didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 173**
Data wydania: luty 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/prawdziwy-bal

/ REPERTUAR

Prawdziwy bal

Agata M. Skrzypek

TR Warszawa i Münchner Kammerspiele

niedoskonała utopia

reżyseria: Noémi Ola Berkowitz, dramaturgia: Viola Hasselberg, Rania Mleihi, Martyna Wawrzyniak, muzyka: Trace Polly Müller, scenografia: Mirjam Pleines, kostiumy: Florian Buder

pokaz przedpremierowy w Monachium: 17 lipca 2022 roku

premiera warszawska: 22 października 2022 roku

Nie zacznę od tego, że dwie instytucje – TR Warszawa i Münchner Kammerspiele – połączyły siły, by zrealizować spektakl *niedoskonała utopia* z udziałem etatowych i gościnnych osób twórczych, ponieważ jego historia nie zaczyna się w tym momencie. Po ścisły początek sięgnąć można do lata 2021 roku i powstałego wtedy w ramach rezydencji artystycznej Sopot Non-Fiction projektu *Dumna*y sein (Some Kind of Andere Szczelina)*, albo jeszcze dalej – do pierwszego pomysłu współpracy. Nie znajduję jednak więcej publicznych informacji na ten temat, więc genealogia tego artystycznego wydarzenia,

razem z innymi queerowymi świadectwami, opowieściami i plotkami wciąż czeka na ujawnienie.

W każdym razie zalążek projektu już istniał, nim instytucje postanowiły wspomóc i sygnować powstanie pełnometrażowego spektaklu. Do grupy sopockiej, z Justyną Wasilewską i Tomaszem Tyndykiem z TR Warszawa, kostiumografem Florianem Buderem, dramaturżką Martyną Wawrzyniak oraz Noémi Olą Berkowitz jako osobą reżyserską na czele dołączyli aktor i aktorka z Kammerspiele: Edith Saldanha i Stefan Merki, dramaturżki Viola Hasselberg i Rania Mleihi, Trace Polly Müller jako performerka, gitarzystka i autorka oprawy muzycznej oraz scenografka Mirjam Pleines. W obu zespołach produkcyjnych znalazły się także osoby odpowiedzialne za światło (Charlotte Marr i Daniel Sanjuan Ciepielewski) i realizację wideo (Jake Witlen, Maciej Kaszyński). Na liście współtwórców wymienia się także producentki (Angelika Koch, Magda Igielska), uczestników staży artystycznych (Carolin Bernklau, Mara Yakuba, Liz Bromberger), asystentów (Wojciech Sobolewski i Claudia Kaunzner), kierownictwo sceny i techniczne (Stefanie Rendtorff, Jonas Pim Simon) oraz twórczynię napisów do spektaklu (Yvonne Griesel). Tekst powstawał we współpracy Noémi Oli Berkowitz z Martyną Wawrzyniak z uwzględnieniem historii Tomasza Tyndyka. Wszystkie podane wyżej nazwiska wymieniono na stronie TR jako „osoby twórcze", zrywając z bardziej tradycyjnym podziałem na „obsadę", „twórców" i „realizatorów", co ma, jak sądzę, odzwierciedlać podmiotowy charakter procesu twórczego. Podkreślam oddolny charakter powstania spektaklu, bo choć oba koprodukujące go teatry ochrzciły swoje programy artystyczne inkluzywnymi hasłami („Die Wirklichkeit nicht in Ruhe lassen"[1] oraz „włącz pełne spektrum"), jak dotąd spotyka się jedynie pojedyncze sytuacje, w których repertuarowa instytucja inicjuje uważny proces wiwisekcji nieheteronormatywnych tożsamości[2]. Ale już scenariusz, w którym może go

wesprzeć – budżetowo, organizacyjnie i marketingowo – jest scenariuszem sojuszniczym, w który chcę wierzyć.

Kontrast między tytułowymi słowami „niedoskonałość" i „utopia" stwarza wyrwę myślową, o czym Berkowitz mówi tak: „to skomplikowana, nieuporządkowana i pełna wad podróż, a my godzimy się na to, ponieważ w prawdziwej utopii musimy radykalnie zaakceptować ludzi z całym ich pięknem i zrzędliwością, ich blaskiem i niedoskonałością" (2022).

