



MAURYCJ STANKIEWICZ / NOWY TEATR

Maja Ostaszewska w spektaklu Michała Borczucha „Kino moralnego niepokoju”, Nowy Teatr w Warszawie

Multikino

DARIUSZ KOSIŃSKI

W „Kinie moralnego niepokoju” spotykają się Thoreau i Kieślowski. Pierwszy proponuje odejście od cywilizacji i życie zgodne z rytmem natury, drugi – sztukę zaangażowaną politycznie i etycznie. Z tymi wątkami spleta się trzeci, współczesny.

PRZEDSTAWIENIE ZREALIZOWANE W NOWYM Teatrze w Warszawie przez wędrujący kolektyw Michała Borczucha z jednej strony zawiera rozpoznane, opisane i oswojone elementy stylu tego reżysera, a z drugiej – jest kolejną próbą przekroczenia tego, co właśnie jako rozpoznane i oswojone stało się przeciwskuteczne, jeśli nie jałowe.

Gdy kilkanaście lat temu Michał Borczuch debiutował, wywołał wiele nieporozumień, a nawet oburzenia („teatr dla idiotów”). Marcin Kościelniak cierpliwie wyjaśniał, że to, co wydaje się brakiem umiejętności, niedbalstwem lub lekcewa-

żeniem, jest świadomie przyjętą postawą i konsekwentną strategią. Jej zasadą jest niemal demonstracyjna rezygnacja ze znamion profesjonalizmu (sprawnej reżyserii, wyraźnych linii konstrukcyjnych, prowadzącego uwagę widza montażu, budzącego emocjonalne zaangażowanie aktorstwa itd.), które zastępują nieporządek, luźna konstrukcja, pozornie niedbała reżyseria, świadomie wykorzystywana nuda.

Podobne cechy Kościelniak znajdował u reżyserów należących mniej więcej do tego samego co Borczuch pokolenia (Krzysztof Garbaczewski, Michał Za-

dara, Monika Strzępka), a całą tę grupę nazwał „młodzi niezdolni”. Tę „niezdolność” wiązał między innymi z rezygnacją z zajmowania mocnej pozycji ideologicznej, dążenia do przekonania widzów do czegoś czy choćby zajęcia ich uwagi, bo nawet to wydawało się zbyt agresywne, przemocowe.

O ile charakterystyka pozostałych „młodych niezdolnych” może z dzisiejszej perspektywy wydać się problematyczna, o tyle Borczuch najdłużej pozostał wierny temu, co Kościelniak zdiagnozował i opisał już na przykładzie pierwszych jego przedstawień, takich jak „Leonce i Lena” (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2007), „Lulu” (Stary Teatr w Krakowie, 2007) czy „Werter” (tamże, 2009). Teatr Borczucha znajdował jednak wciąż nowych zwolenników, a to, co dawniej drażniło, zostało wkrótce uznane za oryginalny styl. Przełom przyniosło chwalone powszechnie i nagradzane przedstawienie „Wszystko o mojej matce” (Łaźnia Nowa, 2016). Dziś reżyser kończy 40 lat, jest artystą o sporym doświadczeniu – ale pozostaje tak samo fascynująco „niezdolny” jak kilkanaście lat temu.

Książniczka Burgunda dziwi się światu

⇒ Teatr Borczucha stanowi wyjątkowo wdzięczny przedmiot syntetycznego opisu, bo wiele w nim elementów stałych, powracających strategii i rozwiązań. Ich bodaj najnowsze zestawienie sporządziła Marcelina Obarska w syntetycznym tekście na portalu culture.pl („Piękny lot. Strategie Michała Borczucha”).

