

Presje i pytania

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Dorota Buchwald jako tegoroczna selekcjonerka postanowiła działać zgodnie z zasadą „wszystkiego po trochu”. Warszawska publiczność nie doświadczyła kontrowersyjnych wyborów, ale, jak wiadomo, lepsze bywa wrogiem dobrego.

■ W nurcie głównym XXXIX Warszawskich Spotkań Teatralnych znalazło się aż dwanaście realizacji. Z pewnością nie zdziwiła obecność dwóch spektakli rozpieszczanych przez krytykę w ubiegłym sezonie: *Trojanek* Jana Klaty i *Pod presją* Mai Kleczewskiej. Pojawiły się też niespodzianki, choćby spektakle zrealizowane z dyplomantami bądź młodymi członkami zespołu aktorskiego. Warto odnotować sporą liczbę reżyserek i dramaturżek oraz historii opowiedzianych z perspektywy kobiecej – choć na tę proporcję wpłynął zapewne nie tyle konkretny selekcyjny klucz, co zmieniający się *Zeitgeist*.

Do spektakli o wymowie feministycznej można zaliczyć wspomnianych recenzenckich beniaminków. Mówię to bez ironii, bo *Trojanki* i *Pod presją* to spektakle bardzo dobre: gęste, widowiskowe, ale mimo wszystko utrzymujące formalną dyscyplinę. Oba analizują kobiece doświadczenia, choć w zupełnie inny sposób – gdańska realizacja oddaje głos ciemnionej zbiorowości, zaś spektakl Teatru Śląskiego w centrum stawia jednostkę jako punkt skupiający wszystkie wektory.

Maja Kleczewska i Łukasz Chotkowski tworzą sceniczną wariację wokół kultowego filmu Johna Cassavetes z wielką rolą Geny Rowlands. Być może na sugestywność widowiska wpłynęło przyznanie projekcom wideo statusu równorzędnego medium (choć często narracja prowadzona na scenie i narracja prowadzona na ekranie zupełnie się rozmiągają, co nie zawsze można przekonująco uzasadnić). Warto w tym miejscu przypomnieć choćby przełożony na język teatralny film *Premiera* tego samego amerykańskiego reżysera w reżyserii Grzegorza Jarzyny w TR Warszawa

– przesłanie *Drugiej kobiety* zostało rozmyte przez przekombinowane manewry dramaturgiczne.

O ile aktorska nadekspresja Rowlands jest jak rękawica rzucona społeczeństwu wymuszającemu odgrywanie ról społecznych, o tyle Sandra Korzeniak tworzy rolę niejako lustrzaną względem tej wykreowanej w *Personie*. Marilyn Krystiana Lupy. Innymi słowy – Mabel-Rowlands świadomie kontestuje normy, przez co otoczenie wmawia jej chorobę psychiczną, zaś szaleństwo Mabel-Korzeniak to szaleństwo już zinternalizowane. Kobieta w spektaklu Kleczewskiej stanowi nie tyle egzemplifikację kobiecego losu, co bardzo konkretne studium przypadku. Kleczewska i Chotkowski wybrali subtelną grę aluzji i asocjacji – kadry wyświetlane na ekranie (zbliżenia na twarz Korzeniak, przytłaczające swym ogromem hałdy, martwy ptak, którego zwłoki są maltretowane przez niedopilnowane dzieci) są komplementarne względem emocji bohaterów. Z kolei wątek ojca pedofila zatrzymuje się na poziomie sugestii, wręcz dramaturgicznego muśnięcia, otwierając przestrzeń do refleksji. Pozostaje pytanie, do czego może odnosić się tytułowa presja – katowicka Mabel nie wydaje się osobą dźwigającą brzemień wyśrubowanych oczekiwań.

