

MONIKA KWAŚNIEWSKA

„KAŻDY TKWI W INNEJ SCENIE”

Monika Kwaśniewska – asystentka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz absolwentka podyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek: *Od wstępu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009) oraz *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Kłata* (2016).

Teatr im. Juliusza Słowackiego
w Krakowie

Alejandro Moreno Jashés

CZARNE PAPUGI

reżyseria: Michał Borczuch,

dramaturgia: Tomasz Śpiewak,

scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot,

muzyka: Bartosz Dziadosz, reżyseria

światel: Jacqueline Sobiszewski,

premiera: 16 czerwca 2018

Czarne papugi bardzo się różnią od pozostałych realizacji Michała Borczucha, Tomasza Śpiewaka, Doroty Nawrot oraz Bartosza Dziadosza i współpracujących z nimi aktorek i aktorów (nie ma nikogo, kto grałby we wszystkich trzech przedstawieniach, dlatego nie podaję nazwisk) w sezonie 2017/2018. *Moja walka* to dzieło monumentalne inscenizacyjnie, a do tego sytuujące się w centrum dyskursu patriarchalnego i podejmujące z nim ironiczną grę. Żaby ustawione są w opozycji do heteroseksualnej normatywności. To spektakl polityczny, przewrotny, zrealizowany ze swadą, aktorskim rozmachem, niekiedy wręcz szarżą (w pozytywnym sensie). Oba zgłębiają różne aspekty męskości, oba wydają się podszyte ambicją stworzenia wypowiedzi nie tyle może skończonej czy totalnej, ile przynajmniej horyzontalnej. I robią to – dodajmy – znakomicie, zachowując właściwą temu teatrowi niejednoznaczność. *Czarne papugi* są inne. Wydają się na tym tle skromnym esejem filmowo-performatywnym. Można je pewnie uznać za spektakl nieudany i nieukończony... Mnie ich niedomknięcie i surowość jednak intryguje i uwodzi. Otwiera

bowiem na coś, co najłatwiej chyba nazwać doświadczeniem – osobistym, wspólnym, a ponadto poddawany nieustannie (auto)analizie. Poetyckie frazy tekstu Alejandra Moreno, dotyczące wywołanego atakiem choroby wejrzenia w głąb ciała, w ciemność, penetrują jeden stan, rozpatrując go na poziomie dosłownym i metaforycznym, materialnym i emocjonalnym, świadomościowym, społecznym i indywidualnym. Ten, w zasadzie prosty, tekst połączony z materią teatralną, filmową i słowną wytworzoną w trakcie prób, zestawiony z kluczowym dla spektaklu tematem schizofrenii i autoanalizą tworzonego na żywo wydarzenia, zaczyna się w spektaklu gmatwać, komplikować, prowadząc widzów przez sieć zarazem logiczną i precyzyjną, jak absurdalną, pełną urwanych nici. Dominującymi środkami wyrazu, korespondującymi notabene z objawami schizofrenii, są rozproszenie i dezorientacja, swobodna gra asocjacji.

Ujęcie pierwsze. Dominika Biernat ubrana w granatowy dres siedzi bokiem do publiczności na brzeжку krzesła. Wydaje się niepewna, zdenerwowana, trochę spięta. Obok niej widzimy odwróconą do nas tyłem pracownicę szpitala. Trwa standardowa procedura przyjęcia na oddział psychiatryczny. Diagnoza: schizofrenia. Wszystko przebiega zwyczajnie do chwili, gdy aktorka, jakby zaniepokojona powagą sytuacji, zaczyna nerwowo rozbijać konwencję – pyta, kiedy wyjdzie i czy będzie dostawała „sztuczne leki”, skoro jej pobyt jest elementem projektu artystycznego. Pielęgniarka jednak nie wychodzi z roli, nie reaguje na ściszony, poufny ton, tylko cierpliwie informuje, że nie ma czegoś takiego, jak „sztuczne leki”, a szczegóły pacjentka może omówić z lekarzem i terapeutą... Trudno jej się dziwić – schizofrenia charakteryzuje się przecież zaburzeniem umiejętności poznawczych, mieszaniem halucynacji i wyobrażeń z rzeczywistością.



Ujęcie drugie. Monika Niemczyk siedzi w niemal pustym pokoju, rozmawia z ukrytymi poza kadrem kobietą oraz reżyserem. Aktorka opowiada o swoim, samodzielnie skomponowanym, trochę dziwnym kostiumie – trudno ocenić, czy gra, czy mówi o sobie. Kobięcy głos zaczyna opowiadać o dziewczynie – Afrodycie, która mieszkała kiedyś w tej sali. Niemczyk nie chce jej zagrać, ale kiedy rozmówczyni zaczyna przypominać swoje konflikty z tamtą pacjentką, aktorka wydaje się coraz mocniej wchodzić w rolę. Zadowolony z efektu reżyser przerywa sytuację, ale Niemczyk trochę teatralnie oświadcza, że wcale nie grała, a potem zwraca się w stronę kamery oświadczając, że już nic nie rozumie – nie tak się przecież umawiała z Borczuchem. Jej twarz wyraża zmęczenie, dezorientację, bezradność, a jednocześnie w oku można dostrzec łobuzerską iskrę. Niemczyk robi sobie żarty z reżysera, łapie go w jego własne sidła, balansując na granicy między rolą a sobą.

