

Dwa przedstawienia lubelskiego
Teatru NN

"Wędrowki niebieskie" (prapremiera marzec 1991) to propozycja teatru, w którym dominuje materia poezji. Spektakl zbudowany jest w oparciu o wątek - archetyp: samotność artysty.

W "Wędrowkach" występują trzy bezimienne postacie - kobieta i dwóch mężczyzn w roli jednej dramatis personae. Poruszają się one w konkretnej, nasyconej wartościami sytuacji, która stanowi rdzeń, czy też - jakbyśmy jeszcze mogli powiedzieć - ośrodek krystalizacji całego przedstawienia. U podstaw tej sytuacji tkwią przeciwstawne motywy (intencje), jakimi w swym - obserwowanym i domniemanym przez nas - działaniu, odczuwaniu i myśleniu kierują się występujące postacie. Są to przede wszystkim: chęć bycia przy drugim oraz równie silna jak i równoczesna chęć uwolnienia się od niego; pragnienie oddania się drugiemu i strach, że jeśli do tego dojdzie, to może bezpowrotnie ulec zniszczeniu tożsamość i indywidualność twórczej wyobraźni, marzeń, fantazji. Tego typu napięcia i stany uczuciowe, ze swej istoty trudno uchwytnie i zmienne, umożliwiają tworzenie sytuacji poetycznych, zawierających pierwiastek irracjonalny, charakteryzujących się ulotnością chwili, niezwykłością, zagęszczeniem migoczących znaczeń (np. sceny z łapaniem do woreczka gasnących promieni świetlnych, scena z motylem czy też z zawieszonymi na wieszaku - żaglówce drobiazgami - pamiątkami z podróży?, różnaitościami z dziecięcego świata zabaw?). Napięcia charakterystyczne dla poetyczności zachodzą między tym, co w przedstawionej sytuacji życiowej dostrzegamy jako racjonalne, a tym, co narzuca się nam jako irracjonalne. W takie sytuacje uwikłana jest postać mężczyzny, w którym obok pragnienia wolności, zarówno abstrakcyjnej, jak i tej związanej z uwolnieniem się "od domu", zakodowana jest potrzeba domu jako miejsca, które roztacza wokół siebie kobieta.

Przestrzeń teatralna jest zatem zorganizowana w kształcie drogi, bądź przedsionka wychodzącego na nią. Droga prowadzi od domu jako przestrzeni człowiekowi najbliższej w świecie realnym do bramy otwartej na przestrzeń wyimaginowaną. Jako szlak wędrowek zachęca do wstąpienia na nią, nęci nie tylko tajemnicą okolic, do których nas zaprowadzi, ale również tajemnicą ludzi, których możemy na nie spotkać. Cel wędrowki zależy od naszej decyzji. Stoimy przed wyborem: albo na drodze naszego życia spotkamy drugiego człowieka i wtedy inne znaczenia będą miały dla nas pojęcia wolności czy odpowiedzialności, albo też świadomie decydujemy się na samotność i wtedy w naszych wędrowkach zawsze wracamy do punktu wyjścia. Tak jest z postacią mężczyzny. "Ale

pamiętaj - mówi doń kobieta - gdziekolwiek wyjedziesz, zawsze wrócisz w to samo miejsce!". Droga domaga się od niego postawy poddania i podporządkowania wartościom, które służą jedynie "do oglądania", a nie do realizowania. Wymownie oddaje tę myśl pytanie, które on sam sobie zadaje: "Czyż nie chcesz przechadzać się pod drzewami wiśni a wieczorem słuchać muzyki Schuberta?"

Dlatego też jesteśmy tylko świadkami ruchu przeglądającej się w sobie jaźni. Jej motorem napędowym jest pożądanie nieskrępowanej wolności, które szuka zaspokojenia począwszy od zanurzenia się w świat dziecięcej wrażliwości (np. aktor maszerujący z chorągiewką w ręku i wydobywający z siebie takty melodii defilady wojskowej; obrazy kolorowego miasteczka i zamku z bajki), poprzez surrealistyczne oddanie się automatycznej podświadomości, grze przypadkowych skojarzeń, a skończywszy na pragnieniu przeniknięcia "rdzenia tajemnicy", "przekroczenia warstwy sensu" sztuki, teatru, życia.

