

Dariusz Kosiński

„Ch/mury”

1.

Jednym z najciekawszych i najważniejszych nurtów kultury polskiej ostatnich lat kilkunastu są poszukiwania artystyczne i naukowe prowadzone na pograniczu tradycji polskiej i starogreckiej. Chcąc określić je jednym słowem, odważyłbym się powiedzieć, że są to poszukiwania tradycji rodzimej. Rodzimej w podwójnym sensie: tradycji rodowej, tutejszej i równie naszej, ale dzielonej z domem, do którego niedawno weszliśmy – Europą pojmowaną jako projekt odnowionej, odnalezionej rodziny. Specyficzną cechą tych poszukiwań jest ich aktualność, związana z dążeniem do odpowiedzi na pytania o charakterze nie historycznym, ale jak najbardziej dzisiejszym, choć przecież też uniwersalnym. Wydaje mi się, że specyfika tego ruchu kryje się w fakcie, że ten „powrót do Grecji”, niepierwszy przecież w dziejach Polski i Europy, podejmowany jest nie – jak niegdyś – dla znalezienia uniwersalnych śródziemnomorskich kanonów i ideałów, ale dla konfrontacji z początkami, z przodkami odnajdywanymi w chwili, gdy jeszcze stojąc na progu, czynią pierwszy krok ku naszej teraźniejszości, tworzą słowa, których używamy bez zastanowienia, porządkują świat w sposób, który wydaje nam się naturalny a także odczyniają doświadczenia dla nas zatarte lub już wręcz niedostępne. Coraz bardziej zagubieni w świecie, który sobie urządziliśmy, usiłujemy powrócić na ten próg odczytując na nowo pierwotne znaczenia słów, przywołując z niebytu kształty i dźwięki, tropiąc po znikomych śladach realność doświadczeń. Przejrzenie się w greckich źródłach pozwala też zobaczyć w innym świetle to, co rodzime, odświeża poprzez konfrontację nasze rozumienie własnej tożsamości.

Nurt ten jest w pewien sposób ukryty, jego oddziaływanie i waga mogą się osobom nasłuchującym przede wszystkim odgłosów hucznych polemik i awantur wydać problematyczne, ale osobiście jestem przekonany, że za lat naście lub dziesiąt nie będzie wątpliwości, co do jego wartości, a takie dzieła jak *Dziady. Teatr święta zmarłych* Leszka Kolankiewicza, *Realność bogów* Wiesława Juszcza, *Metamorfozy* Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice” czy koncerty „Orkiestry Antycznej” stanowią będą punkty orientacyjne i zarazem zwrotne na drodze rozwoju tego, co długofalowo ważne i żywotne w kulturze polskiej.

Prąd „polsko-antyczny”, jak każdy prąd kulturowy, ma swoje *loci communes*, swoisty stały repertuar tematów, wątków i chwytów, który w chwili obecnej grozi przekształceniem się w zestaw kulturowych i interpretacyjnych sztamp. Dionizos i jego ambiwalencja, zoe i bios, misteria eleuzyńskie, labirynt i jego Pani, trójjedyność chorei – wszystko to, używane bez namysłu, na zasadzie „gotowców”, może już za chwilę zamienić się w rodzaj antycznego mumbo-jumbo, ezoterycznego Disneylandu budzącego dreszcz ubogich. Odkrycia mistrzów powtarzane przez kolejne pokolenia zauroczonych nimi uczniów i akolitów zaczynają nużyć, wywoływać odruch sprzeciwu i irytacji, ponieważ wydają się z każdym dniem łatwiejsze, bardziej oczywiste. Tymczasem wartość dialogu z antykiem (jak każdego autentycznego dialogu) tkwi w wysiłku poszukiwania na własną rękę a także w konieczności utrudniania sobie zadania, by nie popaść w automatyzm, by spotkanie wciąż było żywe.

