

Houellebecq dzieckiem podszyty

Twórczość Michela Houellebecqa odcisnęła się w znaczący sposób na twórczości polskich artystów teatru. Wystarczy wspomnieć *Cząstki elementarne* w reżyserii Wiktora Rubina w Teatrze Polskim we Wrocławiu czy stosunkowo niedawną premierę *Możliwości wyspy* Magdy Szpecht w TR Warszawa. Spore oczekiwania towarzyszyły premierze *Mapy i terytorium* Eweliny Marciniak, szczególnie przy wzięciu pod uwagę faktu nagrodzenia twórczyni Paszportem Polityki oraz niespotykanej aktywności reżyserki na rodzimym polu teatralnym. Na dniach odbędzie się wszakże odroczonego premiera *Leni Riefenstahl. Epizodów Niepamięci* w katowickim Teatrze Śląskim.

Już samo sformułowanie „mapa i terytorium” otwiera cały rezerwuar skojarzeń. Na pierwszym miejscu, jak przypuszczam, sytuje się powieść Michela Houellebecqa, uznawana częstokroć za jego najlepszą w jego dorobku. Głównym bohaterem prozy uhonorowanej nagrodą Goncourtów jest Jed Martin – artysta osiągający sukces dzięki, mniej lub bardziej wiernemu, kopiowaniu rzeczywistości. Martin realizuje się przede wszystkim jako malarz – tworzy gigantyczne płótna przedstawiające bądź to przedstawicieli socjety, bądź to anonimowych reprezentantów różnych zawodów. Ogromny sukces przyniosła Martinowi także działalność na polu fotografii, a konkretnie uwiecznianie ogromnych map wydawanych przez przedsiębiorstwo Michelin. Kolejną asocjacją jest kanoniczne dzieło Jeana Baudrillarda, *Symulakry i symulacja*, na łamach której francuski filozof podważył referencyjną wartość znaków, wskazując na martwość tworzonych przezeń systemów. W ilustracji swoich założeń Baudrillard posłużył się metaforą „mapy i terytorium”, zaczerpniętą z *Powszechnej historii nikczemności* Jorge Luisa Borgesa. W opowiadaniu Borgesa mapa, wyobrażająca terytorium cesarstwa w skali 1:1, ostatecznie zaczyna się strzępić, odsłaniając prawdziwe oblicze imperialnych włości (Baudrillard niejako odwrócił tę metaforę; w „precesji symulaków” to rzeczywistość słabnie i zanika pod naporem znaków). Źródłem metafory należy jednak upatrywać w dokonaniach Alfreda Korzybskiego na polu semantyki. Według założeń Korzybskiego, spisanych po raz pierwszy w latach 30. ubiegłego wieku, przyswojony przez jednostkę język, jego zasób, a także uwarunkowania neurologiczne człowieka limitują postrzeganie rzeczywistości. Wszystkie te czynniki stanowią nakładki wypaczające rzeczywistość samą w sobie; ulega ona przekształceniu na mocy indywidualnej percepcji.

