Lady Kirkor

To już druga za mojej recenzenckiej aktywności *Balladyna* w Teatrze im. Juliusza Osterwy. Dzisiejszą inscenizację, w reżyserii Bogdana Cioska i ze scenografią Andrzeja Witkowskiego, od tej z 1995 roku, którą przygotował Paweł Łysak a oprawiła plastycznie Aleksandra Semenowicz, wiele różni. Łączy je jednak zaufanie do siły obrazu, którego istotnym elementem w obydwu realizacjach jest motyw purpurowej tkaniny, co zapewne daje powinowactwo z wieloma wystawieniami tego dzieła.

Zamysł inscenizacyjny Bogdana Cioska jest widoczny od pierwszej chwili spektaklu, który się zaczyna Epilogiem, więc od początku wiemy, że powinniśmy się zdobyć na dystans wobec oglądanej historii, jako do rzeczy całkowicie spreparowanej w teatralnym tyglu.

PUBLICZNOŚĆ
Czyjże jesteś stronnik?
WAWEL
Jestem sędzia bezstronny i naoczny świadek.
PUBLICZNOŚĆ
Jakżeś ty piorunowy opisał przypadek?
Powiedz! myśmy widzieli rzecz całą do końca.
WAWEL
Z ziarnka piasku dójść można do obrotu słońca,
Zaciekając się w rzeczy wydarzonej jądrze.
Królowa jak Salomon panowała mądrze,
Więc musiała być mądrą, przy mądrości cnota.
PUBLICZNOŚĆ
Panie Wawel, za prędka tych sądów szczodrota.
Było za kulisami stać od pierwszej sceny.
WAWEL
Komponowałem wtenczas nad Popielem treny.

W oryginale dziejopis jest tym, kto zamyka historię w pouczających rejestracjach zdarzeń, wykpiwanym przez Słowackiego, który jako twórca, reprezentował zgoła odmienną postawę. Kronikarz historii jest skrępowany faktami, podczas gdy poeta czuje się wolny od obowiązku dochowania im wierności, mając możliwość uruchamiania wyobraźni, której wytwory znakomicie służą ukazywaniu moralnego charakteru różnych sytuacji i zachowań. W przedstawieniu Cioska Wawel ma przygotować odbiorców do bacznej obserwacji konstruowanych scen, by skłonić nas do trudu wnioskowania. Zdaje się mówić: bądźcie czujni, bo będziecie musieli sami osądzić, a sprawy będą wam przedstawiane teatralnymi sposobami, ale tak jak w życiu – na wiele mamiących wasze zmysły i rozum sposobów. I spróbujcie odpowiedzieć, jak ten świat jest urządzony, jakie rządzą nim mechanizmy. Gdzie – według każdego z was – znajduje się złota korona Lechitów? I kto zrzuca ten piorun?

Owo stwarzanie scenicznych efektów jest tu wielokrotnie eksponowane. Co należy podkreślić, zabieg polega na ujawnieniu „teatralnej kuchni", a nie samego finalnego produktu. Za czasów Słowackiego ambicją teatru, szczególnie bulwarowego, a ten cieszył się największą popularnością, było eksponowanie widowiskowych elementów z wykorzystaniem najnowszych technik teatralnych, scenicznego malarstwa i oświetlenia oraz wprowadzeniem ruchu do dekoracji. Wszystko to miało wiernie naśladować zjawiska naturalne. Zaskakiwać mistrzostwem teatralnego oszustwa. Tymczasem reżyser lubelskiej inscenizacji obrał zgoła odmienny – choć wciąż pozostający w korespondencji z myślą Słowackiego – cel: podkreślać, że wszystko ma cha-

rakter teatralnej kreacji i podlega charakterystycznemu dla tej sztuki modelunkowi. Efektowne imitacje zostały obnażone do etapu ich preparowania. Celowo zostajemy odarci ze złudzeń. Wiatr słyszymy dzięki „maszynie do wiatru", z którą aktor pojawia się na scenie i zajmuje się jej obsługą. Podobnie widzimy, że tętent końskich kopyt jest ostentacyjnie ujawnionym przez jedną z postaci efektem stukania palcami w bębenek. Cała mimetyczna ambicja teatru została usunięta. I w tej sytuacji nie wiemy, co tu jest sceniczną prawdą. Nie możemy uchwycić granic między tym, co jest światem przedstawionym, a co warsztatem służącym do jego wykreowaniu. Granice się zacierają. My pozostajemy bezradni – zwodzeni trikiem, który, mimo że tak jawny, nie traci mocy swego oddziaływania. Natomiast w tym zastosowanym dyskretnie rozpoznajemy już tylko pewien udany chwyt. Wymyka się naszej percepcji coś, co mieliśmy ujrzeć z całą jasnością.

W tej koncepcji *Balladyny* rozwiązania estetyczne stają się źródłem statusu ontologicznego prezentowanej rzeczywistości. Organizacja przestrzeni, ruchu scenicznego i rytmu poszczególnych scen różnicuje tutaj dwa światy – realistyczny, choć jak mamy uzmysławiane, jest tylko teatralną kreacją, ale tak rzeczywistą, że aż wydaje nam się przeciętny i pospolity. Bohaterowie tych scen tylko nieznacznie akcentują zewnętrzne znamiona swojej pozycji, przywdziewając kostiumy, którym brak stylistycznej konsekwencji. Gmin nosi się z bazarową elegancją, Kirkor i Fan Kostryn w stylu młodzieżowym, Balladyna, kiedy tylko przestaje być wiejską dziewką, pokazuje się w satynowym szlafroczku, jakie dziś noszą panie z pretensją do luksusu. Sceny w chacie i na zamku toczą się w nieznacznie tylko modelującym przestrzeń świetle. Również gra bohaterów tego planu wymyka się scenicznej jednorodności, nie dając w zamian znaczącej indywidualizacji. Wszystko tu jest uśrednione, przeciętne i pospolite.

