

RZECZY, NIE SŁOWA...

Centrum Sztuki Studio w Warszawie: *AFFABULAZIONE* Piera Paola Pasoliniego w przekładzie Józefa Opalskiego, Lucia Gambacorty. Reżyseria: Tadeusz Lomnicki, scenografia: Barbara Hanicka, Jerzy Grzegorzewski, kostiumy: Krystyna Kamler, muzyka: Zygmunt Konieczny. Prapremiera 5 VI 1984 (tot. Renata Pajchel)

1. Lomnicki w notatce do programu: „*Affabulazione?* Właśnie. Przypomina mi się uśmiechnięta twarz Konrada Swinarskiego, który w połowie lat siedemdziesiątych wymienił ten tytuł, *Affabulazione*, sygnalizując mi istnienie sztuki, nad którą wraz z włoskim scenografem Frigerio rozpoczął pracę (nie ukończył jej) w szwajcarskim teatrze w Zurychu. Pragnę dziś, po latach, utrwalić tamten moment — gdyż myśl Konrada często bywała źródłem moich poczynań. Pragnę dziś, w dobie nieposzanowania i plagiatu, w dobie bezstronnych »naśladowaczy«, zacytować w tym przedstawieniu fragment scenograficznej wizji Swinarskiego i Kosińskiego z ich inscenizacji *Oedipus rex* Strawińskiego. Aby zaznaczyć nieprzemijającą obecność Konrada — teraz, gdy lęk i ciekawość kierują mnie w stronę sztuki Piera Paola Pasoliniego. Sztuki, w której opowieść o samowiedzy i podświadomości, o normach i patologii, religii i politycznej interpretacji współczesności ociera się o najwyższą ironię starej tragedii”.

2. „(...) kiedyś zostałam oszukana przez haniebną chimere Boga (...); nie zależy mi bardziej od siebie niż od niego: skutki są, być może, niezależnie od przyczyn.” To zdanie pada w *Nowej Justynie* markiza de Sade; ostatni fragment — „les causes sont peut-être inutiles aux effets” — jest mottem *Affabulazione*.

Jeśli pamiętać, że Pasolini nakreślił *120 dni Sodomy*, to obrane motto okazuje się nie bez znaczenia: odwołanie się do Sade'a nie może być bezkarnie, coś oznacza. Przynajmniej wybór kontekstu, trop myślenia, które należy podjąć wobec markiza, bo przecież prosta akceptacja czy prosta negacja byłaby uproszczeniem.

I tu dylemat: cokolwiek by się teraz powiedziało, będzie zawsze i tylko sposobem oszukania własnej bezradności, bowiem *Affabulazione* otwiera perspektywę na puste pole. Jakis obszar względnie rozpoznawalny ginie tu w obszarze nieznanym. To, co w Pasolinim jest — chyba przypadkiem — z Gombrowicza, co jest nawiązaniem do antyku, do mitów, do greckiej tragedii, lecz także do dylematów augustiańskich, i co wreszcie należy do kręgu zagadnień psychoanalizy (raczej Jung, myślę, niż Freud) — to wszystko buduje pewną ilość pięt, pewną strukturę umożliwiającą szkicową interpretację. Ale jak rozplątać zagmatwany supeł, który wiąże w jedno motyw tragiczny i kontestację polityczną, traktat społeczny z traktatem religijnym i eksploracją erotyki? Za dużo, nadmiar sensów, a wszystkie przewrotne i niejednoznaczne. Jakby Pasolini chciał stworzyć sumę. Lecz jaką sumę, jak ją nazwać? Summa kondycji ludzkiej? Czy jeszcze mocniej — summa ontologiae?

Jakkolwiek by było, zamiar taki grozi osunięciem się w pretensjonalność, wydaje się, że nie ma takiej formy sztuki, która udźwignęłaby podobną skalę problemów. Niemniej, przy tych wątpliwościach jednej rzeczy nie umiem sobie wyobrazić. Przyplaconej i za każdym razem — wcześniej — przyplaconej. Skoro życie staje się ostatecznym wyzwaniem, skoro jest przekroczeniem — więc transcendencją — to nie może być skłamanie. Ani ono samo, ani sztuka, przez którą się wypowiada. Ergo: dylematy Pasoliniego są dylematami życia w stanie przekroczenia, więc życia ponad miarę, nie na miarę. Jak mówi Oriana Fallaci w liście do Pasoliniego, pisanym po jego śmierci: „Nosiliś w sobie melancholię jak zapach i tragedia była

jedyną kondycją ludzką, którą naprawdę rozumiałeś”. Z tak pojmowanej kondycji ludzkiej (i nie-ludzkiej zarazem), kondycji niewymiernej, nie może wynikać sztuka wymierna (więc mierna).

