



# Skarga

Andrzej Górny

Janusz Wiśniewski **Lobotomobil**  
reżyseria: Janusz Wiśniewski  
muzyka: Jerzy Satanowski  
choreografia: Emil Wesółowski  
kostiumy: Małgorzata Dąbrowska  
Teatr Nowy, Poznań  
prapremiera: 15.05.2010

fot. Marta Stawska-Puchalska

Trzeba zacząć od tego, co narzuca się od razu: oto mamy w przedstawieniu powrót do ciasnego pudełka scenicznego, o czym zresztą Janusz Wiśniewski pisze w programie, przydając temu określone symboliczne znaczenie. Nas jednak w pierwszym rzędzie interesują znaczenia, które niesie rzeczywistość teatralna widziana w oknie sceny. To tak bardzo zacieśnione, wręcz obskurne wnętrze sceny odczytujemy jako niezwykle drastycznie ograniczony obszar dokonującej się ludzkiej egzystencji, gdzie szczególnego, wyjątkowego znaczenia nabiera sama postać sceniczna, a nie dopiero jej działanie czy, idąc jeszcze dalej, rola, jaką postać ewentualnie miałaby zagrać. Przy takim ograniczeniu wagi i znaczenia nabiera samo pojawianie się i znikanie postaci, jej wchodzenie i wychodzenie. Można powiedzieć, że postać staje przed nami wyczarowana nie wiadomo skąd i dlaczego, mając do dyspozycji jedynie drzwi w każdej z trzech ścian, bo czwarta – to my, widzowie, jedyne wyjście, gdzie nie znika się zupełnie, gdzie jest szansa na przetrwanie (oczywiście, w szczególnej formie) i dlatego też prawie wszystkie postaci (z wyjątkiem dwóch – o czym mowa później) zwracają się z tym, co mają do wyrażenia słowem, gestem czy choćby samym ruchem – wprost do nas, do obecnych, gotowych wysłuchać postaci może trochę jak własnego echa odbitego w zacieśnieniu życia, nie tylko tego w pudełku sceny. (Choćbyśmy co tydzień latali boeingiem do Szanghaju czy Nowego Jorku, po drodze też będziemy w pudełku i to komfortowym).

W tym pudełku tak bardzo skąpym w przestrzeń trzeba jeszcze wspomnieć o poruszaniu się postaci, o samym ruchu. W opisanych warunkach nabiera także szczególnego charakteru i znaczenia. Na nim zasadza się sceniczny byt postaci rozumiany w najgłębszym egzystencjalnym sensie. Wyjątkowo skromna przestrzeń każe cenić każdy gest, najdrobniejsze

poruszenie. Manifestuje się to w różnych odmianach tych kroczków, od wręcz przepraszających aż po przesuwanie się i charakterystyczną posuwistość – dzięki czemu ruch zdaje się nieomal niezauważalny. Lub też odwrotnie, ruch jest wyraźnie naznaczony rytmem aż do na wpół zautomatyzowanych poruszeń, by w ten sposób upodobnić się do ruchu manekina, wyjść mu naprzeciw jako partnerowi wcale nie odległemu od postaci żywych. Koegzystencja tego, co żywe i martwe, staje się czymś naturalnym w przedstawieniu, tak jak w przyrodzie. I to zbliżanie się, upodobnianie – w przedstawieniu jest dwukierunkowe: od człowieka do manekina i od manekina do człowieka. Stąd też straszenie życia martwością, śmiercią, przywoływanie zmartwychwstania na ratunek akurat w teatrze Wiśniewskiego wydaje się nie bardzo mieć sens. Wszystkie podstawowe – powiedziałbym: założycielskie – parametry tego teatru stanowią o świecie w sobie zamkniętym, co jednak mieszkańcom tego świata mocno dokuczają. Czegoś uparcie szukają. Ale zawsze jest pytanie, czy wierzą w powodzenie, czy tylko manifestują stan swoich uczuć. Tak to się w teatrze Wiśniewskiego zaczynało. Aby powiedzieć, jak to wygląda w ostatnim przedstawieniu, wróćmy na moment do poprzednich, gdzie poczucie owej przestrzeni zacieśnionej, ograniczającej życie do niewidzialnej klatki tak bardzo dokuczają, że istnieje w człowieku Wiśniewskiego potrzeba reakcji na ten stan rzeczy. Wyrazem dobitnym tego jest przedstawienie „Koniec Europy” (prapremiera: 1983). Całą tamtą ludzką gromadę przenikało jedno: marzenie, a właściwie nieodparta konieczność wyruszenia i wędrowania ku innemu życiu, które uwolniłoby od udręki tego, będącego ich udziałem. Ameryka! Ameryka! – niosło się wołanie o inny świat, a ręce tu i tam zaciskały się na walizce trzymanej kurczowo, jakby to był najlepszy dowód, że ma się do tego prawo, choć widać było, że +

