

Nad Latami dziewięćdziesiątymi unosi się dobry duch Mieczysława Porębskiego.

wówczas, gdy autor *Lat dziewięćdziesiątych* precyzuje swój punkt widzenia i gatunek wywodu: „Pierwsza część książki – *Wydarzenia* – przypomina dziennik, a dokładniej rzecz ujmując, rodzaj personalnego itinerarium, bardzo osobistej wędrówki przez dekadę lat dziewięćdziesiątych. (...) Nie ukrywam, że do przyjęcia diariuszowej formuły w jakiś sposób zainspirował mnie *Notatnik* Mieczysława Porębskiego zamieszczony, jako *Wstęp do metakrytyki*, w znakomitej książce tego autora *Pożegnanie z krytyką* (1966)”. Tu zaczyna się jednak zarazem pożegnanie Dziamskiego z Porębskim i pisać na przykład o kongresie Kultura Czasu Przełomu w Poznaniu autor *Lat dziewięćdziesiątych* wystąpienia Porębskiego już nie wspomni: każde czasy mają swoje autorytety, ale i swoich pionierów czy skautów. Niemniej z owej właśnie diariuszowej perspektywy i formy wynika uczciwość pisania Dziamskiego o nowej-nie-nowej sztuce, ostrożnego w ocenach, stroniącego od ideologizacji, wystrzegającego się formułowania hipotez, manifestów albo protestów. W zamian proponuje się nam możliwie rzetelny, wolny raczej od przymiotników, rzeczowy zapis konkretnej rzeczywistości sztuki lat dziewięćdziesiątych. Konkretnie tej rzeczywistości wyznaczają bowiem ułożone w porządku chronologicznym zapisy wydarzeń: *Interartu* w Poznaniu (1990), *Metropolis* w Berlinie (1991), *Triennale Rysunku* we Wrocławiu (1992), *Biennale Weneckiego* (1993), wystawy *Europa, Europa* w Bonn (1994), wystawy *Lata sześćdziesiąte* w Bratysławie (1995), wystawy *Odwilż* w Poznaniu (1996), *Documenta X* w Kassel (1997), wystawy *Węgierska obecność* w Warszawie (1998) i *Berlińskiego Biennale* (1999). Wokół tej klarownie pisanej, świetnej w dokumentalnym walorze części książki osnute zostały dwie dalsze: *Uzupełnienia* i *Dyskusje*.

O ile *Wydarzenia* są zapisem „ciała” sztuki lat dziewięćdziesiątych, o tyle *Uzupełnienia* i *Dyskusje* są analogicznymi próbami udokumentowania jej „ducha”. Dziamskiemu udało się uczciwie pochwycić główne dylematy, niepokoje i znaki czasu. Koniec malarstwa, kryzys grafiki, zapaść sztuki plakatu. Wpływ rzeczywistości rynku sztuki na jej styl i poetykę, nie tylko na mentalność twórców. Flirty, a właściwie już trwałe związki awangardy z kulturą masową, reklamą, elektronicznymi mediami. Zagrożenie sensu i rasy sztuki, a w konsekwencji także jej posłannictwa współczesnymi misjami terapeutycznymi i socjalnymi, psychologizacją polityki, drętwa dydaktyka. Nie mówiąc już bez potrzeby o dekonstrukcjonizmie czy postmodernizmie.

Czas „późnych wnuków Duchampa, artystycznych dzieci Beuysa i Warhola”, lata dziewięćdziesiąte z ich besserwiskerskim stylem pisania o sztuce, z produktami konsumpcyjnymi, które „przejęły dziś wiele cech tradycyjnie przypisywanych sztuce: piękno, harmonię, doskonałość, a także nowość, oryginalność, wyjątkowość, autentyczność”, ze schyłkiem „pewnej wizji kultury, w której sztuka odgrywała rolę przewodnika. Teraz pozostaje jej pasyżytowanie na własnych ideach, przetwarzanie własnych utopii w estetyczne gry” – nie otrzymuje w *Latach dziewięćdziesiątych*, jak

