

KATARZYNA WALIGÓRA

„JAK TO BYŁO?”

7. Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Boska Komedia”,
Kraków, 5-13 grudnia 2014

Lnfekowanie dramatu realnością i realności dramatem było jednym z najciekawszych wyzwań podejmowanych w spektaklach prezentowanych na tegorocznej edycji festiwalu Boska Komedia. Radosław Rychcik, Maja Kleczewska i Paweł Passini z różnym skutkiem próbowali dokonać montażu klasycznych tekstów dramatycznych z narracjami historycznymi albo z bieżącymi wydarzeniami polityczno-obyczajowymi. Spektakle Kleczewskiej i Rychcika zaprezentowano w pozakonkursowym cyklu *Kiedy przyjdą podpalić dom, ten, w którym mieszkasz*; złożyły się nań cztery przedstawienia, w większości powstałe w wyniku współpracy Łaźni Nowej z innymi teatrami. *Kryjówkę* Pawła Passiniego (wyprodukowaną przez Centrum Kultury w Lublinie i neTTheatre) zaprezentowano w głównym, konkursowym nurcie festiwalu. Nie dostała jednak żadnej nagrody.

1.

Przestrzeń, w której rozgrywają się *Szczury* Mai Kleczewskiej, przypomina piwnicę. Szare ściany, obniżony lśniący sufit i betonowa posadzka tworzą miejsce zimne, nieprzyjemne i surowe. Ale jednocześnie pomieszczenie służy za nowobogacki salon, w którym młode małżeństwo ma właśnie rozpocząć życie szczęśliwych rodziców. Dramat Hauptmanna rozgrywa się w Niemczech. Cierpiąca z powodu braku potomstwa pani John kupuje noworodka od dziewczyny polskiego pochodzenia – Pauliny. Cały proceder ukrywa przed otoczeniem (także przed mężem), podając się za matkę dziecka. Panią John wspiera brat, Bruno, który ze względu na wygląd, niejasną przeszłość oraz społeczne nieprzystosowanie, funkcjonuje na marginesie życia rodzinnego siostry. Adaptując dramat Hauptmanna, Łukasz Chotkowski zmienił narodowość głównych postaci i przeniósł akcję do Warszawy. W spektaklu panią John zastępuje Hanna (Eliza Borowska) – Polka. Polakami są też członkowie jej rodziny i przyjaciele. Paulina w przedstawieniu staje się Polką (Karolina Adamczyk) – Ukrainką. Bez pieniędzy i płynnej znajomości polskiego, z dala od rodziny, jest słaba i podatna na manipulację. Manipulację, która w spektaklu Kleczewskiej stopniowo przechodzi w brutalną tresurę i upokarzające represjonowanie zdeorientowanej dziewczyny, ostatecznie prowadzące ją do oddania nowo narodzonego dziecka. Jednocześnie z każdego zdania wypowiedzanego już w pierwszej scenie przez Brunona (Michał Czachor) przebija pogarda dla ukraińskiego pochodzenia Poliny. Prosta zmiana wprowadzona przez Chotkowskiego służy jako impuls do obnażenia siły resentymetu – Bruno, co potwierdzą finałowe sceny, jednocześnie pogardza Poliną i jest

