

## Świat pomalowany na czarno

Julian Beck, artysta, który miał doświadczenia związane ze śledztwami, procesami i uwięzieniem, jak mało który twórca teatralny, w swoich pamiętnikach napisał, iż nuda też jest formą więzienia. Nudę wywołuje w więzieniu wszystko: brak zajęć, rutyna, monotonia. To wszystko sprawia, że chce się wyć i człowiek zgodzi się na wiele, by ten stan przerwać i zmienić. Napisanie o spektaklu teatralnym, że swoją monotonią, dla widza połączoną z unieruchomieniem – usadzeniem, wywoływał uczucie bliskie nudzie i powodował chęć wyrwania się z tego stanu, nie bywa raczej odbierane jako komplement.

Jednak w przypadku *Reykjavíku '74* Marty Sokołowskiej w reżyserii Katarzyny Kalwat w Teatrze im. Wilama Horzycy w Toruniu siedząc na widowni, właśnie to czułam. Na dodatek towarzyszyła mi myśl: „niech to się wreszcie skończy”. Równocześnie jednak cały czas czułam, że mam do czynienia z bardzo dobrym spektaklem, który niezwykle sprawnie i świadomie dzieli rozmaite poziomy narracyjne, w którym wszystkie elementy są znaczące i wzajemnie się uzupełniają.

Postać Juliana Becka przywołałam na początku nie tylko z tego powodu, iż łączył sprawy więzienia z nudą. Całe swoje życie poświęcił tworzeniu teatru zaangażowanego, który byłby w stanie nie tyle przemówić do widza, co spowodować, by widz zaczął czuć to samo, co postaci, które pokazywane są na scenie. „If I could tell you, I would let you know. If I could take you out of your wretched mind. If I could turn you on” – powtarzały w pierwszej scenie *Paradise Now* postaci zwracające się wprost do widzów. To, czego tak usilnie pragnęli artyści The Living Theatre, udało się twórcom *Reykjavíku '74* na małej scenie Teatru im. Horzycy. Stworzyli taką sytuację, w której fizycznie i umysłowo dało się poczuć opresję, której monotony i absurdalny nacisk jednych postaci na drugie stał się trudny do zniesienia, przynajmniej dla mnie. Osiągnęli coś bardzo interesującego: nie tylko opowiedzieli o opresji, ale stworzyli także w ramach sytuacji teatralnej ekwiwalent tamtej sytuacji fizycznie/psychicznie odczuwalny przez widzów. Stąd moja chęć natychmiastowego wyrwania się, nieuczestniczenia w czymś tak bardzo dręczącym.

Marta Sokołowska wzięła na warsztat autentyczną historię przestępstwa sądowego sprzed czterdziestu lat z Islandii. Historia jest ponura, smutna i tragiczna. W krótkim czasie w tej samej okolicy zaginęło dwóch mężczyzn. Nie znaleziono nigdy ich ciał, żadnych dowodów, nawet poszlak, więc nie było pewności, co się z nimi stało. O domniemaną zbrodnię został oskarżony młody człowiek z drobnymi przestępstwami na koncie (handlarz trawką), jego dziewczyna, która dopiero co urodziła ich dziecko oraz czworo ich znajomych. Jedynymi dowodami były ich własne zeznania, w których przyznawali się do winy, a które zmieniały się w trakcie „śledztwa”, co więcej, wzajemnie się wykluczały. Tej sprawy nigdy nie rozwikłano, a domniemani przestępcy dostali wyroki od półtora roku do szesnastu lat więzienia. Obecnie syn głównego „sprawcy” walczy w sądzie o oczyszczenie imienia nieżyjącego już ojca. Od widoku jego twarzy na dużym ekranie, zamykającym przestrzeń sceny, rozpoczyna się ten spektakl. Sokołowskiej i Kalwat zdaje się nie interesować to, co „naprawdę” stało się z dwoma zaginionymi Islandczykami. To, że „prawda” jest dla nas nieprzenikniona, uzmysławia właśnie ta pierwsza scena. Na ekranie widzimy twarz człowieka mówiącego do nas po islandzku, w języku, który brzmi egzotycznie i którego nie sposób zrozumieć, tak dalece nie przypomina żadnego innego, popularnego, europejskiego języka. Fakt, że po chwili aktor Tomasz (Tomasz Mycan) odczytuje z kartki to, o czym mówi chłopak, nie zmienia pierwszego wrażenia – poznać tego, co się wydarzyło, już się nie da – nie można tego zrozumieć.

