

Artur Grabowski – „Kupię flakonik bez perfum”

teatrologia.info, 12 maja 2022

Link: <https://teatrologia.pl/recenzje/artur-grabowski-kupie-flakonik-bez-perfum/>

Gdybyż można mieć ten flakonik bez tych perfum... Gotów byłbym zapłacić za taki bibelot i wysiedzieć półtorej godziny na twardym krześle w dusznej salce, żeby go admiirować. *Gejowską fantazję na tematy narodowe* Tony’ego Kushnera, z której Amerykanie (czy wszyscy?) zrobili sobie onegdaj swoje *Dziady*, młody polski autor przepisał dzisiaj po polsku, żeby wpisać w nią rodzime jakoby realia. Stało się to niejako przypadkiem. Oto bowiem artyści z krakowskiego teatru Barakah chcieli ponoć wystawić głośną sztukę u siebie, ale okazało się, że dla właściciela praw autorskich do niej dzieło to jest dobrem narodowym, za które należy słono zapłacić albo obejść się smakiem. Od takiej informacji, swoistej parabazy, zaczyna się spektakl.

Wzruszyła mnie zaiste ta deklaracja wierności jankeskim zasadom, i ta słowiańska pokora nie mniej. No, tak już mam, że ludzkiej naturze przypisuję dobrą wolę, a ludzkiemu wynaturzeniu złą; i poczytuję to sobie za lokalną cnotę, realizowaną w aktualnych czasach. Mój prowincjonalny umysł, niepokalany krytyczną sztuką, acz naznaczony sentymentalnym sercem, raduje się przeto z równą prostodusznością owym wzniosłym deklaracjom wiary, wykrzykiwanym na manifestacjach, tych z lewa i tych z prawa, jakie z właściwą sobie otwartością gości polska ulica i jakim otwiera sceny rodzimy teatr. Oba pochody i obie sceny zderzają się ze sobą, bo ich uczestnicy jednako domagają się przecież ludzkiej godności i potępiają tyranów. Wierzę głęboko, że każda ze stron chce dobrze, a nawet lepiej niż strona przeciwna. Tak zapewne bywa i za oceanem. A jednak jest różnica... Kiedy jedni klękają przed cudzym idolem, gardząc własnymi symbolami, drudzy stają murem w obronie własności, w przekonaniu, że narodowa tożsamość jest bezcenna, choćby nawet dało się ją skomercjalizować. Granica między tymi dwoma światami wydaje się płynna, ale coraz bardziej nie do pokonania.

Nie będę nam tu Polaczki jakieś kłać świętości – federalnej, żydowskiej, ogólnoludzkiej! Taki wykrzyknik migocze mi z tyłu głowy, kiedy wysiaduję face to face z aktorami sceny na krakowskim Kazimierzu, takie obco brzmiące przesłanie słyszę z oddali, chociaż zagłusza je potok znanych mi monologów po polsku. Ciekaw jestem, czy amerykański autor (agent?) bał się, że rzecz może wpaść w ręce jakiejś heteroseksualnej, pro-patriarchalnej reżyserki z ojczyzny antysemitów? Przecież wiadomo, że na wschodnioeuropejskim stepie nie szanuje się kultury i tradycji, którą ludy cywilizowane znają pod swojskim imieniem tolerancyjnej demokracji. U nas, podszeptuje potomkom kolonistów duch praw człowieka, nie przepisuje się arcydzieł, bo prawa autorskie są nienaruszalne, jak konto w banku. U was kradnie się licencje na

nasze ideologie, ale my dobrodusznie pozwalamy na ten proceder, bo w nim hipokryzja składa hołd cnocie w akcie konformizmu. Jeszcze jeden spektakl zatem o cudzym problemie w niewłasnym domu.

