

Teatra naiwne

DARIUSZ KOSIŃSKI

W finale sezonu teatralnego na polskie sceny wyszli Hamlet i Jezus. Tak się to ułożyło, zapewne przypadkiem. Ale ten przypadek nosi wszelkie znamiona konieczności.

HAMLETA WPROWADZIŁA MAJA KLEczewska do Starej Rzeźni w Poznaniu (o czym niedawno w „Tygodniku” pisałem – tekst dostępny na powszech.net/hamlet), by zdetronizować go jako królewicza polskiego. Jezus pojawia się w tytule przedstawienia zrealizowanego przez Jędrzeja Piaskowskiego i Huberta Sulimę w Nowym Teatrze w Warszawie. Na scenie sama postać nie występuje, nie pada nawet jej imię. Ale całe przedstawienie jest przywoływaniem i wskazywaniem na pewną tęsknotę, marzenie, radykalną odmienną uosabianą przez Jezusa nie jako osobę boską i nie jako syna człowieczego, ale tego, któremu przynależy przyszłość. Który przyjdzie i którego królestwo nie będzie z tego świata.

O ile poznański „Hamlet” wydaje się przepojony chęcią wyjścia poza dylematy, konflikty i zobowiązania, które budują paradygmatyczny dramat zachodniego teatru, o tyle warszawski „Jezus” jest odpowiedzią na to pragnienie. I Jezus unieważnia Hamleta.

Dwa teatry

Postacie Hamleta i Jezusa wyznaczają dwa bieguny, pomiędzy którymi rodzimy teatr istnieje od prawie dwustu lat. Hamlet i jego tragedia stanowią najwyższy wzór dramaturgii europejskiej, która wraz z ekspansją cywilizacji zachodniej objęła swym zasięgiem niemal cały świat. Mimo wszystkich rewolucji scenicznych, za „właściwy” teatr nadal uważa się pełną napięcia grę między wyrazistymi postaciami, których konflikt uruchamia intrygę obfitującą w kolejne zdarzenia przykuwające uwagę widzów, projektujących na bohaterów swoje doświadczenia i pytania.

Ta wciągająca rozgrywka stanowi – że użyję określenia Doroty Buchwald – największy wynalazek ludzkości. Jest

niezwykłym narzędziem autorefleksji i samopoznania tak na poziomie indywidualnym, jak zbiorowym. Pozwala istotom ograniczonym, którymi wszak jesteśmy, spojrzeć na własny świat z perspektywy dla nas właściwie nieosiągalnej, a tradycyjnie przypisywanej bogom jako superwidzom i superreżyserom.

Od dawna wiadomo, że nie wszystkie znane gatunki przedstawień na żywo, które dla uproszczenia (choć fałszywie) określamy tym samym słowem – teatr – wykorzystują model Hamletowy. Zmęczony swoimi własnymi intrygami i zbrodniami Zachód już pod koniec XIX w. zaczął z fascynacją odkrywać inne wzory, które znajdował przede wszystkim w Azji. Także w Europie zaczęto odsłaniać „inne sceny”, zakryte przez model dominujący i jego instytucje.

Sytuacja Polski o tyle była (i jest) szczególna, że teatr dramatyczny został do nas wprowadzony jako instytucja nowoczesnej cywilizacji zachodniej, do której w okresie oświecenia aspirowali reformatorzy dostrzegający anachroniczność kultury sarmackiej. Zanim jeszcze instytucja owa zdołała się w pełni zdomować, stała się narzędziem narzuczonej siłą pedagogiki kulturowej wymierzonej przeciwko specyfice form rodzimych (tak ludowych, jak sarmackich, po równo uznanych za „barbarzyńskie”). ➔



**RADIO
KRAKÓW**

Co wtorek o godz. 14.30
na antenie Radia Kraków
goszczą dziennikarze

„Tygodnika Powszechnego”. Słuchaj nas
w Małopolsce: Kraków – 101,6 FM | Nowy
Sącz – 90,0 FM | Krynica Zdrój – 102,1 FM |
Rabka Zdrój – 87,6 FM | Tarnów – 101,0 FM
| Zakopane – 100,0 FM | Andrychów
– 98,8 FM | Gorlice – 97,4 FM |
www.radiokrakow.pl

⇒ Sprzeciwiający się tej pedagogice romantycy zaproponowali rozwiązania łączące dramaturgię Hamleta z tradycjami rodzimymi, odwołując się przy tym do wzoru znanego na Zachodzie i uznawanego za własny w Polsce.

