didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 162**
Data wydania: kwiecień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/historia-marlowa

/ repertuar

# Historia Marlowa

Katarzyna Niedurny

TR Warszawa

*Serce*

na podstawie *Jądra ciemności* Josepha Conrada

adaptacja i reżyseria: Wiktor Bagiński, scenariusz: Wiktor Bagiński i Martyna Wawrzyniak, scenografia: Ania Oramus, kostiumy: Marcin Kosakowski, światło i wideo: Natan Berkowicz; muzyka: Bartek Prosuł, choreografia: Krystyna Lama Szydłowska

premiera: 5 marca 2021

Ma na imię Marlow. To nawiązanie do *Jądra ciemności* (w oryginale *Heart of Darkness*) Josepha Conrada w spektaklu *Serce* Wiktora Bagińskiego nie jest przypadkowe. Marlow chodzi do liceum, jest jeszcze przed maturą. Opowiada bratu o wczorajszej randce – dziewczyna jest starsza, byli na sushi, a potem w hostelu. W tym momencie opowieści dzwoni telefon. Dobromir Dymecki wychodzi z roli Marlowa, ale pozostaje w roli aktora. W czasie rozmowy tłumaczy, że gra czarnoskórego osiemnastolatka. Odpowiada na pytania swojego rozmówcy, wyjaśniając symboliczną zmianę koloru skóry

na scenie. „A to, że gram nastolatka, w ogóle cię nie zdziwiło?” – puentuje.

W strukturze wystawionego w TR Warszawa spektaklu widoczne są trzy poziomy. Pierwszy z nich to poziom fabularny – mamy młodego chłopaka, początkującego piłkarza. Zależy mu na tym, żeby poznać historię swojego nieznanego ojca. Biała matka (Magdalena Kuta) odmawia jednak odpowiedzi, mówiąc, że może poszukać w internecie. Zainteresowanie korzeniami podsyca w nim randka z pochodzącą z Kenii dziewczyną (Aleksandra Popławska), która wkrótce zachodzi z nim w niechcianą ciążę. Marlow wycofuje się z relacji, gdy dziewczyna zapewni, że przyjmie pigułki wczesnoporonne. Do ponownego spotkania dochodzi dopiero po latach. Marlow przychodzi do niej, prężnie działającej terapeutki, po lewe zaświadczenie o odbyciu terapii odwykowej, na którą został skierowany przez sąd. Dochodzi do konfrontacji, w czasie której okazuje się, że dziewczyna nie usunęła płodu. Marlow jest ojcem, a ta informacja staje się puntem wyjścia do kolejnej kłótni: z matką. Wtedy Marlow poznaje prawdę o swoim pochodzeniu.

Tę historię przecinają inne wątki: wspomniana scena z telefonem dotycząca białej obsady spektaklu oraz rozmowa na haju Marlowa i jego brata Konrada o czarności, w czasie której spierają się o to, czy deklaracja „nie widzę twojego koloru skóry” jest rasistowska. Wcześniej Marlow wyznaje, że patrząc w lustro, widzi białego chłopaka. Podobną strategię zastosował wcześniej Bagiński w opolskim spektaklu *Czarna skóra, białe maski*, w którym w rolę czarnoskórego pazia wszedł biały aktor. Jak pisał o tym spektaklu Piotr Morawski: „Czarność zostaje zdemaskowana jako ideologiczny konstrukt. Normatywne białe ciała stają się reprezentacjami czarności, bo tak się je nazywa, w taki sposób określa się je zarówno wobec osób oglądających przedstawienie, jak i wobec samych grających w nim

aktorów” (Morawski, 2021).

