

III

Barbara Osterloff

**WOJNA W TRZECZ OBRAZACH.
O POLSKICH PREMIERACH *SKÓRY WĘŻA* SLOBODANA
ŠNAJDERA, *SYTUACJI RODZINNYCH* BILJANY SRBLJANOVIĆ
I *BECZKI PROCHU* DEJANA DUKOVSKIEGO**

Była zima roku 1998, kiedy jeden z warszawskich teatrów wystawił *Antygone* Sofoklesa¹. Przedstawienie otwierała projekcja dokumentalnego filmu, który w równym stopniu dotyczyć mógł Bośni, jak Czeczenii. Zamiast programu widzowie otrzymywali gazetę pełną zdjęć i relacji wojennych, tak jakby Teatr Studio usiłował ich przekonać, że *Antygona* to nie zabytek, lecz doskonałe narzędzie docierania do źródeł obłędów naszych czasów. Jednak skutek tych zabiegów był odwrotny do zamierzonego, ponieważ pokazywany w prologu autentyczny bezlitośnie obnażył retorykę, upozowanie i konwencjonalność widowiska. Tylko w jednej scenie miało ono temperaturę godną podjętego tematu – kiedy Kreon grany przez Jerzego Radziwiłowicza, lamentował nad ciałem syna. Ten obraz pozostawał w pamięci, natomiast inne zacierały się; nawet wielka scena pożegnania ze światem idącej na śmierć Antygony czy symboliczny gest Eurydyki, gwałtownym ruchem zrywającej z szyi sznur koralu, które rozpryskiwały się wokół niczym krople krwi. Dzisiaj, z dystansu czasu, o *Antygonie* Zbigniewa Brzozy, nazwanej przez krytyków *Antygoną z Kosowa* [Karolina 1998], a nawet „manifestem pokolenia rozczarowanego światem przemocy” [Wakar 1998] myślę jednak nieco inaczej, a nawet lepiej, podobnie jak o wystawionej w zbliżonym czasie *Elektrze* Krzysztofa Warlikowskiego, z chórem wystylizowanym na bałkańskie żałobnice². W obu tych przedstawieniach reżyserzy poprzez antyk

¹ Premiera odbyła się 4 II 1998 r. w Teatrze Studio w Warszawie. Reżyseria Zbigniew Brzoza, przekład Antoni Libera i Janusz Szpotański, scenografia Michail Czernaev, kostiumy Dorota Kołodyńska. W roli tytułowej występowały na przemian Maria Peszek i Izabella Szela (gościnnie).

² Premiera odbyła się 18 I 1997 r. w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Reżyseria Krzysztof Warlikowski, przekład Antoni Libera i Janusz Szpotański, scenografia Małgorzata Szczęśniak, muzyka Paweł Mykietyn. W roli Elektry wystąpiła Danuta Stenka.

starali się dotknąć dylematów współczesnego świata, traktując teatr jako miejsce istotnego dyskursu społecznego i politycznego. Takie myślenie było i nadal jest charakterystyczne dla twórców urodzonych w latach 60. i 70. XX wieku, których dojrzałe debiuty przypadały mniej więcej na koniec lat 90. Mówi się o nich „młodszy, zdolniejszy” i łączy w grupę, jednak grupą z jednolitym programem nie są – każdy z nich tworzy teatr na własny rachunek. Obok antyku ważny dla reżyserów tej generacji stał się również Szekspir i, na przykład, Szekspirowskiego Makbeta powracającego z bałkańskiej wojny widzieliśmy w przedstawieniu Piotra Kruszczyńskiego³. Ci właśnie reżyserzy jako pierwsi sięgnęli po dramaty autorów krajów byłej Jugosławii, podejmujących temat wojny. Właśnie oni, a nie twórcy starszego czy średniego pokolenia, w których biografiach twórczych rozrachunek z wojną, jeśli już się pojawiał, dotyczył wojen innych: II wojny światowej lub stanu wojennego, potocznie nazywanego „wojną jaruzelską”.

Obraz pierwszy. Matka i syn

Polska prapremiera *Skóry węża* chorwackiego dramaturga Slobodana Šnajdera odbyła się w Warszawie⁴ w miejscu, które w latach 90. wzbudzało zainteresowanie i nadzieje zwłaszcza młodej publiczności. Piotr Cieplak, absolwent reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej, objął niewielką scenę przy ulicy Marszałkowskiej. Obiecywał przekształcić ją w „najszybszy teatr w mieście” oraz „teatr dla martensów”, przy czym „najszybszy” znaczyć miało tyle, co błyskawicznie reagujący na otaczającą rzeczywistość, „wachający” swój czas. To lapidarne hasło promocyjne otwierało drogę do podejmowania aktualnych tematów, także politycznych, lecz Cieplak nie powtórzył błędów wielu swoich kolegów – nie interesowała go plakatu polityczność, doraźna aktualizacja, gorący reportaż, choćby w najatrakcyjniejszej teatralnie formie. Był już wówczas twórcą osobnym i konsekwentnym, idącym w teatrze własną drogą. Prowadził z widzem dialog o tym, co ważne dla człowieka przede wszystkim w perspektywie moralnej, przy czym był to dialog respektujący podstawowe tezy

³ Premiera *Makbeta* Szekspira w reżyserii Piotra Kruszczyńskiego w Teatrze Polskim w Warszawie odbyła się 14 I 2005 r.

