Teatr
Warszawa
7/8-17
M. / Nr 7/8

Ojciec odchodzi

AUTOR: **KALINA ZALEWSKA**

***Ojciec* wystawiony w stołecznym Ateneum** przez Iwonę Kempę to przejmująca, pozbawiona moralizatorstwa opowieść o demencji, w której przegląda się nasza epoka.

Florian Zeller, autor fars z powodzeniem granych na europejskich scenach, zajął się także poważniejszymi tematami. Można było się tego spodziewać, sądząc już po tytułach niektórych z nich, takich jak *Prawda* czy *Kłamstwo*, sugerujących, że autor roztrząsa bądź co bądź zasadnicze kwestie, tylko w lekkiej formie. I rzeczywiście – na przykład w często granej u nas *Prawdzie* (polska prapremiera w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu, w reż. Wojciecha Malajkata, 2013) autor pokazuje, że jedni kłamią spokojnie i metodycznie, niewiele się tym przejmując, a inni spalają się emocjonalnie; w *Kłamstwie* (polska prapremiera w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu, w reż. Michała Grzybowskiego, 2016) rozważa „dobre" powody usprawiedliwiające ukrywanie prawdy. W obu, zastanawiając się nad małżeńską zdradą, pokazuje alternatywną rzeczywistość, jaką tworzy; żywioł, w którym sprawca miota się, sam w końcu nie wiedząc, co jest prawdą, a co mistyfikacją. Zeller podejmuje w ten sposób jeden z motywów francuskiej kultury, która flirt uczyniła sztuką samą w sobie, odrywając go od etycznych zobowiązań. A zarazem uczciwie konstatuje, że z prawdą niełatwo się konfrontować. Wygodniej ją omijać i większość z nas zdecydowanie woli to rozwiązanie.

Dla kwestii rodzinnych traktowanych poważniej Zeller wybrał formę tragikomedii. Najpierw powstała *Matka* (2010), potem *Ojciec* (2012), który przyniósł mu Nagrodę Moliera. W obu dramatach autor uczynił tematem stan współczesnej rodziny, społeczne role dzisiejszych rodziców i sytuacje, w jakie zostają oni wepchnięci u schyłku aktywnego życia.

Matka to obraz samotności i rozpaczy kobiety, która wychowała dzieci, a teraz nie jest już potrzebna – ani mężowi, ani synowi i córce. Odchodzą oni budować nowe życie – mąż także, choć nie ma odwagi o tym powiedzieć. Matka, która, jak większość kobiet, kochała za bardzo, więc niezbyt mądrze, ma do nich pretensje, ale czy nie powinna ich mieć do siebie? W najlepszym, „produkcyjnym" okresie życia inwestowała w rodzinę, zamiast trzeźwo pomyśleć o sobie. Teraz zostaje sama, bo emocjonalnie „zawiesiła się" na innych, tymczasem spowszedniała mężowi, a dzieci zajęły się swoimi sprawami. Zgodnie z regułami natury, a także z dzisiejszymi normami.

Matka odkrywa straszną prawdę o braku emocjonalnej sprawiedliwości, a zarazem zaczyna się jej domagać. Zza jej dramatu wyłania się duch epoki i obraz współczesnej rodziny, urządzonej jak przedsiębiorstwo, gdzie wynagrodzenie pobiera się na bieżąco i zawsze można rozwiązać umowę o pracę. Nie przypadkiem Matka jest wypierana ze swojej roli i pozycji przez młodsze kobiety: kochankę męża, dziewczynę syna, wreszcie pielęgniarkę, która przywozi szpitalne łóżko. Tymczasem bohaterka ma niespełna pięćdziesiąt lat. Jednak niewidzialna ręka rynku zdecydowanie ją z niego wypycha.

W przeciwieństwie do farsowych bohaterek Zellera, Matka chce znać prawdę, ale nie umie sobie z nią poradzić. Systematycznie znieczula się farmakologicznie, choć co rano na nowo podejmuje walkę. W dialogi bohaterów autor wplata coraz więcej jej wypowiedzi, w których, niejako na marginesie prowadzonych rozmów, kobieta opowiada o swoim dramacie. Otoczenie nie zawsze na to reaguje, jakby nie zawsze ją słyszało, co łamie realistyczną konwencję. Daje też wieloznaczny efekt: dotarcia do wnętrza bohaterki, prezentacji jej osamotnienia i mówienia bez odzewu, a może i bez przytomności, innych, ale zarazem bez autocenzury, ujawniając wściekłość i ukryte pragnienia. Eksponuje ekspresję kobiet, ich sposób przeżywania świata, co tak dobrze i – bodaj jako pierwszy – sportretował Samuel Beckett w *Szczęśliwych dniach*. Zeller napisał świetną rolę. Francuska prapremiera *Matki* w Théâtre de Paris przyniosła odtwórczyni głównej partii Catherine Hiegel, przez lata związanej z Comédie-Française, Nagrodę Moliera dla najlepszej aktorki.

