

DOMINIKA BREMER

REWOLUCJA NIE ZACZYNA SIĘ NA GÓRZE

Teatr im. Stefana Żeromskiego
w Kielcach
Jolanta Janiczak

RASPUTIN

reżyseria: Wiktor Rubin, scenografia,
światło, wideo: Mirek Kaczmarek,
muzyka: Krzysztof Kaliski,
kostiumy: Jolanta Janiczak, Hanna
Maciąg, premiera: 23 września 2017

Rasputin to kolejny po *Każdy dostanie to, w co wierzy* i *Żonach stanu, dziwkach rewolucji, a może i uczonych białogłowach* spektakl autotematyczny, w którym Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin przyglądają się krytycznie teatrowi publicznemu jako instytucji władzy. W spektaklach tych teatr staje się trybuną, na której sprawdza się, testuje i kwestionuje modele polityczności – zarówno te dotyczące teatru politycznie zaangażowanego, jak i życia społecznego, relacji władzy w nim ustanowionych i ustrojów państwowych. Jeżeli *Każdy dostanie...* dotyczył obłudy demokracji, *Żony stanu...* energii obywatelskiej i siły kobiet, to *Rasputin* jest próbą krytycznej analizy politycznych stanowisk szeroko rozumianej lewicowości.

Spektakl rozpoczyna skierowane do widzów pytanie stojącego na widowni Cara (Wojciech Niemczyk) o ich oczekiwania co do spektaklu, który za chwilę zobaczą: czy chcą widowiska pełnowymiarowego, czy spektaklu ocenzonego, zachowawczego i poprawnego w tonie. Zwolenników pierwszej możliwości prosi o podniesienie

zaciśniętej pięści, będącej sygnałem autonomizmu, wyrosłego z radykalnej lewicowej myśli włoskiego komunizmu robotniczego (*operaismo*). Zwolenników wersji drugiej prosi o podniesienie ręki z wyprostowaną dłonią w geście faszystowskiego pozdrowienia. Zdecydowana większość podnosi zaciśnięte pięści. Zaraz potem Car wycofuje się z demokratycznej próby dialogu z widownią, mówiąc, że zawierzy swojemu niezawodnemu smakowi, według niego – jak dotąd – nieomylnemu, i sam podejmie decyzję. Wykonuje gest autorytarny. Janiczak i Rubin zwracają tym samym uwagę, że demokracją i teatrem rządzą analogiczne struktury traktowania odbiorcy/obywatela – pierwotny wybór (zakup biletu/głosowanie w wyborach) często nijak ma się do realizacji pragnień i oczekiwań. I tak *Rasputin* – pomimo że może dotyczyć końca caratu w Rosji i przejścia władzy przez bolszewików – staje się spektaklem o kryzysie demokracji i porażce instytucji.

Akcja przenosi się na scenę, z której Caryca Aleksandra (Joanna Kasperek) przedstawia zachowawcze powinności narodowej sceny. Towarzyszą jej pracownicy techniczni, którzy trzymają ogromną ramę w ten sposób, że Caryca wydaje się mówiącym ze sceny portretem. Słowa Aleksandry stają się reliktem przeszłości, pamiątką czy archiwalnym dokumentem artystycznego archaizmu. Rama obrazu, w której porusza się Caryca, to rama obyczajowej konwenansu, a więc i opresji, która wiąże się z jej wizją sztuki i władzy, ufundowaną na tradycji i historii,

z jej monumentalnymi pomnikami pamięci. Mikołaj „w dupie ma temat narodowy”, roztacza wizję pomników przedstawiających moźnych z papierem toaletowym lub gazetą w dłoni. Przeprowadzając głosowanie, podważa konserwatywną wizję władzy i przeszłości, ale też pokazuje manipulacyjny potencjał demokracji. Zaraz po wykonaniu tych podważających oba modele władzy gestach zakłada okulary VR



(Virtual Reality) – od tego momentu traci zainteresowanie wydarzeniami scenicznymi, przenosi się do świata wirtualnego. W tych prostych, aczkolwiek wymownych gestach Rubin i Janiczak pokazują izolację władzy od społeczeństwa i jego potrzeb. Mikołaj w kontrze do Aleksandry reprezentuje liberalne i pozornie postępowe poglądy, a jednocześnie stoi na straży anachronicznego modelu rodziny i władzy (był ostatnim carem Rosji). To połączenie – rzekomo liberalnego światopoglądu z obyczajowym tradycjonalizmem – jest charakterystyczne dla współczesnych polskich opozycyjnych ugrupowań politycznych.

