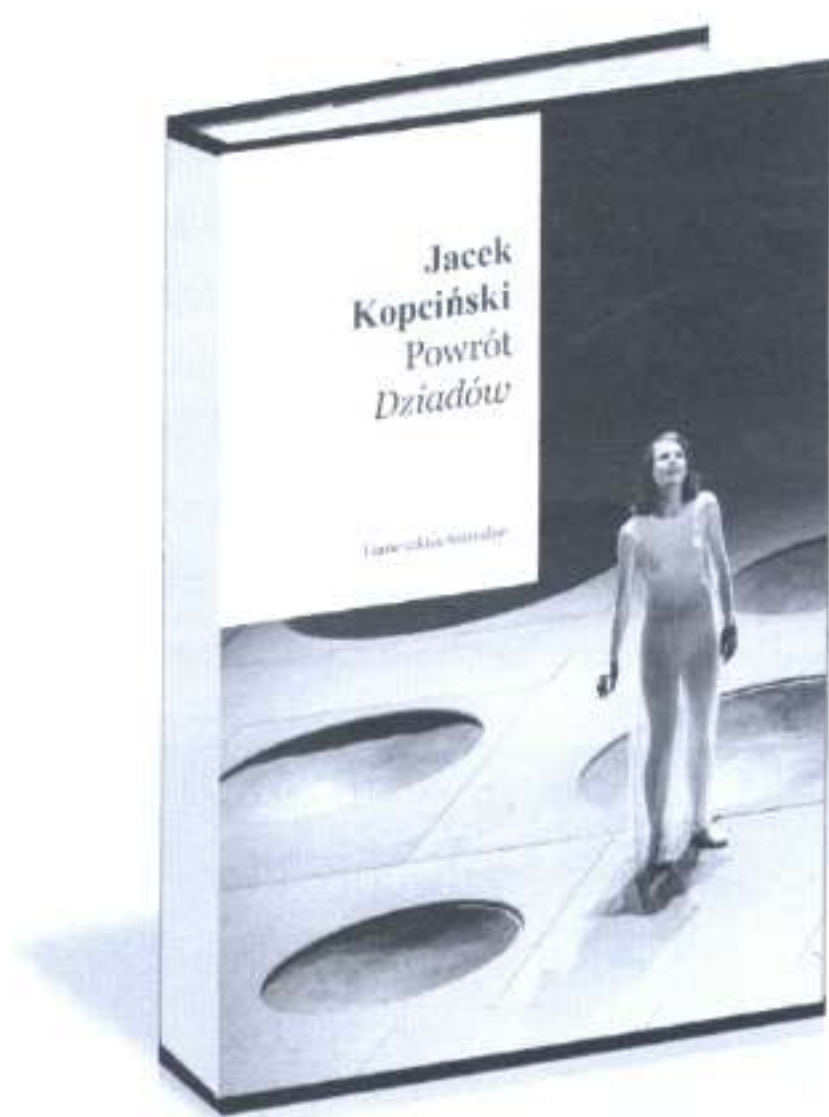


Teatr spraw ostatecznych

AUTOR: JAROSŁAW ZALESIŃSKI



AUTOR / JACEK KOPCIŃSKI
TYTUŁ / POWRÓT „DZIADÓW”
I INNE SZKICE TEATRALNE
SERIA / TEATR. KRYTYCY
WYDAWCY / INSTYTUT KSIĄŻKI –
MIESIĘCZNIK „TEATR”,
WYDAWNICTWO NAUKOWE UKSW
MIEJSCE I ROK / WARSZAWA 2016

■ Policzmy najpierw: w książce pomieszczono dwadzieścia dziewięć „szkiców teatralnych”, ugrupowanych w trzy rozdziały. W tej liczbie największa pula tekstów przypadła Pawłowi Passiniemu – aż sześć. Krystian Lupa doczekał się raptem jednego omówienia, *Persony*. *Ciała Simone*, zresztą – omówienia mocno krytycznego. Z dokonań Jerzego Jarockiego została przypomniana jedna tylko realizacja – *Sprawa* w Teatrze Narodowym. Jacek Kopciński, autor *Powrotu „Dziadów”*, wybrał ponadto cztery spektakle Jana Klaty, trzy Grzegorza Jarzyny (i tyleż Piotra Cieplaka), po dwa Krzysztofa Warlikowskiego i Michała Zadary. Do pełnej statystyki brakuje jeszcze pojedynczych realizacji, ale i bez nich widać gołym okiem, że Kopciński prowadzi w swej książce własne łowy na kryteria, poza doraźnymi hierarchiami.

