

Emancypanci

AUTOR: PAWEŁ STANGRET

VI Festiwal Nowego Teatru odbywał się pod hasłem „Ja i/czy wspólnota”. Refleksja nad tytułową kategorią, podejmowana w spektaklach, panelach i dyskusjach, pokazała trudności ze zdefiniowaniem i ustaleniem wspólnego jej rozumienia.

■ Teatr jako sztuka odbierana i tworzona we wspólnocie, kolektywnie – jak dzisiaj znów się to określa, wracając do ukutego w teatrze alternatywnym terminu – jest najbliższej tego, „co jest w Polsce do myślenia”. Scena jest miniaturą społeczeństwa, funkcjonowanie na niej postaci (bardzo często tożsamych z aktorami) także oddaje dzisiejsze relacje społeczne. To z całą pewnością silny komunikat nowego teatru. Problemy z rozumieniem kategorii wspólnoty nie oznaczają oczywiście braku możliwości jej zdefiniowania. VI Festiwal Nowego Teatru w Rzeszowie pozwolił dostrzec wiele wspólnot, definiowanych z odmiennych perspektyw, akcentujących elementy, wokół których powstają. Rozmowę o wspólnocie należy więc zacząć od tego, o której z nich mówimy. I czy o tej samej?

Na rzeszowskim przeglądzie otrzymaliśmy kilka przykładów takich zbiorowości. Jedną z nich jest oczywiście rodzina ze swoim formującym wpływem na życie człowieka, jak w spektaklu *Jak ocalić świat na małej scenie?* Pawła Łysaka. Przedstawienie opiera się na zestawieniu sposobów mówienia o ojcu, jego roli w życiu mężczyzny, z indywidualnymi, autentycznymi historiami aktorów z Ukrainy, Senegalu i Polski. Wspólnotę generuje również język – ten problem poruszany jest przede wszystkim w *Staff Only* Katarzyny Kalwat, a także w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* w reżyserii Pawła Świątka. W tym spektaklu opowieść o mizoginicznym dresiarzu toczy się bez głównego bohatera, mówią same kobiety wyglądające jak zlepek medialnych kobiecych ikon. Poprzez dekonstrukcję powieści Doroty Masłowskiej widać nie tylko wspólnotę dyskursu narodowego, lecz także wspólnotowe kreowanie różnych rodzajów tożsamości

(płciowej, społecznej itd.). Wspólnotą oczywiście jest także naród, a szczególnie jego wyobrażenie zawarte w języku i sposobach mówienia o Polsce (stąd na festiwalu promocja antologii współczesnego dramatu polskiego *Polska jest mitem* pod redakcją Agaty Tomaszewicz i Elżbiety Manthey).

Wspólnota to także kolektyw teatralny, to grupa ludzi tworzących zespół artystyczny. Dobór spektakli na rzeszowskim przeglądzie właśnie ten aspekt wspólnoty wybił na pierwszy plan. Praktycznie wszystkie spektakle (z wyjątkiem *Mistrza i Małgorzaty* Cezarego Ibera) były metateatralne, autotematyczne. Opowiadały o teatrze i o tym, jaką wspólnotą teatr jest lub być powinien. Tradycją Festiwalu Nowego Teatru w Rzeszowie są rozmowy z twórcami pokazywanych spektakli. Te spotkania, których jednym z wątków były różne definicje wspólnoty, doskonale korespondowały z linią, jaka wynikała z prezentowanych spektakli.

Pokazane przedstawienia wpisywały się w tytułowe hasło przeglądu „Ja i/czy wspólnota”. Głównym spostrzeżeniem było to, że wspólnota jest opresyjna i przemocowa względem jednostki. Każda bowiem zbiorowość charakteryzuje się skodyfikowanym językiem, zamyka się w mówieniu o danej wspólnocie, o sobie samej. Nowy teatr pokazany w Rzeszowie stara się być głosem w sprawach najbardziej aktualnych, chce przełamywać zastane sposoby mówienia o współczesnych problemach (takich jak ekologia, mobbing, uchodźcy, zawłaszczenie języka itd.). Strategia metateatru pozwala pokazać się nowemu teatrowi jako instytucji będącej najbliższej rozumienia problemów wspólnoty. Sam więc podkreśla swoje zaangażowanie, to, że teatr jest dzisiaj najbardziej bliski

refleksji nad wspólnotą, że to najbardziej zaangażowana dziedzina sztuki. Nowy teatr tak przynajmniej siebie przedstawia. Chce dawać głos tym, którzy go nie mają, być miejscem, w którym ma się odbywać emancypacja wykluczonych przez język, politykę, tradycję. Po fali zainteresowań mniejszościami, nowy teatr postanowił zająć się samym sobą.