przystało na dzieło kronikarza i świadka, nie profety ani nawet historyka, żadnej konkluzji. Nie znaczy to, że Dziamskiego opuścił temperament polemisty: sprzeciwia się przecie repetycjom („Zamiast wspinać się na ramiona poprzedników, żeby widzieć lepiej i dalej, ochoczo wskakujemy w wydeptane przez nich kapcie, by kontynuować minione spory i nazywamy to «powrotem do źródeł»”), protestuje na widok arcy-polskiego lekceważenia sztuki narodów środkowo- i wschodnioeuropejskich, powołuje się na estetyczne kryteria arcydzieła i kiczu, wewnętrznej koherencji dzieła sztuki, powtarza za Danto, że dzieło sztuki musi być o czymś oraz ucieleśniać czy urzeczywistniać swoje znaczenie. Ale nie rezygnując z siebie, krytyka sztuki – autor *Lat dziewięćdziesiątych* na peregrynację po „jakiejś nowej, trudnej jeszcze do nazwania rzeczywistości” wybiera się – niech mi to wolno powiedzieć – w miarę nagi i czysty.

Zostawia gdzieś za sobą jak w porzuconym plecaku balast wiedzy historyka i teoretyka sztuki, jej ideologa, uczestnika sporów o wartości – pozostaje przy podstawowych tylko, niezbędnych instrumentach konesera, a nie besserwissera, badacza, a nie psycho-terapeuty, moralisty, a nawet – tak, tak – wszystkowiedzącego intelektualisty. Ta pokora, ta uczciwość – ufundowała wszystkie walory *Lat dziewięćdziesiątych*, które czym były? Na to pytanie odpowie nie świadek i kronikarz czasów, lecz owi „atlantolodzy przeszłości” z wiersza Ryszarda Krynickiego, pod warunkiem wszakże, że ktoś jak Grzegorz Dziamski da im do ręki czasów swoich raptularz.

SERGIUSZ STERNA-WACHOWIAK

Jakie otwarcie? Jaki kres?

Fiodor Dostojewski, *Bracia Karamazow*,
tł. Aleksander Wat, adaptacja, reżyseria
i scenografia Krystian Lupa, muzyka Stanisław
Radwan. Stary Teatr w Krakowie, Scena
Kameralna, premiera 10 IV 1990, wznowienie
18 XII 1999.

Siedem godzin trwa przedstawienie *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego w Starym Teatrze w Krakowie, podzielone na dwa wieczory. Stoimy wobec problemu innego pojmowania teatru: czym może stać się spektakl i uczestnictwo w nim? Trudno przecież uznać, że powodem tak długiego przedstawienia była obszerność materiału powieściowego, wobec jakiego stanął adaptator i reżyser Krzysztof Lupa. I może dlatego należałoby mówić o „wieczorze” (pamiętając o pozycji, jaką stanowi „dzień”) a nie o spektaklu, zamkniętej, precyzyjnie zbudowanej maszynarii. W ten sposób akcentujemy przestrzeń czasu bardzo własnego, osobistego, ale i wspólnego, kiedy nasza obecność zdaje się wymykać poza struktury i dramaturgie, które czas obwarowują, czy raczej zagospodarowują. To przedstawienie może być zwyczajnie zawieszane i spokojnie kontynuowane następnego

go dnia. Jakby nic wewnętrznego rytmu przeżywania przerwać nie mogło.

