

**Teatr**

Warszawa  
03-2014

M. / Nr 3

665

TEATR POLSKI  
WE WROCŁAWIU

*Kronos*  
Witolda Gombrowicza

reżyseria  
Krzysztof  
Garbaczewski  
scenografia  
Aleksandra  
Wasilkowska  
kostiumy  
Svenja Gassen  
światła  
Bartosz Nalazek  
muzyka Julia Marcell  
wideo Robert Mleczko

prapremiera polska  
15 grudnia 2013

Scena zbiorowa



# Realność fałszu

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

**W *Kronosie* widać**, że skryształizowany już „idiom” teatru Garbaczewskiego znajduje się niebezpiecznie blisko maniery. Choć są w nim rzeczy frapujące, jak subtelna nić łącząca go z Witkacym.

■ Byt odarty z „esencji” wygląda mało elegancko. Pewnie dlatego lektura *Kronosu* Gombrowicza wielu czytelnikom wydała się deprymująca. Jego notatki, beznamiętnie rejestrujące kłopoty materialne, kolejne przeprowadzki, choroby i przygody erotyczne, stanowią protokolarny zapis codzienności, całkowicie oddzielony od „ciała” biografii. Rutyna dnia codziennego to macecznik życiowego banału, w którym próżno szukać Osoby. Trudno się więc oprzeć wrażeniu, że ów – wedle zapewnień wydawcy – „szczerzy do bólu” dziennik intymny pisarza więcej zakrywa, niż odsłania. Dla autora mógł być próbą ucieczki przed śmiercią

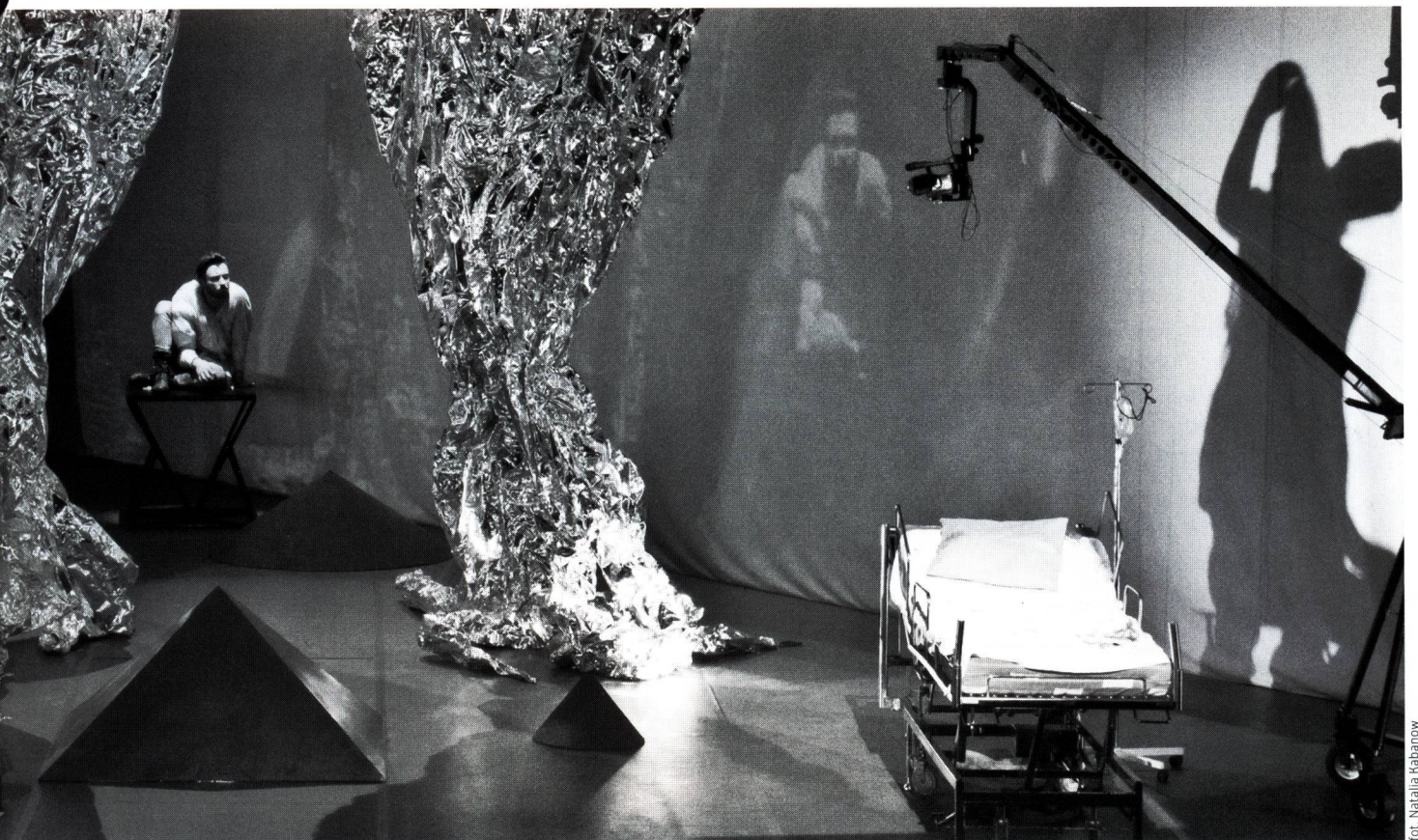
lub Formą, bo rejestr „gołych” faktów egzystencji wymyka się jej władzy.

