

Domek dla umarłych

AUTOR: DOMINIK GAC

Relacje z rodzicami są fundamentalne, a ich wpływ na naszą osobowość potężny. To banał o poważnych konsekwencjach. Nie są możliwe projekty absolutnej wolności.



fot. Klaudia Schubert / Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie

Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję, reż. Mateusz Pakuła, Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie [2023]

■ Jest życie po śmierci. Dowód? Sam jestem dowodem. Wy też jesteście, o ile macie w sobie to puste miejsce. Jak je opisać? Kształt zależy od końca. Szczególne są pustki po rodzicach. Mogą mieć brzegi gładkie lub szarpane. Mogą być po kolana, mogą być bezdenne. Można w nich grzęznąć, ale można się także schronić – jeśli upłynęło wystarczająco dużo czasu i pustka stężała. Znać te opowieści o bohaterach, którzy przekakiwali cementarne parkany i chowali się w starych grobowcach. Albo chodzili tam na romantyczne schadzki. Śmierć nie musi być jaskinią o ścianach cuchnących topniejącym lodowcem, odłączoną od prądu zamrażarką. Może być schronieniem przed deszczem. Suchym, choć chłodnym. Ja też mam taką śmierć za plecami. Czasami się opieram.

Odejście rodzica bywa nagłe i niespodziewane. A jednak dziecko żegnające ojca lub matkę to żaden twister, raczej obowiązkowy punkt fabuły. Bezlitosny rzeczy porządek, tragedia spodziewana. Grozy to nie zmienia, smutku nie zmniejsza i przed rozpaczą nie chroni. Taka śmierć, jak każda inna, jest skandalem. Rozdarcie zasłony. Coś z tym wydarzeniem trzeba zrobić. Przepracować – słyszymy w gabinecie psychoterapeuty. A po wyjściu idziemy na plac Zbawiciela i wsiadamy do tramwaju, nawet nie patrząc na strzeliste wieże kościoła. Oczywiście nie wszyscy, ale przecież większość. Zwłaszcza twórców. Artystom wyćwiczonym w transformacjach realizacja psychoterapeutycznego przykazania przychodzi łatwiej. Dysponują odpowiednimi do przeprowadzania narzędziami. Śmierć i żałobę po najbliższych w sztuce pchają więc ochoczo: pisarze, muzycy, filmowcy, twórcy teatru.

na początku był tekst

Prozatorski debiut dramatopisarza Mateusza Pakuły pod tytułem *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję* to literacko przetworzony dziennik, w którym syn zapisuje umieranie chorego na nowotwór ojca. Wydana w 2021 roku, w teatrze książka zyskała nowe życie na początku 2023. Pakuła sam zrobił jej adaptację i wystawił ją w koprodukcji krakowskiej Łaźni Nowej i kieleckiego Teatru im. Stefana Żeromskiego. Czy nie dość jednej emocjonalnie ekstremalnej podróży przez bolesne wspomnienia? Pakuła ma jednak misję. Jest jak agent specjalny, jak James Bond, do którego uniwersum nawiązują motywy muzyczne i czarne garnitury aktorów. Grają: Andrzej Plata, Wojciech Niemczyk, Jan Jurkowski, Szymon Mysłakowski i Marcin Pakuła (brat autora). Mniejsza o dokładny podział ról. Kto wciela się w babcię, matkę, siostrę, lekarza, pielęgniarkę, przyjaciela chorego i w samego chorego – to są sprawy drugorzędne. W gruncie rzeczy wszyscy oni są narratorem-synem, który prowadzi nas przez medyczny horror. Oczywiście teatralnie zmetaforyzowany. Scenografię (Justyna Elminowska) dominują splecione plastikowe rury. To zjeżdżalnie wodne z aquaparków, które projektował ojciec autora, ale też jakieś ciemne psychologiczne kiszki, przez które sączy się, cieknie i przeciska emocjonalna treść.