Dla tej gry nadwrażliwej wyobraźni kobieta jest tylko tłem. Stanowi raczej symbol domowej przystani, ciepła, bezpieczeństwa, wierności - czule żegna ukochanego, pisze list, czeka, haftuje - a nie żywą osobą, która w bezpośredniej bliskości drugiego może prawdziwie kochać, uwielbiać, rozpaczać, płakać, całować. Między nią a mężczyzną nie dochodzi do napięć dramatycznych. On także ją uwielbia i tęskni za nią (symboliczna scena ze zwijanym do walizki pasmem płótna ze śladami na nim kobiecych stóp), ale z nią...nie rozmawia, o nic jej nie pyta, nie dotyka jej, nie obejmuje. To, co ich wiąże i między nimi zachodzi, od początku do końca przedstawienia przejawia się w sferze uczuć łagodnych. Jest to związek tak mało "dramatyczny", że w pewnych fragmentach spektaklu zapominamy nawet o istnieniu kobiecej postaci. Dlatego w płaszczyźnie konstrukcyjnej "Wędrowni niebieskie" są przedstawieniem quasi - dramatycznym. Postacie nie działają w sposób, który wynikałby z ich dialogicznego otwarcia na siebie.

Trudno nie zauważyć, że grozi to rozpadem wspomnianej sytuacji (aksjologicznej) i równocześnie podważeniem racji całej sztuki, w której przecież nie idzie o oddanie pewnego nastroju scalającego sytuacje poetyczne. Ow rozpad polegałby na tym, że istota niedramatyczna nie istnieje ani w określonym czasie, ani w określonym miejscu. "Miejsce to jest nieistniejące w rzeczywistości" - mówi jedna z postaci. To znaczy, że nie istnieje przy - lub w - niej żaden inny człowiek, że nikt nie budzi w niej żadnego roszczenia. Mężczyzna w "Wędrowniach" nie odpowiada zatem na realizowane przez kobietę wartości moralne (wierność, dobroć), nie oddaje im sprawiedliwości. Jej postępowanie traktuje tak, jak gdyby było ono czymś naturalnym i koniecznym.

Fakt, że obserwowane postacie nie działają w sposób, który bezpośrednio wynikałby z ich otwarcia na siebie stwarza też zagrożenie jeśli chodzi o pewną równowagę w materii teatralnej

przedstawienia. Przy jego szkatułkowej konstrukcji - zbudowane jest z oderwanych od siebie scen przerywanych wygaśnięciem światła i akompaniamentem dźwięku wiolonczeli - daje się w nim dostrzec brak dostatecznej styczności pomiędzy następującymi po sobie scenami. Jest jednak przywilejem sztuki teatralnej, że nie musi być zbudowana ze scen ze sobą stycznych. Oddziałuje ona nie tyle poszczególnymi składnikami swej zawartości, ile ich zespoleniem i połączeniem w zwięzłą i harmonijną całość.

