

czenia prostych, zatrzymywanych czynności. Żywe nie niosą dosłownych intertekstualnych odniesień z polityką. Są raczej narzędziem kreowania relacji i budowania nowej wspólnoty w ramach przedstawiennego, którego granie – jak można sądzić – sprawia samemu performerowi frajdę.

Weronika Pelczyńska wyróżnia się talentem komicznym i umiejętnością puentowania przemówień. W pewnym momencie wszystkie trzy aktorki stają twarzą z widzami i wspólnym głosem, przywołując statystykę drogę ubrań z Bangladeszu do polskich ciuchland- jednocześnie definiują się jako „tancerki, które zatańczą” po tym, jak się ubiorą, po czym zaczynają nakładać na siebie spodnie, spódnice, kurtki i koszulki, zgromadzone na warstwy ubrań nie tylko fizycznie poszerzają sylwetki, ale do ich ciał dołączają kolejne warstwy znaczeń, układ społeczny stygmatu krajów i ludzi traktowanych „Europa drugiej kategorii”, którzy w tańcu gospodarki zajmują pozycję odbiorców rzeczy z drugiej ich wykorzystaniu na „bogaty Zachód”. Ubrania, w trudnych warunkach pracy w Bangladeszu, spieniężone w Europie jako „odpad” do ponownego wykorzystania w ciuchlandach w Polsce. Kruchości ciała okazuje się tutaj poprzez jego obnażenie czy krzywa, ale odwrotnie, poprzez „neutralizację”, opakowanie i uchronienie.

Aktorki poruszają się w przestrzeni, nad którą scenografich Pustoła rozwiesił worki. Jak się później okaże, pełne ubrań. Ich obecność wydaje się groźba; to coś tego w powietrzu. Worki działają także jako obiekty używane przez tancerki, które mogą do nich podskoczyć, chwycić i przetrząsnąć je na ziemię. Sens ich scenicznego wykorzystania zrozumieemy dopiero, kiedy zostają użyte. Worki pełne wody uderzają o podłogę z odgłosem, który przypomina kłopot martwego ciała. Badanie „przyszłości Europy”, zaplanowane w tytule przedstawienia, kończy się ucieleśnieniem i obecnością: jedna z aktorek nieustannie tworzy z ubrań na scenie zamkniętą strefę podzieloną na kilka mniejszych, ubrana w kostium kąpielowy, bez przerwy polewa wodą, ślizga się i tym samym rozmywa te granice, które trzecia aktorka, okutana ubraniami, obchodzi wciąż.

Ubrania, te ślady po ludziach, symbolizują tu ogrodzony „Europa”, a jednocześnie ewokują obraz resztek uchodźców na śródziemnomorskich plażach. Upraszczając, można zinterpretować symbolicznie: udane i nieudane Europy kończy rekonstrukcja schematu jej pogranicznych postaci: żołnierzem straży granicznej, wykonującym pracę utrzymania podziałów terytorialnych, w tym czasie, obchodzącym ten zaczarowany krąg, i kimś, kto te granice wprawdzie kwestionuje, ale ma jedynie przywilej bycia wewnątrz, a nie na zewnątrz.

Obnażenie współczesnych faszystowskich polityków na „powodzie” likwidującej „kulturalną Europę” zostaje

tutaj skonfrontowane ze śladami kolonialnej gospodarki, której znakiem są ubrania z Bangladeszu. Performatywne badanie Europy oznacza tutaj badanie tego, co łączy nas jako indywiduala, również poprzez wszystko, co wiąże ze sobą europejskie i pozaeuropejskie obszary.

