didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pomiedzy-klopotliwym-niemozliwym

/ ZAGRANICA

Pomiędzy kłopotliwym a niemożliwym

Kamila Łapicka

40º Festival de Otoño w Madrycie, 10–27 listopada 2022

W czasie lekcji mistrzowskiej dla studentów jednego z madryckich uniwersytetów Gabriel Calderón poświęcił dużo uwagi naturze dialogu. Umiejętność konstruowania dialogów jest jego zdaniem kluczowa w warsztacie dramatopisarza, a jednocześnie najtrudniejsza do zdobycia. Według jego autorskiej klasyfikacji dialogi dzielą się na niewłaściwe, kłopotliwe i niemożliwe. Pierwszy typ ma związek z czasem (dobrze byłoby odbyć tę rozmowę, ale niekoniecznie teraz), drugi z dążeniami postaci (dla jednego z uczestników korzystniej byłoby, gdyby konwersacja się nie odbyła), a trzeci z przestrzenią (kondycja postaci lub miejsce jej pobytu utrudniają napisanie wiarygodnego dialogu).

Lekcja Calderóna odbyła się w listopadzie 2022 roku, gdy w stolicy Hiszpanii trwał międzynarodowy festiwal teatralny – 40. Festiwal Jesienny. Urugwajski dramatopisarz i reżyser zaprezentował na nim spektakl *Ana contra la muerte*

(Ana kontra śmierć), który zawierał przykład dialogu niemożliwego. Matka przebywająca na przepustce z więzienia rozmawiała w szpitalu z ciężko chorym synem, mając świadomość, że wolność jest jej dana tylko do momentu jego śmierci. Zdaniem Calderóna „jest nierealne, aby jakikolwiek dialog oddał sprawiedliwość takiej chwili”[1]. Sztuka *Ana kontra śmierć* powstała z podwójnej inspiracji – artykułem prasowym i osobistym doświadczeniem. Artykuł dotyczył pewnej matki, która zdecydowała się szmuglować narkotyki, aby zdobyć pieniądze na leczenie chorego dziecka i została zatrzymana. Sędzia zezwolił jednak, aby towarzyszyła dziecku w ostatnich chwilach życia. Z kolei Calderón przeżył doświadczenie utraty, będąc świadkiem odchodzenia swojej siostry, a potem żałoby rodziców. Chcąc zmierzyć się z tą sytuacją, przetransformował ją poetycko w spektakl o śmierci. Tytuł i kształt niektórych scen zaczerpnął ze zbioru refleksji Eliasa Canettiego *Księgi przeciwko śmierci*, nomen omen wydanego pośmiertnie. Jest w nim zawarta alternatywna wersja pierwszego przykazania: „Nie umieraj”.

Ana kontra śmierć to spektakl na trzy aktorki. Ich synergia sceniczna jest absolutna. Nic dziwnego, Gabriela Iribarren, María Mendive i Marisa Bentancur znają się od dawna i prowadzą wspólnie w Montevideo szkołę aktorską. Przez trzynaście lat czekały, aż Gabriel Calderón napisze dla nich tekst i gdy w końcu spełnił obietnicę, nie mogły wyjść ze zdziwienia. Oczekiwały utworu w jego stylu – głębokiego i inteligentnego, ale przede wszystkim komediowego, z humorem ostrym i ironicznym, z elementami fantastyki. Otrzymały nowoczesną tragedię napisaną w klasyczny sposób. Historię z początkiem i końcem, w której występuje protagonistka i szereg epizodycznych postaci. Główną ideą w trakcie prób była prostota. Aktorki miały się dać prowadzić słowom, stąd brak rekwizytów, zmian dekoracji, codzienne ubrania. Jedynym elementem scenografii jest duży drewniany

podest z ramą sceniczną, który przypomina teatrzyki z kartonu, jakie można znaleźć w książeczkach dla dzieci, z tym że w skali makro. Jego dodatkowym atutem jest funkcja symboliczna – teatralna rama umożliwia widzowi przyjęcie intensywnego i bolesnego doświadczenia przedstawianego na scenie, ponieważ jest jasnym sygnałem teatralności, filtrem wprowadzającym równowagę między światem fikcji i światem realnym. Ponoć reżyser był gotów wybudować drewnianą konstrukcję własnymi rękami, aby uniknąć pogoni za dotacjami na produkcję spektaklu i skupić się na pracy. Zadanie okazało się jednak trudniejsze, niż przypuszczał i trzeba było wymyślić sposób na zdobycie pieniędzy. Oszacowano, że całkowity koszt przedstawienia zamknie się w dwóch tysiącach euro i przeprowadzono zbiórkę wśród znajomych. Każdy, kto wpłacił sto euro, otrzymał zaproszenie na premierę wypisane odręcznie przez Calderóna, który chodził akurat na kurs kaligrafii. Dzięki tym fortelom spektakl powstał. *Ana kontra śmierć* jest niezależną produkcją, teatr alternatywny to w Urugwaju ważny sektor życia teatralnego. Warto dodać na marginesie, że Gabriel Calderón jest jednocześnie dyrektorem teatru narodowego w Montevideo – Comedia Nacional – który jako jedyny w kraju ma stały zespół.