Trojanki Jana Klaty to również spektakl unikający formalnego roziskrzenia. Dominuje czarna głębia przestrzeni scenicznej. Mirek Kaczmarek ulokował na proscenium jedynie kilka znaczących elementów. Spośród aktorów wyrastają zasypane bitewnym pyłem popiersia, nasuwające na myśl zwłoki pompejańskich zakonserwowane przez pył wulkaniczny. Nad pobożowiskiem wznosi się pochyła plat-

forma, na której Kasandra (Małgorzata Górol) organicznie wykrzyczy i wytańczy swoje proroctwo przy rżeniu przesterowanej gitary. Białe, tiulowe kontrafałdy branki kontrastują z żałobną czernią mieszkańek Troi – obłożonych w stroje przypominające plastikowe worki na śmieci lub zwłoki. W tej rzeczywistości chór wzgardzonych kobiet pod wodzą Hekabe (przejmująca Dorota Kolak), wyrugowanych na brzeg historii jako cywilizacyjne odpady, wybrzmiewa wyjątkowo dotkliwie. Kobiety wprzęgnięte w perwersyjne męskie „gry wojenne” mobilizują wszystkie siły, by zachować resztki godności. Pomimo tonu serio, panującego przez praktycznie całe widowisko, w finale Kłata przełamuje minowaty ton spektaklu. Reżyser puszcza oczko do tradycji antycznej i zamyka inscenizację częścią komediową. Po oklaskach wprowadza po wtórnie na scenę Helenę, nieco przywiedłą już piękność (coraz dobitniej igrająca ze swoim wizerunkiem Katarzyna Figura) oraz Mene-laosa (Grzegorz Gzyl).

Perspektywa kobieca wybrzmiewa również w *Beniowskim*. *Balladzie bez bohatera* Małgorzaty Warsickiej, spektaklu-koncertu z muzykami grającymi na żywo, zrealizowanym w poznańskim Teatrze Nowym (zresztą krótko po zakończeniu Spotkań spektakl zdobył główną nagrodę Opolskich Konfrontacji Teatralnych i konkursu „Klasyka Żywa”). Reżyserka wraz z dramaturgiem Michałem Pabianem usunęli z utworu Słowackiego tytułowego bohatera, przez co historie nakreślone w poemacie i opowiedziane ustami spotykanych kobiet zyskują inną, podszytą szczególną ironią, wymowę. Karol Nepelski jako autor muzyki tworzy kompozycje, dzięki którym poznański

spektakl przywodzi na myśl występ zespołów inspirowanych estetyką neopogańską. Podobnie rzecz się ma z kostiumami i scenografią autorstwa Agaty Skwarczyńskiej – nad wykonawczyniami rozpościera się konstrukcja przypominająca skrzyżowanie gwiazdnych konstelacji z wojennym rynsztunkiem. W pewnym momencie pojawiają się elementy przestrzeni, które stają się również instrumentami – zwieszające się nad proscenium naczynia i kurtyna utkana z małych zwierciadełek. Rockowy poemat to wizja futurystycznej słowiańskości w polarnym, chłodnym, metalicznym chramie. Szkoda, że sprawnie zrealizowane widowisko (czy raczej: atrakcyjne wizualnie słuchowisko) zawiera w sobie stosunkowo niewielki potencjał interpretacyjny, na dłuższą metę pozostając pobłyskującą w półmroku błahostką.

Pozytywnym zaskoczeniem okazało się zaproszenie nieco zignorowanej przez krytykę *Otchłani* Mariusza Grzegorzka według tekstu nieznanego szerzej w Polsce dramatis personae Jennifer Haley. I w tym spektaklu można upatrywać pierwiastków krytyki z ducha feministycznej, choć twórcy zdecydowanie starają się wykreować perspektywę uniwersalną. Realizacja łódzkiego Teatru Jaracza porusza modne ostatnio tematy rzeczywistości rozszerzonej, dystopii w postludzkiej epoce. Można gdybać, że takie tematy najpełniej wybrzmiałyby przy wykorzystaniu odpowiednich technik, choćby