Opanowanie ciała

Centralna pozycja ciała w poszczególnych festiwalowych choreografiach może sprawiać wrażenie, że przedmiotem refleksji są różne formy dyscyplinowania, uprawianego na tkanie mięśniowej, ruchach i gestach aktorek. Ciało tancerki i tancerzy wyeksponowane na scenie wzywa jednocześnie do prześledzenia społecznych więzów, które tę cielesność wytwarzają, ponieważ ciało zawsze pojawia się wobec świata, jest „niezabezpieczone” i podatne na uszkodzenia, dlatego też jego przetrwanie zależy od struktur społecznych. Sportowy dres w barwach narodowych, w którym tańczy Agata Maszkiewicz, odnosi się nie tylko do dyscyplinujących technik związanych ze współczesnym sportem, ale także do całej przemysłowej aparatury badania ciała. Dresowi Maszkiewicz brakuje jedynie logo korporacji. W spektaklu *Polska* ciało jawi się jako część szerokiej sieci ludzkich i pozaludzkich czynników.

Większość przedstawień wykorzystuje projekcje, czym przydaje ekspresji cielesnej kolejną warstwę mediacji. Irena Lipińska w przedstawieniu kolektywu WEDO *!Grot!* za pomocą sensorów w dłoniach destrukcyjnie obraz Jerzego Grotowskiego, który ma za plecami. Podczas gdy w zapętlonej projekcji słyszymy Grotowskiego, który wyjaśnia zasady teatru ubogiego, Lipińska wykorzystuje na scenie obiekty i sensory. Aby zmienić twarz Grotowskiego za pomocą grafiki bitmapowej i w zależności od rastra nadrukowanego na strukturę – tancerka przemienia ją za pomocą łącznika ruchu z sensorami; rozbija ją i łączy ponownie.

To tylko jeden najwyraźniejszy moment w całej serii aluzji do twórczości Grotowskiego. Twórczyni i twórcy z kolektywu WEDO skupili się bowiem na relacji reżysera-mistrza i jego aktora oraz ucznia, Ryszarda Cieślaka, a także na relacji pomiędzy akcją fizyczną a technologiczną mediacją. Lipińska przychodzi najpierw na scenę w kombinezonie roboczym, pod którym nie kryje się jednak „autentyczne ciało”, lecz kolejny, przezroczysty kombinezon. Powoli mierzy palcami części własnego ciała od stóp do pasa, a potem przechodzi we frenetyczne przekraczanie się z jednej strony na drugą. W późniejszej fazie przedstawienia relaksuje się na różowym worku do siedzenia i wykonuje takie działania, jak na przykład sugerowanie masturbacji suwakiem kombinezonu. Podjada też i wypluwa kulki albo skacze w miejscu. Przedstawienie jest bowiem złożone z samodzielnych sekwencji ruchowych, które czerpią z jakiegoś elementarnego ruchu: performerka skacze w miejscu, przewraca się z boku na bok, porusza suwakiem w górę i w dół, rozkłada ramiona... – są to ruchy związane z technikami mierzenia albo optycznego czy akustycznego podkreślenia za pomocą technologii. Tę podstawową warstwę Lipińska i twórcy przedstawienia łączą potem ze spuścizną po

Grotowskim, a przede wszystkim z jego *Księciem Niezłomnym*. Przedstawienie stanowi również przegląd stłumionych aspektów w obrazie twórczości Grotowskiego, włącznie z erotyką i manipulacją.

Przedstawienie kolektywu WEDO oraz solo Maszkiewicz można by uznać za ogólną refleksję nad tym, jak rama (współczesnej) tradycji ustanawia kulturowe definicje ciała. Oba przedstawienia, z pewną przesadą, można przeczytać jako prezentację sposobu, w jak powinno się poruszać kobiece ciało; obnażenie tego, co łączy się z kulturą sportu, ideałem piękna, erotyką, reprodukcją technologiczną albo historią teatru z zamaskowanymi czy wypartymi motywami dominacji.

