

Jesteśmy mięsem

AUTOR: MARCIN BARTNIKOWSKI

W spektaklach Jerzego Grzegorzewskiego oglądamy artystów zmagających się z przemijaniem własnego słabnącego ciała. Widzimy pod kloszem żywe mięso w akcie kreacji.

■ Cytat: „Jesteśmy mięsem / jesteśmy potencjalną padliną”, którego fragmentem posłużyłem się w tytule, pochodzi z poematu Różewicza *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, gdzie brytyjski malarz znalazł się „pod kloszem” polskiego poety. Obaj nieco później w foyer Teatru Studio w Warszawie znaleźli się pod kloszem Jerzego Grzegorzewskiego w półgodzinnym spektaklu, którego tytuł jest tożsamy z tytułem wspomnianego poematu. Pod własny klosz postanowiłem włożyć jeszcze dwa spektakle: *Złowionego* z Teatru Współczesnego we Wrocławiu oraz *Duszyckę* z Teatru Narodowego w Warszawie.

W twórczości Bacona szklany klosz, szklana kula czy klatka zawsze są sceną lub areną, na której obserwujemy zajadłą walkę, czyli życie. Stąd ring bokserki – przestrzeń spektaklu z Teatru Studio – gdzie po baconowsku „mięso zjada mięso”, można utożsamić z przestrzeniami dwóch pozostałych spektakli, które zostały również oparte na poematach Różewicza: spalonym teatrem ze *Złowionego* (odnoszę się tu nie tylko do wersji telewizyjnej, uważam, że spalenie teatru jest nieodłączną częścią, treścią tego spektaklu) i katakumbami pod miastem i teatrem w *Duszyckie*.

Przestrzenie te są ucieczką od tradycyjnej sceny pudełkowej, a jednocześnie hołdem dla teatru właśnie, z jego żyrandolami, podziemiami, zasceniami, foyer. Chociaż bywalców teatralnych od dawna nie szokują takie ucieczki, warto odnotować, że dla licznej rzeszy widzów teatrów repertuarowych wciąż bywają zadziwiające. Pewna pani na jednym ze spektakli *Duszyckie*, który oglądałem, na widok dwóch rzędów krzeseł w długim, płytkim korytarzu najpierw z żalem stwierdziła, że sądziła, że drugi rząd to dobre miejsca, tymczasem to te gorsze, a potem dodała: to jakiś teatr offowy ten Różewicz. Grzegorzewski – wielbiciel teatralnej architektury z całym jej zbytkiem, narzekający na wycięcie żyrandola w sali Bogusławskiego z końcem jego dyrekcji – musiał zdawać sobie sprawę, że zapraszając widzów do Teatru Narodowego, a następnie kierując ich do piwnicy, prowokował i wywoływał poczucie niewygody. Podobnie działo się we *Francisie Baconie*, gdzie widownia stała przez pół godziny dookoła ringu w foyer Teatru Studio. Stawała się po części aktorem spektaklu, wkomponowana w przestrzeń, ważna. Kiedy oglądamy nagranie z premiery w Studio, z łatwością rozpoznajemy znane twarze ze środowiska teatralnego. To moi byli wykładowcy, czasem osoby, które spotkałem w teatrze. Jest dziś coś poruszającego w podglądaniu tych, którzy odeszli – Jerzy Koenig, Grażyna Matyszkiewicz i wielu innych. Końcowy kadr *Złowionego* to widzowie oklaskujący spektakl –

wcześniej niewidoczni. Ich obecność celowo została zaznaczona. Tutaj przede wszystkim się gra:

Rembrandt Velázquez
no tak oni wierzyli w zmartwychwstanie
ciała oni się modlili przed malowaniem
a my gramy
sztuka współczesna stała się grą
od czasów Picassa wszyscy gramy
lepiej gorzej
czy widziałeś rysunek Dürera
dłonie złożone do modlitwy
oczywiście pili jedli mordowali
gwałcili i torturowali
ale wierzyli w ciała zmartwychwstanie
w żywot wieczny
szkoda że... my...¹

