

Wiwisekcje

DARIUSZ KOSIŃSKI

Ewelina Marciniak patrzy na kłębiące się ludzkie emocje, by pokazać to, czego sami często nie widzimy, a co prowadzi nas ostatecznie na zatracenie.

JESZCZE POD KONIEC PEŁNEGO ZŁYCH wieści i gniewu kobiet roku, z zepchniętych dawno na margines stron kulturalnych przebiła się na czołówki wiadomość, że najbardziej prestiżową niemiecką nagrodę teatralną Der Faust w kategorii „najlepsza reżyseria” otrzymała Ewelina Marciniak za spektakl z Thalia Theater w Hamburgu – „Der Boxer” na podstawie „Króla” Szczepana Twardocha. Ktoś nieobserwujący polskiej sceny współczesnej mógłby pomyśleć, że znów zagraniczne sukcesy zwracają uwagę rodzimej publiczności na niedocenianą w kraju twórczynię, ale tym razem byłby w błędzie.

Od debiutanckiego „Nowego Wyzwolenia” Witkacego w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (2010) niemal każde przedstawienie reżyserki zdobywało nagrody i było wysoko oceniane. Jej rosnąca renoma skutecznie zachęcała krytyków do podróży poza teatralne metropolie. Były wśród nich nie tylko stosunkowo łatwe wypadki do Gdańska (od 2014 r. Marciniak jest etatową reżyserką Teatru Wybrzeże; zrealizowała tam m.in. głośne „Amatorki” Elfriede Jelinek, „Portret damy” według Henry’ego Jamesa i „Mapę i terytorium” według Michela Houellebecqa) i Katowic (m.in. pierwsza inscenizacja powieści Twardocha – „Morfiny”), ale też do Szczecina („Piotruś Pan” w adaptacji Michała Buszewicza, „Bzik. Ostatnia minuta” według Witkacego przepisanego przez Jana Czaplińskiego) czy Bydgoszczy („Skąpiec” Moliere). Jak dotąd reżyserka tylko wyjątkowo pracowała w polskich stolicach teatralnych (w Krakowie raz i to dawno temu; w Warszawie też raz, a na dodatek „Księgi Jakubowe” według Olgi Tokarczuk w Teatrze Powszechnym nie spotkały się z wielkim uznaniem).

Dziewczyna i śmierć

Kiedy się w końcu w dawnej, dziś już nieistniejącej stolicy teatralnej pojawiła, natychmiast wywołała trzęsienie ziemi. Przedstawienie według tekstów Elfriede Jelinek, pokazane po raz pierwszy na scenie Teatru Polskiego we Wrocławiu 21 listopada 2015 r., weszło do najnowszej historii polskiego teatru przede wszystkim za sprawą prowokacyjnych informacji o zatrudnieniu aktorów porno i „prawdziwym seksie” na scenie. Nerwowa reakcja nowego ministra kultury i oskarżenia o próbę ograniczania wolności słowa i twórczości spowodowały, że spektakl zdobył ogromny rozgłos i chwilową popularność, ale w atmosferze politycznego wzmożenia nie został dobrze obejrzany i przeżyty.

Widziałem „Śmierć i dziewczynę” dość późno, gdy na Sali Grzegorzewskiego nie było już podnieconych tłumów, i pamiętam go jako znakomitą inscenizację „Pianistki” (chyba już można powiedzieć, że tytuł sugerujący, iż jest to adaptacja „dramatów księżniczek”, to zmyłka wymuszona problemami z prawami autorskimi?) z zachwycającymi nie tylko odwagą, ale i precyzją kreacjami Ewy Skibińskiej i Małgorzaty Gorol.