Festiwal odbył się w Studiu Hrdinů. Ten obecnie najciekawszy praski teatr mieści się w dawnym podziemnym kinie w budynku Galerii Narodowej, przeznaczonym dla sztuki nowoczesnej i współczesnej. Rozległa, surowo wyposażona sala z opuszczonym foyer przypominającym garaż, wpłynęła na oddziaływanie tych kameralnych przedstawień. Świadomym wyborem sceny, która kojarzy się ze sztukami wizualnymi, organizatorki przekroczyły konwencjonalny format tanecznego *showcase* w stronę konceptualnej i bardziej nieoczywistej pozycji.

To, co z jednej strony wyglądało jako trzydniowy miniprzegląd, z drugiej strony natychmiast spowodowało serię nawarstwień i kolizji różnych poziomów odbioru. Współczesne sprawy, jak przyszłość Europy, niosą znamiona zarówno dawnych, jak nowoczesnych i ciągle aktualnych pytań: czym jest emancypacja i wspólnota oraz jaką rolę odgrywa w nich artystka i artysta? *Is this Poland?* Nie, nie o „polskość” tu przecież chodzi. Fundacja Performat, twórczyni i twórcy poszczególnych przedstawień przynieśli ze sobą ogólniejsze historie, połączone pytaniami o pozycję podmiotu, tworzenie kolektywu i krytykę normatywności, bez względu na to, czy mającej formę tańca narodowego, wąsatego guru, czy granic „twierdzy Europa”. I dopiero z tej uniwersalistycznej pozycji można oceniać i poddawać krytyce festiwalowe przedstawienia. ■

Tłumaczenie: Krystyna Mogilnicka

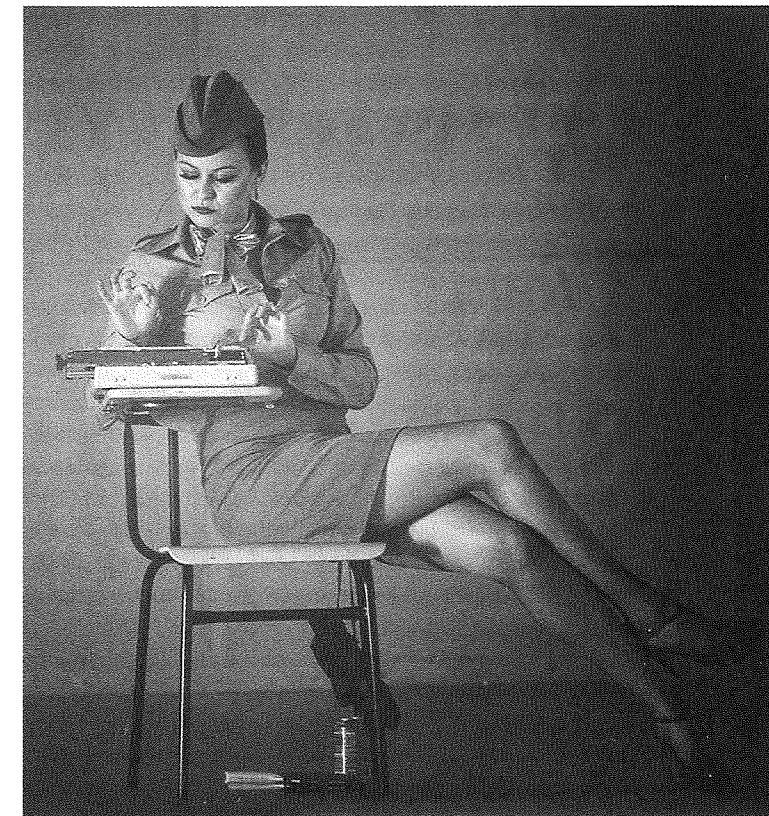
¹ Refleksję nad tą „refleksyjną” sytuacją, zwłaszcza w związku z pamięcią, podjęli Paweł Demirski i Monika Strzępka w *Sztuce dla dziecka* (2009) (zob: Niziołek, 2009).

