didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-wciaz-jestescie-bylymi-aktorkami-i-aktorami-teatru-polskiego-we-wroclawiu

/ repertuar

Czy wciąż jesteście byłymi aktorkami i aktorami Teatru Polskiego we Wrocławiu?

Maciej Guzy

Teatr Polski w Podziemiu

Aktorzy prowincjonalni. Autobiografie

reżyseria: Michał Borczuch, dramaturgia i tekst: Tomasz Śpiewak, scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski, muzyka: Justyna Stasiowska, wideo: Wojtek Sobolewski, producentka: Renata Majewska, kurator artystyczny: Piotr Rudzki

premiera: 20 lutego 2021

Premiery obu paralelnych spektakli, które Michał Borczuch przygotowywał w 2020 roku w Starym Teatrze w Krakowie i Teatrze Polskim w Podziemiu we Wrocławiu, miały się odbyć niemal równocześnie. Tak się nie stało. Kraków zdążył pokazać *Aktorów prowincjonalnych. Sobowtóra* – Wrocław został w tyle, co biorąc pod uwagę relację obu scen w kontekście ich najnowszej historii, nabiera znaczenia nie tylko w perspektywie wyścigu z covidowymi

ograniczeniami. Te dwa zespoły to przecież dwie zupełnie różne postawy wobec zmian we władzach ich teatrów, co w *Aktorach prowincjonalnych. Autobiografiach* nie pozostaje bez gorzkiego komentarza płynącego ze sceny wrocławskiej Piekarni. Stary Teatr, choć okaleczony, poszedł drogą ugodową i zachował status instytucji wartej obserwacji. Teatr Polski, po intensywnej konfrontacji, w praktyce przestał istnieć jako liczący się ośrodek repertuarowy.

Od tych wydarzeń minęło już kilka lat, a temat rozpadu wrocławskiego zespołu był, w różnych formach i miejscach, wielokrotnie poruszany. Od wydarzeń organizowanych *ad hoc* (nieme i nocne protesty, pierwsze performanse, jak choćby *Tak zwana ludzkość w obłędzie*), przez spektakle przygotowywane naprędce (*Fuck… Sceny buntu* Marcina Libera) i te wykluwające się kilka, kilkanaście miesięcy (*Proces* Krystiana Lupy), aż po coraz mniej wyraźne powidoki i słabiej słyszane echa tej sytuacji w kolejnych realizacjach Teatru Polskiego w Podziemiu (i innych teatrów, po których rozproszył się zespół Teatru Polskiego). Także Borczuch wraca do tego tematu, ale z pełną świadomością upływającego czasu. Nad wrocławskim przedstawieniem ciąży pytanie: w jakim stopniu doświadczenie bycia aktorką czy aktorem uwikłanym w konflikt z własnym teatrem wciąż jest żywe, a w jakim uległo zatarciu.

W *Aktorach prowincjonalnych. Autobiografiach* jesteśmy na zapleczu scenografii z bliźniaczego spektaklu w Starym Teatrze (o której pisałem tutaj). Albo w jej uboższej wersji, gdzie makiety dystrybutorów zastąpiono ich – z pewnością tańszym – wydrukiem na pleksi. Scenografia przedstawiająca scenografię odsłania stosunek, jaki mają do siebie obie realizacje. To raczej *Autobiografie* podglądają *Sobowtóra* niż odwrotnie. A nawet więcej – to *Sobowtór* wybija rytm *Autobiografiom*. W Krakowie toczy

się właściwa akcja, zmieniają się sceny, przekształca dekoracja, a aktorki i aktorzy z Wrocławia podporządkowują się tej strukturze, wykorzystując czas między kolejnymi – słyszalnymi z offu – instrukcjami inspicjenckimi, aby niejako zakulisowo opowiedzieć swoje historie.

