

Wierność i precedens

Wiadomość, nad czym pracuje „Provisorium” i Kompania „Teatr” była zaskakująca! Zaskakująca, bo pierwszy raz grupa sięgnęła po tekst dramatu. W dodatku po sztukę, którą Tadeusz Różewicz wycofał ze sceny, kiedy po wystawieniu *Do piachu* w 1979 roku. Jej odbiór przerodził się w płytką awanturę wokół Armii Krajowej. Jej artystyczny wymiar niemal zupełnie zniknął wówczas z pola widzenia, a demaskatorski impuls podniecał niezdrowe emocje i odsłaniał zasklepione rany. Istota dzieła zgubiła się w odmęcie politycznego zacietrzewienia.

Zaskakująca, mimo że zespół wielokrotnie czerpał z zasobów literatury. Wystarczy przypomnieć ich największy sukces – *Ferdynand* Witolda Gombrowicza. Wcześniej by Robert Musil i Albert Camus. Jednak teatr ten:

„alternatywny”, „autorski”, „kreacji zbiorowej” i „pisany na scenie” – by nawiązać do rodowodu „Provisorium” – podstawę literacką traktował z dużą swobodą. Zwykł posługiwać się literackimi wyimkami, zderzał ze sobą poezję i prozę zaczerpnięte z różnych źródeł, co wypełniało ustanowioną przez nich kanwę dramaturgiczną.

A teraz, po premierze, już wiadomo, że przy pozorowanej zmianie teatr pozostał wierny własnej tradycji. Z charakterystycznych właściwości scenicznych do nowej realizacji przeniósł wielofunkcyjność scenografii i metaforyczny skrót. Precyzja osiągnięta na tym polu sprawia, że czteroosobowa obsada aktorska nie stanowi przeszkody w kreowaniu złożonej rzeczywistości. Nośnikiem znaczeń stają się tu najdrobniejsze działania sceniczne. Dłoń przeciągnięta zmysłowym

ruchem po świńskiej półtuszy w trakcie jej sprawiania sugestywnie nakłada na tę gospodarską czynność nową warstwę znaczeń. Zaczyna opowiadać o intymnych stronach trudnego życia „leśnych chłopców”.

Poetyka od lat doskonalona przez grupę właściwie osiągnęła już wartość graniczną i można by widzieć w tym pewne niebezpieczeństwo, gdyby równocześnie z przedstawienia na przedstawienie nie odmieniało swojego kształtu aktorstwo. O ile jeszcze w *Końcu wieku* według *Dżumy* Camusa aktorzy martwo recytowali swoje kwestie, a w *Ferdydurce* i *Scenach z Mitteleurop*y dominowało aktorstwo „symbolicznej biologii”, to w ostatniej realizacji osiągnęli wyżyny aktorstwa w duchu realizmu psychologicznego. Przy czym, co ważne, nie zrezygnowali jednocześnie z poprzednio wypracowanej formuły obecności aktora na scenie. Dwie skojarzone ze sobą metody aktorstwa dają znakomite rezultaty. Stosowanie ich pozwala celnie gospodarować czasem. Część scen zamienia się w pełne przenośnego znaczenia obrazy kondensujące „dzianie się”. W trud leśnego życia widz zostaje wprowadzony „streszczeniem”, które się sprowadza do powtarzania w kołko przekleństwa. Tupot nóg w marszu i ta artykułowana na wiele sposobów „k...wa mać” wystarczą za cała ekspozycję. Każdy z maszerujących ma przytroczony do pleców pień – ot i wszystko, co potrzebne, do wyobrażenia partyzanckiej rzeczywistości. Kilka punktowych świateł spod sufitu i jest las przeswiecony promieniami słonecznymi lub polana pod rozgwieżdżonym niebem.

Potem scena w ziemiance, kiedy mężczyźni śpiąc śpiąc w ciasnym legowisku – teraz mówią sobie bez względu na szarżę. Zbratani czysto fizyczna więź. Już nie zindywidualizowane postaci, tylko kłębowisko utrudzonych ciał, które szukają pociechy w krótkiej chwili autoerotycznej rozkoszy. Scena skomponowana z wielką troską o efekt plastyczny oraz jej rytmika nie pozostawia wątpliwości, że to obraz rzeczywistości przetworzonej artystycznie. A jednak właśnie w tej zdeformowanej postaci zadziwiająco silnie oddaje prawdę o tamtych ludziach i okolicznościach. Scieżnione i jak na komendę przewracające się z boku na bok ludzkie tłumoki pokazują nie tylko partyzanckie niewygody czy uzależnienie od siebie, ale i symbiozę tych istot, która jest nieświadomym źródłem wsparcia i otuchy. Siłą biologicznego przetrwania. Triumfem owadziej niezniszczalności.

