

NR 3/2014 (1159)

TEATR

CENA 10 zł [w tym 5% vat]

INDEKS 379034
ISSN 0040-0769

NR **3**

ARTUR GRABOWSKI:
CHORWACJA/POLSKA
– DO PRZERWY 0:0

TEATR POLSKA
– PIĘĆ LAT W TRASIE

DEBATA:
PO CO ISTNIEJE
SCENA
NARODOWA?



Festiwal Teatralny w Mariborze jest największą tego rodzaju imprezą w Słowenii. Mimo zmieniających się warunków politycznych i ekonomicznych organizuje się go od czterdziestu ośmiu lat. W pięknie położonym, malowniczym, choć ostatnimi czasy wyraźnie podupadającym miasteczku wielki gmach opery-teatru wygląda imponująco i ma się dobrze. Podobnie jak festiwal, którego program i formułę wciąż się rozbudowuje i poszerza. W obecnym kształcie obejmuje on prezentacje konkursowych i pozakonkursowych przedstawień rodzimej produkcji, blok spektakli zagranicznych, liczne przedstawienia studenckie, spotkania dyskusyjne poświęcone współczesnej problematyce okołoteatralnej [sztuce przekładu, krytyce teatralnej itp.] oraz – organizowane wspólnie z miejscowym gimnazjum – warsztaty dramatopisarskie, które dają możliwość przetestowania napisanych tekstów na scenie z udziałem studentów Szkoły Teatralnej z Lublany, biorących udział w festiwalu w ramach szkolnych zajęć.

O sztuce prowokacji

AUTOR: EDYTA KUBIKOWSKA

W Mariborze Oliver Frlić – reżyser niezrealizowanej *Nie-boskiej komedii* w Starym Teatrze – zaprezentował dwa spektakle: *Choinkę u Iwanowów* Wwiedienskiego oraz autorski projekt 25.671, utrzymany w typowym dla reżysera stylu agitprop.

■ Wybór niemal dwudziestu słoweńskich przedstawień uczestniczących w konkursie lub pokazywanych w ramach tak zwanego showcase daje niejako wyobrażenie o rozpiętości teatralnych poszukiwań, formuł, tematów, ciągów, przyzwyczajzeń i obsesji. W Mariborze szeroko pojęta klasyka mieszała się w tym roku ze sztukami współczesnymi i autorskimi projektami w jednakowych mniej więcej proporcjach. Był Szekspir, Ibsen, Brecht, Ionesco, Witkacy, Bułhakow i Aleksander Wwiedienski. Był Möderndorfer i Anja Hilling. Był teatr absurdu i czystej formy. I był teatr społecznie – w różnym stopniu – zaangażowany. Pytana o jakieś wyraźne tendencje dostrzegalne dzisiaj w słoweńskim teatrze, dyrektorka festiwalu, Alja Predan, przyznaje, że trudno takie wskazać. Szuka się w różnych kierunkach. Stara awangarda lat osiemdziesiątych od lat

robi swoje, zachowując artystyczny monopol (prezentowany spektakl „postgrawitacyjnego” teatru Dragana Živadinova, czołowego twórcy pokolenia lat sześćdziesiątych i retrogardysty, stanowi przykład formuły wiernie celebrowanej, lecz mocno przebrzmiałej). Młodzi próbują na różne sposoby, ale ich próby nie układają się w żaden swoisty styl czy charakter. Nie ma jakichś szczególnie się wyróżniających, dominujących osobowości.

Kiedy mowa o kulturze słoweńskiej, niemal automatycznie przychodzi na myśl kultowy filozof Slavoj Žižek. Gwiazda pop-filozofii, „marksistowski Elvis Presley” – pełen sprzeczności i idiosynkrazji intelektualista, niestrudzony krytyk liberalnej demokracji i rzeczniczek marksizmu, „prawicowy konserwatywny komunista”, biegły w sztuce

