

Teksty Drugie 2003, 4, s. 194-203



Pokazać ogień w głowie

Lidia Burska

Lidia BURSKA

Pokazać ogień w głowie

„Nie znam nikogo urodzonego po tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym, kto byłby zupełnie normalny” – mówi bohater sztuki kanadyjskiego autora Brada Frasera *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości*. Nieważne, czy mówi prawdę, bo przecież chodzi jedynie o to, by wyrazić nieokreślony niepokój młodych ludzi, zdumionych lub przerażonych światem i sobą – tym, kim są, jak żyją.

Przedstawienie wystawił w 1998 roku w warszawskim Teatrze Dramatycznym Grzegorz Jarzyna, legitymujący się podobnie podejrzaną metryką urodzenia. Przyjęto je jako kolejną manifestację nowej estetyki i wrażliwości – po głośnych, wzbudzających emocje spektaklach samego Jarzyny, jego rówieśników lub niewiele starszych kolegów: Zbigniewa Brzozy, Anny Augustynowicz, Piotra Cieplaka czy Krzysztofa Warlikowskiego.

Nie było to wyreżyserowane wejście generacji – młodzi twórcy nie stanowili wspólnoty, nie wytyczali sobie jednakowych celów ani nie pisali wspólnie manifestów. Każdy z nich samodzielnie budował, a raczej wciąż buduje, podstawy własnej estetyki, choć na pewno nie bez znaczenia jest fakt, że kilkoro z nich to uczniowie Krystiana Lupy. (Lupa stał się mistrzem dla wielu debiutantów z lat 90.). Postrzegamy ich jako wyrazistą grupę pokoleniową nie tylko dlatego, że pojawili się niemal równocześnie, budząc teatr z letargu lat 80. Nagle zrobiło się wokół nich głośno, bo – penetrując obszary duchowości współczesnej – zaskakiwali nowymi interpretacjami dramatów Witkacego, Gombrowicza oraz odważnie wprowadzali na scenę prowokacyjne sztuki Wernera Schwaba i zachodnich „brutalistów”: Marka Ravenhilla, Sarah Kane, Mariusa von Mayenburga. Omijali natomiast – i wciąż omijają – nasz romantyczny kanon narodowy i obojętnie traktują ideę misji społecznej kultywowaną u nas do końca lat 80. w anachronicznej dziewiętnastowiecznej postaci. Nie wyrzekają się jednak zaangażowania ani odpowiedzialności – przeciwnie: mocno je akcentują i większość z nich zapewne podpisałaby się pod ideą realizmu zaangażowanego, propagowaną przez niemieckiego reżysera Tho-

Burska Pokazać ogień w głowie

masa Ostermeiera. To oznacza, że rezygnując z „rządu dusz”, pozostają wciąż wierni społecznemu etosowi inteligencji. Piotr Gruszczyński, ich rówieśnik i wiernie towarzyszący krytyk, pisał nie bez racji, że ich teatr: „Przyjął na siebie zobowiązania inteligentkie i jest jednym z niewielu miejsc, w których te zobowiązania nie uległy całkowitej erozji”.

Autorytety lat 80. pewnie nie zgodziłyby się z takim sądem, uznając drastyczne spektakle młodych reżyserów raczej za antyinteligentcki skandal niż nowe wcielenie starego etosu. Niemniej jednak sugestią krytyka uważam za ciekawy trop, który należałoby brać pod uwagę, gdy opisuje się lub sytuuje w ciągu tradycji ferment w teatrze lat 90. Trop jest ciekawy nie tylko z powodu tradycji teatralnej, ale także dla samoświadomości i tożsamości współczesnych młodych inteligentów.

Z jednej strony drastyczność nowej estetyki, eksponującej irracjonalne okrucieństwo, seksualizm, samounicestwiający masochizm duchowy, pozostają w jawnej sprzeczności z dyskrecją obyczajową i emocjonalną schludnością naszej inteligentkiej kultury. Z drugiej wszakże – wypowiedzi młodych reżyserów oraz przesłanie ich spektakli (Gruszczyński nazywa je moralizatorstwem) nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że jest to teatr gwałtownie reagujący na nierozstrzygalne problemy swojego czasu, mający aspiracje i ambicje, aby uczestniczyć w kształtowaniu duchowości współczesnej. Tę formę zaangażowania docenia młoda publiczność, wypełniająca widownię warszawskich „Rozmaitości”, które stały się od kilku lat emblematem nowego teatru w Polsce. Czy znalazła tam zaprzeczenie inteligentkiej tożsamości czy też odmienioną jej postać – niewątpliwie szokującą po szlachetnie wstrzemięźliwych latach 80.?

