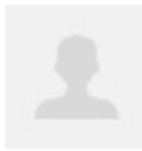


Jesteś tutaj: Strona główna | Recenzje | [____] (Ustawa z dn. 31 lipca 1981 roku o kontroli publikacji i widowisk...)

[____] (Ustawa z dn. 31 lipca 1981 roku o kontroli publikacji i widowisk...)

Paragraf 196 KK (ćwiczenia z terroru), Teatr Ósmego Dnia z Poznania



JOANNA OSTROWSKA

Doktor habilitowana kulturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Performatyki Instytutu

AA A



Ponad czterdzieści lat temu w recenzjach z *Wprowadzenia do...* krytycy, którzy nie chcieli zaszkodzić Teatrowi Ósmego Dnia, pisali, pomijając w opisach pewne fragmenty tego przedstawienia. Bo choć oparte było ono na bardzo „bezpiecznych” w tamtym czasie tekstach samego wodza Wielkiej Rewolucji Październikowej, jego wymowa była jednak niebywale rewolucyjna, choć niekoniecznie w duchu bolszewizmu. Oficjalne teksty Lenina, wydane w postaci pism, zderzone ze sobą oraz z działaniem scenicznym ukazywały cały swój idiotyzm.

Choć z zespołu, który przygotowywał tamten spektakl, nie ma w obecnym składzie teatru już nikogo, ostatnia premiera *Ósemek 196 KK (ćwiczenia z terroru)* mieści się gdzieś między tamtym zdarzeniem a doświadczeniami, jakie zespół zebrał ostatnimi laty, tworząc w nurcie teatru dokumentalnego. Tekst do najnowszego przedstawienia składa się mianowicie z oficjalnych (dub mniej) wypowiedzi, które jednakowoż pojawiły się już wcześniej w przestrzeni publicznej – są znane, nierzadko szeroko komentowane i – co ważne – autor żadnej z nich nie został pociągnięty do odpowiedzialności (jakiegokolwiek, nie mówiąc już o karnej) za ich wypowiadanie. W przedstawieniu funkcjonują one jako cytaty wypowiadane przez postaci. W tym sensie ostatnia premiera *Ósemek* jest teatrem dokumentalnym – dokumentującym stan mentalności osób, które obecnie mają największy wpływ na to, co dzieje się w tym, co zostało nazwane przez Jurgena Habermasa „oficjalną sferą publiczną”. Twórcy – aktorzy występujący tu jako Kolektyw Senioralny, wprowadzili je ponownie do obiegu, przenosząc je dzięki swoim działaniom ze sfery oficjalnej – monologicznej w to, co niedgys – od starożytności aż do Oświecenia – konstytuowało sferę publiczną: w przestrzeń dialogu między równymi obywatelami. Działania, czyli kontekst, w jakim umieszczono słowa, był właśnie podjęciem z nimi dyskusji, z tym, co mogą znaczyć, co – przełożone wprost na działanie – znaczyć będą.

Postacie witające widzów w sali teatralnej rozsadzają ich do czterech sektorów znajdujących się w rogach sali i odcitych od siebie dwoma pomostami przecinającymi się pod kątem prostym. W ten sposób powstaje przestrzeń zarazem spinająca widzów – mogą widzieć się wzajemnie i równocześnie fizycznie ich oddzielająca od innych grup z dwóch stron ramionami podestów. Właściwy teren gry stanowią podwyższenia-podesty. Zanim jednak zacznie się przedstawienie, z jego fragmentami, przeblyskami, odpryskami stykamy się już od wejścia do budynku dawnej Arkadii. W holu stoi mężczyzna w charakterystycznym czarnym, długim stroju, który kieruje przychodzących do windy. W niej czeka kolejny mężczyzna w takim samym ubraniu obsługujący windę i równocześnie udzielający wsparcia moralnego tym, którzy z nim jadą. W foyer teatru czeka jeszcze kilka takich męskich postaci witających, kropiących z wiadra teatromanów. Każdy z nich ma na ubraniu plakietkę opisującą, za jaki obszar odpowiada: windę, wyjście ewakuacyjne, bilety i zaproszenia, teatr alternatywny, zaplecze sceny, są oni także opiekunami pierwszego kontaktu, działu artystycznego czy zawiedzionych widzów... Ci, którzy zamiast windą wybrali się na górę schodami, mogli natknąć się na postać, która choć przynależała do tej samej kategorii, wyposażona była jeszcze w mundurową kurtkę, flintę oraz wspaniałe jelenie rogi (choć może zważywszy na porę roku należały raczej do renifera). Ona z kolei odpowiadała za tereny zalesione należące do formy organizacji społecznej mającej monopol na stanowienie i wykonywanie prawa na określonym terytorium. W samej sali witała widzów postać kobieca przywołująca na myśl osobę reprezentującą cnotę *charité* ubrana w strój w adekwatnym kolorze oraz charakterystyczne nakrycie głowy wykonane z gazety. Do niej należeć będzie koniec dłuższego podestu na lewo od wejścia wraz ze znajdującym się tam pulpitem. Każdym z sektorów opiekuje się jedna z postaci. Usadza w nim widzów, wskazuje miejsca, a także, niby półprywatnie, informuje, by nie spodziewać się niczego specjalnego, „bo to tylko taka publicystyka”. Drugi koniec dłuższego podestu to natomiast przestrzeń, z której wychodzą do działań trzej mężczyźni. Najpierw dwaj z nich niosą z wielkim wysiłkiem nieduże podwyższenie, na które wchodzi trzeci z nich. Ma na głowie indiański pióropusz w kolorach krwi i niewinności. Zwraca się z przywitaniem do widzów: „Mordy zakazane” i dalej rozwija twórczo ten katalog czułych niewątpliwie wymyślań.

Ta postać to recykling innej postaci granej przez tego samego aktora kilkadziesiąt lat wcześniej – podobny pióropusz i wymowa całej sceny. Takich autocytatów znajdzie się w tym przedstawieniu jeszcze kilka: z *Przeceny dla wszystkich*, z *Ach, jakże godnie żyliśmy...* Nie są one jednak zwykłym wykorzystaniem starych scen, które niegdyś się sprawdzily. Te autocytaty przywołują wymowę i pierwotny kontekst, w jakim zostały użyte. Dokładnie tak, jak pióropusz, który oryginalnie występował w scenie nazwanej Biuro Polityczne. W ten sposób aktorzy Kolektynu Senioralnego nawiązują do samych siebie, tego, kim byli przed laty i jaką rolę pełnili w tamtej rzeczywistości. Między innymi dzięki temu są w swoim spektaklu wiarygodni – pokazują, iż to przedstawienie to nie moda czy koniunkturalizm bycia „niepokornym”, lecz postawa, która towarzyszyła im przez całe twórcze życie.

Córa miłosierdzia poszukuje wśród widzów konkretnych postaci: lekarza, sędziego czy feministki. Jako każda z tych postaci pojawia się na scenie ten sam człowiek, występujący tu gościnnie Łódzki Człowiek-Motyl. Mężczyzna przebrany za kobietę zawsze będzie wywoływał wesołe skojarzenia – transwestyta, Drag Queen, muzycy z *Pół żartem, pół serio* czy gosposia Marysia z *Poszukiwany, poszukiwana*. Ta sceniczna feministka wygląda jednak zupełnie inaczej: ma na sobie stilonowy fartuch, jaki do dziś noszą kobiety zajmujące się sprzątnięciem czy gotowaniem. Nie wygląda groteskowo, zabawnie – raczej smutno i beznadziejnie, kiedy pancha wyrzutów o tym, jak wygląda i jak bardzo się nie stara zadowolić swojego męża – pana. Każda z tych trzech postaci zostaje przez Córę Miłosierdzia dyscyplinowana: ma pochylić głowę, zgiąć kolana, słowem: ukorzyć się. Te zabiegi mogą jeszcze wyglądać zabawnie, toteż widzowie z rzadka się śmieją – jest to taka forma odreagowania i obrony. Natomiast kolejne sceny – choć nadal zagrane groteskowo – pozbawione są już tego elementu komediowego. Kiedy na scenę wpadają cztery postacie ubrane w peleryny w panterkę oraz hełmy przyozdobione dwukolorowym otokiem i zaczynają „rozdzielać sektory”, robi się dość ponuro. Do krawędzi pomostu zostaje zaczepiona siatka druciana odcinająca wykonawców od widzów oraz widzów od siebie – odtąd na akcję oraz innych patrzymy przez przezroczystą, a jednak wyraźną ścianę przywołującą na myśl te, które do dziś można oglądać w muzeach – miejscach pamięci w Auschwitz czy na Majdanku. To wrazenie wzmacnia przedostatnia scena, kiedy widzimy zarys sylwetki stojącego tyłem mężczyzny, który wygłasza płomienne przemówienie będące kompilacją wystąpień pewnego suspendowanego księdza zapowiadającego „odrobaczanie”, przy którym trzeba będzie sobie „pobrudzić ręce”.

Kolektyw Senioralny udowodnił, że – kiedy zajmuje się sprawą naprawdę go angażującą – potrafi nadal robić celnie punktujące rzeczywistość spektakle pełne mocnych i nośnych teatralnie metafor. Zamknął swój spektakl wierszem, który jest zarówno *memento*, jak i wyznaniem własnej winy, o czym się często zapomina. Jego autor, pastor Martin Niemöller, na początku lat trzydziestych wspierał NSDAP. Wraz z rozwojem hitleryzmu zmienił jednak swoją postawę, w efekcie czego został więźniem obozów koncentracyjnych w Sachsenhausen i Dachau. Jego postać jest przykładem, że nikt nie jest raz na zawsze zdeterminowany pierwszym wyborem, jakiego w życiu dokonał. Właśnie w Dachau powstał wiersz, jakim zakończył się spektakl:

*Kiedy przyszli po Żydów, nie protestowałem.
Nie byłem przeciw Żydem.
Kiedy przyszli po komunistów, nie protestowałem.
Nie byłem przeciw komunistą.
Kiedy przyszli po socjaldemokratów, nie protestowałem.
Nie byłem przeciw socjaldemokratą.
Kiedy przyszli po związkowców, nie protestowałem.
Nie byłem przeciw związkowcem.
Kiedy przyszli po mnie, nikt nie protestował.
Nikogo już nie było.*

08-01-2018

Teatr Ósmego Dnia
Paragraf 196 KK (ćwiczenia z terroru)
realizacja: Kolektyw Senioralny
obsada: Ewa Wójciak, Adam Borowski, Paweł Hajncel, Tadeusz Janiszewski, Marcin Kęszycki, Dominik Złotkowski
premiera: 15.12.2017

TAGI: Ewa Wójciak, Tadeusz Janiszewski, Adam Borowski, Paweł Hajncel, Marcin Kęszycki, Dominik Złotkowski, Poznań, Teatr Ósmego Dnia,

Udostępnij

SKOMENTUJ

Autor

lub zaloguj się

Treść komentarza

Aby potwierdzić, że nie jesteś robotem, wpisz wynik działania: siedem minus cztery jako liczbę:



KOMENTARZE (1)



JPS | 2018-05-11 16:57:13

Znakomity spektakl. Jeden z najlepszych, które widziałem. Także jeden z najlepszych Teatru Ósmego Dnia.

Cytuj