Honorową Nagrodę Specjalną przyznano *Aktorom koszalińskim, czyli komedii prowincjonalnej* w reżyserii Piotra Ratajczaka. Siłą spektaklu było „inteligentne i życzliwe przypomnienie, że prowincja to stan świadomości, a nie miejsce na mapie oraz [...] zwrócenie uwagi na siłę wspólnoty, która bierze się z siły jednostki w teatrze i poza nim”. Właśnie oddziaływanie bezpośredniej, prywatnej wypowiedzi aktora na scenie najlepiej definiuje wspólnotę w teatrze. Osią przedstawienia jest zbiór indywidualnych ludzkich losów, poszczególnych wrażliwości, pojedynczych historii. Mówiący o sobie aktorzy z Koszalina (przygotowując się do premiery *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego), zestawiając swoje prowincjonalne problemy ze „strojeniem narodowej sceny”, z romantycznym sposobem mówienia o misji kultury we wspólnocie, pokazują, że ona nie jest wcale podstawowym zwornikiem zbiorowości. Jeżeli sztuka jest ważna, to jedynie dla poszczególnych jednostek, dla aktorów, którzy nawet na prowincji chcą pozostać artystami – zarówno dla siebie, jak też dla swojej widowni.

Z drugiej strony to także pracownicy zespołu teatralnego. Osoby z niskimi pensjami, uzależnione od swojego pracodawcy, którym jest dyrektor teatru (zawsze w obsadzie, żeby jeździć z zespołem na wyjazdy). W takiej perspektywie aktor to już nie jest gromonośny



fot. Greg Noo-Wak / Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi

Idioci, reż. Marcin Wierchowski, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi (2019)

artysta, zaangażowany w spory ideologiczne i polityczne. To prekariusz z dużym kapitałem kulturowym, który pracuje w zespole, gdzie mobbing jest systemowy i należy do jednej z głównych cech tego zawodu. Tak ukształtowany obraz aktora i aktorstwa wpisuje się w nośny dzisiaj temat związany z opresją i molestowaniem (nie tylko seksualnym) w teatrze, z władzą reżysera i dyrektora. Z tej perspektywy teatr jawi się jako wspólnota oparta na przemocy, na nieetycznym anektowaniu nie tylko wolności pracowniczej. Ale ta opresja sięga znacznie głębiej.

O tym opowiadają *Idioci* w reżyserii Marcina Wierchowskiego (spektakl zdobył nagrodę publiczności) na podstawie filmu Larsa von Triera. Członkowie grupy funkcjonującej na pograniczu sekty, której zwornikiem jest przyjacielsko-fanatyczna relacja z liderem, to nie tylko młodzi poszukiwacze wolności. Przede wszystkim stają się oni zespołem teatralnym, przed którym czekają niezwykle trudne zadania aktorskie. Polegają one bowiem na „spastykowaniu”, czyli zachowywaniu się tak, jakby cierpieli na niedowład mięśni, wobec przypadkowych osób na ulicach Łodzi. Opresywność aktorskiej wspólnoty polega nie tylko na angażowaniu swoich umiejętności i czasu, ale przede wszystkim na obnażaniu wobec ludzi swojej prywatności, rezygnacji z osłony fikcji świata przedstawionego. W imię jakości artystycznej aktor poddany jest presji reżysera i wymagane jest dostosowanie się do jego wizji. Szukanie „wewnętrznego idioty” staje się tak naprawdę performowaniem indywidualnej, osobistej niezgody na konstruowanie wspólnoty w rozmaitych (ale zawsze zbiorowych) dyskursach.

