didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/rykoszet

/ repertuar

Rykoszet

Piotr Dobrowolski

Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie

Jolanta Janiczak

I tak nikt mi nie uwierzy

reżyseria: Wiktor Rubin, scenografia: Łukasz Surowiec, Wiktor Rubin, muzyka: Krzysztof Kaliski

premiera: 19 czerwca 2020

„I tak nikt mi nie uwierzy" – powtarza kilkukrotnie Barbara. Wie, że odpowiadanie na pytania zadawane przez ojca nie ma większego sensu. Wydany na nią wyrok dla nikogo nie był zaskoczeniem. Godzi się z nim jednak nie dlatego, że czemukolwiek zawiniła, a dlatego, że złamano jej wolę sprzeciwu. W gnieźnieńskim spektaklu Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak ta niezamężna, budząca pożądanie i prowokująca plotki pasterka reprezentuje wszystkich, którzy przez wieki byli szykanowani. Uważana za upośledzoną umysłowo kobieta ze społecznych nizin staje się kozłem ofiarnym. Kto weźmie w obronę wykorzystywaną seksualnie „rozpustnicę", oskarżoną o

czary i konszachty z diabłem? Jej żonaci kochankowie, zdystansowani krewni, zastraszone córki? A może władze miasteczka, jego elity, ławnicy, sąd? Przez całe życie pozbawiana prawa głosu kobieta nie jest w stanie bronić się przed zarzutami: jak ci, których porównywano do wszy i szczurów, a potem prowadzono na Umschlagplatz; jak uciekinierzy ze Wschodu i Południa, którym jako potencjalnym terrorystom pozwalamy tonąć w wodach Morza Śródziemnego; jak osoby homoseksualne, piętnowane przez rządzących jako zagrożenie dla polskich rodzin. Niewielu chce usłyszeć ludzi naznaczonych piętnem, budzących zabobonny lęk.

I tak nikt mi nie uwierzy to zatrważająco aktualny spektakl o zbiorowej ignorancji, która jest szczególnie dotkliwą formą przemocy. Przedstawiając represjonowanie głosu ofiar w przestrzeni publicznej, łączy ją z tematem kształtowania historii poprzez dominującą narrację, w której te ofiary traktowane są jak prowokatorki i prowokatorzy. Obrazuje zależność pomiędzy subiektywnie warunkowanymi sposobami widzenia, opisu, pamiętania i relacjonowania zdarzeń a ich wersją uznawaną za prawdę. Prezentuje w ten sposób mechanizmy rozproszonej władzy dyskursu i je obnaża.

Inspiracją dla Jolanty Janiczak była Barbara Zdunk, uważana za ostatnią w Europie ofiarę spaloną na stosie. Dramat nie ma jednak charakteru dokumentalnego, a raczej – w sposób charakterystyczny także dla wcześniejszej twórczości Janiczak i Wiktora Rubina – przeciw-historyczny. Spektakl przygotowany w przededniu pandemii w Teatrze im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie (*lockdown* opóźnił premierową prezentację o ponad trzy miesiące) dekonstruuje narrację o czarownicy spalonej w roku 1811 w warmińskim Reszlu. Twórcy przypominają, że u źródeł zbanalizowanej opowieści, wykorzystywanej jako lokalna atrakcja turystyczna, leży realna

ludzka tragedia. Przetwarzając zachowane informacje oraz wypełniając niedopowiedzenia fragmentami tekstów naukowych, które z psychologicznego punktu widzenia tłumaczą określone zachowania, tworzą alternatywną wersję historii. Pozostają przy tym wierni własnym przekonaniom etycznym i estetycznym. Podobnie jak zaangażowany, feministyczny teatr (np. *Diabły* Agnieszki Błońskiej w Teatrze Powszechnym w Warszawie), łączą temat opętania z kobiecą seksualnością. Celem Rubina i Janiczak nie jest jednak prowokowanie obyczajowej rewolucji, a piętnowanie przemocy poprzez ujawnienie sposobów jej dystrybucji.

