



Piotr Cieplak podczas próby „Elementarza”, Teatr Narodowy, Warszawa, 1 grudnia 2017 r.

## Skradziony elementarz

DARIUSZ KOSIŃSKI

**Piotr Cieplak kiedyś robił najszybszy teatr w mieście.  
Teraz robi najgłębszy.**

WYJECHAŁEM WCZEŚNIEJ. ZAWSZE WYJEżdżam wcześniej, bo nie lubię się spóźniać. Zwłaszcza do teatru lubię przychodzić bardziej niż punktualnie. Dać sobie czas, żeby w świat przedstawienia nie wpadać z biegu. Zapomniałem jednak, że to „czarna środa” i że centrum Warszawy będzie zablokowane. Przebycie trasy zajmującej zazwyczaj 15-20 minut rozciągnęło się dwukrotnie. Zziębnięty wpadłem do pustego już holu Teatru Narodowego niemal bez wiary, że obejrzę „Elementarz” Barbary Klickiej w reżyserii Piotra Cieplaka. Obsługa Narodowego ma jednak przećwiczone sposoby na takich delikwentów. Szybko przeprowadzony przez korytarze i windy, wszedłem na ciemną salę i zająłem pierwsze wolne miejsce.

Nie zdążyłem jeszcze złapać oddechu, gdy zaparła mi go pierwsza scena: rozmowa Ali (Edyta Olszówka) z Tatą (Waldemar Kownacki). Codzienna sytuacja z rodzinnego życia wyniesiona gdzieś wysoko nad podłogę sceny, przesycona hopperowskim światłem promieniującym z przedmiotów. Było w niej to, co przyciąga mnie do teatru Piotra Cieplaka od dawna: nieoczywista poetyckość, łącząca żart, ironię i głębsze znaczenie, kreowane środkami scenicznymi, używanymi w ich pełnym bogactwie.

### Teatr dla martensów

O Cieplaku stało się głośno po wielkim sukcesie, jakim była inscenizacja „Historii o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim” Mikołaja z Wilkowiecka we

Wrocławskim Teatrze Współczesnym (1993), przeniesiona potem do telewizji (ten sam tekst Cieplak zrealizował wkrótce w warszawskim Dramatycznym). To było niezwykle zaskoczenie, bo wydawało się, że po legendarnym przedstawieniu w reżyserii Kazimierza Dejmka (1962) z tą uznaną za szacowną, ale omijaną z powodu rozlicznych trudności staropolszczyzną nikt nie będzie się w stanie twórczo zmierzyć. Cieplak zrealizował przedstawienie dalekie i od wszelkiego dewocyjnego ilustracjonizmu, i od zachwyty nad ludową naiwnością. Udowodnił, że należący do bardzo odległego czasu i świata dramat może być partnerem w myśleniu, w mierzeniu się z problemami jak najbardziej współczesnymi i że z tekstu jednoznacznie religijnego można wydobyć dalekie od ortodoksji napięcia metafizyczne. Tak też było w kolejnych przedstawieniach.

W tym kontekście przypomniano czasami, że studiując w krakowskiej szkole teatralnej, Cieplak był słuchaczem wykładów nieodżałowanego ks. prof. Józefa Tischnera, który wywarł wpływ na intelektualną i duchową formację grupy ważnych polskich reżyserów (także na przykład Anny Augustynowicz).

W drugiej połowie lat 90. Cieplak był jednym z twórców teatralnego przełomu. W 1997 r. został dyrektorem artystycznym warszawskich Rozmaitości, dla których wymyślił chwytliwy i potem często powtarzany slogan „najszybszy teatr w mieście”. Świadomie nakierował scenę przy Marszałkowskiej na komunikację z młodymi widzami, których od modnego wówczas obuwia nazwał „martensami”. Dyрекcję artystyczną Cieplaka otworzyła słynna premiera „Bzika tropikalnego” Witkacego w reżyserii Grzegorza Jarzyny, uważana dziś za przełomową datę w dziejach najnowszego teatru polskiego.

Jednak ten sojusz z rodzącym się „nowym teatrem” został wkrótce rozluźniony, jeśli nie wręcz zerwany. Już w październiku 1998 r. kierownictwo Rozmaitości objął Jarzyna, Cieplak zaś reżyserował na innych scenach, zwracając się ku innej estetyce i repertuariowi.

