

JAKUB PAPUCZYS

ANATOMIE BUNTU

Teatr Łąźnia Nowa w Krakowie
Krzysztof Szekalski oraz zespół

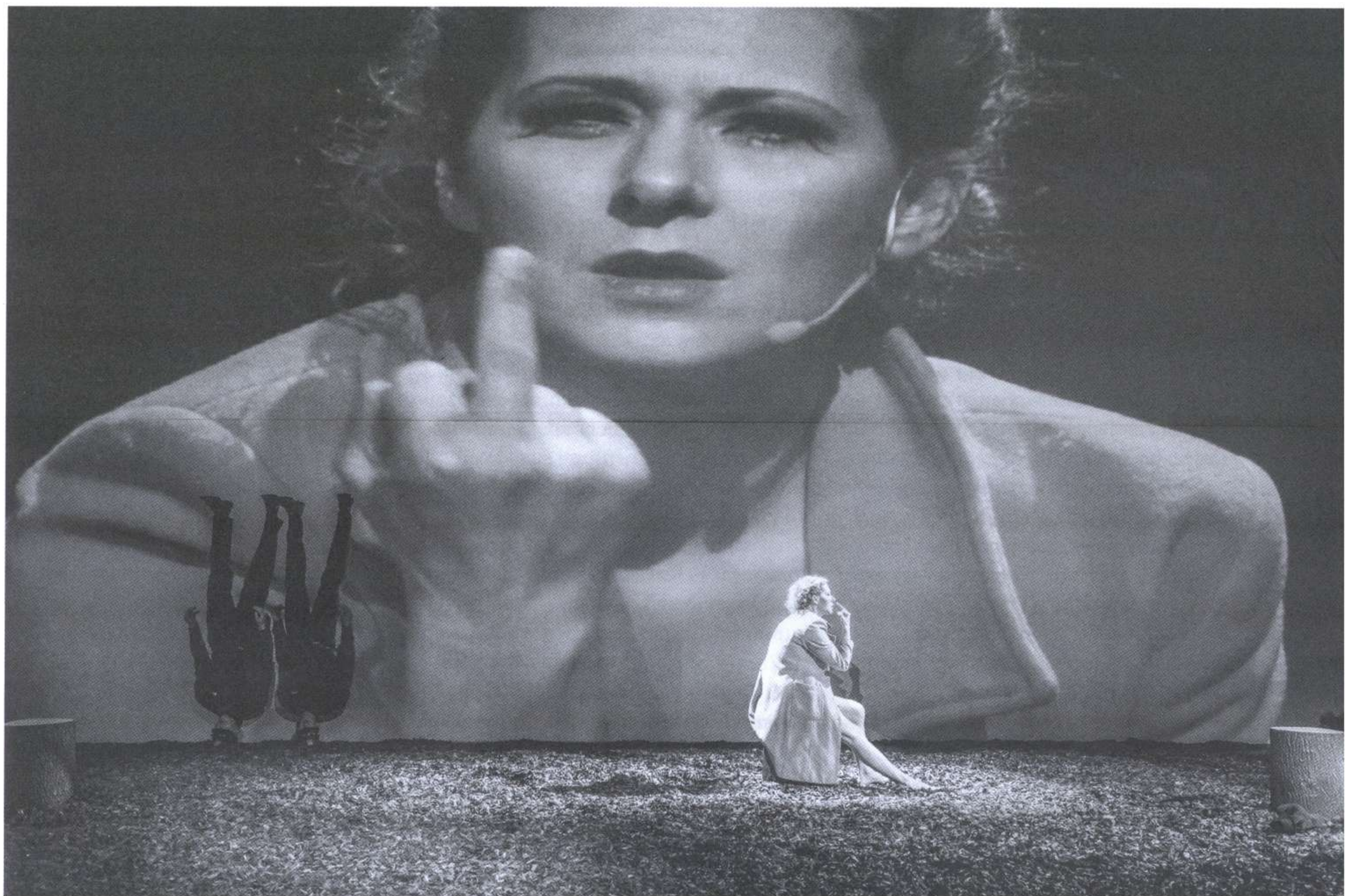
FUCK... SCENY BUNTU

reżyseria: Marcin Liber,
scenografia: Mirek Kaczmarek, muzyka
i wykonanie na żywo: RSS Boys,
premiera: 6 maja 2017

