

Nie tędy droga

AUTOR: STANISŁAW GODLEWSKI

Zesłoroczny Dialog sprowokował do kilku ważnych pytań. Nie tyle przez same spektakle, które były raczej zachowawcze, co raczej przez cały kontekst wydarzeń politycznych dookoła festiwalu.

■ *Here we go again.* Znowu to samo. Środowisko teatralne i publiczność niby już się zabezpieczyli, ale okazało się, że nadal są dwa kroki do tyłu za Ministerstwem Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Tomasz Kireńczuk, dyrektor festiwalu Dialog (to jego pierwsza samodzielnie prowadzona edycja, wcześniejsza była robiona jeszcze wspólnie z założycielką festiwalu Krystyną Meissner), ogłosił program, wskazując, że na najgłośniejszy polski spektakl sezonu, czyli *Klątwę* Olivera Frlijcia, bilety będą droższe. Więcej nawet – spektakl zostanie zagrany tylko wtedy, gdy sprzedadzą się wszystkie bilety, bo to właśnie z nich jest finansowany. Miało to uchronić przed argumentami, że publiczne pieniądze są wydawane na dzieła, które „budzą sprzeciw pokaznej części podatników, których pieniędzmi resort dysponuje” oraz „które taki czy inny odłam społeczeństwa stygmatyzują, dyskryminują i upokarzają”. To akurat cytaty z wiceminister Wandy Zwinogrodzkiej, która tymi słowami tłumaczyła decyzję ministerstwa (*Konflikt jest naturą teatru*, [z W. Zwinogrodzką rozmawia J. Cieślak], źródło: <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/249471/wanda-zwinogrodzka-konflikt-jest-natura-teatru>, dostęp: 29.10.2017). Bo oczywiście, nie bacząc na powyższe zastrzeżenia, dotację ministerialną (500 tysięcy złotych) zabrano na kilka dni przed rozpoczęciem festiwalu. Kireńczuk podjął więc drastyczną decyzję – poza *Klątwą* nie zostaną pokazane inne polskie spektakle: *Wróg ludu* Jana Klaty ze Starego w Krakowie, *Jeden gest* Wojtka Ziemilskiego z Nowego w Warszawie oraz *Hymn do miłości* Marty Górnickiej – koprodukcja Polskiego w Poznaniu, berlińskiego Gorki Theater oraz Fundacji Chór Kobiet.

Decyzja zapewne była niełatwa, ale chyba najwłaściwsza. Festiwal się odbędzie, w nie-

pełnym składzie, bo w niepełnym, ale będzie. *Klątwa* zostanie i tak pokazana, z jednej strony, bo ludzie już zapłacili horrendalne ceny za bilety, z drugiej – środowisko będzie mogło pokazać ministrowi, że nie ugina się pod cenzurą ekonomiczną. Trochę szkoda polskich spektakli, ale jakieś koszty trzeba ponieść, a lepiej nie psuć sobie relacji z zagranicznymi teatrami.

I zaczęło się jak zwykle. Najpierw cała polityka epistolarna: listy wyrażające sprzeciw, zaniepokojenie sytuacją i solidarność z festiwalem napisali Alain Platel i Frank Van Laecke, Maxim Gorki Theater oraz zespół *Solidarności. Nowego projektu*, czyli trzon ekipy z dawnego Teatru Polskiego w Bydgoszczy. Goethe-Institut, jeden z partnerów spektaklu *Hymn do miłości*, przekazał Dialogowi 10 tysięcy euro, inne podmioty też się rzuciły, starano się ze wszystkich sił. Ruszyła także zbiórka pieniędzy na portalu crowdfundingowym – uzbierano planowaną kwotę, czyli 200 tysięcy złotych. Festiwal się odbył w pierwotnym, pełnym wymiarze – uff, udało się!

Tyle tylko, że zaraz trzeba znowu zbierać pieniądze i wesprzeć na przykład Komunę Warszawską, której także ministerstwo poskaپیło na realizację spektakli Anny Smolar i Marty Ziółek. Takich sytuacji będzie więcej i wiadomo, do czego to prowadzi: za chwilę resort powie, że skoro tak się sami pięknie finansujemy, to po co w ogóle dawać pieniądze na jakiś tam artystyczny teatr.

