

MIĘDZY WENECJĄ A ITAKĄ

Krzysztof Warlikowski otrzymał 3 lipca Złote Lwy weneckiego Biennale di Teatro za całokształt twórczości.

Miesiąc wcześniej w Teatrze Nowym odbyła się długo oczekiwana premiera jego nowego spektaklu „Odyseja. Historia dla Hollywoodu”.

DARIUSZ KOSIŃSKI

STOSUNKOWO NIEWIELKI DYSTANS CZASOWY między premierą teatralną a ceremonią wręczenia prestiżowej nagrody Warlikowskiemu jest oczywiście wynikiem gry przypadku i siły wyższej, czyli pandemii („Odyseja...” zapowiadana była jeszcze na poprzedni sezon). Ale efekt tego zbiegu okoliczności jest zaskakująco znaczący. Oto reżyser odbierający nagrodę za „osiągnięcia życia” przygotowuje spektakl, który ogląda się jak coś w rodzaju osobistej antologii, konfrontację z „całokształtem twórczości” oświetlonym właśnie lwim złotem weneckim. Stwarza to dobrą okazję do spojrzenia na dorobek jednego z najważniejszych i najwyżej cenionych w kraju i poza nim twórców teatru.

Warlikowski to bez wątpienia mocna marka, jeden z niewielu, których przynależność do ekstraklasy nie jest kwestionowana, może wręcz – mistrz (choć słowo to jest dziś pochwałą nieco dwuznaczną). Zarazem można odnieść wrażenie, że osiągnięcie tej wysokiej pozycji spowodowało coś w rodzaju wyłączenia go z pola refleksji innej niż doraźna interpretacja i ocena kolejnych przedstawień.

Artysta, który w swoich bojowych latach każdym nowym przedstawieniem wydawał się wstrząsać podstawami pol-

skiego życia teatralnego, co najmniej od kilku sezonów stał się oczywistym klasykiem, którego obecność nie wzbudza większych emocji, jest przyjmowana jak coś dawno ustalonego. Mistrza się ceni, ale ani o niego nie kłóci, ani nim specjalnie nie zajmuje. Dawny prowokator, skandalista i uzurpator jest od lat ulubionym reżyserem jak najbardziej realnej, choć trudnej do precyzyjnego określenia elity, nazywanej potocznie przez złośliwych i wykluczonych z niej „warszawką”.

Na Warlikowskiego się chodzi, by potem opowiadać, że to ciekawe, i zdobywać punkty oryginalnymi interpretacjami jego niełatwych kompozycji. Chodzi się też na jego aktorki i aktorów, bo jakże nie chodzić do teatru, w którym nawet epizody grają osoby znane z ekranów, okładek pism opiniotwórczych i tych nieopiniotwórczych – też. Chętnych jest wielu, bilety się szybko wyprzedają, bo obejrzenie nowego przedstawienia prócz artystycznej satysfakcji może dać towarzyskie punkty. Trzeba się spieszyć – każda premiera jest współprodukowana przez jakiś wielki festiwal lub międzynarodowy projekt, więc za chwilę ruszy w objazd po świecie i tyle ją na Mokotowie widzeli.

Z ciemności

Odwiedzając dziś Nowy Teatr, będący jednym z najmodniejszych miejsc w Warszawie, nie sposób niemal uwierzyć, że to o jego założycielu i dyrektorze artystycznym obecny zastępca do spraw programowych Nowego pisał przed laty, że „buduje swój teatr w głębokim mroku, na krawędzi otchłani, za którą nie można już formułować żadnych pytań w ludzkim języku” (Piotr Gruszczyński „Ojco-

KRZYSZTOF ŻUCZKOWSKI / FORUM



Krzysztof Warlikowski. Warszawa, kwiecień 2016 r.

bójcy”). A przecież pierwsze wielkie sukcesy Warlikowski rzeczywiście odnosił przedstawieniami, które rodziły się z rozpacz i buntu – równie radykalnych, co niemal beznadziejnych.

