POETYCKOŚĆ TEATRU MARIUSZA GRZEGORZKA

POETYCKOŚĆ TEATRU MARIUSZA GRZEGORZKA

Na początku mojego wystąpienia chciałbym poczynić ważne zastrzeżenie: nie jestem teatrologiem ani człowiekiem zawodowo związanym z teatrem. Jestem praktykującym (i wierzącym w słowo) poetą, który na tyle często bywa w teatrze, że intuicyjnie wyczuwa podobieństwa między obiema sztukami. Być może tych kilka uwag o poetyckości teatru Mariusza Grzegorzka zainteresuje kogoś, kto potrafi je wykorzystać w fachowym dyskursie teatrologicznym. Z drugiej strony – gdyby na początku lat 70. nie powstała na naszym łódzkim uniwersytecie nowa specjalność, być może o teatrze nadal mieliby prawo wypowiadać się poloniści. Poeci prawo wypowiadania się na wszelkie możliwe tematy przyznali sobie sami.

Główna teza mojej wypowiedzi została już zasygnalizowana w tytule. Mariusz Grzegorzek jest według mnie typem reżysera teatralnego, który w swoich inscenizacjach wykorzystuje sposób myślenia, środki artystyczne i estetyczną wrażliwość charakterystyczne dla współczesnej poezji. W odróżnieniu od reżyserów-opowiadaczy czy reżyserów-eseistów tworzy teatr, który można by nazwać poetyckim. Oczywiście nie polega to na deklamowaniu ze sceny utworów wierszowanych ani na stwarzaniu lirycznego nastroju. Chodzi o – jak to wyraził w odwołującym się do scenicznych metafor wierszu Wallace Stevens – *Poemat umysłu, sam akt znajdowania.*

Nowoczesna (współczesna) poezja zaczynała się przynajmniej trzy razy. Najpierw około roku 1860, gdy tworzyli Charles Baudelaire, Emily Dickinson czy Cyprian Kamil Norwid. Drugi początek to erupcja modernizmu tuż przed wybuchem I wojny swiatowej, gdy na poetyckiej scenie pojawili się T.S. Eliot, Ezra Pound, Gertruda Stein, Wielimir Chlebnikow, Guillaume Appolinaire, Marcel Duchamp czy niemieccy poeci lingwistyczni. Trzecie otwarcie to przełom lat 50. i 60., gdy impuls sprzed półwiecza powraca w wierszach Paula Celana, Johna Ashbery'ego, Franka O'Hary czy Mirona Białoszewskiego. Za każdym razem chodzi o ograniczenie lirycznych wyznań na rzecz gry znaczeń, o poszerzenie tematyki o kolejne sfery codziennego życia, o refleksję warsztatową na temat pisania, o modyfikowanie wersyfikacji, wreszcie o zwiększenie liczby głosów mówiących w tekście.

Ta nowa poezja jest świadoma własnej retoryczności. Dlatego próbuje otwierać się na głosy i echa w niej obecne. Poeta daje się prowadzić słowom – one kierują wiersz w trudne do przewidzenia rejony. Czy da się analogicznie robić teatr?

Poezja współczesna wypracowała cały zestaw środków artystycznych, o których mało się mówi w klasycznych poetykach. Chciałbym w tym miejscu omówić niektóre z nich i spróbować „przenieść je na scenę”. Zacznijmy od malapropizmu, czyli celowo użytego przejęzyczenia, błędu językowego wcielonego do armii językowych gier. Kiedy współczesny autor, Michał Murowaniecki, tytułuje swój tom *Owoce noża*, to jednocześnie przywołuje wyrażenie „owoce morza”, kojarzące się z egzotyczną i wysmakowaną kuchnią. Skojarzenia czytelnika biegną ku małżom otwieranym jakimś wymyślnym narzędziem albo – z drugiej strony – ku owocom obieranym ze skórki zakrzywionym nożykiem. Przy czym liczy się suma tych skojarzeń, w kontekście tematyki wzbogacona o całkiem nowe znaczenia. Książka jest bowiem o chęci i niemożności posiadania potomstwa, o porodach i poronieniach. Inny przykład: Marcin Badura w przekornie religijnym wierszu każe bohaterowi zawołać: *Boże mój, Boże, czemuś mnie rozpuścił?* I jeszcze reklama, ten poligon dla poetyckiej broni masowego marzenia: *Wiosną wszystko budzi się do Żywca.*

Za teatralny odpowiednik tej figury uznałbym zabieg zastosowany w *Makbecie*

w inscenizacji Mariusza Grzegorzka (premiera na Dużej Scenie Teatru Jaracza w kwietniu 2008 roku). Postaci Makbeta i Lady Makbet noszą specyficzne kostiumy, w których królewskie korony zastępują ozdobione klejnotami ortopedyczne kołnierze. Nie dyskutujmy, czy ten znakomity pomysł przypisać należy autorce kostiumów, czy reżyserowi. Ostatecznie to reżyser podpisuje się pod całością przedstawienia, to reżyser dobiera sobie współpracowników. Zastanówmy się raczej, czemu ta „pomyłka” służy.

