

**anhelli. wołanie**

według tekstów Juliusza Słowackiego

reżyseria: Jarosław Fret

premiera polska: 15 kwietnia 2010

Wanda Świątkowska

**ciężar  
anioła**

**W** pierwszym odruchu chciałam tę recenzję narysować. Moje notatki z przedstawienia mają charakter szkiców, co nie jest aż tak oryginalne, bo *Anhelli* inspirował Jacka Malczewskiego, Vlastimila Hofmana, Witolda Pruszkowskiego czy – ostatnio – Mateusza Rakowicza, który w projekcie Barbary Wysockiej z cyklu „Słowacki. Dramaty wszystkie” ilustrował poemat „na żywo”.

Również ZAR otwiera i zamyka swe przedstawienie obrazem. W ciszy – zanim zabrmi i po tym, jak wybrzmi pieśń. Ten teatr przemawia plastyką i śpiewem, a także pustką i ciszą. Muzyka i obraz pojawiają się w nim na równorzędnych zasadach, a od naszej wrażliwości zależy, czy spektakl zostaje nam w uszach, czy pod powiekami. We mnie zostają obrazy i o nich chcę opowiedzieć.

**Przestrzeń**

Ramą *Anhellego* jest nowo otwarta siedziba Instytutu im. Jerzego Grotowskiego – Studio na Grobli. Odrestaurowany i kolorowy budynek, z którego tarasu rozciąga się widok na Odrę, służy za miejsce prezentacji pierwszej (*Uwertura. Fragmenty o przecuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa*) i trzeciej (*Anhelli. Wołanie*) części Tryptyku *Ewangelie dzieciństwa* Teatru ZAR. Na część drugą (*Cesarskie cięcie. Próby o samobójstwie*) widzowie przemieszczają się do Sali Apokalipsy w Ratuszu. Teatralna wędrówka rozpoczyna się zatem i kończy w obszernej i otwartej na trzy strony świata sali na Grobli. W *Uwerturze* szeroko otwarte okno wpuszcza do sali odgłosy wieczornego miasta – stukot tramwajów, klaksony samochodów, szmer rozmów. W *Anhellim* z zewnątrz przychodzi światło – przez trzy wysokie okna po prawej stronie sceny zagląda świt – błękitno-szara luminacja brzasku. Spektakle ZAR-u potrzebują oddechu, możliwości przeciągu, otwarcia przestrzeni, może nawet wyjścia ewakuacyjnego. Ten teatr się rozpycha, a jednocześnie zagarnia widzów, pozwalając im być bardzo blisko, otoczyć się, usiąść obok, odczuć wibrację pieśni.

Przestrzeń *Anhellego* tworzą surowe deski sceny i równomiernie rozciągnięte ponad nimi żaglowe płótno. Dwie płaszczyzny przeglądające się w sobie, a jednocześnie zamykające przestrzeń horyzontalnie, momentami wręcz ją duszące. Przez to *Anhelli* staje się „płaski” albo raczej płaszczyznowy, a podstawowa walka, jaka zdaje się tu rozgrywać, dotyczy kierunków – poziom kontra pion.

Scena jest areną zmagania – a w jej centrum jeden człowiek; w kolejnych rundach otaczany orbitującymi postaciami – włączającymi się do akcji, przyglądającymi się jej z obrzeży, śpiewającymi na niskich stołeczkach ustawionych w głębi. Są nieustannie gdzieś obok, towarzyszą, ale *Anhelli* jest tak naprawdę pod tym brezentowym niebem sam. Nie może uciec, zejść, może co najwyżej usunąć się na brzeg i odpocząć, ustąpić pola innym działającym. Co chwila uparcie wraca na ring.

Pusta przestrzeń zapełnia się ludźmi, działaniami, przedmiotami – czasem ma się wrażenie natłoku, zagracaenia – stołki, drzwi, tyczki, płaszcz, misa, świece, lampa, lina, księga, ziemia, pióra. Chwilami aż



fot. Ken Reynolds

za dużo tych „symbolicznych” rzeczy – sekwencje działań budują się wokół przedmiotów (ogrywanie wielofunkcyjności stołka momentami mnie drażniło).

