didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 185**
Data wydania: luty 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyznania

/ FESTIWALE

Wyznania

Paweł Schreiber

23. Festiwal Prapremier w Bydgoszczy, 8–23 listopada 2024

Hasłem przewodnim tegorocznego Festiwalu Prapremier było zestawienie Progres/Regres. Tekst kuratorski umieszcza je w wielu kontekstach. Zestawia regres polityczny i społeczny (narastanie konfliktów społecznych i międzypaństwowych, kryzys klimatyczny) z ciągle przyspieszającym postępem naukowo-technicznym. Przygląda się temu, jak pojęcia progresu i regresu funkcjonują w późnym kapitalizmie, gdzie z jednej strony panuje entuzjazm związany z pędem do przodu, a z drugiej – rosnąca świadomość konieczności zrobienia kroku w tył i ograniczenia rozpasanej konsumpcji. Oczywiście, w festiwalowych spektaklach można było te problemy napotkać – temat jest na tyle pojemny, że daje się odnieść do większej części tworzonego dziś teatru. Nie miałem jednak wrażenia, żeby ta problematyka zajmowała centralne miejsce w tegorocznych Prapremierach; w wielu przedstawieniach była jedynie tłem.

Moją uwagę przykuł inny wątek, który zaskakująco konsekwentnie przewijał się w festiwalowych propozycjach. Niemal wszystkie były oparte na motywie szczerego, bolesnego wyznania. *Syn* Floriana Zellera to bliskie spojrzenie na rodziców próbujących sobie radzić z głęboką depresją nastolatka. *Kto zabił mojego ojca* to spektakl oparty na stworzonym przez Édouarda Louisa intymnym obrazie jego relacji z ojcem. *Młody mężczyzna* wyrasta z autobiograficznej powieści Annie Ernaux, opisującej jej romans oparty na różnicy wieku i klas społecznych – które precyzyjnie, bezlitośnie punktuje. Bohaterka przedstawienia *Angela (A Strange Loop)* nagrywa vlogi, w których dokumentuje swoją chorobę przed internetową widownią. *Kill Me* opiera się na serii nagrań, w których performerka Marina Otero rejestruje fragmenty swojego życia prywatnego, wykorzystywane potem jako tworzywo spektakli. W każdym z tych przedstawień wyznanie było problematyzowane w inny sposób: od realistycznego, psychologicznego podejścia w *Synu*, przez próby dekonstrukcji w *Młodym mężczyźnie* czy *Angeli*, po szaloną – i udaną – próbę pogodzenia wyznania i fikcji w *Kill Me*.

Syn w reżyserii Bobiego Pricopa (Teatrul Regina Maria w Oradei) to inscenizacja tekstu Floriana Zellera – nie tylko dramaturga, ale też odnoszącego sukcesy filmowca, laureata Oscara za oparty na własnym dramacie film *Ojciec*. *Syn* (notabene również zekranizowany przez Zellera) to dramat bardzo tradycyjny – realistyczno-obyczajowy, rozgrywający się w zamkniętym kręgu rodzinnym, a do tego wyraźnie nawiązujący do klasyków. Widać w nim echa Czechowa: konstrukcja opiera się na strzelbie, która najpierw jest wielokrotnie przywoływana, a w ostatnim akcie musi wypalić, a kiedy już wypali, to w okolicznościach mocno przypominających finał *Mewy*. Inscenizacja jest również bardzo tradycyjna. Realistyczna, psychologiczna gra aktorów momentami bardziej przywodzi na myśl film niż współczesny teatr. Minimalistyczna scenografia nie stara się budować zbyt

skomplikowanych znaczeń – stanowi raczej tło dla wyrazistego, dobrze podanego dialogu i wzmacnia tylko słowa, które w nim padają. Zwężająca się w głąb sceny jednolicie biała przestrzeń nie pozwala się ukryć i zmusza do konfrontacji – jedyną ucieczką jest umieszczona w głębi wnęka, do której wpełza tytułowy syn, Nicolas (Robert Balint).

