



MAGDA HUECKEL / NOWY TEATR

Hanoch Levin „Wyjeżdżamy”, reż. Krzysztof Warlikowski, Nowy Teatr w Warszawie.

Tragedie drobnoustrojów

DARIUSZ KOSIŃSKI

Niegdysiejsi skandaliści i eksploratorzy powierzchownie zabliznionych ran dają sygnały własnej bezradności. Krzysztof Warlikowski w rozgrywaniu poczucia, że teraz już będzie nic, jest najuczciwszy i teatralnie po prostu najlepszy.

PRZEDSTAWIENIE „WYJEŹDŻAMY” W REŻYSERII Krzysztofa Warlikowskiego zostało pokazane po raz pierwszy w Nowym Teatrze dzień przed „megaweekendem superpremier” (15-16 czerwca), kiedy polskie teatry na wypródkę prezentowały nowe przedstawienia, by zagrać je trzy-cztery razy przed wakacjami i odhaczyć w sprawozdawczości. Kilka innych znaczących premier wciąż jeszcze jest zapowiadanych. Ta gorączka to symptom schorzeń polskiego teatru, o których warto by kiedyś porozmawiać.

Niemniej przedstawienie Warlikowskiego jakoś ten sezon zamyka i podsumowuje jako sezon oczekiwań i rozczarowań, związanych przede wszystkim z czołowymi przedstawicielami tego, co kiedyś nazywało się „nowym teatrem”,

a dziś dojrzało i weszło w przesyconą gorącą smugę cienia. Z wnętrza tej smugi niegdysiejsi skandaliści, poeci wypartych win i eksploratorzy powierzchownie zabliznionych ran dają sygnały własnej bezradności, zagubienia, braku porozumienia z otaczającym światem.

Czasem udają, że rozumieją wiele, bardzo dużo machają rękami i głośno krzyczą o swoim politycznym zaangażowaniu. Ale koniec końców wзира spod ich słów bezsilność.

„Artyści są na bocznym torze” – mówi Krzysztof Warlikowski w rozmowie z Piotrem Gruszczyńskim, opublikowanej w programie „Wyjeżdżamy”. I wszystko staje się jasne – z bocznego toru już nigdzie się nie jedzie; na bocznym torze pociągi już tylko rdzewieją,

pokrywając się kolejnymi warstwami graffiti.

Cul-de-sac

„Wyjeżdżamy” oparte jest na dramacie Hanocha Levina znanym dotąd w Polsce pod tytułem „Pakujemy manatki”. Warlikowski wraz ze swoim dramaturgiem Piotrem Gruszczyńskim dodali do tego tekstu fragmenty wielu innych (głównie także Levina), zachowali jednak zasadniczą konstrukcję „komedii na osiem pogrzebów”, mnożąc, jak wskazuje sam tytuł, kolejne śmierci w taki sposób, że każda następna ceremonia żałobna staje się coraz śmieszniejsza.

Levin jest bezlitosny w odsłanianiu tego, co usiłuje ukryć „majestat śmierci”: marności i pustki życia, któremu pogrzeb bezskutecznie ma nadać znaczenie i powagę. Scenę wypełniają małe dramaty kolejnych nierozróżnialnych postaci, tworzące obraz codzienności biegunowo różny od tego, jaki wytwarzają telenowe, będące dziś jednak najważniejszym medium jej przedstawiania i wytwarzania wyobrażeń o niej.

Żadnych wciągających fabuł, żadnego suspense, żadnych dramatycznych kulminacji. Życie bohaterów Levina i Warlikowskiego nie jest „dobrze skrojone”. To raczej prujący się materiał, z którego wylazą kolejne nici, by plątać się bez ładu w daremnym usiłowaniu zaznaczenia swego

szlaku. Żyją tym, co nazywa się „zwykłym życiem”: umawiają się na randki, zakładają rodziny, o które próbują dbać i w których się męczą, gdzieś pracują, mają jakieś rozrywki. Ale wszystko to nie ma większego znaczenia, skoro nawet pogrzeby nie są tu wielkimi wydarzeniami.

Życie, jakie wiedzie się w małej społeczności izraelskiego miasta, jest nieznośnie ciche, więc kolejne postacie co chwila mówią o wyjeździe do Austrii, Włoch, Londynu, „Szwajcarii”... Albo chociaż o przeprowadzce o kilka ulic lub wysłaniu starej matki do domu opieki. Zmiana miejsca ma przynieść zmianę życia. Jednak gdy garbaty Avi (Zygmunt Malanowicz) wyprowadzi się w końcu od brata (Marek Kalita), to wkrótce popełni samobójstwo. A Munia Globczik (Wojciech Kalarus) sam umrze, zanim uda mu się w końcu pozbyć z domu starej matki (Jadwiga Janowska-Cieślak). Może zatem rozsądniej zachowuje się Dani (Jacek Poniedziałek), który o wyjeździe do Szwajcarii tylko mówi, zachowując przynajmniej złudną nadzieję?