Nietrudno się domyślić, w jaką trajektorię wpisze się główna myśl spektaklu. Rzeczywistość oraz teatr, który próbuje ją naśladować, to chyba najbardziej wyraziste oblicza „mapy i terytorium”. Na przestrzeni lat teatr, nawet przy wzięciu pod uwagę paradygmatu postdramatycznego, usiłował obrazować i kondensować zastany świat. Splot „realnego” i „znakowego” odbija się również i dzisiaj w dyskusjach nad współczesną sztuką. Probierzem żywotności problemu są dyskusje nad symbolami wykorzystywanymi (według niektórych: nadużywanymi) w teatrze, choćby kontrowersje związane ze spektaklem *Naše nasilje i vaše nasilje* Olivera Frljicia, zaprezentowanym niedawno na Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy. Część widzów (a także osób czerpiących zapośredniczoną wiedzę o widowisku z przekazów medialnych) poczuła się obrażona sceną wyciągania polskiej flagi z pochwy muzułmanki przez Chrystusa. W dyskusji, która rozgorzała na rozmaitych portalach i mediach społecznościowych, pojawiały się kontrargumenty opowiadające się za koniecznością definitywnego rozgraniczenia rzeczywistości od fikcji i tworzonych przezeń znaków. Nie muszę chyba przypominać, że niespełna rok temu sama Ewelina Marciniak znalazła się w oku cyklonu przed premierą wrocławskiej *Śmierci i dziewczyny*. Stawiane wówczas pytania wydają się wciąż aktualne. Czy odpowiednio skontekstualizowany stosunek płciowy dokonujący się pomiędzy dwójką performerów nosi znamiona obsceniczności? Jakie stanowisko należy zająć w momencie, gdy wychodzi na jaw, że stosunek ostatecznie był markowany? Czy można jednoznacznie uchwycić moment, w którym mapa stapia się z terytorium? Tylko jedna rzecz jest pewna. Teatr to ciężkie zadanie dla kartografów. Być może jeszcze cięższe dla pospolitych czytelników map.

Twórcy uderzają w autotematyczne jądro już na samym początku spektaklu. Widzowie zostają przeprowadzeni na scenę, teren dotychczas niedostępny i niedotykalny. To pierwsze znamię transgresji ze sfery terytorium w sferę mapy. Scenografia Katarzyny Borkowskiej literalnie wpisuje się w taką analogię – ukształtowanie drewnianych podestów, na których zasiada publika, przypomina mapę wysokościową. W sterylnej białej przestrzeni, oddzielonej ścianą od tradycyjnej widowni, dokona się inicjujący przedstawienie monolog Michała Jarosa jako Michela Houellebecqa. Aktor w adamowym stroju ostentacyjnie gmera przy zawieszonym u pasa mikroporcie, dobitnie igrając ze swoją nagością. Prolog gdańskiej *Mapy i terytorium* to faza ustawiania perspektywy, ustalania reguł gry między wykonawcami a odbiorcami. Jaros komentuje wydawnicze dzieje powieści Houellebecqa, ocenia artystyczną wartość ilustracji; monolog płynnie przechodzi w głos do teatru. Sceniczny pisarz dokonuje specyfikacji środowiska teatralnego. Coraz wyraźniej padają nawiązania do ideologicznej polaryzacji publiczności („jakież to gówno usiłuje się opchnąć pod płaszczykiem sztuki” –

rozlega się ze sceny; w tym momencie widzowie są już ukierunkowani na odczytanie pod kątem dyskusyjnej premiery sprzed roku). Dochodzi tutaj do gry z ugruntowanymi oczekiwaniami – wszak Marciniak wryła się w powszechną świadomość jako specjalistka od nagości i obsceny – i, przynajmniej według niektórych, reżyserka kupczącą kontrowersją jako towarem zastępującym realną wartość estetyczną.

Ten autotematyczny ping-pong z odbiorcami stanowi intrygujący początek – niestety, ów trop naraz się urywa, torując drogę ku właściwej opowieści. Załączek gry z publiką pojawi się jeszcze w scenie wernisażu Jeda Martina, w trakcie której aktorzy zwracają się do widzów spektaklu *Mapa i terytorium* jak do odbiorców wystawy, komentując ubiór i zastanawiając się głośno nad pozycją w hermetycznym środowisku artystycznej kliki. Wystawę Martina stanowią fotogramy przedstawiające zbliżenia na scenografię (sfera „mapy”) i rzędy foteli na widowni (sfera „terytorium”). W poczet autotematycznych gier zaliczyłabym również quasi-scenę rozegraną w antrakcie; wokalistka Justyna Świąt stoi przed mikrofonem, intensywnie wpatrując się w (znajdującą się już na widowni, po zamianie miejsc) publiczność. Zapada niewygodna cisza, rozlegają się nerwowe pochrząkiwania i pokasływania. Widzowie stopniowo opuszczają salę. Słusznie Jarosław Zalesiński na łamach „Dziennika Bałtyckiego” dopatrywał się analogii z Cage’owskim performansem *4’33”*, wykonanym w 1952 w Woodstock. Świąt wystąpiła w tym przypadku w roli Marka Tudora, zaś publiczność Teatru Wybrzeże objawiła się jako faktyczny wykonawca „utworu”.

