

Sadystyczna maszyna teatralna

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

Maszyna debiutującej w teatrze Jagody Szalc to wypowiedź na temat eksploatacji aktora teatralnego, osadzona w ramie kuriozalnego medycznego eksperymentu.

■ Szalc wspomina, że na etapie opracowywania koncepcji spektaklu dramaturżka Marta Keil naprowadziła ją na trop *Kolonii karnej* Franza Kafki. Bydgoska *Maszyna* nie nawiązuje wprost do słynnego opowiadania. Bardziej uprawnione jest mówienie o ustanowieniu pola asocjacji niż o bezpośredniej inspiracji. Sam tekst Kafki doczekał się skrajnie różnych interpretacji, choćby tych czerpiących z psychoanalizy czy postkolonializmu, w kontekście teologii chrześcijańskiej bądź z całkowitym jej pominięciem. W interpretacjach zawsze pojawia się jednak bodaj najważniejszy punkt odniesienia – ogłoszenie wyroku na skazańcu jest sprzężone z jednoczesnym wymierzeniem kary. *Kolonia karna* rozgrywa się w świecie zwichrowanego bezprawia. Ale utwór można też odczytać jako opowieść o jednostce wprzęgniętej od narodzenia w kulturę i związany z nią system wartości – o torturze logosu; ludzka świadomość jest palimpsestem zadrukowywanym nieustannie rozmaitymi treściami. Kultura może być cennym uposażeniem, ale stanowi też niezbywalne brzemień.

Możemy pójść o krok dalej. W spektaklu maszyna to, mówiąc potocznie, „krosno dźwiękowe”, ale urządzenie ma też swoją oficjalną nazwę: Panop TK 6. Skojarzenia z Foucaultem są jak najbardziej uprawnione. Nie bez przyczyny ramę przedstawienia stanowi medyczny eksperyment (autorytet naukowy zastępuje znany z prozy Kafki autorytet militarny), ale twórczynie poszerzają kontekst. Sytuacja widza teatralnego to – oczywiście w sporym

uproszczeniu – sytuacja panoptyczna oparta na ciągłym nadzorze. Aktor jest poddawany nieustannej kontroli, zresztą zarówno podczas wydarzenia teatralnego, jak i w procesie pracy nad nim. W tym przypadku stawka jest większa – artysta nie tylko eksponuje swoją fizyczność, ale też obnaża osobiste doświadczenia, które stanowią jeden z surowców widowiska.

No dobrze, ale skąd się bierze tak istotny dla funkcjonowania maszyny dźwięk, skoro to wzrok ma moc dyscyplinującą? Można się zastanawiać nad podstawowym wyróżnikiem widowiska teatralnego – pierwsze wskazanie padłoby zapewne na jego temporalność i zmienność, ale to istnienie dźwięku (nie słowa) jest ważniejsze dla jego zaistnienia. W tym momencie jednak łatwo można zbroczyć na interpretacyjne manowce. Wyjaśnienie jest dużo prostsze. O ile w Kafkowskim opowiadaniu słowo jest ryte na powierzchni ciała, o tyle w spektaklu Szalc dźwięk wnika w ciało, penetruje je, rezonuje na poziomie komórkowym. Akustyczne wibracje docierają nawet głębiej – wpływają na podświadomość, uruchamiają wyparte wspomnienia.

Debiutująca na bydgoskiej scenie Sara Celler-Jeziarska wciela się w wolontariuszkę wybraną do udziału w eksperymencie. Jej Teresa jest nieporadna, zahukana. Momentami aktorka gra na granicy przerysowania, ale wypada bardzo wiarygodnie – mocno kontrastuje ze zblazowaną ekipą koordynującą projekt. Teresa zostaje włożona w uprzęż i przypięta do ramienia maszyny. Dziewczyna jest na nim okazjonalnie podwieszana

niczym na teatralnym flugu. W przebieg eksperymentu ma ją wtajemniczyć postać Mirosława Guzowskiego, przypominającego bardziej prezentera telewizyjnego show czy wręcz prestidigitatora niż członka zespołu badawczego. Owo „wtajemniczanie” z biegiem czasu staje się bardziej zaciemnieniem; skonfundowana Teresa niewiele dowiaduje się o celu eksperymentu, za to musi odpowiadać na intymne pytania i wykonywać niezrozumiałe dla niej polecenia. Jeszcze ma nadzieję na to, że po zakończeniu procedury będzie mogła wyluzować, zjeść kolację ze swoimi bliskimi.