Problem *Affabulazione* — recepcji tej sztuki — jest problemem przyjętej skali, obranej perspektywy. Pytanie: czy skala Pasoliniego jest naszą skalą, naszą prywatną i naszego teatru? Powiada Pasolini: „Człowiek dostrzegł rzeczywistość dopiero wówczas, kiedy ją przedstawił, a lepiej od teatru nic jej przedstawić nie mogło”. Skoro tak, istnieje dalsze pytanie: o sposób przedstawiania rzeczywistości, więc o sposób jej rozumienia. Jeśli teatr może tu być — jak chce Pasolini — miernikiem, to z konfrontacji *Affabulazione* z resztą wydarzeń i niewydarzeń w polskim życiu teatralnym jedno, przynajmniej, wynika: że zamknęliśmy się w getcie problemów śmiesznie małych, że mierzymy naszą skalę centymetrem odczytaniom, zapominając, iż ojczyzna ludzka większa jest od granic etnicznych i państwowych, a wymiar ontologiczny wyprzedza wymiar polityczny. W każdym razie nie warto rozpatrywać jednego bez drugiego.

W tym momencie wydaje się jasne, dlaczego po *Affabulazione* sięgnął kiedyś Konrad Swinarski. I jasne wydaje się, dlaczego premiera w Teatrze Studio wzbudza pewien opór, odczuwana jest jako coś obcego, nie z naszego świata, takiego, jak go pojmujemy, jak go postrzegamy: w ułatwionych stereotypach, w zaściankowym pomniejszeniu, w prostactwie a natrętnym upolitycznieniu. Ale ta obojętne *Affabulazione* nie jest argumentem przeciwko sztuce. Jest argumentem przeciwko nam samym, a także ironicznym wyzwaniem pod naszym własnym adresem:

Ten, który mówi do was, to cień Sofoklesa. Wyznaczono mnie tutaj arbitralnie, bym zainaugurował mowę zbyt trudną i zbyt łatwą: trudną dla tych, co patrzą na społeczeństwo w jednym z najbardziej ponurych momentów jego historii, łatwą dla tych nielicznych, co wiersze czytają. Musicie się w nią wstuchać. To wystarczy. Co do reszty, będziecie śledzić tak, jak traficie.

3. Malarnia Teatru Studio, więc przestrzeń niewielka, świat mały w wymiarze swym, jak na ironię, „nietragiczny”. Na wprost wejścia fragment scenografii Kosińskiego do *Edypa* Strawińskiego z Teatru Wielkiego, siedzące postaci w togach, hieratyczne, kamienne. To pierwszy sygnał antycznych odniesień. Dalej amfiteatralnie wzniesiony krąg widowni, jakby miniatura greckiego teatru, mocą jego pomieścić w malarni „tych nielicznych, co wiersze czytają”, bo choć powiada się, że epoka nasza jest tragiczna, to w istocie tragizm jako formuła sztuki i jako kondycja istnienia jest kameralny, jak wszystko, co wymaga odpomnienia. I jeszcze aluzja scenograficzna do greckich kolumn: spiętrzone, wybebeszone werble, sama forma (bez możliwości wydania głosu?).

Wcześniej, przy wejściu wyprute z wagonu kolejowego przejeżdżają-harmonijka. Na razie nie wiadomo, do czego posłuży. Ale z czasem okaże się, że należy do większego motywu, gdy znak „kolejowy” zostanie wsparty znakiem akustycznym, przewijającym się przez przedstawienie gwizdem lokomotywy, niejasnym kłopotem jadącego pociągu. A jeszcze gdy się podniesie głowę, obejrzy metalowe przesła podpierające sufit malarni, to i one powołają do życia miejsce: jakby stary dworzec, taki, jak kiedyś Główny w Warszawie. Więc dworzec kolejowy; w pełni narodził się w finale, będzie ostatnią przystanią bohatera, przytuliskiem ludzi wplutych przez życie (dworce — powiada bohater — miały wielkie znaczenie w moim życiu). Konrad Swinarski zamierzał rozegrać całą sztukę na dworcu i to, zdaje się, autentycznym.