Gra z cielesnością polega także na maksymalnym przybliżeniu widzów do aktorów. Nie mamy tutaj do czynienia z próbą oddania realistycznej intymności widzianej z bliska, przecież gesty, sposób mówienia i zachowanie aktorów w tych spektaklach są jawnie teatralne. Niemniej nawet w tak mocno akcentowanej teatralności, fizyczność, natura mięsa, w końcu wydobywa się na plan pierwszy. Nagość w *Złowionym*, blizna na ciele bohatera *Duszyckie*, aktorka zmieniająca bieliznę i podmywająca się w tym spektaklu, pot spływający z aktorów we *Francisie Baconie* – tak zachowuje się śmiertelne mięso, nawet w akcie twórczym i pozbawione prostej psychologii w dramaturgii Różewicza, czy w inscenizacji Grzegorzewskiego. Ta ostatnia, podkreślając sztuczność, kreację właśnie, uwypukla wszystkie fizyczne aspekty aktorstwa.

Rozważając funkcję przestrzeni w tych trzech spektaklach, należy zaznaczyć, że *Duszycka* i *Złowiony* to przedstawienia niemal bliźniacze, wykorzystujące podobne rekwizytorium, mające u źródeł podobny materiał tekstowy. *Francis Bacon* odbiega od nich tematem, stylem i pomysłem scenograficznym. Przestrzeń Wenecji i ring, na którym obserwujemy życie nocnego Soho z oknem na Watykan, coś jednak ze sobą łączy. To, wracając do metafory, klosze, pod którymi widzimy artystów zmagających się z przemijaniem własnego słabnącego ciała. Jak już zauważyłem, w kloszach tych widzimy żywe mięso w akcie kreacji. Aktorki i aktorzy, poeci, malarze niezwykle baconowscy w swoich deformacjach, w manifestującej się silnie erotyce, w dynamice działań i chęci życia.



Duszyčka, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy w Warszawie (2004)

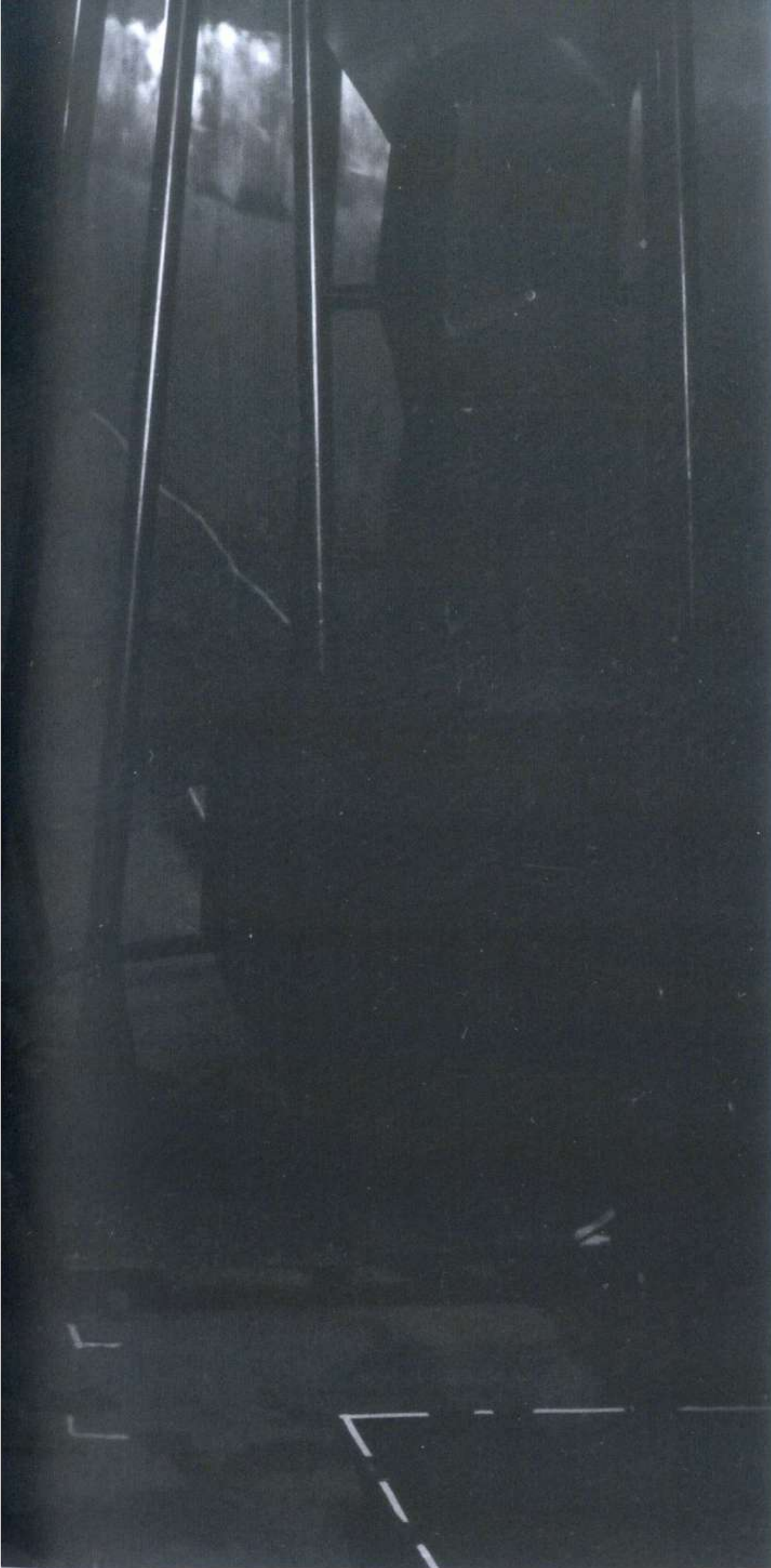
Wspomniałem już o baconowskiej proveniencji przestrzeni walki bokserskiej z Teatru Studio. Poza nawiązaniem do form malarskich Francisa Bacona mamy tu jakby kadry z dokumentów o Baconie, ukazujących go z przyjaciółkami na nocnych wypadach do pubów w londyńskim Soho:

