

CZŁOWIEK W TEATRZE BOGUSŁAWA KIERCA

Rzecz nie w tym, by stać się aktywnym iluzjonistą rzeczywistości, lecz w tym, by stawać się akcją rzeczywistości – pisał w 1975 r. Bogusław Kierc¹. W tym krótkim stwierdzeniu zawarta została istota pojmowania funkcji i miejsca podmiotu w sztuce. Dokładniej zaś – rozumienia powinności twórcy – aktora, poety, reżysera, etc., który swoim życiem, swą pracą nie tyle kreuje nowe światy, ile nadaje im pęd własnej aktywności. Jest przy tym źródłem – inspiratorem *d z i a n i a s i ę*, przez co ma szansę „*s t a w a ć s i ę a k c j ą*” – istotą, podmiotem dzieła sztuki, ale także – a nawet przede wszystkim – uczestnikiem spotkania. To bowiem chęć „bycia w spotkaniu” jest dla Bogusława Kierca fundamentem jego metody twórczej. Metody o głęboko utrwalonym podłożu filozoficznym, pomyślanej jako ostateczna i jedynie możliwa droga ocalenia człowieczeństwa. Artysta rozumie doskonale, że tylko przewyciężenie stanu „bycia pustym podmiotem”, czyli – jak to określa Karl Barth – *człowiekiem, który bez drugiego człowieka nie stał się jeszcze człowieczy, który zatem jeszcze nie odnalazł stosunku do »ty«, a przez to do samego siebie, nie stał się jeszcze »ja«*² – tylko otwarcie i dialog dają szansę „bycia w spotkaniu” i przez to samo „bycia człowieczego”. Czytamy dalej u Karla Bartha: (...) *działać w spotkaniu znaczy tyle co działać stosownie do wezwania, jakie »ty«, spotykając »ja«, kieruje do niego, a tym samym (bo i tu wszystko polega na wzajemności) stosownie do wezwania, jakie »ja« w tym spotkaniu ze swej strony kieruje do »ty«*³.

Powstaje pytanie czy ten rodzaj współbycia człowieka z innym człowiekiem może w ogóle dokonywać się na gruncie teatru? Mogłoby się wydawać, że jest to najmniej odpowiednie miejsce do bycia i działania w spotkaniu. Historycznie ukształtowana przestrzeń teatru – kulturowo-usankcjonowany podział na „dawców” i „biorców” sztuki, podkreślony trudnym do złamania podziałem na scenę i widownię – wyposażenie twórcy - inscenizatora we wszystkie środki wyrazu: tekst literacki, aktora, scenografię, muzykę, kostium, światło, a nawet program teatralny, wraz z jednoczesnym unieruchomieniem widza, znacznie ogranicza szansę na zaistnienie spotkania *sensu stricto*. Nie trudno zresztą w tej sytuacji o tendencję do kształtowania „pustego podmiotu”, usytuowanego w pozycji nadrzędnej wobec przedmiotu, na który oddziałuje się artefaktem, dziełem sztuki – narzędziem. Stąd już niedaleko do rozpowszechnionego ostatnio rozumienia kultury jako zbioru pojedynczych, odrębnie prezentowanych dzieł: książek, filmów, przedstawień, obrazów, utworów muzycznych, etc. Takiemu „iluzjonizmowi rzeczywi-

¹ B. KIERC, Akcja, Scena 5 (1975) 19.

² K. BARTH, Podstawowa forma człowieczeństwa, w: Filozofia dialogu. Wybrał, opracował i przedmową opatrzył B. Baran, Kraków 1992, 157.

³ Ibidem.

stości” Bogusław Kierc zdecydowanie się przeciwstawia. Jego zdaniem (...) *kulturą jest dopiero to, co się pomiędzy tymi faktami, punktami dzieje i co z tego dziania się jeszcze wynika dla pojedynczego człowieka żyjącego wśród innych ludzi, dla tego wszystkiego, co jest m i ę d z y l u d z k i e, także dla tego, co Gombrowicz nazwał »kościółem ludzko-ludzkim«* (podkr. – R. C.)⁴.

