

Barbara Świąder-Puchowska – „’Piękno smutku’. Wybrane klucze interpretacyjne do dramatów Hanocha Levina w polskim teatrze”

Teatr 4/17

link: http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1704/%E2%80%9Epiekno_smutku%E2%80%9D._wybrane_klucze_interpretacyjne_do_dramatow_hanocha_levina_w_polskim_teatrze/

Wyrazistość stylu Levina jest dla badaczy i praktyków teatru tyleż atrakcyjna, co kłopotliwa. Uwodzi barwną rodzajowością, mami piosenkami i błyskotliwymi dialogami, nęci ostentacyjną teatralnością, kusi dosadnym humorem.

Pięć lat temu Tadeusz Nyczek trafnie przewidywał najbliższą przyszłość tekstów Hanocha Levina na polskich scenach, stwierdzając: „Być może niebawem okaże się, że to największe odkrycie teatralno-dramaturgiczne ostatniej dekady”¹. Po czym, parafrazując słowa jednego z wybitnych badaczy Witkacego, dodawał: „Z Levina będziemy żyć jeszcze długo”². I rzeczywiście, od 2010 roku (czyli sezonu, który nastąpił po publikacji pierwszego z trzech tomów dramatów Levina, wydanych nakładem Agencji Dramatu i Teatru i Austerii) trwa wręcz bezprecedensowa, „lawinowa ofensywa”³ tekstów dramaturga na afisze polskich teatrów. Dodajmy od razu, że niemal wyłącznie dotyczy to utworów z nurtu komedii rodzinnych. Wygląda na to, że Levin stał się ulubionym autorem polskich teatrów i miejmy nadzieję, że nie jest to jedynie przejściowa moda.

Krytycy mają gotowe recepty dla inscenizatorów sztuk Levina: znaleźć „odpowiednio pojemną, elastyczną formę sceniczną. I nie uciec przed wyzwaniem”⁴ – tyle Edyta Kubikowska. „Poukładać proporcje, nie przesadzić z poetyzowaniem, nie dać się zamknąć w stereotypach. [...] wziąć obfitą tu wulgarność w odpowiedni nawias. [...] bez zjeżdżania w dosłowność i ciągnięcia widowni w chamski chichot”⁵ – to z kolei Jacek Sieradzki. Recepty na Levina wydają się więc proste, a opinia o „łatwości inscenizacyjnej jego tekstów” nieprzesadzona, wszak nawet w najgorszym wydaniu scenicznym „Leviny” się obronią – będą „przynajmniej zgrabną, sentymentalną komedią”⁶. Ogromna spuścizna tekstów izraelskiego autora – sytuowanych przez badaczy w tradycji od Alejchema, przez Czechowa, Artauda, Brechta, Becketta, Pintera, aż po Schwaba – jest bogata formalnie. Stały zestaw swoich tematów autor ubierał bowiem „na wiele sposobów, z ogromną swobodą i formalną inwencją, mieszając style, środki i konwencje”⁷.

Wyrazistość stylu Levina, co najmniej na miarę przywołanego przed chwilą Stanisława Ignacego Witkiewicza (z zastrzeżeniami dotyczącymi, oczywiście, wszelkich różnic pomiędzy dwoma twórcami, choć też wspólnoty pesymizmu), jest dla badaczy i praktyków teatru tyleż atrakcyjna, co kłopotliwa. Zawłaszcza wyobraźnię, definiuje formę, uwodzi barwną rodzajowością, mami piosenkami i błyskotliwymi dialogami, nęci ostentacyjną teatralnością, kusi dosadnym humorem, ale jak pokazuje polska recepcja sceniczna dzieł autora *Requiem* (obejmująca już kilkadziesiąt pozycji), poddaje się także autorskiej obróbce. W scenicznych realizacjach Levinowski „los ludzki rozpięty między fizjologią a metafizyką, marzeniem a niespełnieniem, mitem a światem realnym, gdzie stale toczy się wojna i istnieje przemoc”⁸ zyskuje bowiem czasami nieoczekiwane kształty. Nawet skrócony, subiektywny przegląd kilku wybranych realizacji pokazuje, jak różnymi kluczami otwiera się dziś w Polsce dramaturgię Hanocha Levina.

