

665

Didaskalia
Gazeta Teatralna

Kraków
04-2011

DM. / Nr 4

na podstawie *Babel* Elfriede Jelinek, tłumaczenie: Karolina Bikont, reżyseria: Maja Kleczewska,
scenografia i kostiumy: Katarzyna Borkowska, asystentura dramaturgiczna: Magda Kupryjanowicz,
asystenci reżysera: Jacek Bała, Lucyna Sosnowska, Paweł Świątek, asystentura scenograficzna: Aleksandra
Żurawska, premiera: 9 lutego 2010

Śmierć w nowych dekoracjach

Żeliszław Żeliszławski

Premiera *Babel 2* odbyła się niespełna rok po premierze bydgoskiego spektaklu Mai Kleczewskiej, opartego na tekście Elfriede Jelinek. Trudno więc uniknąć porównania przedstawienia przygotowanego wraz ze studentami czwartego roku wydziału aktorskiego krakowskiej PWST z jego poprzednikiem. Porównania, które bez wątpienia wypadają korzystnie dla *Babel 2*.

W *Babel 2* bardziej niż powrotem do tekstu, mamy do czynienia z nowym podejściem do niego. Krakowskie przedstawienie w większości opiera się na fragmentach, które nie weszły do poprzedniego spektaklu, pochodzących z trzeciej części *Babel*, zatytułowanej *Peter mówi...* Kleczewska zastosowała tę samą, co poprzednio, metodę dramaturgiczną: pozwalając aktorom budować poszczególne etiudy na podstawie wybranych przez nich fragmentów, rozbija oryginalny tekst i składa go na nowo. Tworzy otwartą, afabularną konstrukcję, w której słowa Jelinek sąsiadują z zapisami aktorskich improwizacji. Siatkę powiązań tematycznych, a nie przyczynowo-skutkowych.

W niewielkiej, prostej, szarej przestrzeni sali 210, obwieszanej białymi zasłonami znajduje się kilka kolorowych kanap, wanna na nóżkach, srebrne stoliki, ekspres do kawy, maszynka i żółte kubeczki do popcornu, konsoleta, biały ekran i laptop z internetową kamerką. To coś w rodzaju świetlicy, otwartego i przyjaznego nie-miejsca. Kojącego się ze swobodą i odpoczynkiem. Miejsca, które dopiero może zostać rozpoznane i nie narzuca żadnych znaczeń, w przeciwieństwie do ogromnej prosektoryjnej sali z bydgoskiego przedstawienia. Kameralna scenografia już na wstępie zupełnie inaczej ustawia odbiór: pozwala skupić się na aktorach i potraktować sceniczny świat nieco swobodniej.

Kluczowa dla funkcjonowania i rozumienia tego świata jest obecność ekranu, na którym wyświetlane są klipy wideo z portalu YouTube i zdjęcia z wyszukiwarki grafiki Google. Siedzący przy laptopie Maciej Nawrocki szybko wstukuje w okno wyszukiwarki kolejne wyrazy, reagując na słowa wytapywane z monologów wypowiedzianych przez innych aktorów. Selekcjonuje poszczególne obrazy, powiększa je. Widzimy fotografie starych ludzi, instrumentów muzycznych, sznurów, lasu, domów (ciekawe, że zamiast zdjęć domu były same ikonki home), wędlin, Lady Gagi w słynnej „mięsnej” sukience, wychudzone



