

wałbrzych

samobójstwa i zatrucia,



Był sobie Andrzej, Andrzej i Andrzej: Agnieszka Kwiecieńska; fot. Bartek Sowa

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

Gustaw Morcinek

łysek z pokładu idy

reżyseria: Radosław Rychcik, opracowanie tekstu i dramaturgia:

Jan Czapliński, opracowanie wizualne i kostiumy: Marta Stoces,

muzyka i wykonanie: Michał Lis, Piotr Lis,

premiera 12 czerwca 2010

Paweł Demirski

był sobie andrzej andrzej andrzej i andrzej

reżyseria: Monika Strzępka, scenografia: Michał Korchowicz,

muzyka: Jan Suświllo, premiera 22 maja 2010

Stara, zamknięta od 1998 roku kopalnia, w której Radek Rychcik zrealizował spektakl *łysek z pokładu Idy* na podstawie prozy Gustawa Morcinka, to miejsce samo w sobie bardzo teatralne oraz przesączone znaczeniami i kontekstami. Zrujnowane, odrapane, ale fascynujące swoją architekturą budynku oraz sale, w których „wszystko zostało tak jak ostatniego dnia pracy”, sprawiają wrażenie wielkiej, upiornej instalacji artystycznej podejmującej temat morderczej, unifikującej pracy z jednej strony oraz bezsensownej procedury zamykania podobnych zakładów pracy z drugiej. Wkrótce jednak z biednego muzeum kopalnia ma przemienić się w komercyjny kompleks muzealno-gastronomiczny – raj dla turystów, którzy między jednym a drugim budynkiem chętnie przekąszą frytki popijane piwem... Rychcik wykorzystał więc niesamowitą atmosferę tej przestrzeni w ostatnim momencie jej istnienia. Nie chciał jednak, by jej historia zdominowała spektakl, nadając mu wymiar polityczny i interwencyjny. Wątek kopalni wprowadzony na początku przez trzy dziewczyny (Angelika Cegielska, Małgorzata Łakomska, Ewelina Żak), wykrzykujące informacje na temat górniczych katastrof, zostaje urwany szybkim stwierdzeniem, że przedstawienie nie będzie ani o Wałbrzychu, ani o losie górników. Kopalnia staje się w nim bowiem metaforą laboratorium, w którym odnaleziono słowo streszczające całość ludzkiego doświadczenia, czyli „bezsens”. By udowodnić prawdziwość tej „ekspertyzy”, Rychcik przeprowadza na scenie krytyczną analizę „uniwersalnych” tematów zawartych w noweli Morcinka – „zaufanie”, „przyjaźń”, „miłość” – które stają się tytułami kolejnych części spektaklu. Jego przedstawienie pokazuje, że pod wysublimowaną maską tych szlachetnych uczuć kryją się bezwzględne popędy, a wszelkie relacje międzyludzkie mają u podstaw podział na pana i niewolnika. łysek staje się w spektaklu figurą innego, gorszego, dyskryminowanego, robotnika, „czarnucha”, zwierzęcia, Żyda – osobnikiem wyzwalamym i ogniskującym erotyczną fascynację przemocą, śmiercią i poniżeniem. Scena zamienia się w pole walki, w której trzy dziewczyny pastwią się nad łysem – wyzywają go, biją, uwodzą i odrzucają, zdradzają, wyśmiewają. Każdy ruch i gest wydaje się jednocześnie pieszczotą i ciosem, mieszaniną zabawy, rozkoszy i bólu – zadawanego nie tylko łyskowi, ale też sobie. Aktorzy przy dźwiękach granej na żywo muzyki tarzają się po ziemi, upadają, uderza-

Monika Kwaśniewska

czyli o „znanych, znanych” zgonach w wałbrzychu

ją się o ściany, brudzą się rozsypanym po scenie węglem. W końcu zmaltretowany fizycznie i psychicznie Łyszek popełnia samobójstwo, strzelając sobie w skroń – ostatecznie udowadniając tezę o bezsensie ludzkiej egzystencji.

Spektakl Rychcika, starając się powiedzieć coś o uniwersalnych uczuciach, o uniwersalnym losie, o uniwersalnych instynktach, zatrzymuje się na poziomie kilku ogólników. Szkoda, bo chyba dużo większym wyzwaniem byłoby nie czynienie kopalni modelem świata, a Łyska modelem innego, lecz właśnie przyjrzenie się temu, co w tej przestrzeni i tej historii jest wyjątkowe i idiomatyczne. O ile bowiem zgadzam się z tezą, że nowela *Łyszek z pokładu Idy* zamiast wyższych uczuć pokazuje relację władzy i dyskryminacji, to jednak wołałabym zobaczyć mechanizmy i kolejne kroki interpretacyjne prowadzące do tej tezy niż dość skrótową ogólnikową diagnozę. Nie da się jednak ukryć, że w spektaklu Rychcika jest coś uwodzącego. Oprócz tego, że reżyser zastosował w nim sprawdzoną już przez siebie w poprzednich spektaklach atrakcyjną formę teatralną, to jeszcze celuje w czułości widzów, sięga do najprostszych, często marginalizowanych i wstydlivych emocji. Efekt wzruszenia mija jednak dość szybko... *Łyszek z pokładu Idy* wydaje się więc – paradoksalnie – pierwszym krokiem ku modernizacji kopalni, łączy bowiem stare wnętrze z nowoczesną formą, proste, wzniosłe, lecz podane w lekkostrawnym sosie treści, łatwe, szybko konsumowane wzruszenie...

Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej tandemem Monika Strzępka i Paweł Demirski, w przeciwieństwie do przedstawienia Rychcika, to spektakl bardzo silnie zanurzony w konkretach, zaangażowany politycznie i społecznie. Autorzy stawiają pod pręgierzem krytycznej analizy politykę kulturalną w Polsce po 1989 roku. Podejmują kwestie autorytetów, czy raczej „świętych krów” życia kulturalnego, roli i odpowiedzialności artysty po 1989 roku, kondycji kina, teatru oraz aktorów w stolicy i na prowincji, recepcji własnych spektakli, tak zwanego dobrego smaku... Wprowadzając te wszystkie tematy, nie oszczędzają na czasie, nie dbają o spójność i klarowność pojedynczych wątków, angażują widzów w czasie przerw, prowokują bezpośrednie reakcje, słowem – eksploatują uwagę do granic wytrzymałości.

Choć spektakl podzielony jest na dwie części, z których jedna toczy się na pogrzebie „architekta wyobraźni”, a druga w piekle, trudno mówić tu o jakiegokolwiek spójnej, logicznej akcji. *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej* to raczej seria etiud – bezczelnych, obrzydliwych, złośliwych i zadziwiająco trafnych żartów – przerywanych estradowymi popisami wokalnymi i połączonych jedynie wspólną ramą scenograficzną, sytuacyjną i tematyczną. U Strzępki i Demirskiego granice racjonalności, spójnej tożsamości, dobrego smaku i grzeczności, przeciwko którym występują w spektaklu, jeśli w ogóle istnieją, to są z pewnością znacznie przesunięte i nadwątlone. Już punkt wyjścia przedstawienia jest perwersyjny – twórcy na potrzeby spektaklu uśmiercają bowiem żyjącą jeszcze legendę polskiego kina... Przedstawienie rozgrywa się bowiem w czasie pogrzebu słynnego reżysera filmowego, „architekta naszej wyobraźni” – tytułowego Andrzeja, który dostał Oscara. Na pogrzebie spotyka się śmietanka polskiego „życia artystycznego”: aktorka, która chciała grać tylko w starych

filmach, żeby wiedzieć, że są dobre (Mirosława Żak), wiecznie wzruszona gwiazda filmów architekta wyobraźni i zadziwiająco praktyczna dyrektorka prywatnego teatru w jednej osobie (Agnieszka Kwietniewska), podstarzały, bezczelny, przekonany o swej wielkości, rozkapryszony reżyser Kazimierz (Włodzimierz Dyła) i jego młodzieńcza towarzysza (Małgorzata Białek) – bynajmniej nie córka ani wnuczka. Cała czwórka z emfazą przeżywa śmierć mistrza. Szczerość ich żalu podważa jednak jawna zawiść i sztuczny patos lub po prostu zniecierpliwienie opóźniającym się pogrzebem (interesy czekają!). W towarzystwie mamy również przedstawiciela elity politycznej dążącego do likwidacji Ministerstwa Kultury (Rafał Kosowski), który w mowę pogrzebową wpłata podziękowanie dla ludzi kultury za to, że utorowali mu drogę, doprowadzając „wspólne dobro” do bankructwa finansowego i intelektualnego. Mimo że w spektaklu rzadko padają konkretne nazwiska, nietrudno domyślić się pierwowzorów poszczególnych postaci scenicznych. Nikomu przecież nie trzeba mówić, jakie nazwisko kryje się za kompulsywnie powtarzanym w tytule imieniem. Nie trzeba być też szczególnie błyskotliwym, by na scenie zobaczyć karykatury Kazimierza Kutza, Krystyny Jandy czy Leszka Balcerowicza... Spektakl uderza więc bezpośrednio w mit polskiej szkoły filmowej – sztuki, która, zdaniem jej przedstawicieli, formułuje zbiorową wyobraźnię i spełnia rolę narodowego autorytetu moralnego. Pogrzeb staje się bowiem również okazją do demonstracji przeciwników „architekta naszej wyobraźni” i elity kulturalnej kraju. Dwoje starszych aktorów z prowincji (Sabina Tumidalska i Jerzy Gronowski), Pan Smutny (Ryszard Węgrzyn) i łowca autografów (Daniel Chryc) mają żal do nich za to, że po 1989 roku wykorzystywali swój autorytet do wypowiedzi błahych, nie podejmując próby diagnozy nowego systemu, który, ich zdaniem, okazał się mocno rozczarowujący. Przytaczane w spektaklu wypowiedzi Wajdy na temat ekranizacji *Zemsty*, prezentacja do bólu snobistycznej postawy Kutza, który wysługuje się swoją młodą kochanką, uwodzi kobiety lubieżnymi żartami i propozycjami ról, bezczelnie obraża wszystkich wokół i, jak dziecko, domaga się podziwu, oraz scena, w której aktorka grająca Krystynę Jandę w stroju misia pieszczocho śpiewa piosenkę *Janek Wiśniewski padł* – tylko potwierdzają tę diagnozę. Ludzie, których postawa i twórczość miały niegdyś wymiar polityczny i krytyczny – dziś stają się ulubieńcami tłumów, produkującymi komercyjne hity.