Upodobał sobie inscenizacje literatury dziecięcej, adresowane zarówno do dorosłych („Kubuś P.” według Milne’a w Teatrze Studio, 1999), jak i do dzieci („Ach, jak cudowna jest Panama” wg Janoscha w bielskiej Banialuce, 2002, i warszawskim Powszechnym, 2006). Pozostawał reżyserem cenionym, ale lokującym się na uboczu gwałtownie przybierającego na sile strumienia „nowości”, który z alterna-



tywnego dopływu zamieniał się właśnie w nurt główny.

### Farsa i vanitas

Niektóre z jego wyborów repertuarowych były pełnym zaskoczeniem. Gdy zaczął w Powszechnym w Warszawie pracę nad „Słomkowym kapeluszem” (2005) – klasyczną farsą Eugène’a Labiche’a, decyzję tę można było potraktować jako rodzaj demonstracji. Oto wśród coraz gwałtowniejszych debat wokół teatralnych „ojcobójców”, „pokolenia porno” i „teatru bez majtek”, niegdysiejszy sojusznik „martensów” sięgał po arcy-mieszczkański tekst, wręcz symbol wszystkiego, z czym walczył każdy „nowy teatr” od początku XX w.

Ale to, co zrobił Cieplak, okazało się wręcz nieprawdopodobne. Gdybym miał kiedyś wskazać kilka obrazów czy scen, które spośród tego, co widziałem w teatrze, najbardziej zapadły mi w pamięć, to z pewnością wymieniałbym odsłoniętą ceglana ścianę Teatru Powszechnego w Warszawie i stojących pod nią aktorów, mówiących w jakimś niezwykłym, nasączonym ciężarem sensu rytmie fragmenty „Czterech kwartetów” Thomasa S. Eliota. Rzadko, niezwykle rzadko zdarza mi się mieć poczucie, że oglądam w teatrze arcydzieło. Na „Słomkowym kapeluszu” je miałem – godzina dwadzieścia minut teatru doskonałego nie ze względu na mityczną „jakość rzemiosła” i równie mityczne „czyste piękno”. Pewnie i jedno, i drugie w tym przedstawieniu było, ale jego arcydzielność polegała dla mnie na tym, że oto teatr w całej swej mocy ujawniał się i był powoływany jako przestrzeń bezpośredniego doświadczenia, łączącego myślenie i poznanie niedostępne gdzie indziej i innymi środkami nieosiągalne.

Oczywiście można ten „Słomkowy kapelusz” opowiadać, analizować, interpretować. I nawet nie jest to jakoś szczególnie trudne. Tyle że sedno sensu i wartości tego przedstawienia jest na tej drodze niedostępne. Jakiś jego cień można zobaczyć, jakieś echo posłyszeć w rejestracji telewizyjnej, ale nie ma w niej siły, jaką miała obecność aktorów, napięcia powstającego między nimi a nami – tego wszystkiego, o czym sobie opowiadamy jako o rdzeniu specyfiki tej sztuki, czasem już nie wierząc, że nim rzeczywiście jest. Przedstawienia Cieplaka tę wiarę przywracają. Jego teatr nie służy wzmacnianiu kulturowego kapitału wielkich autorów i czczących ich widzów, nie jest też narzędziem używanym w takich czy innych walkach, i nie jest wehikułem teatr przekraczającym.

Na dobre i na złe Cieplak myśli teatrem, zamieszkuje teatr jako niedające się zastąpić środowisko twórczego reagowania na świat.