⁴ Premiera odbyła się 16 maja 1998 r. w Teatrze Rozmaiłości w Warszawie. Reżyseria Piotr Cieplak, przekład Dorota Jovanka Cirlić, scenografia Ewa Beata Wodecka, muzyka Orkiestra Kormorany, ruch sceniczny Leszek Bzdyl. Obsada: Panowie we frakach: Michał Konarski, Waldemara Obłoz, Mirosław Zbrojewicz; Marta – Magdalena Kuta, Hasan – Mariusz Saniternik, Azra – Halina Chmielarz, Nienarodzony/Wąż – Adam Woronowicz, Anioł – Cezary Kosiński, Trzej Królowie: Wojciech Kalarus, Janusz Łagodziński, Jerzy Pożarowski, Sędzia – Lech Łotocki. Sztuka Šnajdera grana była również w Teatrze Krypta w Szczecinie w reżyserii Tatiany Malinowskiej-Tyszkiewicz i scenografii Jana Banuchy (premiera w listopadzie 1998 r.) oraz w Teatrze Łaźnia w Krakowie w reżyserii Tanji Miletić-Orucević (prem. w styczniu 1999 r.).

chrześcijaństwa. Dlatego też najczęściej wybierał takie teksty literackie, które stwarzały możliwość podjęcia tematu ludzkiej, ziemskiej kondycji postawionej przed wymiarem świętości. Biografie bohaterów jego przedstawień rozpięte były – i nadal są – pomiędzy krańcami przeciętności, nawet banalności, i świętości. Cieplak wciąż przypomina, że skrajności te nie mogą w życiu ludzkim bez siebie istnieć, są jak dwie strony tej samej monety. Sceny pokazujące, jak w człowieku mieszczą się i dobro, i zło, oglądaliśmy w *Historii o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, uwspółcześnionym renesansowym polskim misterium, a także w *Historii o Miłosiernej, czyli testamencie psa* Suasuny. Przedstawienia te tworzyły, jak pisano, „teatr prawdziwie religijny” z ducha Claudela czy Hoffmanstahla [Goźliński 1998]. Był to jednocześnie teatr bardzo atrakcyjny wizualnie, widowiskowy w formie, nasycony muzyką graną na żywo, ruchem, rytmem, pełen brawurowych pomysłów zaczerpniętych z estetyki mediów, które Cieplak potrafi przekształcić w odnawiający więź z widownią teatralny rytuał. W centrum tego rytuału zawsze znajduje się pojedynczy człowiek wydany na pokusy i walczący z samym sobą, najczęściej postawiony w sytuacji granicznej. Cieplak pochyla się nad nim ze zrozumieniem i współczuciem, pozostawiając widzowi perspektywę nadziei – wyraźnie opowiada się za tą jaśniejszą stroną życia. Dlaczego więc, zapytajmy, sięgnął po mroczną *Skórę węża*, sztukę wyrosłą z ludowego podania bośniackiego o zgwałconej kobiecie, która porodziła węża, oskarżającą zarówno nacjonalistów i religijnych fanatyków, jak też liberalnych Europejczyków, uosobionych tutaj w postaciach Trzech Królów, przybywających, by kupić nowonarodzonego?

To jasne – pisał Zbigniew Mikołajko – sztuka Slobodana Šnajdera jest palimpsestem kultur, mitologii, religii. Jest glosolalią, w której ożywają naraz teksty święte i nieświęte, modlitwy i złorzeczenie; w której ścierają się ze sobą uczucia wyzute ze słów i słowa pozbawione uczuć. Jest chaosem znaków, które dadzą ułożyć się w Kosmos, i ładem, który rozsypuje się na kawałki, gubiąc wszelki sens i wartość [Mikołajko 1997]⁵.

Autor tego erudycyjnego eseju, religioznawca i antropolog, odsłonił kolejne warstwy owego palimpsestu, jego liczne odniesienia mityczne, z mitycznym „czasem Narodzin, czasem Nowego Początku” w pierwszym rzędzie, stanowiącym oś dramatu. Analiza języka czy raczej języków dramatu Šnajdera, jaką Mikołajko przeprowadził, akcentuje jego wielogłosowość, na którą składają się między innymi: napuszona mowa „profesorów krwi” i gwara kaprali, słowa patosu i słowa trywialne, zaś cytaty albo parafrazy pochodzą z dwóch sakralnych Ksiąg – Koranu i Biblii. Jednak to wszystko, co fascynuje w lekturze poetyckiego i chciałoby się powiedzieć, bardzo literackiego, dramatu, jest dla te-

⁵ W tym samym numerze opublikowano tekst sztuki.

