechęci do podejmowania trudu aktualizowania sensów zapisanych przez Wyspiańskiego. Reżyserzy odwołują się do *Wyzwolenia* jako tekstu występującego przeciwko tradycji romantycznej, ale nie próbują za jego pomocą diagnozować współczesności.

Swoją interpretację *Wyzwolenia* Rychcik podporządkował pomysłowi umieszczenia akcji dramatu w szkolnej klasie. Realistyczna scenografia wskazuje na osadzenie spektaklu we współczesności, choć, kiedy uczniowie zaczynają

chórem wygłaszać kodeks ucznia Polski Ludowej, pojawia się sugestia, że mamy do czynienia z czasami PRL. Wątek ten nie znajduje jednak kontynuacji, podobnie jak pojawiające się na początku spektaklu widmowe obrazy związane z II wojną światową i Zagładą. Reżyser nie problematyzuje XX-wiecznej historii Polski w kontekście *Wyzwolenia*, inscenizowana przez niego lekcja nie jest lekcją historii. Konrad (Rafał Dziwiisz) jest tutaj nauczycielem, podobnym do Johna Keatinga, granego w *Stowarzyszeniu Umarłych Poetów* przez Robina Williama. Przechadza się między ławkami, w których siedzą uczniowie, podsuwa im do przeczytania *Buszującego w zbożu*, dynamicznym gestem kreśli na tablicy słowa. Nie porywa swoich uczniów od razu; przyjmują to, co mówi, z dystansem, a nawet drwiną. Kiedy w końcu podrywają się, żeby stając na blatach ławek wykrzyknąć słynny monolog Konrada: „Chcę żeby w letni dzień, upalny letni dzień przede mną zżęto żytni łan...”, wydają się pobudzeni energią wspólnego wygłaszania tekstu, tą samą energią, która łączy ich, kiedy wspólnie śpiewają piosenki. Nie jest to bynajmniej energia intelektualnego olśnienia, ale raczej ekspresja rodem z *High School Musical*. W takich warunkach przyszło nauczać Konradowi, który u Rychcika wyraźnie różni się nie tylko od uczniów, ale też pozostałych nauczycieli. Konrad przywołuje na myśl Mickiewiczowską metaforę skorupy i lawy. Nie mamy wątpliwości, że to on jest ową lawą, po którą trzeba „zstąpić do głębi”, a pozostali nauczyciele „suchą i plugawą” skorupą. Kłopotliwa wydaje się tutaj jednak pozycja uczniów, którzy jako grupa reprezentują nie tyle odmienny od Konrada porządek kulturowy, ile stan umysłu. Konrad, podsuwając uczniom powieść Salingera, proponuje im model emancypacji oparty nie na zmaganiu z dziedzictwem narodowych mitów, ale na podjęciu indywidualnej drogi

i dojrzywaniu do samodzielności. Próba „wyzwalania” umysłów uczniów chyba celu, bo nie wydaje się, żeby uczniowie nosili kajdany intelektualnego czy obyczajowego zniewolenia. Podczas nieobecności nauczyciela w klasie dochodzi do eksplozji seksualnej energii, również tej spoza heteronormatywnego porządku – uczniowie przywierają do siebie w tańcu, całują się i dotykają. Jeżeli mają w głowie słowa Konrada, to tylko między jedną przerwą a drugą. Konrad nie jest dla nich autorytetem ani duchowym przewodnikiem. Wchodzą z nim w spory – akt, w którym Konrad rozmawia z Maskami, Rychcik rozpisal na dialogi pomiędzy Konradem i uczniami oraz nauczycielami – ale widoczna jest w nich poza zgrywy, nieposłuszeństwa na pokaz. Czyniąc Konrada nauczycielem, Rychcik z jednej strony umieścił Wyspiańskiego w gronie pisarzy, których twórczość z trudem daje się odnosić do współczesnej rzeczywistości poza instytucją szkoły, a z drugiej strony zwrócił bohatera o romantycznym rodowodzie w kierunku pracy edukacyjnej, przywodzącej na myśl nurt pozytywistyczny. Zamiast demagogii – szkoła krytycznego myślenia. Tym bardziej niezrozumiały wydaje się finałowy gest Konrada, który popełnia samobójstwo po tym, jak uczniowie i pozostali nauczyciele wykonują wspólnie piosenkę-apoteozę wolności i indywidualności. Trudno zdefiniować porażkę, której dotkliwe doświadczenie mogłoby go przywieść ku samobójczej śmierci. Rychcik, w przeciwieństwie do Garbaczewskiego, zdecydował się na wykreowanie Konrada jako jednostki występującej przeciw otoczeniu. Trudno jest jednak zdefiniować to, przeciwko czemu występuje Konrad i co chce zmienić. Reżyser nie sproblematyzował postawy bohatera, który ma w sobie wiele z Don Kichota.

