

CZY ODRODNIĆ SIĘ SA SEXY?

Joanna Wichowska

„Zamiast głosić idee, będziemy raczej opowiadać historie” – deklarowali ponad rok temu autorzy *Manifestu na koniec Komuny Otwock*. Grupa, przez ostatnie dwie dekady siłą rozpędu definiowana jako „anarchistyczna wspólnota działań”, zrzuciła starą skórę i zamieniła się w komunę//warszawa. Korekta nazwy miała wymiar symboliczny. Nie chodziło o gruntowne przeformułowanie zasad działania, ale o uczciwość. Artyści Komuny przeprowadzili prosty rachunek: skoro w ich własnym życiu idee rozmiągają się z praktyką, podtrzymywanie własnego wizerunku nieprzejednanych rebeliantów, zbuntowanych przeciw „systemowi” byłoby nadużyciem i fałszem. Regularne płacenie podatków jakoś się przecież nie zgadza z głoszeniem rewolucyjnych haseł. Nie wypada nawoływać do burzenia istniejącego porządku społecznego, czerpiąc jednocześnie profity z faktu, że jest się jego częścią. Co oczywiście nie znaczy, że trzeba się na ten porządek potulnie godzić, rezygnując z jego krytyki i ambicji jego ulepszenia. Komuna jako grupa – podobnie jak każdy z jej współpracowników prywatnie – niezmiennie jest zaangażowana w ulepszenie rzeczywistości, tyle tylko, że w jej przypadku wiara w możliwość i sens radykalnej, natychmiastowej przemiany ustąpiła miejsca pozytywistycznej strategii małych kroków. Imperatywy zostały zastąpione pytaniami.

Samokrytyczna rewizja własnych założeń ideologicznych towarzysząca powołaniu do życia komuny//warszawa stanowiła zresztą oficjalne zadekretowanie zmiany, która już od dłuższego czasu była faktem dokonanym. W ostatnich spektaklach Komuny – przygotowywanych pod kierunkiem Grzegorza Laszuka, pełniącego rolę nieformalnego lidera grupy – uparcie powracały te same wątki i pytania: co sprawia, że szlachetne projekty naprawy świata okazują się nieskuteczne, często wręcz groźne? Jak się mają reformatorskie, wizjonerskie idee do biografii reformatorów i wizjonerów? Czy w świecie, w którym panuje kult postępu, technologii, nadzoru i organizacji, jest miejsce na etykę? Dlaczego idealizm nie wytrzymuje konfrontacji z rzeczywistością? Innymi słowy: dlaczego nie będzie rewolucji? Tak właśnie brzmiał zbiorczy tytuł trzech przedstawień Komuny: *Design/Gropius*, *Perechodnik/Bauman*, *Przyszłość świata*. Analizując życie słynnego architekta, założyciela szkoły Bauhausu, zestawiając wybory żydowskiego policjanta z otwockiego getta z myślą Zygmunta Baumana, czy ironicznie portretując członków Rote Armee Fraktion i współczesnych spadko-



bierców ich niebezpiecznych marzeń o nowym społeczeństwie, twórcy spektakli na konkretnych przykładach badali drogi rozwoju i przyczyny krachu społecznych utopii. W trylogii „Dlaczego nie będzie rewolucji” – i w czwartym, zrealizowanym poza cyklem, spektaklu – *Mill/Maslow* nie głosili idei, raczej kwestionowali ich skuteczność i rzekomą niewinność. I z pewnością już wtedy opowiadali historie. Rozliczali się za ich pomocą z własnym mitem założycielskim, tematyzowali własne dylematy i wybory.

Księgi, pierwszy spektakl zrealizowany pod szyldem komuna//warszawa, wyrasta z tej samej potrzeby: przyjrzenia się współczesności – i samym sobie – z szerszej perspektywy, znalezienia w dziejach cywilizacji takich narracji, które przez analogię można zastosować do zdiagnozowania postutopijnego świata, ale przede wszystkim własnej w nim obecności, osobistej odpowiedzialności za jego kształt. Jakie więc istnieją sposoby uczestnictwa w świecie, w którym – jak już zostało ustalone – rewolucja jest niemożliwa? Laszuk podsuwa trzy możliwe odpowiedzi, pokazuje trzy potencjalne ścieżki. Przejrzysta, trójdzielna struktura spektaklu porządkuje je niemal po heglowsku. Dwie pierwsze części skupiają się na skrajnie przeciwstawnych postawach, ostatnia jest próbą ich wypośredkowania, wysondowania trzeciej, nieortodoksyjnej drogi.

