

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/polityka-formy>

/ FESTIWALE

Polityka formy

Zofia Kowalska

57. Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontrapunkt w Szczecinie, 19-24 kwietnia 2024

Międzynarodowy Festiwal Teatralny Kontrapunkt przeszedł gruntowne reformy w każdym bodaj aspekcie. Tegoroczna edycja była pierwszą odsłoną jego nowego kształtu. Zmieniły się formuła (z corocznej na biennale), dyrekcja (dyrektorami zostali Jakub Skrzywanek i Tomasz Lewandowski, reprezentujący nowych organizatorów, czyli odpowiednio Teatr Współczesny w Szczecinie i Teatr Lalek Pleciuga), instytucje współpracujące oraz, jak się zdaje, sama idea tego, czym Kontrapunkt jest i czym mógłby być w przyszłości. Festiwal, oprócz części konkursowej, rozciągnął się na prawie dwa miesiące, a w jego ramach powstały dwa nowe spektakle - *Giselle*, *tańcz!* i lalkowy *Gong!*. W programie znalazło się sporo wydarzeń towarzyszących (część była adresowana także do dzieci i młodzieży), uliczne akcje performatywne odpowiadające siedmiu aktom miłosierdzia względem ciała czy bezpłatny koncert kretów Philippe'a Quesne'a. Osobom organizatorskim zależało na podkreśleniu, że festiwal przeznaczony jest nie

tylko dla krytyków i środowiska teatralnego, ale i lokalnej społeczności. Znacząco wzrosło finansowanie, co umożliwiło te wszystkie zmiany, a także przełożyło się m.in. na liczbę ciekawych propozycji zagranicznych, które stanowiły połowę spektakli uczestniczących w Międzynarodowym Konkursie Formy, trzonie festiwalu.

Jak pisze Marta Keil we wprowadzeniu do książki *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*: „Festiwal nigdy nie był politycznie neutralny czy wolny od politycznych oraz ekonomicznych uwarunkowań” (2017, s. 21). O Kontrapunkcie piszę z perspektywy widzki, skupiając się na spektaklach oraz ich, jak sędzę, wyjątkowo silnym politycznym wydźwięku. Na poziomie programu organizatorzy zdają się świadomie realizować polityczne cele: naświetlanie problemów, edukowanie, oddawanie przestrzeni oraz głosu osobom i ciałom zagrożonym wykluczeniem.

1.

Teatr niewidzialnych dzieci w reżyserii Przemysława Jaszczaka to opowieść o wychowującym się w domu dziecka Michale (Aleks Joński). Akcja dzieje się w Polsce w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a więc w czasie PRL-u, co staje się ważnym, lecz nieprzesłaniającym dziecięcych historii kontekstem.

Przedstawienie zostaje wpisane w narracyjną ramę – dorosły już Michał spisuje po latach historię swojego dzieciństwa. Joński przeskakuje między planami za pomocą hybrydowej lalki jednorękiej – nogi i dłoń lalkarza stają się kończynami postaci, drugą ręką trzyma on głowę lalki, do której przymocowany jest jej tors. Tak skonstruowanymi lalkami posługują się wszystkie osoby aktorskie wcielające się w podopiecznych Dębowego Lasu.

Głowy i oczy lalek są nieproporcjonalnie duże, a ich skóra i ubrania – szare z elementami neonowego pomarańcza.

Zasada kontrastu jest prosta i czytelna – plan lalkowy reprezentuje świat dzieci, plan aktorski – świat dorosłych. To wariacja dorosłych twórców na temat dziecięcej optyki. Lalki autorstwa Klaudii Laszczyk przypominają dziecięce rysunki, a w scenach, w których Michał zachwyca się z kosmosem i postacią Mirosława Hermaszewskiego, na scenę zjeżdżają kolorowe, świecące się planety.