W „Śmierci i dziewczynie” widać było jak na dłoni wszystkie najważniejsze cechy stylu Marciniak. Podobnie jak większość jej przedstawień, i to było oparte na mocno przepracowanym materiale literackim, dalekim od klasycznej dramaturgii. Ogromną rolę odgrywała w nim teatralna (nie taneczna, a teatralna właśnie) choreografia stale współpracującej z Eweliną Marciniak krakowskiej tancerki i choreografki Dominiki Knapik. Przy całej śmiałości w eksplorowaniu cielesności i seksualności, przy całym okrucieństwie wobec postaci i aktorek, spektakl pozbawiony



KRAFT ANGERER / THALIA THEATER HAMBURG

„Der Boxer” w reżyserii Eweliny Marciniak w hamburskim Thalia Theater

był zmysłowych jakości kojarzących się z fizjologią i materialnością ciała. Zamiast lekkości i mięsistości – chłód przerafinowanej elegancji wprowadzany przez scenografię Katarzyny Borkowskiej (też często z Marciniak współpracującej). Zamiast emocjonalnych szarż – teatralna wiwisekcja.

Oglądając to przedstawienie przypomniałem sobie słowa Gabrieli Zapolskiej, że scena jest jak prosekatorium, w którym rozkłada się ciało społeczne, by zdiagnozować zagrażające mu choroby. Choć estetyka Marciniak jest daleka od naturalizmu sprzed ponad stu lat, to cel operacji wydaje się podobny: wydobyć spod splątanych historii, intymnych przeżyć i skrywanych fantazji pewien stan sytuacji odnoszący się już nie do indywidualnych biografii, ale do głębokich źródeł groźnych procesów społecznych. Nie przypadkiem wywiad udzielony przez reżyserkę „Polityce” po przyznaniu jej Paszportu nosił tytuł „Miłe faszyzmu początki”...

Ewelina Marciniak, ze względu na swoją filigranową, dziewczęcą urodę traktowana niekiedy z ledwo skrywaną paternalistyczną wyższością, patrzy na kłębiące się ludzkie emocje, by pokazać to, czego sami tak często nie widzimy, a co prowadzi nas ostatecznie na zatracenie.

Historie przemocy

„Der Boxer” estetycznie bardzo się różni od „Śmierci i dziewczyny”: dominujący u Borkowskiej wyrafinowany chłód i metaliczne błękity zastąpiła brunatno-żółta graciarnia wspomnień zagrzebanych w piachu, którym inny znakomity polski scenograf, Mirek Kaczmarek, wysypał całą scenę. Odważyłbym się wręcz powiedzieć, że to przedstawienie stanowi nową wersję teatru ubogiego sprzed ponad pół wieku. Jego zasada sformułowana przez Ludwika Flaszena głosiła, że na scenie nie powinno się pojawić nic, co nie jest na niej od początku. I tak jest w „Der Boxer”.

W trakcie przedstawienia kolejne elementy, postacie, wydarzenia i rekwizyty

są wydobywane ze scenicznej pustyni przeszłości, przy czym niektóre z nich przechodzą zaskakujące metamorfozy. W efekcie powstaje seria zagęszczonych sekwencji nie tyle ukazujących jakąś wciągającą fabułę, ile wydobywających spod jej oddzielonych ogniw „stany zapalne”, które infekowały ciało społeczne i doprowadziły w końcu do jego śmierci. W ten sposób zasadniczy koncept powieści Twardocha, ujętej w ramy wspomnienia demaskowanego stopniowo jako samooszustwo, został przełożony na dramaturgiczną zasadę przedstawienia, będącego swoistym „seansem wspomnień” z przeszłości dopełnionej zagładą.

Barwny i bombardujący wyrazistymi (może nawet zbyt wyrazistymi) wizerunkami ludzi i zdarzeń świat przedwojennej Warszawy, zbudowany przez Twardocha w „Królu”, został przez Marciniak i jej ekipę przesłonięty pustką i zniszczeniem, które dominują w „Królestwie”. Efektowne i egzotyczne sceny z dzungli półświatka zostały wciśnięte w piach

→ pustyni, która pozostała po zagładzie miasta. Przesłonięty nią „Bokser” przestał być nostalgiczną pieśnią tęsknoty o romantycznie straumatyzowanym gangsterze, a stał się seansem przypomnienia, że zbrodnicze ideologie rosną na mitach wbijanych w ciała ciosami codziennej przemocy.