Niedawno ukazały się niemal równocześnie dwie bardzo ciekawe książki w dużej części poświęcone młodemu teatrowi i problemom, jakie podsuwają dziś widzom spektakle Jarzyny, Warlikowskiego, Augustynowicz czy Ciepłaka. Piotr Gruszczyński, który kilka lat temu anonsował tych reżyserów jako „młodszych zdolniejszych”, teraz przedstawia ich patetycznie, by nie powiedzieć pompacyjnie, jako „ojcobójców”¹. Korekta jest dość znamienna – za sprawą nazwy przenosimy się bowiem z obszaru socjologii w sferę pokoleniowego mitotwórstwa. Nie jestem całkiem pewna, czy to zmiana korzystna. Ukazanie się *Ojcobójców* o kilka miesięcy wyprzedziła książka Jacka Kopcińskiego, rówieśnika Gruszczyńskiego. Autor zatytułował ją prowokacyjnie *Którędy do wyjścia?* Choć, poza ostatnimi premierami w „Rozmaitościach”, dostrzegł i opisał wiele innych wydarzeń teatralnych, to nie da się ukryć, że prowokacyjne pytanie, pierwotnie będące tytułem entuzjastycznego omówienia *Iwony, księżniczki Burgunda* w reżyserii Grzegorza Jarzyny, tym razem wiąże się przede wszystkim z dysgustem, jakiego krytyk doświadczył, oglądając spektakl Krzysztofa Warlikowskiego *Oczyszczeni* (dramat Sarah Kane, nieżyjącej już angielskiej autorki, uchodzi za jedną z najbardziej skrajnych manifestacji „brutalistów”).

¹ P. Gruszczyński *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa 2003. J. Kopciński *Którędy do wyjścia? Szkice i rozmowy teatralne*, Warszawa 2002.

Równoczesność, współobecność tych publikacji, żywo reagujących na dokonania młodego teatru, aktywizuje przede wszystkim ich głosy opozycyjne. Dzięki temu słyszymy je w polemicznym spięciu, w niezmiernie ciekawym sporze o wartości estetyczne oraz stan ducha pokolenia, którego normalność została na wstępie zakwestionowana, aby tym wyrazistszy stał się niepokój: co dalej? Żywi się nim nie tylko młody teatr – także plastyka i literatura. Piotr Gruszczyński i Jacek Kopciński również stale krążą wokół jego ciemnego wnętrza. Pierwszy stara się zajrzeć do środka, drugi radzi odwrócić wzrok w inną stronę w poszukiwaniu solidnego pasa bezpieczeństwa.

Ich z pasją pisane recenzje są czymś znacznie więcej niż bieżącymi sprawozdaniami z wydarzeń teatralnych. To krytyka totalna, zaangażowana w pełną – dla każdego z nich inną – wizję teatru, w spór o wartości, o kształt współczesnej kultury oraz w budowanie własnej indywidualnej samowiedzy. To wszystko razem czyni ją ciekawą i niezwykle „gorącą”, to także podnosi rangę spektakli, o których piszą autorzy. Obaj mają wyraziste osobowości i temperament polemistów. Ostro i jasno formułują sądy i oceny. Toteż sprawiają wrażenie aktorów dobrze osadzonych w rolach, co dodaje ich głosom pewnego scenicznego efektu i „teatralizuje” spór, czyniąc go fragmentem rzeczywistego dramatu naszych czasów.

Być może ich książki są jedynie świadectwem wewnątrzpokoleniowej, nieomal rodzinnej kłótni, podobnie jak polemiki poetów tej samej generacji, występujących kiedyś przeciwko sobie w barwach „barbarzyńców” lub „klasycystów” – i przeminą, razem z czasem, który wciąż trwale pozostaje międzyczasem. Może jednak to coś więcej niż kłótnia w rodzinie. W młodym teatrze, podobnie jak w wielu innych manifestacjach kultury przełomu wieków, przełamują się wartości, idee, trendy intelektualne i artystyczne znamienne dla tego, co nazywamy postmodernizmem, a co równie dobrze można by określić jako kolejną zapaść lub kolejny graniczny moment humanizmu.