Początkowo jego twórczość nie wzbudzała wielkiego zainteresowania. Debiut na scenie Starego Teatru w Krakowie („Markiza O.” Heinricha von Kleista, 1993) został dostrzeżony przez niewielu, podobnie jak kilka następnych premier,

które niekoniecznie odbywały się na najbardziej prestiżowych scenach kraju. Nawet „Elektra” Sofoklesa, wystawiona historycznego 18 stycznia 1997 r. w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, została przesłonięta przez o wiele głośniejsze i uznane za przełomowe przedstawienie o wiele wówczas popularniejszego Grzegorza Jarzyny; jego „Bzik tropikalny” według Witkacego w Rozmaitościach rozpoczął ekspansję polskiego „nowego teatru”.

Już wkrótce jednak to Warlikowski wyrósł na jego głównego przedstawiciela, dzięki śmiałym obyczajowo, prowokacyjnym myślowo i zaskakująco świeżym teatralnie inscenizacjom klasyki – Shakespeare’a i tragedii antycznej. Gdyby teatr rzeczywiście zmieniał społeczeństwo, po okrutnym „Poskrośmieniu złośnicy” w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (1998) z Danutą Stenką w roli Kasi nie mielibyśmy dziś ➔

⇒ antyfeministycznej propagandy ani krucjat przeciwko genderowi. Niestety uświadomienie sobie, że przedstawienie tak klarownie i przekonująco pokazujące, jak odbywa się „tresowanie na kobietę”, powstało 24 lata temu, a opresja społeczna jest dziś w Polsce większa niż wtedy, budzi niewesołe refleksje na temat skuteczności sztuki.

Najgłośniejszy skandal wywołał słynny „Hamlet” (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 1999), czyli inscenizacja wzorcowego tekstu dramatycznego kultury Zachodu ze sceną, w której Gertrudę (Stanisława Celińska) odwiedza w jej sypialni nagi syn-królówicz (Jacek Poniedziałek). Ach, piękne czasy, gdy zdjęcie bielizny powodowało protesty na widowni, a szacowni profesorowie pisali pełne oburzenia książki z majtkami w tytule!

Otwarte podejmowanie i inscenizowanie tematu nienormatywnej seksualności oraz całego systemu kulturowych i politycznych blokad usiłujących wymazać i zahamować potężne siły pożądania wzbudzało jednak pod koniec ubiegłego tysiąclecia większe uznanie niż potępienie. Warlikowski umiał przy tym przeprowadzić swoje skandale i prowokacje w sposób estetycznie i teatralnie wyrafinowany. Powiedzenie, że jego teatr już wtedy miał ten glamourowaty sznyt, który stał się jego znakiem rozpoznawczym w następnej dekadzie, byłoby może przesadą, ale minimalistycznie nowoczesne scenografie stale i do dziś z nim współpracującej Małgorzaty Szczeniak już wówczas chroniły jego spektakle przed wzbudzaniem niepokojącego wstrętu, naruszaniem powierzchni designerskiego projektu. Starszych profesorów i nobliwych mieszczańki może i oburzały nagie ciała, ale wystarczy popatrzeć na klasyczne już dziś zdjęcia, by przekonać się, jak bardzo były one rzeźbiarsko ujęte i oświetlone, jak estetycznie wy-czyszczane.

Może najbardziej znane z tych zdjęć pochodzi z przełomowego przedstawienia „Oczyszczonych” Sarah Kane, które powstało (co wówczas było ważną innowacją) jako koprodukcja trzech teatrów: warszawskich Rozmaitości, poznańskiego Polskiego i wrocławskiego Współczesnego (premiera we Wrocławiu, 2001). Inszenizacja pełnego okrucieństwa dramatu niezwykle wówczas popularnej „brutalistki” też wzbudziła protesty (wspomniane „klasyczne zdjęcie” przed-

Pierwsze wielkie sukcesy
Warlikowski odnosił
przedstawieniami, które
**rodziły się
z rozpacz i buntu**
– równie radykalnych,
co niemal beznadziejnych.

stawiające dwóch nagich całujących się mężczyzn i dziś jest prowokujące), ale zdecydowanie przeważały zachwyty. Warlikowski wygładził chropowatą powierzchnię dramatu Kane, wyrwał jej sztuce zęby jadowe, a wykrzywioną twarz cierpiącej autorki pokrył modnym makiżem. Schłodziwszy emocje, wydobył filozoficzną głębię tekstu, uczynił z niego rodzaj teatralnego eseju o (jak by się dziś powiedziało) „postantropocentrycznym i postgenderowym człowieczeństwie”. Dał dużo do myślenia, używając znaków tylko powierzchownie prowokacyjnych – nagość i okrucieństwo były elementami kompozycji, która układała się w innowacyjny jak na owe czasy traktat o utraconej oczywistości bycia człowiekiem.