Można wreszcie powiedzieć, że jeśli bohaterowie sztuki nie podejmują dialogu, czyli działań zmierzających do zbliżenia swych punktów obserwacji (dom a przestrzeń wyimaginowana : teatralna czy literacka), do upodobnienia swych światów spraw ważnych i nieważnych, świętych i powszednich, to w czasie przedstawienia zdarza się, że czujemy się bezradni, ponieważ nie umiemy przewidzieć tego, co za chwilę może się wydarzyć. Tym niemniej "Wędrowniki niebieskie" dają nam radość rozumienia spektaklu, śledzenia jego dynamiki, podążania za jego ruchem od tego, co do tego, o czym mówi nam poprzez słowa i nieme poetyckie obrazy. Jest to ruch od znaczenia przysługującego scenicznemu przedstawieniu, wyposażonemu w określone, dające się obiektywnie opisać cechy, do znaczenia odkrytego dzięki kontemplacji estetycznej tego, co obserwujemy na scenie. W tej postawie nasze odczuwanie zostaje "odrealnione", wprowadzone w stan potencjalny na tej samej zasadzie, co świat, który się przed nami roztacza. Jest on odrealniony w sposób poetycki, odbierany jako trochę irracjonalny, wysublimowany, subtelny, czarujący nieodpartym urokiem świata zhumanizowanego. Wolność wyobraźni, pragnienie piękna, utrwalenie chwili wyrażają aspirację "oswojenia" świata, podzielenia się nim z innymi, uczynienia go własnym i zarazem wspólnym, dostosowanym do najbardziej osobistych moich, naszych potrzeb i pragnień. Taki przekaz teatralny jest też ze swej istoty momentalny, przemijający, skonstruowany przy użyciu niezmiernie prostych środków. Ich oszczędność i prostota jawi się jako metoda poszukiwania i obnażania samej istoty sztuki. Naszemu odbiorowi towarzyszy przecucie, że każdy nowy element dodany do spektaklu zniweczyłby wynik pracy twórczej.

"Wędrowniki niebieskie" to etiuda teatralna, studium wyobraźni artystycznej, a więc teatr elitarny, emocjonalnie wyciszony, zbudowany na podstawie akceptacji i pogodzenia się ze światem. Wprowadzając nas w intymny obszar wyobraźni artysty ma on łagodnie zharmonizować jego i naszą wrażliwość na określoną hierarchię wartości, będącą zapleczem nie podjętego dialogu. nie podejmują dialogu.

"Ziemskie Pokarmy" - drugie z kolei przedstawienie Teatru NN - zachwycają prostotą, lekkością, nieomal wirtuozerią artystycznych rozwiązań w budowaniu ruchu, przestrzeni scenicznej i scenografii, w wykorzystaniu muzyki i obecnych na scenie postaci muzyków. Podstawowa wartość artystyczna omawianej sztuki zamierzona i realizowana zarówno w jej warstwie znaczeniowej jak

i w świecie przedstawionym to teatralność. Na nią składają się różnorakie czynniki wynikające z określonych technik artystycznych kształtujących zwłaszcza przestrzeń sceniczną, język mówiony czy rekwizyty. W "Ziemskich Pokarmach" wyraźnie bowiem dostrzegamy, że nie tylko aktorzy, ale i wszystkie te tworzywa naraz grają, a ukształtowane z nich znaki składają się na język charakteryzujący się szczególną tendencją "odrealniania" świata przedstawionego, dodawania mu waloru obecności wyimaginowanej.

Przedstawienie rozpoczyna główna postać dramatu - aktor towarzyszy publiczności od chwili jej wejścia do sali, stoi przed opuszczoną kurtyną po stronie widowni. W pierwszych swych słowach uprzedza widzów, iż jest to teatr - historia całkowicie urojona. Świadczy o tym sama przestrzeń sceniczna - po odsłonięciu kurtyny widzimy, że jest ona dodatkowo zakreślona ruchomą - jak się to w pewnym momencie okazuje - ramą z własną kurtyną. W sposób zaskakujący zostanie ona wykorzystana do spłaszczenia całej przestrzeni, stając się ekranem, na którym obserwujemy niemą grę cieni. To spłaszczenie oznacza jednak również obrót przestrzeni scenicznej o 180 stopni, wraz z nim bowiem następuje na chwilę zamiana ról - zza ekranu przez zawarte w nim iluminatory aktorzy podglądają nas - widzów. My spostrzegamy rozmaicie zniekształcone cienie oraz wykrzywione przez szybki iluminatorów twarze. Sądzymy, że oni również widzą nas jakoś zniekształconych, odrealnionych, co może właśnie dlatego czyni nas dostatecznie ciekawym i godnym przedmiotem ich zainteresowania.

Znaki teatralne ukształtowane z rekwizytów uzyskują specjalną doniosłość i dziwność zarazem. Jest tak np. z zegarem ściennym zawieszonym na szyi aktora, z głową w pajęczej sieci-leczniczym opatunku, z przyczepionymi do stołu kołami rowerowymi, których felgi miast opon okalają stare, znoszone buty. Niektóre rekwizyty zostają dodatkowo "odrealnione" w ten sposób, że przybierają jakby walor wtórnej obecności, pojawiając się w ostatniej scenie na przypominającym rozświetlony ekran kinowy obrazie.

