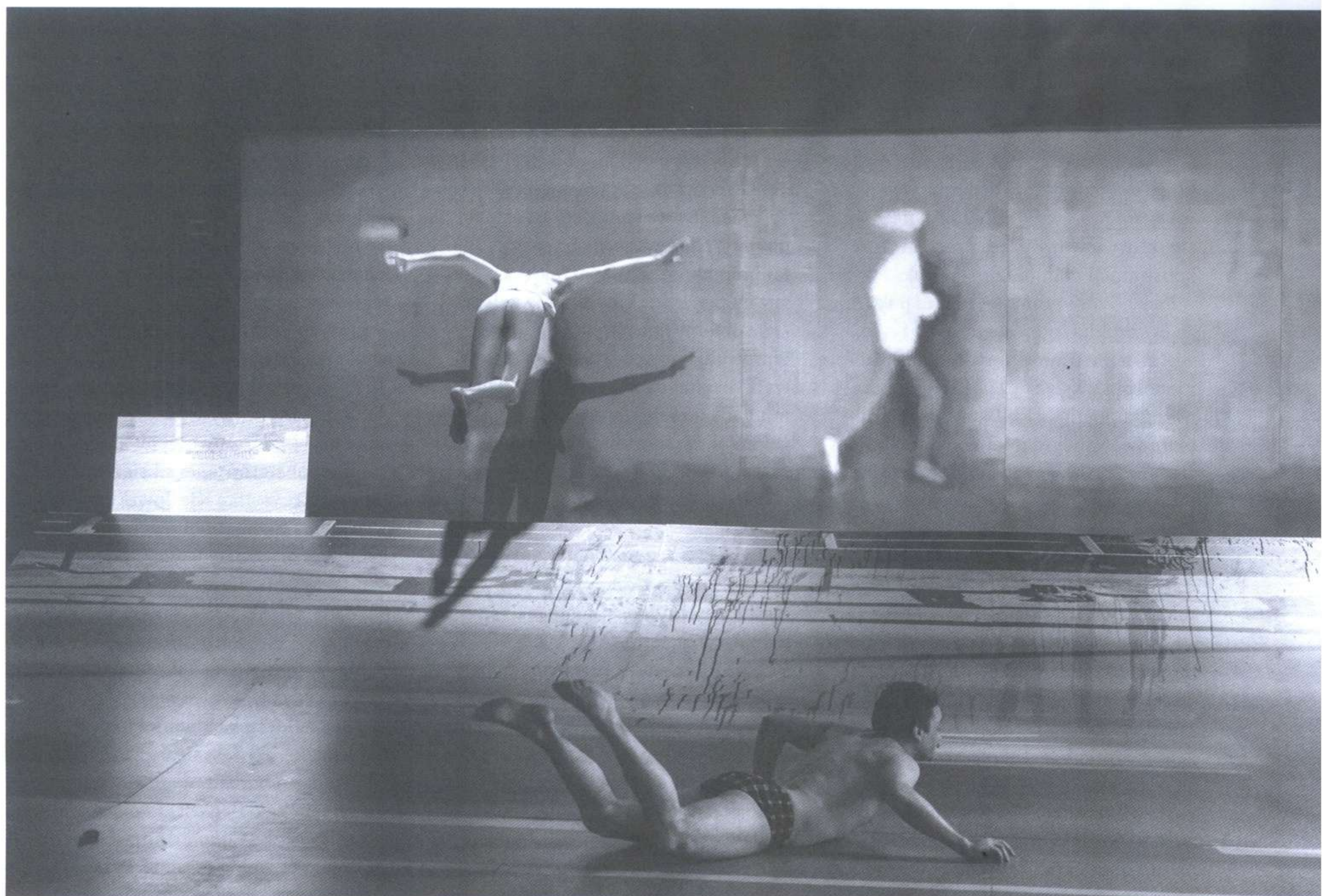




ZUZANNA BERENDT

UCIECZKA NAD JEZIORO

Zuzanna Berendt – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Nowy Teatr w Warszawie
KINO MORALNEGO NIEPOKOJU
reżyseria: Michał Borczuch,
dramaturgia, scenariusz: Tomasz
Śpiewak, scenografia, kostiumy: Dorota
Nawrot, muzyka: Bartosz Dziadosz,
reżyseria świateł: Jacqueline
Sobiszewski, wideo, fotografia użyta
w scenografii: Wojciech Sobolewski,
premiera: 25 kwietnia 2019

