

„Tu jest coś do zrobienia”

VII Festiwal „Wioska Teatralna”

„Teatr potrzebny

– kontynuacje – interwencji”

Węgajty, 26 lipca – 2 sierpnia 2009

Kamila Paprocka

W teatrze „dla życia”, „dla terapii”, w „teatrze potrzebnym” zbędne są fajerwerki i wymuskana forma – mówi mi Wacław Sobaszek podczas rozmowy, którą przeprowadzam z nim ostatniego dnia festiwalu. Ważne jest to, że do głosu dochodzą kobiety, które doświadczyły przemocy („Ballada o słodkiej Dafne”), dziewczyny z poprawczaka („Błękitny Express”), czeczeńscy uchodźcy („Opowieści z doliny Terek”), ludzie z domu pomocy społecznej („Wesele – domena publiczna”), ludzie z niedowładem kończyn („Czy w to wierzycie, albo Don Kichot z La Manchy”). W pracy terapeutycznej stosuje się różne formy. Jedną z nich może być spektakl teatralny.

Genezy idei „teatru potrzebnego” można szukać w incydencie z 2006 roku, gdy podczas festiwalu doszło do pobicia marokańskiego aktora. Teatr okazał się potrzebny do mówienia o żyjących w naszym kraju obcych. Węgajty rozpoznały wówczas pewien trend polegający na animowaniu najbliższego otoczenia – praca teatralna stała się dla Sobaszków synonimem pracy społecznej. Przy okazji kolejnej edycji „Wioski Teatralnej” dostrzeżono problem przemocy wobec kobiet i uznano, że najbardziej

wiarygodnie temat podejmą te, które same jej doświadczyły. Wtedy też zwrócono uwagę na sytuację uchodźców. Podczas tego-rocznej edycji wątki te miały swoją kontynuację.

Trzeciego dnia festiwalu wokół stodoły gromadzą się już tłumy ludzi. To prawdziwe święto kobiet. Tamara Bóldak-Janowska opowiada o swojej książce „Tfu! Z ludźmi! Szkice małe i miniaturowe”, przeprowadza też warsztat rysowania i pisanie. W tym czasie grupa terapeutyczna z Centrum Praw Kobiet robi próbę do „Ballady o słodkiej Dafne”. Aktorki nazywają spektakl „obrzędem przejścia”, bowiem scenariusz Dagny Ślepewońskiej sięga do prehistorii mitu i opowiada o przyczynach seksualnej oziębłości nimfy. Ludowa pieśń, której akompaniuje akordeon, chwyta za gardło, zapowiada niejasne zło i zbrodnię. W półmroku widać ludzkie sylwetki stojące w kręgu. Niektóre postaci mają na sobie maski przedstawiające kolejne istoty, które Dafne spotyka na swojej drodze: rycerza, wilka, kota. Aktorka animuje dwie szmaciane lalki – jedna z nich przytwierdzona jest do jej ciała, a druga umieszczona w popychanym przez nią dziecięcym wózku. Scenki opierają się na powtarzanym schemacie zadawania krzywdy przez ludzkich lub zwierzęcych samców. Historię dopowiada trzeciosobowa narracja prowadzona przez aktorki bez masek. Dafne nigdy nie mówi w swoim imieniu. Milczy i biernie poddaje się losowi.

W teatrze działającym w Centrum Praw Kobiet technika teatralna jest silnie powiązana z pracą terapeutyczną, której celem jest „zastąpienie” starego «ja» nowym». Bierność szmacianej lalki, Dafne, kontrastuje z siłą bijącą z kobiet poza sceną – wyczuwaną, gdy opowiadają swoje historie i w prywatnych rozmowach. Muszę przyznać, że stanęłam bezbronna wobec „Ballady o słodkiej Dafne”. Spektakl jest bowiem

słaby warsztatowo, razi w nim amatorska recytacja i niepewność aktorek. Mam jednak poczucie, że bardziej liczy się tutaj ocena skuteczności terapeutycznej niż wartości estetycznych, a tego pierwszego nie sposób podważyć.

