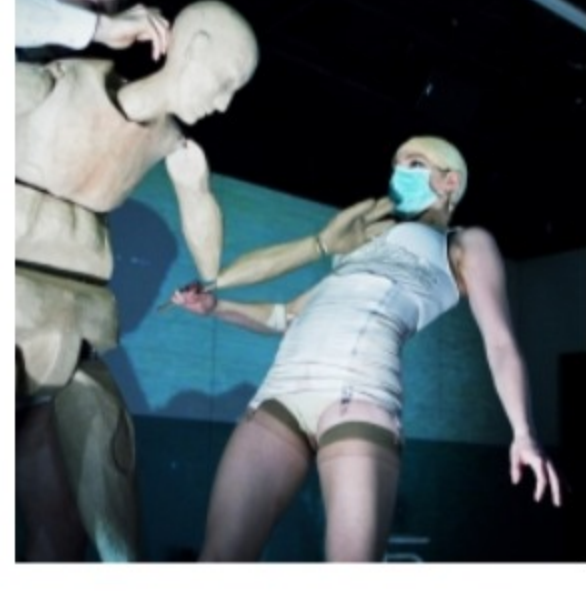


Opowiem ci coś straszego

JOLANTA KOWALSKA

Lubię to! 11



Czy sztuka może ukoić ból po utracie bliskich? Złudzeń w tej sprawie jest pewnie nie mniej niż rozczarowań. Opis cudzych doświadczeń wcale nie czyni nas mądrzejszymi w bezpośrednim spotkaniu z chorobą i śmiercią.

Powieść *Siedem minut po północy* Patricka Nessa, po którą sięgnął Jarosław Tumidajski wraz ze studentami Wydziału Lalkarskiego wrocławskiej PWST, chce być szczeniową, która odporni na cios, gdy przyjdzie to najgorsze. Niestety, po zażyciu homeopatycznej dawki cudzego nieszczęścia, mimo najlepszych starań realizatorów oraz bonusu w postaci efektownego happy endu, trudno się oprzeć wrażeniu, że zamiast w sedno trafił kula w płot.

Śmierci nie da się zracjonalizować. Camus uznał ją za największy skandal egzystencjalny i zapewne miał rację. Literatura nie da nam recepty, jak wyjść jej na spotkanie, ale jest pełna świadectw żaloby po odejściu bliskich. Może najbardziej wstrząsające są te współczesne – powściągliwe, rzeczowe, skoncentrowane na nagim doświadczeniu bólu. „Moja zgrzyota jest niewysłowiona, jednakże »wypowiadalna«” – napisał Roland Barthes po śmierci matki. Takie książki, jak jego *Dziennik żalobny* czy poetycko-dokumentalny tom *Matka odchodzi* Różewicza, niczego nie oswiają – po prostu dają w twarz.

