

lekcja słuchania

Joanna Wichowska



Jaunais R'gas Teātris Marta z Błękitnego Wzgórza; fot. archiwum festiwalu

Czy fikcja przegrywa w teatrze z realnością? Program tegorocznej, jubileuszowej edycji Kontaktu zmuszał do postawienia na nowo pytania rodem z manifestów teatru dokumentalnego. Odpowiedź jest stronnicza i doraźna – stosuje się wyłącznie do tych kilkunastu przedstawień, które można było obejrzeć w Toruniu. W moim przekonaniu te spośród nich, które korzystały z materiału dokumentalnego, wyznaczyły górny pułap jakości Festiwalu. Dwa spektakle Alvisa Hermanisa, *Matki Teatru RO* w reżyserii Alize Zandwijk i *Vùng biên giới* Rimini Protokoll i Staatsschauspiel Dresden udowodniły, że fabuły układane przez życie mają w większy potencjał dramatyczny, krytyczny niż te dostępne w literaturze, a teatr oparty na autentycznych historiach potrafi sięgnąć takich obszarów współczesności i takich znaczeń, do których realizacje, powiedzmy, Czechowa, Mrożka czy Ravenhilla nie mają dostępu.

Za spektaklami Hermanisa, Rimini Protokoll i Teatru RO stoi podobna diagnoza. Kryzys tożsamości – jedna z poważniejszych chorób, na jaką cierpi współczesność – najmocniej dotyka tych, którym odebrano możliwość wypowiedzenia własnej opowieści: indywidualnych ludzi i całych społeczności, których własna opowieść została wchłonięta i zafałszowana przez dominujące narracje kulturowe, społeczne, historyczne. Rimini Protokoll udziela więc głosu Wietnamczykom żyjącym na niemiecko-czeskim pograniczu, Zandwijk – kobietom-emigrantkom z różnych części świata mieszkającym w Rotterdamie, a Hermanis – przemilczanemu przez lata doświadczeniu wojennemu i powojennemu Łotyszów.

Wykonawcy spektaklu *Vùng biên giới* („Didaskalia” pisały o nim w numerze 95), których Rimini Protokoll nazywa „ekspertami co-

dzienności”, relacjonują fragmenty swoich biografii z dystansem, powściągliwie, właściwie na zimno i skrajnie nieefektywnie. Ich działania podporządkowane są bardzo prostej partyturze – wnoszą na scenę kilka ilustracyjnych rekwizytów, młodzi objaśniają ze szczegółami topografię wielkiego targowiska, gdzie koncentruje się życie mniejszości wietnamskiej w Pradze, starsi opowiadają o upadku muru berlińskiego, o „reformach” Hô Chí Minha, o wojnie (bomby zrzucone na Wietnam to głuche wybuchy ciskanych o podłogę korkowych naboji). Nasza wiedza o Wietnamczykach streszczona jest w pierwszym obrazie spektaklu – handlarze sprzedający tandetne ciuchy z ulicznych straganów. Dwie godziny później, po wysłuchaniu – często wstrząsających – opowieści realnych ludzi, do tego pierwszego, stereotypowego obrazu nie ma już powrotu. Lekcja słuchania, jaką daje nam Rimini Protokoll, jest nie tylko lekcją innej kultury, ale przede wszystkim lekcją społecznej i antropologicznej wrażliwości.

Dramaturgia *Matek* (nagroda dla przedstawienia najlepiej ukazującego przemianę współczesnego świata) jest oparta na podobnym rodzaju napięciu między stereotypem a rzeczywistością i stosuje podobną, subwersywną strategię. Tradycyjny wizerunek kobiety – gotowanie, wychowywanie dzieci, w wolnym czasie babskie plotki – zostaje odwzorowany na scenie w skrajnej formie i rozsadzony od środka. Przestrzeń zaaranżowano na kształt wielkiej kuchni – z drewnianymi stołami dla gości/widzów i z zapachem przyrządzanego podczas spektaklu posiłku. Bohaterki zaczynają swoje „spotkanie przy garach” od przepisów na tradycyjne potrawy, dużo też mówią o macierzyństwie. Niby wszystko się zgadza, ale opowieści o pierwszej miesiączce, porodach, o matkach, babkach i córkach, o śmierci w końcu – są tak

bezwstydnie żywiołowe, bezpruderyjne, sensualne i wypełnione taką liczbą fizjologicznych szczegółów, że daleko wykraczają poza ramy stereotypowego obrazu kobiecości.

