didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/boskie-premiery

/ BOSKA KOMEDIA

Boskie premiery

Agata Skrzypek

13. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia, Kraków, 2-13 grudnia 2020

Na przystosowanie spektakli do prezentacji na Boskiej Komedii w formie streamingu lub nagrania artyści i organizatorzy mieli prawdopodobnie około miesiąca, w każdym razie tyle czasu minęło od ogłoszenia decyzji rządu o zamknięciu teatrów do odwołania. Trudno oczekiwać, by spektakle, które powstawały jako materiał teatralny (prace nad *Agonem*i *Bezpiecznym miejscem* rozpoczęto ponad rok temu, a nad *Powrotem do Reims* czy *Biegunami* jeszcze wcześniej) wybrzmiały w pełni po pospiesznej remediatyzacji. Nie będę się jednak rozwodzić nad konsekwencjami przenoszenia premier teatralnych do internetu, bo dyskusje nad tym trwają od początku pandemii, a przy okazji festiwalu głos zabrali także dyrektorzy i dyrektorka teatrów instytucjonalnych, zaproszeni do rozmowy z Łukaszem Drewniakiem w „Boskiej TV". Zgodzili się ze sobą w gorzkim stwierdzeniu, że pokazy online są formą zastępczą, wyraziwszy nadzieję, że jest tylko tymczasowa. Dla odmiany Katarzyna Kalwat uznaje ją za świetne narzędzie

do walki z hierarchicznością w teatrze (Dudko, 2020).

Nie podzielam jednoznacznie negatywnej oceny oglądania nagrań spektakli – w końcu, tak jak wiele innych osób, na analizie multimedialnych zapisów archiwalnych czy zagranicznych spektakli spędziłam znakomitą część edukacji teatrologicznej – ale muszę przyznać, że nawet najlepszy montaż, zbliżenia czy nagłośnienie głównie ujawniają nieadekwatność teatru do formy wideo. Szczególnie gdy chodzi o aktorstwo, dynamikę i tempo spektaklu, sposób obrazowania czy testowanie nowych środków artystycznych. Nie twierdzę, że remediatyzacji nie da się przeprowadzić dobrze, lecz przydatny byłby czas, przestrzeń i cel, by ustalić, co owo „dobrze" oznacza. W mediach społecznościowych i oficjalnej narracji organizatorów Boskiej, szczególnie jej dyrektora Bartosza Szydłowskiego, dominowały wypowiedzi o unaocznionym braku, „spragmatyzowanej rzeczywistości", tęsknocie za powrotem do normalności i o konieczności działania poprzedzonego autorefleksją.

Nie można odmówić tegorocznej Boskiej hojności w postaci dofinansowania premierowych produkcji oraz bezpłatnego dostępu do rejestracji i streamingów spektakli. Nie można nie docenić faktu, że jeden z najważniejszych festiwali teatralnych w Polsce podjął się trudnego i wymagającego zadania: próby odtworzenia w domach widzów specyficznej atmosfery wspólnego oglądania i dyskutowania, choć tym razem nie w biegu z centrum Krakowa do Nowej Huty, nie w napięciu pod znakiem niepewności wejścia na salę i przede wszystkim bez werdyktu międzynarodowego jury. W 2020 roku wygranymi mogą czuć się wszyscy, którym udało się pozostać w teatralnym obiegu[1].