Historia o odchodzeniu matki w powieści Patricka Nessa ma wydzwięk terapeutyczny. *Siedem minut po północy* przypomina lekcję wychowawczą dla młodzieży na trudne tematy, choć skądinąd to również kawałek dobrej prozy. Ness napisał tę powieść według pomysłu chorej na raka brytyjskiej pisarki Siobhan Dowd, która nie zdążyła go już zrealizować przed śmiercią. Być może najciekawsza jest w niej sztuka kamuflażu: historia chłopca, który musi się zmierzyć z chorobą matki, przypomina schemat powieści inicjacyjnej, w której to, co najistotniejsze, tkwi głęboko ukryte w wielowarstwowym kokonie maskujących narracji. W *Siedmiu minutach po północy* są słowa, które się starannie wymija, i są tematy, do których można się zbliżyć tylko w formie oględnej przypowieści. Te wychowawcze baśnie serwuje chłopcu rosnący w ogrodzie cis – drzewo nadziei i symbol nieśmiertelności. Ta czarodziejska roślinina, nawiedzająca chłopca po północy, będzie jego nauczycielem i przewodnikiem podczas przyspieszonego kursu dojrzewania. Cis opowie Conorowi trzy baśnie, po zbójce ogolonec z morału, które uświadomią mu, że w życiu nie ma ról czarno-białych. Ojciec, który założył nową rodzinę za Oceanem i nie ma wielkiej ochoty, by zająć się synem, może być równocześnie dobry i zły. Podobnie jak apodyktyczna babcia, niezrozumiejąca potrzeb nastolatka. Zawiła historia o miłości księcia do córki farmera oraz o żądnej władzy macosze z tajemniczym morderstwem w tle oswajała z myślą, że sprawcą zbrodni niekoniecznie musi być ktoś, kto w bajce obsługuje funkcję czarnego charakteru. Nie mniej przewrotną pedagogikę przemycala opowieść o sympatycznym pastorku i niesympatycznym aptekarzu, którzy rywalizują o rząd dusz w miasteczku. Śmiertelna choroba córek duchownego stawiała na ostrzu noża wybór pomiędzy wiedzą a wiarą w walce o życie najbliższych. Ostatni stopień wtajemniczenia następował w przypowieści o chłopcu, który nagle stał się niewidoczny dla otoczenia. Historia ta miała ułatwić Conorowi rozpoznanie się w bohaterach wszystkich baśni. Terapia dokonująca się pod osłoną fikcji pozwalała w finale dotknąć wprost tych wszystkich uczuć, które wcześniej wydawały się niewysławialne. Na mocy transakcji z cisem ostatnią historię opowie już sam nastolatek – jak się można domyślić – w realnym życiu. Jest to więc również rzecz o odzyskiwaniu języka. Panujemy nad lękiem, gdy nie wahamy się nazywać własnych uczuć po imieniu, nawet jeśli sprawiają ból.

Wielowarstwowa narracja znalazła w spektaklu odwzorowanie w kompozycji przestrzeni, zaprojektowanej przez Mirka Kaczmarek. Pole gry podzielono na trzy części: w jednej z nich rozgrywa się realny dramat rodzinny, druga jest fantazmatycznym królestwem magicznych drzewa, pośrodku zaś umieszczono przeszkloną pakamerę – miejsce o niejasnych funkcjach. Może to szatnia, może poczekalnia, a może szpitalna separata. Rozpościerająca się przed nią przestrzeń jest najwyraźniej miejscem „przejścia”, to tam bowiem dokonuje się baśniowa inicjacja chłopca. Całość wieńczy nieco makabryczny szpitalny sztafaż: horyzont zamykają ponure lamperie, a pośrodku piętrzy się stos medycznych brudów. Spod szpitalnych szmat wizerają jakieś kawałki kończyn połamanych lalek. Znaki okaleczenia i lekarskich interwencji noszą również kostiumy aktorów, w które wkomponowano elementy ortopedycznych usztywnień, bandaże i opaski uciskowe. O fizycznym bólu w spektaklu nie mówi się wprost, lecz cierpiące ciało, jego dekompozycja, a nawet rozpad – to wszystko jest w symboliczny sposób obecne w jego warstwie wizualnej.