Bohaterowie dwóch pierwszych rozdziałów *Ksiąg* to postacie autentyczne, kolejno: Richard Buckminster Fuller, zmarły w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku amerykański wynalazca, autor wizjonerskich pomysłów architektonicznych i inżynierskich, oraz cesarz Yongle z dynastii Ming, w XV wieku rządzący Chinami.

Niezwykle barwną biografię tego pierwszego trudno streścić w kilku słowach. Outsider, dwukrotnie wyrzucany z Harvardu, bankrut, stały bywalec knajp w Greenwich Village, później ceniony, choć ekscentryczny wykładowca, drugą połowę życia spędził podróżując

między uniwersytetami na różnych kontynentach, pisząc dziesiątki artykułów i książek oraz niezmordowanie eksperymentując i wymyślając wciąż nowe technologiczne innowacje. Fuller cierpiał na coś w rodzaju intelektualnego ADHD. Potrafił spać po dwie godziny dziennie, a przemawiać kilkanaście godzin bez przerwy. Widział siebie w roli nowoczesnego mesjasza. Jego niezliczone racjonalizatorskie projekty, z których zaledwie kilka doczekało się realizacji i uznania, podporządkowane były jednemu nadrzędemu celowi: uzdrowieniu całej planety, którą nazywał Statkiem Kosmicznym Ziemia. Wierzył, że technologia zaradzi wszystkim problemom ludzkości: od analfabetyzmu, przez zanieczyszczenie środowiska, po przemoc i wojny. Projektował aerodynamiczne trzykołowe samochody, ergonomiczne domy i samowystarczalne latające miasta, tanie łazienki, które miały być montowane jak lodówki, i kopuły, które miały przykryć Manhattan. Tworzył rozbudowane teorie filozoficzne, nowe zasady geometrii i nową leksykę. Przez wiele lat dokumentował każdą minutę swojego życia – powstała z tego księga złożona z wielu tysięcy stron.

Cesarz Yongle znany jest jako władca, który przeniósł stolicę Chin do Pekinu i zlecił budowę Zakazanego Miasta, kontynuator tradycji krwawego despotyzmu, a jednocześnie zwolennik religijnej tolerancji, światły reformator, protektor myślicieli i artystów. Dzięki jego staraniom powstała największa w tamtych czasach encyklopedia, gromadząca całą dostępną wiedzę na temat chińskiej kultury. Jego gigantyczna flota docierała do Indii, Arabii, Afryki. Inicjowane przez niego dalekomorskie wyprawy mogły uczynić z Chin kolonialną i handlową potęgę, podobno jednak cesarzowi nie zależało na podboju świata. Laszuk uzupełnia jego życiorys o bardzo znaczący gest: przypisuje mu decyzję spalenia całej cesarskiej floty. Daje mu też konkretny motyw: Yongle wolał jakoby zatrzymać bieg rzeczy, niż w jakikolwiek sposób na niego wpływać.

Z (miejscami – jak widzimy – modyfikowanej) biografii obu tych postaci realizatorzy przedstawienia wybierają kilka tylko faktów, kondensują je w oszczędnych, sentencjonalnych tekstach, obudowują precyzyjną partyturą muzyczną (na scenie są skrzypaczka i didżej miksujący dźwięki), przewrotnie, czasem dowcipnie ilustrują abstrakcyjną, sformalizowaną choreografią. Kompozycja *Ksiąg* rządzi się, jak zazwyczaj w spektaklach Komuny, zasadami redukcji, ekonomii środków, skrajnej dyscypliny formalnej, rytmizacji, powtarzalności. Przestrzeń konstruowana jest architektonicznie, jak instalacja, której częścią są ciała aktorów, używane jak obiekty – i przedmioty, używane jak partnerzy; bryły i kolory kostiumów; precyzyjne światła; zajmujące całą tylną ścianę projekcje; tworzone na żywo dźwięki. Żaden z aktorów nie ma przypisanej na stałe roli, wymieniają się postaciami, otwarcie zapowiadając, kto jest kim w konkretnej scenie. Hybrydyczna forma, korzystająca z elementów teatru tańca, brechtowskiego teatru epickiego, wideo-artu zagęszcza znaczenia. Historia dąży do prostego, esencjonalnego przekazu, ale jednocześnie słowa, działania fizyczne, obrazy komentują się nawzajem w zaskakujący, nieoczywisty sposób.