Po pierwsze więc tym, co określa istotę pojęcia kultury w rozumieniu Bogusława Kierca jest sytuacja wewnętrznego zdialogizowania jej poszczególnych składników. Po wtóre zaś dla jej zaistnienia niezbędna jest współobecność „innego” – jego współbycie z człowiekiem zapośredniczonym przez medium sztuki. Tylko wtedy kultura może być synonimem człowieczeństwa. Wykładnię tak zarysowanego poglądu Bogusław Kierc dał już w programie do dwóch pierwszych przedstawień, którymi zainicjował swą dwuletnią obecność na scenie *Teatru Współczesnego* w Szczecinie. Występując w roli inscenizatora, reżysera, poety i – *non multa, sed multum* - dyrektora artystycznego teatru, pierwszymi słowy programu do *Żony Lota* i *Sodomy* wypowiedział swoje artystyczne *credo*: *Obie prapremiery, niemal równocześnie przedstawiające dzieła Wisławy Szymborskiej i Juliana Strykowskiego, są zarazem propozycją umieszczenia problemu, który nas zajmuje – między współodpowiadającymi sobie spojrzeniami. Pragniemy tym samym – jakby w dwójnasób – zając życzliwą uwagę Państwa, zapalić Waszą wyobraźnię, ośmielić Waszą czułość i mądrość; poddać rzecz teatru osądowi Waszego sumienia. Tak właśnie chcemy przygotować przyszłe przedstawienia, by wzajemnie się dopełniały i pogłębiały, by się wzajemnie wyjaśniały i komplikowały, żeby wyraźniej dać się ujrzeć nasz zamiar i zamiysł; żeby czytelny był powód, dla którego prezentujemy taki repertuar, a nade wszystko – żeby słyszalne było wezwanie skierowane do Każdego Ciebie, Pojedynczej Osoby wśród innych Pojedynczych – Jedynych i Wyjątkowych w swoim ludzkim losie – Osób*⁵.

Widać oto wyraźnie – i warto to podkreślić – że współbycie człowieka w kulturze nie może być i nigdy nie będzie odpowiednikiem zwielokrotnionego współuczestnictwa podmiotu w masowej odmianie kultury. Właściwy tej ostatniej proces unifikujący osobę ludzką nie dopuszcza bowiem do twórczego przetworzenia tezy o „jedności” każdego człowieka. Uniemożliwia również realizację podstawowej zasady Teatru Bogusława Kierca – uczynienia z owej „jedności” przedmiotu *naszej ludzkiej wzajemności i naszej sztuki*⁶.

Nietrudno zauważyć, że zacytowana wyżej, *explicite* wyrażona formuła programowa Teatru Bogusława Kierca wyrasta wprost z inspiracji filozofią dialogu i nie jest niczym innym, jak projekcją sytuacji spotkania na życiowótworcze działanie – „d z i a n i e s i ę”, którego wypełnienie gwarantowała realizacja jedyne w swoim rodzaju, autorskiego repertuaru. Złożyły się nań w większości przedstawienia prapremierowe, przygotowane w oparciu o teksty nigdy dotąd nie prezentowane albo realizowane na polskiej scenie po raz pierwszy. Pośród nich ważne miejsce zajęły tak zwane „rękopisy”, czyli sztuki sprzyjające wzajemnemu „dopełnianiu” i „pogłębianiu”, „wyjaśnianiu” i „komplikowaniu” przedstawień. Wśród szesnastu premier, przypadających na czas obecności Bogusława Kierca w *Teatrze Współczesnym*, znajdziemy co najmniej trzy, składające się wraz z innymi sztukami na wzajemnie oświetlające się pary. Do pierwszej z nich nale-

⁴ Zobowiązanie. Z Bogusławem Kiercem, dyrektorem *Teatru Współczesnego* w Szczecinie rozmawia Elżbieta Nowak, *Poznański Przegląd Teatralny*, 9, 10, 11 (1992) 146-147.

