

Gramatyka żałoby

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Pogłosy Wita Szostaka to medytacja o śmierci, transowe studium bólu, odsłonięte bezwstydnie, do gołej kości. Autor, debiutujący jako dramaturg, obrał za punkt obserwacyjny materię języka. Mamy więc do czynienia z teatrem aktów świadomości, rozgrywającym się za pomocą słów.

■ Tego dnia ogłoszono pierwszy w mieście przypadek zakażenia koronawirusem. Jak zwykle w popremierowy weekend, widownia była pełna. Nie czuło się oznak paniki, choć tu i ówdzie pojawiły się oznaki rezerwy. Wzajemna bliskość budziła już instynktowny lęk, o czym świadczyły większe niż zwykle odstępy w kolejce do szatni. Bodaj trzy dni później teatr został zamknięty.

Ostatni spektakl Współczesnego, podejmujący temat przeżywania żałoby, okazał się niemal proroczy. W czasie pandemii śmierć stała się częścią codzienności. Coraz więcej osób musi się zmierzyć z utratą bliskich, na naszych oczach wymiera całe pokolenie. Teatr, który w tych okolicznościach chciałby zaoferować swoim widzom jakiś rodzaj terapii, nie mógłby znaleźć lepszej propozycji repertuarowej.

Pogłosy Wita Szostaka to medytacja o śmierci, transowe studium bólu, odsłonięte bezwstydnie, do gołej kości. Autor, debiutujący tym tekstem jako dramaturg, obrał za punkt obserwacyjny materię języka. Mamy więc do czynienia z teatrem aktów świadomości, rozgrywającym się za pomocą słów. To one są tu aktorami, inscenizującymi dramat oswajania utraty. Ich podstępne schadzki, uporczywe natręctwa i historyczne przypływy odsłaniają gorączkową krzątaninę myśli wokół bolących miejsc pamięci/niepamięci. W niewinnych z pozoru frazach powracają słowaklucze, w których zaszyfrowane są traumatyczne przeżycia. Ich konstelacje nieustannie mutują, obrastają znaczeniami, coraz bardziej zbliżając do sedna cierpienia. Język jest tu maską żałoby i skomplikowaną machiną tortury samoudręczenia, bo przed

myśleniem nie ma ucieczki, można je czasem oszukać, skierować na zastępcze tory, ale ból, zepchnięty w podziemia podświadomości, uparcie powraca i zrywa tamy zagradzające drogę potokom niechcianych słów.

O ludzkim podmiocie tej historii wiemy niewiele. To mężczyzna, który stracił ukochaną kobietę. Prawdopodobnie przyczyną jej śmierci była choroba, bo ostatnie wspomnienia ich wspólnego życia przynoszą obrazy zmagania się obojga z wyrokiem losu, który już zapadł. Oswajanie ze śmiercią, a potem, gdy ta stanie się faktem – walka z nią, odbywa się za pomocą form gramatycznych. Najpierw ona mówi o swoim umieraniu w trzeciej osobie, a on milcząco akceptuje ten tryb, bojąc się nazwać po imieniu to, co nieuchronne. Później, gdy jej już nie będzie, również on sięgnie po tę formę czasownikową, jak po kostium ochronny, który odsunie go od własnej traumy na bezpieczne pole gramatycznego dystansu.

Mężczyzna pragnie ocalić zmarłą w opowieści, ale zmagania ze słowami przypominają mękę Syzyfa – sekwencje fraz są kruche, wyrazy rozbiegają się w różnych kierunkach. Gra jednak toczy się dalej. Bohater decyduje się zejść przez zasięki języka na samo dno cierpienia, do piwnicy świadomości, w której przechowuje, niczym marynaty w słoikach, hermetycznie zamknięte wspomnienia, dotyczące najbardziej dramatycznych chwil. Ta wyprawa do podziemi przypomina zejście do Hadesu: mężczyzna, niczym Orfeusz, schodzi do strefy śmierci, by wyprowadzić stamtąd swoją Eurydykę. „Wyrusza po nią słowami”, a potem – wciąż niepewny, czy ona podąża