Moda na proces

Spośród tegorocznych „boskich premier” *work in progress Biegunów* Michała Zadary budzi moje największe wątpliwości. Bynajmniej nie z powodu, o którym mówiła Olga Tokarczuk, niepewna, czy jej powieść nadaje się do przeniesienia na scenę (Nogaś, 2020). Książka jest – mówiąc w uproszczeniu – wielowątkową i metaforyczną afirmacją ruchu, płynności, podróży, przemijania, tropienia poszlak i zostawiania śladów. Znakomicie napisana, jest obiecującym materiałem do udramatyzowania – wyodrębnienia struktury scenicznej opowieści, wyboru wątków i bohaterów, rozłożenia akcentów. Prawdopodobnie dlatego, że większość rozdziałów *Biegunów* napisana jest w pierwszej osobie, Zadara zdecydował się na skoncentrowanie spektaklu wokół postaci narratorki – w tej roli Barbara Wysocka – która, co podkreśla charakterystyczna fryzura, jest jednocześnie *porte parole* autorki. Poszczególne sceny rozgrywają się w Auge’owskim nie-miejscu: poczekalni na dworcu, która bywa też lotniskiem, hostelem czy inną przestrzenią przelotnych spotkań osób zmierzających w różnych kierunkach. W scenicznej adaptacji, podobnie jak w książce, historia zaginięcia żony i dziecka Kunickiego na greckiej wysepce oplata kilkanaście krótszych historii: wykładów o psychologii latania, o Annuszce decydującej się na bezdomność w Moskwie, o preparatach w formalinie strzeżonych przez wdowę po zmarłym naukowcu, o listach Józefiny von Feuchtersleben do Franciszka I, cesarza Austrii, w których błaga ona o wydanie rodzinie ciała jej ojca, wypchanego i wystawionego po śmierci w gablocie Gabinetu Dziwów – i wiele innych. W ostatecznej wersji spektaklu znaleźć ma się miejsce dla każdego wątku z książki.

Kompilacji tych opowieści słucha się bardzo dobrze, zwłaszcza że zostały

napisane w gawędziarskim, angażującym czytelnika stylu. Moja wątpliwość co do prezentacji *work in progress* nie dotyczy artystycznej jakości, ale celu. To może surowe kryterium, ale do tej pory odnosiłam wrażenie, że dopuszczanie odbiorców do pracy w toku – nie na trzecią generalną – ma sens wtedy, gdy zaproponuje się im narzędzia do współuczestnictwa, współbycia lub też innego rodzaju inspirację, wartościową tak dla twórców spektaklu, jak i widzów, w zależności od ich potrzeb. Tymczasem procesu artystycznego w *Biegunach* na Boskiej raczej nie zobaczyliśmy, gdyż pokaz polegał na płynnym odegraniu kilku prawie gotowych sekwencji, poprzetykanych krótkimi komentarzami reżysera. Dzięki nim wiemy, że premiera pełnometrażowego spektaklu odbędzie się pod koniec stycznia, prace trwają z przerwami już od trzech lat, a materiał przedstawiony na festiwalu obejmuje mniej więcej jedną trzecią docelowej objętości i pozbawiony jest części działań symultanicznych czy równoległej akcji. Wśród tych praktycznych informacji znalazł się jeden humorystyczny moment, podkreślający niezręczność sytuacji grania niedokończonych sekwencji przed kamerami dla pustej widowni. Zadara zapowiedział scenę, która rozgrywa się przed wynalezieniem elektryczności, dlatego sztuczne światło na scenie zostanie wygaszone. Podróż Ludwiki Jędrzejewicz *de domo* Chopin, która przemyca w krynolinie słoik z sercem swojego brata, który to balast przeszkadza jej w naturalnym poruszaniu się w obecności celnika, odbywa się w blasku świec, wspomaganym odbiciami z luster. Zadara zapewnił, że to specjalne świece, które dymią oszczędnie i są bezpieczne dla aktorów, a jednocześnie tworzą niezwykły klimat. „Tego pewnie nie widać na ekranie, szkoda, że tu państwa nie ma”, ubolewał reżyser. Po zakończeniu pokazu Zadara zaprosił na premierę *Biegunów* do Teatru Powszechnego. W rozmowie z Justyną Nowicką Bartosz Szydłowski stwierdził, że możliwość podglądania dzieła w trakcie procesu twórczego jest jedną z korzyści, jakie

przynosi wirtualna formuła Boskiej Komedii (zob. *Czuły narrator…*, 2020). Zgadzam się, że jest to możliwość, nie jestem jednak pewna, czy należało z niej skorzystać. Żeby jednak nie widzieć w tej decyzji wyłącznie strategii marketingowej (uzasadnienia idiomu tegorocznej Boskiej, zaostrzenia apetytu widzów na teatr na żywo, odczarowania „niesceniczności" *Biegunów*), interpretuję ten pokrzepiający gest jako performatywne życzenie ponownego otwarcia teatrów. W chwili gdy piszę te słowa, losy funkcjonowania instytucji kultury w pandemii nadal nie są znane. Sytuacja, w której reżyser znany z wystawienia *Dziadów* bez skrótów zaprasza na premierę spektaklu opartego na jednej z najbardziej znanych powieści polskiej noblistki zawiera w sobie tyle optymistycznego ładunku symbolicznego, że chce się mieć nadzieję na pozytywny finał tego przedsięwzięcia.

