

Nic nie rzekła Aniołowi

DARIUSZ KOSIŃSKI

Po nieudanej próbie powołania teatralnej wspólnoty Jan Kłata coraz mocniej wchodzi w osobiste porachunki z przeciwnikiem największym i najtrudniejszym. W jego najnowszych przedstawieniach co chwila powraca ten, którego imię Legion.

NIE PRZESTANĘ POWTARZAĆ, ŻE LIKWIDACJA dyrekcji Jana Klaty w Starym Teatrze była więcej niż zbrodnią – była błędem. Ale nie mam zamiaru znów do tego wracać. Co zostało powiedziane, to zostało. Życie toczy się dalej, teatralne też, a pewnie i samego Jana Klatę wałkowanie tematu jego dyrekcji już męczy.

Jeśli potrącam jeszcze tę strunę jęczącą, to czynię tak dlatego, żeby spróbować syntetycznie i z dystansu spojrzeć na jego „ponarodowostare” przedstawienia.

Poza wspólnotę

Na tle generalnie przeciwwspólnotowego polskiego teatru Jan Kłata był jednym z ostatnich reżyserów, którzy usiłowali tworzyć przedstawienia odwołujące się do wyobrażenia o wspólnotocie. Czymś połączonej, nawet jeśli tym czymś była żaloba po sobie samej. W wielu jego przedstawieniach „narodowych” (np. „Trylogia”, „Termopile polskie” i oczywiście – „Wesele”) powraca ten sam motyw oskarżenia zbiorowości o to, że nie jest już żadną żywą i autentyczną jednością, choć nadal wyobraża sobie sama siebie jako taką.

Biedne rytuały i uniesienia bohaterów zamienionych w pensjonariuszy przytułku, piasek rzucony w twarz przywódcy odpoczywającemu na południowej plaży, męczące korowody wokół pustej kapliczki – wszystko to były mocne sekwencje oskarżenia i prowokacji podejmowane w nadziei, że teatralny szok wywoła reakcję obronną, a choćby i refleksję na temat tego, czy i co mamy jeszcze ze sobą wspólnego. Wszystkie spotkały się z taką samą obojętnością, albo jeszcze gorzej – odgrywanym w teatralnej sali zachwytem: wspólnota chłostana teatralnym oskarżeniem przeżyła masochistyczną rozkosz i wstała do owacji. Ach, jakżeśmy marni, ach! Bij mocniej, niech

jeszcze bardziej poczujemy się w swojej niegodziwości!

Nic więc dziwnego, że owacjom towarzyszyły cisza i pustka, jakimi przyjęto próby protestów wobec ministerialnej intrygi pozbawiającej Stary Teatr ostatniego dyrektora, który poważnie traktował przymiotnik „narodowy”. Ten kontrast może najjaskrawiej pokazał, że Kłacie nie udało się stworzyć wspólnoty, która w krytycznym momencie wystąpiłaby w jego obronie i w obronie teatru, jaki proponował. Sądzę, że ta porażka nie jest jego osobistą winą, ale efektem zmian w teatrze, kulturze i społeczeństwie.

Mówiąc krótko: teatr nie potrzebuje już wspólnoty. Więcej – teatr staje się na nowo ważny właśnie dlatego, że przestał być narzędziem do jej powoływania, nie mówiąc już o świątyni, w której miałyby ona być umacniana. Taką funkcję spełniają dziś stadionowe demonstracje jedności, od których zapożyczają taktykę i estetykę patriotyczne marsze i narodowe pielgrzymki. Wobec potęgi masowych przedstawień wytwarzających wspólnotę teatr zdecydowanie zwrócił się ku jednostce, ku samotności i intymności pojedynczego mierzenia się z życiem i śmiercią.

Long time coming

Podobny zwrot nastąpił też w twórczości Jana Klaty. Dowodzą tego dwa przedstawienia zrealizowane w Pradze: „Miarka za miarkę”, a jeszcze wyraźniej – „Faust”, w którym wyczułem i wyczytałem osobiste mierzenie się z bardzo katolickimi pytaniami o winę, grzech i ocalenie. Tej tezie można oczywiście przeciwstawić gdańskie „Trojanki”, uznając je za powrót do tematu wspólnoty. Tyle że tu mowa o jej zagładzie, jej zainscenizowanej z całą brutalnością likwidacji, a przede wszystkim – lamencie po jej utracie.

Argumentów na rzecz „zwrotu ku osobistemu”, który nastąpił w twórczości Klaty, dostarcza przedstawienie, od którego zaczął obecny sezon, wracając do Krakowa – i to wracając znacząco, bo do Teatru Nowego Proxima z inscenizacją „Długu”, inspirowanego książką Davida Graebera. Na niewielkiej i stosunkowo ubogiej scenie reżyser pokazał Krakowowi, co stracił, przywożąc ze sobą czworo wspaniałych aktorów, którzy wraz z nim opuścili Stary Teatr: Bartosza Bielenię, Marcina Czarnika, Monikę Frajczyk i Małgorzatę Gorol. W przedstawieniu perfekcyjnie wymyślonym na ograniczone warunki sceniczne i czyniącym z tego ograniczenia siłę ta czwórka asów współczesnego możliwego i istniejącego aktorstwa instrumentalnego aranżuje przepływające z niezwykłą energią sytuacje i działania skomponowane wokół tytułowego hasła.