Obiektywnie subiektywnie

We wstępie do książki otwarcie to zresztą deklaruje. „Wszystkie szkice zebrane w tym tomie są odpowiedzią wyłącznie na te spektakle, które w ciągu ostatnich kilkunastu lat szczególnie mnie poruszyły, zainspirowały, dały do myślenia” – wyjaśnia. Emocje i refleksje autora były zatem jedynym kryterium doboru. *Powrót „Dziadów”* jest książką zamierzenie subiektywną, co już samo w sobie „daje do myślenia”. Od autora publikacji zbierającej omówienia spektakli powstałych w polskim teatrze w ciągu minionych kilkunastu lat czytelnik podświadomie oczekiwałby raczej dążenia do obiektywizmu... *Powrót „Dziadów”* żadnym katalogiem minionych sezonów jednak nie jest. To książka, w której wraz z jej autorem wędrujemy nie tylko poprzez wnikliwie czytane przedstawienia, ale także przez świat jego lektur, refleksji, doświadczeń. Nie bez powodu Kopciński w podtytule książki gatunkowo określił swoje teksty nie jako recenzje, tylko szkice teatralne, a we wstępie własne pisanie

o teatrze nazwał „opowieściami o spektaklach”. W tych opowieściach przedstawienie jest oczywiście za każdym razem pierwszą rzeczywistością.

Czytelnik może się w książce Kopcińskiego rozsiąść jak w teatralnym fotelu, bo każdy spektakl dawany jest mu niemal dotykalnie. „Świat tego przedstawienia nanizany jest na promień jak na srebrną nić. Wąski reflektor po lewej stronie, umieszczony nisko, przewleka ją najpierw przez pięć figur geometrycznych wykonanych z cienkich listewek i ustawionych jedna za drugą” – tak Kopciński unaocznia nam *Znak Jonasza* Artura Pałygi i Pawła Passiniego. „Pośrodku niewielkiej sceny, na pochyłym w stronę widzów podeście, Gąsowski przypomina ptaka z podciętymi skrzydłami. Właśnie ten obraz zdominuje naszą wyobraźnię i utrwali się na kliszy pamięci. Wokół tancerza, pojedynczo lub w zbitych grupkach, biegają czarne figurki ludzi, którzy nigdy nie zaznali lotu” – to o *Bogu Niżyńskim* Piotra Tomaszuka. Praca „opowiadacza o przedstawieniach” polega najpierw na zarejestrowaniu widowiska na kliszy pamięci, a potem przemontowaniu tego filmu tak, by wydobyć na plan pierwszy znaczące obrazy.

To może jeszcze nie jest niczym swoistym i oryginalnym – któryż recenzent nie jest takim montażystą. Kopciński idzie jednak dalej, opowiadanie o przedstawieniu nie raz i nie dwa łączy z opowiadaniem o sobie. Takich *selfies* jest w jego książce niemało. „Nie reżyser tak do mnie przemówił – sam do siebie gadam w teatrze” – opowiada nam Kopciński o tym, jak przeżył *Czekając na Godota* w reżyserii Antoniego Libery w Teatrze Narodowym. „Ale oto księżyc znowu wzeszedł, spektakl się kończy i do ukłonów wychodzą aktorzy. W foyer znajomy krytyk kręci głową: »Grali jak z nut, ale czegoś im brakuje!«. Speszony odwracam wzrok i w wielkiej szybie, za którą

umieszczono plakat z Godota, spostrzegam pod melonikiem własną twarz. Ale nie cieszy mnie ten widok... Rzeczywiście, czegoś bardzo nam brakuje”.

Jesteśmy w tym obrazie wyświetlonym z kłiszy pamięci już nie na widowni teatru, lecz w foyer. Spektakl jednak jak gdyby biegnie dalej, ponieważ reżyser recenzenckiego „filmu” odkrywa raptem (co jest zresztą niezbyt radującym go odkryciem) w sobie samym duchowe pokrewieństwo z Beckettowskimi bohaterami. Ten obraz jest kluczem do subiektywizmu *Powrotu „Dziadów”*, tłumaczy go i uzasadnia. Gdyby Kopciński chciał być po prostu sprawozdawcą teatralnym, nie miałby pewnie tytułu do takiej metody pisania. Ale intencje autora *Powrotu „Dziadów”* są inne. Teatr jest dla niego czymś niezwykle istotnym, pozostaje ową pierwszą rzeczywistością, ale nie jest rzeczywistością ostateczną. Kopciński daje się nieść „przecuciom, pragnieniom, myślom i wyobrażeniom, które prowadzą poza teatr”, w rejony, które parokrotnie nazywa „świadomością człowieka nowoczesnego” albo „dramatem świadomości nowoczesnej”, albo jeszcze dramatycznie: „duchową katastrofą człowieka nowoczesnego”. W teatrze dramat ten intensywnie (i zarazem naocześnie) się rozgrywa, łatwiej go tam przez to uchwycić. Rozgrywa się też jednak w świadomości piszącego o teatrze. Obiektywne i subiektywne ulepione jest z tej samej gliny, można je opisywać na tych samych prawach. Więcej nawet: „w subiektywnym życiu człowieka (choć nie w dowolności ocen) leży sprawdzian prawdy...”.

