

Głusi, nie głuchoniemi

AUTOR: KATARZYNA TOKARSKA-STANGRET

Współczesny teatr uparcie podsuwa nam stendhalowskie lustro, w którym odbijają się różne sytuacje komunikacyjne: i nieporozumienie, i dialog.

■ Bez śladu wahania w głosie śledczy pyta, co przysniło się podejrzaney w noc, kiedy w Reykjavíku zaginęło dwóch mężczyzn. Nigdy nie odnaleziono ciał, ale detektywi mają swój własny sen o morderstwie, tworzą kafkowską spiralę poszlak, doprowadzając do skazania sześciu osób. Po pięćdziesięciu latach aktorzy z Teatru Horzycy w Toruniu otwierają archiwum tej niejasnej sprawy i posługując się dostępną dokumentacją, w tym stenogramami przesłuchań, chcą ją przeświecić, korzystając z własnych zawodowych narzędzi. Rozwinięte kompetencje komunikacyjne, wyobraźnia, wrażliwość i umiejętność budowania roli mają ich przybliżyć do doświadczeń obcych ludzi. Autotematyzm w takim ujęciu – oglądamy w końcu wiwisekcję pracy teatralnej nad postacią fikcyjną i teatrem dokumentalnym – mógłby może doprowadzić do nieoczekiwanych wniosków, gdyby twórcy utrzymali swoją uwagę na wydarzeniach w Irlandii. Coraz bardziej jednak kierowali ją na siebie i na to, co znane (układy władzy w zespole, przenikanie się w relacjach fikcji i rzeczywistości), tak że ostatecznie, zamiast badać granice teatru, wydobyto ledwie analogie między dwiema niesymetrycznymi sytuacjami.

Reykjavík '74 Katarzyny Kalwat, otwierający „Kontrapunkt”, poruszał temat powracający jak mantra, choć na różne sposoby, w kolejnych spektaklach. Jakby teatr dość miał tematów z głównych stron gazet, ale nie mógł porzucić swoich czasów, więc podsuwał nam lustro. W jego taflి mieliśmy zobaczyć nie najjaskrawsze czy najgłośniejsze na gościńcu, a wiele sytuacji komunikacyjnych: i nieporozumienie, i dialog.

Kalwat pokazała ciekawie dwie rzeczy: po pierwsze, że człowiek może korzystać ze swojej wrażliwości jako narzędzia poznania. Po drugie, że wprawny śledczy tak samo łatwo pracuje na fikcji jak artysta, i że drobne przesunięcia w zeznaniach, błędzenie w snach, ukonkretnianie na papierze niewyraźnego, zmienia wytwór fantazji w fakt – i to nawet dla zmanipulowanej ofiary. A kłamie rzeczywistość i kształtuje ją na swoją modłę giętki język – bohater wszystkich tegorocznych spektakli.

Różnie go postrzegano. Od niszczącego fatum – w białostockim przedstawieniu Piotra Ratajczaka *Biała siła, czarna pamięć*, pokazującym Polskę przeoraną dyskursami, spod władzy których nie udało się wyjść nawet twórcom. Do kojącego leku na stany emocjonalne – w spektaklu Wojtka Klemma *moja mama leczy się u doktora oetkera* z Teatru Współczesnego w Szczecinie, gdzie bohater chory na depresję uspokaja się koniugacją, czyli tym, co w języku niezwykle formalne i stałe, oraz wspomnianiem przeszłości, zatrzymanej w kaskadzie nazw produktów, które zniknęły z półek sklepowych, i przedmiotów pokonanych przez technologiczny postęp. Stąd powracanie do dzieciństwa w Peerelu ani nie jest bebechowate, ani narracyjne, ani nawet sentymentalne. Okazuje się metodycznym działaniem w obszarze pamięci, dzięki któremu, poprzez przypominanie sobie co, gdzie i jak było, dojrzali mężczyźni porządkują nieogarnioną i wciąż przyrastającą teraźniejszość. Sklejkowa makietta domu stojąca na ukos pośrodku sceny (jej ściany niedługo się otworzą, dając dostęp do bezbronnej jaźni bohatera) jest geometrycz-

nie uproszczoną bryłą wiejskiej chaty, której minikopie na chwilę wkładają na głowy wszyscy aktorzy. Także język jest włączający, odmiana czasownika przez osoby oznacza przecież, że „choroba genetyczna niezakaźna” może dotyczyć każdego, a aktorzy skandując do mikrofonów, że ja, ty, on, my, wy, oni... ponieważ uspokajają i nas, żyjących w świecie, gdzie skanduje się na ulicach.