O ile jednak opozycyjny potencjał ich sztuki po 1989 roku uciszył prawa rynku rozrywkowego – o tyle zmiana systemu, jak pokazują twórcy spektaklu, nie zmniejszyła wpływu, jaki na sferę sztuki wywiera dominująca ideologia. Druga część przedstawienia rozgrywa się bowiem w piekle, w którym ma powstać trzecia część *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza*, dotycząca kapitalizmu. Film zaczyna się od rekonstrukcji i transfiguracji, przypomnianej widzom w czasie przerwy, sceny z *Człowieka z marmuru*, w której bohaterce odbiera się możliwość realizacji obrazu o Bierucie. Trzecia część filmu miała by bowiem pokazać, że w epoce wolnych mediów film o robotniku i buntowniku również nie zostałby zrealizowany. Co więcej, twórcy spektaklu w miejsce Bieruta stawiają Guillermo Fariñas – kubańskiego dysydenta – twierdząc, że jest on bliższy widzowi niż polski robotnik. Ten gest wydaje się uderzać we wciąż istniejący podział polskiego demokratycznego społeczeństwa na elity i robotników, czyniący

tych ostatnich niegodnymi zainteresowania. Robotnik, by móc stać się bohaterem filmu Wajdy, musiał „mieć prawie wyższe wykształcenie, dobre maniery i właściwie nie być robotnikiem”, dziś zaś powinien być obcokrajowcem. Używając dobrze znanej sceny z *Człowieka z marmuru*, Strzépka i Demirski pokazują więc, że to, co miało zostać pożegnane wraz z PRL-em, choć ukryte za fasadą wolności i demokracji, nadal decyduje o układach społecznych i politycznych. Właśnie dlatego, Fariñas, który zagłodził się na śmierć protestując przeciw reżimowi, ma żal do Wajdy, że nie nakręcił trzeciej części filmu, bo gdyby zobaczył w nim, jak wygląda raj demokracji i kapitalizmu – nie umierałby za niego. Kapitalizm i wolny rynek zdominował bowiem nie tylko pojedynczych ludzi, ale całe obszary kultury. Zamiast zaangażowanego politycznie filmu – telewizja wybrałaby dziś bowiem komercyjną, lekką i przyjemną, poprawną politycznie rozrywkę, utrwalającą podziały klasowe, promującą sukces i bogactwo.

Zamiast filmu o Bierucie czy Fariñasie nakręciłaby więc serial o życiu rodziny znanego polityka i jego syna-filmowca. Zainscenizowana zaraz po epizodzie z *Człowieka z marmuru* tendencyjna scenka wizyty bohaterki filmu Wajdy w domu ministra kultury przedstawia życie elit jako pozbawiony problemów raj, w którym wszyscy noszą na twarzach sztuczne uśmiechy i należą do Ligi Dżentelmenów. Ta sama sekwencja zostaje odegrana kilkakrotnie, z każdym powtórzeniem coraz dobitniej ujawniając obłudę i poczucie wyższości elit zapętlonych w nic nie znaczących scenariuszach, słowach i zachowaniach wciąż relacjonowanych przez media. Na koniec wszyscy bohaterowie filmu zakładają kostiumy misiów pieszczołów. Elity są więc grupą pluszowych zabawia-czy, wypowiadających tendencyjne zdania o traumach narodowych, wciąż „przeżywających” tragedię „polskiej inteligencji” w Katyniu, kryjących za milusińską maską głęboką pogardę w stosunku do podziwianych ich mas. Ci zaś, którzy mają inne poglądy, albo szybko dają się uwieść ekskluzywnemu życiu gwiazd, albo są pozbawiani prawa głosu. W ostatnim powtórzeniu głosu Fariñas, Pana Smutnego, Młodej Dziewczyny i aktorów z prowincji zostają wyciszone – niczym fonia w telewizorze. Przeciwnicy mogą jedynie bezsilnie poruszać ustami, wystawiając się na śmieszność. Sielski mit wolności i dobrobytu, który miał się urzeczywistnić w demokratycznej Polsce, okazał się mitem dla wybranych, głęboko rozczarowującym i deprecjonującym tych, którzy wybrani nie są.

