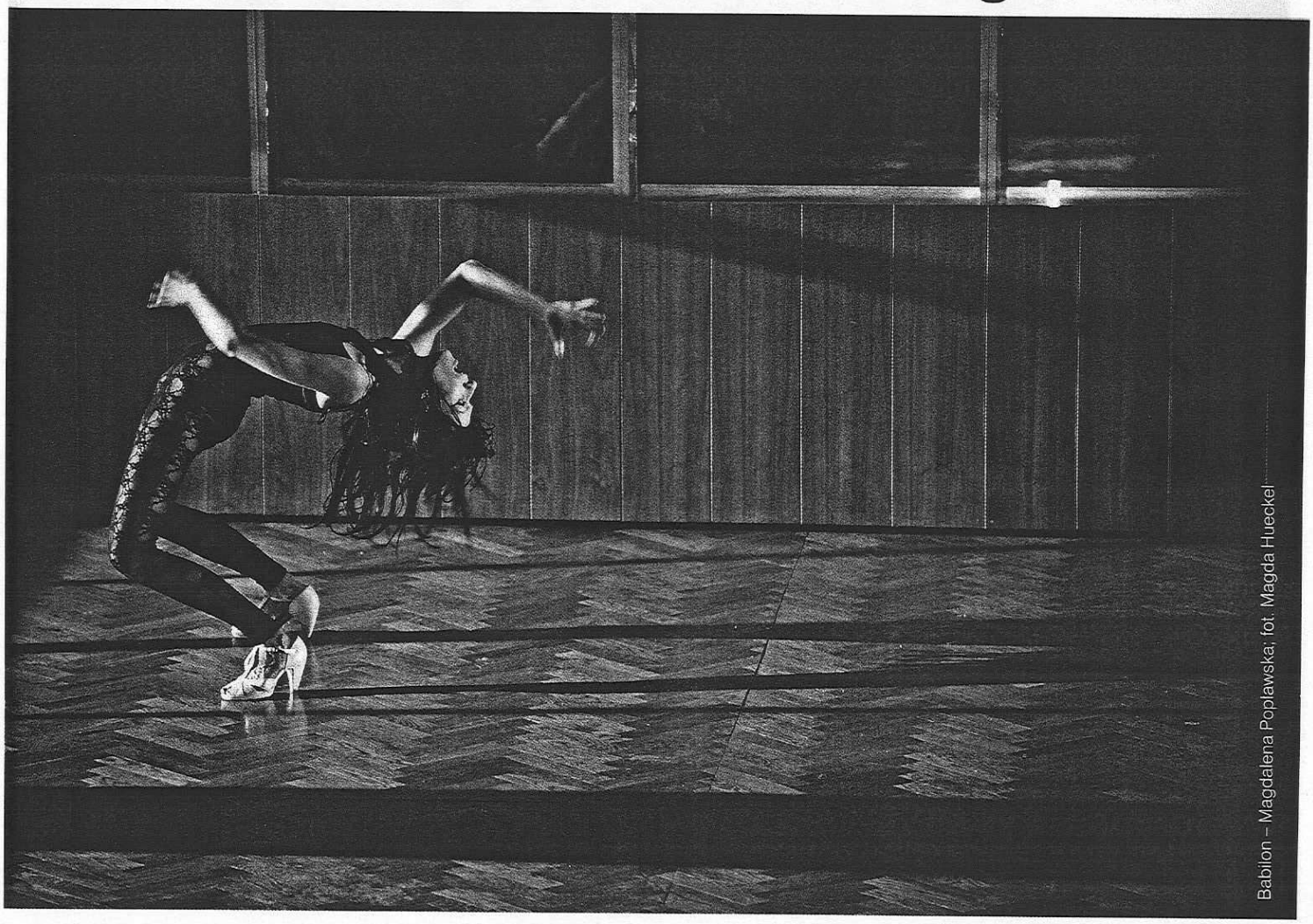
Katarzyna Fazan

czarny mózg warlikowskiego



Babilon – Magdalena Popławska; fot. Magda Hueckel

Nowy Teatr w Warszawie

koniec

na podstawie *Elizabeth Costello* Johna Maxwella Coetzee, *Procesu* i *Myśliwego Grakchusa* Franza Kafki oraz *Nickel Stuff* Bernarda-Marie Koltèsa
reżyseria: Krzysztof Warlikowski, adaptacja: Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, dramaturgia: Piotr Gruszczyński, muzyka: Paweł Mykietyn, Paweł Bomert, Paweł Stankiewicz, reżyseria świateł: Felice Ross, ruch: Claude Bardouil, wideo: Denis Guéguin,
premiera: 30 września 2010