Spektakl Ratajczaka pokazuje właśnie kształt takiego świata, niezmyślonego przecież przez bajkopisarza-moralistę (Piotr Rowicki oparł scenariusz na reportażu Marcina Kąckiego, wyróżnionego przez jurorów za literacką inspirację), w którym Drugi postrzegany jest przez pryzmat wyłącznie kategorii i przeświadczeń: mamy bogobojnych z robaczywymi sercami i lewaków proeko i prospołecznych, discopolowców, kiboli i oenerowców, polityków i zwykłych obywateli wciągniętych w rasistowskie potyczki (jak dziewczyna, która wraca do rodzinnego miasta z mężem Hindusem – podpaleni w swoim mieszkaniu). Trudno o promień nadziei, kiedy język bez reszty służy identyfikacji ideologicznej. Ratunek przychodzi z ciemności, z krainy zmarłych: szept straconych Żydów, których śladów nikt nie chce odkopywać, a tym bardziej eksponować w zagospodarowanej na nowo przestrzeni miejskiej, wydaje się nam bardzo potrzebny, by przywracając pamięć o konkretnych mieszkańcach, rodzinach, miejscach, a tym samym wykorzeniając z mentalności Żyda-pojęcie, przebić się przez dzisiejsze stereotypy, które dzielą. Na razie jednak, diagnozuje Ratajczak, odsuwamy się tylko z pomnikami tam, gdzie daw-

nych głosów nie słyszeć, za to szeroko niosą się nowe hasła.

Wiktor Rubin i Jolanta Janiczak w spektaklu *Każdy dostanie to, w co wierzy* z Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera pozornie próbują przebić się przez ideologiczny konflikt Polaków. Ustawiają jako scenę okrągły stół i wyposażają publiczność w przyciski do głosowania, żeby zrobić to, czego w teatrze prawie nigdy się nie robi – zaaranżować rozmowę aktorów z widzami, czyli skomunikować zazwyczaj niedialogujących ze sobą. Błaznująca trupa Wolanda z powieści *Mistrz i Małgorzata*, która instaluje swój kramik w dzisiejszej Warszawie, to bardziej cyganeria niż czarci (wrażenie utwierdzają wyświetlane filmiki, które sondują miasto, podglądając reakcje mieszkańców na niewyszukane art-prowokacje), potrafi jednak wytworzyć nie tylko karnawałowy nastrój, ale i atmosferę ostrożnego zaufania, zawieszenia broni na czas spektaklu. Gawędząc z publicznością o miłości, pieniądzu, pracy, sytuacji mieszkaniowej itp., wplatając w to własne zwierzenia, założmy, że prawdziwe, to i owo ustalając za pomocą ankiety, aktorzy, paradoksalnie, wcale nie wyciągają z kapelusza tzw. przeciętnego Polaka. Jesteśmy raczej uczestnikami procesu odwrotnego: statystyczny Polak skleja się na naszych oczach z poszczególnych istnień za sprawą widzów, którzy mimo dyskomfortu wynikającego z przekroczenia rampy gotowi są ujawnić coś o sobie. Niestety struktura wymyślona przez twórców sama bierze to spotkanie, podczas którego częstuje

się nas piwkiem i colą, w nawias, bazując na innych, w ostatnim czasie trochę przysłoniętych, stereotypach – jak nieelastyczny polski urzędnik. Nagrana ukrytą kamerą pracownica spółdzielni mieszkaniowej, która nie zamierza wyjść poza przepisy, wystawiona na publiczne kpiny, jest osądzona jednoznacznie. To trochę weryfikuje intencje artystów. Bardziej potwierdzają oni swoje opinie, niż chcą się naprawdę czegoś o nas dowiedzieć.

Dużo mniej pretekstowo potraktowała widzów Anna Karasińska, budując *Drugi spektakl* z obserwacji zachowań publiczności teatralnej. Głos z offu, przed wyciemnieniem przypominający zazwyczaj o wyłączeniu telefonu, teraz jakby nie został zatrzymany i towarzyszy nam dalej, klarując sytuacje, które akto-rzy pokazują, siedząc w rzędku naprzeciw: jak wejść spóźnionym?; jak ukryć ziewanie?; podoba mi się – nie podoba; to na pewno ta sztuka? Niejasne wyobrażenie teatralnego *sa-voir-vivre'u* w praktyce wytworzyło konwencję nieoficjalną, zbudowaną na niepewności i skrępowaniu, a jednocześnie bardzo demonstracyjnej deklaratywności odczuć i myśli. Śmiejemy się z siebie, że tak tak, znamy, widzieliśmy, rozumiemy, ale czy reżyserka daje nam ten portret do śmiania? Czy drugi spektakl na widowni nie pokazuje nas zalęknionymi, odizolowanymi i zamkniętymi? Gdzie ta słynna wspólnota teatralna? Twórcy nie poprzestają na portretowaniu min i obnażaniu rozprasza-cej się na niespodziewane myśli uwagi. Rozszczepiają publiczność na jednostki mające nie-skonkretyzowane, lecz stanowcze oczekiwa-

nia wobec spektaklu, którym artysta, ten ko-mediant do wynajęcia, próbuje sprostać, choć jest to – świetnie to sobie teraz uświadamiamy, „podglądając” cudze percepcje – co do zasady niemożliwe. Od: „Chciałabym zobaczyć walkę z lwem”, aż do zabójczego: „Chciałbym coś poczuć”. Już? – słyszeć z nadzieją po odegra-nej scence. Zespół próbuje kolejnych wariantów, w różnych układach, zmienia, poświęca się, modeluje. Już? Nic.

