

Seks, narkotyki i kasety wideo

AUTOR: PIOTR DOBROWOLSKI

Wiktor Bagiński w Molierowskim Don Juanie nie widzi ani romantycznego pięknoducha, ani rozgorączkowanego hedonisty zafascynowanego kobietami w kontekście własnej seksualności, lecz znudzonego życiem, zblazowanego intryganta poszukującego coraz silniejszych wrażeń.

■ To uwodziciel czasów pandemii, jeszcze wyraźniej niż jego poprzednicy zafascynowany samym sobą. W przedpremierowych wypowiedziach przedstawienia zrealizowanego w Teatrze Polskim w Poznaniu reżyser i pracujący z nim dramaturg Paweł Sablik odwoływali się do filozofii negatywnej. Sugerowali, że postawa protagonisty wystawianego przez nich tekstu pozwala traktować Moliera jako „prekursora myśli antynatalistycznej”. Wątek ten służy obronie bohatera przed oskarżeniami o nihilizm, pozwalając na zastąpienie jego seksualnego bałwochwalstwa – typowego dla archetypicznej wizji uwodziciela – czynnikiem racjonalności. W samym spektaklu, poza jednym cytatem, trudno jednak dostrzec wyraźne odniesienia do koncepcji sprzeciwiającej się biologicznemu nakazowi prokreacji, wymagającemu od ludzi już wydanych na świat, by nie powoływali nowych istnień, unikając tak pomnażania cierpienia. Nie mam pewności, czy włączony do scenariusza i deklamowany przez Komandora fragment *Ostatniego Mejsjasza* Petera Wessela Zapffego – ze zdaniem: „Bądźcie bezpłodni i pozostawcie Ziemię w ciszy po waszym odejściu” – traktować należy jako atak na Don Juana, czy jako wsparcie mężczyzny łamiącego kobiecie serca. Wiem za to, że ważne elementy przedstawienia (gdzie nie brak scen zabarwionych absurdalnym humorem) to cierpienie i gorycz istnienia, którego jedynym dowodem staje się pragnienie

śmierci. Szczególnie obiecującą perspektywę wprowadziło jednak zainfekowanie tekstu Moliera wirusem francuskiego egzystencjalizmu, pozwalające na połączenie historycznej myśli oświeceniowej z jej postmodernistycznymi wariantami.

Sposób kreowania tytułowego bohatera przez Konrada Cichonia oraz bardzo dobrze przygotowana transmisja online w czasie rzeczywistym wynagradzają mielizny dramatycznego pierwowzoru oraz pozwalają pogłębić szereg skrótów interpretacyjnych zaproponowanych przez adaptatorów. Choć motywacje osób dramatu i jego potencjał narracyjny nie są najmocniejszą stroną tekstu Moliera, Bagiński i Sablik jeszcze bardziej je strywializowali, każąc postaciom gipsować nozdrza dużymi ilościami wziewnych środków psychoaktywnych. Równocześnie jednak zaproszenie do współpracy kilkorga utalentowanych artystów wniosło świeży powiew w mury „najstarszego nieprzerwanie działającego teatru w Polsce”. Ciekawa scenografia, znakomita reżyseria światła, intrygująca choreografia oraz interesująca muzyka dobrze ze sobą współgrają. Praca kamery Natana Berkowicza dodatkowo spina te elementy w hybrydycznym widowisku transmitowanym za pośrednictwem platformy VOD. Internetowy *Don Juan* momentami irytuje, a nawet celowo wywołuje niesmak, choć z powodzeniem poszerza margines krytycznej lektury dramatu Moliera w kon-

tekście – znaczonej lękiem, brakiem nadziei i absurdem – współczesności. Ogląda się go dobrze, z zainteresowaniem podtrzymującym wiarę w celowość funkcjonowania teatru, nawet jeśli istnieje on tylko dzięki audiowizualnemu zapośredniczeniu.

Teatr Polski dość późno włącza się w nurt życia kulturalnego w czasach pandemii. Po wątpliwej technicznie realizacji internetowego projektu „Planeta Beckett” i kontrowersyjnej ze względów etycznych premierze *Nany*, wreszcie zrealizowano atrakcyjny spektakl, ciekawie wzbogacający zasób dokonań twórczych czasów lockdownu. *Don Juan*, choć nie wyróżnia się wśród najlepszych, autonomicznych przedstawień teatru dramatycznego w trwającym od roku martwym sezonie, dowodzi multimedialnego potencjału produkcyjnego nie tylko największych, ale też mniejszych polskich teatrów. To widowisko zrealizowane na scenie, ale nie dla sceny – współtworzone przez oko kamery, która uczestniczy w kreowanej akcji jak jeden z jej aktorów. Prowadzona przez dziewięćdziesiąt minut w ujęciu bez cięć narracja filmowa wykorzystuje aktywną pracę obrazem. To substytut żywej obecności widza, sugestywnie kreujący wrażenie performatywnego współudziału pojedynczego, patrzącego w ekran odbiorcy. Akcja rozgrywa się we wnętrzu Małarni Teatru Polskiego, raz tylko wychodząc przed teatr.

tłumaczenie
Tadeusz Boy-Żeleński,
Jerzy Radziwiłowicz
scenariusz
Wiktor Bagiński,
Paweł Sablik
reżyseria
Wiktor Bagiński
dramaturgia
Paweł Sablik
scenografia
Anna Oramus
kostiumy
Marcin Kosakowski
światło, wideo, zdjęcia
Natan Berkowicz
muzyka **Bartek Prosuł**
choreografia **Krystyna**
Lama Szydłowska
produkcja
Andrzej Szwaczyk,
Jacek Muszkieta

premiera online
18 grudnia 2020

Alona Szostak
[Donna Elwira],
Konrad Cichoń
[Don Juan]