Wyrażone przez bohatera *Niezidentyfikowanych szczątków ludzkich...* podejrzenie, że, poczynając od pewnego momentu historii, rodzą się niezupełnie normalne pokolenia jest symptomem rozpaczliwego, narastającego i wszechogarniającego poczucia dekadencji i destrukcji. Takie poczucie nie jest, naturalnie, niczym nowym pod słońcem. Przeciwnie nawet: permanentna dekompozycja, programowe niszczenie form to przecież duma nowoczesności, mistyfikującej w dialektyce swoją zdolność do zmartwychwstania, optymizm nieustannych samoodrodzeń, czyli w efekcie – postęp.

Jednak dzisiejszy stan pod pewnym względem jest wyjątkowy – polega mianowicie na utracie wiary w sprawczą moc i zbawczy sens kryzysu. Stąd zmęczenie jego przedłużającym się trwaniem, brak nadziei na to, że się kiedykolwiek skończy, że na scenę świata wkroczy Fortynbras i wszystko od nowa urządzi (znamienne, że w inscenizacji *Hamleta* Krzysztofa Warlikowskiego postać ta się nie pojawia). Z braku nadziei na nowy początek rodzi się obezwładniające przekonanie, że postęp, który wymknął się ludziom spod kontroli, stał się czymś tak samo niezrozumiałym i przerażającym jak nieskończony ruch monstrowych galaktyk. To jest

Burska Pokazać ogień w głowie

„totalna jazda”. Te słowa, puszczone w obieg przez urodzonych „po tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym” na określenie szczególnych stanów świadomości lub emocji, doskonale oddają klimat lęku przed inercyjnym progresem cywilizacji – ruchem coraz trudniejszym do wytrzymania, a niemożliwym do zatrzymania, coraz bardziej podobnym do absurdałnego, dręczącego transu.

Otóż niektórzy „młodszy zdolniejsi” (Augustynowicz, Jarzyna, Warlikowski) zobaczyli i podsunęli nam przed oczy ów przerażający przymus „jazdy”, męczący trans codziennego życia w różnych jego, najczęściej karykaturalnie okrutnych, odpychających, odmianach. Inni z kolei, jak Cieplak, nieustannie poszukują sposobów wyłączenia się z „jazdy”, zakotwiczenia w tym, co trwałe – w esencji, transcendencji. Ocena ich dokonania zależy od zaufania krytyków do ich rozpoznania i diagnoz. Ale fundamentem zaufania pozostaje, naturalnie, indywidualna samowiedza oraz wrażliwość estetyczna i emocjonalna.

Zatem Piotr Gruszczyński dointerpretowuje, dookreśla – lecz nigdy zanadto – to, co widzi na scenie, wystrzega się głoszenia morałów, stawiania kropek nad „i”. Zależy mu raczej na otwieraniu problemów niż ich zamykaniu, na podsuwaniu raczej pytań do dyskusji niż na gotowych rozstrzygnięciach. Jest rzecznikiem nie całego pokolenia, lecz niewielkiej grupy reżyserów, uwikłanych w dialog ze swoim czasem, którzy mają odwagę eksperymentować, naruszać sztuczność scenicznego „odgrywania” roli i działać na widza – jak obrazowo mówi – „przez skórę”. Za największą wartość młodego teatru uznaje przełamywanie granic teatralności w poszukiwaniu nowej estetyki i nowych form zaangażowania. Dlatego broni najlepszych polskich inscenizacji dramatów Schwaba, Ravenhilla, Fräsera, Kane i reżyserów tych spektakli: Augustynowicz, Jarzyny czy Warlikowskiego, pomawianych o skandal obyczajowy, obsceniczność, pornografię, okrucieństwo itp. I – dla kontrastu – z oburzeniem dezawuuje nagradzane przedstawienie Jacka Głomba *Balada o Zakaczawiu*, ponieważ nie akceptuje estetycznego konserwatyizmu autora ani jego duchowej inercji, pielęgnującej PRL-owskie nostalgie.