W dodatku, gdy przeanalizuje się wyniki Dialogu, to sytuacja wcale nie wygląda optymistycznie. Projekt wsparło 566 osób, zebrano 201 765 złotych. Gdy się to podzieli, to wychodzi średnio, że każda z tych 566 osób dała po mniej więcej 356 złotych. Niedługo już nawet te niezwykle szczodre osoby będą miały dość – bo ileż można? Płacimy podatki,

płacimy za bilety i jeszcze mamy się dokładać do crowdfundingu?

Sensownie byłoby, gdyby festiwale i inne podmioty dawały widzom rozliczenia – ile kosztuje organizacja festiwalu, sprowadzenie spektakli, wynajęcie przestrzeni. Żeby ludzie po prostu wiedzieli, na co idą ich pieniądze. Skoro już sprowadza się widza do roli głównego sponsora wydarzenia teatralnego, to należy traktować go poważnie.

Wiadomo, że strategia samofinansowania jest projektem raczej krótkofalowym, ale trudno wymyślić inny. Podczas debaty „Dialogu nie będzie? O sytuacji w polskim teatrze” upominała się o to Agata Adamiecka, twierdząc, że nie możemy wciąż myśleć w kategoriach starego systemu, bo, jak widać, rządzących to w ogóle nie obchodzi. Ani się obejrzymy, a obudzimy się w zupełnie innej rzeczywistości, kompletnie nieprzygotowani na jakąkolwiek walkę o swoje. Trzeba wymyślać inne, nowe strategie i sposoby na radzenie sobie z cenzurą ekonomiczną i polityczną. Na takich wezwaniach jednak się skończyło, bo nikt nie rzucił nawet cienia pomysłu, jak owe nowe rozwiązania miałyby wyglądać. Trzeba już skończyć z wzywaniem do wymyślania, a faktycznie wymyślać – przemyśleć zasady finansowania i produkcji spektakli i festiwali, zastanowić się nad innymi możliwościami pozyskiwania środków, popatrzeć, jak to działa za granicą, zobaczyć, jak można zmienić procedury prawne lub wykorzystać istniejące na korzyść teatru. I oczywiście – stawiać opór władzy, kiedy ta łamie prawo.

W przypadku tego festiwalu opór był wyrazisty i Dialog się odbył, ku ucieście wrocławian, którzy głośno (także w trakcie debat) wyrażali radość z tego powodu – miasto po stracie Teatru Polskiego we Wrocławiu (dyrekcja Cezarego Morawskiego artystycznych efektów



MDLSX, reż. Enrico Casagrande, Daniela Nicolò (Włochy)

jak dotąd nie przyniosła, nikt też nie pokłada w tym specjalnej nadziei) było wygłodniałe dobrego teatru. Nastrój był istotnie niezwykły, tryumfalny – bo nic tak nie jednoczy jak wspólny opór i wspólny wróg. Szczególnie wyczuwało się to na *Wrogu ludu* Klaty w Starym Teatrze (publiczność została przewieziona do Krakowa wynajętymi autokarami). Kontekst festiwalu, któremu odebrano dotacje; teatru, którego aktorzy walczą o zmianę dyrekcji po ministerialnym konkursie; spektaklu, który wyreżyserował dawny dyrektor tej sceny; wreszcie sam tekst Ibsena dotyczący obywatelskiego nieposłuszeństwa – wszystko to dało mieszankę tak wybuchową, że widowni

nie dało się opanować. Jeżeli ze sceny padał choć cień aluzji, którą można było odczytać jako nawiązanie do bieżącej polityki – rozlegały się gromkie oklaski. Na poły improwizowany monolog Stockmanna/Juliusza Chrzastowskiego wywołał owacje na stojąco, które trwały strasznie długo (inna sprawa, że niektórzy chyba myśleli, że to koniec spektaklu), nawet piosenka *Little drummer boy*, którą dyryguje Burmistrz (Radosław Krzyżowski), sprawiła, że publiczność tamtego wieczoru mogłaby się równać z publicznością festiwalu w Opolu. Nikt nawet nie zauważył, że akurat ta scena w bardzo prosty sposób zastawia na widzów pułapkę – klaszczemy pod populi-

styczne dyktando Burmistrza, wystukujemy ten prosty rytm... uczestnicząc w wiecu ku czci władzy. Gdy oglądałem ten spektakl wcześniej, widzowie z reguły reflektowali się i przestawali klaskać. Tutaj brawom nie było końca. Takie wspólnotowe przeżycie jest być może wspaniałe, ale w myślach wciąż miałem zdanie Marty Fik, że „przecież musi być jakiś problem ze spektaklem, który, wymierzony w konformizm, podoba się wszystkim”.

