didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 180**
Data wydania: kwiecień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/marzenia-sosnowieckie

/ REPERTUAR

Marzenia sosnowieckie

Jakub Papuczys

Teatr Zagłębia w Sosnowcu

Hubert Sulima

Persona. Ciało Bożeny

reżyseria i scenografia: Jędrzej Piaskowski, dramaturgia: Hubert Sulima, kostiumy: Rafał Domagała, opracowanie plików muzycznych: Tomasz Olczuk i Rafał Witkowicz

premiera: 9 lutego 2024

Nie trzeba nawet czytać dokładnego opisu przedstawienia Jędrzeja Piaskowskiego i Huberta Sulimy, żeby domyślić się, czego będzie dotyczyło. Tytuł oczywiście w parodystyczny sposób nawiązuje do słynnego dyptyku Krystiana Lupy *Persona. Marilyn* i *Persona. Ciało Simone*. Twórcy swoim spektaklem wpisują się więc w trwające od jakiegoś czasu środowiskowe dyskusje dotyczące warunków pracy w teatrze. Bo choć etykę pracy reżysera *Factory 2* na podstawie obszernego materiału rzetelnie krytykowały z różnych stron Monika Kwaśniewska oraz Katarzyna Waligóra już dobrych kilka lat temu (Kwaśniewska: 2019; Waligóra: 2020), to kwestia ta do opinii

publicznej przeniknęła w maju 2023 roku wraz z wiadomością o odwołaniu premiery *Les Émigrants* przygotowywanej przez Lupę w genewskiej La Comédie. Główną przyczyną przerwania prób był protest ekipy technicznej wobec nadużyć stosowanych przez reżysera w trakcie pracy. Sprawa wywołała lawinę komentarzy broniących, a także potępiających reżysera (por. np. Podcast o Teatrze: 2023) i naruszyła autorytet Lupy. Spektakl Piaskowskiego i Sulimy korzysta z tego pełnymi garściami.

Scenografia nawiązuje do estetyki prac Lupy. Na tylnej ścianie sceny wyświetlany jest obraz z kamery, która w dużych zbliżeniach rejestruje aktorów. W jej rogu wydzielono niewielką przestrzeń dla statywu, dwóch wysokich krzeseł i rozłożonego softboxu. Jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu jedna z aktorek (Natalia Bielecka) niesłyszalnie dla widzów mówi coś tuż przed obiektywem ustawionej tam kamery. Ubrana jest w różowe legginsy, obcisły top z wkładkami powiększającymi piersi oraz blond perukę i makijaż stylizujący ją na Marilyn Monroe. Po bokach sceny ustawione są dwa ogromne, przesuwne, zielone parawany oraz dwuskrzydłowe drzwi na ruchomym stelażu. Na środku przestrzeni gry przy barowej ladzie siedzi kolejna aktorka (Ryszarda Bielicka-Celińska), ubrana w czarną wieczorową sukienkę stylizowaną na lata trzydzieste XX wieku (jak się potem okaże, chodzi o nawiązanie do Poli Negri, która w związku ze swoim małżeństwem przez kilka miesięcy mieszkała w Sosnowcu, co upamiętnia odpowiednia tabliczka). Scenografia odsłania też teatralne kulisy: surowe, odrapane ściany otaczające scenę, informacyjne tabliczki, liny i dźwignie obsługujące teatralne zapadnie. Choć nawiązania te są raczej komicznymi aluzjami niż dialogiem z konkretnymi spektaklami Lupy, to kierują naszą uwagę w stronę środowiska teatralnego i krytyki panujących tam mechanizmów.

Przedstawienie zaczyna się od zainscenizowanego wywiadu, w którym

gościnna aktorka Magda mająca grać główną rolę w spektaklu (Agnieszka Bałaga-Okońska) z egzaltacją opowiada dziennikarce o pracy ze „słynnym reżyserem Krystianem”. Ten przyjechał do Sosnowca, żeby zrobić spektakl o mieszkającej tutaj i zatrudnionej w teatrze Bożenie (Mirosława Żak). Zrobiło się o niej głośno, gdy z dnia na dzień porzuciła swoje dotychczasowe życie i uciekła do lasu. Szukał jej cały Sosnowiec, a potem, dzięki nagłośnieniu sprawy przez media, cała Polska. Bożena wróciła do cywilizacji jak gdyby nigdy nic, a na pytanie, co znalazła w lesie i jaka tajemnica kryła się za jej ucieczką, odpowiedzieć miał między innymi tworzony przez Krystiana spektakl.

