

A reszta jest milczeniem

Jakie były *Konfrontacje 2001*? Chciałoby się powiedzieć, tak krawiec kraje... Skąpą materię w tym roku dzielił Janusz Opryński, który musiał też zdecydować się na oszczędny fason całego przedsięwzięcia. Nic więc dziwnego, że wybierał spektakle niskoobsadowe i raczej z za miedzy niż z daleka. I tak wystarczyło środków na zaproszenie „stałych bywalców” o alternatywnym rodowodzie, programowo wymienne „rozmaitości” i „jedną wielką atrakcję”, chociaż festiwal miał je aż dwie (!)

Na pierwszą kategorię złożyły się: Akademia Ruchu, Teatr Biuro Podróży i Teatr Cinema, które w Lublinie występują niemal rokrocznie, co rodzi w widzów naturalne przywiązanie do tych zespołów i daje przyjemne poczucie, trzymania ręki na pulsie ich twórczości.

A zatem Akademia tradycyjnie zaangażowana społecznie, a może lepiej powiedzieć nastawiona socjologicznie, tym razem zaprezentowała się w trochę zmienionym kształcie. I chociaż dalej ich główną techniką sceniczną została powtarzalność wszelkich działań i znaczące przesunięcia w ich porządku, to najnowsza propozycja przelamuje wynikającą stąd ascezę. W *Przychodni.Exit* zabawa symbolami została poszerzona o elementy ekspresji teatralnoestradowej. Popis zespołu muzyków – transwestytów wnosi do przedstawienia wiele koloru i mniej formalnie zorganizowanej dynamiki. Aktorzy, pozbawieni dotąd scenicznego indywidualności, na moment przestają być automatami a stają się ludźmi – pełniejszymi w swej cielesnej i psychicznej postaci. Jednak zbliżenie do bardziej teatralnej formuły, choć może być początkiem istotnych poszukiwań, w zaproponowanym kształcie nie służy treści przekazu. Oszczędność wyrazu, do której w *warszawskiego teatru* już tak przywykliśmy, czyniła z grupy jedyne w swoim rodzaju zjawisko. Najnowsze pomysły wpisują ofertę w szereg podobnych.

Teatr Biuro Podróży jak zawsze perfekcyjny, ale także odmieniony. *Rękopis Alfonsa van Worden* ma znacznie bardziej narracyjną strukturę od wszystkiego, co dotychczas. To rodzaj baśni, powstałej na motywach prozy Wacława Potockiego. Wszystko w tym

skomponowanym na zasadzie symetrii spektaklu jest starannie przemyślane i dobrze zagrane, ale brakuje mu temperatury emocjonalnej, jaką miało na przykład widowisko *Carmen Funebre* i jeżeli nawet chwilowe przeobrażenie można wytłumaczyć sobie naturalną chęcią artystycznego plodozmianu (etapem pośrednim byłiby tu *Selenauci*) przychodzi ochota skarżyć się na niedosyt wzruszeń. Teatr uliczny Pawła Szkotaka potrafił uruchamiać w nas uczucia o niezwyklej sile, które na dodatek nigdy nie kolidowały z wysiłkiem rozumu.

Każda z propozycji Teatru Cinema stanowi kalejdoskop pomysłów scenicznych trudnych do zapamiętania pod konkretnym tytułem, ale stylistyka artystów z Michałowic jest znakomicie rozpoznawalna, choćby przez swój firmowy znak – aktora w meloniku. Tym niemniej z każdego spektaklu pozostaje w pamięci jakaś wizualna atrakcja udanie budująca tę – jak zwykle – absurdalną rzeczywistość. Z *Miałem taki sen* wnosimy trójramienne i trójnogie wiatraki z ludzkich kończyn, które w pierwszej chwili tak bawią, ale pod warstwą powierzchownej przyjemności pozwalają odkryć nowy sposób widzenia świata naznaczony dystansem do zastanych form i utrwalonych przyzwyczajzeń. A jeśli kto poprzestanie na samym śmiechu, to też nie wstyd dla widza i zespołu. Wszak wiemy, że, kiedy nie jest trywialnym rechotem, ma ozdrowieńczą moc.

