

Pochwała nie-teatru

AUTOR: ARTUR DUDA

Po kilku kryzysowych latach toruński teatr wrócił na tory normalnej pracy. Tegoroczna edycja Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Kontakt” została przygotowana przez dyrektora Teatru im. Wilama Horzycy Andrzeja Churskiego wspólnie z nowym dyrektorem artystycznym Pawłem Pasztą.

■ Panowie połączyli pamięć o korzeniach festiwalu, który miał być – jak proponowała Krystyna Meissner, a potem twórczo rozwijała Jadwiga Oleradzka – spotkaniem Wschodu z Zachodem, z szerokim otwarciem drzwi na studentów i zwykłych mieszkańców Torunia. W tym pierwszym wymiarze organizatorzy postawili na Rosję. W konkursie znalazły się cztery różnicowane stylistycznie spektakle, ponadto odbyły się czytania performatywne nowych dramatów zaczerpniętych z Festiwalu Młodej Dramaturgii „Lubimowka” w Moskwie. W drugim wymiarze poza wspomnianymi czytaniem pojawił się urozmaicony – a dotąd drugoplanowy – nurt warsztatów, wystaw i debat. Dzięki tej zmianie proporcji festiwal miał się stać przestrzenią maksymalnie otwartą. Symbolem tego świeżego myślenia o „Kontakcie” stały się śniadania w plenerze, na placu przed teatrem.

Nie ukrywam, że dla mnie, od dwudziestu pięciu lat stałego bywalca „Kontaktu”, solą przedsięwzięcia zawsze były przedstawienia. W szczytowym okresie Meissner pokazywała przecież w Toruniu ponad dwadzieścia premier. Z tego powodu budżet festiwalu był zawsze napięty. W tym roku w konkursie pojawiło się, tak jak dwa lata temu, tylko dziesięć spektakli. Po wielkich zmianach polityczno-gospodarczych w Polsce ostatniego trzydziestolecia okazuje się, że dyrekcja toruńskiego teatru wciąż ma ten sam podstawowy kłopot – niedostatek pieniędzy. Pozostaje właściwie tylko apel do władz lokalnych, aby w większym wymiarze, zgodnie zresztą z obietnicami, wspierały „Kontakt”. Ministerstwo dało bowiem (późno, bo późno) solidny zastrzyk pieniędzy.

Wróćmy do teatru. Z rosyjskich przedstawień najwięcej emocji wywołała *Panna bez posagu* w reżyserii Dmitrija Krymowa, udane połączenie inscenizacji klasyki z ponadprzeciętnym aktorstwem. Krymow dostrzegł w dziewiętnastowiecznym tekście Aleksandra Ostrowskiego obraz współczesnego społeczeństwa rosyjskiego: kupiecką pogoń za bogactwem, przedmiotowe traktowanie kobiet, czystą miłość zderzoną z brutalnością „biznesmenów”. Jury festiwalu doceniło przedstawienie, przyznając nagrody indywidualne samemu Krymowowi oraz odtwórczyni tytułowej roli, Marii Smolnikowej. Dobrze wrażenie pozostawiły po sobie dwa kolejne spektakle z Rosji, choć tak odmienne w tonacji. *Człowiek z Podolska* niepokornego Teatru.doc w reżyserii zmarłego niedawno Michaiła Ugarowa uderzał duszną atmosferą współczesnej Rosji i absurdalnością losu zwykłego człowieka, aresztowanego nie wiadomo za co i przesłuchiwanego na komisariacie (udana kreacja Antona Iljina). *Marusia* zespołu Dialogue Dance to właściwie żart sceniczny, choć twórcy woleliby widzieć w tej serii scenek wzbudzających salwy śmiechu na widowni dzieło sztuki performansu na serio odnoszące się do współczesnego tańca (satyrycznie) oraz do reguł konstruowania spotkania widza z aktorem/performerem w teatrze (filozoficznie).