Po zakończeniu wywiadu zaczyna się próba do tego właśnie spektaklu, która pod nieobecność reżysera Krystiana staje się okazją do wyrażenia obaw i wątpliwości związanych z procesem twórczym i stanem przedstawienia. Jak się bowiem okazuje, nie wypracowano jeszcze żadnego tekstu czy struktury i wszystko opiera się na samodzielnie wymyślonych, luźnych i raczej ze sobą niepowiązanych aktorskich improwizacjach oraz szkicowo zarysowanych scenach. Widzimy to, kiedy aktorzy przechodzą do zaprezentowania kapitalnie przerysowanego fragmentu powstającego spektaklu, inscenizującego palenie na stosie Katarzyny Włodyczkowej z Zagłębia, uznanej w XVII wieku za czarownicę. Wprowadzający w sytuację narrator, streszczający z mieszaniną egzaltacji i wyższości napięcie pomiędzy kobietą a wspólnotą, oraz umierająca z godną podziwu wyrazistością i emfazą aktorka – w połączeniu z płomieniami zrobionymi z bibuły przyczepionej do wentylatora – dają efekt komiczny.

Próby trwają już ponad rok, a premiera ma się odbyć za niespełna tydzień. Coraz bardziej sfrustrowanemu tym jednemu z aktorów (Paweł Charyton) drugi (Tomasz Kocuj) ze spokojem doradzi, żeby zrobił tak jak on, czyli

poprosił jakiegoś znajomego dramaturga o napisanie mu tekstu. Zachęci go też, żeby wyszedł na scenę i „był po prostu sobą” – na co dostanie trzeźwą odpowiedź, że przecież to jest scena i tutaj nie można być naprawdę sobą.

Wedle relacji zespołu, na dotychczasowych próbach (które w pewnym momencie zaczęły odbywać się również w wolnym czasie wykonawców) aktorzy głównie słuchali egzaltowanych i coraz bardziej bełkotliwych monologów reżysera (sposób mówienia i gestykulacji Lupy brawurowo sparodiował Tomasz Kocuj) lub czytali przyniesione przez niego teksty i książki. Zarówno monologi, jak i teksty krążyły wokół tematu „radykalnego wybaczania”. Motywacją zachowania Bożeny była bowiem przekazywana międzypokoleniowo trauma związana z wojennymi przeżyciami jej babci. Była ona jedną z wielu kobiet zgwałconych przez żołnierzy wkraczającej do Sosnowca Armii Czerwonej. Babcia przebaczyła swojemu oprawcy, czego wnuczka nie potrafiła zrozumieć. Bożena kierowana wewnętrznym impulsem udała się więc na miejsce gwałtu, gdzie po kilkunastu godzinach miała ukazać się jej zbrodnia z przeszłości. Dowiemy się o tym jednak nie z reżyserowanego przez teatralną gwiazdę spektaklu, bo ten zostaje porzucony przez Krystiana rozczarowanego efektem pracy i w rezultacie odwołany tuż przed premierą, a z ust samej bohaterki, która opowie o tym zaczepiona przez jedną z aktorek, w trakcie sprzątania scenografii.

Od tego momentu opuszczeni przez reżysera wykonawcy będą wspólnie inscenizować poszczególne fragmenty z życia Bożeny: ukazanie się jej gwałtu w lesie, pojednanie z bratem, który wyjechał do Niemiec i zostawił ją przed laty samą z matką, wychowywanie nastoletniej córki czy przyśnione pogodzenie się Kaczyńskiego z Tuskiem przy łożu śmierci tego pierwszego. Powstające w ten sposób sceny są wynikiem impulsu aktorów, którzy postanowili stworzyć własną alternatywę wobec przedstawienia Krystiana i

stanowią ilustracje opowieści snutych przez tytułową bohaterkę.

Bożena – od zawsze mieszkanka niedużego miasta, ostatecznie pogodzona ze swoim życiem, pozbawiona nadmiernych marzeń i oczekiwań – w oczach artystów jest osobą niewyróżniającą się i doskonale typową. Perfumy skomponowane przez Magdę, które mają oddać osobowość postaci, w którą się wciela, „pachną niczym". Jednocześnie rozmowa z Bożeną, która odbywa się na zgliszczach odwołanego spektaklu, staje się dla aktorów okazją do wyrażenia własnych żalów, nadziei, aspiracji.

Persona. Ciało Bożeny jest więc po części obyczajową opowieścią o wychowywaniu się i pracy w prowincjonalnym mieście mającym swoją trudną historię i zmagającym się z kompleksami pomimo poczucia własnej, wyrazistej tożsamości. Pochodzącą z konserwatywnej rodziny Bożenę dużo mniej szokuje fakt, że jej brat okazał się gejem, niż to, że jego wybranek jest z Katowic. Kiedy po wyznaniu, że głosuje na PiS, widzi na twarzach aktorów konsternację, wyrzuca im, że ludzi nie interesują ich wydumane problemy związane ze sztuką czy kulturą, ale to, czy dalej będzie utrzymywany program osiemset plus. Wskazując na publiczność, zauważa też, że mogą nawet nie wiedzieć, kim w ogóle jest Krystian.