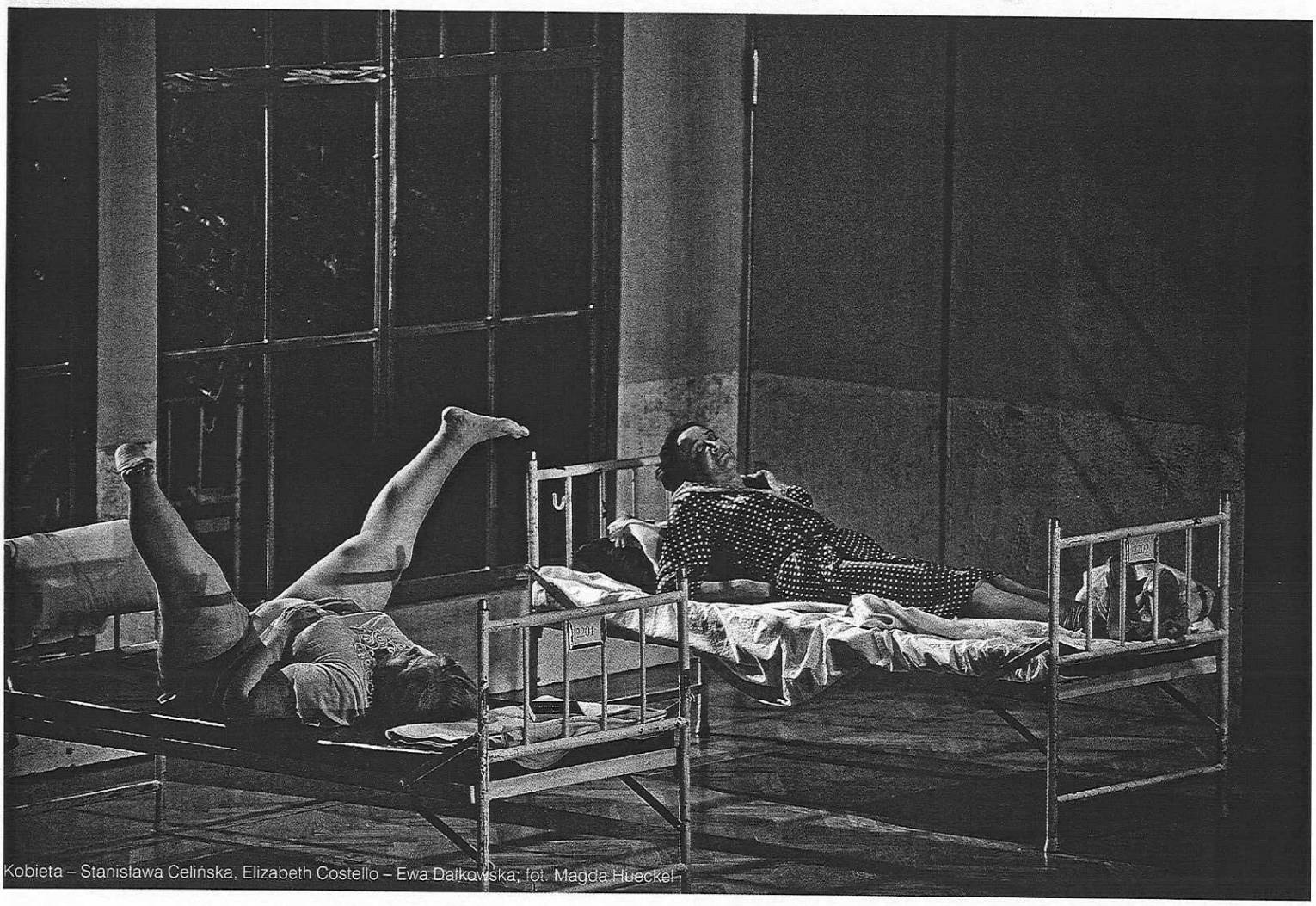
Reżyser, Józef K.

Koniec Krzysztofa Warlikowskiego nie jest przyjemny. Zostaliśmy wrzuceni w kafkowską inscenizację z całą konsekwencją tej sytuacji: nic tu nie jest jasne, pasaże wątków są splątane, mroczne obrazy powtarzają się w odbiciach filmowych projekcji oraz w obsesyjnych powrotach scen. Nie wiadomo, dokąd zmierza kapryśna wyobraźnia artysty. Owa matnia została jednak z góry zaplanowana: precyzyjnie i perfidnie. Już w pierwszych fragmentach przedstawienia jeden z bohaterów – Robert (Marek Kalita) przekonuje, niczym wytrawny konferansjer, zapowiadający występ prestidigitatora: „Czujesz się zagubiony w labiryncie? Nie szukaj wyjścia. Nie zdołasz go znaleźć... Wyjście nie istnieje".

Z jednej strony *Koniec* jest nieprzystępnie zakodowany, z drugiej – paradoksalnie – jego wielką siłą jest zaszyfrowana forma narracyjna, wciągająca psychodelicznym rytmem, znakomicie wspomaganym nieustannym muzycznym i dźwiękowym nurtem (kompozycje Pawła Mykietyna, Pawła Bomberta i Pawła Stankiewicza) oraz napięciem pomiędzy halucynacyjnymi obrazami. Warlikowski zdaje się wierzyć, że historia Józefa K. z *Procesu* Franza Kafki – jedno ze źródeł onirycznej wyobraźni tej inscenizacji – może być odbierana jako alegoria niewiadomego, może jednak wciągać w materialną formę przeczucia bliskiego doświadczeniu nagiej egzystencji każdego człowieka.