Autor skonstruował obie rodzinne sztuki w podobny sposób. Kolejne sceny są niejako wariantami poprzednich, jakby proponował kilka rozwiązań tej samej sytuacji, nie po to jednak, by dać szerszy wybór teatralnym twórcom. Przeciwnie, wszystko trzeba zaprezentować, każde słowo jest ważne. Stosując taki zabieg, Zeller konsekwentnie rozmywa realistyczne kontury rzeczywistości. Nie jesteśmy pewni, który z wariantów zdarza się faktycznie, a który jest projekcją myśli i przeżyć bohatera. Powstaje zapętlona rzeczywistość, co daje i ten efekt, że nierozwiązane problemy stale powracają, tylko w nieco innej formie.

Ojciec opowiada o demencji, która dosięga głowę rodziny. Tym razem odeszła żona. Bohater mieszka w Paryżu, nieopodal córki. Traci jednak orientację, czy jest u siebie, czy u niej. Nie rozpoznaje jej partnera i za każdym razem jest zdziwiony, że go widzi. Nie pamięta też kolejnych opiekunek i tego, co z nimi ustalił. Podejrzewa wszystkich wokół o kradzież zegarka, bo zapomina, gdzie go położył. To wszystko rodzi napięcia między nim a otoczeniem.

Zeller stawia nas wobec filozoficznych pytań, jeszcze poważniejszych niż w poprzedniej sztuce. Dotykamy tajemnicy życia, kiedy u jego schyłku – jeśli do tego czasu nie pokona nas któraś ze strasznych chorób – tracimy pamięć i świadomość, wracając do sytuacji dziecka, potrzebującego stałej opieki. Tracąc kontrolę nad sobą i naszą egzystencją, stajemy się zależni

od innych. Jak rodzice Hamma w *Końcówce* Becketta, którym bohater wydziela słodycze – trzymani w kubłach asenizacyjnych i całkowicie zdani na niego. Jak bohater przedstawienia *O twarzy. Wizerunek Syna Boga* Romea Castellucciego, niepanujący nad własną fizjologią, cały czas pod opieką syna. To najbardziej znane obrazy demencji, traktowanej u Zellera, podobnie jak u obu artystów, nie jak choroba, tylko jak stan bytu, końcówka właśnie.

W polskiej prapremierze *Ojca* autor i reżyserka Iwona Kempa przeprowadzają nas jednak nie tyle przez demencję, jak Castellucci, co przez proces dochodzenia do niej. Pokazują, co dzieje się z bohaterem, który coraz częściej zapomina i powoli zapada się w siebie. Cała uwaga skupiona jest na nim. To jego oczyma oglądamy świat. Temu służy podkład muzyczny, ilustrujący przeżycia André, wymyślony przez reżyserkę, i scenografia Justyny Elminowskiej, celowo pozbawiona znaków szczególnych. A także światło i subtelne projekcje Mateusza Wajdy.

Na dużej scenie stołecznego Ateneum stoją mleczne, półprzezroczyste ekrany imitujące ściany, stół i kilka krzeseł. Kiedy więc Ojciec podejrzewa, że jest w zupełnie innym pomieszczeniu, nie wiemy, czy ma rację, czy tylko tak mu się zdaje. Nie dostajemy żadnego widocznego potwierdzenia. Kiedy nie poznaje córki albo jej partnera – grają ich inni aktorzy. To wszystko wprowadza widzów w lekką konsternację. Po scenie kręci się sporo postaci i nie bardzo wiadomo, kim są. Mówi się o dwóch mieszkaniach, i tak naprawdę nie wiemy, w którym z nich przebywają bohaterzy. Być może jednak właśnie o ten efekt autorowi i reżyserce chodziło. O to, byśmy poczuli się zdezorientowani tak, jak sam André. Ciągle zadający sobie pytanie, gdzie jest i z kim akurat rozmawia. Kim jest dla niego osoba, która właśnie weszła do pokoju.