Podobnie jak Kościelniak, Obarska wskazuje na szczególny typ postawy przyjmowanej przez Borczucha i jego współpracowników. Niechętni i podejrzliwi wobec „wielkich narracji”, wybierają prywatność, opowiadają intymne, niekiedy wręcz żenujące „przygody”. Jak pisał Kościelniak, nie wynika to z jakiegoś zleniwienia, ale z sytuacji pokolenia, którego reprezentant (u Borczucha grany głównie przez Krzysztofa Zarzeckiego) „pragnie nadać swojemu życiu kontur, sens i kierunek, jednak wszystkie próby rozbijają się o wewnętrzną apatię napędzaną przekonaniem, że repertuar scenariuszy społecznej samorealizacji jest ograniczony, on zaś sam do niczego nie pasuje, nic nie jest rzeczywiście jego”.

To przekonanie konsekwentnie dotyka także aktorstwa, które rezygnuje z mocnej ekspresji, jest nie tyle chłodne emocjonalnie, co jakby obojętne wobec samego siebie. Aktorki i aktorzy Borczucha zaburzają linię podziału między „rolą” a „prywatnością” w taki sposób, że nie da się rozstrzygnąć, czy historie przez nich opowiedane należą do przygotowanego scenariusza, czy też są efektem improwizacji lub wręcz wyznaniami. To, co wydaje się odślonieniem prywatności czy intymności, pozbawione zostaje znamion przekroczenia, które zwykle wiąże się z takimi sytuacjami.

W zamian właśnie w tych (często kluczowych) scenach reżyser sięga po ramę metateatralną, zaburzając kulturowo uwarunkowane znaki pozwalające na zdefiniowanie sytuacji. Szczególną rolę odgrywa tu właściwe aktorom Borczucha ściszenie głosu (paradoksalnie, a zarazem koniecznie wzmacnianego przez mikrofony) i maksymalne ograniczenie ekspresji, potęgujące wrażenie apatii, nudy i tumiwisizmu.

Precyzyjnie zakomponowana niedbałość widoczna jest też w dramaturgii przedstawień, którą współpracujący z Borczuchem Tomasz Śpiewak pozbawia nie tylko tradycyjnych znamion dramatycz-

Przedstawienie Borczucha przypomina kompozycję muzyczną:

prezentowane kolejno
tematy przeplatają się,
łączą, niekiedy są sobie
przeciwstawiane.

ności, ale też mocnych sugestii interpretacyjnych i wiązań fabularnych. Zamiast „budować napięcie” lub „przekazywać przesłanie”, przedstawienia Borczucha otwierają pole wielogłosowego „dziania się”, którego dziwaczność wywołuje nie efekt osobliwości, ale stan permanentnego zadziwienia. W rezultacie swoistym środowiskiem podstawowym jego teatru stają się dźwiękowo-obrazowe pejzaże dystansu, niemożności i niedziałania.

Nad wodą wielką i czystą

W takim właśnie środowisku spotkali się w Nowym Teatrze XIX-wieczny filozof amerykański Henry David Thoreau i Krzysztof Kieślowski. Pierwszy przedstawia propozycję odejścia od cywilizacji ludzi i życia zgodnie z rytmem natury, drugi – sztukę zaangażowaną politycznie i etycznie, pomimo świadomości ambiwalencji pozycji artysty i niepewności takich słów jak prawda i uczciwość.

I Thoreau, i Filip Mosh, tytułowy „amator” z filmu Kieślowskiego, podejmują mocne decyzje oparte na woli przecinającej spiętrzone zastrzeżenia i niepewności.

W teatrze Borczucha takie wybory opatruje się zmultiplikowanymi cudzysłowami, więc w „Kinie moralnego niepokoju” monologi z książki Thoreau nie tylko są wypowiedziane z właściwym Krzysztofowi Zarzeckiemu radykalnym stłumieniem ekspresji, ale też zostają umieszczone w ramie planu filmowego, nawiązującego (podobnie jak scenografia Doroty Nawrot) do wideoperformansu Józefa Robakowskiego „Samochody, samochody...”. Pochodzący z epoki „Amatora” film, rejestrujący ruch uliczny komentowany obojętnym głosem oglądającego go z okna artysty, remiksuje teraz troje statystów, którzy na znak niewidocznego reżysera mechanicznie chodzą i biegną po okręgu. Ich jednostajny ruch ilustruje pustkę cywilizacji, od której chce uciec bo-

hater „Waldena”, i jednocześnie stanowi ironiczny kontrapunkt podważający akt wyboru alternatywnego sposobu życia. Sceny te są tak długie i nużące, że nawet dobrze znający specyfikę teatru Borczucha i najlepiej do niego nastawieni widowie po kilkunastu minutach świetnie rozumieją jednego ze „statystów”, Bartosza Bielenię, który przy kolejnym okrążeniu bezgłośnie wypowiada w stronę widowni błagalno-ironiczne „RATUNKU!”.

