

TOMASZ KOWALSKI

PRZECIWIW OBOJĘTNOŚCI

Teatr Polski w Poznaniu,
Teatr Żydowski w Warszawie

MALOWANY PTAK

wg powieści Jerzego Kosińskiego
reżyseria: Maja Kleczewska,
dramaturgia: Łukasz Chotkowski,
scenariusz:

Maja Kleczewska i Łukasz Chotkowski,
choreografia: Kaya Kołodziejczyk,
kostiumy: Konrad Parol, muzyka:
Cezary Duchnowski, scenografia:
Wojciech Puś i Marcin Chlanda, film:
Kacper Fertacz i Przemysław
Chruścielewski, światło: Wojciech Puś,
premiera: 26 marca 2017

„Chłopiec w Malowanym ptaku ucieleśnia dramat naszej cywilizacji: tragedia zbrodni zawsze pozostaje z żywymi” – to zdanie, pochodzące z autokomentarza Jerzego Kosińskiego do jego najgłośniejszej powieści, może służyć jako jeden z kilku kluczy do przedstawienia wyreżyserowanego przez Maję Kleczewską. Nie otwiera ono wszakże wszystkich wątków, składających się na palimpsestową strukturę spektaklu, traktującego wprawdzie Malowanego ptaka jako punkt wyjścia i źródło poszczególnych sytuacji, niebędącego jednak klasyczną adaptacją. Dla twórców przedstawienia równie istotna, jak tekst literacki (a może nawet ważniejsza), jest bowiem historia jego recepcji, symptomatyczna dla kształtu polskiej debaty, dotyczącej postaw Polaków w czasie Zagłady.

Od panelu poświęconego tej kwestii zaczyna się zresztą spektakl, którego pierwsza część rozgrywa się w Malarni. Dyskusja odbywa się pod hasłem



„Umysł skuty strachem”, aktorzy zasiadają za stolikami, na ustawionych w rzędzie białych fotelach. Wypowiadane przez nich kwestie to cytaty zaczerpnięte z tekstów i wypowiedzi prasowych – między innymi Jana Błońskiego, Aliny Calej, Barbary Engelking, Jana Tomasza Grossa, Waława Kujbidy, Ewy Kurek, Moniki Sznajderman, Jana Żaryna (nazwiska autorów wyświetlane są na stojącym za fotelami ekranie). Stanowiska, jak nietrudno się domyślić, od samego początku są spolaryzowane. Głosem podkreślającym konieczność rozliczenia się z przeszłością oraz skalę obojętności, jaką polska zbiorowość przejawiała wobec eksterminacji Żydów, przeciwstawiają się obrońcy „paradygmatu polskiej niewinności” (skądinąd, dobór tych tekstów można by nieco zróżnicować, łatwo bowiem odnieść mylne wrażenie, że antysemityzm w Polsce dotyczył jedynie pewnych grup, nie zaś stanowił – jak jest w rzeczywistości – istotną cechę narodowej kultury). W ich polemikach regularnie powraca liczba drzewek zasadzonych w jerozolimskim Instytucie Jad Waszem, upamiętniających Polaków ratujących Żydów – Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Rytualne niemalże przywoływanie ich w tej polsko-polskiej debacie to oczywisty zabieg wizerunkowy, nieustające zaklinanie przeszłości, mechanizm reprodukowany prawie do znudzenia. Być może właśnie dlatego w pewnym momencie część uczestników panelu zaczyna przysypiać, ich

ciała bezwładnie zsuwają się z foteli, zastygają w groteskowych pozach, jakby zupełnie wymknęły się spod kontroli.