drepczą ciągle, jak uwięzieni w tej samej przestrzeni, co najwyżej korzystając z otworów drzwiowych, by przepadać. A jeśli pojawiali się powtórnie, to, jak by lud powiedział, „z tą samą śpiewką”.

W kolejnej realizacji, „Modlitwie chorego przed nocą” (1987), nikt się nie sposobi do podróży, ściskając walizkę, nie ma żadnego wołania o jakieś zbawcze rozwiązania. Świat ma świadomość, że jest pod ścianą. Co narzuca się jako najważniejsza dominanta przedstawienia, jako ustanowiony raz na zawsze porządek rzeczy – to ruch, jedyne, co jest, wszyscy się temu posłusznie podporządkowują. A więc widzimy nieustające wędrowanie, a właściwie krążenie od drzwi do drzwi, ukazywanie się w nich i znikanie. Po drodze jakieś potrącenia, sytuacyjne ułamki, odzywki jak z automatu, spoglądanie ku nam oczu bez wyrazu i całych pograżonych w martwocie twarzy, które od tej naszej czwartej otwartej strony niczego się nie spodziewają. Cały czas ujęci nieustającym, cierpliwym dreptaniem, przesuwanym jak na taśmie niczym atomy skazane na swoje koleiny. W tym przedstawieniu świat odarty jest z wszelakich złudzeń. Nie chodzi o nic innego jak tylko o to, żeby stan rzeczy, naszą ostateczną sytuację – rzucić nam w twarz, abyśmy się przestali zakłamywać. O nawet quasi-kontakcie z kimkolwiek trudno wspomnieć.

Po tak ostatecznym zdefiniowaniu zrozumiała jest przerwa, która nastąpiła. Wizja świata – zamkniętej przestrzeni, w której człowiek tak niewiele ma do powiedzenia, zdawała się nie mieć alternatywy. Dopiero teraz, w 2010 roku Wiśniewski wrócił na scenie do tej przewodniej rudymenarnej sytuacji – obskurnego pudełka, gdzie tłoczą się ludzie i jest duszno na sam widok tak zaludnionej sceny. Czym w takim razie jest los człowieka? Jak i gdzie szukać dla siebie w takim świecie przestrzeni do

istnienia, kiedy tyle wiemy? I jaki rodzaj działania człowiekowi pozostaje?