To, co chcielibyśmy nazwać teatralizacją, dotyczy także języka - można powiedzieć, że w swej warstwie znaczeniowej nie jest on językiem naturalnym. W "Ziemskich Pokarmach" od początku do końca mówi się na serio, prawie wszystkie dialogi są równie zasadnicze i doniosłe, wymagające od widza stałej uwagi i napięcia. Nie pozwalają one na odprężenie w odbiorze - wywołanie uśmiechu - nawet w tych miejscach (komizm słowny), które rzeczywiście dopuszczają pewną modulację nastroju. Trochę inaczej jest z muzyką - powagę wzmagają grany na bębnie marsz do słów śpiewanych przez wędrowców, którzy idą poprzez zimę, poprzez noc i szukają sobie przejścia w niebo, gdzie nie świeci nic. Zupełnie inny charakter ma natomiast sentymentalna melodia i piosenka (w jidisz), będąca leitmotivem całego przedstawienia.

Łagodzi nastrój powagi, doniosłym sprawom odbiera ich moc, zacierą rys autentyczności miejsca, zdarzeń i osób dramatu.

Można wreszcie powiedzieć, że i sama fabuła "Ziemskich Pokarmów" jest w sposób szczególny "steatralizowana" - sztuka zbudowana jest w oparciu o archetypiczny plan, w którym pojawia się artysta jako wysłannik Boga, pośrednik między Nim i światem. Na scenie znajduje się on w związku z tym wyżej od innych - zajmuje wyróżnione, centralne miejsce na stole. Obraz Boga obdarza go funkcją profetyczną, objawia się stanem nawiedzenia, szaleństwa. To artyście dane jest obcować z Bogiem i zarazem dotykać źródeł marności, doświadczać zła zakorzenionego w jego niedoskonałej konstytucji i poza nim, w równie niedoskonałym świecie. Przestrzeń obcowania z Bogiem, która otwiera się w przedstawieniu, jest na tyle uniwersalna, że do jej skonkretyzowania daje się zastosować wiele różnych kodów kulturowych i artystycznych, co nadaje spektaklowi wyjątkową aurę emocjonalną i estetyczną. U podstaw dramatu noszącego ślady literackie charakterystyczne dla kultury żydowskiej (większość wykorzystanych tekstów pochodzi z powieści G.Kanowicza), nie idzie o problem istnienia Boga, lecz o stosunek Boga do świata. Spektakl oddaje typową dla judaizmu bliskość i naturalność obcowania z Bogiem, która wytwarza w człowieku swoisty dystans do świata i życia rodzący mądrość, wiedzę wynikającą nie tyle z intelektualnego poznania, ile ze zrozumienia i przeżycia fundamentalnych wartości. Sumienie domaga się ich realizacji poprzez swój dwugłos - z jednej strony powtarza bowiem literę prawa, ale z drugiej ujawnia bagaż indywidualnego doświadczenia, eksponuje narosłe w ludzkiej duszy wątpliwości, jakie rodzi rozziw między zawartym w prawie pragnieniem idei - wolności, dobra, sprawiedliwości - a rzeczywistością. Przewyciężenie tych wątpliwości pojawia się jako wezwanie i zadanie. W tym, co jest nam zadane zawiera się sens naszego życia i dowód na to, że Bóg rzeczywiście ingeruje w świat i w to, co ludzkie.