To samo, ale jakby głębiej i w odniesieniu do współczesności, przypomina Ewelina Marciniak w zrealizowanej miesiąc po hamburskiej premierze adaptacji innej głośnej w ostatnich latach książki – „Historii przemocy” Édouarda Louisa. W spektaklu wystawionym w Teatrze im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie przemoc nie jest ucieleśniana w jednej postaci czy grupie (jak polscy faszyści u Twardocha), ale wsąca się we wszystkich i wszystko. Jest (to skojarzenie wręcz oczywiste) jak woda zalewająca scenę na skutek teatralnej ulewy trwającej przez całe niemal przedstawienie – nie ma jednego źródła, a przecieka wszędzie i wszyscy są w niej umoczeni.

Droga do odsłonięcia i pokazania na scenie aktu bezpośredniej przemocy, który stanowi kulminację spektaklu, wiedzie przez serię zwykłych spotkań, codziennych rozmów. Pozornie niczym się niewyróżniające zdarzenia, drobne reakcje i wymiany banalnych zdań widziane z perspektywy gwałtu, o którym wiele się mówi, zanim się go jeszcze ponownie rozegra, odsłaniają drobiny okrucieństwa wpisanego w relacje między bliskimi sobie ludźmi.

W kraju, w którym edukacją kieruje „tolerancyjny do bólu” ortodoks, a prezydent udający niewinnego chłopaczka cynicznie wygrywa społeczną niechęć do „odmieńców”, przypomnienie, że diabeł przemocy tkwi właśnie w takich „drobinach” i „wyrwanych z kontekstu” słowach, ma oczywiste znaczenie polityczne. Ale dojrzałość Eweliny Marciniak



ANNA TOMCZYŃSKA

Ewelina Marciniak jest wręcz modelową reprezentantką

współczesnej wersji mocnego
teatru reżyserskiego
bazującego na literaturze,
jaki kiedyś tworzyli u nas
Schiller i Swinarski.

polega właśnie na tym, że nie projektuje pracy przemocy tylko na jakichś „tamtych”. Wszyscy możemy być bohaterami tych historii i wcale nie jest pewne, jakie role przyjdzie nam w nich zagrać.

Skończyć z postem

W roku 2009, gdy Ewelina Marciniak była magistrantką na nieistniejącej już specjalności dramatologicznej na Uniwersytecie Jagiellońskim, ukazał się polski przekład głośnej książki Hansa-Thiesa Lehmana „Teatr postdramatyczny”, autorstwa współtworzących tę specjalność Małgorzaty Sugiera i Mateusza Borowskiego. Książka narobiła sporo hałasu i szybko stała się lekturą obowiązkową, bo rzeczywiście klarownie opisywała i porządkowała zmiany, jakie zaszły w sztukach przedstawieniowych w XX w. Niestety Lehmann, zwiedziony mitem te-

atru dramatycznego, ukazywał je w kategoriach „przed” i „po”, wpisanych już w tytułową formułę. Tymczasem w kulturze, której wieszczem teatralnym jest Adam Mickiewicz (a wbrew pozorom Niemcy też do niej należą), taki podział jest absurdalny.

Fortunność formuł nie zależy niestety od ich precyzji i trafności, lecz od stopnia, w jakim ułatwiają porządkowanie zjawisk, konieczne w komunikacji z publicznością szerszą niż grupka uczestników akademickiego seminarium. „Teatr postdramatyczny” bardzo się spodobał zwłaszcza tym, którzy wciąż tęsknią za dawnymi dobrymi czasami inteligentkich świątyn wyróżnienia. Czasy te raczej nie wrócą i żadne wysiłki nostalgicznych pań wiceminister tego nie zmienia, bo nie dzieje się to na skutek jakiegoś domniemanego lewackiego spisku, ale w wyniku zmian społecznych, kulturowych i medialnych zachodzących na świecie i w Polsce. Praktyka dramaturgiczna i teatralna wyglądają dziś zupełnie inaczej niż w mitycznych latach 70., a relacje między sceną a tekstem, tak ekscytujące przed półwieczem studentki i studentów teatrologii, układają się w sposób sprawiający, że pytania o „wierność autorowi” czy „przekład sceniczny” są po prostu źle postawione.