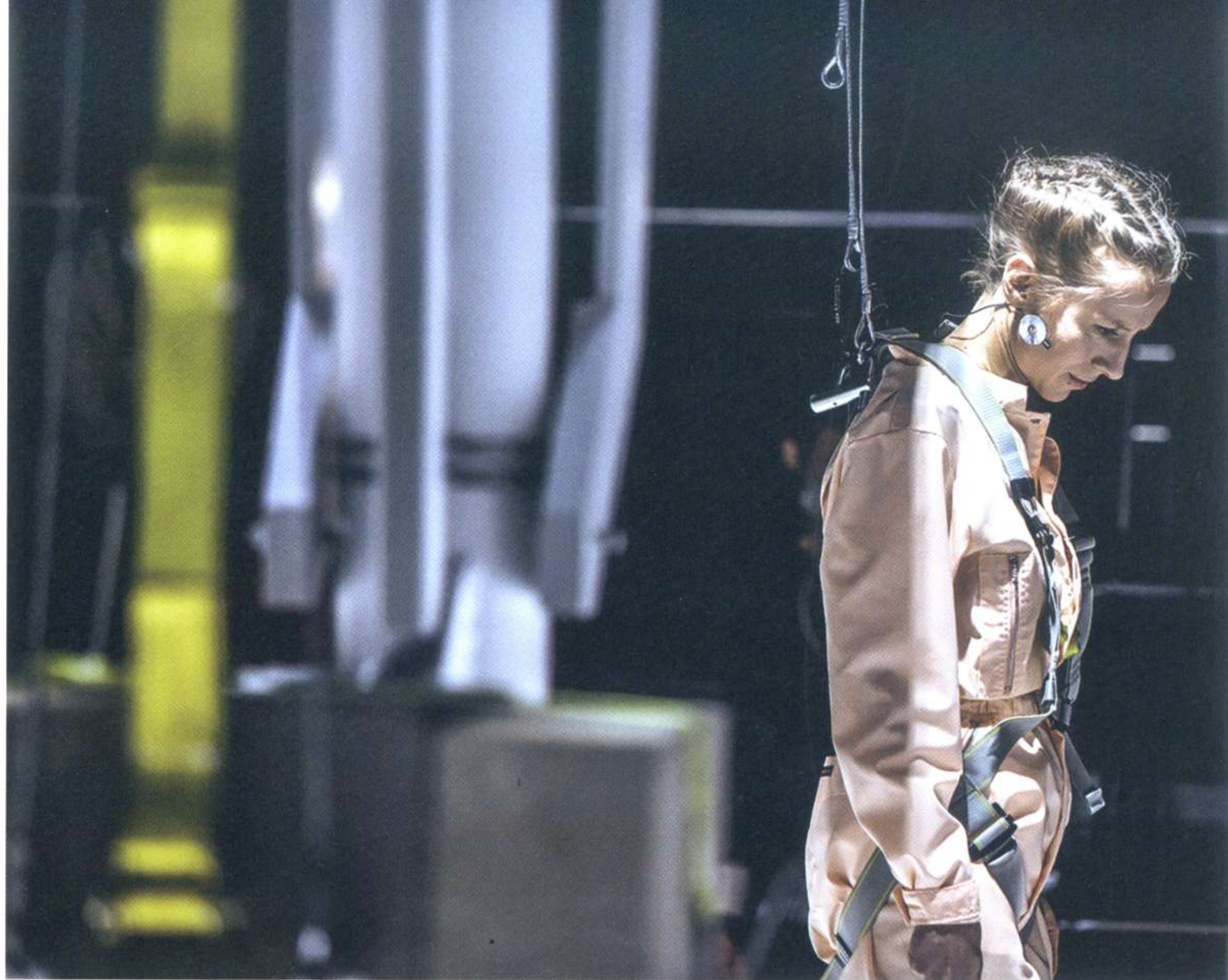
Teresa została zakwalifikowana do badania, bo „była pierwsza na liście”. Samo to stwierdzenie prowokuje do postawienia pytania o naturę tego specyficznego eksperymentu. Wolontariuszka, podążająca za rytmem wyznaczanym przez ramię maszyny, okrąża kwadratową przestrzeń gry (widzowie są usadzeni wzdłuż jej dwóch boków; za przestrzeń odpowiada Natalia Giza). Ma zatrzymywać się przed ustawionymi w kątach ekranami, by aparatura mogła dokonać pomiaru reakcji ciała. W ten sposób Teresa wystawia się na dokładny ogląd widzowskiego oka. Prowadzący wyznacza ochotnicze kolejne zadania. Usytuowany w rogach sceny personel – lekarka, inżynierka, technicy – po kolei wychodzą na środek, niczym zawodnicy w ringu bokserskim, i na sygnał „mistrza gry” wchodzi w rolę bliskich Teresy. Jerzy Pożarowski zmienia się w ojca kobiety. Zamroczony alkoholem, zasiada na krześle niczym car i każe swojej kilkuletniej córeczce recytować alfabet. Jego