Inaczej Jacek Kopciński. Występuje w roli strażnika pewnych nienaruszalnych, w jego mniemaniu, granic teatru. Jest stanowczym przeciwnikiem idei przekraczania ich, tak bliskiej Gruszczyńskiemu. Nie akceptuje też szczerości na scenie utożsamianej z zakazem grania i udawania. Pisze w pamphlecie na Warlikowskiego (*Nagi król. Nowy idol polskiego teatru*): „Istnieje taka sfera zachowań aktorskich na scenie, której naruszenie powoduje to, że teatr przestaje być teatrem (czyli przestrzenią, w której na różne sposoby wytwarza się fikcyjne znaczenia), a staje się ringiem, wybiegiem, areną. Ta sfera dotyczy ludzkiego ciała i wiąże się właśnie z agresją, erotyką i fizjologią (czyli ulubionymi «obszarami penetracji» Sarah Kane)”. Złamanie konwencji gry aktorskiej – „obnażanie własnej cielesności w rytm porno-deklamacji” – wyrzuca nas zawsze poza umowną przestrzeń sceny, twierdzi Kopciński, i jeśli nawet staje się wydarzeniem, to na pewno nie teatralnym. Na szczęście spektakl Warlikowskiego według *Oczyszczonych* Kane to jeszcze teatr, uspokaja krytyk, nie zaś „porno-klub, szalet czy jatka, jego aktorzy nie onanizują się wzajemnie, a jedynie dotykają, nie wydalają, a jedynie udają wypróżnie-

nie, nie kaleczą siebie i innych, a jedynie ociekają farbą...” – i tak dalej. Ale podczas spektaklu krytyk cały czas ma się na baczności, bo „na tym polega sedno tego procederu: wyreżyseruję ich tak, byście myśleli, że za chwilę to zrobią naprawdę, byście się tego bali i na to czekali jednocześnie”.

O kilka lat wcześniej podobne uczucia skrępowania i wstydu przeżywał Gruszczyński, oglądając przedstawienie Jarzyny *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie...* Oto jego, jakże inna, reakcja: „Mam wrażenie, że reżyser stara się czasem (z powodzeniem) zawstydzić widownię. Ukrycie sceny miłości lesbijskiej Jerri i Candy za teatralną ścianą przyjąłem z ulgą. Co z tego, kiedy w chwilę później ściana zniknęła, wyjechała za kulisy, odsłaniając drastyczną scenę miłosną. Strategia Jarzyny jest następująca: najpierw pozwala się śmiać z niezidentyfikowanych szczątków ludzkich, potem doprowadza widzów do stanu, w którym nie są w stanie dłużej znieść ich widoku, wreszcie prowadzi do nieakceptującej identyfikacji” (*Niektórzy ludzie lubią poliester*). Zrozumienie strategii reżysera pozwala krytykowi potraktować poważnie przesłanie spektaklu („Grzegorz Jarzyna próbuje uporządkować świat po prostu go pokazując”) oraz docenić odwagę artysty, który wcale nie z chęci skandalizowania łamie dotychczasowe konwencje porozumiewania się z publicznością.

Różnice w odbiorze podobnie drastycznych sztuk są dość znamienne i o tyle ciekawe, że Jacek Kopciński nie ma, w przeciwieństwie do wielu wrogów młodego teatru, zafiksowanych do niego uprzedzeń – i na pewno nie jest jego wrogiem. Przeciwnie, z entuzjazmem witał pierwsze spektakle nie tylko „ewangelicznego” Piotra Cieplaka, ale i drapieżnego Grzegorza Jarzyny. Co sprawiło, że przestał słyszeć moralny ton tego teatru i widzi w nim dzisiaj tylko trudną do zaakceptowania „prowokacyjną grę”?

Może powodem tego niesłyszenia jest fakt, że autor *Którędy do wyjścia?* to interpretator o naleciałościach literackich? Spektakl jest dlań istotny nie tylko jako niepowtarzalne spełnienie sceniczne i skondensowane w czasie przeżycie, ale także jako sens konfrontowany z kontekstem wcześniejszych odczytań oraz potencjalnymi znaczeniami kanonicznego tekstu dramatycznego. Na tę literacką sumiennosc recenzenta i badacza nakłada się jeszcze inny rodzaj literackości. Otóż Kopciński lubi konstruować taki opis, który jest formą metaopowieści – pewnej całości, porządkującej świat i nasze doświadczenie, a w istocie będącej manifestacją światopoglądu krytyka. Opisywany spektakl jest tylko jednym z elementów tej całości. Jest dobrze oceniony, jeśli się wpasuje, źle – jeśli nie przystaje do reszty. Filarami tej metaopowieści są: egzystencja – esencja – transcendencja (taką triadę podsuwa nam sam autor). Fabułą – dojrzewanie, osiąganie dorosłości, formowanie się, które idzie w parze z akceptacją społecznie przyjętych form i norm zachowań (potrzeba stawania się dojrzałym to swoisty papierek lakmusowy, świadczący o wartości spektaklu). Metaopowieść ma też swoje superego. To konserwatyzm w wersji „miękkiej”, nieideologicznej. Manifestuje się w przekonaniu, że wszelkie normy, zasady i ceremonie są martwą konwencją, dopóki nie zwiąże się z nimi autentyczne przeżycie wartości. Właściwie jest to raczej łagodny idealizm, może nawet mistycyzm, nacechowany wiarą w to, że wszelkie formy zachowań czy rytuałów