Polska publiczność poznała szerzej izraelskiego twórcę w scenicznej odsłonie autorskiej, chciałoby się powiedzieć wręcz „osobnej” interpretacji, za sprawą głośnej, obrosłej już legendą realizacji *Kruma* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego z 2005 roku, przygotowanej w koprodukcji Teatru Rozmaitości (dziś TR Warszawa) i Narodowego Starego Teatru w Krakowie. Natomiast pierwszy, prapremierowy polski „Levin”, czyli Morderstwo w reżyserii Piotra Cieślaka, zrealizowane w warszawskim Teatrze Dramatycznym w 2002 roku, przeszedł bez echa. Spektakl Warlikowskiego stał się więc punktem odniesienia, miarą wielkości dla twórców sięgających po teksty izraelskiego autora. Pokazał *Kruma* przepuszczonego przez wyrazistą, na wskroś autorską lekturę sceniczną, na tyle sugestywną, że utwór Levina, uważany przez niektórych za jego najważniejsze dzieło, mimo swej oczywistej, unikatowej wartości i atrakcyjności, przez wiele lat pozostał „nietykalny” dla polskich reżyserów. Sięgnęli po niego po kilku sezonach dopiero twórcy spoza głównego nurtu teatru repertuarowego – Jolanta Sikorska z Teatru 13 (w 2012 roku) i Adam Sajnuk z Teatru WARSawy w montażu tekstów Levina zatytułowanym *Wstyďte się żyć!* z 2013 roku. Warto w tym miejscu przypomnieć, że spektakl Warlikowskiego od swojej premiery w 2005 roku powracał na afisz już dwukrotnie (w 2010 TR-u, a w 2016 Nowego Teatru).

Kruma Warlikowskiego uznano za najbardziej osobistą i dojrzałą wypowiedź reżysera, a także za głos zawieszonego w ideowej pustce pokolenia współczesnych czterdziestolatków. W recenzji pod znaczącym tytułem *Krum to ja* Piotr Gruszczyński pisał, że jest to dzieło „o doświadczeniu smugi cienia, utraty młodości, nieśmiertelności, złudzeń i miłości”⁹: „Ze smutku i śmiechu *Kruma* wytrąca się czyste piękno. Piękno smutku dostrzeżone przez dojrzałego mężczyznę, w którym gasną młodzińcze płomienie, zostaje blask zachodzącego słońca”¹⁰. Według krytyka Warlikowski stworzył „smutną komedię”¹¹, a „zarazem wielką opowieść o świecie pozbawionym wielkich narracji”¹². Sentymentalny ton, nieco elegijny nastrój tej opowieści buduje przestrzeń melancholii, choroby na rozpacz, która trawi mieszkańców tego dziwnego świata. Bohaterowie *Kruma* są tu groteskowi, jawnie teatralni, przebrani, ufryzowani, a jednocześnie autentyczni emocjonalnie. Warlikowski czyta Levina niejako pod włos, przede wszystkim, jak pisze Grzegorz Niziołek, „niemal całkowicie usuwa obyczajowy koloryt [...], odsłaniając neurotyczną przestrzeń dramatu codzienności: sferę lęków, frustracji, obrzydzenia, natręctw”¹³, a spektakl zaczyna od ostatniej sceny w sztuce. *Krum* staje się w jego interpretacji niemal dramatem egzystencjalnym, niepozbawionym jednak humoru.

Reżyser umieszcza gromadkę swoich neurotycznych bohaterów w dziwnej, nieco onirycznej przestrzeni, która może być projekcją wnętrza głównego bohatera. Scenę, zamkniętą z dwóch stron pleksiglasem, wypełnia kilka kanap i wersalek, stół, krzesła, fotele kinowe i nierówna podłoga, która wraz z dużym ekranem zawieszonym ponad przestrzenią gry stanowi dominujący element scenograficzny. Nierówno ułożony parkiet (przeniesiony wraz z fotelami ze zburzonego kina Praha) jest metaforą losu zagubionych bohaterów Levina – trzeba tu stąpać ostrożnie, bo powierzchnia nie gwarantuje stabilności, jest niepewna i łatwo na niej o upadek. Z kolei ekran i fotele kinowe to oczywiste znaki iluzji, którą karmią się bohaterowie *Kruma*. Scenografia Małgorzaty Szcześniak robi wrażenie nijakiej, tymczasowej, prowizorycznej, ascetycznej, ale zagraconej jednocześnie. Jej poszczególne elementy wydają się stare, używane, pochodzące z różnych porządków, jakby wszystkie miały swoją historię. Tworzą miejsce o niejednoznacznym statusie, swoisty „pokój pamięci”¹⁴, w którym Krum rozgrywa swój wewnętrzny teatr.

Spektakl Warlikowskiego jest szalenie wyciszony, rozegrany w nieśpiesznym rytmie, który z czasem staje się jeszcze bardziej powolny, jakby narkotyczno-transowy. Doskonale wyznacza go

brzmiąca nieco fałszywie, docierająca jakby z dalekiej przeszłości, muzyka Pawła Mykietyna. Reżyser prowadzi poszczególne wątki dramatu równolegle, co potęguje duszną atmosferę widowiska, które coraz bardziej spowija cień śmierci, głównego obiektu licznych lęków bohaterów Levina, wśród których są m.in. „strach przed kompromitacją, impotencją czy rozstaniem”¹⁵ oraz lęk przed opuszczeniem i zapomnieniem¹⁶.

Senny, powolny nastrój dominuje także w polskiej prapremierze *Sprzedawców gumek*, zrealizowanej przez Artura Tyszkiewicza w warszawskim Teatrze IMKA w 2010 roku (Tyszkiewicz wyreżyserował także *Shitza* w Warszawie w 2011 roku i *Pakujemy manatki* w Lublinie w 2013). Wzmaga go muzyka (autorstwa Jacka Grudnia), wykonywana na żywo przez samych aktorów, którzy akompaniują sobie nawzajem w songach. Tyszkiewicz, podobnie jak Warlikowski, umieszcza swoich bohaterów w przestrzeni naznaczonej czasem przeszłym: stare fotele kinowe (znowu!), apteczna lada – wszystko to jest znakiem życia, które tu się niegdyś toczyło. Melancholia, jedna z dominant dramaturgii Levina, zyskuje tutaj jednak bardziej sentymentalny, nostalgiczny kształt tęsknoty za niespełnionym uczuciem, bliskością, szczęściem.

Bohaterowie tej gorzkiej historii (grani przez Aleksandrę Popławską, Łukasza Simlata i Janusza Chabiora) w obawie przed skrzywdzeniem pozostają, jak zauważa Joanna Derkaczew, „zabezpieczeni przed życiem”¹⁷, czego metaforą stają się prezerwatywy, które w ilości hurtowej odziedziczył po zmarłym ojcu Szmuel. Dla niego ta ekscentryczna spuścizna pozostaje jednocześnie zabezpieczeniem na życie. Bohater grany przez Chabiora pragnie bowiem tytułowe „gumki” spieniężyć. Dla trójki postaci spektaklu, podobnie jak dla wielu innych Levinowskich bohaterów, materia zdaje się być jedynym konkretnym, namacalnym elementem rzeczywistości, dającym jako takie poczucie bezpieczeństwa, ułudę chwilowego nasycenia czy tymczasowej pewności, pozycji władzy lub przewagi nad innymi. Walczą więc o każdy grosz, o posagi i spadki, dbają o interesy, targują się, są zachłanni i chciwi.

Z kolei egzystencjalny dramat próbował wydobyć z *Udręki życia* Jan Englert w Teatrze Narodowym w inscenizacji z 2011 roku (w tym samym roku ten dramat wystawiono na polskich scenach aż trzykrotnie: w Łodzi, Krakowie i Warszawie) opartej na kreacjach aktorskich Anny Seniuk i Janusza Gajosa. Odgrywają oni Levinowskich bohaterów w konwencji realistycznej, z dbałością o wyrysowanie pełni ich psychologicznych portretów, a jednocześnie z komediowym zacięciem. Dzięki prostym zabiegom inscenizacyjnym reżyser uniwersalizuje przekaz, sprawiając, że ta na pozór unurzana w małym realizmie opowieść staje się metaforą ludzkiego losu, a jej bohaterowie – Jona i Lewiwa – współczesnymi everymanami. Za sprawą scenografii autorstwa Barbary Hanickiej Englert wpisuje bowiem ich życie w szeroką perspektywę – sytuując ich czarne łoże-katafalk najpierw ponad światłami wielkiego miasta (w tle widać nocną panoramę prawdopodobnie Tel Awiwu), potem wśród konstelacji i mgławic kosmosu, w perspektywie uniwersum. „Teatr wstydu” Jony i Lewiwy Englert zamienia więc w swoiste „aniołom i światu widowisko”, z tym że miast aniołów Levinowskie niebo wypełniają dusze zmarłych krewnych i przyjaciół. Mówiąc o nich, bohaterowie Englerta wskazują na teatralne sklepienie niebieskie, czyli na światła reflektorów... Na marginesie warto dodać, że w krakowskiej realizacji *Udręki życia* parze głównych bohaterów przygrywał cherubin wiolonczelista, a reżyserką tego spektaklu jest Iwona Kempa, która ma na koncie dwie wcześniejsze polskie prapremiery Levina, przygotowane w Toruniu: oszczędne, precyzyjne i poruszające *Pakujemy manatki* z 2007 oraz *Zimowe ceremonie* z 2010 roku.

Jan Englert zdaje się mówić, że owo „tu i teraz” – czyli unurzane w błocie, „bydłęce życie”, które

wiodą bohaterowie *Udręki życia*, zamiast zdobywania „otchłani” i „szczytów” – jest ich człowieczym losem. Smutnym, samotnym, bezsensownym, ale jedynym, jaki nam dano. Personifikacją tej ludzkiej doli i smutku są w dramatach Levina postaci znaki, takie jak Gunkel z *Udręki życia* (w Warszawie grany przez Włodzimierza Pressa): poniżające się i przyklejające do czyjegoś życia, szukające swego „pana”, żebrzące o odrobinę uwagi i ciepła. Jak skonstatował Jacek Sieradzki: „Przedstawienie Englerta ma szlachetny ton rozdzierającej egzystencjalnej skargi trzymanej na stoickiej uwięzi”¹⁸. To Levin dotkliwy, odegrany w tonacji serio, mimo że skrzęcy się właściwym mu humorem. Nie bez przyczyny Kalina Zalewska dostrzegła w warszawskiej realizacji „wielkie rozliczenie z kondycją współczesną na miarę Krzesła Ionesco”¹⁹. W warszawskim spektaklu smutek słychać także w warstwie muzycznej Stanisława Radwana – kilka razy wybrzmiewa w niej melancholijny dźwięk trąbki. Powraca też, niczym refren, smętna pieśń *Nie można przeżyć tego życia bez przytulenia*.

Muzycznym kluczem otwierała Levina w swoim debiutanckim spektaklu z 2014 roku ówczesna studentka czwartego roku PWST w Krakowie Małgorzata Warsicka. Zafascynowana operą reżyserką (miała wówczas za sobą asystenturę u Mariusza Trelińskiego przy realizacji *Zamku Sinobrodego*) przygotowała *Jakobiego i Leidentala* w tarnowskim teatrze jako spektakl muzyczny, a właściwie oryginalny eksperyment muzyczno-teatralny. Od początku spektakl jest nasączony dźwiękami, co koresponduje ze słowami Rut, że wszystko jest muzyką. Niepokojące, przetworzone elektronicznie, miksowane wokalizy, preparowane pianino, sampłowane głosy aktorów łączą się, tworząc coraz bardziej mroczne, wręcz demoniczne tło, które stanowi emanację wnętrza bohaterów. Aktorzy dośpiewują końcówki słów do głosu z offu, tak jakby ich prowadził jakiś zewnętrzny, nadrzędny porządek, który podpowiada im, co myśleć. Niepewność, typowa dla wielu bohaterów Levina, podkreślona jest tu m.in. częstymi zwrotami do publiczności, u której szukają potwierdzenia dla swoich słów i działań. Leidental pyta: „Jest coś we mnie?”. Ten bohater na tarnowskiej scenie jest odziany w welnianą czapkę i za duży sweter, a prowadzony jest przez Jerzego Pała w kierunku figury smutnego klauna. Jest postacią lustrem, w którym Szahasz i Jakobi przeglądają się, co charakterystyczne dla Levina, „nie po to jednak, by zobaczyć prawdę o sobie, tylko by się utwierdzić w fałszywych przekonaniach”²⁰.

Twórcy tego spektaklu sięgają po muzyczne konwencje z różnych epok: od najnowszej elektroniki, przez kabaret (chwilami można usłyszeć subtelne nawiązania do Kabaretu Starszych Panów), po muzykę średniowieczną, w tym wokalną technikę hoketową, polegającą na szybkim dialogowaniu głosów „przekazujących” sobie linię melodyczną wraz z rozpoczętym słowem. W spektaklu ta precyzyjna partytura wokalna zagęszcza się w miarę narastania tonacji serio, aż do kulminacji, która następuje wraz z klęską groźnej bogini domowego ogniska, władczyni lodówki i dużego tyłka. Rut Szahasz (Matylda Baczyńska) zmienia się w niej niemal w robota mechanicznie i beznamietnie wykonującego swoją partię. Wyrzywa się jednak z roli automatu, wracając pokornie do swej dotychczasowej egzystencji, podobnie jak jej niedoszli partnerzy, obsadzeni przez reżyserkę na zasadzie kontrastu: mały i duży, czyli zagubiony, szukający wolności Jakobi (Bartosz Woźny) i samotny klaun Leidental. Ostatnia scena śpiewanego dialogu jest już łagodnym pogodzeniem się z losem. Rut wie, że nie kupi pianina, a Jakobi i Leidental, że nadal będą grać w domino przy herbacie... Warsicka czyta tekst Levina jako gorzką komedię, wydobywając tragizm losu bohaterów, uwiecznionych w nieszczęściu i samotności, niezdolnych do stworzenia pełnej relacji z drugim człowiekiem, ponieważ jest ona rodzajem zagrażającego przymusu.

Polska prapremiera *Jakobiego i Leidentala* miała miejsce trzy lata wcześniej w Teatrze Śląskim w Katowicach. Spektakl był polskim debiutem teatralnym innej młodej reżyserki, Joanny Zdrady,

która, podobnie jak później Warsicka i wielu innych inscenizatorów Levina, wyszła w swojej pracy nad jego tekstem od poszukiwań formalnych. W jej realizacji dominuje doskonale przylegająca do tekstów autora *Popera* stylistyka jarmarczno-cyrkowa. Najpełniejszą bodaj reprezentacją tego klucza interpretacyjnego na polskich scenach jest kieleckie *Wszyscy chcą żyć* (2016) w reżyserii Dawida Żłobińskiego. Artysta podjął wizję spektaklu po wstępnej pracy nad tekstem, którą rozpoczął tuż przed swoją śmiercią wielki admirator twórczości Levina, Piotr Szczerski, reżyser przedstawienia *Jakiś i Pucze* z 2014 roku. W spektaklu tym świat dramatu wpisany jest w wielką metaforę wesołego miasteczka (scenografia autorstwa Hanny Szymczak), ilustrującą m.in. Freudowskie odczytanie tej figury sennej jako emanacji lęku egzystencjalnego. Przestrzeń kieleckiej sceny wypełnia ogromna karuzela z łóżkiem pośrodku, a lunaparkowo-cyrkowy korowód dziwaków i dziwolągów odgrywa do muzyki kapeli klezmerskiej iluzję wiecznej zabawy i prawdę wiecznej ucieczki przed śmiercią.

W realizacji z 2012 roku Joanna Zdrada pokazuje z kolei „mroczny i makabryczny kabaret, w którym występują dziwni i brzydzy klauni”²¹ (grani przez Grażynę Bułkę, Artura Świąsa i Andrzeja Warcabę). Groteskowo przerysowane kostiumy (Annamária Kiss Kósa) i makijaże podkreślają ich deformacje i niedoskonałości, a nienaturalne, jawnie sztuczne gesty i ruchy (w tym zatrzymane grymasy twarzy i slapstickowe gagi) jedynie wzmacniają wrażenie dysfunkcyjności tej rzeczywistości. To potworne towarzystwo budzi śmiech i grozę jednocześnie. Przesadnie upudrowani i uszminkowani – z domalowanymi rumieńcami i sińcami pod oczami – bohaterowie Zdrady są jak lalki, manekiny czy wręcz żywe trupy. Ekspozowana teatralność zdaje się tutaj służyć jednocześnie dwóm przeciwstawnym celom: zafałszowaniu i obnażeniu prawdy, ukryciu smutku i obecności śmierci, stworzeniu iluzji radości, zabawy, życia, a w efekcie jednocześnie ujawnieniu lęku, pustki, bólu. Na tej sprzeczności reżyserka kreuje makabryczny obraz świata przedstawionego. U Zdrady istotna jest również strona muzyczna, która podobnie jak u Warsickiej definiuje strukturę widowiska – melodia katarynki (autorstwa Krzysztofa Koniecznego) wygrywana przez „upiornego kataryniarza”, który akompaniuje w piosenkach tej dziwnej trupy „cyrkowców na tragicznym koturnie”²².

Po formalne nawiązania retro do slapstickowej komedii, teatru absurdu i kina niemego (także w strojach i makijażach postaci) sięgnął w realizacji tego samego dramatu Marcin Hycnar, wówczas świeżo upieczony reżyser, wystawiając go w 2014 roku na małej scenie warszawskiego Teatru Powszechnego. Jego propozycja, z różnorodną stylistycznie muzyką autorstwa Czesława Mozila i Filipa Kuncewicza, ciąży jednak zdecydowanie ku tonacji buffo, choć groteska i przerysowanie także zalewają scenę.

Z kolei do wodewilowej proveniencji utworów Hanocha Levina sięgnęła Ana Nowicka w *Szycu*, którego polską prapremierę przygotowała w 2010 roku w krakowskim Teatrze Barakah (spektakl w koprodukcji z tarnowskim Teatrem im. Ludwika Solskiego), pokazując poprzez groteskową wojnę domową okrucieństwo i brutalność relacji międzyludzkich. Reżyserka ma na koncie jeszcze kilka levinowskich realizacji: *Popera* w Poznaniu w 2012 roku, *Królową wanny* w Barakah w 2013, a także współpracę z Iwoną Kempą przy wspomnianej powyżej krakowskiej *Udręce życia* z 2011 roku.

Krakowski *Szyc* Nowickiej aż kipi od szaleńczej witalności. Witalność to jednak, jak przystało na inscenizację tekstu Levina, skażona chorobą i śmiercią, naznaczona przemijaniem. Tu brutalnie ukazana poprzez międzypokoleniową walkę, połączoną z prymitywnym erotyzmem i słabościami ludzkiego ciała. Młodzi czekają na śmierć starych, starzy chcą się pozbyć młodych. Rzeźnicka i

kupiecka metaforyka tekstu Levina znajduje swój sceniczny ekwiwalent w rozbuchanej cielesności, zwłaszcza w postaci dorodnej córki Szyców (Monika Kufel), ukazanej w niezwykle bliskości z widzami w ciasnej krakowskiej piwnicy. Publiczność, usadzona pod ceglаныmi ścianami wokół pola gry, „jak sąsiedzi, którzy wpadli pożyczyć szklanke cukru i przypadkiem dostali się w sam środek rodzinnej awantury”²³, wręcz oddycha z aktorami, doświadcza ich fizycznej obecności niemal namacalnie, wszystkimi zmysłami. Erotyzm tego spektaklu jest dosadny, przaśny, biologiczny. Bo prawa, które rządzą tym światem, to bezlitosne prawa natury, sprowadzone w mentalności mieszczańskiej do zdobywania dóbr materialnych. Walka o przetrwanie to walka o pieniądze.

Ana Nowicka jest reżyserem o doskonałym słuchu do Levinowskiej muzyczności – jej szalony wodewil pulsuje żywiołowością i energią rodem z filmów Emira Kusturicy, a dźwięk, ruch, frazowanie, brzmienie słów tworzą w nim organiczną, rozwibrowaną całość. Songi skomponowane przez Renatę Przemyk są utrzymane w dwóch dominujących stylistykach: żydowsko-klezmerskiej i bałkańskiej. Rozpisana na smyczki i dęte instrumenty muzyka, daje światu *Szyca* rzewność i nostalgię z jednej strony, a ostrość, dynamikę i rytm z drugiej. Songi śpiewane przez aktorów (obok tych zarejestrowanych w wykonaniu Przemyk) stanowią autokomentarz do monologów postaci. Muzykę doskonale dopełnia wyrazista choreografia autorstwa doświadczonej krakowskiej tancerki i pedagoga tańca, Iwony Olszowskiej – m.in. scena tańca dwóch par bohaterów *Szyca*, czyli zapoznania Szeprahci z Czerhesem (Karol Śmiałek) oraz tanga na tronie-sedesie Cesi (Lidia Bogaczówna) z Szycem (Kajetan Wolniewicz). Bohaterowie *Szyca* są groteskowi, przerysowani, ale aktorzy grają ich z rodzajem ciepła, czułości, zrozumienia dla ich słabości. Ciasna przestrzeń gry w krakowskiej realizacji co chwilę zmienia swoje skromne umeblowanie, które sprowadza się do tronu-sedesu wraz ze spluczką, na którym zasiada sparaliżowany Szyc oraz trzech stołków i stołu, do którego zasiada rodzina Szyców na początku i na końcu spektaklu, by zjadać łapczywie rosół nalewany przez matkę z wazy. Klamra z karykaturalnego Czechowowskiego „rytuału zupy”²⁴, którą Nowicka spina swoje przedstawienie, domyka cykl tej byle jakiej ludzkiej egzystencji, wskazując na jego odwieczną powtarzalność, zwyczajność oraz na nieuchronność losu człowieka.

Nową jakość w scenicznym czytaniu dramatów izraelskiego autora przynosi najnowsza realizacja lewinowska w polskim teatrze: *Requiem* Macieja Gorczyńskiego z 2016 roku, zrealizowane również w Barakah, pobrzmiewa ludową nutą, swojskim liryzmem. Młody reżyser – student ostatniego roku reżyserii w krakowskiej szkole teatralnej, a także aktor i reżyser Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice – zdążył już wypracować własny język teatralny, na który przekłada teraz Levina (polska prapremiera tego tekstu miała miejsce w 2015 roku w Studiu Teatralnym Teatru Współczesnego w Warszawie). Robi to m.in. za sprawą pieśni jako elementu narracji i nośnika emocji, prostej scenografii, ruchu, tańca oraz kondensacji tekstu i sensów do samej esencji, zachowującej istotę przekazu.

Przestrzeń spektaklu wypełnia scenografia autorstwa Iwony Bandzarewicz, która robi wrażenie ogromnego dzieła malarskiego. Składa się na nią ściana w różnych odcieniach ochry oraz ustawiona pod nią długa ława z „wyrastającym” z niej rachitycznym drzewem, które zdaje się nawiązywać do beckettowskiej proveniencji twórczości Levina oraz do człowieka drzewa z jego słynnej prapremiery *Requiem*, którą zdążył wyreżyserować tuż przed śmiercią (realizacja Teatru Cameri z Tel Awiwu była prezentowana w 2001 roku w Warszawie).

Świat małych, podłych miasteczek, pustka i smutek egzystencji, a także ból, rozpacz i tragizm ich mieszkańców przemówiły w Krakowie między innymi poprzez pieśni, wspaniale wykonywane

przez aktorki Gorczyńskiego. W krakowskim widowisku pieśni są także przestrzenią łączącą dwa bieguny kulturowe, które spotykają się w sztuce Levina za sprawą trzech opowiadań Antoniego Czechowa, udratyzowanych w *Requiem* przez izraelskiego autora. Słyszymy tu m.in. kołysanki – zarówno tradycyjne hebrajskie (na przykład poruszająca, sefardyjska *Durme, Durme*), jak i stare rosyjskie. Poprzez kołysanki Gorczyński przywołuje w swojej „bajce o śmierci” także temat dzieciństwa, które bohaterowie Levina „bardzo często wspominają [...], tęsknią za bezpiecznym i spokojnym światem, do którego wracają tuż przed śmiercią”²⁵, tak jak ma to miejsce w *Requiem*.

Niezwykłość tej krakowskiej odsłony Levina polega także na tym, że opowiadają tu same kobiety, i niemal wszystkie (Aleksandra Batko, Anna Bochnak-Fryc, Karolina Burek, Aleksandra Nowakowska, Ewa Żurakowska) bardzo młode, poza odtwórczynią głównej roli męskiej, Alicją Mojko – dojrzałą, doświadczoną aktorką trójmiejskich teatrów niezależnych, współtwórczynią m.in. ulicznego Teatru Snów. Aktorki grają chwilami jak w antycznym teatrze – sylwetką, wyraźnym gestem, tańcem, głosem, pieśnią, a chwilami jak w podrzędnym kabarecie, szczególnie w scenach z prostytutkami i pijakami uosabiającymi potrzeby ciała, w których powraca rapowany refren „Nieszczęścia były i zawsze będą”. Przeistaczanie się kobiet za sprawą masek (autorstwa Ryszarda Hodura) w kolejne postaci dramatu sprawia wrażenie jakiejś obrzędowej zabawy, igrania z losem. Oswajania śmierci, przymierzania się do niej, wszak dotyczy ona wszystkich, bez względu na wiek i status – w fabule dramatu Levina, oprócz zgodnego z rytmem natury odejścia Starej i Starego, jest przecież mowa o przedwczesnej śmierci aż trójki dzieci. U Gorczyńskiego to młodość opowiada o starości i śmierci, ale ta bajka nie jest dla dzieci. To świat „rekonstruowany z innego brzegu, żywiołem młodości, energii tkwiącej w głosie”²⁶. Tym bardziej porażająco brzmią, wypowiedziane przez jedną z aktorek z niepokojącym, pobłażliwym uśmiechem, fragmenty kwestii doktora Szebojgana z Kruma: „Medycyna stanowczo odrzuca wszelkie prośby o litość [...]”. Otepienie jest jedyną nadzieją”.

W krakowskim *Requiem* postać Starego jest prowadzona inaczej niż pozostałe postaci – została rozpisana na głos reżysera oraz ciało aktorki i maskę. Przynależy bowiem niejako do innego porządku czasowo-przestrzennego, spoza rzeczywistości miasteczka Pupka. W opowieści Starego wszystko się już dokonało, a narracja, którą snuje z offu przyciszonym, lekko zachrypniętym głosem sam Maciej Gorczyński, jest refleksją z dystansu. Kilka razy w krakowskim spektaklu powracają wideoprojekcje, będące niczym świetliste okno do wieczności w ścianie ubogiej chałupy bohaterów. Zastępują one niejako postaci trzech cherubinów ze sztuki Levina. Na tych ożywionych freskach dominują wizerunki prześwieconych słońcem kobiet w lekkich, jasnych sukniach. Ich cienie odklejają się od ciał niczym dusze, ilustrując słowa dramatu: „Prawdziwy świat jest tam, gdzie zamykamy oczy. Prawdziwy świat jest tam, gdzie ich już więcej nie otwieramy”.

Ból, rozpacz i tragizm swoich bohaterów reżyser umieszcza w poruszających pieśniach i ruchu. Widać to szczególnie w scenie rozpacz Matki nad martwym niemowlęciem, w której rozlega się przejmująca pieśń *Lulaj, lulaj*. Zrytmizowane działania w krakowskim spektaklu są porządkowane melodią pieśni, muzyki i dźwięków, tworzonych przez aktorki na żywo. Poetyka tej realizacji jest skupiona na stronie wizualnej i muzyczno-dźwiękowej. Gorczyński zdaje się podążać za samym Levinem-reżyserem, którego autorskie realizacje sceniczne własnych dramatów o cierpieniu i okrucieństwie były „ułagodzone” m.in. „delikatnymi pięknymi piosenkami nawiązującymi do naiwnego i czystego świata dzieciństwa czy poetyki snu”²⁷. Jak słusznie stwierdza Łukasz Drewniak, w krakowskiej realizacji „Nasycenie poetyki Levina muzyką, akcent postawiony na stronę wizualną zmienia proporcje tej dramaturgii. [...] Gorczyński estetyzuje skowyt, sublimuje atawistyczny strach przed śmiercią zawarty w tej przedostatniej sztuce izraelskiego autora”²⁸. W

tym swoistym poemacie scenicznym smutek przemijania zostaje przetworzony w ciąg pięknych obrazów-pieśni, które zdają się w syntetyczny sposób portretować moment przejścia. U Górczyńskiego jest on związany z ulgą i lekkością, którą odczuwają bohaterowie w obliczu śmierci. Tu bowiem Levinowski smutek jest pokazany w perspektywie tego, co czeka po drugiej stronie...

„Górczyński zagarnął *Requiem* dla siebie”²⁹, tak jak przed ponad dziesięcioma laty zrobił to z *Krumem* Krzysztof Warlikowski. Pomiędzy tymi dwiema autorskimi, skrajnie odmiennymi wizjami mieści się przestrzeń dotychczasowych poszukiwań polskich twórców w obszarze Levinowskiego języka teatralnego, eksplorujących bogactwo oferowanych przez tę dramaturgię sensów i poszukiwań formalnych. Levin zyskał już grono wiernych reżyserów, którzy do niego powracają, jak Ana Nowicka i Artur Tyszkiewicz. Są także tacy, którzy sięgają po niego incydentalnie. Zdarzają się inscenizacje wybitne i mniej udane. Ciekawe, nowatorskie interpretacje oraz kalki, powielające wcześniejsze rozwiązania. Wygląda więc na to, że izraelski autor o polskich korzeniach zdążył się w ciągu minionej dekady zadomowić w polskim teatrze.

1. T. Nyczek, *Hanoch Levin, wściekły wesolek*, „Aktivist” nr 12/2011.
2. Tamże.
3. J. Sieradzki, *Brzydcy my*, „Odra” nr 4/2012.
4. E. Kubikowska, *Co można zrobić z Popocha?*, „Teatr” nr 1/2012.
5. J. Sieradzki, *Szyc sprzedaje brzydką córkę*, „Przekrój” nr 39/2010.
6. J. Derkaczew, *Wieszcz dziedziczyli Piotrusiów Panów*, „Gazeta Wyborcza” nr 3/2012.
7. E. Kubikowska, *Co można zrobić...*, dz. cyt.
8. E. Baniewicz, *Levin – życie jest gdzie indziej*, „Twórczość” nr 5/2012.
9. P. Gruszczyński, *Krum to ja*, „Tygodnik Powszechny” nr 13/2005.
10. Tamże.
11. Tamże.
12. Tamże.
13. G. Niziołek, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Kraków 2008, s. 170.
14. *W pokoju pamięci*, [z J. Poniedziałkiem rozmawia J. Targoń], „Didaskalia” nr 65-66/2005.
15. J. Gajek, *Chucpa! Teatr i dramat Hanocha Levina*, „Teatr” nr 5/2012.
16. Por. A. Olek, *Śmieszna baśń przez lzy – o spotkaniu z teatrem i dramatem Hanocha Levina*, [w:] H. Levin, *Ja i Ty i następna wojna. Teatr życia i śmierci*, tłum. I. Amiel, A. Olek, J. Poniedziałek, M. Sobelman, Warszawa 2009, s. 21.
17. J. Derkaczew, *Zabezpieczeni przed życiem, śmiercią i szczęściem*, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna” nr 148/2010.
18. J. Sieradzki, *Brzydcy my*, dz. cyt.
19. K. Zalewska, *Levin slapstickowy*, „Teatr” nr 9/2014.
20. Tamże.
21. M. Bryl, *Cyrkowcy na tragicznym koturnie*, „Didaskalia” nr 106/2012.
22. Tamże.
23. Ł. Drewniak, *Wojna domowa*, „Dziennik Gazeta Prawna” nr 167/2010.
24. P. Głowacki, *Rytuał zupy*, „Dziennik Polski” nr 150/2010.
25. A. Olek, *Śmieszna baśń przez lzy...*, dz. cyt., s. 9.
26. Ł. Drewniak, *K/123: Trzy przedstawienia, o których jeszcze nie słyszeliście*, źródło: <https://teatralny.pl/opinie/k123-trzy-przedstawienia-o-ktorych-jeszcze-nie-slyszeliscie,1712.html>, dostęp: 19.10.2016.
27. A. Olek, *Śmieszna baśń przez lzy...*, dz. cyt., s. 37.
28. Ł. Drewniak, *K/123...*, dz. cyt.

29. Tamże.

Tekst powstał na zamówienie Agencji Dramatu i Teatru ADiT i został wygłoszony przez autorkę na pierwszej konferencji o twórczości Hanocha Levina pt. „Hanoch Levin w teorii i praktyce teatralnej – klucze interpretacyjne” w dniu 15.12.2016 w Instytucie Teatralnym w Warszawie. Wystąpienie można wysłuchać w całości na FB ADiT Agencja Dramatu i Teatru. Jesienią zapowiadana jest publikacja książkowa zebranych materiałów pokonferencyjnych.