Na pewno jest znakiem objęcia rządów, na pewno też ten rodzaj kostiumu wymusza na aktorach pewne zachowania – w takim kołnierzu nie sposób pokornie opuścić głowę, po prostu trzeba się dumnie nosić. Ale te przesunięte (przejęzyczone) korony budzą dodatkowe skojarzenia. Po pierwsze, że ta królewskość jest wymuszona, sztuczna, nieprawdziwa. Po drugie, że coś nie tak z ich kręgosłupami (moralnymi?). Po trzecie, że szyja zamiast głowy, a może szyja rządząca głową… państwa – to Lady Makbet rządząca mężem, głową rodziny. I wreszcie po czwarte – taki kołnierz zakładamy z obawy przed odnowieniem się urazu, ze strachu. A strach jest głównym tematem przedstawienia o Makbecie: dworzanie boją się obłąkanych władców, czarownice boją się Hekate, Lady Makbet boi się, że nie wykorzysta szansy, a on sam boi się, że źle zrozumiał przepowiednię, że nie sprosta roli twardego wojownika, boi się własnych myśli. Gdyby wiedźmy sprzedawały polisy ubezpieczeniowe, oddałby chętnie pół królestwa. Hekate wygłasza trafną myśl: *Zbytnia ufność w bezpieczeństwo pogrąża w przepaść człowieczeństwo* – podobnie jak zbyt duży strach (to dwie strony tego samego medalu za brak odwagi). *Bezpieczeństwo to szaleństwo* – w wersji ze spektaklu. W człowieczeństwie chodzi o właściwą miarę – nie tylko ambicji, ale i strachu. Coś między *Bój się Boga!* a *Prawdziwa cnota krytyk się nie boi*.

Innym środkiem stylistycznym uwielbianym przez podejrzliwą z natury wobec języka poezję współczesną jest deleksykalizacja, czyli udosłownienie metafory. Stanisław Barańczak pisze:

Wziąłem sobie do serca te pięć litrów krwi (…) Wziąłem się w garść własnymi pięcioma palcami. Wtóruje mu Ryszard Krynicki: *…Polska/nabierze wody w usta/i znowu będzie od morza do morza* i cała masa naśladowców, aż po sprzedawców reklamowych sloganów w rodzaju *Łupież już nigdy nie przyjdzie ci do głowy*.

Czymś bardzo podobnym jest scena w przedstawieniu *Posprzątane* (premiera na Dużej Scenie Teatru Jaracza w lutym 2012 roku), gdy główny bohater wyrusza do Kanady w poszukiwaniu drzewa, które ma uzdrowić ukochaną. W puchowej kurtce i narciarskich butach miota się po scenie, niosąc ogromny świerk dla Any. A przecież to nie widok imponującej choinki, ale napar z kory mógłby ją uleczyć. Czy Charles zbyt dosłownie rozumie sugestię o leczniczych właściwościach drzewa? A może ma w pamięci biblijne wyrażenie *drzewo życia?* Gdyby mu kazano wziąć sobie do serca potrzeby chorej, być może próbowałby dokonać chirurgicznego przeszczepu. Nie o niego tu jednak chodzi, ale o reżysera, który taką scenę wprowadza, by zobrazować nam nasze stereotypowe skojarzenia. Grzegorzek odgaduje, jakbyśmy sobie wyobrazili wyczytaną w tekście informację, że Charles wyruszył na polarną wyprawę.

Podobnie rzecz ma się z motywem najlepszego dowcipu świata**,** którego wysłuchanie prowadzi do śmierci. Czyż to nie deleksykalizacja wyrażenia „można umrzeć ze śmiechu”? Zrywamy boki, by zostało samo sedno: udosłownienie metafor jest tylko pochodną udosłownienia konwencji. Wszyscy mamy dosyć „pierdolonych brazylijskich seriali”, podobnie jak przemądrzałego, udziwnionego teatru. Obnażenie i zmiksowanie konwencji może je uratować dzięki dystansowi, dzięki uświadomieniu retoryczności sytuacji.

