didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 180**
Data wydania: kwiecień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dajcie-nam-chwile

/ REPERTUAR

Dajcie nam chwilę

Agata Chałupnik

Teatr Dramatyczny w Warszawie

Nasze czasy

reżyseria: Weronika Szczawińska, scenariusz: Weronika Szczawińska i Piotr Wawer jr., dramaturgia i choreografia: Agata Maszkiewicz, scenografia i kostiumy: Karol Radziszewski, współpraca oddechowa: Dobrawa Borkała, opracowane muzyczne: Piotr Wawer jr., inspicjent / asystent reżyserki: Julian Potrzebny, realizacja światła: Tomasz Burzyński, Łukasz Dąbrowski, realizacja dźwięku: Jacek Alka, Arkadiusz Jermacz

premiera: 1 lutego 2024

Wszystkie recenzje z tego przedstawienia zaczynają się (lub kończą) odniesieniem do sytuacji warszawskiego Teatru Dramatycznego po zawieszeniu premiery *Heks*, kryzysu w zespole, dymisji Moniki Strzępki i gigantycznej medialnej awantury wokół tych wydarzeń, a w oczekiwaniu na konkurs i nowe otwarcie. Miejmy to zatem za sobą. *Nasze czasy* Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawera jr. to pierwsza pokryzysowa – i bardzo udana! – premiera, zaplanowana jeszcze przez poprzednią dyrekcję i realizująca jej założenia programowe (hasło tego sezonu: „Oddech: odzyskiwanie tego, co

wspólne”). Premiera feministyczna na różne sposoby. Ambitna intelektualnie, a zarazem pozwalająca myśleć o teatrze w szeroko pojętym kontekście terapeutycznym, w kategoriach uważności i troski o dobrostan tak osób działających, jak widowni. Dająca satysfakcję, a zarazem lekka i bezpretensjonalna. Kawał teatru dobrego na nasze czasy – chciałoby się powiedzieć.

No właśnie: nasze czasy. Czas jest głównym tematem i bohaterem przestawienia zarazem. Ale mam wrażenie, że niejedynym. Może nie wprost, ale jednak – kolektyw stojący za projektem (poza Szczawińską i Wawerem jr., Karol Radziszewski jako autor wizualnej strony spektaklu, Agata Maszkiewicz odpowiedzialna za choreografię i ruch, Dobrawa Borkała odpowiadająca za pracę z oddechem, oraz aktorki i aktorzy: Waldemar Barwiński, Małgorzata Niemirska, Anna Szymańczyk, Helena Urbańska i Piotr Wawer jr.) zadaje pytania o teatr – jaki już odszedł do historii, a jaki odpowiadałby naszym czasom? Czy chcemy wystawnego *mise en scène*, blichtru z *papier mâché*, teatralnej pozłoty i złudzenia, że teatr pozostaje medium, które może nas przenieść w lepszą rzeczywistość? Czy może wystarczy nam pusta przestrzeń, umożliwiająca spotkanie – na swój sposób intymne i czułe – aktora/aktorki (a może raczej performera/performerki) i widzki/widza? Twórcy – za sprawą scenografii Radziszewskiego, nawiązującej na różne sposoby do tradycji sztuki konceptualnej i *performance art* z lat siedemdziesiątych XX wieku – zdają się też pytać o sztukę jako taką. O ciało – o to, jak go doświadczamy i jak jest postrzegane. O reżimy, którym podlega (i o te, tak nieprzyjemne, podwójne standardy w tej kwestii, inne dla mężczyzn i kobiet). W końcu o pamięć – tę indywidualną i tę zbiorową. O to, jak się splatają, składając się na doświadczanie czasu, w którym żyjemy.

Nasunęło mi się skojarzenie z zaproponowaną przez Joe Brainarda i Georges'a Pereca literacką grą w „pamiętam, że", podjętą niedawno przez Piotra Stankiewicza. W jej ramach każde osobiste „I remember", „pamiętam" staje się częścią pamięci pokoleniowej.