Punktem wyjścia jest odczuwalne zmysłowo spowolnienie rytmu, wedle którego buduje się rzeczywistość sceniczna. Ten świat scenicznego życia wydaje się być zwalniany z rygoru struktur czasowych, wiążących postaci. A kiedy ten przymus słabnie, dochodzi do głosu bardziej ruch wyobraźni i wrażliwości – także po drugiej stronie rampy. Postaci stają wobec czasu – rzecz by można nagięto – odsłaniającego swe głębie, i widać, jak nieswoja jest nasza obecność w świecie, jak te postaci są zdane wyłącznie na siebie, na pytania, które trudno odeprzeć. Taki czas musi prowadzić je ku otwarciu. Niczego innego człowiek wówczas nie może zrobić, jak przebić się przez to napięcie odczuwanej obcości i powiedzieć: oto jestem.

To jedyne nasze, czym dysponujemy w nieustannym przypływie uczuć i myśli, w rozstrzygającym się bez przerwy dramacie człowieka. Stąd też w przedstawieniu charakterystyczna ruchoma ramka scenograficzna, nakładająca się na obraz sceniczny, jakby jedyne narzędzie ingerencji reżysera, bo w tym nieustającym ruchu uczuć i myśli coś jest w centrum, gdzieś działania ogniskują się bardziej, a gdzie indziej mniej. Choć dodajmy od razu, że rozpięta w ramce cieniutka, przejrzysta siateczka – rodzaj przesłony – przypomina jednocześnie, że to, co chcemy ujrzeć, w istocie staje się natychmiast trudniejsze do zobaczenia i zrozumienia.

Bo też otwarcie, ten wysiłek duchowy, aby stanąć wobec siebie i świata nabrzmiewa od możliwych treści i znaczeń, od zaskakujących objawień. Na przykładzie Katarzyny Iwanownej, dzięki aktorstwu Agnieszki Mandat, widzimy jaki to trud odnaleźć się w strumieniu uczuć i myśli, z którymi się płynie. Najpierw to jej przygotowywanie: jak się w sobie organizuje, szuka punktu oparcia, z którego będzie mogła spojrzeć wokół jak najszerzej, by ogarnąć i powołać cały możliwy i niemożliwy świat, znajdujący się w zasięgu odczuwania – na świadka, na współuczestnika. A podniosły i uroczysty ton jej ostatecznego wyzwania uświadamia znaczenie progu, jaki dzieli ją od poczucia jedności, która przeniknie wszystkich, o których chodzi; są wokół niej. Iwan, ku któremu jest to w istocie zwrócone, stara się zachować pewien dystans fizycznego oddalenia, żeby to, co rzeczywiście musieli między sobą przekroczyć – nie stało między nimi tak przeraźliwie jasno i niedwuznacznie widoczne, bo ujawniłaby się dysproporcja tego, z czym każde z nich przychodzi do drugiego.

I widzimy, jak to Katarzyna zastyga w milczeniu niedokonania, choć Iwan w pewnym momencie odejmuje się ostro i niemal brutalnie, jakby chciał zagłuszyć czy przerwać milczenie, zanim zalegnie między nimi nieodwołalność. Bo nikt nigdy nie chce być do końca zdefiniowany, tym bardziej Iwan w wykonaniu Jana Frycza świadomy swej intelektualnej potencji i tym samym zobowiązań wobec siebie do rozpoznania świata, Boga, człowieka i zła.

Siedem godzin trwa przedstawienie *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego w Starym Teatrze w Krakowie, podzielone na dwa wieczory.