Stopniowo na plan przenikają sceny zapożyczone z „Amatora”, a także sekwencje budujące trzeci główny wątek przedstawienia, *quasi*-prywatną historię trójki rodzeństwa: Maryli (Maja Ostaszewska), Benka (Marek Kalita) i Zenka (Jacek Poniedziałek), znanych i odnoszących sukcesy aktorów warszawskich. Piszą oni do siebie listy pełne wyznań o pogubieniu, pustce i małych tęsknotach osuwających się w banał nostalgii za „realnym” życiem „prostych” ludzi oraz o utraconych związkach z bliskimi i naturą. To jakby współczesna i zarazem zdrobniała reprzyza tematu „Waldena”, przetłumaczona zarazem na codzienność i celebryckość. Gwiazdy Nowego i telewizyjnych seriali tworzą tu śmieszne, ale też jakoś wzruszające niby-autoportrety umieszczone w podwójnym cudzysłowie ukrywającym i chroniącym wszystko, co mogłoby się wydawać „szczerością”.

Budowane z tych trzech zasadniczych wątków przedstawienie przypomina kompozycję muzyczną: prezentowane kolejno tematy przeplatają się, łączą, niekiedy są sobie przeciwstawiane. W środkowej części temat „Waldena” wydaje się niemal zanikać, wchłaniany przez niemal parodystyczne rekonstrukcje scen z „Amatora”. Z jednej strony ośmieszają one anachroniczność dawnych emocji i dylematów, ale z drugiej obnażają nieznosną lekkość i letniość dzisiejszego sposobu bycia, z perspektywy którego tamte wątpliwości i moralne niepokoje wydają się tak wielkie, że już niemożliwe do przywołania serio.

Niemożność powrotu do „prostych pytań” spotyka się z niemożnością ucieczki od ludzi, gdy nad brzegiem stawu bohater Thoreau usiłuje daremnie i niemal żałośnie przekonać Filipa Mosza (Piotr Polak) do swoich racji. Wszystko kończy się jakąś piknikowo-majówkową zabawą ze skokami do nieistniejącej wody, jawnie odgrywanymi jako teatralne tricki. Słynna ostatnia scena filmu Kieślowskiego zrekonstruowana jest w takim samym pa-

rodystycznym i chłodnym stylu, ale gdy jedna z aktorek mówi, że jest ona dla niej szczególnie ważna, brzmi to zaskakująco wiarygodnie.

Rekonstrukcja finału „Amatora” poprzedza finał wątku rodzeństwa, które jedzie do rodzinnej miejscowości na Mazurach, by rozwiązać przyziemny majątkowy problem z odziedziczoną działką i odkryć przy okazji, że nieopłacany od lat grób rodziców został przekopany, a ich szczątki przeniesiono do zbiorowej mogiły. Żaloszna nieporadność współczesnych pozwala niespodziewanie serio zabrzmieć – też w sumie groteskowemu – finałowemu monologowi Thoreau do zwierzęcej zuchwy. W tym prześmiewczo-melancholijnym sosie wyświetlany na koniec na krzywo rozpiętej płachcie obraz płonącego ognia ma posmak jakiejś nieodgadnionej, ale dotykającej nas poezji.