Decyzja o powołaniu Cezarego Morawskiego na stanowisko dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu zapadła 22 sierpnia 2016 roku. Niemal natychmiast wzbudziła protesty zespołu artystycznego teatru, środowiska teatralnego, a także wrocławskiej publiczności. Przesłuchanie kandydatów przez komisję konkursową, które trwało szesnaście minut, nie uwzględniło głosu zasiadających w niej przedstawicieli aktorów

i pracowników teatru oraz reprezentującego środowisko reżyserskie Krystiana Lupy. Kilka dni po ogłoszeniu wyników większa część zespołu aktorskiego Teatru Polskiego rozpoczęła protest. Początkowo żądano, żeby marszałek województwa nie zatwierdzał rekomendowanego przez komisję kandydata. Ten bowiem nie miał praktycznie żadnego kierowniczego doświadczenia, jego dorobek artystyczny przez ostatnie lata ograniczał się przede wszystkim do

występów w serialach, a jako skarbnik ZASP naraził organizację na straty w wysokości ponad dziewięciu milionów złotych. Później protestowano przeciwko samemu dyrektorowi i jego strategii zarządzania Teatrem Polskim. Aktorzy do ukłonów wychodzili z zaklejonymi czarną taśmą ustami, w mediach społecznościowych publikowali dokumenty i filmy, świadczące o skrajnej niekompetencji i złej woli nowego dyrektora, w końcu przenieśli



swoją działalność do podziemia i wraz z zapraszanyimi przez siebie reżyserami wystawiali spektakle poza instytucjonalną ramą Teatru Polskiego. Część zespołu została z Teatru Polskiego zwolniona: między innymi Anna Ilczuk, Andrzej Kłak, Michał Opaliński i Marta Zięba.

To właśnie oni oraz, pozostająca wprawdzie na etacie, ale niemająca możliwości występowania, Katarzyna Strączek tworzą większość obsady *Fuck... Sceny buntu* Marcina Libera. I w pierwszej, częściowo improwizowanej, sekwencji spektaklu opowiadają o doświadczeniach z protestu. Streszczają jeszcze raz pokrótce jego przebieg, relacjonują swoje spotkania z Morawskim oraz anegdotycznie przypominają jego najbardziej „spektakularne” decyzje i działania: „To pan jako pierwszy w historii teatru zgasił światło na widowni, kiedy widzowie jeszcze nie wyszli z teatru, a aktorzy kłaniali się na scenie [...]. To pan jako pierwszy w historii teatru przeniósł Publiczność Teatru Polskiego z teatru na Facebooka, bo się tego, co pan proponuje w swoim bajkowym repertuarze, nie da oglądać, to dzięki panu publiczność założyła stowarzyszenie”. Doświadczenia prywatne miesza się tutaj z tym, co publiczne i znane z mediów, ale wszystko odgrywane jest z ironicznym dystansem. Kiedy Andrzej Kłak mówi, że pozostało mu tylko wejść na dach teatru i skoczyć, Anna Ilczuk – prywatnie jego partnerka – przypomina, żeby nie zostawiał córki, która i tak źle się miewa ze względu na ciągłe przeprowadzki rodziców. Michał Opaliński z udawanym resentymentem wspomina, jak to jeszcze niedawno grał w Odeonie i narzeka, że teraz będzie musiał założyć zieleniak (praca artystyczna nie pójdzie jednak na marne: „mam ponadprzeciętny zmysł estetyczny, tak bym układał warzywa i owoce, że wszyscy by kupowali tylko u Opala”). Ironią wypełniona jest także scena pseudoekspiacji. Aktorzy zakładają pokutne worki i, wypinając się jak do klapsa, wyznają swoje winy niemal dosłownie, przytaczając oficjalne powody