Sprawa tamtych domniemanych zbrodni pojawia się w przedstawieniu tylko momentami za sprawą dwóch postaci: Autora (Paweł Tchórzewski), który snuje mitologiczne i mitologizujące narracje o siłach natury odpowiedzialnych za porwanie obu mężczyzn, oraz Żony jednego z nich (Jolanta Teska), która opowiada, jak to jest przez kilkadziesiąt lat czekać na męża. Skoro więc nie odkrycie prawdy o tamtych zaginięciach jest celem tego przedstawienia, to co?

Przestrzeń, w jakiej rozgrywa się *Reykjavík '74* jest bardzo wyraźnie niedookreślona – z jednej strony może to być zwykła sala prób, jaka znajduje się w każdym chyba teatrze: nie do końca uporządkowana, trochę zaniedbana, pełna rozmaitych papierów, z obowiązkowym stolikiem i krzesłami. Lecz ten stolik i krzesła wyglądają dość „oldschoolowo”, ich styl dobrze znany jest wszystkim, którzy pamiętają lata 70. Niedobitki takich mebli znaleźć można jeszcze z powodzeniem w różnych piwnicach i innych graciarniach. Styl mebli odsyła do czasów, w jakich rozgrywa się akcja przedstawienia. Ta podwójność planów i znaczeń jest bardzo charakterystyczna dla tego spektaklu – niemal każdy jego element pojawia się i przynależy równolegle do dwóch planów. Cały spektakl zbudowany jest na poruszaniu się po granicy pomiędzy aktorską prywatnością/rzeczywistością a tworzeniem postaci/kreacją. Dlatego *Reykjavík '74* mówi w takim samym stopniu o tamtym wydarzeniu, jak i o „pracy badawczej” nad przygotowaniem przedstawienia, procesie prób, wchodzeniu w postać i dochodzeniu do jej „prawdy”. Mistrzostwo tego spektaklu polega na swobodnym przechodzeniu z jednego planu do drugiego, lecz jedyną (choć może to aż tyle?) „prawdą”, jaką udaje się odkryć, jest prawda sytuacji sali teatralnej.

Inne elementy przestrzeni scenicznej nie tyle ukazują Islandię, co tworzą kontekst dla wczucia się w nią. Taką chyba rolę pełnią gigantyczne torby, jakich używa się do wywożenia gruzu, pełne jakichś sporych kamieni – odłamków skał z Islandii. Postać Autora chce, by inne postacie przynależące do planu „kreacyjnego”, to znaczy będące aktorami-postaciami „wczuły” się w prawdę tamtego miejsca, wchodząc w kontakt z materialnym świadkiem tamtej przestrzeni – miejsca, gdzie zginęli obaj mężczyźni, domniemane ofiary. Nie jest to jedyne materialne źródło poszukiwania prawdy. Dla aktorki Joli (Jolanta Teska) są nim zgromadzone tomy akt, które w postaci sporej góry teczek spoczywają na przeciwległym do skał skraju sceny. Te dwa elementy – niemi świadkowie zbrodni sądowej, wyznaczają źródła prawdy w tym przedstawieniu. Nałożone jest na to rozjeżdżanie się perspektyw narracyjnych: o ile Autora najbardziej zdaje się interesować prawda miejsca i historia zabójstwa, o tyle Jola przede wszystkim pragnie przekazać prawdę o procesie i ludziach, którzy stali się jego ofiarami. Tomasz/Sævar natomiast wydaje się głównie zainteresowany tym, czy udaje mu się przekazać prawdę o jego postaci. On też, do pewnego momentu, pełni rolę kogoś na kształt archiwisty zapisującego próby z jednej strony, z drugiej – badacza aktorskiego wyrazu, który przy pomocy kamery wybiera kadry obrazu, jaki jest równocześnie pokazywany na monitorze nad sceną. Dwoje pozostałych aktorów-postaci: Matylda/Erla (Matylda Podfilipska) i Bartosz/Komisarz (Bartosz Woźny) przynależy głównie do świata wewnątrz rzeczywistości przedstawionej, czyli do prezentacji islandzkiego śledztwa. I to od ich niby-prywatnej rozmowy na dobre rozpoczyna się przejście w plan opowieści.

