Schulz i patrzenie, które jest tworzeniem [RECENZJA]

Najpierw, jeszcze we foyer sceny w Fabryce Sztuki, na widzów czeka rustykalny rupieć – przedmiot stworzony na ludzkie podobieństwo, w myśl zasad inżynierii bionicznej. Ta, podglądając procesy kierujące działaniem organizmów, szuka ich odzwierciedlenia w sferze technicznej. Mimikra w obiekcie Konrada Dworakowskiego nie jest pełna, przeciwnie – celowo jest szczątkowa, wycofana, zredukowana. „Postać", która „siedzi", złożona jest z krzesła, wciśniętej pod jego nogi pary znoszonych butów, resztek jakby skrzyni, które pełnią rolę torsu, deski zakończonej wyciągniętą nadmuchaną gumową rękawiczką. Wreszcie – białego plastykowego odlewu twarzy, na którym pojawi się projekcja twarzy reżysera, a on sam wprowadzi w ideę performansu. Ta figura, którą łatwo zignorować – bo czeka się przecież na to, co za drzwiami – jest właściwie kluczowa: ma w torsie szklane naczynie, a w nim pulsujące światłem serce. Gdyby go nie było, nie byłoby też mechanizmu, na którym Konradowi Dworakowskiemu zależy – dostatecznie mocnego pretekstu do tego, byśmy uznali (mogli sami przed sobą uznać), że przedmiot ów jest właściwie kompletną kopią człowieka, to znaczy, że… żyje. Uznać to zaś, znaczy tyle co: dać mu prawo do życia, a sobie – „bluźniercze" prawo do stwarzania. Tak! Zignorować prowizoryczność „wykonania" figury to jest dokładnie tyle, ile trzeba, by oszukać przyzwyczajania, które zwykła wzbudzać w nas materia – przynajmniej od czasu, gdy, rozstając się z dzieciństwem, kierowani zastygłą racjonalnością, przestaliśmy dostrzegać w niej coś więcej niż chłodną fizyczność.

O ten szczególny chwilowy i wolnościowy w duchu regres wyobraźni chodzi Dworakowskiemu. Pierwsze zdania, które widzowie usłyszą już za drzwiami, brzmią: „Demiurgos – mówił mój ojciec – nie posiadł monopolu na tworzenie. Tworzenie jest przywilejem wszystkich duchów. Materii dana jest nieskończona płodność, niewyczerpana moc życiowa i zarazem zwodna siła pokusy, która nas nęci do formowania". Tak zaczyna się „Traktat o manekinach" Brunona Schulza. I czymś takim jest performatywna instalacja Konrada Dworakowskiego i Teatru Chorea – zbudowanym z elementów teatralnego języka wehikułem do podglądania życia materii i do konfrontowania się z własną możliwością wyobrażania, śnienia na jawie. Jasne, „Schulz: Skrawki" można rozumieć na pewnym poziomie „sensów" znanych z „życiowego" doświadczenia i języka, jakim je opisujemy. Że jest to np. podszyta smutkiem rzecz o niemożności przekroczenia własnej formy. Taki problem mają wszystkie podglądane przez widza byty, „manekiny". Przechadzający się między nimi człowiek nie różni się od nich aż tak bardzo. Ważniejsze jednak – śmiem twierdzić – jest tu samo powstawanie sensów, proces nazywania, obserwowanie samego siebie w tym działaniu. Jak to się odbywa?

Formowanie materii, ugniatanie się jej, próby zmiany form rozpisano na sześcioro aktorów i sześć symultanicznych scen (siedem – jeśli wliczyć Dworakowskiego czytającego Schulza, osiem – jeśli dodać realizujących na żywo muzykę). Symultaniczność działań nie jest tu jednak zabiegiem, który ma „ograć" czy spiąć performerską sytuację. Jej głęboki sens to udowodnić nam – patrzącym, gdy chodzimy między stanowiskami performerów lub wybieramy towarzyszenie tylko jednemu lub dwóm z bytów, których życie i sprawy ucieleśniają – że nasze doświadczenie jest jednostkowe. Niezależnie od sekwencji ruchów, jakie przewidział dla aktorów reżyser, wybieramy coś z tego, co dostrzegamy i nęceni potencją tych obrazów nazywamy je, formujemy w treść. Ale wybierając coś, coś innego bezpowrotnie tracimy. Nasze poznanie będzie zawsze tylko skrawkowe i im więcej widzimy, tym bardziej rośnie sfera tego, co nam umyka. Tylko że nawet to, co utracone, zostaje w naszej świadomości jako ślad – zadziało się przecież. Czy w tym tkwi lub wynika z tego smutek – każdy niech rozsądzi. Ale chyba nie jest to słownik, jakiego należy użyć przy tak problematyzowanym Schulzu. Bo gdy Konrad Dworakowski czyta: „Nie ma żadnego zła w redukcji życia do form innych i