Oczekiwaniom publiki znacznie łatwiej sprostać sportowcom. W kameralnych *Piłkarzach* Małgorzaty Wdowik mamy podobną konwencję jak w *Drugim spektaklu* – uprzednie badania dokumentacyjne, głos z offu (Dobromir Dymecki) i ilustrację działań przez aktorów: dwóch graczy ligowych w sportowych strojach, nie-strudzenie wykonujących przez sześćdziesiąt minut choreografię ułożoną z typowych dla rozgrzewki i meczu sekwencji ruchu. Tym razem komunikacja zostaje niemal zabita, ciało wprowadzone w trans, pozbawione mowy. Reżyserka pokazuje piłkarzy jako ludzi nastawio-nych na cel, który daje im zadowolenie, dlatego bez skarg znoszą treningi i transfery, badania okresowe i diagnostyczne badania w głoś-nym Milan Lab, na podstawie których przepo-wiada się przyszłość, czyli wartość rynkową sportowca (zależną także od koloru skóry czy seksualności: „gej jest warty 0 zł”). Słowa, jakie piłkarze słyszą od władz klubów, są urzecz-o-wiające, obelżywe padają podczas meczów. Na poziomie komentarza z offu zamykamy się w takim obrazie, uproszczonym, ale i nie-słyszanie odległym od humanistycznych wy-

obrażeń ukształtowanych przez dytyramby o olimpiadach. A jednak jest coś heroicznego w tym posłusznym, medytacyjnym niemal rytmie powtórek, w dyscyplinie ciała o tak rażąco ograniczonej i niespontanicznej ekspresji. Kiedy Dymecki staje obok piłkarzy i pokazuje aktora pracę z ciałem – ustawioną przez choreografkę Martę Ziółek na kontrze: jego ruchy są wyzwolone, elastyczne, kabotyńskie i cyrkowe – niesprawiedliwie czujemy je jako wyglup, drobnostkę. Choć przecież wszyscy tak samo dają całe swoje życie w zastaw, to oni, bardzo poważni, precyzyjni, trenujący od – do, będą idolami i mistrzami.

Trzecim spektaklem, w którym działaniom scenicznym towarzyszył dodatkowy głos, tu w formie napisów, które tłumaczyły język migowy używany przez aktorów, był projekt Adama Ziajskiego *Nie mów nikomu*, dzięki któremu świat wielu widzów, w tym mój, trochę się poszerzył (reżyser otrzymał nagrodę dla Indywidualności Artystycznej Festiwalu). W prze-

doznaniom i bardzo afirmatywny. Proste działania aktorów przebijają się przez bezmyślne pewniki: mowa nie jest tylko falą dźwiękową, niesłyszających nie trzeba definiować poprzez deficyt.

Spokojna, niedydaktyczna lekcja komunikacji, będąca wręcz rodzajem doświadczenia, potrzebuje jednak tej szczególnej otuliny, jaką jest białe locus i wyciszające nauszniki. W zwyczajnym świecie, głośnym i rozpraszającym uwagę, lepiej mieć tubę. Dlatego w *Zapolskiej Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)* Anety Groszyńskiej niepokorna bohaterka rozszczepia się aż na cztery postacie, grające częściowo do ustawionych frontalnie mikrofonów, a spektakl jest dyskursywny (również w warstwie fabularnej). Zapolska to szukanie nowego języka wyrazu – dla sztuki i swojego życia, dla wyrażenia własnej epoki i dotkliwych tematów społecznych. Ale twórczość rozumiana jako radykalny eksperyment artystyczny, choć bywa okupiona wyklęciem, sa-

my, oglądając popkulturowy, ikonograficzny obraz historii. Tymczasem Max Aue (Łukasz Lewandowski) niepostrzeżenie wychodzi z rzędów naszych foteli na scenę historii, gdzie Holokaust powstaje i toczy się mimochodem, z drobnych propozycji, rozmów na boku i nieznaczających uwag przy toaście – jak na imieninach wójta w urzędzie. Twarde są tylko relacje (przypominają te ze *Snu nocy letniej* czy *Kruma* Warlikowskiego), zredukowane do uzależniających układów seksualnych i siły władzy lub poddaństwa.