atru nie łączy wyzwaniem – jak wszystkie te erudycyjne odniesienia uwidocznić na scenie? Cieplak podjął to wyzwanie, by tak rzec, z dobrą wiarą. Nie dekonstruował tekstu, potraktował go integralnie i zarazem nie zaufał informacji zapisanej w didaskaliach – że akcja dzieje się podczas „wojny trzydziestoletniej”, odniósł ją do rzeczywistości aktualnej wojny na Bałkanach. Niemniej koncepcja przestrzeni gry była w jego przedstawieniu ahistoryczna i antyiluzjonistyczna. Scenograf Ewa B. Wodecka wypełniła dyspozytyw pustej sceny nielicznymi, wystylizowanymi i mobilnymi elementami, które w toku akcji nie tylko zmieniały swoje miejsca, lecz także funkcje i znaczenia. Centrum stanowił wyschnięty kikut drzewa, znak zniszczeń wojennych, pejzażu ogołoconego, a zarazem konkretny przedmiot wykorzystywany w działaniach aktorów. Na drzewo ktoś wspinał się jak na maszt okrętu, by zobaczyć okolicę lub chronił się przed zagrożeniem i tutaj przesiadywał Archanioł Gabriel, zaś pod drzewem Azra rodziła swoje dziecko z pomocą Marty. Znalazło się też na scenie metalowe łóżko, na którym leżała chora Azra, obok stojak z miednicą i oparty o ścianę rower Hasana. W głębi sceny umieszczone zostały ruchome kłapy-tablice, zza których wychylony ku widzom przemawiał Sędzia. Synkretyczne kostiumy aktorów łączyły przetworzone elementy folklorystyczne i religijne (Trzej Królowie w rynsztunku tradycyjnie obecnym w plastycznych przedstawieniach tematu: z koronami na głowach i bogatymi szatami), a także inspiracje z mody współczesnej oraz elementy żołnierskich mundurów. Nawet cienia opisowości nie było w tej scenografii, która bałkańskość tematu i realiów przywoływała w lekkich napomknięciach. Podkreślała jednocześnie swoją teatralność, gotowa na przyjęcie rzeczywistości tu i teraz tworzonej wobec widzów. Przedstawienie otwierał prolog w niebie, Panowie we frakach śpiewali i wydawali rozkazy do mikrofonów trzymanyh w rękach, jak artyści rozpoczynający show. Mocna scena, której ekspresji, także muzycznej (ostry rock), trudno było aktorom potem dorównać.

W zuniwersalizowanej i zarazem teatralnej przestrzeni rozgrywał się na scenie *Rozmaitości* dramat Azry i jej niechcianego macierzyństwa, które okazało się darem, lecz darem niewiarygodnie trudnym. Cieplak starał się wydobyć ze sztuki Śnajdera to głębokie napięcie moralne, które sprowokowało dyskusję wokół apelu papieża Jana Pawła II do kobiet gwałconych w Bośni: by rodziły dzieci poczęte w aktach przemocy (pamiętamy, jak gwałtownie zareagował na ten apel Gustaw Herling-Grudziński w opowiadaniu *Błogosławiona, święta*). Reżyser zatrzymał się jednak w pół drogi; jakby nie do końca chciał się mierzyć z brutalnością tekstu lub przed taką konfrontacją powstrzymywał go światopogląd (inna rzecz, że nie byliśmy wtedy jeszcze w polskim teatrze tak oswojeni z brutalizmem, jak dzisiaj). W każdym razie, tekst dramatu opierał się reżyserkiej interpretacji i pojawiły się na scenie *Rozmaitości*, w ewangelicznej przypowieści o wojnie i śmierci, obrazy nie do końca wiarygodne, podobnie jak

emocje. Dotyczyło to przede wszystkim roli Hasana. Mariusz Saniternik dążył do tego, żeby był to ktoś, kogo da się lubić, choć zarazem wyćwiczony w sztuce wojennej brutal. Aktor nie uwidocznił procesu, drogi swojego bohatera od ciemności do jasności, nie uzasadnił ewentualnego przełomu wewnętrznego postaci, poprzestał na jej powierzchownym rysunku. Nie do końca zdała więc egzamin metoda pracy Cieplaka, zaczerpnięta z tradycji studiów i laboratoriów teatralnych, która z reguły owocuje pięknymi rolami w jego przedstawieniach. Cieplak dąży indywidualność aktora i szuka prawdy jego cielesności, które pozwalają wypełnić zarys danej roli. Podobnie jak w poprzednich swoich przedstawieniach i tym razem reżyser chciał, by aktorzy budowali postaci tylko po części drogą zagłębiania się w jej psychologię. Przeważała praca nad odnalezieniem charakterystycznego dla postaci rytmu: tempa jej ruchów, timbre'u jej głosu, powracających jak refren – chociaż dyskretnie i niemechanicznie – gestów, które pozwalają aktorowi oczyścić postać z konwencji i uzyskać prawdę – jej esencję. Tak, aby z jednej strony postać aktorska była pełnokrwista, a z drugiej esencjonalna – jak moralitetowy everyman. Ważną rolę w pracy nad *Skórą węża* spełnił Leszek Bzdyl, wybitny aktor teatru ruchu i pedagog stale pracujący z Cieplakiem. Wychodził on podczas prób nie od elementów obmyślanej choreografii, tylko od analizy struktury zdarzeń, a następnie uruchamiał całą cielesność aktorów. Dawało to czasem niezwyklej rezultat artystyczny, jak na przykład w scenie spotkania i pojednania Azry (Halina Chmielarz) z synem. „Na próbach – wspomina Leszek Bzdyl – wykonawca roli syna, Adam Woronowicz, dał najpiękniejszy taniec świata; był w improwizacji wspaniały, zobaczyliśmy wstrząsającą, idealną transformację ciała”⁶. W przedstawieniu scena ta nie miała już takiej temperatury, a mimo to sprawiała wielkie wrażenie, tak była nasycona aktorskimi emocjami. Stała się ikoną miłości matki i syna, a zarazem ich lęku przed śmiercią i bólu rozstania. Był to obraz „metafizycznego i realistycznego paktu miłości. Jak w Ewangelii – konkretne zdarzenia prowadzą tu ku metafizycznym znaczeniom” – pisał Grzegorz Janikowski [1998]. Innym obrazom przedstawienia zabrakło podobnej intensywności emocjonalnej i energii. Problemатyczny okazał się też symbol tytułowego węża, zakorzeniony w mitologii bałkańskiej, który w polskiej kulturze utożsamiany jest przede wszystkim z symbolem Złego ducha (Szatana) i chytrą, z grzechem i złem, w mniejszym stopniu z mądrością, płodnością, odnową i uzdrowieniem (linienie węża to przecież zrzucanie starej skóry dla nowej). Dlatego też, zamiast „opowieści o splątanych ścieżkach rozmaitych religii, o księgach nakazów i zakazów, o ich dwuznacznej roli otrzymaliśmy misterium o nawiedzeniu kobiety przez anioła (u Śnajdera bardzo ludzkiego i przypominającego bardziej greckich herosów niż bezpłciowych niebiań-

