didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/gwiazdy-gliny-osmiornice

/ FESTIWALE

Gwiazdy, gliny, ośmiornice

Zagraniczne przedstawienia na festiwalu Kontakt

Paweł Schreiber

27. Międzynarodowy Festiwal Kontakt w Toruniu, 31 maja – 7 czerwca 2023

Funkcja toruńskiego festiwalu Kontakt przez lata bardzo się zmieniała. Kiedyś Kontakt pełnił rolę platformy teatralnej komunikacji między wschodem i zachodem Europy w czasie, kiedy twórcy z tych dwóch obszarów rzadko mieli okazję się spotkać. Później musiał wielokrotnie swoją tożsamość zmieniać. Czasami stawał się miejscem, do którego chętnie wracali twórcy już uznani na całym kontynencie, którzy właśnie tutaj zaczynali swoją karierę, czasami próbował znowu szukać w Europie nazwisk znanych przede wszystkim lokalnie, wartych wypromowania na arenie międzynarodowej. Musiał się dostosowywać i do obostrzeń związanych z pandemią, i do kryzysu gospodarczego.

Pomysł na tegoroczny Kontakt był bardzo konkretny. Festiwal był przede

wszystkim przeglądem tego, co najciekawsze i najgłośniejsze w najnowszym polskim teatrze. Wybór był bardzo różnorodny – od przebojowego *1989*, przez *Ale z naszymi umarłymi*, *Badania ściśle tajne* i *Miłą robótkę* po *Śmierć Jana Pawła II*. Zgodnie z tradycją pojawiły się też spektakle plenerowe – *Eurydyka* i *Silence-Cisza w Troi* Teatru Biuro Podróży, gościł też bydgoski Teatr Polski ze swoją koprodukcją z warszawskim Powszechnym, *Twarzą w twarz* w reżyserii Mai Kleczewskiej, swoistą kontynuacją linii przedstawień, którą Kleczewska tworzyła przez lata z ekipą TPB (później częściowo przeniesioną do Warszawy po objęciu dyrekcji Teatru Powszechnego przez Pawła Łysaka). Listę polskich spektakli uzupełniały przedstawienia gospodarzy oraz performans *Kalibracja dychotomii* z krakowskiej ASP. Taki wybór przedstawień był solidny, różnorodny i pokazał bardzo różne odcienie polskiego teatru. Nie sposób nie odnotować jeszcze nieoficjalnej „imprezy towarzyszącej" – wypowiedzi, a później również konferencji prasowej kilku toruńskich polityków (radnych oraz zastępcy prezydenta miasta), domagających się, żeby marszałek województwa kujawsko-pomorskiego zakazał prezentacji *Śmierci Jana Pawła II* na festiwalu. Ten krótki performans nie miał żadnych istotnych konsekwencji, ale niewątpliwie dodał festiwalowi nieco kolorytu.

Spektakle zagraniczne były na Kontakcie cztery, i to na nich skupi się niniejszy tekst. Dwa z nich były związane z wcześniejszymi edycjami Kontaktu. Radu Afrim, reżyser *Trzech smutnych sztuk*, pokazywał na zeszłorocznej edycji *Trzy siostry*, natomiast Adomas Juška, reżyser *Fikcji*, jest ostatnim uczniem Eimuntasa Nekrošiusa, jednej z pierwszych wielkich gwiazd Kontaktu z lat dziewięćdziesiątych. Dwa pozostałe spektakle to już dzieła europejskich gwiazd – *Bracia* powstali pod kierunkiem Romea Castellucciego, a *INK* wyreżyserował słynny grecki tancerz i choreograf Dimitris Papaioannou. Zamiast eksplorować nowe ścieżki, Kontakt wybrał

rozwiązania już sprawdzone, ale w dobie wojny i kryzysu gospodarczego trudno mieć o to pretensje.

