

# Nowy, czyli jaki?

AUTOR: PAWEŁ STANGRET

**Jaki jest nowy teatr?** Wyrażenie to, przez ostatnie i obecne stulecie odmieniane przez wszystkie przypadki, staje się niewiele znaczącym frazesem. Organizatorzy I Festiwalu Nowego Teatru w Rzeszowie podjęli krytyczną refleksję nad tym terminem i spróbowali wypełnić go treścią.

■ Co bowiem o nowości czy aktualności teatru decyduje? Czy nowy teatr to teatr nowych form, czy nowych środków scenicznych? Czy liczy się metryka twórców, czy targetowanie do młodego widza? Czy to spektakle na nowo reinterpretujące klasykę, czy też oparte na nowej dramaturgii? Odpowiedzią na te pytania może być „tak” albo „też”. I to jest jedną z wartości festiwalu, który pokazał złożoność i różnorodność tego teatru.

Dyrektor programowa Joanna Puzyna-Chojka zaprosiła spektakle, które akcentują nową formę sceniczną: próbujące przekraczać swoje granice, między innymi poprzez wykorzystanie nowych środków wyrazu, głosi ulotka programowa. Brak więc przypadkowości w doborze repertuaru. Na festiwalu pokazano nie tylko premiery ostatniego sezonu – kierowano się przede wszystkim adekwatnością sposobu realizacji (stąd na przykład *Utwór o Matce i Ojczyźnie* w reżyserii Marcina Libera).

Tragedia narodziła się z ducha muzyki, przypominał Fryderyk Nietzsche, i było to dobitnie widoczne na festiwalu. Nie tylko bowiem nowe media, instalacje wideo i poszerzanie granic teatru przy pomocy sztuk wizualnych są typowe dla nowego języka – na przeglądzie były obecne prezentacje, które wykraczają poza granice teatru właśnie przy pomocy muzyki. Z pewnością taki charakter ma *Teren badań: Jeźycjada* Weroniki Szczawińskiej z Komuny Warszawa i poznańskiego Centrum Kultury Zamek. Nie jest to tradycyjna adaptacja prozy, lecz koncert rockowy – teksty piosenek są refleksją na temat cyklu powieściowego Małgorzaty Musierowicz. W spektaklu Szcza-

wińskiej nabiera on jednak charakteru epickiego – jest opowieścią o polskim mieszczaństwie, którego w zasadzie nie ma, a zostają jedynie wartości wywiedzione z fikcyjnego, lecz niezwykle sugestywnego, świata polskiej rodziny. Widowisko, w którym aktorzy grają nonszalanckich buntowników rockowych, oparte jest na teatralizowanym koncercie, na wzajemnej relacji sceniczności i muzyczności. Podobnego zabiegu dokonuje Michał Zadara w swoim *Chopinie bez fortepianu*, gdzie Barbara Wysocka mówi partie fortepianowe w koncertach Chopina. Spektakl ten otrzymał Nagrodę dla Osobowości Artystycznej (dla Barbary Wysokiej i Michała Zadary) „za przeprowadzenie

kategorii narodowej. Radykalną formę zwracającą uwagę na problem narastającej ksenofobii przybrał również performans Markusa Öhrna *Bohaterowie przyszłości*. Zamknięta w drewnianym boksie grupa aktorów (w różnym wieku) skanduje nacjonalistyczne hasła – widzowie oglądają to, co się dzieje, za pośrednictwem kamery. Następnie wychodzą na scenę, aby tańczyć (wymieniając się partnerami) w rytm dyskotekowych ballad.

To ważna cecha nowego teatru. Scena tańca u Öhrna trwa około dwudziestu minut. Podobnie zbudowane są *Dziady* Radosława Rychcika (Nagroda za Najlepszy Spektakl „za odwagę w odczytaniu tekstu romantycznego poza

## Festiwal Nowego Teatru pokazał, że nowość teatru nie ogranicza się do sceny. Jest także elementem nowego życia teatralnego.

radykalnie twórczego dialogu z narodowymi mitami oraz wywrotową reinterpretację twórczości Fryderyka Chopina”. Spektakl Zadary pokazał, że dopracowane pod względem muzycznym widowisko jest jednocześnie szalenie teatralne. Połączenie tych form okazało się nie przekroczeniem teatru, lecz poszerzeniem jego możliwości.