Trzeba więc zapytać o możliwą skalę otwarcia, o jego horyzont określający wartość prób, jakimi podają się bracia Karamazow. Od tego też przedstawienie się zaczyna – ich i ojca wizyty u Zosimy w monasterze. Tam jest możliwa do sprawdzenia ta maksymalna skala otwarcia człowieka wobec Boga. Tam okazuje się skala bytów ludzkiego i boskiego tak wielka, że pytanie człowieka o to, czy Bóg istnieje – musi wyglądać na prowokację, wołanie zrozpaczonego i beznadziejnie zabląkanego, jakby mógł mieć nadzieję, że odpowiedź będzie negatywna, uwalniająca wreszcie człowieka od nieznosnego ciężaru rozdarcia. W krakowskim przedstawieniu następuje istotne przesunięcie problemu: zanim zapytamy o Boga, czy istnieje, musimy sobie odpowiedzieć, czy człowiek jest zdolny do kontaktu z Bogiem, czy dorósł do tej relacji, aby orzekać o tym, co jest tak bardzo poza nim. W kontekście wizyty w monasterze wygląda to raczej na zuchwalstwo, uzurpację kogoś, kto po prostu nie ma słuchu, tak, jak nie ma się na przykład słuchu muzycznego. I tak Fiodor, ojciec braci Karamazow, sprowadza swój kontakt z Zosimą do trywialnej, płaskiej rozmowy, jakby był zupełnie głuchy na to, ku czemu ich spotkanie miało prowadzić. Nie przystaje to do wymiaru, jaki ma ta rozmowa dla Zosimy. Tak więc to, co mówi Fiodor, staje się zwyczajnym błaznowaniem, wręcz zamaskowaną drwiną czy obelgą. Zamiast otwarcia mamy zamknięcie na duchową perspektywę, jaka miała się między nimi zrodzić. Zosimy to błaznowanie ani milczenie pozostałych nie dosięga, bo Zosima nie czuje się uprawniony do oceny. Nie usiłuje też nikomu wybaczyć – zobowiązany jest jedynie do tego, by Fiodorowi z całą pokorą towarzyszyć w jego grzechu, być przy nim w najgorszym. Bo czyż jest obdarzony jakąś tajemną wiedzą o Bogu, czy czuje się do niej jakoś specjalnie predestynowany? Nic podobnego. Zosima tylko wierzy w Boga; to jedyna jego odpowiedź na ułomną naturę ludzkiej kondycji. Jest więc grzechem Fiodora ukrzyżowany, jak człowiek powtarzający Chrystusa w jego ziemskiej części żywota. I kiedy Fiodor kłęczy u stóp Zosimy, ściągając go w dół swym nicującym wszelkie wartości mówieniem – Zosima rzeczywiście pochyla się nad nim coraz bardziej, jakby dawał się pokornie przybijać do tego krzyża nie swojego życia. I nie ma w tym dramatu czy pychy wyboru, po prostu należy mu się ten cudzy krzyż za bezsilną swą miłość (porywający duet aktorski Andrzeja Hudziaka i Jana Peszka).

I tak jest potem ze śmiercią Zosimy. W przedstawieniu Lupy Zosima nie jest Starcem. Andrzej Hudziak jest mężczyzną w sile wieku i co innego, nie biologia, określa powolne wygasanie w nim życia. To bolesna niewspółmierność człowieka i Boga każe mu oddawać siły duchowe, swą wiarę – bez reszty, aż po godzinę kresu, który przynosi wreszcie spokój. Bo tutaj śmierć jest odnajdywaniem od zawsze przeznaczonego nam miejsca, sytuowaniem się w nim łagodnie i w ciszy.

Iwan i Dymitr Karamazowie towarzyszą ojcu w odwiedzinach, a jednak – jakby pogrążeni w głębokiej duchowej niemocy – nie uczestniczą w jego konfrontacji z Zosimą. I już wtedy ujawnia się przezna-



czenie Karamazowych, to przekleństwo ludzkiego niespełnienia, którego nikt z nich nie zdejmie, nawet trzeci brat, Alosza, z natury ku otwarciu przeznaczony, gotowy wobec każdego. Paweł Miśkiewicz rysuje to bardzo delikatnie i subtelnie, co przy jego zdecydowanie męskiej postawie i urodzie każe nam od razu rozumieć, że mógłby być zupełnie kimś innym; jest on wier-ny czy świadomy łaski, jaką otrzymał i stara się temu po ludzku sprostać.