Pomysł Krzysztofa Garbaczewskiego na realizację sceniczną *Kronosu* zaciekał. Reżyser deklarował w przedpremierowych wywiadach, że nie zamierza inscenizować książki. Forma zapisków Gombrowicza miała być przepisem, według którego aktorzy przygotują swoje własne „kronosy”. Zapowiedź ta intrygowała z dwóch powodów. Można się było zastanawiać, co wyjdzie teatrowi, który z natury rzeczy tekst do-cieleśnia, jeśli posłuży się zapiskami Gombrowicza jak instrukcją odzierania życia z biograficznego mięsa. Grzegorz Jankowicz w pro-

gramie do spektaklu nazwał ten sposób zapisywania życia inskrypcją – śladem wrytym w języku. Trudno jednak ożywić katalog suchych faktów z życiorysu. Kolejna rzecz to ryzyko kompromitacji, związane z tym, że się własne życie w takiej nieupiększonej formie wystawia na widok publiczny.

Wrocławski *Kronos* umiejętnie skorzystał z klisz kolportowanych przez machinę promocyjną dzieła Gombrowicza, dodając do rozbudzonych już fantazji i oczekiwań dyskretnie przemycone fałszywe tropy. Trochę szumów informacyjnych wpuszczono między innymi w facebookowy eter, gdzie pojawiły się elek-





fot. Natalia Kabanow

tryzujące wiadomości o tym, że na scenie spotkają się: Czesław Niemen, Susan Sontag, Michael Jackson, Rita Gombrowicz, Jezus i Pola Negri. Co ciekawe, w tym zestawie idoli tylko Halina Rasiakówna miała zagrać samą siebie. Jednak stawkę podbił najmocniej sam reżyser, zapowiadając, że na „antyliteraturę” Gombrowicza odpowie „antyteatrem”.

Ten strumień pogłosek i informacji już zawczasu chwycił widza w sieć misternej gry. Sam spektakl nie łagodzi konfuzji, lecz ją wzmacnia. To, co oglądamy, przypomina bowiem telewizyjny obraz, pełen szumów i dezorientujących znaków. Już na początku na żelaznej kurtynie pojawia się komunikat, że przedstawienie odwołano. Napis ten zrazu nie wzbudził emocji, jednak podczas premiery coś się w trakcie spektaklu zepsuło naprawdę, wprawiając publiczność w zakłopotanie: nikt nie był pewien, czy to awaria, czy kolejna dezinformacja. Ten wirus błędu będzie się jeszcze panoszył, rwąc narrację i mącąc klarowność obrazu.