⁵ J. STRYKOWSKI, *Sodoma*; W. SZYMBORSKA, *Żona Lota*. Program *Teatru Współczesnego* w Szczecinie. Prapremiera: październik 1990.

⁶ *Ibidem*.

żały, przywoływane już: *Żona Lota* i *Sodoma*⁷. Do kolejnych: *Drugie szczęście Hioba* według poematu Anny Kamińskiej, poprzedzające *Miguela Manarę* Oskara V. de L. Milosza⁸, oraz *Wzniosły upadek Anioła*, stawiający w perspektywie autorskiego monodramu *Kłatwę* S. Wyspiańskiego⁹.

Poza projektowanymi napięciami interpretacyjnymi, budowanymi w obrębie poszczególnych par, „rękopisy” należy uznać za główny czynnik, nadający Teatrowi Bogusława Kierca charakter personalistyczny.

Rękopis – pisał inscenizator i poeta – czyli widomy ślad ruchu piszącej dłoni; wizerunek rytmu wewnętrznego, wibracja ducha, krwi, rysunek czasu i osobliwy portret temperamentu pisarza... Relikwia jego żywej obecności. Chcielibyśmy wokół tego fenomenu krystalizować wizje teatru¹⁰.

W ten oto sposób plan repertuarowy stawał się podstawą spotkania. Natomiast niemal każdy spektakl przyjmował za cel krystalizację dążenia do poznania przez sztukę. W większości przedstawień ośrodkiem sytuacji dialogowej było pytanie o rolę i znaczenie metafizyki jako medium między myślącym i doznającym podmiotem a Absolutem. Sama prezentacja mechanizmu poznawczego, w którym dzieło artystyczne jest narzędziem pojmowania świata i czynnikiem kształtowania modelu osobowości, nie byłaby szczególnie interesująca. Sztuka teatru umożliwia jednak aktywną intelektualnie współkreację refleksji filozoficznej. Widz wykraczający poza sferę własnych wyobrażeń, „zawiesiwszy” ukształtowane wcześniej poglądy, zdolny jest do postrzegania twórczej propozycji i w podjętym z nią dialogu komponuje nowy, integralny wizerunek człowieka. Tego typu zadania twórcze, nigdzie nie sformułowane wprost, uobecniły się w Teatrze Bogusława Kierca w formie czysto intencjonalnej. Wpisywane były w siatkę emocjonalnych napięć, na której opierano konstrukcję poszczególnych przedstawień. Posłużmy się kilkoma przykładami.

Najwyraźniej widać to było w monodramie *Wzniosły upadek Anioła*. Scenariusz do tego „rękopisu” podyktowała fascynacja poezją Juliana Przybosią i żywa wciąż pamięć o przyjacielu – poecie. Jego wiersze i fragmenty książki o nim, pióra Bogusława Kierca, złożyły się na jednolity spektakl. Bohater monodramu niepostrzeżenie wprowadził widzów w krąg rozważań metafizycznych. Pragnąc dać „szansę uczucia”, stworzył świat, w którym doświadczenie mistyczne sąsiadowało z trwałym poczuciem rzeczywistości. Okazało się, że każde pojedyncze istnienie nie jest dane nam raz na zawsze. Złożone z wielu przeciwstawnych elementów, uzyskuje sens dopiero w przestrzeni „między”, podczas nieustannego ruchu i wymiany faktów egzystencji. Stwarzane jest wciąż tak, jak sam świat, który „nie jest”, a który „wiecznie się zaczyna”. Stąd możliwy jest zarówno bezpośredni kontakt z Aniołem Stróżem (pod jego postacią ukazał się Przybosiowi

⁷ W. SZYMBORSKA, *Żona Lota*. Inscenizacja i opracowanie tekstu B. Kierca. Prapremiera 4.10.1990 r.; J. STRYJKOWSKI, *Sodoma*. Inscenizacja i opracowanie tekstu B. Kierca. Prapremiera 12.10.1990 r.

