



KRZYSZTOF BIELIŃSKI

Spektakl „Lacrimosa”, Teatr Pieśń Kozła, 2005 r.

Wygnanie Dionizosa

DARIUSZ KOSIŃSKI

Bez postaci, bez fabuły, bez wszystkiego, co z teatrem nam się zazwyczaj kojarzy, sceniczne kompozycje Pieśni Kozła pozostają dramatyczne.

TRUDNO UWIERZYĆ, ŻE MINĘŁO JUŻ DWADZIEŚCIA kilka lat od chwili, gdy Anna Zubrzycki i Grzegorz Bral opuścili Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice” i we wrocławskim Ośrodku Grotowskiego rozpoczęli pracę nad swoim pierwszym samodzielnym przedstawieniem. Było oparte na „Bachantkach” Eurypidesa i nazywało się „Pieśń Kozła” (1997). Tytuł dał

nazwę zespołowi i tak powstał legendarny już dzisiaj Teatr Pieśń Kozła.

Był kiedyś teatr Dionizosa

W tym samym roku 1997, kiedy powstawała „Pieśń Kozła”, rodziło się zjawisko, które potem nazwano „nowym polskim teatrem” (18 stycznia odbyła się legendarna premiera „Bzika tropikalnego” →



KRZYSZTOF BIELIŃSKI

Spektakl „Anti-gone”, Teatr Pieśń Kozła, 2018 r.

→ w reżyserii Grzegorza Jarzyny), ale nikt nie zdawał sobie sprawy, że właśnie następuje przełom. Jerzy Grotowski żył jeszcze, prowadził wykłady w Collège de France i zaledwie rok wcześniej odwiedził Polskę. Teatr wyrastający z szeroko pojmowanej tradycji laboratoryjnej wydawał się w pełni rozkwitu. Włodzimierz Staniewski pracował w Gardzienicach nad „Metamorfozami” według Apulejusza. Za dwa lata, po ich pierwszych pokazach reżyser będzie żegnał widzów wołając „idźcie z Dionizosem!”. Za dwa lata Leszek Kolankiewicz opublikuje „Dziady. Teatr święta zmarłych”, w których odsłoni dionizyjskie korzenie polskiej kultury...

Tamtej „Pieśni Kozła” nie widziałem. Teatr zobaczyłem dopiero w 2002 r., gdy pokazywał stworzone rok wcześniej przedstawienie „Kroniki – obyczaj lamentacyjny”. Nie zachwyciły mnie. Dopiero po jakimś czasie zobaczyłem to przedstawienie po raz kolejny i zaraz potem następny, i następny. Całkowicie mu wtedy uległem i do dziś uważam za jedno z najsilniejszych i najważniejszych doświadczeń teatralnych, jakie były mi dane. Od tam śledzę poczynania Teatru Pieśń Kozła uważnie, brałem udział w różnych aktywnościach zespołu, a choć Anna i Grzegorz

nie pracują już ze sobą, to z obojgiem zachowuję serdeczne relacje.

Teatr kapitału kulturowego

W 2005 r. Teatr Pieśń Kozła zrealizował przedstawienie „Lacrimosa” łączące „Mszę za miasto Arras” Andrzeja Szczypiorskiego i „Requiem” Mozarta z własną techniką teatru przemienianego w przedziwne choreografie. Zwolennicy teatru ubogiego mówili złośliwie, że Bral tworzy wideoklipy, a swoim scenicznym obrazom nadaje estetykę glamour. Nie bardzo rozumiałem te zarzuty, bo byliśmy już w nowym millenium, które siernięnie ekologiczne „ubóstwa” wymieniło na „teatr bez kurzu”, już raczej z popkulturowym glamour.

Oczywiście Bral i Zubrzycki oraz zmieniający się wciąż wokół nich aktorzy szli w innym kierunku, zaś ich kolejnym przystankiem okazał się Szekspir. W 2008 r. pokazali swoją wersję „Makbeta”, który był rodzajem wypadu na cudze terytorium. Choć zachowywał właściwy zespołowi sposób gry oparty na umuzycznionej cielesności i pieśni, to jednocześnie mocno obecne w nim były elementy dość tradycyjne. Historię Makbeta opowiedziano mniej więcej od początku

do końca, właściwie bez żadnego etnicznego kontrapunktu, za to z odwołaniem do kultury „wysokiej” – filmów Akiry Kurosawy. Nie było to już w żadnym przypadku przedstawienie dla alternatywnych poszukiwaczy nowego naturalnego środowiska teatralnego.

