

fot. Bartłomiej Sowa



Żeliszaw Żeliszawski

w pułapce obrazu

Teatr Polski w Bydgoszczy
Elfriede Jelinek

babel

tlumaczenie: Karolina Bikont, reżyseria: Maja Kleczewska, adaptacja: Łukasz Chotkowski, Maja Kleczewska, scenografia, kostiumy, światła: Katarzyna Borkowska, dramaturgia: Łukasz Chotkowski, muzyka: Agata Zubel, piosenki: Daniel Pigoński, ruch: Dominika Knapik, prapremiera polska: 5 marca 2010

repertuar

Elfriede Jelinek w *Babel* całkowicie ignoruje teatralne medium, nie nawiązuje do jego środków, nie podpowiada, jak je wykorzystać. Powracające w utworze aluzje do wzroku dotyczą nie spojrzenia widza, a współczesnych środków masowego przekazu, spojrzenia nakierowanego na nie i przez nie sterowanego. Analiza wizualności odbywa się tutaj wyłącznie poprzez medium języka. Nie oznacza to bynajmniej, że językowe poznanie zostaje ukazane jako obiektywne i posiadające przywilej dostępu do prawdy. Jelinek traktuje każdy używany przez siebie dyskurs z jednej strony z głęboką nieufnością, z drugiej – doprowadza go do bełkotu i myślowych ekstremów sprawiając, że stawianych tez nic już nie usprawiedliwia. Ani psychologia użytkującego dyskursu podmiotu, ten bowiem zostaje z tekstu usunięty, ani zabiegi retoryczne. *Babel* jest napisany raczej tak, by do siebie zrazić niż by przekonać.

Kleczewskiej zabrakło właśnie takiej pracy burzenia i podważania, podstawowej nieufności do medium, którego używa. Zainscenizowała powrót tego, co we współczesnej kulturze uważa za wyparte i zakłamane. Cieleśności, okrucieństwa, śmierci przesłoniętej przez szklany ekran, który nie wydziela, nie wydziela i nie pachnie, jednocześnie dając patrzącemu nań złudzenie, że jest bardzo blisko pokazywanej rzeczy. *Babel* miał być operacją, przywracającą zdolność prawdziwego widzenia oku, znieczulonemu przez medialny strumień infotainment – hybrydę rozrywki i informacji, w której zdjęcia wojennych okrucieństw sąsiadują z wiadomościami o bitwach na śnieżki. Bydgoski spektakl opiera się jednak na trudnym do obrony przekonaniu, że wystarczy usunąć ekran, aby jednocześnie uleczyć i obraz, i widza – po prostu przywracając utraconą bezpośredniość. Ale o jakiej bezpośredniości może być mowa, skoro trzygodzinny kalejdoskop fingowanych okrucieństw, aktów przemocy odgrywanych przez obecnych na wyciągnięcie ręki aktorów nie jest niczym więcej, jak serią obrazów, przeniesionych jedynie do innego medium.

Kleczewska w przedpremierowych wywiadach wielokrotnie przywoływała filmy z dokonywanych przez terrorystów egzekucji zakładników i seansów tortur urządzonych przez amerykańskich żołnierzy w więzieniu Abu Ghraib jako ważny kontekst dla swojej teatralnej pracy. Jelinek poświęca w swoim tekście wiele miejsca filmowym i fotograficznym dokumentom okrucieństwa, wrzuconym w medialny obieg. Skupia się na szczegółach, dokonując przepisania tych obrazów, raz czyniąc to z odrazą, innym razem z przewrotną fascynacją. Reżyserka nie zdecydowała się jednak na umieszczenie ich w przedstawieniu. Zostają wypchnię-

te poza obręb scenicznego świata jako symbol radykalnego współczesnego zła. Zamiast zmierzenia się z ich realnością, by umożliwić ich przemyślenie, mamy gest podmienienia obrazu, podanego do odbioru, nie do analizy.