⁶ W rozmowie z autorką odbytej w Akademii Teatralnej w Warszawie 26 października 2008 r.

skich stróżów)” – pisał Tomasz Miłkowski [1998]⁷. Przedstawienie zamykał obraz trzech samotnych sylwetek wojennej Świętej Rodziny – dwóch matek, Azry i Marty, i jednego ojca, Hasana – wypatrujących dorosłego już dziecka na dziedzińcu wojskowych koszar. Widzą, jak biegnie ku nim i cieszą się, ale ich radość kończy się wraz z odgłosem serii z karabinu. Syn ginie.

Obraz drugi. Piaskownica

*Sytuacje rodzinne*⁸ serbskiej dramatopisarki Biljany Srbljanović miały w teatrze polskim do tej pory siedem realizacji⁹. Przedstawienie w warszawskim Teatrze Studio, które pojawiło się jako piąte z kolei, powstało z autentycznej fascynacji tym dramatem Piotra Łazarkiewicza, przedwcześnie zmarłego ostatnio reżysera filmowego¹⁰. Początkowo, w pierwszych rozmowach ze scenografką Dorotą Kołodyńską (notabene autorką kostiumów do wspomnianej na wstępie *Antygony* Z. Brzozy), reżyser chciał dość wiernie zrealizować na scenie wizję przestrzeni wpisanej w tekst dramatu. Miało to być rzeczywiście jakieś podwórko blokowiska, biedne i brudne. Stopniowo jednak zaczęto odchodzić od tej koncepcji z obawy przed pułapką iluzjonizmu – trzeba byłoby stworzyć na scenie cały plac zabaw obok zrujnowanego domu w Belgradzie. Dodatkową komplikacją okazał się brak środków w budżecie teatru na tak dużą dekorację, a wreszcie brak odpowiedniej sceny¹¹. Ten przymus realiów pracy zmienił kierunek myślenia realizatorów, co w ostatecznym rachunku okazało się korzystne dla przedstawienia. Twórcy wykorzystali aurę i charakter miejsca, w którym miało ono być prezentowane – sceny w tzw. malarni na poddaszu teatru z dość niskim stropem i odsłoniętą maszynierią teatralną, a także z niewielką widownią. Początkowo, w pierwszych projektach, scenografka wypełniła to miejsce kartonowymi pudłami, z których dzieci miały lepić swój świat. Potem zastąpiła pudła drewnianymi paletami, odpowiednio spatynowanymi, które jej zdaniem lepiej łączyły się z architekturą sceny. Dodała kilka rekwizytów, jakby zaczerpniętych

⁷ W roli Anioła wystąpił Cezary Kosiński.

⁸ Druk sztuki w tłumaczeniu Doroty Jovanki Cirlić w „Dialogu” 1999 nr 5.

⁹ Polska prapremiera *Sytuacji rodzinnych* odbyła się 21 I 2000 r. w Teatrze Współczesnym im. E. Wiercińskiego we Wrocławiu w reżyserii Krystyny Meissner i scenografii Andrzeja Witkowskiego. Sztukę Srbljanović wystawiono również w: Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu (prem. 10 II 2001 r.), Teatrze Dramatycznym w Elblągu (prem. 21 IV 2001 r.), Teatrze im. J. Osterwy w Gorzowie (prem. 15 IX 2001 r.) i ostatnio w Teatrze im. W. Siemaszkowej w Rzeszowie (24 II 2007 r.). Pod innym tytułem *Zabawy na podwórzu* wystawiona została także na Wydziale Zamiejscowym krakowskiej PWST we Wrocławiu jako spektakl dyplomowy.

¹⁰ Premiera odbyła się 18 IV 2002 r. w Teatrze Studio w Malarni Teatru Studio w Warszawie. Reżyseria Piotr Łazarkiewicz, scenografia Dorota Kołodyńska, muzyka Antoni Łazarkiewicz. Obsada: Nadeжда – Maria Peszek, Milena – Agata Piotrowska-Mastalerz, Vojin – Jarosław Boberek, Andija – Dariusz Toczek.