Porządek tej historii podlega logice snu. Sen zostawia nas zawsze w oniemieniu: czasem stan ten jest jedyną możliwą reakcją na nocne doświadczenie niezrozumiałej pracy mózgu, który musi oczyszczać zakamarki podświadomości. Kiedy indziej prowokuje do rozsupłania przynajmniej niektórych węzłów tajemnicy. Upór istoty nawiedzanej przez sny, tak jak wola widza-onejromanty, chce przenikać mało komunikatywne obrazy nawet wówczas, gdy ich tkanka rozwiewa się i ginie, nie tworząc łatwo dostępnego sensu.

Początek spektaklu operuje siłą teatralnego obrazu, typową dla inscenizacji Warlikowskiego. Jest to próba wciągnięcia widowni w mechanizm teatru w teatrze. Zarówno widzowie, jak i postacie spektaklu, są wprowadzani w reguły obserwowania, percypowania sytuacji, obrazów, pojedynczych momentów. Na scenę wchodzą Tony (Jacek Poniedziałek) i Robert (Marek Kalita). Lustrują publiczność, sadowią się wygodnie na czerwonej kanapie, która jest przedłużeniem widowni. Siedząc tyłem są równocześnie dobrze widoczni en face na wielkim ekranie. Obserwują taniec wężowej istoty, nieokreślonej, pozbawionej rozpoznawalnych rysów, której ciało wbite w trykot i koronkę ciasno przylegającego body staje się samym ruchem ekstatycznego tańca. To postać bez twarzy i płci, bez określonej tożsamości. To Babilon (Magdalena Popławska), której obaj mężczyźni zarzucają doskonałość kamuflującą brak kunsztu. Babilon wprowadza w tajemny kod inscenizacji. Jej perfekcyjny taniec sprawia, że jest istotą nieludzką. Brak słabości kreuje z niej tancerza bez nóg. Dionizyjska ekstaza zapowiada orgiastyczne wyładowania *Końca*.



Kobieta – Stanisława Celińska, Elizabeth Costello – Ewa Dałkowska; fot. Magda Hueckel

Babilon, Robert i Tony to postaci wyłowione ze scenariusza filmowego Bernarda-Marie Koltèsa *Nickel Stuff*. Ich historia, dopowiadana po kawałku w całym spektaklu, zostaje wpleciona w ramę sytuacji Kafkowskiego Józefa K. (Maciej Stuhr) – w los symbolicznej ofiary spisku mrocznych sił: zapowiedź XX-wiecznego totalitaryzmu. Tym razem jednak Warlikowski nie chce operować wielką metaforą zagrożenia, by odnieść ją do konkretnych społecznych czy politycznych okoliczności, choć jak w innych inscenizacjach, interesuje go kwestia oprawców i ich ofiar. W *Końcu* pozostawia jednak lęk, strach, grozę bez ukonkretnionego wyjaśnienia, czym jest historyczne czy społeczne niebezpieczeństwo bycia obcym, to znaczy jednostką. Spektakl zdaje się balansować pomiędzy zaciemnianą parabolą ludzkiego losu w nowoczesnym świecie, a autotematyczną wyprawą Warlikowskiego w rejony własnej twórczości. Józef K. zostaje na początku drugiej części przedstawienia

nazwany „reżyserem". To utożsamienie czyni z niego figurę kluczową dla całej koncepcji przedstawienia.

Autorski scenariusz (adaptacja różnych tekstów dokonana przez Krzysztofa Warlikowskiego i Piotra Gruszczyńskiego) spaja źródła literackie, obrazowe i filmowe. Żarłoczna wyobraźnia twórcy z jednej strony poszukuje związków dziwnych i tajemnych w istniejących formach i zapisach, z drugiej – wciąż wraca do własnych natręctw, indywidualnych obrzędów, nieznośnych (a nośnych) powtórzeń. Jak się połapać w gąszczu wątków i motywów, obrazów zwielokrotnionych i labiryntowych korytarzy, scen dosłownych i nachalnie symbolicznych? Można jedynie dokonać hipotetycznej racjonalizacji tego, co nie poddaje się logice.