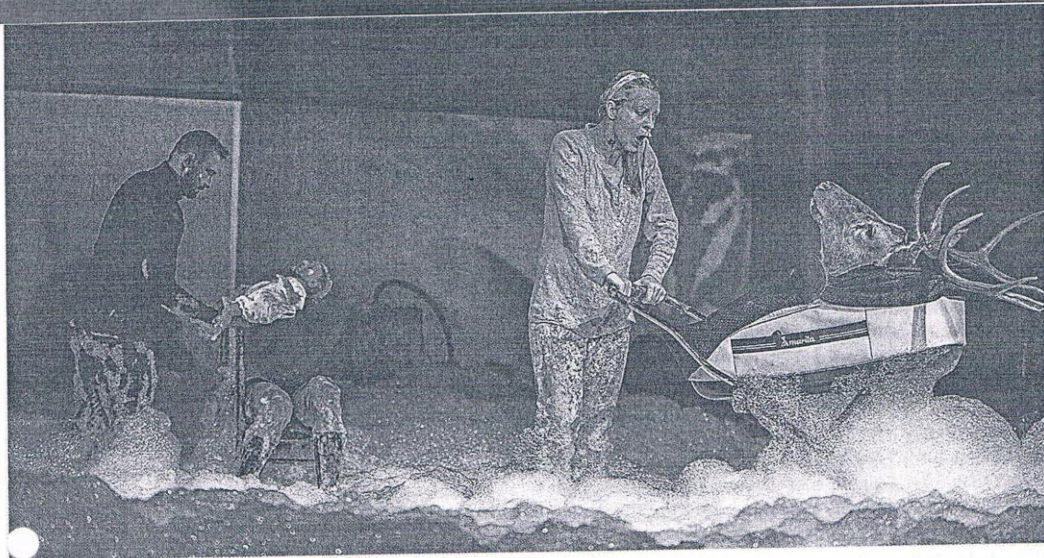
nią zafascynowany. Ukraińskie pochodzenie Poliny i wyobrażenia o jej kraju otwierają też spektakl Kleczewskiej na bardzo aktualny problem zaangażowania Polski w konflikt rosyjsko-ukraiński. W przedstawieniu nie mówi się wprost o sytuacji politycznej, ale czytelne pozostaje niewypowiedziane pytanie o ambiwalencję polskich relacji z Ukraincami.

Chotkowski wykorzystuje i przekształca także inny motyw dramatu Hauptmanna rozgrywa się wśród ludzi zawodowo związanych z teatrem. W warszawskich *Szczurach* staje się to pretekstem do wprowadzenia kilku scen przecinających linearny tok akcji, w których aktorzy cytują fragmenty wypowiedzi polskich współczesnych artystów teatralnych. Fragmenty te pochodzą z różnych źródeł: z wywiadu z Jaśsem Englertem opublikowanego na łamach „Dziennika Polskiego” (wypowiedź na temat rzemiosła aktorskiego); z dyskusji między Pawłem Demirskim a Michałem Żebrowskim, przeprowadzonej w studiu TVN 24; z wywiadu Grzegorza Małeckiego dla „Rzeczypospolitej”, w którym aktor wyraził swoje zdanie na temat nowych metod pracy scenicznej; z felietonu Joanny Szczepkowskiej, zawierającego opinię autorki na temat homoseksualizmu w teatrze... Wybrane do spektaklu cytaty wywoływały mniejsze lub większe skandale w środowisku teatralnym. Przywoływane teraz na scenie, tworzą nie tylko rodzaj autoironicznego komentarza (to sposób pracy Kleczewskiej stał się obiektem krytyki Małeckiego), ale także przykłady konserwatywnych stanowisk wobec teatru. Chotkowski projektuje zależność między stylem życia nowoczesnej burżuazji (do której przynależą Hanna i jej mąż, ale także jej pracodawca, dyrektor teatru i jego kochanka) a poglądami na sposób, w jaki funkcjonować powinny instytucje kultury (kult rzemiosła, harmonii, zrozumiałości oraz podtrzymywanie społecznego i obyczajowego status quo).

Jednak Kleczewska nie robi spektaklu krytycznego i zaangażowanego. Inscenizacja grzęźnie w psychologizujących refleksjach, żeby ostatecznie rozpaść się na szereg bezładnych, delirycznych sekwencji. Podziały klasowe, mimo komplikacji narodowościowych, opierają się na bardzo prostych stereotypach. Próba przeprowadzenia krytyki środowiskowej pychy i obnażenia słabości konserwatywnego światopoglądu także uderza zbyt płytko i mało boleśnie. Nie do końca udaje się zresztą Kleczewskiej spleść komplikacje psychologiczne i społeczno-obyczajowe. Hanna popadająca w szaleństwo, morderstwo popełnione przez Brunona na Polinie, śmierć noworodka – po dość klarownym zawiązaniu akcji historia staje się coraz bardziej niejasna w toku kolejnych, szybko rozwijających się wydarzeń. Brak przejrzystości powoduje, że chociaż na scenie narasta napięcie, pozostawia widza obojętnym. Podobnie jak finałowe zalanie sceny białą pianą nie prowadzi do takiego rozładowania napięcia, które oczyszczałoby przestrzeń z nagromadzonych emocji.

2.