Czarne garnitury to także znak pracowników zakładu pogrzebowego. Misja, której realizację oglądamy, dotyczy jednak nie posługi ostatecznej, lecz ostatecznej. Pakuła chce wywołać debatę o eutanazji i szuka w nas sojuszników. Wszyscy jesteśmy Bondami. Chociaż „debatę” to chyba nie jest najlepsze słowo, ponieważ według autora dyskutować nie ma o czym. „Fakty, a nie opinie” – powtarza często narrator. Fakty są zaś następujące: człowiek nie ma dziś prawa umrzeć w sposób, który nie będzie urągał jego godności, nie będzie torturował jego ciała, nie będzie zmuszał jego i bliskich do skandalicznego i bezsensownego cierpienia. Tymczasem nie można mu takiego prawa odmawiać, a już zwłaszcza

nie można tego robić z pobudek religijnych, ponieważ religia to zbiór szkodliwych opinii (żadnych faktów), których miazmaty zatrują naszą racjonalność i czynią świat (osobliwie Polskę) miejscem okropnym i pełnym symbolicznej przemocy. Jest w tej historii zapalczywa i nawet zrozumiała wściekłość autora, który wychodząc od prywatnego doświadczenia, odkrywa jego polityczny potencjał. Ale jest w niej również intrygujące pęknięcie:

5 sierpnia. Wieczorem zadławia się hydroksyzyną, którą mu wlewam do ust. Okropnie charczy i gulgocze, mój odruch to ratować go, podnoszę go więc, klepię po plecach, udało się... Ja pierdołę! A ja chciałem go dusić poduszką! Jak niby bym to zrobił, skoro moje ciało odruchowo go ratuje, samo, nie pozwala mi nic nie zrobić! Rozplakuję się.

W tym instynktownym ratowaniu umierającego człowieka też jest jakiś fakt. I nie wynika wcale z religijnych przekonań. Oczywiście, w przypadku eutanazji to nie członek rodziny będzie odbierał życie. Ale ktoś jednak będzie. No chyba, że nikt, że maszyna? Czy to rozwiązuje problem? Nie wiem. Opinię mam, ale – przyznaję – niewyraźną. Nie jestem Bondem, bliżej mi do jednego z bohaterów spektaklu Michała Buszewicza *Chłopaki płaczą* (Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy, 2023). Postać grana przez Karola Wróblewskiego stoi na niemal pustej scenie i opowiada o krążeniu wokół lecznicy weterynaryjnej. Dorosły mężczyzna, mąż i ojciec, który nie może zdobyć się na uspienie schorowanego psa. „Czemu nie mogę jak pies umrzeć?” – rozpaczliwie woła cierpiący Marek Pakuła (Wojciech Niemczyk), podczas gdy Wróblewski odlicza ostatnie oddechy swojego podopiecznego. Buszewiczowi idzie o to, żeby nas tym pożegnaniem psa wzruszyć i zerwać z toksycznym wzorcem męskości, który nie pozwala płakać. Wzruszam się więc nad losem zwierza i jego właściciela. Wzrusza mnie też cierpienie chorego ojca i bezradnego syna. Nie chcę tego wzruszenia zamieniać we wściekłość, nawet jeśli dzięki temu zyskałbym poczucie sprawczości.