Aktorzy grają w tym spektaklu jakby podwójne role. Pierwszym poziomem są oni – niby jako oni sami – stąd postacie aktorów na scenie zwracają się do siebie autentycznymi, prywatnymi imionami, są: Jolą, Bartkiem, Pawłem, Tomaszem, Matyldą. To ma nam dać do zrozumienia, że obserwujemy

„autentyczną” próbę teatralną, jedną z początkowych, kiedy komponowany jest dopiero spektakl, kiedy ciągle jest się na etapie poszukiwań, poruszania po obszarze, który Beck – w kontekście kreacji zbiorowej – nazwał „błotnistą dżunglą pomysłów”. Tu jednak mamy do czynienia z próbą zainscenizowaną, odegraną przed widzami, a aktorzy nie są nimi samymi, są postaciami, których tożsamość z aktorami chce się przy użyciu rozmaitych zabiegów podkreślić. Aktorzy zwracający się do siebie prywatnymi imionami są już „w postaciach”, noszą codzienne stroje z lat 70., ale takie, które przy odrobinie ekstrawagancji można by nosić także i dziś. Ciuchy zmienia jedynie Tomasz, który na początku ubrany jest wyraźnie współcześnie. Założenie przezeń kostiumu zbliżonego stylem do pozostałych ubrań jest bardzo wyraźnym znakiem jego niemal definitywnego wejścia w tym momencie w rolę Sævara. Ta przemiana Tomasza w Sævara wsparta jest w zasadzie jedynym tak mocno obecnym i znaczącym w spektaklu fragmentem muzycznym, który zarówno wprowadza klimat czasu, jak i widzenie świata w momencie rozpaczy: „when your whole world is black” – *Paint it Black*, The Rolling Stones.

Półprywatność widać też w grze aktorów, która w tym pierwszym planie naśladować ma zwykłe, niby-potoczne zachowania. Stąd jakieś nawiązania do prywatnych konfliktów, urazów, na przykład Matylda wybiega z próby na zaplecze wskutek wymiany zdań, która dla postronnego obserwatora wydawać się może całkiem bezpieczna. Taka niby-neutralna rozmowa między Matyldą a Bartkiem przeradza się w obnażanie mechanizmów przesłuchań i śledztwa. Bartek przysiadł się do Matyldy i pyta ją, czy pamięta, co robiła w nocy z 26 na 27 stycznia. Ona, jako aktorka Matylda, odpowiada mu, że przecież jest 14 stycznia, czy więc pyta ją, co robiła prawie rok wcześniej. Ta część sceny jeszcze przypomina przyjacielską pogawędkę dwojga znajomych. Ona odpowiada, że pewnie była w domu, on naciska – czy na pewno i co jej się wtedy śniło. Z każdą sekundą ta rozmowa zmienia się w natarczywe wypytywanie, powtarzanie kilka razy tego samego pytania, sugerowanie odpowiedzi. Absurdalność podsuwanych możliwych wersji tego, co się stało nocą, rok wcześniej, przestaje być po prostu jakąś wersją opowieści, staje się naprowadzaniem na to, co chce usłyszeć od Erli Komisarz.

