

Zgroza nagłych cisz

DARIUSZ KOSIŃSKI

Krzysztof Garbaczewski, jeden z najoryginalniejszych i najbardziej kłopotliwych artystów polskiego teatru, wszedł w nową fazę twórczości. Znamionuje ją określenie „medytacja teatralna”, którym opatrzył dwa najnowsze przedstawienia.

GARBACZEWSKI OD POCZĄTKU NIE UŁATWIAŁ życia widzom i krytykom. Jego przedstawienia łamały najbardziej podstawowe reguły teatru (na przykład taką, że konieczne jest bezpośrednio oglądanie na żywo aktorów, znajdujących się w tej samej co widzowie przestrzeni). Pracując nad tekstami kanonicznymi („Balladyna”, „Hamlet”), wręcz bezczelnie je rozbijał i negował ich wyższość. Z drugiej strony sięgał po materiał mało znany i „nieteatralny” („Tybetańska księga umarłych”, „Robert Robur”), wielokrotnie wykorzystując nawiązania tak niszowe, że nieczytelne dla dużej grupy widzów. Przede wszystkim zaś sposób, w jaki pracował, i zasady, na jakich tworzył swoje przedstawienia, były tak odległe od wszystkiego, co zwykło się uważać za dobrą reżyserię, że spora część widzów i krytyków odrzuca je, uznając, że Garbaczewski jest po prostu złym reżyserem od słabego teatru.

Jak ze snu sen

Jednocześnie jest odbierany niemal od ruchowo i bezpośrednio przez wcale nie małą grupę widzów. Nas (jeśli mogę używając tej formy osadzić się w roli samozwańczego rzecznika tej grupy) ten teatr – niełatwy do zrozumienia, a nawet do nawiązania z nim kontaktu na podstawowym poziomie – fascynuje, wciąga i hipnotyzuje od pierwszego obrazu. Najprościej (co nie znaczy – najtrafniej) mówić o nim w tym kontekście jako o „śnie”, albo tworze poetyckiej fantazji, którego nie potrafimy do końca zrationalizować, „odczytać”, który chwilami wydaje się męczący i mętny, ale zarazem nie pozwala się przerwać, urzeka i w efekcie prowadzi na brzeg jakiegoś zrozumienia doznawanego wręcz fizjologicznie.

Ten „oniryczny” charakter został wzmocniony właśnie w ostatnich „medytacjach teatralnych”. Teatr Garbaczewskiego – zwłaszcza w okresie wieloletniej współpracy z Marcinem Cecką – miał mocny aspekt polityczny i mógł być czytany jako głos nowego pokolenia, dobijającego się o prawo do opowiedzenia własnej (przeciw)historii. W ostatnich latach zmieniał się jednak stopniowo w teatralno-filozoficzne podróże budowane poprzez montaż, nakładanie na siebie i wzajemne przenikanie wielu trudnych do powiązania elementów, współtworzących sceniczne kompozycje plastyczno-słowno-ruchowe.

Ta całość, którą Garbaczewski powołuje w swoich ostatnich spektaklach, wymyka się kategoriom teatru dramatycznego czy – szerzej – opartego na literaturze. Choć w informacjach o obu przedstawieniach na pierwszym miejscu wymienia się teksty w nich wykorzystane, to nie ma sensu używać wobec nich etymologicznie zbyt wąskiego słowa „inscenizacja”. Stwierdzenie, że inscenizuje się tu Leśmiana czy Dantego, jest zasadniczo fałszywe nie dlatego, że w scenariuszu ubiegłorocznego „Nic” (Narodowy Stary Teatr w Krakowie) i „Boskiej komedii” (Teatr Powszechny w Warszawie, premiera 8 lutego 2020) pojawia się wiele słownego materiału, który nie pochodzi z dzieł obu autorów, ale po prostu dlatego, że słowo jest w teatrze Garbaczewskiego używane jako jeden z wielu budulców teatralnej kompozycji. I choć jest go dużo, to wyniesione z teatru literackiego przyzwyczajenie do dawania mu prymatu lub oddzielania od innych środków wyrazu jest tu wyjątkowo niefortunne. „Medytacje teatralne” znoszą bowiem hierarchię ważności „środków wyrazu” i roztapiają dawne podziały

między nimi, by utworzyć jednolity artystyczny stop.