Intryguje mały robocik, umieszczony na proscenium, który mozolnie, choć w nadspodziewanie ludzkim stylu kreśli słowa z *Zagubionej autostrady* Lyncha: „I like to remember things on my own way”. Ta maszyna do produkcji tekstu przywodzi na myśl marzenia francuskich radykałów literackich z grupy

OuLiPo, tworzących pomysłowe systemy do fabrykowania prozy i wierszy. Ich fascynacji zmechanizowaniem języka towarzyszyła nadzieja, że z chaosu przypadków, przywoływanych ostatecznie do porządku przez prawa wielkich liczb, wyłoni się wzór doskonały – coś, co zniesie nieznośną przepaść między literaturą i egzystencją. Być może takim wzorem miał być również Gombrowiczowski *Kronos* – kondensat życia w języku, żelazny depozyt pamięci, ciulany mozolnie na przekór nieuchronnej śmierci. Jego tekst pojawia się w spektaklu również w postaci „mechanicznej” – wyświetlany jak *breaking news* na ruchomym pasku w dolnej krawędzi kurtyny. W tym chwycie jednak nie ma ukrytej racjonalności. Maszyna pożarła sens, oddzieliła tekst od podmiotu i teraz słowa spuszczone ze smyczy mkną przez ekran bezpiecznie donikąd.

Tymczasem na żelaznym ekranie kurtyny oglądamy transmisję live z tego, co się dzieje na scenie. Kamera sennie krąży między obiektami o błyszczącej fakturze. Może to drzewa neuronów, fizjologiczne bebechy fabrykowanej właśnie fikcji, serce matriksu oglądanego na kurtynie. Refleksy światła ślizgają się po powierzchni tajemniczych brył ostrosłupów, w których można rozpoznać wypożyczone ze szczególnej teorii względności modele stożków

zakrzywiających czasoprzestrzeń. Przy stole chirurgicznym uwija się dwóch bliźniaczych brodaczy z kucykami, grzebiących w mózgach pacjentów. Jesteśmy w środku operowanej jaźni, którą ktoś usiłuje spenetrować lub okraść, albo w brzuchu futurystycznej maszyny. Mrukliwi brodacze wyciągają przy pomocy wiertarki różne farfocle z ludzkich mózgów, penetrując zasoby pamięci. Trwają tajemnicze transmisje danych, formatowania jaźni i medytacje nad treścią pojedynczych włókien nerwowych. Mimo głębokich eksploracji chirurgicznych i seansów ekshibicjonizmu ze strony pacjentów, nikt nie potrafi określić, czym jest to gadające i wypruwane do ostatniej nitki ludzkie ego. Rozgryzane przy pomocy wiertarek, przygważdżane młotkiem i przeczesywane elektronicznie, jak twardy dysk, wciąż się wymyka. Pogoń za nim w którymś momencie się nawet materializuje, przybierając postać zwariowanego pościgu za nieuchwytnym króliczkiem.

Podobno tekst *Kronosu* poddano analizie sieciowej, budując pola semantyczne wokół najczęściej pojawiających się słów. Jednym z najbardziej eksponowanych wątków okazała się sfera doświadczeń intymnych. Być może idąc tropem tych wskazań, potraktowano *Kronos* jak kronikę wypadków seksualnych. Z tą jednak różnicą, że to, co u Gombrowicza ukryte i za-



maskowane lapidarnością „inskrpcji”, w spektaklu stało się właściwą treścią przekazu. Były więc wyznania na temat „pierwszego razu”, skłonności do uwodzenia żonatych facetów, seksoholizmu i stref erogennych. Sekwencje aktorskich etiud układały się w archipelag marzeń, urazów i obsesji. Jedne uwodziły liryzmem, inne odstręczały grafomanią i zwyczajną nudą. Niewykłuczone, że Garbaczewski wkalkulował to w aktywa przedsięwzięcia, bo przeciąganie struny w banalności niektórych wynurzeń obliczono wyraźnie na znużenie widza. Wszystko tu zresztą zmierza do zbagatelizowania przekazu. Z masy zwierzeń jakoś nie może się wykrystalizować żaden zbiorczy Sens. Można by w tym miejscu zapytać: po co w takim razie jedzono tę żabę? Po co było męczyć aktorów grzebaniem w zakamarkach własnych biografii, skoro ich szczerość, która pewnie musiała trochę kosztować, została w dość oczywisty sposób zdewaluowana?