W tych prostych, ale przewrotnych scenach (nie sąsiadujących ze sobą, ale, moim zdaniem, komplementarnych), dochodzi do pomieszania kategorii – roli i tożsamości (schizofrenia okazuje się zresztą idealną metaforą współczesnego aktorstwa), fikcji i rzeczywistości, normy i szaleństwa. Wszystko zależy od ram, w jakich będziemy rozpatrywać konkretne zdarzenia. To, co dla widza w teatrze jest oczywistym elementem projektu artystycznego, dla pracownicy

szpitala wygląda jak klasyczny objaw schizofrenii. Z drugiej strony, nikt nie ma chyba wątpliwości, że pielęgniarka też w tym momencie gra do kamery samą siebie w zwyczajnych okolicznościach. Takie wielokrotne ramowanie i związana z nim ambiwalencja są konstytutywne dla całego spektaklu. Na tym też zasadza się zestawienie medium teatralnego z filmowym.

Przestrzeń w MOS-ie została zaaranżowana jak instalacja, rozciągająca się między dużym, białym ekranem z jednej, a monumentalnymi kościelnymi organami z drugiej strony. W kilku miejscach po bokach rozwieszono mniejsze ekrany. Białe płótna tworzą też trzy ściany ustawionego mniej więcej na środku małego pokoiku. Jedni widzowie będą mogli zajrzeć do jego wnętrza, inni – jeśli nie zmieniają swojego usytuowania – obserwować będą jedynie cienie przebywających tam czasami postaci. Nawet kiedy na kilku ekranach widać ten sam obraz (a tak bywa rzadko), na każdym z nich wygląda on trochę inaczej. Publiczność rozproszona jest po całej przestrzeni, siedzi na podłodze na środku, na ławkach i krzesłach przy ścianach, z przodu i z tyłu. Które miejsce jest najlepsze? Czy możemy przemieszczać się w czasie spektaklu? Pewnie możemy, ale mało kto to sprawdzi. Artyści nie dają nam żadnych instrukcji, przez większość czasu ignorują naszą obecność. To, co i jak zobaczymy, zależy głównie od nas.

Projekt został rozpoczęty kilka miesięcy przed premierą. Wtedy to „grupa badawcza” – złożona z artystów (Laura Makabresku – fotografka; Monika Bąkowska – artystka wizualna; Maja Sądół – performerka; Piotr Mierzwa – poeta i tłumacz), którzy mają doświadczenie choroby i pobytu w szpitalu psychiatrycznym – oprowadziła realizatorów spektaklu po zamkniętym skrzydle szpitala w Kobierzynie oraz przeprowadziła dla nich szereg warsztatów (konsultantką merytoryczną projektu była Magdalena Kownacka; ona też opisała go w tekście opublikowanym w programie spektaklu). Wszystkim tym działaniom towarzyszyła kamera. Oglądamy więc drogę do szpitala,

zestawioną z metaforycznym tekstem o podejmowaniu decyzji, by przejść próg, wejść w tę przestrzeń (dosłownie – szpitala, metaforycznie – stanu odmiennej świadomości). Potem zaś, oprowadzani po pustych pomieszczeniach, słyszymy osobiste wspomnienia członków grupy badawczej. Rozmowy nagrane podczas warsztatów stopniowo przechodzą w sceny, w których aktorki i aktorzy odgrywają różne sytuacje, wchodząc w role pacjentów. Wiele z nich wydaje się powielać powszechne wyobrażenia o osobach chorych, atakach szału, dziwnych zachowaniach, bezwzględności lekarzy. Pola Błasik jest wiązana w kaftan bezpieczeństwa. Dominika Biernat i Karol Kubasiewicz prowadzą absurdalne rozmowy telefoniczne. Kilka scen koncentruje się wokół tematu wolności, która w szpitalu zostaje mocno ograniczona. Wbrew zasadom, między pacjentkami i pacjentami dochodzi do zbliżeń. Biernat i Kubasiewicz wychodzą nago zza zasłony prysznicowej i zaczynają się ubierać. Przypominając sobie zakazujący kontaktów seksualnych punkt regulaminu (czytanego w czasie przyjmowania do szpitala), kobieta doznaje ataku paniki. Podobnych wyrzutów pozbawione jest natomiast radosne, zmysłowe zbliżenie Iwony Budner i Natalii Strzeleckiej, oglądane na niewyraźnym, chaotycznym, trochę prześwieconym filmie. Choć i ono jest podszyte strachem przed demaskacją. Oprócz tych scen zdarzają się też takie, które trudno osadzić w jakimkolwiek „porządku”, jak tworząca ramę spektaklu opowieść Moniki Niemczyk o wakacjach na Malediwach, zwieńczona konkluzją, że wszędzie jest tak samo, więc nie warto podróżować, czy ujęcie pokazujące Budner na pogrążonej w mroku ulicy, śledzoną przez kamerę. Nagrania następują w trudnej do rozczytania kolejności. Mają jednak jakąś magnetyczną moc, wciągają w strzępy sytuacji, wrażeń, nastrojów.