tych praktykowanych przez Dream Adoption Society Krzysztofa Garbaczewskiego. Tymczasem Grzegorzek stworzył dzieło linearne, wykorzystujące potencjał zespołu aktorskiego, od strony formalnej niewykraczające poza projekcje wideo, łączące wymuskaną wiktoriańską estetykę z geometrycznymi wzorami i renderowanymi teksturami. Wirtualny azyl – Zacisze – to symulacja, w której konsumenci mogą ziszczyć perwersyjne fantazje, wykorzystując do tego awatary. Oś spektaklu stanowi powikłana relacja Papy Simsa (wielowymiarowa rola Andrzeja Wichrowskiego) z oddanym mu awatarem dorastającej dziewczynki (aktorskie odkrycie – Paulina Walendziak). Pozornie niewinny flirt podstawiałego hebefila staje się obiektem zainteresowania detektywa Morrisa (Agnieszka Skrzypczak). Grzegorzek pochyla się nad moralnymi aspektami funkcjonowania w wirtualnej rzeczywistości – okazuje się, że do platformy symulowanej rzeczywistości logują się nie tylko wykreowane przez system awatary, co ludzie z krwi i kości. Wszystko po to, by zagłuszyć pustkę egzystencjalną i nawiązać kontakt z drugim człowiekiem – nawet za cenę doznania realnie odczuwanego bólu. *Otchłań* stawia zasadnicze pytanie – czy symulacja umożliwiająca użytkownikom dokonywanie zbrodni jest katalizatorem zła, czy raczej wentylem bezpieczeństwa, chroniącym tych, którzy nie

chcą wziąć udziału w perwersyjnej grze opartej na wirtualnej mimikrze?

Jak już zostało wspomniane, tegoroczne Warszawskie Spotkania Teatralne umożliwiły pokazanie się szerszej publiczności młodym zespołom aktorskim. *Český diplom* Piotra Ratajczaka to spektakl zrealizowany ze studentami wrocławskiego Wydziału Lalkarskiego, oparty w znacznej mierze na reportażach Mariusza Szczygła (głównie tych zaczerpniętych z *Gottlandu*), z kolei radomskie *Ferdynand* w reżyserii Aliny Moś-Kerger z uważnością, ale i werwą odczytuje Gombrowicza. W obu przypadkach można mówić o artystycznym sukcesie.

Český diplom rozprawia się z radosną czechofilią uprawianą przez wielu Polaków – ustanowionych, jako ród zacierzawiony i rozmiłowany w martyrologii, w kontrze do jowialnych sąsiadów z południa. Historie przenikają się; rzeźbiarz największego pomnika Stalina ustępuje miejsca dramatowi Marty Kubiśowej, która weszła w konflikt z „Rudym právem”, czy Lídy Baarovej, kochanki Goebbelsa. Sposób prowadzenia narracji nie pozwala na pogłębienie co ciekawszych historii, ale cóż, taka jest zasada rządząca spektaklem dyplomowym – równorzędności ról. W tej pozorowanej apologii czeskiego „ziemskiego raju” pojawiają się rysy. W dwóch lustrzanych scenach aktorzy podejmują interakcję z publicznością, raz

Otchłań, reż. Mariusz Grzegorzek, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi [2018]