Jego przedstawienia usiłują czasem brać na sztandary przeciwnicy reżyserów politycznie zaangażowanych i krytycznie nastawionych dramaturżek. Druga strona niekiedy uznaje go za anachronicznego twórcę dostarczającego kulturalnej rozrywki miejskiej klasie średniej. Cieplak wymyka się jednak i jednym, i drugim. Nie stroni od politycznego zaangażowania, czego dowiódł na przykład głośnym „Albośmy to jacy tacy” wg „Wesela” Wyspiańskiego (Teatr Powszechny w Warszawie, 2007 – do obejrzenia na stronie [nina.gov.pl](http://nina.gov.pl)), ale wydaje się być bliżej niż „nowi krytyczni reżyserzy” materii codzienności – z jej egzystencjalnym i metafizycznym podglebiem. Dowiodły tego dwa zrealizowane blisko siebie, wspaniałe przedstawienia: „Niedokończona historia” Artura Pałygi (Teatr Powszechny, 2012) i „Milczenie o Hiobie” (Teatr Narodowy, 2013). W obu poetycka materia tekstowa wpleciona została w mistrzowską kompozycję gry aktorskiej, muzyki i operowania przestrzenią (Cieplak współpracuje ściśle ze scenografem Andrzejem Witkowskim). Gdy w „Milczeniu” przed oczyma widzów siedzących na scenie otwiera się ogromna, pusta przestrzeń widowni Teatru Narodowego, metafizyczne metafory przestrzenne nabierają zmysłowej konkretności, zostają dane do doświadczenia w sposób, jaki nigdzie i nigdy indziej w polskim teatrze nie będzie możliwy.

### Na kota nie czas

Autorką tekstu „Elementarza” w Narodowym jest poetka Barbara Klicka, kontynuująca tradycję poezji operującej i grającej językiem – z pełną świadomością, że jego brzmienia i formy (także gramatyczne) są równie ważne jak znaczenia, albo też od nich nieodrywalne. Jej język to materia, z której zrobiona jest rzeczywistość. Można oczywiście powiedzieć, że w „Elementarzu” słowo jest ożywiane, umuzyyczniane i uprzestrzenniane, ale równie dobrze można to, co dzieje się na scenie Narodowego, nazwać usłowianiem ciała, muzyki i przestrzeni.

Główna bohaterka spektaklu, Ala, łącząca Alicję Lewisa Carrolla i postać z legendarnego elementarza Mariana Falskiego, przenosi się ze świata utraconego sensu i rozpadu, wybrzmiewającego w niemoście jej Taty, do „krajiny czarów”, która jest krainą liter. Na początku wydaje się ona rądem – tym jeszcze sprzed chwili, gdy Adam na polecenie Boga „nazwał wszystko stworzenie”. Przewodnikami po tej krainie będą dla Ali i dla nas Falski Marian (Monika Dryl) i Marian Falski (Bartłomiej Bobrowski) – mistrzowie polszczyzny i zarazem nauczyciele, regularnie proszący pod opieką, by powtórzyła to, czego uczą ją kolejne sekwencje.

Światem liter, tak jak całym światem, rządzi Bóg (Marcin Przybylski), który jest też „frontmanem” grającego na żywo zespołu. Bóg każe Adamowi (Piotr Grabowski) nadawać nazwy stworzeniu, a wraz z poznawaniem kolejnych liter pojawiają się na scenie kolejne postacie. Cella (Dominika ↪



„Elementarz” w reżyserii Piotra Cieplaka, występują: Bartłomiej Bobrowski (Marian Falski), Monika Dryl (Falski Marian), Edyta Olszówka (Ala)



→ Kluźniak) i jej „cacko” Felek (Robert Jarociński) w niemal farsowym tempie prowadzą wcale nie farsową opowieść o budowaniu miłości. Ona (Paulina Korthals) pojawia się przy C z wykładem o cynie, ale najważniejszą rolę odgrywa przy „F jak feminizm”. Wcześniej spod sceny wynurza się ścinający drzewo Drwal (Karol Pocheć), który w drugiej części powróci jako opiekujący się owocami w ogrodzie Ortolan. Podróż Ali odbywa się w porządku alfabetu i do pewnego momentu ma charakter lekcji świata udzielanej nie przez, ale w języku.

### Lęk i gra

Tak jednak jest tylko do czasu. Przy literze G muzycy, którzy wcześniej kołysali całą salę jazzująco pogodną piosenką, nagle atakują Alę, zmuszając ją do odmieniania słowa „gówniara”. Początkowa zabawa zmienia się w torturę, nad którą unoszą się ponure cienie Gmachu Gigantów i Legionu Godności. Gdy Ala zostanie pokonana, na scenę wkracza chór, by wyśpiewać pieśń o abecadle, które z pieca spadło i „w głowy nam jebło”: na tle zbiorowo wyśpiewywanych liter alfabetu solistka czystym sopranem prowadzi swoistą litanię polskich wyzwisk ułożonych w porządku alfabetu. Przy U zamienia się ona w zdanie, którego orzeczeniem jest fraza „umieraj stąd”.