Bracia Castellucciego to spektakl o przemocy i policjantach. Mówiąc w wywiadach o swoich inspiracjach, reżyser podkreślał przede wszystkim zetknięcie się z brutalnością policji w czasie protestów „żółtych kamizelek" we Francji. Postanowił zrobić przedstawienie o systemowej, rytualnej, zbiorowej przemocy, jaką przesycone jest współczesne społeczeństwo. Na scenie pojawia się jednolita grupa mężczyzn w policyjnych mundurach, którzy poddają się wzajemnie coraz bardziej wyrafinowanym aktom brutalności.

Przed rozpoczęciem *Braci* widzowie otrzymują wielkie karty czarnego, zadrukowanego białymi literami papieru. Zawierają one między innymi „Wskazówki przekazane nieświadomym uczestnikom przedstawienia dotyczące tego, jak należy się zachowywać". To kolejne ogniwo machiny informującej o tym, czego się po spektaklu spodziewać. Te osoby, które uważnie czytały jego zapowiedzi lub opis w festiwalowym programie, wiedzą, że w przedstawieniu występują w większości zwerbowani na miejscu mężczyźni. Uczestnicy przeszli błyskawicznie przeprowadzone próby, a potem grają, wypełniając wskazówki realizatorów, które słyszą w słuchawkach. Całość ma posmak eksperymentu psychologicznego, w którym zebrane w spójną grupę osoby stają się bezwzględnie posłuszne – i bezwzględnie brutalne. „Wskazówki" wyraźnie w tym kierunku idą: „Będę wykonywał rozkazy, nawet jeśli wydają się sprzeczne"; „Wypełnię rozkazy do końca, nawet jeśli będę odczuwał wstyd"; „Po wykonaniu rozkazu zastygnę i pozostanę w tej pozycji jak posąg, czekając na następny rozkaz, nawet jeśli nadejdzie trzydzieści minut później i nawet jeśli nigdy nie nadejdzie". Jak refren powtarza się też wyraźna sugestia ograniczonego potencjału

intelektualnego performerów: „Wypełnię rozkazy z kapłańskim spokojem, nawet jeśli nie rozumiem tego sformułowania", „Wykonam wszystkie rozkazy, nawet jeśli ich nie rozumiem i nawet jeśli nie rozumiem tego wyrażenia". Trudno powiedzieć, na ile „Wskazówki" należy brać poważnie, bo miejscami sprawiają wrażenie świadomej parodii manifestów teatralnych z mijających już na szczęście czasów, w których przedmiotowe traktowanie aktora i przemocowa struktura współpracy w teatrze były uznawane za coś fascynującego i wskazującego na niebanalną osobowość reżysera.

Cała rzecz jednak w tym, że w gruncie rzeczy „Wskazówki" są niepotrzebnym ozdobnikiem. Owszem, performerzy są zdyscyplinowani, ale nie skłania się tu ich do brutalnych przekroczeń. Sceny przemocy są widowiskowe, ale też już na pierwszy rzut oka bardzo precyzyjnie zainscenizowane i w absolutnej większości raczej estetyczne niż wstrząsające (z jednym istotnym wyjątkiem, w którym performer jest poddawany krótkiej sesji waterboardingu). Kwestia radykalnego podporządkowania nie zostaje tu zbyt głęboko sproblematyzowana. Nie ma powodów do wstydu. Nie ma półgodzinnego oczekiwania na kolejny rozkaz, bo sceny następują szybko i sprawnie jedna po drugiej. Wręczane widzom wprowadzenie wskazuje na brutalne, niejednoznaczne moralnie widowisko, a ostatecznie spektakl okazuje się przede wszystkim świetnie zrealizowanym układem choreograficznym, odzierającym przemoc z jej drastyczności.

Tego rodzaju jałowych ornamentów jest więcej – mamy tu sentencje łacińskie na wielkich czarnych płachtach, aktorów układających się w pozy ze znanych obrazów (*Lekcja anatomii doktora Tulpa*, *Rozstrzelanie powstańców madryckich*), wnoszone na scenę ogromne fotografie, przy których widownia wyraźnie się zastanawia, czy są kolejnym erudycyjnym nawiązaniem, czy po prostu zdjęciem. Policjanci schodzą ze sceny i otaczają widzów (nie budząc

jednak wielkiego poczucia zagrożenia, a w pewnym momencie w przestrzeń gry wchodzi policyjny pies (dużo grzeczniejszy niż w *Inferno* Castellucciego…). Wszystkie te nawiązania i (auto)cytaty niewiele wnoszą, a z czasem zaczynają nieco nużyć.

