didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jako-czynia-latkom

/ festiwale

Jako czynią łątkom

Paweł Schreiber

XVIII Festiwal Prapremier w Bydgoszczy, 26 września – 5 października 2019

W tekście otwierającym program tegorocznego Festiwalu Prapremier Katarzyna Waligóra wyjaśnia podstawowe założenia jego hasła przewodniego: „Nie/Obecne". Zaczyna od wątków politycznych – protestów ludzi, którzy są z różnych przyczyn skazani na nieobecność w życiu publicznym albo pozostawanie na jego marginesie. Jako przykłady podaje walkę o prawa osób niepełnosprawnych i nauczycieli. Zaznacza jednocześnie, jak krótko trwała wyrazista obecność tych grup w życiu publicznym – kiedy fala protestów się przetoczyła, ponownie zniknęły, a opinia publiczna płynnie przeszła do kolejnych zagadnień. To bardzo trafne spostrzeżenie, kluczowe dla zrozumienia tego, jaką rolę pełni dziś w Polsce nieobecność.

Jesteśmy przyzwyczajeni do postrzegania polityki jako spektaklu, ale raczej w tradycyjnym sensie, w którym liczy się przede wszystkim wyrazista obecność performera na scenie. Sukces na współczesnej polskiej scenie

politycznej opiera się dziś chyba przede wszystkim na zarządzaniu nieobecnością – z publicznej dyskusji sprawnie znikają nadużycia, kłopotliwe wpadki, albo, jak w podawanym przez Waligórę przykładzie, całe grupy społeczne zagrażające mechanizmom władzy. Losy ludzi walczących dzisiaj w Polsce o głos i miejsce w przestrzeni publicznej można gorzko podsumować klasycznym polskim przykładem *theatrum mundi*: „Naśmiawszy się nam i naszym porządkom, / Wemkną nas w mieszek, jako czynią łątkom". Kochanowski kończy swój wywód na wemknięciu w mieszek, bo to koniec przedstawienia, ale przecież schowane w mieszku lalki dalej istnieją. Tak samo, jak poza politycznym widowiskiem istnieją umiejętnie stłumione przez polityków głosy protestu. O czym mogą rozmawiać? Co czują? Jednym z najciekawszych zadań współczesnego teatru politycznego jest pokazywanie nie sceny, ale kulis, garderób i pracowni. I tego, co w nich trwa nawet wówczas, kiedy spektakl już się zakończył. Najbardziej interesującym wątkiem tegorocznych Prapremier było właśnie spojrzenie na codzienność ludzi chwilowo wystawionych na widok publiczny, a potem z pełną świadomością zamiecionych pod dywan.

The Silent House w reżyserii Mehdiego Mashhoura to opowieść o uwięzionym w codziennej rutynie małżeństwie; wiele drobnych szczegółów inscenizacji i (przede wszystkim) wypowiedzi reżysera sugeruje, że szerszy kontekst sytuacji bohaterów tworzy kryzys uchodźczy. Mąż i żona czekają na przyznanie prawa azylu, patrząc dzień po dniu na stopniowy rozpad swojego związku. Monotonia ich życia jest zainscenizowana minimalistycznie – centralnym elementem przestrzeni jest stół, przy którym mąż (Benyamin Esbati) jest raz po raz obsługiwany przez ciężarną żonę (Mina Zaman). Codzienny rytuał staje się coraz bardziej nieznośny. Mąż wierci się na krześle, z trudem łapie oddech. Żona z lodowatą uprzejmością przynosi kolejne potrawy, na które składa się nie jedzenie, tylko wysypane na talerz

