

W ciemnym lesie

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

Warszawski Jezus sytuuje się na rubieżach ideologicznych przepychanek. Zderzenie abstrakcyjnych pojęć z wręcz kreskówkową dosłownością rodzi intrygującą wypowiedź na temat współczesnej duchowości.

■ Reżyser Jędrzej Piaskowski i dramaturg Hubert Sulima wyczuwają pęknięcie, jakie coraz silniej rysuje się w strukturze zachodnich społeczeństw. Pomimo silnej tendencji do konsolidacji w ramach wspólnoty o spójnym systemie wartości, obserwujemy rosnący spadek zaufania do religii, w tym coraz częstsze akty oficjalnego wystąpienia ze struktur Kościoła. Z drugiej strony zauważalne są procesy re-spirytualizacji. Składają się na nie: wzmożone akcentowanie różnic między duchowością a religijnością, indywidualne poszukiwania duchowe, czy też po prostu stosowanie technik mających na celu zwiększenie samoświadomości, choćby przybierających na popularności technik mindfulness. Co znamienne, w spektaklu zatytułowanym *Jezus* imię to nie pada ani razu. Chrystus nie jest więc orężem w ideologicznej szarży. Staje się raczej konturem przeznaczonym do wypełnienia różnymi koncepcjami dotyczącymi wyższego sensu ludzkiej egzystencji. Z powodzeniem można tę figurę zastąpić innym duchowym przewodnikiem bądź myślą przewodnią.

Skoro mówimy o indywidualizmie w kontekście poszukiwań duchowych, warto sięgnąć do projektu, który stał się podwaliną spektaklu – dokumentu *Szukając Jezusa* Katarzyny Kozyry, który powstał z inspiracji osławionym syndromem jerozolimskim. Wy-mowa filmu wykroczyła jednak ponad ramy studium zaburzenia urojeniowego. Wyłania się zeń nie tyle obraz religijnych fanatyków owładniętych narcystyczną obsesją, co bogaty archipelag diametralnie różnych przekonań, wierzeń, a w konsekwencji sposobów nawią-zania dialogu. Podobnie rzecz się ma z przedstawieniem Nowego Teatru. Owszem, można uchwycić się przeróżnych aluzyjnych strzę-

pów: od gnostycyzmu po zachodni katolicki mistycyzm czy filozofię dialogu. Ale Piaskowski i Sulima nie wymagają od widza posiadania klucza do żadnej z tych dziedzin. *Jezus* umiejętnie balansuje pomiędzy powagą a humoreską, refleksją a sztubackim mizdrzeniem; to traktat filozoficzny odpompowany z patosu, nicowany świadomym kiczem. Przypomina trochę komiksową, hipsterską biblię pauperum z mnogością popkulturowych nawiązań. Nie można jednak zaprzeczyć, że całość pod-szyta jest metafizycznym dreszczem.

Nędza „doraźności” i „tymczasowości” ujawnia się już na poziomie scenografii, za którą odpowiada Przemysław Branas. Świat doczesny – to świat kulawy, niezdarny, niepełny. Z sufitu zwieszają się obszyte porwanymi kawałkami dżinsu bryły w kształcie łez. Z lewej strony sceny widnieje makata zszyta z tego samego materiału (gnostycka zasłona?). Pierwszy „kontakt” z boskością jawi się jako cykl fluorescencyjnych świetlnych sygnałów, przywodzący na myśl bardziej klimat salonów z automatami do gier niż nadprzyrodzoną świetlistość. Pokoik Marii Magdaleny (Sara Celler-Jeziarska) wyobraża prowizoryczna makieta wypełniona tandetnymi przedmiotami, przypominającymi łupy ze straganu w Licheniu, oraz kolorowymi pocztówkami z „lepszego świata”. Świat doczesny, nasze beznadziejne tu i teraz – to rzeczywistość zaledwie kilku pojmowalnych wymiarów, „płaski kwadrat”, tkanina o sparciałych splotach, matriks bez wyjścia.