Wspomniana radykalna akceptacja odróżnia ten spektakl od wielu innych podejmujących problematykę funkcjonowania w świecie osób nieheteronormatywnych. Inaczej niż na przykład w spektaklu Wojtka Rodaka[3] *Tom na wsi*, gdzie tytułowy bohater, wielkomiejski gej, konfrontuje się z nieprzyjaznym heteronormatywnym środowiskiem prowincji, w *niedoskonałej utopii* queer to organiczny i niezbywalny sposób patrzenia na świat. Zamiast prognozować jakiś cel, na przykład finałową emancypację spod długotrwałego ucisku, jest punktem wyjścia i przestrzenią, w której można pozwolić sobie na powtórne narodziny, nawiązywanie relacji, puszczenie wodzy fantazji. Przekłada się to także dramaturgię spektaklu: afabularną, sączącą się, „słabą", gdzie poszczególne historie pięciorga performerów wyłaniają się ze zbiorowego tańca lub śpiewu i po zakończeniu znów w nie wpadają.

Jak powiedzieć, że robisz queerowy spektakl, nie mówiąc, że robisz queerowy spektakl? To pytanie może i pochodzi z retoryki memów, ale wydaje mi się, że dobrze oddaje efekt pracy Mirjam Pleines i Floriana Budera. Wspólnie stworzyli spójną i jedyną w swoim rodzaju oprawę wizualną, z jednej strony wykorzystującą estetykę kampu, przegięcia i przerysowania, z drugiej inspirowaną kolorystyką, kształtami i immersją morskiej otchłani, z trzeciej dającą się interpretować jako klub taneczny,

sportowy bądź inne publiczne miejsce spotkań. Wyłaniający się z niebieskiego światła nieduży ring bokserski otoczony jest z każdej strony krzesłami lub materacami. Wśród miejsc dla widzów porozstawiano wysokie skrzynie oklejone czarną taśmą, stanowiące przedłużenie sceny. Zamontowano również cztery różniące się wielkością i kształtem ekrany z napisami i animacjami. W jednym z rogów sali urządzono minibar z ladą i lodówką, w drugim kącik dla sprzętu muzycznego Trace Polly Müller. Pod sufitem podwieszono kilka ogromnych kolorowych meduz, czyli instalację składającą się z oplecionych tiulem lub inną półprzeźroczystą tkaniną metalowych obręczy, z których wnętrza wypuszczono łańcuchy świetlne, imitujące zakończone parzydełkami ramiona chełbi. Nie zasłonięto maszynerii teatralnej, rur czy rusztowań; przestrzeń sceniczną wyznaczało światło fluorescencyjne, w obrębie którego wszystko, a szczególnie kostiumy i makijaże performerów, nabierało ostrych, jasnych barw lub rozpływało się w przyjemnym fiolecie.

Spektakl złożony został z kilku odrębnych historii dotyczących queerowego doświadczenia życia w normatywnym świecie. Rozpoczyna się od Wasilewskiej, poszukującej alternatywnych zakończeń dla losów bohaterki, które spisuje w pamiętniku – „Drogi pamiętniczku, dlaczego moja lesbijska postać zawsze na końcu umiera? Czy możliwy jest scenariusz, w którym żyje dalej?”[4]. Performerka odtwarza też kolejne (i zapewne wyparte) wydarzenia ze swojego życiorysu, żeby ustalić nową chronologię dorastania jako osoba nieheteronormatywna: pierwszy pocałunek z dziewczyną, zmiana stylu ubierania się, napady złości i frustracji. Tyndyk przywołuje historię o tym, jak w podstawówce wystąpił przed całą szkołą przebrany za Sabrinę, robiąc *lip-sync* do piosenki *Boys (summertime love)* – co ogromnie podobało się jemu i kolegom, ale nauczycielkom już nie. W ramach osobistej rekompensaty postanawia zaśpiewać utwór jeszcze raz, samodzielnie. W muzycznej