Może najciekawszym rozwiązaniem inscenizacyjnym jest pomysł przedstawienia cisu jako wielogłowego stwora, gadającego różnymi głosami. Kreuje go grupa studentów uzbrojonych w mikrofony, jednak obraz fantazji powstaje dzięki niezwyklej transformacji przestrzeni. Pośpennie ściany nagle zaczynają żyć projekcją ruchomych ludzkich cieni, świat traci kontury, otwierając się na zwodnicze gry ambiwalencji. Przedmioty i ludzie na scenie przestają być tym, czym się wydają, znaki dryfują swobodnie na falach rozhuśtanej wyobraźni. Niestety, siły tej prostej figury poetyckiej nie mają już inscenizacje kolejnych opowieści magicznego drzewa, w których wykorzystano duże czelakształtne formy, animowane jak lalki bunraku przez kilkoro aktorów. Twory te, pozbawione zindywidualizowanych rysów, pojawiają się jako istoty *tabula rasa*, które dopiero przypowieść wypełni jakąś treścią. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że wykorzystanie ich ma sens wyłącznie ilustracyjny, bowiem żadna z nich nie uzyskuje ostatecznie podmiotowości. Ta forma niewiele więc wnosi do spektaklu, podobnie jak wykorzystanie w niektórych scenach fantastycznych masek, przedstawiających bezosobowe ludzkie twarze. Być może wprowadzono je do gry, by zaprezentować nieumiejętności animatorów studentów, w końcu to dyplom lalkarzy. Znacznie lepiej wypadły sceny aktorskie w żywym planie. Historię dramatu rodzinnego opowiedziano w sekwencjach krótkich, dynamicznych obrazów, wyrwanych jak kartki z zeszytu z większej, epickiej narracji. Oglądamy w nich wyłącznie kulminacje: nieporozumienia w szkole, dla której chłopak zaczyna być problemem, pojawienie się babci, usiłującej przygotować wnuka na najgorsze, i przyjazd rzadko widywanego ojca. Nad głową nastolatka przewala się familijna burza: dorosli już wiedzą, że chłopiec za chwilę będzie sierotą, i rozgrywają między sobą jego przyszły los. Ojciec stara się być dobrym kumplem, lecz najchętniej uciekłby od odpowiedzialności za syna. Na placu boju zostaje energiczna babcia, która jednak nie potrafi znaleźć wspólnego języka z wnukiem. Choroba matki wytwarza wokół chłopca bolesną próżnię – nawet rówieśnicy omijają go szerokim łukiem. Dla otoczenia staje się „niewidzialny”. Ludzie nie wiedzą, jak rozmawiać o nieszczęściu. Dramat języka, który traci grunt pod nogami, rozstraja się i dźwięczy coraz fałszywiej, obnażając swoją bezradność wobec doświadczenia śmierci, jest może najciekawszym rysem spektaklu. Są słowa, których się nie wymawia, jest szablonowy lęk przed nazwaniem rzeczy po imieniu, bo to, co powiemy „w złą godzinę”, może ściągnąć katastrofę. W obliczu nieszczęścia mowa nabiera fatalistycznej mocy, dlatego „złe słowa” oszukuje się milczeniem. Nazwa choroby matki Conora długo w spektaklu się nie pojawia, bo nikt nie ma odwagi jej wymówić. Dorosli niby radzą sobie lepiej niż nastolatki, wiedzą, co należy robić, lecz nie potrafią o tym rozmawiać. Dla chłopca językiem zastępczym będą cisowe opowieści. To one pozwolą mu zbliżyć się do cierpienia matki i zrozumieć własne uczucia. Momentem kulminacyjnym podróży inicjacyjnej chłopca jest chwila, w której nabiera odwagi, by nazwać najwstydliviej ukryte emocje, włącznie ze słamszonym przez poczucie winy pragnieniem własnoręcznego ucięcia rozpisanego na długie akty dramatu umierania.