A przecież Michał Telega zrobił dobrą teatralną robotę. Powstał spektakl zagrany koncertowo, performans zwarty, organiczny w dramaturgicznej kompozycji, przekonujący zaangażowaniem twórców. Wychodząc od znanego artystom chwytu – zrobić kamień węgielny z kamienia odrzuconego – autor i reżyser stworzył dzieło zarazem metateatralne i dokumentalne, formalnie atrakcyjne i treściowo szczere. Stawiając na rasowego raczej niż na pociągowego konia, przeczuwał chyba, że łatwo może popaść w stereotyp, tyleż artystyczny, co ideologiczny. Ten drugi co prawda raz po raz będzie powracał, ale też za każdym razem uda się go zneutralizować autotematyczną autoironią. Sprytnie też dramaturg rozbraja ewentualne ataki i zawczasu odparowuje przewidywalne ciosy. Pomysł zasadza się bowiem na tym, że przez cały spektakl utrzymuje się niepewność widza co do prawdziwości i sztuczności pokazywanego tu świata, szczere wyznanie i gra konwencjami niemal się równoważą, a chociaż racje politycznego sporu nie są bynajmniej rozłożone symetrycznie, to zarazem nie stają się bronią w prymitywnej wojnie, lecz usiłują wznieść się na poziom uniwersalny – poziom teatralizacji społecznych zachowań. Stare argumenty pozostają oczywiście w mocy: tradycyjna rodzina to źródło opresji wobec indywiduum, patriotyzm to nacjonalizm, a nacjonalizm to antysemityzm, zaś antysemityzm to to samo, co homofobia. Tony Kushner, który deklaruje się (słyszałem przed laty na żywo), że jest gejem jako Żyd i odwrotnie, byłby wniebowzięty, choć śmiem przypuszczać, że takie utwierdzenie się we własnej wierze nie przeanieliłoby jego humanistycznej duszy. Kiedy jednak puścimy mimo uszu partyjny bluzg i infantylne pretensje narcyza, w muzyczno-ruchowej kompozycji zobaczymy po prostu teatralny żywioł, jaki zespół z piwnicznej izby, co była niegdyś żydowską mykwą, konsekwentnie podtrzymuje ze spektaklu na spektakl, dopracowując się oryginalnego gatunku teatralnego. *Anioły* w Barakah przypominają bowiem jako żywo niedawnych *Innych ludzi* – równie efektownie robiąc użytek z walorów i wad specyficznego miejsca oraz sprawnie korzystając z warunków, jakie daje zgrany, bo pozbawiony gwiazd, zespół. Właśnie pomysł na zespołowość zasługuje w produkcjach krakowskiej kompanii na najwyższe uznanie. W umiejętności łączenia aktorskich ciał i głosów w członki zbiorowego ciała zdolnego wypełnić sobą ciasną klatkę widzę dziedzictwo zapomnianej alternatywy (Grotowski, Gardzienice), ale też dobrze wyuczoną lekcję i samodzielnie rozwiniętą koncepcję postdramatycznej przemiany teatru głównego nurtu. Podczas gdy alternatywni zdają się powtarzać stare numery, a nowocześni zgrali się do mechanicznej autoreprodukcji w piwnicy na Paulińskiej rodzi się nowe.

Rzecz jest zatem, jako się rzekło, o samym teatrze, o tych tutaj aktorach i, być może, również o ich osobistych sprawach. Zaczyna się od upokarzającego castingu: trzech urodziwych młodzieńców obnaża się do skóry i do dna godności przed reżyserem

oprawcą, przewrotnie zresztą upostaciowanym w kobiecie o wyraznie męskiej aparycji. Potem chłopcy płynnie zmieniają się w dorosłych mężczyzn, którzy zrazu grają narzucone im role w heteroseksualnym, patriarchalnym społeczeństwie (a nazywa się ono, nie wiedzieć czemu, „Polacy”), a potem dokonują obnażenia swoich skrywanych dotąd pretensji do tegoż społeczeństwa (ono zaś ma, nie wiedzieć czemu, narodowość), przy okazji ośmieszając matkę i ojczyznę (Ale gdzie jest tata?) oraz małżeństwo, z zasady toksyczne, bo różnopłciowe. Proste, prawda? Na szczęście jesteśmy w teatrze, więc zawartość opakowania możemy zignorować, żeby cieszyć się formą, bo ta czysta jest jak łza, której dzięki temu nie musimy uronić naprawdę.

Ta jawna sceniczność, w połączeniu z właściwą temu miejscu fizyczną bliskością performerów i publiczności, umożliwia rozgrywkę na granicy działań i oddziaływań, na styku wyznania i recytacji, w przestrzeni ruchu i słuchu, w planie bezpośredniej konfrontacji z widzem i w głębi sceny, która towarzyszy widzowi nieustająco jako nieodparte tło. Obnażeni młodzieńcy raz więc stają się aktorami, czyli sobą, innym razem postaciami aktorów, czyli... też sobą. A zarazem nigdy sobą nie są, bo ujawniając realność scenicznej obecności, mimowolnie potwierdzają produktywność swoich działań, przeto zmieniają się one w gesty-manifesty, żeby natychmiast znowu wyjść z ramy miejsca gry na podłogę u stóp siedzących w fotelach. Reżyser rozbija jedność tej grupy, nie tracąc nic z harmonii współistnienia równoległych przestrzeni, ścieśnionych na dodatek na odległość pół-gestu, pół-kroku ciał wystawionych na widok publiki. Tylko kobiety w tym świecie są ubrane, panowie paradują w kolorowych slipkach we wzorki rodem z rajskiego ogrodu. Żywość ciał podkreślają urządzenia techniczne: jak zwykle trzeszczą mikroporty, w tym przypadku uzasadnione conceptualnie, bo przecież nie praktycznie, akcydentalnie wyłaniają się mikrofony, nad głowami dyskretnie projektują się obrazy, przewrotnie wypełnione ciałem w takim zbliżeniu, że jego ludzki kształt redukuje się do bezosobowej materii, z boku siedzi didżej i gitarzysta w jednym, a w tle przesuwa się... kolejny mężczyzna, tym razem zupełnie nagi, choć przestłonięty w miejscach intymnych przepierzeniem z kwiatków ustawionych niczym na parapecie, ale tak, że widzimy jego stopy – stopy w baletkach, stopy wsparte na palcach przez cały czas trwania spektaklu. Kiedy na pierwszym planie odbywa się śpiewogra, pod ścianą autentycznie cierpi realna osoba.