Laszuk traktuje bohaterów dwóch pierwszych części spektaklu schematycznie, jako reprezentantów postaw – zarazem kulturowych i indywidualnych. Cywilizacyjny fetysz nowości, zmiany, postępu zestawia z decyzją wycofania się ze świata, z ciszą, kontemplacją teraźniejszości, bezruchem. Kompulsywną potrzebę aktywności przeciwstawia taoistycznej zasadzie wu-wei, nie-działania. Narrator i bohater *Księgi Wynalazcy* przedstawia się jako „biały człowiek, mężczyzna, wynalazca czcionki, elektryczności i silnika odrzutowego.” W *Księdze Podpalacza* cesarz, cytując klasyków taoizmu nazywa siebie „Mędrcom kroczącym wielką drogą”. Pierwszy chce skierować historię na nową tory, drugi pragnie zamknąć się za murami Zakazanego Miasta, wyeliminować wszelkie bodźce, zostać w domu, zasłonić okna, z nikim nie rozmawiać, nie wchodzić w żadne interakcje ze światem.

W *Księdze Wynalazcy* na scenie pojawiają się wysokie, metalowe schody, ciężka belka, drewniane kloce. Aktorzy w powtarzalnych sekwencjach ciągle coś dźwigają, przenoszą, przetaczają, po czym się wpinają, spadają z czegoś. Towarzyszy temu łoskot, narrator-Fuller z przyrośniętym do twarzy megafonem wciąż coś wygłasza, jego głos dudni. Ustawiczny pęd jest w spektaklu zdiagnozowany jako bezskuteczny, ale też podszyty neurotycznym lękiem. Przystaje być pogonią (za lepszym światem), zaczyna przypominać ucieczkę. „Mam przecucie, że jeśli się zatrzymam to, co jest za mną, zgniecie mnie i roztraska” – mówi Fuller. Nawet w chwili śmierci wciąż opowiada o kolejnych swoich wynalazkach, na przemian kładąc się i podnosząc z podłogi, dźwigając przy tym koniec drewnianej belki – jak wieko trumny, któremu nie pozwala opaść.

Księga Podpalacza – jak przystało na dalekowschodni, buddyjsko-konfucjańsko-taoistyczny rodowód jej bohatera – jest o wiele bardziej powściągliwa. I cichsza. Rytm staje się niemal medytacyjny, tempo zwalnia, dźwięki nabierają subtelności. Mikrofony podwieszane tuż nad ziemią zbierają najbliższe brzmienia. Słychać oddechy, szelest papieru, z którego budowane są efemeryczne konstrukcje, brzęk pokrywek nakładanych na porcelanowe imbryki, przesuwające się – jak, nie przymierzając, statki na morzu – po białym prostokacie płótna. Słychać, jak uderzają o siebie cienkie patyczki z drewna, jak flamastry trą o kartki książki, jak z przedziurawionych, pergaminowych bukłaków cieknie woda. Ale taki pełen dyskretnej uroku spokój nie jest wcale realizacją marzeń o powszechnym szczęściu. Apoteoza nie-działania głoszona przez Yongle to – jak twierdzi komuna//warszawa – inny wariant ucieczki. Podobnie jak ta fullerowska – bezskutecznej, choć pozbawionej neurotycznej kompulsji. Opowieść o chińskim mędrcom koń-

czy się znamienym niepokojem cesarza: „W tym ogrodzie, w środku Zakazanego Miasta powinna być doskonała cisza. Więc dlaczego ja, Yongle z Dynastii Ming słyszę, że gdzieś ktoś wyciosuje wiosła?” Za światem nie można nadażyć, nie da się przed nim uciec, ale nie sposób go również unieruchomić, odsunąć na bezpieczną odległość, uchylić się przed obowiązkami, jakie na nas nakłada. Jak więc wygląda trzecia droga?