Z naukowymi i publicystycznymi sporami mocno kontrastuje apel Jerzego Walczaka „o przygarbienie pamięci o żydowskich mieszkańcach naszych ulic, o żydowskich właścicielach domów, w których teraz mieszkamy”, który aktor czyta pod koniec panelu. *Odwołuje się on do elementarnej wrażliwości i zachęca do przewyciężenia lęku przed przeszłością, zarazem jednak z prostych słów, jakimi się posługuje, układa się obraz skali społecznego wyparcia wspólnej historii, obaw przed symbolicznym choćby przywróceniem ofiarom miejsca.*

Utratę tematyzuje również początek drugiej części spektaklu, rozgrywanej na Dużej Scenie. Twórcy umiejscowili ją w scenografii z *Dybuka* Szymona An-skiego, zrealizowanego przez Kleczewską w 2015 roku w Teatrze Żydowskim, przedstawiającej tamtejszą salę prób, po zburzeniu siedziby teatru istniejącą już zresztą wyłącznie w sferze pamięci. Podobnie jak tamten spektakl, tę część otwiera monolog Jerzego Walczaka, grającego jedno z wcieleń Jerzego Kosińskiego. Ubrany w garnitur, w ciemnych okularach, wypowiada słowa powoli i w skupieniu. Towarzyszy mu wiernie kopiujący jego ruchy chłopiec, dziecięce wcielenie autora, łącznik pomiędzy nim a bohaterem powieści. Zaczerpnięte z niej epizody nie są traktowane dosłownie,

nie układają się też w spójną fabułę. To raczej nielinearna kompozycja scen zakorzenionych wprawdzie w narracji Kosińskiego, ale przetwarzających ją, szukających przede wszystkim potencjału emocjonalnego. Zabieg ten koresponduje z kompozycją powieści, opartą na opisach zdarzeń rozgrywających się w kolejnych miejscach, do których trafia wciąż uciekający chłopiec – nikt zresztą nie wie: żydowski czy cygański.

Surrealistyczne, chwilami wręcz obsceniczne nagromadzenie zła, z jakim styka się bohater powieści, znajduje odzwierciedlenie w filmowych obrazach tworzących istotną warstwę spektaklu. Na ekranie pokazywana jest zarówno opowieść o miłosnych uniesieniach Lecha (Wiesław Zanowicz) i Ludmiły (Joanna Drozda), jak krwawa zemsta kobiet, których mężowie dopuścili się z nią zdrady, budząca skądinąd skojarzenia z losem wielu Żydów ukrywających się na terenach wiejskich, którzy zginęli zakłuci widłami przez polskich sąsiadów. Opowieść o paleniu zwłok (zaczepiona ze świadectwa Szłoma Venezii, członka Sonderkommando w Auschwitz-Birkenau) znajduje ekwiwalent w ujęciach płonących lalek. Część wykorzystanych w spektaklu nagrań może razić nadmierną ilustracyjnością i balansowaniem na granicy kiczu, inne bronią się znakomicie, potęgując atmosferę sennego koszmaru i odrealnienia, wspieraną przez świetlne instalacje Wojciecha Pusia i muzykę wykonywaną na żywo przez Orkiestrę Antraktową Teatru Polskiego.

Oniryczną, rwaną dramaturgię *Malowanego ptaka* (z Łukaszem Chotkowskim współpracowała przy niej Paulina Skorupska) współtworzą sceny niezaczepione bezpośrednio z powieści, częściowo jednak przynajmniej się do niej odnoszące, a zarazem poszerzające spektrum przedstawianych wydarzeń. W narracji Kosińskiego zakorzeniona jest, na przykład, jedna z najbardziej sugestywnych scen spektaklu, rozgrywająca się w kościele. W powieści bohater, służąc do mszy, przewraca się przy ołtarzu pod ciężarem mszału, za co chłopci wywlekają go ze świątyni i wrzucają do kloaczego dołu.

W spektaklu postaci znacznie większą wagę, niż do potknięcia ministranta, przywiązują jednak do śpiewanej pieśni – „Boże, coś Polskę...”, ze znamionną prośbą: „Od Żydów Polskę racz oczyścić, Panie”. Komentują także przeprosiny za Jedwabne i cytują wierszyk o Grossie. W powieści ma też źródło fragment, w którym mowa o pociągach jadących do obozu zagłady w Treblince oraz Polakach machających w ich stronę, tutaj połączony ze sceną eleganckiej zabawy, w czasie której jeden z jej uczestników (Michał Kaleta), pijany i ordynarny, obsesyjnie powtarza historię dwudziestu wagonów wypełnionych ludźmi, po pewnym czasie wracających już bez nich.