Historia Koltèsa to opowieść o niedopełnionej, uwikłanej w przypadki egzystencji Tony'ego. Los obdarzonego talentem tancerza rozsypuje się w enigmatycznych scenach. W wersji oryginalnej scenariusz jest otwartym pasażem, bez wyrazistego początku i końca. W interpretacji Warlikowskiego staje się formą jeszcze mniej koherentną, pozbawioną fabularnego miąższu i postaci o wyrazistych profilach psychologicznych. Reżyser zostawia sam szkielet historii. Tony, mistrz tańca w Nickel Bar, realizuje swe marzenia bycia kimś najlepszym, a równocześnie zarabia na życie w niewielkim supermarkecie Guriana (Zygmunt Malanowicz), Gruzina przeżywającego męki niedostosowania do anglojęzycznego świata. Tony ma trudne relację z matką (Stanisława Celińska) i żyje w niespełnionym związku z Jackie (Anna Radwan-Gancarczyk). Chce pokonać Babilon – swego śmiertelnego wroga, wcielenie węża-kusiciela, ale nie decyduje się na ostateczne starcie, dezerteruje, rezygnując z udziału w konkursie. Podpuszczany przez Roberta w sporze z Gurianem, zabija go. Jego wina zostaje potraktowana dosłownie, choć rozpływa się w niejasnych motywacjach, urywanych sekwencjach rozmów i sytuacji, ilustrujących przede wszystkim absurdalność egzystencjalnej szamotaniny. Życie Tony'ego to niejako powtórzenie historii, które chętnie podejmuje Warlikowski. Można tu zobaczyć zarówno Kruma, jak i Hamleta. Wszystko, co znamy, powraca w niejasnych, niedokładnych powtórzeniach. Niektóre sceny to wprost klisze z wcześniejszych przedstawień. Ponad wszystkim stoi świadomość reżysera, podczas gdy osoby tej inscenizacji (wedle przepisu Strindberga z *Gry snów*) –„rozdwajają się i podwajają, są dublowane, roztapiają się, zagęszczają i jednoczą".

Scenariusz Koltèsa podsuwa nie tylko tematy i osobowe relacje. Ważna jest także inspiracja ekspresją, rodzajem przestrzenno-czasowej konstrukcji. Koltèsowi nie chodziło o realia spójnej fabularnie opowieści: jego historia, jak zaznacza w scenariuszu, ma być „pokazana" a nie opowiedziana. Ważniejsza od konkretnego zdarzenia jest dynamika obrazowa: „przedmiot jest czasem mniej widoczny niż ruch, zza którego ten przedmiot oglądamy, czy szybkość, z jaką przesunie się nam przed oczyma". Wydaje się, że Warlikowski korzysta z tej instrukcji: nie zależy mu na spójnej fabule, a na swobodzie montażu. Artysta bawi się anarchią asocjacji, które wyzwalają strumień wizji, pociąga go przenikanie planów, polifonia zdarzeń, wydobywa miękkie przejścia pomiędzy pojedynczymi, ułamkowymi sekwencjami. Nie o teatralnych odsłonach można tu mówić, lecz właśnie o filmowym „travellingu, nieruchomej kamerze, zbliżeniu".

A zatem opowieść ze scenariusza Koltèsa stwarzająca historię ludzkiej codzienności, amorficzną i niespójną, zostaje wyniesiona (poprzez Kafkowskie uogólnienia, ukonkretniony teatralnie monolog wewnętrzny) na poziom dobitnych imponderabiliów, miejscami patetycznych, na końcu znakomicie rozładowanych sceną zaczerpniętą z *Elizabeth Costello* Coetzeego. Tony'ego w jakimś sensie dookreśla uniwersalna historia K. – istoty skazanej na przeżycie niedopełnionego ostatecznie sądu. Równocześnie obie splecione ze sobą opowieści są w spektaklu zaledwie zamarkowane. Widz zostaje zderzony ze scenami, które budują enigmatyczne sytuacje – przezroczyste i niejasne, a zarazem mocne intensywnością emocji, turbulencją kłótni i sadomasochistycznych relacji. Brutalne konfrontacje bohaterów, przeplatane wewnętrznymi monologami, zmieniają się jak w kalejdoskopie, choć jednocześnie są rozciągnięte w przedłużanych rytmach i narastających napięciach.

Ogromna scena z ruchomą tylną ścianą, która zamyka głębię na zasadzie „wnętrza we wnętrzu", została obramowana przez dwa boczne przeszklone pomieszczenia-korytarze. Dzięki mobilności scenografii Małgorzaty Szczęśniak, będącej także „powtórzeniem" układów znanych z innych spektakli konstrukcji, której ściany bezszelestnie domykają się i otwierają, uchylają i łączą w nowe formy prostej geometrii, mamy wrażenie labiryntu. Jest to świat przestronny i klaustrofobiczny. Nieliczne przedmioty: kanapy, mieszczański okrągły stół z koronkową serwetą, tapczan, pomarańczowe barowe krzesła są jak zawieszone w pustce. Czasem markują wnętrza – korytarz kamienicy Józefa K., pokój domu matki Tony'ego – Pani Allen, sklep Guriana, Nickel Bar. Częściej prowadzą w rejony halucynacyjnej zmysłowości. Nocny klub i mroczna kafkowska kamienica łączą się ze sobą w sposób płynny, prowadzą w obszary nieprzewidzianych przejść: od sfery zewnętrznej do intymnych wizji i rojeń. Efekt ten potęgują bezpośrednie transmisje ze zbliżeniami twarzy na ekranach i ścianach; czasem wielość odbić zostaje wzmocniona przez bliki na szkle – na szybach i oknach. Mamy przed sobą wiele planów, portrety w różnych proporcjach, wizje czytelne oraz obrazy zamazane czy zniekształcone. Ten estetyczny chwyt zachwianej mimesis pogłębia wrażenie obcowania ze światem pokawałkowanym: rzeczywistość na scenie jest jak rozbite lustro, którego nie można poskładać w całość. Równocześnie konsekwentne wprowadzanie w projekcjach ujęć niewidocznych z perspektywy publiczności odrealnia optykę, wciąga percepcję widza do wnętrza kreowanej rzeczywistości.