Inteligentne igranie z materią teatru stanowi niestety pomniejszą część spektaklu. Na szkielet widowiska składa się przede wszystkim historia Jeda Martina (podwójna rola Piotra Biedronia i Marka Tyndy), jego powikłane relacje z kochanką, Olgą Szeremojową, graną przez Katarzynę Dalek, oraz ojcem w wykonaniu Krzysztofa Matuszewskiego. A jest to historia, niestety, dość rozwodniona, pozbawiona dramaturgicznych kadencji i wiążącego *memento*. Całe *ennui* życia klasy „wyższej średniej”, z portretem aspirującego artysty spędzającego samotne noce przy wadliwym kaloryferze, zostaje przekute na serie nie do końca przemyślanych i wyselekcjonowanych obrazów. W gdańskim spektaklu szwankuje dramaturgia; momenty, które powinny tłuc „bebeczy” nużą, kiedy indziej widz obrywa kanonadą mniej lub bardziej wartościowych pomysłów inscenizacyjnych, najczęściej pozbawionych uzasadnienia czy umocowania w strukturze dzieła. Niektóre z konceptów wręcz balansują na granicy wyeksploatowania.

Na przykład wykorzystanie dziecięcych aktorów. Marciniak niejednokrotnie wprowadzała nieletnich wykonawców na scenę, w tym przypadku przeznaczyła im jednak niepoślednią rolę – stąd opieka pedagoga nad całym przedsięwzięciem. Małoletni

performerzy wcielają się między innymi w malowanych na płótnie Damiena Hirsta i Jeffa Koonsa, ożywających wbrew woli twórcy (świat rozplanowany w zgodzie ze współrzędnymi, mówiąc kolokwialnie, rozłazi się w szwach). Reszta dziecięcej załogi pełni rolę alter ego głównych bohaterów. I jest to pomysł będący strzałem w dziesiątkę. Słowa oraz zachowania, których nie są w stanie urzeczywistnić potłuczeni życiowo intelektualisci w sytuacji emocjonalnego ekstremum, realizują się za pośrednictwem cielesności małych sekundantów. Dzieci wyszeptują do ucha dorosłych postaci jakże oczywiste rozwiązania pogmatwanych sytuacji interpersonalnych, podśmiewując się z wyjątkowo niezbornych zagrań towarzyskich. Trzeba przyznać, że znaleziono odpowiednie medium pozwalające na artykulację afektów tłumionych przez protagonistów. Słowa niemogące znaleźć ujścia w niezgrabnych interakcjach interlokutorów, w toku powieści spychane na margines niedopowiedzenia, znajdują ostatecznie odpowiedni kanał. Momentami odnosi się jednak wrażenie, że zbyt wielką odpowiedzialność scedowano na barki niepełnoletnich wykonawców. Nazbyt często odbiorcza uwaga zostaje zogniskowana wyłącznie wokół scen rozegranych przy pomocy dzieci.

