

Z numeru: **Didaskalia 181/182**

Data wydania: czerwiec - sierpień 2024

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozklad>

/ FESTIWALE

## Rozkład

Magdalena Kubacka

Julia Siwy

Alicja Stachulska

Julia Tokarczyk

28. Międzynarodowy Festiwal Kontakt w Toruniu, 31 maja - 7 czerwca 2024

Tegoroczna edycja Kontaktu obfitowała w ciekawe propozycje. W pierwszych obejrzanych przez nas spektaklach dostrzegłyśmy temat rozkładu, który w miarę oglądania kolejnych przedstawień ewoluował i nabierał nowych znaczeń. Rozkład rozumiemy dwojako. Po pierwsze jako temat - kiedy punktem wyjścia spektaklu jest zniszczenie czy śmierć. Po drugie w kontekście formy czy konwencji - dostrzegamy go w sposobie prowadzenia narracji czy budowania postaci, a także w warstwie wizualnej.

W tę perspektywę wpisują się zaproszone na Kontakt zarówno zagraniczne, jak i polskie produkcje. Kolejność oglądania miała znaczenie, jeśli chodzi o nasz afektywny odbiór; spektakle wchodziły ze sobą w relacje, dlatego napiszemy o nich chronologicznie. Wychodzimy więc od zagranicznych

spektakli, jednak opiszemy też polskie produkcje, wielokrotnie już recenzowane i goszczące na innych festiwalach: *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję* Mateusza Pakuły i *Niepokój* przychodzi o zmierzchu w reżyserii Małgorzaty Wdowik. Zdecydowałyśmy się na to, ponieważ, jak sądzimy, przyjęty przez nas klucz interpretacyjny wydobył z nich nowe znaczenia.

\*\*\*

Po oficjalnym otwarciu festiwalu, bez zmiany świateł, przy całkowicie oświetlonej widowni, na scenę wyszła naga aktorka (Aistė Zabotkaitė). Podobnie jak wypowiadający się wcześniej marszałek województwa kujawsko-pomorskiego Piotr Całbecki czy prezydent Torunia Paweł Gulewski, przywitała widownię. Przed jej wejściem marszałek wygłosił przemowę o Toruniu – europejskiej stolicy teatralnej, a ona przedstawiła się jako Oliver Frljić – nie-obywatel Europy, co zabrzmiało jak ironiczny komentarz do wypowiedzi przedmówcy. Tak rozpoczął się pierwszy spektakl Kontakt, czyli *Przemiana* w reżyserii Olivera Frljicia z Lietuvos Nacionalinis Dramos Teatras w Wilnie.

Bazą spektaklu jest *Przemiana* Franza Kafki. Reżyser odczytał ją w perspektywie nieuchronnie zbliżającej się zagłady ludzkości. Na spotkaniu z publicznością mówił o lękach związanych z niepoohamowanym rozwojem sztucznej inteligencji, katastrofą klimatyczną i wojną w Ukrainie. Punktem wyjścia dla spektaklu jest więc wizja ludzkości zmierzającej ku rozkładowi i zniszczeniu. W tej sytuacji rolą sztuki staje się celebrowanie procesu rozpadu.

W opowieści, której głównym bohaterem jest Gregor Samsa, przegląda się cała społeczność Kafkowskiego świata. Przemienionego w karalucha mężczyznę grają na zmianę różni aktorzy i aktorki. W tekście Kafki Samsa

jest figurą, z którą mamy się utożsamić. W spektaklu Frljicia figura ta zwraca się przeciwko nam, stawiając widownię w pozycji opresorów. Reżyser buduje narrację, w której to my jako społeczeństwo jesteśmy odpowiedzialni za nadchodzącą zagładę – to my jesteśmy szkodnikami, z którymi chcemy walczyć. Frljić z brutalną szczerością życzy nam „wesołej wojny nuklearnej” – taki napis pojawia się na projekcji z tyłu sceny.