aranżacji Müller przebój końcówki lat osiemdziesiątych zmienia charakter z rozrywkowego hitu na tęskną, miłosną balladę. Merki przytacza wspomnienie z dzieciństwa, w którym odkrywa, że jego wuj, stereotypowy krewki górnik, Ślązak z wąsem, był kiedyś jego ciocią. Nowa świadomość i późniejsza konfrontacja z krewnym nasuwają mu więcej pytań, ukazując całe spektrum szarości ludzkich przeżyć i decyzji. Saldanha zaś pomstuje na uprzedmiotowienie, z którym spotyka się jako czarnoskóra kobieta i aktorka, zapraszana do projektów jako „element różnorodności" lub „reprezentacja inkluzywności". Można powiedzieć, że opowieści Tomasza Tyndyka i Justyny Wasilewskiej przybierają formę reparacyjną, a Stefana Merki i Edith Saldanhy – manifestacyjno-refleksyjną. Ostatnia historia, wykonana przez Müller ponad głowami widzów, na balkonie reżyserskim TR Warszawa, została nazwana „bajką". Artystka projektuje w niej utopijny świat akceptacji i spełnienia ponad podziałami (gatunkowymi, rasowymi, kulturowymi), w którym da się przekroczyć wszystkie bolączki teraźniejszości. Ta bajka to miłosna pieśń koników morskich.

Przejścia między monologami wypełniają muzyka, śpiew i taniec, co nadaje całości charakter immersyjnego seansu. Müller często akompaniuje monologom grając (chyba nawet improwizując) na gitarze i syntezatorze, akcentując ich zakończenie lub inicjując kolejne wypowiedzi – jak wtedy, gdy agresywne „kurwa, ja pierdolę!" Wasilewskiej przekształcają w uroczą, cichą melodyjkę o tym samym tekście. Odnosiłam wrażenie, że spektakl został najpierw skomponowany, a dopiero potem wypełniony treścią i ruchem. Piszę to z poczuciem satysfakcji, bo wizualno-muzyczny aspekt spektaklu był dopracowany najlepiej.

Charakterystyczne dla dramaturgii *niedoskonałej utopii* są także sceny grupowe, przybierające formę wspólnego śpiewu, przechodzącego

momentami w swego rodzaju mantrowanie – zapętlanie przez osoby performerskie ostatnich słów wypowiedzi. Zdaje się, że większość z tych sekwencji pełni funkcję refrenu bądź przejść między poszczególnymi historiami, ponieważ przebiega bardzo podobnie: aktorzy i aktorki starają się zwracać do każdej ze stron widowni i jednocześnie pozostawać w kontakcie ze sobą nawzajem, więc w efekcie krążą wokół ringu, ogrywając napotkane po drodze elementy scenografii – pasy ringu czy parzydełka chełbi. Jedną z tak poprowadzonych scen jest „queerwashing (don't do it)"[5], czyli zbiorowe „dziękowanie prababciom" za praktykowanie przez nie „prawdziwego balu" mimo wszelkich przeciwności losu. Aktorzy wyliczają z entuzjazmem ważne dla nieheteronormatywnej historii nazwiska, wydarzenia i miejsca, takie jak: Hamilton Lodge w 1869, bezimienni z pikiety w 1892, trans klub w Eldorado, Herrenbühne (scena męska) w 1920 w Monachium, Magnus Hirshfeld i Instytut Seksuologiczny w Berlinie, Josephine Baker, Eva Kotchever i wiele, wielu innych. Z przebieżki niestety nie wynika zbyt wiele dla spektaklu, co wprawiło mnie w konsternację podczas oglądania. Z jednej strony bowiem ważne jest, by społeczności wykluczane znały swoją historię, by ta była powtarzana i upamiętniana, dopóki prawa mniejszości do samostanowienia nie przestaną być kwestionowane. W tym kontekście szczegółowy research dramaturżek budzi podziw. Zastanawiam się więc, dlaczego potraktowano go jak obowiązkowy punkt do odhaczenia (na zasadzie „stanu badań") – czy twórczyniom zabrakło pomysłu na ugryzienie tematu lub pogodzenie go z pozostałymi wątkami spektaklu? Całe to ciekawe, ulotne, heterogeniczne, specyficzne queerowe archiwum zamknięte zostało w chaotycznej wyliczance nazwisk i wydarzeń oraz sprowadzone do projekcji wideo z nagłówkami gejowskiej prasy i zdjęciami. Nie potrafię stwierdzić, czy miało to widownię przytłoczyć, zachwycić, czy tylko coś zasygnalizować. W każdym razie trudno byłoby mi na tej podstawie powiązać (emocjonalnie lub przyczynowo-

skutkowo) historie performerów z historią społeczności LGBT+, ponieważ o tej drugiej właściwie nie dowiadujemy się niczego poza tym, że istnieje.