Małoletni tworzą mapy na planszach umieszczonych pod powiększalnikami; malunki są z kolei rzutowane na umieszczony nad sceną ekran. Prezentacji twórczości towarzyszy ograniczona czasowo narracja skoncentrowana na zdawkowych asocjacjach. Owszem, jest to komentarz wpisujący się w patronującą widowisku relację mapy i terytorium; cała wiedza zorientowana wokół tego, co niepoznawalne, zawiera się w kilku zmontowanych naprędce hasłach – ów zabieg nie wnosi jednak nic do wymowy całości. To zbyt ciężki balast, który zmienia interpretacyjny środek ciężkości, kierujący uwagę odbiorcy ku atrakcyjnym, choć bagatelny peryferiom. Dzieci jawią się jako wdzięczni statyści (czy tylko statyści?), odciążając niejako zawodowych przekazicieli myśli Marciniak i dramaturga Jana Czaplińskiego. Korowód dziatwy towarzyszy ceremoniom pogrzebowym babki Martina. Obecność nieletnich łagodzi erotyczny wydzźwięk spotkania Martina i Olgi (scena zaaranżowana jest oczywiście *implicite*; kochanek przesuwając zabawkowy samochodzik po nagim ciele kochanki) – niepełnoletni aktorzy suflują skojarzenia związane z poszczególnymi częściami ciała. W toku akcji owa dorosło-pacholęca spirala nakręca się za bardzo; niepełnoletni aktorzy ufnym tonem artykułują spostrzeżenia dotyczące choćby erekcji. Chciałoby się rzec, że to puste słowa niewypełnione emocjonalną treścią – w końcu padają z ust osób znajdujących się jeszcze przed rozkwitem płciowym – niemniej wątpliwości natury etycznej, pomimo nadzoru pedagoga, pozostają zbyt silne. Przypominają się mimochodem kontrowersje związane z pracą nad *Purgatorio* Romeo Castelluccio; uczestniczące w

widowisku dziecko musiało mierzyć się z tematem molestowania ze strony ojca i, co logiczne, odgrywać emocje związane ze wspomnianym aktem. Moralnemu zmysłowi krytyka wciąż towarzyszy wątpliwość, czy dzieci warto angażować w takie projekty. Tu potrzebna byłaby jednak wypowiedź wykwalifikowanego psychologa.

Summa summarum to dzieci zbudowały sceniczne uniwersum, pozostawiając niewielką przestrzeń dla reszty wykonawców. Sceny osnute wokół interakcji dorosłych aktorów wydają się puste, bodajby niewiele znaczące rozmowy Marina i Olgi w trakcie objazdowych wakacji po Francji. Ostatnią część spektaklu stanowi śledztwo prowadzone po śmierci Houellebecqa – formalnie wpisujące się w ironiczny dystans Marciniak do litery adaptowanych powieści, w tym przypadku sprawiające jednak wrażenie niechlujnej fastrygi do melancholijnej całości. Gdzieś zatraca się kpiarskie przetworzenie powieściowych motywów, dystans do rzewnych fraz pokroju „mam przeczucie, że już nigdy więcej się nie zobaczymy” czy konwencji kina spod znaku *whodunnit*. Niejasny pozostaje motyw obsadzenia w roli śledczego Jasselina aktora wcielającego się uprzednio w samego Jeda Martina. Dialogowanie z – pozornie martwym – ciałem Houellebecqa – pozbawione jest ważkiej mocy krytycznej. W sceniczne uwarunkowania wkrada się, niestety, zwyczajna nuda.

W całej przekombinowanej formalnej rozgrywce gubi się to, co powinno zostać dosadnie zasygnalizowane. Magdalena Boć jako Marylin, pogubiona życiowo *attaché de presse*, niepostrzeżenie i bez szkody dla odbioru zmienia się w, zgodnie z treścią programu, „Przedmiot”, moszczący się zresztą w wózku sklepowym. Elitaryzm przedstawicieli śmietanki towarzyskiej czy postępująca fetyszyzacja sztuki jako towaru jawią się jako poboczne anegdoty względem głównej linii narracji. Cóż, z *Mapy i terytorium* można było wydobyć zdecydowanie większy potencjał. Ostatecznie spektakl Marciniak pozostaje zakleszczony pomiędzy nieumiejętnością empatycznego opowiedzenia o rozkładzie stosunków międzyludzkich a próbą autotematycznej filipiki skierowanej w stronę konsumentów kultury. Nie jest to bynajmniej spektakl zły; jest to spektakl rozczarowujący przy wzięciu pod uwagę poprzednich dokonań Marciniak i jej współpracowników. Cóż, bywa i tak, że terytorium, wbrew słowom Borgesa, okazuje się bardziej interesujące od mapy.

Agata Tomaszewicz