Podkreślana przez jury nowość interpretacji dopasowana została do formy scenicznej. Dzięki temu uteatralizowane zostało ironiczne spojrzenie na wartości mieszczańskie sugerowane przez Małgorzatę Musierowicz, jak też tradycyjna nostalgiczna interpretacja Chopina jako

kluczem martyrologicznym i otwarciem na nowe konteksty”), w których cytowane piosenki podawane są w całości. Widz nie dostaje już więc uaktualniającego oba teksty cytatu, lecz skonfrontowany jest z rzeczywistością odległą od tematu spektaklu. Tadeusz Kantor mówił, że *Umarła klasa* jest zbudowana jak pociąg – całość składa się z przedziałów. W tym teatrze mamy turystyczną wąskotorówkę, w której wartością staje się rozglądanie na boki i podziwianie krajobrazu wokół. W tym widzialnym medialność nowego teatru, w którym (oprócz uteatralizowania sztuki wideo) widoczna jest przede wszystkim konwergentność nowoczes-





fot. Maciej Mikulski

W samo południe, reż. Wojtek Ziemiński, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu; spektakl wyróżniony podczas I Festiwalu Nowego Teatru w Rzeszowie za „twórcze wychodzenie poza granice teatru”

nych mediów: bodźcowanie widza przy pomocy znaków, które nie wyczerpują się jedynie w czytaniu spektaklu przez protokesty, lecz stają się performatywnie przywoływanymi kontekstami. Nie tyle zwraca uwagę na samo interpretacyjne, ile zwraca uwagę na samo medium – na możliwości teatru. Elementem, który łączy oba spektakle jest także dobór wykonawców w drodze castingu (oczywiście u Rychcika czarnoskórzy amatorzy grają razem z poznańskimi aktorami). Wprowadzenie na scenę amatorów (widoczne to było u Öhrna, zwłaszcza w kontrowersjach dotyczących obsadzenia dzieci) pozwala przybliżyć spektakl widzowi, przekroczyć rampę poprzez operowanie nie znakiem teatralnym, lecz rzeczywistym, performatywnym wydarzeniem i prawdziwą relacją.

Estetyka medialna widoczna jest również w *Carson City* Wojciecha Farugi i Przemysława Kazuska w reżyserii Redy Haddada (pokazanie wstępnego etapu pracy nad tekstem odbyło się w ramach cyklu Teatr Lab, jednego z elementów bogatej oferty wydarzeń towarzyszących). Dramat (cytujący estetykę Quentina Tarantina czy Olivera Stone'a) opowiadający o przybyłym do selskiego amerykańskiego miasteczka obcym, który wywołuje serię morderstw i śmierci, jest tak naprawdę refleksją nad medialnością przemocy i współczesnymi sposobami jej estetyzacji.

Jury przyznało wyróżnienie „za twórcze wychodzenie poza granice teatru” spektaklowi *W samo południe* Wojtka Ziemińskiego. Spektakl jest refleksją nad przełomem 1989 roku. Przed przedstawieniem aktorzy proszą widzów o hasło, które kojarzy się im z transformacją. Zdania zapisywane na tabliczkach są później

wyświetlane na telebimie i skandowane przez aktorów – na początku wszyscy skandują to samo hasło, potem robi się z tego wielogłos. Następnie aktorzy wyjmują przedmioty związane ze swoją przeszłością i opowiadają własne historie sprzed i po 1989 roku. Utkany z prawdziwych wspomnień aktorów spektakl balansuje na granicy semiotyczności, zbliżając się do formy verbatimu. Monolog dwóch aktorek, skierowany wprost do publiczności i zadający pytanie o postawę obywatelską, mówiony jest „w imieniu reżysera”. To nie tylko chwyt meta-teatralny, ale i rzeczywiste przekroczenie semiotyczności świata scenicznego na rzecz bezpośredniej relacji z widzem. W przedstawieniu występują też verbatimowe sekwencje zbudowane z wyników kwerendy, którą aktorzy odbyli, badając losy kandydatów do parlamentu z wałbrzyskiej listy „Solidarności” w 1989 roku. Niekompletne, uwzględniające „tych, którzy nam odmówili” statystyki, pokazują współczesną kondycję przemiany ustrojowej – jej znaczenie dla dzisiejszego stanu świadomości obywatelskiej. Istotne, że celem spektaklu jest maksymalne zbliżenie się do widza.

