

To nie film, to nie spektakl

AUTOR: KATARZYNA NIEDURNY

Trzy dni festiwalu „Teatroteka Fest” to dziesięć spektakli, a tym samym dziesięć odpowiedzi na pytanie o nietypową formę, z którą przyszło się zmierzyć zaproszonym do projektu reżyserom.



fol. Wojciech Radwański / materiały promocyjne organizatorów

■ Festiwalowe spektakle przygotowywane są co roku zgodnie z kilkoma założeniami. Jak można przeczytać na stronie organizatora projektu, Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, teksty do nich to „najbardziej wartościowe osiągnięcia młodej polskiej dramaturgii teatralnej” realizowane w formie około godzinnych nagrań reżyserów, którzy „pomimo znaczącego dorobku teatralnego i wykształcenia w tym kierunku, nie mieli dotąd możliwości stworzenia własnego i oryginalnego dzieła audiowizualnego”. Projekt jest próbą odświeżenia znanego formatu Teatru Telewizji – znalezienia nowego potencjału i możliwości, które daje podjęcie pracy na granicy dwóch mediów.

Dla reżyserów niezwykle istotne staje się tu więc pytanie o budowę ich dzieł: o to, co biorą ze świata filmu, a co z przestrzeni teatru, i jaki efekt powoduje to połączenie. Co forma realizacji daje wystawianym tekstom? Czy twórcy potrafią wyzbyć się teatralnych przyzwyczajęń? Czy udało im się uniknąć zbyt dużego zaufania językowi teatru bądź filmu, a w efekcie realizacji spektaklu przed kamerą lub filmu z niewystarczającymi do tego środkami – zarówno artystycznymi, jak i finansowymi? Z tymi wyzwaniami w najciekawszy sposób poradziły sobie dwa spektakle: *Holzwege* w reżyserii Tomasza Cyza oraz *Niesamowici bracia Limbourg* Beniamina Marii Bukowskiego.

Stawiam na formę

Twórcy pierwszej z tych produkcji, idąc za tekstem Marty Sokołowskiej, stworzyli kolażową formę, mierząc się z biografią kompozytora Tomasza Sikorskiego, a raczej z jej znanymi fragmentami. Środki filmowe uwydatniły obecne w tekście wątki odtwarzania życiorysu artysty oraz skazanego z góry na porażkę procesu odkrywania tajemnic muzyka. Za pośrednictwem kamery mogliśmy podejrzeć przygotowania aktorów, którzy poprzez relacje i dokumenty usiłowali poznać życie kompozytora. Gwałtowny montaż pozwalał widzom wejść w najciekawsze momenty tych prób. Nagranie pokazywało sekwencje momentów kryzysowych, kulminacji działań, największych odkryć procesu twórczego. Nie było między nimi chwil na uspokojenie, fabularnych przejść między scenami. Ten zabieg dawał spektaklowi napięcie, a także dzięki temu, że zapoznawał widzów jedynie z fragmentami biografii muzyka, utrzymywał wrażenie tajemnicy, zagadki.

Tomasz Cyz wplótł w prowadzoną opowieść sceny muzyczne, w których kamera skupiona jest na siedzącym przy fortepianie Tomaszu Nosińskim, odgrywającym kompozycje Sikorskiego, oraz nagranie wywiadu z Teresą Rużyłło, przyjaciółką artysty. Szkoda, że rozmów nie było w *Holzwege* więcej, gdyż medium umożliwiało połączenie ze sobą relacji różnych świadków, rozszerzenie dostępu do pozaartystycznej rzeczywistości.

W zupełnie innym kierunku poszedł Beniamin Bukowski, doskonale bawiąc się sztuczością teatralnej konwencji, szczególnie widocznej przed kamerą. Stworzony przez niego w *Niesamowitych braciach Limbourg* świat jest umowny, nie próbuje odtwarzać żadnych realiów, chociaż poinformowani jesteśmy o tym, że jego bohaterzy wyjęci są z czternastowiecznych Niderlandów. Tutaj jednak funkcjonują w przestrzeniach nierealistycznych: chłodnej pracowni i osłoniętej czerwonymi kurtynami sali tronowej. Aktorzy w strojach z epoki bawią się, nie do końca serio, w teatr.