Oskarżona o wywołanie pożaru z chęci zemsty na kochanku i pomówiona o czary pasterka spędziła cztery lata w więziennej celi. Oczerniana, poniżana i torturowana, po niezliczonych gwałtach i wielokrotnych ciążach, została poprowadzona na stos. Sceniczną prezentację inicjuje *post factum* jej ojciec (Roland Nowak), dążący do rekonstrukcji wszystkich okoliczności relacjonowanych zdarzeń zgodnie z zasadami oświeconego rozumu. Nie dopuszcza jakichkolwiek dwuznaczności, niepewności, wahań. Niczym typowy przedstawiciel współczesnego polskiego wymiaru sprawiedliwości bada wszystkie okoliczności sprawy, starając się przyłapać córkę na kłamstwie. Wielokrotnie pyta o szczegóły. Chce wiedzieć, od czego wszystko się zaczęło. Dowiaduje się, że Barbara w dzieciństwie została zgwałcona przez wuja, a później wykorzystywana seksualnie przez wielu mężczyzn. Jednak jej słowa mu nie wystarczą. Ponawia pytania. Starając się szczegółowo odtworzyć wszystkie okoliczności, inicjuje kolejne sceny spektaklu. W białej befce na szyi wciela się równocześnie w role sędziego, prokuratora i adwokata własnej córki. Nie stosuje zasady domniemania niewinności, bo to ona, odkąd jawi się jako ofiara, musi się tłumaczyć. Wymaga przekonujących argumentów: szczegółowych opisów, materialnych dowodów, fotografii, świadków. Jednak Barbara lepiej od twarzy, strojów,

nazwisk, czasu i miejsc zdarzeń pamięta, że odliczała w pamięci, kiedy była gwałcona. Dochodziła wówczas do dwustu dwudziestu ośmiu, trzystu, czterystu, a potem odmawiała litanię. Czy ofiara musi pamiętać każdy szczegół traumatycznych zdarzeń? Czy traci prawo do wyparcia złych wspomnień przez marzenia o miłości i szczęściu, w których – zawsze z towarzyszeniem pogodnej melodii (powracający i zapadający w pamięć niebanalny leitmotiv muzyczny Krzysztofa Kaliskiego) – pojawia się wesoły Parobek (Paweł Dobek), z którym chciałaby dzielić przyszłość?

Działania i wypowiedzi postaci scenicznych przypominają wizję lokalną z udziałem oskarżonej, jej ojca i pozorantów, podążających za wskazówkami oskarżonej oraz powtarzających przywoływane przez nią słowa. Zdystansowana gra nieprofesjonalnych aktorów – pracowników technicznych teatru (Sławomir Grajek, Maciej Sadowski, Bogdan Stachowiak, Marcin Wojciak) przydaje spektaklowi estetycznej surowości i podkreśla konstruktywistyczny aspekt prawdy. Uczestnicy odtwarzanych zdarzeń są – podobnie jak gromadzone przez ojca oskarżonej dowody rzeczowe – kolejnymi elementami tworzonej przez niego układanki. Bardzo ciekawie prowadzone projekcje z kamer umieszczonych ponad sceną pokazują przedmioty zebrane na szklanym stole. Pomiędzy nimi czasem pojawiają się ciała – żyjące nośniki pamięci, uczuć i emocji, sprowadzone do roli kolejnego, zobiektywizowanego dowodu. Czy męskie, warunkowane wytworzonymi nawykami, „intelektualne” spojrzenie może obiektywnie opisać los oskarżonej, która okazuje się ofiarą? Presja krzywdzących stereotypów od wieków ogranicza zdolność kobiet do wiary w siebie, limitując ich niezależność i ograniczając sprzeciw, co przyczynia się do zwiększenia ich podatności na przemoc, która wraca rykoszetem. Spektakl Rubina i Janiczak prezentuje jedną z takich sytuacji, co ojciec Barbary, jako jego narrator, sugeruje już w prologu: „Dzisiejszego wieczoru zamierzam odnieść się do

wyników eksperymentu mającego dać wgląd w zjawisko utraty instynktu samozachowawczego u kobiet”.

Czerwona peleryna, w której na scenie pojawia się Barbara, odsyła do psychoanalitycznych interpretacji opowieści o Czerwonym Kapturku. Mówią one o dziewczynce, która – przez ciekawość, prowokowaną odkrywaną dopiero seksualnością – naraziła się na „pożarcie” przez wilka, czyhającego na jej cnotę. Kapturek oznacza rodzącą się kobiecość, zgodnie z kulturowymi schematami łączoną nie tylko ze słabością, ale też z rozwiązłością i z niewiernością[1]. W wykładni zaproponowanej przez Brunona Bettelheima kolor czerwony symbolizuje gwałtowne, seksualne emocje. Czerwona czapeczka podarowana wnuczce przez babcię jest znakiem przedwczesnej przemiany dziecka w osobę atrakcyjną seksualnie, z czym samo nie potrafi sobie poradzić[2]. Zarysowana w spektaklu perspektywa przekracza granice młodzieńczej nieświadomości. Przez masturbację, będącą dla dziecka rodzajem koła ratunkowego w odpowiedzi na stres, Barbara poznaje własne pragnienia, które – w miarę dojrzewania – zmieniają się w potrzebę erotycznej bliskości. Czerwona peleryna zostaje wówczas zastąpiona przez czerwone buciki, w których Barbara wkracza w samodzielne życie. Kozaczki po matce reprezentują nie tylko seksualną dojrzałość kobiety, ale i jej atrakcyjność w oczach kolejnych mężczyzn, gotowych wykorzystywać ją bez pytania.