Na podium

Inszenizacja Kane – trafiająca w swój czas, wydobywająca na powierzchnię to, co dopiero kilkanaście lat później stało się oczywistością – przeważała szalę. Warlikowski został po niej już powszechnie uznany za najważniejszego reżysera swojego pokolenia, a jego kolejne przedstawienia, choć wciąż jeszcze niektórych oburzały, miały już zdecydowanie więcej zwolenników niż przeciwników.

Ostateczną akceptację przyniosła premiera „Kruma” Hanocha Levina (koprodukcja Rozmaitości i Starego Teatru w Krakowie, 2005). Sztuka cenionego izraelskiego pisarza wpasowała się idealnie w ówczesne oczekiwania widzów teatru dramatycznego. W tym samym czasie Warlikowski zaczął odnosić znaczące sukcesy w teatrach operowych i na scenach zagranicznych, co umocniło jego pozycję. Jej potwierdzeniem była decyzja o stworzeniu w Warszawie jego własnej sceny, Nowego Teatru. Wprawdzie wprowadził się on do dzisiejszej siedziby w dawnej zajezdni MPK dopiero w kwiet-

niu 2016 r., ale już w 2009 r. na zamówienie festiwalu w Awinionie wyprodukował kolejne niezwykle ważne i wysoko cenione przedstawienie Warlikowskiego, „(A)pollonię” (2009). Spektakl łączył tragedie Ifigenii, Alkestis i Apolonii Marczyńskiej, zamordowanej za ukrywanie Żydów, jednocześnie łącząc nieprzepracowane do dziś kwestie relacji polsko-żydowskich z tematem okrucieństwa przenikającego relacje między najbliższymi. Pokazywany na całym świecie, grany do dziś, stanowi jedno z największych osiągnięć reżysera, także w kategoriach mierzenia się wypartymi traumami społecznymi, o czym świadczy choćby poświęcony mu finałowy rozdział „Polskiego teatru Zagłady” Grzegorza Niziołka.

Jak to często bywa, osiągnięcie szczytu okazało się zarazem początkiem pewnego kryzysu. Począwszy od „Końca” (2010), przez „Opowieści afrykańskie według Szekspira” (2011) po „Kabaret warszawski” (2013) każde nowe przedstawienie Warlikowskiego przynosiło kolejny splot tematów, wątków, aluzji i postaci literackich układanych według oryginalnej logiki i estetyki w przedstawienia równie kłopotliwe dla jednych widzów, co cenione przez innych.

Paradoks polegał na tym, że wydawały się one i kłopotliwe, i cenione z tych samych powodów. Intelktualne wyrafinowanie, pozostawanie poza coraz bardziej konserwatywnymi konwencjami „normalności”, estetyka maskująca rozpacz i przemoc jednych irytowały, innych zachwycaly. Wszystkich przyzwyczajały do autorskiego stylu. Na przełomie tysiącleci widz Warlikowskiego był zaskakiwany – pozytywnie lub nie – śmiałością obyczajową, oryginalnością pomysłów i interpretacji, bezceremonialnością w traktowaniu tekstów czy choćby nowością obrazów scenicznych.

Dziesięć lat później wizyta na przedstawieniach Warlikowskiego i jego stałej ekipy to raczej doświadczenie powrotu do dobrych znajomych, których nadal lubimy i cenimy, choć w zasadzie wszystko już o nich wiemy. Owszem – wypowiedzą się mądrze i ciekawie na tematy aktualnie dyskutowane, ale już raczej nie podsuną nowych. Nawet kiedy mówią o rzeczach kłopotliwych, albo potencjalnie straszliwych, zamieniają je w modne „traumy”, które to słowo – odmieniane na tysiące sposobów i używane przy każdej



MAGDA HUECKEL / MATERIAŁY PRASOWE TEATRU NOWEGO

Spektakl „Odyseja. Historia dla Hollywoodu”, Nowy Teatr w Warszawie.
Od lewej: Mariusz Bonaszewski, Ewa Dałkowska i Maja Ostaszewska

okazji – dawno straciło dotkliwość nieogrzanej się, gnijącej rany. W Nowym Teatrze nic nie gnije i na pewno nic nie śmierdzi. Zamiast tego możemy liczyć na pocieszenie odnajdywane w aktach urzeczywistniania na scenie tego, co w pozateatralnej rzeczywistości nie spełniło się i nigdy nie spełni.