Tę wątpliwość jednak zagłusza gra ambiwalencji. Nie ma bowiem pewności, w jakim stopniu to, co oglądamy, jest seansem szczerości, a w jakim – grą w szczerość. Zaserwowane nam wyznania mogą być prawdopodobne, lecz niekoniecznie prawdziwe. Szczerością się tu uwodzi, a kolejne samoobnażenia wyraźnie konkurują ze sobą. Również aktorsko. Nie przypadkiem największe wrażenie robi dopracowany literacko i świetnie zagrany monolog Adama Cywki, streszczający dzieje kolejnych nieudanych związków. W efektownej formie sprzedaje swoje zwierzenia erotyczne również Sylwia Boroń, ćwicząc pozycje seksualne z zamaskowanym osobnikiem. Adam Szczyszczaj, opowiadający o liście sieciowych sekskontaktów, ujmuje piosenką, którą napisała mu realizująca muzykę na żywo Julia Marcell. Liryczna fraza refrenu: „Jestem jak piszący się esemes”, na chwilę rozbraja atmosferę gęstniejącą od mroków aktorskich dusz. Lecz najbardziej wymowna zdaje się rola Haliny Rasiakówny, która według facebookowych zapowiedzi miała grać samą siebie, na scenie zaś okazuje się milczącą, wcisniętą w gorset sztuczności ikoną.

Spektakl jest również samokomentującym się przekazem. Pomiędzy etiudy aktorskie wpleciono nagranie monologu Szczyszczaja, który nie przebiegając w słowach, wyrzeka na bezsens przedsięwzięcia, grożąc, że się z niego „wypisze”. Pozostaje zagadką, czy to autoparodia, ślad aktorskiego buntu przeciwko konieczności pisania „kronosów” (a skądinąd wiadomo, że artysta miał momenty oporu wobec tej metody), czy może prewencyjna zaczepka wo-

bec widza („jak się będziesz stawiał, to okażesz się tak śmieszny, jak ten facet na ekranie”). Bardziej jednoznacznie brzmi okrzyk: „hańba!”, rzucony wprost publiczności na zakończenie ekspresyjnego występu Ewy Skibińskiej. Aluzja do niedawnych ekscesów na widowni w Starym Teatrze staje się tu całkiem jawnym szantażem na wypadek niesubordynacji widza. Ten ciąg prowokacji puentuje Wojciech Ziemiański, snujący w finale niespieszną opowieść o latach młodości, pełną starannie wypolerowanych, choć mało istotnych detali. Wywód ten pilnie spisuje na laptopie Sylwia Boroń. To scena o przygotowywaniu „kronosu” – autoportret aktorów przy pracy, i zarazem jedyny moment w spektaklu, gdzie przez kalkę zdarzeń prześwituje postać samego Gombrowicza. Tak jak on dyktował kiedyś teksty Ricie, tak dziś aktor, który próbuje przejrzeć się w jego dziele, kłuczy po bezdrożach wspomnień, coraz bardziej oddalając widza od upragnionego *clou* opowieści. Kiedy wreszcie staje się jasne, że jego wynurzenia bezpowrotnie ugrzęzły na jakiejś bocznej ścieżce, Ziemiański kapitu-

go znajduje się niebezpiecznie blisko manieri. Owszem, są w nim rzeczy frapujące. Na przykład subtelna nić łącząca go z Witkacym. To pobratymstwo widać nie tylko w upodobaniu do fantastycznych sztafaży, lecz przede wszystkim – w rozumieniu sztuki na sposób totalny, jako utopii, pod której kloszem da się realizować cele niemożliwe. Taką utopią jest w spektaklach Garbaczewskiego świat projekcji, odebranych od reprodukowanej rzeczywistości, samowystarczalnych, przejmujących kontrolę nad umysłem. Moment odsłonięcia przestrzeni za ekranem zazwyczaj dawał w nich efekt silnego wyostrenia realności. W *Kronosie* ten chwyt rozbrojenia iluzji jest nadużywany i przestaje znaczyć cokolwiek.