„Dług” nie jest jednak wyłącznie teatralnym esejem ekonomicznym, ale także (a może wręcz przede wszystkim) – metafizycznym. Choć tematyka kredytów, pożyczek i zobowiązań finansowych oraz fikcyjności operacji bankowych jest w nim mocno obecna, to tematem przewodnim jest dług, który zaciągamy żyjąc i który spłacamy każdego dnia. Zasadniczą część przedstawienia tworzą sekwencje wykorzystujące fragmenty znanych dzieł literackich, używających metafory pożyczki i długu do rozważań etycznych i metafizycznych. Raskolnikow odwiedza starą lichwiarke, Shylock zawiera umowę z Antoniem, Jezus opowiada przypowieść o dwóch sługach dłużnikach... Aż w końcu pojawia się scena pierwszej rozmowy Fausta z Mefistem, w której mowa jest o strachu przed śmiercią, a nie o zobowiązaniach finansowych. (Swoją drogą duet Marcin Czarnik jako Faust i Małgorzata Gorol jako Mefisto brzmi w tej sekwencji tak wspaniale, że gdybym był teatralnym producentem, natychmiast wziąłbym kredyt na realizację całości dzieła Goethego z tą właśnie dwójką).

Cyrograf, który podpisuje Faust w kulminacyjnej scenie „Długu”, łączy jego metafizyczny i ekonomiczny wymiar, także w tym sensie, że dług i jego spłata stają się losem Fausta. I zarazem naszym. Operując danymi oraz historiami zaczerpniętymi od Graebera i innych, Kłata dowodzi, iż dług finansowy urosł do takich rozmiarów, że przestał być jakąś wymierną, dającą się zarządzać wielkością, a stał się



MAURYCJ STANKIEWICZ / TEATR NOWY

„Matka Joanna od Aniołów”, Teatr Nowy w Warszawie, 28 listopada 2019 r.

dosłownie nadprzyrodzony. W tym kontekście przywołana w finale akcja członków zespołu KLF, którzy w 1995 r. spalili banknoty wartości miliona funtów, ma wymiar radykalnego gestu w swojej niepojmowalności nieludzkiego, transcendentnego, a zarazem będącego jedyną naprawdę sensowną odpowiedzią na cyrograf, który wszyscy – jak się zdaje – podpisaliśmy.

Przedstawienie kończy się zaskakującym (ale zarazem już dobrze znanym z ostatnich przedstawień Klaty) „aktem osobistym”. Michał Czarnik śpiewa piosenkę Sama Cooka „A Change Is Gonna Come”, swoisty hymn Afroamerykanów walczących o swoje prawa, znany z wielu wykonania (m.in. Arethy Franklin i Beyoncé) oraz z wielu nawiązań (zwłaszcza za prezydentury Baracka Obamy). Zarazem jest to pieśń człowieka samotnego i opuszczonego, któremu pozostała już tylko irracjonalna wiara, że zmiana nastąpi. Piosenka jest anachronicznie emocjonalna i Czarnik tej emocjonalności nie osłabia, śpiewa ją bez ironicznego nawiasu. A choć piosenka mówi o zmianie, to tym, co bije z tej sceny, jest raczej zmęczenie zbyt długim oczeki-

waniem na to, co powinno nastąpić już dawno.

Zadra

To zmęczenie, by nie rzec: udręczenie, kulminuje w może najjaśniej i najbardziej bezpośrednio religijnym przedstawieniu, jakie widziałem w teatrze od wielu lat – „Matce Joannie od Aniołów”, którą Kłata zrealizował właśnie w Nowym Teatrze w Warszawie (premiera 30 listopada). Widziałem je dzień po premierze, a więc w pierwszą niedzielę Adwentu. Być może data nie była przypadkowa, ale nawet jeśli tak, to adaptacja opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza wcale adwentowa nie jest. Adwent to przecież czas skupionego, ale jednak radosnego oczekiwania na zapowiedź zbawienia, nowego życia. W „Matce Joannie” według Klaty trudno się doszukać takiej zapowiedzi. Centrum spowitej czerwonymi kotarami sceny wypełniają wprawdzie wysokie, strome, białe schody (świetna scenografia Justyny Łagowskiej), ale nie są to schody do nieba. To raczej jakieś spotęgowane Schody Hiszpańskie – glamourowy wybieg dla pokazu mody, a też i scena rewiewowa, na

której popisują się kolejni „ojcowie duchowni”.