Stałym elementem przestrzeni są trzy framugi drzwi, jak trzy krzyże wygnańców – krzyże Golgoty, a jednocześnie krzyże Schillera. Zastępując je zarysami drzwi, Jarosław Fret ucieka przed natrętnymi aluzjami. Bo nie mesjanizm jest bohaterem tego przedsięwzięcia, nie naród – a człowiek.

**Między niebem a cmentarzem**

Spektakl rozpoczyna się obrazem mężczyzny walczącego z przestworzem. To *Anhelli* (Matej Matejka), uczipiony żaglowej liny, zмага się z niebem. Zawiesza się całym ciężarem ciała na sznurze i nie wiadomo dokładnie, czy chce płótno podciągnąć w górę, czy zerwać, zajrzeć za nie. Poszarpane, lecz głuche na wysiłki śmiałka, niebo odlatuje w górę.

Wbiega rycerz (Przemysław Błaszczak), który ogłasza prorocstwo skompilowane z kilku fragmentów poematu. Kończy je przeniesione z końca utworu wezwanie do działania: „Kto ma duszę, niech wstanie! niech żyje! bo jest czas żywota dla ludzi silnych” (XVII, w. 1200-1201). U Słowackiego serce *Anhellego* „nie obudziło się na głos rycerza”; spektakl – rozpoczynając się niejako „od końca” – stawia *Anhellego* w szeregu „ludzi silnych” i daje mu szansę stoczenia swojego boju. To przesunięcie sprawia również, że w finale nikt już nie będzie usiłował *Anhellego* budzić...

Wchodzi chór, który ustawia się na scenie w rozproszeniu, tyłem do widzów. Przy wtórze pieśni rozpętuje się zjawiskowa burza – niebo się wścieka, błyska piorunami, odpowiadając gniewem za próbę naruszenia swych tajemnic. Pieśniarze długimi tyczkami podpierają i rytmicznie unoszą płótno, wykonując przy tym ruchy, jakby wiosłowali przez morskie odmęty. Chór siada po bokach sceny, a *Anhelli* stawia do pionu leżące dotąd na podłodze trzecie drzwi.

Staje samotnie na środku sceny z długą tyczką w dłoni. Rozpoczyna się seria: powstanie – upadek, powstanie – upadek, w transowym amoku, jakby sprawdzanie, czy szybciej dotknie ziemi człowiek, czy drąg. Zapamiętały rytuał przerywa przechodząca kobieta, która podnosi zmęczonego chłopca i, otulając go płaszczem, odprowadza na bok sceny. *Anhelli* kładzie się u jej stóp. Musi nabrać sił przed kolejną rundą.

Motyw upadku, dotknięcia ziemi i wznoszenia powraca w spektaklu. Najwyraźniej w sekwencji, gdy *Anhelli* wdrapuje się na jednego z aktorów i dotyka bosymi stopami nieba. To wrywanie się, sięganie przypomina wspinaczkę kobiety po ciele partnera w *Cesarskim cięciu*.

Anhelli też uparcie wskakuje na partnera i wyrывa się w górę, tylko że „nogami do przodu”...

Jesteśmy świadkami jego ciągłych upadków i nieustannego wysiłku, by powstać. Anhelli chce też unieść innych. Czołga się do niego wyćniona Ona (Ellenai?) (Ditte Berkeley). Anhelli obejmuje ją i z trudem stawia na nogi. Ona dosłownie leci mu przez ręce, uwieszając się na nim całym ciężarem. Sadza ją więc na stołkach, które ustawia w coraz wyższą chwiejną piramidkę. Akrobacja zaczyna być niebezpieczna, lecz Anhellemu jest wciąż za mało, wciąż za nisko. Na framudze drzwi wiesza linę i oplata kobietę wokół talii, piersi, następnie podciąga – jak na szubienicy. Na jej twarzy rysuje się ból, wysiłek, by pokonać ciężar własnego ciała i siłę grawitacji. Nadaremnie: stołki usuwają się spod niej, konstrukcja wali się i Ellenai spada. Zrezygnowany Anhelli odchodzi.

