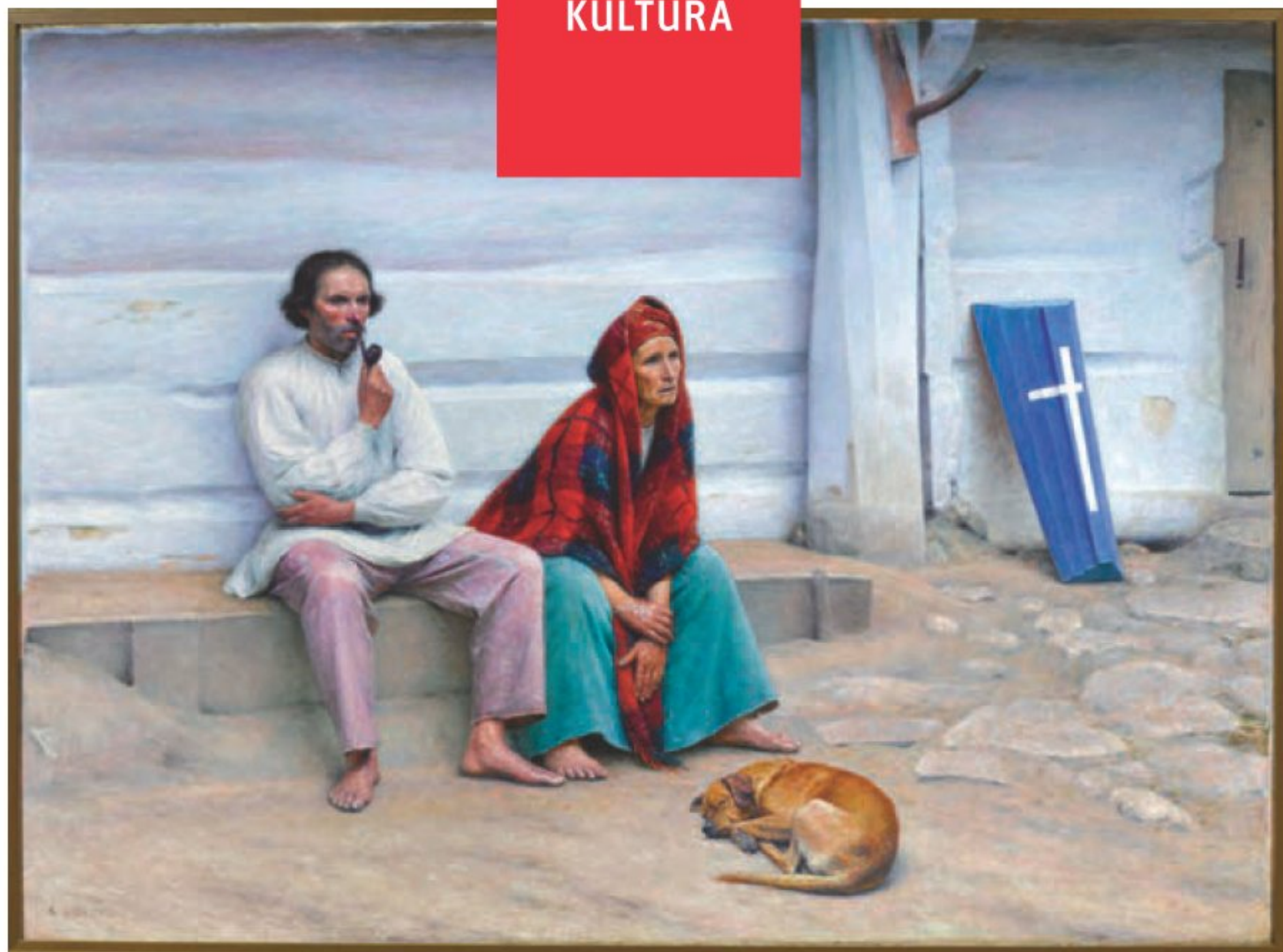


KULTURA



DAREMNE RAMY

Kiedy Muzeum Narodowe czciło obrazy polskości, w teatrze bunt przeciwko władzy obrazów wzniecał Oliver Frlić, ten od „Klątwy”, która tak oburzyła albo zachwyciła Polaków.