Warto w tym momencie wspomnieć o kwestiach odbiorczych: percepcji spektaklu oraz interakcjach między aktorami a oglądającymi. Przeplatający trzy języki jednocześnie, nie zawsze czytelny i nie zawsze zgodny z napisami, tekst często wymyka się performerom, wobec czego świadkuje się tu przedziwnemu rozwarstwieniu dźwięków, słów i znaczeń. „Nic się nie martwcie, jeśli coś przeoczycie", mówi Merki asekuracyjnie na początku spektaklu, „to ma takie być". Oglądając, korzystałam z pozwolenia na fragmentaryczny odbiór, bo rzeczywiście trudno przez cały spektakl utrzymać pełne skupienie na każdej wersji językowej opowiadanych jednocześnie opowieści, rozproszonych i ukrytych między ruchem, kostiumem i śpiewem. Zaraz po zajęciu miejsc przez odbiorców, Stefan Merki zaprasza wszystkich do fotografowania i relacjonowania spektaklu na kanałach w mediach społecznościowych. Na stronie internetowej TR Warszawa znajdziemy podobną zachętę, rozszerzoną o możliwość dowolnego przemieszczania się w trakcie pokazu. Nie jestem pewna, jak w praktyce takie wędrowanie miałoby wyglądać, ponieważ, mimo serdecznego przyzwolenia, w ścisku na materacach ledwo starczało miejsca na zmianę splotu nóg. Podobnie namowa do zerwania z jedną z najświętszych zasad oglądania spektaklu (nie tylko grzecznościową, ale i regulaminową) nie spotkała się ze spontaniczną akceptacją podczas przebiegu, na którym byłam – telefony uniosło dyskretnie mniej niż pięć osób. W interakcję widownia wdała się raźniej, gdy Wasilewska zaproponowała sok lub wodę ze scenicznego baru. I skoro już o przysmakach mowa, pod koniec spektaklu wśród widowni zaczęła krążyć przekąska w postaci żelków; grupowe mlaskanie skutecznie zagłuszone zostało przez śpiewane z balkonu spektakularne i pełne emocji solo Müller. W planach twórców był także

wspólny „taniec porażki", mający poderwać publiczność z miejsc. Następował zaraz po zmianie kostiumów na kreacje historyczno-balowe (tiurniury, peruki, makijaże, pumpy, tiule). Aktorzy pląsali wokół ringu, wyśpiewując słowa „taniec porażki", zachęcając zgromadzonych do dołączenia. W dniu, w którym oglądałam spektakl, dołączyła jednak tylko jedna osoba. Interpretować to można jako swoistą apoteozę porażki jako sposobu funkcjonowania w świecie[6], która tego dnia poniosła sromotną porażkę jako gest reżyserski. Wyobrażam sobie więc, jak to wszystko mogłoby wyglądać w scenariuszu, w którym wszystkie interaktywne założenia się spełniają i ucieleśnia się tymczasowa, entuzjastyczna queerowa wspólnota: widownia sięga masowo po telefony, wysyła w świat selfie wśród fluorescencyjnej scenografii, staje za barem lub w ringu i transmituje grupowy taniec. Wydaje mi się, że atmosfera, przebieg i tempo *niedoskonałej utopii* w znacznym stopniu zależą od zaangażowania widowni. Biorąc pod uwagę, jak duże pole manewru zostawiono oglądającym, mogę stwierdzić, że uczestniczyłam w wersji sennej, poświątecznej – nieco zmęczonej…