Entuzjazm towarzyszył wszystkim spektaklom, choć do bieżącej polityki odwoływały się tylko polskie przedstawienia. Skądinąd, organizowany co dwa lata Dialog mógłby skonstruować polski program w sposób bardziej

zaskakujący – *Wróg ludu* objechał już większość znaczących festiwali w Polsce (Gdańsk, Łódź, Katowice, Rzeszów, Poznań, Warszawa), *Hymn do miłości* i *Jeden gest* właśnie wykonują podobną trasę. Wyjątkiem jest *Kłątwa*, pokazowana dotąd jedynie w Chorzowie, ale widać wyraźnie, że obieg festiwalowy w Polsce jest dosyć zamknięty i przewidywalny. Nie chodzi nawet o to, że wszędzie jeżdżą mniej więcej te same spektakle – to nawet dobrze, że ludzie z różnych krańców Polski mogą zobaczyć najbardziej dyskutowane przedstawienia w swoich miastach. Rzecz jednak w tym, że taka sytuacja, siłą rzeczy, stwarza kanon i dosyć jasno ustanawia hierarchię w polskim teatrze. Festiwale, zamiast tworzyć programy skupione na problemach, w których istotny byłby dialog (sic!) między spektaklami, kierują się zasadą przeglądu „the best of”. Skoro już zaczynamy myśleć o festiwalach jak o publicznych instytucjach sztuki (a to głównie

przez Enrica Casagrandego i Danielę Nicolò. W głębi sceny na długim białym stole leży kilka przedmiotów, kamera, laptop, reflektory – wszystko, co niezbędne do przeprowadzenia spektaklu. Calderoni gra właśnie tam, w oddaleniu od widzów, obserwować ją można głównie przez kamerę, którą sama operuje. Opowiada o dzieciństwie swoim/swojej bohaterki za pomocą muzyki – dramaturgię wyznacza playlista piosenek, które towarzyszą bohaterce/bohaterowi w kolejnych etapach życia lub dookreślają jego/jej emocjonalne rozterki. Calderoni, obdarzona androgyniczną urodą, wciela się w osobę, której błędnie określono płeć przy porodzie. Dochodzenie do prawdy o własnej tożsamości, mierzenie się z reakcjami najbliższych i otoczenia miesza się w tym monodramie z fragmentami teorii queer, cytatami z filozofów. Bardzo emocjonalny spektakl, pełen poruszających scen (jak ta, gdy bohaterka szuka słownikowej definicji słowa

lokalna orkiestra do współpracy z garstką stałej obsady tego spektaklu) inscenizuje coś w rodzaju własnego pogrzebu. Pełen cytatów muzycznych, humoru i niesłychanej energii spektakl był świetnie zrealizowaną historią o tym, jak biały mężczyzna, artysta, żegna się z życiem. Tym, co ratowało *En avant, marche!* przed banałem, było nie tylko perfekcyjne wykonanie (pod każdym względem: muzycznym, aktorskim, tanecznym), lecz także cielesność aktorów. Na scenie starsi, niekoniecznie szczupli, aktorzy razem z młodymi i prężnymi tancerzami wykonywali choreografię (naprawdę skomplikowaną i wymagającą), śpiewali, całowali się i przytulali.

Inaczej w *nicht schlafen*. Tam dziewięcioro tancerzy (ośmiu mężczyzn i jedna kobieta), wysportowanych, młodych i pięknych, tańczyło do muzyki Mahlera. Scenografię stanowił drewniany ołtarz, na którym leżały trzy martwe konie. W pierwszej scenie, po krótkim solo jednego z mężczyzn, tancerze zaczęli agresywnie zdierać z siebie ubrania, a później cały pólnagi zespół tańczył wspólnie. Na świetną choreografię pracował precyzyjny ruch aktorów, ich ekspresyjna mimika twarzy, wyraziste gesty i wspólny rytm, który wszystko trzymał. Platel umiejętnie działa na różnych planach, tworząc harmonijny obraz sceniczny. Problem w tym, że to piękne widowisko wzniosło się na takie poziomy uniwersalizmu i symboliki, że trudno było powiedzieć, po co powstało – niektórzy dopatrywali się tam rytuałów i obrzędów pierwotnych, na przykład wykluczenia kozła ofiarnego, co może nawet byłoby i sensowną interpretacją działań scenicznych, z tym że te rytuały zawieszone były w estetycznej próżni.