przedmioty. Napięcie wciąż rośnie – widać je w nerwowych ruchach (których mąż nie tłumi wcale, a żona pokrywa sztuczną, przywodzącą na myśl lalkę, gracją) i w rozpaczliwych, urywanych próbach podejmowania dialogu. Wreszcie dochodzi do tragedii – mąż rzuca się na żonę i po krótkiej szamotaninie ją dusi. Najgorsze, że finał tego upiornego *crescendo* w gruncie rzeczy niczego nie zmienia – małżonkowie podnoszą się i siadają do stołu, a czekanie, które ich zniszczyło, wciąż trwa. Spektakl opiera się na wielokrotnych powtórzeniach, a widz musi zwracać uwagę na zmieniające się drobiazgi – natężenie gestów w kolejnej próbie zjedzenia wspólnego posiłku, przedmioty, które tym razem znajdują się na talerzu… Ten monotonny rytm potrafi zahipnotyzować, ale bywa też nużący, zważywszy że to powtarzane raz po raz nakrywanie do stołu trwa bitą godzinę. Echa kryzysu uchodźczego pojawiają się tylko w dalekim tle – a to w postaci słyszalnych w oddali eksplozji, a to w serwowanym przez żonę daniu z pocisków. Napięcie, które wyniszcza bohaterów, to nie dramaty z pierwszych stron gazet, tylko ponure, codzienne znużenie, z jakim mogłoby się pewnie identyfikować wiele par. Różnica polega na tym, że wspomnienie odległych eksplozji i bierne czekanie drastycznie przyspiesza rozpad związku.

Bardziej otwarcie do traumy ucieczki przed wojną odwołuje się przedstawienie *Więzi* z Teatru Wybrzeże, w reżyserii Ołeny Apczel. Opowiada o pochodzącej z Donbasu artystce teatralnej (w tej roli Katarzyna Dałek), która schroniła się w Polsce, żeby odetchnąć od konfliktu na Ukrainie i jego paradoksów. Wie o nich więcej, niżby chciała – jej rodzina to mikrokosmos podziałów istniejących w społeczeństwie ukraińskim, a ona sama brała aktywny udział w protestach na Majdanie, a potem próbowała się przedzierać na Krym, kiedy zajmowali go rosyjscy żołnierze. Bohaterka ma na imię Ołena, ale wciąż się tu powtarza, że Ołena sceniczna jest tylko aktorką, której z prawdziwą Ołeną Apczel nie powinno się utożsamiać –

została tu przefiltrowana i przez osobowość Dałek, i przez tekst Jarosława Murawskiego i Michała Buszewicza – Polaków, którzy jej ukraińskie wspomnienia rozumieją tylko częściowo. Nacisk na komunikat, że mamy tu do czynienia tylko z reprezentacją, wydaje mi się raczej formą asekuracji ze strony twórców, mających nadzieję, że nikt ich nie będzie rozliczał ze stosunku do rzeczywistości. W *Więziach* to podkreślanie umowności działa przeciwnie – pozwala lepiej zrozumieć to, o czym Apczel próbuje opowiedzieć. Bo w tym przedstawieniu najważniejsze są nieporozumienia. W donbaskiej rodzinie, z której pochodzi Ołena, brat nacjonalista mówi zupełnie innym językiem niż babka znachorka czy ojciec inteligent, który ostatecznie zamieszka na zajętym przez Rosjan Krymie. Sąsiedzi prorosyjscy nie dogadają się z ukraińskimi. Polacy, których Ołena spotka na emigracji, nie będą rozumieli tego, co mówi im o swoim domu. Kiedy się na kogoś patrzy, widzi się go przez pryzmat własnych oczekiwań albo i uprzedzeń – tak, jak aktorzy tego spektaklu interpretują swoje postaci przez pryzmat własnego o nich pojęcia. Wszystko ma zwielokrotnione kontury, jak w świadomym swojej teatralności spektaklu. Strony rozmowy słabo się rozumieją, ale nie unieważnia to istniejących między nimi tytułowych więzi (które, jak zauważa na początku Ołena, niewiele dzieli od więzów) – im bardziej bohaterka próbuje się z nich wyzwalać, tym silniej się w nie wikła. Paradoks wzajemnego niezrozumienia, połączonego z bardzo konkretną bliskością, jest istotą relacji i w domu Ołeny w Donbasie i w relacjach polsko-ukraińskich. *Więzi* to spektakl ryzykowny, bo w swoim bezceremonialnym podejściu do tematu nie oszczędza ani Polaków, ani Ukraińców, ale jest prowadzony z ogromnym wyczuciem, z rzadka tylko grzesząc aktorskimi przerysowaniami.