Motyw ucieczki od ziemi powraca w scenie niezwyklej wędrówki: dziewczyna, przyciskając do siebie księgę, wędruje na kolanach po podstawianych przez chłopaka stołeczkach. Buduje on zawieszoną nad ziemią drogę, szybko ustawiając przed dziewczyną stołki, po których już zdążyła przejść. Lecz jest ich za mało, a tempo jej marszu jest zbyt szybkie – nie znajdując pod kolanem oparcia pada na twarz, na księgę, na twarde deski sceny. On bierze ją czule na ręce i unosi; staje delikatnie na stołku; oboje patrzą w dół, jak w przepaść. Nie wiedzą, co ziemia kryje, a może boją się, że obudzili jej mieszkańców. Głucho pada ostrzeżenie: „Cicho stąpaj, bo ta ziemia / ogromnym jest cmentarzem”. Ziemia to siedlisko trupów, wielkie cmentarzysko, po którym należy chodzić delikatnie i w ciszy. Sparafrazowane ostrzeżenie Szamana brzmi w poemacie jeszcze bardziej złowieszczo: „Stąpaj tu ostrożnie, bo ta ziemia brukowana jest ludźmi śpiącymi” (VII, w. 380-381). Płaszczyna przegładająca się w niebie ułożona jest z ludzkich ciał.

U Słowackiego połacie Sybiru chowają i umarłych, i żywych (jak ojca z pięcioma synami w zawałonym korytarzu kopalni), żywi są okrutni, martwi zaś niepokojeni – budzeni w trumnach, wywoływani z grobów, dręczeni, wygnani z pamięci rodaków... Za naruszenie szczytków grozi kara: „Oto przyszłście ruszać umarłe; czyż nie dosyć trupom wichry mieć nad sobą i zapomnienie? / Ręce moje łamały hostyją, a teraz je wyciągnę nad wami i przeklnę mówiąc: Bądźcie przekłęci, burzyciele grobów” (XI, w. 762-767) – złorzeczy gorejący trup biskupa.

Nad spokojem mogił ma czuwać zrodzona z Chrystusowej łzy Eloë. Może to za sprawą anioła o twarzy kochanej niegdyś kobiety Anhelli zmienia radykalnie kierunek swych dążeń. Po spotkaniu z nią rozpacza:

Dlaczegoż nie powstanie wicher, co mię z ziemi zwieje i zanieś w krainę cichą! dlaczego ja żyję? [...] / A nie ma jednej kawki w powietrzu, która by nie spała przez jedną noc życia w spokojnym gnieździe. Lecz o mnie Bóg zapomniał. Chciałbym umrzeć. / Bo zdaje mi się, że gdy będę umarłym, to sam Bóg pożałuje tego, co ze mną uczynił, myśląc, że oto już nie narodzi się raz drugi. / Wszak rodzić się nie jest to, co zmartwychwstawać; trumna nas odda, lecz nie spojrzy na nas jak matka. / Oto mi więc smutno, że ujrzałem tego anioła i wołałbym być wczoraj umrzeć. (XI, w. 709-723)

W finale spektaklu Anhelli już nie wyrывa się w górę, lecz niemal wgrzyza w ziemię, pragnąc znaleźć w niej miejsce spoczynku i ukojenie. Choć anielska dusza jeszcze podrywa go w górę, człowiecza część kieruje uparcie w dół, tam szukając schronienia. Lecz nieprędko będzie mu ono dane. W finale cztery szamoczące się postaci wyrывają deski scenicznej podłogi i kładą się w odkrytej pod nimi, chłodnej ziemi. Anhelli także rzuca się niespokojnie, zwierzęco, usiłując przebić twarde deski własnym ciałem, drapiąc i podważając paznokciami – ale ziemia

przed nim się nie otwiera. W końcu pada umęczony, bez wytchnienia – na drewno, nie w piach. Nieruchomieje.