Czwarty rosyjski spektakl z Teatru im. Michaiła Czechowa w Rydze to *Medea* Vladislava Nastavševsa zrealizowana na reliefowej scenie, z dwoma tylko krzesłami, w stylu Roberta Wilsona. Te elementy widowiska – jego statyczna akcja i ruch sceniczny, atrakcyjna warstwa wizualna i muzyczna (przejmująca

pieśń synów Medei) – wypadły interesująco. Natomiast piękne obrazy (raj dla fotografów) nie pozwoliły wniknąć w emocjonalną głębię przeżyć protagonistów, zwłaszcza zagranej przez Gunę Zarińę antycznej dzieciobójczyni.

Na festiwalu pojawiły się przedstawienia nawiązujące do stylistyki teatru postdramatycznego. Litewski Narodowy Teatr Dramatyczny pokazał efektowne widowisko multimedialne *Lokis* w reżyserii Łukasza Twarkowskiego. Zrealizowany w stylu Franka Castorfa spektakl, z aktorami filmowanymi na żywo, okazał się fantasmagoryczną opowieścią o ludzkich namietnościach, które prowadzą do zbrodni. Twarkowski wraz z dramaturżką Anką Herbut sięgnęli po nowelę Prospera Mériméego *Lokis* i biografię Bertranda Cantata (muzyka rockowego, który w 2003 roku w Wilnie pobił śmiertelnie Marie Trintignant) oraz fotografia Vitas Luckusa (który w 1987 roku zabił we własnym domu jednego z gości i popełnił samobójstwo). W spektaklu udało się perfekcyjnie skonstruować wrażenie wędrówki widza przez labirynt klaustrofobicznych pomieszczeń, w których rozgrywają się dramaty ludzkie, ukazywane jak w wideoklipach, w seriach ujęć, gdzie liczą się raczej aktorskie spojrzenie w kamerę, stylizowana poza, znaczący gest, niż psychologiczne rozegranie sytuacji. Był to właściwie teatr dla koneserów wizualności, nie dla próbujących wniknąć w ludzkie motywacje.

W podobny sposób można spojrzeć na *Leonce’a i Lenę* w reżyserii Thoma Luza z Theater Basel – tym razem jako stylistyczne nawiązanie do teatru Christopha Marthaler.

Przedstawienie przyniosło świetne sceny pantomimiczne, groteskowe postaci oraz doskonałe aranżacje muzyczne, ale i rozczarowanie: ironiczna Büchnerowska opowieść o eskapistycznej postawie nudzącego się księcia i jego niedoszłej żony jest dla polskiego odbiorcy wciąż dosyć hermetyczna. Ale bez wątplenia spektakl urzekał teatralnością i muzycznym wysmakowaniem. Został jednak przyćmiony przez *Sekretne życie Friedmanów* w reżyserii Marcina Wierchowskiego. Dobrze znany toruńskiej widowni reżyser przywiózł z Teatru Ludowego w Krakowie spektakl oparty na historii rzeczywistej amerykańskiej rodziny, której członkowie zostali oskarżeni o molestowanie seksualne dzieci w piwnicy własnego domu. Wierchowski stworzył spektakl-labirynt, zarazem thriller i dramat sądowy. Labirynt, gdyż widzowie wędrują wraz z ekipą śledczą w przestrzeni (znakomicie wykorzystane zakątki Teatru im. Wilama Horzycy) i w czasie. Niektóre sceny budzą obrzydzenie (dziecięca rymowanka o tym, co się działo w piwnicy Friedmana seniora), niektóre zaskakują – zwłaszcza finałowe sugestie dotyczące sfingowania zarzutów na podstawie niewiarogodnych zeznań dzieci. Siłą spektaklu, poza performatywnym doświadczeniem widza-współuczestnika wizji lokalnej czy procesu, jest aktorstwo. Zwłaszcza świetne role Piotra Pilitowskiego oraz Piotra Franasowicza.

