

Kreacje tożsamości

AUTOR: KATARZYNA TOKARSKA-STANGRET

Wiernych widzów festiwalu „Dialog – Wrocław” zelektryzowała wiadomość, że dziesiąta edycja będzie ostatnią. Program składający się z nazwisk wybitnych artystów brano w tym kontekście za pożegnalny gest Krystyny Meissner. Tymczasem był to kolejny skomponowany przez nią esej, jak autorską formułę „Dialogu” nazwał Jacek Żakowski.

■ Zamyśl tegorocznej edycji streszczała identyfikacja wizualna: wyrysowane grubym czarnym konturem na żółtym tle oko opatrności, w którego źrenicy tkwią dwa ułożone na krzyż kwadraty. Kolor zaczerpnięto z żółtej gwiazdy Dawida, oko z symboliki chrześcijańskiej, i oktogram jako znak pogański, funkcjonujący głównie na terenie Litwy. Górny kwadrat budujący ośmioramienną gwiazdę był biały, co wyraźnie rozwarstwiało poszczególne elementy, a jednocześnie wśród agresywnych kolorów i linii wyodrębniała się tak w samym centrum intymna przestrzeń, niby doklejona karteczka na notatki, gdzie zapisują się poszczególne losy. Reżyserzy przyglądali się im, nie tracąc z oczu złożonego tła dolnych warstw tożsamości.

Jeżeli bowiem „Dialog – Wrocław” z czymś w tym roku polemizował, to z narracją młodych, którzy szukając w życiu balansu, wierząc, że są sobie sterem, żeglarzem, okrętem. Starzy mistrzowie nie mają co do tego złudzeń. Samo grzebanie w psychice, nawet na miarę Hamleta, nie przyniesie dziś odpowiedzi na pytanie, które stanęło w centrum festiwalowej narracji – jakie są źródła kryzysu Europejczyków. Chcąc je zrozumieć, artyści schodzili głębiej, by pokazać, że coś, co wydawało się jednolite i spójne w obszarze kultury, narodowości, religii, a nawet popędów, składa się z bardzo różnorodnych, często pogruchotanych odłamków. Jednorodna tożsamość narodowa to mit wypisywany na (znów podnoszonych w górę) sztandarach. Na scenie odkry-

waliśmy swoją uchodźczą tożsamość – działa się to w czasie, kiedy setki osób próbowało przedostać się przez wschodnią granicę Polski. Nie wiem, czy w założeniach organizatorów mieściły się i takie cele, ale pomagało to lepiej zrozumieć tych ludzi i ich los.

Starość, choroba, impotencja

Luk Perceval w *3SIOSTRACH* (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, TR Warszawa, 2021) uwspółcześnia Czechowowskich bohaterów, postarzając ich. Tworzy też granicę horyzontu z lustra na całą ścianę. To może nawet gorzej, niż gdyby stał tam mur. Mur prowokuje do buntu, chce się go rozbić, sforsować. Lustro sprawia, że wciąż wpatrujemy się w siebie i tylko w sobie szukamy odpowiedzi na pytania, dlaczego nie jestem szczęśliwy i jak to życie, którego nie chcę, zmienić. W odbiciu nigdy nie pojawi się alternatywny obraz, który mógłby dać impuls do zmiany. Nie stanie się nim Natasza – w dramacie kobieta z innej warstwy społecznej, w spektaklu emigrantka ze wschodniej Europy. Mająca siłę i energię, ale destrukcyjna i nieczuła wobec świata Prozorowych, za trzydzieści lat – jak przepowiedział Roman Pawłowski, współtwórca scenariusza *3SIOSTR*, na spotkaniu festiwalowym – znajdzie się w tym samym punkcie. W kontekście spektaklu *Kto zabił mojego ojca* Ivo van Hove’a (ITA-ensemble w Amsterdamie, 2020), pokazywanego zaraz potem, była to uderzająca diagnoza.

Édouard Louis w autobiograficznej powieści opowiada o swoim ojcu, francuskim robotniku, który przez wypadek w fabryce zostaje kaleką, a tym samym osobą podległą polityce socjalnej rządu. Począwszy od 2006 roku, kiedy cofnięto refundację na leki wspomagające trawienie (u obłożnie chorego brak tych leków doprowadził, na skutek wzdęć, do wytrzewienia), jego ciało staje się swoistą kroniką kolejnych ustaw. Systematycznie zmniejszały one świadczenia „leniom” i zmuszały do podjęcia pracy pod groźbą utraty tych świadczeń (ustawa z 2009 roku). Od wypadku to decyzje władz pogłębiały niepełnosprawność, finalnie czyniąc pięćdziesięcioletniego człowieka zależnym od aparatury i kompletnie bezbronnym.