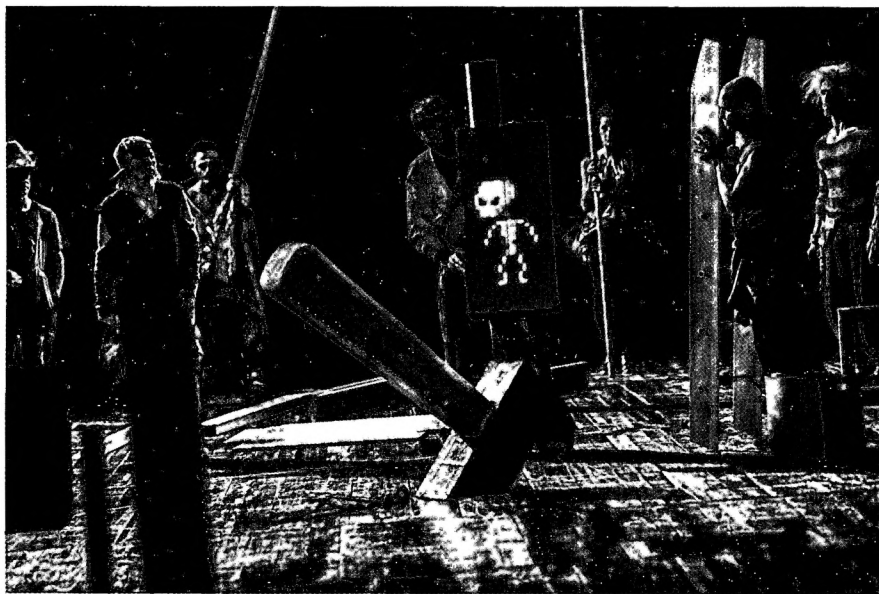
Krzysztof Garbaczewski w swoim *Wyzwoleniu* rolę Konrada podzielił między kilkoro aktorów. W otwierającej

spektakl scenie grupa postaci powolnym krokiem zbliża się z tyłu sceny w kierunku widzów. Towarzyszy im z offu wygłaszany syntetycznym gło-

dziwnej, wielopoziomowej konstrukcji da się wyłowić jedynie pojedyncze kwestie z dramatu Wyspiańskiego. Rola Konrada nie przypada niko-

światła. Jest on duszkiem nieprzyjaznym, bo postaci za wszelką cenę próbują wygnać go ze sceny. Wznoszone w szybkim tempie konstrukcje zostają jednak z czasem zastawione ścianą z kartonów, uniemożliwiającą publiczności oglądanie tego, co dzieje się na scenie. Kartony stają się ekranami, na których wyświetlany jest obraz aktorów znajdujących się po drugiej stronie ściany, rejestrowany przez kamery wideo. Garbaczewski nie pierwszy raz odbiera widzom możliwość niezpośredniczonej obserwacji tego, co dzieje się na scenie, tym razem obraz z kamery jest dodatkowo podzielony, a aktorzy filmowani są w zbliżeniach, co uniemożliwia zorientowanie się w działaniach zachodzących za kartonową ścianą.

Anna Paruszyńska wychodzi przed nią, trzymając w rękach niewielki laptop i słuchawki. Staje na jednym z podestów zbudowanych nad pierwszymi rzędami foteli, podłącza słuchaw-



sem tekst początkowych didaskaliów *Wyzwolenia*. Jeszcze nie wiadomo, co wydarzy się na tej scenie, kto obejmie nad nią władzę, kto wystąpi z grupy, by jej przewodzić albo z nią walczyć. Kostiumy postaci są silnie zindywidualizowane, a jednocześnie nie pozwalają na intuicyjne wskazanie protagonisty. Ich twórca, Sławomir Blaszewski, wykorzystał między innymi wzorzyste kombinezony narciarskie, lateksowe kamizelki i kolorowe koszule. Nie tworzą one spójnego odniesienia do żadnej historycznej mody, potęgują za to wrażenie chaosu, które towarzyszy widzom właściwie od początku spektaklu.

Monolog Anny Paruszyńskiej, będący adaptacją aktu rozmowy Konrada z Maskami, wyraźnie dzieli spektakl na dwie części. Pierwsza z nich to mozolne konstruowanie materialności scenicznego świata. Szpaler postaci kroczących ku krańdowi sceny na początku spektaklu zostaje rozbity, a na scenie pojawiają się elementy metalowych rusztowań i drewnianych podestów, z których budowana jest scenografia. Aktorzy współpracują z załogą techniczną, a z gwaru powstającego przy budowie



mu na więcej niż kilka chwil. Teatr z *Wyzwolenia* Garbaczewskiego nie jest ani kościołem Boga, ani czarta, tylko „kwestią techniki” – odpowiednim zastosowaniem dostępnych elementów scenograficznych w przestrzeni sceny. „Duchem” tego teatru jest prymitywna grafika małego stworka, pojawiającego się na płaskich powierzchniach, kiedy rzutowana jest na nie wiązka zielonego

ki do komputera, zakłada je na uszy i gestem daje znać pracownikom technicznym, siedzącym w reżyserce, że może zaczynać. Sposób wyreżyszerowania przez Garbaczewskiego aktu rozmowy Konrada z maskami umyka jednoznacznej interpretacji, nie daje się rozszyfrować na podstawowym poziomie rozpoznania tego, co wydarza się na scenie. Paruszyńska wypowiada

monolog wobec widzów, ale ze słuchawkami na uszach. Z jej ust słyszymy odpowiedzi Konrada, ale nie słyszymy kwestii przypisanych w dramacie Maskom. Nie wiemy również, czy płyną one ze słuchawek (choć Paruszyńska robi pauzy sugerujące wysłuchiwanie odpowiedzi Masek), zagadką pozostaje więc to, czy są one głosami w głowie Konrada, czy wielogłosem docierającym do niego ze strumienia internetowego, czy – szerzej – medialnego przekazu. Monolog trwa przeszło czterdzieści minut, Paruszyńska wykrzykuje kwestie Konrada, widoczne jest jej narastające zmęczenie, momenty mobilizacji sił następują coraz rzadziej, aktorka zaczyna monolog stojąc, a potem siada na podeście. Poprzez takie przeprowadzenie monologu Garbaczewski sugeruje, że postaci, przeciwko którym buntuje się Konrad, mają tak słabą ontologię, że niemożliwa jest jakakolwiek ich personifikacja. Rzeczywistość wirtualna, z której przemawiają Maski, pozwala im nie ujawniać tożsamości i nie ponosić odpowiedzialności za wypowiedziane opinie. Bohater (aktorka wypowiadająca się, zachowuje męską formę osobową) występuje wobec strumienia komunikatów i pytań, a nie osób reprezentujących określone postawy. Podobnie jak Rychcik, podważa możliwość odegrania opozycyjnych stanowisk w taki sposób, w jaki zapisał to Wyspiański w *Wyzwoleniu*. Spośród wielu efemerycznych wcielenń Konrada w spektaklu Garbaczewskiego, w występie Paruszyńskiej ta postać miała szansę skryształizować się na najdłuższy czas i choć wciąż nie była stabilnie skonstruowanym bohaterem, jej antagonistami były byty jeszcze słabsze, fragmentaryczne, *de facto* pozbawione scenicznej reprezentacji. Komputer ze słuchawkami możemy uznać za medium, przez które Maski kontaktowały się z Konradem, nie możemy jednak z całą pewnością określić, czy istnieją one w jakiejś pozawirtualnej rzeczywistości. Reżyser nie problematyzuje zresztą równouprawnienia porządku, w ramach którego Konrad występuje na scenie wobec widowni, i wirtualnego charakteru masek.

Początek drugiej części spektaklu wyznacza zejście Paruszyńskiej ze sceny i zburzenie ściany z kartonów. Jest to część, którą można uznać za ostateczną kapitulację wobec tekstu Wyspiańskiego, ale jednocześnie odczytuję ją jako skuteczne wyzwolenie się spod jego jarzma. Tutaj pojawia się najpierw stylizowany na język Wyspiańskiego monolog pijanego hipstera wracającego z placu Zbawiciela, a później aktorzy ubrani w wielkie kartony, w których wycięte są oczy i usta imitujące emotikony, inscenizują przybycie Prometeusza ze zbawienną pochodnią do ludzi pozbawionych możliwości cywilizacyjnego rozwoju. Bohaterowie oczekujący na przybycie Prometeusza zapominają jednak, że są z kartonu, a więc materiału łatwopalnego. Scena kończy się więc sromotną klęską prometejskiej misji. Dar, który miał być skarbem wspólnoty, staje się narzędziem jej zagłady. Spiętrzenie absurdalnych rekwizytów nadało scenie jednoznacznie parodystyczny, komiczny charakter. Garbaczewski w ostatnich scenach swojego spektaklu nie zawarł radykalnej krytyki mitologii zaprzęganej przez Wyspiańskiego do budowania swojego dyskursu. Druga część *Wyzwolenia* Garbaczewskiego odznacza się anarchizującą energią i młodzieńczą butą konieczną nie tyle do tego, by niszczyć mity, ale by z nich drzwi. Dramat staje się strukturą gotową do wykorzystania na własnych warunkach.

Istnieje nic pokrewieństwa między finałowym gestem wykonanym przez Garbaczewskiego, a musicalową konwencją, jaką posłużył się Rychcik w kreowaniu grupy młodzieży szkolnej, której wychowawcą chce być Konrad. Oba przypadki jasno komunikują niemożliwość nawiązania porozumienia za pomocą kodu, którym posłużył się Wyspiański w *Wyzwoleniu*. Młodzież ze spektaklu Rychcika należy do zupełnie innej kultury niż Konrad. Nie mam na myśli polskiej kultury narodowej, ponieważ reżyser wyraźnie wpisuje w swoją inscenizację kontekst amerykański. Uczniowie posługują się innymi formami ekspresji na poziomie

wokalnym (śpiew) i cielesnym (taniec), a ponadto istnieje ścisła zależność między owymi formami a treściami, które są za ich pomocą komunikowane. Wyznają oni prymat doświadczenia indywidualnego nad zbiorowym, a jeżeli decydują się na wystąpienie w ramach zbiorowości, to tożsamości grup nie wyznaczają kategorie narodowe czy polityczne, co jest wyraźnie sygnalizowane poprzez wykorzystanie anglojęzycznych utworów muzycznych i przywołanie tekstów spoza kręgu kultury polskiej. Zbudowane na takim gruncie poczucie podmiotowości może być konkurencyjne wobec silnej indywidualności Konrada, skonstruowanej za pomocą środków literackich. W finale *Wyzwolenia* Garbaczewskiego Konrad znika zupełnie, a wraz z nim autor dramatu i zdolność metafor do budowania jakichkolwiek referencji. Struktura dramatyczna, która pozostaje, zyskuje właściwie materialność przedmiotu, a może nawet zabawki, której zastosowanie trzeba wymyślić od nowa.

Nie uważam żadnej z tych inscenizacji za lekceważącą wobec dramatu Wyspiańskiego. W obu przypadkach tekst pojawiający się na początku jest w dużym stopniu enigmatyczny, ma również ciężar teatralnej i literackiej tradycji, z którym twórcy mierzą się w procesie pracy. Posługują się słownictwem sugerującym, że dramat Wyspiańskiego posiada po części materialną naturę, wydaje mi się to jednak zasadne, ponieważ interpretacje Rychcika i Garbaczewskiego wskazują na to, że nie postrzegają oni *Wyzwolenia* jako czegoś, co zostało przez nich w pełni przyswojone. U obu reżyserów widoczne jest poczucie obcości wobec tego tekstu, i to obcości nieprzekraczalnej, skłaniającej ich do uważnego przyglądania się mu i badania go tak, jak bada się przedmiot o nieznannej proveniencji i funkcji. ■