Noémi Ola Berkowitz tworzy swoje projekty w myśl przekonania, że teatralny queer warto traktować nie tylko jako gatunek (obwarowany estetyką, modelem pracy i podejmowaną problematyką), lecz jako paradygmat, mieszczący w sobie przeróżne strategie performatywnych reprezentacji queerowych tożsamości i praktyk, służący wyobrażaniu sobie potencjału wykraczającego poza kwestie marginalizacji społeczności LGBT+. *Niedoskonała utopia*, wraz z historią swojego powstawania, wydaje mi się przede wszystkim niekończącym się procesem przymierzania różnych tożsamości i zadawania sobie pytań o nie – co stanowi już cel sam w sobie. Potencjalne interwencje lub współdziałania odbiorców pozostają elementarnymi składowymi tego przepływu, uwalniającymi w nim nowe pokłady energii. Sam proces zaś skierowany jest, moim zdaniem, głównie do

wewnątrz grupy go tworzącej. Co nie znaczy, że nie może on dotyczyć tych wszystkich, którzy chcieliby, dobrowolnie i na swój sposób, do niego dołączyć.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata M., *Prawdziwy bal*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/prawdziwy-bal.

Autor/ka

Agata M. Skrzypek

Agata M. Skrzypek – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka performatyki przedstawień UJ i wiedzy o teatrze na AT w Warszawie. Pod opieką dr hab. Magdy Heydel, prof. UJ, współtłumaczyła i współredagowała książkę Sherry Simon *Miasta w przekładzie. Skrzyżowania języka i pamięci* (2020). Jako krytyczka teatralna współpracuje m.in. z „Dialogiem”, „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Bydgoskim Informatorem Kulturalnym”. Autorka kilku tekstów dramatycznych, czytanych performatywnie, wystawianych i publikowanych w „Dialogu” oraz „Nowym Napisie”. Prowadzi zajęcia dla studentów wiedzy o teatrze na AT, jak również warsztaty pisarskie dla młodzieży, dorosłych i seniorów w ramach Funduszu Edukacji Teatralnej.

Przypisy

1. „Nie zostawiaj rzeczywistości w spokoju” (niem.)
2. Do wyjątków zaliczyć można np. Teatr Współczesny w Szczecinie od momentu powołania Jakuba Skrzywanka na dyrektora artystycznego (*Spartakus*, reż. Jakub Skrzywanek), Nowy Teatr w Warszawie (*Mieszkanie na Uranie*, reż. Michał Borczuch), Wrocławski Teatr Współczesny (*Syrena. Anatomia miłości*, reż. Daria Kopiec), czy Teatr Polski w Poznaniu (*Kolorowe sny*, reż. Wojtek Rodak).
3. TR Warszawa, *Tom na wsi*, reż. Wojtek Rodak, premiera: 24 kwietnia 2022.
4. Parafraza słów padających w spektaklu.
5. Tekst tej sceny dostępny jest na stronie spektaklu: https://trwarszawa.pl/app/uploads/2022/05/queerwashing-pl.pdf [dostęp: 10.02.2023].
6. Odwołuję się do koncepcji porażki Jacka Halberstama: „W pewnych okolicznościach

niepowodzenie, niestawanie się, nieposiadanie wiedzy mogą w rzeczywistości przynosić bardziej twórcze, bardziej wspólnotowe, bardziej zaskakujące sposoby na bycie w świecie. Niepowodzenie to coś, co odmieńcom zawsze wychodziło wyjątkowo dobrze; dla osób queer porażka może być jednym ze stylów, by zacytować Quentina Crispa, albo sposobem życia, by zacytować Michela Foucaulta, i może przeciwstawiać się ponurym scenariuszom sukcesu, podporządkowanym regule ciągłego «próbowania od nowa»", 2008, s. 15.

Bibliografia

Teatr queerowy – rozmowa z Wojtkiem Rodakiem i Noémi Olą Berkowitz, https://youtu.be/9jZj5qkAMKw [dostęp: 5.01.2023].

Dlaczego „utopia" jest „niedoskonała"? Rozmowa z Noémi Olą Berkowitz, https://trwarszawa.pl/news/dlaczego-utopia-jest-niedoskonala-rozmowa-z-noemi-ola-berkowitz/ [dostęp: 5.01.2023].

Halberstam, J., *Przedziwna sztuka porażki*, tłum. M. Denderski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2008.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/prawdziwy-bal*