Funkcjonowanie w domu dziecka nie jest pozbawione trudów ze względu na wadliwy system, kiepskie warunki bytowe oraz kondycję osób, które tam trafiają. Większość dzieci ma traumatyczną przeszłość, np. doświadczenia brutalnej przemocy fizycznej w rodzinie. Spektakl podchodzi do tych trudnych tematów z należytą powagą, jednak momentami skrzy humorem. Przełomowym wydarzeniem w akcji przedstawienia jest przybycie do Dębowego Lasu czternastoletniej Sylwii. Dzięki niej w ośrodku zawiązuje się grupa teatralna, która przygotowuje spektakl *Solidarność Niewidzialnych, czyli zwycięstwo*. Teatr jest tu potraktowany nie tylko jako narzędzie terapeutyczne, umożliwiające młodym ludziom rozwijanie umiejętności interpersonalnych, ale też jako przestrzeń rozpoznawania swojej tożsamości i samostanowienia – spektakl Teatru Niewidzialnych Dzieci opowiada o nich samych. Ze szczecińskiego spektaklu płynie subtelna nauka, żeby szanować osoby o odmiennym zdaniu i nie próbować zmieniać nikogo na siłę, także samego siebie. Nieśmiała koleżanka mająca problemy z publicznym wypowiedaniem się potraktowana jest tutaj z czułością i zrozumieniem.

Pewnego grudniowego poranka 1981 roku dzieci słyszą w telewizji komunikat o wprowadzeniu stanu wojennego. Wychodzą na ulicę zobaczyć, co się dzieje. Następuje bezpośrednie zderzenie z przemocą władzy; młodzi

aktorzy rozmawiają o brutalnym pacyfikowaniu strajków Solidarności, których są świadkami. Postanawiają, mimo wszystko, wystawić swoje przedstawienie. W momencie najwyższego napięcia emocjonalnego spektakl Jaszczaka urywa się. Aktorzy stają w rzędzie przodem do widowni i wychodzą z ról poprzez symboliczne odchylenie lalek od siebie i odsłonięcie twarzy. Po brechtowsku objaśniają, że chociaż mowa jest o wydarzeniach historycznych, to na świecie nieustannie są miejsca, gdzie trwają wojny, a bezpieczeństwo i wolność wypowiedzi są zagrożone. Opresja polityczna utrudnia istnienie sztuki, a nie jest romantyczną, martyrologiczną inspiracją do jej tworzenia.

2.

Antyseptyczna biała przestrzeń. W powietrzu unosi się zapach wybielacza. Barwione kostki lodu zawieszane nad sceną miarowo kapią na parkiet. Dwie czarne performerki szorują podłogę z brązowo-brunatnych plam. *Whitewashing* Rébekki Chaillon rozpoczyna się bardzo powoli. Nieznośną ciszę przerywa tylko pisk ciał ocierających się o podłogę, odgłosy przelewanych chemikaliów, oddechy performerek. Chaillon stopniowo rozbiera się i pokrywa swoje ciało białą farbą, literalnie i dosadnie ilustrując tytuł spektaklu. „Whitewashing” to termin odnoszący się do praktyki obsadzania białych ciał w rolach pisanych na osoby kolorowe. Można jednak rozumieć go jeszcze szerzej jako kulturowe ubielanie. Białość i cechy z nią związane postrzegane są jako element kanonu piękna, wobec czego kolorowe kobiety często próbują się do niego dostosować, np. ukrywając swoje naturalnie kręcone włosy. Jest to tematyzowane w jednej z późniejszych scen, kiedy Chaillon prosi widzki i widzów o wyrywanie z gazet sylwetek czarnych osób i zawieszanie ich na jej długich warkoczach, które jak pajęczyna rozciągają się w scenografii. Czarne ciała stają się widoczne, ale

można też zauważyć, że sporo z nich poddanych jest komputerowemu retuszowi, który rozjaśnia ich skórę.