Podobnie dzieje się w spektaklu *Umwuka* Jana Naturskiego z wrocławskiego Teatru Muzycznego Capitol. Spektakl muzyczny wykorzystujący formę musicalową (czy cytujący ją w niektórych fragmentach) jest jednocześnie formą dokumentalną (oparty został na książce Wojciecha Tochmana) mówiącą o ludobójstwie w Rwandzie. Przełamanie konwencji dokudramy estetyką nieprzystającą do tematu nie ma na celu manipulacji emocjami widzów. Efektem nie jest estetyzacja ludobójstwa, lecz przeciwnie

– dzięki nieprzystosowaniu form, przekroczeniu tradycyjnego języka, dzięki akcentowaniu estetyzacji, możliwe jest jej przekroczenie, zbliżenie się do prawdziwych emocji, „ciarek na plecach”, jak określił to Łukasz Drewniak w czasie rozmowy festiwalowej.

Nowy teatr wykorzystuje media. Jury przyznało Nagrodę Specjalną dla Młodego Artysty Łukaszowi Twarkowskiemu „za podjęcie próby odnalezienia innowacyjnego, audiowizualnego języka teatralnego w spektaklu *Akropolis*”. Rzeszowski festiwal pokazał, jak nowoczesne środki wizualne okrzepły już w teatrze i jak ewoluowały. Po *Akropolis* i *Utworze o Matce i Ojczyźnie* widać, że to instalacje wideo stały się elementem teatralnym. W *Akropolis* współtworzyły obraz sceniczny, nagrania wideo, projekcje plastyczne współgrały z teatralnością. W spektaklu Marcina Libera projekcje wchodziły w interakcję z aktorami. Zresztą Irena Jun grająca Meter otrzymała wyróżnienie za „mistrzowskie połączenie odmiennych sposobów ekspresji aktorskiej”. Połączenie wideoperformansów z teatralnością okazało się nie sprzeczne, lecz komplementarne. Różne rodzaje ekspresji dodatkowo budowały napięcia i rytmikę spektaklu, potęgując jednocześnie jego znaczenie.

Festiwal Nowego Teatru pokazał, że nowość teatru nie ogranicza się do sceny. Jest także elementem nowego życia teatralnego. Nie tylko podczas prezentacji spektakli oraz w czasie rozmów festiwalowych widoczna była duża liczba młodzieży. Także w wydarzeniach towarzyszących (w projekcjach nagrań Teatroteki czy w czasie cyklu Drama Lab, gdzie czytano najnowszą polską dramaturgię) uczestniczyli uczniowie, studenci i doktoranci. W czasie festiwalu kilkakrotnie usłyszeć można było, że widownia polskiego teatru odmłodziła. Ale z nowym teatrem obcowała również publiczność Teatru im. Wandy Siemaszkowej i wydaje się, że to wydarzenie bezboleśnie wszczepiło się w życie teatralne Rzeszowa.

Złożone z doktorantów jury doceniło spektakle, które poszerzają pole teatralności, jednak jej nie przekraczają – operują teatralnością, ale nie odrzucają jej. Odejście w stronę performansu okazało się jednak przekroczeniem granic teatru, a nie poszerzaniem pola jego możliwości. W tym kontekście Festiwal Nowego Teatru był udany – nie będąc manifestacyjnym zerwaniem, lecz poszukiwaniem nowego języka. ■

I Festiwal Nowego Teatru  
Rzeszów, 15–21 listopada 2014