### Dźwiganie anioła

Anhelli Mateja Matejki „melancholiczną i trochę Chrystusową ma twarz, wielką prostotę w ubiorze i niepodobny jest do niczego”<sup>1</sup>. Nosi białą koszulę, czarne spodnie, jest bosy. To chłopiec z niedookreśloną tożsamością, próbujący odnaleźć swe przeznaczenie i miejsce między aniołami a trupami. Niepodobny jest do niczego, gdyż jak „człowiek dwoisty”, oprócz własnej niepewności, dźwiga jeszcze jeden, nadludzki wręcz ciężar – „jak dawniej wiele było opętanych przez czarty, tak dziś wielu jest opętanych przez czyste anioły” (XI, w. 725-726).

W *Wołaniu* Anhelli zмага się ze świetlistym gościem, który upodobał sobie jego ciało. W jednej ze scen Anioł (Kamila Klamut) wdrapuje się na jego plecy i chowa pod obszernym jasnym płaszczem, który, jak rozłożyste skrzydła, okrywa ich oboje. Dyndają mu tylko nagie pięty, które, gdy dotkną ziemi, natychmiast się chowają, a mocne ramiona coraz ciaśniej oplatają szyję wierzchowca. To chyba nieprzypadkowe skojarzenie – ten anioł przypomina loa „ujeżdżającego” uczestnika obrzędu wudu. Przeanielenie i opętanie przez anioła Fret uznał w programie do spektaklu za pojęcia synonimiczne: „Tematem *Anhellego* jest fenomen, z którym Teatr musi się zmierzyć chcąc uchronić istotę swego miejsca w świecie. To temat integralności naszego życia, naszych ciał, nas samych. To temat opętania. Uczynienia z naszego wnętrza naczynia dla obecnego innego życia. Może nawet przyszłego życia. To temat przeświecenia, przeanielenia. To temat opętania przez anioła”.

Ta dezintegracja jest bolesna i ryzykowna. Lecz anioł nie rezygnuje z eksperymentów na swej ofierze. Przeistaczając się w szamana, dokonuje na Anhellim dziwnego rytuału: ze swojego skrzydlatego płaszcza rwie pióra do miski. Robi to szybkimi, wprawnymi ruchami, jakby od lat nie zajmował się niczym innym niż skubanie kur. Po chwili bierze miśnię i kładzie ją na piersiach leżącego Anhellego. Ten trwa nieruchomo jak w letargu, podczas gdy szaman zanurza w misie dłonie i wyjmuje garście piór, które swobodnie opadają na Anhellego. Jego pierzasta dusza opuszcza go i siłą grawitacji znów powraca.

Jak wiemy z poematu, świetlisty mieszkaniec Anhellego wcale nie godził się ze swą fizyczną powłoką. Oswobodzony przez szamana, uciekał „jak człowiek, co się spieszy” (V, w. 324), a zawołany „powracał leniwo po złotej fali, wlekąc po niej końce skrzydeł obwisłych ze smutku” (V, w. 299-301).

### Wołanie

Anhelli Słowackiego jest dla ZAR-u nie tyle przedmiotem inscenizacji, ile źródłem motywu opętania przez anioła. Dlatego nie będzie tu grozy i goryczy poematu – trzech zesłańców ukrzyżowanych przez swoich, kopalni pełnych żywych trupów, gorejącego biskupa, zabitego Szamana, zlanego winem i krwią. Nie będzie kanibalizmu, tortur, ciał, których nie rozkuwa się z łańcuchów nawet do trumien, dantejskiej wędrówki przez kręgi białego piekła. ZAR-u nie interesuje diaspora zesłańców, ich tragedie, duchowy i moralny upadek. Z dramatu narodu został dramat człowieka, którego dosiadł anioł. Dopełnienie tego tematu twórcy odnajdują w innych tekstach: *Królu-Duchu*, poezji Eliota, wizjach Mistra Eckharta i świętego Jana od Krzyża. Ale przede wszystkim w pieśniach. Anhelli wypełniony jest hymnami paschalnymi, które wskazują, że właśnie w Wołaniu jest ratunek i nadzieja.