nowych. Zabójstwo nie jest grzechem. Jest ono nieraz koniecznym gwałtem wobec opornych i skostniałych form bytu, które przestały być zajmujące”, olśniewa nieprzemijająca "blasfemia" czy „amoralność” tego tekstu, wywiedzionego z filozofii genezyjskiej Słowackiego. Bo bluźnierstwa potrzeba, by wyjść poza skostniały świat Zasad i Materii. To gdzieś stamtąd, z drugiej strony rzeczy, dociera także dziś głos Schulza-Dworakowskiego.

„Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami”. Nie ma własnej inicjatywy i stanowi teren wyjęty spod prawa, otwarty dla szarlatanerii, jest domeną nadużyć – bo może ją formować każdy. Czemu więc Schulz jest tak ważny dla Dworakowskiego? Bo nie ma wątpliwości, że jest. Chyba za sprawą nacisku na wyobraźnię (występną, jak zatytułował swój pierwszy łódzki Schulzowski spektakl), czyli kreacyjne możliwości człowieka, bytu ułomnego, na które scedowuje jego ponad-przyziemne obowiązki. Ale też za sprawą wiary w możliwości, jakie stwarza mu teatr – nie jako miejsce, instytucja, konwencje i konwenanse, ale jako realizowane przy dobrej woli obu stron wydarzenie, ograniczony czasem proces konstytuowania sensów, których nie można zmierzyć ani dotknąć, a przecież są – wiadomo.

To słowo – mechanizm – narzuca się i powtarza w myśleniu o „Schulzu: Skrawkach”, bo jako instalacja jest on niezwykłym zestrojem teatralnych środków wyrazu, z których żaden nie ma ostatecznego prymatu, a usunięcie jednego z nich lub nadanie mu roli wiodącej skutkować będzie rozbiciem całości, zmianą jej struktury, a więc – zaburzeniem mechanizmu. Jest tu słowo – czytane przez reżysera fragmenty kluczowych tekstów Schulza, które nie mają ściśle intelektualnego wymiaru, nie są do wchłonięcia w całości, bo nie da się ich przemyśleć śledząc aktorów. Jest choreografia – ale rozbita na symultaniczne obrazy, niemal nie do poznania w całości. Jest muzyka – mająca swój przebieg, dynamizująca kolejne sceny, budująca klimat, ale niezwiązana konkretnie z żadnym z aktorów, często za to zagłuszająca oddechy i westchnienia aktorów, tak, że stają się „niemi” i bezszelestni – stają się bytami niepełnymi (w ludzkim sensie). Jest scenografia – ale podzielona na sześć „stanowisk”, z których każde jest skończone, bo mogłoby istnieć jako oddzielny obiekt artystyczny, i zmetaforyzowane, silnie stopione z konkretnym aktorem i wraz z nim opowiada „historię” odtwarzanego bytu. Są projekcje – w postaci dopowiadających lub kontrujących działania jednej z aktorek (Joanny Chmieleckiej) niby-dziecinnych rysunków, tworzonych przez Konrada Dworakowskiego na żywo na tablecie, poprawianych, wymazywanych, przerysowywanych, wchodzących w relacje z elementami scenografii.