Reżyser przygotował adaptację w formie monodramu. Hans Kesting gra Édouarda, by za chwilę, wkładając ręce pod sweter i naciągając go na łokciach, uwypuklić zdeformowany brzuch ojca. Rozgoszczenie się obu postaci w ciele aktora, brak separacji, jakby jeden drugiego połknął, ma znaczenie. Pozwala poczuć się im nawzajem we własnej skórze. Luis zbiera okruciny wspomnień, gdzie autentyczne uczucia ojca przebijały się przez obowiązujący wzorzec męskości: wzruszenie na operowych ariach, śpiewanie w samochodzie *My Heart Will Go On* Céline Dion z *Titanica*, jadąc po plaży tak blisko brzegu, jakby płynęło się po oceanie. Ale to mało, żeby przestać żyć nie swoim życiem, opuścić wieś, w której z pokolenia na pokolenie pracuje się w tej samej, co wszyscy,



fot. Laurent Philippe

Bachantki – preludium do oczyszczenia, reż. Marlene Monteiro Freitas, P.O.R.K. Associação Cultural w Lizbonie (2017)

fabryce, podobnie traktuje domowników i tak samo na picu spędza czas po pracy. Stereotyp wmawiający robotnikom, że edukacja jest dla dziewczyn i gejów, nadawał przerwaniu nauki znamiona buntu i – w dalszej perspektywie odbierał wybór.

Dopiero „dziwne dziecko”, w którego zachowaniu ujawnia się homoseksualizm i które dorastając, przełamuje dziedziczny model życia, żłobi w rodzicu mentalną zmianę. „Jaka szkoda, że przez swoje kalectwo nie możesz dostrzec, kim się stałeś” – powie z uznaniem Luis, konstatując nie bez racji: „To rodzice uczą się od swoich dzieci”. Oba spektakle pokazują starzejące się społeczeństwo, a metaforą jego kondycji pozostaje choroba. Progres – jak widzimy u van Hove’a – inicjowany jest buntem nowego pokolenia i dokonuje się przez miłość, lecz w *3 SIOSTRACH* Natasza i Andrzej zamiast potomstwa wychowują rasowego pieska.

Holokaust, wojna, melancholia

Dwa kolejne spektakle można czytać jak rozmyślanie nad przyczyną „przegranego życia”. Cofały nas one do przeszłości, jakby chciano zapytać, co doprowadziło do stanu zdiagnozowanego wcześniej. Ludzką dolę czyniły tym razem zależną od wiatrów historii, jak niegdyś od kaprysu bogów. Nowożytnymi bogami stali się politycy, przesuwający granice państw na mapie Europy. Ten gnuśny i statyczny, jak go obecnie postrzegamy, kontynent stały był tylko w swoich konturach.

Proces kształtowania się tożsamości narodów zależał więc również od wpływu agresorów, przesiedleńców czy migrantów. Polegał na zmianie, wyłanianiu się z tygla zetkniętych

ze sobą przypadkiem kultur i wiar nowej jakości. Taki moment w dziejach swojego kraju – poddanego kolonizacji niemieckiej, szarpanego wojnami z Rosją, pozostającego pod wpływem Polski (na przykład przechrzczenia wskutek małżeństw) – przedstawia Eimuntas Nekrošius w ostatnim przed śmiercią spektaklu *Synowie suki* według powieści Sauliusa Šaltenisa (Teatr Dramatyczny w Kłajpedzie, 2018), powstałym w stulecie odzyskania przez Litwę niepodległości.

Postacie gromadzą się w domu leżącego martwo na łóżku Kristijonasa, czyli Kristijonasa Donelaitisa, luterańskiego pastora i największego poety litewskiego, zmarłego w 1780 roku. Prócz swoich, są tam także obcy, będący sąsiadami autochtonów „z pieskiego rodu”. Jest więc Litwinka, która nadal skutecznie posługuje się ludową medycyną i gusłami, i jest pruski doktor, którego córka fascynuje się anatomią i wykonuje doskonale rysunki mózgu. Domowa perspektywa pozwala zobaczyć ich we wzajemnych, zawiązanych już relacjach zawodowych, miłosnych czy urzędowych. Ale duchy pozostają niespokojne, gwałtownie protestują przeciw nowym wiarom przynoszonym przez przyjezdnych, zaszczepianym przez rodzimych oświeceniowców, jakby wiedząc, że wraz w nowoczesnością przychodzą też kryzysy (jak kryzys związany z migracją, do której namawia Lotė Doradca Abelis, snując wizję wspólnego życia w Ameryce). Duchy demolują wdowi dom dla Mariji, żony Kristijonasa, postawiony przez niego na ścieżce przebiegającej pomiędzy cmentarzem protestantów i pogan. Tym ostatnim przewodzi bohatersko Biała Suka z gwoździem w przedniej łapie, który wbił jej

Żyd, zajmując rodzinny dom Lotė. Krzywda jest immanentną częścią doświadczenia Litwinów, ale jest nią także własny grzech.