Spektakl TR Warszawa otacza pretekstowa rama nawiązująca do powieści Conrada. Postaci noszą imiona nawiązujące do książki. Poza głównym bohaterem jest to jego brat Konrad (Jan Dravnel) oraz ojciec utożsamiany z Kurtzem (którego na nagraniu gra sam Bagiński). Podobnie jak w powieści, Marlow poszukując Kurtza jest zaciekawiony i zafascynowany, a gdy już go odnajdzie, przytłoczony odkryciem prawdy o nim. Od początku bowiem wiadomo, że to ojciec jest centralnym punktem, wokół którego obraca się budowany przez chłopaka świat. Jak pisze w tekście o spektaklu Agnieszka Sobolewska: „Tożsamość Marlowa formuje się wokół pojęcia braku – braku akceptacji (odrzucenie przez społeczeństwo) oraz braku miłości (trudna relacja z matką, brak ojca). Figura (nieobecnego) rodzica dominuje w obrazie, jaki bohater tworzy o samym sobie, z jednej strony skłaniając go do poszukiwania źródeł swojej «inności» (podróż do Afryki w celu odnalezienia ojca), z drugiej skazując na rozczarowanie (rozpad mitu rodzinnego w ostatniej scenie spektaklu)” (2021).

Jako recenzentka chciałam opisać również perspektywę, z której patrzę na spektakl Bagińskiego i w ten sposób wyjaśnić wybór najbardziej interesujących mnie w nim punktów zapalnych. Przed *Sercem* widziałam jeden spektakl tego reżysera na nagraniu – opolskie *Czarne twarze, białe maski*. Nie czuje się ekspertką w kwestii czarności, mam problem ze znalezieniem adekwatnego języka narracji. Z tego powodu czuję stres przy pisaniu tego tekstu i ciągle zadaję sobie pytanie, czy to, co piszę, nie jest przypadkiem rasistowskie. Poza tym jestem dość mocno wyczulona na opisy i sceny przemocy, w związku z czym zawsze pytam o ich uzasadnienie. Z redakcją „Didaskaliów” współpracuję od czasu studiów. Nie wiem, kiedy ani jakie wynagrodzenie dostanę za ten tekst. Podejrzewam, że około dwustu

złotych. Napisanie go zajęło mi dwa dni.

Z tego miejsca patrzę na kluczową dla spektaklu scenę, w której matka Marlowa wyznaje mu, że został poczęty w czasie gwałtu. Prowokowana jego wybuchami gniewu i coraz bardziej natrętnymi pytaniami szczegółowo opisuje ten moment – skupiając się na własnych emocjach i dokładnym odtworzeniu ruchów ciał. Opowiada, że spotykała się z ojcem Marlowa, a w czasie jednej z randek na plaży w brutalny sposób została zmuszona do seksu. Następnie wyjaśnia, że mimo wszystko chciała go urodzić i wychować w małym miasteczku z całą świadomością konsekwencji. Jednocześnie oskarża syna o to, że jest taki sam jak jego ojciec. Tak jakby wymuszony opis gwałtu stał się powtórzeniem dawnej przemocy.

Syna nie daje się lubić także z innych powodów. Jest lekkomyślny i nieczuły, zostawia dziewczynę w ciąży i nie uczestniczy w aborcji, ponieważ gra tego dnia mecz. Jest egoistą, któremu własne problemy przesłaniają kontakt z rzeczywistością. Marlow jest agresywny wobec kobiet. Pierwsze moje przekornie postawione pytanie brzmi: czy ma prawo taki być? Drugie zaś dotyczy samej przedstawionej na scenie historii, której aktem założycielskim jest gwałt czarnego mężczyzny na białej kobiecie, będący przecież ucieleśnieniem ultrakonserwatywnych lęków. Ponownie chcę zapytać, czy ta historia ma prawo tak wyglądać. Pytanie to zadaję więc z perspektywy zaniepokojonej badaczki, która ma świadomość tego, że teksty wpływają na rzeczywistość. Na potrzeby dalszej opowieści wyjaskrawiam swoją pozycję po to, by zobaczyć, jak skontrowany jest spektakl i jakie możliwości odbioru są w nim zaprojektowane. Nie wierzę bowiem, że rosnące w czasie oglądania spektaklu oburzenie jest efektem przypadkowym. Raczej jest wynikiem świadomej gry reżysera z widownią.