Tym wzorem była (i jest) dramaturgia liturgii katolickiej, polegająca nie na dynamicznej przemianie idącej za pytaniem „co dalej?”, ale na odsłanianiu stałej obecności innego wymiaru rzeczywistości. To też teatr, ale jakby antydramatyczny. Posługuje się intrygą, niekiedy mistrzowsko wciągającą, ale czyni to tylko po to, by w końcu ją zanegować, unieważnić, wskazując na radykalnie inny porządek i inne źródło sensu. Mistrzem tej odmiennej formuły jest Juliusz Słowacki, choć oczywiście zasadniczy zwrot dokonany został przez jego starszego rywala, Adama Mickiewicza. Wraz z nimi polski teatr wypracował formę własną, pozostającą w szczególnym napięciu metafizycznym, często wręcz nazywaną „misteryjną”. To właśnie jej bohaterem jest Jezus, choć niemal nigdy nie pojawia się pod własnym imieniem.

Post-teatr

Wchodzimy tu na szlak historii, którą opowiadałem już wielokrotnie, przede wszystkim w „Polskim teatrze przemiany” i „Teatrach polskich. Historiach”. Ta specyficznie polska (nadal ją za taką uważam) tradycja teatralna istniała zarówno jako niemal sakralne i ortodoksyjne neomisteria chrześcijańskie (taki charakter i cel miały prace Juliusza Osterwy), jak i „pełen bluźnierstwa obrzęd świętokradzki”, powoływany przez Jerzego Grotowskiego. To właśnie Grotowski stał się najbardziej wyrazistym spadkobiercą i realizatorem tradycji, o której mowa. Doprowadził ją do

Postacie Hamleta i Jezusa

wyznaczają dwa bieguny,
pomiędzy którymi
rodzimy teatr
istnieje od prawie
dwustu lat.

teatralnego ekstremum i wyprowadził poza kontekst lokalny, czyniąc zjawiskiem rozpoznawalnym na świecie, a potem porzucił i zarazem na długo zablokował jakikolwiek jej rozwój.

Jeśli dziś od tradycji, do której odwoływali się i którą współtworzyli najwięksi polscy artyści teatru (dodajmy do już wymienionych Wyspiańskiego, Schillera i – mimo wszystko – Kantora i Swinarskiego), odzegnują się przedstawiciele niemal wszystkich frakcji rodzimej sceny, w dużej mierze jest to pogłos eksplozji, jaką były przedstawienia Teatru Laboratorium z „Księciem niezłomnym” i „Apocalypsis cum figuris” na czele. Odrzucone przez Kościół i teatr jako zamach na podstawy obu tych instytucji, przez jakiś czas fascynowały poszukiwaczy alternatywnej duchowości. Dość szybko jednak droga, jaką wyznaczały, została porzucona, najpierw przez samego Grotowskiego, następnie przez ludzi nim zainspirowanych, a potem przez kolejne pokolenie twórców, dla których – w sposób jawny bądź ukryty – Grotowski stał się głównym przeciwnikiem. Był dla nich



bowiem najbardziej klarownym przykładem przemocowej władzy i nieuprawnionej manipulacji, a jednocześnie superkatolickiej pedagogiki winy i oczyszczenia przez cierpienie.

