

Wielki, bo w błazeńskiej szacie

DARIUSZ KOSIŃSKI

Gdyby w Polsce był teatr narodowy o długiej, nieprzerwanej i żywej tradycji, nowe przedstawienie Jana Klaty wywołałoby spore poruszenie i dyskusję. Obawiam się, że bez tego wzbudzi raczej konfuzję.

KIEDY MICHAŁ ZADARA WYSTAWIŁ w Teatrze Narodowym w Warszawie „Aktora” Norwida, pisano o tym jako o ważnym akcie odzyskania zapomnianego dramatu, nie zawsze zdając sobie sprawę, że wypowiedzenie takiego sądu dowodzi słabości rodzimej sceny. „Wielki Fryderyk” to nie „Aktor”, a Adolf Nowaczyński to nie Norwid, ale wieloletnia nieobecność tego dramatu na scenie też nie wystawia polskiemu teatrowi dobrze świadectwa.

Wcześniejsze dzieje sceniczne tego wybitnego tekstu wiązały się przede wszystkim z wielkimi kreacjami aktorskimi: Ludwika Solkiego, który reżyserował prapremierę w Krakowie w 1909 r., a potem przez wiele lat popisywał się w roli Wielkiego Fryca (fragment kreacji został nawet sfilmowany), oraz Jana Świderskiego (Teatr Ateneum, 1977; Teatr TV, 1981). Wielce dwuznaczny dramat nie stał się przedmiotem poważniejszego namysłu. Inscenizacja Klaty może to zmienić. Choć w tytułowej roli także obsadzono wielkiego i słynnego aktora, Jana Peszka, nie sposób powiedzieć, że „Wielki Fryderyk” został wystawiony dla niego. Na pytanie, dlaczego w swoim pierwszym pokrakowskim przedstawieniu zrealizowanym na polskiej scenie Jan Kłata sięgnął właśnie po Nowaczyńskiego, odpowiedziałbym – parafrazując Stanisława Wyspiańskiego – bo znalazł w nim to, „co jest dziś w Polsce do myślenia”.



MICHAŁ SZLAGA / TEATR POLSKI W POZNANIU

„Wielki Fryderyk”, próba generalna, 4 maja 2018 r., Teatr Polski w Poznaniu

Europa i Irokezi

Nowaczyńskiego bez trudu można oskarżyć o tak modny dziś w prawicowej retoryce antypolonizm. Choć w jego dramacie nie ukrywa się bezwzględności pruskiego drylu i opartego na nim państwa, to jednocześnie stojąca za nim polityka jest przekonująca. Fryderyk Wielki to polityk-państwowiec, który na wiele lat przed Carlem Schmittem dowodzi, że tym, co decyduje o sile i znaczeniu podmiotu politycznego, jest możliwość dysponowania życiem poddanych i że znaczenie państwa mierzy się lękiem, jaki ono wzbudza. Dowodem ostatecznym na słuszność tych rozpoznań i szkodliwość wszelkich mrzonek demokratycznych jest Polska – zniszczony przez nadmiar wolności i brak dyscypliny kraj „Irokezów”, dzikusów, którzy nie tylko zasłużyli na utratę własnego państwa, ale powinni wręcz być wdzięczni, że ich zacofane społeczeństwo cywilizują teraz Prusacy, którzy „odzyskali” część jego ziem. Co gorsza, główną obok Fryderyka postacią jest biskup Ignacy Krasicki, ukazany jako oportunistą, niemal zdrajca, a zarazem łasy na pokusy pisarz-egotyk.

Kłata nie złagodził tego obrazu – wprost przeciwnie. W dramacie politycznej logice przeciwstawione są nie argumenty, ale silne afektywne reakcje, jakie wzbudzają losy i gesty jej ofiar, przede wszystkim Tadeusza Krasickiego, który w finale popełnia demonstracyjne samobójstwo. U Klaty jego straceńczy protest traci moc i znaczenie, bo samobójstwo zostaje udaremnione, a cały wątek wymontowano z żelaznej konstrukcji fabularnej oryginału, skrócono i sprowadzono do kilku węzłowych sytuacji.

Na dodatek wykreślone zostały bardzo ważne w dramacie postacie von Zietenów: syna i ojca. Pierwszy wraz ze swoją ukochaną stanowił swoiste wariantywne odbicie losów Tadeusza i Justyny Gockowskiej, drugi w wielkiej scenie przeciwstawiał się Fryderykowi, a choć ostatecznie (jak wszyscy) przegrywał, to przynajmniej wypowiadał racje pruskich poddanych. W poznańskiej inscenizacji syn zniknął, a ojciec pojawia się jedynie na chwilę jako zakuty w zbroję krzyżacką, milczący i ośmieszony duch przeszłości. Na dodatek podjęta przez młodego von Zietena

→ decyzja o wyrzeczeniu się ukochanej dla kariery zostaje przypisana Tadeuszowi, co przemienia jego finałowy gest w jakiś absurdalny akt niekonsekwencji. Główny wątek fabularny traci spójność i schodzi na dalszy plan. Na pierwszy wysunięte zostają dysputy, w których słyszeć niemal wyłącznie głos tych, którzy piszą historię – twórców imperiów. Taka też rozmowa, Fryderyka i następcy tronu (Jakub Papuga), kończy przedstawienie ostatecznym aktem tryumfu *Realpolitik*.