błazenady, prowokacji i generowania twórczego zamętu, z lubością wykorzystujący wytwory kultury popularnej do komentowania rzeczywistości, pospolitujący się medialnie, by „dotrzeć do mas”. W ślad za nim zaś przychodzi do głowy nie mniej chyba kultowy zespół muzyczny Laibach, powstały w 1980 roku i ściśle związany z artystycznym kolektywem Neue Slowenische Kunst, specjalizujący się w tworzeniu bardzo esencjonalnych przeróbek przebojów innych grup muzycznych, politycznie skandalizujący, błyskotliwie wykorzystujący elementy nachalnej propagandy i kiczu, z jadowitą precyzją operujący estetyką i symboliką faszystowską i nazistowską, poprzez doskonałą mistyfikację demaskujący mity, ideologiczne miazmaty, nacjonalistyczne tęsknoty i narodowe fobie. Owo odruchowe zestawienie Žižka i Laibachu nie wiąże się tylko z ogromną popularnością obydwu poza granicami Słowenii. Nie jest czysto przypadkowe. Filozofa i muzyków łączy nie tylko przypadający na lata osiemdziesiąte trudny początek kariery. Zbliży ich performerski dryg; skłonność do społecznej wiwerek, grzebania w pokładach ludzkiej świadomości i podświadomości, grania pozorami – i przede wszystkim umiejętność prowokacji, która w obydwu przypadkach jest jaskrawa i krzykliwa, choć skrajnie odmiennie się przejawia. Žižek kompulsywnie gada i pisze, Laibach tworzy skondensowane, proste i wielorako kodowane ironiczne przekazy. Twórczość jednego i drugiego rozlegle rezonuje – również, jak się zdaje, w teatrze.

Matjaž Zupančič

Jeden ze sztandarowych utworów Laibachu – *Life is Life* – rozbrzmiewa na wstępie *Lekcji* Eugène’a Ionesco w wykonaniu trójki aktorów z Teatru Lalek z Lublany w reżyserii Matjaža Zupančiča. Stanowi do niej wprowadzenie nad wyraz trafne i skuteczne. Niegdyś przebojem austriackiej grupy rockowej Opus, opiewający siłę muzyki, przerobiony na pełną wzniosłej afirmacji nazistowską pieśń o mocy, którą chthonicznym basem wykonuje lider zespołu, ładuje agresywną energią całe przedstawienie, wykonywane skądinąd z lekkością, wdziękiem i właściwym burlesce komizmem. Trzy szczelnie zadrukowane czarnym pismem białe ściany, które zamykają przestrzeń kameralnej sali, przypominają o wszechobecnej władzy języka i dyskursu. W sali tylko dwa rekwizyty: sofa oraz ustrojona w koronki lalka – esencja infantylizmu i marionetkowości. Młodość, witalność, cielesność niezbyt rozgarniętego, acz wyrośniętego dziewczęcia, które przychodzi pobierać nauki do wszechdoktoratu, w kolejnych zwarcjach mocują się z naukową dyscypliną niezbyt zrównoważonego profesora, popadającego w coraz bardziej gorączkowy, bełkotliwy, kompensacyjny, skrywający stłumione, agresywne libido i nadto wzbogacony turetycznymi tikami monolog. Coraz bardziej nedoręczne pseudonaukowe dywagacje przeplatają się w nim – przy wtórze niemieckich wojskowych marszów – z czułymi wspomnieniami z wojska i wojny. Akcja toczy się w rytmie zwolnień i coraz bardziej konwulsyjnych przyspieszeń i nieuchronnie kończy się kolejnym mordem w afekcie. Trup uczennicy dołącza do kolekcji trzydziestu dziewięciu zwłok wcześniejszych adeptek nauki. Macierzyńska i apodyktyczna służąca zaciera ślady, doprowadza profesora do porządku i przygotowuje pokój na wizytę kolejnej ofiary. Jednocześnie sugeruje, by czterdzieści trumien dla niepoznaki przykryć szarfami ze swastyką, zamieniając szemrany pochówek w polityczny obrzęd. *Life is Life*.