Spektakl w Teatrze Polskim nie spełnia również obietnicy radykalności. Etiudy przygotowane przez aktorów raczej nie podejmują wyzwania biograficznej „inskrpcji”. Bardziej niż „nagość” eksponują to, co „gołe”, by posłużyć się nieco złośliwym rozróżnieniem Różewicza. Chodzi o ten rodzaj zwierzeń, który staje się atrakcyjnym towarem, sprzedawanym na co

## Spektakle Garbaczewskiego zdają się celnym potwierdzeniem tezy Guya Deborda o wyparciu doświadczanej bezpośrednio prawdy przez realność fałszu.

je przed nudą własnej historii, pytając wprost publiczność, czy kogoś to w ogóle obchodzi? Po czym, z litościwym uśmiechem, po prostu kończy spektakl.

Ta gra z widzem, niepozbawiona gestów autoironii, jest bez wątpienia siłą nośną spektaklu. Tkwi w niej jednak i pewna słabość. Można się zastanawiać, co by było, gdyby publiczność wcześniej doszła do wniosku, który podsunął jej Ziemiański, i po prostu wyszła. Jak dotąd znany jest tylko przypadek Bogusława Litwińca, który w spektakularny sposób opuścił premierę. Ponieważ jednak Litwiniec reprezentuje generację doświadczonych zadymiarzy artystycznych, pewnie nie jest dla Garbaczewskiego widzem projektowanym. Wydaje się, że publiczność obsadzono tu w roli drażnionych, lecz dyscyplinowanych przez własny oportunizm mieszcuchów. Pytanie, co będzie, gdy widz rolę porzuci i zaproponuje grę na innym poziomie.

W *Kronosie* widać w miarę wyraźnie, że skrytalizowany już „idiom” teatru Garbaczewskie-

go znajduje się niebezpiecznie blisko manieri. Owszem, są w nim rzeczy frapujące. Na przykład subtelna nić łącząca go z Witkacym. To pobratymstwo widać nie tylko w upodobaniu do fantastycznych sztafaży, lecz przede wszystkim – w rozumieniu sztuki na sposób totalny, jako utopii, pod której kloszem da się realizować cele niemożliwe. Taką utopią jest w spektaklach Garbaczewskiego świat projekcji, odebranych od reprodukowanej rzeczywistości, samowystarczalnych, przejmujących kontrolę nad umysłem. Moment odsłonięcia przestrzeni za ekranem zazwyczaj dawał w nich efekt silnego wyostrenia realności. W *Kronosie* ten chwyt rozbrojenia iluzji jest nadużywany i przestaje znaczyć cokolwiek.

Spektakl w Teatrze Polskim nie spełnia również obietnicy radykalności. Etiudy przygotowane przez aktorów raczej nie podejmują wyzwania biograficznej „inskrpcji”. Bardziej niż „nagość” eksponują to, co „gołe”, by posłużyć się nieco złośliwym rozróżnieniem Różewicza. Chodzi o ten rodzaj zwierzeń, który staje się atrakcyjnym towarem, sprzedawanym na co

dzien w portalach społecznościowych, tabloidach i telewizjach śniadaniowych. Tego rodzaju „golizna” nie jest już dziś obciachem, lecz staje się obyczajową normą. Garbaczewski zresztą każe powątpiewać, czy szczerość absolutna jest w ogóle możliwa. Jego spektakle zdają się celnym potwierdzeniem tezy Guya Deborda o wyparciu doświadczanej bezpośrednio prawdy przez realność fałszu. Zamiast przeżywania świata mamy bowiem nieustanną „transmisję z życia”, w której człowiek sam dla siebie staje się fantomem. W rzeczywistości obrazów, którymi tak chętnie bawi się reżyser, to fikcja jest instancją projektującą standardy szczerości. Być może „prawda”, tak desperacko i nierzadko za wysoką cenę poszukiwana dziś w sztuce, jest czymś na kształt mitycznego Graala. Bo za kolejną zdartą kurtyną odkrywamy wciąż nowe pokłady samoreprodukcji się iluzji. Dlatego najbardziej radykalny postulat Garbaczewskiego, zawarty w nieco przekornej obietnicy „antyteatru”, jest już nie do zrealizowania. ■