O presji, jakiej poddany jest aktor, traktuje scena ze spektaklu *Śmierć w Wenecji, czyli czego najbardziej żałują umierający* w reżyserii Mikołaja Mikołajczyka. Opowieść o wypaleniu artystycznym, o niemożności zmierzania się z opowiadaniem Tomasza Manna i filmem Luchina Viscontiego stwarza sytuację, w której za nieporadność reżysera odpowiedzialność ponoszą aktorzy, próbując wobec widzów (rozrzuconych po sali na poduszkach do póżlenia) wzbudzić jakiejkolwiek konotacje z Wenecją i turystyką we Włoszech. Dlatego kulminacyjną sceną jest wynoszenie przez bohaterów spektaklu tarczy z podobizną reżysera, w którą widzowie mogą rzucać woreczkami z grochem. Chodzi nie tylko o estetyczną zemstę na autorze przedstawienia, ale także o odwrócenie tradycyjnego układu, w którym to reżyser odpowiada za kształt spektaklu, zaś odpowiedzialność przed widzem ponoszą aktorzy. Obserwujemy, jakiej presji poddany jest aktor i jak wpływa ona na jego relacje z widzem. Spektakl bowiem jest opresywny także wobec widzów, na których wymusza się zmianę pozycji ciała w trakcie jego oglądania.

Przemocowość instytucji teatru pokazana jest również w zwycięskim spektaklu *Staff Only* Biennale Warszawa w reżyserii Katarzyny Kalwat. W wydzielonej na scenie przestrzeni, za nutowymi pulpitemi stoi czworo emigrantów. Nigeryjka, Szkot, Amerykanka i Argentyńczyk opowiadają o swoich doświadczeniach (często traumatycznych, jak w przypadku Carlosa Fernanda Dimea Álvareza), które stają się nieistotne dla mechanicznej instruktorki języka polskiego (instancją słuchającą i oceniającą jest tutaj głos znany z kaset do nauki języków obcych). Liczy się tak naprawdę poprawność

gramatyczna i fonetyczna. Ich historie nie zostają wysłuchane, to jedynie materiał do ćwiczeń językowych. Alienacja bohaterów jest kilkuwarstwowa. Muszą oni bowiem odnaleźć się zarówno w języku polskim, w tutejszej kulturze, jak też w tutejszym teatrze. Wypowiedzi, pomyślane w konwencji rozmowy z nagrany głosem lektora w czasie nauki języka polskiego dla obcokrajowców, odsłaniają trudności z porozumieniem. Przede wszystkim pokazują, jak struktury językowe (gramatyczne, akcentowe, stylistyczne i fonetyczne) wpływają na rozumienie i postrzeganie świata. Jak one definiują i zamykają nam postrzeganie rzeczywistości. Problemem jest to, że świat zmienia się o wiele szybciej aniżeli opisujące go schematy językowe.

Mechaniczny głos najczęściej wypowiada się oceniająco. „Źle”, „popraw”, „dobrze” w zamierzeniu ma odnosić się do poprawności lingwistycznej, zwłaszcza wymowy szeregu szumiącego. Jednakże bardzo szybko oceniając jedynie realizację fonemów, okazuje się, że historie jednostkowe emigrantów znacznie wykraczają poza proste formuły językowe. Mechaniczny lektor nie jest w stanie przyjąć tych wypowiedzi takimi, jakie one są w rzeczywistości. Koryguje ich poprawność w odniesieniu wyłącznie do systemu języka, a nie ludzkiego doświadczenia. Nie chodzi więc o poprawność językową, ale o poprawność struktur myślowych. Spektakl Biennale Warszawa pokazuje, jak duży jest rozdźwięk pomiędzy schematami myślowymi zamkniętymi w języku i jednostkowym życiem, zwłaszcza gdy wypowiada je ktoś obcy.