Większość z nich dotyczy już wywołanego tematu utraty miejsca pracy i związanych z tym konsekwencji. Jednak w *Autobiografiach* bycie byłą aktorką lub byłym aktorem Teatru Polskiego nie jest doświadczeniem ani jednowymiarowym, ani tym bardziej uniwersalnym. W istocie w ogóle już nie jest doświadczeniem, raczej konglomeratem nielinearnych, szczątkowych wspomnień, płynnie przechodzących w fantazje. Patrzymy na ludzi, których nie możemy jednoznacznie zakwalifikować. To już nie buntowniczki i buntownicy ze spektaklu Libera ani rozstrzeliwane w lesie ofiary z *Procesu*. Pojawiają się pytania o stopniowalność szkody, jaką poniosły poszczególne osoby. Część z nich poszła dalej – zagrała udane role w warszawskich teatrach – ale nie wszyscy. Marta Zięba wspomina wyjazd do paryskiego Odéonu z *Wycinką* (kilka miesięcy po tym, jak zmiana dyrekcji stała się faktem) i ogromny plakat, na którym zobaczyła swoją twarz. Rozmawiający z nią Tomasz Lulek przypomina, kto chałturzył komedie, żeby tego rodzaju wycieczki mogły „się" sfinansować. Wspólnie przeglądają zdjęcia aktorki z tego okresu – jak się okazuje, plakat wcale nie był taki duży.

Nad tym postrzępionym splotem prywatnych – często hermetycznych – opowieści nadpisana jest refleksja bardziej ogólna. Zresztą bardzo aktualna. Z jednej z rozmów wyłania się problem tego, czym jest zespół teatralny i jaką postawę zająć wobec teatru jako przestrzeni dzielenia doświadczeń, a równocześnie instytucji warunkującej ekonomiczny status swoich (współ)pracowników. Jak dalece postrzeganie tej przestrzeni w kategoriach miejsca pracy jest korzystne (pozwala kontrolować warunki zatrudnienia i

zapobiegać nadużyciom), a jak bardzo nie wystarcza, aby opisać złożoną – wyjątkową na tle innych profesji – relację aktorek i aktorów z grupą, stanowiącą zespół? Ktoś przypomina, że aktorstwo to tylko zawód, ale chwilę później ktoś inny dodaje, że gdyby jego dziecko potrzebowało pomocy, to właśnie w teatrze miałoby jej szukać. W *Autobiografiach* klincz tendencji do rozmywania granic prywatności pod pozorem pełnego zaangażowania w proces twórczy i prób budowania wewnątrzzespołowych, troskliwych relacji interpersonalnych komplikują dodatkowe konteksty: sądowych sporów pracowniczych (gdzie przepisy prawa pracy raz chroniły pracowniczki i pracowników Teatru Polskiego, a innym razem były wykorzystywane przeciwko nim) oraz trwającej pandemii, która dojmująco uświadamia bezpieczeństwo gwarantowane przez pracę etatową (czy – mówiąc inaczej – uzależnienie od tego systemu pracy, przy jednoczesnym braku alternatywnych modeli).

U Borczucha ta sieć paradoksów ma jednak w sobie więcej liryzmu niż dyskursywnej natury. Przedstawienie utrzymane jest w osobistych, refleksyjnych tonach. Aktorki i aktorzy przysłuchują się sobie nawzajem, siedząc w różnych częściach sceny, a gdy sami mówią, chętniej odwołują się do swoich odczuć, niż deklaratywnie opisują istniejące stany rzeczy. Spektakl ma naturę rozliczeniowego, ale skoro zostało już ustalone, że ze względu na różnorodność doświadczeń wspólna transgresja nie jest możliwa, to nabiera cech słodko-gorzkiej stypy, na której trudno w zasadzie stwierdzić, kto umarł (bądź co umarło), ale i tak przyjemnie posłuchać historii dawnej znajomej – Haliny Rasiakówny – która przypomina sobie, że za młodu była podobna do Meryl Streep. Nostalgia i humor bynajmniej nie są tu sobie obce.

Do przekroczenia dochodzi wyłącznie na poziomie metafory, którą twórczynie i twórcy zaczynają umiejętnie pleść, na różnych poziomach

komunikacji, już od samego początku spektaklu. W tym celu mnożą niejasne znaki, które ułożą się w całość dopiero pod koniec przedstawienia. Na ziemi widzimy kałużę nieznanej substancji – można się domyślać, że benzyny. Wielokrotnie powtarzany jest gest palenia papierosów, których nie ma jednak między palcami zaciągających się osób. Wreszcie między autobiograficzne sceny wprowadzony zostaje zainscenizowany i zapętlony motyw podróży aktorek i aktorów, którą przerywa informacja o tragedii, do której doprowadziła jedna z ich partnerek scenicznych. Ich (już nieobecny poza fantazją) wspólny teatr został podpalony.