Jego ojciec, Pierre (Richard Balint), zostawił żonę Anne (Corina Cernea) i związał się z młodszą od niej Sofią (Alina Leonte). Nicolas choruje na depresję, a Anne nie jest w stanie sama sobie z tym poradzić. Syn trafia więc do domu ojca, gdzie jego sytuację komplikuje trudna relacja z Sofią (która niezbyt chętnie przyjmuje do domu dziecko swojego partnera z inną kobietą) i świeżo urodzonym przyrodnim bratem. Dynamika relacji między postaciami jest na tyle ciekawie poprowadzona, że spektakl cały czas trzyma w napięciu, a dramatyczny finał jest rzeczywiście wstrząsający. Ukazanie depresji nastolatka jest wiarygodne, pozbawione sentymentalizmu i autentyczne emocjonalnie – ogromna w tym zasługa aktorskiego duetu Balintów. Poważany rumuński aktor, Richard, zagrał tu z własnym synem. Ekspresywna gra ojca i bardzo powściągliwa (świetnie pasująca do odcinającego się od świata nastolatka) rola syna budują poruszający, przekonywający kontrast emocjonalny między postaciami.

Są w *Synu* próby dodatkowego skomplikowania języka scenicznego, np. poprzez symboliczne użycie kolorów i zabawek – ubrany na czarno Nicolas rozrzuca w białej przestrzeni sceny stosy czarnych przytulanek, żeby zaznaczyć swoją obecność w nowym domu, a kiedy boi się wyjścia na imprezę, zakłada wielką, realistyczną maskę słonia. Te odrealniające sceniczny świat zabiegi nigdy nie idą za daleko – i chyba słusznie, bo siłą spektaklu pozostaje realistyczna, psychologiczna gra aktorska. To rodzaj teatru, który bardzo łatwo zepsuć, ale zespół pod wodzą Pricopa wychodzi z

tego wyzwania obronną ręką. Powstał bardzo dobry, przejmujący spektakl o depresji i trudnej miłości rodzicielskiej, bez nuty ironii czy metateatralnego dystansu.

W *Młodym mężczyźnie* (reżyseria Katarzyna Kalwat, Wrocławski Teatr Współczesny) punktem wyjścia jest powieść-wyznanie Annie Ernaux, opowiadająca o jej romansie z młodym wielbicielem jej twórczości. W powieści ta historia staje się pretekstem do konfrontacji z własnym wiekiem, wspomnieniami i awansem klasowym. W spektaklu wyznanie Ernaux zostaje umieszczone w świadomie sztucznym kontekście – oglądamy wieczór autorski, w trakcie którego uznana pisarka (Ewelina Paszke-Lowitzsch) z wynajętym w tym celu młodym chłopakiem (Dominik Smaruj) rekonstruuje swój dawny romans, ilustrując go śmiałym materiałem fotograficznym. Czułości nie da się zrekonstruować, więc sceny, w których aktorzy układają się w pozach widocznych na wyświetlanych akurat slajdach, są nieco komiczne. Obserwujemy heroiczną, ale z góry przegraną walkę pisarki z materiałem wspomnień, którym próbuje nadać zamierzony przez siebie kształt. A wspomnienia nie zawsze dają się tak potraktować – czasem namiętność i wstyd rozsadzają ramy budowanego przez dwoje rekonstruktorów obrazu, a czasem z pisarki wychodzą myśli i emocje, które wolałaby ukryć.

W powieści eleganckie frazy Ernaux sprawowały nad wyznaniem władzę absolutną, a w spektaklu nie ma ona już takiej mocy i na powierzchnię wydobywają się mniej chlubne elementy całej historii. Młody człowiek jest nie tylko partnerem w romansie, ale też człowiekiem do pewnego stopnia wykorzystanym, a następnie porzuconym, kiedy już spełnił swoją rolę. Pisarka – choć na pierwszy rzut oka pochyla się czule nad jego przynależnością klasową (w końcu sama też kiedyś wiodła podobne, trudne

życie), to w gruncie rzeczy nim pogardza. Konstruowana na potrzeby czytelników szczerość poważanej autorki okazuje się pełna wewnętrznych pęknięć i zgrzytów. Pomysł na groteskową „rekonstrukcję" romansu w ramach spotkania z czytelnikami z początku wydaje się przerysowany i płytko satyryczny, ale na szczęście gra obojga aktorów jest na tyle solidna, że przedstawienie nie pozostaje tylko wyrafinowaną drwiną z powieści Ernaux. Potrafi też pobudzić do refleksji nad skomplikowaną relacją tego, co publiczne, i tego, co prywatne, kryjącą się za każdym tekstem przybierającym formę szczerego, otwartego wyznania.