W oscarowym filmie *Green Book* czarny pianista Don Shirley udaje się na

tournée po południowych stanach razem z nieco rasistowskim, ale sympatycznym kierowcą. W trakcie podróży kierowca ma okazję przekonać się, że jego pracodawca jest miły, zdolny i całkiem ludzki. Po wielu perypetiach akceptuje go jako człowieka i przyjaciela, zaprasza do domu na Wigilię. Od tego momentu Don jest już spokojny. Biały przyjaciel go zaakceptował. Może teraz żyć pełnią życia. W spektaklu Bagińskiego Konrad mówi głównemu bohaterowi: „Jeżeli w ogóle reagowałeś, to w taki sposób, by wydać się sympatycznym – wszak doniosłą rolę w wychowaniu Murzyna (które rozpoczyna się na długo przed tym, jak idzie do szkoły) odgrywa wpojenie mu, że musi sprawić, by ludzie go «lubili»”. W tym kontekście odbieram gest reżysera jako przekorę, a także próbę porzucenia tej „powinności”. Biały kierowca w filmie mógł być gburowatym rasistą. Mimo to był postacią lubianą. W żaden sposób nie musiał przekonywać do siebie swojego kompana. Jego status był jasny. To czarny mężczyzna musiał wykonać pracę – pokazać białej postaci i domniemanej białej widowni filmu, że da się lubić, że ma swoją historię, że jest sympatyczny. Dopiero wtedy mógł liczyć na uznanie, pomoc, zrozumienie i empatię. Na to wszystko, co automatycznie należy się białej postaci, musiał zasłużyć. Bagiński z tej gry się wypisuje.

Na drugie pytanie chciałam odpowiedzieć sobie z trzech zarysowanych wcześniej poziomów. Jeśli chodzi o perspektywę literacką, już powieść Conrada pokazuje, że autor może lubować się w opisach czarności związanej z żywiołowością, zwierzęcością, ponętnością i nieokiełznaną siłą. Może to robić i być nadal cenionym twórcą, ponieważ istnieje przekonanie, że literatura (a szerzej: sztuka) oddzielona jest od rzeczywistości, tworzy autonomiczny świat.

Jednocześnie, patrząc z perspektywy ramy teoretycznej, w której reżyser

osadził spektakl, wydaje się ona niedopuszczalna. Tu sądzimy, że sztuka wpływa na rzeczywistość poprzez utrwalanie w niej pewnych sytuacji, wzorców i stereotypów, które stają się następnie soczewką, przez którą obserwujemy świat. A czarny gwałciciel przywołuje (a skoro przywołuje, to i utrwala) najgorsze stereotypy. Co ciekawe, sam Bagiński w tekście *Narodziny Murzyna*komentuje podobną sytuację: „W słynnej scenie z filmu *Narodziny narodu*, który wyreżyserował ponad sto lat temu D.W. Griffith, biała bohaterka ucieka przed czarnoskórym gwałcicielem. Wszystko kończy się tragicznie, kobieta spada z klifu, ponieważ woli umrzeć niż zostać zgwałcona przez czarnucha. Jednak ten czarnuch nie jest czarny. Biały aktor jest pomalowany czarną farbą, w ten sposób tworząc wizerunek murzyna. Przywołana sekwencja doskonale obrazuje mechanizm polskiego rasizmu: czy terytorium naszego kraju faktycznie jest zagrożone przez islamskich terrorystów czy gwałcicieli z Afryki? Oczywiście nie jest. Dlatego trzeba ich stworzyć: rasista maluje się na czarno, przywołując klisze, które pozwolą zarządzać zbiorowym strachem, społeczeństwo naprawdę się boi, aż w końcu spada z klifu” (Bagiński, 2020). Wprawdzie tu nikt nikogo na czarno nie maluje, ale efekt zdaje się podobny. Utrwala strach. Jak pogodzić opinie Bagińskiego eseisty z spektaklem Bagińskiego reżysera?

