

Ruchome piaski

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

W spektaklu Pawła Miśkiewicza bohaterowie kryją swoje „ja” za fasadą rzucanych od niechcienia bon motów i cytatów z popkultury; „wewnętrzny ogień” wciąż buzuje pod skorupą markowanej obojętności.

■ „Jesteś lewicowcem czy prawicowcem?” – to cytat z powieści Ignacego Karpowicza, ale reżyserowi, wraz ze współodpowiedzialną za adaptację Joanną Bednarczyk, udało się odnaleźć korespondujący z nim ekwiwalent filmowy. Na samym początku postaci, ustawione w luźnej konfiguracji i przechadzające się po scenie niczym po przestrzeni muzealnej ekspozycji, wpatrują się w zawieszony nad sceną ekran, na którym zostaje wyświetlony fragment filmu. Audiowizualna konwersacja kobiety i mężczyzny, poświęcona poglądom politycznym, kończy się konstatacją, że najważniejsza jest wiara w słuszność swoich decyzji i ich dalszy pożytek, zarówno dla siebie, jak i reszty społeczeństwa – w celu osiągnięcia spokoju sumienia. Łatwo jest oskarżyć Karpowicza o promowanie niezmaconego aksjologią hedonizmu, choć prawda okazuje się bardziej skomplikowana. Bohaterowie *Ości* dążą do bezwarunkowego poszukiwania własnego szczęścia, choć postępowanie w zgodzie z imperatywem katerycznym, w wydaniu przedstawicieli zarówno pokolenia X, jak i milenialsów, faktycznie odbywa się bez „ofiar w ludziach”, a co za tym idzie – bez dokuczliwych wyrzutów sumienia.

Powróćmy do filmu – akcja przenosi się do malowanej czerwoną farbą portowej chatki, gdzie spotyka się grupka ludzi. Znajomi oddają się rozkosznemu small talkowi, po czym następuje preludium do orgietki. Zaprezentowany na początku przedstawienia fragment to wyimek z *Czerwonej pustyni* Michelangelo Antonioniego. Owszem, można rzec, że zbieżność cytatów i sytuacji grzęźnie na naskórkowym poziomie i nie warto silić się na komparatystyczne ujęcie. Owa paralela musi mieć jednak dla twórców istotne znaczenie, skoro scenograf-

ka Barbara Hanicka zdecydowała się dokładnie zrekonstruować opisywany obiekt – nadmorską chatkę będącą ustroniem dla pogrążonych w *ennui* przedstawicieli klasy średniej. Budowla będzie obecna prawie przez cały czas trwania widowiska (a przestrzeń sceniczna poszerza się i kurczy poprzez odsłanianie i zasuwanie kotar), tworząc azyl dla bohaterów: tam kryją się przed światem/publicznością, by oddać się cielesnym uciechom lub kontemplacji. W pewnej chwili postaci *Ości* złączą się w jej obrębie w jeden organizm – i to nie tyle w ekstazie, co w atmosferze spokoju i harmonii.

Początkowo trudno jest wytyczyć analogię między *Ośmi* Miśkiewicza a *Czerwoną pustynią*. Obraz Antonioniego z reguły bywa interpretowany jako wyraz lęku jednostki przed przemianami cywilizacyjnymi i związanym z nimi moralnym zepsuciem – a zatem postulat ucieczki na łono natury à la Rousseau czy Thoreau. W *Czerwonej pustyni* na pierwszy plan wybija się jednak mikrokosmos indywidualnej neurozy, wewnętrzna walka podmiotu łaknącego alienacji, uciekającego od przytłaczających bodźców – a jednocześnie pragnącego „włączenia się w rzeczywistość”, stania się częścią tkanki społecznej. Oczywiście ta diagnoza łączy się z odmalowaną na kartach powieści Karpowicza panoramą mieszkańców metropolii: *Ości* stanowią ilustrację rozbitej, niestabilnej tożsamości inteligentów i ludzi aspirujących doń. Przynależność do obozu lewicowego bądź prawicowego nie ma tu większego znaczenia; Ninel, niegdysiejszy emblemat opozycji, wiąże się z Norbertem, będącym stypizowanym ucieleśnieniem prowincjonalnego hipokryty, za wszelką cenę dążącego do lepszego statusu; cóż z tego, że sypia głównie

z mężczyznami, skoro w głębi duszy jednoczy się z wszystkimi homo- i ksenofobami tego świata.