Ważnym wątkiem tegorocznych Prapremier była kwestia niepełnosprawnych, wprowadzona do programu festiwalu przez *Rewolucję, której nie było* Teatru 21 i Biennale Warszawa, w reżyserii Justyny Sobczyk. Losy protestu

rodziców osób niepełnosprawnych, o którym opowiada spektakl, to jeden z najlepszych przykładów tego, jak ważne stało się dzisiaj w Polsce uciszanie konkretnych głosów buntu. Niepełnosprawni i ich rodziny są skazywani na niewidzialność przez zamknięcie albo we własnych domach, albo w łatwym stereotypie pokrzywdzonego, który zasługuje na litość. *Rewolucja* składa się z dwóch części. Pierwsza przedstawia sejmowy protest i strategie jego unieważniania, od ataków wprost ze strony rządowej po protekcjonalne próby wykorzystania ze strony niektórych sprzymierzeńców. Część druga rozgrywa się już po zakończeniu protestu, kiedy bohaterom jasno zakomunikowano, że powinni grzecznie siedzieć w swoich domach, bo widowisko się skończyło. Tyle że widowisko skończyć się nie chce – na scenie opatrzonej wielkim napisem „Downtown" można zobaczyć, co robią łątki, których nie da się wepchnąć w mieszek. Aktorzy Teatru 21 i Biennale Warszawa tańczą, śpiewają, opowiadają o sobie, czytają swoje wiersze, rozbijają bariery i stereotypy. Wyrasta z tego jeden z najbardziej przejmujących i porywających spektakli politycznych ostatnich lat. Jest tym ważniejszy, że opowiada o najbardziej namacalnej i obrzydliwej stronie polityki – sytuacjach, w których przeważająca siła spycha czyjeś życie na margines społeczeństwa. Wtedy aktem protestu staje się nawet taniec, napisanie wiersza, opowiedzenie o własnych emocjach. Struktura *Rewolucji* jest na pierwszy rzut oka dość chaotyczna – to seria skeczy skupionych na kolejnych aktorkach i aktorach. Chaosu tu jednak nie ma – jest za to bardzo konkretna logika tworzenia przestrzeni, w której każdy, niezależnie od tego, ile ma chromosomów, może wyjść na środek i pokazać to, czego inni dla świętego spokoju woleliby nie widzieć.

Dwa kolejne przedstawienia Prapremier poświęcone niepełnosprawności są pod wieloma względami zbliżone. Oba opowiadają o perspektywie dziecka, oba są przeznaczone dla nieco młodszych widzów, oba są też adaptacjami

utworów, które starają się łączyć słowo z obrazem – książki *Morze ciche* Jeroena van Haele i komiksu *Przygody Stasia i złej nogi* Tomasza Grządzieli. *Morze ciche* (reżyseria Łukasz Zaleski) z Teatru Nowego w Zabrzu to opowieść o głuchym od urodzenia Emiliu, który wychowuje się nad tytułowym morzem, ale nigdy go nie słyszał. Ostoją dla odrzucanego przez własnego ojca Emilia staje się przyjaźń z sąsiadem Javierem, który przygotowuje chłopca do samodzielnego życia. W zakończeniu okazuje się, że Javier cierpi na chorobę nowotworową. Po śmierci przyjaciela i mentora Emilio zostaje sam – ale jest już na to gotowy. Ogromną zaletą zabrzańskiego spektaklu są charyzmatyczne aktorki, przede wszystkim grająca Emilia Anna Konieczna, która świetnie łączy dojrzałą wrażliwość z dziecięcą naiwnością swojego bohatera. Bardzo dobrze wypadł w realizacji pomysł, by grać w dwóch językach jednocześnie – aktorki mówią i migają, przez co widzowie słyszący i niesłyszący mogą odbierać spektakl na równych prawach. Siłę oddziaływania *Morza cichego* psuje jednak do pewnego stopnia tekst, na którym przedstawienie się opiera – jest odrobinę zbyt sentymentalny, wykorzystuje za dużo klisz emocjonalnych i fabularnych. Umierający na raka Javier, pozostawiony przez niego gramofon ze szlagierami w stylu retro, szumiące pradawne morze… To wszystko motywy zbyt wyeksploatowane, żeby były w stanie skutecznie utrzymać strukturę całej opowieści. Osłabiają nieco siłę oddziaływania spektaklu.