Podstawą kobiecej podmiotowości jest tu afirmacja ciała i jego doświadczeń, które w spektaklu pokazane są jako graniczne, inicjacyjne, ale nigdy – traumatyczne. Widzimy więc brawurowo odegraną akcję porodową – mowa jest o krwi i wodach płodowych, o lęku i bólu, ale opowieść rozbawia widownię do łez. Tabu zostaje rozbrojone. Ciało jest nie tylko tematem opowieści, cały czas prowadzi swoją własną opowieść. Barwne sukienki podkreślają obfite biodra i piersi; tańce, które pełnią rolę przerywnika opowieści, kipią zmysłowością. Kobiece ciało jest dla bohaterki przedstawienia przedmiotem nieklamanej dumy. Bez względu na to, czy młode, czy dojrzałe, bujne czy szczupłe – wydaje się nie tylko niezależne od presji kanonu urody rodem z kolorowych pism, ale też wolne od wszelkich ograniczeń, jakie nakłada na nie życie w społeczeństwie i cywilizacja. W swojej ekstremalnej vitalności jest niemal dzikie.

Kobiety, które Alice Zandwijk zgromadziła w swoim projekcie, przyjechały do Rotterdamu między innymi z Wenezueli, Iranu, Izraela, Nigerii. Kiedy opowiadają o babciach i ciotkach, żyjących w tradycyjnych – często represyjnych wobec kobiecej seksualności – społecznościach, pojawia się jasny komunikat, że świadome i afirmatywne doświadczanie własnej cielesności stało się dla bohaterki spektaklu możliwe dopiero na emigracji, w świecie Zachodu. To nieco propagandowe, pachnące postkolonialnym poczuciem wyższości założenie wygląda na intencję reżyserską i aktorkom jest, zdaje się, zupełnie obce. Łatwo ustępuje pod naporem intensywnej obecności trzynastu pięknych, radosnych kobiet o najróżniejszych odcieniach skóry, które o życiu swoich matek i babć mówią z ogromną czułością, zrozumieniem, nawet nostalgią – bez wartościowania. Staje się jasne, że pamięć o kulturze, z której pochodzą, jest drugim – obok narracji ciała – ważnym fundamentem ich tożsamości i źródłem ich siły.

Obraz kobiecości, jaki wyłania się ze spektaklu Zandwijk, przekraczając stereotyp, staje się bliski (jak zresztą podpowiada tytuł) archetypowi. Bohaterki i narratorki *Matek* tworzą razem coś w rodzaju zbiorowego portretu Wielkiej Bogini, opiekunki płodności, reprezentantki siły natury – troskliwej i nieokiełznanej, łagodnej i budzącej lęk, pragmatycznej i mającej dostęp do metafizycznych tajemnic. Ambivalencja figury Wielkiej Matki (opisywana szczegółowo przez Junga) nie jest jednak w przedstawieniu pokazana wprost: to, co widzimy i o czym opowiadają bohaterki, to zdecydowanie jasna strona faustowskiej „wiecznej kobiecości”. Jednocześnie jednak trudno pozbyć się wrażenia, że ten drugi, mroczny biegun jest tu również obecny, choć nie wspomina się o nim ani słowem, nie przywołuje żadnym obrazem. Spod radosnej, niemal ekstazy celebracji kobiecości zdają się dobiegać zupełnie inne głosy. Być może stąd bierze się, rzadki w teatrze, rodzaj dwukierunkowej reakcji: entuzjazm kobiet-opowiadaczek jest zaraźliwy, śmiechom na widowni towarzyszy jednak jakiś rodzaj trudno wytłumaczalnego wzruszenia. Podejrzewamy, że te kobiety nie mówią nam wszystkiego, a niewypowiedziane historie stają się równie ważne jak te, które słychać ze sceny.

Alvis Hermanis ma ogromny szacunek do rzeczywistości i dużą nieufność do teatralnych sztuczek. W *Marcie z Błękitnego Wzgórza* i *Dziadku* proces przekładania realnego życia na język teatru jest jawny, dokonuje się tu i teraz, na oczach widowni. Autentyczne opowieści rzeczywistych ludzi zostały okiełznane rygorystyczną formą, ale jednocześnie zachowują wartość dokumentu. To oczywiście jakiś rodzaj złudzenia: Hermanis nie stara się naśladować prawdziwego życia,

przywołuje je na scenie jakością opowiadania. Jego aktorzy są opowiadaczami doskonałymi. Ich sztuka – i podstawowa strategia reżysera – zasada się na radykalnej redukcji, wstrzeźliwości, zaufaniu logice opowiadanej historii i umiejętności kondensacji znaczeń. Na pierwszym planie jest słowo, opowieść, a widownia nie może nie ulec przymusowi słuchania.