W *I remember* Brainarda możemy przeczytać na przykład:

> Pamiętam Christinę Keeler i „aferę Profumo".
> Pamiętam opowieści, jak LBJ czerpał frajdę z prowadzenia konferencji z doradcami, siedząc na sedesie.
> Pamiętam, że Jamesa Deana podniecało przypalanie go papierosem (2014, s. 203).

U Pereca:

> 153
> Pamiętam jak w trzeciej klasie poświęciłem ponad dwa tygodnie na sporządzenie dużej mapy starożytnego Rzymu. […]
> 155
> Pamiętam, że pierwsza manifestacja, w której uczestniczyłem, była reakcją na powołanie na katedrę na Sorbonie – a może na ponowną profesurę pétainisty Jeana Guittona. […]
> 160
> Pamiętam, że podczas wyścigów kolarze mieli na ramionach złożone w ósemki zapasowe dętki (2013, s. 46-47).

W polskim *Pamiętam* Piotr Stankiewicz wspomina:

> Pamiętam, że papierowy księżyc z nieba spadł. I że w tej piosence była też Jokohama z obłoków i szkła.
> Pamiętam, że kolega straszył, że Czarnobyl to taki facet, który lata na miotle i porywa dzieci.
> Pamiętam robienie szlaczków.
> Pamiętam, że lubiłem pytać mamę „dokąd płynie ta rzeka”?.
> Pamiętam, że jak się nie wierzyło w to, co ktoś mówi, to trzeba było nadąć policzki i to już znaczyło, że to nieprawda (2021, e-book, bez numeracji stron).

Z kolei Annie Ernaux w *Latach*, wymienianych w programie spektaklu jako źródło inspiracji i cytatów wykorzystanych w scenariuszu (obok m.in. *Księgi Koheleta*, poezji Andrew Marvella, prozy Elsy Morante i rozważań o czasie Carla Rovellego), mówi o przeszłości w charakterystycznym dla siebie, chłodnym i bezosobowym stylu:

> To, co dotąd pozostawało najściślej zakazane, co nie wydawało się kiedykolwiek możliwe – pigułka antykoncepcyjna – zostało zalegalizowane. Nie miało się śmiałości prosić o nią lekarza, który jej nie proponował, zwłaszcza jeśli się nie było mężatką. To byłoby oznaką bezwstydu. Czuło się, że z pigułką życie całkowicie się zmieni, kobieta stanie się tak bardzo panią swojego ciała, że zdawało się to wręcz przerażające. Będzie równie wolna jak mężczyzna (Ernaux, 2022, s. 86).

„Czuło się”, „nie miało się śmiałości”, „zdawało się przerażające” – te pozornie neutralne, bezosobowe formy, za którymi ukrywa się autorka, łączące osobiste wspomnienia z pamięcią zbiorową, to, co najgłębiej

prywatne, z tym, co polityczne, stanowią wymowny i dotkliwy komentarz do przeszłości (wybrałam oczywiście nieneutralny cytat, odnoszący się do przełomowego w historii zachodniej seksualności wydarzenia, jakim było wynalezienie pigułki antykoncepcyjnej, ale w podobny, subtelny acz mocny sposób pisarka komentuje przemiany obyczajowe w różnych obszarach życia społecznego).