Narracja historyczna jest tłem dla przedstawienia Radosława Rychcika, który akcją *Balladyny* ułokował w czasie I wojny światowej. Preludium do spektaklu rozgrywa się w



foyer: przechadzają się tutaj kobiety w kostiumach pielęgniarek frontowych, na wózkach inwalidzkich siedzą mężczyźni w mundurach. W spektaklu budowana i konsekwentnie utrzymywana jest rama teatryku wojskowego – *Balladyna* odgrywana jest dla obecnych na scenie aktorów w rolach żołnierzy. Wojskowe realia przenikają się też z dramatem. Nie ryce-
rzem, a żołnierzem będzie w spektaklu Kirkor, podobnie jak Kostryn, którego twarz naznaczają rozległe blizny. Świadcami triumfu i upadku *Balladyny* w finale będą ci, którzy ocalili z wojny – kaleki, wyniszczeni fizycznie i psychicznie. Rychcik zdecydował się na zaangażowanie do tych ról niepełnosprawnych, którzy za sprawą swojej cielesności mogą reprezentować na scenie inwalidów wojennych. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że reżyser nie wykorzystał potencjału ich scenicznej obecności, polecając grupie raczej statystowanie niż udział w przedstawieniu.

Na ikoniczny symbol spektaklu wybrany został obraz *Iność wiodąca lud na barykady* Eugène'a Delacroix, czyli wizja kobiety-wolności jako przewodniczki rewolucji. W spektaklu Rychcika eksponowany jest związek między momentem wybuchu I wojny światowej i emancypacją kobiet. Reżyser próbuje zobaczyć w *Balladynie* kobietę o rewolucyjnej energii, która pozwala na niezależne od mężczyzn samostanowienie. Kiedy po raz pierwszy widzimy Alinę (Izabela Gwizdak) i *Balladynę* (Julia Trembecka), obie wyglądają bardzo podobnie. Ubrane są w jednakowe stroje do ćwiczeń baletowych, tak samo uczesane, wykonują identyczną choreografię złożoną z precyzyjnych ruchów – są piękne, zimne, zdyscyplinowane. Wydaje się, że Alina i *Balladyna* są jedną postacią lub raczej dwiema wersjami tej samej kobiety. Po śmierci Alina pozostaje na scenie w charakterze milczącej obserwatorki zdarzeń. Dopiero wtedy kostium różnicuje postaci: lekka sukienka i włóczkowa czapka odróżnią delikatną Alinę od ubranej w wyzywającą czerwień, silnej i zdecydowanej *Balladyny*.

Wizualnym przeciwieństwem *Balladyny* jest natomiast Goplana (Dagny Cipora). W spektaklu Rychcika Cipora gra też Shirley Temple – dziecięcą gwiazdę amerykańskich filmów, która w dorosłym życiu zajęła się karierą polityczną i dyplomatyczną. Jest równocześnie obiema postaciami,

dzięki czemu uosabia kojarzące się z osobą Temple cechy: dziecięcą kapryśność, nieświadomość własnej siły, ale także zdolność do dojrzałego komentowania sytuacji (co dzieje się, na przykład, poprzez znakomite wykonanie piosenki *Six Days*). Interesujące wątki i próby rewolucyjnych interpretacji gubią się tu jednak w nadmiarze wielorakich odniesień i tropów. Grabiec jest Frankensteinem, któremu, jak w filmie *Hannibal*, zostaje wycięty i podany do zjedzenia fragment jego mózgu; Pustelnik i Filon (który przypomina Tommy'ego Hilla z *Miasteczka Twin Peaks* Lynch'a) czytają amerykańską prasę, a sceniczne zdarzenia ubarwia odśpiewanie kilku piosenek. Brak silnych referencji pomiędzy kolejnymi kliszami (czy to artystycznymi, czy popkulturowymi) sprawia wrażenie, że kolejne sceny podporządkowywane są jednorazowym pomysłem. Podobnie jak w przypadku wyreżyserowanych w Poznaniu *Dziadów*, Rychcik odrzuca możliwość radykalnego przepisania tekstu dramatycznego. Odczytanie utworu Słowackiego w duchu emancypacyjnym ma dokonać się poprzez wspomniane przeniesienie w czasy I wojny światowej. Czyli, zgodnie z deklaracjami reżysera, w taki moment historyczny, w którym pod nieobecność mężczyzn kobiety przejmują władzę i zdobywają prawo do samostanowienia. Tak samo jak w *Dziadach*, Rychcik próbuje przenieść polską klasykę na uniwersalny grunt i połączyć ją z ogólnie znanymi popkulturowymi motywami. Jednak pomysł uczynienia z tekstu Słowackiego flagowego dramatu emancypacyjnego prowadzi do szeregu prostych odczytań, zgodnie z którymi *Balladyna* najpierw uwalnia się spod władzy matki, a następnie spod władzy wszystkich mężczyzn (przede wszystkim męża i kochanka). Poza tym bohaterka ostatecznie ponosi klęskę (co w spektaklu zostaje zachowane); o karze decyduje sąd według prawa legitymizowanego przez Boga. Prawa ustanowione w starym i rzekomo przekroczonym przez *Balladynę* porządku społecznym. Proponowany przez Rychcika klucz do interpretacji klasyki już w *Dziadach* skutkował, moim zdaniem, słabą korespondencją między znaczeniami tekstu a pomysłami inscenizacyjnymi, a ponadto stale spychał spektakl w stronę efektownego, ale mało przemyślanego *show*. *Balladyna* wtłoczona w międzynarodowe dekoracje