Kwestia poziomu i tematyki publicznej dyskusji poruszona została również na zupełnie innym poziomie spektaklu. Ważną jego część stanowią cytaty z wypowiedzi artystów i recenzentów. W następującej zaraz po rozpoczęciu spektaklu przerwie – dwójka aktorów czyta do mikrofonów przeróżne fragmenty prasowe, między innymi wypowiedzi Andrzeja Wajdy o *Zemście*, Agnieszki Holland o roli artysty po 1989 roku... Podczas spektaklu natomiast w tle wyświetlane są krytyczne fragmenty recenzji ze spektakli Strzépki autorstwa Joanny Derkaczew, Łukasza Drewniaka, Jacka Wakara czy Anety Kyzioł – a więc recenzentów „Gazety Wyborczej”, „Przekroju”, „Dziennika” i „Polityki”. W tym kontekście istotny jest również moment, w którym widownia dowiadyje się, co było impulsem do tego, by tytułowym, acz nieobecnym bohaterem spektaklu, stał się właśnie „Andrzej, który dostał Oscara”. Aktor wyjaśnia wychodzącym na przerwę widzom, że podczas pokazu jednego ze spektakli Strzépki i Demirskiego w Warszawie Andrzej Wajda opuścił salę w trakcie oklasków. Mimo krytycznego tonu wypowiedzi o Wajdzie, być może twórcy zazdroszczą mu roli, jaką odegrał w PRL-u. Jego sztuka miała bowiem konkretny oddźwięk społeczny, wpływała na zbiorową wyobraźnię i postawę społeczeństwa. Teatr Strzépki i Demirskiego, choć raczej nastawiony na burzenie zbiorowych wyobrażeń niż na ich tworzenie, o takim zasięgu może tylko

marzyć. Zwłaszcza że czytając wyświetlane cytaty można zauważyć, iż krytyka ich teatru odbywa się głównie na polu estetycznym, nie ideowym. Można więc przypuszczać, że najnowszy spektakl Strzépki i Demirskiego oprócz krytyki ma na celu wywołanie merytorycznej dyskusji zarówno w polskiej prasie, jak i w kręgach warszawskich elit. A trzeba przyznać, że *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* charakteryzuje się ogromną pomysłowością i skutecznością w drażnieniu, bulwersowaniu, szokowaniu widza. Wydaje się wręcz, że wszystko, co powszechnie cenione, nienaruszalne, ukryte lub przemilczane, prowokuje Strzépkę i Demirskiego do szyderstwa, mającego na celu wywołanie szoku, obrzydzenia, zgorszenia, albo chociaż zakłopotania i dezorientacji. Postacią, która okazuje się najsukcesowniejsza w dekonstrukcji pięknego świata elit, a wraz z nim dobrego samopoczucia widzów, jest śliniący się chłopiec – natrętny łowca autografów (Daniel Chryc), który staje się tu figurą widza – takiego, jakim postrzegają go „gwiazdy”: namolnego, przygłupiego, niegodnego szacunku. Jednocześnie jednak ten „wiejski głupek” jest krytycznym kinomanem, który dość jasno, choć nieudolnie, wyraża swoje poglądy estetyczne i domaga się, by zaczęto liczyć się z jego wciąż wyśmiewanym i dyskryminowanym gustem. W akcie desperacji barykaduje się z trupem mistrza polskiego kina i animując jego zwłoki, stara się go zmusić, by nakręcił jeszcze jeden film, który będzie mu się podobał tak bardzo, jak jego filmy sprzed 1989 roku. Ten – delikatnie mówiąc – niestosowny gest, choć jedynie opowiedziany, a nie pokazany na scenie, ma w sobie siłę zaburzającą codzienny porządek i rozbijającą pogrzebowe rytuały. To jednak nie koniec. Po uśmierceniu Andrzeja Wajdy, twórcy aranżują również zgon innych dobrze rozpoznawalnych postaci polskiej kultury i polityki. Inscenizując ich śmierć, pokazują jak zatruci paszтетem z gęsiich wątróbek serwowanym na pogrzebie eleganccy przedstawiciele elit usiłują przeżywać własne wymiociny. Kolejną „próbę” radykalnie obrazoburczych chwytów tandemu może być scena, w której reżyser chcąc się „podliznąć” politykowi z pełnym zapałem i zaangażowaniem, długo i starannie liże jego buty. Wywoływaną tym wszystkim ciągłą niepewność widza – co właściwie dzieje się na scenie i jak daleko twórcy posuną się jeszcze w prowokacji – pogłębia wciąż zmieniający się charakter zadań powierzanych aktorom. Raz kreują oni karykatury polskich elit, innym razem wychodzą z ról zapowiadając przerwę, komentują los „aktorów prowincjonalnych”, tłumaczą genezę spektaklu lub czytają do mikrofonów z kartek wypowiedzi sławnych polskich artystów i krytyków. Status aktorów rozmywa się jeszcze bardziej w drugiej części spektaklu, kiedy dochodzi do kolejnych spiętrzeń, i tak, na przykład, aktorka Agnieszka Kwietniewska gra aktorkę Krystynę Jandę grającą w filmie *Człowiek z marmuru*. W korowodzie niewybrednych żartów twórcy nie oszczędzają też publiczności. Najpierw twierdzą, że widz w teatrze najbardziej lubi przerwy, więc po około dziesięciu minutach spektaklu ogłaszają „upragniony” antrakt, by w rezultacie nie przerwać przedstawienia. Potem zaczynają się bardziej personalne dowcipy. Aktorka wciska się pomiędzy ciasno usadzonych widzów, by tam w stroju misia pieszczoła zaczepiać ich niezbyt miłymi komentarzami (na przykład na temat ich wyglądu). Niebagatelną rolę odgrywa również jawna manipulacja, której dopuszczają się twórcy, dobierając odpowiednie fragmenty recenzji niejednokrotnie obecnych na widowni autorów i zestawiając je w wygodny dla siebie, a zdecydowanie niekorzystny dla krytyków sposób. Oglądanie *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* wiąże się więc ze sporym ryzykiem bycia ośmieszonym – jeśli nawet nie na forum teatru, to przed samym sobą. Nigdy bowiem nie wiadomo, czy w momencie, gdy widz zgodzi się z forsowanymi w spektaklu тезami, jego twórcy nie wyśmieją go w podobny sposób, w jaki elity zabawiają się kosztem nienależącej do ich grona

dziewczyny: „dałaś się nabrać / żartowałem”, „nieźle się skompromitowałeś / żartowałem”.