Estetyka spektaklu nawiązuje do postapokaliptycznej wizji świata. Kostiumy (Morta Nakaité) to zwykle czarne i ciemnozielone ubrania, które budzą skojarzenia z odzieżą militarną. Scenografia Igora Pauški to stary fortepian i kilka szklanych gablot, do których wchodzi aktorzy i aktorki, niejednokrotnie kreując sytuację przemocową, na przykład zamykają w gablocie aktorkę i rzucają w nią butami, wywołując obawę, że szyba się rozbije i porani kobietę. Obsada niemal cały czas wykonuje kolejne partytury ruchowe, które kojarzą się z opresyjnymi sytuacjami z różnych sfer życia: wyciąganie przez agresywnego policjanta pojedynczych osób z biegnącego tłumu; składanie zeznań w sądzie; upokarzające rozmowy między rodzicami a dzieckiem. Ruch sceniczny układa się w swoistą choreografię władzy, z której wyłania się przemoc. Postapokaliptyczną wizję podkreślają operujące kontrastem światła, sprawiające, że postaci czasem przypominają cienie.

Postkatastroficzny porządek najlepiej ilustruje scena „muzealna”, w której zamknięci w gablotach aktorzy i aktorki odgrywają ostatnich przedstawicieli swojego gatunku. Wówczas po scenie chodzi pies (o imieniu Mira), a z offu słychać głos, symulujący wypowiedź zwierzęcia, które oprowadza nas po mrocznej wystawie. Tematyzowany jest ludzki egoizm i szeroko rozumiane wykluczanie innych gatunków z różnych sfer życia.

Spektakl kończy scena koncertu, którego widzami są martwe karaluchy siedzące na mikrowidowni – widoczne są na projekcji, w której przeglądamy

się my, widzowie wciśnięci w takie same eleganckie, czerwone fotele. Zespół aktorski odwrócony tyłem do publiczności gra na instrumentach dynamiczną symfonię grozy. Płomienne czerwono-pomarańczowe reflektory ogarniają scenę rdzawą zorzą unicestwienia. To pieśń celebrująca zdegenerowanie świata, która przypomina o tym, że wciąż mamy wiele do stracenia.

\*\*\*

Podwojona teatralność ostatniej sceny *Przemiany* niejako wprowadza w zupełnie odmienny świat następnego spektaklu - *Doriana* w reżyserii Roberta Wilsona, zrealizowanego w Nacionalinis Kauno Dramos Teatras w Kownie. Drugiego dnia festiwalu, oglądając obydwa pokazy po sobie, można było odnieść wrażenie, że Wilson jest opozycji do nihilistycznej wizji Frlijcia. Zamiast afirmacji rozkładu świata, pokazuje rozkład jednostki, która desperacko próbuje przetrwać. U Frlijcia paradoksalnie działania mają wymiar wspólnotowy - odwołują się do odpowiedzialności zbiorowej. W spektaklu Wilsona osamotnionego bohatera otacza przede wszystkim forma, która determinuje istnienie scenicznego świata.

Spektakl na dwóch aktorów (Dainius Svobonas, Mantas Zemleckas) jest opowieścią, której bohaterami są powieściowi Dorian Grey i Basil Hallward oraz Oscar Wilde i Francis Bacon. W aktorach odbijają się wszystkie te osoby, jednak przypisane do tytułowego, mitycznego Doriana, momentami stają się przezroczyste i nierozróżnialne.

Wchodząc na widownię, widzimy scenę zasłoniętą kurtyną z cyrkowym obrazem - z czarno-białej spirali wyłania się rysunkowa twarz, pod którą widnieje napis „dorian”, zapisany na czerwono dziecięcym pismem. Brzmi piosenka Peggy Lee *The Alley Cat Song*, która będzie motywem całego spektaklu. Wytwarza się kabaretowa atmosfera, powstaje wrażenie, że za

