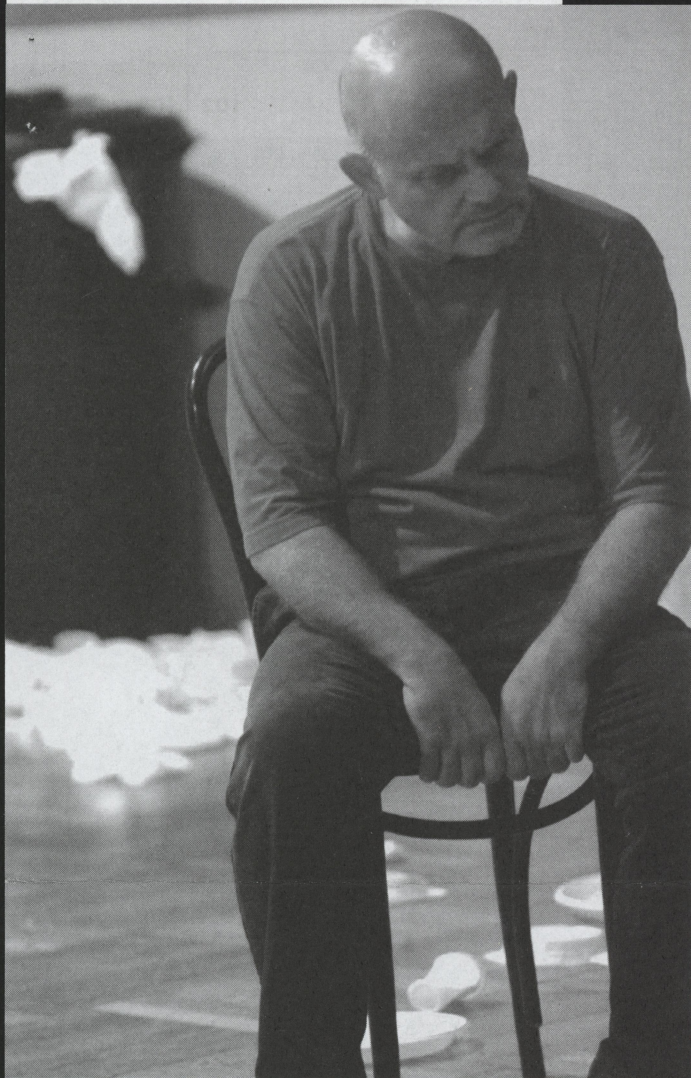


Opcje

Katowice
12-2006
KW. / Nr 4



Blackbird, reż. G. Kania
Teatr Dramatyczny w Warszawie

Lot w ciemności nocy

Grażyna Kania jest jedną z najbardziej uzdolnionych polskich reżyserów, choć w kraju pojawia się niezbyt często. Podobnie jak Maja Kleczewska, Agnieszka Olsten czy idąca w ich ślady, choć przecież szukająca swojej drogi, Monika Pęcikiewicz — nie boi się stawiania ostrych, nie zawsze wygodnych pytań i bolesnych diagnoz. Wiwisekcja rzeczywistości, której dokonują wymienione reżyserki — choć nie tylko one, bowiem teatr polski przeżywa prawdziwe obłąkanie młodych kobiet, świetnie wiedzących, czego oczekują od teatru i traktujących go jako bezwzględne narzędzie — nie uwzględnia taryfy ulgowej. Ich spektakle są często o wiele okrutniejsze w wymowie niż te wyreżyserowane przez mężczyzn. Dlatego niekiedy budzą oburzenie, niechęć, niezrozumienie. Okrucieństwo nie oznacza jednak braku autentycznych emocji, pogłębionych sylwetek i trafnych rozpoznań ludzkiej natury. Nawet