DARIUSZ KOSIŃSKI

Ustawiona przed Muzeum Narodowym w Warszawie papieska instalacja Jerzego Kaliny przesłoniła otwartą tam właśnie wystawę „Polska. Siła obrazu”. Przesłoniła chyba chwilowo, bo emocje wokół papieża z meteorytem z wolna opadają, a ekspozycję oglądać można do 20 grudnia, więc jest jeszcze czas, by ją zwiedzić.

Wystawa stanowi – jak napisano w katalogu – „nową odsłonę retrospektywy sztuki polskiej”, którą Muzeum Narodowe i Instytut Adama Mickiewicza przygotowały we współpracy i dla filii Luwru działającej w Lens. Tamtą wystawę otwarto niemal dokładnie rok wcześniej pod znacząco inną nazwą: „Polska (1840–1918). Namalować duszę narodu”.

„Dusza” owa, pozostając pod obcą władzą dokładnie w tym samym czasie, gdy

w Europie kształtowały się nowoczesne państwa narodowe, nie miała wielu możliwości, by okryć się politycznym i ustrojowym „ciałem”, wytwarzała więc siebie jako przedstawienie, w tym także jako obraz. Istniała, bo była wciąż przedstawiana, odgrywana i wystawiana.

Jeśli tytuł „Polska. Siła obrazu” czytać dosłownie, można uznać, że wystawa ma pokazać, w jaki sposób poprzez obrazy stworzona została Polska wyobrażona, co nie znaczy – nierealna. Jak wiadomo nie od dziś, narody są „wspólnotami wyobrażonymi”, więc to, co powstało dzięki sile obrazu, nie jest fantazją i iluzją, ale rzeczywistością oddziałującą na każdą sferę bieżącego życia, z reakcjami na koronawirusa włącznie. Czyż nie jest echem Somosierry żądanie „antycovidowców”, by „skończyć z pandemią”?



Animula vagula

Mylne byłoby jednak mniemanie, że wystawa warszawska ma jakieś ostrza krytyczne. Zorganizowana oczywiście w ramach pięcioletnich obchodów stulecia odzyskania niepodległości, wpisuje się raczej w autopanegiryczną narrację akcentującą wielkość i wspaniałość Polski jako kreacji stworzonej w odpowiedzi na sytuację zniewolenia.

Już na wstępie deklaruje zdecydowanie, że okres zaborów, w którym „uksztaltowały się miejsca wspólne wyobraźni Polaków” oraz „rodzaj powszechnego języka obrazowych formuł” (cytaty z umieszczonych na wystawie tekstów), traktuje jako „interregnum”, a więc dziwny i paradoksalny czas, gdy wspólnota pozostaje bez własnej władzy, a to, co tworzący ją ludzie robią, jakby nie



PIOTR LIGIER / MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE x2

Józef Brandt „Wyjazd z Wilanowa Jana III i Marysieńki Sobieskich”.
Po lewej: Aleksander Gierymski „Trumna chłopska”

przynależy do polskiego życia. W czasach „interregnum” dusza polska żyje poza wrogą jej realnością, chroni się w świątym, a jeśli spogląda na teraźniejszość, to zawsze z bólem i melancholią napędzaną przez traumę. Taki przekaz jasno płynie z pierwszych sal.

Ekspozycja zaczyna się od „Rejtana” Jana Matejki i „Melancholii” Jacka Malczewskiego, tworzących rozpaczliwie cykliczny dramat narodu, który daremnie usiłuje powstać z upadku i wrócić do życia. Patrząc na płótno Malczewskiego, stojąca obok mnie starsza pani mówi nagle: „Powstańcy, powstańcy, powstańcy – chłopcy umierające”. Jest w jej głosie kulturalnej warszawianki, która w niedzielne popołudnie przyszła obejrzeć ważną wystawę, jakieś znużenie oczywistością tego obrazu. Nie da się

go podważyć, bo jak tu zanegować realność umierania tych „chłopów”, ale zarazem widziało się go już tyle, tyle razy, że poza powtarzaniem nic już zrobić się nie da. To znużenie czuję i ja, gdy oglądam kolejne Matejki w sali „Mitologia narodowa”. „Wernyhora”, „Dzwon Zygmunta”, „Stańczyk”, Napoleony Michałowskiego i bladość Radziwiłłówny Simmlera – wszystko się stało i nic się nie od stanie, choć przecież kiedyś gdzieś tam tęgie pyski...