Tegoroczny „Kontakt” należał jednak do performerów. Najpierw została pokazana *Sytuacja z wyciągniętą ręką* grupy Hauptaktion z Monachium. Trwająca czterdzieści pięć minut „sytuacja”, nie spektakl, została skomponowana z trzech prostych składników: wyświetlanych na ścianie tytułów obrazów malarskich, fotograficznych i filmowych, głosu lektora, który opowiadał o ich treści oraz performansu filigranowej Sary Tamburini, która

prezentowała obecny na tych obrazach gest hitlerowskiego pozdrowienia. Absurdalność sytuacji opierała się na zderzeniu neutralnego głosu lektora, ujawniającego rzekomo antyczny rodowód *saluto romano*, z realnym doświadczeniem performerki, która na własnym ciele testuje toksyczność hitlerowskiego pozdrowienia. Ten gest to typowy przykład tradycji wynalezionej w XVIII wieku, anektowanej przez faszystów, do dziś budzącej żywe emocje – w obszarze życia codziennego i w sztuce (na przykład w performansach przywoływanego w spektaklu Jonathana Meesego). Gest, który na początku niemieckiego performansu pozostawał wyłącznie drażniącym znakiem, przestoczył się jednak w pełnowymiarową inskrypcję cielesną, Foucaultowską torturę ujarzmięcia, która wprawiała całe ciało performerki w paroksyzmy bólu.

Ta ostentacyjna manifestacja nie-teatru byłaby moim faworytem do Grand Prix, gdyby nie ostatnie wydarzenie festiwalu: *Requiem pour L. les ballets C de la B*. Podaję tytuł we francuskiej wersji, gdyż w niej ujawnia się istotna gra słów: „L.” to nie inicjał imienia wideobohaterki spektaklu, lecz skrót od „elle” – ona, umierająca na ekranie anonimowa Every(wo)man. Alain Platel wraz z kompozytorem i saksofonistą jazzowym Fabriziem Cassolem postanowił skonstruować na scenie wielobarwną inkarnację nie-teatru. W scenografii złożonej z pudełek przypominających kamienie grobowe pojawia się eklektyczny zespół wokalistów i muzyków grających na perkusji i gitarze elektrycznej, eufonium (rodzaj tuby) i afrykańskim likembe (gra się kciukami na metalowych blaszkach). Warstwa muzyczna składa się z uduchowionych fragmentów *Requiem* Mozarta (na przykład *Confutatis* czy *Lacrimosa*) oraz cielesno-zmysłowej muzyki afrykańskiej. Im dłużej trwa to zdarzenie, tym więcej

wątpliwości, gdzie tu teatr. Widzowie są wciąż gani w pułapkę: na ich oczach rozgrywa się tańczona (na grobach!) msza chrześcijańsko-pogańska, europejsko-afrykańska. Genialny choreograf Platel nie wpuścił na scenę ani jednego tancerza. Wykonał gest Duchampa, anektując jako taniec estradowe ruchy „taneczne” wirtuozów opery (zjawiskowy tercet: Owen Metsileng – baryton, Nobulumko Mngxekeza – mezzosopran oraz Rodrigo Ferreira – brazylijski kontratenor) oraz ludowej pieśni afrykańskiej i melodyjnego popu. Uznał za choreografię płasy chórków i pragmatykę ruchu instrumentalistów.

Byłby to tylko koncert, gdyby nie zapis wideo powolnego umierania L. Nie sposób od razu się zorientować, że to, co najważniejsze, dzieje się tam, w *slow motion*, na ekranie. Że należy oddać się kontemplacji każdego drgnienia powiek, półuśmiechu, przymknięcia oczu, zastygnięcia w bezruchu. Towarzyszyć L., wypełniając najbardziej podstawowe ludzkie zadanie: bycie przy drugim człowieku. Sytuacja performatywna w *Requiem dla L.* jest dojmująca. Jej nie ma w dwojakim sensie tego słowa – nie ma w teatrze i nie ma na świecie. A jednak wszyscy na sali biorą udział w jej umieraniu. Nie są widzami tego umierania – pozbawionego kulminacji, spektakularnych gestów, zawirowań – lecz współuczestnikami procesu przejścia na tamten świat. Sceniczny ansambl orkiestrowo-taneczny to zbiorowy Charon, który duszę L. przeprowadza na tamtą stronę, nadając jej anonimowej śmierci rangę Zdarzenia. Nic dziwnego, że spektakl *les ballets C de la B* został nagrodzony owacjami na stojąco, a także Grand Prix festiwalu. ■

XXIV Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Kontakt”
Toruń, 19–25 maja 2018