Historia Barbary dopowiadana jest przez jej córki (Kamila Banasiak, Martyna Rozwadowska, Joanna Żurawska). Choć łudząco do siebie podobne, wprowadzają odmienne perspektywy, poszerzając pole widzenia zdarzeń. Pierwsza przyznaje się do tęsknoty za rodzinnymi więziami, których rozpad wynikać ma z wywołanych głodem zaburzeń hormonalnych. Druga gotowa jest szukać zemsty na gwałcicielach matki, szczególnie na tym, który może

być jej ojcem. Trzecia tworzy demoniczną legendę, konfabulując o nadprzyrodzonych mocach rodzicielki, rzekomo nabytych przez nią dzięki obcowaniu z szatanem, odwiedzającym ją pod postacią kozła. Jedynym świadkiem obrony mógłby być brat oskarżonej, jednak i on nie jest całkiem bez winy wobec własnej siostry. Emocjonalną wrażliwość tej postaci świetnie wyraża Michał Karczewski, subtelnie rysując jej niejednoznaczną seksualność. Przypomina inne poboczne postaci ze spektakli Rubina i Janiczak (Kanclerza Dawida Żłobińskiego w *Carycy Katarzynie* czy Esquirola Michała Pesty w *Żonach stanu*…). Dociekliwy ojciec, choć zachowuje pozory neutralności i obiektywności, sam stawia się po stronie oprawców. Za to Parobek, którego beztroskie usposobienie łączy się z towarzyszącym każdemu jego wejściu rozjaśnieniem i pogodną melodią, wydaje się postacią z innego, wyobrażonego przez Barbarę świata. Cały zespół aktorski *I tak nikt mi nie uwierzy* postawiony został przed niełatwymi zadaniami. Szczególnej determinacji i umiejętności scenicznych dowiodła obsadzona gościnnie w roli Barbary Karolina Staniec. Znakomicie wykreowała wielobarwną, niejednoznaczną postać oskarżonej i ofiary, grając kobietę zagubioną wobec własnej seksualności, choć zdolną do marzeń; złamaną przez przemoc, od której ucieka w liczby i formułki, ale też beztroskim tonem maskującą dramatyczne doświadczenia; momentami zdystansowaną, a czasem obecną pełnią własnej świadomości i cielesności.

I tak nikt mi nie uwierzy to spektakl ukazujący pętlę wzajemnych zależności pomiędzy przemocą i utratą wiarygodności poddawanych jej osób, która skutecznie prowokuje dalszą przemoc. Twórcy obrazują dalekosiężne skutki utwierdzonych tradycją społecznych hierarchii, otwierających przestrzeń dla nadużyć i wykorzystywania ludzi stojących na ich niższych szczeblach. Rubin i Janiczak nie ukrywają przy tym własnego punktu widzenia. Nie próbują równoważyć racji kata i ofiary, jednak udaje im się uniknąć zarówno

jednowymiarowości kreowanego świata, jak i schematycznego portretowania postaw. I chociaż piętrzą poziomy fikcjonalności poprzez praktykę rekonstruowania kolejnych zdarzeń, spektakl silnie oddziałuje na emocje. *I tak nikt mi nie uwierzy* to nie tylko tytuł przedstawienia, ale też powracająca w jego trakcie deklaracja przekonań Barbary – kobiety, która jest pewna, że jej słowa nie przyniosą żadnego efektu, bo wie, że jej głos, jak głos wielu innych kobiet, nie zostanie usłyszany.

Autor/ka

Piotr Dobrowolski – estetyk, teatrolog, doktor literaturoznawstwa. W Zakładzie Estetyki Literackiej IFP UAM zajmuje się dramatem i prozą w perspektywie współczesnej estetyki. Publikuje m.in. w „Dialogu" i „Czasie Kultury". Tłumacz, autor książek *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym* (2011) oraz *Teatr i polityka. Dyskursy polityczne w polskiej dramaturgii współczesnej* (2019).

Przypisy

1. Postać dziewczynki wędrującej przez las do babci pozwala ukazać niepokój mężczyzn prowokowany kobiecą seksualnością, na co wskazuje Jack Zipes, analizując różne wersje *Czerwonego Kapturka*, zob. J. Zipes, *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*, Routledge, New York 1993.
2. B. Bettelheim, *Little Red Cap and the Pubertal Girl*, [w:] *Little Red Riding Hood: A Casebook*, ed. A. Dundes, The University of Wisconsin Press, Madison 1989, s. 176.

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