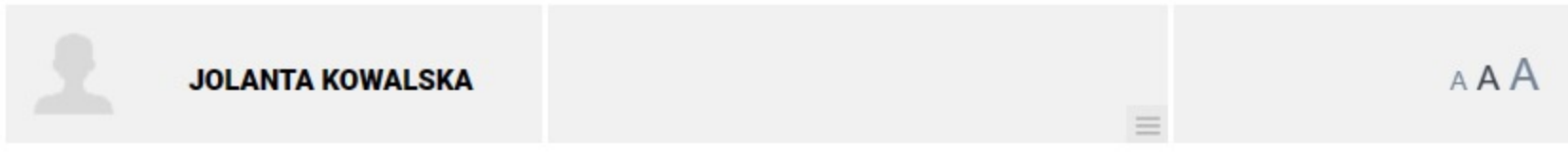


Niech zaśpiewa krew na bruku

Jak to dobrze, że mamy pod dostatkiem, rez. Katarzyna Szyngiera, Wrocławski Teatr Współczesny



Fot. Elżbieta Kozak

W spektaklu Katarzyny Szyngieri ożył duch *Balu manekinów* Jasieńskiego. To duch na miarę naszych czasów, nie proletariacki, lecz glamourowy, wyhodowany w ciepłarnianej hipertreczywistości okładek kolorowych magazynów. Bunt w takim świecie nie zwiastuje rewolucyjnej apokalipsy, lecz jest kontrolowanym elementem higieny i stabilności systemu, który nauczył się traktować gesty niesubordynacji jak przeciwciała wzmacniające własną odporność.

Kilkanaście lat temu na ulicach polskich miast pojawił się billboard autorstwa Pawła Jarodzkiego z napisem: „Bądź sobą – wybierz to, co wszyscy!”. Wzwanie to zwięźle wyrażało filozofię społeczną nowych czasów, w których fundamentem wspólnoty stało się uczestnictwo w konsumpcji. O postawach ludzkich w coraz większym stopniu decyduje dyscyplinujący wpływ rynku. Tresura konsumenta okazała się nową formą kolektywizmu, kreującego sztuczną potrzebę i aspiracje. Społeczeństwo regulowane przez rynek premiuje konformizm i umiejętność przystosowania, wyżej ceniąc przeciętność niż niepowtarzalność jednostki. Spektakl Katarzyny Szyngieri *Jak to dobrze, że mamy pod dostatkiem*, miksuje dwa teksty Kajzara z późnych lat 70., jest paraboliczną opowieścią o takim właśnie świecie ludzi-marionet, sformatowanych pod dyktando konsumpcyjnej matrycy w armię identycznych ludzkich klonów.

+++ (*Trzema krzyżkami*) i *Ciąg dalszy* to poematy dramatyczne o swobodnej, polifonicznej narracji. Każdy z nich jest konstelacją luźno ze sobą powiązanych partytur, w których dialogi, monologi, komentarze i didaskalia zostały połączone w jeden strumień tekstu. Kolażowa struktura utworów przypomina sekwencje krótkich fleszy filmowych, ruchliwą mozaikę obrazów, swobodnie dryfujących w wyobraźni, niedoświetlonych, trochę surowych, jakby przed ostatecznym montażem. Pierwszy z tekstów rozgrywa się w realiach bliżej nieokreślonego totalitarnego reżimu, zaś drugi – nazwany przez autora librettem operowym – w ekskluzywnym domu towarowym. Autorka adaptacji Iga Gańczarczyk zaplotła wątki obu utworów w narrację równoległą. Nie jest to gwałt na autorze, który sam wskazał na związek między dramatami, publikując *Ciąg dalszy* w programie do inscenizacji *Trzema krzyżkami* w warszawskim Teatrze Małym jako rodzaj suplementu. Sęk w tym, że poszatkowanie i tak mocno fragmentarycznych tekstów Kajzara uczyniło z nich worek z frazesami ze szkodą dla postaci i sytuacji. Przy pozorach niezobowiązującej otwartości strukturę tekstów Kajzara dyscyplinowała dialektyczna gra pomiędzy fragmentem a całością; w spektaklu Szyngieri montaż tekstu rządził dość powierzchowne asocjacje. Konstrukcja ta być może by się rozpadła, gdyby nie wyrazista koncepcja plastyczna Agaty Baumgart, spinająca światy obu dramatów w jednej wyrazistej metaforze. Zaprojektowana przez nią przestrzeń – mobilna, niedookreślona, w każdej chwili gotowa stać się czymś innym, niż się na pozór wydaje – zrazu udatnie imituje wystawę sklepową. Pole gry na całej długości dzieli wysoka ściana. Po obu jej stronach ustawiono nieruchome ludzkie manekiny, ubrane identycznie w wystylizowane na modę lat 70. czerwone spodnie-dzwony, obcisłe bluzki i buty na wysokich koturnach. Kostiumy zacierają różnice płci, maski na twarzach wymazują indywidualność i kradną emocje. Długie włosy lalek, zaplecione w warkocz, zdobią wianki z białych kalii. Może to aluzja do pokolenia dzieci-kwiatów, a może – kalia to przecież kwiat żałobny – epitafium buntu, który stał się pokupnym towarem, kosztowną chimera stylistów i projektantów.