Burska Pokazać ogień w głowie

społecznych mają sens o tyle, o ile są „repliką i częścią pewnego większego rytuału. Mistycy i kościelne staruszki nazywają go «drogą do nieba»”.

Interpretując zatem sens oglądanych spektakli, Jacek Kopciński stara się go włączyć w tak skonstruowaną niejawną własną opowieść o świecie, aby tym sposobem wnieść ład nie tylko we własne życie i powstrzymać dryfowanie teraźniejszości w chaosie czasu. W ramy porządkującej narracji bez trudu dają się wpasować spektakle Piotra Cieplaka czy Piotra Tomaszuka, uczestniczące w rytuale „drogi do nieba” (ze wspaniałym, zresztą, scenicznym efektem). Wielką radość sprawiają autorowi nowe odczytania *Iwony*, *księżniczki Burgunda* (Jarzyna) czy *Tanga* Mrożka (Maciej Englert), a to dlatego, że ich nowe sensy otwierają (według krytyka) egzystencję na to, co w niej esencjalne, co może stać się prześwitem transcendencji. W inscenizacji Jarzyny Kopciński dostrzega symboliczne przekroczenie więzienia (znamienne, że słowem tym zastępuje zdesakralizowany Gombrowiczowski „kościół”) międzyludzkiej formy ku wstrząsającemu misterium miłości i ofiary. Roztrząsając – z okazji *Tanga* – przyczynę klęski Artura, wskazuje na błąd dzisiejszego konserwatyizmu: rekultywowanie tradycyjnych ceremonii i rytuałów, z którymi nie łączy się autentyczne doświadczenie wartości.

Jacek Kopciński chciałby w teatrze znaleźć coś z tego porządku, który jest w nim – nie chodzi, rzecz jasna, o dokładne odzwierciedlenie postawy czy odbicie wartości, którym pozostaje wierny. Raczej o spotkanie, porównywalnej z własną, pasji porządkowania chaosu, wytyczania w nim dróg ku wartościom. Uważa, podobnie jak Piotr Gruszczyński, że teatr może być, a czasem nawet bywa, miejscem, gdzie padają najtrudniejsze pytania o treść i sens życia, toczy się spór, dokonuje poznanie i odbudowuje ład.

Lecz porządkowanie chaosu, odbudowywanie ładu łączyć się u niego zawsze z tęsknotą do opowieści totalnej, w której wszystko ma określone miejsce i sens. Z tej perspektywy trudno autorowi *Którędy do wyjścia?* zaakceptować strategię tych reżyserów, którzy ukazują życie jako niezrozumiałą „ogień w głowie”, szaloną „jazdę” ludzi z niewiadomych powodów okaleczających się, niszczących wzajemnie. I trudno mu zaakceptować taką strategię krytyki, jaką stosuje Piotr Gruszczyński, gdy omawiając przedstawienie Ostermeiera, pisze o bohaterach, zabijających rodziców: „Nie do końca znamy ich motywy, ale nie mamy wątpliwości, że tak musiało być”. Nieuargumentowane „tak musiało być” jest skandalem w racjonalizowanej opowieści. Dlatego Jacek Kopciński nie może zaakceptować idei, że porządkowanie życia dokonuje się także wówczas, kiedy pokazuje się je po prostu na scenie takim, jakie jest: okaleczone, obolałe, niedoformowane, niedojrzałe. Bez morału, bez tej szczególnej podatności, która pozwala wpasować je od razu w jakąś metanarrację, w oczekujący gotowy sens.

Pokazać nie znaczy odwzorować życie w skali 1:1 – tłumaczy Gruszczyński. Lecz autor *Którędy do wyjścia?* upiera się właśnie przy tej skali, aby móc potem wytknąć artystom, że przedstawiane przez nich dewiacje psychiczne lub skrzywienia emocjonalne są „odbiciem jakichś wyjątkowych, a zatem niezmiernie rzadkich przypadków”, „marginielem społecznym”. Argumentem tym broni swojej konklu-

zji: kronika kryminalna czy kontrowersyjny reportaż to zbyt kruchy fundament, by opierając się na nim, uniwersalizować przemoc, a „scenom bezwzględnych okrucieństw” nadawać wymiar metafory.