Owo niewielkiego formatu przedstawienie nie jest pewnie szczególnie odkrywcze ani nie penetruje zbyt głęboko dzisiejszej świadomości. Jego wartość polega raczej na tym, że skromnie, bez interpretacyjnej gimnastyki i inscenizacyjnych naddatków przymierza sprawnie zagraną sztukę

Ionesco do współczesności i sprawdza, czy ów klasyczny, czysty absurd sprzed ponad sześćdziesięciu lat do niej dobrze przylega; czy jego grymasy wyglądają znajomo. Dzięki wydatnej pomocy Laibachu, którego utwór celnie tu wykorzystano, spektakl porusza żywe struny, nienachalnie podsuwa myśli o podskórnych nurtach, które stale płyną pod cienką powierzchnią kultury i oświecenia, zasilając nasze mroczne sny o potędze.

Oliver Frljić

W *Choince u Iwanowów* Aleksandra Wwiedieskiego pokłady absurdu i wisielczego humoru są znacznie rozleglejsze. Dużo on też bujniejszy, głębszy, utopiony w specyficznej rosyjskiej bajkowej grotesce. Sztuka to śmieszna i straszna, że ciarki po plecach chodzą. Wigilia bowiem tuż tuż, a tu niania morduje córkę państwa Puzyriewów, a potem ni z tego ni z owego cała rodzina po kolei umiera. I jeszcze inne dziwne rzeczy się dzieją, jak to zwykle w życiu bywa. Święteczna radość miesza się z okrucieństwem, chucią, opresją i śmiercią. Utwór jest niedługi ale wymagający – trzeba umieć rozbijać wyobraźnię, pozwolić sobie na „teatralne chuligaństwo”, ale nie można się obejść bez precyzyjnej koncepcji. Łatwo na niej polec, bo ludzi formalną i interpretacyjną swobodą. Oliver Frljić chyba takiemu złudzeniu uległ. Rzecz potraktował całkiem po wierzchu, za to w poczuciu, że tworzy widowisko z inscenizacyjnym rozmachem, kipiące pomysłami. Widowisko, które odbywa się pod wypisanym z tyłu sceny, nie do końca w całym kontekście zrozumieliśmy, hasłem – „Teatr to opium dla ludu”. Czy to nawiązanie do baletu, na którym bawili rodzice, gdy niania odrąbała ich Sonieczce głowę siekierą? Czy wyraz marksistowskiej (lub całkiem własnej) walki z teatralną iluzją? Można tak, można tak.

Jakkolwiek by jednak było, opiumowych wizji ten spektakl nie dostarcza. I to raczej nie programowo. Nie ma też dramaturgicznego nerwu, który rozmywa się w rozwleczonych, spowolnionych i na dobitkę powtarzanych sekwencjach, niepotrzebnie wydłużających zwarty i dobitny w swoim obrazowaniu utwór. Zgodnie ze wskazówkami autora na środku stoi wanna. W niej kąpią się przed Wigilią dzieci Puzyriewów liczące sobie od roku do lat osiemdziesięciu dwóch. Mogą to być też po prostu diabły – jak podpowiadają didaskalia. U Frljicia jest to stadko króliczków Playboya w staroświeckich pantalonach, najpierw kłębiące się w kąpielu, a następnie rozpierchające się i kryjące przed nianią, która każdą z panienek po kolei dopada i morduje. Długa sekwencja mordowania dziewczynek powtarza się dwukrotnie. Mechaniczne powtórzenia scen i zwielokrotnienie postaci Soni nie potęguje jednak wrażenia koszmaru – jeśli na taki efekt było obliczone. Raczej odślania reżyserską nieporadność. Retro-girlaski są w tym spektaklu wielozadaniowe: grają rolę zwierząt w leśnej scenie z drwalami, zgodnie ze swoim emploi wykonują też (nieunikniony) numer musicalowy. Wwiedieski umieszcza akcję w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku. Frljić – trudno powiedzieć. Ów estradowy występ przesuwa ją w czasy późniejsze, niż wskazywałyby elementy kostiumów rodem z przełomu wieków. A dosyć zaskakująca migawka chyba wojenna – z łapanki i rozstrzeliwania Żydów – nagle przenosi całą rzecz w jeszcze inny okres i wymiar. Wydaje się więc, że dozwolone są tu wszelkie skojarzenia. Wszystko wolno. Nie wiem zresztą, czy to nie jest główne przesłanie tego spektaklu. I czy nie tym, zamiast jakichś egzystencjalnych czy dziejowych dziwotworów, ono straszy.

