

## Przez nie-miejsca do utopii

**Reżyserka Judyta Berłowska w projekcie Mazagan. Miasto w taki sposób eksperymentuje z opowieścią o budowaniu domu na obczyźnie, utracie i poszukiwaniu swojego miejsca na ziemi, by część tych doświadczeń przenieść wprost na widza.**

Średniowieczne miasto twierdza Mazagan zostało wzniesione przez Portugalczyków na zachodnim wybrzeżu Maroka dla ochrony przybywających z Europy kupieckich statków. Zaszczepieni na tkance obcego kontynentu mieszkańcy żyli wspomnieniem swojej dawnej ojczyzny, której świetność z czasem zaczęła podupadać. Chwiejne status quo tego dziwnego tworu administracyjnego utrzymywało się do czasów oświecenia. Wreszcie, pod wpływem kryzysu politycznego i gospodarczego w Portugalii oraz w samym Mazaganie, twierdza stała się celem wojsk marokańskich. Mieszkańcy ewakuowali się na statkach, by po przepłynięciu Atlantyku założyć miasto Mazagan w Brazylii. Tak w telegraficznym skrócie można streścić tło historyczne tekstu Mazagan. Miasto Beniamina Bukowskiego i spektaklu w reżyserii Judyty Berłowskiej. Celowo nie poświęcam faktom historycznym wiele miejsca, ponieważ opowieść o "mieście, które przepłynęło Atlantyck" jest dla twórców jedynie pretekstem do rozważań na temat tożsamości zakorzenionej w przestrzeni. To przestrzeń gra tu główną rolę; przestrzeń rozumiana metaforycznie jako "miasto" czy "dom", a także jako granica między tym, co publiczne, a tym, co prywatne.

Twórcy szukali inspiracji w doświadczeniach rezydentów nietypowych "domów". Wchodząc m.in. do toruńskiego zakładu karnego, domu pomocy społecznej oraz domu dziecka, metodami pedagogiki teatru pytali rezydentów o kwintesencję domu. Przestrzenie takie można uznać za nie-miejsca w duchu definicji Marca Augé; nacechowane poczuciem tymczasowości, posiadające nie mieszkańców, lecz rezydentów, użytkowników przestrzeni, którzy mają lub mieli swoje prawdziwe domy gdzieś indziej, choćby w wyobraźni. Jednak dłuższa egzystencja w nie-miejscu psychicznie wyniszcza człowieka, uniemożliwia mu normalne funkcjonowanie i budowanie załączków - nawet prowizorycznej - wspólnoty. Przestrzenie te wymagają oswojenia, by ich użytkownik mógł się w nich zadomowić, czyli stać się pełnoprawnym mieszkańcem. Osobiste pamiątki, bibeloty, dziecięce rysunki na ścianie czy kwiatki w doniczce stają się wtedy artefaktami, za pomocą których można przekształcić nie-miejsce w miejsce. Uczestnicy warsztatów z twórcami spektaklu dzielili się także pozamaterialnymi sposobami osvajania przestrzeni, takimi jak osobiste rytuały wyniesione z domu, wstawanie o określonej porze dnia czy śpiewanie piosenek kojarzonych z czasem dzieciństwa. Wypowiedziami uczestników warsztatów inkrustowany jest cały spektakl - pojawiają się to jako głosy z offu rozlegające się na początku, to w rozdawanych widzom listach rzeczy niezbędnych do zbudowania miasta. Fotografie dzieci z domu dziecka rozstawiają aktorzy na stolikach i półkach, zadomawiając się w przestrzeni scenicznej. Impresje zebrane podczas społecznych konsultacji zastąpiły odautorskie spostrzeżenia samego Bukowskiego - który również brał udział w warsztatach organizowanych przez Teatr Horzycy.

Forma spektaklu jako kameralnego dzieła, które można zaprosić do prywatnego mieszkania, na szóstkę aktorów, rekwizyty w walizkach i ścieżkę dźwiękową odtwarzaną z przenośnych magnetofonów, wynika bezpośrednio z jego nomadycznej tematyki oraz metod zbierania inspiracji. Mazagan zadomawia się podczas premiery we wnętrzu toruńskiej kawiarni "Pers". Aktorzy siadają na krzesłach otaczających stół, wyznaczający centrum "sceniczną" przestrzeni. Zachęcają widzów, by zajmowali miejsca dookoła stołu, przyzwyczajając ich tym samym do braku klasycznego podziału na scenę i widownię i odbioru spektaklu w bezpośredniej bliskości twórców. Z początku ich gesty wobec widza są nieinwazyjne i przyjazne: podanie ręki, zapraszające odsunięcie krzesła i uśmiech. Dzięki

