

Od premiery „Końca Europy” Janusza Wiśniewskiego minęły cztery lata. Poznański Teatr Nowy objechał z tym przedstawieniem wiele krajów Europy, posypały się nagrody krajowe i międzynarodowe (BITEF-u w Belgradzie, Teatru Narodów w Paryżu). W tym dość powszechnym aplauzie pojawiły się także oskarżenia o zapożyczenie, czy wręcz plagiat z wielkich przedstawień Tadeusza Kantora. A więc było tak jak bywa często w przypadku błyskotliwego sukcesu, który wydaje się niekiedy czymś nie na miejscu, co musi być od razu podejrzanym. Nowe przedstawienie Wiśniewskiego „Modlitwa chorego przed nocą” w Teatrze Nowym w Poznaniu jest argumentem dla autora wobec wątpliwości i zarzutów jakie wysuwano. Mamy tu dobitne potwierdzenie indywidualności twórczej, której zlekceważyć się nie da.

Jego wizja jest krańcowa, gdy chodzi o wybór języka i środków jakimi jest budowana. Stąd aura kontrowersyjności niejako z natury rzeczy przydana jest działalności teatralnej tego autora. Ale chyba jednak nie tylko dlatego. Równie radykalny chce być Wiśniewski w tym co mówi o świecie, który takiego zasadniczego i ostatecznego potraktowania wymaga, jeśli prawdę naszej chwili mamy zrozumieć, jeśli ma się nam na coś przydać. Bo jest Wiśniewski, by tak rzec „poetą chwili”, nieodrodnym dzieckiem naszych czasów — kiedy pojęcie chwili, momentu, który decyduje o wszystkim i na zawsze, znaczy dla nas coraz więcej. Stąd też i potrzeba prawdy, która zaistnieje dla nas za wszelką cenę i natychmiast. Myślę, że z takim duchowym klimatem wiąże się charakter wizji teatralnej Wiśniewskiego. Zamanifestowanie prawdy zdaje się być ważniejsze niż jej precyzyjne wyartykułowanie, niż jej siła przekonywania. Bo może nie ma już na to drugie czasu, bo trzeba już swym czuwaniem wybiegać dalej.

Nowa realizacja Wiśniewskiego zdaje się właśnie wybiegać dalej. Widzenie świata jest tu głębsze, dramat ludzkiego lęku i trwogi określony bardziej fundamentalnie. W „Końcu Europy” rozpad świata dokonuje się w warstwie kulturowej, umiera cywilizacja i kultura określonej epoki. W „Modlitwie chorego przed nocą” tragizm dyktuje człowiekowi świadomość jego własnego losu. Losu, na który nie ma wpływu przy wszystkich takich czy innych wysiłkach, bez względu na to czy jest dobry czy zły. Nieuchronność wyroku dostrzega człowiek we wszystkim i jedno co może, to oczekiwać jego spełnienia. Nie ma niczego ważniejszego czy bardziej prawdziwego w człowieku. Jedno o czym warto mówić, do czego trzeba się przyznać — to trwoga porażająca, pozbawiająca dystansu, przenikająca na wylot, trawiąca duszę do dna. I to ona prowadzi człowieka przez świat, nie pozwalając mu na nie więcej, jak tylko ją wyrażać, jej dawać świadectwo — by w ten sposób łaknąć zmiłowania, łaknąć łaski zbawienia.

W planie scenicznego działania mamy u Wiśniewskiego właściwie jedną tylko siłę: ruch. Ruch sprzężony z muzyką i gestyką indywidualną i grupową. Ruch powtarzający się, w istocie ku niczemu, bo do żadnego rozwiązania nie prowadzący. Jedyne, czemu służy, to wyrażanie tego co najważniejsze: trwogi, ludzkiej prośby o łaskę. Widzimy tego ruchu tylko fragment, tyle ile pozwala ciemny, wąski przestwór sceny, zaciemnione, małe i puste wnętrza o niskim suficie, przez które przesuwają się postacie od jednej bocznej kulis do drugiej, by za nią zniknąć i potem znowu się ukazać. I tak trwają w tym ruchu: raz szybkim, raz wolnym. W ten sposób istnieje dla nas cały ludzki świat pograżony w swoim opętanym dążeniu przed siebie, który jest też ucieczką, pościgiem, jedynym ratunkiem. Ustaje ten ruch właściwie tylko na czas krótkich, migawkowych scen działania postaci, kiedy jednak do niczego nie dochodzi, kontakt nie staje się faktem i ruch toczy się dalej.



„Modlitwa chorego przed nocą” — scena zbiorowa.