W teatrze Nekrošia, zamiast z efemerycznym pojęciem, aktor często zмага się z niewygodnym (konkretnym i zarazem odrealnionym) przedmiotem. Narratorem w spektaklu jest Karvelis, Piotrowy uczeń Kristijonasa, który – jak Syzyf kamień – toczy przed sobą pień drzewa. Zakochany w Lotė chłop, który często ją podglądał, widział, jak niemiecki pan zgwałcił dziewczynkę nad rzeką, przydusił i zakopał na mokradłach. W zamian za wolność i kawałek ziemi zaświadczył jednak o winie przejeźdnego Żyda krawca, skazując go na powieszenie. Obcy zawsze są winni, konstatuje, i to akurat jest niezmiennie od wieków, ułatwiając ofiarom wejście w rolę oprawców. Tę część tożsamości każdy naród chciałby wyprzeć. Duchy jednak mają dłuższą pamięć i przechowują w niej też ciemne, wstydlive miejsca.

Odyseja. Historia dla Hollywoodu Krzysztofa Warlikowskiego (Nowy Teatr w Warszawie, 2021) tworzy paralelę między Homerym bohaterem a Izoldą Regensberg, bohaterką *Powieści dla Hollywoodu* i *Króla kier znów na wylocie* Hanny Krall. Żydówką, która w czasie II wojny światowej próbuje dotrzeć do swojego męża osadzonego w obozie w Mauthausen, jak Odyseusz do Penelopy, chwytając się wszelkich sposobów – przez łóżko, ryzykując niewolę i śmierć. Reżyser konstruuje metaopowieść o narracjach na temat Holokaustu (w wątku dotyczącym Hollywood, gdzie Izolda zamierza swoje doświadczenia unieśmiertliwić, czy w zacytowanym fragmencie



Austerlitz, reż. Krystian Lupa, Teatr Młodzieżowy w Wilnie [2020]

paradokulturalnego filmu *Shoah*). Ale jest to także opowieść o zstąpieniu do Hadesu – i pozostawaniu tam, w łączności z duchami, nawet kiedy próbuje się z całych sił znów żyć na powierzchni. Odnalazłszy ukochanego, Izolda mówi: nic nie poczułam. On, widząc ją, wybiega z okrzykiem, że musi się z kimś pożegnać. A potem wypytuje o swoją rodzinę, która prawie w całości została zgładzona, tłumiąc irracjonalną pretensję do żony, że nikogo nie ocalała. Cierpienie, które wraz z końcem wojny i odnalezieniem się nawzajem powinno ustąpić, tylko zmienia smak. Staje się pustką po Itace. Odys, opowiedziawszy Penelopie ze szczegółami swoje przygody, w tym „pieprzenie” bogini Kirke, zaczyna pędzić przy niej starczy, poprawny żywot, uprawiając na plaży nordic walking. Izolda z mężem prowadzą sklep z jeansami w Wiedniu, potem małżeństwo się rozpada, by na starość znów zamieszkać razem.

Pod koniec spektaklu do mieszkania Regensbergów przychodzi na kolację dybuk. Zaprasza go Szajek, Izolda nie chce tej wizyty, wbija gościowi widelec w plecy. Dybuk wybiega na ośnieżoną ulicę, nucąc chasydzkie melodie. Będzie je dalej nucił. Będzie tańczył. Będzie tu i tam wzniewał zamęt, nie pozwalając zapomnieć i żyć, jakby nic się nie stało. Można zapytać, ile rodzin ma w ten sposób do przebudzenia...