W odróżnieniu od tej małodokrwistej produkcji autorski projekt Olivera Frljicia pod rzeczowym tytułem 25.671 stanowi twardy, brutalny konkret.

To spektakl interwencyjny, z butami (wojskowymi) wchodzący w sumienia widzów. Dotyczy jednej z najbardziej drażliwych i wstydlivych w pojugosłowiańskich dziejach Słowenii spraw – kwestii wymazanych (*izbrisanih*). 23 671 to liczba mieszkańców świeżo proklamowanej po rozpadzie Jugosławii w 1991 roku Republiki Słowenii, którym z racji niedzennego pochodzenia odmówiono słoweńskiego obywatelstwa, a co za tym idzie prawa stałego pobytu i wszelkich innych praw, zmuszając w krótkim czasie do opuszczenia kraju. Ten przejaw dotkliwego nacjonalizmu przez jakiś czas skutecznie przemilczano. Stanowił temat tabu. Jakkolwiek w minionej dekadzie problem coraz częściej pojawiał się na wokandzie, doprowadzono do zmian legislacyjnych i przywrócono wymazanym status prawny, sprawy tej dotąd należycie nie uregulowano. Stanowi też ona przedmiot żywych społecznych sporów. Spektakl Frljicia z małego Teatru Prešernovo w Kranju włącza się w ów spór i w nurt walki o pełną rekompensatę strat dla tysięcy poszkodowanych. Włącza się bezpardonowo, tonem zdecydowanym, krzykliwym. Stosuje niewyszukaną metodę, zakładając, że cel uświęca środki.

Już wchodząc do sali, widzowie dostają małą próbkę opresji: funkcjonariusze odbierają im dowody tożsamości (ulotki o tym uprzedzają). Przedstawienie składa się ze scen mających w prosty sposób uzmysłowić doświadczenia wymazanych. Grupa aktorów odgrywa zarówno brutalnych żołnierzy, jak i zastraszonych ludzi, którzy siedząc przed widzami, opowiadają o tym, jak z dnia na dzień zmieniało się ich życie, jak żyli w poczuciu coraz większego osaczenia i coraz nieznośniejszej wrogości ze strony przyjaznego dotąd otoczenia – sąsiadów, znajomych. Wszystko to na osobistej, intymnej nucie. Jest też scena improwizowana, jeszcze bardziej osobista. Aktorzy wdają się w gorącą dyskusję o tym, czy i jak głosowali w przeprowadzonym w 2004 referendum na temat ustawy, która miała stanowić podstawę prawną do regulacji kwestii wymazanych. Sprzeczą się i kłócą, wzajemnie oskarżając i usprawiedliwiając. Mówią to wszystko (podobno) od siebie, przedstawiając własne poglądy, wśród których nie brakuje też tonów zdecydowanie nacjonalistycznych. Mamy więc małe forum dyskusyjne – społeczeństwo w mikroskali. Cała rozpisana na głosy opowieść o krzywdzie stanowi jednak tylko przygrywkę do kulminacyjnego elementu akcji.