To przełomowy moment przedstawienia. Odtąd już nic nie będzie proste i niewinne. L to lęk, na który łkająca spazmatycznie Ala nie ma leku i na który nie pomaga coraz bardziej bezradne powtarzanie już nauczonej lekcji. Wprawdzie wraz z kolejnymi scenami będzie odzyskiwać równowagę, a w finale tej podróży jej Tato odzyska głos, ale nauka kolejnych liter traci swoją początkową przewidywalność i dyscyplinę, sprawia wrażenie inscenizowanej jakby wbrew sensom słów, tak jak wtedy, gdy Falscy starają się łagodzić sytuację obrazem „łowów na łęgach”. Więc choć budzi moją sympatię dialog dojrzewającej przy M miłości Cacek oraz wyzwalające „Nie” Ali i Onej, wypowiadającej swoje drobne niezgody na całościową narrację kobiecego buntu, w imię której jednocześnie z wiarą protestuje (scena ta w „czarną środę” brzmiała szczególnie aktualnie), to nie wierzę w nawrócenie Drwala na Ortolana. Bardziej wierzę (bo jak nie wierzyć) w nieobecność P, która nie bierze udziału w przedstawieniu, bo przemilczenie P też coś o niej mówi...

Podróż Ali kończy się przypomnieniem sceny z dzieciństwa, która jednak nie ma wiele wspólnego z powrotem do „krajiny niewinności i szczęścia”. Przynosi wypowiedziane przez ojca przypomnienie

o śmierci. Świat nie odzyskuje rajskiej prostoty i oczywistości. Adam w trzeciej próbie nadawania nazw stworzeniu tworzy imiona poetycko przesunięte, jakoś trafne, ale dalekie od prostych określeń chwytających bezpośrednio swój przedmiot. Język nieuchronnie odkleił się od świata. Żaden elementarz już tego nie naprawi.

### Pytajnik

W finale spektaklu wszyscy aktorzy w prywatnych ubraniach gromadzą się na jakimś towarzyskim przyjęciu czy pikniku, bawiąc się w układanie całych zdań z wyrazów rozpoczynających się na tę samą literę. Są rozluźnieni, a ich gry wydają się niczym więcej niż towarzyską rozrywką. Czyżby był to autokomentarz twórców? Może nawet autoparodia? Wzięcie w nawias własnego wysiłku? Przecież podjęta w przedstawieniu próba odzyskania świata oparta została na tej samej zasadzie działania „po literkach” jak ta towarzyska zabawa, która zdaje się być pozbawiona istotnego znaczenia. Czyżby tylko tyle zostało chroniącym się w swoje kulturowe kapitały byłym inteligentom?

Ten znak zapytania, który zawisa nad finałem przedstawienia Cieplaka, wydaje mi się ważniejszy i cenniejszy niż jego najlepsze nawet sceny. Jego krytycy pogrubiają pytajnik, oskarżając reżysera i teatr o pozór krytyki i wysubtelnienie środków zupełnie nieskuteczne w naszych gwałtownych czasach. Zwolennicy czasem czynią z niego oręż, podkreślając, że to właśnie o takie i tak wyrafinowane odniesienia do rzeczywistości im chodzi. Pytajnik pozostaje zaś pytajnikiem – podróż przez świat po literkach prowadzi do znaku interpunkcyjnego nadającego tonację temu, co między słowami.

Swoisty urok i mądrość teatru Cieplaka, których całą pełnię poznać można w „Elementarzu”, ujawniają się właśnie w tym niejednoznacznym międzysłowniu finału i rezygnacji z mocnej puenty. Reżyser konsekwentnie odmawiający akcesu pozostaje na mapie teatru polskiego we własnym, zagospodarowanym przez siebie miejscu. Nie byłoby prawdą stwierdzenie, że jest ono oderwane od rzeczywistości społecznej i politycznej, ale też z pewnością nie pulsuje w jej pospiesznym i nerwowym rytmie. Być może właśnie dlatego udało mi się wieczorem w – było nie było – narodowym teatrze odzyskać oddech i uspokoić skołatane serce. ©

DARIUSZ KOSIŃSKI

Barbara Klicka, **ELEMENTARZ**, reżyseria Piotr Cieplak, scenografia Andrzej Witkowski, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera 7 grudnia 2017 r.