chwile ktoś wyskoczy, rozerwie kurtyne i zaskoczy nas jakąś sztuczką. Tak się jednak nie dzieje. Scena i widownia zostają nagle wyciemnione, a przeszywający, głośny dźwięk, przypominający wypadek samochodowy, przerywa cyrkową melodię. Scena bardzo powoli się rozjaśnia, odsłaniając surrealistyczną pracownię malarską. Pojawia się postać niczym z filmu noir – w długim czarnym płaszczu i czarnym kapeluszu. Posługując się takimi właśnie kontrastami, Robert Wilson buduje świat *Doriana*. Wkłada do niego elementy rewii, cyrku, klasycznego amerykańskiego musicalu czy horroru. Tworzy teatr monumentalny, w którym wciąż zastosowanie mają malowane prospekty. Każda scena wrzuca widownię w zupełnie nową przestrzeń z imponującą scenografią. Słowa schodzą na drugi plan, a widowisko wywołuje czysty zachwyt nad magią teatru.

Konstelację wyrafinowanych obrazów dopełnia doskonale rzemiosło aktorskie Mantasa Zemleckasa i Dainiusa Svobonasa. Tutaj chcemy pozwolić sobie na bardziej osobiste przemyślenia. Jesteśmy zachwycone perfekcją, zaangażowaniem i sposobem obecności scenicznej aktorów. Niczym craigowskie nadmarionety, w swoich ruchach i gestach wydobyli „wdzięk”, wykonując precyzyjną choreografię. Ich ruch, mimo że niemal nie spotykają się na scenie, spaja ich ciała w jedno – Zemleckas i Svobonas, łącząc estetykę mimów, pantomimy i gwiazdorskiego sznytu, wygłaszają poetyckie monologi i śpiewają piosenki. Niejednokrotnie naruszają czwartą ścianę – zerkają na widownię, starają się ją oczarować i przestraszyć. Dzięki ekspresyjnej mimice i charakteryzacji rodem z *Gabinetu doktora Caligari* ich twarze stają się maskami. Aktorzy zmieniają stroje jak gwiazdy podczas koncertu. Każda z tych zmian niesie znaczenie i zarazem łączy się z estetyką danej sceny (kostiumy projektował Jacques Reynaud, a charakteryzacja jest dziełem Manu Halligan). Popis ten nie ma nic wspólnego z klasycznym aktorstwem dramatycznym czy realistycznym. Jest za to czystą, dopracowaną do perfekcji

formą, czerpiącą z groteski i ekspresjonizmu. Podczas rozmowy z twórcami Zemleckas opowiedział, że paradoksalnie, dopiero gdy ma ściśle wyznaczone przez reżysera ramy, czuje wolność artystyczną i zdecydowanie odnajduje się w takim aktorstwie.

Robert Wilson niczym architekt precyzyjnie projektuje swoje spektakle – praca zaczyna się ze ściśle określonym już scenariuszem. Reżyser w czasie rozmowy po spektaklu zaznaczał, że daje aktorom bardzo konkretne polecenia: „szybciej, wolniej, mocniej itd.”. Nie ustawia monologów wewnętrznych – nie ciekawi go psychologizacja postaci. Nie mówi aktorom, co mają myśleć albo czuć – daje im formę, którą mogą wypełnić, czym chcą.

Wątek artysty, pozostającego w ścisłej relacji z dziełem, można odnieść do samego reżysera. W takiej perspektywie *Dorian* staje się rozliczeniem Wilsona ze swoją twórczością i namysłem nad stanowiskiem, jakie artysta zajmuje wobec dzieła. Rozpad na autora i jego alter ego wpisane w postać przez cały spektakl ewoluuje i przybiera różne formy. Z czasem *Dorian* wymyka się spod kontroli – „I rise up and I walk with myself”, śpiewa hymn dzieła jako niezależnego bytu, który przetrwa śmierć autora. Emancypacja Doriana osiąga kulminację, gdy ten decyduje się na ostateczną destrukcję swojego stwórcy – „If I shoot you, not many would miss you”.