Podobny kłopot sprawiły mi „Opowieści z doliny Terek” – efekt wspólnej pracy Stowarzyszenia Praktyków Kultury oraz młodych Czeczenów i Czecenek, mieszkańców Warszawy i ośrodka uchodźców na Bielanych. W programie spektaklu Daniel Brzeziński napisał o swoich aktorach: „Dorastający w trwałej tymczasowości ośrodków dla uchodźców, przenoszeni z miejsca do miejsca, ze szkoły do szkoły. Teatr?”. Poprzez pracę teatralną Czeczeni uczą się otwartości, poznają inny obraz Polski – inny niż ten, który znają z ośrodka. Z drugiej strony projekt dąży też do obalenia stereotypów na temat tej kultury (członków mniejszości etnicznych powszechnie traktuje się jako „brudasów, oszustów i złodziei”) i uwrażliwienia widzów na wartości, jakie są w nią wpisane.

Moje pierwsze spotkanie z Czeczenami miało miejsce na drodze z Jonkowa do Węgajt. Odległości między warmińskimi wioskami są spore, więc kierowcy mają w zwyczaju zabierać zmęczonych wędrowną piechurów. Traf chciał, że zatrzymał się przede mną samochód prowadzony przez Daniela Brzezińskiego. Krótka podróż okazała się bardzo intensywna. Otoczone troską opiekuna dzieci były niezwykle otwarte, radosne, pełne energii. Ten entuzjazm i brak kompleksów zupełnie nie pasowały do obrazu „czeczeńskiego uchodźcy”, jaki miałam w głowie.

Po raz kolejny zobaczyliśmy się podczas pokazu spektaklu „Opowieści z doliny Terek”. Dzieciaki przebrane w tradycyjne stroje czeczeńskie opowiedziały we własnym języku starą legendę z ich rodzinne-

go kraju, w której mędrzec zadaje trzem braciom pytanie o honor. W spektaklu pojawił się teatr cieni, użyto też wizualizacji przedstawiających symbole kojarzone z czeczeńską kulturą. Atmosfera i emocje były jednak diametralnie różne od tych, jakie panowały w samochodzie podczas naszego poprzedniego spotkania. Energia młodych aktorów jakby wyparowała. Może przysłodził ją przyciężki kostium... Taniec czeczeński pojawił się dopiero na koniec, jako odrębne, folklorystyczne widowisko. Szkoda, bo komunikuje on znacznie więcej niż zwerbalizowane przekazy kulturowe.

Festiwal otworzyło „Wesele – domena publiczna” Wacława Sobaszka. Była to kolejna, nieco zmieniona wersja spektaklu, który swoją premierę miał w maju 2009 roku.

Przedstawienie jest efektem wieloletniej pracy Sobaszków w Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie. Sobaszkowie najpierw organizowali tam potańcówki, potem zapusty i warsztaty, a niedawno skoncentrowali się na pracy stricte etnograficznej – sięgnęli do osobistych historii miesz-

kańców. Można potraktować ten projekt jako próbę namysłu nad podmiotowością i indywidualnością ludzi, których życie od długiego czasu wyznaczają ramy instytucji czy – w szerokim rozumieniu – formy życia zbiorowego.

W „Weselu...” biografie mieszkańców DPS-u przenikają się z historiami postaci, które grają. W ten sposób pamięć indywidualna przegląda się w uchwyconej przez Wyspiańskiego pamięci zbiorowej. „Skoro cytujemy z pamięci, to zawsze niedokładnie, zmieniając” – napisali twórcy w programie przedstawienia. I rzeczywiście – brak rygoru w zapamiętaniu tekstu i wliczone w całość ryzyko pomyłki dały aktorom amatorom swobodę, dzięki której mówili własnymi myślami, własnymi, zapamiętanymi z dramatu cytatami.

Pokaz zgromadził na dziedzińcu Domu Pomocy Społecznej publiczność festiwalową, przypadkowych przyjezdnych, pensjonariuszy oraz personel. Dla mieszkańców DPS-u spotkania w gronie tak wielu różnych osób są rzadkością. Poka-

zała to reakcja jednej z kobiet – niespokojnie rozglądając się dookoła, nagle, nie wiadomo dlaczego, zerwała się z miejsca i uciekła do swojego pokoju. Jak się później dowiedziałam, wystraszyła ją choroba Martina Frysa. To wydarzenie uświadomiło mi, jak bardzo potrzebny jest teatr inicjujący takie spotkania. Wywołują one bowiem trudne sytuacje, z którymi trzeba się skonfrontować.