Równie istotna jest rola drugiej performerki, Aurore Déon, która wprowadza przeciwwagę. To kobieta, która walczy, aby nie poddać się kanonowi kobiecej urody. Zmywa z Chaillon białą farbę i zaplata jej w akcie siostrzeństwa kilka kilkumetrowych warkoczy. Włosy to bardzo ważny element czarnej kultury, ściśle związany z historią, ale i typem skrętu włosów, dla których przeznaczone są konkretne fryzury. Déon rozpoczyna poetycki monolog o fetyszyzowaniu i seksualizowaniu czarnych kobiecych ciał, porównywanych do kawy czy gorzkiej czekolady, które znieubiła przez te skojarzenia.

Chaillon ściąga upiorne białe soczewki. Uśmiechnięta, wita się z publicznością i dołącza do drugiej performerki. Przegląda magazyny i odczytuje na głos ogłoszenia matrymonialne, w których niepokojąco często mowa jest o poszukiwaniu czarnych, „egzotycznych” partnerek. Performerka posługuje się w tej scenie łamanym polskim, co jest wieloznaczne. Podkreśla współudział Polski w podtrzymywaniu kolonialnego porządku świata. Za ciekawy uważam kontekst grania tego spektaklu w Polsce, która jest krajem dosyć jednorodnym etnicznie i gdzie świadomość na temat czarności jest niska.

3.

Tytuł *The Making of Pinocchio* jest dwuznaczny. Z jednej strony odnosi się do procesu powstawania spektaklu o Pinokiu, który jest tematyzowany w ramach przedstawienia. Z drugiej – do opowieści o stawaniu się i kształtowaniu własnej tożsamości. Inspiracją był motyw drewnianej lalki,

która chciała stać się prawdziwym chłopcem. W spektaklu bohater powieści Carla Collodiego jest alegorią transpłciowości, ale nieco bardziej zniuansowaną, niż może się to wydawać. Koncepcja bycia „prawdziwym” chłopcem zostaje wyśmiana. Oryginalna historia Pinokia jest tylko luźnym punktem wyjścia dla bardzo nieokreślonego i nieuchwytnego punktu dojścia.

Duet osób autorskich, Rosana Cade i Ivor MacAskill, to para w prawdziwym życiu. W autoteatralnej formule opowiadają o swojej relacji i o tym, jak zmieniała się przez lata – ich związek rozpoczął się, kiedy obie osoby identyfikowały się jako kobiety i lesbijki. Później Ivor zrobił coming out jako transmężczyzna, rozpoczął tranzycję, co z kolei do rozważań nad płcią zainspirowało Rosanę, które obecnie określa się jako osoba niebinarna.

W warstwie formalnej przedstawienie czerpie z popkultury, programów telewizyjnych typu talk-show, różnych gatunków filmowych oraz teatru lalek i ożywionej formy. Sceny, w których inscenizowana jest historia Pinokia, realizowane są za pomocą kamery ustawionej z boku, po prawej stronie sceny. Osoby grają do obiektywu, a widzowie oglądają efekt na projekcji wyświetlanej nad sceną. Jest w tych etiudach dużo pomysłów kuglarsko-cyrkowych, animacji form takich jak drewniane patyki oraz zabawy z perspektywą, dzięki której na filmie jedna postać wydaje się wielka, a druga malutka. Tematem staje się też reżyseria, zostaje przedstawiony proces myślowy, który towarzyszy powstawaniu kolejnych scen, np. gdy osoby twórcze wspólnie zastanawiają się, jak ukazać Wyspę Radości i „improvizują” na jej temat. Historie z oryginalnego *Pinokia* są poddane bardzo twórczej i zaskakującej reinterpretacji, często w kluczu odsyłającym do sfery seksualności czy nawet praktyk BDSM. Dzieje się tak np. w rozgrywanej w wyściełanym czerwona wegańska skórą sekretnym pokoju etiudzie o inicjacji seksualnej Pinokia, którego partnerem jest Jakub

Skrzywanek.