Powrót do tak sformułowanej w obrazie teatralnym problematyki musi się łączyć ze stanem wyjątkowego napięcia. Doświadczenie ludzkiego życia przynosi w realizacjach Wiśniewskiego nieodparte poczucie kresu podejmowanych poszukiwań – a przecież człowiek żyje dalej. Tak czy inaczej, chcąc nie chcąc, stan napięcia musi znaleźć ujście, człowiekowi, a więc i artyście, pozostaje jedno – skarga nigdy się nie kończąca. Przedstawienie Wiśniewskiego jest taką skargą przejmującą, poniekąd graniczącą z szaleństwem, bo wiadomo, że niczego wyblagać się nie da, losu się nie zmieni i wszyscy o tym wiedzą. Pytanie w tej sytuacji istotne: jak się ratować przy tym nieznośnym, nieusuwalnym napięciu w poczuciu bezwyjściowej sytuacji? Pozostaje jedno: zbierać całe swoje doświadczenie życia, jak to mówią, do kupy. Niech płynie skarga tym, co się ma i czym się jest. Owa skarga postaci to nic innego jak konieczność ulżenia sobie. Tytułowa zbitka słowna szyfruje niejako karkołomność ludzkich obronnych wysiłków, aby się odcinać od szaleństwa. (W lobotomii cięcie dokonywane w mózgu ma przecież pomóc w odcinaniu człowieka od jego szaleństwa, żeby autobus życia zabierał nas dalej w drogę). Tutaj w teatrze trzeba znaleźć sposób, poszukać formy, by możliwe było przeżycie doświadczenia jeszcze raz. Ma to sens, bo pociechą jesteśmy my, owa miękka, przepuszczalna czwarta ściana przyjmująca wszystko, życząca jak najlepiej, choć ze ściśniętym sercem. Tak więc skarga będąc całym życiem postaci, musi mienić się tak jak ono wszelkimi odmianami, możliwymi odcieniami, ażeby zamaskować prawdę, że to jedynie skarga, czyli oczywista bezbronność. Bo może opłaci się liczyć na przebłaganie losu, że dałoby się go przeżyć? Możliwość takiego pomyślenia trud-

no postaciom tej scenicznej skargi odmówić, tym bardziej że dodaje to stracącego – ale jednak wigoru. Trzeba powiedzieć, że teatralnie sięgnął reżyser do zapewniającej odpowiednie warunki formy operowej, w szczególności do opery komicznej. Obok wypowiedzi śpiewanych mamy recytatywy, także wypowiedzi mówione, jest również dialog. Nie tylko jest to więc skarga, sama w sobie niosąca odpowiednio wysoki poziom ekspresji, to jeszcze – podniesiona do poziomu sztuki, a więc i godności. To pozwala budować formę teatralną niustannie się kontrapunktującą tym, co wysokie i co niskie na poziomie form wypowiedzi muzycznych przeciwstawiających się sobie lub zachodzących na siebie; niustannego deklarowania się postaci wobec publiczności, co niekiedy wręcz nas dopada wymierzonym w każdego wszystkowiedzącym wzrokiem Pani Dziekan Kohn (Paweł Hadyński) czy Prokuratora (Paweł Kocurek); czy też kontaktów z innymi najczęściej z przypadku, które z reguły są właściwie ocieraniem się czy potrącaniem wynikającym co najwyżej z nieokielzanej ludzkiej natury, z czego postać nie zdaje sobie sprawy. Jak Biedna Kózka (Ewelina Dubczyk), której zautomatyzowany niemal seks z Prokuratorem nie był jednak w stanie nią zawładnąć, dotknąć duszy, i uciśnienie jest to budzenie się kózki, „co nóżki nie złamała”, chyba nadal pozostającej w swoim niewinnym świecie. A obok Uwiedziona (Jagoda Stach), jakby jeszcze bardziej rozblęśnięta blaskiem tego, co utraciła, ku czemu wybiega wszystkim, co ma w sobie, tak że trudno, aby w niej tego nadal nie widzieć; doprawdy zjawiskową postać stworzyła aktorka (podobnie zresztą jak w „Arce...”). Ukoronowaniem aktorskim przedstawienia jest sekwencja jedynego rzeczywistego dialogu, Salomona Nasha i jego żony (Mirosław Kropielnicki i Antonina Choroszy), postaci, które całe zwrócone są ku sobie (momentami tylko do cienia swej młodości – Łukasz Mazurek i Barbara

Kurdej), gdzie rozgrywa się dramat, próba dochodzenia do siebie w pełni jednak nie osiągniętego. Ból i cierpienie po utracie dziecka nie pozwalają im tego przekroczyć. Choć agresywność jej bólu jakby transformowała się w zachłanność, w nieprzewyciężone pragnienie pełnego bycia z mężem, wychodzące poza granice samego jego „ja”, podczas gdy jego ból przechodzi w potrzebę rozumienia do końca, do dna wyciszenia i zwyczajnej ludzkiej prawdy, co jest po prostu pokorą, którą przynosi mu jego ból.