Choć ktoś, jak Nina (Jaśmina Polak), Bella (Magdalena Popławska) czy prostytutka (znakomita Agata Buzek), rzeczywiście wyjedzie (co ciekawe, na stałe wyjeżdżają tylko kobiety, bo Zigi – Piotr Polak – jednak wraca na pogrzeb matki), ktoś inny jak Amacja (Bartosz Gelner) wróci, a ktoś jak Angela (Magdalena Cielecka) przejedzie nie wiadomo po co, wnosząc w ten zamknięty świat pozorny ruch turystu i gadaninę ajfonowej transmisji, to jedyna droga wyjścia prowadzi przez krematoryjny piec, którego obraz niemal kończy przedstawienie.

Warlikowski idzie dalej niż Levin i opisuje kolejne śmierci, ostatecznie informując także o zgonie wszystkich tych, którzy w dramacie izraelskiego pisarza pozostawali żywi. Jako ostatnia „ginie” Angela grana przez Cielecką – jej nekrolog widzimy na zakończenie filmu pokazującego, jak aktorka jedzie przez Warszawę na Okęcie, by wsiąść w samolot. Nie ma ucieczki – wszystko jedno: z Izraela czy z Polski. Znikąd donikąd. A czekające na wszystkich teatralne „niebo” znika jak lody, które wszystkie postacie liżą na końcu, stając przed nami do ukłonów.

Anus mundi

Pomiędzy kolejnymi scenami śmierci i (nie)wyjazdów Warlikowski pokazuje życie, które jednoznacznie oznaczone

jest jako życia zaprzeczenie. „Napiszcie mi na grobie: umarła w wieku ośmiu lat” – mówi do syna Henia Geletner (Ewa Dałkowska), przekonana, że wszystko, co nastąpiło potem, nie było życiem, ale egzystencją w martwocie. Żywe trupy wypełniają scenę zabiegami pozbawionymi nie tylko sensu, ale też osadzenia w imitujących go tradycyjnych ramach dramatycznych. Warlikowski w swojej inscenizacji „zwykłego, codziennego życia” likwiduje to, co w codzienności najważniejsze – czas i przestrzeń. Jeśli liczyć według dat kolejnych śmierci wyświetlanych na ekranie, w ciągu trzech i pół godziny spektaklu przelewają się przez scenę zdarzenia z kilkudziesięciu lat, od przeszłych (pierwsza śmierć następuje w 1998 r.) po przyszłe (ostatnia data to bodaj 2035 r.). W czasie scenicznym te śmierci następują niemal jedna po drugiej, a dni i prace, które wypełniały czas między nimi, znikają.

Podobnie jest z przestrzenią stworzoną przez Małgorzatę Szczeniak: wielki pusty kwadrat sceny pozbawiony wszelkich znamion lokalności i oswojenia stał się niemiejscem, które w zależności od sytuacji może być domem kolejnych rodzin, nocnym klubem, szpitalem. Cechy stałe mają tylko dwie przestrzenie specjalne: wysuwana szklana klatka z muszlą klozetową po prawej i zamykające scenę wielkie, też przeszklone akwarium domu pogrzebowego, gdzie żegnani będą kolejni zmarli. I choć oba te fragmenty sceny pełnią też inne funkcje (inteligentnie zagęszczone zwłaszcza w przypadku ubikacji, która służy jako burdel z neonowym napisem „lody” nad jednym z wejść), to jako miejsca w przedstawieniu Warlikowskiego istnieją tylko te dwa: ubikacja i sala z piecem do palenia zwłok, oba przeznaczone do wydalania tego, co martwe i zbędne. Scena to *anus mundi* – odbyt świata zżerany przez mnożące się bez sensu komórki rakowe.

Wszystko to pokazane jest z chłodną precyzją doskonałego teatralnego rzemiosła: świetnie rozplanowane inscenizacyjnie i wyreżyserowane, rewelacyjnie oświetlone (Felice Ross), porywająco umuzykowane (Paweł Mykietin). I zagrane znakomicie, w sposób pozornie nieefektowny, bez popisów, na potencjometrach aktorskiej ekspresji ściągniętych przez większość przedstawienia do poziomów minimalnych. Nawet groteska jest tu delikatna, a skojarzenia z tradycją Beckettow-

skich klaunów (świetnie uruchamiane zwłaszcza przez Poniedziałka i Kalitę) pojawiają się jedynie jak dalekie echo czegoś, co kiedyś miało znaczenie.