W przedstawieniu tym jesteśmy świadkami niestannego balansowania między dosłownością a poetyką transformacją, gdzie akcenty są tak rozłożone, że problem mitu, czy raczej demitologizacji, pewnej

formacji wojskowej schodzi na plan drugi. Historyczne zaszłości ustępują miejsca ogólniejszemu dramatowi ludzkiemu, bez nachalnego aktualizowania.

Poziom aktorstwa Witolda Mazurkiewicza sprawia, że *Waluś* – postać naszkicowana przez Różewicza ledwie kilkoma kreskami, w jego kreacji nabiera nowego życia. W didaskaliach przedstawiony jako typowy „byczek” tutaj nie ma w sobie nic z wiejskiego osilka, a reprezentuje raczej typ zabiedzonej chudzińcy o odmiennym rysie tragiczności. Mazurkiewicz z własnych warunków cielesnych i braku chłopskości uczynił atut. Zagrał postać jeszcze dziecięcą naiwną, ale nie bezmyślną. Bystry wzrok zdradza, że jego zaufanie jest kredytem danym otoczeniu, które staje się niebezpiecznym polem manipulacji. I to niejako warunkuje istnienie ogólniejszego ładu, który trwa mimo jednorazowych naruszeń. Mimo wyroków ferowanych w imię wartości pozomych i złudnej sprawiedliwości. I wraz ze śmiercią Walusia, ginie szansa na znalezienie innej niż sądowa i wojskowa racja sankcjonującej instrumentalny charakter działań. Razem z nim ginie zaufanie w elementarny porządek moralny.

Walusiowa egzystencja, doraźnie oparta na samym instynkcie życia, jest płaszczyzną kontrastu, na którą rzutowane są zgoła odmienne postawy pozostałych bohaterów. Ci są bowiem reprezentantami idei wywiedzionych z odmiennej tradycji. Za nimi stoją doktryny polityczne. Ich zachowaniami rządzą wyznaczone stopniem pozycje zawodowe lub manery zdobyte według przynależności klasowej. To jego nieistotne i tak właściwie podle życie nabiera w tym kontekście szczególnej wartości. I, mimo udziału w bandyckiej wyprawie, on ze swoim zrozumieniem wagi wojskowego rozkazu pozostaje w jakims najogólniejszym sensie „czysty”. Dla niego świat ciągle jest miejscem porządku, który nie podlega instrumentalnym zabiegom.

Ludzie z tamtych ziemianek szukali nowego modelu świata, liczyli się pomysłami, lansowali swoje koncepcje. Walka wyrażała się w bojach o organizację sposobu korzystania z latryn przez żołnierzy różnych szarż. Sekwencje te zaprawione nieodłącznym komizmem zachowały swą ponadczasową wymowę. I dzisiaj nie brak podobnych ofiar, które funkcjonują na marginesie skłóconych ze sobą grup interesu. Ofiara z ich życia staje się łatwym gestem uspakajającym opinię społeczną, kiedy ta niepokoi się objawami wypaczeń we wzniosłym dziele porządku. I kiedy to od indywidualnego wymiaru tragedii odstręcza nas jej w istocie odstręczający obraz.

„Teatr nieczystej formy” jak sam Różewicz nazywa swój teatr znalazł w Teatrze „Provisorium” i Kompanii „Teatr” znakomitych wyrazielieli myśli dramatur-

ga. *Pieśń o życiu i śmierci korneta Krzysztofa Rilke* lira korbowa i śpiew Borysa Somerschafa, które w spektakl zostały „wtopione”/zanurzone działają jak filtr zatrzymujący wszelką polityczną doraźność, a uwalniają uniwersalny wymiar dzieła.

Magdalena Jankowska

Do piachu według Tadeusza Różewicza: Teatr „Provisorium” i Kompania „Teatr”; reżyseria – Janusz Opryński i Witold Mazurkiewicz; opracowanie muzyczne – Borys Somerschaf, konsultacja scenograficzna: Tomasz Bułhak, Jerzy Rudzki; występują: Jacek Brzeziński, Witold Mazurkiewicz, Jarosław Tomica, Michał Zgiet, Borys Somerschaf; premiera: 14 grudnia 2013, Centrum Kultury w Lublinie.