Rezultat tych zabiegów (których większość widzów zapewne nie zauważy, bo kto czytał Nowaczyńskiego?) jest taki, że ze sceny płynie potok prusackiej i antypolskiej „propagandy”, adresowany do publiczności. To my jesteśmy „Irokezami”, których trzeba chronić przed nimi samymi. Jawnie kolonizatorski dyskurs jest nam rzucający w twarz jak wyzwanie, ale też jako prowokacja do myślenia o tym, czy i co możemy mu przeciwstawić.

Biskup i martwy pies

Klata przeciwstawia mu dwie zagadkowe sekwencje stanowiące wyłom w językowej logorei rządzącej sceną pruską. Bohaterem obu jest biskup Krasicki (świetny Michał Kaleta). W scenach dworskich rozmów elokwentny, ale służalczy, gotowy przyjąć każde poniżenie, w tych dwóch sekwencjach jawi się nagle jako postać zagadkowa i ciemna.

Pierwsza z dwu scen kończy drugą, długą część przedstawienia. Zaczyna się od wspomnienia biskupa o weteranie, który potracony przez jego powóz umierał ze słowami o miłości ojczyzny i bliźnich. Kaleta bardzo serio wypowiada słynny wiersz „Święta miłości kochanej ojczyzny”, po czym rozlega się kilka pierwszych wersów „Chenko” Red Box: „*we stand alone (...), hybrid, devided*”. Piosenka urywa się i tylko echo wyizolowanego chórkę (kto zna, wie, o czym mówię) przebiega przez salę jak nagły spazm tęsknoty, nieco komedianckiej, ale jakoś bolesnej.

Jeszcze bardziej niepokojąca i ciemna jest długa scena z ostatniej części przedstawienia, rozegrana w oniryczno-rytualnym rytmie narzucanym przez pierwszą część III Symfonii Góreckiego. Lament Matki Boskiej pod krzyżem towarzyszy dziwacznej ceremonii pogrzebu suki Fryderyka Wielkiego. Władca

wnosi chude zwłoki martwego psa i kładzie uroczyście na rozłożonej na proscenium poduszce. Wszystkie postacie przedstawienia poza Fryderykiem kiwają się jak w transie, wielokrotnie okrążają scenę. Trwa to długo, staje się męczące. W pewnym momencie wszyscy padają na ziemię w drgawkach i po chwili zastygają w bezruchu. Wszyscy poza biskupem.

Ten podchodzi do poduszki i walcząc z gniotącymi wszystko akordami Góreckiego recytuje nad zwłokami psa kolejne swoje bajki, poczynając od „Ptaszków w klatce”. Mówi i mówi, a każda z bajek opowiada o tym samym: o złu rządzącym światem, o ukaranej pysze, o pochwalie ostrożności, którą wielu nazwałoby tchórzostwem. Krasicki o coś walczy, coś próbuje zbudować, ale niemal nie sposób powiedzieć – co. W końcu bierze poduszkę z psem i usiłuje wynieść go uroczyście. Potyka się jednak. Zwłoki suki i biskupia tiara spadają na ziemię.

Te dwie sceny unieważniają erudycyjną gadaninę wypełniającą większość przedstawienia i wzbudzającą nie bardzo zrozumiałą wesołość części publiczności (Horodniczy wygląda zza kulis i pyta o to samo, co zawsze). Są jego ciemnym, ściśle teatralnym jądrem, wyładowanym energią całkowicie odmienną od oświeceniowo-racjonalnego zamordyzmu Prus. Jest w nich ból i smutek pomieszany z wściekłością i wstydem. Jakby nagle do Sanssouci zawitał nocą Chochół.

Klata nie daje w swoim „Wielkim Fryderyku” odpowiedzi na pytanie o polskość, ale rozgrywa „co jest w Polsce do myślenia” w taki sposób, by przez zakłócenia, pęknięcia, przesunięcia wywołać zaniepokojenie, podważyć zbyt ustabilizowane poglądy i skostniałe wyobrażenia. To teatr wymagający, o lata świetlne odległy od publicystyki czy politycznej aktualizacji, o których wciąż bredzą przeciwnicy reżysera. Teatr o tym narodził się, w imię którego, owszem, krzyczy się i chce zabijać, ale o którym nie ma się odwagi myśleć serio.

© DARIUSZ KOSIŃSKI

ADOLF NOWACZYŃSKI, WIELKI FRYDERYK
– reżyseria, adaptacja tekstu, oprawa muzyczna Jan Klata, scenografia, światła i kostiumy Justyna Łagowska, ruch sceniczny Maćko Prusak. Teatr Polski w Poznaniu, premiera 5 maja.