Przywołuję te literackie gry z przeszłością i pamięcią, żeby przyjrzeć się teatralnym strategiom Weroniki Szczawińskiej. Pamięć zbiorowa oraz mechanizmy pamiętania i zapominania pojawiają się w jej twórczości z dużą regularnością. Wymieńmy: *Re-Wolt* Anny Wojnarowskiej, oparty na wspomnieniach pracownic zakładów Róży Luksemburg, Europejskie Centrum Solidarności i Instytut Teatralny im Zbigniewa Raszewskiego, 2012; *RE//MIX: Lidia Zamkow: 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem* w Komunie Warszawa w 2012 roku i *Geniusza w golfie* w Starym Teatrze w 2014 roku – które podejmowały pytania o kanon i narrację historycznoteatralną, czy antywojenne przedstawienie *Nigdy więcej wojny* w Komunie Warszawa w 2018 roku. Warto przypomnieć, że w 2015 roku w Instytucie Sztuki PAN reżyserka obroniła doktorat zatytułowany *Strategie reprezentacji pamięci w polskim teatrze przełomu XX i XXI wieku.* Od jej poprzednich pamięciowych projektów ten różni się bardzo osobistym tonem. Szczawińska nie żongluje tym razem kliszami pamięci, nie dekonstruuje zbiorowych narracji. O swoich wspomnieniach, istotnych wydarzeniach na własnych osiach czasu – i tych osobistych (ważne premiery, ważne związki, różne ważne „pierwsze razy"), i tych zbiorowych (katastrofa w Czarnobylu, niepokoje związane z rokiem dwutysięcznym, abdykacja papieża czy podpalenie tęczy na placu Zbawiciela) – opowiadają aktorzy i aktorki, czarną farbą wypisując na swoich ciałach swoje daty urodzenia. Dzięki ich oddychającym ciepłym ciałom te historie nabierają innego, bardziej namacalnego wymiaru.

Z tradycji XX-wiecznego performansu jest skupienie na wspólnym tu i teraz widowni i osób działających. W aktorskich etiudach, trwających minutę albo trzy, albo pięć, artystki i artyści poszukują teatralnych środków ilustrujących upływ (i trwanie) czasu. Można zatem przez minutę przelewać wodę z dzbanka do miski albo trzymać głowę w wiadrze z wodą (ta etiuda Piotra Wawera jr. mnie trochę zestresowała), wiązać ze sobą bawełniane T-shirty, rozwijać przezroczystą folię (albo się nią owijać). Albo odmierzać kawałki niebieskiej taśmy klejącej, odsyłającej do *blue scotch* Edwarda Krasińskiego. Można malować części ciała kolorowymi farbami. Można biegać wokół sceny. Można oddychać. Można recytować poezję. Śpiewać. Tańczyć. Te działania grają z oczekiwaniami publiczności odnośnie do tego, co jest albo może być atrakcyjne w teatrze, jak długo performerzy mogą utrzymać jej uwagę, w jakich jednostkach liczy się skupienie widowni, jak długo – we względnym czasie scenicznym – może trwać minuta na scenie. Trzeba powiedzieć, że powyższe gry prowadzone są z wyczuciem i poczuciem humoru. Po pierwszych minutach dezorientacji widzowie i widzki podchwytują je i wydają się dobrze bawić.

Gościnią z „tradycyjnego teatru" jest w przedstawieniu Małgorzata Niemirska – diwa i gwiazda. Ubrana w długie futro – wspaniałe, ale na plecach w niewiadomym celu maźnięte farbą (ta farba na plecach bierze jej kreację w cudzysłów, podważa; staje się umownym znakiem unieważnionej świetności). Niemirska rozsiada się w stojącym na scenie kabriolecie (także funkcjonującemu w tej czysto umownej przestrzeni niczym eksponat z innej rzeczywistości), śpiewa, wtórując swojemu nagraniu z przeszłości. Wspomina dawne zagraniczne *tournée*. Komentuje poetykę przestawienia, kilkakrotnie rzucając kąśliwe uwagi, że za jej czasów teatr był czymś innym. Wspomina czasy szkoły teatralnej i frazę, którą usłyszała od jednej ze swoich profesorek, że im będzie starsza, tym będzie lepszą aktorką. To zdanie ją