⁸ A. KAMIENSKA, *Drugie szczęście Hioba*. Realizacja sceniczna B. Kierca. Prapremiera 12. 02. 1991 r.; O. V. de L. MIŁOSZ, *Miguel Manara*. Prapremiera 9. 03. 1991 r.

⁹ *Wzniosły upadek Anioła* wg J. PRZYBOSIA przedstawia B. Kierca. Prapremiera 8. 11. 1991 r.; S. WYSPIAŃSKI, *Kłatwa*, reż. A. Augustynowicz. Premiera 13. 12. 1991 r. Warto w tym miejscu także zauważyć, iż połowę, dokładnie osiem przedstawień, pokazanych na scenie *Teatru Współczesnego* w ciągu dwóch sezonów, reżyserował B. Kierca. Zadanie współtworzenia profilu swojego teatru powierzył poza tym zaledwie czworgu twórcom: Piotrowi Szczerskiemu (Ja Puchatek wg A. A. Milne'a, 7. 12. 1990 r.; Próby B. Schaeffera, 29. 02. 1992 r.), Asji Łamtiuginie (Stół z powyłamywanymi nogami, też, 15. 12. 1990 r.), Wiesławowi Górskiemu (Miguel... j. w.) i Annie Augustynowicz (Kłatwa, j. w.; Kopciuszek wg scenariusza filmowego E. Szwarca, 29. 05. 1992 r.) oraz grupie młodych aktorów – własnych wychowanków z wrocławskiej szkoły teatralnej (Byłem, jestem wg poezji R. Wojaczka, 13. 11. 1990 r.; Być sobie jednym wg poezji M. Białoszewskiego, 29. 11. 1991 r.).

¹⁰ J. STRYJKOWSKI, *Sodoma*, op. cit..

św. Franciszek Salezy), jak również erotyczne obcowanie z Żydóweczką – barmanką. Dopiero w przestrzeni „między” takimi doświadczeniami powstaje byt.

Wzniosły upadek Anioła zdawał się być opowieścią o poczuciu, wyrażanej często przez Przybosia, *chęci wnikięcia we Wszystko*. Kontemplatywny charakter recytacji i wspomnień pozwalał na swobodny ruch myśli i tworzenie znaczeń, przekraczających bariery rzeczywistości. Znaczenia te spotkały się w projektowanej przez aktora poetycko-teatralnej pozaprzeźrzeni z powstającą „na żywo” refleksją odbiorców. We wzajemnym ruchu myśli podejmowana była próba wypełnienia Przybosiewskiego „nic śródistniejącego”. Wspomagały ten proces elementy scenografii – szeleszczące liście, migoczące lustro, chwycający się stolik. Precyzyjne operowanie światłem podkreślało dramatyzm sytuacji. Czerwona róża – kwiat o wielu znaczeniach symbolicznych – zwiększała liczbę hipotez interpretacyjnych. Była jednak symbolem życia i śmierci, duchowej aktywności i fizycznego przemijania. Ucieleśniała ludzką uczuciowość z jej antynomiami – szczęściem i cierpieniem, miłością i nienawiścią. Bohater – twórca szczególnego typu kreacji zbiorowej – zamierał w ciszy finału z różą, dramatycznym gestem przyciśniętą do piersi. „Nic śródistniejące” wypełniało się ostatecznie przestrzenią ciszy, w której metafizyka poezji zderzała się z realnością myśli, idei, wiary. Powstawały nowe znaczenia. Człowiek zdolny był dotknąć piękna, prawdy i dobra.