Fot. Monika Stolarska / Teatr Polski w Poznaniu

Scenografia łączy pozorne sprzeczności. Cała przestrzeń opleciona jest miękką tkaniną, jakby wnętrze, w którym znajdują się bohaterowie, zbudowane było z materii organicznej. Prowokuje to skojarzenia z mitycznym łonem odwiecznej pramatki, do którego bezskutecznie stara się powrócić zdesperowany Don Juan. Pomiedzy prostymi domowymi sprzętami ustawiono kineskopowe telewizory. Odtwarzane na ekranach projekcje z kaset wideo tną się i śnieżą. Technologia, która przed ćwierćwieczem święciła tryumfy popularności, dziś funkcjonuje jako znak utraconych marzeń i ambicji, znikających jak sygnał zapisany na magnetycznej taśmie. Świadczy o utraconej niewinności: filmy wideo były niegdyś źródłem wstydlwych przyjemności i transgresyjnych przekroczeń. Kopiowane, pożyczane i przekazywane pomiedzy znajomymi, od końca lat osiemdziesiątych kształtowały zbiorową wyobraźnię całego pokolenia, formując jego wrażliwość, poczucie humoru i potrzeby konsumpcyjne, a także współtworząc wyobrażenia dotyczące seksualności. Zebrana przez Don Juana kolekcja kaset sugeruje możliwe źródła jego deprawacji, wypalenia i desperacji, których doświadczają też inni, mentalni spadkobiercy ery wideo. Kasety i taśma magnetyczna powracają jako specyficzny fetysz podczas surrealistycznych, przyprawionych seksualną prowokacją i przysypanych kokainowym pudrem scen spektaklu.

Poznańskie widowisko momentami przekracza granice wizualnej poprawności, łącząc nawiązania do archaicznej technologii z wybujałym, bezpostaciowym przerostem form organicznych. Nawiązania do estetyki

i etyki filmów Davida Cronenberga tłumaczą powody skłaniające Bagińskiego do nazwania reżysera swoim „duchowym przewodnikiem”. Zdaje się, że artyści ci dzielą też – choć może nie w pełni świadomie – fascynację twórczością J.G. Ballarda i Williama S. Burroughsa. W spektaklu owocuje to m.in. niepokojącym zobrazowaniem postaci zrośniętego z bratem Don Alonsa (obaj grani przez powściągniętego swoje możliwości aktorskie Michała Kaletę) oraz ciężarnym nabrzmieniem i rozpruciem Małgośki (Kornelia Trawkowska). Konwencjonalna interpretacja postawy Donny Elwiry (Alona Szostak) – pojawiającej się na horyzoncie zdarzeń w stanie sercowej wątpliwości przełamanej poczuciem zawodu, ewoluującego następnie ku sentymentalizmowi – przeciwstawiona zostaje postaci Komandora. Obecny w dramacie jako ożywiony posąg będący wykonawcą sprawiedliwości, w spektaklu staje się emanacją wszystkich pragnień Don Juana: śmierci, narodowego bohaterstwa i różnicującej kobiecości. Ewa Szumska gra tę postać jako kobietę w marynarskim mundurze, oficerskich butach i berecie z orzełkiem, używając przy tym głównie języka francuskiego.

Spektakl, podobnie jak dramat, dzieli ciężar prezentacji pomiedzy Don Juana i jego sługę Sganarela. Koncepcja reżysera dąży ku przekazaniu dramatycznego sprawstwa służącemu, który inicjuje prezentację zażywając „tabakę”, a także zamyka ją – przyjmując na siebie zemstę wrogów swego pana. Alan Al-Murtatha kreuje jednak tę postać zgodnie z klasycznymi wzorcami komediowych pieczeniary, pozwalając Cichoniowi zdominować scenę zdarzeń. Do-

kamerowy spektakl jest ważnym krokiem w artystycznym rozwoju tego aktora, który w roku 2016, po ukończeniu krakowskiej PWST, rozpoczął pracę w poznańskim teatrze. Choć kilkakrotnie znacząco zaznaczał już swoją obecność na tej scenie, nie miał dotychczas okazji kreować tu w pełni rozbudowanej, wielopłaszczyznowej roli dramatycznej. W *Don Juanie* to właśnie jego gra niesie sugestię, że źródłem goryczy tytułowej postaci jest wypalenie, będące efektem przebudźcowani. Cichoń łączy powagę z wymuszoną pasją i bolesną lubieżnością. Pożądanie płciowe, motor działania postaci dramatycznej, w jego grze zastąpione zostało pożądaniem śmierci, pragnienie namiętności zaś – pragnieniem bólu. Odczuwanie czegośkolwiek jest dla jego postaci towarem deficytowym, stając się równocześnie jedynym dostępnym świadectwem egzystencji. Płeć przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie, jak w ukrywających twarze wizerunkach kochanków z obrazów Magritte’a.

Poszukiwanie przez Don Juana dowodów własnego istnienia zyskuje szczególne znaczenie w kontekście adaptacji planowanej pierwotnie jako spektakl teatralny, ale realizowanej wyłącznie do kamery. Czym dla postaci jest takie zapośredniczenie? Czy potrzebujemy nowej ontologii, pozwalającej zrozumieć status widowisk transmitowanych na żywo w formie internetowych projekcji audiowizualnych, które zaczynamy kolekcjonować jak – niegdyś – kasety wideo? To coraz bardziej prawdopodobne, gdy w wirtualnym więzieniu bez ścian sieć internetowa staje się naszym jedynym narkotykiem, partnerem i źródłem doznań. ■