Marian Opania nie gra jednak zgrzybiałego starca, tylko inteligentnego i sprawnego fizycznie mężczyznę, dla którego to, co się z nim dzieje, jest zaskoczeniem. Wczoraj jeszcze pamiętał i rozpoznawał, dziś rzeczywistość wymyka mu się spod kontroli. Usiłuje ją uchwycić, ale robi fałszywe ruchy. Czasem brnie w zaparte, trzymając się swojej wersji zdarzeń i urządzając córce awantury, ją posądzając o brak pamięci i umysłowe niedomogi; czasem usiłuje wybadać, co wiedzą inni. Dzięki temu mamy na scenie dramatyczne i zmienne sytuacje. Widzimy jednak Ojca, który odchodzi, i nie ma na to żadnego ratunku, mimo że on też, podobnie jak Matka, łyka niebieskie pigułki.

Ojciec, jeśli jest w dobrej kondycji, potrafi być uwodzicielski. Kiedy pojawia się kolejna opiekunka, Laura (Paulina Gałązka), bohater jest wyraźnie pod jej urokiem. Czy powoduje to uroda dziewczyny, jej łagodność i pozytywne nastawienie, czy podobieństwo do jego młodszej córki, za którą tęskni – trudno zgadnąć. Przez chwilę widzimy, że André może być czarujący, jak nie przymierzając Opania śpiewający piosenki Jacques'a Brela. Kiedy indziej jednak bohater załamuje się nagle pod wpływem informacji, z którą wszyscy uporali się lata temu, a na niego spada jak grom. Widać, że grunt usuwa mu się spod nóg.

Aktor gra rolę Ojca w skupieniu, ale lekko i bez nadmiernej ekspresji. Pokazuje bohatera, który walczy o uwagę otoczenia, ma poczucie humoru, nie jest jednak pozbawiony wad. Szczęśliwie Zeller w obu sztukach napisał role mięsiste, dalekie od ideału, dbając o proporcje w rodzinnej dyskusji; tworząc znakomity, ale wcale nie najłatwiejszy materiał dla aktorów. Jego bohaterzy znajdują się bowiem w szczególnie trudnej sytuacji, która stopniowo pozbawia ich wszelkich atutów. Właściwy dobór środków wyrazu i wewnętrzna dyscyplina stawiają partię Ojca w rzędzie największych osiągnięć Mariana Opanii.

Najważniejsza dla bohatera jest oczywiście relacja z Anne, jego starszą córką (Magdalena Schejbal). To ona zatrudnia kolejne opiekunki, pamięta o proszkach, bierze go do siebie, kiedy orientuje się, że sobie nie radzi. Anne to, w interpretacji Schejbal, jedna z tych subtelnych, dobrze zorganizowanych kobiet, które sprawują opiekę dyskretnie, nie pokazując, jaki to ciężar. Między obojgiem toczy się jednak dziwna, choć dobrze znana, rodzinna gra. André stale wspomina jej młodszą siostrę, za którą tęskni. I stale je porównuje, wytykając starszej wady. Jak to ze spokojem mówi do Laury Anne, Ojciec „ma charakterek". Ale pewnego razu rzeczywiście doprowadza ją do pasji. Schejbal wychodzi wtedy na proscenium, niemal opuszczając sceniczne mieszkanie. Niejako prywatnie opowiada widzom, jak przyszła do śpiącego, bezbronnego Ojca i udusiła go własnymi rękami.

Doskonale wiemy, że nie byłaby do tego zdolna. Że to tylko napięcie, nerwy i emocje. Anne jest dobrą córką. Ma wielką cierpliwość i takt, w przeciwieństwie do Pierre'a (Przemysław Bluszcz), który szybko ją traci, mówiąc Ojcu, co o nim myśli. To samo powtarza potem jego zmiennik (Dariusz Wnuk). Komunikat pojawia się dwa razy, ale nie wiadomo, czy oznacza to potwierdzenie faktu, czy silną auto-

Ojciec, reż. Iwona Kempa, Teatr Ateneum w Warszawie (2017)

czytaj dalej

fot. Krzysztof Bieliński

Ojciec, reż. Iwona Kempa, Teatr Ateneum w Warszawie (2017)

sugestię, bo Ojciec wyczuwa zagrożenie ze strony partnera córki, z którym konkuruje o jej czas i uwagę. Wiemy jednak, że Pierre od początku namawia Anne, by oddała Ojca do domu opieki. Jest zły, kiedy trzeba odwołać zagraniczną wycieczkę, bo André pokłócił się z opiekunką. Uważa też, że jest on po prostu chory.

