didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 171**
Data wydania: październik 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-sie-stalo-z-nasza-rewolucja

/ Zagranica

Co się stało z naszą rewolucją?

Justyna Landorf

Göteborgs Stadsteater

Peter Weiss

Mordet på Marat

przekład: Britt G. Hallqvist, reżyseria: Jan Klata, dramaturgia: Anna Berg, scenografia, kostiumy, światło: Mirek Kaczmarek, wideo: Natan Berkowicz, choreografia: Maćko Prusak

Premiera: 18 lutego 2022

Jestestwo człowieka nie tylko nie da się zrozumieć bez szaleństwa, lecz nie byłoby jestestwem człowieka, gdyby nie niosło ze sobą szaleństwa jako granicy swej wolności.

Jacques Lacan

Kilka lat po wybuchu rewolucji francuskiej krążyła następująca anegdota na temat jednego z dzieł markiza de Sade'a: „kiedy […] ministrowie czuli się

zmęczeni morderstwami i wyrokami, kiedy cień wyrzutu pojawiał się w ich kamiennych sercach, kiedy na widok rozlicznych kondemnat, jakie musieli podpisać, pióro uciekało im spod palców, wówczas szli przeczytać kilka stron *Justyny* i podpisywali" (Banasiak, 2006, s. 316). Nim jednak nastaną czasy krwawego terroru, początkowy zryw wolnościowy samemu markizowi nie przynosi upragnionej wolności – na dziesięć dni przed zburzeniem Bastylii, w której przebywał (osadzony jak na ironię w wieży Liberté), zostaje przeniesiony do zakładu w Charenton i wypuszczony dopiero parę miesięcy później. Do czasu ponownego uwięzienia pozbędzie się przedrostka „de" z nazwiska, stanie się aktywnym członkiem klubu jakobinów, napisze, a także wygłosi parę rewolucyjnych odezw, w tym płomienny panegiryk na cześć nieżyjącego Marata (Sade, 1997, s. 172). Obywatel Louis Sade nie był apologetą rewolucji, tylko pragmatykiem, pragnącym ocalić własną skórę, a wymienione strategie przeżycia okazały się na tyle skuteczne, iż „gilotyna […] oddaliła się w milczeniu od jego głowy" (Ceronetti, 1995, s.73). Niestety wraz z nastaniem rządów Konsulatu „nieobyczajne" dzieła markiza ulegają konfiskacie, a on sam, z rozkazu Bonapartego, zostaje skazany na bezterminowe więzienie i kończy swój żywot w zakładzie dla umysłowo chorych.

De Sade ostatnie lata zamknięcia przeżył we względnym komforcie – jako szacowny penitencjariusz placówki, w której przetrzymywano również więźniów politycznych, cieszył się licznymi przywilejami oraz przychylnością dyrektora. Jego pobyt stał się kanwą słynnej sztuki Petera Weissa opowiadającej o spektaklu napisanym i wyreżyserowanym przez markiza przy czynnym udziale „kuracjuszy" z Charenton. De Sade rzeczywiście wystawiał tam swoje sztuki, ale aktorami wcale nie byli chorzy pacjenci. Tę zręczną plotkę rozpowszechniał dyrektor Coulmier w celu przyciągnięcia paryskich gości.

Znajdujemy się w nowoczesnym i nieprzemocowym zakładzie leczniczym, w którym za pomocą sztuki skutecznie oddziałuje się na zdrowie i ogólny dobrostan pacjentów. Wszak Szwecja to przykład państwa dobrobytu, przestrzegania prawa, poszanowania i wolności słowa (kraj ten jako pierwszy zniósł cenzurę prasy), a także poprawności politycznej (przed rozpoczęciem pracy aktorzy mieli przeprosić Jana Klatę za potop szwedzki, co szczególnie osobliwie zabrzmiało w ustach artystów mających etiopskie oraz irańskie korzenie; reżyser przeprosiny przyjął [Klata, 2022, s. 76]). Czy zatem da się tu zrobić spektakl o rewolucji? Kto i przeciw czemu miałby się buntować w kraju zaliczanym do pierwszej dziesiątki najszczęśliwszych państw na świecie?