I choć, sądząc po reakcjach, widzowie raczej wiedzą, to nie muszą wcale wyłapać wszystkich teatralnych cytatów i środowiskowych nawiązań, których jest w spektaklu sporo. Bo oczywiście tematem przedstawienia Piaskowskiego i Sulimy jest także współczesny teatr: panująca w nim etyka pracy, instytucjonalna organizacja, rozumienie jego artystycznych celów, jego społeczne oddziaływanie czy podejmowanie przez niego zbiorowej i indywidualnej odpowiedzialności. Spektakl ukazuje też mechanizm autokolonizacji, jakim jest zapraszanie przez teatry spoza centrum sławnych reżyserów. „Może to dobrze, że tej premiery nie będzie – i tak by tutaj nikt

na ten spektaklu nie przyszedł, zagralibyśmy go pięć razy i dyrektor by go zdjął". To także jeden z procesów ułatwiających w teatrze stosowanie przemocy i nadużywanie władzy. Kiedy jedna z wykonawczyń powie, że dla niej sztuka jest ważniejsza od komfortu i bezpieczeństwa pracy aktora, ma przecież na myśli tyleż sztukę w ogólności, co tę konkretną sztukę, która może doprowadzić do przełomu w jej karierze. Ta krytyka odnosi się raczej do teatru w ogóle niż działalności Lupy, który po tym, jak zdobył sławę i wysoką pozycję w środowisku, pracował akurat tylko w dużych teatralnych ośrodkach. Twórcy demaskują mechanizm, w którym aspirujący do sławy i pozycji reżyserzy przyjeżdżają na prowincję i robią spektakle w swojej, czasem trudnej w odbiorze estetyce, nie dostosowując jej do potrzeb i oczekiwań lokalnej publiczności ani nie zastanawiając się nad nimi. Miejscowy kontekst, który wplatają w swoje spektakle, często wykorzystywany jest pretekstowo (Magda w pewnym momencie mówi, że chciałaby zagrać matkę małej Madzi, czyli, jej zdaniem, „współczesną Medeę"), a więc tak, jak Krystian traktuje Bożenę, która w niezrealizowanym przedstawieniu miała stać się nierealną figurą jego artystycznych eksploatacji.

W swoim spektaklu Piaskowski z Sulimą próbują tej kolonizacji uniknąć. Teatr i jego wewnętrzne, środowiskowe dyskusje wpisywane są w kontekst jednostkowy i lokalny, ale w sposób badający raczej kwestię nawarstwiających się stereotypów na temat Sosnowca i wynikających z nich kompleksów i wstydu niż kolonizujący jakąś kolejną związaną z tym miastem historię. Dzięki temu, mam wrażenie, twórcy unikają wsobności, a ich przedstawienie jest interesujące również dla tych, którzy niekoniecznie widzą drugie dno w stwierdzeniu, że musimy się nauczyć rozmawiać i pracować także z „osobami wyznającymi inną od naszej ideologię" (kwestia ta notabene pada w momencie PiS-owskiego coming outu Bożeny).

Piaskowski z Sulimą inscenizują historię nieudanego spektaklu o Bożenie w sposób niezwykle spójny i atrakcyjny. Zachowując główne cechy swojego stylu i nie rezygnując z charakterystycznego dla nich czarnego humoru, tworzą spektakl, który bardzo dobrze się ogląda i jest znacznie przystępniejszy niż inne ich produkcje. Nie widać tutaj żadnych metateatralnych szwów, rozciągania rytmu, przewrotnego rozmontowywania teatralnych postaci. Można powiedzieć, że twórcom bliżej tu do psychologicznych i społecznie wrażliwych *Aktorów prowincjonalnych* Agnieszki Holland niż jakichś naginających teatralne medium eksperymentów.

Mirosława Żak grająca „prawdziwą" Bożenę, jeśli spojrzymy na nią poza kontekstem spektaklu, również może być widziana w kontrze do fikcyjnej aktorki Magdy, która tylko szuka okazji do wyrwania się z Sosnowca. Uznana i doceniana Żak, która zdobyła pozycję i ukształtowała swoją aktorską tożsamość w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, obecnie pracuje na stałe w Sosnowcu. Nie tylko wspaniałą grą u Piaskowskiego i Sulimy udowadnia więc, że karierę, artystyczny rozwój i satysfakcjonującą pracę nad ważnymi spektaklami można znaleźć także tak zwanych prowincjonalnych teatrach.