Jest tu wprawdzie kilka scen szczególnie efektownych (np. wdowi brydż rozgrywany przez supertrio: Ewa Dałkowska, Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Dorota Kolak), jest wiele ról zasługujących na osobny opis (Maja Ostaszewska, Andrzej Chyra i Rafał Maćkowiak), ale wszystkie te teatralne atrakcje, zdolne uczynić z tego przedstawienia spektakl może nawet kultowy (sam chętnie niektóre z nich obejrzałbym jeszcze raz, jeszcze raz i jeszcze), przykrywa tonacja goryczy, zmęczenia i depresji. Ta sama, która brzmi w przewrotnej piosence „Party Girl”, śpiewanej w nocnym klubie przez Agatę Buzek (posłuchajcie oryginalnego wykonania Chinawoman, a będziecie wiedzieć, o co idzie). Zwykłe życie zamienia się w tym przedstawieniu w nieżycie w niemiejscu i nieczasie. I właśnie to sprawia, że przy całej jego znakomitości nie mogę się z nim pogodzić.

Płacz AA

Polski teatr współczesny (czy tylko polski? czy tylko teatr? czy tylko współczesny?) ma kłopot z codziennością i ze „zwykłymi ludźmi”. Świetnie daje sobie radę z „wykluczonymi” i straumatyzowanymi. Ale „zwykli” mu nie wychodzą. O „zwykłych” niewiele zdaje się wiedzieć, jakby żyli w jakimś innym świecie. Może dlatego tak często lubi powtarzać, że „zwykli ludzie” to pocieszająca projekcja albo fantazja; że coś takiego po prostu nie istnieje. Zapewne ma w jakiejś mierze rację, ale nie docenia zwykłości jako konstruktu pożądanego.

Nie rozumie, że można pragnąć „zwykłego życia” i życie to aktywnie wytwarzać, nadając mu przy tym znamiona niezwykłości poprzez codzienne rytuały (wcale nie puste) oraz silne przeżywanie spraw, które są oznaczone jako drobne, świadomie odcięte od wielkich problemów świata. Nie rozumie, że można chcieć żyć w małym mieście, którego lokalna historia sprowadza wielkość do rozmiarów dających się ośwoić, a ostre opozycje przytępia tak, że stają się serią uników w trakcie rodzinnego obiadu. Wielu ludzi, którzy w takich miastach mieszkają, wcale nie chce nigdzie wyjeżdżać, bo czują się u siebie, i życie ich w tych miastach, życie większości Polaków, wcale nie jest jałowe. Ani nie odczuwają go jako tragedii, →

↳ ani nie uważają siebie za drobnoustroje. I umierają naprawdę, żegnani solennie rytualnymi pogrzebami i długo odwiedzani na cmentarzach.

W takich miastach nie ma stałych teatrów zawodowych, więc ludzie je tworzący, choć niektórzy sami z takich miast – z Żarek, z Nowego Targu – pochodzą, albo nie znają ich życia, albo patrzą na nie z dystansem tych, którzy już dawno wyjechali, albo – co w sumie najłatwiejsze – mówią o nim „krytycznie”. Skupiają się na jego wadach, łatwiej dostrzegalnych z oddali, z pasją „demaskują” iluzję zwykłości, której wartości zdają się nie rozumieć i nie cenić. W efekcie powstaje fałszywy obraz, który na dodatek pokazywany jest w teatrach wielkich miast, mieszczańskiej publiczności umacniającej w ten sposób w swoim dystansie do „zwykłego życia”.

I choć w Nowym Teatrze ta sama publiczność bezlitośnie jest wyśmiewana w wątku vlogującej wszystko Angeli i w monologu o nicości wycieczki *all inclusive*, to (nie)życia pokazanego na scenie nie tylko nie uzna za swoje, ale obawiam się, że potraktuje wręcz jako sposób na wzmocnienie samoafirmacji. To nie my tak żyjemy. To oni.

Rzecz w tym, że na jakimś poziomie albo wszyscy tak żyjemy – zmierzając ku śmierci, która nieuchronnie pozbawia sensu wszystkie nasze działania – albo nikt z nas tak nie żyje, bo tym, co robimy na co dzień, śmierci się przeciwstawiamy. Wytwarzana zbiorowo i potwierdzana codzienną rutyną zwykłość chroni przed rozpaczą świata i staje się glebą, na której może wyrosnąć tworzona przez nas nieustannie i złożona z rzeczy bardzo drobnych własna niepowtarzalność. W „Wyjeżdżamy” zwykłość zamienia się w jałowość i martwość, a niepowtarzalność zostaje przejęta przez znakomitość tetralnego rzemiosła. W efekcie powstaje niezwykle piękny lament, nieróżniący się jednak zbyt od żalosnego, nocnego płaczu Mrożkowego inteligenta.

© DARIUSZ KOSIŃSKI

Hanoch Levin, **WYJEŹDŻAMY**, reżyseria Krzysztof Warlikowski, Teatr Nowy w Warszawie, premiera 14 czerwca 2018 r.