

Teatr potrzebuje upiorów

- rozmowa z Małgorzatą Dziewulską

Fascynuje mnie negatywna obecność, sceniczny potwór wymykający się konwencji.
W „Dziadach” Mickiewicza upiór w żaden sposób nie daje się ucukrować

PAWEŁ SOSZYŃSKI: Czy widziała już Pani „[A]pollonię” Krzysztofa Warlikowskiego?

MAŁGORZATA DZIEWULSKA: Tak. Za jakiś czas pójde na nią znowu i będę wiedziała coś więcej, bo teraz nie mam jeszcze pozbieranych myśli, mogłabym mówić o detalach, ale generalnie mam poczucie, że jeszcze tego przedstawienia nie obejmuję.

Wspominam o nim, bo w moim odczuciu Pani najnowsza książka, „Inna obecność”, doskonale opisuje doświadczenie widza „[A]polloni”, dotyka podstawowego problemu postaci teatralnej: przejścia od nieobecności do obecności, sprzeczności, w jakie postać jest uwikłana wobec widowni, gdy chce się pojawić, wyrazić swoje zdanie.

W książce chciałam opisać różne sposoby przejawiania się na scenie obecności negatywnej, takiej, która chce się zmanifestować jako pewnego rodzaju – dziwny – opór. Chodzi w niej o intensywne zaistnienie, ale właśnie w sensie negatywnym, w swego rodzaju antykomunikacji. Dlatego w przedstawieniu Warlikowskiego przemawia do mnie wątek z „Alkestis”. On miał swego czasu zrobić „Alkestis” w Teatrze Dramatycznym, kiedy tam pracowałam. Był taki plan, i wtedy miałam duży apetyt na dramat satyrowy w ręku Warlikowskiego. Teraz postać Heraklesa została w „[A]pollonii” pięknie zrealizowana. Podobnie scena „rodzinna” przy stole. W pewnym sensie więc na fragmenty z „Alkestis” byłam przygotowana, mogę o nich myśleć tym kluczem, którym myślę w książce o „Krumie”. O usitowaniu bycia obecnym w szczególny, zgrzytliwy sposób.

Usitowanie, które zamienia się w parodię, błazeństwo – jak w przypadku greckich bogów? Tak.

O „[A]pollonii” wspominałam jeszcze z innego powodu. Dla mnie Pani książka jest niebezpieczną krytyką teatru politycznego, zideologizowanego. Prawdziwy teatr wychodzi przecież u Pani z punktu zero, zagubienia, które staje się udziałem postaci i widzów, ich zgody na niejasny status substańcjalny i światopoglądowy, a także na nieoczywistość wzajemnych relacji, które zwykle ustawia dyskurs

w niektórych swoich spektaklach i o jakiej w tej chwili mówimy, i dziś jest w moim przekonaniu sposobem na wtamianie się – tak jak pan mówi – do sfery niejasności. Ona jest może nawet naszą przestrzenią wolności...

Pana sugestia, że wątek, który wychwytyję na przykład w projekcie „Hamleta” Swinarskiego, jest w jakiś sposób kontynuowany przez Warlikowskiego, brzmi dla mnie fantastycznie. Byłby to wtedy wątek nie tylko wciąż żywy, ale coraz żywszy. Warlikowski jest artystą, który wyciąga wnioski z obecnej sytuacji teatru i widzów w teatrze. Jak pisałam, widz przemądrzały nie może się z jego światem skomunikować, bo zamiast poddać się pewnej wspólnej przykrej wiwisekcji w sprawie nonsensu moralnego i duchowego, w jakim wszyscy funkcjonujemy, chce, żeby reżyser się tłumaczył, albo żeby przynajmniej uczesał swoje przykre postaci. One są potworami, demonami nawet wtedy, gdy doskonale rozumiemy ich ludzkie cierpienie. Mam wrażenie, że ciągle nie przyznajemy się do tego, co Warlikowski z nami robi, udajemy, że nic się nie dzieje, że to tylko zabawa w teatr, no, może jakaś pikantna, transgresyjna... A tak nie jest, tam dzieje się rodzaj przemocy – tylko że przypadkiem ta przemoc jest zdumiewająco adekwatna do przemocy, jaką wywiera rzeczywistość.

Aprzecież Warlikowski w dążeniu do nieoczywistości, która jest osią Pani książki, dochodzi do ekstremum – podchodzi pod ścianę. W sposób absolutny nic u niego nie jest pewne, a już zdenerowanie z wątków żydowskich z monologiem Brigitte Bardot z „Pogardy” działa jak strzał w skroń. I zaczyna działać – w sposób potworny.