Spektakl ma też wymiar edukacyjny. Krótko zostaje wyjaśnione, czym jest niebinarność oraz korekta płci. MacAskill zwraca uwagę na swój przywilej tranzycji, ponieważ wieloetapowy proces wiąże się z dużym nakładem finansowym, a w Szkocji, podobnie jak w Polsce, nie jest refundowany. Poddana refleksji jest także kwestia płci jako takiej. Obie osoby płciowość rozumieją jako coś płynnego. Nie ma czegoś takiego jak „prawdziwy chłopiec” czy „prawdziwa dziewczynka”. Pinokio jest zarówno chłopcem, jak i lalką, kawałkiem drewna, drzewem i milionem różnych innych rzeczy. Mutuje, przenika się z naturą i materią nieożywioną. Queerowa tożsamość wymyka się sztywnym normatywnym schematom, a jej granice nie są domknięte. Dobrze pokazuje to scena, w której Cade i MacAskill łączą się ze sobą za pomocą drewnianych kijków i modułowych otworów w kostiumach, stając się monstrualnym queerowym dwuciałem.

Wreszcie, *The Making of Pinocchio* to przedstawienie będące pomnikiem miłości Rosany i Ivora. Poznali się poprzez teatr (a dokładniej w szkole teatralnej) i jest on ważnym elementem ich relacji. Celebrują swoją seksualność, potencjał zmiany, która nie jest postrzegana w kategoriach trudu, a jako naturalny i nieuchronny aspekt istnienia. To celebrowanie teatru jako medium, którego domeną jest metamorficzność. Tego spektaklu nie da się ukończyć, bo miłość jest nieskończona, a tożsamości nie da się nigdy ostatecznie ukonstytuować.

4.

W *After All Springville* Miet Warlop, oprócz jednej sceny niezrozumiałego bełkotu, nie pada ani jedno słowo. Spektakl obrazuje świat na dosłowną

chwile przed apokalipsą. Tematyka posthumanistyczna została ubrana w komiksową, slapstickową formę, pomysły inscenizacyjne zaskakują pomysłowością i absurdem tak bardzo, że ponure przesłanie to refleksja przychodząca dopiero po wyjściu z teatru.

Z początku na scenie znajduje się tylko sporych rozmiarów kartonowy dom – metonimia całego świata. Opiera się o niego skrzynka bezpiecznikowa, z której wystają nogi. Przedmioty są tu grane przez ludzi. Skrzynka żuje gumę. Różowy balonik na przemian pęcznieje i pęka. Scena rozciąga się w czasie, a każde kolejne nadmuchiwanie budzi coraz śmielsze śmiechy zdezorientowanej widowni. Komizm sytuacyjny, praca z tempem, rytmem, czasowością to główne składniki przedstawienia. Spektakl nie ma fabuły, składa się z luźno połączonych ze sobą widowiskowych gagów, co rusz coś wybucha, pęka, przewraca się, lecą iskry i dym. Głównymi bohaterami są obiekty-meble: wspomniana skrzynka bezpiecznikowa, nakryty stół, piecyk. Są także postaci ludzkie: mieszkaniec domku, nijaki everyman, a także bardzo wysoka postać grana przez dwie osoby. Mężczyzna, który udziela tej postaci swoich nóg, bełkocze (czego właściwie nie widać, widz może się jedynie domyślać), drugi siedzi mu na ramionach i dopasowuje ruch ust do dźwięku. Ta niepozorna scena bawi, ale chodzi w niej o atrofię języka, o jego nieprzystawalność do rzeczywistości. Jest też dobrą ilustracją dwupoziomowości *After All Springville*, które w groteskowy sposób opowiada o końcu świata.

Spektakl wieńczy scena, w której ogromne dmuchane rury rozsadzają domek i wypełniają całą dostępną im przestrzeń, pną się po kolejnych rzędach widowni, po ludziach. Nieożywiona, plastikowa materia zwycięża.

5.

