

JUSTYNA WOTA

MAŁE WIELKIE MITOLOGIE A NOWY TEATR

4. Festiwal Nowego Teatru – 56. Rzeszowskie Spotkania Teatralne, 17-26 listopada 2017

Do udziału w czwartej edycji Festiwalu Nowego Teatru w Rzeszowie zostały zaproszone spektakle, które już wcześniej wywołały ogromne emocje. Aprobatę zyskały dzięki podejmowaniu istotnych problemów, kreowaniu wielopoziomowych refleksji oraz oryginalnym formom artystycznym. Oczekiwania były więc duże, ale reakcje rzeszowskiej widowni świadczą o tym, że nie doznała zawodu. Wśród festiwalowych przedstawień należy wyróżnić laureatów: *Bzik. Ostatnia minuta* Eweliny Marciniak i *Sekretne życie Friedmanów* Marcina Wierzchowskiego, a także *Do DNA* w reżyserii Ewy Kaim.

W spektaklu *Bzik. Ostatnia minuta* z Teatru Współczesnego w Szczecinie główną oś, wokół której oscylują liczne tematy zawarte w tekście Jana Czaplińskiego, wyznacza problem kolonializmu i turystyki. Struktura spektaklu oparta jest na motywie podróży. Ma ona wiele wymiarów: począwszy od tego, że cała sala teatralna staje się wnętrzem samolotu, poprzez przywołanie wypraw Krzysztofa Kolumba i Jana Vermeera, aż po wyprawę w podświadomość widza i jego wyobrażenia o tym, co „dzikie”, „obce”. Rozegranie większości scen wśród widzów potęguje emocjonalne zaangażowanie odbiorców. Aktorzy zwracają się do wielu z nich indywidualnie, przysiadają im na kolanach, sprawdzają metki ubrań, proszą o wyciągnięcie ukrytej pod fotelem kawy lub o wyjście na scenę. Nie jest to działanie opresyjne. Relacja polega raczej na wzajemnym testowaniu: jak daleko posuną się aktorzy, na ile pozwoli im publiczność. Marciniak wciąga widza w grę. Z jednej strony, odbiorca może w pewnym zakresie ingerować w spektakl, a z drugiej, wyrazista charakterystyka aktorów podtrzymuje dystans między publicznością a wykonawcami. W spektaklu Marciniak toczy się walka z utartymi schematami percepcyjnymi, której towarzyszy podejrzliwe poszukiwanie nowych strategii narracyjnych. Reżyserka na jednym planie wskazuje problem konsumpcyjnego podejścia do turystyki i traktowania kultur Wschodu jako opłacalnego interesu. W farsowej formie wypowiada się o wygórowanych oczekiwaniach Polaków na wakacjach *all inclusive* czy o coraz bardziej popularnym zjawisku seksturystyki. Momenty ujawnienia zasięgu dewastacji rdzennych tradycji, spowodowanej przez kolonializm, oraz obłuda działania pod przykrywką „oświecenia” wstrząsają tym bardziej, że jednocześnie demaskują ciągle obecne owoce postkolonializmu – poczucie wyższości, wrośnięte w kulturę europejską, przekonanie o jedynej słuszności europejskich norm kulturowych czy modelu egzystencji. Marciniak pokazuje negatywny wymiar takiego myślenia w jednej ze scen, w której nagi od pasa w dół „obcy” (Wojciech Sandach) zostaje poddany „oswojeniu” – Ellie

(Maria Dąbrowska) ubiera go w spodnie-pantalony i, przybierając ton matki upominającej dziecko, tłumaczy mu, że na tym polega „cywilizacja”. Niezwykle istotny jest kostium „tubylca”, złożony z czarnej maski-konstrukcji zakrywającej jego twarz, która go odczłowiecza, zmienia w niezidentyfikowany, „obcy” organizm, przypominający egzotycznego owada. Aktorzy grający turystów noszą z kolei gigantyczne peruki i przezroczyste kostiumy, których dopełnia mocny makijaż. Na uwagę zasługują również imponujące wizualnie, kolorowe kostiumy Dzikiej (Maja Kleszcz), przywołujące zakodowany w podświadomości wizerunek egzotycznych krajów. Publiczność zostaje uwiedzona spektakularnym odtworzeniem na scenie obrazów Vermeera i genialną warstwą dźwiękową, wykonywaną na żywo przez Maję Kleszcz. Marciniak konfrontuje widza z postawą opartą na wścibskiej ciekawości i fascynacji egzotyką.