Wwideo Józefa Robakowskiego *Samochody, samochody*, które posłużyło za inspirację dla Doroty Nawrot, autorki scenografii do nowego spektaklu Michała Borczucha. Narrator, obserwując ruch uliczny, żywiołowo go opisuje i rejestruje za pomocą kamery. Posługuje się przy tym jedynie prostymi stwierdzeniami: „samochody jadą”, „biegną ludzie”. Słowa, niemalże wykrzykiwane przez Robakowskiego, brzmią jak komentarze towarzyszące sportowym wydarzeniom albo komendy wypowiedziane przez dyrygującego widowiskiem, w którym udział biorą ludzie i maszyny. Krzysztof Zarzecki, grający w *Kinie moralnego niepokoju* Henry’ego Davida

Thoreau, autora książki *Walden, czyli życie w lesie*, w jednej z początkowych scen spektaklu w podobny sposób „dyryguje” działaniami trojga aktorów, debiutujących w pracy z Borczuchem. Eliza Rycembel, Ewelina Pankowska i Bartosz Bielenia krążą wokół niewielkiego prostokąta – zdjęcia jezdni przypominającego obraz wycięty z mapy Google Earth. Bielenia, Rycembel i Pankowska grają aktorów na castingu, którzy później okazują się współlokatorami. W ich rozmowie z początku spektaklu pojawiają się tematy, które w dalszej części powracać będą w wariacjach, zmieniających się wraz z wprowadzaniem kolejnych bohaterów i planów czasowych. Poruszone zostają kwestie sposobu, w jaki doświadczenie

egzystencjalne kształtowane jest przez warunki i miejsce, w których się żyje, oraz problem czasu jako aspektu życia, który jest jednocześnie percypowany w sposób indywidualny i zewnętrznie strukturyzowany przez pracę i rytmy konsumpcji dóbr oraz rozrywek.

Początkowe sceny wyraźnie pokazują, że Borczucha interesowało nie tylko zestawienie filmów nurtu moralnego niepokoju z książką Thoreau, ale również gra pomiędzy kilkoma grupami aktorów. Najwyraźniej podział ten został zarysowany pomiędzy Rycembel, Pankowską i Bielenią a Ostaszewską, Poniedziałkiem i Kalitą. Pierwsi tworzą grupę współlokatorów, drudzy rodzeństwo. Młodzi aktorzy nie pracowali wcześniej z Borczuchem, a z Nowym Teatrem związani są od niedawna, natomiast starsi od lat tworzą trzon aktorskiego zespołu Krzysztofa Warlikowskiego. Pomiedzy te dwie grupy, których wątki prowadzone są w spektaklu osobno, wprowadzeni zostają Zarzecki i Dominika Biernat, stali współpracownicy Borczucha, często pełniący role przewodników po tworzonej przez niego rzeczywistości, oraz Piotr Polak. Biernat i Polak grają małżeństwo Moszów, bohaterów filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Amator*. Prowadzona przez Zarzeckiego narracja, wywiedziona z książki Thoreau, przecina w poprzek trzy stworzone przez Borczucha plany i tym samym wyznacza miejsce spotkania bohaterów pochodzących z trzech różnych rzeczywistości.

Miejscem tym jest jezioro Walden, nad które w 1845 roku Thoreau przeniósł się z rodzinnego miasteczka, żeby żyć w zbudowanej przez siebie chacie. W kulminacyjnej scenie spektaklu bohaterowie spotykają się nad jeziorem, które zlokalizowane jest na pasach jezdnii oraz za nią, gdzie znajduje się niewidoczny dla publiczności zbiornik z wodą – do niego czasami wskazują aktorzy. Symulowanie pływania przywodzi na myśl projekt Clementa Valli *Postcards from Google Earth*, w ramach którego artysta wyszukiwał na zdjęciach satelitarnych zakłócenia wywołujące wrażenie niemal katastroficznego

znieskształcenia powierzchni Ziemi. Rozstępowanie się ziemi w projekcie Valli nie jest efektem niszczycielskiej działalności człowieka, a niedokładności maszyny wykonującej zdjęcia naszej planety. Niezgodność obrazu z działaniami aktorów w spektaklu z jednej strony ma walor komiczny, a z drugiej – w subtelny sposób problematyzuje wprowadzane przez książkę Thoreau wątki ekologiczne. Jeziora Walden, które miało być miejscem realizacji utopijnego projektu powrotu człowieka do natury, w spektaklu Borczucha nie możemy zobaczyć – zastępuje je obraz asfaltowej drogi.