Na powieść Miry Marcinów pod tytułem *Bezmatek* można spojrzeć jak na drugą stronę tej samej monety, jej kobiecy rewers. Autorka poświęca swoje dzieło umierającej (również na raka) matce. Na scenę historię przeniósł Marcin Liber (Teatr Ludowy w Nowej Hucie, 2021). W roli Matki obsadził Katarzynę Tlałkę, Córkę gra Maja Pankiewicz. Poza nimi na scenie obecny jest jedynie odpowiedzialny za muzykę Adam Witkowski. „Bajka o żałobie” – mówi na wstępie Pankiewicz. To fundamentalna wobec spektaklu Pakuły różnica. Marcinów i Liber nie koncentrują się na traumatyzującym odchodzeniu, ale na tym, co przychodzi później, czyli na relacji między dwiema osobami: żywą i umarłą. Granica między tymi stanami nie jest wbrew pozorom szczelna. „Też trochę umarłam” – mówi Cóрка. I co po tej „trochę śmierci”? Można się rzucić na życie celem wypełnienia braku. Można także spróbować się wokół braku urządzić. Poustawiać wspomnienia, jakoś tę przestrzeń zaaranżować. Obydwie strategie są dość powszechne. W spektaklu *Bezmatek* jest jednak miejsce na coś więcej niż pamięć. Niekiedy trudno rozpoznać, czy oglądamy retrospekcję, czy ciąg dalszy – sceniczenie urealnione spotkanie z kimś, kogo już między nami nie ma. Jak w poruszającej scenie, w której do opisu wspólnego życia dwóch kobiet wystarczą kolejne przymiotniki stawiane obok słowa „matka”. Artyści swobodniejsi w poetyzowaniu i co za tym idzie wolni od racjonalnego (i jednocześnie afektywnego) prymatu, który wybrał Pakuła, dotykają archetypu – śmierć jest kobietą. Początek życia jest jednocześnie początkiem umierania, kto daje pierwsze, daje też drugie. Stąd komiczna scena



Alicji Kraina Czarów, reż. Sławomir Narloch, Teatr Narodowy w Warszawie (2023)

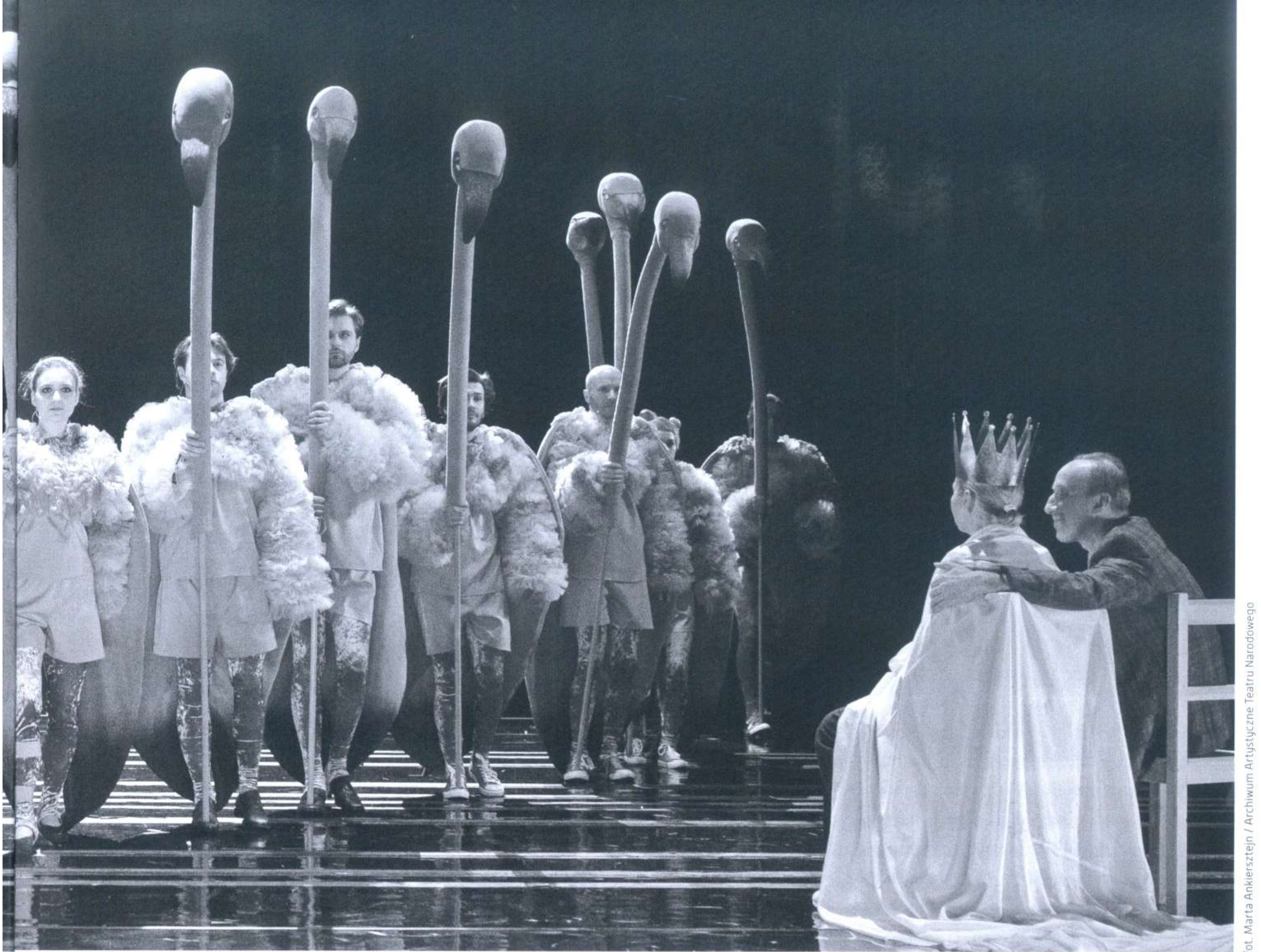
rozmowy duchów, które o śmierci opowiadają jak o porodzie – lepszy naturalny, czy poprzez cesarskie cięcie?