Z koła niemal chocholich znużeń wyrywa mnie spojrzenie rzucone z ukosa na bezwstydnie ujawniające się w tej mitycznej sali marzenie o imperium. Niedaleko od siebie wiszą „Sztandar Proroka” Juliusza Kossaka i „Wyjazd z Wilanowa Jana III i Marysieńki Sobieskich” Józefa Brandta – płótna sławiące potęgę zwy-

cięcy spod Wiednia. Wpisana weń legenda „przedmurza chrześcijaństwa” ma dziś oczywisty wymiar islamofobiczny, jak na dłoni widoczny w podmieanie chorągwi tureckiego dostojnika na legendarny „sztandar Mahometa”. Z kolei na obrazie Brandta na pierwszym planie widoczni są czarnoskórzy służący królewscy, z pewnością kupieni od handlarzy niewolników. Biegają z latarniami w mroźny dzień po śniegu, a ich przerażone twarze przesłaniają i unieważniają dumę polskich jeźdźców z królewskiego orszaku.

Piesek śpiący

W kolejnych salach kolejne obrazy coraz mocniej wyrywają się z narzuconej im ramowej narracji, która pęka pod naporem ich siły. Gdyby na „Dramat

→ „teraźniejszości” w sali poświęconej powstaniom spojrzeć nie z perspektywy martyrologii Grottgera, ale przez naznaczoną traumą i przesyconą śmiercią codzienność Malczewskiego, to może nie szukalibyśmy „duszy polskiej” na wznowianych co pokolenie mszach za ojczyznę, zamiast tego pochylając się uważnie i troskliwiej nad szeroko otwartymi oczyma patrzących na nas z boku dzieci?

Gdyby zamiast opowiadać znów baśnie o „wielokulturowej Rzeczypospolitej”, sięść na dłużej przed „Trumną chłopską” Aleksandra Gierymskiego i zapytać, jaki zacięty w napięciu ciała ból pochyła plecy kobiety i jakie lata okrucieństw wyuczyły męczyznę obojętności pozwalającej mu spokojnie palić fajkę, może mniej byłibyśmy skłonni do rojenia snów o odnowie „Sarmacji”? Może czas byłby najwyższy, by myślenie o Polsce zaczynać nie od bieli papieża i czerwieni morza, przez które przenosi kosmiczny kamień, ale od porażającego błękitu tej trumienki dziecięcej opartej o białą ścianę?

Tyle lat już minęło, gdy wezwany tym błękitem pojechałem bez pozwolenia rodziców do Krakowa na „Polaków Portret własny”. Tyle wizerunków, konterfektów, ikonicznych scen przesunęło się przed oczyma. A ten błękit nadal śpiewa w sposób, którego nie jestem w stanie wytrzymać i któremu nie mogę się oprzeć. I jeszcze myśl, że Polska to ten piesek zwinięty spokojnie u stóp i śniący sen, w którym trumny nie ma, a są kolorowi Huculi, kołomyjki, Sichulskie dzieci modlące się do Boga brzęczącego pszczołami w lipach...

„Trumna chłopska” ostatecznie rozbija podpowiadaną przez komentarze narrację wystawy. Po niej już nic nie chce się ułożyć. Wypisaną na ścianie pochwałę dworu polskiego jako ostoji polskości kompromitują wiszące w tej samej sali wiejskie karczmy i chaty z tłoczącymi się przed nimi chłopami. Ci mocni mężczyźni i energiczne kobiety żyjący poza tą „ostoją”, do tej „ostoi” ledwie wpuszczani tylnymi drzwiami, byłby więc z polskości wykluczeni?

Wykluczeni byłiby z niej też ci aheroicznie brzydzy i nędzni robotnicy i robotnice z „Roku 1905” Witolda Wojtkiewicza, który salę dalej rzuca wyzwanie podniosłej martyrologii Grottgera? Ale przecież patronująca im Jutrzenka Swobody, choć odarta z wszelkich znamion świę-

tego obrazka, nadal jest wizerunkiem polskiej Madonny.