za nim – nasłuchuje jej głosu. I zdarza się cud: zmarła kobieta ożywa, przemawiając w pierwszej osobie. Dzieje się tak za sprawą języka, który uruchamia rytualną matrycę, dobrze znaną z dziadów: powtarzanie zaklęć o magicznej mocy przywołuje płochliwego ducha, który jednak szybko znika. Cień Eurydyki rozplywa się w słowach, których jest coraz mniej, aż wybrzmiewają trzy ostateczne: „Umarłam sama / Umarłam”.

Tekst Szostaka jest karkołomnym materiałem dla teatru. Nie dlatego, że rzecz dzieje się w języku – reżyserzy potrafili przecież znajdować formę sceniczną dla znacznie trudniejszych dramatów „lingwistycznych” Krystyny Miłobędzkiej, Stefana Themersona czy związanego przed półwiekiem ze Współczesnym Tymoteusza Karpowicza. Największym wyzwaniem dla inscenizatora jest kompozycja formalna tekstu, złożonego z powtarzalnych ciągów fraz, ulegających nieustannym modyfikacjom. Sprawę utrudnia fakt, że sam autor grzeszy samobójczym wielosłowiem, topiąc interesujący koncept dramatyczny w rzece gadulstwa. Reżyserzy wrocławskiego przedstawienia, Marek Fiedor i Tomasz Hynek, nie zdołali tego żywiołu w pełni zdyscyplinować. Szczęśliwą decyzją było natomiast potraktowanie tekstu jak partytury muzycznej, eksponującej złożoną strukturę rytmiczną dramatu. Część tekstu zostaje zresztą odśpiewana, co zbliża formę spektaklu do oratorium.

Inscenizatorzy umieścili akcję w przestrzeni cyfrowej. Podstawową materią dramatyczną jest tu zamknięty zbiór słów, przetwarzanych przez program komputerowy w określone kon-

WROCLAWSKI TEATR
WSPÓŁCZESNY

Pogłosy
Wita Szostaka

inscenizacja
Marek Fiedor,
Tomasz Hynek
video
Marcin Dominiak
światło
Jan Sławkowski

prapremiera
6 marca 2020

Przemysław Kozłowski



fot. Natalia Kabanow / Wrocławski Teatr Współczesny

figuracje. W efekcie tych działań frazy zaczynają żyć własnym życiem, wyzwajając się spod kontroli twórcy. Rzeczywistość języka ma tu podwójną wizualizację: operacje na tekście są widoczne na dużym ekranie, obwiedzionym cienką czerwoną linią, ale na scenie są także nieustannie obecne reprezentacje słów, ucieleśniane przez ośmiorgo aktorów (Mariusz Bąkowski, Anna Błaut, Krzysztof Boczkowski, Zina Kerste, Marcin Łuczak, Ewa Niemoćko, Maciej Tomaszewski, Paulina Wosik). Ulokowano ich w kontenerach-klatkach, połączonych płatiną kabli. Cała konstrukcja przypomina rodzaj elektronicznego mózgu, w którym toczy się intensywne życie zsięciowanej populacji słów-neuronów. Imionami postaci są wyrazy klucze, zaczerpnięte z inicjalnej partii tekstu, na przykład: „rosół”, „pszczoła”, „krzesło”, „powiedziałas”, „na parapecie”. Wykonawcy starają się nadać im jakąś barwę, a nawet osobowość (na przykład swojski, budzący ciepłe skojarzenia „rosół” Ziny Kerste, czy stare, wysłużone „krzesło” Macieja Tomaszewskiego, będące melancholijnym znakiem czyjejś nieobecności), lecz na ogół traktują je „obiekto-wo”, jakby przyglądając się ich konstelacjom, nasłuchując brzmień, opukując znaczenia.