Obydwa spektakle są dość kameralne, poniekąd intymne i komunikują się z nami wprost – różny współczynnik metafory niewiele tu zmienia. Zupełnie inaczej rzecz się ma w adaptacji słynnych powieści Lewisa Carrolla, które w warszawskim Teatrze Narodowym wystawił Sławomir Narloch. *Alicji Kraina Czarów* (2023) to przedstawienie widowiskowe, wizualnie rozbuchane i rzeczywiście czarujące. Co jednak historia o króliczych norach i lustrach, czyli o dorastaniu, ma wspólnego z trenami dla rodziców? Narloch uruchamia trzecią kombinację. Nie męską, nie żeńską – mieszaną. Wprowadza postać dorosłego Syna (Cezary Kosiński), który żegna się z umierającą (tak, na raka) Matką o imieniu Alicja (Ewa Konstancja Bułhak). Mężczyzna w średnim już wieku wspomina dzieciństwo, w którym rodzicielka czytała mu historie o Królowej Kier (Anna Lobedan) i innych mieszkańcach czarodziejskiej krainy. Zbieżność imion protagonistki i matki sprawiła, że chłopiec brał fabułę za prawdziwe wspomnienia. Mierząc się z odejściem Alicji, sięga pamięcią do dzieciństwa i sam zstępuje do Krainy Czarów jak do Hadesu. Widz idzie za nim, nie trwoży się jednak, nie przestrasza, albowiem *Alicji Kraina Czarów* w Narodowym skrzy się od teatralnych sztuczek, pyszni scenografią i kostiumami (Martyna Kander). Nie sposób powstrzymać uśmiechu na widok szybującego u sufitu Komara (Robert Czerwiński) czy wjeżdżającego pomiędzy gargantuiczne krzesła Rycerza na kolorowym rowerze (Henryk Simon). Na dodatek spektakl uwodzi piosenkami (muzyka Jakub Gawlik, teksty Sławomir Narloch), które choć brzmią jak ze starej wyciągnięte szafy, zaskakująco wiele mają uroku. Niemała w tym zasługa wykonującej je na żywo orkiestry. Widowisko

jest więc na tyle atrakcyjne, a skojarzenia wywoływane tytułem wyrażyste, że prawdziwy sens wyłania się jakby znienacka. A przecież od samego początku wszystko jest jasne. Zagrożona zegarami przestrzeń dobitnie podkreśla, że oglądamy przedstawienie o upływie, czyli o stracie. Chwilowo zatrzymanej dzięki kłótni Szalonego Kapelusznika (Paweł Paprocki) z Czasem, ale przecież nie możemy na tym wiecznym podwieczorku zostać. To żadne rozwiązanie. Alicja pójdzie dalej, Syn będzie musiał wrócić. My też.