W kącie sali ma swoje stanowisko ubrany w kostium manekina autor muzyki Damian Pielka, któremu skromny zestaw perkusyjny wystarcza za całą orkiestrę. Publiczność, usadzona po obu stronach ściany, na początku nie widzi tego, co się dzieje za nią, podobnie jak manekiny, które dialogują ze sobą poprzez wysoki mur. Niewiedza, co się dzieje tam, po drugiej stronie ściany, nadaje grze z widownią nieco perwersyjną aurę, tym bardziej, że nie jest też jasne, kto tu naprawdę jest podglądającym, a kto podglądanym. Obie widownie niemal przez cały czas omiata starannie wykadrowana, wąska smuga światła. Publiczność nie może odetchnąć pod osłoną ciemności, wręcz przeciwnie – jest wystawiona na pokaz jak w oknie wystawowym i nieustannie skrepowana natarczywym spojrzeniem manekinów, a gdy ściany się ruszają – również przeciwnie, bliźniaczej części widowni. Sytuacja wykreowana przez reżyserkę i scenografkę ustanawia dla publiczności – zazwyczaj biernej, anonimowej i „bezcieleśnej” – stan wyjątkowy, w którym „bycie widzianym” staje się rodzajem presji. Gra ambiwalencji pogłębia się, gdy w ścianie wystawowej otworzą się małe okienka, przypominające więziennne wizjery. Ta przegroda rozpadnie się później na szereg mniejszych, ruchomych paneli, które – zależnie od okoliczności – posłużą za parawany, przenośne separatki i tarany, co i rusz grożące pogruchoaniem kości którejś z ludzkich lalek. W ten sposób za sprawą scenicznej metafory konsumpcja i przemoc, dobrobyt (lub jego iluzja) i niewola okazują się dwiema różnymi stronami tego samego medalu. Porządek systemu zbudowanego na sztucznie wykreowanych pragnieniach jest podszyty chaosem, co uświadomiły londyńskie zamieszki z 2011 roku, podczas których tłum zbuntowanych mieszkańców „gorszych dzielnic” ruszył do plądrowania sklepów. Nad *Trzema krzyżkami* i *Ciągiem dalszym* również ciąży zaraźliwe pragnienie przemocy. „W powietrzu wisi pogarda życia”, a ludzie śnią zbiorowy sen o krwi spływającej po szynach tramwajowych. „Krew śpiewa” – jak napisał Kajzar i jest to pieśń nadciągającej katastrofy.