W spektaklu Tumidajskiego rozprawia się o tym wszystkim rzeczowo i bez grama sentymentalizmu. Role dramatu krążą pomiędzy aktorami jak korowód zjaw: rozbłyskują w krótkich, fleszowych obrazach, by za chwilę zgasnąć. Zespół gra jak świetnie zestrojony chór, którego zbiorową ekspresję celnie punktuje muzyka Tymoteusza Witczaka, o agresywności, rockowym brzmieniu. W tej polifonii wybijają się jednak trzy głosy. Ciężar opowieści dźwiga na swych barkach Jerzy Górski jako Conor. Świat, który oglądamy na scenie, jest w jakimś sensie jego projekcją, to w nim tkwi klucz do tajemnic postaci, co sprawia, że bohater sam staje się aktorem we własnym teatrzyku wyobraźni. Górski radzi sobie z tym zadaniem wcale nieźle, zręcznie manewrując pomiędzy równymi piętrami narracji. W pamięci pozostaje też Babcia Malwina Czekał, nakreślona zwiastą kreską. Spektakl należy jednak do Klaudii Cygoń w roli Matki. To rola brawurowa, streszczająca dramat umierania w kilku mocnych odsłonach. Cygoń opowiada o zbliżaniu się do śmierci drogą okrężną, posługując się niemal wyłącznie językiem znaków. Gra młodą, pełną życia kobietę, której ciało znaczą kolejne stygmaty choroby. Najpierw będzie to ogolona głowa po chemioterapii, potem – krwawa plama mocno umalowany ust. Scena, w której Matka, naznaczona już cieniem śmierci, jawi się Conorowi jako Marilyn Monroe, śpiewająca *Happy Birthday to You*, budzi dreszcze.

Jest w spektaklu moment, w którym zasłona fikcji pęka. Jeden z aktorów nieoczekiwanie podejmuje opowieść o śmierci własnej matki. Relacja jest sucha i do bólu rzeczowa. „To” nadeszło niepostrzeżenie, przemknęło, przynicione rutyną codzienności. Historia niby banalna, lecz teatr nie wytrzymuje jej ciężaru. Aktor przerywa i wybiega z sali. Zapalają się światła. Śmierć być może da się opisać, ale doświadczenia utraty już nie. Gdyby w tym miejscu przedstawienie się kończyło, rzecz chwytalaby za gardło. Niestety, jest jeszcze kłątwa finału. Terapeutyczne baśni musi dobrać do dydaktycznej powieści, w której chłopiec po przyspieszonym kursie dojrzewania pod kłosem cisowych opowieści godzi się z samym sobą i nielubianą dotąd babcią. Inicjacyjna podróż kończy się tam, gdzie powinna, ale spektakl pojechał o jedną scenę za daleko. Trochę szkoda.

13-04-2015

PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie – Filia we Wrocławiu
Spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Lalkarskiego
Patrick Ness
Siedem minut po północy
przekład: Marcin Kiszela
adaptacja i reżyseria: Jarosław Tumidajski
scenografia i wideo: Mirek Kaczmarek
muzyka: Tymoteusz Witczak
obsada: Anna Andrzejewska, Klaudia Cygoń, Malwina Czekał, Przemysław Furdak, Jerzy Górski, Paweł Majchrowski, Adam Pietrzak, Maciej Rabski
premiery: 27.02.2015

TAGI: [Mirek Kaczmarek](#), [Jarosław Tumidajski](#), [PWST](#), [Patrick Ness](#), [Tymoteusz Witczak](#), [Wrocław](#), [Teatr AST](#)

Udostępnij

Lubię to! 11

SKOMENTUJ

Autor lub zaloguj się

Treść komentarza

Aby potwierdzić, że nie jesteś robotem, wpisz wynik działania:dwa plus trzy jako liczbę: 

KOMENTARZE (0)

Teatr AST

PRZECZYTAJ TEŻ

Henryk Mazurkiewicz
Jubileuszowa PESTKAMagda Piekarska
Na jedną nutęTomasz Rodowicz
Dziesięć lat w sieci powiązań.
neTTheater – początki i
pracozątkiHenryk Mazurkiewicz
Żółta drogaŁukasz Drewniak
K/109: Sprawy beznadziejneŁukasz Drewniak
Kolonoatnik 30: W garści

KALENDARIUM

31 VIII 2022
RegioActive Goleniowskie
Spotkania Teatralne BRAMAT
202203 IX 2022
Cykl "Bóg i proch" - część czwarta08 IX 2022
15. Festiwal Sztuk
Alternatywnych Nocne
Teatralia Strachy

BĄDZ NA BIEŻĄCO