Rasputin (Maciej Pesta) zostaje niejako wywołany przez Aleksego (Dawid Żłobiński) i Olę (Magda

Grażewska) – dwoje spośród pięciorga dzieci Mikołaja i Aleksandry – którzy realizują utrwalony kulturowo scenariusz buntu przeciwko wzorcom i autorytetom starszego pokolenia. Pesta na scenie pojawia się w białych slipach i czarnych gumowcach (i nie zmienia stroju do końca spektaklu). Ubiór symbolicznie obrazuje biednego chłopca, choć postura aktora nie pasuje do obrazu chłopca fizycznie pracującego

i miejscowe (pałac cara Mikołaja) komunikują prostą, ale chyba wciąż niezbyt wyraźnie artykułowaną tezę, że rewolucja nie zaczyna się na górze, a jej przedstawicielami nigdy nie będą figury władzy.

Najsilniejsze emocje i fascynacje względem Rasputina okazują Aleksy i Olga (podobne nastroje charakteryzują ich podejście do doktrynalnej rosyjskiej myśli lewicowej). Aleksy był jedynym męskim potomkiem Mikołaja, dlatego tylko on mógł odziedziczyć władzę, choć chorował na hemofilię i spodziewano się jego rychłej śmierci. Caryca Aleksandra bezskutecznie domagała się zmiany systemu dziedziczenia, by umożliwić Oldze, najstarszej z córek, objęcie władzy. Zatem Aleksy i Olga na scenie teatralnej oznaczają niespełniony potencjał władzy, warunkujący polityczny zastój.

Feliks Jusupow (Bartłomiej Cabaj) i Irina Aleksandrowna (Ewelina Gronowska) reprezentują świat elity, skoncentrowany na cielesnych i materialnych przyjemnościach. To właśnie Jusupow jest kolejnym, który pożąda Rasputina, a na scenie jest przede wszystkim jego kochankiem, a nie osobą odpowiedzialną za jego zabójstwo (ta informacja pada tylko raz, kiedy Jusupow przytacza opis rzekomego eksponatu przechowywanego w Muzeum Narodowym w Petersburgu: członka Rasputina). W jednej ze scen Pesta moczy palec w czekoladowym budyniu i każe oblizać go Jusupowowi. Następnie moczy swój członek, oczekując analogicznego działania. Mimo wahania, Jusupow tym razem budyniu nie zlizuje. Zaraz potem Pesta zawiesza sobie na szyi tabliczkę z napisem: „Maciej Pesta – aktor pedał”. W tej relacji zdają się zbiegać dwa porządki – semiotycznej reprezentacji i cielesnej obecności Rasputina/Macieja Pesty na scenie, który dokonuje coming outu. Pesta porzuca reprezentację i iluzję teatralną, występuje jako „aktor pedał”, jako jedyny na scenie jest nagi. To jedna z najmocniejszych scen tego spektaklu, stawia widza w niepewnej sytuacji, testuje jego obyczajowe i percepcyjne granice.

Rasputin i Jusupow też proponują widzom czynny udział w przedstawieniu, każdy na inny sposób. Rasputin proponuje zniszczenie zdjęcia wybranego polityka sierpem lub widłami. Każdy, kto ma ochotę dać wyraz nienawiści i dezaprobaty dla działań konkretnego przedstawiciela władzy państwowej, będzie mógł to zrobić i użyć zdjęcia jako laleczki voodoo. Nikt z widzów jednak nie podejmuje tej gry, nie decyduje się na manifestacje politycznych frustracji i antypatii. Jusupow natomiast zwabia widza podstępem. Pyta publiczność o zapalniczkę. Jeden z widzów odpowiada na prośbę i zaraz potem zostaje przez niego zaproszony do pokoju zabaw, w którym Tatiana (Anna Antoniewicz) i Anastazja (Dagna Dywicka) tańczą na rurze, zadając szereg prozaicznych i równocześnie intymnych pytań („Mam ci służyć naturą czy może historią?”, „W czym jesteś naprawdę dobry?”, „Masz jakiś cel w życiu? Czego naprawdę się boisz?”, „Masz nad kimś władzę?”, „Lubisz mieć władzę?”). Zwabiony do pokoju mężczyzna (swoją drogą ciekawe, czy zapraszane bywają też kobiety) dopiero po chwili orientuje się, że jest podglądany przez widzów, nie przeszkadza mu to jednak czuć się swobodnie, albo raczej udawać swobodę w obrębie teatralnej gry, której stał się chwilowym bohaterem. Opresyjność sytuacji jest zatem podważana przez świadome teatralnej konwencji zachowanie widza oraz strój aktorek (Anastazja i Tatiana nie występują w bieliźnie erotycznej, mają na sobie zabudowane majtki, biustonosze i białe czepki) i sposób tańca, który jest jawnie amatorski. Nie można jednak zapominać, że to aranżujący tę sytuację Jusupow był odpowiedzialny za śmierć Rasputina. W warstwie symbolicznej przedstawienia okazuje się więc tym, który zniszczył potencjał buntu i rewolucji. Feliks Jusupow jest strażnikiem elitarności i twardych opozycji: inkluzywny – ekskluzywny, biedny – bogaty, a dostępne wyższym warstwom przywileje traktuje jak narzędzie manipulacji.