Spektakl Szyngieri też ostrożnie krąży wokół kwestii buntu, lecz pytanie o jego możliwość i perspektywę pozostaje w sferze abstrakcji, bo zanadto uogólniona metafora nie znajduje poświadczenia w ludzkich losach. Bohaterowie Kajzara, niedookreśleni już w tekstach źródłowych, pod postacią identycznych manekinów całkiem tracą podmiotowość. Wśród migawek z eleganckich stoisk, przesłuchań, etiud o uświadomieniu seksualnym, strzępów rozmów o rozruchach, krwi ściekającej po bruku i atrakcyjności faszyzmu w czasach demokratycznego rozluźnienia najmocniej przebijają się historia Bezimiennego (Krzysztof Boczkowski), człowieka, który nie chce mieć nazwiska ani dokumentów tożsamości. Odmowa jakichkolwiek znaków identyfikacji jest gestem wyrotowym, wypowiedzeniem posłuszeństwa porządkowi społecznemu, w którym rozpoznawalność umożliwiająca kontrolę jednostki stanowi fundament technologii władzy. W *Trzema krzyżkami* Bezimienny miał – jak byśmy powiedzieli dziś – awatara w postaci Antonina Artauda, w którego usta włożył Kajzar wersety ze słynnego *Katechizmu rewolucjonisty* Nieczajewa. To stamtąd pochodził postulat bezimienności jako gestu równoznacznego z wyrzeczeniem się przez bojowników Sprawy wszelkich osobistych aspiracji i dóbr, by żadne ziemskie przywiązania nie kępowały ich na czas walki. „Zadanie obecnego pokolenia – pisał autor *Katechizmu* – polega na zupełnym i powszechnym, i bezlitosnym burzeniu i niszczeniu. Powinniśmy się łączyć ze światem rozbójników i lumpów.”

Nieczajew wyobrażał sobie rewolucjonistę jako kogoś w rodzaju kamikadze, desperackiego podpalacza, gotowego zginać w płomieniach wznieconego przez siebie pożaru. Kajzar przyglądał się anarchistycznym ideałom sceptycznie, pamiętając o fiasku wielkich XX-wiecznych utopii. Nie podzielał wiary w oczyszczającą moc ofiarnych stosów ani w programy naprawy świata realizowane za pomocą krwawych przewrótów. W *Trzema krzyżkami* dwóch funkcjonariuszy reżimu policyjnego spekulowało o cyrkulacjach koniunktury ideologicznych jak o mapie pogody, rozważając, jak najlepiej się ustawić wobec ewentualnych przemian. Ten dwuznaczny rys tajnych służb, które – bez względu na moment dziejowy i reżim, jakiemu służą – mają ambicje bycia i opoką starego reżimu, i forpczą buntu, został skwitowany w tekście powściągliwą ironią. Podobny mechanizm, zamieniający radykalizm w rewers konformizmu, dostrzegali Kajzar także w logice rewolucji artystycznych, domagających się w imię rozmaicie formułowanych celów coraz bardziej szokujących przekroczeń. To nie przypadek, że rewolucjonście wyhodowanemu na przykazaniach Nieczajewa dał twarz Artauda – wizjonera, świętego szaleńca i męczennika sztuki.

W przygodach człowieka, który nie chce mieć nazwiska, można też dostrzec wariację jednego z najbardziej charakterystycznych motywów twórczości Kajzara – niezgody jednostki na podporządkowanie sztywnym formułom tożsamościowym. Jego bohaterowie – rozdarci, dręczeni poczuciem nielojalności wobec środowisk, które „zdradzili” – domagali się dla siebie prawa istnienia pomiędzy, na pograniczu, z dala od sztywnych norm i wykluczających schematów. Ich dramata polegał na tym, że odrzucając reguły identyfikacji ze wspólnotą, stawali się ludźmi naznaczonymi nieusuwalnym piętnem obcości. Bezimiennosc bohatera *Trzema krzyżkami* czytana w tej perspektywie wydaje się nie tylko gestem buntu, lecz – przede wszystkim – stygmatem samotności.

Tych odcieni nie widać w spektaklu Szyngieri. Postać głównego bohatera rysuje się w nim mgliście, nie jest też do końca jasne, jaki jest sens jego buntu. Najpewniej nie jest to walka o prawo do inności czy choćby różnicy, skoro Bezimienny jest taką samą istotą bez właściwości, jak cała reszta postaci-lalek. Rebeliant bez osobowości jest tylko znakiem bez pokrycia, jałową spekulacją na usługach z góry założonej tezy. Może w obranej przez reżyserkę konwencji skuteczniej sprawdziłaby się parabola w typie orwellowskim, jednak z mozaiki scen nie wyłania się żaden mechanizm, który pokazywałby źródła buntu i sposoby jego „użyłkacji” przez system. Metafora sceniczna obnażająca współzależność różnych typów opresji utknęła na mieliźnie oczywistości.