Po owej lekcji pogładowej zapalają się światła, kończy się teatr, a zaczyna działanie bezpośrednie. Najpierw zbiórka pieniędzy na poszkodowanych. Każdemu podtyka się zaczepony na kiju kapelusze. (Teatr założył specjalne konto, gdzie gromadzi się zbierane fundusze). Potem okazuje się, na co potrzebne były nasze dowody tożsamości. Wzywa się bowiem widzów, aby w geście solidarności pozwolili zniszczyć swoje dokumenty, które posegregowane czekały na ewentualne pocięcie. Atmosfera robi się napięta. Czuć rozterki widzów i ich płochliwe kalkulacje. Zgłaszają się pierwsi chętni. Podają numer depozytu, aktor odczytuje nazwisko właściciela dowodu, po czym uroczyście tnie nożyczkami plastikową kartę. Pojawiają się też pierwsze wyrazy sceptycyzmu i głosy sprzeciwu wobec emocjonalnego szantażu. Na pytanie z sali, czy aktorzy też zniszczyli swoje dowody tożsamości, z ociąganiem przyznają, że nie (przypomina się tu Augusto Boal, któremu po jednym z jego wczesnych wystąpień widzowie dali karabin i kazali iść ze sobą na akcję). Niektórzy widzowie płaczą ze wzruszenia, inni mocno się dystansują i irytują. Po dłuższym czasie, kiedy pula solidarnych wyczerpuje się, a emocje przygasają, następuje zakończenie. Na scenę z odpowiednim anonsem zostaje wprowadzona kilkuosobowa rodzina wymazanych. Stają jako wyrzut sumienia, podczas gdy widzowie krzątają się wokół nich, wyszukując swoich dokumentów rozłożonych na scenicznych deskach. Wiele osób

podchodzi do tych ludzi, żeby uściśnąć rękę i porozmawiać. Potem, w kuluarach, potwierdza się podejrzenie, że to był humbug. Rodzinę grała grupka aktorów.

Pojawia się więc przy okazji tego przedstawienia zupełnie podstawowe pytanie o granice manipulacji w teatrze, o cel uświęcający środki, o nieuczciwe wygrywanie ludzkich emocji. Niektórzy się po nim oburzali, inni całkowicie Frljicia usprawiedliwiali, tłumacząc, że przecież teatr zawsze polega na manipulacji, a ludźmi trzeba czasem mocno potrząsnąć. Można było się tym bulwersować, poczuć się oszukany, albo powtórzyć za Žižkiem i całą plejadą filozofów, że „nic nie jest takie, jakim się wydaje”, i już. Ale można też było sobie po prostu życzyć, żeby owa manipulacja (skoro już była potrzebna) odbywała się z użyciem mniej grubych środków.

Sebastijan Horvat

Paradoksalnie, przedstawienie sztuki jak najbardziej społecznie i ideologicznie zaangażowanej – *Matki* Bertolta Brechta – ulokowało się na przeciwległym biegunie wobec wszelkich prób agitprop. Sebastijan Horvat maksymalnie śrubuje w nim brechtowski efekt obcości i wielorako dystansuje widzów do postaci, czasu i treści sztuki. Stara się też zachować formę *Lehrstück*, nadając przedstawieniu roboczy, próbny, na poły prywatny charakter. Reżyser z oddalenia, ale z uwagą przygląda się zjawisku i mechanizmowi rozbudzania i rozwoju świadomości społecznej, biorąc w nawias propagandową warstwę utworu, który mówi o początkach ruchu robotniczego w Rosji. Pierwszy poziom dystansu buduje w tym spektaklu osoba Klemena Slakonji, znanego telewizyjnego prezentera i parodysty, który w Narodowym Teatrze w Lublanie występuje gościnnie właśnie w roli prezentera, wprowadzającego w treść sztuki, przedstawiającego postać Pelagii i zabawiającego widzów swoją osobą, śpiewem i monologiem. Jego introdukcja się przedłuża, jako że akcja nie może ruszyć z miejsca – matka nie wygłasza pierwszej kwestii, której się już oczekuje, którą się jej podpowiada, odczytuje po raz kolejny ze scenariusza. Siedzi kamienna i milcząca. Odzywa się dopiero po długim czasie, kiedy zdołała już wszystkich przekonać, że pozostanie bierna i niema, a inni będą za nią mówić i grać. Stopniowo jednak osobowość Pelagii rozwija się i wypełnia pustą teatralną przestrzeń, aż do pełnego nią zawładnięcia w końcowym długim monologu. Rekwizytów w spektaklu niewiele, pojawiają się nieliczne, czysto funkcjonalne, żeby wesprzeć doraźnie budowane działania. Tylko wielkie wahadło, które w pewnym momencie zostaje wprawione w ruch i odlicza czas, oraz muzealne gabloty, które wylaniają się z głębi sceny, mają symboliczny charakter. Gabloty tworzą kolejne piętro dystansu, historyczny pryzmat, przez który patrzy się na dzieje prostej kobiety, która krok po kroku angażuje się w bolszewicką rewolucję, na kształtowanie się jej osobowości i na rewolucyjną ideowość sprzed stulecia, zadając sobie pytania, czy ten proletariacki zapał, determinacja, przekonanie, że można i trzeba własnymi rękami zmieniać, przekształcać świat, należą do muzealnych skamielin, czy są w tym żywe elementy, których nie należy lekceważyć. Horvat niczego nie przesądza. Rozważa. Sumiennie, krok po kroku przedstawia dzieje Własowej – pierwsze rozmowy z synem, który uświadamia jej ucisk klasowy i konieczność oporu, lęk o jego i własne losy, zaangażowanie wynikające wyłącznie z matczynej miłości, mózół nauki czytania i pisanie, ideologiczne dyskusje, a po ujęciu syna coraz bardziej zdeterminowaną i zdeklarowaną walkę. Spektakl w swoim wyciszeniu wydaje się nieefektywny i nieco nużący. (Przywodzi na myśl spektakle Johana Simonsa sprzed dekady, choć jest znacznie mniej żywiołowy, ruchliwy i gadatliwy). Jego powściągliwość i namysł działają nie od razu, za to okazują się nośne na dłuższą metę.