JANUSZ MAJCHEREK

Chociaż w *Affabulazione* nie idzie o tragedię dworcową, Pasolini nie uprawia małego realizmu. Swinarski wiedział o tym bez wątpienia, wie o tym Lomnicki. W *Affabulazione* świat rośnie, sam siebie pomnaża poprzez znaki sceniczne, poprzez słowa. W kręgu „orchestry” toczy się pozorna obyczajówka, jakiś kawałek z życia jakiegoś włoskiego fibrykanta. Ale sensy są tu konstruowane jak palimpsest, ogarniają coraz większy obszar. Siła, która je kreuje, jest poezja, zasada *Affabulazione* jest poetyckość, stwórcza moc słowa. „Obyczajowość” rychło okazuje się najbardziej powierzchowną i najmniej ważną warstwą sztuki, która wszak nawiązuje — wprost lub z ironią i przewrotnością — do źródeł teatru. W przedstawieniu wstępuje to jeszcze bardziej uwypuklone przez wprowadzenie chóru wspierającego Cień Sofoklesa i mówiącego fragment *Trachinek* po grecku.

4. Pasoliniego z Gombrowiczem zdaje się łączyć przekonanie, że nie jest na stałe i na pewno, żadna forma nie jest formą ostateczną, choć prawda, że stara się taką być. Zamknięcie rzeczywistości w formie, na przykład w formę skrajnie zrjonalizowanego porządku, musi prowadzić do pęknięcia, do życia w niereczywistości. Abstrakcyjny model świata w imię uporządkowania rzeczywistości z rzeczywistością się rozmija, co nie znaczy, że realność zlogizowana, doprowadzona do pozornie klarownego związku przyczynowo-skutkowego nie ulega działaniu zepchniętych w niebyt żywiołów. Mówiąc Gombrowiczem, Wyższe pozostaje w dialektycznym związku z Niższością. A jeśli jeszcze nacechować podobne myślenie wątkiem religijnym, wprowadzić motyw Dobra i Zła, grzechu, skażonej Natury, to nie sposób ominąć odniesień do manicheizmu i myśli św. Augustyna; a jeśli pamiętać o rewelacjach Freuda i Junga, to trzeba wprowadzić model psychiki podpiwionej, jaźni obarczonej cieniem.

Słowem, idzie tu o wskazanie na dwoistość życia, na nieidentyczność rzeczywistości z samą sobą, rzeczywistości, która z jednej strony rządzi się imperatywem przejrzystej konstrukcji i zrjonalizowanej dojrzałej formy, z drugiej — impulsem destrukcji, niedojrzałości, negacji. Imperatyw ładu próbuje nie przyjmować do wiadomości istnienia żywiołu, abstrakcyjny model rzeczywistości narzuca się jako wyłączna realność. Tymczasem chodziłoby o zgodę na myśl, że każda władza nad rzeczywistością jest pychą rozumu pomijającego egzystencję sił mrocznych, nieświadomych, żywiołowych. Zaakceptowanie rzeczywistości w jej pełnym wymiarze, w tym, co wiadome, jasne, logiczne, i w tym, co ciemne, tajemnicze, to przystanie na zasadę ruchu.

Może to prowadzić do koncepcji manichejskiej, ale może też dać podstawę do wniosku, że żadne rozwiązanie nie jest słuszne, więc każde jest tylko przejściowe. Zależnie od wyznawanego światopoglądu zmienia się, przy tym ujęciu, orientacja teleologiczna, Pasolinemu idzie, jak się zdaje, przede wszystkim o kształt społeczeństwa. Odkłamanie czy choćby właściwe rozpoznanie natury człowieka jest odklamaniem pełnej rzeczywistości, także w jej wymiarze społecznym i politycznym. Być może, najkrócej można by to wszystko nazwać potrzebą odnowienia. W każdym sensie i przy całej świadomości wszelkich sprzeczności. Trochę tak, jak w wierszu Pasoliniego:

Wymiosle, zwiewne jest moje uczucie, jak u chłopca, który, nieczysty, w sobie swe zło, swą namietność zamyka, a przekraczać granice potrafi czysty, w świecie.

Skoro odnowienie, więc powrót do istoty rzeczy, to przez co? Jakie możliwości stwarza teatr? W *Affabulazione* Cień Sofoklesa mówi:

Dlaczego ja jestem tutaj a nie Homer? Jestem tutaj bo ja pisałem tragedie a nie poematy. I moje tragedie były wystawiane a nie tylko czytane (...)
W teatrze słowo żyje podwójną sławą, nigdzie indziej nie jest ono tak czczone. A dlaczego? Dlatego że jest jednocześnie napisane i wymawiane (...)
W teatrze mówi się jak w życiu.

