didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 157/158**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/spor-o-obrazy

/ repertuar

Spór o obrazy

Anna Majewska

Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu

Jerzy Szaniawski

Żeglarz

reżyseria: Wojtek Rodak, adaptacja i dramaturgia: Marcelina Obarska, scenografia: Karolina Mazur, instalacja/przestrzeń: Przemek Branas, kostiumy: Marta Szypulska, muzyka: Kamil Tuszyński, choreografia: Alicja Czyczel, wideo i reżyseria światła: Klaudia Kasperska, inspicjent: Anna Solarek, zdjęcia: Tobiasz Papuczys

premiera: 28 lutego 2020

W przeddzień odsłonięcia pomnika lokalnego bohatera do miasta portowego przybywa młody historyk, który wchodzi w konflikt z przedstawicielami miejscowej władzy. Mówi o nieznanych dotąd i przeczących oficjalnej narracji wątkach biografii legendarnego kapitana. Spór o jego wizerunek, którego stawką jest władza nad konstruowaniem historii, tworzy oś dramatyczną *Żeglarza* – tekstu Jerzego Szaniawskiego.

1.

W debiutanckim przedstawieniu Wojtka Rodaka spór wokół pomnika kapitana staje się sporem o obrazy. Perspektywa przyjęta w spektaklu zakłada, że historia jest zjawiskiem konstruowanym i utwierdzanym za pomocą praktyk obrazowych. Sytuacja sporu o obrazy to jeden z nielicznych momentów, kiedy neutralne na pozór elementy przestrzeni wizualnej stają się widoczne i są dyskutowane – jak zauważa Łukasz Zaremba[1]. Twórcy i twórczynie wykorzystują sytuację fikcyjnego sporu, aby przyjrzeć się temu, jaki obraz historii osadza się w pamięci i krajobrazie, w jakich warunkach jest wytwarzany oraz jakim zmianom podlega.

Na otoczonym przez publiczność z czterech stron białym kwadracie baletówki, przywodzącym na myśl postument, performerzy i performerki częściej kroczą niż chodzą, raczej przemawiają niż mówią, co pewien czas skandując fragmenty tekstu odnoszące się do ozdób, pamiątek, obrazków w podręcznikach i monumentów, za pomocą których postaci dramatu realizują politykę pamięci. Aktorzy i aktorki to zastygają w pomnikowych pozach, stając tyłem do rozmówców, to grupowo podążają za jedną osobą w partiach ruchowych, wyznaczających hierarchie i relacje władzy wśród postaci (choreografia Alicji Czyczel). Ich stroje, zaprojektowane przez Martę Szypulską, z elementami quasi-dworskich falban i sportowej stylówki wyglądają, jakby zostały przerobione z codziennych ciuchów oraz elementów dawno nieużywanych kostiumów, czekających w teatralnym magazynie na kolejne rocznicowe obchody. Spektakl przygotowany na pięćdziesiątą rocznicę śmierci patrona wałbrzyskiego teatru przyjmuje formę ironicznego pomnika performatywnego, za pomocą którego twórcy i twórczynie trawestują wizualne strategie konstruowania wizerunków bohaterów.

W rozmowie z Tomaszem Domagałą reżyser twierdził, że zespół zgodnie odrzuca „nieestetyczność" polskich sposobów upamiętniania postaci, idei i wydarzeń w przestrzeni publicznej, rozpoznając ją jako problem wymagający alternatywnych rozwiązań[2]. Za próbę wytworzenia takiej alternatywy można by uznać obiekty nawiązujące do idei antypomnika, widoczne w przestrzeni teatralnej. Wśród nich w zastępstwie sylwetki kapitana znalazła się gadająca muszla na postumencie, która może zamienić się w słuchawkę telefoniczną, i abstrakcyjny byt, przemawiający w aurze bełkotliwego mistycyzmu słowami „prawdy" historycznej albo witający publiczność głosem inspicjentki proszącej o wyciszenie telefonów. Pojęcie „antypomnika" zostało zaproponowane przez Jamesa E. Younga – badacza prac Jochena Gerza, rozwijającego od połowy lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku formę pomnika krytycznego. Odnosi się ono do prac artystów, które służą upamiętnianiu, jednak projektowane są w niezgodzie wobec monumentalnych praktyk obrazowych, prowadzących do instrumentalizacji ich twórców i uprawomocnienia polityki historycznej uprawianej przez władzę[3]. Przez „nieestetyczne" obrazy twórcy mogą więc rozumieć patetyczne pomniki polskich bohaterów, kultywujące zwyczaj utożsamiania zbiorowych procesów historycznych z dokonaniami jednostek i wykluczającymi rozproszoną pamięć na rzecz jednoznacznej, totalizującej opowieści o przeszłości. Można by uznać muszlę w projekcie Przemka Branasa za propozycję zastąpienia ich we wspólnej przestrzeni obrazami opartymi na wieloznaczności, absurdzie, ogrywającymi niewidzialność tego, co upamiętniane; obiektami zapraszającymi do interakcji, procesualnymi.