jeśli są one pokazane powściągliwie lub w przerysowaniu czerpiącym z popkulturowych schematów, które upraszczają rzeczywistość — jak w spektaklach Mai Kleczewskiej, w których wciąż obecny jest człowiek i jego wewnętrzny, nieustannie niszczone i kompromitowany mikroświat, czy u eksperymentującej z formą, nieobawiającej się igrzać z widzem Agnieszki Olsten. Jednak tyle samo zbliża Kanię do innych młodych reżyserów, ile od nich oddala. Skończyła PWSFTViT w Łodzi (wydział aktorski) i Akademię Teatralną im. Ernsta Buscha w Berlinie, zaś jako reżyser debiutowała przed siedmiu laty w berlińskim Schillertheater. Od tamtej pory zrealizowała w Niemczech wiele spektakli, w większości opartych na sztukach XX-wiecznych autorów (takich, jak Christa Bojczew, Edward Bond czy Ödön von Horváth). W Polsce reżyseruje rzadko —

jej najbardziej znaczące realizacje to *Beczka prochu* według Dejana Dukovskiego z gdańskiego Teatru Wybrzeże (polski debiut — 2002) oraz *Woyzeck* Büchnera z Teatru Polskiego we Wrocławiu (2004). *Beczka* zdobyła III nagrodę podczas 12. Międzynarodowego Festiwalu Kontakt w Toruniu (2002). Podczas tej samej edycji toruńskiego festiwalu Grand Prix nagrodzone zostały *Noże w kurach* według Davida Harrowera z węgierskiego teatru Katona Józsefa Színháza, wielokrotnego triumfatora Kontaktu, w reżyserii Petera Gothára. *Noże* to debiut dramaturgiczny Harrowera, po którego najnowszą sztukę — *Blackbird* — sięgnęła Kania. Przypadek?

W *Blackbirdzie* reżyserka kontynuuje temat przemocy, tak silnie obecny w *Beczce prochu*, lecz tym razem przeradza się on w misternie skonstruowaną psychodramę. Istnieje jednak rys wspólny dla *Noży...* i *Blackbirda* — to przypisana słowom władza nadawania znaczenia wszystkiemu wokół, także powracającej przeszłości. Młoda Kobieta, bohaterka *Noży...*, dzięki pismu, w którym wyraża swoje myśli, zyskuje tożsamość — pierwsze słowo, jakie napisze, to jej własne imię.

Historia opowiedziana w *Blackbirdzie* wydaje się nieporównanie bardziej osadzona w konkretnie wydarzeniach, o których rozmawiają postacie — Una i Ray. Ona przychodzi do niego po 15 latach. Tyle bowiem czasu minęło od wydarzeń, które odcisnęły niezatarte piętno na życiu ich obojga. Una miała wówczas 12 lat, Ray dobiegał czterdziestki. Ujrzał ją po raz pierwszy, gdy jej ojciec zaprosił go na grilla. Jak wyznaje po latach, zwróciła jego uwagę swoją powagą i widocznym osamotnieniem. Tak zaczął się dziwny, nieprzychylny związek dojrzałego (czy rzeczywiście?) mężczyzny z nieletnią — związek, który nigdy nie powinien mieć miejsca. Ich spotkania — najpierw jawne i niewzbudzające podejrzeń — przerodziły się w potajemne schadzki w miejskim parku. Sztuka Harrowera, a zwłaszcza spektakl Kani, to z pozoru opowieść o molestowaniu seksualnym i oskarżenie „tych zboczonych sukisynów”, jak określa ich sam Ray. Widzowie przychodzą, aby zobaczyć konfrontację dorosłej już kobiety ze swoim dręczycielem. Tak jest na początku. Una (Julia Kijowska) jest pewna siebie, zdecydowana i bezwzględna. Chce poznać prawdę, domaga się wyjaśnień. Pragnie zmusić Raya do rozmowy. Nie jest to proste. Ray (Adam Ferency) robi wszystko, by do tego nie dopuścić. Cały czas unika wzroku Uny, sam też stara się na nią nie patrzeć. Ich