Zdjęcie: Romuald Zielażek

Między końcem i początkiem

Całe skomplikowanie świata do tego jednego motywu zostaje zredukowane. Tak budowana sceniczna egzystencja ludzkiego świata zdaje się być już tylko trwogą, która pożarła cały świat. Jakbyśmy nie umieli już niczego więcej, jak bać się. Jakby ten nasz strach zjadał nas powoli i skutecznie, niszcząc, czyniąc nieważnymi wszelkie reguły, kodeksy i konwencje, którymi odbudowujemy swą działalność przez wieki. Nawały muzyczne Jerzego Satanańskiego przychodzące falami, zanikające albo schodzące jedynie na plan dalszy by się tam przyczaić, by znowu buchnąć znienacka, uderzyć z całkowitego znieruchomienia, z ciszy — znakomicie służą wizji świata zamkniętego rozpasaną trwogą, kiedy jedynym ludzkim elementem stają się już tylko słowa litanii do Matki Boskiej Loretańskiej.

Wiśniewski chce mówić o całym ludzkim świecie, nie pominąć niczego: ani materii martwej, ani zwierzęcości, ani człowieczeństwa. Są na scenie manekiny, postacie w maskach, psy osły, konie, ludzie, zjawy, symbole, żywioły takie jak ogień. Jest olbrzymka i na drugim biegunie — karzeł. Pełna rozpiętość skali i wszystkie wymiary. I jeszcze fantom jednostki splatającej się w grupy a czasem w ciało wielokształtnej ludzkiej masy toczące się przez scenę, której zmarionetyzowany ruch czynił je czymś w rodzaju istoty czelkopodobnej.

Cały ten świat jest w istocie bez hierarchii i porządku, dyscyplinuje go jedynie ruch, owo przeznaczenie wyzierające zewsząd.

W „Końcu Europy” istniała jeszcze formuła kabaretu-worka, z którego ukazywały się nam różne cudowności. Było to możliwe, bo istniał dystans a z nim związana ironia i śmiech. W tym przedstawieniu menażeria ludzkiego świata nie kryje się przed nami w żadnym cudzysłowie. Zdarło zostaje to wszystko, co człowieka może jeszcze bronić. Autor i jego postacie, a my razem z nimi, wydani jesteśmy na nagą ciemność prostych podstawowych pytań, kiedy trudno stroić miny, bo nie ma się czym zasłonić ani czym wykić. Resztki kabaretu jeszcze wprawdzie znajdujemy — to rama scenki kabaretowej z żaróweczkami, szcążkowe formy kompozycyjne, jak pełne humoru intermedia albo postać Conductor B.L., który — jak przystało na prowadzącego czy prezentera — usiłuje na początku przedstawienia nadać szaleńczym płasom jakiś jednoczący je charakter, natchnąć czy też zwrócić ową ludzką menażerię ku celowemu działaniu i próbuje czytać słowa litanii z księżeczki do nabożeństwa. Ale rozedrgany w swoim pędzie świat postaci wchłania słowa tak samo jak jego i włącza w siebie rządzący wszystkimi ruch.

Nie bez powodu sceniczna kreacja Wiśniewskiego jest tak bardzo związana z malarstwem Hieronima Boscha. Dla szeregu postaci i masek punktem wyjścia są obrazy tego artysty wielkiego przelomu epok średniowiecza i renesansu. Tak jak u Boscha, jesteśmy wyczuleni na tragizm ludzkiego losu, który człowieka przekracza, którego nie można zmienić. Od buntu, śmiechu, ironii przechodzi Wiśniewski do pokory, do uznania prawdy, która nas określa. Można ją jednak uznać lub nie. Można swego powołania nie zgubić w świecie powszechnej trwogi. Jedyne wątek, który znajduje rozwiązanie, to ewangeliczna historia Ojca i Syna Marcinotrawnego. Tylko w tym jednostkowym przypadku, jakby kon-

trapunktującym elemencie całej wizji, człowiek wyłamuje się z wszechogarniającego ruchu i dochodzi do spełnienia. Ale jest to człowiek wierny swym najgłębszym powołaniom i obowiązkom. Ojciec odzyskuje syna. Moment kontaktu i wspólnoty jedyny w tym przedstawieniu. Błada, lekko uniesiona i rozświetlona dokonaniem twarz ojca — jest swego rodzaju jutrznią scenicznego, opętanego trwogą świata. I jeszcze słyszymy, że nawała muzyczna w tym momencie przycichła. Jakby spokorniała, choć w każdej chwili może buchnąć znowu ze wzmożoną siłą.

Surowe w swym przesłaniu, ubogie w formie — a zarazem prerażliwie nachalne, jaskrawe, niekiedy brutalne w korzystaniu ze środków, do jakich się ograniczono. I jeszcze jedno, chyba bezdyskusyjne: prawdziwie pokutniczy pochod postaci stworzonych przez zespół aktorski Teatru Nowego, które pozostają w widzu na dłużej.

ANDRZEJ GÓRNY

Państwowy Teatr Nowy w Poznaniu, „Modlitwa chorego przed nocą” Janusza Wiśniewskiego. Reżyseria i scenografia — Janusz Wiśniewski; kostiumy — Janusz Wiśniewski i Irena Biegańska; muzyka — Jerzy Satanański; choreografia — Emil Wesolowski. Prapremiera: styczeń 1987 r.