Marcin Kowalczyk; fot. Jacek Wrześniński

modelki. W końcu także zdjęcia torturowanych więźniów z irackiego więzienia Abu Ghraib, do których Jelinek odwołuje się w tekście. To interesujący zabieg, ponieważ nie do końca da się kontrolować, które zdjęcia pojawiają się na ekranie – trzeba dokonać wyboru z materiału wylosowanego przez przeglądarkę. W ten sposób tekst Jelinek zostaje nie tylko wypowiedziany przez aktorów i przełożony na ich ciała, ale przede wszystkim zamienia się w hipertekst: wyrosły z obrazu i nierozdzielnie z nim złączony. Niekontrolowana inwazja obrazów zastąpiła mechanizm, który stanowił największy błąd bydgoskiego spektaklu: mechanizm ich wypierania – przekładania odczytanej z nich treści na ciała aktorów, z pominięciem materialnej formy i ramy, w której te obrazy funkcjonują. Tym razem obcujemy z doskonale znaną sobie sytuacją (być może chorą, ale jak najbardziej realną), nie zakładając, że zdjęcia rządzą nami z jakiegoś pozascenicznego miejsca. Są obecne tu i teraz w przynależnej im ramie wyszukiwarki Google i portalu YouTube. Uniemożliwia to wzruszenie ramionami i powiedzenie sobie: „przecież ja ich nie oglądałem”, albo „przecież ja je już oglądałem”. Nawet odwrócenie wzroku nie daje możliwości uniknięcia konfrontacji – jest już gestem świadczącym o dokonaniu wyboru.

Tekst Jelinek został pomyślany jako rodzaj językowego śmietnika, w którym sąsiadują ze sobą elementy pochodzące z bardzo różnych rejestrów i rzeczywistości. Kleczewska stara się odtworzyć tę strukturę w teatralnym medium, stosując postdramatyczne rozpraszanie uwagi. *Babel 2* zaczyna się co prawda od kilku solowych etiud, ale większość następujących po sobie scen rozgrywa się symultanicznie na kilku planach, z ekranem włącznie. Pojawia się też ironiczny kontrapunkt dla powagi poruszanych problemów: sceny tematyzujące sytuację spektaklu, improwizacje oparte na zdarzeniach z prób. Kłótnie między aktorami, scena opowiadania dowcipów czy kradzieży monologu podkreślają teatralność zdarzenia, przypominają o kolejnej ramie, w jakiej funkcjonują ciało i tekst. Kleczewska konstruuje w tym spektaklu precyzyjne i niejednoznaczne sceny, skupione wokół tożsamości, cielesności, przemocy i wojny, w których ciało, słowo i obraz ściągają się ze sobą. Ten podstawowy mechanizm można zobaczyć w niemal każdej ze scen, ale nie oznacza to chronologicznego uporządkowania, które ma na celu dojście do sformułowania jakiejś ostatecznej tezy. Każda z nich jest w pewnym sensie nowym początkiem, spojrzeniem z trochę innej strony.

Maria Dejmek siedzi przy stoliku, przodem do widowni. Ubrana w czarną garsonkę, przypomina młodą bizneswoman albo modelkę. Przed nią leżą trzy plastikowe pojemniki, w każdym znajduje się inny rodzaj żywności: warzywa, jakaś kaszka albo surowe ciasto i nieugotowane mięso, pokrojone na małe kawałeczki. Garściami pochłania kaszkę i warzywa, brudząc twarz i elegancki kostium, by w końcu oblizywać i przykładając do ust kawałki mięsa. Wstrętne czynności zostają zderzone z rzucanymi na ekran wynikami wyszukiwania hasła „Maria Dejmek” w Google: stronami z portali filmowych i agencji aktorskiej, pełne idealnych zdjęć z profesjonalnego portfolio.

Nieco inne doznanie przekroczenia wywołuje scena, w której Lidia Olszak zimno wypowiadając tekst – instrukcję wykonania dekapitacji (w bydgoskim spektaklu śpiewany przez Sebastiana Pawlaka), wkłada do ust ogromny kuchenny nóż, rozciąga nim wargi, przykładając go do brzucha i oka. Zwrócona twarzą do kamery, pozwala widzom obserwować całą scenę na ekranie, dostrzec każdy szczegół tej niebezpiecznej gry. Świadomość tego, że nóż jest teatralnym rekwizytem i na pewno został dokładnie stępiony, nie odejmuje temu obrazowi siły przede wszystkim dlatego, że umieszczony w ustach przedmiot nie tyle może je rozciąć, ile bardzo utrudnia aktorce mówienie.