\*\*\*

*W Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję* Mateusz Pakuła konstruuje podwójnie rozszczepioną narrację. Naturalistyczne opisy postępującej choroby i nadchodzącej śmierci ojca łączy z krytyką środowiska zakorzenionego w tradycji katolickiej, które gloryfikuje cierpienie. Uruchamia się łańcuch rozkładu, zapoczątkowany obrazem trawionego przez

nowotwór ciała. Romantyzacja cierpienia wydaje się tu szczególnie absurdalna, a brak możliwości zakończenia tego procesu jest po prostu okrutny. Mówiąc wprost – spektakl staje się apelem o dostępność eutanazji.

Pisany w pierwszej osobie dziennik śmierci zmienia się w wielogłos czterech aktorów – następuje rozkład narracji i bohatera. Andrzej Plata wciela się w Mateusza Pakułę. Towarzyszy mu w tym Jan Jurkowski – mówi w imieniu Pakuły, ale gra również jego matkę i siostrę. W roli umierającego ojca występuje Wojciech Niemczyk. Wszystkie pozostałe postaci drugoplanowe, np. lekarza czy babcię Natalę, gra Szymon Mysłakowski. Dogłębne wejście w emocje bohaterów oraz realistyczne aktorstwo mieszają się z wręcz stand-upowym dowcipem i autoironią.

Konwencja spektaklu nawiązuje do kina – spektakl rozpoczyna piosenka *Skyfall*, towarzysząca wejściu na scenę postaci w garniturach jak z filmów z Bondem. Figura samca alfa kontrastuje z procesem ujawniania się męskiej wrażliwości i emocjonalności. W jednej z kluczowych scen spektaklu Plata w roli Pakuły po raz pierwszy mówi swojemu ojcu, że go kocha. Uczestniczenie w procesie umierania rozszczerza patriarchalne ramy i wyzwala emocjonalność. Równocześnie w prosty, ale dojmujący sposób Pakuła pokazuje, że dopiero w tak skrajnych sytuacjach pojawia się społeczne przyzwolenie na męską wrażliwość.

W rozmowie z osobami studiującymi, która odbyła się dzień po pokazie spektaklu, reżyser przyznał, że presja patriarchy dotykająca także mężczyzn jest dla niego ważnym tematem. Opisane wcześniej rozszczępienie narracji, oprócz uniwersalizacji przekazu, jest według Pakuły uzasadnieniem dla opowiedzenia rodzinnej historii. W rozmowie podkreślał, że społeczno-polityczny wymiar spektaklu pozwala na tak dużą intymność i bezpośrednie wejście w biografię. Granica między życiem a sztuką zaciera się, między

innymi poprzez obecność na scenie brata reżysera. Marcin Pakuła przez cały spektakl siedzi przy klawiszach – gra i przygląda się akcji: jest jak realny element obok steatralizowanego świata. Odzywa się dopiero w ostatniej scenie wybierania piosenek na pogrzeb ojca, która jest odtworzeniem prawdziwej rozmowy braci. Następnie światło gaśnie, a na ekranie wyświetlane są zdjęcia upamiętniające życie ojca – zaczyna się od fotografii chorego na szpitalnym łóżku, a kończy czarno-białym kadrem przedstawiającym małego chłopca. Jest to czuły i dojmujący moment ostatecznego zjednoczenia realności z fikcją.

\*\*\*

U Pakuły narracja prowadzona jest chronologicznie i wprost, pozostaje blisko życia i stanowi rzetelną relację procesu umierania. Chociaż temat śmierci łączy *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję* i kolejne festiwalowe przedstawienie, *Niepokój przychodzi o zmierzchu* w reżyserii Małgorzaty Wdowik z Wrocławskiego Teatru Pantomimy, to sposób przeprowadzenia tego tematu jest inny. W spektaklu Wdowik czułość i bliskość ustępują na rzecz zdystansowanej i chłodnej narracji, która budowana jest przede wszystkim dzięki scenografii.