Wielkie pytanie

Jaka prawda o „świadomości człowieka nowoczesnego” odsłania się dzisiaj w teatrze, wyklada nam autor już we wstępie, gdzie przypomina wywody Kierkegaarda, piszącego w *Chorobie na śmierć*, że każde ludzkie „ja” własną egzystencję powinno uświadamiać sobie jako bycie „ducha wobec Boga”, jeśli zaś takiej samoświadomości nie posiada – trwa w rozpacz, i to także wtedy, gdy przykrywa ją nie wiadomo jak wysublimowanymi duchowymi autokreacjami. Co prawda Kopciński w swojej książce nigdzie nie stawia tak deklaratywnie kropki nad i, nie stwierdza za Kierkegaardem, że pełny sens ludzkie życie odnajduje dopiero na etapie religijnym. Układa jednak opisywane przez siebie spektakle w takie pasmo czy widmo, w którym przechodzi przez rozmaite odcienie oddalenia człowieka od sacrum. Kopcińskiego najbardziej interesuje w tym

wszystkim taki właśnie typ scenicznych bohaterów: znajdujących się niejako w przejściu, pomiędzy czymś i czymś, a właściwie: pomiędzy sobą a sobą, których „sceniczną racją istnienia jest przemiana świadomości i duchowe dojrzewanie w zjednoczeniu z kimś lub czymś, co zdecydowanie ich przerasta”. Jak człowiek ma (i może) przekraczać siebie w stronę czegoś, co jest większe od niego samego – to jest właśnie wielkie pytanie Kopcińskiego, a odpowiedzi na nie poszukuje on w teatrze współczesnym.

Od Becketta do Becketta

Za punkt wyjścia, skrajne pasmo widma, można by uznać (jakżeby inaczej) analizowane przez Kopcińskiego inscenizacje Beckettowskich dramatów. Kopciński przywołuje dwie takie premiery – *Czekając na Godota* w reżyserii Antoniego Libery w Teatrze Narodowym w 2006 oraz *Szczęśliwe dni* w reżyserii Piotra Cieplaka w Teatrze Polonia w 2007 roku. Co może zaskoczyć, kanoniczna wersja Libery, z gwiazdorską przecież obsadą, usatysfakcjonowała krytyka jakby mniej. Beckett Libery jest bowiem taki, jaki jest Beckett, czyli zimny i rozpaczliwy. Libera, swoim zwyczajem, tego nowoczesnego dramatu „pustki po Bogu” nijak nie rozcieńcza, jedynie wiernie replikuje. Co innego Beckett Piotra Cieplaka. Winnie w tym przedstawieniu obrazuje „trud absurdalny”, ale obrazuje tak, że – właśnie przez swoją absurdalność – staje się „najmocniejszym dowodem na istnienie niewidzialnego pomocnika”. To, że życie jest takie, jakim je Beckett pokazał, wskazuje u Cieplaka na jakieś konieczne, choć niewidoczne, dopełnienie i chwała reżyserowi, który tak potrafił ludzkie życie poprzez tekst Becketta zobaczyć, „bez unicestwiającej wszystko ironii, z cierpliwością i empatią, przywracającą życiu sens”.

Szczęśliwe dni Cieplaka ilustrują zatem, w interpretacji Kopcińskiego, jak poprzez brak, poprzez wołającą o dopełnienie pustkę człowiek może przekroczyć swoją kondycję. Może tego próbować w teatrze także przez nadmiar, przez zintensyfikowanie życia. Tak czyta Kopciński *T.E.O.R.E.M.A.T.* Grzegorza Jarzyny, spektakl, w którym pojawia się „wzlot bytu, by ujrzeć choćby refleks pierwotnego doświadczenia religijnego”. Czy rzeczywiście ów refleks w spektaklach Jarzyny się pojawia, czy coś tam widać, czy tylko bardzo pragnie się zobaczyć, jest zagadnieniem osobnym. Ale kierunek: przekraczanie życia w stronę czegoś większego od niego samego, jest właśnie tym,