Po kilku scenach skupionych wokół stosunku ciała i obrazu, Kleczewska mocno wprowadza tematy wojny i okrucieństwa, które jednak nie wkraczają jako coś nowego, a raczej dołączają do ciała i obrazu jako kolejna konsekwencja scenicznego świata: budowanego i rozmontowywanego jednocześnie. Obserwujemy spotkanie żołnierza (Marcin Kowalczyk) z byłym kolegą z oddziału (Dawid Ogrodnik), który po odesłaniu do domu zmienił płeć i imię na Basia. Nie wiadomo, czy zmiana tożsamości wynika z wojennej traumy, czy jest prostą próbą ukrycia zbrodni, która pojawia się w rozmowie mężczyzn. Nieco później Ogrodnik mówi monolog strażnika z Abu Ghraib, któremu towarzyszy zapętlona projekcja zdjęć torturowanych Irakijczyków. Zdjęć przerażających i obrzydliwych. Mówi o nich z dumą: „super to wyszło”, a z twarzy nie znika mu szeroki uśmiech. Odwołuje się do faktu, że te fotografie funkcjonują jako część internetowej rozrywki, gdyż właśnie tak zostały pomyślane: jako publiczne szczycenie się inwencją w upokarzaniu i zadawaniu bólu. Mówi, że odsiedział w więzieniu niewielki wyrok, a po jego opuszczeniu napisał książkę o swoim doświadczeniu. Kiedy podchodzi do widzów i kilkorgu z nich podaje do uściśnięcia dłoń, nie ma właściwie powodu, żeby uścisku nie odwzajemnić. Przecież wszyscy doskonale wiemy, że to aktor. A jednak pojawia się chwilowe zawahanie.

Piotr Stramowski staje przed widzami w kostiumie perfekcyjnie naśladującym Jokera z filmu *Mroczny rycerz* Christophera Nolana. Przejmuje wszystkie manieryczne gesty, za pomocą których Heath Ledger zbudował swoją oscarową rolę, jednocześnie zarzucając im tandetność. Powtarza słynny monolog Jokera, w którym przedstawia on wykluczające się wersje zdarzeń, które uczyniły z niego psychopatycznego mordercę – podkreślając bezsensowność większości aktów przemocy i wyśmiewając próby odnalezienia dla nich uzasadnienia w krzywdzie wyrządzonej kiedyś oprawcy. Nieustannie przywołuje pierwowzór, podkreślając i rozgraniczając jego wirtualną obecność i swoją obecność realną. Kiedy pot zacznie rozmazywać grubą warstwę makijażu, zdejmie perukę i przyzna: „jestem kopią kopii”. Grze z wizerunkiem najpopularniejszego kinowego zbrodniarza ostatnich lat towarzyszy projekcja: słynny film z kamery helikoptera, na którym widać, jak amerykańscy żołnierze z przerażającą beztroską ostrzeliwują grupkę mężczyzn na przedmieściach irackiego miasta, bez należytego rozpoznania biorąc ich za terrorystów. Impulsywna agresja, za którą widzowie uwielbiają postać Jokera, zderzona z zapisem realnego okrucieństwa, ostatecznie traci cały powab.

W finałowej scenie Krystian Wojtarowicz mówi monolog opisujący pojedynek Apollina z Marsjaszem. Do widza docierają jednak tylko pojedyncze zdania i słowa, reszta ginie w scenicznym zgiefku: aktorzy rzucają się na siebie, zastygając w przejmujących obrazach głodu bliskości, ktoś obrzuca ich garściami prażonej kukurydzy, ktoś inny gra na oboju. Kleczewska zostawia nas z obrazem chaosu: niejasnym, rozmytym, jednocześnie pięknym i nieznosnym.

Dystans, rozproszenie i częste przebłytki ironii nie czynią tego spektaklu mniej dotkliwym, ale z pewnością mniej deklaracyjnym i bardziej otwartym na widza niż przedstawienie bydgoskie. Umieszczenie w jego obrębie multimedialnych obrazów sprawia, że tematy tożsamości, kopiowania i spojrzenia brzmią znacznie mocniej i ciekawiej, niż brzmiały w bydgoskim *Babel*. Kleczewska nie manipuluje publicznością, nie stara się jej na siłę przekonać do swojej wizji rzeczywistości. Próbuje rozmawiać, znów stawiając pytanie: „na co państwo patrzą”, ale tym razem nie udzielając na nie prostej odpowiedzi. Bez manipulowania emocjami, tragicznego napinania i wrzasku. Przenikliwość i boleśnię.