Zaraz po „Weselu...” obejrzałam monodram Martina Frysa „Czy w to wierzycie, albo Don Kichot z la Manchy”, osnuty wokół okoliczności powstania „Don Kichota” Cervantesa. Aktor z niedowładem rąk po raz pierwszy pokazał go w Polsce podczas festiwalu „Terapia i Teatr” w Łodzi w 2002 roku.

Spektakl opowiada o pobycie Miguela Cervantesa w więzieniu. Potraktowano je jako metaforę ograniczenia – tak jak pewnym ograniczeniem są nie w pełni rozwinięte ręce Martina czy znieruchomiała lewa ręka Cervantesa. Co można robić, będąc ograniczonym? – pyta Frys. Życie w celi



jest dla Frysa-Cervantesa podróżą w świat wyobraźni, znajdowaniem inspiracji w kilku niepozornych przedmiotach (stół, długopis, zeszyt, szczotka, własne ubranie). Aktor wciela się w kolejne książkowe postaci – jest Sancho Pansą, Don Kichotem, Dulecną, Frestonem. W budowaniu roli pomagają mu rozciągnięta bluzka, nieporadne ręce, dla których wyzwaniem jest chwycenie szczotki lub długopisu, i kolana, gdzie rysuje twarze swoich bohaterów, a następnie rozgrywa nimi „teatr w teatrze”.

Monodram Frysa można również interpretować jako głos w dyskusji o wolności, przewijającej się przez wszystkie spektakle zaproszone na festiwal. Wśród nich pojawił się również pokaz warsztatowy The Living Theatre. Uczestnicy warsztatów prowadzonych przez Marię Norę, aktorkę The Living Theatre pracującą w Kolonii, poprzez znane ruchowe i dźwiękowe ćwiczenia improwizacyjne, w ciągu kilku dni mieli odnaleźć własną przestrzeń wolności. Wykrzykiwane hasła-protesty przeciwko przemocy oraz pieśń wykorzystująca znany tekst

Eugene’a Debsa wygłoszony w sądzie w 1918 roku („[...] while there is a lower class, I am in it [...]”) – to także dobrze znana klasyka amerykańskich rewolucjonistów. Mimo tej nieco „przykurzonej czasem” estetyki pokaz miał ogromną siłę wyrazu, głównie dzięki młodym adeptom, którym udało się stworzyć prawdziwą wspólnotę i – co więcej – włączyć w nią publiczność.