I Anne oczywiście ulega. Bo Pierre jest nowym partnerem. Bo to związek na dorobku, w który trzeba inwestować. Bo małżeństwo Anne także się rozpadło. Zresztą, kiedy Pierre przekonuje ją, że trzeba korzystać z życia póki czas, zapewne wielu widzów przyznaje mu w duchu rację. Tyle naszego, ile wyszarpiemy. Może Anne nie myśli dokładnie tak samo, ale na pewno nie chce stracić Pierre'a. Jak to się mówi – chce sobie ułożyć życie.

Dobra córka – pod naciskiem mężczyzny, a tak naprawdę epoki, odsuwającej od siebie prawdę o odchodzeniu i starości, unikającej konfrontacji z nimi i traktującej je jak chorobę, którą się leczy – robi się trochę mniej dobra. Może zresztą od początku liczy się z taką możliwością? Bo co oznacza opowieść o nowym narzeczonym i wyjeździe do Londynu, zaserwowana Ojcu w jednej z pierwszych scen? Czy Anne nie przyzwyczaja go powoli do tego, że w końcu niemal zniknie z jego życia i będzie go odwiedzać w niektóre weekendy? Przysyłając widokówki z Londynu, nie po to jednak, by jak Amelia z filmu Jeana-Pierre'a Jeuneta sprowokować własnego ojca do podróży... Może także dlatego Anne ma zmienniczkę (Małgorzata Mikołajczak/Paulina Kondrak), która potrafi zachować się nonszalancko i szorstko wobec Ojca.

To wszystko stawia kwestię rodzinnych powinności w zupełnie innym świetle niż kiedyś. Dzieci wolą raczej zarobić na opiekę nad rodzicami, niż same podjąć się tego zadania. Co bowiem mogą z tego mieć, skoro oni, tracąc pamięć i poniekąd tożsamość, już ich nie rozpoznają? Skoro dzieci nie dostają potwierdzenia sensu własnych wysiłków, odpowiedzi na uczucia czy zwykłej serdeczności. Żyjemy w czasach, które postawiły na wymierny efekt i wymianę (towaru, doświadczeń, emocji). Na to, co widoczne i namacalne. Można by spożytkować relację z odchodzącym Ojcem na dawanie bez brania, a raczej spłatę długu, który zaciągnęło się we wczesnym i „późnym" dzieciństwie. Na relację szczególną, dającą rodzicowi poczucie bezpieczeństwa bez względu na to, czy rozpoznaje on nasze wysiłki. Niemowlęta piastujemy przecież, nie licząc na wdzięczność. I nie na słowach, ale raczej na kontakcie emocjonalnym i fizycznym, zasadza się ta relacja.

Tymczasem jednak niewidzialna ręka rynku wypycha Ojca do domu spokojnej starości, gdzie będzie się nim opiekować pielęgniarka, a uwagę Pierre'a i Anne kieruje wyłącznie na siebie, chroniąc ich przed poczuciem zagubienia i współodczuwaniem rozpadu... Bo demencja to oczywiście doświadczenie bolesne dla obu stron. Fizyczny kontakt z odchodzącym ojcem, jak pokazuje Castellucci, bywa nieprzyjemny, a utrata kontaktu z tymi, których kochamy i z którymi jeszcze wczoraj dobrze się rozumieliśmy, jest cierpieniem. Ale jest też prawdą o ludzkiej kondycji, której nie doświadczymy w biurze ani na Karaibach, tylko we własnym domu. Prawdą zmuszającą do pogłębienia więzi z rodzicem i... stosunku do życia.

W zamieszczonym obok wywiadzie Michała Smolisa, Marian Opania wspomina, że rola Ojca wykuwała się w dyskusjach z Iwoną Kempą. Zapewne jak wszystko, co ma wartość, powstawała w trudzie, ale efekt jest. Może także dlatego zainteresowanie spektaklem jest tak duże. Ateneum gra *Ojca* często i kompletami, choć nie ma tu umizgów do publiczności, a na widowni panuje pełna skupienia cisza. Może dzieje się tak dlatego, że problem dotyczy wszystkich, a widzowie są przez twórców traktowani poważnie, ale pewnie i dlatego, że treść znalazła tutaj doskonałą formę. Od autora poczynając, poprzez reżyserkę, na aktorach kończąc. ■

Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie
Ojciec Floriana Zellera
tłumaczenie
Bogusława Frosztęga
reżyseria i opracowanie muzyczne
Iwona Kempa
scenografia i kostiumy
Justyna Elminowska
światło i projekcje
Mateusz Wajda
prapremiera polska 8 kwietnia 2017