¹¹ Relacja Doroty Kołodyńskiej w rozmowie z autorką przeprowadzonej 15 listopada 2008 r. w Akademii Teatralnej w Warszawie.

z tego magazynu rzeczy zapomnianych i niepotrzebnych. W jednej ze scen dzieci składały z nich telewizor, w innej znajdowały metalową tabliczkę z napisem ostrzegającym przed wysokim napięciem sieci. Był też na scenie prawdziwy piasek jako znak piaskownicy – miejsca zabaw dzieciennych, które w sztuce Srbljanović są zabawami okrutnymi i drastycznymi. Odniesienia wojenne pojawiały się tylko w dalekich przetworzeniach, w detalach. Niepokojąca, abstrakcyjna muzyka potęgowała klimat destrukcji i zagrożenia, ale całkowicie była pozbawiona efektów dźwiękonaśladowczych (inaczej niż w prapremierowej realizacji wrocławskiej – pełnej huku wybuchów, odgłosów wojny, z megagłośną muzyką Jacka Ostaszewskiego, naśladującą np. wizg spadających bomb¹²). Jeśli idzie o kostiumy, ich bazą była aktualna moda młodzieżowa, lecz scenografka wprowadziła wojskowy kolor khaki i starannie zniszczyła gotowe ubiory zakupione w sklepach, by osiągnąć efekt zabrudzenia i nadpalenia. Wojna w przedstawieniu Łazarkiewicza odcisnęła się przede wszystkim w ludziach, niezdolnych do życia w normalnych relacjach, okaleczonych psychicznie. Dzieci w dramacie Srbljanović to zaledwie kilkunastolatki bawiące się w dom, a każda z ich zabaw kończy się zbrodnią, aktem unicestwienia rodziców: uduszeniem, podpaleniem, poderżnięciem gardel¹³. Relacje pomiędzy dziećmi i rodzicami są kalekie, chore, opierają się na przemocy. Rodzina jest tutaj przestrzenią anonimowości, agresji, wandalizmu, tortur i terroru. Nie ma w niej miejsca nie tylko na empatię, ale nawet na chęć wysłuchania, a co dopiero zrozumienia drugiego człowieka. „Zachowanie dzieci – pisał Łukasz Drewniak – jest barometrem podminowanego, rozgoryczonego serbskiego społeczeństwa, które nie mogą już dręczyć innych nacji, zaczyna dręczyć samo siebie” [2002]. Ale to tylko jeden aspekt i zarazem perspektywa interpretacyjna dramatu. Zabawy dzieci w *Sytuacjach* każą się zastanowić nad fenomenem zła, jego źródłami i mechanizmem powstawania w szerszym aspekcie problemowym. Co ludzi pcha do złych czynów? Jak rodzi się przemoc i co powstawaniu jej sprzyja? Srbljanović zapisała w swoim dramacie dynamiczne procesy psychologiczne sprzyjające rodzeniu się zła: dezindywidualizację, posłuszeństwo względem autorytetów, bierność w obliczu zagrożenia, samousprawiedliwienie, racjonalizowanie zagrożenia, czyli cały katalog elementów składających się na to, co współczesny psycholog amerykański Philip Zimbardo nazwał „efektem Lucyfera”:

Jednym z podstawowych procesów wpływających na transformację zwykłych, normalnych ludzi w bezduszných lub wręcz wszetecznych krzewicieli zła jest dehumaniza-

¹² Brzmiała ona „jak skrzyżowanie pneumatycznego młota z rykiem silników i artyleryjską kanonadą” („Polityka” 2000, nr 5).

¹³ Warto dodać, że pomysł dramatyczny Srbljanović przypomina film Roberta Glińskiego *Niedzielne igraszki*, w którym zabawy dzieci odbijają realne życie zdominowane przez strach i przemoc.

cja. Działa ona jak ślepotą mózgową, która przysłania myślenie i zaszczepia przekonanie, że inne osoby to mniej niż ludzie. Sprawia, że niektóre osoby zaczynają postrzegać innych ludzi jak wrogów zasługujących na dokuczliwe tortury i unicestwienie [Zimbardo 2008: 18].

Najtrudniejszym zadaniem dla aktorów w przedstawieniu Łazarkiewicza było powiązanie dwóch planów gry zapisanych w tekście sztuki. Dzieci grają w *Sytuacjach...* dorosłych, lecz nie przestają być dziećmi. Jak takie zadanie mają przeprowadzić aktorzy – dorośli ludzie, by nie popaść w ilustracyjne, infantylne zachowania? Nie każdemu z wykonawców udało się tę metamorfozę dziecko/dorosły uwiarygodnić, nie zawsze obronili się przed fałszem, zabrakło zniuansowania piętér ról. Wyjątkiem była rola Marii Peszek, która grała Nadeždę, dziewczynkę udającą psa. Jednym spojrzeniem, pełnym strachu i błagania o litość, albo też wyrażającym bezgraniczne oddanie, potrafiła oddać naturę zwierzęcia, które czuło, cierpiało i bało się jak człowiek – nawet własnego cienia.

Obraz trzeci. Tratwa Meduzy

*Beczka prochu*¹⁴ macedońskiego dramaturga Dejana Dukovskiego w reżyserii Grażyny Kani długo, bo prawie cztery lata, utrzymywała się w repertuarze Teatru Wybrzeże¹⁵. Przedstawienie prezentowane było na kilku festiwalach, między innymi na toruńskim Kontaktcie, gdzie zdobyło nagrodę (co nie było łatwe po wcześniejszej wizycie świetnego przedstawienia *Beczki...* z Belgradu¹⁶), a także na bydgoskim Festiwalu Prapremier, lecz już bez takiej aprobaty. Wzbudziło krytyczne opinie, a nawet słowa oburzenia: recenzentów raził przede wszystkim brutalny, naszpikowany przekleństwami i obsceniczny język, którym mówią wszystkie bez wyjątku postaci sztuki, „banda oszołomów i degeneratów”¹⁷. Nie dostrzeżono jednak, że formuła teatralna wypracowana przez zespół, wzięła ów język w teatralny nawias; nie odwzorowywano tutaj rzeczywistości na zasadzie werystycznej kopii w skali 1:1, nie podpatrywano życia na gorąco. Teatr Wybrzeże zbudował pewien model świata w nader klarownej i przemyślanej inscenizacji. Pierwszym sygnałem owego zdystansowania wobec świata przedstawionego dramatu dla uważnego widza stać się powinna już sama lektura obsady, zamieszczona w programie. Przy nazwiskach aktorów

¹⁴ Druk sztuki w tłumaczeniu Doroty Jovanki Cirlić w „Dialogu” 1996 nr 2.