Przedstawienie zostało skonstruowane jako seria wariacji na temat okrucieństwa i cierpienia. Poszczególne sceny zostają scalone nie dzięki fabule, a poprzez powracające wątki lęku, choroby i śmierci. Nadmiar jednak rodzi przesyt, unieważnia prowokacyjność poszczególnych obrazów i odwagę aktorskich gestów. Bezдушna przestrzeń nowoczesnego prosektorium, nagość, markowane akty seksualne, maskowanie rozpacz nadmierną ruchliwością i karnawałowymi akcesoriami, rytmizowane przekleństwami logoree, religijny kicz w postaci sześciometrowego krucyfiksu – wszystkie te elementy estetyczne w nagromadzeniu tracą potencjał zaskokowania czy zaskoczenia i odsłaniają swoją konwencjonalność, jako rozpoznawalne elementy estetyki teatru Mai Kleczewskiej. Niczego nie zmienia próba wprowadzenia rozwiązań z innych form widowiskowych: tańca, opery, koncertu. Nie dokonuje się fuzja, która mogłaby wytworzyć nową jakość, a jedynie poszerzenie wypracowanej już estetyki.

Przez większą część spektaklu ciała aktorów zostają sprowadzone do roli teatralnego znaku. Służą jako narzędzia do przedstawienia określonej fizycznej kondycji: otępienia, zranienia, paraliżu nóg, porażenia mózgowego. Wydają się niemal spętane przez inscenizację: ośmieszające kostiumy (stroje z lumpeksu, zużyte i niemodne swe-try, dresy, garsonki, których elegancja dawno już przebrzmiała), śpiew w skalach przekraczających możliwości głosowe, a także – precyzyjną choreografię, opartą na udawaniu kalectwa, mechanicznych ruchach, upadkach na twardą podłogę.

W tym kontekście zaskakujące i ciekawe są sceny, w których realne ciało aktora, dotychczas ignorowane i podporządkowane kompozycji, przypomina o swoim istnieniu. Kiedy Karolina Adamczyk rozbiega się i rozpoczyna przerysowany striptiz, odsłania ciągnącą się od uda po brzuch bliznę i piersi z sutkami zaklejonymi czerwoną taśmą klejącą. Naturalny zapis na ciele i mocny teatralny znak spotykają się w jednym obrazie, a gorączkowe ruchy aktorki rozsadzają figury erotycznego tańca, które mimo to ciągle wykorzystuje. Wytwarza się napięcie pomiędzy narzuconą formą a obnażeniem fizyczności ze wszystkimi znaczącymi indywidualnością i niedoskonałościami. Ciało już nie tylko reprezentuje, ale też prezentuje samo siebie jako uwikłane w obraz. Podważa go, ale do niego powraca, czerpiąc energię z ciągłego zderzania.

Realne ciało zostaje wciągnięte do gry również wówczas, gdy nagi Michał Czachor prosi Martę Nieradkiewicz, by się odwróciła, ponieważ chce nałożyć podarowane mu majtki. Ona, świadomą jego obnażenia, najpierw nie dowierza prośbie, ale po chwili ją spełnia. Oczywiście, zdawałoby się, warstwa wizualna, w której nagość jest faktem, zostaje podważona przez niespodziewanie ukazanie zawstydzienia, dezorientując i przykuwając uwagę widza, angażując go w śledzenie scenicznej gry przez uczynienie z obrazu prowokującej zagadki.

Te chwilowe przebieżki nie naruszają jednak twardej granicy między wytwarzającą obrazy sceną a odbierającymi je widzami. Przekroczenie jej nie jest zresztą celem tego spektaklu, co najdobitniej pokazują dwie sceny, w których planowane jest zaangażowanie widzów. Zamiast podważyć czy osłabić teatralne medium, wydają się próbą odgórnego reżyserskiego potwierdzenia mocy oddziaływania przedstawienia. Artur Krajewski, w perfekcyjnym kobiecym przebraniu, wychodzi przed widownię i ironicznie komentując męczącą gęstość scenicznego świata, zaprasza do udziału w ćwiczeniach ze szkoły rodzenia. Bez trudu znajduje ochotnika, który usiądzie na piłce i zademonstruje kilka figur ciężowej gimnastyki. Kupuje publiczność, stając po