Początkowo główną zasadą inscenizacyjną jest więc pokazanie krytykowanych zachowań i postaw w przerysowanych formach i sytuacjach scenicznych. Tak zaaranżowana jest również scena seksu między turystą i nieletnią tubylką, będąca jednocześnie momentem przełamania. „Dzika” niezdarnie i szybko wykonuje przysiady i skłony, porusza się wokół swojego klienta, nie dotykając go. Turysta daje jej instrukcje i dzieli się swoimi przemyśleniami o „prymitywnych mieszkańcach tropików”. Ona wydaje z siebie pojedyncze dźwięki. Scena zostaje jednak przerwana przez aktora, który nie zgadza się na powielanie takich stereotypowych obrazów w teatrze – nawet w formie groteskowej i karykaturalnej. Od tej pory, w drugiej części spektaklu, aktorzy dość często wychodzą z ról, by, przyglądając się akcji scenicznej oraz zachowaniom postaci, zastanawiać się, czy reprezentacja to skuteczna strategia krytyczna, czy reprodukcja nie właściwych postaw i zachowań nie prowadzi do ich powielania. Publiczność nie dostanie odpowiedzi – i właśnie w tych niedopowiedzeniach tkwi moc oddziaływania: wątpliwości mnożą się z każdą minutą przedstawienia.

Rozważania na temat języka teatralnego, jego ewolucji, ale też wymiaru ideologicznego są uruchamiane również poprzez odniesienie do *Bzika tropikalnego* Grzegorza Jarzyny z 1997 roku. Marciniak, w humorystyczny, ale znamieny sposób podejmuje dialog z wykreowaną przez reżysera estetyką i wizją zawartą w jego spektaklu, który funkcjonuje w pamięci widzów jako wyjątkowy debiut i głośnie wydarzenie teatralne. Najlepiej widać to w sposobie kreacji postaci Ellie (Maria Dąbrowska). W spektaklu z 1997 roku i w powstałej dwa lata później rejestracji, Ellie grana przez Maję Ostaszewską prezentowała typowy wizerunek Witkacowskiej kobiety

demonicznej, będącej jednocześnie obiektem męskiego pożądania. Postać odgrywana przez Dąbrowską nie kusi wyglądem, nie jest dla mężczyzn zdobyczą, nosi taki sam, jak inne postaci, kostium, a jednocześnie cały czas wyraża fałszywy żal, że nie może być taką postacią, jak w spektaklu Jarzyny (w jednej ze scen pyta, czy może nalać herbatę jak Maja Ostaszewska, odnosząc się do jednej z bardziej zapadających w pamięć scen tamtej realizacji).

Pomysł inscenizacyjny *Sekretne życie Friedmanów* Marcina Wierchowskiego (Teatr Ludowy w Krakowie) opiera się na wędrówce wraz z bohaterami po wnikliwie zrekonstruowanych, najistotniejszych planach z filmu dokumentalnego *Sprawa Friedmanów* w reżyserii Andrew Jareckiego. Fabuła, opowiadana z odległej czasowo perspektywy, dotyczy głośnej sprawy Arnolda i Jessy'ego Friedmanów, oskarżonych w 1987 roku o pedofilię. Spektakl Wierchowskiego bada współczesną publiczność. Widzowie zostają wrzuceni w świat z filmu, z którego najmocniej zapadające w pamięć fragmenty zostały dosłownie przeniesione na scenę – aktorzy mają identyczne kostiumy, wygłaszają te same kwestie, poruszają się w łudząco podobnych przestrzeniach. Uderzające podobieństwo postaci ze spektaklu do filmowych pierwowzorów stwarza iluzję bycia w centrum realnych sytuacji i wydarzeń, podczas których widz bez końca rozpatruje winę Friedmanów. Od oceny nie da się uciec, mając przed sobą z jednej strony obraz kochającej się, szczęśliwej rodziny, a z drugiej – relacje świadków, treść zarzutów, obciążające wypowiedzi oskarżonych, powtarzane przez prowadzących śledztwo. Plany te pokazywane są publiczności na przemian, co prowadzi do stworzenia dwóch schizofrenicznych światów. Atmosfera w domu Friedmanów sprawia, że odbiorca jest przekonany o ich niewinności, ale już w kolejnej scenie zaczyna wierzyć w postawione im zarzuty. Aktorom zadziwiająco łatwo przychodzi wytworzenie sytuacji, w której widz powróci do pierwotnej opinii, a kompromitujące fakty uzna za fałszywe. Ta dezorientacja publiczności ostatecznie jednak nie została w żaden sposób wykorzystana.