K. oczekujący na proces zasiada pod tylną ścianą. Przybycie oprawców, antycypowane przez pojawienie się kobiety w zwierzęcej masce i Roberta-Inspektora, jest jak zapowiedź przybycia aktorów, którzy będą inscenizować fikcję. To teatr-pułapka. Na środku stoi dziwaczna figura czarnego wojownika z włócznią, u jej stóp leży pokonany. Co oznaczają te dziwne manekiny – dowiemy się dopiero na początku drugiej części spektaklu. Tymczasem są jak obiekty przeniesione z muzeum etnograficznego, choć mogą też pochodzić z wnętrza koszmaru. Robert nawiedzający K. jest równocześnie łącznikiem dwóch warstw tekstowych inspirujących to przedstawienie. Swobodnie porusza się w rzeczywistości obu głównych bohaterów: maltretowanego przez duchową i umysłową nadpobudliwość Józefa K. i Tony'ego, pełnego sprzeczności bohatera naszego świata, istoty agresywnej i tchórzliwej, perfekcyjnej i niedoskonałej...

Robert to mistrz ceremonii, celebrans niemożliwego rytuału przejścia na drugą stronę rzeczywistości. Towarzyszy obu postaciom, a równocześnie prowadzi grę od nich niezależną. Jest narratorem historii, która przywołuje motyw oczekiwania na sąd. W ostatniej części przedstawienia, czerpiącego z fragmentu *Elizabeth Costello*, staje się strażnikiem przejścia.

A jeśli jest(em) martwy?

W spektaklu K. to istota pozbawiona biografii. Jest figurą pewnego eksperymentu dowodzącego, że wygasająca egzystencja nie pozwala świadomie doświadczyć momentu przejścia, że do życia należy tylko zagrożenie śmiercią, a nie sama śmierć. Wadliwe urządzenie mózgu, sprawia, że K. – jak mówi – nie odróżnia snu od prawdy, a maso-

chistyczne skłonności kreują go na ofiarę. Spisek istnieje tu jako zagrożenie nie realne, lecz wewnętrzne. *Proces* staje się w *Końcu* procesem oddalania się od świata, zapadania w potrzask własnej intymności, gdzie coraz dobitniej rysuje się przeznaczenie: nieuchronność zwierzęcego umierania. K. musi zginąć „jak pies".

Maciej Stuhr potrafi nadać tej symbolicznej, odrealnionej sytuacji barwę autentycznego doświadczenia człowieka, nieustannie balansującego na granicy normy i szaleństwa, nad którym usiłuje zapanować. Jest to gra przekonująca, prowadzona subtelnie – bez histerii i patosu, skupiona wewnętrznie, co nadaje egotycznej samotności rys poważny i głęboki. To kreacja, która, mimo solipsystycznej konstrukcji, wychyla się ku innym w wyostrzonym reagowaniu na otoczenie, w uważnym obserwowaniu partnerów, albowiem wewnętrzne więzienie-labirynt to także obszar spotkania z ludźmi.

Z powieści Kafki, oprócz aury oczekiwania na sąd, oraz tytułu ostatniego rozdziału stającego się tytułem całego spektaklu, pochodzą dwie wyraziste kobiece postacie. K. spotyka na swej drodze Buerstner (Magdalena Cielecka) oraz Leni (Maja Ostaszewska). Z pierwszą kobietą łączy go niezrealizowane pożądanie. Przypadkowa sąsiadka, a może osoba najbliższa (nie jest to jednoznacznie określone), znęca się nad jego niezaspokojeniem: pijana, podejrzana w swych nocnych wędrówkach-spotkaniach z mężczyznami, wchodzi na scenę z kawałkiem tortu – ma urodziny. Warlikowski – z jednej strony – pozbawia ich stosunek realizmu, z drugiej – wzmacnia rysunek owego spotkania, nadając mu temperaturę czystej fizjologicznej potrzeby przechodzącej od pragnienia bliskości do znęcania się nad partnerem i sobą. Spotkania Buerstner i K. egzemplifikują lęk i okrucieństwo jako atawistyczną reakcję na konieczność bycia w świecie, w którym potrzeba wzajemności wiąże się z podstawowym ryzykiem. Wydaje się, że przestrzenią ich zetknięć są własne lęki znaczone symboliką obszarów podziemnych z pełnymi szkieletów korytarzami (Buerstner), czy miejscem określonym jako Czarny Las, które łączy Józefa. K. z innym bohaterem Kafki, Myśliwym Grakchusem. Te labirynty podświadomości pozwalają doświadczyć pozoru zbliżeń, tak naprawdę bowiem K. i Buerstner pozostają zamknięci w osobnych przestrzeniach sceny.