Spektakl wpisany jest w konkretną przestrzeń – Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia, miejsce surowe, kojarzące się z halą magazynową. Festiwalowy pokaz odbył się w Teatrze im. Wilama Horzycy, na klasycznej scenie pudełkowej. Zmieniła się więc perspektywa odbioru, a próba pokazania katastrofizmu świata przedstawionego nie wywołała zamierzonego efektu. Natomiast dzięki odsłonięciu boków sceny, technicznych, często ukrytych elementów, wytwarza się potencjał na wydobycie beznadziei i zagrożenia, które kumulują się w zakamarkach pomiędzy kablami i głośnikami. Na początku z ciemnej zaśniewanej sceny bije



chłód, a wszystko widzimy tylko dzięki słabemu żółtemu światłu, które kolorem przypomina to rzucane przez latarnię uliczną.

W budowaniu nastroju pomaga muzyka, która współgrając ze światem przedstawionym, potęguje uczucie grozy. W tle wyświetlane są napisy, odzwierciedlające myśli głównej bohaterki. Na scenie znajdują się rzeźby przypominające wypchane, wychudzone zwierzęta. Z tyłu - przyczepa osłonięta przezroczystym tworzywem: postacie w środku wyglądają, jakby były umieszczone w sklepowej witrynie. Stoją nieruchomo, a za sprawą charakteryzacji (blade twarze, soczewki), przypominają lalki czy woskowe figury. W momencie rozpoczęcia akcji bohaterki i bohaterowie opuszczają przyczepę.

Przestrzeń jest odzwierciedleniem rozkładających się relacji rodzinnych, a także destrukcyjnej natury bohaterów, którzy chcąc otrząsnąć się po śmierci syna i brata, nieudolnie próbują powrócić do codziennego życia. W surrealistycznej narracji gubi się poczucie czasu. Nie jesteśmy w stanie wywnioskować, jak długo rodzina zapętłona jest w czyścicowym marazmie żałoby po zmarłym dziecku. Osoby aktorskie noszą czarne soczewki, a ich ruchy przypominają zombie, co dodatkowo odczłowiecza postaci i potęguje wrażenie niepokoju. Elementem jednoczącym bohaterów jest choreografia, przypominająca zaganianie bydła. Dopóki krowy żyją, jest zachowana powtarzalność codziennej rutyny, natomiast kiedy wyniszczone chorobą zwierzęta umierają, wszystko zaczyna jeszcze bardziej się rozpadać. Poetycko horrorową opowieść kończy efektownie spadający z góry śnieg. Postaci zamarzają w zajmowanych na scenie miejscach, zastygają w marazmie.

Forma spektaklu powoduje rozwarstwienie narracji. W surrealistycznym świecie nic nie jest jasne, a przez to, że każdy wizualny element można

odczytać symbolicznie, wytwarza się pole dla wielu interpretacji. Podobnie jest w sferze języka, którym posługują się postacie, i w napisach wyświetlanych z tyłu sceny. Opuszczenie tej teatralnej przestrzeni przynosi ulgę, ale jednocześnie pozostawia z wielością odczytań, które mogą powracać w koszmarach.

\*\*\*

Kolejny spektakl, który wpisuje się w temat rozkładu, to *invisibili* Auréliena Bory'ego (koncepcja, reżyseria, choreografia i scenografia). Oszczędna scenografia, ruch, muzyka i proste, ale precyzyjnie przemyślane zabiegi techniczne działają afektywnie i odróżniają spektakl od pozostałych - był to jedyny spektakl taneczny w programie festiwalu.

Na scenie widzimy leżącą dużą czarną ramę, obok niej organy, stolik oraz odłożone na stojakach saksofony. Zza kulisy wychodzi muzyk, Gianni Gebbia, który wyznaczać będzie rytm wszystkich wydarzeń scenicznych. Jest to moment przygotowania instrumentów oraz wydobycia pierwszego dźwięku z saksofonu. Spektakl rozpoczyna się jednak parę chwil później, kiedy leżąca na podłodze rama zaczyna się powoli unosić, ukazując skopiowany na płótnie średniowieczny fresk nieznanego autora - *Triumf śmierci* (eksponowany w Galleria Abatellis w Palermo).