Władza dyskursu

Jedną z najbardziej wyczekiwanych premier tegorocznej Boskiej był *Powrót do Reims* Didiera Eribona w reżyserii Katarzyny Kalwat i dramaturgii Beniamina Bukowskiego, z Jackiem Poniedziałkiem w roli francuskiego profesora socjologii. Twórcy przefiltrowali historię społecznego awansu i coming outu Eribona przez entuzjastyczną recepcję jego książki w Polsce. Od momentu premiery tłumaczenia Maryny Ochab wiosną 2019 roku ta eseistyczna autobiografia cieszy się niesłabnącą popularnością. Zawiera bowiem historie osób, których *habitus* pozostawał rozdarty latami; daje przestrzeń do dyskusji, utożsamienia się, zrozumienia własnego lub cudzego położenia czy dokonania tożsamościowych ujawnień. Eribon tłumaczący, dlaczego klasa robotnicza we Francji zaczęła głosować na prawicę, rozjaśnia poniekąd powody, dla których podobny scenariusz rozegrał się w Polsce. Z kolei Poniedziałek podkreślał w wywiadach podobieństwo trajektorii swojego

życia do losów autora *Powrotu do Reims*.

Katarzyna Kalwat zdecydowała się na ujęcie (nie wszystkich!) wątków podjętych w eseju w konwencję wywiadu telewizyjnego. Pozwala ona dostrzec, jak doświadczenie opowiedziane przez Eribona zostaje zawłaszczone i wyprane ze swojej szczególności przez język kulturoznawczy i, odwrotnie: jak ważną lukę w dyskursie udało się mu wypełnić swoim sposobem ujmowania historii awansu społecznego. Marta Malikowska i Yacine Zmit, jako karykatury młodych i przemądrzałych dziennikarzy telewizyjnych, rozgrywają tę mieszankę czołobitności, fałszywej lewicującej troski i poczucia własnej klasowej wyższości w stosunku do przyznającego się do robotniczego pochodzenia i braków w kapitale kulturowym intelektualisty. W scenariuszu *Powrotu do Reims* znalazło się też miejsce na żartobliwe stematyzowanie wątpliwości polskiego czytelnika co do prawidłowej wymowy tytułowej nazwy miejscowości (myślę, że wiele osób poczuło tutaj ulgę!).

Oparcie spektaklu na konwencji *talk show*, przerywanego raz na jakiś czas reklamami, wydaje się też determinować sposób filmowania i kadrowania występujących, a w finale pozwala na wyrazistą dekonstrukcję przyjętej stylistyki. Program ten rozgrywa się w skapitalizowanej i urynkowionej rzeczywistości, w której kontent ma się dobrze personalizować i sprzedawać. Kontrola jakości i atrakcyjności treści przeprowadzana jest więc symultanicznie przez bezosobowy system, który dyscyplinuje rozmówców w wypadku zboczenia z tematu, dłużyzn, niepoprawnych politycznie wulgaryzmów, czy wreszcie próby spospolicenia wyrafinowanego tonu konwersacji. Gdy o doświadczeniu wykluczenia zarówno z rodzinnego środowiska, jak i z uniwersyteckiego światka, o niemożności opuszczenia fazy liminalnej Eribon-Poniedziałek chce opowiedzieć w prostych lub

emocjonalnych słowach, prezenterzy poprawiają go do momentu, w którym zawrze on swoją historię w odpowiednim kodzie kulturowym, używając fachowego słownictwa. Wtłaczają swojego gościa w profesorskie ramy. W miejsce wyznania pojawia się więc gramatyczny potwór: „utrwalone stereotypy, służące utwierdzaniu się we własnej tożsamości, prowadziły moją rodzinę do nieakceptowania mojej odmienności, mimo iż moja odmienność konstytuowała moją tożsamość, budowaną w opozycji do tożsamości tejże rodziny". Eribon kilkukrotnie nie wytrzymuje tej presji (wszak sednem jego tożsamości jest jej płynność), a gdy z jego ust wypływa litania inwektyw, prezenterka komentuje: „*habitus* się panu rozdarł – na żywo!".