Grotowski wydawał się kończyć dzieje teatru, który – przy świadomości ryzyka – ośmieliłbym się nazwać „teatrem Jezusa”. W jego miejsce, jako alternatywa dla „teatru Hamleta”, pojawiły się liczne konkurencyjne „inne sceny” i „nowe teatry”. Przez ostatnie trzy dekady te często eksperymentalne nurty, nazywane nieprecyzyjnie „postdramatycznymi”, królowały na polskich scenach. Odrzucając lub dekonstruując tradycyjne wzorce teatru dramatycznego, negowały zarazem polską tradycję romantyczną i postromantyczną, unieważniając kluczowe dla niej problemy, w tym zwłaszcza wszystko to, co w uproszczeniu nazwać można „metafizyką”.

Ostatnie sezony zdają się wyraźnie wskazywać na wyczerpanie mocy „nowego teatru”, który od końca lat 90. ubie-



MONIKA STOLARSKA / NOWY TEATR

Próba generalna spektaklu „Jezus”, Nowy Teatr w Warszawie

głego wieku był najważniejszym zjawiskiem na polskiej scenie. Jego czołowi przedstawiciele wydają się zszokowani reakcyjnymi zmianami, jakie zaszły w Polsce, Europie i na świecie. Bezradność wobec nich rozgrywają niekiedy mistrzowsko, a z niej samej trudno im czytać zarzut, skoro jest stanem wspólnym także ich publiczności. Jednak nie sposób nie zapytać o sens kontynuacji działań artystycznych, których powtarzalność wydaje się coraz bardziej jałowa. Jednocześnie nie widać zapowiadanego i oczekiwanego przez teatralnych konserwatystów powrotu „wielkich” przedstawień dramatycznych.

W tym samym czasie pojawiły się jednak sygnały wyjścia z klinczu. Jak to bywa, pojawiły się na marginesach: w małych projektach realizowanych zarówno na scenach offowych, jak i oficjalnych, śmiało łączących różne gatunki i tradycje sztuk performatywnych. Tomasz Plata, jeden z promotorów, a zarazem badaczy tego ruchu, za-

proponował na jego określenie nazwę „post-teatr”. Jako jego cechę szczególną wskazał fakt, że reprezentujący ten nurt artyści „eksperymentują z formułą teatru bardzo oszczędnego, pozbawionego tradycyjnych widowiskowych atutów, można powiedzieć, że odzierają teatr ze zwyczajowo rozumianej teatralności, zarazem jednak wciąż świadomie umieszczają swoje wysiłki w instytucjonalnej ramie teatru, a fenomen teatralności nierzadko czynią głównym przedmiotem własnego zainteresowania. Pozostają więc częścią teatru, choć jednocześnie na różne sposoby próbują się z niego wydostać”.

Do reprezentantów post-teatru zaliczył m.in. Wojtkę Ziemliskiego, Annę Karasińską, Martę Górnicką, Martę Ziółkę i Grzegorza Laszuka. Listę można by wydłużać, a ostatnie sezony pokazały, że definicję Platy spełniają kolejne przedstawienia najmłodszego pokolenia artystów. Zdają się do nich należeć także Jędrzej Piaskowski i Hubert Sulima, dzięki którym

„teatr Jezusa” w zaskakującej formie powrócił do Warszawy.

Tuż po wyjściu z przedstawienia usłyszałem, jak jeden ze współwidzów mówi do partnerki: „To jest chyba jakiś nowy typ teatru”. W jego głosie brzmiała konfuzja i brak aprobaty (zapewne oczekiwał czegoś innego), ale diagnoza wydaje się trafna. To jest jakiś nowy typ teatru, do którego przedrostek „post” pasuje o tyle, że przy całej odmienności zdaje się mieć pełną świadomość wcześniejszych dokonań i sporów. Traktuje je jednak jako zamknięte, w tym sensie, że nie podejmuje polemiki czy walki z nimi. Robi swoje tak, jakby zaczynał na nowo na polowisku po bitwach, które nie zakończyły się niczym zwycięstwem, ale doprowadziły do wyczerpania wszystkich stron.