Niestety widma dyskusji sprzed pół wieku wciąż intensywnie nawiedzają szkolne i medialne rozmowy o teatrze, przyczyniając się do nieporozumienia między twórcami a widzami. Akademicka teatrologia nie jest tu oczywiście bez winy, bo rozmawiając najchętniej sama z sobą, daje się zepchnąć na margines buńczucznym recenzentom, pozwalając na dumne eksplozje zwykłej bezmyślności.

Książka Lehmana, a szczególnie jej tytułowa formuła, dołożyła niestety nieporozumienie kolejne. Nieszczęsne „post” zostało przyjęte radośnie jako „gruba kreśka” (by nie powiedzieć – pałka), oddzielająca „prawdziwy” teatr od nowomysłnych konceptów. W Polsce na dodatek książkę przetłumaczoną z niemieckiego przyjęto jako opis zjawisk i zmian przez niechętnych im ujmowanych w kategoriach „germanizacji rodzimej sceny”. W efekcie słowo „postdramatyczny” znaczy u nas często tyle, co zapatrzony w niemiecki teatr i w ten sposób niszczący prawdziwie polską tradycję reżyserskiego „wystawiania sztuk”.

**RADIO
KRAKÓW**

Co wtorek o godz. 14.30
na antenie Radia

Kraków goszczą dziennikarze „Tygodnika
Powszechnego”.

Stuchaj nas w Małopolsce:

Kraków – 101,6 FM | Nowy Sącz – 90,0 FM

Krynica Zdrój – 102,1 FM

Rabka Zdrój – 87,6 FM | Tarnów – 101,0 FM

Zakopane – 100,0 FM | Andrychów – 98,8 FM

Gorlice – 97,4 FM | www.radiokrakow.pl

Piszę o tym wszystkim w tekście o Ewelinie Marciniak – polskiej reżyserce nagrodzonej właśnie w Niemczech i tam z powodzeniem pracującej – bo zapewne dla tych, którzy wytworzyli i podtrzymują takie rozumienie „teatru postdramatycznego”, jest ona jego typową przedstawicielką. Tymczasem jest wręcz modelową reprezentantką współczesnej wersji mocnego teatru reżyserskiego bazującego na literaturze, jaki kiedyś tworzyli u nas Leon Schiller i Konrad Swinarski. Oczywiście tworzy jego własną, współczesną odmianę, którą – korzystając z faktu, że reżyserka sama chętnie wskazuje na swoje dawne studia i dobrze o nich mówi – nazwałbym teatrem dramatologicznym.

To teatr, który nie wystawia sztuk, ale je precyzyjnie analizuje, wykorzystując zarówno narzędzia literackie i intelektualne (stąd tak wielka w nim rola dramaturga), jak i choreograficzne, scenograficzne i reżyserskie. W efekcie powstaje przedstawienie, w którym osobliwość nie pojawia się w momentach zatrzymania iluzyjnej maszyny, ale pracuje cały czas, wytwarzając dystans przenikający precyzyjne i wcale nie zrywające z tradycyjną teatralnością kompozycje sceniczne. Nie jest to żadne „po”, ale zachowująca ciągłość kolejna faza ewolucji teatru rozwijającego się w Europie spójnie i konsekwentnie od czasów Szekspira, a rozlewającego się wraz z kolonializmem na cały świat.

Czas się z tym pogodzić i zakończyć wreszcie ten wielki post mesjanistycznej tęsknoty za zmartwychwstaniem przedstawień inscenizujących „po bożemu” czczone w szkołach dramaty. Same nie ożyją – trzeba na to wysiłonej i długotrwałej pracy, którą (to zupełnie inna historia) powinien podjąć choćby jeden teatr, mogący wtedy z czystym sumieniem nazywać się „narodowym”.

Czekamy długo, więc może lepiej ucieszyć się Faustem w rękach polskiej reżyserki i pomyśleć, że polski teatr nie jest w żadnym kryzysie, ale wciąż stanowi niezwykle ważną część wielkiej kultury teatralnej Europy Środkowej, obejmującej i Niemcy, i europejską część Rosji, i wszystkie kraje leżącego między nimi pasa ciągnącego się od Bałtyku po Bałkany.

© DARIUSZ KOSIŃSKI