drwiąc z bogoojczyźnianej tradycji Polaków, innym razem z czeskiej beztroskiej pohody i konformizmu. Dramaturgicznym motorem spektaklu jest zderzenie stereotypów na temat obu narodów. Pomiędzy tymi podziałami sytuuje się Egon Bondy – czechosłowacki „szaman”, bluźnierczy profeta, przechadzający się po scenie zawinięty jedynie w koc i siejący ferment wśród młodzieży niczym dwudziestowieczny Sokrates. Bondy propaguje ustrój fekalistyczny – atmosfera anarchii osiąga kulminację w momencie, gdy czeskie kobiety proponują pobudzenie męskiej części społeczeństwa nagością. Ale i ta część, oparta w dużej mierze na improwizacji i zależna od spontanicznych reakcji publiki (podobno na jednym z pokazów któraś z pań obnażyła się razem z aktorkami na scenie), zostaje przełamana gorzką refleksją. Historię Olgi Hepnarovej, w Polsce odświeżoną za pośrednictwem filmu z 2016 roku, z tytułową rolą Michaliny Olszańskiej, skonkludowano słowami: „A przecież mogła żyć z nami w społeczeństwie!...”. Przykładnie, a więc i trochę „po bożemu” – choć w zateizowanym społeczeństwie. Widać każdy naród ma swoje wstydlive punkty zapalne.

Zgrywne interakcje z publicznością oraz elementy improwizacji stanowią atrakcyjną materię. Na tym tle inscenizacja klasyki może wypaść blade. W przypadku *Ferdydurke* istniało ryzyko stworzenia przedstawienia skostniałego lub – co bardziej prawdopodobne – przesyconego zbytecznymi pierwiastkami, trywializującym uproszczeniem. Spektakl Teatru Powszechnego w Radomiu to realizacja co prawda dość konserwatywna, jeśli chodzi o formę, ale niesamowicie energetyczna – w równej mierze jest to zasługa udanej selekcji materiału dramaturgicznego, co aktorskiego *esprit*. W przedstawieniu nie ma wielu ozdóbek – ot, koncentryczna scena-platforma, na której będą występować wykonawcy wchodzący dynamicznie w coraz to nowe konstelacje choreograficzne (scenografia: Natalia Kołodziej, ruch sceniczny: Katarzyna Kostrzewa). Siłą spektaklu, oprócz niekwestionowanej energii radomskiego „narybku”, jest inteligentne, wyważone odczytanie tekstu – przez co powieść Gombrowicza została odświeżona, a uniknęła pretekstowej kontekstualizacji.

W programie Warszawskich Spotkań Teatralnych nie mogło zabraknąć spektakli opartych na metodzie pisania na scenie. Za największy sukces skłonna jestem uznać *Grotowskiego non-fiction* Katarzyny Kalwat. Twórcy

grają z formułą konferencji naukowej; tworzą uduktalizowany wykład performatywny z udziałem moderatora (Krystyna Duniec lub Roman Pawłowski, w zależności od pokazu). Wbrew pozorom zespół nie stara się zrewidować mitu reformatora – wypowiedzi wykonawców obnażają raczej zaciętrzewienie badaczy, zamykających się w metodologicznych, ograniczających pułapkach, czy też, jak postać Moniki Stanek, próbujących z gorliwością neofity dokonać apoteozy twórcy Teatru Laboratorium. Znoszące się wzajemnie narracje, powtórzenia, rekonfiguracje prowadzą do finału, w którym dokonuje się ikonograficzne przetworzenie Rembrandtowskiej *Lekcji anatomii doktora Tulpa*. Jerzy Senator jako trup Grotowskiego spoczywa na pokrytym zielonym suknem stole konferencyjnym. Przeprowadzający sekcję badacze natrafiają na rozmaite odpryski egzystencji, nieistotne z perspektywy czasu artefakty. Jedyną, choć dobrowolną drogą do „wskrzeszenia” twórcy okazuje się rozmowa, do której zostają zaproszeni widzowie już poza ustalonymi ramami widowiska.