A jednocześnie przestrzeń i sposób gry logicznie wynikają ze struktury tekstu i uwydatniają jego walory. *Niesamowici bracia Limbourg* to historia iluminatorów, którzy snując dywagacje o sensie sztuki, przygotowują dla

widac było, że pisane są na scenę i przeniesione zostały ze świata innego medium. Ta genealogia widoczna była nawet w dramatach najbardziej realistycznych, które niestety inspirowały niektórych reżyserów do tworzenia w ramach „Teatroteki” form zbliżonych do typowych filmów fabularnych.

To trudne wyzwanie podjął Arek Biedrzycki, reżyserując tekst *Słabi* Magdaleny Drab. Jak widać po liczbie otrzymanych na przeglądzie nagród, twórcom udało się osiągnąć przekonujący efekt. Spektakl opowiadał historię młodej kobiety – matki, mężatki, która próbowała poradzić sobie ze wzmagającą się depresją i przytłaczającą ją rzeczywistością. W tle jej osobistego dramatu widoczni byli inni „słabi”, czyli ludzie zagubieni w życiu, których małe tragedie i umęczenia rozgrywały się na osiedlu, w sklepie mięsnym, obskurnym pubie z bilardem. Największym atutem tej produkcji było pokazanie przez reżysera w tym pozornym, szarym realizmie drobnych fragmentów „dziwności” wyjętych ze świata marzeń, snu, a nawet baśni. Bo czy czerwone rajstopy, które mają otworzyć serce rzeźnika, nie są wyjęte ze świata legend? A do przesady podkreślone w grze aktorskiej marazm i wyobcowanie przewijających się przez ekran postaci

Najbardziej problematyczne z tegorocznych spektakli wydawały się te, których twórcy stawiali sobie za zadanie jak najwierniejsze odtworzenie rzeczywistości.

swojego pana zbiór bogato ilustrowanych gozdzinek. Erudycyjny tekst podzielony jest na tyle scen, ile przygotowanych przez renesansowych twórców stron. Kolejne sceny luźno dialogują z poprzedzającymi je opisami ilustracji. W efekcie temat powstawania sztuki, a także jej konwencjonalności, ujęty w schemat tekstu, umowna przestrzeń i widoczna w inscenizacji zabawa formą teatralną, celowo podkreślona jeszcze przed kamerą, tworzą interesującą, dopełniającą się i przemyślaną całość.

Gry z rzeczywistością

Najbardziej problematyczne z tegorocznych spektakli wydawały mi się te, których twórcy stawiali sobie za zadanie jak najwierniejsze odtworzenie rzeczywistości. W osiągnięciu tego celu przeszkadzały im teksty, po których

nie sprawiają, że stają się oni jak chodzące po tej szarej dzielnicy zombie?

Interesujący był również *Widok z mojego balkonu* w reżyserii Ewy Małeckiej, na podstawie tekstu Moniki Siary. Opowiadał on historię rodziny oczekującej na wyjście z więzienia skazanego za pedofilię syna. Przez cały spektakl w powietrzu zdaje się wisieć wielkie, choć niepostawione wprost pytanie o to, jak to teraz będzie, czy bohaterowie dadzą radę wspólnie z nim zamieszkać. Pytanie to zagadywane jest przez rodziców dyskusjami na temat świętego obrazka, który ma zawisnąć na ścianie w pokoju przybyłego, lub snuciem planów o tym, kto i w jaki sposób odbierze go z więzienia. Postacią podważającą ten pozorny spokój rodziny jest córka, która, najczęściej nieskutecznie, próbuje sprowokować prawdziwą rozmowę. Miejscem akcji jest małe, klaustrofobicz-



fot. Wojciech Radwański / materiały promocyjne organizatorów

Holzwege, reż. Tomasz Cyż, „Teatroteka”, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych [2018]

ne mieszkanie, gdzieś w bloku na jakimś osiedlu, mały balkon, a za nim niewielkie podwórko. Spektakl niemal osacza widza, zamykając go w ciasnej przestrzeni oczekującego domu. W realizacji tekstu Siary ważną rolę pełni filmowy montaż – jak w niezwykle interesującej, finałowej sekwencji przemiany rodzeństwa na powrót w dzieci.