Twórcy *Powrotu do Reims* żartują sobie z teorii performatywnych aktów mowy i przywiązania humanistów do higieny języka, dlatego przesuwają granice językowej sprawczości do absurdu, pustki, wyzucia z sensu: „nikt nie rodzi się profesorem na Sorbonie, obroniłem się z bycia homoseksualistą, wyoutowałem się jako profesor", tłumaczy się zdezorientowany Eribon, z kolei prezenterka prosi go na stronie, by pozwolił się jej uojcowić, bo „córki profesorów socjologii zawsze zostają profesorkami socjologii".

Przyznam jednak, że nie przekonał mnie dodatkowy komentarz do tej opowieści w postaci stockowych reklam produktów i usług, przypominających, że każdy kapitał, nie tylko materialny, jest na sprzedaż. Diagnoza ta wydaje mi się raczej zamykająca, bo unieważniająca dyskusje wokół klasowości społeczeństw czy systemowego wykluczenia ze względu na seksualność czy ubóstwo. Podobnie wykorzystanie syntezatora mowy czy wprowadzenie motywu uwikłania człowieka w nierówną walkę z systemem wydaje mi się wtórny, w każdym razie ciekawiej był wykorzystany w innych projektach duetu Kalwat-Bukowski – *Staff Only* czy *Maria Klassenberg. Choreografie domowe*. Niewykorzystany potencjał leży także w mało

klarownej ostatniej części spektaklu – zakończenia nie zdradzę, powiem tylko, że zmierzało w stronę wyzwolenia spod jarzma dyskursu albo zobrazowania spotkania człowieka z Realnym.

„Tylko ten taki upór!”

Rekonstrukcje relacji rodzinnych w autobiograficznych narracjach najczęściej mają służyć uwznioślenіu czy dowartościowaniu biografii krewnych lub odwrotnie, dekonstrukcji mitów o familii (Grzemska, 2020). Tymczasem w *Agonie* choreografka Dominika Knapik i dramaturżka Patrycja Kowańska wybiegają w przyszłość, w której relacja matki z synem dopiero zostanie skonstruowana, co więcej, będzie ona trudna i hegemoniczna, wymagająca psychoanalitycznego uzdrowienia. Jest rok 2047. Trzydziestoletni Feliks Macher, śpiewak operowy – dziś trzyletni syn performerki – po śmierci matki decyduje się na wirtualną choreoterapię. Leczy go algorytm Pytia, zadająca niewygodne pytania o prenatalną podświadomość i formułująca motywacyjne frazesy o odnalezieniu wewnętrznego spokoju. Finał spektaklu przynosi zaskakującą autokrytyczną wywrotkę, gdy okazuje się, kto naprawdę skrywa się pod nickiem apollo2017. Wizja przyszłej relacji z dzieckiem, która dopiero co się tworzy, a już generuje w matce poczucie winy z powodu własnego zabiegania i nieobecności, jest dla Knapik pretekstem do głębokiej autorefleksji. *Agon* opowiada zarówno o pracoholizmie (autorka uważa to za cechę wielu polskich choreografek), presji, determinacji oraz ambicjach, jak i o trudach porodu: „zakleszczona jesteś jak jakiś stary małż”, szepcze kobiecy głos z offu, gdy tancerka w zwolnionym tempie utanecznia pozycje ułatwiające dziecku przyjście na świat. Artystka sięga do archiwów swojej pracy twórczej oraz prywatnych – dzięki czemu światło dzienne ujrzało nagranie tanecznej

solówki z próby do spektaklu *Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci* w reżyserii Eweliny Marciniak, w którym Knapik ostatecznie nie zagrała. Jak przyznała w rozmowie z Anną Królicą, w projekt ten włożyła wiele wysiłku i zaangażowania kosztem zdrowia. Być może publiczna konfrontacja z utratą szansy na satysfakcję z wykonania ciężkiej pracy miała przynieść performerce terapeutyczne ukojenie.

Agon jest spektaklem gęstym, wymagającym od odbiorcy uważności i refleksu, wrażliwości na symbolikę i metafory. Został wypełniony wielopoziomowymi, krzyżującymi się odniesieniami (np. do filozofii Carla Gustava Junga, pisarstwa Johna Campbella, tragedii antycznej). Jest jednocześnie świetnie przemyślany pod kątem technicznej realizacji. Przykładowo, ekrany mają różne funkcje – ten, na którym pojawiają się animacje i porady Pytii to ekran widza, funkcjonujący tu jako nowe medium „wideoteatralne", zaś ten zawieszony z tyłu sceny służy tradycyjnie wyświetlaniu projekcji w tle. Poszczególne środki wyrazu artystycznego spotykają się ze sobą w dialogu, w przestrzeni tytułowego agonu, który – jeśli pójść za myślą Chantal Mouffe – pozwala na swobodny przepływ refleksji z wielu stron i przeciwstawia się hegemonii jednego elementu. Stąd trudno uznać *Agon* za spektakl *stricte* taneczny, mimo że główną postacią jest tu Dominika Knapik. To jedna z ciekawszych premier tegorocznej Boskiej Komedii.

Dokąd zmierzamy?

Bezpieczne miejsce powstało jako autorski projekt studentów krakowskiej AST – reżysera Tomasza Fryzła, dramaturga Piotra Fronia oraz aktorów: Kingi Bobkowskiej i Adama Borysowicza – jeszcze przed wiosennym

lockdownem. Później rozwinęło się w spektakl, łączący przemyślenia wynikłe z pandemicznej izolacji z refleksją o katastroficznym końcu, którego nadejścia wyczekiwać możemy z każdej strony (np. z powodu globalnego ocieplenia, lecz nie jest to doprecyzowane), także z wnętrza psychiki. Aktorzy wkraczają na pustą scenę i taśmą klejącą wyodrębniają w niej prostokąt, który od tej pory będzie ich przytulną przestrzenią porozumienia i powrotu do wspomnień. Zaczynają się zwierzać, mówić otwarcie o poczuciu wycofania, kompleksach i bezsilności. Zachowują wobec siebie uprzejmy dystans, jakby z innych czasów, zwracając się do towarzysza/towarzyszki w trzeciej osobie: Ona, On. Panaceum na depresyjne nastroje – będące jeśli nie pokoleniowym, to na pewno środowiskowym doświadczeniem – jest powrót do tytułowego bezpiecznego miejsca. Symbolizuje je pudełko pełne wyobrażonych przedmiotów. W każdym z nich zawarta jest pamięć o ważnych momentach z życia. Ona i On sięgają po nie, opisują, nazywają uczucia, osoby i stany z nimi związane, odkładają, uśmiechają się, relaksują. To ich „przestrzenie rozszerzonego odczuwania". Po zakończeniu wspominek zadają sobie pytanie, czy uda im się tu więcej nie wrócić – do miejsca, które wprawdzie daje wewnętrzny komfort, lecz oddala od rzeczywistości generującej konflikty, lęk i niepewność. Odpowiedź jest więc domyślnie negatywna.

„Fajne światło, trochę pusto – to akurat dobrze", pada ze sceny i rzeczywiście, minimalistyczna, wręcz uboga oprawa wizualna *Bezpiecznego miejsca* pozwala na skoncentrowanie całej uwagi na relacji i słowach aktorów. Prowadzenie kamery daje filmowy, intymny efekt – po kilku początkowych zbliżeniach i krążeniu między aktorami obraz pozostaje prawie nieruchomy, za to w środkowej, poetyckiej części leżący na plecach Bobkowska i Borysewicz filmowani są obrotowym torem kamery z góry, co nasuwa na myśl nostalgiczny sposób przedstawiania zakochanych w

popkulturowych filmach. Tu jednak brak jednoznacznego dookreślenia relacji między Nią a Nim. Całości towarzyszy fortepianowe tło muzyczne przygotowane przez Michała Lazara, podkreślające liryczny charakter spektaklu. Siłą napędzającą akcję jest bez wątpienia tekst Piotra Fronia, łączący dialogi i autorską poezję z cytatami z Schulza, Tischnera, Kundery czy Baczyńskiego, dobranymi tak umiejętnie, że wpisują się gładko i niepostrzeżenie w refleksyjną tkankę całości.