Jubileuszowa edycja Festiwalu Jesiennego zgromadziła uznanych twórców z całego świata, co chętnie podkreślał odpowiedzialny za jego program dramatopisarz Alberto Conejero. Obok Calderóna zaproszeni zostali m.in. Robert Lepage, Wajdi Mouawad, Christine Jatahy, Marina Otero i Tiago Rodrigues. Jak wiadomo, Rodrigues jest od niedawna dyrektorem Festiwalu w Awinionie, więc oczekiwania wobec jego najnowszego spektaklu były duże. Na widowni Teatros del Canal, gdzie prezentowano *Dans la mesure de l'impossible* (Do granic niemożliwości) zasiadł sam Pedro Almodóvar, na którego mniej lub bardziej dyskretnie zerkała cała sala.

„Nie lubię teatru. Jest nudny” – tak ryzykownie rozpoczął swoje przedstawienie Rodrigues i skutecznie zaintrygował zebranych. Słowa te padły z ust kobiety, która wraz z kolegami opowiadała o tajnikach pewnej profesji, na razie nieujawnionej. Wiele kwestii zaczynało się od słów: „twoje przedstawienie powinno być o…”, po których padały przykładowe propozycje: „o tym, że to zwyczajna praca, za którą nam płacą”; „o tym, co poświęcamy”; „o uzależnieniu od adrenaliny”; „o życiu pomiędzy tym, co możliwe i tym, co niemożliwe”. To ostatnie pojęcie stanowiło słowo klucz do spektaklu i zostało powtórzone w różnych kontekstach, aby widz mógł samodzielnie zbudować sobie definicję „niemożliwego”. Moje rozumienie tego pojęcia ewoluowało od konkretu do abstrakcji, od pola walki do tego, co nie ludzkie, to znaczy niemożliwe do zrozumienia i zaakceptowania przez człowieka, na przykład obraz oczu matki po śmierci małego dziecka, które zginęło w strefie konfliktu wojennego. Takie wspomnienie przywołał jeden z uczestników „castingu”. Ujawniło się w ten sposób powinowactwo wyobrażeń Calderóna i Rodriguesa o istnieniu przeżyć, którym nie sposób nadać kształtu w sztuce.

Sceniczna kompozycja *Do granic niemożliwości* jest rekonstrukcją procesu przygotowań do premiery. Portugalski reżyser odbył w Genewie serię spotkań z przedstawicielami organizacji humanitarnych, takich jak Czerwony Krzyż czy Lekarze bez Granic, i uczynił ich świadectwa tkanką przedstawienia zaprezentowanego po raz pierwszy w lutym 2022 roku w Comédie de Genève. Rodrigues, który jest również autorem tekstu, podkreślał, że nie jest to teatr dokumentalny, lecz „teatr udokumentowany”. Polega on na tym, że czwórka wykonawców opowiada na przemian swoje historie w czterech językach (po francusku, angielsku, hiszpańsku i portugalsku). Nie pada konkretna nazwa, wszyscy są przedstawicielami „organizacji”. Opowieści zawierają w sobie nadrzędne dylematy uczestników

misji – kogo ocalić, jak sobie poradzić z popełnianiem błędów i presją, co ujawnić po powrocie do domu – lecz nie ma między nimi związku, akcja zamyka się w pętli. Całość jest ciekawa poprzez unikatowy temat i haczyki, na które reżyser łowi widza, ale w połowie spektaklu formuła się wyczerpuje. Rola publiczności ogranicza się do percypowania pojedynczych historii, pozbawionych właściwie wymiaru teatralnego, i pytanie, czym takie przedstawienie różni się od spotkania z przedstawicielami organizacji humanitarnych – przy założeniu, że powinno się różnić – wydaje się zasadne. Na użytek tej produkcji należałoby dodać do klasyfikacji Gabriela Calderóna „dialog nieistniejący", ponieważ wykonawcy nie zwracają się do siebie nawzajem, a jedynym adresatem ich słów jest bierna publiczność.