Widać to szczególnie wyraźnie w odniesieniu do sposobu funkcjonowania aktorów. Garbaczewski współpracuje z wybitnymi zespołami, a w jego spektaklach pojawiają się wyjątkowe indywidualności. W ostatnich przedstawieniach są wykorzystywane w sposób wręcz demonstracyjnie odmienny od oczekiwań, co rodzi nawet oskarżenia o marnowanie ich potencjału twórczego (w odniesieniu do „Nic” formułował je na przykład Krzysztof Juruś na portalu „Krytyki Politycznej”). Rzeczywiście można czuć się dziwnie, gdy się widzi, jak Krzysztof Zawadzki trzyma się w „Nic” jako Orfeusz ciągnący ramę obrazu, Mateusz Łasowski ciężko haruje w piekle „Boskiej komedii”, a Andrzej Kłak (bo to chyba on?!), z zasłoniętą twarzą i dziwną aureolą z mikrowyświetlaczy nad głową, kręci się wraz z całą dantejską sceną, zaznaczając każdą nową rundę uderzeniem w gong.

Tak użyci aktorki i aktorzy tracą swoją wyróżnioną pozycję, stając się operatorami urządzeń czy wręcz „pracownikami fizycznymi”, co w naszej tradycji teatralnej budzi co najmniej zdziwienie. Mam wrażenie, że to zaburzenie hierarchii jest działaniem świadomym nie tylko ze względu na ów jednolity „stop” całości, ale także z racji paradoksalnego zwrócenia uwagi na tę „niedo-obecność” osobowości aktorskich. Jakby reżyser chciał wysłać mocny sygnał, że gra w jego przedstawieniach toczy się na innych zasadach i o coś innego niż wybitne kreacje.

Ta próżnia nie drwi z ciebie

Zamiast z zasady odrzucać te demonstracyjne zabiegi, warto zadać pytanie o ich cel i funkcje. Nie jestem wcale pewien odpowiedzi, nie dlatego, że nie wiem, czy i czego doświadczyłem, ale dlatego, że usiłując znaleźć przylegające do doświadczenia formuły słowne napotykam na zasadniczy opór. Zdaje też sobie sprawę, że dla wielu widzów moje doświadczenie jest czymś obcym i niezrozumiałym, bo ich przedstawienia Garbaczewskiego zwyczajnie męczą i nudzą. Ale właśnie w tej szczególności i odrębności doświadczenia widziałbym jedną z cech charakterystycznych tego teatru. „Medytacja” nie jest przecież tekstem, ale właśnie doświadczeniem. Czymś, czego doświadczam na planie mojego życia wewnętrznego, wykorzystując bodźce dostarczane przez



MAGDA HUECKEL / MATERIAŁY PRASOWE

„Boska komedia” w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, Teatr Powszechny w Warszawie

twórców. Bodźców tych jest dużo, działają równocześnie i wielozmysłowo, niekiedy wręcz na granicy postrzegalności.

W trakcie jednego, a nawet kilku oglądań nie sposób ich wszystkich zarejestrować, a co dopiero „odczytać” i „zinterpretować”. Wymagałoby to sporego wysiłku i było czymś na kształt „analitycznego rozbioru wiersza”, czyli szkolnego sposobu na zabijanie poezji. A teatr Garbaczewskiego jest najczystiej poetycki w swoim dążeniu do całościowego oddziaływania, angażującego nie tylko intelekt i nie tylko emocje, ale pewien swoisty zmysł totalnego i bezpośredniego rozpoznania, które w wielu recenzjach nazywa się zachwytem czy wzruszeniem. Oba te określenia to dobre przykłady tego, jak język stawia opór: są trafne w swoim dążeniu do wskazania na totalne zagarnięcie doświadczającego przez przedstawienie, ale niemal natychmiast osuwają się w skojarzenia i konteksty mylące. Bo zachwyt nie jest tylko estetyczny i nie łączy się z jakimiś pięknymi obrazami (choć i takie w przedstawieniach Garbaczewskiego oczywiście są), wzruszenie zaś nie jest wyłącznie emocjonalne. Ten stan, który – w moim doświadczeniu – przedstawienia Garbaczewskiego wywołują, to silne poczucie znalezienia się w miejscu, które rozpoznaje się jako to, do którego się dążyło przez te

wszystkie piętzące się obrazy i działania, by znaleźć się „dokładnie tu”, „u siebie”, by poczuć zagarniające i pochłaniające „tak”. Zarazem jest to stan, o którym trzeba zaraz powiedzieć, że jest „nie tym”, że każde słowo go określające to fałsz.

Zdaję sobie sprawę, że sposób opisywania tego doświadczenia, jaki proponuję, zatrać o język metafizyczny, a nawet wprost – mistyczny. Natychmiast więc trzeba go schłodzić, bo wydaje mi się, że w zgodzie z gatunkowym określeniem „medytacja” nie jest to doświadczenie jakiejś ekstazy czy uniesienia. To raczej spokojna kontemplacja siebie doznającego w sposób bezpośredni, ale zarazem przecież jakoś bierny (skoro siedzę na widowni, słucham i patrzę, a nie działam sam).