Kto zabił mojego ojca (reżyseria Andrei Măjeri, Metropolis Youth Theatre w Bukareszcie) to adaptacja autobiograficznej powieści Édouarda Louisa. Fabuła płynie dwoma torami – z jednej strony przedstawia coraz cięższy los ojca autora, który wpada w alkoholizm, traci żonę, pracę i zdrowie, a z drugiej trudne dojrzewanie Louisa i jego drogę do sukcesu pisarskiego. Z interakcji między tymi dwoma wątkami wyłania się obraz rozwoju niełatwej relacji między ojcem a synem – mały Eddy jest pod wrażeniem wygłupów taty, starszy musi się zmagać z homofobiczną agresją w szkole i brutalnością ojca w domu. Dorosły Eddy natomiast, zaczynający zupełnie inne życie w wielkim mieście, wraca do ojca, zaczyna z nim rozmawiać i próbuje zrozumieć, co sprawiło, że jego życie potoczyło się po równi pochyłej.

Wystawiając *Kto zabił mojego ojca* w paryskim Théâtre de la Ville, Thomas Ostermeier podkreślił osobisty charakter powieści, realizując monodram z samym Louisem w roli głównej. Na scenie odbywało się do bólu szczere wyznanie jednego mężczyzny. Măjeri przyjmuje odwrotną strategię – w jego przedstawieniu gra cała grupa młodych aktorów (Adelin Tudorache, Alex Iezdimir, Andrei Ostrowski, Hunor Varga, Iustin Danalache, Vlad Ionuț Popescu), którzy płynnie przechodzą od roli do roli, przekazując grane przed

chwilą postaci innym członkom obsady. Doświadczenie indywidualne staje się wspólnie przeżywanym i odgrywanym doświadczeniem zbiorowym.

Nie bez znaczenia jest przestrzeń, w której rozgrywa się spektakl. To niewielka salka gimnastyczna, a wszyscy aktorzy występują w identycznych białych strojach sportowych. Sceneria drabinek i przyrządów do ćwiczeń zwykle jest kuźnią tradycyjnie rozumianej męskości, która musi całkowicie panować nad emocjami i zawsze pokazywać swoją siłę. Historia Eddy'ego, który nie może się odnaleźć ani w relacjach z ojcem, ani w szkole, ani w swojej własnej orientacji seksualnej, skłania do ćwiczeń innego rodzaju. Aktorzy trenują niepokój wykluczenia, niezręczność w próbach wyrażania własnych emocji, bycie ofiarą albo innych, albo własnego nałogu. Odbywa się tu przede wszystkim żmudny trening męskiej czułości. W opowieści Louisa czułość potrzebowała całych dekad, żeby dojrzeć i w jego relacji z ojcem, i w zrozumieniu własnej homoseksualności. Zamknięci w salce gimnastycznej aktorzy prezentują niezwykłą sprawność (zdarzają się tu bardzo wymagające układy choreograficzne i partie wokalne), ale ich imponująca dyscyplina skrywa wzruszającą słabość. Nie jest to słabość Édouarda Louisa, tylko słabość mężczyzn w ogóle.

Angela (Ixchel Mendoza Hernández), główna bohaterka przedstawienia *Angela (A Strange Loop)* w reżyserii Susanne Kennedy, żyje jednocześnie w dwóch przestrzeniach. Pierwszą jest jej pokój, w którym pozostaje uwięziona przez tajemniczą chorobę. Drugą jest internet, w którym streamuje na bieżąco swoje życie, opowiadając widowni (jej liczebności ani tożsamości nigdy nie poznajemy – nie wiadomo, czy w ogóle istnieje) o tym, co robi i jak się czuje. Rzeczywistości materialna i cyfrowa od samego początku się przenikają. Narratorem opisującym przejścia Angeli jest wyświetlany na ekranie awatar jej pluszowej przytulanki o wyglądzie poczciwego wilczka.

Pomieszczenie, w którym mieszka bohaterka spektaklu, składa się z elementów realnych, takich jak materac, na którym śpi, i wirtualnych, wyświetlanych na ścianach (za świetnie przygotowaną stronę multimedialną odpowiada Markus Selg). Te ostatnie do pewnego momentu wydają się trwałe, ale w pewnym momencie znikają, rozpadają się, otwierają na dziwne przestrzenie i obrazy. Aktorzy nie mówią, tylko poruszają ustami w rytm nagranych wcześniej dialogów. Udało się tu dobrze uchwycić coraz bardziej oddalającą się od materialności rzeczywistość pandemicznej kwarantanny. Doświadczenie uwięzionej przez chorobę, błądzącej między własnym ciałem a przestrzeniami cyfrowymi Angeli było przecież udziałem wielu widzów, zamkniętych we własnych mieszkaniach przez pandemię COVID-19.