W kwestii estetyki i moralności młodego teatru trafniejsze wszakże wydają mi się intuicje i sugestie Piotra Gruszczyńskiego. Jego krytyka ma też dla mnie tę ogromną wartość, że nie zatrzaskuje się przed doświadczeniami, które czasem trudno autorowi zaakceptować (dowodem zacytowana powyżej relacja ze spektaklu Jarzyny). Nim autor *Ojcobójców* wypowie sąd, najpierw stara się doszukiwać motywów, metody – także w tym, co okrzyknięto szaleństwem. Dlatego też w eksperymentach „brutalistów”, w ich „realizmie zaangażowanym”, przedstawiającym pokręcone życie „zwykłych ludzi” krytyk może zobaczyć wielką metaforę. Ale też zdobywa się na ostrą krytykę inscenizacji Towarzystwa Teatralnego, które ową metaforę zatracą w historycznym, artystycznie nieporadnym hiperrealizmie. Stąd płynie nauka, że realizm „brutalistów” tylko z pozoru – w pierwszym czytaniu – może wydawać się łatwy. W rzeczywistości jest pewną pułapką, dramaty tych autorów stają się skomplikowanym zadaniem dla teatru, gdy z trywialnych sytuacji i zachowań trzeba szukać przejścia do ujęć parabolicznych i pewnego „morału” (ciekawym tego świadectwem jest rozmowa Piotra Gruszczyńskiego z Grzegorzem Jarzyną o inscenizacji dramatu Frasera).

„Realizm – powtarza krytyk za Ostermeierem – próbuje pokazywać to, jaki świat jest, a nie, jak wygląda. Usiłuje zrozumieć rzeczywistość i ją odtworzyć, nadać jej kształt. Dąży do tego, by to, co jest znajome i rozpoznawalne, wywołało nieprzyjemne zdziwienie”.

W takim rozumieniu realizmu są, naturalnie, także obecne relikty metanarracji. „Świat, jaki jest”, „zrozumieć rzeczywistość, nadać jej kształt” – to zawsze oznacza: stworzyć porządkującą świat opowieść. Jest tu wszakże pewien dość szczególny naddatek – „nieprzyjemnie dziwić się temu, co znajome i rozpoznawalne”. A zatem raczej dekonstruować niż konstruować. Psuć, dekomponować to, co zastane, uznane, przyjęte za oczywiste. Sztuki „brutalistów” i przedstawienia reżyserów, którzy je inscenizują, zaczynają się zwykle od pokazania pewnego banalnego, do bólu znajomego wyglądu (np. „normalnego” rodzinnego pokoju), aby potem wyglądał ten całkowicie zdezawuować, wyzwolić narastające pod jego powierzchnią ciemne emocje, niezrozumiałe motywy zachowań, dręczące stany, ów metaforyczny „ogień w głowie” ze sztuki Mayenburga. Dekonstrukcja, „psucie” wyglądu i uwalnianie się dzięki temu myśli i uczucia dokonują się jak gdyby na scenie naszej świadomości i stają się dramatem naszej wiedzy i sumienia – jesteśmy przecież świadkami tego, co się dzieje i musimy się z tym jakoś później uporać. My z tego teatru nie wychodzimy czyści, odbiera nam się tu dobre samopoczucie, płynące z uspokajającego przyzwyczajania do banalnych wyglądów.

Jacek Kopciński ma rację, gdy pisze, że młodzi twórcy dokonują na nas gwałtu przez oczy, przez uszy. Zmuszają nas w bezwzględny sposób do patrzenia na coś, czego zwykle wolimy nie dopuszczać do świadomości, bo to nas nie dotyczy, bo stanowi jakieś odległe obrzeże naszego świata. Tymczasem na scenie to wszystko

Burska Pokazać ogień w głowie

nagle wdziera się do nas „przez skórę” i staje naszym światem. W ten sposób osiągamy pewien rodzaj samowiedzy, nazwany trafnie, jak sądzę, przez Gruszczyńskiego „nieakceptującą identyfikacją”. Co ona oznacza?