po odejściu Francisa Bacona
umieściłem go pod kloszem
chciałem obejrzeć malarza
ze wszystkich stron
biorąc pod uwagę
jego naturalną skłonność
do ucieczki do znikania
do picia
do przemieszczania się
w czasie i przestrzeni
od pubu do pubu
w postaci barokowego *putto*
który zgubił kapelusz
i czerwoną skarpetkę
musiałem go

unieruchomić
przez kilka tygodni
chodziłem do Tate Gallery
zamykałem się z nim
i zjadałem oczami
trawiłem jego straszną
sztukę mięsa kopulowanie padliny²

Farba i piwo leją się tutaj na przemian. Kolory farby to kolory zsiniałego mięsa i krwi, kojarzone przez malarza z życiem, śmiercią i pięknem. W poemacie towarzyszy temu temat zmartwychwstania. Śmierć i odrodzenie mięsa. Tak jak Grzegorzewski wyzyskiwał w sztuce mit ojca piekarza, Bacon mitologizował ojca rzeźnika. Wspominał piękne kolory i faktury rozplatanego mięsa oglądane w sklepie ojca w dzieciństwie spędzonym w Republice Południowej Afryki, gdzie wszystkiemu musiały towarzyszyć jeszcze intensywne wonie:

tak oczywiście jesteśmy mięsem
jesteśmy potencjalną padliną
kiedy idę do sklepu rzeźniczego



fot. Wojciech Plewiński

zawsze myślę jakie to zdumiewające
że to nie ja wiszę na haku
to chyba czysty przypadek³

Odpowiednikami walki, szału, artystycznej ekscytacji z teatralnego Londynu są erotyczne przygody w Wenecji. Jedne i drugie, jak w barokowej poezji czy inspirującym Bacona barokowym malarstwie, nie chronią od lęku przed przemijaniem. Przeciwnie: fizyczność nakierowuje nas na myśl o nietrwałości ciała i chorobie, na myśl o deformacji, która w *Złowionym* przybiera kształty baconowskiej wizji:

Maestro
Malarz S.D.
na konferencji prasowej
wychodzi z olbrzymiego jaja
albo ukazuje się we fraku
pokrytym osiemdziesięcioma ośmioma kieliszkami,
każdy z nich jest napełniony likierem miętowym,
w jednym znajduje się zdechła mucha.
Mnie to nie dziwi,
widziałem różne rzeczy.