To bodaj właśnie przy okazji „Makbeta” wrocławska scena zaczęła być popularna poza kręgami „offowymi”. Przechodziła z pozycji outsiderskiej alternatywy w przestrzeń mainstreamu. Świadomie czy nie – zespół wypełnił lukę między zaangażowanym teatrem krytycznym, dostarczającym doświadczeń zazwyczaj dość trudnych i nieprzyjemnych, a komercyjną popeliną, która może bawić, ale nie pozwala na obrót kapitałem kulturowym. Wizyta w Teatrze Pieśń Kozła – rzecz niełatwa, bo grają rzadko i na ogół dla małej publiczności – okazywała się inwestycją bardzo opłacalną. Teatr z konieczności elitarny, operujący w rejestrach wysokich, a zarazem „chwalebnie znanych” (Szekspir!), bardzo odmienny od innych i dla wielu wciąż „eksperymentalny”, pozwalał i pozwala swoim widzom poczuć się wyróżnionymi, a jednocześnie dostarcza towaru tak rzadkiego, jakim jest dziś estetyczny zachwyty.

Return to the Voice

Pozostając poza bieżącymi konfliktami politycznymi, operując na bezpiecznym poziomie wartości uniwersalnych, a zarazem wciąż ciesząc się estymą niezwykłości i artystycznej innowacji, teatr Brała zdołał zapewnić sobie względną stabilność instytucjonalną i artystyczną. Od „Pieśni Leara” (2012) zaczyna się nowy etap w pracy zespołu, który jednocześnie przeszedł poważne zmiany wewnętrzne.

Pierwszą było trzęsienie ziemi, czyli odejście Anny Zubrzycki, współzałożycielki i filaru teatru, zarazem jego najwybitniejszej aktorki. Poskutkowało swoistym wyrównaniem zespołu. Kolejne przedstawienia szekspirowskie, „Wyspa” (2016), „Hamlet – Komentarz” (2017), to spektakle wielogłosowego chóru, w którym pojedyncza postać pojawia się jako jeden z wielu motywów, bez silnego zaznaczenia własnej indywidualności.

Zespół, liczący kiedyś kilka osób, z których każda miała swój własny temat i scenę, rozrósł się do osób kilkunastu, realizujących rozpisaną na głosy zbiorową partyturę. Stopniowo rezygnowano przy tym z działań fizycznych przynależących do tradycji, z jakiej Teatr Pieśń Kozła wyrastał. Zamiast ciał toczących walki z sobą i światem, na scenie ruszały się ubrane w czerń modele wykonujące ułożoną przez kogoś innego choreografię stanowiącą co najwyżej uzupełnienie do tego, co najważniejsze – dramatu głosu.

Bralowie (najbliższą współpracowniczką Grzegorza stała się jego żona – Alicja) zdecydowanie odeszli od tego, co dla teatru muzyczności wydawało się kluczowe: energii etnicznych pieśni angażujących całe ciała i ciała umuzycznionego nie dlatego, że śpiewa pieśń, ale dlatego, że jej całym sobą doświadcza.

Profesjonalni śpiewacy w kostiumach, które ich ujednolicają, a zarazem biorą ich ciała w nawias, przesuwiają ciężar nowych przedstawień w stronę głosu. A teatr głosu to coś innego niż teatr muzyczności. Teatr głosu dzieje się przed uszami i w dźwiękach, w wielogłosowych przebiegach, które działają na zasadzie innej niż teatr literacki, ale też innej niż teatr fizyczny (a teatr muzyczności był teatrem bardzo fizycznym).

„Nowa” Pieśń Kozła jest już maksymalnie odfizyczniona i zdematerializowana – jakby jej celem było wejście w sferę czystych energii głosowych niezakorzenionych w żadnych ciałach.

Być może rosnący wpływ i popularność tego teatru zwiastują antycielesny zwrot? Ważniejsze jednak, że teatr głosu działa i to nie na zasadzie słuchania perfekcyjnie wykonanego koncertu, ale na zasadach czysto teatralnych. Bez postaci, bez fabuły, bez wszystkiego niemal, co z teatrem nam się zazwyczaj kojarzy, sceniczne kompozycje Pieśni Kozła pozostają dramatyczne.

Trójnia

Tak też jest z ich najnowszą „Anti-gone”, pokazaną po raz pierwszy pod koniec ubiegłego roku na udostępnionej gościnie scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu. Już samo miejsce, pudełkowa scena i estrada budujące dystans między widownią i aktorami, mikrofony i mikroporty niepotrzebne chyba tym śpiewakom o silnych głosach, fatalnie zmieniające barwę dźwięku – wszystko to wydawało mi się z zupełnie innej planety niż teatr, dla którego tu przyjechałem. Gdy zaś podniosła się żelazna kurtyna i ukazał się boks zamknięty metalową siatką z kolczastym drutem wypełniony muskularnymi mężczyznami w czarnych, skórzanych wdziankach, pomyślałem, że pomyliłem salę i trafiłem na zawody MMA.