rozmowa dotyczy z początku rzeczy blahych — jego pracy, miejsca, w którym się znajdują. Mimo wielu sugestii widzowie nie dowiadują się, czym Ray się zajmuje — pracuje prawdopodobnie w jednej z dużych korporacji, gdzie człowiek liczy się tylko o tyle, o ile jest przydatny dla firmy. Ray wielokrotnie podkreśla, jak wiele znaczy dla niego praca, zaznacza, że on przecież też ma prawo do normalnego i godnego życia. Gdy wychodzi uspokoić zaniepokojonych wizytą Uny pracowników, ona pospiesznie zdejmując płaszcz. Dzięki temu odsłania seksowną sylwetkę w krótkiej spódniczce i obcisłej bluzce, mocno podkreślającej jej spory, jędrny biust. Ray, widząc tę zmianę, natychmiast się wycofuje — stara się nie dostrzegać w swoim gościu kobiety, nie chce przypominać sobie minionych wydarzeń. Ponieważ nie reaguje na jej prośbę zamknięcia drzwi, Una zatrzaskuje je sama, wyciągając długą nogę i stojąc tak blisko Raya, że jej sterzący biust niemal dotyka jego piersi. I, jak w dominie, zatrzaśnięcie drzwi powoduje, że naczynia ułożone do tej pory w piramidkę na matowym białym ekranie z tyłu sceny spadają i rozsypują się z hałasem.

Przestrzeń gry to niewielki kremowy prostokąt wypełniony jedynie niezbędnymi sprzętami: z tyłu widać wspomniany już ekran, za którym czasem majaczą cienie jakichś postaci, na podłodze walają się plastikowe naczynia, w centrum sceny stoją stół i dwa krzesła, po lewej stronie — metalowa szafka na ubrania, po prawej — drzwi. Jasne światło gaśnie tylko raz, za sprawą jednego z niewidocznych pracowników, który włącza je najprawdopodobniej dla żartu (lub złośliwie). Panuje chłód i pozory porządku — zaburzonego przez stosy białych naczyń (ledwie zasygnalizowany w ten sposób wątek splamionych grzechem biografii). Przestrzeń jest bezosobowa, w niej zanurzone są jednak bardzo konkretne, zindywidualizowane postacie.

Przyszłście zobaczyć zemstę ofiary? Proszę bardzo — zdaje się mówić reżyserka, jednak to, co na początku wydaje się tak oczywiste, z upływem czasu staje się coraz mniej jednoznaczne. Bohaterowie zmagają się ze słowami, wyrzucają je z siebie niemal bez namysłu — choć niezwykle precyzyjnie — wciąż wzajemnie sobie przerywając. Byłe tylko nie pozwolić się ujawnić skrytym emocjom, byłe zdusić coś, co mogłoby się w każdej chwili wyłonić z tej szybkiej i zrytmizowanej wymiany zdań. Taka gra wymaga od aktorów ogromnego wysiłku — zarówno psychicz-

nego, jak fizycznego. Jednak starannie założone maski zaczynają powoli pękać, pojawiają się wzajemne pretensje, wśród których przeblýskuje prawda — jej rekonstrukcja należy już do widzów. Daje się dostrzec twarz człowieka — mężczyzny, który przed wieloma laty przechodził najprawdopodobniej kryzys. Wtedy poznał tę dziewczynkę — zbyt dojrzałą, jak na swój wiek, niemal dorosłą i — jak twierdzi Ray — doskonale wiedzącą, czym jest miłość. Wzbudziła jego pożądanie, ale i autentyczne uczucie, pełne czułości, wręcz totalne. Ona zaś — jak głupia dojrzewająca nastolatka, bardzo młodziutka i naiwna — zakochała się w starszym, doświadczonym mężczyźnie. Teraz wyrzuca Rayowi, że widząc, co się z nią dzieje, nie przerwał tej znajomości i pozwolił, by rozwijała się aż do dramatycznej kulminacji — w nadmorskiej miejscowości, w której oboje mieli wsiąść na statek i wyjechać do Holandii, gdzie mogliby razem zamieszkać. Po kilku spotkaniach w niewielkim hotelu Ray zostawił jednak Unę — wyszedł tylko na chwilę, ale długo nie wracał. Musiał ochłodzić, bo, jak mówi: „Potrzebowałem czasu. (...) Musiałem się napić. Dla kurażu. To przecież miało się stać rzeczywistością”. Ona zaś, szukając Raya, biegła po całym mieście. Aż spotkała starsze małżeństwo, które zabrało ją do siebie, powiadomiło jej rodziców i policję. Ona próbowała go bronić, wyznała, że w hotelu doszło do ich pierwszego zbliżenia (dzięki temu otrzymał mniejszy wyrok). Nigdy potem już się nie spotkali. Ray zaś sam oddał się w ręce policji. To, co działo się w ich życiu przez ten czas, pozostaje w sferze domysłów. On próbował zacząć życie od nowa, co podkreśla symboliczna zmiana imienia i nazwiska — akt przybrania zupełnie nowej tożsamości. Dla niej było to trudniejsze — została w tym samym mieście, żyjąc wśród wytykających ją palcami dzieci, potem rzucając się w wir miłosnych przygód. Choć Ray odmawia rozmowy, niebawem rolę się zmieniają — to ona chce wyjść, nie mogąc już słuchać o ich pierwszym spotkaniu. On jednak wreszcie pozwala sobie na zagłębienie się w przeszłość. Spokojnie i cicho opowiada o zakazaniu i zaskakującym dla niego samego uczuciu. Choć wcześniej byli wobec siebie ostry i agresywni, teraz są wyciszeni i zdecydowani, by odkryć prawdę. Pod koniec zaczynają się kochać. Jednak on odskakuje od niej, krzyczy, że to nie ma sensu. Zza drzwi słychać wołający Raya głos dorosłej kobiety. Do pokoju wbiega mała dziewczynka. Usiłuje przytulić się do niego, chce pomóc sprzątać, jest rozsz-