Bez komentarza pozostaje fakt, że spektakl to kolejny powrót do sprawy, ponowne przetworzenie faktów. Akcja ogranicza się do wytworzenia zaskakująco realistycznych planów z filmu, a także próby rekonstrukcji obrazów z sali sądowej, przesłuchania, więzienia. Publiczność zostaje zalana niezmierzoną liczbą informacji, aby dojść do oczywistego wniosku, że winy nie da się udowodnić. Charakter procesu dużo wyraźniej komentuje film Jareckiego, który uchwycił chociażby zadziwiającą swobodę bohaterów filmu – synów, żonę i brata Arnolda Friedmana, rozmawiających po latach o traumatycznych przeżyciach. Reżyser wypełnił dokument popularnymi utworami muzyki rozrywkowej, które pełnią rolę gorzkiego, ironicznego komentarza do przedstawianego materiału. Przykładem jest piosenka *Act Naturally* grupy The Beatles, w której wokalista daje receptę na przeobrażenie amatora w wielką gwiazdę kina za sprawą „naturalnej gry”. Utwór zderzony z pokazem fotografii, pochodzących z prywatnego archiwum rodziny Friedmanów, szokuje widza dosadnym

przekazem. Film został nagrany po śmierci Arnolda, być może dlatego jego bliscy bez skrepowania opowiadają o intymnych szczegółach z jego życia. Udostępnili też autentyczne materiały filmowe – nagrania sprzed procesu, pamiętnik jednego z braci w formie wideo. Tę uderzającą szczerą bohaterów Jarecki stara się skomentować. U Wierchowskiego postać reżysera (Ryszard Starosta) pełni funkcję przewodnika po świecie Friedmanów, należy do ich porządku. W spektaklu niewiele jest mocnych, afektywnych momentów. Jednym z nich jest monolog Jessy'ego (Piotr Franasowicz) rozpoczynający wspólną wędrówkę, gdy stając przed publicznością, Jessy uśmiecha się i patrząc poszczególnym widzom w oczy, pyta, czy pamiętają czas, gdy mieli osiemnaście lat – który był wtedy rok, co czuli, gdzie byli, kto był ważny w ich życiu. Friedman był właśnie w tym wieku, gdy zostały mu postawione zarzuty o liczne akty pedofilii. Ważny okres wkraczania w dorosłość Jessy spędził w więzieniu, skąd wyszedł dopiero po trzynastu latach. Tych kilka prostych zdań dotyka prywatnej historii odbiorcy, angażuje go emocjonalnie w wędrówkę za bohaterami. Kolejnym silnie działającym na percepcję momentem jest wykonanie dziecięcej wyliczanki w pracowni informatycznej Arnolda – miejscu domniemanych aktów pedofilii. Rymowanka budzi wstręt, drażni i śmieszy jednocześnie, przyczynia się do rozpadu wizerunku troskliwego, kochającego ojca, co w konsekwencji sprawia, że publiczność w zupełnie innym nastroju przemieszcza się po korytarzach teatru, aby zobaczyć następne wydarzenia i poznać kolejne fakty. Bardziej interesujące od oceniania Friedmanów byłoby, moim zdaniem, zajęcie się wydarzeniami narosłymi wokół procesu – atmosferze hysterii, która ogarnęła lokalną społeczność i cały kraj po nagłośnieniu sprawy, falą wytwarzania fałszywych zarzutów czy zacieraniem się granicy między przestrzenią prywatną a publiczną. Intrygujący fakt, że film został nominowany do Oscara, a historia nikomu nieznanego nauczyciela informatyki zaangażowała miliony ludzi i nagle zyskała kolosalne znaczenie w życiu ówczesnego społeczeństwa, zostają przez Wierchowskiego usunięte na drugi plan. Najważniejsze jest doświadczenie stopniowego wnिकania w wykreowany świat i iluzji bycia obserwatorem wydarzeń oraz przyjrzenie się własnym reakcjom, procesom myślenia i oceny, a także sprawdzenie, jak szybko znika granica wstydu spowodowanego rozgrzebywaniem czyjejs prywatności.

Atutem czwartej edycji Festiwalu Nowego Teatru było podjęcie podczas debat pytania, które zostało postawione już w poprzednich latach: czym właściwie jest „nowy teatr”? Powracanie do tej kwestii koncentruje uwagę na ciągłym procesie kształtowania form powstających spektakli, rozważaniu ich źródeł i związków z tradycją teatralną. ■