Nieumiejętność doprecyzowania własnej tożsamości (apologia takiego stanu rzeczy?) stanowi jeden z wiodących tematów utworu. Jedyne remedium na to skonfliktowanie stanowi ukojenie w związkach z innymi ludźmi. Nie są to jednak relacje ujęte w tradycyjny sposób. Światem bohaterów rządzi poliamoria i doradność; najsłuszniejszym rozwiązaniem wydaje się zapoznanie dziecka z kochankami obojga rodziców przy niedzielnym rosale. Co znamienne, takie posunięcia nie prowadzą do katastrofy. Potrzeba miłości i bliskości stanowi klajster, który łagodzi wszelkie zawirowania. Owa, nieledwie arkadyjska, wizja świata „młodych, inteligentnych, z wielkich ośrodków” stanowi negatyw „pokolenia Ikea”, uznawanego nie tak dawno za kanoniczny trend społeczny początków XXI wieku.

Sama narracja Karpowicza, mieniąca się specyficznym przepychem, sprawia wrażenie utopii; to świat oglądany przez barwione szkiełko. Dotychczasowe wart/ości, które w powszechnym przekonaniu definiują współczesnego Polaka, zostają odrzucone jako odpady postromantycznej narracji. To szczególne wyzwanie dla adaptatorów – rytm powieści białostoczanina jest mało skondensowany, niezdiscyplinowany; poszczególne części można składać jak puzzle o nieregularnym kształcie. Utwór tworzy ciąg poszatkowanych narracji, inkrustowany wypisami z różnych tekstów kultury. Adaptatorom udało się znaleźć sposób na przetransponowanie i zagęszczenie szerokiej palety relacji interpersonalnych. Na scenie występuje jedynie kilku aktorów, wcie-



fol. Artur Wesolowski

lających się w najważniejsze postaci. Reszta ekscentrycznego panoptikum Karpowicza pojawia się jedynie na urywkach wideo.

Podobnie jak w *Czerwonej pustyni*, światem przedstawionym dyryguje kobieta. Roma Gąsiorowska, jako pogubiona Maja (używająca zresztą na wzór Moniki Vitti), nadaje ton całemu spektaklowi. Umiejętnie balansuje między neurozami swojej bohaterki a wybitnie teatralnym dystansem do manierycznej frazy Karpowicza. Maja to kobieta spalona zawodowo, nawigująca między potrzebą samorealizacji a pragnieniami bliskich. Zamaszyste gesty, tendencje do przekuwania swoich monologów w istic rewiewe występy (choćby w postaci tańca z wachlarzami, towarzyszącego opowieści o nieobecny ojcu) kontrapunktuje zawadiactwem. Im bliżej finału, tym konsekwentniej Gąsiorowska niweluje początkowy dystans. Opowieść o poznaniu młodocianego Franka snuje prawie w ciszy, zasiadając na widowni. Kolejnym *spiritus movens* spektaklu jest – po raz kolejny – postać kobieca, czyli Ninel w interpretacji Iwony Bielskiej. Niedysiejsza gwiazda ruchu oporu, dziś „gadająca głowa” z telewizji, to bohaterka, która sarkastycznie komentuje lawinę wydarzeń przetaczającą się przez jej życie: relacje z synem Frankiem, sypanie z kochankiem Norbertem (w tej roli posągowy, jakby odlany z alabastru Marcin Kowalczyk), niezborne próby odbudowania relacji z matką, próba utrzymania domowego quasi-miru przy talerzu zupy cytrynowej. Na tle silnych kobiecych postaci mężczyźni trochę bledną, choć trudno ich o to winić, skoro zostają sprowadzeni do schematu: Norbert jako dorob-

kiewicz z Lubelszczyzny, pełniący rolę seks-zabawki dla kolejnych partnerów/partnerek, czy chłodny intelektualista Szymon (Łukasz Garlicki), który znika ze sceny bez zapowiedzi, by pojawić się niespodziewanie w finale ze swoją niemiecką kochanką.