By nie sięgać ponownie do obrazów religijnych, powiedziałbym ostrożnie, że jest w tym podobieństwo do snu: widzę siebie doświadczającego czegoś, a zarazem jakaś częśćka mnie wie, że śnię. Śniło mi się, że śniłem – i w tej podwójnej ramie, którą buduje sytuacja przedstawienia, odnajduję paradoksalnie własne miejsce – teatr, który staje się *locus philosophicus*.

I właśnie jej nie ma

Doświadczenie, które usiłuję opisać, w sposób szczególnie mocny i wyrazisty

stało się moim (a chyba nie tylko moim) udziałem w przypadku „Nic”. Wiąże się ono z zamykającą całą „medytację” „Dziewczyną” Bolesława Leśmiana wypowiedzaną w ciemności. Siła tego finału oczywiście jest zakotwiczona w pięknie recytacji, ale moim zdaniem nie wynika z niej, tylko z wszystkiego, co działo się wcześniej. Cały ten nadmiar fascynujących, chwilami pobudzających, a chwilami męczących i drażniących wrażeń wydaje mi się konieczny, by znany na pamięć wiersz, będący jednym z najdoskonalszych poetyckich wypowiedzeń tego doświadczenia, które nieudolnie usiłuję tu nazwać, nie tylko zabrzmiał w pełni, ale się z d a r z y ł.

Ktoś może oczywiście złośliwie zapytać, czy dla tych kilku minut konieczne były wcześniejsze dwie godziny palimpsestowej kompozycji. Na co ja oczywiście odpowiem, że tak i że jak najbardziej warto przejść przez ten sen, który niekiedy staje się dręczącym koszmarem, by przeżyć coś tak czystego i jasnego jak Leśmianowe zaklinanie „niczego”. Więcej jeszcze powiem: takie chwile zdarzają nam się tak rzadko, że warto dla nich podjąć jeszcze większy wysiłek. Niektórzy – też uważani za dziwaków – wspinają się dla nich na niebotyczne i niebezpieczne szczyty, więc przesiedzenie dwóch godzin w teatrze →

⇒ doprawdy jest przy ich trudach niczym.

W przypadku „Boskiej komedii” jest jeszcze inaczej. Wprawdzie na scenie stoi biała góra, część – jak zawsze niesamowitej – instalacji scenicznej Aleksandry Wasilkowskiej, ale zasadą dramaturgiczną tego przedstawienia nie jest – znów w demonstracyjnej odmienności od oryginału – wertykalność, lecz cykliczność. Po swoistym prologu, jaki stanowi „Skończyć z sądem bożym” Antonina Artauda, hipnotyzująco mówionym przez Sandrę Korzeniak, rusza obrotówka, sprawiająca, że sceniczny szczyt będzie się kręcił aż do końca. Gdy Dante (Julian Świeżewski) i Wergili (Paweł Smagała) już się na niego wdrapia, okazuje się, że zamiast linearnego wznoszenia się ku górnym sferom, będziemy się wręcz dosłownie kręcić w kółko, z piekłem po jednej, a czyśćcem i rajem po drugiej stronie białej góry.

W ten sposób Garbaczewski i raper Koza, który współpracował z nim jako dramaturg, przekreślają podstawową figurę chrześcijańskiego mitu Zachodu. Zamiast wznoszenia się – uwięzienie w zamkniętym kręgu. Można by tu odwoływać się do dalekowschodnich wyobrażeń religijnych, ale nie wydaje się to konieczne, bo z tego kolistego więzienia wydobywa się wołanie zaskakująco proste i zarazem podstawowe: o miłość, przewodnictwo, wyzwolenie, a może nawet – tak to odczuwam – o Boga. Jednym słowem: o wszystko to, co w poemacie Dantego uosabiała Beatrycze.

Gdy w ostatnich scenach Mamadou Góo Bâ coraz bardziej rozpaczliwie chrypi „Ne me quitte pas” Jacques’a Brela, jej nieobecność zaczyna być odczuwana szczególnie mocno, ale zarazem zostaje postawiona pod zaskakującym znakiem zapytania. Bo skoro tak bardzo prosi się, by nie odchodziła, to może właśnie – jak w dantejskim przecieź wierszu Lechonia – „jest tylko Beatrycze”, a nie ma wszystkiego tego, co na scenie widać: „ziemi, nieba, otchłani i piekła”?

Szczyt przestaje się kręcić. Aktorzy wychodzą do oklasków.

© DARIUSZ KOSIŃSKI