Szef
Znajdujemy się u końca pewnej epoki.
Mięso trawi mięso.
Kryzys współczesnej cywilizacji.⁴

W każdym z trzech spektakli jesteśmy na przemian na scenie lub na planie filmowym. A może właściwie oglądamy śnienie sceny i planu filmowego. To, co się rozgrywa, można zestawzić ze słowami krytyka wykrzyczanymi w *Złowionym*:

Rzeczywistość
jest wypełniona
rzeczywistością.
Przez pęknięcia w rzeczywistości
może przeniknąć wyobraźnia.
Nie zostawić ani jednego miejsca,
ani jednego białego pola
dla wyobraźni.
Ani jednego białego pola.⁵

Sen o sztuce w *Złowionym*, ale i w *Duszyńce* oraz *Francisie Baconie*, czy patrzenie z perspektywy śniącego artysty zderza się z rzeczywistością, z rekwizytami i gestami, które – jak u Bacona i Różewicza – przypominają o fizycznych, ordynarnych wręcz aspektach człowieczeństwa. Z tych elementów Grzegorzewski tka swoją opowieść o życiu jako o podróży, o przemijaniu ciała, o chorobie. O pięknie i cnocie, które w tej brzydocie się rodzą. Wszak, jak pisze Susan Sontag, „ludzie cnotliwi zmierzając ku śmierci, stają się jeszcze cnotliwsi”⁶. Zderzenie arcyestetycznej wyobraźni Grzegorzewskiego z turpizmem jest bardzo nieoczywiste. Jest to wszakże taktyka, z którą obcujemy właśnie u Bacona estetyzującego rozkład, deformującego ciało, czy u Różewicza, który pod swoim kloszem porównuje te działania do własnej twórczości:

w roku 1947
pisałem: różowe ideały
poćwiartowane
wiszą w jatkach [...]
W roku 1956 pisałem:
jeszcze oddychające mięso
wypełnione krwią
jest pożywieniem
tych form doskonałych
zbiegają się tak szczelnie nad zdobyczą
że nawet milczenie nie przenika
na zewnątrz [...]⁷

W *Złowionym* protagonista otoczony
był weneckimi prostytutkami.
W *Duszyńce* pojawiają się wspomnienia
jego dawnych kochanek. Jedne
i drugie swoją fizycznością odbijają
jak w lustrze proces powolnego
odchodzenia bohatera.



Taki dwoisty – łączący hymn do życia i śmierci – rodowód mają nieoczywiste przestrzenie teatralne Grzegorzewskiego: ring boksinowy w pałacu, Wenecja w piwnicy, spalony teatr. To miejsca, które – zamiast kredensików, szafeczek, rekwizytorów teatru mieszczańskiego, bardzo popularnego do dzisiaj – wypełniają owe białe pola wyobraźni, które chciał eliminować przywoływany wyżej krytyk.

Pozostając przy nieoczywistych, malarskich przestrzeniach, zauważmy unistyczny rodowód ramy, która odcina, wyróżnia oglądaną rzeczywistość. U Bacona mamy dodatkowe ramy umieszczone wewnątrz obrazu, podobnie u Grzegorzewskiego: ramy, klosze, klatki, rzeczy, przez które patrzy się na obraz, są niezwykle istotne. Dla Tadeusza Różewicza to praktyka powodująca uczucie niewygody, fenomen co najmniej podejrzany:

Bacon opowiadał że lubi
ogłądać swoje obrazy przez szybę
nawet Rembrandta
lubi za szkłem
i nie przeszkadzają mu przypadkowe osoby
które odbijają się w szybie
zamazują obraz
przechodzą
ja
nie cierpię obrazów za szkłem
widzę tam siebie pamiętam że kiedyś
ogłądałem kilku Japończyków
nałożonych na uśmiech Myny Lisy
byli bardzo ruchliwi
Gioconda została unieruchomiona
w szklanej trumnie
po tej przygodzie
już nigdy nie wybrałem się do Luwru
Gioconda uśmiechała się pod wąsem
Bacon zamknął w klatce
papieża Innocentego VI
potem Innocentego X
i Piusa XII
Infantkę Małgorzatę w błękicie
jeszcze jakiegoś sędziego prokuratora
wszystkie te osoby zaczęły krzyczeć⁸

Co zatem Różewicz pragnie zobaczyć w postaci czystej, bez teatralnego nadatku, bez odbijających się widzów? A może problemem jest widzenie siebie, swojego przemijającego ciała w zestawieniu z beczelnym trwaniem Giocondy czy Piusa XII? Kiedy pierwszy raz obejrzałem *Duszyckę*, miałem wrażenie, że to rzecz o przemijaniu teatru, że oglądam pożegnanie reżysera ze sztuką:

Pytano mnie w nocy
Pańskie ostatnie życzenie
Ktoś odpowiedział za mnie
Kielich szampana
I umarł⁹

Sztuka i życie oznaczają tu dokładnie to samo. Grzegorzewski zapowiadał rozstanie się z teatrem na jakiś czas, ale jednak dało się wyczuć coś więcej. Temat choroby, w zestawieniu z niezwykle zmysłowym przedstawieniem kobiet, jest kluczowym elementem *Duszyckich*:

Weszła nagle
Po dwudziestu latach
Wielka zepsuta lalka
Twarz czerwona fioletowa
Głowa naga bezwstydną¹⁰

Podczas gdy we *Francisie Baconie* poruszany jest problem choroby alkoholowej brytyjskiego malarza, w *Duszyckach* temat odchodzenia wiąże się z rakiem, chorobą wstydliwą i niewygodną społecznie. Sontag w cytowanym wcześniej tekście *Choroba jako metafora* udowadnia, że rak jest chorobą nienadającą się do romantyzacji jak choćby gruźlica. Współczesnym odpowiednikiem gruźlicy jest AIDS, i co ciekawe, Różewicz, a za nim Grzegorzewski łączą te dwa tematy – choroby wenerycznej i nowotworowej – w wizji kobiety odchodzącej, lecz zaprzeczającej chorobie:

[...] zobacz dotknij weź do ręki zobacz czy są prawdziwe przecież czujesz wyczuwasz natychmiast czy są prawdziwe peruka możesz szarpnąć mocno nie bój się widzisz mówią że mi wypadają że wszystkie wypadły że jestem chora wenerycznie że od tej choroby wypadają mi że jestem łysa że noszę perukę.¹¹

W *Złowionym* protagonista otoczony był weneckimi prostytutkami. W *Duszyckach* pojawiają się wspomnienia jego dawnych kochanek. Jedne i drugie swoją fizycznością odbijają jak w lustrze proces powolnego odchodzenia bohatera. Oglądanie choroby innych jest tutaj jak oglądanie siebie w zestawieniu z nieprzemijającą Giocondą w odbiciu w szklanej witrynie. Tyle że ten drugi „ja” widziany jest wtedy w przyspieszeniu, w ekspresowym umieraniu. Ponownie przywołajmy Susan Sontag z *Choroby jako metafory*:

Choroba jest nocną stroną życia, naszym bardziej uciążliwym obywatelstwem. Od dnia narodzin każdy z nas posiada jakby dwa paszporty – przynależy zarazem do świata zdrowych i świata chorych. I choć wszyscy wolimy przyznawać się do lepszego z tych światów, prędzej czy później, choćby na krótko, musimy uznać również nasz związek z tym drugim.¹²

Kolory *Duszyckich* – to kolory rozkładającego się mięsa. To także kolory zachodu słońca w Wenecji. W *Złowionym* bardzo mocno działa kolor zgniłej zieleni, zestawiony z popalonymi deskami sceny teatralnej. Może to wszystko przypadek, ale tak je zapamiętałem. Jak wyjęte z Bacona, który stał się dla mnie przewodnikiem po planecie Różewicza i Grzegorzewskiego. Wciąż składam te trzy spektakle. Składam je w swojej głowie w jeden scenariusz. To mój prywatny klosz, być może jest niczym nieuzasadniony, ale to przecież Różewicz pisał o formie otwartej, więc szczególnie się tym nie martwię. ■

1 • T. Różewicz, *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, [w:] tegoż, *Zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 7–8.

2 • Tamże, s. 5–6.

3 • Tamże, s. 7.

4 • T. Różewicz, *Et in Arcadia ego*, [w:] tegoż, *Niepokój, wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995, s. 336.

5 • Tamże.

6 • S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, tłum. J. Anders, Kraków 2016, s. 14.

7 • T. Różewicz, *Francis Bacon...*, dz. cyt., s. 9.

8 • Tamże, s. 9–10.

9 • T. Różewicz, *Et in Arcadia ego*, dz. cyt., s. 335.

10 • T. Różewicz, *Duszycka*, [w:] tegoż, *Opowiadanie traumatyczne. Duszycka*, Kraków 1979, s. 47–48.

11 • Tamże, s. 49.

12 • S. Sontag, *Choroba jako metafora...*, dz. cyt., s. 5.