¹⁵ Prapremiera polska *Beczki prochu* odbyła się 7 IV 2002 r. na Dużej Scenie Teatru Wybrzeże w Gdańsku. Reżyseria Grażyna Kania, scenografia Vincent Gertler. Obsada: Małgorzata Rajner, Małgorzata Oracz, Mirosław Baka, Grzegorz Gzyl, Dariusz Jankowski, Florian Staniewski, Dariusz Szymaniak.

¹⁶ Było to na Kontaktcie w r. 1998, kiedy Jugosłowiański Teatr Dramatyczny pokazał *Beczkę...* zagrąną niezmiernie realistycznie, w reżyserii Slobodana Unkowskiego.

¹⁷ Wypowiedź Joanny Chojki dla „Głosu Wybrzeża” z 4 VI 2002 r.

nie zamieszczono imion postaci, których w dramacie Dukovskiego jest dwadzieścia trzy.

Wszystkie – mówi autor – są jak gdyby wzięte z czarnej kroniki prasowej, z kartoteki policyjnej – a przecież nie mamy do czynienia z prymitywną publicystyką, każda z nich ma swoje życie wewnętrzne, które prędzej czy później okazuje się tragiczne. I każda z postaci czuje potrzebę poszukiwania miłości” [Beczka 2003].

W gdańskim spektaklu aktorów było tylko siedmiu i każdy grał po kilka postaci, występując w tym samym kostiumie, a raczej w ubiorze charakterystycznym dla subkulturowej mody blokowisk. Takie rozwiązanie podkreślało wpisaną w sztukę wymiennosc ról i to w podwójnym znaczeniu tego słowa – także jako destrukcji indywidualnej tożsamości. Autor dramatu wykorzystał dobrze znany chwyt literacki, znany choćby z *Korowodu* Schnitzlera czy współczesnego wariantu tej sztuki, *Blue room* Davida Hare’a. W obu sztukach jedna z postaci sceny poprzedniej przechodzi do sceny następnej, a takie przejście oznacza zmianę roli ofiary do roli kata lub odwrotnie. Już pierwsze sceny dramatu Dukovskiego pokazują skrajne okrucieństwo: zakatowanie nastolatka, napastowanie dziewczyny w pociągu i próbę gwałtu, przyjaźń zamieniającą się w nienawiść. „[...] nie wiadomo, komu współczuć, czy temu, co zabijał, czy zabitemu. Właściwie to wszyscy moi bohaterowie są ofiarami, bo wokół panuje obłęd” – mówi autor [Beczka 2003]. Dukovski napisał dramat o świecie, w którym rozprzestrzenia się wirus zła, atakując po kolei wszystkich bohaterów¹⁸. Jakie są jego korzenie,

¹⁸ Warto dodać, że autorem głośnej ekranizacji sztuki Dukovskiego, pokazywanej na festiwalu w Wenecji, jest Goran Paskaljević, który akcję filmu umieścił we współczesnym, powojennym Belgradzie i rozegrał w czasie jednej nocy. Te nowe ramy wymagały dopisania nowych scen, na przykład sceny przedstawiającej rodzinę bośniackich Serbów mieszkających w garażu. Kiedyś ojciec rodziny był profesorem w Sarajewie, a teraz jest kierowcą autobusu jeżdżącym na nocnej zmianie, ponieważ nie chce się ponizować, pracując dla hien wojennych, czyli wpaść w pułapkę, która już pochłonęła jego syna. Po pokazie filmu w Wenecji prasa pisała: „Nareszcie mamy film o konflikcie bałkańskim, na jaki czekaliśmy. Reżyser *Beczki prochu* nie tylko odkrywa rzeczywistość byłej Jugosławii, lecz również próbuje odsłonić korzenie historycznej tragedii, jaka rozgrywa się na naszych oczach [...]. Nieoczekiwane spojrzenie od wewnątrz wzbogaca film i zmienia w ważkie i znaczące dzieło („La Repubblica”, 08.09.98). Ta ironiczna ekspozycja jednej nocy z życia Belgradu jest najlepszym jak dotąd dziełem serbskiego reżysera: dogłębnym i krytycznym spojrzeniem na mentalność Serbów, pokazującym źródła obecnego konfliktu w byłej Jugosławii. *Beczka prochu* Gorana Paskaljevicia to ironiczny atak na serbską mentalność i dotychczas najlepszy film mówiący o tragedii Bałkanów” (Derek Malcolm, „The Guardian”, 17.09.98). „Film *Beczka prochu* Gorana Paskaljevicia jest dziką, ciemną odyseją jednej nocy dzisiejszego Belgradu i już został przez niektórych okrzyknięty najciekawszym filmem tegorocznego festiwalu. Najbardziej niepokojące jest to, że wypadki przedstawione w filmie mogłyby rozegrać się w każdym dużym mieście na świecie. Paskaljević sugeruje, że wszyscy siedzimy na beczce prochu” (David Stratton, „Variety”, 14.09.98). „Widok ponad tysiąca widzów wstających ze swych miejsc, by nagrodzić film 10-minutową owacją na stojąco, należy do najbardziej niezapomnianych scen, jakie trudno sobie wyobrazić na znaczącym festiwalu filmowym. *Beczka prochu* powstała w niezwyklej koprodukcji międzynarodowej: francusko-grecko-turecko-macedońskiej, a kraje te zwykle nie podają