czego Kopciński w sztuce teatru najusilniej poszukuje. Nie ma on przy tym naiwnych oczekiwań, aby teatr dzisiaj stał się maszyną czasu, dzięki której moglibyśmy powrócić do epok, gdy teatr i religia działały ręką w rękę. Porządek sztuki i porządek religii zostały definitywnie rozdzielone, krytyk jest tego dobrze świadom. Także wówczas, gdy wybiera się na *Ludus Paschalis – Grę o Zmartwychwstaniu Pańskim* Scholi Teatru Węgałty, widowisko mieszające porządek liturgii i spektaklu. Gdy na końcu przedstawienia zobaczy anioła i pobiegnie za nim, ten rzeczowo wyjaśni mu, że jest tylko grającym anioła człowiekiem i na pamiątkę wręczy krążek CD z muzyką ze spektaklu. Taka to anielska aureola... Teatr nie zaspokoi pewnych ludzkich pragnień, jest „tylko” (i aż) sztuką, ale przynajmniej może w ich stronę jakąś część drogi doprowadzić.

Poszczególne szkice Kopcińskiego opisują taką właśnie drogę, poprzez realizacje, które zbliżają nas albo do jednego, albo do drugiego krańca widma: do pustki po Bogu albo do jakiegoś wypełniającego tę pustkę sensu. Niczym aniony i kationy naszej płynnej ponowoczesności przyciągane są te przedstawienia do jednego z dwóch biegunów. Stąd z jednej strony natykamy się w książce na takie określenia jak „zwycięstwo Ulro”, a z drugiej – czytamy o „życiu ujrzanym w perspektywie spraw ostatecznych”. Mamy „sceptyczne rozumy”, mamy i „subtelny, wycieniowany dialog z wiarą”. Jest i „ponowoczesna grobowa pustka”, i „pełne istnienie”, „poczucie znikającej rzeczywistości” i „brzemie świadomej egzystencji”; mamy „poczucie duchowej katastrofy człowieka nowoczesnego”, ale mamy też „misterium człowieczeństwa przyzwanego przez boskość”. A w kategoriach bliższych praktyce scenicznej możemy mówić o ironii albo o empatii, o „demi-styfikacji” (to przy okazji *(A)pollonii* Warlikowskiego) albo o „duchowym i sprawczym wymiarze tekstu” (to w związku z *Dziadami* Pasiniego). Najkrócej mówiąc i nadal używając określeń samego Kopcińskiego, *Powrót „Dziadów”* przedstawia „dramat wiary i niewiary ludzi współczesnych”, przedstawia go tak, jak ów dramat uchwytywany jest dzisiaj przez teatr, a więc jako rzeczywistość płynną, wielokonturową, w fazie przejścia, w trybie niedokonanym, dokonującym się. Poszczególne szkice to poszczególne momenty tego procesu, nie następujące jeden po drugim, tylko współistniejące ze sobą. Taki to moment kultury, nasza radosna, płynna ponowoczesność, taki to też stan wewnętrzny ponowoczesnego człowieka,

Najkrócej mówiąc, *Powrót „Dziadów”* przedstawia „dramat wiary i niewiary ludzi współczesnych”, przedstawia go tak, jak ów dramat uchwytywany jest dzisiaj przez teatr, a więc jako rzeczywistość płynną, wielokonturową, w fazie przejścia, w trybie niedokonanym, dokonującym się. Poszczególne szkice to poszczególne momenty tego procesu, nie następujące jeden po drugim, tylko współistniejące ze sobą.

w którym owe momenty w dziwny sposób koegzystują i mieszają się. I tak też mieszają się w dzisiejszym teatrze.

Kryptoteologiczna teatrologia

Powrót „Dziadów” to zatem rozpisany na dwadzieścia dziewięć „szkiców teatralnych” esej o ponowoczesności, która nie uporała się jeszcze do końca z zagadnieniem nieobecności Boga. Można by w tym miejscu zadać pytanie, na ile to zagadnienie pozostaje jeszcze centralnym problemem kultury (i teatru). Czyż nie mamy już dzisiaj bardzo wielu twórców (także teatru), którzy podobne problemy mają za sobą? Czy Kopciński nie chadza zatem po teatralnych marginaliach, nie zajmuje się kulturowymi relikami? Ależ chadza, i dobrze o tym wie. „Subtelny wycieniowany dialog z wiarą należy do rzadkości” – przyznaje. Ale to, co rzadkie, może być istotne, kto wie, może nawet jest nadal najistotniejsze? W każdym razie kryptoteologiczna teatrologia, a taką uprawia Kopciński, zakłada, wbrew doraźnym hierarchiom, że unieobecnianie się Boga w kulturze wciąż pozostaje jej centralnym problemem i że jeśli zdejmimy z jej powierzchni to, co jest doraźnym naskórkiem, w jej głębi odsłoni się właśnie to: Bóg jak gdyby zniknął, jak mamy sobie teraz z tym poradzić? Jak radzimy z tym sobie poprzez teatr?