Bibliografia:

Horňáček, Jakub, *Generace identity: fašismus pod novým pláštěm?* [Generacja tożsamości: faszyzm w nowym płaszczu?], A2larm [online]: <http://a2larm.cz/2014/02/generace-identity-fasismus-pod-novym-plastem/> [dostęp: 18 I 2017].
Niziołek, Grzegorz, *ale to nieprawda i groteska*, „Didaskalia” 2009 nr 90, http://www.didaskalia.pl/90_niziolek.htm [dostęp: 18 I 2017.]

BEATA KUSTRA

NOWY TEATR, CZYLI... ?



3. Festiwal Nowego Teatru – 55. Rzeszowskie Spotkania Teatralne, 18-26 listopada 2016

W 2014 roku Joanna Puzyna-Chojka, dyrektor programowy Festiwalu Nowego Teatru, wraz z Janem Nowarą, dyrektorem Teatru im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, przekształcili Rzeszowskie Spotkania Teatralne w Festiwal Nowego Teatru. Każda z trzech dotychczasowych edycji FNT próbowała odpowiedzieć na ryzykownie pojemne pytanie: czym jest nowy teatr? Odpowiedzi sformułowano kilka: nowy teatr jest próbą odczytania starych dzieł we współczesny sposób; to kompilacja sztuk pochodzących z różnych dziedzin,

zapośredniczenie obrazu i dźwięku za pomocą nowych mediów, nowe tendencje językowe i estetyczne etc. Nowy teatr to także teatr polityczny, zaangażowany w życie społeczne, próbujący nawiązać dialog z publicznością. Takie właśnie ogólnikowe definicje znaleźć można w katalogu każdej edycji. Czy spektakle zaprezentowane podczas tegorocznej, trzeciej odsłony bardziej rozjaśniają to enigmatyczne pojęcie?

W tym roku Joanna Puzyna-Chojka mottem uczyniła słowa Tadeusza Różewicza: „twórca zaangażowany to twórca zaangażowany w walkę o nową formę”, a hasłem wywoławczym 3. FNT stały się sugestywne słowa „Koniec i... początek”, wyjaśniane w tekstach wykładających ideę festiwalu między innymi jako budowanie „nowego świata” na gruzach starego. „Nowa forma” związana była natomiast z wielopoziomowym wykorzystaniem nowych mediów, wspomnianej już tendencji do łączenia rozmaitych estetyk, dziedzin sztuki i sposobów przekazu.

Pomiędzy końcem a... początkiem

Koniec i początek był jednym z głównych motywów przedstawienia *Być jak dr Strangelove, czyli jak przestałem się bać i pokochałem mundur* Jarosława Murawskiego w reżyserii Marcina Libera. Funkcjonalna przestrzeń sceniczna nie wymagała większych zmian: raz była schronem, niekiedy wnętrzem amerykańskiego bombowca, innym razem powierzchnią Księżyca czy sztabem dowodzenia odwiedzianym przez parę prezydencką. Pod sceną widać fragment szybu kopalnianego, który ma być schronieniem w razie katastrofy. Od samego początku spektaklu widzowie przygotowani są na ową katastrofę – koniec, który ma nastąpić, to zagłada atomowa. Zagłada zapowiadana w przedstawieniu Libery dotyczy też męskiego porządku świata. Bomba atomowa jest kobietą. Roksana Lewak, która wcieliła się w tę postać, ubrana w seksowne, długie, lateksowe buty i podkreślającą kobiecą sylwetkę sukienkę, uwodzi amerykańskich weteranów wojennych, którzy kręcą się (dosłownie) wokół niej na inwalidzkich wózkach. Żołnierze wystylizowani są na kowbojów, mitycznych sprawiedliwych i odważnych – ten stereotypowy obraz u Libera zostaje ośmieszony poprzez zestawienie z obrazem zdenerwowanych i załkniętych weteranów na wózkach.