Istota teatru realizowana w "Ziemskich Pokarmach" polega na roztoczeniu przed widzom perspektywy autoafirmacji, tj. zaufania do wrodzonej mu nieomyślności w sprawach własnego życia, zaakceptowania siebie takiego, jakim on sam się projektuje, jakim jest potencjalnie. Taki teatr pozwala nam ujrzeć możliwość naszego bycia "więcej" i "inaczej", i w tym celu stara się wytrącić nas z automatyzmu myślenia i działania i zmusić do refleksji, dystansującej nas zarówno wobec własnego "ja", jak i wobec realnego, "codziennego" świata. My musimy najpierw - mówiąc metaforycznie - obumrzeć aby na nowo się narodzić, aby odnaleźć samych siebie. Ten teatr mówi do nas uwaga!, to wszystko to fikcja, ale nie bójcie się jej, nie bójcie się ruchu własnej wyobraźni. Spójrzcie, tutaj możecie być sobą, oddać się swym ukrytym pragnieniom, upodobać sobie ów wymyślony świat, sycić się tym wszystkim, czego nie ma, a przy tym spoglądać na siebie w podwójnej roli aktorów i widzów naraz. W ten sposób teatr stawia

nas w świetle prawdy o nas samych, która twierdzi, że podstawowym modusem naszego istnienia jest modus powinności. Powinność, charakteryzując sposób naszego bycia wobec wartości, w równym stopniu odnosi się do aktywności wykraczania umysłu, wyobraźni i uczuć poza sytuację zamykającą nas w określonym tu i teraz, jak też do wzmaganania naszej refleksji nad samym sobą, naszego zaangażowania się w rzeczywistość, nasycania jej nowym blaskiem, odsłaniania jej jasnych stron. "Straszna jest wolność, którą przestała kierować powinność" - mówi bohater "Ziemskich Pokarmów". Bez niej jesteśmy niewolnikami znużenia, niemocy i zwątpienia, potacznego widzenia świata, które pozwala nam rozumieć go (o ile on do czegoś nam służy), wtedy jest dla nas przejrzysty i pozbawiony wszelkich tajemnic. My natomiast odkrywamy samych siebie tylko w fikcji i poprzez fikcję, a zatem tylko tyle, ile jesteśmy w pewnym sensie "odrealnieni". Fikcja jest fundamentalnym wymiarem odniesienia sztuki teatralnej, jak i fundamentalnym wymiarem widza. Jako widzowie odnajdujemy siebie dopiero wtedy, gdy się zatracimy, "zamkniemy oczy" i całkowicie pogrążymy się w zaczarowanym świecie, w przeciwnym bowiem razie, jak mówi artysta - "Wysłannik Boga", stajemy się twardzi i szorstcy, a nasze serca pokrywa ziemski proch. Doświadczenie tego świata jest pierwotnym źródłem naszych idei, konstytuuje nas jako istoty pytające o ich znaczenie. Istotna jest sama aktywność pytania, a nie jej efekt, który traci sens wraz z ustaniem aktywności. Tak też jest z powtarzającym się w omawianej sztuce teatralnej pytaniem " kim jesteś?". "Dopóki żyjemy" - brzmi odpowiedź - "nikt z nas nie wie, kim jest".

Prawda Teatru NN polega na odsłanianiu nowych możliwości naszego bycia w świecie oraz obowiązku wędrowania w poszukiwaniu ziemskich pokarmów. Celem wędrowki jest niezmiennie raj... na ziemi. Ów raj zawiera się w świadomym akcie akceptacji i afirmacji świata i nas samych takich, jakimi możemy być. Aby osiągnąć ten pozytywny stan ducha musimy leczyć nasze chore dusze, stale czuć, nasłuchiwać głosu Boga, odczytywać znaki, poprzez które Bóg do nas przemawia - to one są dla nas ziemskimi pokarmami. Mamy szukać tych znaków nawet, a może przede wszystkim tam, gdzie, jak się zdaje, ich wcale nie ma, gdzie cierpienie, głód, śmierć, nienawiść, niesprawiedliwość udręczonemu człowiekowi grożą upodobnieniem do słupa milowego, do drzewa, które nie przynosi owoców (za G.Kanowiczem). Zło, mówi Teatr NN, wypływa ze świadomej odmowy "spożywania" ziemskich pokarmów, jego źródłem jest odrzucenie podstawowego zadania każdego człowieka, który w ciągu swych indywidualnych dziejów ma zmierzać nieprzerwanie do urzeczywistnienia swej pełni, ma dotrzeć do swej istoty, stać się na obraz swego Archetypu.