On głęboko wchodzi w relacje widz-aktor, a przez operacje na wrażliwości widza osiąga jakiś stan męczącego nieporządku w dziedzinie racjonalnych, a w szczególności może sentymentalnych uzasadnień dla rozmaitych zbiorowych i indywidualnych iluzji.

O ile Leszek Kolankiewicz w swoich „Dziadach” przedstawia nam pozytywny program teatru, w którym nieznane nawiązuje porozumienie, albo wchodzi w sferę doświadczenia widza/uczestnika, o tyle

Dziś rzeczywistość publiczna zastyga w formach, których zasad nie rozumiemy – bo w gruncie rzeczy nikt nam nie wyjaśnia prawdziwej gry interesów przy pozorach nieustannego informowania. Ona się niepołamowanie konwencjonalizuje, a my jesteśmy coraz bardziej marginalizowani. W tej nowej sytuacji teatr musi się jakoś znaleźć. I to, co pan nazywa parodią i błazeństwem, nieźle się do tego nadaje. Upiór w IV części „Dziadów” jest w najwyższym stopniu błazeński, a na ogół był komentowany jako afera sentymentalna, co jest naprawdę dziwne.

Więc formuła, dajmy na to „Gardzieniec”, już się wyczerpała?

W „Gardzienicach” nie ma właściwie indywidualnego bohatera, więc ich „pozytywna obecność” jest obecnością „gromady”, nie indywidualu. Kiedyś silnie działała tam sprzeczność pomiędzy teatrem jako miejscem jasnym, ludzkim i wspólnym, do którego jechaliśmy, a tą Polską, która była po drodze. To pięknie oddał Stasiuk, kiedy pisał, jak jedzie do Gardzienic przez ciemną, głuchą, zdemastowaną, pogubioną Polskę, w której błyskają w oknach telewizory, nie ma żywego ducha, może gdzieś tylko przemyka kulawy pies, zatacza się pijak. Kiedy przyjeżdżał na miejsce – odkrywał Grecję, odkrywał słoneczny mit. Więc pomiędzy tym krajobrazem dokota a działaniem teatru było fantastyczne napięcie, które konstituowało „Gardzienice”. Teraz jest inaczej, bo kraj się jakoś zmienił, nasza samotność czy nasze opuszczenie stało się zupełnie inne. I tamto jest nie do powtórzenia.

W Pani książce duży nacisk położony jest na widownię, która nie jest zaproszona – jest nieledwie tolerowana, a główny bohater, o którym Pani mówi, może zaistnieć, kiedy jest przeciwnym biegunem publiczności, ujemnym ładunkiem. Więc publiczność nigdy nie zaakceptuje tego teatru, jeżeli nie zrozumie, że całe doświadczenie teatralne bierze się właśnie z tego odpychania.

Póki to się nie stanie, pewne rzeczy pozostaną zamknięte, choć jednocześnie nie należy sobie życzyć, by zniknęło pewne rozdrażnienie i dezorientacja, które są ciekawym zjawiskiem. Ani teatrologia, ani codzienna krytyka (recenzje) za tym nie nadążają. Tymczasem coś się zmienia, w taki dziwny sposób, że podejścia racjonalne, zideologizowane, wspólnotowe przestają być skuteczne. Trzeba zresztą pamiętać, że Swinarski zrobił dwa bardzo ważne przedstawienia – „Dziady” i „Wyzwolenie” – które odebrane były właśnie w duchu wspólnotowym, zostały mitologicznie skonsumowane. Potem się trochę rozdzielił – tak myślę – na ten głodny symbolu odbiór, który całkowicie niemal neutralizował różne dotkliwe ironie

nia nie było, więc nie wolno go komentować, a aktorzy uważają, że nie należy spekulować, skoro artysta dzieła nie wykonał. Ale dlaczego mam milczeć, skoro mnie to zajmuje? Przecież tam była twórcza myśl, a więc myśl do dzielenia się z innymi. Nawet jeśli nie znalazła artykulacji na scenie.

To kapitalny pomysł, żeby w książce o „innej obecności”, obecności negatywnej, wyjść właśnie od tego nieistniejącego teatru i bohatera.