Reżyser zapytany na próbie medialnej, czy spektakl jest opowieścią o jego matce, wymigał się od jasnej deklaracji. Unikanie mówienia wprost sprawdza się na scenie. Znana to zależność, choć niepopularna. Znudzeni jej stosowaniem twórcy od wielu już lat raczą nas osobistymi wyznaniem. Intymne prezentują manifesty, przekonani, że pokazowa szczerość udroźni komunikację między sceną a widownią. Wiele takich prób znajdziemy również w literaturze, przykładem choćby uhonorowana Noblem Annie Ernaux, czy jej młodszy i teatralnie intensywniej w Polsce eksploatowany rodak – Édouard Louis. Mam poczucie, że w przypadku teatru to jednak ślepa uliczka. O ile performans rzeczywiście pozwala na spotkanie z pominięciem scenicznej osoby, o tyle zawodowi aktorzy, gdy są na scenie, to – no cóż – grają. Pęknięcie widoczne między deklaracyjnym odsłonięciem i formalną zasłoną utrudnia zawierzenie scenicznym wyznaniom.

Jest w *Alicji Krainie Czarów* wiele pięknych i alegorycznych scen, ale jedna szczególna. To spotkanie Syna z Panem Gąsienicą (Jakub Gawlik), który rytm rozmowy wyznacza pojedynczymi dźwiękami akordeonu. I dopiero gdy jeden z nich zamiast zgasnąć, zawiśnie smugą, pojmujemy, że słuchamy kardiomonitora. Twórcy rozsypali wiele tego rodzaju



fot. Marja Ankiersztejn / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

znaków i tylko od nas zależy, gdzie wyznaczymy granicę między szpitalnym oddziałem onkologicznym a Krainą Czarów. Czy różowe kostiumy flamingów to rzeczywiście – jak przekonywał mnie jeden z widzów – stojaki z kropłówkami?

nigdy tu już nie powrócisz?

W jeszcze inny topos, od Carrollowskiego poważniejszy i bardziej nobliwy, odchodzenie rodzica wpisała Agata Duda-Gracz w spektaklu *Odys i świnię, czyli opowieść mitomana* (Teatr Śląski w Katowicach, 2022). Artystka zrobiła to jednocześnie wprost i z unikiem. Wprost, ponieważ przedstawienie zadedykowała zmarłej matce, Wilmie. Z unikiem, ponieważ do Itaki wraca ojciec, którego oczywiście identyfikujemy jako Jerzego Dudę-Gracza. Ale też nie o powracającego Odysa (Bartłomiej Błaszczyński) tu chodzi, lecz o Telemacha (Michał Rolnicki). To właśnie syn jest narratorem tej zmitologizowanej historii powrotu, który ostatecznie okazuje się niemożliwy. Artystka rzecz wpisuje zarówno w antyk, jak i w polską historię najnowszą (od II wojny światowej do aktualnych kryzysów migracyjnych). Syn, czyli córka, czyli dziecko. Ubrane na czarno, podczas gdy wszyscy inni białe noszą kostiumy. Telemach niby Tadeusz Kantor przechadza się po scenie i obserwuje wywołane swoją opowieścią sceny. Artystka zderza malarstwo ojca i choreograficzne powidoki Cricot 2, wzbogacając wysmakowane sceniczne obrazy odniesieniami historycznymi i kulturowymi. Jakby w trosce o spójność decyduje się zamknąć to wszystko w (mitologicznie uzasadnionej) metaforze ześwinienia – niby w skrzyni. Dopycha więc kolanem, ale bez skutku. Wieko odskakuje raz po raz. Widz się męczy, trumna pozostaje otwarta.