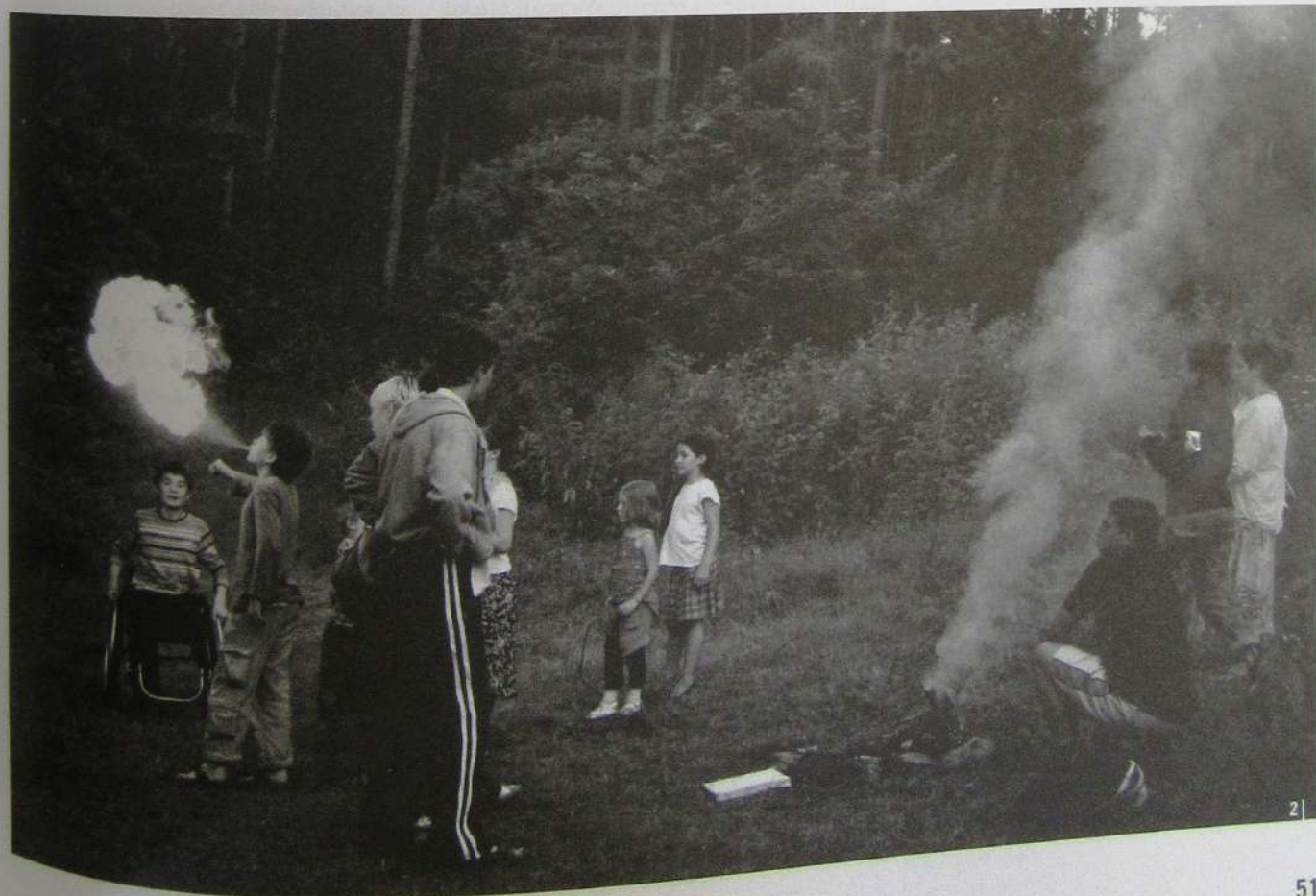
Odkryciem tegorocznej „Wioski Teatralnej” był dla mnie „Błękitny Express” – musical Leny Rogowskiej ze stowarzyszenia Praktyków Kultury, przygotowany z wychowanicami Zakładu Poprawczego w Falenicy. Dziewczyny od razu przykuły moją uwagę – w Węgajtach zaskakiwał ich miejski styl *glamour*. Potem spotkałam je jeszcze kilka razy. Dopiero później zorientowałam się, skąd wziął się hipnotycznie wyśpiewany refren „Piosenki o zagubionym sercu”, trenowany po wielokroć w okolicach jednego z gospodarstw.

W dzień pokazu „Błękitnego Expressu” zjechały tłumy. W środku stodoły na ekranie zawieszonym u góry wyświetlane były frag-