Była, mam wrażenie, w tym „Hamlecie” jakaś siła, która gdzieś jest, nie rozproszyła się. Kusila mnie zawsze katastrofa, w której zginął Swinarski, choć pisanie o niej oczywiście byłoby wbrew taktowi i poprawności. Odpowiedni funkcjonariusz lotniska w Damaszkku złożył raport, który został opublikowany w prasie krakowskiej, chociaż wiarygodność tego raportu była pewnie bardzo niska. Ale zawsze uważałam to za katastrofę, albo, mówiąc spokojniej, za jakieś zawieszenie na kotku polskiego teatru na dość długo. Ten niesamowicie jak na Polskę dorosły „Hamlet” z 1975 roku zamienił się w dym, a my zostaliśmy z kolejnym niedomyślanym czy raczej nie-przeżytym wątkiem. Ta energia jednak chyba ciągle jeszcze się nie rozproszyła.

Ta nieobecność wyrwa się do głosu, chce zaistnieć jako postać?

Chce zaistnieć, nie wie, kim jest, nie może się wypowiedzieć w żadnym porządku, bo wszystkie porządki są nie takie. Pozostaje wyzwanie czystej obecności, która sytuuje się na linii wyjścia z konwencji. Ta dziwna istota teatralna nie powinna się zresztą zbytnio określać, bo to nowy człowiek, o którym bardzo mało wiemy.

Bo wtedy stanie się iluzją, o której Pani pisze. Więc lepiej być błaznem, który zmienia konwencje, manipuluje nimi.

Właśnie – bawi się, gra nimi. Głęboką, w istocie wysocę społeczną strukturę istnienia i funkcjonowania błazna doskonale opisał Jean Starobinski.

To błazen, który bierze na siebie wszystkie konwencje... I relatywizuje je. To stwarza teatralne bogactwo. Postać, która – stosując na zmianę zasadę dobrej i zasadę złej woli – może obficie grać konwencjami, ma kolosalną teatralność. Nie można jednak zapominać, że w tym dziwnym bohaterze mamy też uraz, zadrę, rodzaj rany, nienawiści, która skutkuje, jak u Hamleta, beczelnością, agresją, niesprawiedliwym działaniem. W tej postaci jest trudny do nazwania sprzeciw – to serce Upiora, czyli tajemnica. Rana powstała z jakiegoś odrzucenia? Przez tradycję,

(A)pollonia

EWELINA GODLEWSKA

Warlikowski zderza w „[A]pollonii” różne gatunki i media: baśń z programem telewizyjnym, mit z wirtualną rzeczywistością internetu, wykład z cyrkowym show

Ofiara jest aktem, wobec którego język pozostaje bezsilny. Jest czynem, zdarzeniem, doświadczeniem, o którym nie sposób opowiedzieć, któremu nie można zaświadczyć. Ofiara wynikająca z poddania się prawu boskiemu czy bezwzględnej logice władzy lub będąca wyrazem bezwarunkowego poświęcenia, jest czymś niewytłumaczalnym, przekraczającym granice rozumienia i zdolności wyobrażenia. Sama w sobie ofiara jest czymś, co wymyka się przedstawieniu – można opisać jej okoliczności, formę, wygląd, podać liczby, jednak doświadczenie, które jest istotą ofiary, pozostanie nieuchwytnie. Ofiara jest obsceniczna i dlatego – jeśli nie zostanie ujęta w ścisłe ramy rytuału – zagraża dominującemu porządkowi i podważa panujące przekonania i normy. Właśnie dlatego rozum i język, bezradne wobec ofiarniczego skandalu, próbują nadać mu znamień konieczności: historycznej, religijnej, ideologicznej, etycznej. Tylko w ten sposób to, co obsceniczne, da się ująć w ramy racjonalnego dyskursu.

Krzysztof Warlikowski w swym najnowszym przedstawieniu – swoistym projekcie nowego teatru, wytykającego konsekwentnie z jego dotychczasowej twórczości i zarazem ją przekraczającego – zmierzył się z problemem ofiary i ofiarowania. Nie po to jednak, by go rozwiązać, wyjaśnić, dać odpowiedź lub o nim opowiedzieć w spójny i jednoznaczny sposób, czyli wtączyć w obręb określonego dyskursu. Wręcz przeciwnie – Warlikowski stawia serię pytań, które rodzą się w obliczu faktu i zagadnienia ofiary i konfrontuje z nimi widza. Pytania rodzą pytania, które pączkują jeszcze dłużej po zakończeniu spektaklu, a odpowiedzi mogą być jedynie częściowe i nigdy nie będą w pełni adekwatne.