W *Czarnoksiężniku OZIE* poznańskiego Teatru Animacji całkowicie odrzucono imaginarium obrazków-klisz, jakie kojarzą się z filmem z Judy Garland z 1939 roku. Konrad Dworakowski wydobył z powieści Franka L. Bauma motyw napięcia między jednostką a jej otoczeniem. Wkraczanie do Krainy Oz zostało w spektaklu potraktowane jako pojemna metafora socjalizacji, siłowe wtłaczanie w różne normy. Wszystkie aktorki i aktorzy tworzą zgrany energetycznie chór Dorotek. W identycznych czarnych perukach i srebrnych fartuchach wykonują grupowe choreografie, śpiewają. Wcielają się też oczywiście w pozostałe postacie, ale pod spodem pozostają Dorotkami - bo wszyscy jesteśmy tak samo zagubieni jak dziewczynka, którą zniecka porwała trąba powietrzna i wywiała daleko od domu.

W dojrzały sposób traktowany jest młody widz, któremu zadaje się trudne pytania, np. o sensowność odczuwania dumy ze swojego pochodzenia. W spektaklu postacią wprowadzającą wątek patriotyzmu jest Strach na Wróble. Ma kompleksy na punkcie swojej inteligencji, stoi w miejscu i nie jest w stanie się z niego ruszyć. „Powtarzam to, czego mnie nauczili”, mówi owinięty taśmą, na której wypisany jest tekst *Katechizmu polskiego dziecka* Władysława Bełzy. Poruszone są też codzienne problemy młodzieży. Lew jest nieprzyjemnym klasowym łobuzem, bo w ten sposób maskuje swoje lęki, a Blaszyński Drwal jest samotnikiem szukającym oparcia w internecie i grach komputerowych.

Ciekawie wykreowana jest także postać Czarnoksiężnika, polityka, autorytarnego władcy krainy. Z początku oglądamy go jako element projekcji, awatar. Władza twardą ręką, jest wrogo nastawiony do obywateli. Momentami Oz przypomina wręcz państwo policyjne - wobec osób

kwestionujących porządek stosowane są represje, do ekipy bohaterów chcących porozmawiać z Ozem mierzy się z karabinu. Ostatecznie Czarnoksiężnik pojawia się na scenie... i też okazuje się jedną z Dorotek, niepewną siebie, obawiającą się oceny innych.

Zasada choreograficznej spójności, synchronów i ech, na której zbudowany jest spektakl, współgra z przesłaniem – skutecznie przeciwstawić się systemowi może dopiero zgrana grupa. Przedstawienie kończy się odważnym wezwaniem „Dorotki wszystkich krajów, łączcie się!” nawiązującym do *Manifestu komunistycznego*. Nie sposób odmówić przedstawieniu Dworakowskiego wymowy wręcz socjalistycznej.

Polityczna odpowiedzialność, jaką obarczona jest instytucja festiwalu teatralnego, realizuje się w próbie dotarcia Kontrapunktu do różnych grup społecznych, w tym do społeczności lokalnych, ale jednocześnie silnie akcentowany jest szerszy kontekst. Poruszone w spektaklach problemy dotyczyły newralgicznych kwestii, ukazana została perspektywa osób niewidzialnych i niesłyszalnych. Festiwal wskazuje, co jest istotne i wymaga społecznej uwagi. Według Keil „warunkiem niezbędnym dla sukcesu realizacji festiwalowego programu jest [...] umiejętność trafnego sytuowania go w perspektywie globalnej” (2017, s. 32). Zdecydowanie można zatem powiedzieć, że ta operacja na żywym organizmie (queerowym, nienormatywnym i uciśnionym) przebiegła pomyślnie.

Wzór cytowania:

Kowalska, Zofia, *Polityka formy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/polityka-formy>.

Autor/ka

Zofia Kowalska - studentka teatrologii UJ.

Bibliografia

Keil, Marta, *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa-Lublin, 2017.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/polityka-formy>