Na scenie Teatru Miejskiego w Göteborgu widzimy amfiteatralnie ustawione platformy z białymi wannami (scenografia Mirek Kaczmarek). Zasiądą w nich pacjenci doprowadzeni przez siostry zakonne (groteskowo wyglądający mężczyźni w białych podkolanówkach i adidasach). Obecność zakonnic sugeruje, że kuracjusze mogą zostać nie tylko uleczeni, lecz także oczyszczeni ze swoich grzechów, żeby stać się pełnoprawnymi członkami społeczeństwa. Czy reprezentacja, w dodatku nieco karykaturalna, religii w państwie tak laickim ma być ostrzeżeniem, że jest ona źródłem opresji? Czy w kraju etnicznie i (przede wszystkim) wyznaniowo pluralistycznym obecność przedstawicieli Kościoła może być zagrożeniem dla reszty społeczeństwa? Iluzja, jaką dyrektor placówki sprzedaje swoimi pacjentom oraz widzom, polega nie tylko na przekonaniu, że udział w spektaklu ma walor terapeutyczny. Nieobecność Coulmiera (Anna Bjelkerud) na scenie przez większą część przedstawienia daje złudne poczucie, że pacjenci cieszą się większą swobodą, niż to jest w rzeczywistości. Obsadzenie aktorki w roli nadzorcy szpitala psychiatrycznego burzy stereotyp postrzegania siły jako domeny mężczyzn, utożsamiania jej z męskością. Dzięki temu zabiegowi

sprawczość kobiet zostaje wzmocniona, zwłaszcza funkcja Charlotte Corday (a przede wszystkim dokonane przez nią zabójstwo Marata), stającej po przeciwnej stronie barykady. Coulmier zjawia się jedynie w tych momentach, w których potrzebne jest przywrócenie porządku oraz zdyscyplinowanie niesfornych podopiecznych (potrafi nawet wytargać za uszy samego de Sade'a). Jego cenzorskie uwagi są jednak zredukowane, tak zresztą, jak cały tekst Weissa. Anna Berg wraz z Janem Klatą dokonali znacznych skrótów: początkowa introdukcja bohaterów ograniczona została do minimum, poboczne postacie przekształcono w bezimienny chór, a część kwestii zastąpiono układami choreograficznymi i pantomimą. Osią spektaklu jest oczywiście intelektualny spór pomiędzy de Sade'em (Johan Gry) a Maratem (Johan Friberg) na temat wolności, cywilizacji i natury ludzkiej.

To nie Klata ze *Sprawy Dantona*, spektaklu budzącym kontrowersje również z powodu scen groteskowego erotyzmu. Właściwie cały göteborski spektakl został wykastrowany z seksualności. Charlotte (Anna Lova Aldén) swoim ubiorem nie prowokuje i nie wzbudza żądzy u bohaterów, Duperret nie jest erotomanem, próbującym przy każdej okazji wykorzystać swoją kochankę, nie ma okrzyku „demokracja, kopulacja" ani samej kopulacji, a biczowanie nie sprawia panu de Sade przyjemności, lecz wyłącznie ból. Nie może być mowy o erotyce, bo reżyser umieszcza swych bohaterów w konkretnej, współczesnej nam rzeczywistości.

Sterylna scenografia wraz z efektami wizualnymi i muzyką przypominają ekran dowolnego urządzenia elektronicznego. To już nie piekło szpitala psychiatrycznego, lecz uwięzienie we własnym telefonie czy tablecie. W rytm pulsującej muzyki zainspirowanej dźwiękiem starych komputerów i konsol aktorzy poruszają się niczym postacie z gier platformowych (w tle można usłyszeć motyw z Pac-Mana). Między nimi bezpieczna odległość, zawsze