Nie wiadomo, co właściwie dolega Angeli. Jej choroba nie zostaje nigdy nazwana, pozostaje abstrakcyjnym zespołem symptomów, od gwałtownych ataków bólu po zmiany w płynach ustrojowych. Odwiedziny matki, chłopaka i przyjaciółki (Kate Strong, Tarren Johnson, Dominic Santia) są tylko mechanicznymi rytuałami, które w niczym nie pomagają. Dużo ważniejsza jest obecność tajemniczej skrzypaczki (Diamanda La Berge Dramm), której nie zauważają pozostałe postaci. Najpierw tylko w milczeniu towarzyszy Angeli, a potem zaprasza ją do wspólnej podróży w inny świat. Przez większość czasu może się wydawać, że jest personifikacją śmierci, do której nieuchronnie prowadzi choroba. Ale po przejściu przez szereg onirycznych przestrzeni wyświetlanych na ścianie pokoju, Angela do niego ostatecznie powróci, bo, zgodnie z tytułem, znajduje się w pętli, w której nie ma ostatecznej śmierci – jest tylko zmiana.

Spektakl błądzi w gąszczu obrazów i odwołań, które potrafią zrobić spore wrażenie – widać, że twórcy włożyli dużo wysiłku, żeby poprowadzić je w nieprzewidywalnych kierunkach. Fotorealistyczne projekcje wnętrza pokoju

Angeli (z daleka czasem trudne do odróżnienia od rzeczywistych dekoracji) falują i rozpadają się. Jej wizyjna podróż na granicę śmierci rozgrywa się w wirtualnych przestrzeniach, które nie próbują oszołamiać efektownością, ale bardzo sprawnie bawią się estetyką niskobudżetowych, niezależnych gier wideo. Bawiąca się z początku konwencją body horroru scena dziwacznego porodu przez usta Angeli kończy się eleganckim nawiązaniem do średniowiecznych obrazów śmierci, w którym dusza konającego wychodzi przez usta pod postacią niemowlęcia.

Może właśnie to przeładowanie efektownymi pomysłami, które pojawiają się tu na każdym kroku, sprawia, że *Angelę* ogląda się ze sporym zainteresowaniem, a czasem wręcz z podziwem, ale jednak z uczuciem emocjonalnego dystansu. To pewna słabość przedstawienia – dopóki trwa, przykuwa uwagę, ale po zakończeniu pozostawia w widzu mniej, niż można by się spodziewać. W starciu między bolesną realnością chorego ciała i cyfrowymi przestrzeniami, w które się od niego ucieka, zwyciężają te ostatnie, w których żadna tragedia nie jest ostateczna, bo wszystko można przewinąć i obejrzeć od początku.

Spektakl *Kill Me* w reżyserii Mariny Otero otwiera seria nagrań wideo. Widać na nich artystkę w różnych prywatnych sytuacjach od dzieciństwa po dorosłość. Głos Otero tłumaczy z offu, że filmy są rezultatem systematycznego procesu nagrywania własnego życia i przepracowywania go właśnie w takiej formie. Słyszymy opis dziecięcej fantazji o byciu nową Sarą Connor z *Terminatora* – seksowną kobietą-mścicielką, która stawi czoła każdemu wyzwaniu – i opis rozpadu namiętnego, obsesyjnego związku. Zaznajomieni z wcześniejszą twórczością Otero rozpoznają tu na pewno echa *Fuck Me* i *Recordar 30 años para vivir 65 minutos – Kill Me* jest powrotem do tych samych wątków. Punktem dojścia fragmentów nagrań i komentującej

je narracji jest nagła zapaść, badania i diagnoza – osobowość borderline. To staje się dla Otero impulsem do przygotowania spektaklu na temat zdrowia psychicznego. Opowiada więc o tym, jak zaprosiła do projektu inne artystki borykające się z problemami w tej sferze (Ana Cotoré, Josefina Gorostiza, Natalia Lopéz Godoy, Myriam Henne-Adda). Ma powstać spektakl szczery, chwilami wręcz ekshibicjonistyczny (również dosłownie, bo performerki często grają nago), w którym uczestniczki otwarcie opowiadają o swoich najbardziej osobistych, intymnych doświadczeniach choroby, porażki czy miłości. Czasem słowami, czasem tańcem.