Scena finałowa jest bonusem dla wytrwałych, którzy nie dali się pokonać monotonii manewrów ruchomych ścian i manekinów. Zastosowany przez Igę Gańczarczyk chwyt montażu równoległego obu tekstów Kajzara tu okazał się celny, dając ciekawy efekt przenikania dwóch różnych obrazów. To sytuacja trochę z okrutnej baśni, trochę ze snu. Na jednej kliszy oglądamy preludium do egzekucji, gdzie zachwala się innowacyjne metody pozabawiania skazanych godnością, na drugiej – telewizyjną transmisję z umierania, akt agonii na żywo, anonowany jako nowa jakość w licytacji przekroczeń i radykalnych gestów. Na scenie leży nagie, odarte ze śliskiej luski manekina ciało Bezimiennego. Gospodarz show objawia oczyszczający sens teatru śmierci. Ale puentą spektaklu nie będzie wivisekcja zgonu. Konający nieszczęśnik szybko przestaje być ważny, podobnie jak pytanie, kim naprawdę jest – żywą pochodnią rewolucji, szalonym performerem, który dał się uwieść wizji spektaklu okrucieństwa, czy spóźnioną erratą do Różewiczowskiego Głodomora. Z takimi widowiskami jesteśmy już oswojeni, więc każdy z wariantów wydaje się mocno *passé*. Przemoc się zdevaluowała, podobnie jak igrzyska śmierci, dlatego ostatnie słowo w spektaklu Szyngieri nie należy do zdeklasowanego w swej diaboliczności impresaria widowiska, lecz do tych, których karmi swoimi obrazami. Ważniejsza od agonii „na żywo” jest bowiem transmisja z kanapy przed telewizorem. Po obu stronach sceny wyświetla się więc kadr z głowami ludzi wpatrzonych w widowisko. To manekiny, które po zdjęciu masek wyglądają na znudzoną sobą, wielopokoleniową rodzinę. Rozmawiają o niczym. Publiczność przez dłuższą chwilę może kontemplować ich puste twarze, niecierpliwic się, oburzyć lub osądzić. Gdy projekcja gaśnie, zapala się światło i dwie bliźniacze widownie zamiast tamtych twarzy widzą już tylko siebie nawzajem. Chęć nie chęć, byliśmy aktorami tej bajki. To najbardziej dotkliwy, bo realny, akt przemocy w spektaklu.

23-05-2016

Wrocławski Teatr Współczesny

Jak to dobrze, że mamy pod dostatkiem

na podstawie +++ (*Trzema krzyżkami*) i *Ciągu dalszego* Helmuta Kajzara

adaptacja: Iga Gańczarczyk

reżyseria: Katarzyna Szyngiera

scenografia: Agata Baumgart

muzyka: Damian Pielka

ruch sceniczny: Cezary Tomaszewski

obsada: Anna Kieca, Maria Kania, Ewelina Paszke-Lowitzsch, Krzysztof Boczkowski, Marcin Łuczak, Jerzy Senator, Maciej Tomaszewski, Zdzisław Kuźniar

premiera: 7.05.2016

TAGI: Helmut Kajzar, Katarzyna Szyngiera, Wrocław, Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego,

Udostępnij

SKOMENTUJ

Autor

lub zaloguj się

Treść komentarza

Aby potwierdzić, że nie jesteś robotem, wpisz wynik działania:

siedem minus cztery jako liczbę:



KOMENTARZE (0)

POWIĄZANE TEATRY

Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego

PRZECZYTAJTEZ

Łukasz Drewniak
K/109: Sprawy beznadziejne

Henryk Mazurkiewicz
Demokracja ludowa

Miroslaw Kocur
Udręki listopadowe

Henryk Mazurkiewicz
Jubileuszowa PESTKA

Magda Piekarska
Isaura. Historia przemocy

Magda Piekarska
Modrzejewska pod napięciem

KALENDARIUM

22 III 2024
Festiwal Sztuki Aktorskiej „Teatropolis” II edycja

26 IV 2024
Łódzkie Spotkania Baletowe XXVII edycja

BĄDZ NA BIEŻĄCO