Twórcy spektaklu dotykają w ten sposób kolejnych pól, na których uwidoczniają się antysemickie kody polskiej kultury. Powieść Kosińskiego – będąca literacką fikcją, a więc efektem pracy twórczej wyobraźni – pod tym względem okazuje się paradygmatyczna, by nie powiedzieć: „prawdziwa”. Nie w takim jednak sensie, jakiego oczekiwaliby grana przez Teresę Kwiatkowską badaczka (nasuwająca skojarzenia z Joanną Siedlecką, autorką książki *Czarny ptasior*), od samego początku tej części czujnie prostująca „przekłamania” Kosińskiego i wytrwale dowodząca, że biografia bohatera nie ma nic wspólnego z autentycznymi doświadczeniami autora, który przeżył Zagładę ukrywany przez Polaków. Z jej perspektywy wszystko jest jasne – niewdzięczny pisarz, chcąc zyskać sławę, oczernił tych, dzięki którym udało mu się ocalić życie. Chłopi machający w stronę pociągów nie pozdrawiali wcale strażników, ale wyrażali w ten sposób swoje współczucie lub dawali upust przerażeniu. I nikt nikogo nie wrzucał do kloaki, bo przecież to na polecenie księdza jeden z parafian udzielił schronienia chłopcu (dlaczego interwencja księdza – największego autorytetu – była konieczna, nie wydaje się jej istotne).

Ta „demaskatorska” kampania współbrzmi wyraźnie z cytowanymi w pierwszej części głosami, próbującymi wykreować obraz polskiego społeczeństwa przejętego losem Żydów lub przekonywać, że przejawiana obojętność

wobec niego była w zasadzie usprawiedliwiona. Twórcy spektaklu starają się pójść innym tropem, kilkakrotnie bowiem pojawia się w nim zdanie, że nierobienie nic też wynika z wyboru, stanowi efekt świadomej decyzji. To dlatego pod koniec spektaklu kilkoro aktorów, siedząc na krzesłach ustawionych na wprost widowni i stopniowo się do niej przysuwając, cytuje pytania stawiane świadkom Zagłady przez Claude'a Lanzmanna. Ich oskarżycielski wydźwięk jest wymierzony przede wszystkim w obojętność wobec przeszłości, która – choć uparcie wypierana – przecież nie zniknęła. Być może to ją właśnie uosabia postać z zasłoniętą twarzą i wieńcem na głowie, mająca na sobie kilka warstw niepasujących do siebie ubrań, w rozedrganym, szamańskim tańcu przechodząca wśród publiczności tuż przed zakończeniem spektaklu (gra ją choreografka Kaya Kołodziejczyk, która wcześniej kilkakrotnie tańczy w przedstawieniu). Jest niczym dybuk, który wstąpił w ciało dziewczyny, niczym duch niemogący zaznać spokoju, domagający się zadośćuczynienia.

Spektakl Mai Kleczewskiej jest najciekawszy w tych momentach, w których – idąc za niepokojącą, a chwilami przerażającą narracją Kosińskiego – operuje niejednoznacznością i symbolem. Nie brakuje mu siły także w części scen posługujących się większą dosłownością, choć ta nie zawsze działa na jego korzyść, podobnie jak wielość tematów, jakich chce dotknąć. Te formalne pęknięcia i niedostatki wynikają jednak w dużej mierze ze skomplikowanej materii, z jaką twórcy starali się zmierzyć, próbując za pomocą *Malowanego ptaka* nie tylko doprowadzić do takiej konfrontacji z przeszłością, która skłoni do przewyciężenia chęci ciągłego jej wypierania, lecz także pokazać trwałość opisywanych w powieści mechanizmów i – poprzez uwolnienie emocji – spróbować przełamać wciąż żywą obojętność albo wrogość. ■