Kontakt między bohaterami znajdującymi się nad jeziorem jest ograniczony, para dziewczyn obserwuje z dystansu zabawę w wodzie, do których Mosz i Thoreau wciągają Irkę, żonę bohatera *Amatora*. Walden staje się alegorią miejsca publicznego, w którym wspólna przestrzeń nie zawsze doprowadza do interakcji między ludźmi, jest za to polem prezentacji ich życiowych postaw i relacji, w jakich funkcjonują. Wycieczka nad jezioro wpisuje się w ramy obyczajowe życia rodzinnego przedstawionego w *Amatorze*, nie jest jednak bezpośrednim cytatem z filmu. Postawa Thoreau, który raz jest obserwatorem, a raz animatorem działań pozostałych bohaterów, odpowiada temu, w jaki sposób jego nastawienie do ludzi, na poły przyjazne, na poły pogardliwe, zostaje przedstawione w książce. Z kolei dziewczyny, okazując sobie nawzajem czułość, nie ukrywają homoseksualnego charakteru swojego związku, którego reprezentacja nie mogłaby się zmieścić ani w ramach książki Thoreau, ani żadnego z filmów nurtu moralnego niepokoju.

Rozchwianie porządków – w przypadku sceny nad jeziorem: porządku wizualnego i semantycznego – powraca w innym wariantcie w przedostatniej scenie, w której Ostaszewska, Poniedziałek i Kalita rozmawiają o grobie swoich rodziców. Rodzeństwo musi skonfrontować się z faktem, że przez zaniedbanie płatności grób ich rodziców został zlikwidowany, a szczątki przeniesione do zbiorowej mogiły. Tym

razem twórcy – znów nie rezygnując z komizmu – błyskotliwie rozegrali niezgodność pomiędzy pragmatyką codzienności a fałszywie wpisanym w język projektem eschatologicznym. Miejsce „wiecznego spoczynku” zagwarantowane jest jedynie na czas określony przez przepisy. „Wieczność” w urzędowym słowniku to sto lat, czyli maksymalny czas, na jaki można uchronić grób przed likwidacją. W kontekście tej sceny ironiczny wydaje się tytuł spektaklu. Moralny niepokój, w przypadku bohaterów spoza książki Thoreau i filmu Krzysztofa Kieślowskiego staje się czymś trywialnym, efektem konfrontacji wyobrażeń na temat rzeczywistości z mikromechanizmami, które ją regulują, a nie z funkcjonowaniem w opresyjnym systemie politycznym.

We współczesnych dyskusjach o *Walden*, czyli *życiu w lesie* powtarzają się hasła, które każdemu, kto przeczytał książkę, wydają się zadziwiające. W *Walden* Thoreau nie ukrywa tego, że niewielka odległość dzieląca Walden od miasteczka Concord sprawiała, iż często bywał w mieście, był też odwiedzany przez przyjaciół i ludzi ciekawych eksperymentu, którego realizacji się podjął – trudno więc mówić o całkowitej samotności pisarza i jego odcięciu się od społeczeństwa. Pobyt w lesie trwał dwa lata, miał więc charakter czasowego eksperymentu, którego głównym celem było sprawdzenie możliwości życia z pracy własnych rąk, na ziemi, która nie jest niczyją własnością, a nie – jak powtarzają ci, którzy myślą wyprowadzkę nad Walden z protestem Thoreau wobec niewolnictwa oraz wojny meksykańsko-amerykańskiej – aktem obywatelskiego nieposłuszeństwa. Krytyczny dystans wobec projektu „powrotu do natury” udało się Borczuchowi i jego współpracownikom uzyskać dzięki zestawieniu książki z kinem moralnego niepokoju, głównie *Amatorem* Kieślowskiego. Thoreau i Filip Mosz zostają zdemaskowani jako bohaterowie dwóch mitologii, ukształtowanych według patriarchalnego modelu, który nie staje się przedmiotem refleksji w większości rozmów o książce i filmie. Pierwszy okazuje się