Operowanie grupą w przestrzeni to najmocniejszy atut przedstawienia; w pewnym sensie to ta gra planami nadaje mu walor uniwersalnej metafory, bo budzi uczucie obcowania z tajemnicą porządku, ratując dzieło sztuki przed popadnięciem w polityczną demonstrację. Rytm przedstawieniu nadaje muzyka (Piotr Korzeniak), dzięki niej sceny niepołączone fabułą utrzymują zwartość, odrębne mikrodramaty rozgrywają się w swoich własnych lokalizacjach, a aktorzy koncentrują się na wyznaczonych im zadaniach. Właściwa współczesnej reżyserii decentralizacja percepcji ujawnia tu swoją celowość, bo to dzięki niej udaje się zagospodarować różnorodność w spójny przekaz i uzyskać efekt egalitarnej obecności aktorów na scenie. Postacie w takim

dramacie pojawiają się momentalnie i na krótko, albo zgoła wcale, nie wchodzą ze sobą w relacje; są však kukiełkami w drżącej strukturze bez scenariusza, autonomicznymi i biernymi jednocześnie członkami dysfunkcyjnej wspólnoty. Tacy podmiotowości mogą jedynie pragnąć, a w końcu desperacko żądać, bo na co dzień sami odbierają ją sobie wzajemnie ze strachu przed samotnością, przed nieosiągalną wolnością, którą oferuje im powszechny brak oparcia. Zestawienie happeningu z kabaretem daje efekt ironicznej tragedii, ukrytej za fasadą gry i tam rozegranej w zwolnionym tempie, staje się alegorią realnej sytuacji – cierpienia za plecami rytuałów i przed obliczem obserwatorów, cierpienia nie do zignorowania, bo rudymenarnego w swojej cielesności. Na tym poziomie, tym gruntowym, opowieść o chorobie i o wykluczeniu staje się naszą historią. Ale czy tak osiągnięta uniwersalność nie kompromituje zarazem wyjątkowości tego, co tak usilnie starają się wykrzyczeć ci, z którymi cóż innego możemy mieć wspólnego niż to, czego z nimi nie możemy podzielić – ból?

Nie pierwszy raz przekonuję się, że otwarcie i prowokacyjnie homoseksualna tematyka w sztuce podkłada nogę wartościowym artystom. Narcystyczny lament nad sobą zagłusza głos dobywający się z głębszego źródła. Od takiego dzieła instynktownie odgradzam się murem obcości świata, w którym każe mi się uczestniczyć wbrew mojej wrażliwości, wychodzę więc pełen uznania dla kunsztu i obojętny na treść. Bo wcale nie chodzi tu o mnie, jeżeli nie chodzi o nas. Oficjalny opis artystycznego konceptu uwiadamia, że dzieło jest wynikiem zbiorowego wysiłku, długich rozmów o życiu i w rezultacie zawiera prawdy objawione członkom zespołu z dna ich własnych urazów, ale na szczęście reżyserska ręka nie wypuszcza tych memuarów z formalnego uścisku. Chwała sztuce indywidualistów! Jestem mocno sceptyczny wobec wspólnotowych metod pracy, bo jak dotąd dają one zaskakująco wąte rezultaty: z osobistych historii nieodmiennie powstają historie przewidywalne, boleśnie płytkie i żenująco nieinteresujące w swojej prywatności. Z tego, co miało być „prawdziwe”, i niewątpliwie było, wyłazi zawsze to, co „publicystyczne”, bo kiedy na siłę próbujemy ze sobą kolaborować, to nieuchronnie stajemy się podobni do wspólnych idoli. Gdyby więc nie ten teatr...

Gdyby nie opowieść o samej istocie aktorstwa, działania realnego i sztucznego jednocześnie jak samo życie, ja-widz stałbym się tym-patrzącym, od którego nie wymaga się udziału w artystycznym wydarzeniu, a jedynie poklasku dla słusznych poglądów. Dzięki Bogu, albo dzięki Materii, kiedy uleci aromat perfum, flakonik zostanie z nami na dłużej.