Podobny mechanizm został wpisany w przedstawienie brazylijskiej reżyserki Christiane Jatahy. Mamy jednak do czynienia z przewagą dialogów kłopotliwych. *Entre chien et loup* (Między psem a wilkiem) to teatralny wariant *Dogville* Larsa von Triera, czyli smutnej historii o pewnym mieście i jego mieszkańcach. Punkt wyjścia jest identyczny: Tom pragnie odnowy moralnej swojej niewielkiej społeczności. Jest przekonany, że jej członkowie mają problem z akceptacją. Okazją do udowodnienia lub obalenia tej tezy staje się przybycie nieznajomej szukającej schronienia. W spektaklu Jatahy jest to Graça, uciekinierka z Brazylii, która wchodzi na scenę z widowni (czytaj: każdy z nas może stać się „tym obcym"). W demokratycznym głosowaniu mieszkańcy zgadzają się na to, by młoda kobieta została w miasteczku. Dużo urody jest w scenie ogłoszenia wyników – jedna z aktorek gra na fortepianie, a każda nuta oznacza głos na „tak". Twarz Graçy rozjaśnia się w uśmiechu, gdy stopniowo daje się słyszeć całkiem długą melodię. Dalsza część historii układa się podobnie jak w filmowym pierwowzorze – dobrzy i uczciwi obywatele zamieniają się w grupę nadużywającą władzy. Najlepiej to widać w zbliżeniu, czyli na olbrzymim

ekranie z tyłu sceny. Najciekawsza w spektaklu Jatahy jest bowiem forma. O ile *Dogville* można było uznać za film teatralny, o tyle *Entre chien et loup* jest spektaklem filmowym. Aktorzy używają na scenie kamery i widz oczekuje, że na ekranie zobaczy obraz widziany jej okiem. Na początku tak właśnie jest, ale później reżyserka rozpoczyna różnego typu gry z czasem, przestrzenią i obecnością. Na przykład widzimy na ekranie zatrzymany kadr, a na scenie dalszą część akcji, albo odwrotnie: akcja na projekcji postępuje, a na scenie nie. Pojawiają się także formy pośrednie, np. postać z nagrania dialoguje z aktorem znajdującym się na scenie. To efektowne zabiegi, a połączenie środków teatralnych i filmowych jest od wielu lat znakiem rozpoznawczym Christiane Jatahy. Jedynie początek i zakończenie przedstawienia mają odmienny charakter. Aktorzy znajdują się na proscenium, blisko widzów, sugerując, że ich kondycja jest półprywatna. W pierwszej scenie przedstawiali swoje postacie, a w ostatniej przyjęli na siebie – wraz z publicznością – role świadków intymnego zwierzenia, odczytanego w ojczystym języku Graçy (cały spektakl jest grany po francusku). Świadectwo dotyczyło motywów jej ucieczki, czyli zinstytucjonalizowanej przemocy narastającej w Brazylii. Jatahy dała w ten sposób wyraz swojej dezaprobacie wobec rządów Jaira Bolsonaro, polityka o poglądach homofobicznych, rasistowskich i mizoginicznych, jak podkreślała w wywiadach. Nawet jeśli uznać całe przedstawienie za rodzaj dydaktycznej przypowieści, trudno się nie zgodzić z jednym z hiszpańskich artystów, który skomentował w kuluarach finałową scenę: to zły teatr dla dzieci w teatrze dla dorosłych. Odniósł się do faktu, że widzowie zostali pozbawieni możliwości wyciągnięcia własnych wniosków, otrzymując w zamian pouczenie, że faszyzm jest zły, a jego przedstawiciele operują frazesami. Czyli mówiąc krótko: „człowiek człowiekowi wilkiem”, jak można odczytać tytuł spektaklu. Jest on częścią „trylogii grozy” – razem z *Before the Sky Falls* (Przed upadkiem nieba, 2021)

oraz *Depois do silêncio* (Po ciszy, 2022) – dotyczącej tematów takich, jak toksyczna męskość, rasizm, władza i niewolnictwo.