Reszta to rzeczy bardziej lub mniej przypadkowe, choć niewątpliwie każda z nich warta obejrzenia. Dwie sceny miejskie z Białorusi, Margo Lee Sherman, współpracująca niegdyś z Living Theatre i Bread and Puppet czy irlandzki Teatr Pan Pan. Z krajowych zaś to Teatr Polski z Poznania, który przywiózł *Entartete Kunst* Ingmara Villqista i lubelski Teatr im. Juliusza Osterwy z głośnym *Kąpieliskiem Ostrów* oraz Scena Plastyczna KUL z *Culunem*, i Gardzienice z *Metamorfozami* a także Teatr z Lublina i Teatr NN. I jeszcze kilka innych. Oczywiście można je zestawiać i porównywać. Wytaczać linię podziału i szukać ponadnarodowej wspólnoty, może się to jednak wydać sztuką dla sztuki.

Przejdźmy więc od razu do „gwoźdźcia programu” Już w ubiegłego roku zasmakowaliśmy w teatrze litewskim, ale dopiero w tym Einuntas Nekrosius przywiózł tu słynnego *Hamleta* (pierwsze – przed *Makbetem* i *Otello* – z dzieł w Szekspirowskim tryptyku). Teatr Meno Fortas pokazał przedstawienie, w którym metafora wody i ognia z niezwykłą konsekwencją organizuje wizję sceniczną. Żywioly grają tu swój dramat. Mienią się wielością postaci. Woda przelewa się miękko, przybiera dostojny kształt lśniącego pucharu, zastyga w bryłę lodu skrywającą nóż, jest kryształem w żyrandolu, spada w torturze kropel, tworzy białe zwiły zamarzającej mgły. To pramateria. Podstawa wszechrzeczy. Symbol bezładu, przeobrażenia, bezmiaru możliwości, ale także potencjalny znak oczyszczenia. I ogień – podstawowy pierwiastek, praprzyczyna, prazasada, Dobroczynny i niebezpieczny. Stymulujący różnorodność kształtów materii. Żywioly rozblyskują się i mienią. Przenikają świat, który poraża swą nieprzychylnością.

Scenę wypełniają dziwne metalowe sprzęty o ostrych kantach, a nad nią wisi pila tarczowa. Zamek w Elsynorze to istna sala tortur, a co najmniej warsztat mechaniczny, w którym panuje mrok i przejmujący chłód. Scenografia sprawia, że ludzie poruszający się w tej przestrzeni zdają się nieustannie narażeni na zgubny wpływ przedmiotów. Albo też możemy widzieć w niej zamysł, że to, co człowiek chce w sferze ducha ukryć, ujawnia się w substancjalnej postaci.

Rzadko zdarza się dzieło, tak nasycone sensualnie, żeby aż się zatracala granica między postacią teatralną a wszystkimi innymi znakami zyskującymi tu nagle rangę *dramatis persone*. Afekty Szekspirowskich bohaterów przejmują nas nie bardziej niż chłód emanujący z tumanu zamarzającej mgły i chrzęst roztrzaskiwanego lodu. I właśnie ten materialny ekwiwalent emocji stał się pomostem zbudowanym między sceną a widownią. Dosłowność wrażeń zagarniała nas.

Niezwykła jest też kreacja tytułowego bohatera. To rola zagrana ...dłońmi i ławką. Ten chłopak w rozciągniętym swetrze i fryzurą punka (?) mówi nam o swoich wewnętrznych dylematach nerwowym gestem, jakim zamyka i otwiera splecione na krzyż palce. Osiąga stan determinacji i rezygnuje, na przemian. Niepełny jest jego bunt i niepełny spokój. Bardzo udane, choć tak skromne w formie studium kondycji psychicznej. W podobnie prosty i równie efektowny sposób *Hamlet* przedstawia wzajemne relacje rodzinne, kiedy przewraca połączone ze sobą dwa królewskie zydle. Przechyla je do połowy i zastyga w tej buń-

czucznej pozie, a wtedy matka jednym spokojnym gestem sprowadza sprzęty do właściwej pozycji.