Jako analiza mechanizmów przemocy spektakl nie ma zbyt wiele do powiedzenia – widzimy, że w bractwie scenicznych policjantów przemoc jest czymś na kształt ponurego rytuału religijnego, oglądamy jej kolejne irracjonalne eksplozje, ale wszystko to wizje na tyle ogólne, umowne i przeestetyzowane, że trudno je odnieść do przemocy realnej, również tej, która bezpośrednio zainspirowała spektakl. Scena finałowa, gdzie pojawia się ubrane na biało dziecko, które dostaje w końcu policyjną pałkę, też nie jest zbyt odkrywcza. Owszem, dzieci w białych szatkach, wychowywane w opresyjnym posłuszeństwie, kiedyś wdzieją czarne, mroczne mundury policjantów, ale to obserwacja dość banalna.

Co więc z *Braci* pozostaje? W pewnym sensie mało, w pewnym bardzo dużo – seria potężnych, zapadających w pamięć obrazów. Chociaż brak ciekawych diagnoz, chociaż erudycyjne ornamenty raczej irytują niż dają do myślenia, spektakl wciska w fotel skalą i siłą wyrazu. Trudno zapomnieć o początkowym monologu, w którym ubrany w białą szatę siwobrody Valer Dellakeza recytuje po rumuńsku fragmenty Księgi Jeremiasza – jest jasną plamą na tle całkowitej ciemności. Jego słowa pozostają dla większości widowni niezrozumiałe, jego rozpacz rozumieją wszyscy. Wielkie wrażenie robi moment, w którym policjanci odprawiają swój ponury rytuał przed upiorną, częściowo tonącą w mroku humanoidalną lalką. Albo ogromne organy wypuszczające z siebie kłęby pary, od których dźwięku wibrują fotele w całej sali. Spektakl wspaniale operuje światłem, ciemnością, dźwiękiem oraz działającymi w synchronizacji ciałami performerów. Pozostawia

wrażenie obcowania ze świetnie skonstruowaną maszyną.

Mam wrażenie, że w *Braciach* bardzo dobrze widać moment, w którym dojrzały i doceniony artysta przechodzi od wielkiej sztuki do mistrzowskiego rzemiosła. Nie mamy tu do czynienia z ważnym i przejmującym głosem na temat przemocy – raczej z powtarzaniem opinii i obrazów już gdzieś zasłyszanych i widzianych. Wizje Castellucciego wciąż jednak porywają i może nikt inny nie byłby w stanie ich w taki sposób zrealizować. Tyle tylko, że widać tu więcej profesjonalizmu najwyższej próby niż szalonego natchnienia, na którym kiedyś opierał się jego teatr.

Spektakl *INK* w reżyserii Dimitrisa Papaioannou to od samego początku połączenie przeciwieństw. Z jednej strony, króluje w nim skrajny minimalizm, bo widzimy niemal pustą przestrzeń gry (scenografia ogranicza się do cienkiej warstwy wody, spryskiwacza i otaczającej scenę czarnej folii, która chroni resztę teatru przed zalaniem), a w spektaklu gra tylko dwóch aktorów (reżyser oraz tancerz Šuka Horn). Z drugiej – imponuje widowiskowością. Wypełniająca potężną scenę toruńskiego centrum Jordanki woda pokrywa odblaskami fal sporą część sufitu, spryskiwacz tworzy na scenie całe krajobrazy wody, a falująca folia ochronna rozciąga się tak daleko, że ginie w mroku. Dwójka aktorów buduje w tej przestrzeni całą gamę relacji, od fascynacji do nienawiści, od układu między myśliwym a ofiarą po relację ojcowsko-synowską. Z kilku prostych elementów wyrasta ogromna różnorodność.