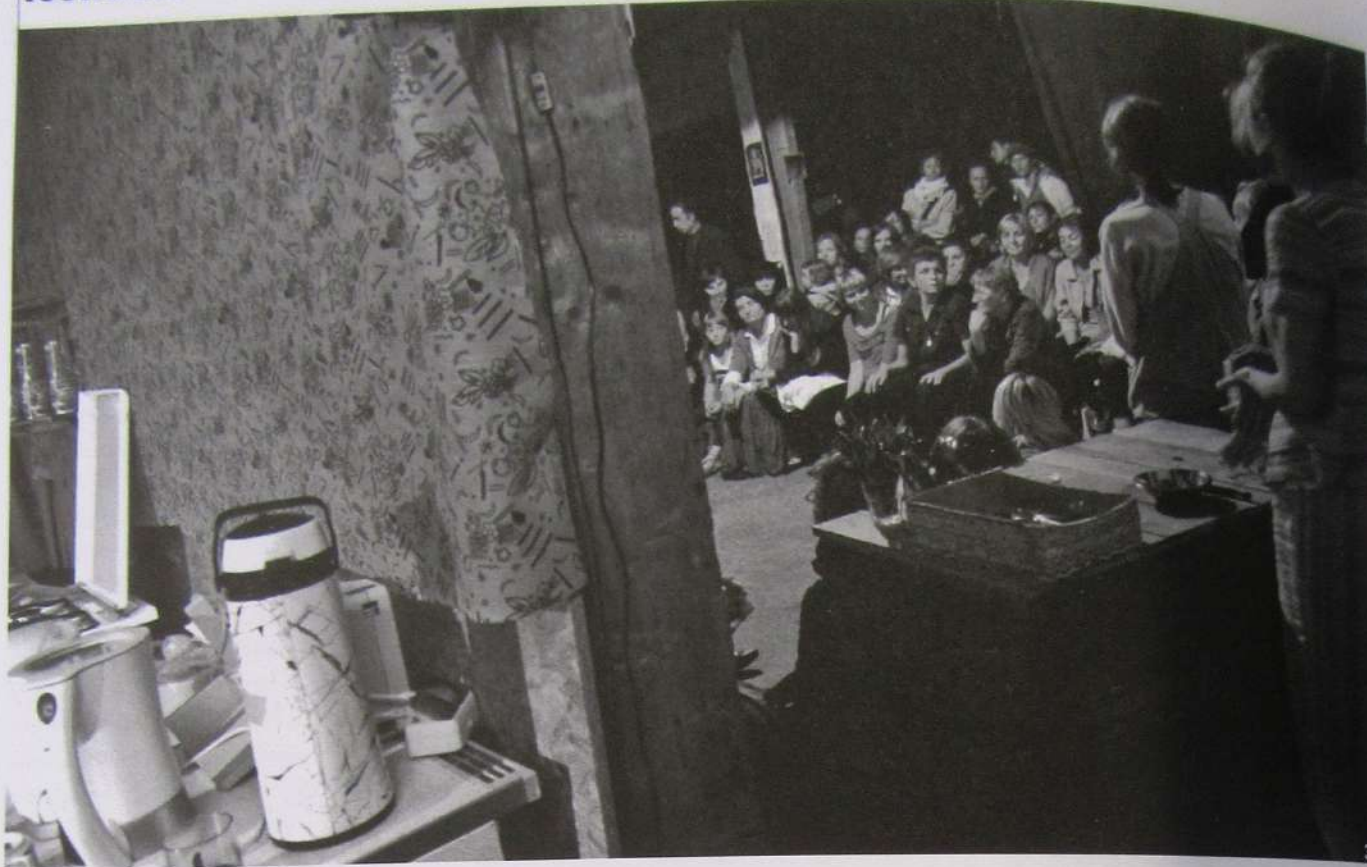
1|2| Fot. Piotr Paczuski

menty jakiegoś zmontowanego starego filmu rozgrywającego się na dworcu Warszawa-Falenica, na klepisku para tańczyła tango. Po chwili zjawily się dwie znajome dziewczyny. Znane szlagiery zaśpiewały w stylistyce hiphopowej, zamieniając słowa: „choć przegram to życie z kretesem”, na: „wiem, że w końcu zostanę prezesem”. Każda piosenka Ordonówny odśpiewała prawdę o ich uczuciach i wrażliwości. Nie bez powodu w repertuarze zabrakło utworu „Miłość ci wszystko wybaczy”. Jak same wyznały w dyskusji, która odbyła się po spektaklu, wyrzuciły tę piosenkę z repertuaru, gdyż nie zgodziły się z jej przesłaniem.

Praca Leny Rogowskiej od początku miała na celu uwrażliwienie na Innego. Świat dziewcząt rządzi się własnymi prawami. Stylistyka międzywojnia była dla nich nie do przyjęcia, trzeba było wielu rozmów i prób, by w końcu stała się bliska. Musical „Błękitny Express” otworzył przestrzeń dialogu między tymi dwoma światami. Podobne poro-



21



zumienie zdarzyło się podczas „Wioski Teatralnej”. Grupa ta wyraźnie różniła się wyglądem od publiczności w stylu „etno”, także forma spektaklu, granego dotychczas na stacji kolejowej Warszawa-Falenica, odbiegała od dominującej w Węgajtach. Udało się więc przełamać wizerunek mitycznej, niekniętej przez cywilizację wioski, a festiwal stał się miejscem prawdziwego spotkania i dialogu, festiwalem „teatru w płynnych czasach”.

