

Colloquia

Blog Teatru Węgajty

Magdalena Hasiuk, Pole minoweOpublikowano Kwiecień 2017, autor: blogger

Wszystkie przedstawienia zrealizowane dotychczas przez Teatr Węgajty z mieszkańcami Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie (Teatr Potrzebny) stanowią przykład teatru tekstu. Punkt wyjścia do pracy nad spektaklem wyznacza wybór materiału z kanonu literatury polskiej lub europejskiej, którego dokonuje reżyser. Również Wacław Sobaszek montuje teksty, dostosowując je do potrzeb interpretacyjnych i możliwości obsadowych zespołu. Wybierając konkretne utwory: Stanisława Wyspiańskiego (Wesele – domena publiczna), Witolda Gombrowicza (Iwona poślubiona), Williama Shakespeare’a (Sen nocy letniej), Brunona Schulza (Ulica krokodyli), czy jak ostatnio Alfreda Jarry’ego (Ubu król) i zderzając je z doświadczeniami egzystencjalnymi większości aktorów – mieszkańców Domu Pomocy Społecznej – oraz problemami ważnymi dla niewielkiej warmińskiej społeczności, bądź postrzeganymi z jej perspektywy, Sobaszek wpisuje pracę Teatru Potrzebnego w ciąg tradycji i wynalazczości, „porządku i przygody” (Kott 2000: 33). Przez zastosowanie kontekstów wynikających w linii prostej z praktyki Życia i pracy w Węgajtach reżyser odkrywa w klasycznych tekstach literackich nieoczekiwane spektrum problemów i „inne rozumienie obcości” (Kott). „P r z e p i s a n i e” klasycznych arcydzieł oznacza w przypadku pracy Teatru Węgajty w DPS-ie „potarcie [...] [ich] doświadczeniem współczesnym” (Kott 2000: 34). Dzięki temu działaniu zespół nadaje im nowe sensy albo je w nich odkrywa. Przynosi to podwójny skutek: pozwala na powrót odnaleźć życiodajną siłę klasyki, a równocześnie opowiedzieć w przestrzeni społecznej o dotkliwych problemach dnia codziennego (indywidualnych i wspólnotowych) przy pomocy ocalającej formy artystycznej.

Realizując po 120 latach od prapremiery Ubu królem, czyli Polaków, utwór napisany przez piętnastoletniego Jarry’ego, Teatr Potrzebny powtórzył poniekąd gest dramaturga – w innym wymiarze niż francuski artysta zaprzeczył konwencjonalnie postrzeganemu teatrowi (jego zasadom i ograniczeniom, wg których aktorem teatralnym może być tylko osoba o odpowiedniej dykcji, pamiętająca tekst czy posiadająca sprawne ciało), a przede wszystkim rodzajowi relacji indywidualnych i społecznych tworzonych w teatrze i poza nim. Rozdźwięk, który rezonował w przedstawieniu w reżyserii Sobaszka nie tyle obejmował przestrzeń sztuki, co dotyczył ograniczeń bezdusznie nakładanych na mieszkańców DPS-u przez instytucję. Zostały one zderzone z potencjałem, talentami i pięknem aktorów. Teatr Potrzebny można określić podobnie jak działanie Jarry’ego jako przykład „Teatru na boku” („Théâtre à côté”) (de Jomaron 1988: 325). Jednak o ile w przypadku francuskiego dramaturga chodziło o „teatr stworzony przez artystów, między artystami i dla nich” – w działaniach węgajcko-jonkowskiego kolektywu chodzi o rzecz kompletnie przeciwną: odkrywanie, rozwijanie i ukazywanie artyzmu osób pozornie pozbawionych takiego przywileju i ukazywanie ich odświeżającej propozycji teatralnej, słuchanie ich głosów w poszerzonych kręgach artystycznych i społecznych.

W Ubu królem 2016 twórcom Teatru Potrzebnego nie chodziło o wywołanie u widzów szoku estetycznego czy obyczajowego. Spektakl skomponowany został zgodnie z zasadami „teatru prostego” (Brook), w którym wykonawcy z tego, co mieli pod ręką – dzięki sile wyobraźni, ale także twórczemu przetransformowaniu własnych ograniczeń (również ontologicznych) uczynili wyraziste znaki teatralne. (Król i Królowa wjeżdżający na wózkach inwalidzkich, popychanych przez Dworzan odgrywających jednocześnie konie, skamieniały Król z tryumfalnym okrzykiem unoszący w górę miecz). Język dramatu Jarry’ego niepokojący, łączący elementy parodii i wyrafinowania, archaizmy, „ekspresje uczone”, kolokwializmy i elementy gwarowe, „mrugnięcia intelektualisty, kalambury uczniaka [...] deformacje i jazgoty” został wzbogacony o niejednoznaczne, często metaforyczne obrazy, skrzące się od zabawy samą teatralnością – żywiołem transformacji świata, odsłaniania jego nieznanego i zaskakujących korzeni. Umowność w komponowaniu poszczególnych elementów, rekwizytów i dekoracji, ale także działań i gestów znalazła swoje ukoronowanie w materiale filmowym wieńczącym przedstawienie. Niezapomniane wrażenia pozostawiają purnonsensowne obrazy osamotnionego Ubu kroczącego na wojnę po warmińskich

bezdrożach czy dramatycznych zmagani Ubu i Ubicy odbijających od brzegu w niewielkiej łodzi. Choć to w sekwencjach filmowych (Sebastian Świąder) w najbardziej wyrazisty sposób wykonawcy przekroczyli zasady prawdopodobieństwa, postępu czasowego i kompozycji przyczynowo-skutkowej, cały spektakl Teatru Potrzebnego stanowił realizację harmonii teatralnej, która w opinii surrealistów rodzi się ze zetknięcia sprzeczności. Całość przedstawienia stawała się też poniekąd wcieleniem wymyślonej przez Jarry'ego „patafizyki” (za Janem Gondowiczem znanej jako „łopatofizyka”) opartej na „prawdzie sprzeczności i wyjątków”.

„Jarry osiągnął w swoim teatrze czystość, która z abstrakcji i absolutu czyni synonimy” – pisała Jacqueline de Jomaron (1988: 326). Klarowność struktury spektaklu w reżyserii Sobaszka – gra wejść i wyjść, a także wjazdów i zjazdów, pulsujący rytm następstwa scen indywidualnych i zbiorowych, elementów mocnych i bardziej delikatnych pozwoliły wydobyć to, co najważniejsze w dramaturgii tekstu i przedstawienia „syntezę, stylizację, sztuczność”. Ich celem nie była jednak zabawa, a jeśli już, to chodziło raczej o zabawę nadzwyczaj poważną „na śmierć i życie”. Nawet jeśli śmierć była tylko symboliczna.

Chociaż tak w tekście Jarry'ego, jak i w przedstawieniu Sobaszka na scenie pojawia się cała konstelacja niezwykle barwnych postaci, w centrum świata przedstawionego znajduje się Ubu – monstrum w formie głupca. Ten bohater opróżniony ze wszelkich wewnętrznych uwarunkowań przypomina rodzaj wydrążonej formy, którą można wypełnić dowolnymi intencjami. Jednocześnie niemożliwe jest spotkanie z Ubu, nie można podjąć z nim dialogu. „Ubu jest Innym [...] nie jest [...] z naszego świata: jego grubiaństwo, obsceniczność, brzydota moralna pomagają mu zachować dystans, ale są one tylko znakami, jego głębokiej odmienności. [Bohater] nie jest cieniem ludzkich łajdactw wyświetlanych na ścianach platońskiej jaskini, jest ich Ideą” (de Jomaron 1988: 327). Tak przedstawiony bohater dramatu – uosobienie i repetytywna siła namiętności – „ambicji, chciwości i tchórzostwa” w przedstawieniu węgajcko-jonkowskim został wcielony przez Jana Jędryckiego. I stała się rzecz ciekawa – ten utalentowany aktor swoją skoncentrowaną po najdrobniejsze detale obecnością, ale także wewnętrznym światłem – ucieleśniając Ubu, jednocześnie go rozbierał. Grając Ubu w pełni wiarygodnie, dokonywał podważenia jego istoty. Wprowadzał tym samym klasyczny efekt obcości. Sugerował, że monstrualność i łajdactwa traciły wymiar mitu, a wynikały jedynie z marionetkowej małości bohatera, z jego indywidualnych ograniczeń, nieumiejętności dotarcia do głębszej istoty. Jednocześnie w przedstawieniu ani temat wojny, ani monstrualnych przywódców, tak aktualny dziś politycznie i społecznie, nie tracił swojego dramatycznego i złowieszczonego wymiaru. „Jarry nie jest wesoły, choć śmieszny”. Jarry choć sprawia wrażenie oderwanego od rzeczywistości na przestrzał diagnozuje, innymi metodami niż Shakespeare, mechanizmy władzy. Jest przy tym wynalazcą nowej sztuki, o której André Breton mówił: „Literatura poczynawszy od Jarry'ego niebezpiecznie zmienia się w zaminowany teren”.

Jest jeszcze jeden paradoks tej zupełnie wyjątkowej pracy. Wystawiając tekst Jarry'ego z aktorami – mieszkańcami DPS – Wacław Sobaszek w dużym stopniu, osiągnął to, czego nie udało się dramaturgowi. Pragnieniem Jarry'ego był aktor „wyzuty z ciała”, „o wypracowanym głosie”, „prostej gestyce”, ograniczonej i zmechanizowanej.

Wykonawcy Teatru Potrzebnego – niekiedy osoby poruszające się na wózkach, bywa, że sparaliżowane w dużym stopniu wcieliły marzenia dramaturga. Doświadczenia – choroby, cierpienia, wykluczenia, rozświetlane spotkaniem ze sztuką sprawiły, że w ciałach, głosach, spojrzeniach wykonawców na scenie rezonowała nadludzka siła, obiektywna prawda ludzkiego bycia, przywołująca dostojeństwo i piękno boskiej marionety, aktora-marionety.

Bibliografia:

Jan Kott, *Lustro*. Czytelnik. Warszawa 2000.

Le Théâtre en France, vol. 2 (de la Révolution à nos jours), dir. Jacqueline de Jomaron. Armand Colin, 1988.

Ten wpis został opublikowany w kategorii [Teksty](#). Dodaj zakładkę do [bezpośredniego odnośnika](#).