Sezon 2009/2010 w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu upłynął pod hasłem „Znamy, znamy”, w ramach którego zaprezentowano *Zemstę*, *Madonnę*, *Niech żyje wojna!!!*, *Olga Tokarczuk z Wałbrzycha*, *Dynastię*, *Łyska z pokładu ldy* oraz *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej...* Już po wymienieniu zrealizowanych w tym czasie tytułów można wywnioskować, jak szeroko potraktowane zostało hasło przewodnie. Do „znanych” dzieł kultury zaliczone zostały zarówno tekst dramatyczny, jak i seriale czy twórczość konkretnych osób. Rozpiętość estetyczna poszczególnych projektów również była ogromna: od dekonstrukcji teatralnej w postaci *Zemsty*, po luźno zmontowane, zaangażowane politycznie sceny w spektaklach Strzępki i Demirskiego. Projekt nie jest jeszcze skończony. W tym sezonie odbędą się kolejne premiery: *Gwiezdne wojny* pod tytułem *Gwiazda Śmierci* Marcina Cecko i Krzysztofa Garbaczewskiego, *Agent 007* Wiktora Rubina, *Ania z Zielonego Wzgórza* Katarzyny Raduszyńskiej, *Winnetou* Piotra Ratajczaka oraz *W pustyni i w puszczy* Weroniki Szczawińskiej i Bartka Frąckowiaka (proces powstawania tego spektaklu można śledzić na blogu: <http://jadrociemnosc.blogspot.com/>). Trudno się jednak powstrzymać przed podjęciem próby choć wstępnego i ostrożnego zarysowania jakiegoś podsumowania, wyznaczenia wspólnych dla prezentowanych w wałbrzyskich spektaklach tendencji. Założeniem tego sezonu było przyjrzenie się temu, co – bez względu na swoją obecność czy jej brak w różnych zamkniętych spisach – jest wciąż żywe w pamięci i świadomości widzów-obywateli. Źródła rozpowszechnienia szukano więc na obszarze popkultury i telewizji. W ten sposób pozornie niewinne, często kultowe teksty kultury były w wałbrzyskich spektaklach oskarżane o bycie źródłem fałszywych, nasyconych ideologicznie mitów i wyobrażeń. Odwołując się do bardzo różnych zjawisk, hasło „Znamy, znamy” przedstawiało natomiast dotyczyć jedynie konkretnych utworów, a stawało się znakiem pewnej praktyki społecznej, jak na przykład: polityka historyczna, sposób przedstawiania wojny i choroby, podziały klasowe, rasowe, mainstream i margines. „Znamy, znamy” odnosiło się do pewnych sposobów obrazowania, konceptualizacji czy ideologizacji powszechnie obecnych w obiegu kulturowym, czy też praktyk życia zbiorowego. O tym, że taka jest w dużej mierze intencja Sebastiana Majewskiego, świadczyć może seria dyskusji organizowanych w teatrze, w których spektakl był punktem wyjścia do rozmowy o szerszych zjawiskach społecznych i kulturowych. W tym sensie „Znamy, znamy” przestaje być kwestią jakiegokolwiek namacalnej i weryfikowalnej listy tytułów, które można dekonstruować, lecz całej maszyny pracującej w zbiorowej świadomości i podświadomości – tak znanej, że aż niezauważanej. *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* rozprawiający się z „architekturą” zbiorowej wyobraźni i jej projektantami – wydaje się więc idealnym zwieńczeniem pierwszego sezonu „Znamy, znamy”. Spektakl ten, podobnie, jak poprzednia wałbrzyska produkcja Strzępki i Demirskiego – *Niech żyje wojna!!!* – traktuje hasło przewodnie w sposób najmniej oczywisty, a zarazem niezwykle trafny i złożony. To właśnie te dwa spektakle, w moim odczuciu, nadały ton tegorocznemu sezonowi, świadcząc jednocześnie o dużym potencjale wałbrzyskiego projektu.

Małgorzata Dziewulska

po wałbrzych dekonstrukcji

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

dynastia

tekst oryginalny: sclerosis multiplex

reżyseria i opracowanie muzyczne: Natalia Korczakowska

scenografia: Anna Met

dramaturgia: Paweł Dobrowolski

premiera 20 czerwca 2010

minęło ćwierć wieku i kilka politycznych epok od czasu reaganowskiego kapitalizmu i nawet satyra na system w *Aniołach w Ameryce* jest już starą historią. Rozprawiać się z fałszem życia nafiarczy z Dallas („Rzeczpospolita”)? Męczyć Polaka, który wpatrywał się w *Dynastię* w roku 1985? Kto wymyślił, że w nią uwierzyliśmy w Wałbrzychu albo Warszawie? Oddawaliśmy się perwersji obcowania z Carringtonami wcale nie sądząc, że to prawda. Przyjemność polegała właśnie na nieprzymierzaniu *Dynastii* do rzeczywistości. Mądrze to się nazywa dziecięcym eksploatowaniem granic między symbolicznym a rzeczywistym.