Jaka Andrej Vojevec

Temat funkcjonowania w dzisiejszym drapieżnym, cynicznym świecie wolnego rynku pojawia się w sztuce *Vaje za tesnobo (Lekcje lęku)* Vinko Möderndorfera w reżyserii Jaki Andreja Vojevca, wystawionej przez Teatr Stalno z trudem funkcjonujący w Trieście, gdzie Słoweńcy stanowią etniczną mniejszość. Na zapleczu sceny, zagraconym starymi meblami i zużytymi przedmiotami, które wciąż się przearanżowuje odpowiednio do zmian miejsca akcji, przedstawia się równoległe i krzyżujące się losy kilkunastu postaci, znajdujących się u góry i u dołu ekonomicznej drabiny, krzywdzących i krzywdzonych, bezwiednie od siebie zależnych. Proste historie zostają pocięte na kawałki i rozrzucone. Odgrywa się je w krótkich scenkach, aż kawałki złożą się w całość. Przyjacielskie kolacyjki i poufałe rozmowy właściciela przedsiębiorstwa, cynika i sybaryty, z coraz wyżej awansowanym młodym menedżerem okazują się pokrętną formą dobierania się do jego młodej żony, którą ostatecznie mąż będzie staremu stręczył. Przyjaźń dwóch robotników pracujących przy jednej taśmie skończy się zwolnieniem starszego, bo zaniża on młodemu normę. Sprzątaczką z przedsiębiorstwa potentata nieodwołalnie straci pracę, ponieważ ambitny menedżer oszczędza, obcina etaty i wprowadza do firmy outsourcing. Młode osierocone dziewczę z prowincji, spróbowała szczęścia w mieście, doświadczyła pracy w agencji towarzyskiej, wraca z niczym do domu. Wszystko to opowiedziane bez sentymentu, w trybie automatycznej, fabrycznej maszyny szybko zmieniających się, jakby napędzone improwizowanych scen, rozgrywanych jednak z precyzyjną rodzajowością. Krótko, zwięźle i dosadnie.