czebiotana i radosna. On odpycha ją gwałtownie i prosi, by zaczekała z mamą. Ona po jej wyjściu jest zbulsersowana, podobnie jak widzowie. Dociera do niej, że to nie jest jego córka. Nie chce wierzyć, że bolesna historia znów się powtarza. Ray tłumaczy: „Opiekuję się nią. Troszczę się o nią. Nigdy bym...”. Ona nie chce słuchać, jest przerażona. Ray wybiega. Ona zostaje sama. Słychać piosenkę *Blackbird* w wykonaniu The Beatles. Ściemnienie.

Interpretacja tego finału należy do widzów — czy zaufają Rayowi i jego dążeniu do nowego, uczciwego życia, czy też staną po stronie Uny, która widzi w nim tylko pedofila?

W przedpremierowych wywiadach reżyserka mówiła, że najważniejszy jest dla niej w *Blackbirdzie* wątek poszukiwania i konstruowania tożsamości. Wszystko w jej spektaklu wypływa ze słów, jakie padają między postaciami. Słowa odkrywają prawdę o nich samych, obnażają najmniejsze kłamstwo i niechęć mówienia do końca o tym, co boli. Ona raz jest ofiarą łaknącą zemsty, za chwilę — wyzywającą młodą kobietą, ale najbardziej przejmującą jest jeszcze inna Una — młoda, spragniona miłości kobieta, której życie w całości zdeterminowały wydarzenia z przeszłości, jakie miały miejsce za wcześniej, o wiele za wcześniej. A kim jest Ray? Czy rzeczywiście okrutnym i bezdusznym pedofilem, wciąż okłamującym nie tylko najbliższych, ale i samego siebie? Trudno orzec, która wersja samych postaci oraz ich opowieści jest autentyczna — może kilka jednocześnie? Kania odsłania tylko motywy kierujące bohaterami, przedstawia ich historię, w miarę upływu spektaklu ukazując coraz to nowy jej wycinek. Stopniując napięcie, niczego nie dopowiadając, nieustannie łamie schemat kata i ofiary, domagając się od widzów moralnej — choć nie tylko — oceny wydarzeń. To teatr przejmujący do szpiku kości, uciekający tak od publicystyki, jak dosłowności. Nieprzyjemny, ale mądry i wnikliwie przyglądający się ludzkiej kondycji. Teatr na dziś — męski, choć będący dziełem kobiety. Może warto więc, aby Kania częściej zaglądała do polskich teatrów?

Julia Hoczyk

Dawid Harrower: *Blackbird*. Reżyseria: Grażyna Kania. Tłumaczenie: Ewa Partyga. Scenografia: Sabine Mader. Teatr Dramatyczny w Warszawie. Premiera: 20 października 2006.