Borczuch spina w ten sposób różne wątki narracji, w którą obrosły wydarzenia związane ze zmianą dyrekcji w Teatrze Polskim, a także domyka pracę, jaką wykonywał przez ostatni rok we Wrocławiu i Krakowie. Daje impuls do namnażania asocjacji wewnątrz semantycznego pola, które wyznacza imaginarium ognia, spalonej ziemi, zgliszczy. Powstaje poetycki ciąg między płonącym w *Autobiografiach* budynkiem, realnym pożarem Teatru Polskiego w latach dziewięćdziesiątych, palonymi przez jego aktorki i aktorów („w niedozwolonym miejscu”) papierosami, które stały się asumptem do postawienia im zarzutów przez Cezarego Morawskiego, a także łuną, którą widzi obsada *Sobowtóra* w pierwszych minutach krakowskiego przedstawienia.

Na poziomie stosunku do wydarzeń sprzed kilku lat fantazmatyczne podpalenie sprawia wrażenie aktu rozgoryczenia i bezradności. Można jednak czytać je także jako gest melancholijny w tym sensie, w którym nie jest wyrazem tęsknoty za utraconym, poddanym idealizacji miejscem (które lepiej zniszczyć, niż patrzeć, jak „samo” podupada), ale – wręcz przeciwnie – efektem frustracji, że pewna formuła bycia związanym z obiektem pragnienia (oparta na podkreślaniu własnej krzywdy i straty) uległa wyczerpaniu, a

samo miejsce przestaje już być źródłem pożądania. Teatr Polski we Wrocławiu i jego mit powoli ulegają rozmyciu, ustępując miejsca kolejnym absurdom codzienności.

Choć brzmi to przygnębiająco, wcale nie musi być tak postrzegane. Procesu rozpadu zespołu nie da się odwrócić, ale jego mitologizacja, wpisująca się w chętnie powielaną na gruncie historii sztuki (i teatru) figurę twórczo płodnych wspólnot, może nieść w sobie określone ryzyka (choćby uwznioślenia prekarności, na którą może skazywać utrata etatu). Dlatego sam gest spalenia, mimo że początkowo uderzający w podniosłe tony, również nie daje się zamknąć w ramach przejmującego aktu ostatecznego. Jest coś groteskowego w nagraniu Rasiakówny taszczącej kanistry po pustych korytarzach budynku teatralnego, a następnie – już na scenie Piekarni – przesłuchiwanej przez umundurowanych kolegów. Spalenie nic nie wnosi, kryje się za nim tylko pustka i – budząca zażenowanie – teatralna umowność. Kiedy trwają wspomniane czynności policyjne, jeden z aktorów bawi się plamą benzyny, która właśnie nabrała właściwego znaczenia, gdy położono obok niej zbiornik na paliwo. Przesuwa ją, pokazując, że jest ona tylko kawałkiem tworzywa sztucznego. To pozornie błahe nakłuwanie snutej na scenie katastroficznej wizji odbieram jako niezwykle istotne. Benzyną można by przecież podlać dogasające zgliszcza dawnego miejsca pracy, tak aby na nowo podsycić pożar i sprawić, że jego łuna wciąż będzie widoczna. Plastik służy tylko droczeniu się z kolegą, który wciąż na nowo musi dostawiać do niego kanister, aby spełnić wymogi fikcjonalnej spójności znaków.

Pewną doniosłość ma także fakt, że jednym z przesłuchujących jest Jan Dravnel. To jedyny aktor spoza porządku wyznaczonego przez byłe członkinie i członków zespołu Teatru Polskiego. Już na początku przypomina

o tym w długim monologu, w którym opowiada o relacji z matką i siostrą, w ogóle nie nawiązując do pozostałych opowieści, skupionych wokół wspomnianych wcześniej tematów. Trudno jego obecność wytłumaczyć inaczej niż przez jej odmienność. Aktor TR Warszawa przenika do dawnego, spójnego środowiska, aby przyglądać się, czy wciąż ono istnieje. Jako osoba, która z Teatrem Polskimi miała niewiele wspólnego, stoi tam, gdzie znajdą się jego sceniczne partnerki i partnerzy, gdy przyznają, że w istocie ich też już niewiele łączy z tym miejscem. Przychodzi i pyta byłe aktorki i byłych aktorów Teatru Polskiego we Wrocławiu, czy wciąż nimi są.

Autor/ka

Maciej Guzy

Maciej Guzy – absolwent prawa i wiedzy o teatrze, student teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, członek Pracowni Kuratorskiej, stale współpracuje z „Didaskaliami” i „Teatraliami”.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/czy-wciaz-jestescie-bylymi-aktorkami-i-aktorami-teatru-polskiego-we-wroclawiu