Ivo van Hove, od wielu lat gwiazda Dialogu, zaprezentował swój montaż Szekspirowskich kronik zatytułowany *Kings of War*. Przed rozpoczęciem spektaklu na ekranie nad sceną pojawiły się portrety władców brytyjskich od współczesnych wnuków Elżbiety II po Henryka V. Takie genealogiczne otwarcie służy właściwie tylko krótkiemu przypomnieniu historii walk o koronę. Wielki mechanizm, opisany przez Jana Kotta, dalej się kręci. A sam reżyser jest chyba pod silnym wpływem interpretacji polskiego szekspirologa.

Scenografia Jana Versweyvelda przedstawia gabinet polityczny, bliższy latom dziewięćdziesiątym XX wieku niż współczesnym. Trzy wyjścia ze sceny prowadzą za kulisy – długie, oświetlone jarzeniówkami białe korytarze, do których dostęp mamy za pośrednictwem kamery.

Entuzjazm widowni towarzyszył wszystkim festiwalowym spektaklom, choć do bieżącej polityki odwoływały się tylko polskie przedstawienia.

zasługa Marty Keil i Grzegorza Reskego i ich pionierskiej działalności edukacyjno-kuratorzkiej podczas lublińskich Konfrontacji), to jak reagować, gdy same umniejszają swoją misyjność? Na Dialogu się to jeszcze jakoś łączyło – bo *Wróg ludu*, *Kłątwa* i *Hymn do miłości* dotyczyły polityki, opresji władzy i populizmu. *Jeden gest* – komunikacji, więc do festiwalu o tak znaczącej nazwie nadał się idealnie. Ale jaki to wszystko miało związek ze sloganem „Naprzód! Ale dokąd?” – hasłem programowym ostatniej edycji? To hasło trafnie opisuje naszą dzisiejszą sytuację, ale jednocześnie, w kontekście programu festiwalu, brzmi zbyt ogólnie.