Obcokrajowcy zdają egzamin przed nami, użytkownikami polszczyzny, dobrze nią wła-



fot. Magda Hueckel / Teatr Powszechny w Warszawie

Jak ocalić świat na małej scenie?, reż. Paweł Łysak, Teatr Powszechny w Warszawie (2019)

dającymi (przynajmniej w wersji języka naturalnego). W pewnym momencie wszyscy odgrywają sceny (z własnego doświadczenia) castingów i egzaminów dla aktorów. Pokazują, że

teatr, jaki został pokazany w Rzeszowie, to sztuka poszukująca nie nowych form estetycznych, ale prawdy. Sytuowałaby się ona w bezpośredności formy, w osobistym kontakcie aktora

korespondując z tendencją do grania przez aktorów samych siebie, do przekraczania instancji nadawczej – postaci, roli, fabuły itd.

Do najnowszej edycji festiwalu po raz pierwszy zaproszono spektakle zaliczane do nurtu OFF-Konteksty. *Pompa funebris* Stowarzyszenia Sztuka Nowa w reżyserii Katarzyny Pol i Dawida Żakowskiego, *Wojna w niebie* Fundacji Migawka w reżyserii Dominiki Feiglewicz oraz *Historia Jana* Stowarzyszenia Teatralnego Chorea i Warszawskiego Towarzystwa Scenicznego w reżyserii Waldemara Raźniaka – to przedstawienia odmienne w swojej stylistyce, konwencji i tematyce. *Pompa funebris* należy do nurtu nowoczesnego teatru tańca, *Wojna w niebie* stworzona została przez osoby niesłyszące, niedosłyszące oraz słyszące. Z kolei *Historia Jana* to inscenizacja tekstu Jakuba Gawatowica. Pomimo dużego zróżnicowania stylistyk widać było, że ich twórcy unikają bezpośredniego oddziaływania, że na odmienne sposoby starają się stworzyć znaczenia przy pomocy skrótów i symbolicznych gestów. Paradoksalnie to teatr głównego nurtu, a nie off, stawia dziś na estetykę bezpośredniego oddziaływania na widza, nowatorski dotąd efekt zamieniając w kolejną konwencję. ■

W większości spektakli rzeszowskiego przeglądu aktorzy wypowiedali się osobiście, w swoim imieniu. Prezentowali swoje własne historie, przekraczając tym samym osłonę świata przedstawionego, fikcji postaci, kodyfikację języków.

sam teatr (pomimo deklarowanego otwarcia i gotowości do emancypacji) nie jest gotowy na zerwanie ze swoim zamknięciem, ze skostniałym obrazem samego siebie.

W większości spektakli rzeszowskiego przeglądu aktorzy wypowiedali się osobiście, w swoim imieniu. Prezentowali swoje własne historie, przekraczając tym samym osłonę świata przedstawionego, fikcji postaci, kodyfikację języków itd. Chcieli przełamać zastane sposoby mówienia poprzez indywidualny akt jednostkowej wypowiedzi, poprzez danie sobie głosu. Ważna w tym jest zarówno tematyka, właśnie refleksja nad wspólnotą i dyskursami różnych zbiorowości, jak też forma takiego teatru. Takie przedstawienia skracają dystans. Tomasz Domała, kurator festiwalu, podkreślił, że nowy

i publiczności. Co więcej, aktora mówiącego o sobie, w swoim własnym imieniu. Teatr ten bezpośrednio chce oddziaływać na odbiór, atakuje widza performatywnie wytwarzaną rzeczywistością sceniczną.

Znamiennym przykładem jest prezentacja w Rzeszowie *Jak ocalić świat na małej scenie?* na dużej scenie Teatru im. Wandy Siemaszkowej. Zmiana przestrzeni pozbawiła spektakl efektu, jaki wywołuje on w macierzystym teatrze – chodzi o nagrzewnice, którymi podgrzewana jest publiczność, aby doświadczyć „efektu cieplarnianego”. Takie performowanie odbioru, bodźcowanie widza, anektowanie jego percepcji zmysłowej, ma w zamierzeniu oddziaływać prawdą bezpośredniości, doświadczeniem na poziomie zmysłowym. Takie zabiegi dobrze

VI Festiwal Nowego Teatru
– LVIII Rzeszowskie Spotkania Teatralne
Rzeszów, 29 listopada – 5 grudnia 2019