Jedyne pęknięcia zaburzające odbiór spektaklu to wplecione w niego refleksje o życiu, które niekoniecznie są związane z samą akcją, a opowiadają między innymi o sposobie działania pamięci czy problemach w kontakcie z rzeczywistością. Często dopiero z ekranu słysząc, jak specyficzny jest teatralny język, do którego jesteśmy przyzwyczajeni. Nie jest on skupiony, jak film, na popychaniu fabuły do przodu, dziś częściej obserwujemy scenariusze teatralne będące zbiorami sytuacji, rozwijającymi się horyzontalnie scenicznymi krajobrazami. W teatrze o wiele więcej wydarza

się też na poziomie samego języka, ale i stylistyki tekstu, same słowa budują już pewną językową rzeczywistość. Może dlatego dywagacje Moniki Siary o języku i rytmie, włączone w tekst opisujący konkretne wydarzenia, wydają się tu doczepione, nie na miejscu...

Podobna nieprzystawalność języka opisu do tworzonych świata widoczna jest w spektaklu *Alicja w krainie koszmarów* w reżyserii Piotra Domalewskiego. Opowiada on historię dziewczyny, która jako uczennica szkoły podstawowej została porwana, była więziona i której dopiero po latach udało się uciec z mieszkania swojego oprawcy. Wokół niej gromadzi się szereg postaci, które próbują wykorzystać tragedię dziewczyny albo ją podważyć. Jest więc zazdroszczący bohaterce medialnej sławy sąsiad, matka twierdząca, że przynajmniej dzięki temu Alicja ma ciekawe życie, agent kierowany chęcią zarobku, dziennikarka, która chce przygotować dobry, wzruszający materiał.

Mimo ucieczki dziewczyna zostaje ponownie uwięziona, ale tym razem w oczekiwaniach dotyczących jej życia i tego, jak wykorzysta swoją tragedię. Jednocześnie otoczenie Alicji przedstawione jest w sposób groteskowy, co przeszkadza w odbiorze spektaklu. Przesadzone gesty i silna stylizacja języka każdej z postaci sprawiają, że są one niewiarygodne, a zderzenie ich z poruszonym problemem buduje dziwną śmieszność i wzmacnia uczucie niekonsekwencji przedstawianej fabuły.

Magia teatru

Kolejną kategorią spektakli pojawiających się w czasie przeglądu była ta, której fabułą rządził element „magiczny”. Należał do nich nagrodzony na festiwalu przez jury dziennikarskie *Falowiec* w reżyserii Jakuba Pączka, opowiadający o bloku, w którym w poszczególnych mieszkaniach dzieje się inny okres ze współczesnej historii Polski i życia projek-

tującego go inżyniera. Drugim takim spektaklem były *Pradziady* na podstawie tekstu Wojciecha Kuczoka, wyreżyserowane przez Michała Zdunika, przy których warto na dłuższą chwilę się zatrzymać.

W debiucie scenicznym znanego pisarza, *Ambonie ludu* wystawianej w Teatrze Nowym w Poznaniu, widoczny był już problem pojawiający się również w *Pradziadach*, a mianowicie duża literackość tekstu, skutkująca całkowitym przegadaniem spektaklu. Kuczok pisze swoje utwory dla teatru tak, jakby nie pamiętał o tym, że na scenie nie wszystko musi być opowiedziane i wydarzać się w przestrzeni języka. Innym problemem spektaklu jest to, że jego reżyser zdecydował się zrealizować go w dość anachronicznej formie: twarze duchów pobielane są mąką, a skonfliktowani członkowie rodziny biegają wokół stołu, próbując się nieudolnie pochwycić, co byłoby nieznośne zarówno w teatrze, jak i jest na ekranie.