U Dymitra miłość jest namiętnością i, jak to świat- nie Zbigniew Ruciński akcentuje, otumanieniem. To ona dzieli go od świata, a właściwie także od siebie samego i Gruszy. Są tej namiętności więźniami. Dzięki spotkaniu z Aloszą budzi się w Gruszy tęsknota za sobą, kobietą zupełnie inną, jaką jeszcze nie była i nie wie, czy umiałaby być. To możliwe bliżej nieokreślone otwarcie jest u niej przecuciem wolności tworzenia siebie inną. I jest taka chwila zawieszenia, zdziwienia i nieśmiałości wobec swoich nowych, niezrozumiałych w pełni uczuć – z czym zwraca się ku Aloszy, jakby ponad swą namiętnością do Dymitra, której odda się zaraz na powrót mocą swej nieposkromionej natury (piękna rola Katarzyny Gniewkowskiej).

Z kolei u Iwana kontakt ze światem spełnia się przez wysiłek rozumu i napięcia woli. Ale właśnie w kontakcie z Aloszą ujawnia się niedowład tak budowanej relacji, która bardziej wtedy dzieli niż łączy. Iwan, zawsze zwarty i skupiony w sobie, tutaj w rozmowie z Aloszą chwilami traci nad sobą panowanie, wybucha wściekłością. Widzi, że nie potrafi być taki jak Alosza: w każdej chwili gotowy na bliskość. Zdaje sobie sprawę, że jest w nim ograniczenie, którego w bracie nie ma. Nie umiałby tak, jak Alosza czekać przy stoliku, skromnie, w kameralnym uciszeniu – i nie umie na to odpowiedzieć.

Czasem jednak otwarcie następuje z nadmiaru, a nie z braku, kiedy ujawnia się daremność najlepszych uczuć, na jakie człowieka stać. Tak jest mię-

dzy Lise i Aloszą. Ona wie (znakomita Beata Fuda-lej), że trafiła na człowieka godnego z jej strony pełnego otwarcia, czego potrzebą jest przepelniona. Choć dlatego kryje się z tym, tym bardziej, że Alosza w swej skromności czuje się obezwładniony i nie dorasta do sytuacji.

Staje się jasne, że niespełnienie jest wyrazem nierównowagi o wiele głębszej, ogólniejszej, przenikającej cały świat ludzkich spraw. Kiedy dochodzi do zabójstwa ojca – obaj, Iwan i Dymitr, czują się winni. Dla Iwana to przede wszystkim dowód jego duchowej niemocy i zła, to jakby najdotkliwszy rodzaj zemsty na nim, bo przecież chciał tej śmierci. Rozmowa Smierdiakowa z Iwanem – cień rzeczywistego dialogu ich osobowości – wywołuje w Iwanie myśli, które uzna za swoje i dlatego wie, że jego miejsce jest po ciemnej stronie życia i w finale przedstawienia odda głos temu, który mu służył wiernie i skutecznie – Diabłu.

Kres może być też wielkim pojednaniem, otwarciem na siebie, tak, jak w przypadku Ojca i Dymitra, który pełen winy na przesłuchaniu rozbiiera się. I wtedy obok niego staje nieżyjący już Ojciec – też rozebrany do bielizny i obaj tacy prawie nadzy, bezsilni, pozbawieni jakby nawet swojego cierpienia i swej ofiary – są jednak razem, nikomu nie potrzebni w swym nagle objawionym człowieczeństwie.

A świat zostaje sam. I może się dziać, co chce. Diabeł (przejmujący Piotr Skiba), kręcący się pod białą pierzyną na podłodze, jakby tańczył ze swoją wyobraźnią w wielkiej karuzeli świata, rozkręcający się w swej wizji wszystkich możliwości istnienia, jakie przyjdą mu do głowy, nad czym nikt nie panuje, nawet on sam; i to właśnie jest jego największym triumfem. A Iwan obok, po drugiej stronie, w symultanicznej scenie chodzi niezmordowanie wokół stołu, zakręcając się coraz bardziej w swoim zawziętym milczeniu – aż padnie martwy.

ANDRZEJ GÓRNY