Bartosz Gelner wciela się w rolę swoistego psychopompa, przewodnika dusz, łącznika między ziemskim padołem a transcendencją (czy raczej: jej wyobrażeniem, bo twórcy spektaklu nie przyjmują za pewnik istnienia rzeczywistości „poza”). Postać Gelnera nosi imię Kaśka – to oczywiście odwołanie do Katarzyny

Kozyry. Artystka, milcząca i zdystansowana twórczyni filmu dokumentalnego, zostaje wprzęgnięta w mechanizmy fikcji i zyskuje tym samym głos. Kaśka bez oporu artyku-luje swoje wątpliwości i zastrzeżenia. Rozgo-rączkowana kobieta w stroju turystki pyta publiczność, czy „też czeka na nadejście”. W pytaniu tym pobrzmiewa ironia, ale im dalej w (ciemny, dantejski) las, tym bardziej ta podróż nabiera tonów całkiem serio.

Towarzyszy jej Metafora, kreowana przez Małgorzatę Biele. Obie kobiety odwiedzają wspomnianą już Marię Magdalenę, wywie-dziona z filmowej postaci pokornej Amerykanki, która myje stopy przybyszów. Aktorka proponuje jednak mocno wyjaskrawiony portret jawnogrzesznicy. Maria Magdalena to odziana w tandetny strój kurewka, dzieląca się z gośćmi niełatwymi doświadczeniami. Słowa świętej Faustyny Kowalskiej zostają odpowiednio przetransponowane, stając się częścią monologu nieufnej prostytutki. Maria Magdalena opowiada o słowach przekazanych jej przez Jezusa w telefonicznej rozmowie jak o natrętnych zaczepkach zboczonego klienta. Tkwi w niej jednak silne pragnienie dotknięcia sensu czy po prostu zwykłej, bez-interesownej bliskości. Celler-Jeziarska wykonuje balladę Beverly Craven *Promise me*. Dość nieudolnie, z przesadną emfazą, przez co empatia dla tej postaci podszyta jest litością, która wyrasta z poczucia wyższości. Pomimo znacznego rozciągnięcia w czasie jest to jedna z najmocniejszych scen spektaklu.

Z innego porządku rekrutuje się Alien w interpretacji Piotra Polaka. W kuriozalnym stroju, z doczepianymi do rąk mackami ośmior-nicy, wygłasza swoje nerwowe apele przy ambonie sklezionej z plastikowego pieczywa. Ta postać może być interpretowana w różny

Jezus

scenariusz
Jędrzej Piaskowski,
Hubert Sulima
reżyseria
Jędrzej Piaskowski
dramaturgia
Hubert Sulima
scenografia, światła
Przemysław Branas
kostiumy
Hanka Podraza
muzyka
Jan Tomza-Osiecki
choreografia
Szymon Dobosik

premiera
22 czerwca 2019

Scena zbiorowa



fot. Jędrzej Nowicki / Agencja Gazeta

sposób. Eucharystyczny motyw wykorzystany w konstrukcji ambony wskazuje na pokrewieństwo kosmity z samym Jezusem. Tu rodzą się dalsze pytania. Być może nauki Chrystusa są w dzisiejszych czasach tak anachroniczne i niewłaściwe jak przybycie przedstawiciela obcej cywilizacji. Być może należy sięgnąć do źródeł historycznych, a zatem odwołać się do postrzegania Nazarejczyka przez ówczesnych jako wicherzyciela, odszczepieńca, nomen omen Obcego, wyrzuconego poza nawias społeczeństwa. Nie sposób nie ulec wrażeniu, że Alien, choćby częściowo, odnosi się do substitutowych quasi-religii, współczesnych mitologii ujawniających się przykładowo pod postacią wiary w pozagalaktycznych Reptilian – a może i do antyreligii spod znaku Kościoła Latającego Potwora Spaghetti. Zresztą w późniejszej części spektaklu Polak wcielił się w innego „aliena”, czyli nowotwór nawiedzający Kozyrę. Nie jest to zabieg pozbawiony znaczenia – żadna choroba nie obrosła w taką liczbę metafor i mitologii co rak.