Następną partnerką staje się Leni – mocno wystylizowana w ruchach i wyglądzie. Jest trochę jak mechaniczna lalka, uwięziona w sformalizowanych gestach. Występuje w ekscentrycznym ubiorze o mocnych pomarańczowo-błękitnych barwach, zaprasza do szczególnie pojętej podróży. Leni automatycznie recytuje fragment *Odysei*, w którym bohater błądzi po wyspie śmierci. Sama Leni utożsamia się z homeryckimi syrenami – mały fizyczny defekt, błona między palcami czyni z niej istotę z pogranicza, hybrydę: jest syreną i syrenką, mitologiczną niszczycielką i baśniową ukochaną, która poprzez poświęcenie i ofiarę ulega destrukcji. Leni rozbija szybę, by zwabić K. i zaprosić go do niebezpiecznej zabawy, w której miłość może być doznawana jedynie jako ból. Wina K., wciągniętego do owej gry, przestaje być bezimienna i narzucona – ukonkretnia się tym, w jaki sposób on sam zadaje cierpienie. Potwierdza to teorię Roberta: miłość nie istnieje tam, gdzie pojawia się nienawiść. W scenie gwałtu obserwowanej przez Roberta i Wszechmocnego (Wojciech Kalarus), który wygląda jak kapłan tajemniczej sekty (na workowatym swetrze ma krzyż, a na nagiej czaszce – rysunek węża), dochodzi do wyostrzenia samoświadomości Kafkowskiego bohatera. Zło, które odkrywa na swej drodze, Wszechmocny komentuje monologiem o ogrodzie zdziczałych gardenii: rajska roślinność ginie i nie ma pewności, czy możliwe będzie spotkanie z jakimś Sędzią na Pastwisku Odkupienia.

Warlikowski uparcie przekonuje, że życie – niezależnie od naszych wyborów – nieuchronnie naznacza strach i ból, okrucieństwo i potrzeba wybaczenia. Bycie człowiekiem zmusza do czynienia bądź przyjęcia zła. Przemoc jest przedustawnie zaszczepiona w międzyludzkie stosunki kochanków, rodziców i dzieci. Znajduje to odzwierciedlenie w rozsypanej historii Tony'ego. Jej fragmenty zarazem są i nie są symetryczne względem losu K. Tony od początku wyraża niemożność odnalezienia się w jakimkolwiek miejscu i wobec kogokolwiek. W jego biografii Warlikowskiego interesuje zapewne klisza z innych spektakli: powtarza się tu szczególny uścisk matczyno-synowskiej miłości/nienawiści. Zabawna jest scena straszenia matki: Tony gra z jej lękiem i rozbraja go. Pani Allen żyjąca w świecie absurdalnych mieszczańskich wartości (co wyraża wyliczanka zgromadzonych przez nią przedmiotów, niepotrzebnej schedy) „zalazła mu jednak mocno za skórę", „za włosy i paznokcie", nie może się jej wyprzeć. Matka, przez natrętne domaganie się, by był jakiś, by zwyciężał, uświadamia mu nie tylko słabość, lecz potencjalną absolutną samotność. Pozbawiony ojca, domagający się poznania przynajmniej jego imienia, Tony dochodzi do przekonania, że kiedy zabraknie matki – nie będzie już przy nim nikogo. Sieroctwo nie może znaleźć pocieszenia w związku z Jackie, która zostaje odrzucona. Sieroctwo jest kondycją ostateczną.

Sceny z Matką-Celińską w tym zimnym spektaklu nasycone są wyjątkowym uczuciem. Można by nawet rzec, że w kontekście całości grzeszą sentymentalizmem i czułostkowością. Aktorka gra bez mikroportu, przemawia bezpośrednio i blisko, nawet jej wyrzuty brzmią łagodnie. Jest w tym jednak delikatna autoironia, a także okrucieństwo: kiedy pozwala się rozbierać, przygotowywać do snu, niczym dziecko, przez własnego syna, z jednej strony poczuwa się do macierzyńskiej bliskości, z drugiej – bawi się dwuznacznością uścisku. Gdy Tony obejmuje jej piersi, czuje się zaspokojona, a zarazem pozostawia syna w kalekiej formie, obciążonego nazbyt intensywnym macierzyństwem. Rewersem tej świetnie zagranej sceny jest kłótnia z Jackie, która przychodzi do Tony'ego w negliżu, obnażona do pasa, jak syrena, by zostać odrzucona i odczuć jego sadystyczne skłonności.