Od tego momentu rozpoczyna się ta męcząca część spektaklu, która równocześnie stanowi jego największą wartość: niemal laboratoryjne pokazywanie, jak presja psychiczna połączona z przemocą fizyczną, manipulacją oraz monotonią tych samych pytań doprowadza do sytuacji, w których człowiek jest w stanie zgodzić się na wiele, przyznać się do niepopelnionych czynów, byle tylko wyrwać się z tego, w czym się znajduje. To, czemu zostaje poddana Erla, potem staje się udziałem Sævara i choć te sceny nie wnoszą już nic nowego do naszej wiedzy o tym, jak wygląda policyjne śledztwo, pozwalają nam jednak doświadczyć na nas samych uwięzienia w sytuacji niekomfortowej, choć dla nas przecież niegroźnej. Śledztwo przechodzi w sceny rozprawy sądowej, gdzie Jola staje się obrońcą Erli, a Komisarz – prokuratorem. Oboje każą nam oglądać po kilka razy ten sam materiał filmowy, wmawiając (to słowo wydaje się tu najadekwatniejsze) nam, co na nim widać i słyszeć (a w rzeczywistości widać niewiele). Oczywiście jest, że każde z kilkusekundowego fragmentu wyciąga to, co najlepiej pasuje do jej/jego wersji wydarzeń. I znów dziesiątki powtórzeń, które w połączeniu z natarczywie podawanymi wersjami tego, „co widać”, powodują, że widz już sam nie wie, co widzi i co ma o tym myśleć. Manipuluje się naszą percepcją i naszą zdolnością myślenia. My jesteśmy w teatrze, lecz to samo wydarza się (może się wydarzać) w prawdziwych salach sądowych i doświadczają tego ludzie, którzy rzeczywiście decydują o ludzkim życiu, a nie tylko mają przyjąć, jaka z wersji opowieści jest najbardziej przekonująca.

Po scenie sądowej postaci jakby zaczęły wyślizgiwać się z rzeczywistości Islandii i wracać do realności próby teatralnej, znów do jakichś prywatnych rozgrywek, na przykład czy Bartek miał wzwód w scenie z Matyldą i jak ona na to zareagowała. Tę „prywatną prywatność” gasi bunt Joli, która przypomina, jako aktorka-postać, po co się razem zebrali. Przypomina postaci ofiar przestępstwa sądowego, których prawdziwe losy zostały naznaczone, jeśli nie zniszczone, procesem opartym na dowodach zaczerpniętych z przypomnianego złego snu. Ten adres wprost do widza jest rzeczywiście wstrząsający, przypomina, że to, o czym słuchaliśmy, to rzeczywista ludzka historia.

Ten spektakl ma trzy finały, co początkowo trochę mnie raziło, lecz miało swoje uzasadnienie w planie spektaklowym. Najpierw Erla, siedząc tyłem do widzów i grając prostą melodię, zamyka historię ze świata przedstawionego. Po niej pojawia się Autor, który przez cały spektakl pełnił bardziej rolę obserwatora niż uczestnika zdarzeń, czasem tylko nad wyraz irytującego, kiedy z maniackim uporem podrzucał jako dowód? inspirację? na stół skalną bryłę. On zamyka wątek dochodzenia do tego, jak było i co się zdarzyło. Jako ostatni na scenę wychodzi Sævar/Tomasz, który nie tyle pointuje i odpowiada, co zastanawia się, czy można w ogóle w teatrze przedstawić prawdę o innym człowieku.

Z lewej strony sceny, wzdłuż ściany umieszczone są wertykalnie wąskie paski luster ustawione pod różnymi kątami. Przez cały spektakl można w nich obserwować i fragmenty sceny, i widowni, ale nie sposób przy ich pomocy uzyskać całego obrazu. Choć lustro odbija dokładnie, to i tak jego obraz kłamie. To najtrafniejsza metafora tego, co można było przez dziewięćdziesiąt minut śledzić na scenie Teatru im. Horzycy. *Reykjavík '74* to po prostu kawał znakomitego teatru i przykład na to, że nie zawsze znakomity spektakl musi wywoływać uczucie przyjemności i zadowolenia, czasem bardzo męczy i to też jest dowodem, że teatr potrafi dobrze działać.

25-01-2017

Joanna Ostrowska

*teatralny.pl*