W kontekście takiej interpretacji deklarowana przez reżysera niechęć zespołu do „nieestetycznych" pomników jest zastanawiająca. O ile próba odejścia od obrazowania monumentalno-muzealnego, służącego arbitralnej polityce historycznej, jest zasadna, o tyle przywołane przez Rodaka kategorie

estetyczne budzą niepokój. Formułowane na ich podstawie oceny dominują w, nierzadko klasistowskich, rozważaniach na temat „typopolowej Polski" kochającej „papieża z obrazka", w ramach których polska wizualność jest postrzegana jako zestaw brzydkich obrazów. Ignorowana jest przy tym złożoność związanych z nią praktyk obrazowych, których mechanizmy funkcjonowania są warte uwagi[4]. Przyglądając się przestrzeni zaprojektowanej przez Przemka Branasa w relacji ze scenografią Karoliny Mazur, nabieram jednak przekonania, że w sferze wizualnej *Żeglarza* wydarza się coś ciekawszego niż próba wytworzenia alternatywnych obrazów – zadowalających estetycznie i zaskakujących formalnie.

Sposobem konstruowania przestrzeni *Żeglarza* rządzi zasada recyklingu materiałów, przyjęta w konsekwencji ekologiczno-ekonomicznej polityki wałbrzyskiego teatru, stając się zarazem pretekstem do recyklingowania i miksowania obrazów związanych z praktykami pamięci. Twórcy i twórczynie spektaklu na swój sposób przemontowują, uzupełniają i przetwarzają modułową scenografię Mazur, będącą w tym sezonie bazą konstrukcyjną dla przestrzeni projektowanych na potrzeby każdej nowej produkcji. Jej „scenografia uniwersalna" jest zbudowana z sześciu brył z drewnianej sklejki pomalowanej bezbarwnym lub czarnym lakierem, które po złożeniu tworzą sześcian. Mazur, w odpowiedzi na moje pytania, opisała swój projekt następująco:

> Każdy element (forma) pasuje do pozostałych i może się z nimi łączyć, tworząc różne konfiguracje: kolejne bryły, obiekty czy kompozycje przestrzenne, dopasowane do potrzeb spektaklu. Nie ma określonej liczby modułów do wykorzystania. W jednym przedstawieniu może pojawić się ich mniej, a w innym więcej – to zależy od pomysłu i założeń twórców. […] Interesowało mnie to, aby

> te formy mogły za każdym razem układać się w inne kompozycje, inną historię i inne miejsce. […] Chciałam, aby było to połączenie surowej geometrycznej bryły z czymś, co jest indywidualne dla każdego spektaklu i co wprowadza pewien rodzaj realizmu, elementu życia codziennego i realnego. […] Zazwyczaj przestrzeń uzupełniana jest dodatkowo o potrzebne rekwizyty, meble, kostiumy – są to rzeczy zarówno z magazynu, jak i kupione na potrzeby przedstawienia.