Najbardziej frapujący przykład tej strategii to sceny z dziecięcymi tancerzami symbolizującymi zmarłych rodziców jednej z bohaterek. Matilde wspomina matkę i ojca sprzed lat. Wydaje się jednak, że reżyserowi nie chodziło o zobrazowanie treści tych wspomnień, lecz o pokazanie samego procesu wspominania, czyli cofania się w czasie. To właśnie zleksykalizowana metafora „cofania się w czasie” zostaje tu udosłowniona. Dlatego rodziców odgrywają dzieci, ale dzieci przebrane za dorosłych. Czyż bowiem dzieci uprawiające taniec towarzyski nie są przez ruchy, gesty i stroje małymi dorosłymi?

Zajmijmy się teraz przestrzenią**.** Każdy utwór literacki, także poetycki, ewokuje jakąś przestrzeń, w której rozgrywają się opisywane wydarzenia. Postacie, zdarzenia, sytuacje są zawsze w pewien sposób umiejscowione. W poezji kategorie przestrzenne, na przykład góra-dół, często mogą być jednocześnie rozumiane dosłownie i symbolicznie, przez co mogą wychodzić poza opis. Dopóki w poezji mówił spójny głos, spójna była też przestrzeń, w której się rozchodził. W poezji współczesnej sprawy się komplikują, do czytelnika docierają echa i pogłosy, przestrzeń staje się nieciągła. Wielopiętrowość metafor lub abstrakcyjność kontekstu gubią, rozmywają dosłowne znaczenia. W dodatku rośnie rola zaimków, przyimków i spójników, które zdobywają pole kosztem rzeczowników. Wskutek tego nie rzeczy, ale płynna sieć relacji wyznaczają przestrzeń wiersza.

Philip Larkin pisze:

Szybciej niż słowa zjawia się myśl o wysokich oknach:

Szkło, co pojmuje słońce,

A za szkłem głębia błękitu, która mówi

O niczym, i jest nigdzie, i jest bez końca.

Czy podmiot jedynie myśli o rozświetlonych szybach, czy patrzy przez nie na niebo? Dosłowne czy metaforyczne? Jest w gotyckiej katedrze czy w więziennej celi? A może w więzieniu myśli, języka…

Z kolei Dariusz Suska w wierszu *Przejście*:

Skończył ze śmiercią, ona gra na ilość –

Niech tutaj jej nie będzie, w czystym cichym wierszu!

Jak się śmieją nasi tam, gdzie ich nie było!

W niskim słońcu nocy, w białej muszli –

W przejściu

Zaryzykowałbym twierdzenie, że przestrzeń ma tu charakter fraktalny, czyli posiada niecałkowitą liczbę wymiarów, rozmywa się, traci ciągłość i spójność w abstrakcyjnych metaforach.

Wróćmy do *Makbeta* – zabiegi scenograficzne Grzegorzka robią coś podobnego z przestrzenią sceny. Trzy rzędy zapalonych świec na tylnej ścianie i cztery rzędy w przestawianych w różne układy stojakach pozwalają ustawiać aktorów za, przed, pomiędzy, obok... świetlnych linii. Gdy gasną reflektory, świece zamontowane na ścianie i świece stojące na podłodze tworzą złudzenie płaszczyzny pokrytej geometrycznymi wzorami białych plamek na czarnym tle. Jedynie dźwięk bębnów uprzestrzennia odbierany obraz, który mógłby być czytany jak konstruktywistyczna abstrakcja, która *mówi o niczym, i jest nigdzie, i jest bez końca*. Ale zapalają się reflektory i punkciki płomieni ustawiają się w rzędy wiodące w głąb, poza, przez… Naprowadzają naszą wyobraźnię na pas startowy kolejnej sceny.