Dodatkowe zamieszanie wywołuje jeszcze trzeci czynnik: autentyczność opowieści. Bagiński stara się bowiem na scenie zrobić wszystko, żebyśmy uwierzyli, że jest to jego historia, zastawiając w ten sposób na widzów pułapkę. Reżyser nie po raz pierwszy odwołuje się do tej strategii. Po jego spektaklu *Otello* widzowie również mogli odczuwać niepewność co do statusu przedstawianych wydarzeń i tego, czy omawiany na scenie gwałt naprawdę się wydarzył. Zabiegi reżysera tak opisuje Monika Kwaśniewska: „Bielecka mówi bez aktorskiej maniery, wciąż się zacina i jąka, patrzy w dół, tylko niekiedy spogląda na publiczność, jakby sprawdzała reakcje. Te

zabiegi, podobnie jak używanie prywatnych imion realizatorów oraz umieszczenie procesu produkcji oglądanego właśnie spektaklu w centrum opowieści sprawiają, że historia brzmi bardzo wiarygodnie. Słuchając jej, można naprawdę zastanawiać się, dlaczego dziewczyna kieruje te słowa do teatralnej publiczności, zamiast pójść na policję. Cały czas trzeba jednak pamiętać, że uczestniczymy w zdarzeniu artystycznym, więc wiara w słowa wypowiadane przez aktorkę jest jednak oznaką naiwności" (2020).

W *Sercu* Bagiński żongluje faktami ze swojego życia. Wspomina piłkarską karierę, studia na filozofii, mieszkanie w Dzierżoniowie. I bawi się z widzem tym, gdzie można postawić granicę między nim a postacią. Jednak tak, jak pisze Kwaśniewska, bylibyśmy naiwni, biorąc to, co chce nam dać reżyser, dosłownie. Ważniejszym pytaniem niż to, czy i w jakim stopniu ta historia jest prawdziwa, jest pytanie o to, jaki efekt pozór tej autentyczności wywołuje. Po pierwsze, piszącym i mówiącym o spektaklu trudniej postawić zarzut dotyczący podejrzanych praktyk artystycznych: stereotypizacji czarności bohatera oraz wprowadzania na scenę kobiety-ofiary, odgrywającej ponownie swoje upokorzenie.

Po drugie zaś sprzyja to indywidualizacji przekazu. Historia o kimś przestaje być opowieścią o wszystkich. W jednej ze scen spektaklu Marlow zostaje złapany przez policjanta, który go upomina, że jego zachowanie rzutuje na opinię o całej jego społeczności. Figura generalizacji jest częstym zabiegiem retorycznym stosowanym wobec mniejszości. Widoczne jest to w narracjach tabloidowych, w których często w opisach przestępstw pojawia się narodowość ich sprawców. Zarzut wobec jednego jest zarzutem wobec całej grupy. Użyczenie postaci swoich cech, w mojej opinii, sprzyjać ma również jej indywidualizacji. Wyjęciu z anonimowej grupy ciał.

Po trzecie zaś, dzięki temu Bagiński zostawia widzów w pozycji niepewności,

scena po scenie zmieniając sposób ich patrzenia na spektakl. Prosta, niemal serialowa historia grana przez aktorów z czasem nawet przesadnym zaangażowaniem, oświetlana jest na różne sposoby. Uwiera, jest niewygodna i zostawia widza z trudnym pytaniem o ocenę i znaczenie tego, co widział. To uczucie niepewności wydaje się w tym spektaklu najciekawsze.

## Autor/ka

Katarzyna Niedurny

Katarzyna Niedurny – teatrolożka, dziennikarka, recenzentka. Stale współpracuje z magazynem internetowym dwutygodnik.com.

## Bibliografia

Morawski, Piotr, *Czarność w tetrze. Ciało i reprezentacja*, „Widok" 2021 nr 28, www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/28-wyobrazenia-rasy/czarnosc-w-teatrze-cialo-i-reprezentacja [dostęp: 8 IV 2021].

Sobolewska, Agnieszka, *Czarność jako problem albo próby psychoanalityczne. Uwaga polemiczna*, „Dialog", 26 III 2021, www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/czarnosc-jako-problem-albo-proby-psychoanalityczne-uwaga-polemiczna [dostęp: 8 IV 2021].

Bagiński, Wiktor, *Narodziny Murzyna*, „Dwutygodnik" 2020 nr 284, https://www.dwutygodnik.com/artykul/8998-narodziny-murzyna.html [dostęp: 8 IV 2021].

Kwaśniewska, Monika, *Świadectwa, czy/i spektakle?*, „Dialog", 2020 nr 2, http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/swiadectwa-czyi-spektakle [dostęp: 8 IV 2021].

---

**Źródło:** *https://didaskalia.pl/artykul/historia-marlowa*