Inaczej w pozakonkursowym, choć uwzględnionym w werdykcie jury (wyróżnienie za literacką inspirację), *Po sznurku* Janny Gerigk z Wrocławskiego Teatru Lalek, opartym na tekstach Piotra Gęglawego, podopiecznego szczecińskiej Fundacji Pod Sukniami, upowszechniającej twórczość niepełnosprawnych artystów z kręgu art brut. Spektaklu, który pokazuje pełny obraz człowieka w sferze relacji, twórczości, rozwoju, oswajania lęków. Historia o pisarzu, w którego życie wkraczają Piotr i Pani Ania, to opowieść o uzdrawiającej sile inności i języku, który bywa gorsetem (w jałowych próbach wyprodukowania historii o Arturze i karpie), ale może być niekonwencjonalny i twórczy, brnąć w absurd, tworzyć dziwne klęcza i frazy na opak, mądre, zabawne, wyzwalające kreatywność i dobrą energię, odświeżając słowa i przywracając im rudymenarne znaczenia, jak to, że problem jest po to, by się po nim wspinać. Świetne adaptacja, inscenizacja i role, twórcy wiedzieli, że materiał, na którym pracują, jest wiele warty, i literacko, i po ludzku.

Nie migracja uchodźców czy wojna, ale refleksja nad komunikacją okazała się znakiem czasu i odpowiedzią artystów na społeczny lęk, wracającą tak uparcie, jakby festiwal miał ukryty klucz. Teatr reagujący na rzeczywistość polityczną nie musi być symetryczny względem przekazów medialnych. Pokazywał mniejszości i był na różne sposoby dokumentalny (prawie nie korzystał z dramatów), czasem kreował tendencyjne portrety, ale nie konflikt go zajmował i przyznawanie racji. W kontrze do polityki, chciał nas różnicować, nie różnić. Łączyć w nowe zbiory i indywidualizować w podgrupach. Przedstawić i opowiedzieć trochę o sobie nawzajem, żebyśmy poczuli, że nadal możemy być razem, rozumieć się i rozmawiać. ■

LII Przegląd Teatrów Małych Form
„Kontrapunkt”
Szczecin, 21–28 kwietnia 2017

W kontrze do polityki, teatr na „Kontrapunkcie” chciał nas różnicować, nie różnić. Łączyć w nowe zbiory i indywidualizować w podgrupach. Przedstawić i opowiedzieć trochę o sobie nawzajem, żebyśmy poczuli, że nadal możemy być razem, rozumieć się i rozmawiać.

ciwieństwie do piłkarzy więżących ciało w gorsecie konwencji, niesłyszający ciała nazywają swoim językiem, przypominając, że są głusi, nie głuchoniemi. W białej przestrzeni otoczonej miękkimi kotarami, ubrani na białe, zanurzają dłonie w kulistych słojach z fosforującą syrką farbą, a następnie migając, zostawiają ślady tej wypowiedzi w kolorowych maźnięciach na policzku, ubraniu i ustach. Mimo że język polski to dla nich język obcy, potrafią błyskawicznie uzgodnić wspólny znak do hasel podrzucanych przez widzów, jak „domofon” czy „kontrapunkt”. Wydaje się to zabawą, dopóki nie uświadamia się nam, że są różne odmiany migowego, również prywatne, a oficjalny znają tylko niektórzy. Język rąk, który powinien być barierą w komunikacji, okazał się najbardziej dialogiczny. Siedzimy w wygłuszających głośną muzykę słuchawkach, które izolują od innych, koncentrując szumy wokół własnego ciała, a jednocześnie budują z nas kolektyw poddanych tym samym

ma w sobie niekoniecznie jest patetyczna, częściej w gruncie rzeczy bywa komiczna oraz przypadkowa, i dopiero okazuje się przełomowa – jak praktyki Antoine’a, którego pisarka poznaje w Paryżu. Aktorzy szarżują, widzowie nagradzają brawami partie komiczne (spektakl zdobył nagrodę jury dla zespołu oraz nagrodę publiczności).

Przy okazji wyłania się temat walki o rząd dusz. Rzadko kto go ma. Pisarz. Książd (osobliwy teatr odbywa się w domu rodzinnym Zapolskiej, której świecki ojciec co niedziela odprawia w ogrodzie mszę – bez komunii, ale z przywilejem nauczania). Polityk, który porwa tłumy do słusznej sprawy lub do zła. Spektakl w reżyserii Janusza Opryńskiego *Punkt zero. Łaskawe* (który zdobył Główną Nagrodę Jury), oparty na książce Jonathana Littella, ujawnia jednakże coś przeciwnego – kompletną obojętność wysokiego oficera SS na wielkie idee, myśli filozofów, sztukę wysoką i propagandową, czyli medialną otoczkę, na którą trafia-