Pozornie omówienie festiwalu zbliża się do końca, gdyby nie jeszcze jeden jego bardzo ważny punkt – premiera Teatru Provisorium i „Kompanii” Teatr, którą Janusz Opryński wstawił do programu *Konfrontacji*. Na to przedstawienie czekaliśmy ze szczególnym napięciem. Powodów było kilka. Przede wszystkim sukces *Ferdynurke*, który – jak każde wybitne osiągnięcie – raz na zawsze ustanawia punkt odniesienia i niebezpiecznie zawyża pułap oczekiwań. Czekaliśmy więc, niemal stawiając zakłady: doskoczą czy nie doskoczą? I czy im Gombrowicz nie przyprawił „gęby”. Wiedzieliśmy, że tym razem za podstawę literacką zespół wzięł *Niepokoje wychowanka Törlessa* Roberta Musila. Ze świadomością, że bohaterami tej powieści są podopieczni zakładu wychowawczego dla chłopców wiązała się kolejna obawa. Czy aktorzy w sile wieku wypadną przekonująco w roli kilkunastoletków. Co zostanie z inicjalnych lęków Basiniego, kiedy aktor ma pod pięćdziesiątkę. Wprawdzie realizm sceniczny nie wchodził nigdy w zakres środków tego teatru i już przy Gombrowiczu udało się pokonać tę przeszkodę, ale tam dopomagał temu zabieg cofnięcia w latach wpisywany w sam utwór. Natomiast powieść Musila nie daje takich ułatwień.

I cóż się okazało? Że w czasie przedstawienia ani przez chwilę łysina Basiniego nie przeszkadzała w odbiorze. I to najlepiej świadczy o sile tej kreacji, która przewycięża w komunikacie, to co jest zewnętrznym ograniczeniem. A co do śladów poprzednich rozwiązań, owszem nie brak ich, ale powtórzenia w sztuce to przecież także wykładnik indywidualnego stylu, którego zręby kształtują się z dzieła na dzieło. Podobnie jest skonstruowana przestrzeń, którą wytycza dosłownie kilka listew, uświadamiających jednak istnienie rygoru terytorialnego o wielkim znaczeniu dla funkcjonowania bohaterów. Podobnie jak przy *Ferdynurce* kolorystyka widowiska utrzymana jest w szarościach, narzuconych przez kolor mundurów (mundurków?) I wiele gestów scenicznych jakbyśmy już widzieli. Te wszystkie dlubania w nosie i onanistyczne ruchy poukładane w całe choreograficzne sekwencje. Zostały już wprawdzie raz użyte, co jeszcze nie przesądza, że zużyte. Teraz budują inny rytm, tworzą inne napięcia. Są przecież nie tylko ornamentem, chociaż dekoracyjny charakter ruchu w pierwszej chwili może przesłonić w nim nośnik idei. Na scenie widzimy dynamiczny mechanizm skonstruowany z czterech aktorów. Biegają w kółko, ściągają sobie spodnie, walą w pośladki, jak na komendę przechylają butelki

i jednocześnie zabawiają się swoim przyrodzeniem. Wreszcie zaczynamy pojmować ich znaczenie. Mie-szkańcy zakładu wychowawczego dla chłopców tworzą *zakłętą krąg kłesk i fascynacji podłością*. Zespoleń w dziele upokarzania kolegi młodzieńcy zdają się tym groźniejsi, im bardziej o ich prawie do wymyślnych praktyk przekonana jest sama ofiara. Basini przeciw ulega swoistemu uzależnieniu. Jest przykładem *człowieka uchylającego się od odpowiedzialności za kształtowanie siebie*, którą Törlessowi udaje się odzyskać. Wspólnota koleżeńska znakomicie obrazuje podatność na działanie idei.

Oglądamy spektakl, w którym niemal każda czynność jest zwielokrotniona. Przestaje mieć swój jednostkowy sens, a multiplikacja nadaje im symbolicznie zagęszczone znaczenie. Czujemy, że działania nabierają uniwersalnego wymiaru. Mówią jednocześnie o różnych czasach i mogą się wpleść w różne historie. Na przykład taka zbitka sytuacji – komunია, wymioty (własnoręcznie sprowokowane), seks. Tak samo dobrze może charakteryzować postawy Musilowskich postaci jak i być groteskowym obrazem polskiej religijności w najbardziej płytkiej postaci sprowadzonej właściwie do wymiaru działań nawykowych. Rozumie się więc, że przedstawienie zmierza do wytropienia tego niebezpiecznego w życiu społecznym pierwiastka – jakiejś myśli, która naciera na nas tak mocno, że odbiera nam, jak bohaterom Musila, indywidualność.