Choreografia poszczególnych aktorów „opowiada” pewną historię, skupiona jest wokół określonych sytuacji – najczęściej naznaczonych niemożnością, zniewoleniem lub brakiem, i w dużej mierze oparta na improwizowaniu wokół „tematu”. Joanna Chmielecka, zamknięta w ciemnej celi, w niezwykły sposób oddaje niemożność znalezienia z jednej strony punktu oparcia, z drugiej – zmaga się ze zmieniającym się punktem grawitacji; kończy otoczona przez rysunki, które odcinają jej drogę wyjścia, możliwość ruchu. Leżący na drewnianym podeście Michał Jóźwik dotknięty jest bezładem, brakiem energii, a ciałem (jego częściami) pozwala mu poruszać niezbyt długa deseczka – uruchamia je, działa jak przewodnik energii. Janusz Biedrzycki zaczyna unieruchomiony w gipsowych formach-odlewach, które wiszą w metalowo-drewnianym prostopadłościanie, by w kolejnych sekwencjach wyswobodzić się i poznać swoje ciało, wygramolić się z bryły – ale wiadomo, że to nie koniec jego drogi. Majka Justyna, dwoma linami na nadgarstkach, które naciąga, wciąż ściągana jest przez obciążnik do drewnianej ściany z wizerunkiem jakby człowieka (własnym Cieniem?). Wreszcie uwalnia rękę, dosięga wiszących na sznurku nożyczek, wyswabadza się i po serii ruchów spoczywa przed bryłą, w której był Biedrzycki. Małgorzata Lipczyńska powoli wychodzi z wypełnionej szarym piachem wanny, by włożyć koszulę nocną i przyjąć rolę kobiety, potem matki (Dworakowski czyta „Sanatorium pod klepsydrą”, gdzie wspomina się o czasie, gdy matki jeszcze nie było, był ojciec i była Księga). Zajmując krzesło, które zwolnił ojciec obserwuje, jak w łonie rośnie jej dziecko. Tomasz Rodowicz, kojarzący się z mitologizowanym w tekście ojcem, spoczywa

na krześle i powoli, z zamkniętymi oczami szuka drogi – a po próbie otwarcia mu oczu wkłada spodnie i marynarkę, bierze nóż i workom nad wannom zadaje serie ciosów; na koniec oglądamy go jak leży na boku w wannie, przysypywany przy szmerze piachu. Każda z postaci, częściowo lub w całości, wychodzi ze stanu, w jakim się znalazła – ale jej droga się nie kończy. To tylko my wychodzimy z przestrzeni, w której one pozostaną. Na zegarze przesunęła się wskazówka, ale samego zegara to nie zmienia (za tę metaforę dziękuję Grzegorzowi Woźniakowi).

Widoczny od pewnego momentu rys narracyjny instalacji nie przeszkadza – oparty jest na relacji figur ojca, matki i autora „Traktatu…", który jeszcze się nie narodził, z pozostałymi bytami jako prefiguracjami tego, który opowieść prowadzi, by uciec w świat uwolnionej materii. Drugie dno – nienachalny plan osobisty, biograficzny Dworakowskiego – uruchamiają fragmenty o ojcu-demiurgu, jeśli pamięta się, że ojciec reżysera, który tak bogato czerpie w swoim teatrze z plastyki, jest cenionym scenografem. Jakoś tylko szkoda, że ostatecznie Konrad Dworakowski za mało uwolnił się od chęci kształtowania dramaturgii przebiegu instalacji. Ma ona i tak wyraźne trzy sekwencje, części, tematy, ale on wprowadził jeszcze – podkreślony muzyką, gwałtowniejszym ruchem i własnym głosem, który przechodzi w rejestry ekstatyczne – punkt kulminacyjny, w którym wszystkie postaci dokonują przełamania własnej niemożności (by popaść w kolejną), oraz kodę. To trochę za bardzo „spektaklowe", za bardzo poddane woli tworzenia reżysera i w kontrze do założenia, że widz sam ułoży sobie tę historię – w tej części mówi się do niego wielkimi literami i materia instalacji rwie się, odsłaniając sznurki, za które pociąga już nie metaforyczny reżyser. Ale i tak udaje się rzecz fundamentalna: Dworakowski i Chorea pokazali tą dwudziestokilkuminutową instalacją, że – nawet w czasie pandemii – teatr jest potrzebny, że jest konieczny. A przynajmniej pewien rodzaj teatru – ten, który swoimi środkami mówi do tych części w każdym człowieku, które chcą być twórcze. I daje mu to.

- -
„Schulz: Skrawki", instalacja performatywna, na podstawie twórczości Brunona Schulza; premiera 21 sierpnia 2020 na festiwalu Retroperspektywy 2020; reżyseria: Konrad Dworakowski, muzyka: Paweł Odorowicz, projekt scenografii i kostiumów: Konrad Dworakowski, kostiumy i elementy scenografii: Anna Adamiak, wykonanie scenografii: Jacek Szumacher, Adam Galicki, konsultacja choreograficzna: Joanna Jaworska-Maciaszekl obsada: Janusz Adam Biedrzycki, Joanna Chmielecka, Michał Jóźwik, Majka Justyna, Małgorzata Lipczyńska, Tomasz Rodowicz; muzycy: Konrad Dworakowski (lira korbowa, głos), Paweł Odorowicz (altówka), Małgorzata Pawluk (wiolonczela), światło: Kamil Urbanowicz, dźwięk: Maciej Kurzydłowski, kierowniczka produkcji: Majka Justyna