Bezpieczne miejsce zachwyca nastrojem, wrażliwością, świetną reżyserią i tekstem. Broni się znakomicie jako etiuda filmowa. Mój niepokój budzi jednak jego przekaz. Krytykowanie tak osobistej i bezpośredniej wypowiedzi może wydać się nieuzasadnionym atakiem, więc od razu zastrzegam, że nie mam na celu zdyskredytowania spektaklu. Zawartość mojego pudełka, mojego „bezpiecznego miejsca", diametralnie różni się od pudełek twórców spektaklu – zrobiłam w nim porządek, szczególnie w kwestii płakania po papieżu i świętych obrazków. Niemniej dziś – w czasach potrzeby wzajemnej troski i międzyludzkiej solidarności, czasach wymagających od wielu osób przekroczenia własnej strefy komfortu czy podjęcia aktywności obywatelskiej – teatr nadal pełni ważną funkcję katalizatora społecznych nastrojów, a jego twórcy biorą na siebie odpowiedzialność opowiadania i interpretowania świata, natury ludzkiej, mechanizmów nimi rządzących. Zmartwiło mnie więc, że spektakl, który na poziomie emocjonalnym może zjednać sobie wiele sympatii i identyfikacji, wartościuje postawę eskapistyczną, sentymentalną i konserwatywną. Że wypowiedź mogąca stać się narracją pokoleniową stawia na bierność w obliczu osamotnienia i poczucia nadciągającej katastrofy. Gdzie biegnie granica między holistycznym *self care* a umywaniem rąk? Między duchową inspiracją a emocjonalnym ekshibicjonizmem? Tematyka *Bezpiecznego miejsca* oscyluje wokół tych pól, szkoda zatem, że ich nie problematyzuje, a estetyzuje.

Autor/ka

Agata Skrzypek

Agata M. Skrzypek – doktorantka w Katedrze Performatyki Przedstawień na Wydziale Polonistyki UJ.

Przypisy

1. Choć oczywiście nie tak powinno się rozwiązać problem nadprodukcji spektakli, również internetowej – gromadzenia scenografii, materiałów, odpadów, zużycia energii i zamrażania spektakli na wieczne niegranie. Alternatywnym – spekulatywnym i pozostającym jak na razie w sferze marzeń – rozwiązaniem byłaby kompleksowa i radykalna zmiana sposobu finansowania instytucji oraz dystrybucji środków między artystów freelancerów, umożliwiająca wykształcenie warunków do systematycznej pracy warsztatowej, laboratoryjnej, artystycznej, niekoniecznie kończącej się wyprodukowaniem spektaklu.

Bibliografia

Czuły narrator. Rozmowa z Bartoszem Szydłowskim, https://www.playkrakow.com/vods/vod.410, [dostęp: 6 I 2021].

Grzemska, Aleksandra, *Matki i córki. Relacje rodzinne i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2020.

Dudko, Dawid, *Jacek Poniedziałek i Katarzyna Kalwat: wstyd za biedę*, https://kultura.onet.pl/teatr/boska-komedia-powrot-do-reims-jacek-poniedzialek-wstydzilem-sie-rodzicow/l9gpx6v [dostęp: 6 I 2021].

Nogaś, Michał, *„Biegunów" nie da się pokazać w teatrze – powiedziała Olga Tokarczuk. Michał Zadara próbuje*, https://wyborcza.pl/7,75410,26565267,bohaterowie-biegunow-istnieja-w-kosmosie-w-ktorym-brak-boga.html [dostęp: 6 I 2021].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/boskie-premiery*