

Martwy las

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Powrót 4.48 Psychosis na polską scenę odbywa się w dobrym momencie. Po doświadczeniu przymusowej izolacji można kultowy tekst Sarah Kane przefiltrować przez neurozy i lęki czasu pandemii. Nowej lektury utworu dokonuje Paweł Demirski, autor, który z wyróżnionej w tytule złowieszczej godziny uczynił profetyczny szyfr własnej twórczości.

■ Tekst Kane jest niełatwym wyzwaniem dla teatru. Zapowiedziana w nim śmierć samobójcza autorki sprawiła, że stał się legendą, charyzmatycznym świadectwem tragedii. Ta okoliczność nierozdzielnie wiązała go z kontekstem biografii pisarki. Osobną trudność stanowi strumieniowy zapis utworu, w którym trudno rozczytać choćby zarys partytury dramatycznej. Swoboda, jaką pozostawiła inscenizatorom autorka, okazała się jednak inspirująca, toteż jej tekst usiłowano otwierać za pomocą różnych form scenicznych. Jeden biegun możliwości wyznaczyła głośna realizacja Grzegorza Jarzyny z 2002 (koprodukcja TR Warszawa i Teatru Polskiego w Poznaniu). Jej głównym atutem była kreacja Magdaleny Cieleckiej, która przybrała kształt radykalnego performansu, szokującego siłą wyrazu i bezkompromisowością psychologicznej wiwisekcji bohaterki. Skrajnie odmienną propozycją był prezentowany na festiwalu „Dialog – Wrocław” w 2013 roku spektakl Johana Simonsa. Holenderski reżyser potraktował tekst niemal jak partyturę koncertową, którą rozpiął na głosy aktorów i orkiestrę. Oszczędność w środkach i dystans, przy równoczesnym wyrzeczeniu się wszelkiej ilustracyjności, dały niezwykle efekt – lirycznej spowiedzi, tonizowanej przez rytm starannie odmierzonych fraz i chłodny blask metafor, słuchało się ze ściśniętym gardłem.

Demirski wybrał drogę pośrednią. Nie wyzwał się teatralności, ale też nie zdecydował się na konwencję realizmu psychologicznego. Zawiesił tekst w abstrakcyjnej przestrzeni, dla

której jedynym dającym się skonkretyzować punktem odniesienia jest sam język. Anna Haudek rozmieściła na scenie rzędy ledowych świateł, tworzące labirynt pełen identycznych ścieżek donikąd, klatkę bez wyjścia. Wrażenie klaustrofobii potęgowało zamykające horyzont lustro, w którym publiczność mogła czasem ujrzeć także siebie. Mimo feerii kolorów, jakimi zalewano scenę, a niekiedy i widowię, było w tej kompozycji coś bezbrzeżnie smutnego – rzędy lamp przypominały kikuty okaleczonych drzew, martwy las.

Kluczową materią spektaklu jest jednak tekst – uruchomiona przez realizatorów machina sceniczna działa jak instrument, który pozwala wybrzmieć jego rytmom, melodiom fraz, ukrytym polifoniom. Demirski odkrywa w poemacie scenicznym Kane dramatyczną logikę i wyciąga z niej zaskakujące wnioski. Największą niespodzianką jest rozpięcie tekstu na dwie bohaterki. Pierwsza to młoda kobieta przebywająca na terapii w szpitalu, druga – starsza – to ktoś, kto to doświadczenie choroby, samotności i rozpaczki usiłuje przekazać światu, robiąc z tego literaturę. W obu tych rolach czytelny jest klucz biograficzny, obie bohaterki noszą imię Sarah, odsyłające do postaci autorki, ale legenda życia i samobójczej śmierci Kane nie jest tutaj najistotniejsza. Demirski nie traktuje *4.48 Psychosis* jako świadectwa stanu depresji, znacznie bardziej frapuje go koncept dramaturgiczny, jakim jest rozbicie osobowości podmiotu na dwa głosy.

Relacje pomiędzy nimi nie są oczywiste. Na początku zdaje się nawet, że to obce sobie

osoby, przeżywające różne stadia tej samej choroby. Młodsza bohaterka sprawia wrażenie wycofanej, zamkniętej w sobie. Depresja odgrodziła ją grubym murem od świata, pogrążając w otchłani cierpienia. Monika Roszko gra tę postać prosto, nie wstydząc się obnażania emocji. Bywa histeryczna, infantylna, gdy tuli się do pluszowego misia, i zaskakująco rzeczowa, gdy rozmawia z lekarzem (w tej roli Alan Al-Murtatha) o wachlarzu środków farmakologicznych, jakie może jej zaoferować medycyna. Rzecz jednak w tym, że wyrok już zapadł, oznajmia go sama Sarah, mówiąc: „Pogodziłam się z tym, że umrę pod koniec roku”. Znana jest nawet godzina śmierci, a czas, który pozostał, rozpaczliwie się kurczy. Z tej perspektywy medyczne procedury wydają się śmieszne, wiara w ich skuteczność – irracjonalna. W chwili, gdy to oglądamy, bohaterka jest już częściowo po drugiej stronie, z każdą minutą coraz głębiej zagarnia ją smuga cienia.