Ale dodaj: jeszcze słowa skargi:

Ach, nie przestanę oplakiwać tego, że w moich tragediach nie przedstawiłem dosyć owego mechanicznego pędu ziemi, by znów ożyć; tej odrobiny lekkiego powiewu wiatru — rzeczy, nie słowa. Ach!

5. Chłopiec i mężczyzna, syn i ojciec — kto tu jest od kogo zależny? W *Affabulazione* namietność ojca do syna ma charakter homoerotyczny, ale ów homoerotyzm wymyka się obyczajowej symplifikacji. Podobnie jak w *Trans-Atlantyku*, jest pewnym sposobem demaskowania rzeczywistości, znakiem rozpadu pewnego porządku. Wyprzedzone z istoty homoseksualizmu filozofowanie Pasoliniego prowadzi do stworzenia sytuacji, w której forma ogląda swe własne odbicie. Czy dokładnie: układ mężczyzna-chłopiec jest paradygmatem stosunku formy dojrzałej do formy niedojrzałej, więc pozorne odbicie, powielenie (to samo przez to samo) kryje w sobie konflikt między tym, co statyczne, a tym, co dynamiczne. Ten konflikt w *Affabulazione* ma w sobie coś z dramatu królewskiego, tyle że odwróconego: tu król zabija delfina. Polega to — mówi Pasolini — na zamianie ról. Kto sam nie zabije, zostanie zabity. Wracza motyw znany z koncepcji de Sade'a. I sens tego nie należy do sfery psychologii, jest sensem politycznym i społecznym. W jednym z przemówień Pasolini głosił: „Jest to nieświadoma wojna domowa (...) wewnątrz piekła mieszczańskiej świadomości (...). Osoby godne uwielbienia, co nie wiedzą, że mają jakieś prawa, lub te, co wiedzą o nich, lecz z nich rezygnują w tej zamaskowanej wojnie domowej, przyjmują na siebie znaną i starą rolę — stają się bydlęciem na rzeź”.



Tadeusz Lomnicki (Ojciec) i Ewa Żukowska (Matka)

6. Nie ukrywam, że poruszam się w strefie problemów *Affabulazione* po omacku, a Pasolini jako autor niewiele ułatwia. Nie musi, prawda. Jest poetą. I jak poeta pochłania uwagę, nie obiecując żadnego wyjaśnienia. Nawet odwrotnie: im dłużej się z nim obcuje, tym więcej możliwości interpretacyjnych stwarza. Chyba będzie okazją, żeby do *Affabulazione* wrócić, na nowo, może inaczej, zanosi się bowiem na drugą realizację. Tymczasem jest przedstawienie warszawskie, jest Lomnicki jako aktor nieosiągalny w opisie, przekraczający możliwości słowa. Lomnicki-Proteusz, który — ma się wrażenie — cytując chwilami swoje role z przeszłości, jakby chciał jeszcze bardziej poszerzyć i tak szerokie konteksty Pasoliniego, jakby chciał zbudować nieskończoną intertekstualność; gdy w sylwetce, w postaci owiniętej w jasny popielinowy płaszcz pojawia się cień aluzji do Artura Ui, przedstawienie wzbogaca się natychmiast o oczywiste odniesienia do źródeł włoskiego faszyzmu; gdy Lomnicki pojawia się w ostatnich scenach ubrany w włóczęgowskie lachmany, w berekicu nadającym twarzy tragiczno-debilowaty wyraz, pchając wózek z rupieciami, staje się postacią jakby zarazem z Becketta i Szekspira. Może tak, jak u Jana Kotta: *Król Lir*, czyli *Kontówka*. A jest jeszcze kabotyńcem i szaleńcem, fabrykantem, maniakiem... Czasem odnosi się wrażenie, że w jednym oku ma Zło, a w drugim Dobro, jakby był w sobie pęknięty, złożony z walczących ze sobą części, coraz liczniejszych, coraz bardziej niespodziewanych.

Niemówność ujęcia rzeczywistości we władanie jest tu przekazywana przez celową niemożność zintegrowania postaci. To tak, jakby doktor Jekyll zamieniał się w Mr Hyde'a, a Mr Hyde w kogoś tam dalej, a ten ktoś znowu w kogoś. Jest ciągle ta sama osoba, ale przecież pierwsze ognio tego łańcuszka z trudem rozpoznaje się w drugim, a co dopiero w trzecim. Podobnie z Lomnickim. Czy dokładnie: z Lomnickimi. W *Affabulazione* gra ich wielu.

Tadeusz Lomnicki (Ojciec) i Jacek Sobala (Syn)