Wkrótce potem następuje sekwencja sądu, a więc zdarzenie publiczne, które przynosi nas nieoczekiwanie w sferę ufudy, bo w coś, co miało być procesem, a niejako w sposób naturalny, za sprawą rysu operowych form, które się wyłaniają, przyobleka się w kształty wydarzenia służącego innym zupełnie konkretnym zachceniom, interesom czy wręcz namiętnościom uczestników mających w tym procesie pierwotnie bardzo określone formalnie funkcje. Coś, co miało być konkretnym zdarzeniem, staje się mirażem, i to świadczącym na rzecz czegoś zupełnie innego niż pierwotny cel. A z kolei czyjeś narowy, przyzwyczajenia stają się mirażami, którym ta czy inna postać chce się przyjrzeć, poświęcić im uwagę czy też tępić zawzięcie albo, spoglądając nagle ku widzom, przestrzegać przed nimi. Uruchamia się świat zwidzeń, wyobrażeń, pielęgnowanych przyzwyczajzeń czy przekonañ wziętych z sytuacji, które dawno się rozmyły. A spojrzenia, grymasy po nich – pozostały i trwają.

Wszystko można tutaj czytać jako podszyte ironią, zabawą czy szyderstwem z siebie – co maskuje ową wieczną skargę bezsilnego czy w istocie nieodwołalnie skazanego świata. Nawet płęć postaci może być podejrzana, a skategoryzowane zazwyczaj pojęcie piękna postawiono celowo, jak prawie wszystko tutaj, pod +

znakiem zapytania. Adwokat (Radosław Elis) wydaje się uroczy właśnie dzięki pomieszaniu walorów kobiecych i męskich, a nie ich rozdzielności, jak jesteśmy na ogół przyzwyczajeni. Z kolei operowy horyzont zostaje nagle zderzony z niskim argumentem fizjologii człowieka, która narzuca swoje konieczności Nauczycielowi (Paweł Binkowski) i potężne jego pierdnięcie pokazuje jej zawstydzającą moc. Można wręcz mówić o pewnym rozpasaniu szaleńczej skargi, rozstrzelonej swą ekspresją w różne kierunki, tak że postaci przybierają najróżniejsze pozy. Przy założonej logice dramaturgii tego przedstawienia tak oczywiście musi być. Niemniej chwilami, już pod koniec, mamy poczucie pewnego nadmiaru, czego reżyser się nie ustrzegł (konkretyzuje się to przy powtórzonej sekwencji tanecznej, trochę w stylu dawnego popołudniowego five o'clock). Być może przedstawienie powinno być o 10–15 minut krótsze – i już nie byłoby zaznaczającego się pod koniec pewnego przytłoczenia ciężarem emocjonalnym zdarzeń walących się na głowę błyskawicznie jedno za drugim. Mielibyśmy jeszcze więcej ochoty na kontakt z ciekawym aktorstwem i pójście dalej za szaleństwami tej skargi. Bo podziw budzi kunszt aktorek i aktorów, ogromne zdyscyplinowanie wykonawcze, wypracowanie ekspresji postaci jako znaku do najdrobniejszego szczegółu – i tu koniecznie dodajmy: bez wyjątku wszystkich. To przydaje przedstawieniu taką ogromną uderzeniową siłę. Tylko dzięki temu tę skargę pełną przewrotności i pokrętności niektórych działań postaci przyjmujemy z powagą i przejęciem. Bo przyciąga czy nawet niekiedy boli to, co by chciało wstąpić na wyżyny i co za chwilę kompromituje się niejako mimowolnie, jak zwyczajny kiks.

Cały czas trwająca huśtawka tego, co wysokie i co niskie – buduje stan nieprzerwanego napięcia sceny i widowni. Jedyne, od czego za-

cząć można taką skargę, co nas pochłania ze szczętem, jak przekleństwo – to niewinność śpiewających dzieci, i tym przedstawienie się zaczyna. Nie inaczej musi się taki spektakl kończyć – i się kończy – abyśmy mogli wyjść z teatru z przeświadczeniem, że coś jednak nam zostało, co uratowaliśmy z siebie, co uprawomocnia – że to jest jednak nasza skarga, ludzi, dla których dobro jeszcze samo z siebie istnieje, daje się zobaczyć i na moment od-  
czuć. ○