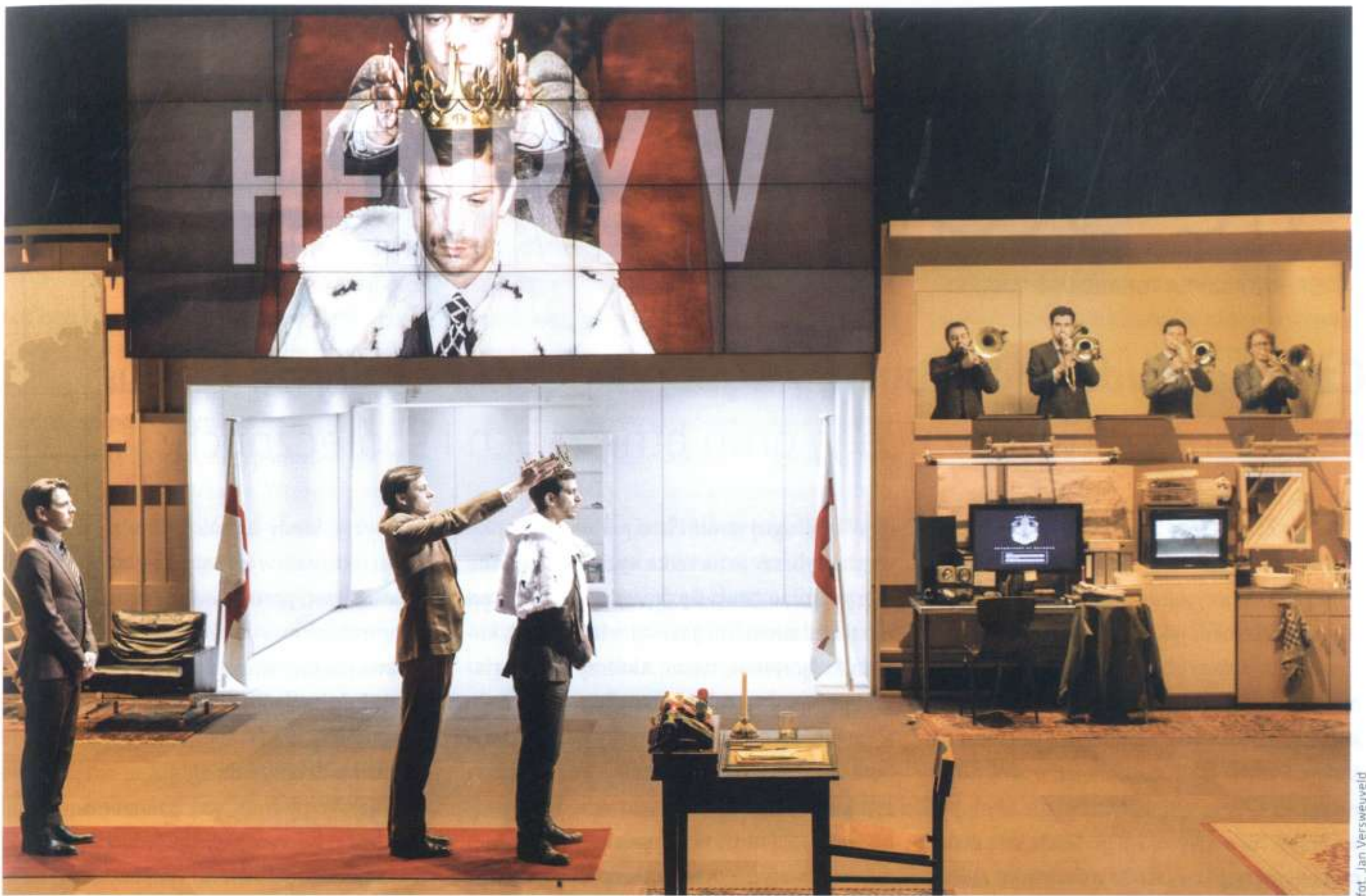
Sytuacji nie ratował program zagraniczny, choć złożony był z samych świetnych przedstawień, czyli *En avant, marche!* i *nicht schlafen* Alaina Platela, *MDLSX* włoskiego kolektywu Motus oraz *Kings of War* w reżyserii Ivo van Hove'a.

W tym zestawieniu najciekawiej prezentował się *MDLSX* (czyli *Middlesex* – to tytuł książki Jeffreya Eugenidesa, która była podstawą scenariusza), na poły autobiograficzny performans Silvii Calderoni wyreżyserowany

„hermafrodyta” i trafia na hasło „potwór”), zadaje istotne pytania: czy podział na dwie płcie jest faktycznie „naturalny”, czy raczej uwarunkowany kulturowo? Do czego nam jest potrzebna dzisiaj płeć i jej performanse? Czy istnieją strategie, które pozwalają wyjść poza ten binarny porządek? Czy gdzieś kończą się granice własnej wolności i zdolności samostanowienia? I jaki na to wszystko wpływ mają polityka, kultura, religia, medycyna? Czy zawsze musimy definiować naszą tożsamość? Czy w ogóle zawsze musimy coś definiować, po co nam te wszystkie definicje?

MDLSX prowokował do wielu wątpliwości i rozmów. Inaczej niż w przypadku spektakli dwóch mistrzów, czyli Platela i van Hove'a, którzy stworzyli świetne widowiska, idealne na festiwale. Ładne, proste, klarowne, doskonale technicznie i dramaturgicznie, zrozumiałe w każdym kontekście i uniwersalne.