Figurą doświadczenia społeczeństwa europejskiego stał się dla mnie Jacques Austerlitz z powieści W.G. Sebald, przeniesionej na scenę przez Krystiana Lupa (Teatr Młodzieżowy w Wilnie, 2020). Wybrany na finał festiwalu spektakl zdawał się ukazywać alternatywne wobec poprzednich historii doświadczenie człowieka wykorzenionego. Wysłany do Anglii pociągami życia przez matkę, niedługo potem osadzoną w obozie w Terezynie, Austerlitz wy-

chowowany był w zimnym domu pastora i dopiero w wieku nastoletnim, po śmierci opiekuna, poznał swoje prawdziwe nazwisko, które kojarzyło mu się ówczesnie tylko z napoleońską bitwą. Dlatego w dorosłym życiu zajmie się badaniami nad budowlami fortyfikacyjnymi oraz fascynować go będą dworce. Przez lata wędruje z plecakiem, ale jest to wędrówka po omacku, z nurtem podziemnych rzek, których nie zna i które same go prowadzą. Nie jest to droga Odysa manowcami do Itaki. To nie jest zdeterminowane przedzieranie się Izoldy do męża. Austerlitz dopiero przypadkiem musi usłyszeć w radiu, że ktoś nazywał się tak samo jak on, by tym tropem dotrzeć do Pragi i miejsca, w którym wojna przerwała prowadzone życie – aby je odtąd kontynuować. Odkrywając przeszłość, zaprzepaszcza teraźniejszość. Porzuca Marie de Verneuil, pracę badawczą, traci siły witalne.

To Holocaust jest tym doświadczeniem, które odejmuje współczesności sens. Odnaleziona tożsamość pogrążona w śmierci sprawia, że jedynym domem, w którym Austerlitz chce zamieszkać, staje się kraina umarłych.

Zabawa, prokreacja, wigor

Przedostatniego dnia oglądaliśmy spektakle, które zanurzały widza w żywiole zabawy, pokazując – perspektywę kobiet. Głos wcześniejszych bohaterów, choć wyraźny, wybrzmiewał ze środka męskich narracji. Tu kobiecość i narodziny były swoistą odpowiedzią daną Percevalowi i jego impotentnym starcom.

W *Bachantkach* Eurypidesa tebanki są bezwolnym narzędziem w konflikcie między Pen-teuszem a Dionizosem, nawet płód syna przechowuje w udzie Zeus. W *Bachantkach – preludium do oczyszczenia* (P.OR.K Associação

Cultural w Lizbonie, 2017) choreografki Marlene Monteiro Freitas rodzenie się w kobietach dionizyjskiego szału jest ich własną, wydobywaną z trzewi kontrą wobec kultury apolińskiej tłumiącej ekspresję biologii i instynktu. Spektakl budzi energię rytmów, dźwięków, tańca, min, metamorfoz (gra się tu zresztą wieloma elementami, nie tylko ze świata antycznego i zwierzęcego, ale także z kobiecego entourage'u, jak spa czy pisanie na maszynie sekretarek), lecz centralnym punktem staje się wyświetlany na ekranie fragment wyciszonego, czarno-białego filmu japońskiej artystki, pokazujący naturalny poród. Ten akt przenika cały spektakl.

W szczegółach akcji Freitas pozwala się widzowi gubić, poddać pozaintelektualnym pulsom doskonale zestrojonego utworu. Zabawa to bowiem kolejny pierwiastek odmieniający świat, w którym „nie chce się żyć”. Podobną przyjemność – oglądania dzieła, w którym twórcy znaleźli idealną dla treści formę – przynosił spektakl *Placz. Iluzje (morze łez 4)* (Schauspielhaus Zürich, 2020) Christopha Marthaler, oparty na tekstach Dietera Rotha. U genezy przedstawienia tkwiła fascynacja reżysera książką, którą przez lata woził ze sobą po świecie, a zatem bardzo osobisty impuls, ale to kreacja czterech farmaceutek, królujących w aptece wypełnionej lekami „przynoszącymi tylko skutki uboczne”, ich zabawa frazami, wirtuozeria, z jaką to robią, stają się pierwszoplanowe. Aktorki mówiły o tym, że choć od lat pracują z Marthalerem, pierwszy raz czuły się w centrum opowieści, wprowadziły do niej swój humor, bliski im rodzaj nostalgii za światem, który w każdej sekundzie staje się przeszłością, za dźwiękami, które zanikają. Oba pokazy, prócz radości patrzenia, otwierały też inną optykę w postrzeganiu natury człowieka. Poprzez powrót do instynktu zabawy i przyjemności, pozwalały poczuć pozaintelektualne impulsy, które nami kierują.

Oko opatrności, gwiazda Dawida i okto-gram scalone w jeden symbol ułożyły narrację festiwalu. Z tej perspektywy dzieła Lupa, Nekrošiusa i Warlikowskiego można było przeczytać jako archeologię doświadczenia przedstawionego przez Percevala, wyjściem ku przyszłości stały się zaś kobiety, ze swoją prokreacją i wigorem. ■

X Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Dialog – Wrocław”

Wrocław, 11–16 października 2021