Ważna jest przy tym liczba mnoga, w jakiej Kopciński stawia te pytania. Gdyby jego książka miała za cel samą tylko opowieść o mentalnych przygodach człowieka ponowoczesnego, powinna się zamknąć recenzją Teatru Węgajty: oto jak teatr powraca, na ile to dzisiaj możliwe, do swych liturgicznych początków, a widz

otrzymuje w nim surogat metafizycznych doświadczeń, czyli anioła z płytą CD jako aureolą. Ale ostatni rozdział książki to omówienia inscenizacji powracających nie do średniowiecznego dramatu liturgicznego, tylko do romantyków i po-romantyków, do klasycznych tekstów Wyspiańskiego, Słowackiego, Schillera oraz – przede wszystkim – Adama Mickiewicza.

Kopciński zdążył w swojej książce opisać zjawisko ostatnich sezonów – renesans zainteresowania Mickiewiczowskimi *Dziadami*. Bierze pod lupę cztery realizacje: Michała Zadary w Teatrze Polskim we Wrocławiu w 2016, Pawła Passiniego w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora w 2015 oraz tegoż Passiniego w Brześciu w tym samym roku, na koniec zaś (także na koniec książki) Eimuntasa Nekrošiusa w Teatrze Narodowym w 2016 roku. Kolejność jest achronologiczna, bo o inną logikę tu chodzi niż o proste przypomnienie, jak się teatr zaczął na nowo zmagać z *Dziadami*. Kolejność od Zadary do Nekrošiusa to przejście od teatru krytycznego, który wystawia Mickiewicza słowo po słowie i przez to niszczy „misteryjną, czy szerzej: metafizyczną strukturę *Dziadów*” – do teatru, który odtwarza egzystującą w guślar-skim dramacie Mickiewicza „*communitas* dusz nieśmiertelnych”. A po drodze jest jeszcze Paweł Passini, odtwarzający wzajemne powiązanie wspólnoty narodowej i duchowej, w którego *Dziadach* „kod symboliki narodowej” traktowany jest jako „kod dostępu do transcendencji”.

Dlatego właśnie Kopciński kończy swoją książkę Mickiewiczem i *Dziadami* (ale także Wyspiańskim i *Wyzwoleniem* oraz Słowackim i *Samuelem Zborowskim*). Nasza (czyli polska)

przygoda z ponowoczesnością ma tę specyfikę, że jako „wspólnota wyobrażona” uformowani zostaliśmy przez polski romantyzm. Tę duchową schedę można albo przefiltrować przez współczesną racjonalną świadomość, jak to właśnie robi Zadara w swoich *Dziadach*, po to, by odcedzić z niej wszystkie brzydkie metafizyczne fuzle, albo – jak to sugestywnie określa Kopciński – dokonać dzięki niej „sakralnej anamnezy”. I to nie w jednostkowym, tylko wspólnotowym wymiarze.

W ten sposób autor zamyka książkę pewną klamrą. Czy „wyobrażona wspólnota”, w której możemy nadal trwać, na przykład dzięki dramaturgii naszych romantyków, nie jest zaprzeczeniem „publiki”, o której pisze we wstępie? To ta „publika”, którą scharakteryzował Kierkegaard, zbiór indywiduów, pozbawionych głębokiej świadomości siebie i także zmysłu wspólnotowego, podatnych przez to na manipulację „pijanych marynarzy, obwozujących swój fotoplastikon”. „Wspólnota wyobrażona” byłaby takiej „publiki” przeciwieństwem.

Jedno pozostaje dla mnie w intrygującej książce Jacka Kopcińskiego niejasne: czy tytuł *Powrót „Dziadów”* ma sens opisowy, rejestruje fakt powrotu dramatu Mickiewicza na deski scen? Czy też jest przepowiednią? Albo może postulat? Mówi o tym, co jest, czy też o tym, czego się autor spodziewa, wygląda, wyczekuje? Czy jego książka wyraża „modernistyczną wiarę w teatr” obecny czy przyszły? Doraźne hierarchie przeminą, pozostanie to, co odnosiło się do istoty... Nie „teatr krytyczny”, tylko „teatr spraw ostatecznych”. Trzeba dużej intelektualnej niepodległości, by taki sąd dzisiaj sformułować. ■