Tony, podobnie jak K., staje się prześladowcą innego i własnym katem. W przypadku Kafkowskiego bohatera prowadzi to do rozszczepienia. Stan ten doskonale oddaje scena na pochylonym szpitalnym łóżku, na którym Maciej Stuhr, zawinięty w całun z przezroczystej folii, rozmawia sam ze sobą. Projekcja na dużym ekranie wzmaga poczucie dziwności tej sytuacji. Widać na niej istotę o dwóch głowach, K. dialoguje z własnym odbiciem. Motyw sobowtóra zapowiada doświadczenie graniczności, którego uzmysłowieniu służy wprowadzenie aktora w konieczność wykreowania jeszcze jednego aspektu tej nieoczywistej roli – K. nie tylko oczekuje na sąd, nie może także doczekać się momentu przejścia. Jest znakiem niedokonanej metamorfozy, larwą w kokonie-całunie, istotą unieruchomioną pomiędzy doczesnością a wiecznością. Skazany na nieustanną żeglugę po martwych wodach, nie jest ani żywy ani martwy. Przyjmuje los Myśliwego Grakchusa z opowiadania Kafki. Jest to status niemożliwy i paradoksalny: nie można przecież żyć i nie żyć jednocześnie. A jednak owo zachwianie ontologiczne staje się fascynującą materią dla sztuki teatru, która powołuje sobowtórowe odbicia rzeczywistości. Dzięki teatrowi można być myśliwym, polującym, zadającym śmierć, a równocześnie stać się ofiarą. Widzieć siebie w owym wizerunku dwóch postaci z muzeum snów, z dziwnego gabinetu figur woskowych: Buszmena pochylonego z dzidą wstrzymaną przed ostatecznym ciosem nad pokonanym. Aktorzy teatru Warlikowskiego doskonale realizują somnambuliczne reguły owej wizji.

Warlikowski przenosi temat uwięzienia – centralny dla całej inscenizacji – także na stronę ostateczności. Cudowne zaślubiny ze śmiercią, wsunięcie się w jej całun jak w ślubny welon, o czym marzy K. jako

Grakchus – nie może się spełnić. Uwięzienie – to być ani żywym, ani zmarłym, krążyć pomiędzy zastygłym życiem w jego ułomnej, ziemskiej formie, a przeczuciem jakiejś niedostępnej transcendencji, śnić się sobie w innej postaci, które to doświadczenie podważa poczucie realności bytu.

Jest to również doświadczenie artysty, reżysera, aktora na scenie-szczelinie pomiędzy światem skończonym i nieskończonym. To niezwykła możliwość, szansa na wyzwolenie się z trywialnej, ziemskiej kondycji a równocześnie potrzask, pułapka. Niebezpieczeństwo życia, zagrożenie zwykłą rzeczywistością, wewnętrzne koszmary jako nieustanny syndrom trwania, szczególnie silnie ujawniają się tam, gdzie egzystencja przestaje być mechanicznym przyzwyczajeniem, a staje się panicznym poszukiwaniem sensu, a więc wyjścia.

„Gdybyś przybył tu, niewidzialny sądzie"

Zawołanie to znajduje się na stronach wczesnych zapisów *Dziennika* Franza Kafki. Późniejszy *Proces* rozwija tę apostrofę w wielu kierunkach przeżyć Józefa K. a zarazem autobiograficznego doświadczenia autora powieści. Sztuka niejednokrotnie karmiła się eschatologicznymi nastrojami Kafkowskiej paraboli. Przewrotne do niej nawiązanie znajdziemy w powieści Coetzeego. Wprowadzenie jednego jej eseju na scenę może wydać się ryzykowne, mechaniczne, ilustracyjne. (Warlikowski już w *(A)polloni* wykorzystał materiał z *Elizabeth Costello*.) Finał *Końca* jest jednak próbą wprowadzenia światła i powietrza w klaustrofobiczny obszar scenicznego więzienia, labiryntu, teatru-pułapki.

Na scenę wkracza Elizabeth Costello (Ewa Dałkowska). W przestrzeni, w której się znalazła – w przestrzeni teatru Warlikowskiego – rozpoznaje „trywialny gułag", „dowolny obóz Trzeciej Rzeszy", „zlepek klisz, bez odrobiny oryginalności". Wydaje się, że jej żywiołowy bunt jest autoironiczną grą samego reżysera z własnymi obsesjami. „Dlaczego inscenizacja, w którą mnie wrzucono, jest taka – nienawidzę tego słowa, ale nie znajduję innego – Kafkowska?" – mówi Ewa Dałkowska-Costello, wchodząc na jasno oświetloną scenę. Nie jest entuzjastką twórczości Kafki, zdaje się odrzucać nie tylko jego, lecz także Warlikowskiego. Nie przystaje do koszmarnej aury spektaklu, jest autonomicznym wtrętem. Przypomina raczej spoconą, awanturującą się turystkę, która wylądowała pomyłkowo w przypadkowym hotelu na bezdrożach. W tandetnej zielonej sukni w białe groszki, na wysokich niewygodnych platformach, z opadającymi skarpetkami, z torbą w ręku. Wygląd, sposób zachowania i nieznośne gadulstwo czynią z niej przewrotne spełnienie wizerunku artysty, pisarki, która – wedle przytoczonej przez nią definicji Czesława Miłosza – jest „sekretarzem niewiadomego". Hotelik-poczekalnia na końcu świata ma swych pracowników: upartego strażnika (ponownie Marek Kalita) oraz sprzątaczkę czytającą chińskie mądrości o śmierci (Stanisława Celińska). Seria scenicznych obrazów pofastrygowanych w nielogiczne sekwencje, kulminuje w długiej dyskursywnej scenie, tylko pozornie literackiej. Zaczepny monolog Costello jest dramatem sam w sobie.