mogą schronić się w swojej wannie, zastygając na kształt statycznych popiersi w zoomowej formule spotkań online. Jedyny kontakt fizyczny następuje w scenie dwojga kochanków, kiedy Duperret (aktorka Eline Høyer), stojąc za Charlotte, pieści ją przez chwilę, niczym w internetowym tutorialu z serii „jak i gdzie dotykać dziewczynę, żeby ją podniecić". Sam reżyser nazwał swój spektakl „operą awangardową dla pokolenia TikToka". I słusznie, bo czyż wzmożenie „rewolucyjne", a może „cyberrewolucyjne" pacjentów Charenton nie przypomina szybkich podniet na instagramowych profilach, czczej gadaniny w twitterowych komentarzach, a może i akcji Anonymous?

Skrzyknięcie się w sieci jest błyskawiczne i skuteczne. Pacjenci ochoczo maszerują w rytm transowej muzyki i pulsujących barw. Tylko nie bardzo wiedzą, przeciw czemu (w myśl czego?) protestują. Bo na transparentach, niesionych głównie przez pielęgniarzy – same obrazki, za to ładne i kolorowe: jest wizerunek Chrystusa, Matki Boskiej, ozdobne czaszki z meksykańskiego święta Día de Muertos, ale i banany. Można odnieść wrażenie, że to, co znajduje się na transparentach, nie ma znaczenia. A jednak pojawiły się na nich chrześcijańskie symbole. Czy to spuścizna pochodzącego z katolickiego kraju twórcy? Wierność wobec tekstu Weissa (u którego sanitariusze przebrani za zakonnice pojawiają się w didaskaliach)? Czy może jednak dowód na istnienie autocenzury w szwedzkim społeczeństwie, które obawia się pokazywania wizerunków zabronionych w muzułmańskim ikonoklazmie?

Aktorzy ubrani są w eklektyczne, wymyślne kostiumy (Mirek Kaczmarek), łączące współczesne elementy z kunsztownymi perukami z epoki i wyrazistym „pudrowym" makijażem. Wywoływacz (Emil Ljungestig) przypomina Joela Greya w roli Konferansjera z *Kabaretu* Boba Fosse'a (choć ma na sobie spódnicę), a królicze uszy na czapce człowieka-zwierzęcia

okazują się klasycznymi baletkami. Tylko kostium markiza uszyty jest według mody z początku XIX wieku. Niezwykła przemiana następuje, kiedy de Sade w scenie biczowania obnaża się – po ściągnięciu kolejnych warstw koronek, żabotów i gipiur przeistacza się z otyłego starca w przystojnego, postawnego mężczyznę w sile wieku.

Spektakl rozwibrowany tańcem, światłami, stroboskopem, wizualizacjami (Natan Berkowicz) zapada w pamięć: dziesiątki niezauważalnie zmieniających się par oczu, ciała – zwłoki ofiar zapakowane w plastikowe worki, taniec aktorów w cierniowych, fluorescencyjnych koronach w adoracji Marata, bombardowanie emotikonami i zdjęciami z portali społecznościowych tuż przed zadaniem ostatecznego ciosu przez Charlotte Corday. Muzyka to znaczący i przemyślany element wszystkich dzieł Jana Klaty. Tu w wykonaniu duetu kompozytorów: Tory Vinter i Christoffera Berga. Oprócz wspomnianych dźwięków rodem ze starych komputerów, mamy funk, techno, przesterowane menuety, muzykę renesansową, kompozycje pionierów muzyki elektronicznej, ale i polski akcent (*Tren – Ofiarom Hiroszimy* Krzysztofa Pendereckiego), oraz partie operowe napisane do fragmentów dramatu Weissa.