Piszę o tym wszystkim na wstępie tekstu poświęconego najnowszemu spektaklowi Stowarzyszenia Teatralnego „Chorea” i Earthfall Dance *Po ptakach*, ponieważ fakt, że po komedię Arystofanesa sięgnęli właśnie Tomasz Rodowicz i Maciej Rychły wydaje mi się dowodem na świadomość wskazanych wyżej szans i niebezpieczeństw. „Chorea” realizuje wieloletni program sytuujący się w samym centrum „nurtu polsko-antycznego”. Stawiane w jego projekcie tezy i pytania w dużej mierze opisują podstawowy tego nurtu kierunek i najważniejsze potrzeby, brzmia więc bardzo znajomo. Pierwsze dzieło sceniczne „Chorei” *Tezeusz w labiryncie* zawierało niemal wszystkie podstawowe „punkty osiowe” działań w przestrzeni „Polska-Hellada”, a choć dzięki wysokiej jakości pracy i miłośnemu wręcz zaangażowaniu w nią nie popadło we wtórność, to rodziła się obawa, że dalsze kroki w tę samą stronę grozić mogą kolejnymi nawrotami, że droga zamieni się w kołowanie.

Po ptakach można odetchnąć z ulgą. Z labiryntu „Chorea” wyszła jakby wzmocniona i odnowiona, po czym ruszyła ku innemu połączeniu, pasażowi między antykiem a współczesnością. Już na początku swej w pełni samodzielnej drogi Tomasz Rodowicz i jego zespół odeszli od tego, co wydawać się może łatwe, ku temu, co jawi się jako ogromnie trudne – próbie zbudowania żywego mostu między współczesnością a antykiem, mostu biegnącego nie po łukach „ezoteryczno-misteryjnych”, ale przez sam środek palącej aktualności. Zetkną choreę i pierwsze strony gazet, antyczny teatr i *headline news*, nie popadając zarazem ani w prostactwo uaktualniania cepem (Kreon w mundurze generalskim), ani w kozetkowe odślanianie sekretów ciemnej alkowy – oto prawdziwe wyzwanie, karkołomna jazda po nieprzetartym torze.

2.

Po ptakach zbudowane jest na zasadzie wielowarstwowego montażu, do którego z rozmysłem i pełną

świadomością użyte zostały bardzo różnorodne elementy: słowa i sytuacje wzięte z komedii Arystofanesa *Ptaki* (w nowym przekładzie Janiny Ławińskiej-Tyszkowskiej), melodie i pieśni antyczne, ludowe, współczesne a także specjalnie skomponowane na potrzeby spektaklu przez Macieja Rychłego, techniki nowoczesnego teatru tańca i ruchu, oraz medialne obrazy przemocy – ikony globalnego szaleństwa i gniewu. W montaż ten wpleciono także w bardzo zręczny i przewrotny sposób osobiste doświadczenia twórców spektaklu i związane z nimi oczekiwania widzów. Podejrzewam, że ci, którzy przyszli do Wrocławskiego Teatru Współczesnego, gdzie oglądałem przedstawienie, w większości znali wcześniejszą działalność Rodowicza, Rychłego i „Orkiestry Antycznej”, oczekiwali więc zapewne na jej znak rozpoznawczy – starożytne pieśni. Już na początku ich oczekiwania zostają zaspokojone – rozlega się znana z gardzienickich *Metamorfóz* pieśń „Alla Latous...”, dynamiczny fragment hymnu na cześć Apollona. Brzmi donośnie i energetycznie, ale zarazem w stłumieniu, ponieważ dobiega zza zamkniętych drzwi. Prostokątna scena, wzdłuż której dłuższych boków siedzą we wznoszących się rzędach widzowie, pozostaje w półmroku, oświetlona jedynie odbłaskiem przenikającym przez częściowo szklane drzwi umieszczone przy jednym z boków krótszych, pod drewnianą platformą. Poświata docierająca w naszą sferę cienia jest ciepła i słoneczna, współgrając z pieśnią, która brzmi radośnie i młodzieńczo. Ale do jednego i drugiego my, pozostający w półcieniu i półmroku, nie mamy bezpośredniego dostępu. Pozostaje nam tylko odbłask i echo. I bolesna nostalgia, która ujawnia się w późniejszej fazie przedstawienia, gdy Tomasz Rodowicz, pozostawiony na chwilę na scenie przez młodzieńczy chór, spojrzy na zamknięte drzwi i bijące zza nich światło.