Garnek nad ogniskiem

„Kino moralnego niepokoju”, zachowując wszystkie cechy „słabego teatru”, zdaje się ponownie uruchamiać obecną już w „Zabach” dramaturgię wyjścia z chaosu i niemożności ku czemuś niejasno zapowiadającemu przekroczenie. W przedstawieniu według tekstów Arystofanesa podróż do Hadesu i przejście przez śmierć wiodły w świat jakiejś miłosnej utopii. W „Kinie moralnego niepokoju”, przy całej chłodnej ironii i parodystycznym tonie cytowań, rozgrywane jest podobne przejście od znużenia i marazmu do niejasnego poczucia wspólnoty. Pojawia się nawet – o dziwo! – wezwanie do poszukiwania własnych

sytuacji szczęścia i radości. Problem jednak w tym, że nie bardzo wiadomo, do kogo miałyby ono być kierowane.

Kościelniak widział w Borczuchu reprezentanta pokolenia, dla którego opresją jest nadmiar, a codziennością postmodernizm. „Kino moralnego niepokoju” to zaskakujący wyraz potrzeby przekroczenia tej nazbyt już oczywistej diagnozy.

Słowem-kluczem teatru „młodych niezdolnych” była porażka, rozumiana w duchu wydanej niedawno po polsku, ale dawno już w tym środowisku znanej książki Jacka Halberstama „Queer Art of Failure” („Przedziwna sztuka porażki”). Przecistawiając się światu rządzonemu przez paradygmat skuteczności i wydajności, jego bohaterowie rozgrywali porażkę, niemożność, „słabość” jako akty niezgody. Co jednak zrobić, gdy odgrywanie porażki przestaje mieć sens, bo z jednej strony odniosło się sukces i zdobyło uznanie, a z drugiej – poniosło zbiorową porażkę, znajdując się nagle w obliczu wielu tysięcy „młodszych silniejszych”, maszerujących pod hasłami, które – jak się wydawało – dawno unieważnili artystyczni dziadkowie i ojcowie?

To chyba nie przypadek, że w „Kinie moralnego niepokoju”, zainscenizowanym w najmodniejszym warszawskim teatrze, spotykają się gwiazdy teatru „ojcobójców” (a zarazem telewizyjno-polityczni celebryci), aktorzy Borczucha oraz najmłodszy „statyści”. Tym pierwszym właśnie przekopano grób rodziców (pozwalam sobie nie ciągnąć rysującej się tu teatralnej analogii...), drudzy nostalgicznie i paro-

dystycznie ponawiają przeszłe akty niezgody, podczas gdy ci ostatni męczą się jednostajnością teatralno-filmowej inscenizacji. Wszyscy wydają się uwięzieni w niemal Gombrowiczowskiej pułapce kolejnych warstw i wariantów siebie, wobec której wybór Filipa Mosza jest nie tylko bezradny, ale wręcz całkowicie nie na miejscu.

Nieprzypadkowe i niezartobliwe wydaje mi się powtórzenie przez Bartosza Bielenię w czasie ukłonów niemego krzyku o ratunek zwróconego ku publiczności. Ale teatr Borczucha to nie jest teatr Prospera, który mógł jeszcze mieć (nawet jeśli gorzką) nadzieję na wybaczenie i ocalenie przez widzów. Ci warszawscy śmieją się ironicznie, gdy na filmie z prób zaproszony na nie w swojej rekonstrukcji sceny z „Amatora” Krzysztof Zanussi usiłuje tłumaczyć sytuację swojego pokolenia, przypominając ból ludzi, którzy po wielkim transferze musieli porzucić groby swoich bliskich. Śmieją się też, gdy Maryla, Benek i Zenek odkrywają, że przez niedbalstwo stracili grób rodziców.

Nie wiem, co to jest za śmiech. Drwiny? Uciezki przed wzięciem do siebie? Ulgi? Ale choć nie wiem, to niepokoi mnie, że wieloletnie celebrowanie własnej słabości i porażki doprowadziło do sytuacji, w której ich umiłowanie grozi łatwym usprawiedliwieniem. No i brakiem moralnego niepokoju. © DARIUSZ KOSIŃSKI

KINO MORALNEGO NIEPOKOJU – reż. Michał Borczuch, Nowy Teatr w Warszawie, premiera 25 kwietnia 2019 r.