Warlikowski przedstawia historie trzech kobiet, które poniosły ofiarę w imię różnych wartości i w wyniku różnych okoliczności: Ifigenii (Magdalena Poptawska) – poświęconej przez ojca Agamemnona (Maciej Stuhr), godzącej się na śmierć w imię dobra ojczyzny; Alkestis (Magdalena Cielecka) – ofiarującej swoje życie w zamian za życie męża Admeta (Jacek Poniedziałek); wreszcie Apolonii Machczyńskiej (Magdalena Cielecka) – która zginęła, ponieważ ukrywała w czasie wojny ponad dwadzieścia Żydów.

Reżyser zdaje się wychodzić z założenia, że ofiara – odarta z racjonalizujących ją dyskursów – jest czymś niepojętym, ale to właśnie jej niepojętowość jest tym, z czym należy się zmierzyć. Warlikowski ujawnia obsceniczność ofiary, która wpisując się w określony porządek i służąc jego podtrzymaniu, zarazem zawiera w sobie subwersywną moc jego podważania – nie poprzez epatowanie obrazami przemocy i okrucieństwa (fizycznego, psychicznego i logicznego), które ofierze towarzyszą, ale przez podważanie dyskursów próbujących ją opisać i ujarzmić, nadać jej jednoznaczny sens. Bez względu na to, jakie nadamy jej znaczenie i jak zechcemy ją usprawiedliwić, ona zawsze pozostanie bez-sensowna: niejednoznaczna, ambiwalentna, trudna do zaakceptowania i nie do zniesienia. Jeśli jej sensu nie odnajdujemy w religii, to sięgamy do języka nauki, polityki, etyki, filozofii, sztuki.

Warlikowski nie ufa żadnemu językowi. Podejmując temat ofiary, mówi zarazem o cierpieniu nie do zniesienia, które dotyczy nie tylko samej ofiary, ale również tych, którzy są z nią związani i tych, którzy stają w jej obliczu; mówi o mechanizmie przemocy i władzy, w jaki ofiara – również ta dobrowolna – jest wpisana; o ambiwalencji miłości i nienawiści; o miłości, w którą wpisana jest niewystowiona strata; o traumie oddzielenia i osamotnienia w obliczu śmierci; o ciemnej i okrutnej stronie ludzkiej natury, wypieranej poza ramy człowieczeństwa, ale dzięki ofierze na powrót w nie wpisanej; o krzywdzie i winie, które nie dają się jednoznacznie zdefiniować.

Warlikowski od dawna konfrontuje widzów swojego teatru z tym, co „tak okropne, że tylko rytuał może to udźwignąć, wyrazić, wyjaśnić, wytrzymać”, by posłużyć się słowami Sary Kane z „Łaknąć”. Kulminacją była realizacja „Oczyszczonych” tej samej autorki, gdzie dobitnie i bezwzględnie stawia się pytanie o sens ofiary i wyciąga konsekwencje z deklaracji miłości, w imię której godzimy się na śmierć. Co znaczy umrzeć dla kogoś i za kogoś? Jak można i czy można umrzeć zamiast kogoś? Czym jest nie-własna śmierć? I co robi ze mną śmierć innego? Co robi jego miłość? By na to odpowiedzieć, Warlikowski szukał ekwiwalentu rytuału w obrazie poetyckim i teatralnym – okrutnym, ale

wpisującym to, co bolesne i nie do zniesienia w estetyczny i symboliczny porządek nabudowany mocą metafory na gruzach zastanego świata, istniejącej w nim wizji podmiotu i języka. Uczynił wyobraźnym to, co niewyobrażalne.

W „[A]pollonii” – rozwijając konsekwentnie swój sposób myślenia o tym, czym może być teatr i w jaki sposób działa – Warlikowski poszukuje bardziej strukturalnych narracyjnych, będących w stanie wyrazić to, co niewyraźne, niż ekwiwalentów obrazowych. Język, różne języki i ich zderzanie, różne sposoby mówienia i wypowiedzania stają się polem doświadczenia i eksperymentu, który przenosi teatr ze sfery inscenizacji w sferę otwartego namyślu i bezpośredniej konfrontacji z widzem. Widz postawiony zostaje wobec szeregu pytań, które wprost kieruje się do niego ze sceny, każąc mu jednocześnie samodzielnie szukać i budować odpowiedzi na przecięciu sprzecznych czasem sugestii i tropów. Zasadą rozbijającą jednoznaczność i jednorodność narracji i teatralnego dyskursu, jest zasada montażu i fragmentacji, która projektuje pewne możliwe odpowiedzi, a jednocześnie podważa je lub przewartościowuje przez wprowadzenie kolejnego kontekstu.