Ciekawiej prezentuje się *Staś i zła noga* (reżyseria Bartłomiej Błaszczyński, Teatr Śląski w Katowicach). W komiksie Grządzieli chora noga tytułowego bohatera, chłopca w wieku szkolnym, zyskuje świadomość i staje się jego najlepszą kumpelą-psotnicą. W spektaklu zamiast fantastycznej, zwijającej się masy Złej Nogi pojawia się aktor. Świetny Michał Rolnicki ma tak szelmowski uśmiech i tak szykowną błękitną marynarkę, że nawet najgorsze pomysły padające z jego ust wydają się Stasiowi genialne. Noga-trickster

staje się charyzmatycznym konferansjerem widowiska – czasem poczciwym, czasem upiornym. Jest, z jednej strony, nieszczęściem Stasia, a z drugiej najlepszą przyjaciółką, z którą Staś odkrywa świat. Spektakl ani na chwilę nie traci przewrotnego uroku komiksowego pierwowzoru, a jednocześnie do bólu szczerze porusza problemy swoich bohaterów, od poczucia odrzucenia Stasia po frustrację jego samotnej matki, walczącej z państwem i szkołą, a do tego bezskutecznie szukającej partnera, który choćby na chwilę dał jej odrobinę ciepła. Zła Noga, niekoronowana władczyni mieszkania, w którym społeczeństwo zamyka Stasia i jego matkę, jest śmieszno-strasznymi wykwitem ich rozgoryczenia i samotności. Trójce aktorów udaje się opowiedzieć o niepełnosprawności w dzisiejszej Polsce boleśnie i szczerze, bez krygowania się i rozczulania, ale jednocześnie z dużą dozą świetnego poczucia humoru. To wzorcowy przykład tego, jak robić spektakle poważnie traktujące młodszych odbiorców.

An Ongoing Song, reżyserski debiut Szymona Adamczaka, to najbardziej poruszające przedstawienie tegorocznych Prapremier. Adamczak opowiada w nim szczerze i spokojnie o swojej relacji z wirusem HIV, który nie jest tu, jak się w Polsce przyzwyczailiśmy, rekwizytem z gabinetu społecznych strachów, tylko partnerem, z którym się czasem rozmawia, czasem wspomina dawne dzieje, a czasem walczy. Żyje na dobre i na złe. Opowieść o wirusie jest rozpisana na dwóch performerów. Jednym jest sam Adamczak, mówiący o własnych doświadczeniach, a drugim Bill Mullaney, który gra rolę po części brutalnego antagonisty, po części przyjaciela, po części czułego kochanka – jest przede wszystkim obrazem wirusa, ale czuje się w nim też echo mężczyzny, który zaraził Adamczaka, i znajomych, którzy go wspierają. Działania sceniczne oscylują tu przez cały czas między bliskością a przemocą, która może przybierać formy od najdelikatniejszych, jak poprawianie polskiego akcentu i problemów z angielskim „th”, po skrajne,

jak podduszanie partnera lateksową wstęgą. W finałowej scenie performerzy splatają swoje kostiumy tak, że tworzą jedność – nagle związek człowieka z próbującym go zabić wirusem staje się czterorękim i czworonogim ucieleśnieniem pierwotnego stanu ludzkości z *Uczty* Platona. Człowiek rozpoznaje w wirusie swój koniec, ale i swoje dopełnienie. Musi zaakceptować go jako nieodłączną już część siebie. Porusza tu przede wszystkim niezwykły, mądry dystans do własnej traumy – Adamczak patrzy na swoje doświadczenia z HIV spokojnie i wielostronnie, szukając w nich uniwersalnych odniesień i budując niejednoznaczne interpretacje. Drugi wyjątkowy element *An Ongoing Song* to nacisk na potoczne, codzienne doświadczenie. Może najlepiej widać je w scenie, w której widzowie dostają opakowanie po leku. Przekazują je sobie z rąk do rąk, wyjadając z niego żelki. Powtarzają w ten sposób rytuał nosiciela HIV, który staje się tu czymś najzwyklejszym w świecie. Niektórzy się jednak trochę boją i podają opakowanie dalej. Jest w tym wszystkim coś z dziecinnej zabawy i coś z eucharystycznego dzielenia się dającym życie chlebem. Przez chwilę nie ma nic zwyczajniejszego niż kwestie życia i śmierci.