Działania w żywym planie nie pomagają ułożyć narracji. Przeciwnie, wydają się podporządkowane planowi filmowemu. Podczas gdy nagrania utrzymane są w konwencji dokumentalnej lub realistycznej, akcja rozgrywająca

się na żywo, w sali, jest ostentacyjnie sztuczna, momentami nieporadna, prowizoryczna, jakby nie mogła się w pełni wyłonić, rozwinąć, wydostać spod władzy obrazu filmowego. Jedni ubrani zwyczajnie w bluzy i spodnie, inni w sukniach i mocnych makijażach, przypominają realizatorów i gwiazdy filmowe. Wszyscy noszą białe daszki z lampkami oświetlającymi twarze – wywołując efekt filmowego zbliżenia. Początkowo siedzą w pierwszym rzędzie, oglądając kolejne sceny filmu. Potem jednak wchodzą z akcją ekranową w ciekawe gry: za pomocą gestów aranżują plan filmowy wyposażony w niewidzialne kamery, robią dubbing do nagrań (osiągając bardzo komiczny efekt), naśladują aktorów grających w filmie pacjentów i multiplikują ich gesty w zbiorowym powtarzaniu. Kiedy aktorzy nie pozostają w bezpośredniej relacji z filmem, są w niemal ciągłym ruchu, ale działania ich nie są spektakularne. Najczęściej trudno również zrozumieć ich sens. Snują się po scenie, rzucają cienie na ekrany, wchodzą między sobą w interakcje, odprawiają dziwne rytuały przy wtórze powracającego kilkakrotnie dźwięku kościelnych organów. Wydają się zawieszeni między wykonywaniem zadań a kreowaniem jakiejś niedookreślonej roli. Sprawiają wrażenie wyobcowanych. Przemieszczają się ostrożnie, wykonują powolne, przesadne gesty, ze zdziwieniem przyglądają się sobie, partnerom, obiektom. Nie patrzą tylko na widzów, którzy – mimo przestrzennej bliskości – wydają się oddzieleni od nich szybą.

Wtórność działania tu i teraz wobec sfilmowanego projektu badawczego odwraca „klasyczną” konwencję teatralną, w ramach której zarówno film, jak i proces jego przygotowania powinny być jedynie uzupełnieniem spektaklu (taką rolę pełniły nagrania i warsztaty w *Mojej walce*). Odwrócenie perspektyw wytworzyło intrygujący efekt, stawiający w centrum minione doświadczenie grupy badawczej, stopniowo przerabiane na konwencję teatralnej, aktorskiej gry. Przy czym granice między doświadczeniem a jego artystycznym przetworzeniem ulegają rozmyciu – tak

jak w opisanych scenach z udziałem Biernat i Niemczyk. Objawy choroby są bardzo teatralne, a zarazem stają się metaforą kondycji aktorskiej.

Na koniec wróćmy jeszcze do doświadczenia widza teatralnego, skonfrontowanego z taką kompilacją środków. W moim przypadku było ono bardzo intensywne, ale ambiwalentne. Wielość planów i strumieni bodźców skłania do tego, by patrzeć i słuchać ze wzmożoną czujnością, przyjmując, że w spektaklu nie istnieje żaden stały punkt centralny, poddać się fali doznań i skojarzeń lub próbować składać je w jakieś – bardziej lub mniej pokraczne – konstrukcje, zawsze pozostawiające niewykorzystaną resztkę. Poza tym, miejsce zajmowane w przestrzeni diametralnie zmienia perspektywę oglądu całego spektaklu. Jeśli decydujemy się przemieszczać, to, chcąc nie chcąc, chwilami wpisujemy się w rozproszone i równie, jak nasze, niepozorne działania aktorskie. Taka sytuacja powoduje skrajny subiektywizm odbioru, a jednocześnie wywołuje niepewność co do własnej percepcji. Oglądając *Czarne papugi*, nie mogłam pozbyć się wrażenia, że uczestniczę w wydarzeniu precyzyjnie zaplanowanym, a jednocześnie celowo niedomkniętym, zatrzymanym w procesie wytwarzania. Że dostaję wgląd w proces konstruowania zdarzenia teatralnego, ale jednocześnie jestem wobec niego bezradna, bo nie wiem, jak tę wiedzę uruchomić. Może dzięki temu, choć widziałam spektakl trzykrotnie, nigdy nie miałam poczucia nudy czy straty czasu. Za każdym razem odważniej szukałam swojego miejsca w tej przestrzeni, swojej perspektywy, klucza. Za każdym razem coś nowego odkrywałam. Bo to samotne, a zarazem wspólne błądzenie po rozproszonym świecie *Czarnych papug* może być trochę uzależniające.