Temat opętania człowieka przez anioła ma również wybrzmieć w dźwiękowej warstwie spektaklu, przeanielenie ma zostać usłyszane. Lider projektu w programie do przedstawienia pytał: „Jak przez ciało człowieka przeprowadzić anioła; pozwolić mu żyć tam przez moment?

W jakim kształcie muzycznym? W jakiej wibracji?”. Sam odpowiadał na to pytanie w równie poetycki sposób: „Trzeba zaangażować raz jeszcze całe swoje wnętrza, całą pneumatykę naszego życia, stworzyć bardzo dużo miejsca w sobie, stworzyć rozległą pustą przestrzeń – pustą jak syberyjskie otchłanie. Tak pustą, że aż zasysającą”. Ciało aktora jest perfekcyjnym narzędziem, a wehikułem tego doświadczenia są w przedstawieniu sardyńskie i bizantyjskie hymny. Paschalne pieśni zwiastują nadzieję zmartwychwstania i stają się odpowiedzią na samotną walkę Anhellego.

ZAR nie tylko zatem dopełnia poematu Słowackiego, ale jednocześnie chce mu odpowiedzieć. Śmierci samotnika przeciwstawia wiarę w przebudzenie. Tę drogę budują pieśni, ale także inne elementy spektaklu: drzwi, które są znakiem krzyża, jak również przejścia, nawiązującym do szeroko otwartych wrót z *Uwertury*, czy wspomniane już przesunięcie końcowych słów poematu na początek przedstawienia. Fakt, że zarówno rycerza, jak i Proroka z *Uwertury* gra Przemysław Błaszczak, zdaje się umacniać sens tytułowego wołania jako wywoływania z grobu. Dlatego też *Anhelli* jako ostatnia część Tryptyku prowadzi z powrotem ku jego początkowi. Te trzy nierozłączne sekwencje zataczają krąg. Po *Anhellim* mogą znów zabrzmieć *Fragmenty o przecuciach nieśmiertelności*, zgodnie z prorocstwem samego Słowackiego z późniejszego o dziesięć lat wiersza *I wstał Anhelli z grobu – za nim wszystkie duchy...*

*Anhelli* to finał dziesięcioletnich poszukiwań teatru, i z pewnością nie zamknięcie, a etap twórczej drogi ZAR-u. Jest też dopełnieniem tamtych opowieści. Pierwsze zetknięcie z *Ewangelią dzieciństwa* pozostawiło we mnie znak zapytania, z *Cesarskim cięciem* – bunt, z *Anhellim* zaś – spokój i poczucie komplementarności.

#### Całun

*Anhelli* ZAR-u „na same czyste czucie uderza, nie melancholiją, ale boleść obudza – nie rozhartowywa czytelnika [tu: widza bądź słuchacza], ale go czyni silnym i podobnym spokojnemu aniołowi...”<sup>2</sup> I tak, jak marzył Słowacki, po wysłuchaniu *Anhellego* zostaje nie melancholia, nie pytanie o Króla-Ducha narodu czy pędzącego przez „grobową krajinę” rycerza, a spokój i wewnętrzna cisza. Oraz zgoda na to, że dwie płaszczyzny w końcu się ze sobą spotkają. Niebo opadnie i dotknie ziemi oraz zimnego człowieczego ciała. *Anhelli* połączy je w momencie swej śmierci i sam się z nimi wreszcie pojedna.

W finale, gdy umilknie pieśń, naszym oczom ukaże się zarys pięciu ciał, jak pięciu nagrobków, pokrytych żaglem jak śniegiem. Wreszcie spokojnych, cichych. Inny poeta dodałby, że „całunem śmierci dziś są upowici / i wiedzą wszystko to – co nam tajemne”<sup>3</sup>.