źródła, motywacje, możemy się tylko domyślać, tekst nie daje szczegółowych wskazówek. Zło autor traktuje jako pewien abstrakt – nie ma tu ludzi z krwi i kości, są modele pewnych zachowań, drastycznych i brutalnych. Tymczasem, jak pisze cytowany już przeze mnie wcześniej Philip Zimbardo, niekoniecznie trzeba diagnozować problem zła, odwołując się na przykład do zakorzenionego w religii dualizmu dobra i zła czy dobroczynnego lub sprowadzającego na złą drogę wychowania. Wystarczą założenia psychologiczne:

Zło polega na zamierzonym zachowaniu się w sposób, który rani, wykorzystuje, poniża, dehumanizuje lub niszczy niewinne jednostki – lub używaniu swojej władzy i siły systemowej, by nakłaniać lub dać przyzwolenie innym do działania w ten sposób w naszym imieniu. W skrócie, jest to „czynić niedobrze, wiedząc, co dobre” [Zimbardo 2008: 27].

W przedstawieniu Grażyny Kani bohaterowie zostali ograbieni z motywacji psychologicznych i pozbawieni indywidualnej psychologii, co sprawiło, że czynione przez nich zło nie przerażało, nie budziło grozy. Było ono bardzo widowiskowe i efektowne, wypełnione energią młodych wykonawców, którzy balansowali na cienkiej linii dzielącej grę emocjonalną od formalnej, opartej na przerysowaniu gestu, umowności zachowań, odrobinę groteskowym uproszczeniu. Każdy z nich przeprowadzał zadania zgodnie z własnymi upodobaniami i temperamentem, stąd różne aktorskie konwencje gry w tym przedstawieniu: bliżej gry formalnej i groteski (Grzegorz Gzyl) lub emocji i psychologizmu (Miroslaw Baka). Podobnie jak w samym tekście sztuki Dukovskiego – pisanej w czasie wojny, ale nieokreślającej konkretnie czasu i miejsca akcji – w gdańskim przedstawieniu znalazły się tylko sygnały, że bohaterowie przeszli przez wojenne piekło. Wojna przewijała się gdzieś na marginesie rozmów, mającyla w tle wydarzeń. Dynamiczne rytmy muzyki o bałkańskich nutach w rozpoczynającej i zamykającej przedstawienie scenie tańca były aluzją do szaleństwa zła, które ogarnęło ludzi. Łącząca jedenaście afabularnych sekwencji przestrzeń gry budziła skojarzenia z filmową barką z *Undergroundu* Emira Kustiricy, ale równie dobrze kojarzyć się mogła z obrazem *Tratwa Meduzy* Teodora Géricault. Bałkańscy rozbitkowie wsadzeni na pokład niby barki odbywają podróż przez świat, który wypadł z formy. Pochylony ku widowni prostokątny podest, ustawiony na scenie właściwej teatru, brak kulis, obnażenie maszynierii i wnętrza – oglądaliśmy w Gdańsku „teatr, który wystawiał teatr” [Limon 2002]. Podest otoczony basenami z wodą był miejscem, z którego nie dało się uciec; woda zamykała wszystkich w niewidzialnym więzieniu. Wchodząc do niej, niektórzy bohaterowie widowiska popełniali samobójstwo. Za podestem znajdował się ekran, na

którym wyświetlano collage dokumentów filmowych pokazujących świat spoza teatru: biedne ulice, odrapane domy, nieład i brud. Aktorzy wchodzili na podest z tyłu, siadali na jego krawędzi, z nogami spuszczoneymi w przestrzeń dla widzów niewidoczną, odwróceniu do nich tyłem.

Podczas gdy „Grażyna Kania myśli teatrem – Dejan Dukovski – społecznym czy politycznym plakatem i przedstawienie pozostaje kontekstowo otwarte” – zwracał uwagę Jerzy Limon [2002]. To zapewne sprawiło, że czytano polską prapremierową inscenizację *Beczki prochu* różnie: jako „spektakl o zniewoleniu mentalnym i emocjonalnym” [Żółkoś 2002], ale też jako spektakl pokazujący „groteskowość codzienności, groteskowość strachu, przed którym śmiech jest może jedyną obroną” [Czartoryska-Górska 2002]. Sama zaś młoda reżyserka deklarowała:

Dla mnie nie jest to sztuka o osołomach z Serbii, Macedonii czy Chorwacji, ale o niemożności życia w systemie, w którym ludzie, aby przetrwać, muszą zabijać siebie: psychicznie, fizycznie, politycznie czy ekonomicznie. Bohaterowie Dukovskiego stają się zwierzętami. Nie wiem, czy przyczyn należy szukać w religii, polityce, mentalności, czy w każdym człowieku. Chciałam tylko opowiedzieć, że taka beczka prochu może wybuchnąć wszędzie, gdzie człowiek jest tłamszony [Nie ma 2002].