Ostatnie przedstawienie, o jakim będzie mowa, to skarbnica dialogów niemożliwych. I to nie tylko dlatego, że występuje w nim jedna aktorka – znakomita Annick Bergeron – grająca różne postacie. Także z powodu rozmów toczących się w różnych językach pomiędzy istotami ludzkimi a sprzętami obdarzonymi sztuczną inteligencją: lodówką, ekranem, zegarynką. Akcja *Sœurs* (Siostry) Wajdiego Mouawada toczy się w pokoju hotelowym w Ottawie, zautomatyzowanym i zdehumanizowanym do granic możliwości, który staje się pułapką dla głównej bohaterki. Spektakl z roku 2014 współtworzy cykl „Domowy", wywiedziony z prywatnego mikrokosmosu libańsko-kanadyjskiego twórcy, poświęcony figurom rodziców i dzieci. Proces produkcji *Sióstr* wydaje się równie ciekawy, jak efekt końcowy. Mouawad od dawna pragnął wystawić przedstawienie o siostrze, ale obawiał się, że brak mu dystansu. Potrzebował artystycznego medium. Poprosił więc Annick Bergeron i swoją siostrę Naylę, aby się poznały. Uznał takie spotkanie za potencjalnie inspirujące, ponieważ dostrzegł między obiema kobietami paralele: zbliżony wiek; bycie najstarszą z rodzeństwa, której przypada obowiązek opieki nad rodzicami; identyczna perspektywa związana z emigracją i upokorzeniem ich ojców[2]. Dlatego w tytule spektaklu pojawia się liczba mnoga. W bardziej metaforycznym wymiarze fabuła dotyczy różnych aspektów tożsamości: używania ojczystego języka, potrzeby posiadania „siostrzanej duszy", cienkiej granicy między rodzinnymi więziami i więzami. Mouawadowi udała się trudna sztuka: tak poważne kwestie zostały podane w lekki, niemal komediowy sposób. Komizm jest budowany na kilku płaszczyznach: poprzez dwujęzyczność (pokój mówi do protagonistki po angielsku, a ona desperacko pragnie usłyszeć francuski), nierówną walkę

człowiek *versus* technologia, antybohaterstwo głównej postaci, która w życiu zawodowym jest liderką, ale za drzwiami hotelowymi okazuje zwyczajne słabości i w końcu scenografię rysowaną na scenie „animowaną kredką”.

Program Festiwalu Jesiennego 2022 był eklektyczny. Od teatru dramatycznego, poprzez taniec, performance i teatr przedmiotu, po produkcje familijne. Mój wybór skupił się na spektaklach twórców, którzy mają już swój rozpoznawalny styl, współpracują z wielkimi scenami. Byłam ciekawa, czy ich propozycje będą miały coś wspólnego z modelową produkcją festiwalową, o której Dragan Klaić pisał ironicznie w *Resetting the Stage*: zapewnia rozrywkę; jest niezbyt skomplikowana; efektowna, ale łatwa do spakowania i transportu; z niewielką obsadą; pozbawiona niuansów językowych (2012, s. 139). Myślę, że ta diagnoza sprzed dekady się zdezaktualizowała. Przede wszystkim wybór języka i sposób jego użycia odgrywają obecnie ogromną rolę. Rozrywka jest zawsze mile widziana, lecz poziom złożoności akcji scenicznej jest wysoki. Po części wynika to z faktu, że twórcy odwołują się do swoich korzeni i sytuacji społeczno-politycznej kraju pochodzenia – co wymaga od widzów lektur uzupełniających – a po części z zaawansowanych rozwiązań technicznych. Również z ich powodu przedstawienie może być mniej mobilne niż dawniej. Chyba jedynie rozpoznanie dotyczące małej obsady zachowało ważność. Można je powiązać z tendencją obecną w Europie i Ameryce Łacińskiej, jaką jest monologiczność teatru. Szereg długich wypowiedzi postaci skierowanych do publiczności zamiast rozmów pomiędzy postaciami. O tym także mówił Gabriel Calderón podczas swojej lekcji mistrzowskiej. O świadomości autora, który w pierwszej kolejności powinien zadecydować do kogo (i po co) jego bohater kieruje swoje słowa.

Wzór cytowania:

Łapicka, Kamila, *Pomiędzy kłopotliwym a niemożliwym*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pomiedzy-klopotliwym-niemozliwym.

Autor/ka

Kamila Łapicka

Kamila Łapicka – absolwentka Wiedzy o Teatrze AT w Warszawie. W 2019 obroniła doktorat na temat dramatów historycznych Juana Mayorgi w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW. Jej zainteresowania badawcze obejmują polski i hiszpański teatr oraz dramat współczesny. Obecnie pracuje nad monografią na temat inscenizacji polskich dramatów historycznych powstałych w latach 2010-2020, przygotowywaną w ramach Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2020.

Przypisy

1. Cytat pochodzi ze wspomnianej na początku lekcji mistrzowskiej Gabriela Calderóna, która odbyła się 28 listopada 2022 r. na Uniwersytecie Karola III w Madrycie, tłum. Kamila Łapicka.
2. O metodzie pracy Wajdiego Mouawada można przeczytać w rozmowie zamieszczonej na stronie internetowej berlińskiego teatru Schaubühne, gdzie spektakl *Sœurs* był prezentowany w 2015 roku: https://www.schaubuehne.de/de/blog/find-15brsurs-a-correspondence-with-wajdi-mouawad-.html [dostęp: 10.02.2023].

Bibliografia

Klaić, Dragan, *Resetting the Stage. Public Theatre Between the Market and Democracy*. Intellect, Bristol – Chicago 2012.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/pomiedzy-klopotliwym-niemozliwym*