W innej inscenizacji, w *Słowie* Kaja Munka (premiera na Dużej Scenie w marcu 2011 roku) Grzegorzek, znowu łączący role reżysera i scenografa, powściągliwość i surowość obyczajów protestanckiej wspólnoty zobrazował ascetyczną scenografią. W pudło sceny wstawił obite ciemną wykładziną ścianki ze sklejki z wyciętymi otworami na drzwi i (niezbyt wysokie) okna. Taki trochę domek dla lalek, cały świat dla tradycyjnej, zamkniętej społeczności. Wewnątrz tego domu w poszczególnych scenach aranżuje się pokoje skonfliktowanych rodzin czy sale zebrań religijnych wspólnot. Pomiędzy pierwszym a drugim aktem jeden z aktorów rzuca na podłogę rozciągnięty pas czerwonego materiału – skoro nie dostanie Ester za żonę, niech będzie wojna. To rozwiązanie mogłoby rodzić zarzuty o naiwność symboliki, ale wstęga leży przez kilka scen, oddzielając różne miejsca akcji. Bohaterowie mogą jednak tę granicę swobodnie przekraczać (z domu do kościoła nie muszą przechodzić za kulisami). W momencie przejścia znajdują się w niezdefiniowanej, nieciągłej przestrzeni. Rozpiętej między rzeczami i między słowami. A przecież poniekąd o tym właśnie jest to przedstawienie, o poszukiwaniu ciągłości słowa i życia. Kto ją odnajdzie, może przenosić góry albo wskrzeszać zmarłych.

Schizma, Pasja, Rdza, Demoludy, Hostel, Drzewostany – to tylko niektóre tytuły ukazujących się ostatnio tomów poetyckich. Poeci wybierają na jednowyrazowe (taka dziś moda) tytuły słowa rzadkie, wieloznaczne, dziwne, nie tyle prezentujące treść książki, co intrygujące i ukazujące postawę twórcy wobec dzieła. Tytuły coraz częściej są wypowiedzią formułowaną w planie metapoetyckim. W czasach, gdy sztuka staje się coraz bardziej autotematyczna, poezja jest poezją o języku, teatr – teatrem o teatrze. *Słowo* i *Posprzątane* pasowałyby do tej listy.

Słowo „słowo” wydaje się słowem zwyczajnym, ale paradoksalnie – mieści w sobie wszystkie, nawet najwymyślniejsze określenia. „Posprzątane” – w dosłownym znaczeniu odnosi się do miejsca albo do czynności (coś jak „gotowe”, „zrobione”). Może też znaczyć „nic już nie da się zrobić, jest za późno”. Jeżeli potraktować te tytuły jako autotematyczne wyznania reżysera, to „Słowo” byłoby odważną w epoce multimedialnych projekcji deklaracją zaufania do tekstu, do aktora mówiącego ze sceny. Czy z kolei tytuł „Posprzątane” sugerowałby, że dziś nie da się już po prostu czegoś (kogoś) zagrać? Mówienie i szeptanie do mikrofonu, humorystyczne próby wokalne, parodie scen filmowych – czy to flirt reżysera z estetyką postmodernizmu czy polemiczny pastisz dominujących dziś w teatrze trendów? Też mogę tak zrobić, skoro to lubicie – zdaje się mówić Grzegorzek. Tylko co wtedy z suwerennością głosu, która przecież nie jest artyście dana raz na zawsze, ale raczej zadana jako praca do wykonania? Ślady zawsze zostają, na przykład figurki zwierząt – Gabriela Muskała z kiczowatą sarenką w dłoniach to ta sama aktorka, która 15 lat temu grała Laurę w *Szklanej menażerii*.

Komu jeszcze mało dowodów na związki Mariusza Grzegorzka z poezją, niech sięgnie do

laudacji, którą jako rektor Szkoły Filmowej napisał na cześć Michaela Heneke. W piątce dzieł sztuki o największej mocy oddziaływania Grzegorzek wymienia aż dwa razy poezję – pieśni trubadurów i wiersze Mandelsztama. Kawałek dalej sam daje się ponieść poetyckiemu stylowi: *Każdy samotnie, jak oderwany od stacji kosmicznej astronauta, dryfuje w ciemnym bezmiarze życia*.

Kategorii poetyckości nie używałem wartościująco, lecz opisowo. Miała ona pokazać pewne cechy przywołanych przedstawień, a nie oceniać ich jakość. Na koniec pozwolę sobie jednak na stwierdzenie, że są to inscenizacje wyjątkowe. Mariusz Grzegorzek bywa wybitnym poetą, oczywiście poetą teatru. Kiedyś – nastawionym na silny przekaz emocji, na mocną ekspresję (reżyser był wtedy kimś w rodzaju teatralnego Wojaczka). Od czasów przełomowego w mojej opinii *Makbeta* stał się poetą wielowymiarowym, łączącym ekspresję z ironiczną inteligencją i zaangażowaniem w podstawowe problemy egzystencjalne. Może teatralnym odpowiednikiem Tadeusza Różewicza…

Piotr Grobliński