Mateja Koležnik

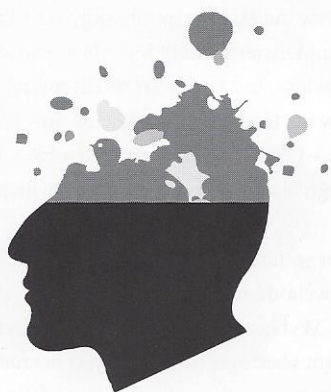
Przedstawień o wydzwiku społecznym, pośrednio lub wprost odnoszących się do kondycji ludzkiej w warunkach wolnego rynku i ekonomicznej dominacji, pojawiło się na festiwalu więcej. Warto wspomnieć o ponadczasowo brzmiącym dramacie *Jan Gabriel Borkman* Ibsena w reżyserii Matei Koležnik z Narodowego Teatru w Mariborze, godnym też zapamiętania ze względu na scenografię – funkcjonalny i metaforyczny maszyw schodów, które stanowią dach domu Borkmanów. Domu, w którym życie wyznaczył porządek wspinania się i dramatycznego upadku z drabiny społecznej. (Gabriel umiera na najniższym stopniu schodów). Nawet w *Mistrzu i Małgorzacie* Bułhakowa (reż. Janusz Kica), z tego samego teatru, na pierwszy plan zdaje się wybijać scena diabelskiej sztuczki z pieniędzmi w teatrze Variétés, którymi zostają obsypani nieprzytomni z ich pożądania

widzowie, wzbogacona jeszcze o dobrze dziś znany rytuał imprezy promocyjnej z rozdawaniem markowych prezentów. I właśnie w jej kontekście padają późniejsze pytania o moralność i Boga.

Jernej Lorenci

Zaczął się od czystego absurdu Ionesco, można więc zakończyć czystą formą i katastroficzną wizją Witkacego – *Szaloną lokomotywą* w reżyserii Jerneja Lorenci z Teatru Narodowego w Lublanie. Zwycięzca Grand Prix tegorocznego festiwalu. To przedstawienie ciekawe właśnie ze względu na formalne rozwiązanie. Siłę napędową i emocjonalną parę wytwarza w nim bowiem dźwięk i muzyka. Już pierwszy efekt jest akustycznej natury – palacz ociężale uderza szuflą w kawał metalu z zamocowanym mikrofonem, który przekształca odgłos w łomot sypanego węgla. Akcja rozgrywa się tuż przed widzami, na małej platformie ledwie mieszczącej dwa pianina. Przy nich niespiesznie zasiadają palacz i maszynista, dwaj ukrywający się przestępcy, którzy chcą szaleńczo rozpędzić pociąg i doprowadzić do metafizycznej katastrofy. I zaczyna się jam session. Najpierw rozgrzewka, potem dialog pianin, z powoli narastającym tempem, z wzajemnymi wyczuwaniem się, podpuszczaniem, przejmowaniem prowadzenia, z męską rywalizacją o kobietę, w której obydwa się kochają. Muzyczne motywy powtarzają się coraz szybciej, wprowadzając obydwa w ekstazę. Transowe zapatrzenie udziela się też grupce barwnych pasażerów, która próbowała wcześniej powstrzymać szaleńców i która już zawczasu pożegnawszy się z życiem, z nieobecny wzrokiem usiłuje teraz utrzymać równowagę na małej platformie. Po czym nagle wszystko ustaje. Nie ma kosmicznej eksplozji. Jest cisza. Nieco zażenowana i zdziwiona, bo plan kolejowej hekatombie zakończył się pospolitym wypadkiem i prozaicznym dotkliwym bólem. Maszynista ze zdziwieniem ogląda swoje wybebeszone wnętrze i przygląda się własnemu umieraniu. Wśród ofiar krząta się rzeczowo dziwna para jakby jaskiniowych ludzi. Z wieku szalonej techniki cofamy się w pierwotny porządek. Zbiorowa sekwencja spektaklu wypada nieco słabiej od pianinowego sparringu, w czym pewnie trochę winy Witkacego, bo sztuka w tej części staje się też mniej strukturalnie przejrzysta. Atutem przedstawienia jest natomiast z pewnością to, że przenosi rzecz w sferę wyrażanych muzycznie wewnętrznych emocji. Nie ruch maszyny jest tu ważny, tylko desperacki pęd imaginalności.

No cóż – jak zauważa Alja Predan – „sam Žižek nas nie zbawi, potrzebny jest jeszcze teatr”. ■



XX Międzynarodowy Festiwal Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych

15 marca – 4 kwietnia 2014
Teatr Powszechny w Łodzi
dyrektor artystyczny Ewa Pilawska