Dałkowska-zachodnia pisarka i Celińska-„polska kapo", zamknięte w poczekalni przed bramą, do której dostępu blokuje cerber-strażnik, mimo różnych poglądów znajdują nić porozumienia nie tylko w umiłowaniu zmysłowości, lecz także w sile aktorskiej ekspresji, intensywności cielesnej. Ich niezwykła „starcza" witalność (zademonstrowana przez Celińską w żywiołowym tańcu, jedynym dowcipie tego przedstawienia) jest wyraźnym kontrapunktem dla somnambulicznych postaci-cieni pierwszej części spektaklu. Wyznania wiary, do których nakłania strażnik oczekujący na otwartą deklarację Costello, stają się różnymi wariantami opowieści niekonwencjonalnych, poglądami konstruowanymi wbrew oczekiwaniom odźwiernego, który spodziewa się mechanicznej konfesji. Jej elaboraty są niewygodnymi dla „władzy" i sądu świadectwem tego, że ciało-więzienie może uparcie obstawać przy życiu, a ponadto „rozmyślać nad tajemnicą swego istnienia" w różnych, niespodziewanych wariantach, wymykających się politycznej i teologicznej poprawności.

Ludzki upór trwania w zadziwieniu nad bytem niczym nie różni się od siły rozrodczej małych afrykańskich żabek, które wychodzą spod ziemi, odradzają się i umierają w nieskończonym biologicznym łańcuchu. To jedyny aspekt dionizyjskiej wiary w wiecznie odradzające się istnienie, który jest w stanie sformułować Costello-artystka. Jej upór sprawia, że nie zobaczy Sędziego. Strażnik zakłada maskę starca, czas mija, pozostajemy w poczekalni, na progu trwania. Jak Dania jest więzieniem dla Hamleta, tak rzeczywistość staje się w inscenizacji Warlikowskiego nieustannie doświadczaną formą carceri.

Napis „no exit" mógłby zakończyć to przedstawienie: nie ma wyjścia, nie ma końca. Koniec nie istnieje: podobnie jak przeczucie ostateczności, także ten spektakl rozpływa się w poczuciu niespełnionej epifanii kresu. Tak jak Hamm i Clov w Beckettowskiej *Końcówce*, każdy twórca skazany zostaje na poznanie gorzkiego smaku bezsilności, na dreptanie w miejscu i odkrywanie przestrzeni własnego zamknięcia.

„To prawda, że żaden Bóg nie wyznacza skazanym miejsca na kolejnych piętrach przepaści, tym niemniej poprzez jego nieobecność obraz nadmiernych ambicji i nieustannej porażki człowieka staje się jeszcze bardziej tragiczny. Te więzienia, w których nie ma miejsca dla czasu i żywej natury" to zamknięte cele wypełnione ludźmi przerażonymi a równocześnie tępo zadowolonymi – pisze Marguerite Yourcenar w *Czarnym mózgu Piranesiego*. Pisarka odnalazła w mrocznych kaprysach włoskiego rysownika, zafascynowanego grozą wyobrażeń świata jako gigantycznej celi, w różnych wyobrażeniach obrazowych, laicką, oświeceniową realizację tematu Sądu Ostatecznego. Czarny mózg Warlikowskiego projektuje teatr-więzienie, gdzie postaci i widzowie są torturowani, a odzwierciedlona tu rzeczywistość jest szczególnym miejscem odosobnienia, w którym człowiek nieustannie musi zadawać sobie pytanie, czy świat i on sam jest odpowiedzialny czy szalony, gdzie życie może być doświadczane jak system kar, a nadejście sędziego jest ciągle odraczane.

Teatr Warlikowskiego „dokumentuje" nieobecność Boga w naszym świecie: doświadczenie to łączy się z intensywnie wypowiadanym lękiem, z obawą ostatecznego chaosu. Być może świat to bezsensowna pustka, którą należy urealnić na scenie, a, jak to wyraził Gershom Scholem: „Owa nicość to otchłań, pęknięcie czy szczelina, otwierająca się we wszystkim, co istnieje. To doświadczenie współczesnego człowieka, doświadczenie, którego całą rozpaczliwość w niezrównany sposób opisał Franz Kafka. Po Bogu pozostała tu jeszcze tylko nicość, która dla Kafki była rzecz jasna nicością Boga".

Ewa Dałkowska jako Elizabeth Costello nie przeszła bramy – stoi naprzeciw widowni, pokazując jasną, wilgotną od potu, absurdalnie uśmiechniętą twarz. Robert-dozorca, przewidujący ludzkie reakcje, jest bezsilny, założył maskę starca. To jakby odwrócenie paraboli, która otwiera i zamyka *Proces* Orsona Wellesa, paraboli opowiedzianej w obrazkowej historii, trochę stylizowanej na rysunki Kafki. Tam pokazany został uparty, niezłomny strażnik i rozpadający się człowiek, stopniowo przekształcany w szkielet, a potem rozsypujący się w proch. Czyżby *Koniec*, mówiący nie tylko o bezradności człowieka, lecz także o uporze artysty, był ostatecznie historią optymistyczną? Współczesnemu twórcy pozostaje wytrwałość w stawaniu pytań, a nie łatwość formułowania twierdzeń i tez. Z tym zostawia nas ten spektakl.