Materiał do dekonstruowania systemu władzy (czwartej) szybciej można by widzieć w krytyce kapitalizmu, którą w wałbrzyskim spektaklu odkryła prasa codzienna, niż w jego treści. Błąd w skazanym na klisze fast writing, ale także w naszych mało rozpoznanych osobistych stosunkach z telewizją. Kultura literacka ofiarowywała luksus godnego autowizerunku, podczas gdy telewizja ujawnia w nas tandetę. W ostatnim dwudziestoleciu medioznawstwo nowego stylu postawiło znak zapytania nad poglądem o niesamodzielności odbiorcy w ramach dydaktycznej umowy komunikacyjnej, gdzie widz był pociągany do odpowiedzialności za odbiór przekazu. Widza neotelewizji, czyli interakcji w uniwersalnej przestrzeni określonej jako biesiadna, cechować ma pewien opór wobec homogenizacji ideologicznej. U sprawujących zwierzchnictwo moralne badaczy i krytyków telewizji dopatrzono się, że sami podlegają pokusom opisanym przez Freuda czy Foucaulta (obserwator i obserwowany tworzą parę w obszarze gry władzy i pożądania). Rozwój „cyfry” z dnia na dzień zmienia sytuację i nie wiadomo, jaka będzie telewizja za chwilę. Prawdopodobnie medium nie jest ani wgrzywaniem światopoglądu marionetki pociąganej za sznurki, ani polem przejawiania się nieważkiej przyjemności, tylko terenem konfliktu. Z jednej strony, władza chce kształtować odbiorcę dla własnych korzyści, z drugiej – widz się broni, w pierwszym rzędzie oglądaniem ostentacyjnie nieuważnym. Sam nadaje znaczenia obrazom, a te znaczenia to signifiant imaginaire, którego w istocie nie ma. Rozrywkowa semioza jest czymś bardzo szczególnym, co wynika najpierw z faktu, że jest wyluzowana: koczownicza, neurotyczna, rozproszona.

To ma jakiś związek z wałbrzyską *Dynastią*, która od początku umieszcza nas w przestrzeni kultury imprezowej, gdzie zachowania nie są wymuszone, tylko swobodne. Z tym, że impreza, dowiadujemy się szybko, to urodziny Stevena, który właśnie zaczyna umierać. Na wstępie Krystle, lunatycznie oddana fantazmatowi padającego dziś śniegu, nagle wydaje z siebie wrzask. Blake, owszem, zbiera się do przemówienia, ale nie mamy wcale pewności, że bierze je całkiem serio. Obie postaci są już raczej skutkiem jakiejś dekonstrukcji. W drugiej

scenie Fallon ma kłopoty ze schodami; na premierze pięknie staczała się z nich jak połamana lalka, niemniej aktorka czyniła to w kontrolowanych, formotwórczych rytmach. Nie grała pijanej, tylko budowała postać w stanie hysterii wcale nie psychologicznej, tylko utrwalonej w jakiś hieroglif ingerujący w ontologię postaci.

Nie śledzimy pięknieć jakiegoś systemu, bo go tu w ogóle w jego stanie oficjalnym nie oglądamy. Z ideologicznego nadaktywizmu pozostały raczej odruchy, strzępy zachowań. Tyle, ile trzeba, byśmy rozumieli zasadę działania członków Zarządu, która może była z nimi tożsama w poprzednim życiu (zanim wyszli na scenę), ale teraz się już od nich odkleja. Trenuje się jeszcze energię, działanie, konserwowanie, fitness, ale to raczej pozostałości po telewizyjnej samoorganizacji postaci. Opowiadanie o niej byłoby nudne, bo ją doskonale znamy. Więc jeżeli to Ameryka, to ona już nie liczy na swoje idee, już je porzuca, one rozprzegają się i popadają w stan wyczerpania. Alexis z owiniętą głową to nie Joan Collins po operacji plastycznej, tylko karnawałowa pałuba w bandażach. Nie jest jasne, czy tu jest wesoło czy ponuro, choć może w powietrzu wisi paniczna ucieczka. Rewiową organizację ruchu Natalia Korczakowska zastosowała jako cytowaną, nie jeden do jednego. Aktorzy swobodnie poczynają sobie ze swoimi wzorami, przymierzają je do własnych temperamentów niczym przebierańcy wypróbujący maski. Nie ma wrażenia, że są w cudzej skórze, raczej są w swojej własnej.

Pierwsza zasada akcji – nazwijmy ją zasadą Wesela – to rozwijanie się imprezy: są to urodziny Stevena, który właśnie umiera. Jesteśmy w przestrzeni rozrywki, spełniana jest nasza potrzeba bycia zabawianym. Tylko ona jest pojęta jako sposobny format dla przedstawienia całego doświadczenia.