Dialog, kontakt, porozumienie i w końcu wybaczenie wydają się osią przecinającą wszystkie warstwy spektaklu. Parodia monologu Krystiana kompromituje to, jak wykorzystuje on ideę „radykalnego wybaczenia" do narcystycznego radzenia sobie z własnym artystycznym ego. Twórcy pokazują więc, co się może stać z ideami w teatrze, kiedy zbytnio odrywają się one od rzeczywistości, służąc budowaniu indywidualistycznie zamkniętego w sobie artystycznego języka. W kontrze do tego Bożena wybacza bratu, który zostawił ją samą z matką po śmierci ojca, ten z kolei

wybacza siostrze, że nie wsparła go po jego coming oucie. Bożena musi porozumieć się z córką, gdy ta postanawia radykalnie zmienić swoją tożsamość.

Czy więc dialog, empatyczne wsłuchiwanie się i przede wszystkim wysiłek zrozumienia innego punktu widzenia, nawet jeśli radykalnie różni się on od naszego, jest receptą także na naprawę teatru? To pytanie spektakl pozostawia otwarte. Teatralne nawiązania i sceny o teatrze najczęściej podszyte są ironią i trudno do końca odczytać, czy coś jest tutaj mówione serio. Bożena zaakceptuje decyzję swojej babki dzięki zatrudnionemu w sosnowieckim teatrze medium, który za pomocą terapeutycznych technik ma rozładowywać psychicznie obciążenia nakładane w trakcie pracy na aktorów. Scena ta jest trochę stylizowana na ustawienia Hellingera z projektu *Świeże wiśnie* Anny Baumgart, gdzie miały one służyć przepracowaniu tematu obozowej pracy seksualnej – tylko do końca nie wiadomo, czy to parodia czy raczej wskazanie na wartościową inspirację. Nie formułuję tutaj jednak zarzutu, bo ten zabieg interpretuję jako próbę niepopadania w moralizatorstwo i autorytaryzm w dyskusji na temat zmian w teatrze. W ostatniej scenie spektaklu sam koncept „wybaczenia” zostanie zradykalizowany do potęgi. Aktorka, która miała grać Bożenę, przebiera się za Hitlera i najpierw wybacza Żydom zabitym przez nazistów w getcie, a potem sama pragnie ich wybaczenia. Znakiem rekoncyliacji ma być naprawa roztrzaskanego przez Niemców fortepianu – zapewne tego, na którym grał Szpilman. Wcielająca się w Hitlera Magda próbuje naprawić instrument srebrną taśmą klejącą i zachęca pozostałych, żeby jej pomogli. W atmosferze wzajemnej współpracy i wybaczania ofiary coraz ciaśniej otaczają i przytulają Hitlera, by ostatecznie go zjeść.

Scena ta wydaje się żenująca, ale jest to inscenizacja snu jednej z aktorek,

która wcześniej ostrzega, że sen jest „bardzo gruby” i pyta współpracowniczki i współpracowników, czy na pewno chcą go odegrać. Jeśli w spektaklu istnieją jakieś wyrażone mniej lub bardziej wprost wskazówki na temat tego, co zrobić, żeby teatr funkcjonował nieco lepiej, to może właśnie tutaj. Teatr byłby w tym rozumieniu miejscem inscenizacji nawet najbardziej radykalnych, przegiętych, ale często trudnych do wyrażenia i przedstawienia w innych miejscach tworów wyobraźni. Przy twórczej współpracy i nawet niezgodzie, ale wspólnej i wyraźnie zaznaczonej akceptacji. A może, jeśli chodzi o teatr, najbardziej sobie należy wziąć do serca padające kilka razy ze sceny zdanie, że powietrze jest tutaj strasznie zatęchłe. I najwyższy czas przewietrzyć.

Wzór cytowania:

Papuczys, Jakub, *Marzenia sosnowieckie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 180, https://didaskalia.pl/pl/artykul/marzenia-sosnowieckie.

Autor/ka

Jakub Papuczys

Jakub Papuczys – doktor nauk humanistycznych, interesuje się współczesnym teatrem i kulturową historią sportu, autor książki *Tour de France jako przedstawienie kulturowe* (2015).

Bibliografia

Kwaśniewska, Monika, *Między wolnością a manipulacją. Sytuacja aktorek i aktorów w „Factory 2”*, „Polish Theatre Journal” 2019, nr 1-2 (7-8)/, https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/195/898 [dostęp: 10.04.2024].

Waligóra, Katarzyna, *Joanna Szczepkowska przerywa spektakl*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020, nr 159, https://didaskalia.pl/pl/artykul/joanna-szczepkowska-przerywa-spektakl [dostęp: 10.04.2024].

Podcast o Teatrze, odcinek 30, *Krystian Lupa w Genewie* wyemitowany 3 lipca 2023, dostępny online: https://www.youtube.com/watch?v=isC3ulCkces [dostęp: 10.04.2024].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/marzenia-sosnowieckie*