Osią spektaklu nie jest jednak nostalgia za greckim „złotym wiekiem”, ale – kluczowa także dla *Ptaków* Arystofanesa – próba zrealizowania marzenia snutego przez ludzi od tysiącleci – marzenia o Nowym Początku, wyspie, państwie, mieście, które wolne będzie od przemocy i kłamstwa. U Arystofanesa jest to państwo-miasto ptaków, zbudowane za radą Pisthetajrosa – Ateńczyka, który tak zniechęcony zdegenerowaną demokracją swej ojczyzny, że postanowił z niej uciec w poszukiwaniu nowej, szczęśliwszej ojczyzny. Przeciwstawienie świata tkwiących w ciemności ludzi i błyskających w powietrzu skrzydłami, wolnych ptaków, wprowadzone jest już w pierwszej pieśni ptasiego chóru, który tworzą aktorzy „Chorei” przemyślnie i zarazem zabawnie ufryzowani w ptasie koafiury. Patrząc na widzów z wyżyn drewnianej platformy, śpiewają:

Cóż może być lepszego niż posiadać skrzydła?
Gdyby ktoś z was widzowie był jak my skrzydlaty,
To głodu by nie cierpiał słuchając tragedii.
Poleciałby do domu, zjadł sobie kanapkę
I z pełnym brzuchem znowu wrócił na widownię.

Wyśpiewanie tego fragmentu Arystofanejskiej parabazy na początku spektaklu w prosty i klarowny sposób umieszcza nas, widzów w jego rzeczywistości. Pozbawieni skrzydeł i zdolności lotu ludzie żyjący w świecie poniżej ptaków to właśnie my. I to z naszego świata zdają się uciekać trzy postacie w płaszczach i pilotkach, wyczyniające na samym początku przedstawienia dziwne i zabawne sztuki z drabiną, tworzące paradoksalny obraz wspinania się w górę, ale w poziomie (echo podróży dwóch Ateńczyków i Tereusa-Dudka, od której zaczyna się komedia Arystofanesa?). Jeśli więc mówić o inicjalnym podziale rodzącym i przenikającym dramaturgię całego przedstawienia, to przebiega on między ptakami a nami.

Ale to przeciwstawienie stanowi jedynie jakby punkt odbicia i nie oznacza, że świat ptaków jest jednorodny. Wprost przeciwnie: ma on swoich przywódców, ma też outsiderów. Obie te funkcje łączy bodaj najbardziej wyróżniający się ze stada Nawiedzony¹ (Paweł Korbus), który oddziela się od ptasiego chóru, by słowami monologu zbudowanego z fragmentów parabazy i propagandowej mowy Pisthetajrosa głosić wyższość ptaków nie tylko nad ludźmi, ale i nad bogami. Nawiedzony niemal gorączkowo, szybkim szeptem przekazuje widzom swoją wersję stworzenia i dziejów świata, w której to ptaki, dzięki powinowactwu ze skrzydlatym jak one Erosem, są istotami najstarszymi i najpotężniejszymi. Wypowiada też wojnę bogom i ludziom, jednocześnie budując wizję nowej cywilizacji, utopijnego państwa wybranych. Jak każdy prorok, tak i on przechodzi fazę odrzucenia. Chór ptaków, uformowany w wojskowy oddział maszerujący czwórkami w rytm pieśni pogardy, kilkakrotnie powala Nawiedzonego na ziemię i dosłownie przechodzi po nim, by w zakończeniu sceny unieść z rozkrzyżowanymi ramionami w akcie męki i uwielbienia.