Nierówny dramaturgicznie, choć z pewnością prowokujący do dyskusji, okazał się projekt *Lwów nie oddamy* Katarzyny Szyngiery (powstały przy współpracy dramaturgicznej m.in. Marcina Napiórkowskiego, badacza analizującego funkcjonowanie współczesnych mitów w społeczeństwie, zdobywającego ostatnio ostrogi w mass mediach) z rzeszowskiego Teatru Siemaszkowej. Wychodząc od scenki rodzajowej rozgrywającej się w pogranicznej wsi Beniowa, twórcy budują narrację o polsko-ukraińskich relacjach w kalejdoskopowym przeglądzie krótkich scen – strawestowanych wypowiedzi Witolda Waszczykowskiego, ankiet przeprowadzonych wśród rzeszowskich i lwowskich licealistów, anonimowej sondy ulicznej. Do projektu została zaangażowana ukraińska aktorka Oksana Czerkaszyńska – trochę mediatorka, trochę ciało obce w tkance rzeszowskiego zespołu – na pewno „grająca prawdziwą Ukrainkę”.

Kompletnym niewypałem był za to *Institut Goethego* Cezarego Tomaszewskiego, powstały przy współpracy z Darią Kubisiak jako dramaturżką. Być może Buchwald zdecydowała się zaprosić wałbrzyski spektakl w odpowiedzi na całkiem spore zainteresowanie, jakie wzbudziło przedstawienie tego zespołu pokazane w ramach ubiegłorocznych WST, czyli antybiograficzne, zawadiackie, pełne

dezynwoltury – mogące zupełnie zrazić lub przekonać – *Gdyby Pina nie paliła, to by żyła* tego reżysera. Tym razem twórcy zdecydowali się na mariaż *Cierpień młodego Wertera* – odwołując się przede wszystkim do rezonansu, jaki ta powieść wywołała w XVIII wieku – z *I nie było już nikogo* Agathy Christie. Śmierć literatury ukazana jest w sposób literalny; w trakcie kolejnych tajemniczych zaginięć gości zgromadzonych w zamku w Książu gasną kolejne neonowe litery tworzące napis „WERTHER”. Niejasnej i nieprzekonującej wymowie spektaklu nie pomaga niemrawa gra aktorska (mam nadzieję, że jest to kwestia kiepskiego dnia – nigdy nie widziałam wałbrzyskich aktorów w tak złej kondycji). Być może Tomaszewski przy pomocy Goethego próbował zdekonstruować współczesne maczystowskie wzorce, przesuwając akcent na alternatywne, emancypujące formy ekspresji. Czyli – mówiąc wprost – na męską wrażliwość (co udało się w *Teorii smutnego chłopca*). Owo spekulatywne „być może” jest tu nie tyle wytrychem, co łomem, za pomocą którego, owszem, można wyważyć zamknięte na cztery spusty drzwi. Pytanie – po co?

Program tegorocznych Warszawskich Spotkań Teatralnych był zrównoważony. Nie było w nim miejsca na wielkie zaskoczenia. Zaskakuje stosunkowo niewielka liczba spektakli rozprawiających się z mitami polskości – najbardziej oczywisty przykład stanowi nierówny *Popiół i diament. Zagadka nieśmiertelności* Marcina Libera, przy czym najlepsze momenty spektaklu to niekoniecznie te bezpośrednio dotyczące tematów poruszonych w ikonicznym filmie Andrzeja Wajdy (sztafaż nadmiernie eksploatowanego *Wesela* Wyspiańskiego momentami razi swą ilustracyjnością, o dziwo o wiele ciekawiej wypada choćby finałowy moment zmartwychwstania wampirycznych tuzów polskiej kinematografii). Może zastanawiać obecność kaliskiego spektaklu *7 minut* – kameralnej, dość interesującej realizacji, której premiera wszelako przeszła zupełnie bez echa. Warty poruszenia wydaje mi się temat pospektaklowych spotkań z twórcami, które w tym roku charakteryzował wyjątkowo niski poziom. Nie jest to na pewno kwestia tego, czy jeszcze jest o czym rozmawiać. Raczej – jak się do tego zabieramy. I czy w ogóle mamy na to ochotę. ■

XXXIX Warszawskie Spotkania Teatralne,
3–16 kwietnia 2019