Słowa bywają tu zdyscyplinowaną armią tworzącą beznamietne komunikaty, rozbastwioną sforą osaczającą bohatera i chórem greckim relacjonującym zdarzenia, jak podczas finałowej katabazy, która przybiera postać pieśni odśpiewanej w ciemności. Melodie i polifonie języka znajdują odzwierciedlenie w choreografii

– ośmioosobowy zespół, ubrany w identyczne czerwone kostiumy, tworzy ruchliwy, zbiorowy organizm, rozlewający się w przestrzeni, to znów niknący. Bohater (Przemysław Kozłowski), zatrzaśnięty w kokonie języka, staje się częścią tego wielogłowego ciała tekstu. Słowa panoszą się wokół jego biurka, skreślane frazy uparcie powracają, układając się w nieco inny wariant opowieści. Udręczona wspomnieniami i głęboko skrywanym poczuciem winy świadomość kluczy, wypiera fakty, tworzy mistyfikacje i małe prywatne mitologie, produkując wciąż nowe wersje tego samego zdarzenia. Do końca nie jest jasne, która z nich jest prawdziwa. Może zresztą dotknięcie istoty doświadczenia, z jakim zmagą się bohater, jest niemożliwe, może słowa rozrastającego się kompulsywnie tekstu są tylko pogłosami rzeczywistości. Myślę, że właśnie w tej szczelinie, pomiędzy dźwiękiem i echem, między tym, co wysłowione i milczeniem – tkwi to, co najbardziej poruszające w dramacie Szostaka. Stworzona przez niego rzeczywistość przypomina mironczarnię-męczarnię Białoszewskiego, której mieszkaniem – „słów nie potrafi / niepewny rozrobienie” – zmagają się z nieprzystawalnością języka do rzeczy. I być może, jak u autora *Mylnych wzruszeń*, jedynym możliwym wyrazem tej męki, byłoby boleśnie ociosane słowo jęk: „yeń”.

Tej fizyczności, czy też – fizjologiczności mowy bardzo w spektaklu brakuje. Na formalny tekst Szostaka reżyserzy nałożyli dodatkową ramę umowności w postaci komputero-

wej metafory. Rzeczywistość sceniczna została więc zdominowana przez nawarstwiający się systemy znaków (językowych, cyfrowych), przez które trudno się przebić jakiegokolwiek wiarygodnej emocji. W tej sytuacji postać bohatera, grana przez Przemysława Kozłowskiego, nie ma większych szans na ucłowieczenie i także pozostaje znakiem.

Mimo zastrzeżeń wypada cieszyć się z tego spektaklu. Marek Fiedor i Tomasz Hynek wprowadzają na scenę temat, dla którego teatr współczesny od dawna nie umiał znaleźć języka, a *Pogłosy*, jako oryginalny, filozoficzno-lingwistyczny coaching na czas żałoby, to propozycja użyteczna dziś bardziej niż kiedykolwiek. Nie mniej istotną korzyścią jest coś, co nazwałabym rehabilitacją literackości w teatrze. Tekstu Szostaka, nagrodzonego w organizowanym przez Współczesny konkursie Strefy Kontakt, nie da się potraktować przedmiotowo, mimo nieumiarkowania w słowie – to struktura dramatyczna zapięta na ostatni guzik. Reżyserzy uszanowali jej autonomię i dali wręcz modelowy pokaz praktycznej lektury tekstu. Marek Fiedor jest być może ostatnim dyrektorem teatru, który zachował wiarę w rewolucyjny potencjał literatury. Prowadzona przez niego scena od kilku lat z żelazną konsekwencją szuka nowych form w dramacie. To droga niewdzięczna, bo długodystansowa, niedająca szans na szybkie profity. Niewykluczone, że Fiedor hoduje drożdże, których nie będzie w stanie sam skonsumować. Tym bardziej wypada życzyć mu wytrwałości. ■