Punktem wyjścia jest opowieść o spotkaniu z kimś lub czymś Obcym w najbardziej tradycyjnej formie, w której to, co tajemnicze i odmienne, wychodzi nie z przestrzeni kosmicznej, tylko z wody. Ubrany na czarno mężczyzna (Papaiannou) wyławia z wody dziwne stworzenie – z początku

wyglądające na pełzającą tuż pod powierzchnią amebę, ale w końcu ujawniające ludzki kształt (Horn). W scenie pojawienia się Obcego widać strategię, która będzie dominować w całym spektaklu. Niepokojący, dziwaczny kształt to po prostu ludzkie ciało pod cienkim arkuszem półprzezroczystego plastiku. Papaiannou i Horn wydobywają z niego swoimi działaniami tyle, ile tylko się da – kiedy rybak zmaga się ze stworzeniem, które próbuje złowić, arkusz nie tylko przybiera najróżniejsze kształty, ale też niepokojąco dźwięczy przy wyginaniu, woda faluje i pryska, połyskując w świetle reflektorów, a odblaski na suficie wciąż się zmieniają. Jak w dziecięcej zabawie, najprostsze elementy rzeczywistości okazują się nagle bardzo złożone.

Sposób, w jaki bohaterowie spektaklu odkrywają zamknięty w przestrzeni sceny świat, przypomina właśnie zabawę – która, co tutaj bardzo ważne, wcale nie jest czymś błahym. Dla dziecka to przecież jeden z najdoskonalszych sposobów poznania, nie tylko umysłem, ale też ruchami ciała i emocjami. W ten sposób można nie tylko uczyć się tego, co beztroskie i wesołe, ale również ćwiczyć podejście do spraw najpoważniejszych, czasem nawet bolesnych. Dotykanie, przesuwanie, podnoszenie i upuszczanie (koniecznie odpowiednio hałaśliwe!) buduje głębszą więź ze światem. W *INK* każdy przedmiot pojawiający się na scenie musi zostać dogłębnie zbadany. Spryskiwacz trzeba przełączać i regulować, żeby strumień wody nabierał różnych kształtów i za każdym razem inaczej przepuszczał światło. Kuliste naczynie można najpierw napełnić wprawić w ruch obrotowy i patrzeć, jak wylewają się z niego kolejne porcje zawartości. Dyskotekowa kula w połączeniu z reflektorami i powierzchnią wody tworzy na ścianach i suficie niesamowite wzory.

W ten sam sposób postaci odkrywają siebie – próbując najróżniejszych

konfiguracji oraz ich konsekwencji. Z początku Obcy jest zdobyczą, a człowiek w czarnym stroju łowcą, który ją wydobywa z morza, ale ich relacje dynamicznie się zmieniają. Najpierw jest w nich wiele czułości, ale z czasem znowu zmierzają w stronę okrucieństwa, kiedy człowiek próbuje podporządkować sobie Obcego i go pożreć. W wielu mitologiach absolutnym początkiem jest właśnie tafla wody, z której wyłania się wszystko, z czego kiedyś będzie składał się świat. Można odnieść wrażenie, że w *INK* jesteśmy świadkami właśnie takiego początku, w którym dwie przeciwne sobie istoty wypróbowują w śmiertelnie poważnej zabawie różne warianty tego, co może, ale nie musi być.

Opozycja między postaciami jest budowana na wielu poziomach. Papaiannou jest ubrany, a Horn nagi. Czarny strój kontrastuje z bladością ciała. Różnicę widać jednak przede wszystkim w ruchach – u Papaiannou są niewątpliwie ludzkie, natomiast w ruchach Horna jest coś niepokojącego i odmiennego, od rybiego trzepotania po wykrzywianie ciała w kształty na pierwszy rzut oka niemożliwe. Jednocześnie obaj próbują się ze sobą łączyć, czasem delikatniej, dotykiem, a czasem dużo drastyczniej, przez obrazy odgryzania kawałków Obcego przez człowieka w czerni. Ostatecznie kontakt okazuje się przejściowy. Obcy znika, a człowiek pozostaje na scenie sam z ośmiornicą, owocem spotkania z tajemniczym przybyszem z morza. Uderza nią ze wściekłością o podłogę, rozpryskując wodę.