W centrum fresku znajduje się Śmierć, która zbiera swoje żniwo, przejeżdżając przez wioskę na trupim koniu. Wokół niej jeszcze żywi śmiertelnicy, zgromadzeni w panice wywołanej jej widokiem. Reprezentują różne stany i pozycje społeczne, ale są równi wobec śmierci. Widzialność fresku i jego kształt zależą od oświetlenia, które zmienia się w trakcie spektaklu. W zależności od potrzeb dramaturgicznych, fresk staje się jaśniejszy, ciemniejszy lub jest podświetlany na różne kolory. Zostaje także

podwojony dzięki projekcji przedstawiającej ten sam obraz. Materiał pod projekcją wykonuje nieustanną choreografię, przez co dwa identyczne obrazy nie nakładają się na siebie w pełni, tworząc zakłócenia.

W spektaklu ruch opadającej i podnoszącej się ramy współgra z choreografią. W zastygłe na fresku postacie wcielają się osoby performujące, co staje się zasadą spektaklu. Tancerze i tancerki wchodzą w relacje z obrazem. Poprzez naśladowanie gestów widocznych na fresku poszerzone zostają historie, pozy i znaczenia. W jednej z sekwencji w ten sposób wydobyty zostaje temat nowotworu piersi. Początkowo jedna z tancerek naśladuje pozę kobiety z fresku, jednak następuje przesunięcie – tancerka, inaczej niż jej malowany pierwowzór, nie trzyma się za pierś. Scena ta rozwinięta zostaje w choreografię badania piersi w kierunku diagnozy nowotworu. Badanie przeprowadzają trzy pozostałe tancerki, ubrane w lekarskie kitle. Pogodzenie się z negatywną diagnozą symbolizuje scena sensualnego oddania się triumfującej śmierci z obrazu. Rama obniża się, zmieniając perspektywę sceny. Tancerka zostaje niejako wchłonięta w obraz, a podtrzymujący ją zza materiału inni współtańczący umieszczają jej ciało na namalowanym na fresku koniu – wierzchowcu Śmierci. Pomiedzy płaską postacią a żywym ciałem nawiązuje się zmysłowa relacja. W kulminacyjnym momencie oddania się w ramiona Śmierci tancerka przypomina umierającą w ekstazie św. Teresę z rzeźby Berniniego.

W *invisibili* poruszony zostaje także temat kryzysu uchodźczego. Najbardziej przejmujący moment to sekwencja, która nawiązuje do prób ucieczki drogą morską. Na scenę zostaje wniesiony ponton – cztery tancerki, podtrzymując i przechylając go w różnych pozycjach, imitują przeprawę przez morze. W łodzi próbuje się utrzymać osamotniony performer. Za każdym razem, gdy łódź gwałtownie opada na podłogę, słychać głośny, przejmujący dźwięk

trzaskania o fale. Tancerki mając władzę nad pontonem, ostatecznie wywracają go do góry dnem, wraz ze znajdującym się w nim tancerzem. Nie mamy pewności, czy udaje mu się przetrwać. Po chwili wydobywa się jednak spod pontonu i śpiewając rzewną pieśń, przechodzi przez morze – zwiewny, podświetlony materiał, animowany przez pozostałe osoby tańczące. Jak dowiadujemy się z pospektaklowej rozmowy z twórcami, ta scena nawiązuje do osobistych doświadczeń tancerza.

Symbolicznie prezentowane na scenie obrazy, połączone z monumentalnym freskiem *Triumfu śmierci* i potęgowane muzyką na żywo, sprawiają, że świat sceniczny pochłania ciała i zmysły osób na widowni. Niewidzialne i ukryte tematy, związane z ludzką egzystencją, w spektaklu zostają odsłonięte w sposób symboliczny. Reinterpretacja średniowiecznego fresku krąży wokół tematu śmierci w uwspółcześnionych kontekstach i dyskursach. Pomiedzy nami i ludźmi z obrazu wytwarza się więź, która przez wieki łączy nas w dążeniu do ostatecznego i wciąż niepoznanego przez człowieka momentu – do śmierci.