* * *

Z kilkunastu premier współczesnego dramatu południowosłowiańskiego w teatrze polskim w latach ostatnich wybrałam trzy, które wydały mi się ważne z kilku względów. Dramaty Slobodana Šnajdera, najstarszego dramatopisarza w tym gronie, i znacznie od niego młodszych Biljany Srbljanović i Dejana Dukovskiego opisują świat, który na oczach ich autorów się rozpadł.

Chcąc nie chcąc, znalazłam się więc w samym środku wojny – mówi Srbljanović. – Tak było z moją generacją, która nie miała żadnego wpływu na wojnę. Przywykliśmy do widoku żołnierzy jadących na front i ciał wracających z frontu. Dopiero kiedy wojna się skończyła, zrozumieliśmy, co się stało [Świat 2007].

Mimo całej odmienności poetyk polskich realizacji tych dramatów, znajduję w nich pewną cechę wspólną – reżyserski gest odrzucenia pokusy zacierania granic sztuki i życia, tak charakterystyczny dla teatru polskiego w ostatnim dziesięcioleciu. Inaczej mówiąc, zacierania granic fikcji i empirii, a tym samym negowania tradycyjnego podziału na sztukę i nie-sztukę. Uważam to za szczególnie walor opisanych przeze mnie przedstawień, ponieważ temat wojny bałkańskiej prowokował do zacierania granic sztuki przedstawiania na rzecz aktualnego dokumentu życia, tymczasem Piotr Cieplak, Piotr Łazarkiewicz i Grażyna Kania od takiej właśnie nie-fikcji odeszli. Mając świadomość, iż Polska jest odległa nie tylko geograficznie, lecz także kulturowo od miejsca bałkańskiego konfliktu, zrealizowali własne teatralne wizje współczesnej tragedii, uwolnione

od doraźnej polityczności. Wpisali jednocześnie dramaty Šnajdera, Srbljanović i Dukovskiego w szeroki nurt humanistycznej refleksji o naturze ludzkiej, podejmowanej przez artystów polskiego teatru wciąż na nowo, jakże bliskiej dialektom współczesnej eksperymentalnej psychologii społecznej, badającej fenomen zła.

DEDYKACJA

Senadzie z Sarajewa i Selmie z Belgradu, moim niegdyś przyjaciółkom.

Bibliografia

- [Karolina 1998] – Karolina, *Antygona z Kosowa*, „Gość Niedzielny”, nr 17.
 [Czartoryska-Górska 2002] – L. Czartoryska-Górska, *Eksplzja prostoty*, „Didaskalia”, nr 48.
 [Drewniak 2002] – Ł. Drewniak, „Przekrój” 2002, nr 21.
 [Goźliński 1998] – P. Goźliński, *Naiwny i romantyczny?*, „Notatnik Teatralny”, nr 16–17.
<http://film.onet.pl/F,6731,1094214,1>.
 [Janikowski 1998] – G. Janikowski, *Balkańska ewangelia*, „Sycyna”, nr 12.
 [Limon 2002] – J. Limon, $V=(R^2+Rr+r^2)\cdot\pi/3\cdot h$, „Teatr”, nr 1–2.
 [Mikołajko 1997] – Z. Mikołajko, *Wąż w rzeźni*, „Dialog”, nr 9.
 [Miłkowski 1998] – T. Miłkowski, *Nie na tego węża skóra*, „Trybuna Ludu”, 9 VI.
 [Nie ma 2002] – *Grażyna Kania. Nie ma takiego drugiego zawodu*, rozm. Roman Pawłowski, „Gazeta Wyborcza”, 28 V.
 [Świat 2007] – *Biljana Srbljanović. Świat mogą zmienić nowi ludzie*, rozm. Roman Pawłowski, „Gazeta Wyborcza”, 4 V.
 [Wakar 1998] – J. Wakar, *W świecie szaleńców nie ma rozgrzeszenia*, „Życie Warszawy”, 30 II.
 [Zimbardo 2008] – P. Zimbardo, *Efekt Lucyfera*, PWN, Warszawa.
 [Żółkło 2002] – M. Żółkło, *Wybuch*, „Teatr”, nr 4–6.

Barbara Osterloff

WAR IN THREE IMAGES. ABOUT THE POLISH PREMIERES OF DEJAN DUKOVSKI'S *SNAKE SKIN*, BILJANA SRBLJANOVIC'S *FAMILY STORIES* AND SLOBODAN SNAJDER'S *POWDER KEG*

(Summary)

The article concerns the following theatrical plays: *Powder Keg* (pol. *Beczka prochu*), *Family Stories* (pol. *Sytuacje rodzinne*) and *Snake Skin* (pol. *Skóra węża*) directed by Grażyna Kania, Piotr Łazarkiewicz and Piotr Cieplak, who represent the youngest and the middle generation of polish theatrical directors and in the same time opt for different theatrical poetics varying from a specific kind of brutalism to poetics achieved by a theatrical metaphor of the highest quality. It seems to me, that such

a choice will allow me to multiaspectually analyze the theme of Yugoslavian war, which was put under discussion by the Polish theatre with a sense of responsibility and an appropriate timing, taking part in the European discussion about the war.

Translated into English by Jakub Banasiak