jej stronie, odpowiadając na potrzebę zdystansowania. Zawarte w ten sposób porozumienie zostaje jednak zawieszone wraz z zamknięciem tej sceny. Kolejną próbę nawiązania kontaktu podejmie dopiero Sebastian Pawlak podczas finałowego koncertu. Aktor ubrany w pieluchę, wielokrotnie przyjmujący pozę umęczonego Chrystusa, z uśmiechem wyśpiewuje makabryczne frazy na tle wyświetlanych na tylnej ścianie krwawych fragmentów corridy, jedynych projekcji wideo w przedstawieniu. Rozbryzguje naokoło sztuczną krew z baloników, zawieszonych na włochatym sercu, które nosi na piersi. Zdejmuje pieluchę wysmarowaną brązową mazią i przykładą ją sobie do twarzy. Podskakuje w rytm tandetnej muzyki, z mikrofonem wyciągniętym przed siebie, w oczekiwaniu, że widzowie powtórzą za nim refren mówiący o podryzaniu gardeł. Jednak nikt nie chce włączyć się do gry i trudno się dziwić – nie zrobiłby tego nikt przy zdrowych zmysłach. Kolejne gesty otwarcia nie służą nawiązaniu kontaktu, a podkreśleniu jego braku. Widzom pokazuje się, że na początku ochoczo podchwycili okazję do zabawy, ale teraz – zmęczeni, obrażeni, zniesmaczeni, poruszeni – nie mają już na nią ochoty. Tym samym „zrozumieli”, że teatr nie jest rozrywką, a miejscem rozmowy o palących problemach współczesności i wydobywania na światło dzienne niechcianych prawd. Wielu z nich odwraca głowy, część wychodzi, zapewne każdy z innego powodu, ale skonstruowany przez Kleczewską mechanizm nie pyta o nie, bo już dawno sam udzielił sobie prostej i wygodnej odpowiedzi.

W bydgoskim spektaklu interesująca jest warstwa dźwiękowa, bowiem o ile na poziomie wizualnym Kleczewska kompletnie rozmija się z Jelinek, nie oferując w zamian nic interesującego, to na poziomie języka zadaje raczej pytania niż udziela odpowiedzi i podejmuje próbę analizy języka poprzez sposoby posługiwania się nim przez aktorów. Nie zawsze daje to przekonujące czy atrakcyjne efekty, ale właśnie dlatego zasługuje na uwagę.

Jelinek w akcie pisania konsekwentnie podważa autora jako instancję porządkującą, świadomie konstruującą sytuację i posługującą się dramatycznymi konwencjami. Preparuje język, tworząc coś, co można by nazwać śmietnikiem mowy, w którym pieczołowicie formułowane myśli i metafory sąsiadują z bełkotem. Jednocześnie autonomizuje dyskursy, ukazując uwikłanie języka w jego własne mechanizmy. Wielokrotnie stawia pytanie: „Kto to mówi?”, zawieszając je w próżni. Kleczewska uniknęła udzielenia na nie odpowiedzi, tworząc sceniczny polilog, w którym aktorzy nie chowają się za psychologicznie skonstruowanymi postaciami, a skupiają na języku, jakim operuje wypowiedziany przez nich kawałek tekstu. Aktorzy w pewnym momencie prób sami wybrali fragmenty, nad którymi chcieliby dalej pracować. Miejsca, w których napotkali coś bliskiego lub przeciwnie – stawiającego opór, problematycznego. W efekcie na podstawie montażu Jelinek powstał kolejny montaż, naznaczony prywatnym wyborem, wychodzący naprzeciw polifonii języka, zarówno na poziomie jego kształtowania, jak i użycia. Rytmiczna deklamacja sąsiaduje tu więc z beznamietną, niemal techniczną recytacją, emocjonalne rozwibrowanie – z chłodno modulowanymi frazami, a parodystyczne przerysowanie – z solenną powagą. Ryzykując rozwarstwienie przedstawienia, reżyserka znalazła interesującą drogę do fenomenu języka, nie reprodukcję brzmienia współczesnych dyskursów, z których czerpie Jelinek, a zderzając wielość aktorskich technik operowania słowem i dźwiękiem. Pokazując jak dużą rolę odgrywa język w kształtowaniu tożsamości i obecności – scenicznej i pozascenicznej. Szkoda tylko, że Kleczewska tak rzadko pozwala widzom słuchać aktorów zmagających się z tekstem, a zbyt często każe patrzeć na to, co wokół nich zbudowała, zagłuszając fascynującą muzyczność swojego spektaklu.