wytrawnym ekonomistą i mizantropem, wykorzystującym dystans wobec społeczeństwa do formułowania krytycznych sądów na jego temat. Wybrane przez Tomasza Śpiewaka fragmenty *Walden* oraz kontekst, w jakim został umieszczony bohater, sprawiają, że jego przeprowadzka do leśnej samotni staje się decyzją mężczyzny, chcącego przede wszystkim odzyskać kontrolę nad wszystkimi aspektami swojego życia. Niezależność od innych, ekonomiczna samowystarczalność i etos „samotnego łowcy” (w jednej ze scen Thoreau radzi Moszowi, by jak najwcześniej zaczął uczyć swoją córkę polować) to trzy aspekty wizerunku pisarza, któremu daleko do pocziwego pioniera ekologii. Borczuch odebrał niewinność również bohaterowi filmu. Filip Mosh w dyskursie wokół filmu Kieślowskiego funkcjonuje jako modelowy przykład człowieka uchwyconego w momencie artystycznego przebudzenia. Twórcy posłużyli się wybranymi scenami z *Amatora* tak, jak cytatami z *Walden* – usuwając pełny, oryginalny kontekst, z jednej strony nadali im samodzielność, a z drugiej obnażyli mechanizmy, znacznie trudniejsze do wykrycia podczas oglądania filmu. Wśród scen cytowanych przez Borczuchę znalazła się ta, w której Filip, znajdujący się już na drodze do artystycznego sukcesu, kłóci się z Irką, zarzucającą mu zaniedbywanie rodziny i brak zainteresowania córką. Piotr Polak gra Filipa Mosza, naśladując charakterystyczny styl Jerzego Stuhra, a sposób, w jaki zwraca się do Irki, doprowadza do ujawnienia ciemnej podszewki historii o odkryciu artystycznego powołania przez niepozornego zaopatrzeniowca. Borczuch, nie starając się zrekonstruować na scenie całej fabuły *Amatora*, pokazuje, że Mosh stosuje wobec swojej rodziny przemoc przez zaniedbanie, a jednocześnie w poszukiwaniu materiału do swoich filmów pasożytuje na życiu żony i córki. Relacje między małżonkami przedstawione

są w skrajnie stereotypowy i seksistowski sposób – kobieta, która zna się tylko na życiowej pragmatyce prania i opieki nad dzieckiem, nie jest w stanie zrozumieć mężczyzny doznającego artystycznego przebudzenia. „Uniwersalną” opowieść o artystycznej inicjacji, którą uznaje się za arcydzieło nurtu moralnego niepokoju, Borczuch traktuje z ironią i – w efekcie – kompromituje.

W ostatniej scenie Zarzecki, rozpinając z przodu sceny płachtę, na której wyświetlany jest obraz płomieni, mówi o odnajdywaniu w nich obrazów ludzkich twarzy. Melancholijny nastrój sceny ma niezaprzeczalne znaczenie dramaturgiczne, kształtując ostatnie wrażenie, z jakim widz zostaje po spektaklu. Można by sądzić, że po prawie dwugodzinnej, wyrafinowanej i przekornej grze, prowadzonej przez reżysera z materiałem filmowym i literackim, zdecydował się on na rehabilitację Thoreau, który z mizantropa staje się kontemplatorem ludzkiej natury. Charakter tej sceny dziwi, jednak miękki montaż scen sprawia, że mimo odmienności, wtapia się ona w przedstawienie, nie budząc odbiorczej niezgody. Spektakl, na przekór wydźwiękowi finału, traktuję jako manifestacyjne wykorzystywanie ironii jako środka pozwalającego reżyserowi – zgodnie z intencjami deklarowanymi w wywiadach udzielanych przed premierą – uniknąć diagnoz o charakterze politycznym, ale też umożliwia odnalezienie pozytywnego projektu egzystencjalnego pośród tych, które podsuwają książka Thoreau czy film Kieślowskiego. ■