także nie chce się poddać obmyślonej przez reżysera strategii interpretacyjnej.

3.

Splot dramatu i narracji historycznej bezbłędnie zadziałał natomiast w projekcie Pawła Passiniego. Na festiwalu *Kryjówkę* prezentowano w Starym Teatrze, czyli w przestrzeni nietypowej dla tego spektaklu, zwykle pokazywanego w prywatnych mieszkaniach. Początkowo widzowie siadają na rozstawionych na scenie krzesłach i słuchają snutej przez dwie kobiety opowieści o poszukiwaniach świadectw na temat ukrywania Żydów w Polsce w okresie niemieckiej okupacji. Zadanie to okazuje się trudne, spotykani przez kobiety ludzie mówią mało i niechętnie. Powoli udaje się jednak poznać coraz więcej narracji, nawiązać kontakt z kolejnymi osobami. W czasie tej opowieści, która stanowi wprowadzenie do spektaklu, jedna z aktorek wstaje i podchodzi do trójki widzów, mówiąc: „Bardzo proszę państwa za mną”. Widzowie znikają, a kobieta wraca po następną grupę. Stopniowo wszyscy widzowie schodzą pod scenę. Chociaż nie dzieje się nic niepokojącego, chociaż głos aktorki jest spokojny i uprzejmy, moment bycia typowanym i decyzja o podążeniu we wskazanym kierunku są nieprzyjemne. Luźno powiązane opowieści i anegdoty powracają jeszcze raz pod koniec spektaklu, spinając fikcjonalno-teatralną część projektu.

Nowa przestrzeń jest ciasna i ciemna. Żeby do niej wejść i znaleźć miejsce na jednej z rozłożonych na podłodze poduszek, trzeba bardzo nisko się schylić i przejść pod rozciągniętymi w pomieszczeniu wełnianymi nitkami. Przez kartonowe płyty przysłaniające sufit prześwieca słabe światło. Widzowie siedzą blisko siebie, jest duszno, nie da się też objąć wzrokiem wszystkich zakamarków, po których poruszają się aktorzy.

Kryjówka to przykład spektaklu, w którym przestrzeń została zaprojektowana tak, aby formatować odbiór przedstawienia i pracować na całościowe, sensualne doświadczenie widza. To właśnie przebywanie w klaustrofobicznym miejscu, w bliskości innych ludzi (także aktorów) jest podstawowym impulsem do rozumienia spektaklu. Passiniemu nie chodzi jednak o stworzenie imitacji miejsca, gdzie widzowie znajdują się w roli ukrywających się Żydów. Nie ma w jego przedstawieniu pretensji do zawłaszczenia cudzego doświadczenia albo wiary w możliwość dokonania rekonstrukcji zdarzeń. Wręcz przeciwnie: kluczem do narracji historycznej stają się fikcja i teatralność.