To historia o Polsce. Jak można przeczytać w opisie nagrania: „Wojciech Kuczok w swym dramacie ostentacyjnie nawiązuje do *Dziadów* Mickiewicza i *Wesela* Wyspiańskiego, choć czyni to w sposób tyleż prześmiewczy, co ironiczny, nadając swej sztuce formę komediowo-groteskową”. Głowa rodziny – na wskroś polski dziadek, jakby wyjęty z Soplicowa, urządzi obchodzoną od lat przez rodzinę uroczystość Pradziadów, na której wywoływane są duchy rodu. Uczestniczą w niej bardziej lub

mniej przekonani do rytuału członkowie rodziny reprezentujący różne typy społeczne. Stereotypowo – osobą najbardziej nieprzekonaną do rodzinnych zwyczajów jest zięć, którego konflikt z teściem staje się główną osią dramaturgiczną spektaklu. Z biegiem czasu do tej gmatwaniny postaci dochodzą jeszcze duchy, przynoszące ze sobą niepokojące wieści o przeszłości rodu... Ich obecność w tej produkcji jednak nie pomaga – cały spektakl zarówno pod względem fabuły, tekstu, jak i zastosowanych rozwiązań scenicznych sprawia wrażenie przestarzałego w formie.

Problemem najbardziej widocznym w tym spektaklu, a pojawiającym się także w pozostałych produkcjach „Teatroteki”, jest również gra aktorska. W takich spektaklach jak *Falowiec*, *Zabawa w dom* czy *Alicja w krainie koszmaru* widać, że aktorzy grają tak jak na scenie – w sposób nadmiernie ekspresyjny, silnie akcentując kwestie, bardziej charakterystycznie, niż jesteśmy przyzwyczajeni w tego rodzaju formach medialnych. To, co się sprawdza na scenie, na ekranie wydaje się przesadzone, często tworząc niezamierzony groteskowy obraz postaci – tak jak to się dzieje w przypadku *Falowca*, w którym wszyscy mieszkańcy przedstawionego bloku wydają się mocno od rzeczywistości odklejeni, dziwni, trochę szaleni.

Na tym tle niezwykle interesująca jest rola Tomasza Nosińskiego w *Holzwege*. Aktor, wcielając się w rolę Tomasza Sikorskiego, przez ca-

ły spektakl balansuje na granicy spokoju i hysterii. Ten pierwszy należy do aktora przygotowującego się do roli, drugi zaś wynika z energii granej przez niego postaci, chociaż oczywiście te porządki zlewają się ze sobą. Nie wiemy, czy emocjonalne wykrzykiwanie przez niego tekstu wypływa ze złości, że po raz kolejny musi powtarzać kwestię, czy z tego, że wreszcie odnalazł sposób na jej wypowiedzenie przez postać. Tym samym przez cały czas toczy się świadoma gra między teatralną i filmową obecnością aktora. Zabieg teatru w teatrze (a może w filmie?) i stematyzowanie konwencji spowodowały, że Nosiński dostał dużo przestrzeni na eksperymenty aktorskie w obrębie spektaklu.

Przegląd tegorocznych spektakli był wciągający, choć nierówny, a czasem trudny w odbiorze. Przed kolejną edycją zarówno twórcy projektu, jak i autorzy nowych przedstawień powinni zastanowić się nad tym, co „Teatroteka” daje, jakie warunki to medium tworzy. Najbardziej udane produkcje pokazują, że warto się pochylić nad tym hybrydowym gatunkiem, ponieważ niesie ze sobą wiele możliwości twórczych, które jednak ciągle wydają się ukryte, bądź przynajmniej nie do końca wykorzystane.



III festiwal „Teatroteka Fest”
Warszawa, 1–3 marca 2019