W wymiarze najbardziej prywatnym – niezgodę na to, kim się jest lub raczej kogo się w sobie odkryło w podsuniętym zwierciadle spektaklu. W wymiarze ponadindywidualnym – poznanie „ślepoty i głupoty świata” (jak mówi Ostermeier), które z jednej strony owocuje chęcią zmiany, nawet zemsty, ale z drugiej daje szansę na odrodzenie solidarności między ludźmi, uczynienie z nich rzeczywistej wspólnoty – nawet jeśli ta solidarna wspólnota będzie się składała tylko z dwóch osób: transwestytki i okaleczonego homoseksualisty, jak w *Oczyszczonych*.

Taki jest mniej więcej projekt realizmu zaangażowanego. Można mu zarzucić naiwność, ale nie to, że epatuje przypadkami z marginesu, z kroniki kryminalnej dla jakiejś podejrzananej „prowokacyjnej gry” z publicznością. Ta prowokacja nie jest grą, lecz walką o, patetycznie mówiąc, wyzwolenie duszy z transu *shopping and fucking*, z obłądnej „jazdy” degradującej życie. Przecież to jest dokładnie to, o co chodzi Jackowi Kopcińskiemu, gdy ze wzruszeniem pisze o spektaklach Cieplaka czy inscenizacji *Iwony* z prześwitami ku metafizyce i transcendencji. Rozumiem doskonale, że razi go okrucieństwo, nagość, drastyczny realizm seksu na scenie, rozumiem, że odrzuca ten sposób „działania przez skórę” zamiast grania przed publicznością. Ale to nie są wystarczające powody, by zignorować przesłanie sztuk „brutalistów”, odebrać im prawa autorskie do ich formy zaangażowania w świat, do ich idei moralnej. Czy szukając dróg wyjścia z chaosu dzisiejszego życia, artysta ma obowiązek od razu uchylać furtkę do Pana Boga i nawiązywać do tradycji misterium lub moralitetu? Czy ukazując upaprane we krwi szczątki ludzkie nie zaś całego człowieka, poszukującego formy i dojrzałości, Warlikowski i Jarzyna są tylko nieznośnymi *enfants terribles*, którzy kochają skandale, lecz brak im poczucia odpowiedzialności za świat? Trudno się zgodzić z takim osądem.

Gdy zatem chcę zdobyć rozeznanie w młodym teatrze, to więcej zyskam, czytając książkę Gruszczyńskiego. Jego recenzje, zwłaszcza te wcześniejsze – z czasów, gdy intronizował „młodszych zdolniejszych” (to jego określenie weszło do powszechnego użycia) – są znakomitym wprowadzeniem w estetykę tego teatru. A także w jego specyficzną duchowość, którą określa się czasem mianem „nowej wrażliwości”. Są także po prostu sprawiedliwe, jakkolwiek jest w nich także mnóstwo zaczepności wobec „wrogów młodego teatru”. Mam wrażenie, że z biegiem lat ta zaczepność wobec wrogów wzrasta, choć samych wrogów raczej nie przybywa. Zapewne jest to, między innymi, rezultatem niechęci czy wręcz nienawiści, jaka wytworzyła się wokół młodej, eksperymentującej, czy tylko prowokującej sztuki. Szarżują na nią podstarzali artyści, wytaczają jej procesy politycy, chroniący jakoby czystość i godność katolickich rodzin. Sytuacja jest na tyle paranoiczna, że Jacek Kopciński, pisząc pamflet na *Oczyszczonych*, musi tłumaczyć się, że nie należy do tego samego towarzystwa. A z drugiej strony Piotr Gruszczyński, recenzując tę samą inscenizację (*Brzytwa*) zachowuje się jak dzielny herold, zachwalający przed bitwą odwagę i waleczność rycerzy, ustawionych za nim w szyku.

Tymczasem, w moim odczuciu, ta pod wieloma względami olśniewająca inscenizacja usiłuje dorobić „gębę” Kane, doprawić słodczą „ocalającej miłości” moral jej dramatu, żeby okrucieństwo stało się lżej strawne dla podniebienia tych, co mężnie nadstawiają piersi w wymaginowanej walce o wartości. Nie chcę spierać się z Piotrem Gruszczyńskim (ani Krzysztofem Warlikowskim) o to, co Kane chciała nam powiedzieć, bo nie to jest głównym przedmiotem mojej uwagi. Mam jednak wrażenie, że entuzjastyczna recenzja, a właściwie pean ku czci spektaklu jest objawem znieczulenia krytyka na to wszystko, co w dramacie brytyjskiej autorki jest niemożliwą do wygładzenia „kanciastością”, „chropowatością” życia, jego niezrozumiałą i nieoswajalną „dzikością”.