Być jak dr Strangelove, czyli jak przestałem się bać i pokochałem mundur to spektakl inspirowany filmem Stanleya Kubricka. Akcja prawie nie została zmieniona – amerykańcy żołnierze lecą w kierunku ZSSR, aby zrzucić tam bombę atomową. W tym samym czasie toczą się negocjacje prezydenta Stanów Zjednoczonych z Dr. Strangelove (obie postaci grane są przez jednego aktora – nagrodzonego Rafała Kosowskiego). Finał spektaklu odbiega od wizji przedstawionej w filmie Kubricka – bomba atomowa wybuchła, następuje koniec świata. Na końcu szalony naukowiec Dr Strangelove ściąga z twarzy maskę prezydenta – katastrofa była więc nieunikniona.

Na początku i końcu spektaklu widzimy błędzącą po powierzchni Księżyca parę astronautów. Przedstawienie rozpoczyna krótka projekcja słynnego filmu z lądowania Amerykanów na Księżycu. W spektaklu Księżyc

zaaranżowany został w studiu filmowych, wypełnionym dymem i odpowiednio naświetlonym przez reflektory. Liber odnosi się więc do teorii o mistyfikacyjnym charakterze tego wydarzenia – film został nakręcony w warunkach studyjnych, sam Kubrick zaś przyznał się w jednym z ostatnich wywiadów do udziału w akcji propagandowej. W scenie zamykającej przedstawienie żona prezydenta (Irena Wójcik), która przez cały spektakl stała biernie i nieruchomo u boku męża, wypowiadając jedynie słowo „fundacja”, wychodzi na scenę i zapowiada nowy początek harmonijnego świata. W *Być jak dr Strangelove, czyli jak przestałem się bać i pokochałem mundur* przedstawiona została groteskowo nie tylko wizja atomowego końca świata, ale także patriarchalnej polityki.

O końcu i początku zbiorowości opowiada przedstawienie *Nocami i dniami będę tęsknić za Tobą* Szymona Bogacza i Zuzanny Bućko wg *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej w reżyserii Julii Mark z Teatru Polskiego w Bielsku-Białej. Scena przypomina wyschnięte jezioro, studnię, pole po katastrofie, na którym niedawno rosło zboże – podłoga pokryta jest słomą, przestrzeń prawie pusta, nad sceną wisi duża, surowa płyta. Scenografia (za którą Justyna Elminowska dostała Nagrodę Główną dla osobowości scenicznej) ograniczona została do minimum – nie przypomina miejsc akcji znanych dobrze z filmu i serialu w reżyserii Jerzego Antczaka. Sielskie plenery wsi czy wnętrza dworu Niechciców ani razu nie pojawiają się na scenie. Umowna, minimalistyczna przestrzeń idealnie współgra z żywymi obrazami stworzonymi przez aktorów na początku spektaklu: bohaterowie powieści wychodzą na scenę i w rytm piosenki grupy Radiohead zastygają na kilka sekund na środku sceny w pozach postaci znanych z obrazów polskich malarzy – kobietę wyjętą z *Babiego lata* Józefa Chełmońskiego, leżącą na ziemi w białej sukience z ręką wyciągniętą ku górze, czy mężczyzn przyjmujących pozycje bohaterów cyklu rysunków *Polonia* Artura Grottgera. Kostiumy aktorów także przypominają stroje postaci z obrazów – Agnieszka Niechcic (Daria Polasik-Bułka) w jednej ze scen spektaklu wrzuca chryzantemy do grobu – jej kostium do złudzenia przypomina sukienkę *Dziewczynki z chryzantemami* z portretu Olgi Boznańskiej.