Różne sposoby jej zamknięcia i dalszej wędrówki do piachu/nieba przedstawili Katarzyna Pol i Dawid Żakowski. *Pompa funebris* Stowarzyszenia Sztuka Nowa (2018) to spektakl wolny od słowa. W umieraniu i żegnaniu umarłych równie istotna jest choreografia. Reżyser w wywiadzie dla portalu teatralny.pl mówił:

Odczułem, że nie ma żadnych odpowiednich ceremonii czy formuł pożegnania. Dodatkowo utrudnił mi je system administracyjny. Gdy dowiedziałem się o śmierci taty, przyjechałem do prosektorium i waliłem w zamknięte drzwi, nie mogąc dostać się do ciała, ponieważ była sobota¹.

W spektaklu wspólnie ze współreżyserką dekonstruują sarmackie rytuały pogrzebowe. Daleko od nich odchodząc, zmagają się z pytaniami: czy w świecie, w którym najistotniejsze jest tworzenie własnej osoby, nie przywykliśmy do odprawiania autopogrzebów, spowszedniałych do tego stopnia, że nie rozpoznajemy ich rzeczywistej natury? Innymi słowami: czy nie żegnamy się nieustannie sami ze sobą? W takim wypadku spektakle o odejściu rodziców będą ćwiczeniami własnego końca. Jeśli bowiem coś jeszcze zdolne jest spiąć nas egzystencjalnym skurczem, to nasza śmierć. I nijak tego rozmasować nie mogą ani eskapistyczne fantazje, ani fatalistyczne obawy przed przyszłością: wojenną, ekonomiczną, klimatyczną – chyba taka dziś obowiązuje kolejność przerażeń? W każdym z apokaliptycznych scenariuszy tli się nadzieja, że jakoś to będzie. Rakieta spadnie na sąsiedni blok, oszczędności wystarczą, a w trakcie powodzi będziemy na wakacjach. Nie sposób jednak ukryć, że zasób przypadków, czy – przeciwnie – według nieznanego planu wprowadzanych rozporządzeń, jest z natury rzeczy ograniczony i prędzej czy później musi się wyczerpać. Zostanie pustka, w której znikniemy.



Bezmatek, reż. Marcin Liber, Teatr Ludowy w Krakowie [2021]

Fot. Klaudyna Schubert / Teatr Ludowy w Krakowie

Nie cali oczywiście. Wspomną nas znajomi. Pamiętać będą nasze dzieci (choćby i nie chciały). Może nawet napiszą książkę, nakręcą film, zrobią spektakl. Poślą nasze widma dalej, a wielu widzów odnajdzie w tych historiach coś dla siebie. Ale nie tylko o formalinę wspomnień tu idzie. Także o kreację, sprawczość i protest przeciwko entropii. Choćbyśmy uznali, że cierpienie fizyczne jest biologicznym skandalem, nie ma w nim miejsca na żadną metafizykę i żaden sens z niego nie wynika, to możemy je wykorzystać do próby zmiany rzeczywistości – jak Pakuła, albo wpisać w szerszy obraz, rozpuścić w jakiejś wspólnotcie – jak Duda-Gracz. W obydwu przypadkach zbliżamy się do czegoś w rodzaju ukojenia.

„W jego śmierci nie było nic wzniosłego” – mówi o ojcu czuwający przy szpitalnym łóżku syn. „W jego śmierci nie było nic wzniosłego” – mówi Telemach o Odyseuszu i brzmi to inaczej. Spotkanie prozaicznego z epickim to motyw we współczesnej sztuce szczególnie ceniony. Właściwie trudno dziś mówić o czymkolwiek poważnym bez ironii lub dystansu. Podobnie jak trudno mówić o kimś zamiast o sobie. Artysta jest dziś z definicji autotematyczny.

ja – domek dla umarłych

Wzmaga się fala realizacji, których tematem jest łańcuch pokoleń i trudne relacje z odchodzącymi rodzicami. Teatralne pokolenie czterdziesto- i pięćdziesięciolatków wchodzi właśnie w biologiczną smugę cienia. To właśnie wtedy zaczynają się starzeć i umierać rodzice, nagle dostrzega się stężone, przyspieszające z wiekiem działanie czasu. Wtedy uświadamiamy sobie, najboleśniej, bo na własnym przykładzie, istnienie sztafety pokoleń, chcianego i niechcianego niematerialnego dziedzictwa przekonań, gestów, cielesności otrzymanej od mamy i taty²