Szybko pokazują się tu jednak budzące podejrzliwość rysy. Przy wyliczeniu zaburzeń psychicznych, na które cierpią performerki, okazuje się, że jedna z nich co prawda nie ma tego rodzaju problemów, ale za to jest córką dwojga psychologów lacanowskich. W pewnym momencie Otero przyznaje, że w zasadzie chciała zrobić przedstawienie o kobiecie oszalałej z miłości, ale tematy związane z chorobami psychicznymi dużo lepiej się sprzedają. Ponura refleksja Otero nad możliwością samobójstwa prowadzi do sentymentalnej sceny tańca przy *Candle in the Wind* Eltona Johna, którą performerka od czasu do czasu przerywa wściekłymi komentarzami, że to „gówniana piosenka do tańczenia". Jedna z performerek opowiada o swojej terapii litem w chorobie dwubiegunowej, po czym zachęca widzów, żeby wyciągnęli z telefonów baterie litowo-jonowe i je polizali, aby się lepiej poczuć.

W próbę szczerego wyznania, czy to werbalnego, czy tanecznego, zawsze wkrada się ironia, wyrastająca ze świadomości tego, że to, co się robi na scenie, jest profesjonalnie zaaranżowane, odgrywane przed mającą swoje oczekiwania publicznością, tworzone z myślą o teatralnym establishmencie. Przede wszystkim zaś w tle pojawia się pytanie, czym jest szczere wyznanie w świecie, gdzie emocje są modyfikowane przez media, ciągłą interakcję z

innymi ludźmi czy leki tłumiące przerosty pożądania, tęsknoty czy rozpaczy.

Ironia i wątpliwość nie są tu jednak przeciwieństwem wzruszenia i szczerości – po prostu z nimi współistnieją. Najlepiej widać to w postaci zmartwychwstałego Wacława Niżyńskiego (w tej roli wspaniały Tomás Pozzi), na którego grobie, przynajmniej według relacji Otero, narodził się pomysł na spektakl. Zamiast smukłej, poruszającej się z gracją postaci widzimy niskiego, pulchnego mężczyznę, który tańczy tyleż żarliwie, co niezdarnie. To Niżyński, który zamiast technicznej biegłości wybrał kompletną szczerość, która nie boi się stanąć na granicy żenady. Gubi się w pokładach faktów i fikcji, z których zbudowana jest jego tożsamość, ale wciąż próbuje marzyć o zmianie świata na lepsze. W połowie utopijnej tyrady mówi z zakłopotaniem: „Skończę tylko papierosa i idę". Jest postacią jednocześnie komiczną i do głębi poruszającą – z jednej strony parodią Niżyńskiego, a z drugiej jego apoteozą.

W jednej ze scen Otero mówi: „Życie to fikcja. Przechodzi przez ciało i jest prawdą, ale potem mija". Może to najlepsze podsumowanie tych zmagań ze sceniczną szczerością. Kiedy w finale spektaklu cienie performerek i performera tańczą na tle oślepiających widownię świateł w rytm *Wrecking Ball* Miley Cyrus, wiadomo, że wszystkie opowieści, które rozbrzmiewały na scenie (oraz towarzysząca im niepewność, ironia, obawa przed nadmiernym obnażeniem samej siebie), jeszcze przez chwilę będą autentyczne. Potem, jak w *Burzy*, aktorzy okażą się duchami i rozpłyną w zwiewnym powietrzu. Szczere wyznanie jest zawsze nietrwałe i kruche, ale to wcale nie ujmuje mu wagi. Ma tę samą moc, co teatr – czasami na krótką chwilę nabiera takiej siły, że nie sposób mu zaprzeczyć.

Wzór cytowania:

Schreiber, Paweł, *Wyznania*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyznania.

Autor/ka

Paweł Schreiber

Paweł Schreiber – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, specjalista w zakresie współczesnego dramatu brytyjskiego. Badacz i krytyk gier wideo, członek rady programowej fundacji Indie Games Polska.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/wyznania*