Marta z Błękitnego Wzgórza wykorzystuje relacje poświęcone legendarnej łotewskiej uzdrowicielce, zebrane w zbiorze reportaży Janisa Arvidsa Plaudisa. Do Marty przez niemal półwiecze pielgrzymował cały naród: leczyła choroby ciała i duszy, pomagała odnaleźć zagubione przedmioty, czytała w myślach, przepowiadała przyszłość. Zmarła niespełna dziesięć lat temu, tuż po odzyskaniu przez Łotwę niepodległości. W przedstawieniu opowiada o niej dwunastu aktorów ubranych w przaśne, prowincjonalne ciuchy z lat siedemdziesiątych, upchniętych ciasno za długim stołem z surowego drewna. Ten obraz, niezmienny niemal przez cały czas trwania spektaklu, ma jednoznaczne, od pierwszej chwili czytelne odniesienia. Wyznawcy Marty prześcigają się w niezliczonych, szczegółowych opowieściach o jej zachowaniu, jej kotach, jej wiejskim obejściu, o czynionych przez nią cudach. Przytaczają jej słowa, udowadniają trafność jej przepowiedni, niektórzy opowiadają o własnym początkowym sceptycyzmie i późniejszym „nawróceniu”. Nawarstwiające się narracje z fragmentów życiorysu wiejskiej znachorki układają jakieś nowe, łotewskie ewangelie.

W tle fragmentarycznych opowieści o pogańskiej świętej Hermanis niemal mimochodem umieszcza wielką narrację historii. Ktoś wspomina, że Marta na początku lat pięćdziesiątych przepowiedziała śmierć wielkiego dygnitarza: jego nazwisko nie pada, przez krótką chwilę widać tylko twarz Stalina na zdjęciu. Mówi się też o tym, że do Marty przyjeżdżał po poradę Breżniew (choć zdaje się, że nawet nie znała rosyjskiego). Nie jest też przypadkiem, że zamieszkała na Błękitnym Wzgórzu. To miejsce o szczególnej mocy również dlatego, że rozegrało się tam – słyszymy – wiele istotnych dla historii Łotwy wydarzeń. Postać Marty stopniowo urasta do rangi symbolu – jest ona matką narodu, strażniczką łotewskiej tożsamości, w jej czasach zagrożonej w sposób bardzo dosłowny, a dzisiaj odbudowywanej na bardzo niepewnych i moralnie dwuznacznych fundamentach. Kluczowe pytanie spektaklu: „kim jesteśmy jako naród?” nie zostaje wypowiedziane słowami, ale streszczone w skromnym obrazie zamykającym przedstawienie. Scena jest już pusta, na blacie stołu widać figury ułożone z kostek cukru. Można się w nich dopatrzeć jakiegoś muru, jakiejś wieży, najbardziej jednak wyraźnym i niepokojącym kształtem jest swastyka.

Sceniczne tableau odwołujące się do ikonografii Ostatniej Wieczery zderzone zostało w spektaklu z obrazami należącymi do zupełnie innego porządku. Powtarzalność muzycznego leitmotiwu z filmu *Titanic* oraz scena, w której dwójka bohaterów nieporadnie odtwarza pozę, w jakiej na dziobie statku filmowani byli di Caprio i Winslet – to nie tylko zgrabny dowcip. Zatonięcie „Titanica” przesładowało też Martę – opowiada jeden ze świadków – i nikt nie potrafił zrozumieć, dlaczego. Jeśli przyjąć, że Marta rzeczywiście umiała zajrzeć w przyszłość, to jej obsesyjne opowieści o katastrofie statku trzeba uznać za proroctwo. Najprawdopodobniej proroctwo dla Łotwy, które właśnie teraz się spełnia. Katastrofa „Titanica” staje się metaforą sytuacji, w jakiej znajdują się ludzie zgromadzeni za rustykalnym stołem.