Dwuznaczność tej procedury wielokrotnie zauważał Marcin Kościelniak, który już przy okazji „(A)Pollonii” pisał w „Młodych niezdolnych” o ryzyku zapraszania widzów i aktorów do przeżywania krótkotrwałej wspólnoty poprzez inscenizowanie „estetyzowanego, wzniosłego, pięknego teatralnego rytuału”, by później kilkakrotnie zwracać uwagę na powracające, coraz bardziej problematyczne próby powoływania takiej utopijnej jedności w finałach kolejnych przedstawień. Po „Kabarecie warszawskim” wręcz pytał, jak teatr Warlikowskiego, będący „wisienką na torcie mainstreamu”, ma zamiar pogodzić swój modny „elitaryzm ze statusem miejsca, w którym afirmuje się margines i wykluczenie”.

Niepowroty

Na te pytania Warlikowski nie udzielił odpowiedzi, choć w jego teatrze coś się najwyraźniej zacięło. Po modelowo festiwalowej superprodukcji, jaką byli przyjęci jednak dość chłodno „Francuzi” według Marcela Prousta (2015), Warlikowski większe sukcesy zdaje się odnosić w operze, gdzie jego skłonność do estetyzacji, rozbudowanych inscenizacji i eru-

dycyjnych zestawień współgra z jawną sztucznością konwencji. Natomiast w teatrze nastąpił powrót do tych tekstów i tematów, które kiedyś przekonały do niego wcześniejszych malkontentów. Najpierw był to powrót do Levina w „Wyjeżdżamy” (2018), a teraz, w „Odysei. Historii dla Hollywoodu” – powrót do opowiadań Hanny Krall, polskiego teatru Zagłady i starożytnej Grecji.

Temat grecki związany jest oczywiście z postacią Odysa. Od czasów Wyspiańskiego i Kantora jest to w polskim teatrze figura niepowrotu – choć fizycznie wraca, to tylko po to, by się boleśnie przekonać, że rzeczywisty powrót jest niemożliwy. Warlikowski rozgrywa ten wątek w zgodzie z tradycją, utrzymując go zarazem w tym samym rejestrze trywialnej codzienności, jak niedawne „Wyjeżdżamy”. Nieprzypadkowa zbieżność byłaby jeszcze bardziej oczywista, gdyby nie śmierć Zygmunta Malanowicza grającego też w tamtym spektaklu. W „Odysei” zastępuje go Stanisław Brudny, tworzący wspaniałe chaplinowską postać ojca, który wraca po latach, by przekonać się, jak dobrze jego najbliżsi nauczyli się żyć bez niego.

Znam takich ojców, mam ich za sąsiadów. Wszyscy też dobrze znamy ten przykry moment, gdy opowiada się swoje wyjazdowe przygody i po chwili orientuje, że nikogo one nie obchodzą. Tak i opowieści Odysa o niezwykłych przygodach tylko rozdrażniają jego bliskich. Ale do świata, któremu je zawdzięcza, bohater

też nie chce wrócić. Odrzuca pokusę nieśmiertelności podsuwaną przez Kalipso (Jaśmina Polak) i pozostaje pomiędzy światami – w tym samym miejscu i czasie, w którym znalazł się na początku – wszystko już przeżył, ale domu nie odzyskał. Jak mówi pojawiająca się na ekranie jego zmarła matka (Krystyna Zachwatowicz-Wajda) – na wszystko się spóźnił, łącznie z własnym porodem.

Ten spóźniony i niepowrócony bohater kultury śródziemnomorskiej w sposób poetycki łączy się z powracającą w przedstawieniu i w teatrze Warlikowskiego figurą dybuka. Dybuk też jest postacią powrotu – umarłym, który wraca między żywych, bo nie może od nich odejść. O dybuku zamordowanej siostry Szajka (Mariusz Bonaszewski) opowiada mu (w również nagrany, niezwykle przejmującym i aktorsko mistrzowskim monologu) Maja Komorowska, która wierzy, że uda jej się z dybukiem rozstać po znalezieniu brata zmarłej i opowiedzeniu mu o nim. Bo dybuka da się ukoić i odesłać poprzez sztukę, która ma moc przywracania ładu, spełniania niemożliwego.