Obrazy wymykają się opowieści, bo ich siła nie w tym, że malują fantazmatyczną polską duszę, ale w tym, że niepodległe wystają spod duchowo-mitycznej narracji, rozrywają ramy „dziedzictwa narodowego” i snów o potędze, wskazując na podziemną rzekę płynącą pod staraniami ornamentatorów i dostarczycieli masochistycznych rozkoszy. W galerii polskiego Symbolicznego to polskie Realne dopomina się swego miejsca i głosu. Niebezpieczne, jak to Realne przypomina, że nie staje się przed obrazem bezkarnie.

Europa (wy)obrażona

Krzysztof Rutkowski nauczył mnie przed laty, że przypadek jest najwyższą formą konieczności. Taki właśnie przypadek sprawił, że w tę samą niedzielę, gdy mogłem obejrzeć wystawę w Muzeum Narodowym, Nowy Teatr w ramach Festiwalu „Nowa Europa. Zbliżenia” pokazał przedstawienie Olivera Frljicia „Imaginary Europe” zrealizowane jako część projektu European Ensemble.

Już same podstawowe informacje atakują kłopotliwym nagromadzeniem powtórzeń. Czy nie za dużo tej Europy zespolonej, zbliżanej i imaginowanej za europejskie pieniądze oczywiście? Czy nie

Może czas byłby najwyższy,
**by myślenie o Polsce
zaczynać nie od bieli
papieża i czerwieni morza,**
przez które przenosi
kosmiczny kamień,
ale od porażającego błękitu
dziecięcej trumienki
opartej o białą ścianę
w obrazie Gierymskiego?

zbyt nachalnie wciska się ta sponsorowana przez brukselskich technokratów wciąż „nowa” wspólnota wyobrażona, do której kiedyś aspirowaliśmy z radością, a którą dziś szef wszystkich szefów piętnuje jako wrogą mafię? Czy nie przeciw-



skuteczne jest wynajmowanie Frljicia, osławionego bluźniercy, by z wielonarodową i wielojęzyczną grupą młodych aktorów i aktorek realizował teatralną utopię europejskiego zespołu?

Frljić nie byłby sobą, gdyby nie zaczął od konfrontacji z tymi pytaniami i gdyby przez całe przedstawienie nie powracał do podstawowej i zarazem konkretnej sytuacji, w której aktorki i aktorzy podejmują swoje działania wobec tej, a nie innej grupy widzów. Nie byłby też sobą, gdyby nie wywrócił mitu europejskiej jedności, brutalnie i bez znieczulenia inscenizując narodowe konflikty i napięcia ledwo przykryte wspólnotą interesów. Jednak najważniejszym zadaniem, jakie postawił swojemu zespołowi w „Imaginary Europe”, wydaje się zmierzenie z siłą obrazu, tyle że nie czczoną i z odpowiednim dystansem podziwianą, ale jak najdosłowniej podważaną i rozbijaną.

Aktorki i aktorzy grają na pustej scenie, w której centrum znajduje się wielki prostokąt. Na początku czarny (co okazuje się nawiązaniem do „Czarnego kwadratu” Malewicza), zostanie następnie ujawniony jako rodzaj ogromnych puzzli pokazujących kolejno dwa obrazy mistrzów francuskiego, a więc i europejskiego romantyzmu: „Tratwę »Meduzy«”



„Imaginary Europe”, reż. Oliver Frljić,
projekt European Ensemble

MATERIAŁY PRASOWE SCHAUSPIEL STUTTGART

Théodore’a Géricaulta oraz „Wolność wiodącą lud na barykady” Eugène’a Delacroix. W przedstawieniu przywoływane są także inne obrazy (np. słynny „Anioł Historii” Paula Klee, oczywiście w interpretacji Waltera Benjamina), ale to te dwa wyznaczają przewodnie tematy dwóch części spektaklu.

Pierwsza jest – zaskakująco jak na Frljicia – jawnie żałobna, niemal rozpaczliwa. Opowieść o rozbitkach z „Meduzy” rozgrywana na tle obrazu przez grupę ogołoconych ze wszystkiego aktorów zaczyna się trochę jak wykład z reinterpretacji krytycznej, ale stopniowo przechodzi we wcielaną przez European Ensemble apokalipsę Starego Kontynentu, a nawet coś w rodzaju egzekwii nad jego rozpadającym się trupem. Nie ma wątpliwości – to my jesteśmy rozbitkami z „Meduzy”, pożeranymi przez pragnienie, za którym płyniemy, by w końcu odkryć, że jego głos należy do krwiożerczych syren. Zamiast wyspy – tratwa, zamiast Utopii – ludożerstwo.