W projekcie Branasa modułowe bryły posłużyły do stworzenia w foyer wyspy, na której wystawione zostały antypomnikowe obiekty, wykonane przez osoby biorące udział w warsztatach prowadzonych przez artystę. Widzowie czekają na wejście na widownię, oglądając „dzieła sztuki, które nie weszły do spektaklu" – jak głosi napis na ścianie. Instalacja ta nawiązuje do estetyki nadmorskich straganów z pamiątkami i szkolnych warsztatów plastycznych w stylu „do it yoursef", których efekty są prezentowane podczas akademii na cześć jakichś dostojnych postaci. Taki zestaw obrazów kieruje uwagę na te bardziej wstydliwe czy mniej oficjalne, ale przecież nie peryferyjne, praktyki upamiętniania, w których dokonuje się fuzja pamięci zbiorowej z indywidualnymi sentymentami i wzruszeniami. Oglądamy zespawaną z kawałków metalu, abstrakcyjną rafę koralową, na której zawieszono odświeżacze do toalet o zapachu morskiej bryzy, i umieszczoną na postumencie z kieliszka głowę Szaniawskiego/kapitana Nuta, który traci pomnikową dostojność i wygląda jak Kulfon w papierowej czapeczce żeglarskiej. Instalacja jest zarazem zabawną fantazją na temat tego, jak mogła wyglądać wspomniana w dramacie wystawa urządzona ku czci żeglarza. W ramach tego projektu nie dokonuje się zerwanie ze znanymi obrazami zbiorowej i jednostkowej pamięci, pomnikami i pamiątkami, mające

prowadzić do wytworzenia estetycznej alternatywy. Zamiast tego zostały one zrecyklingowane i zestawione z absurdalnymi tropami wizualnymi w geście ostentacyjnej dziecinady. Twórcy i twórczynie instalacji odkładają na bok oceny estetyczne, prowokując do zastanowienia się nad sposobem, w jaki obrazy zbiorowej i indywidualnej historii wiążą się z pamiętaniem, upamiętnianiem i polityką pamięci. A przy okazji projekt pozwala przyjrzeć się polskiej kulturze wizualnej w kontekście jej złożonych praktyk obrazowych, które mogą być ciekawe czy dziwne.

2.

Adaptacja dramatu jest z pozoru wierna – pominięto tylko postać Med (jej obecność pozwalałaby rozważyć związek między procesem dochodzenia do „prawdy" i opresją wobec kobiety, której kosztem dokonuje się realizacja męskiej ambicji badawczej) oraz wątek pokrewieństwa między Janem i Nutem (wprowadzający do dramatu kwestie sukcesji i symbolicznego ojcobójstwa). Cięcia dramaturgiczne odsuwają na bok krytykę feministyczną i pokoleniową, ogniskując uwagę publiczności na kwestii konstruowania i utwierdzania wizerunków bohaterów, w tym patrona teatru. Nieliczne ingerencje miałyby więc podtrzymywać status dramatu jako pomnika, który – jak mówił reżyser – Szaniawski „wystawił sam sobie"[5]. Twórcy tymczasem mieliby odnosić się do niego z pietyzmem, dbając o jego historyczną integralność w akcie upamiętnienia jego twórcy. Oczywiście takie postawienie sprawy przez zespół jest gestem ironicznym. Założenie statyczności historii „zapisanej" w pomniku wymyka się bowiem konstruktywistyczno-procesualnej perspektywie przyjętej w spektaklu. Im wyraźniej narracji opartej na tekście Szaniawskiego nadawane są cechy zakurzonego artefaktu, tym silniej eksponowany jest performatywny status wizerunku dramatopisarza.

W konsekwencji pytania o „prawdę" historyczną i jej konstruowalność, jakie narzucają wiernie zaadaptowane sceny konfliktu Jana i lokalnych oficjeli, budujące większą część przedstawienia, brzmią koturnowo w zestawieniu ze sposobem, w jaki twórcy, odstępując od tekstu *Żeglarza*, stawiają m.in. problem utowarowienia i przetwarzania obrazów pamięci. W drugiej części spektaklu, odnosząc historyczny dramat do realiów współczesnej produkcji teatralnej, Irena Sierakowska prezentuje upamiętniające Szaniawskiego gadżety, sprzedawane w wałbrzyskim teatrze. W konstrukcję przedstawienia jest wpisany dysonans pomiędzy narracją budowaną w oparciu o dramat, której nadano cechy dostojnej ramoty, a sposobem wdzierania się w tę opowieść procesualnych praktyk obrazowych, budujących związaną z autorem dramatu politykę pamięci – do których należą w równym stopniu produkcja i sprzedaż komercyjnych butelek z nazwiskiem Szaniawskiego oraz magnesów z jego twarzą, jak sam spektakl, tworzący jego ironiczny, performatywny pomnik. Z tego dysonansu zostaje wyprowadzone pytanie, padające wprost w scenie rozmowy telefonicznej, w której pomnik kapitana Nuta zostaje utożsamiony z rocznicowym spektaklem: kogo w ogóle obchodzą Szaniawski i bohaterowie z pomników?