Ostatnia część spektaklu, *Księga ogrodów* nie nawiązuje do żadnych realnych postaci. Nie jest też zgrabnie przeprowadzoną syntezą, bezboleśnie rozwiązującą sprzeczności. Narrator, który rozpoczął każdy z rozdziałów, siadając tuż przed pierwszym rzędem widowni z wielką księgą, której kartki zapełniały się obrazami z rzutnika, tym razem jest treserem w błyszczących cekinami ciuchach i różowym kowbojskim kapeluszu. Projekcje wyświetlane w głębi sceny to już nie – jak w poprzednich częściach – prywatne czarno-białe zdjęcia i szkice Fullera, ani przekroje statków i schematyczne plany Zakazanego Miasta, lecz wielobarwne, detaliczne wizerunki ogrodów pełnych roślin i zwierząt – z rozpoznawalnymi hinduistycznymi motywami. Aktorzy zamieniają szare chińskie uniformy na białe koszulki i rozkloszowane spodnie. I na chwilę nakładają maski małp. Podłogę pokrywa zielona mata – sztuczny trawnik. Wszystko to wygląda na karykaturę sielskiego wyobrażenia o wytchnieniu na łonie natury. Ogrodowe gry i zabawy (korowód, zwisanie głową w dół z huśtawki), którym towarzyszą krótkie dialogi o życiu i polityce („Banany powinny być tańsze. Amerykańskie filmy powinny być zakazane. Bogatsi powinni płacić wyższe podatki.”) toczą się pod czujnym okiem tresera. Aż do chwili, kiedy wyemancypowane małpy, już bez masek, zagłuszają jego gadanie, szczerze obwiązując mu twarz kawałkami materiału i zabiorą się do pracy, żmudnej i nudnej.

Scenę stopniowo zapełniają równe grządki roślin – białych kartek nabijanych na drewniane patyki. „Uprawiać, podlewać, nawozić, edukować, koordynować, pielnić, zamiatać, siać, podlewać...” – litania czynności do zrobienia trwa bez końca. Ostatni rozdział *Ksiąg* wiele zawdzięcza Zygmuntowi Baumanowi, a puenta spektaklu jest niemal dosłowną ilustracją myśli, którą podzielił się z Laszukiem w skierowanym do niego liście: „Świat nowoczesny domaga się (...) postawy ogrodnika. (...) wojna z chwastami nigdy się nie kończy. (...) nowoczesność zapowiadała uporządkowanie świata, ale przyniosła tylko przymus i obsesję jego niekończącego się, wciąż na nowo podejmowanego porządkowania. (...) Ogrodnik skazał się na wieczną harówkę...”¹

Artyści Komuny najwyraźniej zgadzają się z fatalizmem tego rozpoznania. Wkładają w puentę spektaklu mnóstwo autoironii, uwalniając ją tym samym od optymistycznej jednoznaczności i ambicji wskazywania jedynie słusznego kierunku. Dobrze wiedzą, że w porównaniu z szaleństwem wynalazcy, który, mimo setek niepowodzeń, nie rezygnuje z prób wprowadzenia w życie niemożliwego, oraz w zestawieniu z ekstremalną i dlatego pociągającą pokorą mędrca wyrzekającego się prawa do ingerencji w rzeczywistość, pragmatyczna harówka ogrodników wydaje się działaniem letnim, mało widowiskowym i niespecjalnie sexy. Komuna//warszawa mówi na to: trudno. I streszcza fatalizm nowoczesności w trzech nieodwołalnych zdaniach: „Postęp jest nieskończony. Cisza jest najważniejsza. Ogrody trzeba uprawiać”. Taki rodzaj syntezy ma w sobie coś z logicznego paradoksu: pozostaje nauczyć się z nim żyć. Dalej sadzić, podlewać i koordynować. Nawet jeśli świat roi się od treserów. Nawet jeśli wolność polega na tym, by móc wybierać to, na co i tak jesteśmy skazani.

¹ Laszuk/Bauman [w:] *Komuna Otwock, Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. Agnieszka Berlińska, Tomasz Plata, Warszawa 2009, s. 80-81