Stąd może pozorna prostota, nawet naiwność jego przedstawień, w których często pojawia się ton niemal dziecięcy. Można by powiedzieć, że to jakieś teatralne „poema naiwne”, zwłaszcza że jest w nich obecne takie samo jak u Miłosza przecucie nadciągającej (lub już się dokonującej) apokalipsy. I tak samo pozorna jest ich prostota. Gdy ogląda się przedstawienia Karasińskiej czy Ziemliskiego, można ulec złudzeniu, że to wszystko jest bardzo prościutkie i jednowymiarowe. Że działa tu przede wszystkim naiwna właśnie, nieuzbrojona wyobraźnia swobodnie igrająca ze scenicznymi mechanizmami i tradycjami. Wystarczy jednak uważniejsze spojrzenie, by zauważyć, jak złożona to gra.

Dobre słowa

W przedstawieniu Piaskowskiego i Sulimy ta pozorna naiwność rozgrywana jest z całym rozmysłem w ściszonych i quasi-dziecięcych kreacjach aktorów, w prostodusznych zabiegach metateatralnych, w znakomitych kostiumach Hanki Podrazy i dekoracjach Przemysława Branasa, które sprawiają wrażenie, jakby zostały wypożyczone ze szkolnych scen amatorskich. Atmosfera dziecięcej zabawy i swobodnej gry wyobraźni tworzy glebę wzmacniającą kluczowe dla przedstawienia groteskowo-poetyckie „fantazje”, inscenizujące marzenie o tym, czego nie potrafię określić inaczej niż wybawienie.

To na tej glebie rozkwitnąć mogą tak ryzykowne, a wzruszające swym pięknem sceny, jak taniec krowy jednoczącej się z gwiazdą (porywający popis →

⇒ Małgorzaty Bieli), niemożliwa miłość Metafory (Biela) i mężczyzny z przyszłości (Piotr Polak), przytulanie nowotworu (Polak) przez Kaśkę (Bartosz Gellner) czy finałowe „dobre słowa”, z których jednym jest dziecięcy właśnie wiersz Danuty Wawiłow mówiony z poruszającą prostotą przez Sarę Celler-Jezierską (ta sama aktorka tworzy w spektaklu wspaniałą postać starej prostytutki Marii Magdaleny).

Trzeba jednak uważać, by nie dać się tej dziecięcości zwieść, bo wówczas można nie zauważyć toczonych cały czas przez twórców gier z figurą Fausta i jego towarzysza, najbardziej wprost ujawniających się w monologu o ostatniej sonacie Beethovena, zaczerpniętym z „Doktora Faustusa” Tomasza Manna, a mówionym ze ściszym gardłem przez Głuchoniewidomego (Bartosz Bielenia). Sulima i Piaskowski balansują na cienkiej linii między erudycyjnymi odwołaniami a wzruszającą prostotą dziecięcej zabawy i marzeń. Umiejętnie spajają pozornie oderwane sekwencje w spójny wywód o poetyckiej i filozoficznej logice. Dzięki temu, a także dzięki oryginalności ich wyobraźni oraz odwadze i mistrzostwu młodych aktorów, nie wpadają w groteskowy infantylizm, ale udaje im się – bez negowania przeczuć grożącej nam wszystkim zagłady – przeprowadzić nas przez proces odzyskiwania nadziei i miłości, dla której wybierają imię Jezus.

Jego powrót jest zaskakujący, bo dokonuje się w samym centrum batalii o kształt polskiego katolicyzmu, który stał się jednym z okopów polsko-polskiej bitwy nad Marną i na marne. Zaskakujący, bo choć dochodzi do niego w hipermodnym (i uznawanym za „lewicowy”) teatrze warszawskim, to następuje na jego małej, skromnej scenie, pod sam koniec sezonu. Dla mnie ten cichy dziecięcy powrót, jakże inny od opisywanego przez Konstantego Puzynę w słynnej recenzji z „Apocalypsis cum figuris”, jest najważniejszym wydarzeniem końca sezonu 2018/2019. Chcę też wierzyć, że jest początkiem.

© DARIUSZ KOSIŃSKI

JEZUS – reż. Jędrzej Piaskowski,
dram. Hubert Sulima, Nowy Teatr
w Warszawie, premiera 22 czerwca
2019 r.