Filoktet

Chory Steven, pojawiając się, wprowadza inny czas: gwałtownie, demonstracyjnie spowolniony. I inną przestrzeń w górze, w zimnym świetle. Inny typ dźwięku, pochodzącego od zgrzytliwych sprzężeń kamery, którą bohater trzyma w rękach, najczęściej naprzeciw swej twarzy. Tam, w aurze epifanii, niczym w powietrzu samotnej wyspy Lemnos, odbędzie się jakieś dziwne, krzywe misterium wtajemniczenia Dextera.

Filoktet u Sofoklesa, a także u Müllera, to ktoś, kto jest sam, czyli poza grą społeczną. Do czasu, kiedy Grecy sobie o nim przypominają, bo jego łuk stanie się potrzebny, by wygrać wreszcie tę wojnę. To człowiek porzucony, zostawiony sobie, który może głośno wrzeszczeć z bólu, nie musi opanowywać depresji ani czyścić zębów fluorem. Pierwszy monolog Stevena zaczyna się od autorytarnego szkolnego obrządku czyszczenia zębów, które ma związek z tematem ust. Na nieregularnym ekranie nad schodami będziemy często oglądać twarz Stevena, fragmenty twarzy, usta. To jest najważniejszy z wypręparowanych na scenie detali – zbliżeń, które stają się alegoriami. Tę alegorię zamknie pocałunek wtajemniczenia w śmierć (Stevena – Filokteta i Dextera – Neoptolemosa).

Fabuły *Dynastii* w scenariuszu Sebastiana Majewskiego niemal nie wykorzystano. Wątek dramatyczny wyprowadzono z *Filokteta* i tylko lekko ucharakteryzowano à la *Dynastia*. Zamiast podstępny Odys, by wyciągnąć Filokteta z jego wyspy pod Troję, jest intryga Jeffa, zmierzająca do wydarcia Stevenowi głosu popierającego przekazanie funduszy firmy rządowi amerykańskiemu (domyślnie: na cele wojenne). W obu wypadkach oszustwo zmierza do zdobycia politycznego narzędzia. Dexter – Neoptolemos wybrany na pośrednika ma nakłamać. Oglądamy urabianie pośrednika, który zadanie przyjmie, stanie między Zarządem a ofiarą spisku, będzie wybierał między manipulacją a prawdą.

Neoptolemos z tragedii Sofoklesa to ulegający autorytetowi Odysa młodzieniec na progu moralnej inicjacji, która przebiegnie zadowalająco. U Heinera Müllera zostanie uplątany w cyniczny system wojny i zabije Filokteta, którego Sofokles oszczędził.

Jeff: Nie mamy wyjścia, musimy iść dalej.

Uczciwy możesz być później.

[...]

Tylko jeden raz musisz skłamać.

Dexter: Daj mi jeden dzień.

Jeff: Nie mogę dać ci więcej.

Amerykańska choroba Stevena Carringtona (w serialu *AIDS* – postać Stevena szybko eksterminowano po protestach widzów) została ucharakteryzowana na grecką, zmieniając, by tak rzec, estetykę wyobraźni symbolicznej widza. To już nie *AIDS*, lecz rana po ugryzieniu bardzo starożytnej żmii, a strzały łuku, ostatniej szansy ciągle nie wygranej wojny (Steven dostaje go na urodziny), zatrute są krwią hydry lerneńskiej, i tak dalej. To przestrzeń mitu „prawdziwego” i słów „wysokich”, do których jesteśmy przywiązani, to jest nie bez znaczenia.

Rola Stevena to wyczerpująca realizacja kodeksu programowej aktorskiej niestaranności. W uniwersum tej *Dynastii* system aktorski Krzysztofa Zarzeckiego zakwita. Niechęć do grania i obrzydzenie nicując obecność postaci i jej tekst, mowę o zacinającej się składni, nieraz obsceniczną, rwącą logiczne związki. Obojętność, apatia, monotonia, bezruch, utrata rytmu, repetycje, rozpręganie akcji i gry. Zdumiewające: to jest właściwie kodeks kantorowski. „Wypchnięty poza i poniżony aktor gra cały czas jakby na przekór” – „po to, by nie ulec machinie”; decyzja „przetrzymania” maszyny prowokuje „wegetację”, śmieszność ekonomię ruchów, oszczędność sił. To Kantor.

System teatralny: serial jako ready-made

Świat sceniczny jest więc podzielony bardzo prosto, binarny: po jednej stronie strzępy aktywizmu, fantazmat człowieka uformowanego sztucznie i technologicznie, moc muzyki gotowej, schody, wachlarze z piór, złota statua z oderwaną nogą, śnieg, śmietana w aerozolu, krzykliwość, resztki spektaklu politycznego. Po drugiej – Steven, który leży w górze, i ekran nad nim z pozostałościami jego fizjonomii, neurotyczna cisza samotnej wyspy, przesterowania dźwięku.