W „Historii dla Hollywoodu” dowodzi tego teatralna realizacja niepowstałego w rzeczywistości filmu o losach Izoldy Regensburg (Ewa Dałkowska), ocalałej z Zagłady, która marzyła, by jej życie stało się tematem powieści, a następnie wielkiej hollywoodzkiej produkcji. W opowiadaniu Hanny Krall, od którego pochodzi druga część tytułu spektaklu, to sama pisarka podejmuje się napisania takiej powieści, świat wielkiego filmu reprezentuje zaś doradzający jej przyjaciel, Krzysztof Kieślowski. W przedstawieniu powieść i scenariusz pisze Marek Hłasko (Jacek Poniedziałek), film reżyseruje Roman Polański (Piotr Polak), a w roli Izoldy występuje ni mniej, ni więcej tylko Elizabeth Taylor (Magdalena Cielecka). Teatr spełnia więc (przynajmniej częściowo i fikcyjnie) wielkie marzenie Izoldy. Ale zarazem przez sceny ukazujące losy Liz Taylor (m.in. zestawienie filmu, w którym aktorka pojawia się jako Piękna Helena z zainscenizowanym wywiadem, jakiego udzieliła po operacji nowotworu) siła sztuki zostaje podważona.

Udręka ciała i surrealna codzienność wydają się na równych niemal prawach negować spójność i wystarczalność przedstawienia. Warlikowski jest tego świadom, ale koniec końców wybiera po raz kolejny inscenizację. Tuż przed finałem ➔

↳ przywołuje słynny film „Shoah” Claude’a Lanzmanna, by następnie wprowadzić na scenę samego reżysera (Wojciech Kalarus), wygłaszającego komentarz potępiający próby ujmowania Zagłady w schematy melodramatyczne. Umieszczenie przemowy Lanzmanna tuż przed finałem pozwala widzieć w niej coś w rodzaju podsumowującego autokomentarza – jakby sam Warlikowski chciał powiedzieć, że on też inscenizuje, bo nie da się inaczej dobić do prawdy.

W ostatniej scenie dom młodych Izoldy i Szajka nawiedza groteskowy dybuk, grany przez Ewę Dałkowską. Izolda rozpoznaje jego dybukowatą naturę i przebija go kuchennym nożem. Dybuk oczywiście nie umiera – wychodzi z domu i widzimy go, gdy za oknem podskakuje śpiewając „Hava nagila”. Wesoły dybuk wzywający do tego, by się radować, będący zarazem ukrytą pod teatralną charakteryzacją główną bohaterką przedstawienia – znaki natchodzą na siebie i zdają się wzajemnie zgniatać i unieważniać.

Tak w finale, jak i w całej kompozycji ambicją twórców było chyba otwarcie przestrzeni dla twórczej interpretacji, kreatywnego współmyślenia. Zamiast tego otrzymujemy jednak rozbudowany esej teatralny, tylko chwilami wciągający, przez większość czasu męczący albo oczywistościami, albo niezamierzoną parodią odrzuconego scenariusza Quentina Tarantino (wyjątkowo irytująca i zagrana na stereotypach, z niewiadomych powodów rozciągnięta w czasie sekwencja hollywoodzka).

Oglądając całą paletę znakomitych aktorów niezmuszonych do przekraczania poziomu rzemieślniczej przyzwoitości, układając własne interpretacje jak na jakimś teatrologicznym seminarium, niemal bezwolnie wpadałem w złośliwą przekorę każącą widzieć klucz do przedstawienia w powracającej sekwencji męki Marka Hłaski, który strasznie chce zapalić, ale nie ma ognia. I nie ma go też nikt w tej klimatyzowanej sali. Bardzo przyjemnie się w niej siedzi w upalny czerwcowy wieczór, ale potem trzeba wyjść i przypomnieć sobie, że ten przyjazny klimat wytwarzany jest sztucznie, podczas gdy na zewnątrz płonie świat.