W spektaklu Miśkiewicza istnieje rodzaj subtelnej zgrywy, objawiającej się w kpinie z klasistowskich stereotypów. W jednej ze scen przedstawionych w formie wideo prym wiedzie obdarzona czwórka potomstwa siostra Mai, grana przez Klarę Bielawkę – karykatura reprezentantek rodzin wielodzietnych, beneficjentek programu „500+”, kojarzonych powszechnie z niższymi warstwami społecznymi. Jest to zabieg dość paszkwilancki – sama Maja, pierwsza zawodniczka w sztafecie awansu społecznego i kontestatorka *status quo*, przedstawia się w niewiele lepszym świetle, snując swoje monologi na tle tandetnego dywanu o prząśnym splocie czy otwierając drzwi kochankowi w podomce, inicjując pseudointelektualny, momentami lumpenerotyczny flirt.

Uniwersum *Ości* to przede wszystkim świat zasadzający się na występie, łączącym w sobie zarówno aspekt socjologiczny, jak i estradowy. Hiroaki Murakami, któremu zbyt często w polskim teatrze przypada w udziale głównie pretekstowa rola „statystycznego Azjaty”, wciela się w *drag queen* o pseudonimie Kim Lee. Performerka wykonuje glam-cepeliowską wersję hymnu *Dziwny jest ten świat* Czesława Niemena – co stanowi próbę podważenia artefaktów polskiej kultury za pomocą queerowych narzędzi. Z kolei Michał Wanio jako homoseksualista Krzyś pojawia się na scenie w pluszowym stroju rzeczno skorupiaka (dale-

kiego kuzyna raka-nowotworu), w pełni wykorzystując swoje emploi artysty z pogranicza absurda kabaretu (znane choćby z przewrotnego spektaklu *Life is cruel, people are bad, czyli życie jest ciężkie*). Ta scena, jako intermedium, przełamuje napuszony polilog wywiedziony z pierwowzoru, choć nasuwa się pytanie, czy przedłużona, nieco jarmarczna wstawka jest w tym przypadku konieczna, by utrzymać zainteresowanie widza.

Przestrzeń gry obudowują ekrany, na których wyświetlane są fragmenty klipów – komplementarnych wobec akcji, ale i uzupełniających ją o nowe sensory. Zastanawia fakt, w jaki sposób rozmieszczono narracyjne wektory. Czasem aktorzy dialogują ze swoim filmowym *alter ego*, niekiedy wchodzą w interakcje z innymi postaciami, zamrożonymi w kadrach wyświetlanych na projektorze. Oddanie przestrzenności dialogu, a zatem i rozproszenia komunikatu, oddaje założenia polifonicznej powieści Karpowicza. Z kolei w finale oczom widzów ukazuje się kopia siermiężnej rzeźby Nike, ukryta do tej pory za kurtyną. Tej prezentacji towarzyszy projekcja wideo; zainstalowany na przyczepie pojazdu posąg przemieszcza się po głównych arteriach Warszawy. Może to rezonans niedawnej medialnej batalii: czy fotografia modelek na tle Pałacu Kultury i Nauki, umieszczona na okładce pierwszego wydania polskiego „Vogue’a”, to autoironiczna artystyczna wypowiedź w kostiumie postso-cjalistycznego glamouru – czy tylko obciach, poruta, zaściankowość; symbol nieiziszczalności dalekosiężnych aspiracji. To pytanie wielowymiarowe jak dzisiejsza Polska; bezpieczniej zostawić je bez odpowiedzi. ■