Czy teatr bardziej potrzebny jest tym, którzy go tworzą czy widzom? Czy celem jest współodczuwanie czy współczucie? Ostatniego dnia festiwalu rozmawiam o tym z Wacławem Sobaszkim. Odpowiada, że „Wioską Teatralną” chcą zwrócić uwagę na teatr, który coś zmienia. Również widz musi pozwolić się wciągnąć w pewien proces. Obejrzenie spektaklu to dopiero początek. Kolejnym krokiem jest wyjście do ludzi, do miejsca, gdzie żyją, do środowisk, które tego potrzebują.

Teatr Realistyczny

Jedną z najciekawszych propozycji spoza nurtu „teatru potrzebnego” był projekt Teatru Realistycznego ze Skierniewic, inspirowany zbiorem reportaży Ryszarda Ka-

puścińskiego z polskiej prowincji, pisanych w latach 1958–1961. „Busz po polsku” ukazuje wywołany lekturą proces ożywiania wyobraźni.

Na projekt składała się ekspozycja fotografii oraz pokaz teatralny. Zdjęcia robione były głównie na terenie Warmii, blisko Węgajt. Słowo „wystawa” nie do końca oddaje sposób, w jaki zaistniały one w krajobrazie warmińskiej wioski. Odkrywało się je, idąc powoli ku Godkom od strony Węgajt albo Pupek. Kierunek zwiedzania nie był zaznaczony. Zdjęcia, opatrzone cytatami z kolejnych opowiadań Kapuścińskiego, intensywnie oświetlane przez słońce, wisiały na płocie, stodole, pomiędzy dwoma przydrożnymi słupami, objawiając się nie na sposób wystawowy, a raczej performatywny. Twórcy nazwali je „animowaną fotografią” albo „fotografią inscenizowaną”, co oznacza, że elementy prawdziwe zostały na nich zestawione z wytworzonymi, a aktorzy z przygodnymi modelami-amatorami. Na fotografii z Cisówki pojawił się na przykład potomek Łukszy, o którym pisał Kapuściński, oraz ludzie ze wsi, którzy uczestniczyli w otwarciu stacji, opisanym w reportażu „Daleko”.

Komentarz teatralny do wystawy wydobył z prozy Kapuścińskiego jej poetycki, skupiony na szczególe sposób opisu. Na dwóch kotarach wyświetlane były wizua-

lizacje, które przenikały się z działaniem aktorów. Warto podkreślić, że słowo i ruch nie były wobec siebie tautologiczne. Ruch był samodzielnym nośnikiem znaczeń.

Kilka obrazów zapadło mi w pamięć. Na przykład „Reklama pasty do zębów”, będąca zapisem wieczorku tanecznego gdzieś niedaleko Elku. Na dwóch ekranach wiejska dyskoteka w remizie. Widać tańczące pary, a przestrzeń gry zalewa, tak jak u Kapuścińskiego, światło czerwone i niebieskie. To już współczesna wiejska dyskoteka. Dziewczyny w ciemnych okularach tańczą solo, czekając, aż wreszcie ktoś podejdzie. W stodole teatralnej dołączają do nich osoby z widowni, tak jak zwykle dzieje się to podczas wieczornych potańcówek w Teatrze Węgajty. Ostatnia scena rozstawiania butów, w którą również wciągnięta została publiczność, nawiązywała do „Chrystusa z karabinem na ramieniu”. Kapuściński napisał tam: „[...] po latach chodzenia boso przychodzi jednak dzień, kiedy człowiek może założyć buty i nie bać się, że idąc po ziemi, zostawia na niej swój ślad”.

Projekt Realistycznych z pozoru nijak się miał do pozostałych festiwalowych propozycji. Robert Paluchowski w rozmowie, która odbyła się po spektaklu, odnalazł jednak punkt stykający. Kapuściński był artystą kompletnym, którego dzieło nie rozmiękło się z obrazem jego samego jako człowieka.



41

W ten sposób zostało wyartykułowane nigdzie nie spisane hasło programowe twórców skupionych wokół węgajckiej wioski.