Kowboje w reżyserii Anny Smolar to opowieść o nauczycielach – kolejnej grupie, która została w ostatnim czasie bezlitośnie zepchnięta w nieobecność. Jednym ze znaków rozpoznawczych Smolar jako reżyserki jest ogromna doza empatii wobec postaci. To teatr, który lubi ludzi, nawet tam, gdzie ich krytykuje – ta zaleta jest nie do przecenienia. Problemem jest jednak duże uproszczenie obrazu szkoły – została przedstawiona jako struktura z gruntu szpetna, a jedyną oferowaną przez spektakl alternatywą są idealistyczne maksymy serwowane przez polonistkę i, w finale spektaklu, wizytującą szkołę kuratorkę. To jednak ogromne – i nieco krzywdzące dla nauczycieli – uproszczenie.

O mężnym Pietrku i sierotce Marysi to spektakl Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak, opowiadający o związku Marii Konopnickiej z Marią Dulębianką – z dzisiejszej perspektywy już ewidentnym, ale w wielu kręgach wciąż pozostającym tematem tabu. W patriarchalnym społeczeństwie nieobecność lesbijek jest podwójnie bolesna, bo przecież kochający się mężczyźni są widoczniejsi i silniejsi właśnie przez swoją męskość. Konopnicka i Dulębianka były więc na podwójnie przegranej pozycji. Spektakl podejmuje cały szereg tematów, których z braku miejsca tu nie omówię (więc odsyłam do wnikliwego tekstu Zuzanny Berendt w 148 numerze „Didaskaliów"), chciałbym jednak zwrócić uwagę na postać Konopnickiej graną przez Agnieszkę Kwietniewską. W przeciwieństwie do Dulębianki (Monika Roszko), zgodnie z tytułem dzielnej i otwarcie głoszącej swoje wyzwolenie, Konopnicka jest w spektaklu wyraźnie produktem swoich czasów – zakochaną kobietą, która na swoją miłość patrzy z przerażeniem, próbując kultywować *image* dostojnej matrony i kandydatki na matkę Narodu (reprezentowanego na scenie przez słomianego orła, przywodzącego na myśl misia z filmu Barei). To, w jaki sposób Konopnicka chowa się za swoim publicznym obrazem, jak się aktywnie sama unieobecnia i przekreśla, jest fascynujące w kontekście tematu festiwalu. Nie zawsze nieobecność wynika wyłącznie z zewnętrznej presji. Często jest stanem, na który człowiek sam się skazuje. Taka jest najwyższa forma zwycięstwa ucisku – doprowadzenie do stanu, w którym nie trzeba już nikogo na nieobecność skazywać, bo sam się usuwa w cień. Tak jak usunęła się w cień Konopnicka lesbijka, żeby zrobić więcej miejsca dla Konopnickiej wieszczki. W spektaklu Rubina i Janiczak jest ona dla siebie jednocześnie oprawcą i ofiarą, a Agnieszka Kwietniewska potrafi to zagrać jak nikt na świecie.

To trzecia edycja festiwalu w obecnej formule, łączącej tradycję tej imprezy (czyli skupienie na prapremierowych wystawieniach tekstów) z próbą

wprowadzenia głównego wątku tematycznego. Dodanie tematu jest na pewno słusznym posunięciem, bo w czasie, kiedy stosunek teatru do gotowego tekstu jest coraz bardziej problematyczny, sama idea prapremiery też traci na sile. Tytuły dotychczasowych edycji zaczynały się zawsze na „nie". W roku 2017, kiedy festiwal miał się w ogóle nie odbyć, Prapremiery były „niechciane"; wtedy od tematu ważniejsze było to, że jakimś cudem udało się festiwal zorganizować. W roku 2018 ideą przewodnią była, jak w wielu innych miejscach, niepodległość; temat siłą rzeczy ważny, ale jednak zbyt nachalnie obecny w ówczesnym życiu kulturalnym Polski, żeby zwracać uwagę. Nieobecność to, jak dotąd, niewątpliwie najcelniejszy i najciekawszy temat Prapremier. Spektakle pokazywane w tym roku na bydgoskiej scenie były częściej po prostu bardzo solidne niż wybitne, ale pokazanie ich właśnie w takim, ukierunkowanym tematycznie zestawieniu sprawiło, że wybrzmiały interesująco i dobitnie.

Autor/ka

Paweł Schreiber – pracownik Katedry Filologii Angielskiej UKW w Bydgoszczy. Zajmuje się przede wszystkim współczesnym dramatem brytyjskim.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/jako-czynia-latkom*