Spektakl Julii Mark zbudowany jest z szeregu epizodów, w których widz bez znajomości pięciotomowej powieści Dąbrowskiej może się pogubić. Jednak dla twórców przedstawienia inspiracją była także produkcja Antczaka – w drugiej części spektaklu słyhać słynny walc skomponowany przez Waldemara Kazaneckiego. Zuzanna Bućko i Szymon Bogacz, autorzy adaptacji, postanowili zmienić zakończenie historii Niechciców – nie pozostali wierni ani książce, ani realizacjom filmowym. Losy rodziny zostają umieszczone pomiędzy dwiema katastrofami – apokalipsą Wielkiej Wojny oraz powstaniem styczniowym. Poczucie zbliżającej się tragedii, podobnie jak echo niedawnej klęski powstania, wyczuwalne jest przez cały czas trwania spektaklu. Tęsknota do przeszłości, melancholia, w której pogrążeni są bohaterowie, najlepiej wybrzmiewa w scenie kończącej pierwszy akt: czworo ludzi siedzi na huśtawkach i przy wtórze *Stairways to Heaven*

Led Zeppelin rozmawia o swoich tęsknotach i marzeniach – Bogumił (Sławomir Miska) pragnie miłości Barbary (Jagoda Krzywicka), ta zaś wyobraża sobie romantyczne czasy powstania, Michasia (Barbara Guzińska) tęskni za życiem w metropolii, a jej mąż (Jerzy Dziedzic) chce stworzyć ciepłe ognisko domowe na wsi. Na końcu sceny pojawia się duch Piotrusia (Grzegorz Margas), zmarłego synka Niechciców, który śpiewa piosenkę będącą lejtmotywy przedstawienia („Ja umarłem, Ty umarłeś, wszyscy umarliśmy”). Piotruś wchodzi na scenę w kulminacyjnych momentach i w sposób karykaturalnie musicalowy melorecytuje utwór napisany specjalnie na potrzeby przedstawienia. To widmo, ślad katastrofy, która diametralnie zmieniła życie Niechciców, przede wszystkim Barbary.

Świat przedstawiony w *Nocami i dniami będę tęsknić za Tobą* naznaczony jest piętnem melancholii i tęsknotą za czasami, które minęły i które już nie powrócą. W drugiej części spektaklu, podczas sceny wesela, pijany ksiądz pyta, za czym tak naprawdę dzisiaj tęsknimy i po co wzdychamy do przeszłości. Przeszłość, która bezpowrotnie minęła, pozostawia bohaterów w pustce – symbolicznym suchym jeziorze, na dnie wyschniętej studni. W spektaklu, choć koniec jest nieunikniony, na jego miejsce nie pojawia się żaden nowy początek.

Koniec i początek w perspektywie indywidualnej znakomicie natomiast wybrzmiewa w przedstawieniu *Harper* Simona Stephensa, w reżyserii Grzegorza Wiśniewskiego, z Teatru im. Stefana Żeromskiego w Kielcach. *Harper* to swego rodzaju studium kobiety zagubionej, po przejściach. W tytułową rolę wcieliła się Magda Grąziowska, która otrzymała nagrodę rektora Uniwersytetu Rzeszowskiego dla młodego twórcy. Grąziowska stworzyła kreację kobiety na pozór silnej, która poszukuje miłości i ciepła. Bliskości, której nie może jej dać mąż (Artur Słaboń) podejrzany o pedofilię, ani córka (Anna Antoniewicz) żyjąca w dziwnej, zbyt bliskiej relacji z ojcem. Bohaterka przechodzi kryzys, na który składa się nie tylko wątpliwość co do niewinności męża, ale i relacja z matką i ojcem, z którymi dawno utraciła kontakt. Impulsem do zmiany i wyjścia z letargu jest niespodziewana wiadomość o chorobie ojca. Harper udaje się do szpitala w Manchesterze, przybywa jednak za późno. Ból, który odczuwa, wydaje się związany nie tyle z utratą ojca, ile z poczuciem bezsilności, niewykorzystania szansy na naprawę własnego życia. Podróż z Londynu do Manchesteru staje się symboliczną przemianą kobiety, próbą odzyskania sił i ustabilizowania emocji. Scenografia Mirka Kaczmarka świetnie współgra z mentalną podróżą kobiety – scena przypomina stację metra, ściany wyłożone białymi kafelkami, podłogę podzieloną na dwie części, między którymi biegną skręcające w prawo tory.