Kiedy już publiczność ulokuje się pod sceną, cztery kobiety zaczynają rozgrywać sceny przybycia Żyda do weselnej chaty oraz rozmowy z Rachelą z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Aktorki grają bardzo ekspresyjnie, wykorzystując bezpośrednią bliskość widzów. Nie są jednak postaciami z dramatu. Pomiędzy wypowiedzianymi fragmentami z tekstu Wyspiańskiego kulą się, stąpają na palcach i chowają w różnych zakamarkach; są wystraszone, ich ciała zachowują czujność. W kryjówce pod sceną rozlokowane są inne, mniejsze kryjówki. Jedna z aktorek chowa się w skórzanej walizce, inna próbuje znaleźć schronienie w środku metalowego

stelaża przypominającego dużą klatkę. Wyimki z dramatów Wyspiańskiego (*Wesela* i *Sędziów*) używane są przewrotnie – w formie oskarżenia, przesłuchania, krzyku rozpacz. A jednocześnie przypominają rodzaj zabawy: teatr prowizoryczny, uprawiany po to, żeby jakoś przetrwać. Pomiędzy nimi pojawiają się sceny nawiązujące do mało znanego epizodu z biografii Ireny Solskiej, która w okresie okupacji ukrywała młode dziewczyny żydowskiego pochodzenia, znajdując im zatrudnienie przy obróbce i kolportażu wełny. Znakomity jest w spektaklu splot wątku dramatycznego i quasi-biograficznego (opartego tyleż na szczątkach faktów, ile na fantazjach i próbach odpowiedzi na ustawicznie powracające pytanie: „Jak to było?”). Irena Solska przed wojną grała i Rachelę w *Weselu*, i Joasą w *Sędziach*. W czasie okupacji (mimo choroby Parkinsona) zdecydowała się na występy w teatrykach podziemnych.

Autorka scenariusza, Patrycja Dołowy, nie stara się ukryć nieciągłości w narracji. Wręcz przeciwnie – luki, białe plamy, niedopowiedzenia są eksponowane jako równoprawne świadectwa. Niemożliwe do odtworzenia fragmenty historii stają się impulsem do snucia kolejnych opowieści – jakby fikcja i teatr mogły zbliżyć nas do realności cudzego doświadczenia, ale też uświadomić jego ostateczną nieuchwytność. Fragmenty dramatów Wyspiańskiego, rozgrywane w tej specyficznej przestrzeni, rozpisane na rozedrgane ciała aktorek i montowane z ocalałymi resztkami narracji, nabierają nowych znaczeń. Na przykład zachwyty Poety nad imieniem Racheli w spektaklu brzmi ironicznie – żydowskie imiona są niebezpieczne, trzeba się ich wyrzec i zastąpić polskimi. Rozmowa Poety i Racheli jest u Passiniego rozgrywana jak przesłuchanie, toczące się w obecności ukrywanej przez Solską dziewczyny – Poli. Pola w czasie jej trwania kurczowo ściska w dłoni cyjanek. Nieciągłość i niedopowiedzenie ma też silny związek z podejmowanym w spektaklu tematem przymusu porzucenia żydowskiej tożsamości – wyparcia się imienia, wyglądu, akcentu, pochodzenia. Pola mówi w spektaklu: „Moje włosy są już tak bardzo blond, że po prostu jestem blond. Ciało to odrzuca, wywala ciemne klaki odrostów. Przypominających, że to wszystko nie tak jak być powinno. Ale w końcu uwewnętrzniam ten obraz siebie, przyjmuję, połykam jak gorzką pigułkę”. Nowa tożsamość jest także rodzajem kryjówki. Niewygodnej, ale koniecznej. Próby scalenia zachowanych narracji, choć skazane na niepowodzenie, mają wymiar terapeutyczny. Passini wprawdzie nie próbuje uniknąć mówienia o tym, jaka była cena przetrwania, koncentruje się jednak przede wszystkim na pytaniu o to, jak uratowano Żydów. Stąd opowieść o wymyślonym przez Solską systemie handlu wełną, który umożliwił funkcjonowanie w czasie wojny dwóm grupom kobiet: żydowskim dziewczynom i wdowom po żołnierzach. Także kończący spektakl zbiór luźno powiązanych opowieści dotyczy przede wszystkim historii ocalonych. *Kryjówka* nie jest bowiem spektaklem o zagładzie i śmierci – przeciwnie, jest spektaklem o życiu, pragnieniu przetrwania i szczęśliwych (mimo wszystko) zdarzeniach, które owo przetrwanie umożliwiły. ■