\*\*\*

Festiwal był dla nas miejscem rozmów, dyskusji i wymiany myśli. Był także okazją do odkrywania nowych teatralnych języków, które mniej lub bardziej nas ciekawiły czy zachwyciły. Nie sposób opisać wszystkich spektakli, dlatego zdecydowałyśmy się opisać te, które poruszyły nas najbardziej.

Na koniec chciałybyśmy odnieść się do kwestii werdyktu jury, z którym ze względów politycznych i etycznych się nie zgadzamy. Chodzi nam o przyznanie nagrody dla najciekawszej osobowości festiwalu. Nagrodę Prezydenta Miasta Pawła Gulewskiego przyznano Czułpan Chamatowej,

aktorce grającej w spektaklu *Kraina głuchych* w reżyserii Alvisa Hermanisa, z Nowego Teatru w Rydze. Chamatowa sprzeciwiając się putinowskiemu reżimowi, opuściła ojczyznę i wyjechała do Łotwy. Tam zaczęła współpracę z Hermanisem przy *Krainie głuchych*. Spektakl jest rekonstrukcją filmu o tym samym tytule (reż. Walery Todorowski, 1998), w którym Chamatowa grała główną rolę, tym samym rozpoczynając aktorską karierę. Przyznanie jej owej nagrody pieczętuje zezwolenie na budowanie w spektaklu sieci wątpliwych etycznie metafor.

Twórcy porównują sytuację wyjazdu Chamatowej z ojczystego kraju do znalezienia się słyszającej osoby w środowisku g/Głuchych. Słyszący aktorzy wcielają się w osoby g/Głuche, naśladowując ich sposób mówienia i porozumiewania się. Ta iluzja trwa aż do ukłonów, gdy zespół klaszcze w języku migowym. Naszym zdaniem spektakl Hermanisa narusza poprawność związaną z reprezentacją osób g/Głuchych i nie jest interesujący pod kątem zarówno merytorycznym, jak i artystycznym. Przytoczymy fragment wywiadu promującego spektakl:

Tomasz Domagała: Pomyślałem w czasie spektaklu, że Rita i Jaja równie dobrze mogłyby być dwoma połówkami tego samego jabłka, dwoma twarzami tej samej kobiety, która na skutek tego, co się w Rosji dzieje, pozostaje wewnątrz rozdartą: z jednej strony reaguje radykalnie negacją reżimu i ucieczką, z drugiej jest głucha na to, co się wokół niej dzieje, bo najłatwiej jest nie słyszeć...

Alvis Hermanis: Absolutnie, dlatego właśnie powiedziałem, że czasem moje spektakle są mądrzejsze ode mnie.

Zaproszenie tego spektaklu wydaje się nam gestem jedynie politycznym – zarówno promocja przedstawienia, jak i wywiad z Hermanisem czy rozmowa po pokazie orbitowały wokół sytuacji wyjazdu Chamatowej z Rosji i jej nowego miejsca w Łotwie. Rozmowa nie dotyczyła ani artystycznych aspektów spektaklu, ani kwestii związanych z interpretacją. Hermanis w końcu zapytany o reprezentację i potencjalne zaangażowanie osób g/Głuchych do spektaklu odpowiedział, że w jego teatrze aktorstwo jest o udawaniu, a do ról morderców nie trzeba przecież angażować prawdziwych kryminalistów. Takie porównanie uważamy za głęboko niepokojące i szkodliwe.

Wzór cytowania:

Kubacka, Magdalena; Siwy, Julia; Stachulska, Alicja; Tokarczyk, Julia, *Rozkład*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozklad>.

## **Autor/ka**

**Magdalena Kubacka** - studentka teatrologii UJ.

**Julia Siwy** - studentka performatyki UJ.

**Alicja Stachulska** - studentka teatrologii UJ.

**Julia Tokarczyk** - studentka teatrologii UJ.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/pl/artykul/rozklad>