Tworzą oni kruchą wspólnotę, prowizorycznie zjednoczoną w kulcie i w żałobie po swojej świętej. Wspólnotę zapatrzoną w przeszłość, w teraźniejszość zupełnie zagubioną, bo pozbawioną kogoś, kto gotów byłby rozwiązać za nich wszystkie ich problemy. Marta nie została swoim wyznawcom żadnej Dobrej Nowiny. Jeden z opowiadaczy nosi koszulkę z nadrukiem po łotewsku, w tłumaczeniu napis brzmi:

www.nieszczęście.lv. To jeden z kilku znaków zaskakująco zjadliwej ironii, które Hermanis przemyślnie i oszczędnie rozmieszcza w swoim spektaklu, z pozoru tak pełnym ciepła, wyrozumiałości, niemal sentymentalnym. Ironia wymierzona jest bardzo precyzyjnie w społeczność, której przedstawiciele widzimy na scenie. W jej złudzenia, w jej nawyk zrzekania się odpowiedzialności za własne życie na rzecz jakiejś wyższej instancji, w jej nieumiejętność sprostania nowym czasom, które w przyspieszonym tempie unieważniły dotychczasowe wartości.

Do powyższych znaczeń Hermanis nie prowadzi prostą drogą. Jest specjalistą od nadzwyczaj subtelnych wprowadzania społecznych i politycznych tematów: nie pozwala im wybrzmieć w sposób bezpośredni, deklaracyjny. Można by nawet powiedzieć, że je przed widzem ukrywa, troszcząc się przede wszystkim o jego emocje, którymi zresztą potrafi umiejętnie sterować. Uwodzi więc urodą i egzotyką opowieści, każe jej słuchać z rosnącym zainteresowaniem, krok po kroku wymusza coraz głębszą empatię dla bohaterów, ale jednocześnie zwielokrotnia znaczenia, nie zatrzymuje się w bezpiecznym rejonie scenicznego konkretnego, narracyjnej dosłowności. W jego rękach prosta historia o ludowej znachorce i świadkach jej cudów niemal niepostrzeżenie zamienia się w celną alegorię łotewskiego społeczeństwa i jego problemów z samoidentyfikacją.

W drugim pokazywanym na Kontaktach spektaklu Hermanis podejmuje temat łotewskiej tożsamości dokładnie w tym miejscu, w którym zatrzymał się, realizując *Martę z Błękitnego Wzgórza*. Pytania, które w *Marcie...* zostały delikatnie zasugerowane, w *Dziadku* wysuwają się na pierwszy plan i rozrastają do rozmiarów tragicznych dylematów. Punktem wyjścia znowu są prawdziwe wspomnienia, tym razem zebrane przez aktora, Vilisa Daudziņa w trakcie poszukiwań śladów zaginionego w czasie II wojny światowej dziadka. Daudziņš go nie odnalazł, spotkał za to i wysłuchał trzech mężczyzn, z których każdy mógł być zaginionym (wszyscy czterej noszą to samo nazwisko). Będąc rezultatem tych spotkań trzy monologi tworzą panoramę ostatnich sześćdziesięciu lat historii Łotwy. Tragizm polega tu na tym, że są to trzy całkowicie odmienne, skonfliktowane wersje historii. Dziadek aktora mógł zatem należeć do Waffen SS, mógł być żołnierzem Armii Czerwonej, mógł też być sprytnym, pozbawionym konkretnych, politycznych preferencji koniunkturalistą, który przeżył, bo zawsze w ostatniej chwili udawało mu się znaleźć po „właściwej”, czyli akurat zwycięskiej stronie.

Daudziņšowi (nagroda dla najlepszego aktora festiwalu) wystarczy zamienić flanelową koszulę na rozciągnięty podkoszulek, albo dzinsy na domowy dres, by stworzyć na scenie pełne portrety trzech różnych postaci. Każda z nich mówi z nieco innym akcentem, wskazującym na konkretny region Łotwy, z którego pochodzi (dla polskiej widowni te niuanse są nierozpoznawalne). Inne ubranie, nieznaczne zmiany intonacji, kilka drobnych, charakterystycznych gestów – to właściwie tyle: aktor nie stosuje żadnych innych środków, by różnicować swoich bohaterów. Ich podobieństwo jest, oczywiście, celowe. Reprezentują odmienne warianty równie traumatycznego doświadczenia. Równoległość i równoważność ich losów jest najważniejszym – nie tylko dramaturgicznym, ale też etycznym – założeniem spektaklu.