Sekwencja ta kończy się gwałtownym złamaniem rytmu. Chór-stado pada na ziemię i leży bezsilny, wręcz groteskowy w swej słabości. Wygląda to tak, jakby podjęta przez Nawiedzonego próba zakończyła się

¹ Nazwy postaci pochodzą częściowo z roboczego scenariusza spektaklu, częściowo zaś zostały utworzone przeze mnie.

klęską, a ptaki, które przed chwilą były jego wrogami, stały się poległymi sojusznikami, ukaranymi śmiercią buntownikami.

Po chwili poszczególni członkowie ptasiego stada powoli podnoszą się, budzeni do życia przez Pisklę (Elina Georgiewa Tonewa) i Oblubienicę/Skowronka (Dorota Porowska-Podleśna). Stado ożywa i od nowa przygotowuje się do budowy idealnego państwa. Znowu zostajemy pouczeni o wyższości ptaków i naszej marności, ale tym razem w działaniach aktorów pojawia się nowy temat – zaślubin z mądrością (Arystofanejską Bazyleą – szafarką wiedzy i władzy). Wywołuje go pierwszy taniec Oblubienicy i Oblubieńca (T. Rodowicz). Ale akord ten zostaje wkrótce zagłuszony przez powtórzenie wcześniejszych działań, scen ptasiego buntu. Nawiedzony jeszcze raz, jeszcze bardziej szaleńczo głosi swoją wizję. Jeszcze raz maszeruje ptasie komando. Ale bunt i walka nie mają już początkowej intensywności. Towarzyszy im natomiast śpiewana przez dwójkę aktorów powolna, niemal melancholijna pieśń, która przenikać będzie odtąd niemal wszystkie sceny spektaklu i długo po nim tłuc się w uszach i głowach widzów:

I staje bogów nieśmiertelnych chór
I z boskich ust płynie wspólna pieśń.
Niesie się w dal niebian szczęśliwych wołanie.

Tę samą pieśń śpiewają półgłosem ptaki, które po walce znowu zostają powalone na ziemię. Kolejna próba buntu została stłumiona przez kogoś, kto zdaje się nie mieć imienia. Atmosfera zmienia się, powietrze przesycę gorycz, smak niemożności i straconych marzeń. Rodzi się on też z pieśni Toma Waitsa, śpiewanej przez Seana Palmera. Jego chrapliwy, dobiegający jakby z otchłani głos towarzyszy drugiemu tańcowi Oblubienicy i Oblubieńca. To jedna z najpiękniejszych scen spektaklu. W tańcu Porowskiej i Rodowicza jest niezwykła harmonia a zarazem delikatność, coś, co ośmieliłbym się nazwać gorzką mądrością wiedzy. Próbując określić swoje doznanie tej sceny nie znajduję lepszego sposobu niż odwołanie się do japońskiej kategorii estetycznej *yūgen*, uznawanej przez Zeamię za jeden z celów i skarbów teatru *nō*. *Yūgen* to subtelne piękno zrodzone z poznania istoty rzeczy i umiejętności spojrzenia na sprawy tego świata z dystansu, spoza. Taniec Porowskiej i Rodowicza w niczym nie przypomina tańca japońskiego, ani greckiego, bliżej mu do dancingu zmęczoną, późnonocną porą. Ale mimo to bije od niego światło spokojnego piękna zrodzonego z wiedzy.

Działania aktorów przenoszą się stopniowo na przeciwległy do drewnianej platformy koniec sceny, gdzie wznosi się ciemna ściana, stanowiąca podstawę wysokiego podestu, na którym ulokowany jest Maciej Rychły wraz ze swoimi instrumentami. I ściana, i podest pełnią w semantyce przestrzeni funkcje bieguna przeciwległego do platformy, na której pojawiają się po raz pierwszy „boskie ptaki”. Tu właśnie stado wznosi swoje miasto, a budowa (tak jak u Arystofanesa) zwieńczona zostaje aktem zaślubin. W przeciwieństwie do komediowego wesela Pisthetajrosa i Bazylei, oznaczającego ostateczny tryumf zmyślnego Ateńczyka i jego skrzydlatych sojuszników, zaślubiny w *Po ptakach* to niemal rytualny akt zadawania cierpienia. Oblubieniec kilkakrotnie powoli podchodzi do czarnej ściany, pod którą stoi Oblubienica i silnie uderza w drewno tuż obok jej głowy. Zaślubinom nie towarzyszy wesele, ale lament:

Teraz już całość o toczona murem
Bramy zamknięte i straż stoi wkoło
Chodzą... patrole ćwiczy się alarmy
Sprawdzanie straży, sygnały
Na basztach

Nie będzie Nowego Miasta pomiędzy niebem a ziemią. Nowe okazało się niemożliwe. Zamiast niego zrealizowała się powtórka – ta sama historia z tymi samymi błędami i tym samym efektem. Zamiast utopijnej oazy powstało luksusowe osiedle dla wybrańców.

Wśród jego mieszkańców nie będzie Nawiedzonego. Wzgardzony prorok pozostał za murami. Jedyne, co mu pozostaje, to bunt przeciw wszystkim i wszystkiemu. W ostatniej scenie widzimy go, jak stoi w centrum sceny, obwieszony prostokątnymi lampami jarzeniowymi niczym ładunkami wybuchowymi. Samobójczy zamach dokonuje się, gdy w sali zapala się światło, oznaczające ostateczny koniec wspólnego świata ludzi i ptaków.

3.

Powyższa relacja nie jest pełna i kompletna. Pełna być nie może, już choćby dlatego, że przedstawienie widziałem tylko raz, są więc zapewne sceny, które pamiętam niedokładnie, są pewnie i takie, których nie pamiętam w ogóle. W sposób oczywisty osłabia to wartość tego, co napisałem. Z drugiej jednak strony, jeśli

zgodzimy się, że teatr – sztuka teraźniejszości, jest zarazem sztuką tworzenia pamięci, to można moją niepełną relację czytać jako zapis tego, co się w pamięci osadziło, co się w nią wbiło i żyje własnym życiem. Przystępując do pisania miałem przeczucie, że jest tego sporo, ale było dla mnie pewnym zaskoczeniem, że tak wiele scen pamiętam tak dobrze, że potrafię w sobie przywołać ich niemal zmysłowe doznanie, które niezgrabnie i chyba bezskutecznie próbowałem oddać słowami. Czytając to, co napisałem, z niepokojem zauważam, że w swej relacji usiłuję nadać całości pewną linearność, uporządkować spektakl jak opowieść. Tymczasem jest on raczej pieśnią i tańcem, choreografią, zbudowaną wokół tematów, rytmów i centrów energii. A choć jest w *Po ptakach* temat wiodący (i ten próbowałem wyakcentować), to szczególna jakość i wielka wartość tego przedstawienia polega na współbrzmieniu tematu głównego z tematami innymi, na swoistym rezonansie, sprawiającym przepływ życia między Atenami Arystofanesa a londyńskim metrem w lecie i wrocławskim teatrem zimą 2005 roku. Spektakl wyreżyserowany przez Jessicę Cohen, Jima Ennisa i Tomasza Rodowicza daleki jest od alegorii, nie usiłuje pokazać, że ludzie są tacy sami mimo upływu lat. Wprost przeciwnie – odkrywa raczej różnice spowodowane przez dzielący nas dystans dziejów, mówi o tym, co stało się w wielowiekowym międzyczasie. Ale właśnie dzięki temu, że usiłuje zrozumieć dziś przez przejrzanie się w antyku, pozwala przodkom zbliżyć się do nas. Właśnie tak. Brzmi to dziwnie, ale *Po ptakach* wydaje mi się raczej próbą zrozumienia współczesności z punktu widzenia starożytności, niż odwrotnie. Jakby dziadkowie starali się zrozumieć świat swoich późnych wnuków i z przerażeniem odkrywali, do czego doszło.

Arystofanes zawędrował w XXI wiek i śmiech zamarł mu na ustach.

Dariusz Kosiński