W duchu modernistycznego buntu

Podczas ostatniego dnia festiwalu oddano głos artystom zza wschodniej granicy. Wcześniej odbyło się wprowadzenie do dnia białoruskiego – projekcja filmu Olgi Koch „We're family”, który z gorzkim poczuciem humoru komentował sytuację współczesnej Białorusi. Do Węgajt przyjechał Teatr Swobodny, który Wacław Sobaszek nazwał teatrem starego typu – teatrem romantycznym, poszukującym odpowiedzi na pytanie o całościowy obraz świata.

Teatr z Brześcia, znany z ulicznych widowisk w duchu sytuacjonistycznym, w Węgajtach pokazał „Proces” według Franza Kafki. Oprócz tej powieści na scenariusz złożyły się fragmenty innych utworów Kafki: „Listu do ojca”, „Przemiany”, „Wyroku”, „Ameryki”.

Dla Białorusinów „Proces” to przede wszystkim opowieść o wolności. Josef K. grany jest przez Aksanę Haiko – reżyserkę przedstawienia. Przebrana w męski garnitur kobieta łatwo daje się sterować dwóm protagonistom wcielającym się w kolejnych bohaterów „Procesu”. Josef K. porusza ustami, ale mówi za niego ktoś inny. Chore i smutne

twarze przypominają maski – blade, z mocno przyczernionymi oczyma, pozbawione kolorów, jakby wyjęte z kadrów ekspresjonistycznych filmów. Wokół Josefa K. ciągle rozpętywane są jakieś sieci – tworzą je sznury prania czy pajęczyna spleciona z kawałków tiulu, która po chwili układa się w kokon robaka Gregora Samsy.

Ważną rolę w spektaklu Białorusinów spełnia muzyka – dźwięki wygrywane na akordeonie wprowadzają nastrój makabry i groteski, zaś uderzenia w bęben potęgują napięcie. Najbardziej charakterystyczny jest jednak gest cechujący się pewnym nadmiarem, dla którego źródło twórcy odnaleźli między wersami „Procesu” oraz w *kabuki* i teatrze balijskim.

W imieniu wyrazistego, chociaż nie nazwanego jeszcze przez socjologów pokolenia działa Teatr Krzyk z Maszewa. Być może pokolenie to otrzyma kiedyś miano „pokolenia krzyku”. „Wydech” – spektakl, który pokazała grupa Marka Kościółka – opierał się na interakcji z publicznością i na improwizacji. Każdy musiał zostać najpierw „zalogowany w grze”. Aktorzy wystukiwali na klawiaturach komputerowych podstawowe dane – nikt nie pozostał anonimowy. Niektórych z nas później wywołano, prowokowano do reakcji czy wręcz do publicznej spowiedzi. Z kolei aktorzy musieli reagować na partycypację wi-

dza, porozumiewać się z nim – tu powstawała przestrzeń dla improwizacji.

Spektakl teatru z Maszewa rozlicza się z figurą Ojca, szczęśliwie unikając bezpośrednich freudowskich odniesień. Twórcy skupili się na problemach zaniedbania dziecka, wygórowanych oczekiwań wobec niego, alkoholizmu, przemocy fizycznej i seksualnej. Tę ostatnią skomentowała scena zmysłowego rozbierania dziecięcej zabawki przez jedną z aktorek. Były też sceny mniej subtelne – w jednej z takich scen Marek Kościółka grający ojca, popijając zdrowo z piersiówki, wymierzył scenicznemu synowi kilka razów pasem. Słychać było świst powietrza i mocne uderzenia o ciało. Fizyczne eksploatawanie aktorów – ich widoczny ból, upadki, ranienie stóp plastikowymi elementami stłuczonych rekwizytów – było źródłem dyskomfortu dla wielu widzów. Temat ten pojawił się podczas późniejszej dyskusji. Kościółka podkreślał, że taka forma służyć ma przepracowaniu bólu, z którym młodzi aktorzy stykają się na co dzień. Trzeba mieć wiele odwagi i siły, żeby go wykrzyczeć publicznie. Do tego potrzebny jest teatr. A w scenie z pasem aktor podobno oberwał tylko raz... ▣

Kamila Paprocka – studentka Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej Akademii Teatralnej i Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego.