

## Nos, czyli miraż

Dziwne historie zdarzają się w okolicach Newskiego Prospektu. „Pewna starucha – notował Daniil Charms – przez nadmierną ciekawość wypadła z okna, spadła na dół i roztrzaskała się”. Nie dość na tym, potem wypadła druga, trzecia, czwarta, piąta... Nie byłoby tych mrocznych petersburskich tekstów Charmsa i jego przyjaciół oberiutów, gdyby nie wcześniejsze niemal o sto lat opowiadania Nikołaja Gogola. To właśnie w tych opowiadaniach krążył nocną porą po zaułkach miasta nad Newą pewien były urzędnik niewysokiej rangi, niejaki Akakiusz Akakiuszowicz Kamaszkin, w wampira przemieniony. Wysysał krew swoich byłych prześladowców, nieczułych na jego nieszczęście. Kiedyś zostawili go na pastwę losu, gdy złoczyńcy ukradli mu nowiutki szynel, a teraz nastał czas odwetu. Tutaj też, ale już bez osłony nocy, w biały dzień rozbijał się karocą Nos majora Kowalewa, który w niejasnych okolicznościach opuścił jego twarz i usamodzielnwszy się paradował w mundurze radcy stanu.

W porównaniu z *Szynelem* opowiadanie *Nos* może się wydawać nieledwie łagodnym żartem, ale to pozór. Szynel to w końcu rzecz nabyta, nawet jeśli ogromnym wysiłkiem i ponad stan, ale nos? Asesor kolegiálny Kowalew, kiedy odkrywa brak nosa, przeżywa istne katusze. Tak jak wcześniej lęk wypełnia duszę i ciało wiecznie pijanego cyrulika, gdy znajduje w przełamany chlebie znajomy nos swego klienta. Inne to jednak strachy. Cyrulik boi się konsekwencji swego, jak przypuszcza, karygodnego niedbalstwa. Major Kowalew staje oko w oko z życiową katastrofą. I wcale tu nie chodzi o fizyczne następstwa utraty nosa, kłopoty z oddychaniem czy powonieniem. Gogol o nich nawet nie wspomina. Tu chodzi o coś więcej niż tylko o ważny bądź co bądź organ. Rzecz idzie o przyszłość. W jednej chwili marzenia Kowalewa o awansie, korzystnym mariażu, pozycji w towarzystwie rozwiewają się. Do Sankt Petersburga przybywa wiedziony nadzieją rychłej kariery. Skromny asesor kolegiálny pragnie piąć się w górę. Ale bez nosa ani rusz. Toteż wpada w panikę i wszczyna nerwowe poszukiwania. Próbuje nakłonić do urzędowej pomocy policję, usiłuje zamieścić ogłoszenie w gazecie, a kiedy napotka swój wystrojony Nos w cerkwi, podejmuje zawzięty pościg. Bez powodzenia jednak. Ale i wtedy, kiedy nos prawdziwym cudem wraca do właściciela, żadnym sposobem nie da się z powrotem umieścić na twarzy. Nawet doktor nic nie jest w stanie wskórać. Cóż z tego, że na koniec Gogol wypłtuje bohatera z tej matni, że major Kowalew znowu może się pokazywać w towarzystwie, a nawet docinać swoim znajomym damom, które podejrzewał o spisek, skoro okrutne doświadczenie odmieniło go na zawsze. Poznał smak unicestwienia za życia, odepchnięcia, upokorzenia. Tego nie da się wymazać z pamięci.

Więcej goryczy niż humoru w tym opowiadaniu, rozpiętym między obsesją i marzeniem. Nie wiadomo do końca, czy to fantazja, czy psychoza maniakalna, czy satyra, czy realne zdarzenie. Plany realności i zmyślenia mieszają się jak w kalejdoskopie. I tak nos urasta do siły złowrogiej – jego brak może unicestwić bohatera. Ale jest też pięknym marzeniem, idealną tęsknotą - bo jeśli

powróci na swoje miejsce, kalkuluje bohater, nie wszystko okaże się stracone, kto wie, może jeszcze szczęście się do niego uśmiechnie.

Wcale zawile ścieżki można z tego opowiadania Gogola wywieść, prowadzące do Apokalipsy, do świata Franza Kafki albo do gabinetu doktora Freuda. Toteż *Nos*, choć mniej sławny od *Szynela*, doczekał się wielu adaptacji. Po opowiadanie Gogola sięgnął w swojej operze Dymitr Szostakowicz, była wersja filmowa, duży spektakl Bohdana Korzeniewskiego w warszawskim Teatrze Studio (1972), zdarzały monodramy. Janusz Wiśniewski nie jest więc pierwszym artystą, który korzysta z tego tekstu. Kto jednak choć trochę zna twórczość Wiśniewskiego, nie może się spodziewać adaptacji w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Zapewne będzie to inspiracja, przepuszczona przez filtr jego teatru i artystycznych asocjacji, które pozwolą wprowadzić na scenę słowa sojusznicze zapożyczone od innych autorów. Twórca bowiem, odwołując się do różnych źródeł, sam komponuje swoje scenariusze, w których obowiązuje inny rodzaj wewnętrznych związków poszczególnych elementów widowiska niż w tradycyjnym przedstawieniu, posługującym się porządkiem przyczynowo-skutkowym i w mniejszym lub większym stopniu poetyką naturalistyczną.

Teatr Wiśniewskiego nie jest teatrem mimetycznym. Chętnie posługuje się hiperbolą, przetworzeniem, alegorią, sztucznością. W tym sensie bardziej jest związany z tradycją dell'arte (choć nie ma w nim miejsca na improwizację) niż z teatrem realistycznym. Silnie podporządkowany jest przy tym rytmizacji – frazie muzycznej, organizującej poszczególne ogniwa widowiska, w którym powtarzają się refreny, dominuje rytm marionetkowy, przywodzący na myśl dawne teatry mechaniczne. Toteż udział aktorów w przedsięwzięciach Wiśniewskiego wymaga nie tylko dyscypliny, absolutnego podporządkowania się całości, ale także w znacznej mierze wyrzeczenia się gwiazdorskiego „ja”.

Autorskie spektakle Wiśniewskiego powstają w niezmiennym się od lat zespole – za warstwę muzyczną odpowiada Jerzy Satanowski, za ruch sceniczny Emil Wesołowski. Satanowski rezerwuje dla Wiśniewskiego osobne rejestry swojej twórczości muzycznej, katalog ulubionych motywów. Podobnie rzecz się ma z kompozycją ruchu. Wizja plastyczna należy do inscenizatora, który najwyraźniej ciąży ku formom drugorzędym, w drugim gatunku, odnajdując w degradacji swoiste piękno. W pokraczności, kiczu czy szpetocie odkrywa ukryte wzruszenia i nieoczekiwaną wielkość. Może dlatego zainteresował go przypadek majora Kowalewa, który utraciwszy nos utracił sens życia. Kryje się za tym podejście humanisty, który upomina się za odrzuconymi, poniewieranymi, lekceważonymi. Do listy tych, których bierze w obronę, dopisuje dziś asesora Kowalewa. Obrona przez artystę forma i linia, są wyrazem przeświadczenia, bliskiego Norwidowskiej formule, że „Bóg jest i na śmieciach”.

**Tomasz Milkowski**