Szansę mówienia o człowieku językiem teatru oraz możliwość konkretyzowania w ten sposób jego ontycznego wizerunku, odnaleźli również młodzi aktorzy z zespołu Bogusława Kierca. Ośmioro „odstowiaczy” tekstów Mirona Białoszewskiego w pełni samodzielnie przygotowało przedstawienie, zatytułowane *Być sobie jednym*. Aktorzy nastroszeni na wspólną częstotliwość, wsłuchani w siebie, wyczuleni na „czystość” i precyzję przekazu, z wrażliwością reagujący na współpartnerów, nie prowadzili widza za rękę. Tłumaczyli mu obrazami poezjo-teatru jego kondycję. Opowiadali o podwójności ludzkiego istnienia – urzeczowionym życiu w cywilizacji i kreacyjnej mocy metafizyki, która świat czyni bliższym, a bycie w nim znośniejszym. Młodzi twórcy stronili od dosłowności. Nie korzystali z jakiegokolwiek rekwizytu, który zniszczyłby delikatną materię domysłu i wyobraźni. W interpretacji poezji Białoszewskiego kroczyli drogą „naturalnego upraszczania”. Zrezygnowali z narzucających się metod podkreślania znaczeń neologizmów i uwypuklania lingwistycznego charakteru tekstu. „Naturalność” i „prostota” zostały jednak okupione wysiłkiem, włożonym w przełamywanie przyzwyczajęń, stereotypów i konwencji mówienia polskiego wiersza. Słowu mówionemu w *Być sobie jednym* towarzyszyły liczne „śpiewania” – ciekawie aranżowane, staranne w wielogłosowym brzmieniu, pomysłowe w układzie sytuacji i ruchu. Dzięki nim dynamiczne słowo, mówione i śpiewane, kształtowało pulsującą, wielopoziomową przestrzeń. Obraz świata, w którym powszedniość styka się nieustannie ze „zwykłą”, wytwarzaną jakby przez ziemską codzienność, świętością, rozpięty został pomiędzy kabaretową zabawą a uważnym skupieniem, między radosną sielanką „wiśniowych wołów” a dramatyzmem ciągłych klęsk i zdziwienia rzeczami – materią nie do opanowania. Balansowanie w granicach groteski i tragedii, rubasznego śmiechu i mistycznej wzniosłości, wytrwale podsyćcane było przez swobodę zdyscyplinowanego aktorstwa. Nie brakło w nim radości, szczerego otwarcia, dobrej zabawy, ale również rzetelności i świadomego działania artystycznego.

Świadome kreowanie przestrzeni – sprzyjającej spotkaniu, w którym dialog z proponowanym przez sztukę metafizycznym opisem świata ocala człowieczy status jego uczestników – właściwe było każdemu działaniu Bogusława Kierca, a także – jak widać – działaniom jego Uczniów. Jednak imperatyw istnienia człowieczego i wyłączne dążenie do takiegoż obcowania z „innym”, z powodzeniem – kto wie zresztą, czy nie najdoskońlej – zrealizował Bogusław Kierc poza macierzystym teatrem.

27 marca 1992 r. w Teatrze Lalek *Pleciuga* w Szczecinie odbyła się premiera *Wagarów* – przedstawienia o zabawie w różne cuda dla dzieci uważnych, a także dla starszych (dzieci i nie-dzieci)¹¹. *Wagary* pozbawione zostały całkowicie intencji pouczania, wygłaszania pustych sentencji i stosowania chwytów dydaktycznych. Nie zabrakło w nich natomiast – niezbędnych w mówieniu o poważnych problemach – humoru, wyważonego dowcipu, szczypty autoironii oraz szczerości i uczuciowej otwartości. Autor sztuki i w jednej osobie reżyser przedstawienia – Bogusław Kierc podjął próbę obserwacji rzeczywistości z perspektywy dziecka. Proste pojęcia, opisujące stosunki między ludźmi, przychwycił na nieadekwatności wobec faktów. W dziecięcej wyobraźni, w naiwnym sposobie postrzegania świata, tworzącym obraz złożony z wyidealizowanych form i kształtów, odnalazł dalsze inspiracje. Ich źródło tkwi także głęboko w mocy stwarzania fikcyjnych przestrzeni i zdarzeń z siatki własnej wrażliwości.