Udawany „czad”, walenie w bębny i mówiony w różnych językach tekst „Antygony” Sofoklesa, wygłaszany na zasadzie – mam mówić, to podchodzę do mikrofonu, dostaję jaskrawe światło z góry, staję w „męskim”, agresywnym rozkroku i ryczę na zaciśniętym gardle – wszystko wydaje się tu do bólu stereotypowe i w bardzo złym guście. Ale jednocześnie zaskakująco działa! Jest wizualnie okropnie, muzycznie mało subtelnie, ale gdy się po godzinie kończy, czujemy nagle, że ta kompozycja udawanego hałasu wprowadziła mnie w stan dość niezwykły.

Wychodząc z tym zdziwieniem na przerwę, wyjaśniam sobie, że to wszystko może dlatego, że według programu ta pierwsza część ma być przedstawieniem świata Kreona – świata brutalnej siły i woli władzy, co oznacza, że nie bardzo może i nie miała być utrzymana w estetyce, której się spodziewałem.

Część druga ma być kobieca i osnuta wokół Antygony. I rzeczywiście jest: zamiast elektrycznej gitary – wiolonczela, zamiast chóru walącego w bębny i ryczących mężczyzn – wielogłosowy chór znany z poprzednich przedstawień, śpiewający kompozycję stałego współpracownika Teatru – Macieja Rychłego. Elementem nowym

są tancerze – kilkunastu młodych ludzi wykonujących z wielkim zaangażowaniem i świeżością (wyrażającą się też w pomyłkach) nowoczesną choreografię Mélanie Lomoff. Ten taniec nie ilustruje w żaden sposób muzyki, ale stanowi jeszcze jeden element całościowej kompozycji. Przywraca teatrowi głos ciała, tyle że są to ciała pozbawione głosu, od głosu oddzielone. W „Anti-gone” to, co w „gęstym” teatrze muzyczności tworzyło tkaninę przedstawienia, zostaje jeszcze dokładniej rozplecione. Dramaturgia „tryptyku” opiera się na dystansowaniu, rozdzielaniu i tworzeniu klarownych linii. Zamiast jedności – mnogość. Zamiast chorei widzialnej jako połączenie ciała, głosu i postaci – kompozycja z wyodrębnionych partytur fizycznych i wokalnych, w której postaci nie istnieją inaczej jak znaki słowne i opiewane. Teatr stworzony na przekór temu, co dawnej kontrkulturowej alternatywie wydawało się istotą. Teatr bez aktora.

Ulegając „Anti-gone” jako dramatowi głosu, zdałem sobie w pewnym momencie sprawę, że na scenie są śpiewacy, tancerze i muzycy. Może są też i performerzy. Ale aktorów – ludzi mierzących się z cudzymi sposobami istnienia i ich konsekwencjami – nie ma. I to nie jest zarzut. Raczej rozpoznanie, że w tej dramaturgii coraz bardziej obiektywizującego rozdzielania nie ma dla nich miejsca. Odkrycie to wydaje mi się frapujące i być może otwiera drogę do rzeczywiście innowacyjnych rozwiązań teatralnych.

Najbardziej oczekiwałem na część trzecią, noszącą tytuł „Ekstaza”. Niestety, ostatnie ogniwo wydało mi się najbardziej rozczarowujące: ani muzycznie, ani dramaturgicznie, ani tekstowo, ani tanecznie nie wyszliśmy poza krąg zarysowany w części drugiej. Śpiewacy nadal perfekcyjni, tancerze przejęci, wiolonczela łka, a Kreon i Antygona mówią do mikrofonu napisane po angielsku przez Alicję Bral słowa tak pełne ważkich znaczeń, że aż biedne zostają zgniecione ich ciężarem. I nic się nie zmienia, nic niczego nie przekracza i poza siebie nie wychodzi. Podejrzewam, że już nawet nie zostanie zrobiony krok w stronę, która dwadzieścia lat temu wydawała się oczywista – w stronę kozła. Z tym kłopotliwym zwierzęciem Grzegorz Bral najwyraźniej się pożegnał. W jego ostatnich przedstawieniach jest teatr i jest pieśń, ale nie wydaje się, by miały coś wspólnego z Dionizosem.