Odwaga w stawianiu kłopotliwych i bolesnych pytań i drażnieniu wszelkich, również niewygodnych tematów sprawia, że teatr ten staje się coraz bardziej sposobem uprawiania filozofii poprzez sztukę. Nie oznacza to przekroczenia teatru, ale przewartościowanie pewnej estetyki i poszukiwanie nowych środków wyrazu, umożliwiających wyrażenie bardziej wprost kwestii i problemów nurtujących twórcę. Warlikowski używa wprawdzie tekstów cudzych, ale czyni z nich bardzo osobistą wypowiedź angażującą widzów i zmuszającą ich do zajęcia postawy krytycznej. Reżyser osiąga to dzięki ciągłemu oscylowaniu między tym, co intelektualne, a tym, co afektywne; dopuszcza do głosu sferę semiotyczną, cielesną, chaotyczną i popędową, podważając symboliczny porządek i normy narzuconego nam prawa. Zarazem nie pozwala w pełni poddać się uczuciom litości i trwogi, ale każe zastanowić się nad niemożliwą istotą ofiary.

Warlikowski zderza w „[A]pollonii” różne teksty, tradycje, gatunki i media: tragedię antyczną z reportażem, baśń z programem telewizyjnym, mit z wirtualną rzeczywistością internetu, powieść z rockowym koncertem, opowiadanie z filmem, wykład z cyrkowym show; historię starożytnego rodu i ciężkiego nad nim fatum, które napędza koto zbrodni i zem-

sty, zderza z wciąż nieprzepracowaną traumą Zagłady. Na tekst składają się między innymi fragmenty z „Ifigenii w Aulidzie”, „Orestei”, „Alkestis”, reportaży Hanny Krall, „Łaskawych” Littella czy „Elizabeth Costello” Coetzee. Wszystko to – mimo heterogeniczności i pozornej nieprzystawalności – składa się w klarowną całość, głównie dzięki zastosowaniu precyzyjnej zasady montażu.

Użyte przez Warlikowskiego teksty zaczynają się wzajemnie oświecać i komentować. Dokonuje się to w panoramicznej przestrzeni bardzo szerokiej i stosunkowo płytkiej sceny, pozwalającej na płynne przejścia od jednej sceny do drugiej, oscylowanie między skrajnymi emocjami lub symultaniczne przedstawianie jednej sytuacji z dwóch perspektyw, jak choćby w sekwencji, w której moment tuż przed śmiercią Apolonii, przyjmującej na siebie wyłączną odpowiedzialność za ukrywanie Żydów, zestawiony jest z ceremonią, w trakcie której po wielu latach jej syn odbiera przyznane matce pośmiertnie odznaczenie „Sprawiedliwej wśród narodów świata”. Łącznikiem jest tu Herakles – Joker (Andrzej Chyra) – upadły heros pogrążony w oparach szaleństwa, istota liminalna, prestidigitator i prowokator, ujawniający wszystkie absurd i niejednoznaczności wpisane zarówno w tę konkretną tragedię, jak i w ofiarę w ogóle.

Trzy opowiedziane w „[A]pollonii” historie, zderzone ze sobą i z innymi kontekstami, przeniesione zostają na poziom metadyskursu i wpisane w uniwersalne i aktualne pytanie, które dotyczy nas wszystkich. Jest to pytanie o możliwość i sens ofiary, o zasadność i mechanizmy sankcjonowania cierpienia, o granice miłości i poświęcenia, o granice okrucieństwa wreszcie. Poczucie krzywdy i poczucie winy tworzą przy tym nierozzerwalny spłot, który łączy ze sobą kata i ofiarę i sprawia, że ofiara nie wyczerpuje swej funkcji dramaturgicznej w jednorazowym akcie, ale uruchamia całą lawinę ambiwalentnych postaw i uczuć. Jej postawa nie jest nigdy sprawą wyłączną jednostkową, osobistą, ale dotyczy zbiorowości – podtrzymuje lub burzy porządek kultury w zależności od mocy dyskursu, który ją sankcjonuje lub podważa 27

EWELINA GODLEWSKA, doktorantka w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

dwiutygodnik.com (strona kultury), maj 2010