Droga – ta metaforyczna – jest wyboista, pełna zakrętów, emocjonalnych i moralnych rozterek. Harper spotyka Mickey'a, diler (Wojciech Niemczyk), z którym się upija i zaczyna opowiadać o swoich życiowych niepowodzeniach i lękach. Mickey to pierwszy przystanek jej podróży – od tego momentu zaczyna się początek nowej Harper. Kolejnym krokiem staje się randka z przypadkowym mężczyzną (Krzysztof

Grabowski), znalezionym na portalu randkowym – Harper chce zanurzyć się w seksualną rozkosz z nowo poznanym informatykiem, ale nie potrafi przekroczyć granicy własnego bólu, nie umie zapomnieć o męczących ją śladach przeszłości. Spotkanie zamienia się w nieprzyjemny rodzaj przesłuchania: Harper pyta mężczyznę o jego żonę, dzieci, a potem zaczyna monolog o własnym mężu i niemożności porozumienia się z rodziną. Ostatnim przystankiem, po którym bohaterka postanawia wrócić do domu, jest jej rodzinny dom, w którym mieszka teraz matka (Joanna Kasperek) ze swoim nowym partnerem (w tej roli także Krzysztof Grabowski).

Finał podaje w wątpliwość rzeczywistą przemianę Harper. Kiedy kobieta wraca do Londynu, mąż i córka częstują ją śniadaniem. Przyjmują ją ciepło, próbują rozpocząć rozmowę, której Harper nie podejmuje – zatyka sobie usta kanapką podaną przez męża. Może tak naprawdę nigdy nie udała się w podróż do Manchesteru, może koniec i początek nastąpił w jej głowie, podczas powrotu metrem do domu na przedmieściach Londynu?

Koniec

Zaproszeni artyści stawiali pytanie o koniec i początek w rozmaitych perspektywach: zbiorowej tożsamości (jak w przypadku *Wroga ludu* Klaty, *Krwi na kocim gardle* Suży, *Być jak dr Strangelove* Libery, *Nocami i dniami będę tęsknić za Tobą* Mark), czy też indywidualnej drogi, losu bohatera (*Pogorzelsko* Ibero, *Harper* Wiśniewskiego, *Samotność pół bawelnianych* Rychcika). Prócz przedstawień, na trzecią edycję Festiwalu Nowego Teatru, prócz przedstawień, złożyły się liczne imprezy towarzyszące. Szereg wydarzeń wymagał od organizatorów umiejętnego zagospodarowania przestrzeni teatru i wyznaczenia nowych miejsc, w których odbywały się spektakle, debaty, Drama Lab. Po raz pierwszy kuratorzy Festiwalu Nowego Teatru postanowili wyjść w przestrzeń miasta – dwa spektakle pozakonkursowe odbywały się w Wojewódzkim Domu Kultury, Instalacja Kuby Falkowskiego *Profil pośmiertny* pokazywana była w Klubie Akademickim IQ, znajdującym się w Wyższej Szkole Informatyki i Zarządzania, a koncert-spektakl Radosława Rychcika *Samotność pół bawelnianych* zagrany został w Klubie Pod Palmą. Było to spowodowane nie tylko intensywnością festiwalu, ale też chęcią pozyskania nowych widzów (Puzyna-Chojka wspominała o tym w wywiadzie dla gazetki festiwalowej). Tegoroczną edycję FNT otworzyła dwudniowa ogólnopolska konferencja *Nowe media w teatrze*. Zorganizowano też dwie debaty: „(bez)sens krytyki teatralnej” oraz „koniec i początek”. Ponadto po każdym spektaklu odbywały się otwarte spotkania z artystami – oprócz pytań zadawanych przez moderatorów, publiczność także miała prawo głosu – i bardzo często z niego korzystała. ■