Ambiwalencje tej centralnej konstrukcji uruchamia w pełni scena, o której pewnie pisać się będzie najczęściej. Młody Papież (Maciej Stuhr) ubrany w biały strój papieski i ogromny kapelusz znany świetnie każdemu miłośnikowi serialu „Młody papież” Paola Sorrentino, parodiuje lekko Jude’a Law, cytując początek filmowego przemówienia na placu świętego Piotra. Ale mówi tylko pierwsze słowo: „Zapomnieliśmy”. Powtarza je wielokrotnie, pokazowo schodząc po schodach, a następnie równie pokazowo z nich spadając.

„Zapomnieliśmy” – brzmi gorzko, groteskowo i zarazem bardzo serio. Mogłoby być kwintesencją tego przedstawienia, gdyby nie to, że Kłata nie ogranicza się tylko do wyrzekania na pustkę kościelnych rytuałów i pouczeń. Ważniejsze wydaje się pytanie o możliwość wiary w świecie, którego kapłani zamienili najświętsze słowa w kiczowate występy. Celuje w nich Kardynał Callarus (Wojciech Kalarus oczywiście). To on kontrpunktuje sceny między Joanną i księdzem Surynem (znów rewelacyjni, choć operujący odmiennymi środkami, Gorol i Bielenia), śpiewając oazową frazę polską wersję „Blowin’ in the Wind” Boba Dylana czy recytując z emfazą „Hymn do miłości” św. Pawła. To scena szczególnie dwuznaczna, bo po słowach „gdybym oddał swoje ciało na spalenie”, Kalarus „odgrywa” cierpienia płonącego człowieka, co w Warszawie, wobec (nie) pamięci o śmierci Piotra Szczęsnego, jest naprawdę bardzo ryzykowne. Kłata wyrzeka się ostrożności, drążąc miejsca bolesne i jakby szukając odzewu. Ale odpowiada mu cisza. Jak w przewrotnej scenie, w której Bartosz Bielenia zwracając się do widzów inicjuje wspólną modlitwę „bardzo dobrze nam znanymi słowami”. Czyستم głosem śpiewa „Ojciec nasz” – raz, drugi, trzeci. Śpiewa prosto, bez namaszczania. Modlitwa Pańska w modnie areligijnym teatrze warszawskim brzmi obco i samotnie. Nikt oczywiście jej nie podejmuje. Nikt nie będzie się przecież „wygłupiał”, modląc się na głos na teatralnej widowni. Kłata to chyba wie i zastawia tę pułapkę, by ujawnić pustkę otaczającą świat opętany przez demony.

Nic więc dziwnego, że Suryn przegrywa. Choć zgadza się oddać szatanowi siebie w zamian za obietnicę uwolnienia →

⇒ Joanny, a cyrograf pieczętuje krwią niewinnych prostaczków, to Wszekłamca go oszukuje. Zakonnica nie zostaje uleczona. To ona wypowiada ostatnie słowa, jakie padają z białoczerwonej sceny: „Krew pachnie w stajni”. Ofiara nie została przyjęta. Szatana nie udało się wypędzić, a Boga w tym przedstawieniu nie ma, choć co chwila ktoś się na niego powołuje i do niego modli.

Wychodząc z teatru mam wrażenie, że najpowszechniejszą reakcją, którą wywołuje „Matka Joanna”, jest konfuzja. „A myśmy się spodziewali”: umacniających naszą „nowoczesność” ataków na polski Kościół, komentarzy do bieżących sporów wokół niego, spektaklu dynamicznego i ostrego. Klata tymczasem świadomie zwalnia tempo i ścisza ekspresję. Chwilami ma się wrażenie, jakby cytował pracującego także w Nowym Michała Borczucha. W teatrze hołubiącym „słabą” reżyserię, Klata – „mocny” inscenizator – jakby przejął cudzą estetykę, by paradoksalnie wzmocnić ów efekt konfuzji, wymknąć się oczekiwaniom, wciągnąć w hipnotyzującą grę wieloznaczności, jak w może najpiękniejszej scenie przedstawienia – miłosnym tańcu Joanny i Suryna do zmiksowanych zaśpiewów i słów z modlitw Jana Pawła II.

Konfuzja, którą sam czułem, nie jest rozczarowaniem i niezrozumieniem. Jest zadrą. „Matka Joanna” to przedstawienie, które stawia opór próbom „odczytania”, to przedstawienie nie chce być ujęte. Chce dręczyć jak dręczące może być pytanie o wiarę w świecie karabinów maszynowych z krucyfików i rewii świętych recytacji. Domaga się odpowiedzi we własnym imieniu, bo jest pytaniem zadany serio i serio nieudzielającym odpowiedzi.

Na plakacie do spektaklu wykorzystano fotografię rzeźby Kle Mensa „Święta Rita” – jednego z 15 odlewów wykonanych lakierem samochodowym na kompozycie polimerowym. To kolejny dwuznaczny wizerunek – seryjna świętość z trywialnego materiału. I tylko w tym podwojonym nawiasie może pojawić się przypomnienie, że ta święta jest patronką ludzi ponizonych i spraw tak trudnych, że aż niemożliwych.

© DARIUSZ KOSIŃSKI