wyrzucenia ich z teatru. Przepraszają Morawskiego za palenie papierosów, udzielanie wywiadów w telewizji, za to, że się masturbowali czy rozbierali na scenie (w myśl zasady, że kiepski aktor w teatrze może tworzyć tylko pornografię), za to, że nie chcieli występować w *Chorym z urojenia* i „poprzez sztukę bawić, a bawiąc wychowywać”. Aktorzy więc swoje doświadczenia z protestu bardzo wyraźnie ogrywają, wpisują je w teatralnie wykreowaną, sarkastyczną narrację. Wizualnym dopełnieniem działań aktorów staje się scenografia: podłoga wyłożona jest niebieskimi trocinami, zapewne pochodzącymi z wycinki drzew, po której zostały tylko, również obecne na scenie, niebieskie pieńki. Twórcy nawiązują tutaj zarówno do – niemożliwej do eksploatacji za dyrekcji Morawskiego – *Wycinki* w reżyserii Krystiana Lupy, symbolicznej „wycin-ki” Teatru Polskiego, a także do masowej wycinki drzew, spowodowanej przez ustawę ministra Jana Szyszki. Przestrzeń zaprojektowana przez Mirka Kaczmarka stanowi więc zarówno rodzaj żartu, jak i politycznego oskarżenia, w którym dewastacja krajobrazu naturalnego koresponduje z dewastacją pejzażu polskiego teatru.

Jednocześnie *Fuck...* przekornie gra z powszechnymi, stereotypowymi wyobrażeniami o tym, do czego powinien prowadzić bunt. Na początku spektaklu z offu słyszymy głos czytający fragmenty pochodzące z *22 tez do przemyślenia* Janusza Opryńskiego. Tekst zaczyna się od zdania: „spróbuj dać sobie wewnętrzne pozwolenie na bunt, a w tejże chwili zrozumiesz, że w życiu obecnym wszystko jest godne zniszczenia”. Dla uruchomienia w sobie tego rodzaju buntowniczej świadomości, zdaniem Opryńskiego, należy między innymi „przebrnąć przez eseje Camusa”, czytać Dostojewskiego czy „pracować w teatrze dużo nad ciałem, ale tyle samo nad duchem”. Celem tego buntu mogłoby być „zachorowanie na geniusz” i odzyskanie „wolności widzenia”. Ta powaga, klasowa nobilitacja poprzez bunt, egzystencjalny patos są jednak częściowo zagłuszone przez

energetyczną, elektroniczną muzykę, graną na żywo przez zespół RSS Boys. Zostają też zderzone z działaniami aktorów. W prologu spektaklu w rytm tez Opryńskiego mechanicznie biegają oni po scenie, wykonując serię powtarzalnych ruchów, które przypominają rodzaj taneczno-teatralnych ćwiczeń, mających zapewne prowadzić do osiągnięcia poprzez ciało harmonii z duchem. Wykonują je jednak z celową niedbałością i udawaną emfazą. Aktorzy najwyraźniej dystansują się wobec takiego buntu, do jakiego nawołuje Opryński. Im chodzi przecież „tylko” o odzyskanie utraconej przestrzeni twórczej i satysfakcjonującej pracy. Aby o nią walczyć, nie muszą czytać wielkich pisarzy – wolą wykonywać balansujące na granicy obciachu akcje, wolą zgrywać się i wciągać w swoje zabawy widzów. „Wypnij się i przepraszaj pana za to, że się buntowałaś” – powie Andrzej Kłak, parodiując Morawskiego, co Ilczuk zripostuje: „to nie działa, Kłaku, bo mnie to podnieca”.

W drugiej części spektaklu aktorzy odgrywają inne „sceny buntu”. Rafał Cieluch – aktor Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, jedyna osoba w obsadzie niepochodząca z Teatru Polskiego (jego odrębna pozycja zostaje skomentowana w spektaklu) – wciela się w anonimowego mężczyznę, który z niewiadomych przyczyn postanowił popełnić samobójstwo przez zagłodzenie, o czym wiemy dzięki filmowi dokumentalnemu *Odgłosy robaków – zapiski mumii* Petera Liechtiego. Katarzyna Strączek opowiada o kulisach protestu Ryszarda Siwca, który w 1968 roku dokonał samospalenia na Stadionie Dziesięciolecia, w geście sprzeciwu wobec interwencji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Marta Zięba inscenizuje wywiad z Olgą Szałyginą, która, choć chce opowiedzieć o własnych akcjach i performansach politycznych, to przez dziennikarkę pytana jest głównie o swojego męża, Piotra Pawlenskigo, najbardziej znanego rosyjskiego artystę-opozycjonistę. Aktorzy wcielają się również w członków grupy Fuck for Forest, którzy nagrywali i wrzucali do Internetu filmy

pornograficzne ze swoim udziałem, aby z ich sprzedaży pozyskać środki na działalność proekologiczną. Wszystkie te przykłady łączy fakt, że bunt w momencie ich dokonywania pozostały prawie niezauważone, a społeczną widzialność uzyskały głównie wskutek artystycznego bądź reporterskiego przetworzenia. To dzięki książkom czy odnoszącym festiwalowe sukcesy filmom dokumentalnym protesty weszły w kulturowy obieg.

Pamięć o wybranych przez zespół Libera buntach od początku istnieje w zapośredniczeniu, w którym narracja o zdarzeniach jest prowadzona z określonego punktu widzenia. Aktorzy chętnie korzystają w spektaklu ze ścieżek dialogowych filmów i z cytatów literackich, pokazują wyłaniające się z nich obrazy, oddają głos świadkom. Inscenizują więc na nowo utrwalony wizerunek każdego z buntów. Kreują również, podobnie jak w pierwszej części spektaklu, te aspekty, które były w nich naiwne, nieudane, obarczone ładunkiem kompromitacji. Deklarująca niezależność Szałygina ulega dominacji męża, z którym ostatecznie wyjeżdża do Paryża, by uniknąć oskarżenia o gwałt, Siwiec jest opisywany jako prosty robotnik w berecie i z wąsami, a jego bunt – jako źle zaplanowany, więc nieskuteczny (przyćmiły go tańce ludowe!), pomoc Fuck for Forest zostaje odrzucona przez mieszkańców lasów tropikalnych i grupa stopniowo przemienia się w sekciarską organizację, która, zamiast ratować planetę, wygłasza pseudofilozoficzne sentencje o tym, jak poprzez miłość stworzyć nowy, lepszy świat.

Nie chodzi jednak o krytykowanie tych protestów czy wyśmiewanie ich naiwności. W pewnym momencie Katarzyna Strączek czyta fragmenty wspomnień żony Siwca, Marysi: „Pierwsze moje słowa były właśnie: coś ty zrobił i po coś ty to zrobił? To było właśnie to, co czułam. Powiedział, że jest najpierw Bóg, ojczyzna i rodzina – myślał takimi kategoriami”. W tonie Katarzyny Strączek słychać oskarżenie, bunt Siwca można więc dodatkowo skrytykować jako kolejny z męskich