Wszystko to jest dla mnie zrozumiałe dopóki nie przyłożę do dzieła klucza tytułu: *Sceny z życia Mitteleuropy*. – Bardzo atrakcyjnego dla ucha, ale szalenie utrudniającego interpretację przedstawienia. Musil w 1942 roku zanotował w swoim *Dzienniku* następującą uwagę: *O Törlessie jakiś mądry człowiek niedawno powiedział, że przedstawił on imaginacyjną młodość pewnego gatunku ludzi, który obecnie wprowadza zamieszanie na świecie; opisanie czegoś takiego czterdzieści lat temu miało w sobie bezsprzecznie coś z procractwa*. Odkrycie to poczynione dopiero w trzydzieści kilka lat po ogłoszeniu powieści, pokazuje nie tylko profetyczne zdolności pisarza, ale i uświadczenia, jak łatwo jest przeoczyć trop polityczny w kontakcie z dziełem – literackim i teatralnym. Nietrudno bowiem wziąć tę historię jedynie za zbiór obrazków z życia początkujących homoseksualistów. A przecież problem tożsamości – w tym erotycznej również – jest u tego autora znacznie bardziej skomplikowany. Austriacy młodzieńcy w tym samym stopniu powodowani naturalnym dla wieku ciśnieniem płci, co purytańską atmosferą konwiktu, poddają się nowym doświadczeniom, których seksualny charakter walczy

jednak z pragnieniem doznawania wszelkiej nowości i eksploracji wszelkich form kontaktu. Rozkosz przemocy góruje tu nad przyjemnością cielesną. Stwarzanie drugiego człowieka, lepienie go według własnej woli to zasadnicza treść tej satysfakcji szczególnie, kiedy brutalność w egzekwowaniu jej można umoty-wować potrzebą wymierzenia sprawiedliwości, przez co zdaje się niewinna. Mamy tu więc do czynienia z uwiedzeniem pewną filozofią. Praktyka erotyczna jest środkiem jej wyznawania. Ciało tylko medium pośredniczącym w deprawacji umysłu.

Mam więc wrażenie, że dla naprowadzenia oglądających na ten ślad w tytule spektaklu pojawia się właśnie pojęcie „Mitteleuropa”, które to po raz pierwszy zastosował polityk, publicysta i pastor Fridrich Naumann (1860-1919). Rozumiał je wówczas jako koncepcję politycznej, ekonomicznej i kulturalnej integracji krajów obszaru Europy Środkowej pod przywództwem Niemiec. Ponieważ jednak określenie regionu nie znajduje głębszego uzasadnienia w ukształtowaniu geograficznym Europy, do dziś nie ma zgody co do przynależności do niej poszczególnych krajów. Oprócz Niemiec zaliczana tu była Polska, Rumunia, Austro-Węgry, Szwajcaria. Właśnie wojna światowa miała za cel uzupełnienie Mitteleuropy. A jak atrakcyjna okazała się ta koncepcja najlepiej świadczy fakt, że jej twórca, zwolennik imperialistycznej polityki rządu Rzeszy, jest uważany za patrona duchowego współczesnego liberalizmu niemieckiego.

Tak też mocą jednego terminu zakres problemów podejmowanych w najnowszym spektaklu „Kompanii” i Provisorium poszerza się o nowy – przyznam, trudny do wyłożenia – aspekt. Termin z tytułu zdaje się wprowadzać wątek wykraczający poza relację jednostka – społeczeństwo. Ten odwieczny problem łatwo wyobrazić sobie w pewnym powiększeniu i przenieść na wzajemny układ między nacjami, krajami, blokami państw, kontynentami. Tylko czy istota owych tarć jest niezmienna? Jakie zagrożenia mamy sobie podkładać jako przyczynę niemożności „bycia sobą” i poddanie się dominacji? W jakim sensie paralelne są obydwie rzeczywistości – opisana przez Musila (1906) i dzisiejsza? I czy ciągle możemy ją rozumieć w polskim wymiarze? Patrząc, jak nas kształtują narodowe hasła, choćby typu: Polak-katolik. Czy właściwiej będzie rozszerzyć to ujęcie dostrzegając obawę o zachowanie odrębności etnicznej w chwili zjednoczenia Europy? A może jeszcze szerzej – w ujęciu globalnym – lękać się amerykanizacji świata? Wszystkiemu winna ta „Mitteleuropa” nasuwająca jakąś geopolityczną sugestię. Gdyby nie

to, można by poprzestać na odczytaniu doświadczeń chłopców z austriackiego konwiktu jako ponadczasowe studium natury ludzkiej.

Jednak wątpliwości interpretacyjne zgłoszone po jednorazowym obejrzeniu tylko potęgują chęć sprawdzenia tych rozpoznai w czasie ponownego

odbioru dzieła, już poza festiwalowym natłokiem wrażeń.

Magdalena Jankowska

6. Międzynarodowy Festiwal Teatralny *Konfrontacje Teatralne*, dyrektor organizacyjny: Janusz Opryński-Lublin, 24-27 października 2001.