Obserwuje to wszystko jej refleksyjne *alter ego*, grane przez Alonę Szostak. Młodsza Sarah to wyobcowana część jej osobowości – ktoś, kogo nie może odnaleźć. Obie więc żyją osobno, nie mogąc się spotkać. Czy jednak naprawdę tego pragną? Słowa: „To siebie nigdy nie spotkałam”, mogą oznaczać również wewnętrzne rozdarcie, brak akceptacji, rozpad tożsamości. Tak było z Mariną Cwietajewą, która patrząc na swoją bezsilność i rozpaczliwą szarpaninę w obliczu życiowej porażki, napisała w przeddzień samobójczej śmierci: „To już nie jestem ja. Z taką sobą nie mogę żyć”.

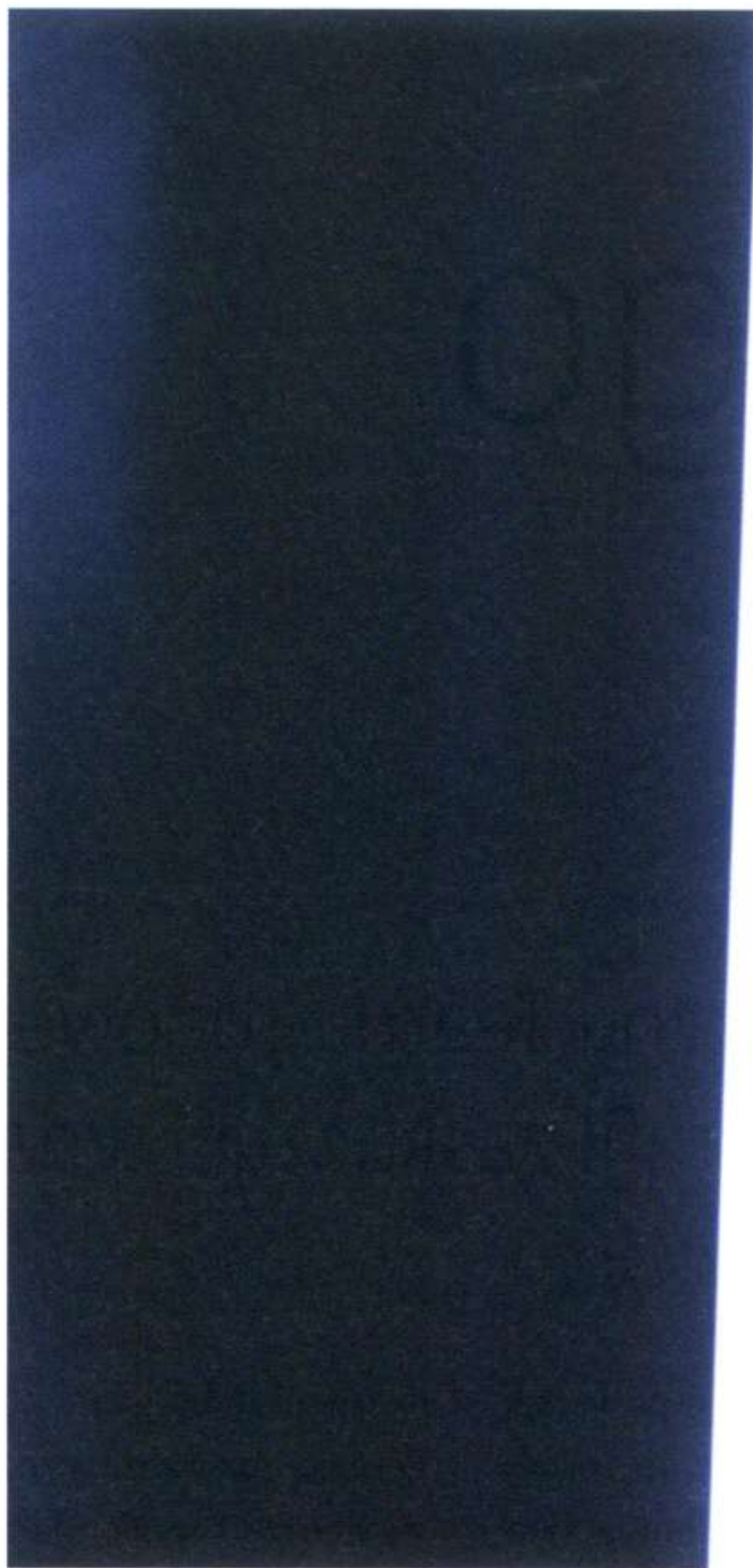
TEATR POLSKI
W POZNANIU

4.48 Psychosis
Sarah Kane

tłumaczenie
Klaudyna Rozhin
reżyseria
Paweł Demirski
scenografia
Anna Haudek
kostiumy
Arek Ślesiński
światło, wideo
Jakub Lech
muzyka
Małgorzata Tekiel
maski
Karolina Nowicka

premiera
3 czerwca 2021

Alona Szostak



fol. Bartek Sadowski / Teatr Polski w Poznaniu

Bohaterka Szostak także wie, że jej los jest przesądzony, ale podejmuje z nim pewną grę. To gra o usensownienie własnej śmierci i przebicie się z własną prawdą do ludzi. Temu ma służyć przekucie doświadczenia w tekst, z którego można będzie odtworzyć ostatni etap jej drogi. Ten utwór być może właśnie powstaje na oczach widza jako ostatnia, desperacka próba skomunikowania się ze światem.