buntów narodowo-heroicznych, poświęcających jednostkę w imię abstrakcyjnie rozumianej zbiorowości. W spektaklu oglądamy jednak również krótki fragment wstrząsającego nagrania, na którym widoczny jest akt samospalenia Siwca. Uświadamia nam to, że istotne motywacje i doświadczenia człowieka, który decyduje się na tak radykalny krok, pozostaną dla nas niedostępne. A widoczna na nagraniu pewność siebie i zdecydowanie Siwca nadają temu nieudanemu buntowi trudną do jednoznacznego określenia siłę i osobistą szczerłość. Podobnie rzecz ma się z Danym (członkiem grupy Fuck for Forest), który, pomimo blamażu ideowego organizacji, nadal zamierza nago demonstrować pod budynkiem rządu, by „móc się kochać, kiedy i gdzie chcemy”. Na pytanie, czy spodziewa się dużej manifestacji, odpowiada, że pewnie będzie tam całkiem sam. Większy problem może natomiast sprawić zrozumienie postaci Szałyginy. Marta Zięba gra na granicy brawury i groteskowego komizmu, wyolbrzymiającego stereotyp naiwnej buntowniczkich, która chce być tak samo radykalna jak jej mąż. Aktorka świadomie parodiuje ten wizerunek Szałyginy, dzięki czemu odegranie to staje się subwersywne. Tym bardziej, że zapytana, co sądzi o buncie Siwca, z ironią powie, że musi zapytać Piotra. Z drugiej strony, gdy opowiada o wspólnym życiu z Pawlenskim, ta sama aktorka gra osobę będącą wyraźnie przedmiotem manipulacji męża i działającą pod wpływem jego światopoglądu (włącznie z obcięciem sobie palca siekierą). Liber podejrzewa też parę o interesowność i koniunkturalność, związaną z emigracją obojga do Francji.

Wydaje się, że w drugiej części spektaklu zabrakło nieco reżyserskiej precyzji. Jak się wydaje, Liberowi zależało na pokazaniu, jak łatwo można sterować społecznym i medialnym wizerunkiem buntu – konstruując jego przedstawienia, instrumentalizować go, wpisując w opresyjne, uniwersalne ideologie. Odpowiedzią na to miałyby być akty partykularne, „niepoważne”, skazane na niepowodzenie, sytuujące

się na marginesie dominujących kulturowych narracji i akceptowanych wizualnych kodów. Teza ta nie wybrzmiewa jednak dostatecznie mocno i w dużej mierze dzieje się tak przez nadmiar dezynwoltury w doborze prezentowanych przykładów (a także ich liczbę). Każdy pochodzi z innego czasu, kontekstu społecznego, politycznego i kulturowego, dlatego zestawienie ich ze sobą siłą rzeczy prowadzi do uproszczenia sensów i braku klarowności przesłania.

Nie niweczy to jednak wrażenia, że strategia przyjęta przez zespół działa, zwłaszcza kiedy twórcy opowiadają o proteście w Teatrze Polskim – ironia i obsceniczność w jego ogrywaniu nie implikują w spektaklu nieszczerości ani obniżenia rangi buntu. W pewnym momencie Katarzyna Strączek śpiewa finałową piosenkę z *Courtney Love*, a Anna Ilczuk odgrywa scenę umierania z *Onych* – to ostatnie spektakle, w których zagrała w Teatrze Polskim każda z aktorek. Powtórzenie tych scen w *Fuck...* udowadnia, że kilka instytucjonalnych decyzji nie jest w stanie wymazać obecności tak silnych osobowości Straty zostały jednak poniesione i nie można przejść nad tym do porządku dziennego: „Nie ma takiego miejsca w czasie, od którego to można zacząć od nowa, miała być Courtney Love, a jest, kurwa, ropa naftowa”. Słowa te wybrzmiewają bardzo mocno, ale jednocześnie nie ma w nich emocjonalnego szantażu, krępującego ekshibicjonizmu ani manifestacyjnego męczeństwa. Na koniec spektaklu publiczność otrzymuje od aktorów butelki wypełnione piaskiem i rytmicznie uderza nimi o dłonie, zamiast standardowych oklasków. Na widowni nie wyczuwa się w tym momencie przymusu lub skrepowania, oporu przed włączeniem się w podejrzaną wspólnotę – działanie oglądających, które nie jest tylko podziękowaniem aktorom za grę, wydaje się naturalne i oczywiste. ■