Z żalem też przyjmuję to, że Gruszczyński odstąpił od wstrzemięźliwości w mówieniu morałów, stawianiu kropek nad „i”, że zapomniał o swoim ogromnym talencie otwierania problemów i dyskretnego wskazywania widzom możliwych dróg wiodących od inscenizacji do samowiedzy. Teraz swoją interpretację podaje jak wykwintne danie na srebrnej tacy (w ten sposób zresztą symetrycznie odwzorowuje sztukę inscenizacyjną Warlikowskiego). To, co mogłoby być odczytane jako oczyszczające doświadczenie (uwalniające od „ślepoty i głupoty świata”) – w ironicznym i patetycznym sensie, jak w dramacie Kane – zostaje przechwycone przez gotowy moral, podany w nieprzyjemnie kiczowatej oprawie.

Warlikowski rozpoczyna swoją inscenizację od monologu dodanego do sztuki Kane. Gruszczyński „ten jasny i cudowny tekst” przyrównuje do *Pieśni nad Pieśniami* i wzrusza się, że „jak nitka światła [...] wprowadza w dotkliwy mrok śmierci i cierpienia, sadystycznych szaleństw i pełnych poświęcenia ofiar. I trzeba o nim do końca pamiętać, bo tylko owa nitka światła może wskazać drogę do wyjścia z labiryntu Kane”.

Można by zgłosić wiele argumentów za tym, że nie wychodzi na korzyść *Oczyszczonym* takie podrasowanie totalnej beznadziei „nitką światła”. Ale ponieważ nie sprzeczą mi się o interpretację dramatu, przeto chciałabym wskazać tylko na obłudę tej miłosnej pieśni, którą podsuwają nam jako motek Ariadny Warlikowski i Gruszczyński. Otóż „cudowny monolog” wygłasza aktorka, która jest Austriaczką i mówi z silnym obcym akcentem. Sprawia to wrażenie jakbyśmy byli u narodzin mowy, słyszeli jej pierwotną naturalność i szczerość. Jest to tak samo wzruszające jak prymitywne wizerunki z Altamiry, i słusznie wzbudza podziw. Ale przecież wzruszenie nie powinno nas pozbawiać zdumienia i autokrytycyzmu, że tylko w taki sposób, odkopując relikwii zamierzchłych początków, mitologizując wartości, możemy dziś kulturować ich moc ocalającą i rozczulać się nad bezpowrotnie utraconą szczerością. Mniejsza już o sentymentalny ton Jana Jakuba Rousseau, który w tym słyszę. Najbardziej, jak mówiłam, razi mnie taki sposób ugłaskiwania Kane. Ona nie chce się rozczulać, pisze, żeby zranić i żeby te rany dać nam niemal fizycznie odczuć. Pokazuje okaleczone, poniżone i „brzydkie” uczucia, wygnane z naszych oswojonych, gładkich języków. Owszem, jest w tym patos. Ale i karykatura.

Tymczasem i reżyser i krytyk wszystko robią, żeby te uczucia były przede wszystkim patetyczne i piękne. Przeżywane w wyobraźni (wspomnieniu?) zbliże-

Burska Pokazać ogień w głowie

nie brata i siostry dokonuje się na tle rozkwitających na taśmie filmowej pąków, tak że kochankowie wyglądają jakby kołysali się na niebiańskiej łące. W didaskaliach Kane w tej scenie wyrastają spomiędzy desek sztuczne, teatralne kwiaty – ironiczny komentarz wszelkich złudzeń.

Nie kwestionuję prawa reżysera do własnego odczytywania sensów. Żal mi tylko, że w ten sposób klasycznieje, wygładza się teatr, którego cenną wartością była jego „dzikość”, istnienie na granicy artykulacji, zawsze w przedśmionku możliwego sensu. Nie ukrywam, że wolę z okrucieństwem pokazany ogień w naszych głowach. Bowiem wywleczony z naszego wnętrza i wypunktowany przez światła reflektorów, może stać się początkiem jakiejś nadziei, drogą do oczyszczenia. A o to chyba chodzi. Ale może przedstawienie Warlikowskiego i recenzja Gruszczyńskiego to tylko pojedyncze przypadki, nie przesądzające o przyszłości młodego teatru i niepotrzebnie egzageruję.