

Metafizyczny rebus

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Twórcy wrocławskich *Ballad i romansów* usiłowali wybrać z tekstów Mickiewicza tematy rezonujące z widownią. Otrzymany destylat w niczym nie przypomina poetyki pierwowzorów, lecz dzięki oszczędnej formie i językowi pantomimy staje się materiałem do rekonstrukcji romantycznego pejzażu.

■ *Ballady i romanse* to prawdziwy teatr cudów. Świat wykreowany na kartach młodzieńczego cyklu poetyckiego Mickiewicza roi się od duchów, niepojętych zjawisk i dziwów natury. Przyroda jest w nim księgą pełną tajemnych znaków, w której każdy kamień bądź kwiat może okazać się kluczem do jakiejś ponurej tajemnicy. To na ogół sekrety wielkich namiętności – straszliwych zbrodni, zdrad i miłości po grób, osądzone już gdzieś w zaświatach, ale wciąż powracające ku przestrodze w pieśni gminnej, w niezapowiedzianych wizytach widm i demonów. W cykl Mickiewicza wpisana jest całościowa wizja świata, obejmująca rzeczywistość materialną, nadzmysłową i pośredniczącą pomiędzy tymi sferami bytu naturę. Pominięcie którejkolwiek z nich czyni z ballad zbiór banalnych opowieści z dreszczykiem.

Dla teatru, który chciałby zobaczyć w nich coś więcej niż malownicze baśnie, to twardy orzech do zgryzienia. Romantyczna wyobraźnia rozmija się ze współczesnym duchem racjonalności, trudno ją też dopasować do standardów dzisiejszej wrażliwości estetycznej. Twórcy *Ballad i romansów* zrealizowanych we Wrocławskim Teatrze Pantomimy usiłowali poradzić sobie z tym kłopotem, wy-preparowując z tekstów Mickiewicza garść tematów mających szansę na rezonans widowni. Otrzymany destylat w niczym nie przypomina poetyki pierwowzorów, lecz dzięki oszczędnej, hybrydowej formie, w której język pantomimy splata się z tańcem, elementami teatru fizycznego i performansu, staje się plastycznym materiałem do rekonstrukcji romantycznego pejzażu.

Podstawę scenariuszową przedstawienia tworzą trzy ballady, zrealizowane przez różnych reżyserów. Piotr Soroka wziął na warsztat *Romantyczność*, Zdenka Pszczołowska wybrała *Świtez*, zaś Błażej Peszek – *Lilije*. Pomiedzy kolejnymi odsłonami nie ma wyraźnego związku – to raczej zbiór wariacji na temat romantyzmu, każda z miniatur reprezentuje bowiem inny styl, poetykę i stosunek do tekstu źródłowego. Spoiwem, które je łączy, przynajmniej na płaszczyźnie formalnej, są „wędrujące” pomiędzy częściami postaci oraz muzyka, wykonywana na żywo przez wokalistkę Magdę Pasiorską i Szymona Tomczyka.

Reżyser otwierającej spektakl *Romantyczności* umieścił bohaterów ballady w zarysowanej umownie przestrzeni współczesnego mieszkania, rezygnując z baśniowego sztafażu oraz wątku sporu o instancje poznawcze (szkiełko czy oko). Ten zabieg zamienia Mickiewiczowski manifest „czucia i wiary” w kameralną opowieść o szaleństwie miłości. Na scenie stoi tylko fotel, na którym czasem przysiadła Karusia, ubrana w sukienkę i cielisty trykot, z odwzorowaną na nim anatomiczną mapą ścięgien i mięśni. Ta podskórna muskulatura będzie stanowić mocny kontrast dla „pustego” ciała zmarłego. Z czasem dziewczyna zrzuci suknię i odpowie na posągową, pięknie wyrzeźbioną nagość kochanka swoją własną, tętniącą życiem arterii i organów wewnętrznych. Ona wciąż tkwi w świecie materii organicznej – on jest już tylko cielesną formą, emanującą chłodnym pięknem rzeczy martwych.

Performans Agnieszki Dziewy i Eloya Moreno Gallego wydobywa z treści ballady to, co stanowi główny temat IV części *Dziadów*: cier-

pienie wywołane miłosną rozłąką. Bohaterka Dziewy nie radzi sobie z doświadczeniem utraty, podobnie jak Gustaw, który z rozdrapywania ran, rozpamiętywania wspólnie przeżytych chwil i pielęgnowania śladów po nieobecnej kochance uczynił celebrowany z masochistycznym zacięciem teatr zbolełej duszy. W obu przypadkach miłość jawi się jako uczucie ekstremalne, oddziałujące z siłą, która może okazać się destrukcyjna. Takiego właśnie granicznego stanu świadomości doświadcza dziewczyna z ballady po śmierci ukochanego chłopca, usiłując zappełnić po nim pustkę. Być może spotkanie ze zjawą, jakie oglądamy na scenie, nie jest seansem spirytystycznym, lecz odnawianiem obrazu, performowaniem jego obecności, zatracaniem się w Innym.

Rola Agnieszki Dziewy to studium obłądzenia miłosnego, w którym próżno szukać klarownej wykładni psychologicznej. Gra mocno, kontrastowo, zestawiając ze sobą skrajne stany emocjonalne – od lęku, jaki w jej bohaterce budzi pojawienie się widma, po desperackie pragnienie połączenia się z nim. Ciało kochanków krąży wokół siebie, zatracają się w tańcu, niemal pożerając się wzrokiem, lecz zbliżenie, do którego dążą, będzie zanurzeniem w śmierci. W sekwencji scen skomponowanych przez Sorokę Eros jest jedną z masek Tanatosa.

Refleksja nad prawomocnością różnych sposobów poznania, pominięta w *Romantyczności*, dość nieoczekiwanie pojawia się w *Świtez*. Zdenka Pszczołowska otwiera swoją część encyklopedyczną informacją na temat legendarnego jeziora. Ten rzeczowy komunikat, przedstawiający „twarde dane”, stanowi prze-

ciwwagę dla ukazanej w balladzie historii fantastycznej. Reprezentantem racjonalnie uporządkowanej wiedzy jest w spektaklu postać mędrca, funkcjonująca na obrzeżach akcji, która usiłuje rozwiązać zagadkę Świtezi. Narzędziem badań ma być – jak się wydaje – sam spektakl. Aktorzy odgrywają wydarzenia zapisane w „pieśni gminnej”, by znaleźć klucz do tajemnicy.

Opowieść o wyłowionej z wody dziewicy, zdradzającej sekret zatopionego miasta, o kobietach wybierających śmierć, by uciec przed hańbą gwałtu, wreszcie – o kwiatach, w których zamieszkały ich dusze, została tu ukazana przez pryzmat zbiorowości postawionej w sytuacji zagrożenia. Pszczołowska starała się ją sportretować z różnych stron, wprowadzając do akcji także carskiego żołnierza przestrzegającego mieszkańców przed nadciągającym niebezpieczeństwem. Cel tych zabiegów nie polega jednak na zbudowaniu iluzji średnio-wiecznej wojny. Reżyserka skoncentrowała się raczej na procesie kreowania jej obrazu, jakby testując skuteczność performatywnej mocy teatru. Jej ekipa realizacyjna poszła za sugestią tekstu Mickiewicza, w którym burzliwa historia zatopionego miasta powraca w dobiegających nocą znad jeziora odgłosach bitewnego zgiełku, jęków konających, krzyków niewieścich i dzwonów bijących na trwogę. W spektaklu pejzaż wojenny tworzy muzyka, a także efekty akustyczne, tła dźwiękowe, sample i przetworzone fragmenty tekstu. Nie mniej ciekawa

jest forma plastyczna spektaklu. Zamiast imitacji jeziora scenografka Anna Oramus postawiła na scenie kopulasty obiekt, przypominający zbiornik wodny obrócony do góry dnem. Niewielka przestrzeń namiotu ograniczyła jednak swobodę ruchu mimów i możliwości inscenizacji scen zbiorowych, uwydatniając ponadto techniczne szwy, związane z przemieszczaniem aktorów. Być może z tego powodu akcja staje się miejscami mało czytelna, choć obrazom skomponowanym przez Pszczołowską nie sposób odmówić wizualnej urody.