Spektakl ma nierówne tempo. Długie momenty ciszy, przestoju, na przemian z rytmicznymi sekwencjami ruchu, hipnotyczną muzyką bądź kakofonią ogłuszających dźwięków przypominających świst pejcza czy rażenie prądem. Motyw przemocy i śmierci ujawnia się także w choreografii Maćko Prusaka, w której bezradni i nieco zagubieni pacjenci obsesyjnie dotykają swoich głów i, kręcąc nimi, próbują upewnić się, że nadal znajdują się one się ich na szyjach. Bohaterowie na pozór odgrodzeni od nas i od siebie, ukryci w swoich wannach, są widoczni w odbiciu luster umieszczonych na suficie. Ten podwójny obraz nasuwa różne skojarzenia: czy to naruszenie strefy intymnej

przez widza voyeurystę, czy celowa zmiana perspektywy? Jeśli tak, to który z tych punktów widzenia jest bardziej prawdziwy? Co jest odbiciem, a co oryginałem, kto jest ofiarą, a kto sprawcą? I kto jest szaleńcem?

Kto ma rację w sporze: niezłomny Marat czy cyniczny de Sade? Ten pierwszy pragnie czynów, a pisanie jest dla niego narzędziem do zmiany świata. Drugi uważa, że można opowiadać tylko o własnym doświadczeniu, a to, co napisane, jest świadectwem bólu i bezsilności, jakie artysta odczuwa w obliczu chaosu. W monologu wypowiadanym w trakcie biczowania de Sade przewrotnie odżegnuje się od przemocy. Marat odnosi chwilowe zwycięstwo, łatwo przekonując widownię do skandowania rewolucyjnych haseł. Ale czy ten spór starszych porwie również młodych (kuracjusze reprezentowani są przez młodą część zespołu)? Stąd pytanie, czy to pokolenie zdolne jest do odważnych i radykalnych czynów. Wydaje się, że w dzisiejszym rozproszonym zachodnim świecie jest to mało prawdopodobne. Każda ofiara zostaje unieważniona, rozmyta w zalewie niezliczonych informacji i opinii. Niepewna Charlotte Corday (podobna do Grety Thunberg) kręci się wkoło, nie mogąc znaleźć Marata. Jednak to ona stanie się buntowniczką, decydującą się na ostateczny gest przemocy.

W końcowej, długiej scenie, wszyscy układają się w wannach w ikonicznym geście z portretu Jacques’a-Louisa Davida. W obliczu śmierci i szaleństwa wszyscy jesteśmy tacy sami.

Choć wielokrotnie powtarzane w dramacie Weissa pytanie: „Co się stało z naszą rewolucją?” nigdy ze sceny nie pada, to jednak jest obecne w spektaklu. Idea rewolucyjnego zrywu jako mechanizmu naprawy świata w bezkonfliktowym (przynajmniej pozornie), wielokulturowym i sytym społeczeństwie nie może się udać, bo co w nim naprawiać? Uśpieni aktorzy przy wtórze złowrogiego świstu rur i własnych oddechów być może czekają

na sygnał podrywający ich do nowej rewolucji. A może celowo zapadają w letarg, bo nie interesuje ich prawda ani Marata, ani de Sade’a.

Wzór cytowania:

Landorf, Justyna, *Co się stało z naszą rewolucją?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 171, https://didaskalia.pl/pl/artykul/co-sie-stalo-z-nasza-rewolucja.

Autor/ka

Justyna Landorf

Justyna Landorf – absolwentka teatrologii UJ, tłumaczka z języka francuskiego i włoskiego, członkini komisji 27. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną” i „Teatrem”.

Bibliografia

Banasiak, Bogdan, *Integralna potworność. Markiz de Sade, filozofia libertynizmu czyli konsekwencje „śmierci boga”*, Thesaurus, Łódź-Wrocław 2006.

Ceronetti, Guido, *Sade w Charenton*, [w:] *Drzewa bez bogów*, tłum. S. Kasprzysiak, Oficyna Literacka, Kraków 1995.

Klata, Jan, *Przeprosiny za potop*, https://www.tygodnikpowszechny.pl/przeprosiny-za-potop-170524 [dostęp: 30 IX 2022].

Sade, Donatien Alphonse François, *Mowa do cieniów Marata i Le Pelletiera*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, [w:] tenże, *Pisma polityczne*, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1997.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/co-sie-stalo-z-nasza-rewolucja*