Postać grana przez Szostak wydaje się kimś, kto kontroluje, a może nawet kreuje całą sytuację. Partnerem dla niej jest publiczność – patrzy jej w oczy, rzuca wyzwanie, aplikując jej seans odartego do gołej kości cierpienia. Jest zdystansowana, inteligentna, zdolna do przekroczenia świata choroby. „Test siódek”, badający koncentrację i działanie pamięci operacyjnej, w przeciwieństwie do swojej drugiej, nieprzystającej połówki osobowości, wykonuje bezbłędnie. Wynosi przy tym całe przedstawienie na nieco inny poziom refleksji. Bohaterka Szostak nie jest wyłącznie kobietą cierpiącą na depresję, jej monolog nie jest projekcją rozstrojonego umysłu. To raczej ktoś, kto szuka wyjścia z niemożliwej do rozwiązania sprzeczności pomiędzy pragnieniem życia i niemożnością zaakceptowania go takim, jakie jest. „Nie pragnę śmierci, żaden samobójca jej nie pragnął” – mówi Sarah, jeśli jednak nie chce się żyć według reguł, które stworzył kto inny, jeśli nie można być sobą,

nie ryzykując całkowitego wyobcowania, to sens istnienia staje się problematyczny. Bohaterka spektaklu Demirskiego wydaje się bliska figurze radykalnego buntownika z *Mitu Syzyfa* Camusa. Autor słynnego eseju uznał samobójstwo za jedyny prawdziwie poważny problem filozoficzny, i choć uważał zmaganie się z absurdem istnienia za bezskuteczne, był zdania, że trud Syzyfa, dźwigającego ciężar z pełną świadomością ostatecznej klęski, jest wartością samą w sobie. Postać grana przez Alonę Szostak rozwiązuje to równanie podwójnej egzystencjalnej negacji („nie mogę żyć – nie chcę umrzeć”) w inny sposób. Odrzuca zarówno życiowe kompromisy, jak i syzyfowy heroizm, wliczający porażkę w ogólne koszty istnienia. Wybiera gest, który pozwoli przekroczyć absurd życia i usensownić śmierć. Będzie nim tekst – poetycka profecja bliskiego już końca i zarazem liryczny raport z drogi na Golgotę, opisujący kolejne nieudane próby samobójcze, samotność i ból.

Samobójstwo w poznańskim spektaklu nie jest skutkiem słabości, lecz gestem świadomego wyboru – i jako takie niewątpliwie ma wymiar tragiczny. Ciekawa koncepcja interpretacyjna została jednak w znacznej mierze zneutralizowana przez decyzje reżyserskie. Gra kolorów, światła, efektów optycznych, projekcji w niewielkim stopniu przełożyła się na znaczenia. Być może uroda wizualna spek-

taklu budować miała estetyczny dystans do tematu, ostatecznie jednak stworzyła dlań zbyt silną konkurencję. Nie wszystkie chwytły zresztą okazały się fortunate. Natrętne zbliżenia twarzy, drżących rąk, jakie robili sobie nawzajem uzbrojeni w kamery aktorzy, sprawiały wrażenie nieznośnej tautologii. Podobnie rzecz miała się z projekcjami ciągów cyfr i rozerwanych fraz tekstu, które z czasem zaczynały żyć własnym życiem, wypełniając przestrzeń. Motywem liczb, jako wizualizacją kurczącego się czasu bohaterki, posłużył się w prapremierowej inscenizacji dramatu Grzegorz Jarzyna, tam jednak efekt ten miał istotny sens dramaturgiczny, podczas gdy w spektaklu Demirskiego nie wyszedł poza funkcje dekoracyjne.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że inscenizacyjna para poszła nie w ten gwizdek, co trzeba – i zamiast wzmocnić tekst, przesłoniła go nadmiarem bodźców. Niemniej warto zapamiętać ten spektakl. Po pierwsze dlatego, że dzięki powtórnemu wprowadzeniu utworu Kane w obieg sceniczny jej twórczość przestała być ikoną jednej generacji. Po drugie, jest to debiut sceniczny dramaturga, który należy dziś do najważniejszych głosów w polskim teatrze, może więc rzucić ciekawe światło na jego własne teksty. Może być też lekcją rzadko praktykowanej dziś sztuki, jaką jest twórcza interpretacja tekstu. ■