Trudno dopatrywać się w *INK* bardzo konkretnych znaczeń – za mocno by to zawęziło odbiór spektaklu. Może być on przypowiastką o rybaku i rybie, odbiciem dziwnego snu, mitologicznym obrazem tworzenia świata, opowieścią o dramatycznej relacji… Jest przede wszystkim historią o spotkaniu z innością, w której próby wzajemnego poznania stają się jednocześnie formami zawłaszczenia – tak jak dziecko zawłaszcza sobie

zabawki, poznając za ich pomocą rzeczywistość. Żeby coś zrozumieć, muszę to podnieść, przycisnąć do siebie, ugryźć. A wtedy owo coś ucieka. To problem małego dziecka – to problem nas wszystkich.

Trzy smutne sztuki w reżyserii Radu Afrima to ambitna próba tchnięcia nowego życia w trzy jednoaktówki Maurice'a Maeterlincka – autora, którego współczesny teatr chyba jednak zaniedbuje, a który aż się prosi o ponowne odkrycie. Tytułowe trzy sztuki to *Intruz*, *Siedem królewien* i *Wnętrze*. Wszystkie są grane w tej samej scenografii – przypominającym szklarnię pomieszczeniu, które będzie pełniło różne funkcje. W *Intruzie* i *Wnętrzu* jest realistycznie oddanym mieszkaniem z przełomu XIX i XX wieku, a w *Siedmiu królewnach* oniryczną przestrzenią, w której żyją i umierają tytułowe królewny, przetrzymywane tam przez rodzinę pozostającą na zewnątrz. W tej oszklonej przestrzeni prywatność postaci jest z jednej strony osłonięta przed światem zewnętrznym, a z drugiej – odsłonięta jak rybki w akwarium. W wywiadach reżyser podkreślał, że jedną z jego inspiracji było doświadczenie kwarantanny w czasie pandemii. Może to właśnie wyjaśnienie tego paradoksu – okres zamknięcia w mieszkaniach wiązał się przecież z falą upubliczniania własnej prywatności, od nagrań celowo pokazujących warunki życia w kwarantannie, po bałagan w tle spotkania na Zoomie.

Afrim wyraźnie próbował dostosować Maeterlincka do wrażliwości współczesnej widowni, wprowadzając bliżej i dalej idące zmiany w tekście. W dwóch pierwszych sztukach nie są one radykalne, wiążą się z przestawieniem akcentów albo zmianą płci czy wieku postaci. We *Wnętrzu* idą jednak bardzo daleko. Oryginał skupia się na obserwacji rodziny na moment przed tym, jak dotrze do niej informacja o śmierci córki, a u Afrima pojawia się postać zmarłej córki, która wchodzi niezauważona do domu i próbuje nawiązać kontakt z bliskimi. W ten sposób zupełnie zmienia się

główny problem tekstu – nie chodzi już o nieświadomość śmierci, tylko niemożność porozumienia między zmarłymi a żyjącymi. To dobra decyzja, bo inaczej *Wnętrze* byłoby jednak zbyt zbliżone do *Intruza*, którego publiczność oglądała chwilę wcześniej.

Maeterlinck został tu potraktowany zgodnie z charakterem swoich tekstów – śmiertelnie poważnie i poetycko. Próżno w przedstawieniu Afrima szukać przebłysków ironii i humoru. Nie wiem, czy to jednak nie stracona szansa, bo trzy jednoaktówki Maeterlincka odegrane bez przerwy jedna po drugiej tworzą wrażenie pewnej monotonii – są przecież zbudowane na tej samej zasadzie, podobne są w nich i środki wyrazu, i końcowe zaskoczenia. Gdyby wystawiać je oddzielnie, działałyby jednak inaczej, a sąsiedztwo je osłabia.