Dawno nie widziałam takiego zespołowego grania. Aktorzy doskonale rozumieją kostium swoich ready people. Mistrzowie banału, kreatorzy pozoru, którzy ewoluują, rozwijają się razem w jednym continuum aktorskiej aktywności. W tym sensie każdy jest tu sobą, co doprowadzi prostą drogą do rezygnacji z udawania, a Alexis – do finalnego monologu wielkiej błaznicy (nie zakłamej lali – to różnica). Pod koniec wszyscy są jak chorzy, wytwarzają obcość wobec siebie samych. Jakby to zespół kierował ewolucją tematu, nie zadowalając się graniem panopticum *Dynastii*, poprowadził spontanicznie postaci, by dobiły się jakiejś, nie wiadomo, rozpaczliwej czy komicznej samoświadomości.

Marcin Kościelniak napisał, że zatrudnienie Krzysztofa Zarzeckiego rozsądziło od środka sam spektakl. Tak, spektakl potyka się o tę postać i zostaje nią rozsadzony świadomie, bo konsekwencje są przez reżysera wyciągane. Steven ma magiczny wpływ na wszystkich innych, co jest też konsekwencją faktu, że zespół ma wyczulony słuch na siebie nawzajem. Jakby to on wyprodukował dla całej reszty jakąś inną energię, tym razem bierną – nowy rezerwuar nieco wisielczych sił? Jakby mu zazdrościli stanu wegetacji, prawa do bezruchu, do wyczerpania,

do nie trzymania rytmu, do mówienia byle jak. To pokusa katharsis: Fallon stara się przejrzeć na zaklejone oczy, ale nie dba już o szminki. Blake nie wstydi się błazeńskiej twarzy, Edward (po jego pogrzebie) pojawia się niczym duch Banka, a Dexter, już czwarta postać, która przeszła na stronę śmierci, galopuje na kolanach Banka jak bawione dziecko.

Krystle, bohaterka zbiorowej wyobraźni, urządza scenę teatralizowania choroby Stevena, bo jej współczucie bez tandetnego obrazu nie umie się uruchomić. Steven poddaje się zabiegom. Z wyczerpania czy przeciwnie – znajdując przyjemność w błazeńskiej demonstracji? Dwuznaczność jest tu jak zwykle istotą działania. Także dwuznaczność odbioru: mamy być poruszeni, bo przecież cyniczny, nieczuły na cudze nieszczęście świat żąda obrazu. Czy może inaczej: ulegamy taniemu sentymentowi, a wszystko jest nabieraniem? Narasta estetyka hiperrealnej nieautentyczności, ale nie jako narzędzie pouczającej krytyki. To dekadencja, która jest siebie świadoma.

Wesoły utwór o tematyce mitologicznej

Mit zawsze był sposobem przywołania na scenę postaci znanych widzowi, familiarnych. Mit telewizyjny, lekceważący hierarchiczne reguły dobrego smaku, pozwala pójść dalej. Pozostałość autkreacyjnego politycznego kiczu przymierzona zostaje do wymiaru losu, który zawsze jest „wielki”. To zderzenie drażni widza. Korczakowska postąpiła w odwrotnej kolejności niż ateńscy tragicy, którzy dołączali do swych trylogii tragicznych dramat satyrowy – dołączyła tragedię Sofoklesa do popkulturowej opowieści. Jak w dramacie satyrowym, światopogląd tragiczny i polityczno-seksualna parodia zostały tu

zrównoważone, by na końcu wydobyć jakiś ton, który jest nie tyle dionizyjski, ile pseudodionizyjski. Wszystko pomieszano.

Powód użycia *Dynastii* w teatrze należy nie do domeny treści, a tym bardziej walki o mówienie prawdy, tylko do scenicznej skuteczności. Podobnie jak cały tak dobrze się zapowiadający program teatru wałbrzyskiego pod tytułem „Znamy, znamy”. Obecność serialu pozwala pokazać widzom dobrych znajomych, którymi jest z góry zainteresowany niezależnie od tego, czy jako tacy są wystarczająco interesujący. To doskonały koncept, który przypomina manewr nowych seriali HBO, rozwijających po swojemu postaci z seriali komercyjnych. Serial staje się pojemnym wehikułem teatru, trampoliną, scenicznym nadzieniem, pozwala jaskrawo zdefiniować obrazy. Na tym koniec, reszta należy do kolejnych realizatorów, którzy tę pożyczkę muszą wypełnić nieoczywistą treścią.

Awangarda i telewizja to, wedle nowych medioznawców, dwa ambitne, wysoce zdeterminowane byty paradoksalne na obrzeżach mieszczańskiej kultury Zachodu. U nas walczą ze sobą o rząd dusz? Do różnic należy podejście do kwestii iluzji: telewizja je hoduje, wysoki teatr obala. Korczakowska w swoim przedstawieniu demaskuje iluzje, w pełni wykorzystując panironiczną pojemność formatu komercyjno-konsumpcyjnego.

Prasowa kalka neutralizuje terytorium niesforności. Kto i dlaczego jest zainteresowany infantyлизacją Wałbrzycha? Kontestatorzy są w systemie potrzebni, uważała w chwilach większej przytomności umysłu poprzednia władza. Kontestujące recenzje z *Dynastii* posłużyły podbudowaniu tożsamości kilku gazet. Ciekawe będzie to, jak Teatr, uzbrojony w narzędzie programu „Znamy, znamy”, obroni tożsamość własną.



Dynastia; fot. Bartek Sowa