Scenerię trzech opowieści jest to samo wnętrze małego mieszkania z oknem wychodzącym na ulicę (bardzo realistyczną – widzimy przejeżdżające samochody i przelatujące ptaki), wypełnionego tanimi meblami i setkami doniczek, rozstawionych na szafkach, stolikach, parapetach, podłodze. Na pierwszym planie leży sterta worków z ogrodniczą ziemią. Wszyscy trzej bohaterowie – bez względu na to, czy nadziei na niezależne łotewskie państwo upatrywali w Stalinie, czy

w Hitlerze, czy po prostu chcieli przeżyć – są znawcami i miłośnikami roślin. To kolejny mały podstęp Hermanisa: choć z ich opowieści wynika, że mają na sumieniu wiele wojennych potworności, tych mężczyzn nie można uznać za zwyrodniałców – skoro taką czułością potrafią otaczać kwiaty i zioła. Gromadzenie roślin, przygotowywanie kolejnych sadzonek wydaje się jednak w przypadku każdego z nich czynnością kompulsywną. Trauma wojennych wspomnień objawia się w nieświadomych gestach. Któryś z bohaterów dźga nożem worki z ziemią, inny rozsypuje ją wokół siebie, wspominając bombardowania. Hermanis, wychodząc od konkretnego szczegółu, buduje wymowną metaforę obsesji: pielęgnowanie roślin to grzebanie w ziemi, a ziemia to groby.

Można przypuszczać, że *Dziadek* jest dla Łotyszów przedstawieniem niesłuchanie bolesnym. Różne wersje łotewskiej historii Hermanis pokazuje bowiem w taki sposób, że wszystkie wydają się absolutnie uprawnione, równie dotkliwe i – bez względu na to, jak je postrzegają wyznawcy tego czy innego światopoglądu – w jednakowym stopniu konstytutywne dla narodowej tożsamości. Unika jakichkolwiek presupozycji, ocen, nawet komentarzy. Równoważąc trzy biografie przeciętnych ludzi uwikłanych w historię, zwraca uwagę raczej na fatalizm okoliczności dziejowych niż na osobistą odpowiedzialność bohaterów za dokonywane wybory. Fatum historii odciąża sumienie – z tą, nieco zbyt łatwą, tezę można by się kłócić, choć ostentacyjna bezstronność Hermanisa jest również na swój sposób imponująca. Szczególnie jeśli pamięta się, jak głęboko dzieli do dzisiaj Łotyszów pamięć i różne interpretacje historii. Przykładając do wydarzeń historycznych ludzką miarę, Hermanis odbiera podziałom i konfliktom siłę i zasadność. Podobnie jak to robił w *Marcie z Błękitnego Wzgórza*, zmusza do wysłuchania znanych historii na nowo, tworząc dla nich inne, nieoczywiste konteksty i uniemożliwiając łatwe ferowanie wyroków. Skupiając się na jednostkowym doświadczeniu, zwyczajnych bohaterów, próbuje włączyć każde z nich – na równych prawach – w obręb zbiorowej pamięci, która dotąd zawsze któreś z nich wykluczała. W swoich staraniach o uczynienie słyszalnymi historii z różnych powodów wypchniętych poza nawias obowiązującego dyskursu jest bliski twórcom *Matek i Vung biēn giō'i*.

Zestawienie spektakli przygotowanych w repertuarowym teatrze (Jaunais Rigas Teātris) przez znakomitych aktorów i reżysera o statusie europejskiej gwiazdy z przedstawieniami Rimini Protokoll i Teatru RO, w których aktorami i zarazem autorami scenariusza są amatorzy, może się wydawać karkołomne. Większa część festiwalowej publiczności prawdopodobnie uznałaby je za nadużycie, przyznając tym pierwszym rangę (wysokiej) sztuki, te drugie zaliczając do gatunku ciekawostek z pogranicza teatru i działalności społeczno-interwencyjnej. Protekcyjność, która stoi za takimi podziałami (najwyraźniej widoczny w chłodnej reakcji na spektakl Rimini Protokoll – niedostrzeżony zresztą również przez jury), była, na szczęście, obca organizatorom Festiwalu. *Vung biēn giō'i* oraz *Matki* znalazły się w nurcie konkursowym, obok przedstawień uznawanych za mistrzowskie. Kategoria profesjonalizmu, do której toruńska publiczność wydaje się mocno przywiązana, okazała się mało użyteczna. Dwie „nieprofesjonalne” produkcje – w tym samym stopniu, co przedstawienia Hermanisa – o kilka klas przewyższyły choćby spektakle Jerzego Jarockiego (*Tango Mroźka* z Teatru Narodowego), czy Thomasa Ostermeiera (*Cięcie Ravenhilla* z berlińskiej Schaubühne) – społeczną rangą tematu, prostotą i precyzją jego przeprowadzenia, gotowością podważenia nawyków i oczekiwań festiwalowej widowni, wartością poznawczą, a w końcu, najwyraźniej, odwagą myślenia o zadaniach, jakie dzisiaj ma do spełnienia teatr.