Ciekawsze od ironicznej gry z wizerunkiem patrona teatru wydają mi się nieliczne ingerencje dramaturgiczne, które sygnalizują możliwość posłużenia się absurdem w stosunku do praktyk obrazowych konstruujących zbiorową pamięć. W dopisanej przez twórców scenie opowieści o swojej podróży Jan (Karolina Bruchnicka) mówi o posągach na Wyspach Wielkanocnych. Nikt nie wie, z jaką intencją zostały postawione, jednak Bruchnicka przytacza spekulacje, wedle których posągi miały upamiętniać lokalnych wojowników, pełnić funkcje magiczne albo stanowić sposób wyznaczania hierarchii, być wyrazem rywalizacji plemion o status. W efekcie, choć obraz oderwał się od historii, którą miał utwierdzać, nowe narracje historyczne są na nim wciąż

nadpisywane. Wątek ten jest kontynuowany, kiedy aktorzy i aktorki odczytują ze scenariuszy zmyślone, absurdalne wypowiedzi przewodników objaśniających życie i wierzenia dawnych cywilizacji, podkładając głos do nagrania ze spaceru, na którym prezentują widzom okoliczne pomniki. Jeden z nich staje się więc wieżą z połówek awokado, która pozwala ludziom zbliżyć się do nieba. Można by uznać, że w scenie tej przedstawiono strategię przechwytywania przestrzeni wizualnej za pomocą fikcji i absurdu. Przede wszystkim jednak jest to żart z arbitralności praktyk upamiętniania. Twórcy i twórczynie wydają się bardziej zainteresowani wypisaniem się z opresyjnych klasyfikacji na tle politycznym, a mniej – poszukiwaniem konkretnych strategii politycznych, związanych z obrazowymi praktykami pamięci.

Podobną strategię – opartą na żarcie – realizują w finałowej scenie. Zespół, odchodząc na chwilę od choreografii trawestującej posągowe pozy i gesty, wspólnie wykonuje hit Krzysztofa Krawczyka z lat dziewięćdziesiątych *Chciałem być marynarzem*. Zagranie piosenki z repertuaru nostalgicznych, postironicznych zajawek stylizowanych na estetykę czasów polskiej transformacji ma stać się ckliwym, przegiętym finałem uroczystości na cześć patrona teatru. W ten sposób twórcy i twórczynie wydają się dystansować od wszelkich praktyk upamiętniania, w tym również od stworzonego przez nich performatywnego pomnika.

Autor/ka

Anna Majewska

Anna Majewska – studentka wiedzy o teatrze i prawa UJ

Przypisy

1. Zaremba, Łukasz, *Obrazy wychodzą na ulice*, https://magazynszum.pl/obrazy-wychodza-na-ulice-spory-w-polskiej-kulturze-wizualnej [dostęp: 14 III 2020].
2. Rozmowa Tomasza Domagały z Wojciechem Rodakiem, https://www.polskieradio24.pl/130/6916/Artykul/2468237,Zeglarz-w-rez-Wojciecha-Rodaka-w-Teatrze-im-Szaniawskiego-w-Walbrzychu [dostęp: 14 III 2020].
3. Krzyżanowska, Natalia, *Dyskursy (nie)pamięci w przestrzeni miasta,* file:///C:/Users/Pc/Downloads/Studia_Socjologiczne_2016_Nr1_s.127_154.pdf [dostęp: 22 III 2020].
4. Zwraca na to uwagę Łukasz Zaremba w: *Nie chcę ładnej Polski*, rozmowa Anny Pajęckiej z Łukaszem Zarembą, https://www.dwutygodnik.com/artykul/7925-nie-chce-ladnej-polski.html [dostęp: 14 III 2020].
5. Por.: Rozmowa Tomasza Domagały z Wojciechem Rodakiem.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/spor-o-obrazy*