temu pierwszą część opowieści o Mazaganie ogląda się jak baśń. Jednak widz jest z poczucia bezpieczeństwa systematycznie i skutecznie wyrwany. W scenie obiadowej aktorzy najpierw rozdają widzom talerze i łyżki i nalewają im prawdziwą zupę - tylko po to, by za chwilę uczynić ich świadkami bardzo prywatnej małżeńskiej awantury, w dodatku z wątkiem kwantowym w tle. Świetnie przeprowadzona jest również scena, w której Wojciech Jaworski oraz Joanna Rozkosz zaczynają się oddawać zmysłowym uniesieniom w rytm głośnej elektronicznej muzyki. Aktorzy nie muszą wcale zdejmować ubrań - szok u widza bierze się nie z samego faktu nagłego wprowadzenia erotyki, lecz z tego, że dzieje się ona dosłownie przed jego nosem. Aktorzy na wiszącą w powietrzu konsternację reagują wyzywającym lekceważeniem i zaczynają tarzać się na stole, zanosząc się śmiechem. "To jest nasza przestrzeń, nie przejmujemy się żadnym oburzeniem" - zdają się mówić tym zachowaniem. Widz wpada w osłupienie, zdając sobie sprawę z tego, że początkowe uprzejmości ekipy aktorskiej służyły nie tyle ustaleniu zasad współistnienia w jednej przestrzeni, co uśpieniu jego czujności. Kompletne wyrugowanie pozycji widza i szacunku do jego odczuć w tej scenie okazuje się metaforą wojny i uraty schronienia przez mieszkańców Mazaganu. Wyobrażam sobie, jak mocno może ten gest wybrzmieć nie w przestrzeni kawiarni, a w prywatnym mieszkaniu, z finiszem na stole, przy którym je się rodzinne obiady.

Aktorzy z równą czułością traktują opowieści torunian użyte w materiale źródłowym spektaklu, jak i mikrohistorie postaci przewijające się przez dramat. Każdy z zespołu jest anonimowym narratorem, na potrzeby chwili wcielającym się w figury będące świadkami upadku miasta Mazagan. Pojawiają się więc między innymi szalony król Józef I (liryczno-absurdalny Niko Niakas) i manipulujący nim Markiz, oraz zapatrzeni w siebie komendanci sprawujący władzę w mieście. Oprócz wspomnianych już wcześniej Rozkosz i Jaworskiego na szczególną uwagę zasługują Anna Magalska, zwłaszcza we fragmencie Poematu o zburzeniu Lizbony Voltaire'a, oraz niezwykle energetyczna Mirosława Sobik.

Energia zespołu, jego czujność na siebie nawzajem oraz na widza jest spoiwem spektaklu, pozwalającym na błyskawiczną zmianę nastrojów, od liryzmu, przez satyrę, do trzymania widza w opresji, co jest łagodzone ponownie liryzmem. To właśnie dzięki tej energii drobne niedociągnięcia techniczne, takie jak nie dość płynne ogrywanie rekwizytów, nie skupiają na sobie uwagi. Wyjątkiem zdaje się tu scena "prasowego" komentarza Arkadii Luzytańskiej. "Debatujemy o literaturze, piszemy eklogi, zwalczamy barokową ozdobność" - głoszą aktorzy, opasując przestrzeń gry złotymi zwojami, po których przesuwają się zabawne prasowe nagłówki opisujące sytuację osiemnastowiecznej Portugalii. Poza skojarzeniem z paskami informacyjnymi znanymi z telewizji publicznej, zwoje nie wnoszą do sceny zbyt wiele (może inny byłby efekt, gdyby "paski" opasywały także publiczność?) i wydają się przeszkadzać aktorom.

Dzięki intensywności gry i omawianym eksperymentom na widzu publiczność pod koniec niewiele ponadgodzinnego spektaklu dzieli z mazagańczykami poczucie dobijania do brzegu po męczącej podróży. Końcowe słowa dramatu wybrzmiewają gorzko: oto wygnani Portugalczycy będą musieli podporządkować sobie kolejną grupę - nie muzułmanów, nie mieszkańców swojego miasta, nawet nie ludzi z publiczności - tym razem będą to Indianie, w kolejnym krwawym rozdziale historii. Zachwyceni perspektywą odbudowy miasta, nie zważają na kwestię tubylców, zbywając ją kurtuazyjnym "nie szkodzi!". W poszukiwaniu kolejnej utopii, której wizja wznosi do gwiazd, sięgną znów po przemoc. Ale to samo zrobili przecież jako autorzy spektaklu, bezczelnie budując sceny na dyskomforcie widza. Mimo wszystko uważam, że dla takiego efektu warto było poświęcić te kilka minut niepokoju.

**Karolina Rospondek**

Teatr

17 lipca 2019