Błażej Peszek jako jedyny z trójki reżyserów sięgnął po słowo. Tekst *Liliji* wypowiadają aktorzy, a we fragmentach śpiewa także Pasierska. Znacznie szcudziej wykorzystano tu również środki teatralne. W *Lilijach* ożywają ściany starej piekarni, w której grany jest spektakl. Ich faktura modelowana światłem przeobraża się w mury zamczyska bądź staje się ekranem dla teatru zjaw i cieni, nawiedzających dręczoną wyrzutami sumienia mężobójczynię. Balladowy horror został tu przełamany poczuciem humoru. Komedijowy rysunek mają figury braci Pana (Artur Borkowski, Mariusz Sikorski), jakby zrosnięte ze sobą i nieodstępujące się na krok, błysk uśmiechu towarzyszy również nieszczerzej żalobie Pani po małżonku. Najbardziej efektowną częścią spektaklu staje się seans strachów i widziadeł osaczających morderczynię ze wszystkich stron. Izabela Cześniewicz odnajduje w roli Pani prawdziwie szekspirowskie namiętności.

Jej bohaterka miota się pomiędzy sprzecznościami: głosem sumienia i pragnieniem ciała, poczuciem winy i chęcią ukrycia zbrodni. Kresem tej szamotaniny jest szaleństwo, które zaciera granice pomiędzy realnością i majakami. To najbogatsza rola w spektaklu, imponująca skalą dramatycznego wyrazu.

Błażej Peszek ujął się za Mickiewiczowską mężobójczynią i oszczędził jej straszliwego finału, w którym wiarołomna żona wraz z braćmi zapadła się pod ziemię. Ten skądinąd sympatyczny gest toruje drogę empatii dla bohaterki, kierując uwagę widza raczej na okoliczności i motywy zbrodni, niżli na kwestię jej moralnego osądu.

Spektakl mimów, choć ciekawy formalnie, pozostawia jednak niedosyt. Brak w nim oznak głębszej lektury tekstów, niezbyt fortunnie wypadły też próby „oswojenia” metafizyki, zepchnięcia jej w sferę baśni czy bliżej nieokreślonej cudowności. Świat ballad jest pełen pułapek i złośliwych demonów, dzierżących klucze do najskrytszych tajemnic bytu. Człowiek nie ma do nich dostępu, został skazany na udział w grze z Nieznanym, nie będąc świadomym jej reguł.

Mickiewiczowski cykl to metafizyczny rebus, w którym nie ma jednoznacznych rozwiązań. Jego dydaktyka nie ma nic wspólnego z bajkami dla grzecznych dzieci. Spektakl wrocławski dowodzi, że ta strona romantyzmu wyraźnie rozmija się ze współczesną wrażliwością. ■

WROCLAWSKI TEATR
PANTOMIMY
IM. HENRYKA
TOMASZEWSKIEGO

Ballady i romanse
na podstawie poezji
Adama Mickiewicza

reżyseria
Piotr Soroka,
Zdenka Pszczołowska,
Błażej Peszek
kostiumy, scenografia
Anna Oramus
światło
Bogumił Palewicz
muzyka
Magda Pasierska,
Szymon Tomczyk
choreografia
(część Zdenki
Pszczołowskiej)
Oskar Malinowski

premiera
20 października 2022

Scena zbiorowa



fol. Natalia Kabanow / Wrocławski Teatr Pantomimy