Maszyna

scenariusz
Jagoda Szalc,
Marta Keil
we współpracy
z zespołem aktorskim
reżyseria
Jagoda Szalc
dramaturgia
Marta Keil
scenografia
Natalia Giza
kostiumy
Maja Skrzypek
światła, wizualizacje
Przemysław
Brynkiewicz

premiera
29 maja 2021

Sara Celler-Jeziarska



fot. Natalia Kabanow / Teatr Polski w Bydgoszczy

komentarze brzmią niepokojąco, co sugeruje, że relacja ojca i córki, prócz oczywistej autorytarności, jest skażona czymś bardzo niezdrowym. Jednocześnie sposób, w jaki każe Teresie artykułować głoski i pilnować oddechu, nadaje mu rys pedagoga ze szkoły teatralnej. Małgorzata Trofimiuk jako matka stara się pocieszyć swoje dziecko, choć widać, że pozostaje pod wpływem domowego satrapy. Tymczasem mała, bezradna Teresa powraca do ciała dorosłej kobiety. Teraz na środek ringu wkracza Michalina Rodak jako jej przyjaciółka. Początkowo ją wspiera i uspokaja, zapewnia, że po zakończeniu eksperymentu wyjdą na miasto, by poświętować – i w mgnieniu oka zmienia się w zawistną megierę, zarzucając koleżance chęć parcia na szkło. Toksyczny kwartet uzupełnia Damian Kwiatkowski wcielający się w partnera bohaterki. Mężczyzna praktycznie od razu dąży do konfrontacji i zasypuje dziewczynę pretensjami. Teresa nie radzi sobie z narastającą kakofonią zarzutów, z presją wyniszczającego eksperymentu.

I nagle – cisza. Podwieszona na ramieniu maszyny Teresa płynie w powietrzu, zagarnia ramionami przestrzeń. Wreszcie nastał spokój, można zebrać myśli. I znowu – personel koordynujący eksperyment wygłasza zdania, jakie mogłaby usłyszeć od komisji kandydatka aplikująca do szkoły teatralnej: nadaje się – mogłaby się nadać, ale – weźmiemy ją, pod warunkiem, że – nie nadaje się – nic z niej nie będzie. „Zejście!” – głosi beznamietny głos

z offu. Zapada ciemność. Na podłodze pojawiają się wizualizacje z rwanym montażem, stworzone przez Przemysława Brynkiewicza. Widać wnętrze piwnicy, niewyraźną twarz roztrzęsionej Teresy, las w środku nocy. Sekwencja „zejścia” pojawia się w spektaklu kilkakrotnie. Trudno dociec, jakie traumatyczne wydarzenie z życia Teresy zostało tu przedstawione. I jest to zabieg bardzo przemyślany. Odbiorca widowiska teatralnego widzi tylko swobodne dryfowanie aktora po powierzchni. Cała reszta – ogromna masa lodowca – pozostaje ukryta w głębinie.

Proces akustycznej tortury zostaje w przedstawieniu nazwany lonżowaniem – czyli najzwyczajniej tresurą. Tresura nie zaczyna się od ciała, ale to ciało jest ekranem, na który rzutowane są jej efekty. Ciało modelowane jest „dźwiękiem”, skutki zaś podlegają kontroli wzroku. W tym punkcie spotykają się dwa uprzywilejowane zmysły. *Maszyna* igra z kategorią teatralności. Przestrzeń gry jest widocznie odseparowana od reszty przestrzeni Małej Sceny Teatru Polskiego, jednak postać Prowadzącego regularnie narusza tę granicę – co jakiś czas Guzowski prosi osobę siedzącą na widowni o sprawdzenie godziny na zegarku. Spektakl musi być rozegrany zgodnie z pewną normą, gwarantem tej normy są zaś odbiorcy – jedni z operatorów teatralnej maszyny. Ten pozornie bagatelny gest akcentuje mglistość bariery dzielącej fikcję i rzeczywistość.

Paradoksalnie siłą bydgoskiego spektaklu jest stronienie od stawiania ostrych diagnoz

i wysuwania oskarżeń. Jasne, w dobie gorących debat na temat funkcjonowania twórców w sidłach teatralnej produkcji i patologii systemu edukacji bezkompromisowe wypowiedzi są bardzo potrzebne, jednak akurat w tym przypadku taki radykalny gest mógłby zaszkodzić spektaklowi, który w obecnym kształcie zachowuje charakter paraboli. Zaproponowana interpretacja jest przecież jedną z wielu możliwych. Równie słuszne byłoby odczytanie *Maszyny* jako wyrazu sprzeciwu wobec celebrytyzacji mediów (przedstawiany eksperyment ma charakter telewizyjnego show!) albo szarej strefy eksperymentów medycznych, czy najogólniej – jako opowieści o jednostce uwikłanej w przeróżne zależności, poczynając od tych w skali mikro, rodzinno-towarzyskich.

Chciałabym, by Szalc zaczynała swoją karierę reżyserki teatralnej z *carte blanche*, by miała swobodę wypracowania twórczego idiomu w oderwaniu od dotychczasowego dorobku filmowego. W spektaklu pojawiają się momenty wypełnione atmosferą nieuchwytną, trudną do przyszpilenia i nazwania siły, co jednak mimowolnie kieruje myśli choćby ku *Wieży. Jasnemu dniowi* czy może mniej udanemu artystycznie (choć warto pamiętać, że to dyplom aktorski studentów łódzkiej Szkoły Filmowej, więc i priorytety były inne) *Monumentowi*. Reżyserka z dużą wrażliwością bada strefy mroku. A *Maszyna* dobrze wróży jej teatralnej kartografii. ■