Natomiast światy pozaziemskie, wyreżyserowane tyleż w umyśle poety co w lubelskim przedsięwzięciu scenicznym, urzekają plastyką obrazu. Strefa działania Gopiany, Skierki i Chochlika ma chwilami niemal surrealistyczny kształt. Zachwyca czystością rysunku i subtelnością kompozycji. Kiedy nimfa wodna (Karolina Stefańska) wyłania się – dzięki wyeksponowanej pracy zapadni – z otchłani wód jeziora, by po chwili znów w nich zatonąć, i przegląda się w tafli ...lustra zawieszonego ukośnie nad sceną jest – jak na rusałkę przystało – urocza. Wydobyta z mroku światłem ma też szczególną „wyrazistość istnienia". Skonstruowana teatralnymi efektami staje się powabnym omamem. Złudzeniem, na powtórzenie którego mamy teraz ochotę czekać, bowiem przykuło nasze oko i naszą myśl i domaga się dalszego rozpoznania.

Obecność figur fantastycznych, wykreowanych bardziej niezwykłymi niż w pozostałych scenach środkami teatralnymi staje się dla nas nader intrygująca. Część tego efektu to zasługa obsady aktorskiej, która pozwoliła wyeksponować szczególne warunki wykonawców. Chochlik (Tomasz Bielawiec) „używa" swojego ciała na najdziwniejsze sposoby, eksponując jego niezwykłą giętkość i plastyczność, co przy niewielkim wzroście aktora daje zaskakujące efekty. Rzeczywiście staje się nieziemskim zjawiskiem wolnym od praw fizyki. W jego ruchach jest wyraz służalczości wobec tych, którym podlega, ale czasem też i władzy nad tymi, kogo swoją postawą zwodzi i uwodzi. To postać barwna i złożona, świadoma swych możliwości w fałszowaniu swej roli. Skierka (Jerzy Rogalski) wykorzystuje swoją charakterystyczną fizjonomię, łączącą dziecięco zdziwione oczy z ponad wiek postarzałymi rysami. Szpetna poczciwość wyrazu twarzy i charakterystycznie niepewny chód dają jego bohaterowi siłę wyrazu, nie poddającą się natychmiastowej interpretacji, jednak zapadającą na długo w pamięć.

Zadziwiający układ znaków teatralnych – wziętych z dramatu, ale i nawiązujących do jego słynnych wystawień (rowery BMX jako zabawna replika hond u Adama Hanuszkiewicza) oraz odleglejsze aluzje dramaturgiczne (Chochlik na drabinie niczym bohater romantyczny we wzniosłym monologu) może być źródłem przyjemności, ale też daje asumpt do refleksji natury filozoficznej – rozważań o naszym postrzeganiu rzeczywistości. Kryje się za nim system komunikowania z widzem. U Cioska kalejdoskop niespójnych stylistycznie scen – przypomnijmy: wykorzystywany przez romantyków jako zgodny z duchem epoki – a tu budowany na naszych oczach z elementów zgromadzonych w teatralnej rekwizytorni staje się wielką metaforą naszego odbioru świata i rozpoznawania wartości. W rozumieniu reżysera teatr doskonale obrazuje niejednoznaczność wszystkiego. Relatywność różnych rzeczy. I siłę iluzji. To przecież od prowadzenia światła zależy, czy w naszej świadomości powstanie wyobrażenie wąskiego skrawka przestrzeni czy rozległej płaszczyzny.

Spektakl potraktowałam jako rozważanie o ludzkiej duchowości, w której to, co tajemnicze, nieprzeniknione domaga się istnienia, choćby było po stokroć demistyfikowane. *Balladyna* Cioska unaocznia nam zawiłość sił władających naszymi czynami, które stają się w sumie „siłą fatalną" i niemożność uchwycenia prawdy o motywach działania, kiedy żyjemy na styku sprzecznych norm. Ten spektakl pokazuje ciemną stronę natury ludzkiej, która jednakże – niejako dla przeciwwagi – tęskni do źródła jasności. Jednak nie wie, skąd ono bije. Poszukując go, człowiek chwyta się złudzeń, mglistych przeczuć, mitów. I nawet te

małe punkty odniesienia stanowią ocalającą dobro sankcję. Możemy je brać za ustanowioną normę etyczną, jak bierzemy spiętrzone na scenie krzesła za spowity mgłami nadgoplański las.

Niestety, przy tej estetycznej wykładni przepada szansa na dostrzeżenie kreacji Hanki Brulińskiej w roli Balladyny. Pewne fragmenty tego przedstawienia, kiedy już wielokrotnie splamiła się krwią swoich bliźnich, zasługują na miano studium człowieka w matni swoich zbrodniczych czynów, z których każdy poprzedni wymusza ten następny. Pokazuje jak degradującym wewnętrznie doświadczeniem staje się zaspokojenie kolejnych żądz. Oddaje to nowoczesnymi środkami, przemawiającymi do dzisiejszej widowni, która jest oczytana w psychologii stanów emocjonalnych. Podkreślam to dla oddania sprawiedliwości, ale i z przeświadczeniem, że te sceny nie są tak całkiem z ducha tego przedstawienia.

Magdalena Jankowska

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie. Juliusz Słowacki. *Balladyna*: reżyseria: Bogdan Ciosek, scenografia: Andrzej Witkowski, kostiumy: Barbara Wołosiuk, muzyka: Paweł Moszumański, ruch sceniczny: Przemysław Śliwa, przygotowanie wokalne: Urszula Plis; premiera 9 lutego 2008.