uspokaja, ale równocześnie wywołuje temat wieku, który dla aktorek stanowi istotną determinantę kariery („Czy to już?" – pytała Szczawińska wraz z Mileną Gauer w znakomitym czytaniu scenicznym *Ciotuni* Aleksandra Fredry w Instytucie Teatralnym w 2015 roku. „Jest już za późno na zagranie Ofelii. / Teraz jest czas na zagranie Lady Makbet. / Jest za wcześnie na zagranie króla Leara" – to scenariusz *Naszych czasów*; Szczawińska, Wawer jr., 2024). Pytania o wiek przynosi też polski cover *When I'm Sixty Four* Beatlesów, płynący z głośników. („Co by to było, doprawdy, co / Jaki byłby świat / Gdybym tak ni stąd, ni zowąd – co za myśl / Starszym panem stał się od dziś / Czy tańczyć ze mną wtedy, jak dziś / Też miałabyś chęć / Gdybym na przykład / Miał – rzecz niezwykła / Lat sześćdziesiąt pięć?")

Temat genderowego wymiaru przeżywania czasu czy też związku ciała, wieku i płci zostaje także podjęty w dwóch scenach z udziałem młodszej części obsady. W pierwszej Anna Szymańczyk biega dookoła sceny, a Helena Urbańska (najmłodsza i pełniąca funkcje gospodyni wieczoru, a zarazem mistrzyni ceremonii) komentuje jej działania, cytując różne mniej lub bardziej wymyślne i obraźliwe określenia na kobiecy biust – od „cycuszków" po „wymiona" i „balony". W kolejnej Piotr Wawer jr. wraz Waldemarem Barwińskim, przeglądając się nago w lustrze, zastanawiają się, która część ciała u mężczyzny starzeje się najszybciej („podobno oczy!").

Niejako biorąc pod lupę i poddając laboratoryjnemu badaniu kategorię czasu scenicznego, scenariusz przedstawienia każe także pomyśleć o kulturowych wymiarach czasu i jego zmieniających się (w czasie) metaforach. Tak więc mierzymy się, po pierwsze, z jego linearnością – tak w osobistym, jak zbiorowym wymiarze. Tymczasem katastrofa w Czarnobylu i spalenie tęczy na Zbawiksie, wzięcie kredytu na dom na wsi (dwadzieścia lat temu wystarczyło trzydzieści tysięcy złotych!) albo główna rola w serialu w wieku

lat dziesięciu składają się na wyjątkową trajektorię życia, nieodwracalną sekwencję zdarzeń. Po drugie, mierzymy się jakoś z jego kapitalistycznym zawłaszczeniem: wraz z wynalezieniem zegara, odmierzającego godziny i minuty (a potem sekundy, milisekundy i tak dalej…) czas stracił ciągłość, stał się „ziarnisty", „policzalny" i „przeliczalny" na dniówki i roboczogodziny (*Czas w kulturze*, 1988). Stał się kolejnym reżimem kontrolującym nasze życie za pomocą takich wynalazków jak karta zegarowa i kalendarz Google. „Czas to pieniądz" – przekonywał już cytowany przez Marię Ossowską Benjamin Franklin (Ossowska, 1985), a za nim dzisiejsi guru od produktywności i zarządzania czasem i naszą kreatywnością. Tymczasem Weronika Szczawińska ze swoją ekipą zwraca nam doświadczenie ciągłości czasu. Aktorzy co prawda odmierzają go swoimi działaniami, ale musimy im wierzyć na słowo, że minuta działań aktorskich trwa akurat minutę, bo nie pamiętam żadnego zegara na scenie. Odmierzanie czasu oddechem staje się ćwiczeniem z mindfulness. Skupiamy się na tu i teraz teatralnego trwania. Tu i teraz naszego życia. Na tej właśnie chwili, niepowtarzalnej i ulotnej. Nieprzeliczalnej na pieniądze. Którą mamy prawo bezinteresownie się cieszyć albo ją zmarnować na najdziwniejsze czynności. Naszą.