Jeszcze poważniejszą wadą przedstawienia jest jego dosłowność. W otwierającej spektakl scenie, ramie narracyjnej całości, przechodząca obok szklarni-pokoju kobieta opisuje jej wnętrze. Wspomina między innymi o jesiennych liściach zaścielających podłogę – problem oczywiście w tym, że publiczność przecież doskonale te liście widzi. Same liście jako odniesienie do schyłku, śmierci i przemijania są zagraniem niezbyt subtelnym, ale dodatkowe podkreślanie ich w tekście jeszcze bardziej obnaża banalność metafory. Takich przypadków jest więcej, na przykład w scenie z *Siedmiu księżniczek*, gdzie młodzieniec, który właśnie wysiadł na ląd w porcie, wchodzi tanecznym krokiem z modelem statku w dłoni, machając nim jeszcze tak, jakby się unosił na falach. Banalne bywają też wyświetlane na tylnej ścianie szklarni projekcje, niepotrzebnie dopowiadające emocje postaci (na przykład niepokojowi towarzyszy czarny dym albo obraz wyschniętych gałęzi drzew).

To wszystko sprawia, że ambitna próba ożywienia Maeterlincka, mimo świetnego pomysłu na skojarzenie jego tekstów z pandemiczną kwarantanną,

jest spektaklem nie do końca realizującym swój potencjał. I tak warto go jednak obejrzeć – w oczekiwaniu na lepsze próby powrotu belgijskiego noblisty na europejskie sceny.

Fikcje okazały się jedynym zupełnie nieudanym spektaklem wśród zagranicznych przedstawień tegorocznego Kontaktu. Z zamierzenia miały być poetycką wariacją na temat biografii i twórczości Jorge Luisa Borgesa – a próba ogarnięcia Borgesa i jego pisarstwa to zawsze zadanie bardzo trudne. Powstała seria krótkich scen przeplatanych cytatami z jego tekstów, budowanych wyraźnie w duchu Nekrošiusa (mrok, oderwanie od realizmu, natłok symboli), ale stanowczo bez jego wyczucia teatru i warsztatu. Adomas Juška, zamiast iść swoją drogą, sprawia wrażenie epigona swojego mistrza. Konstruuje metafory zbyt dosłowne (wytrząsanie liter z książki) i sceny zbyt monotonne (z zamierzenia komiczna sekwencja, w której grany przez Arūnasa Sakalauskasa Borges tańcuje wokół sceny, a następnie zamienia się kapeluszem z sąsiednim aktorem, powtarzana tyle razy, żeby przejść przez wszystkie kapelusze).

Kolejne sceny nie sklejają się w spójny czy ciekawy komentarz na temat Borgesa i jego twórczości. Zdarzają się momenty ciekawsze, na przykład wtedy, kiedy z tyłu pogrążonej w mroku sceny otwiera się na chwilę rozświetlona przestrzeń pełna żywo dyskutujących postaci, które zastygają, kiedy jedna z nich spada w ciemność i zaczyna rozmawiać z Borgesem, a powracają do życia, kiedy do nich wraca. To jednak krótkie chwile w zalewie scen po prostu nijakich. Nie chcę przedstawienia Juški nadmiernie tu krytykować, bo to przecież twórca, który dopiero zaczyna karierę, ale mam wrażenie, że wciąż czeka na znalezienie swojego własnego głosu i powinien przestać za wszelką cenę naśladować swojego wielkiego nauczyciela.

Wzór cytowania:

Schreiber, Paweł, *Gwiazdy, gliny, ośmiornice – zagraniczne przedstawienia na festiwalu Kontakt*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/gwiazdy-gliny-osmiornice.

Autor/ka

Paweł Schreiber

Paweł Schreiber – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, specjalista w zakresie współczesnego dramatu brytyjskiego. Badacz i krytyk gier wideo, członek rady programowej fundacji Indie Games Polska.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/gwiazdy-gliny-osmiornice*