En avant, marche! (spektakl, który z Platelem wyreżyserował Frank Van Laecke) opowiada o umierającym muzyku, który żegna się z zespołem i ukochanym instrumentem. Wspólnie z kolegami z orkiestry (tam, gdzie spektakl był grany, zawsze zapraszana była



Kings of War, reż. Ivo van Hove [Holandia]

Tutaj też, dzięki szybkiemu montażowi fragmentów filmowanych na żywo i nagranych wcześniej, możemy przenieść się na zielone pastwiska pełne owiec (które nagle zaczynają wypełniać korytarz) czy w wojenne okopy, gdzie pod białymi ścianami leżą martwi, umazani ziemią i krwią żołnierze. Cała sfera techniczna jest perfekcyjna – od precyzyjnego wideo, po idealnie dopasowane kostiumy i pełne urokliwych drobiazgów rekwizyty (na przykład gdy zmienia się władza i gabinet przejmuje inna ekipa, przez bardzo długi czas na ekranie stojącego z boku komputera pojawia się prośba o hasło dostępu, które zabrali ze sobą poprzedni rezydenci). Równie istotna jest fonia – mało który reżyser tworzy teatr tak muzyczny jak Ivo van Hove. Podobnie jak w innych spektaklach, pod scenami coś nieustannie dźwięczy, słychać wybijany rytm, który narzuca dynamikę scen i bardzo filmowo łączy poszczególne wątki.

Walka toczy się o władzę, której symbolem jest korona, z reguły zamknięta w szklanej szafce w głębi sceny. Właściwie nikogo ona nie interesuje – kolejne koronacje, które wyglądają tak samo (znów kłaniamy się nisko Kottowi), to jedynie formalność. Korona nawet nie zostaje włożona na głowę władcy, a już pakowana jest do gablotki. Co ciekawe, jedynym, który ją

wkłada i dla którego ma ona znaczenie, jest Ryszard III – czyli najbardziej przebiegły, a jednocześnie najbardziej prymitywny tyran. To skądinąd szczególne, jak van Hove rozgrywa ostatnią część swojego spektaklu, opartą na tej kronice. Gabinet polityczny zmienia się w elegancki salon, wszystko staje się coraz bardziej dystygowane – i właśnie wtedy władzę przejmuje ten trywialny despota.

Kings of War ogląda się świetnie, niczym dobry serial (chciałoby się krzyknąć, że to przedstawienie jest niemal jak *House of Cards*, gdyby nie fakt, że to na kronikach Szekspira wzorowali się twórcy z Netflix). Wątki są pokazane przejrzysto, widz przestaje się gubić w tych wszystkich Henrykach, Ryszardach i Gloucesterach. A jednak – coś nie gra. I to właśnie chyba przez dramaturgię. Van Hove razem z Peterem van Kraaijem tak pocięli teksty, byśmy mogli obserwować głównie potyczki o tron, wykreślając niemal zupełnie wszystkich posłańców, płatnych morderców i innych ludzi spoza dworu, którzy u Szekspira nie tylko komentowali akcję, ale także narzucali inną perspektywę, tę spoza sali tronowej. Trudno dziś opowiadać o polityce tylko za pomocą dworskich intryg, romansów i wojen – chyba trzeba także pokazać, jak władza wpływa na państwo i jego obywateli. Bo nawet jeżeli uznajemy, że

dziś demokracja to zupełna fikcja i społeczeństwo nie ma żadnego wpływu na polityków, to i tak ich decyzje realnie przekładają się na życie zwykłych ludzi. A władzy nie zdobywa się już raczej intratnymi małżeństwami i skrytobójstwem czy truciicielstwem, lecz raczej dzięki kapitałowi ekonomicznemu i skutecznemu wykorzystaniu mediów. Van Hove w ogóle nie wprowadza tej perspektywy, tworząc teatr nowoczesny w formie, lecz anachroniczny w treści. Oczywiście, da się to sprowadzić do uniwersalnych praw dotyczących władzy (że każdy jej pragnie i że deprawuje), władców (że każdy rozgrywa partykularne interesy) i natury ludzkiej (że wielowymiarowa i nieoczywista), ale dla takich wniosków chyba nie warto nakręcać tak wielkiej teatralnej maszyny.

Zeszłoroczny Dialog sprowokował do kilku ważnych pytań, nawet nie tyle przez same spektakle, które były raczej zachowawcze, co raczej przez cały kontekst wydarzeń politycznych dookoła festiwalu. „Naprzód! Ale dokąd?” – to pytanie bardzo istotne, szczególnie w kontekście samego Dialogu, który po ostatniej edycji tą samą drogą iść już nie powinien. ■

IX Międzynarodowy Festiwal Teatralny
Dialog
Wrocław, 14–21 października 2017