Taką medytacją w działaniu nad naturą czasu przedstawienie się kończy. Ale ten wyciszony, mindfulnessowy finał, każący skupić się na tu i teraz, na owych drobnych codziennych czynnościach (a zarazem elementarnych aktorskich zadaniach), następuje po scenie „katastrofy", przypominającej teledysk z lat dziewięćdziesiątych. Szaleńcza impreza, którą urządzają sobie aktorzy w kabriolecie przy *Ocean Eyes* Billie Eilish, kończy się wypadkiem, przypominającym o nieprzeliczalnej na pieniądze wartości naszego czasu i jego ulotności. Ta chwila, tu i teraz, to wszystko, co mamy.

Ale mam jeszcze inne skojarzenie. Wojciech Klimczyk w *Wirusie mobilizacji*,

swojej monumentalnej historii nowoczesności, opowiedzianej jako historia zmieniających się form ruchowych i tanecznych, uważa „mobilizację" za słowo klucz opisujące „kulturowy paradygmat, który ukształtował nowoczesną wizję człowieka" (2015, s. 35). Jego źródła badacz łączy z „aktywnością włoskiego mieszczaństwa, które inspirując się antycznymi teoriami politycznymi, postulowało rozumienie człowieczeństwa jako aktywności, działania" (s. 35). Rozpoczęte u progu renesansu procesy w ostatnich dwóch stuleciach przyspieszają, a – jak pisze Klimczyk – „Nieskończona, totalna mobilizacja niesie ze sobą ogromne niebezpieczeństwo zduszenia pluralizmu postaw, przemocy w imię postępu, tyranii ruchu" (s. 37). Dlatego – wirus mobilizacji. „Infekcja wydaje się początkowo wzmacniać organizm, przynosi uczucie euforii, niemal wszechmocy, ale w końcu powala ciało na ziemię" (s. 37). Autor *Wirusa mobilizacji* podkreśla wywrotowy potencjał bezruchu, zatrzymania się w przymusowym wyścigu, w jakim bierzemy udział. Wydaje mi się, że o tym także jest przedstawienie Szczawińskiej. O wywrotowym i politycznym znaczeniu tego gestu. Zatrzymania w biegu. Odzyskania czasu.

Wzór cytowania:

Chałupnik, Agata, *Dajcie nam chwilę*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 180, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dajcie-nam-chwile.

Autor/ka

Agata Chałupnik

Agata Chałupnik – dr hab., teatrolożka, kulturoznawczyni, krytyczka teatralna, tancerka tanga argentyńskiego; adiunkta w Instytucie Kultury Polskiej UW, gdzie kieruje Zakładem Teatru i Widowisk. Autorka książek: *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała* (2004) i *Niech się pan nie wyteatrza! Auschwitz w twórczości Mariana*

Pankowskiego (2017). Współautorka podręczników *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* (2005, 2010); *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów* (2008). Współautorka książek: *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (red. Małgorzata Szpakowska, 2008) oraz *Szpakowska. Outsiderka* (2013). Współredaktorka tomu *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatu* (2018). Uczestniczka i współzałożycielka projektu „HyPaTia. Kobieca historia polskiego teatru. Feministyczny projekt badawczy".

Bibliografia

Brainard, Joe, *I remember*, tłum. K. Zabłocki, Lokator, Kraków 2014.

Ernaux, Annie, *Lata*, tłum. K. Jarosz, M. Budzińska, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2022.

Klimczyk, Wojciech, *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455-1795)*, t. I, *Dworskie kroki*, Universitas, Kraków 2015.

Ossowska, Maria, *Moralność mieszczańska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.

Perec, Georges, *Pamiętam że. To co wspólne I*, tłum. K. Zabłocki, Lokator, Kraków 2013.

Stankiewicz, Piotr, *Pamiętam*, Wydawnictwo Relacja, Warszawa 2021.

Szczawińska, Weronika, Wawer Jr., Piotr, *Nasze czasy*, [program przedstawienia], Teatr Dramatyczny, Warszawa 2024.

Czas w kulturze, wyb., oprac., wstęp A. Zajączkowski, PIW, Warszawa 1988.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dajcie-nam-chwile*