To również on przewidział ostatnią scenę spektaklu. Kamila Klamut wnosi w klatce trzepoczącą się wronę i stawia ją na stołeczku obok „nagrobków”. „Ptak oto [...] – przysiądzie i bada... / Jestli to duch, co wbiegł – i żąda, szuka / i pojawieniem swym o rzeczach gada?”<sup>4</sup>

Lecz słyhać tylko stuknięcia dzioba i odgłos wczepiania się pazurami w klatkę. Ptasi niepokój. Nie zapada jednak ciemność – przeciwnie, za oknami budzi się dzień i blade światło kładzie się delikatnie na pięć wybruszeń płótna. Nad nimi opiekuńczy cień skrzydeł.

<sup>1</sup> Tak pisał o nim Słowacki w liście do matki z 10 lipca 1838 roku, *Dzieła wybrane*, pod red. Juliana Krzyżanowskiego, Ossolineum, Wrocław 1983, t. 6, s. 299.

<sup>2</sup> Tak, marząc o recepcji swych dzieł, pisał Słowacki o *Księżu Niezłomnym* w liście do matki z lutego 1845 roku, *Dzieła wybrane*, s. 395.

<sup>3</sup> Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, pod red. Leona Płoszewskiego, t. 13, WL, Kraków 1961, s. 32.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 33.

# lampa tak ciemno się pali

Dorota Semenowicz

„a antysemityzm przed Holocaustem mógł być głupotą, koncepcją polityczną, sposobem myślenia; po Holocaustie jest grzechem” – mówił dominikanin Tomasz Dostatni w rozmowie z Pawłem Goźlińskim – reżyserem czytania dramatu *Ksiądz Marek* w cyklu „Słowacki. Dramaty wszystkie” organizowanym przez Instytut Teatralny. Jedną z konsekwencji tego stwierdzenia jest konieczność weryfikacji polskiej literatury pod kątem treści antysemitycznych. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych takiej weryfikacji Bożena Umińska poddała w „Res Publice Nowej” twórczość Stefana Żeromskiego<sup>1</sup>. Artykuł odebrano jako atak na polską kulturę. W 2008 roku postulat rewizji polskiej literatury, a tym samym listy lektur szkolnych sformułowała Jadwiga Tomaszewska, wiceprezes łódzkiego ZNP, czym wywołała szeroką – już nie ograniczającą się do kręgu literaturoznawców – debatę publiczną. Czytanie Pawła Goźlińskiego jest na pewno głosem w tej dyskusji: próbą krytycznego przeczytania dzieła wieszczka.

Czytanie zbudowane było przede wszystkim na opozycji między tekstem dramatu słyszczym z projekcji (ksiądz Marek i Kosakowski) i ze sceny (Judyta) – a komentarzem Mariusza Szczygła, który tłumaczył symbolikę poszczególnych fragmentów dramatu, wydobywając przede wszystkim na jaw przesady i stereotypy antyżydowskie, jakimi posługiwał się Słowacki, świadomie lub nieświadomie. W interpretacji Goźlińskiego religijny i bogoojczyzniany wymiar postaci księdza Marka został nie tylko mocno podszyty redemptorystycznym fanatyzmem, ale był częścią roli – roli Chrystusowej, którą ksiądz odgrywa w Barze dobrowolnie. W końcu przepis na mesjanizm jest prosty: wystarczy katastrofa (rozbiory, klęska kolejnego powstania, Okrągły Stół albo Unia Europejska) i odpowiednie nazewnictwo (Chrystus, Judasz, Piłat). Dlatego reżyser pyta pierwszego gościa – ojca Tomasza Dostatniego – co znaczy naśladować Chrystusa i jakie są granice, za którymi ćwiczenia duchowe zmieniają się w patologię, oraz czy współczesny Kościół „przyznaje się” do mesjanizmu?

Podobną rolę komentatora odgrywa Szczygieł w odniesieniu do postaci Judyty i Kosakowskiego. To właśnie te posta-