Skoro mówimy o przenośniach, warto przyjrzeć się postaci kreowanej przez Małgorzatę Bielę. Pani Metafora ubiera ludzkie lęki w czytelne formy, momentami bardzo ilustracyjne. W jednej ze scen Biela wykonuje ekspresyjny taniec rzeźnej krowy, która po raz pierwszy poznaje świat, a przez to zyskuje samoświadomość. Kantowska fraza „niebo gwiazdziste nade mną...” sąsiaduje z przeczuciem zbliżającej się kaźni. Uderza paradoksalność postaci Metafory. Biela wciela się w zwierzę rzeźne,

więc ofiarne, co kontrastuje z jej image'em – eleganckiej kobiety w wieczorowej sukni i błyszczących szpilkach. Metafora sprawia wrażenie niedostępnej, a przy tym jest bardzo emocjonalna, „gwiezdna” i „krwista” jednocześnie; to translatorka ludzkich pragnień na język abstrakcji, choć jednocześnie po ludzku pragnie bliskości (warto zwrócić uwagę na to, że Metafora zwana jest w skrócie Metką, a metka jest rodzajem mięsnego wyrobu – być może jest to przypadek, niemniej dobrze rezonujący z wymową spektaklu).

Tę osobliwą zbieraninę uzupełniają postaci Głuchoniemego w interpretacji Bartosza Bieleni. Jego postać była wzorowana na osobie Fini Straubinger z filmu *Kraina ciszy i ciemności* Wernera Herzoga. Nie wiem, co zainspirowało twórców spektaklu do sięgnięcia po ten dokument, niemniej ów zabieg tworzy dodatkowe piętro znaczeniowe. Sam Herzog przez długi czas funkcjonował przecież w środowisku filmowym jako odszczepieniec czy wręcz mistyk (wystarczy choćby wspomnieć eksperymenty z hipnozą na planie *Szklanego serca*). W każdym razie sceny z udziałem Bieleni pozbawione są kpiarskiego dystansu. Całkowite wyłączenie zmysłów, prowadzenie za rękę w ciemności (ciemność można tu interpretować, w kategoriach zachodniego mistycyzmu, jako ekwiwalent duchowej podróży, vide: *Noc ciemna* świętego Jana od Krzyża) czy rozważania na temat muzyki wykraczającej poza doświadczenia czysto estetyczne – stanowią emocjonalne zwieńczenie spektaklu.

W finale ma miejsce ostateczne „przekroczenie” – pozbawione patosu, wyobrażone jako przejście przez otwór w landszaftowej mackie podarowanej Kaście przez Raka. Gwarantem wejścia do „Królestwa” jest danina w postaci dobrego słowa. Postaci recytują po kolei naprędce przypominane utwory, w tym dziecięcy wiersz autorstwa Danuty Wawiłow. Ekonomia winy i kary zostaje zaburzona. Ostatecznie liczy się afektywny, motywowany lękiem, wręcz naiwny odruch serca, ujawniający się w obliczu niepoznawalnego. Trudno jest jednak rozpatrywać *Jezusa* w kategoriach czysto teologicznych. Ten spektakl stanowi, mimo wszystko, zdystansowane, antropologiczne spojrzenie na duchowość i rozterki współczesnych, nienegujące jednak zasadności indywidualnych przekonań. Czy kempowy, roziskrzony i rozchichotany kabaret jest w stanie powiedzieć więcej o kondycji człowieka niż niejeden autorytarny przekaz duchowego guru? To oczywiście kwestia subiektywnego podejścia. Trudno zresztą rościć sobie prawo do stawiania tez. Piaskowski i Sulima z abstrakcyjnym humorem przetapiają religijne prawidła na bardzo płynną masę obaw, nadziei i dążeń jednostki. Nie oznacza to, że nie można wywieść z przedstawienia uniwersalnej mądrości. Być może najważniejszym określeniem, jakie pada w spektaklu, jest zagadnienie „bliskości jako stanu skupienia”. Bądźmy ze sobą blisko, jak najbardziej gęsto i intensywnie, wbrew całej ciemnej eschatologii – zdają się mówić twórcy. ■