Aktorzy w pewnym momencie spektaklu proponują widzom grę. Zapraszają ich do wyjścia z teatru (zdarzenia

sprzed teatru są transmitowane) i włączenia się w pościg za Żydami. Scena nawiązuje w oczywisty sposób do pogromu kieleckiego z 1946 roku, stawiając widownię w stan oskarżenia i poddając ją kolejnemu testowi (czy ktoś wyjdzie, czy ktoś aktywnie zbuntuje się przeciwko takiej propozycji).

Ważnym motywem spektaklu są rozsypywane na scenie szczątki. Tatiana i Anastazja rozmawiają o śmierci swojej i swojej rodziny, wyjmując z wielkich worków na śmieci kości i inne pozostałości po rodzinie Romanowów, wymieszane z ziemią. W końcu wszystko wysypują na scenę. Spektakl kończy wspólne zmiatanie i sprzątanie z powrotem do worków, wykonywane solidarnie przez wszystkich aktorów grających w spektaklu. Ta scena domaga się drobiazgowej interpretacji w kontekście całego spektaklu. Dla mnie jednak najciekawszy jej wymiar dotyczy rzeczywistych działań wykonywanych przez aktorów obecnych na scenie – sprzątania sceny, którą przed chwilą zabrudzili; czynności, która należy do obowiązków innych pracowników i pracowników teatru. Ta scena nie jest wyrazem solidarności – wręcz przeciwnie, to raczej gest ujawniania konwencji i mechanizmów rządzących mieszczańskim teatrem (jakim jest polski teatr publiczny XXI wieku). Rubin zaprzecza jakimkolwiek rewolucyjnemu potencjałowi instytucji. Pracownicy, którzy w innych scenach swoim ciałem dopełniali rekwizytów (np. trzymając ramę w pierwszej scenie z Carycą Aleksandrą) z jednej strony – są wykorzystywani instrumentalnie, jako dodatkowe elementy scenografii, z drugiej – to oni nadają cielesną obecność tej martwej materii przedstawienia, tym samym wystawiając siebie samych na widok publiczności. Do końca jednak pozostają niezauważani przez aktorów, a w ostatniej scenie są nieobecni. Być może to jedyne, w czym Rubin pozostaje bliski doktrynalnej myśli lewicowej – konieczności radykalnej zmiany stosunków społecznych i kulturalnych. Ekskluzywność i klasowość teatru to ostatnio mocno eksploatowane przez Janiczak i Rubina tematy.

Nie można jednak zapominać, że taki teatr to „ich” teatr. Rubin i Janiczak mają silną pozycję w teatrze instytucjonalnym. Produkują po kilka premier rocznie, w różnych, zwykle dobrze prosperujących teatrach; ich spektakle są zapraszane na festiwale, co gwarantuje dodatkowe dochody. *Rasputin* jawi się więc jako gorzkie stwierdzenie, że nieważne, jak rewolucyjny formalnie i treściowo byłby spektakl – jeżeli powstaje w ramach i na zasadach wyznaczanych przez władzę, jest tylko legitymizowaniem *status quo*. Trzeba jednak powiedzieć, że *Rasputin* jest pomyślany również jako zarzut pod adresem widzów i tego, że nie próbują przekroczyć narzuconej konwencji pasywności (podczas spektaklu, który oglądałam, nikt nie zdecydował na żadną z proponowanych interakcji, oprócz podstępnie zwabionego do pokoju zabaw mężczyzny).

Najnowszy spektakl Rubina i Janiczak to niezwykle ważna i wartościowa wypowiedź w obszarze polskiego teatru krytycznego i lewicowego, który nieustannie poszukuje wroga, upatruje stereotypowych i esencjalnych wzorców poza autorytarnie wyznaczanymi granicami elitarniej enklawy. Tymczasem okazuje się, że zapomina spojrzeć do jej środka. Rubin i Janiczak krytycznie przyglądają się lewicowości, jej korzeniom i zadają ważne pytania, między innymi o to, co znaczy lewicość we współczesnym polskim społeczeństwie i teatrze. Jakkolwiek górnolotnie i pretensjonalnie to brzmi, nie sposób kwestionować konieczności poszukiwania odpowiedzi na te pytania, szczególnie w momencie, kiedy lewica w hegemonicznym dyskursie medialnym i politycznym zrównuje się z elitarnością, a prawica normalizuje konserwatywne normy obyczajowe, przy sprytnym i cynicznym wykorzystaniu gospodarczych i społecznych strategii socjalistycznych. ■