Prowadzona w *Wagarach* gra z teatralnością pozwalała stwierdzić, że aktor jest człowiekiem, a wszystko tak naprawdę bierze się z wyobraźni. Uświadomienie podstawowej prawdy o „zabawie w cuda” urosło w tym wypadku do rangi przewrotu kopernikańskiego w poglądach na świat i sztukę. Mogłoby się wydawać, iż zdemaskowanie umowności lalkowej sceny zniweczy Tajemnicę Teatru. Stało się jednak inaczej. Ujawnienie animatora spotęgowało iluzję ożywiania przedmiotu. Udało się przezwyciężyć „martwą” materialność i dokonać przeniesienia napięcia emocjonalnego między lalką i człowiekiem na publiczność. Nić porozumienia z widzem w „mistycznym” niemal trójkącie nawiązał Nikły Nikt – wrażliwy poeta, zamieszkujący wnętrza karuzeli – w cudowny sposób wydobywający z samolotu, niczym z sennych marzeń, swego Nenufaraona. Nadzwyczajna lalka mędrca to w *Wagarach* prawie *deus ex machina*. Jego myśli przynoszą odpowiedź na najprostsze pytania: czym jest miłość i co to znaczy, że kogoś kochamy?

Każde teatralne dzieło nie się, niezależnie od tego czy jest próbą „teatru we framudze drzewi”, czy też „teatru nad poręczą krzesła”, albo tego już „prawdziwego” teatru, dzięki nieuchwytej zmysłowo Tajemnicy dotyka tego co najpiękniejsze, nienazwane, jedynie przeczute... Jak bowiem wytłumaczyć rzecz oczywistą – to, że słowa mogą znać między sobą i między ludźmi? Takie zadanie zdaje się przerastać możliwości tych, których wrażliwość zamknęła się w kręgu komiksów i telewizyjnych reklam. Łatwiej przecież tworzyć schematy: czarne – białe, dobre – złe, niż poszukiwać piękna w słowie znaczącym-między-ludźmi. Walka o takie właśnie słowo, o świadka i uczestnika spotkania jednocześnie, wypełniła cały proces *stawania się akcją rzeczywistości*. W tej sytuacji aktor nie jest tylko aktorem-odtwórcą (w Teatrze Bogusława Kierca nie jest nim nigdy), ale aktorem – d z i a ł a n i e m, świadomie czyniącym z siebie i ze swej sztuki łącznik między Absolutem a Człowiekiem. Z jednej strony aktor inkorporuje w obręb swojej wrażliwości transcendentalną strukturę dzieła literackiego, aby natychmiast – z drugiej strony – dokonać przekazania znaczenia ku przestrzeni dialogu z widzem. Innymi słowy – aktor nie jest narzędziem, jest kreatywnie uprawomocnioną postacią – uczestnikiem spotkania, odpowiadającym na wezwanie obecności „innego” i wzywającym do współ-myślenia i współ-tworzenia wizji świata. Odpowiadając wzajemnie na swoje wezwania aktor i widz („ja” i „ty”) ocalają człowieczeństwo swego istnienia, zachowują wartość nieustannie trwającej przestrzeni godnego bytowania.

Robert Cieślak

¹¹ Teatr Lalek *Pleciuga* w Szczecinie: *Wagary*, tekst i reżyseria B. Kierc. Prapremiera w Międzynarodowym Dniu Teatru 27 marca 1992 r.

SUMMARY

THE HUMAN BEING IN THE THEATRE OF BOGUSLAV KIERC

On the ground of an analysis of some texts and performances made by B.Kierc in The Contemporary Theatre in Szczecin has been shown the most important problem of his stagecraft. An interpretation process is a searching for answers to three questions: 1. How philosophy of the meeting (resp. of the dialogue) can be source of an artistic inspirations in the theatrical world? 2. When the culture identifies with the human being? 3. Who is an actor in the theatre of B.Kierc?

Robert Cieślak