– pisał Grzegorz Kondrasiuk, proponując krytyczne rozpoznanie „polskiego teatru terapii zbiorowych”. Gdzie umieścić jego początek? Jednym z pierwszych tytułów będzie spektakl Michała Borczucha *Wszystko o mojej matce* (Łaźnia Nowa, 2016) – oparty na osobistych historiach autora i aktora Krzysztofa Zarzeckiego. Oniryczny i nie-poddający się łatwo emocjonalnym odczytaniom nastrojów przedstawienia trafnie uchwyciła Olga Katafiasz: „Tym, co porusza w spektaklu najsilniej, jest niemożność doznania wzruszenia: nieustannie zabiera się nam szansę na tę prostą i jakże oczyszczającą emocję. Zbyt oczywistą

i wygodną, zbyt łatwo zakłamującą i tak już niedoskonałą pamięć”³. Zatem nie psychoterapeutyczne uzdrowienie jest głównym celem tej podróży, raczej namysł nad samym mechanizmem pamięci. Nad tym, jak urządzony jest ów „domek dla umarłych” z wiersza Tadeusza Różewicza. To zdaje się odróżniać *Wszystko o mojej matce* od innych omawianych tu realizacji i być może ta różnica coś nam o trendach we współczesnym polskim teatrze mówi. Im bliżej doświadczenia jednostki, tym lepiej. Kategorie z naukowych i filozoficznych dyskursów nie muszą już podnosić rangi tematu.

Umieranie (tak, na raka) matki Borczucha splata się w jego wspomnieniu z katastrofą w Czarnobylu. Przejęty chłopiec po powrocie z przedszkola próbuje przekonać mamę do zamknięcia okna – ta pozostaje jednak obojętna. Śmierć jest wszędzie, jest zjawiskiem, wobec którego dorośli kapitulują, przed którym nie chronią ni okna, ni drzwi. Jest już w środku. Wewnątrz domu, wewnątrz ciała. Przedostaje się do świadomości chłopca, gdzie będzie wzrastać i rodzić owoce. „No to nic nie robię, skoro i tak nic nie można zrobić. Czekam do wiosny” – mówi jedna z bohatererek. Ten determinizm ma jeszcze jeden wymiar. Relacje z rodzicami są fundamentalne, a ich wpływ na naszą osobowość potężny. To banał o poważnych konsekwencjach. Nie są możliwe projekty absolutnej wolności. Kreowane przez nas persony mają swoje niezbywalne ograniczenia. Performatywność nie jest wszechmocna – choć nie brakuje artystów, którzy tak właśnie chcieliby o niej myśleć. W tej sprzeczności współczesnej sztuki przyjdzie nam się zatrzymać i jakiś czas pozostać.

Skoro tak, warto się miło urządzić. Być może właśnie dlatego opisywane tu historie są w pewnym sensie próbami poprawy relacji ze zmarłymi rodzicami. Co znamienne, niemal całkowicie wypranymi z kontekstu religijnego. Artyści sprawdzają kolejne strategie, dekonstruują stare rytuały, a wszechmocny Bóg „wisi na ścianie bezradny / i źle namalowany”. ■

1 • *Delikatne burzenie*, [z D. Żakowskim rozmawia D. Gac], teatralny.pl, 17.02.2021; źródło: <https://teatralny.pl/rozmowy/delikatne-burzenie,3224.html>, dostęp: 18.04.2023.

2 • G. Kondrasiuk, *Polski teatr terapii zbiorowych*, „Raptularz e-teatru”, 13.01.2023; źródło: <https://e-teatr.pl/polski-teatr-terapii-zbiorowych-33300>, dostęp: 17.04.2023.

3 • O. Katafiasz, *Nigdy wszystko*, teatralny.pl, 22.06.2016; źródło: <https://teatralny.pl/recenzje/nigdy-wszystko,1622.html>, dostęp: 15.04.2023.