Elevatio Crucis

Po dynamicznej przerwie, w której powinniśmy razem z aktorami układać z klocków kolejną europejską ikonę – „Wolność wiodącą lud na barykady”

Delacroix (nie robimy tego jednak, bo pandemia każe trzymać dystans) – krytycznej reinterpretacji poddane zostaje samo dzieło, które stało się bodaj najbardziej rozpoznawalnym i oczywistym wizerunkiem rewolucji. Tej jednak oczywiście nie będzie i nawet przez chwilę nikt na tej sali nie zdaje się poważnie i z rewerencją traktować obrazu francuskiego romantyka jako wezwania do jej wywołania. Krytyczne analizy aktorów ujawniających męskie fantazje i patriarchalne schematy wpisane w postać półnagiej Wolności, problematyzujące gest samowmalowania się artysty w szeregi bojowników, a w końcu dowodzące, że walka jest przegrana i wszyscy za chwilę polegną – nie robią na nikim specjalnego wrażenia.

Wolność może dziś co najwyżej powieść antycovidowców na marsz ochrzczony jej imieniem. European Ensemble i jego widzowie świetnie to wiedzą, więc o ile o „Tratwie »Meduzy«” mówili i słuchali z przejęciem, o tyle z płótna Delacroix co najwyżej przedrwiwają jak z dawnego lidera protestów, który został premierem i nawołuje do spokoju.

Ale na scenie jest jeszcze jeden wizerunek – wniesiony na początku, pokazany, a cały czas czekający z boku jak Czecho-

wowska strzelba. To malowany krucyfiks kojarzący mi się z romańskimi krzyżami z włoskich katedr, choć nie jest tak smukły i kolorowy. W Warszawie wnieśli go na front sceny polscy członkowie zespołu: Jaśmina Polak i Jan Sobolewski, tuż po tym, gdy wyładowali na koleżance z zespołu skumulowaną nienawiść do Niemców i Rosjan.

Wydaje się, że odegrają za chwilę kolejny bluźnierczy żart – Jezus okazuje się członkiem European Ensemble, z którym oboje rozmawiają, udzielając mu na zmianę głosu. Dialog jest początkowo utrzymany w stylu ludowej farsy – Jezus obiecuje, że wejrzy na tego spośród widzów, kto tu i teraz się rozbierze. Ale wygłup zaczyna z wolna poważnieć. Nie żeby stawał się całkiem serio, bo tego właśnie nikt by chyba na serio nie wziął – ale w całej tej żartobliwej atmosferze pojawiają się słowa o tym, że wartości, które Jezus ucieleśnił, etyka, której nauczał, powinny znaleźć się w samym sercu Europy. Nawet streszczone brzmi to jak żart, bo przecież trudno uwierzyć, że znany z ostrego ataku na Jana Pawła II chorwacki reżyser na serio mówi niemal to samo, co „polski papież”. Tyle tylko, że słowom towarzyszy tu i słowa przekracza działanie – doprawdy niespodziewane.

Gdy Polak i Sobolewski przestają mówić, usiłują sprawić, by krzyż stał samodzielnie. Już wydaje się, że odnieśli sukces i mogą odejść, ale odsuwają ręce, krucyfiks znów się przechyla i trzeba go podtrzymać. I tak co chwila. Trwa to długo. Na tyle długo, by nie móc nie zobaczyć tego obrazu: w warszawskim teatrze Ukrzyżowanego podtrzymują aktorzy przedstawienia wyreżyserowanego przez artystę, który w innym warszawskim teatrze stworzył przedstawienie zakończone demonstracyjnym krzyża ściąganiem. Tak było w „Kłatwie” w Teatrze Powszechnym parę lat temu.

Wszystko, co można by tu jeszcze powiedzieć, nie wydaje się potrzebne. Obrazy nie tyle ujawniają i wyrażają, ile kształtują i ustanawiają. Anioł Historii może i patrzy w przeszłość, na morze ruin i grobów, ale ten, kto go maluje, uwalnia go od samego siebie i pozwala spojrzeć w teraźniejszość.

© DARIUSZ KOSIŃSKI