

KINGA KURYSIA

KALKA/WALKA



TR Warszawa
Karl Ove Knausgård

MOJA WALKA

reżyseria: Michał Borczuch, adaptacja, dramaturgia: Tomasz Śpiewak, scenografia: Dorota Nawrot, światło: Jacqueline Sobiszewski, muzyka: Bartosz Dziadosz, video: Wojciech Sobolewski
premiera: 6 października 2017

Teatr spod znaku „team Borczuch” jest zupełnie atekstualny, choć w *Mojej walce* słowa powieści są autonomicznym i ucieleśnionym bohaterem na scenie – tekst pełni się wszędzie, jest czytany, wyświetlany, mówiony, pisany. Jednak opiera się wszelkim próbom konsekwentnego opisu, ustępujących na rzecz doświadczenia. Dlatego starając się ubrać te minimalistyczne obrazy i afekty w słowa tak łatwo wpaść w banał, przesadę,

czy emocjonalną pułapkę. Zawsze mam wrażenie, że starając się poradzić sobie w warstwie językowej z tym mikroświatem jest się skazanym na klęskę.

„Wszelkie życie, rzecz jasna, jest procesem rozpadu”¹ – to zdanie otwierające *The Crack-Up* Francisca Scotta Fitzgeralda idealnie odzwierciedla chropowatą, wyboistą i pulsującą aurę czterogodzinnego spektaklu. Tomasz Śpiewak i Michał Borczuch anektują do swojego uniwersum pisarza, który w totalnym sześciotomowym projekcie *Min Kamp* doprowadził ruch New Sincerity² do ekstremum, za którym kryje się już tylko pustka maskująca cynizm. Przekracza konieczną do zaistnienia czulej wypowiedzi linię wstydu, za którą czają się wciąż widma ironicznych chwytów. To maniackalne wyrzucanie z siebie absolutnie wszystkich myśli przeradza się w karykaturę, zaczyna zjadać własny ogon. Toteż Śpiewak i Borczuch upominają się o to wszystko, czego Karl Ove Knausgård nie przykroił do swojego świata, co zręcznie pominął, próbując przyjąć jedynie pozór szczerości, jednocześnie zadając pytanie o możliwość jej zaistnienia.

Wydobywają na światło dzienne wszystkie przemilczane kwestie związane z faustyczną stroną olbrzymiego sukcesu pisarza, który przypłacił go rozpadem rodzinnych relacji i pozwami sądowymi. W tym sensie ten spektakl można po prostu nazwać wielopoziomowym przylapywaniem człowieka na życie, powstawaniu pamięci i kreacji. Staje się on też pytaniem o to, co znaczy dodawać od siebie coś do świata i jaka jest tego cena, przypominając, że każde lokowanie siebie w pejzażu rzeczywistości zawsze będzie egocentryczne.

O sile całego przedsięwzięcia stanowi zespolowy duch. To zbiorowa wypowiedź przypominająca niezwykle zręczną emocjonalną. Aktorki i aktorzy są pełnoprawnymi współtwórcami tego świata, podobnie jak przestrzeń, scenografia, muzyka i dramaturgia. Dlatego widz wkraczający do tak czule skonstruowanego scenicznego eseju ma wiele możliwości znalezienia swojego miejsca.

Twórczynie i twórcy spektaklu przykładają do Karla zawstydzającą miarkę i zdzierają z postaci pisarza-kreatora rzeczywistości jego groźną minę. Śpiewak, zdaje się, wyraźnie poszedł konkretnym tropem, który ujawnia zdanie z pierwszego tomu: „Krzywdziłem i obrażałem, manipulowałem i ironizowałem, ale nikt nigdy nie zorientował się, że podstawa, na której opieram tę władzę, jest tak niepewna, iż jeden dobrze wymierzony cios zdołałby ją zrujnować” (Knausgård, 2014, s. 145). Poprzez to nakłucie bańki radykalnie szczerego odautorskiego wyznania i skonfrontowanie go z figurą zagubionego faceta, przebijającego nogami w kuchni w wytartym T-shircie z Iron Maiden i samych slipkach, rodzi się całe tarcie. Gdzie zestresowany Karl Ove (jednocześnie grany przez Jana Dravnela i Sebastiana Pawlaka) wykonuje przed opublikowaniem powieści neurotyczne telefony do rodziny czy postaci z przeszłości, które rymują się z jego prozą, jednocześnie będąc zupełnie przerażonym i niepewnym, czy ten projekt pisarski ma jakikolwiek sens. To nie jeden cios, ale cała seria spadająca na rozchwianą i niepewną gardę. Co ciekawe, Knausgård powtarza w wywiadach, że kolejne tomy były jedynie próbą poradzenia sobie z ojcem, jego śmiercią. Napisał ją wyłącznie dla siebie, a nie po to, by odnieść się do jakiegokolwiek literackiej tradycji.

Zaczyna się od wideo, które przedstawia wnętrze mieszkania. Kamera telefonu portretuje ludzi w środku, rejestruje prozaiczną rzeczywistość, później przez chwilę łapie widok z okna. Obraz znika, pojawia się napis – jest to wideo uczestniczki warsztatów, jej ojciec obecny na nagraniu kilka miesięcy później wyskoczył z tego okna. Przy biurku siedzi Halina Rasiakówna, przekłada kolejne kartki maszynopisu powieści, czyta je przytłumionym głosem, paląc papierosy i pijąc kawę. Symultanicznie, tuż obok, rozgrywają się sceny najważniejsze dla całego cyklu powieściowego. Karl Ove (Jan Dravnel, później także Sebastian Pawlak) z bratem Yngve (Dobromir Dymecki) w domu babci (Magdalena Kuta) usiłują posprzątać przed pogrzebem chaos i ekskrementy po śmierci ojca, który zapił się na śmierć. Echo rodzinne będzie unosiło się nad spektaklem aż do końca, a postaci z powieści będą punktem wyjścia do szerszego w portretu umykającego życia. Zupełnie

niezwykły i zapadający w pamięć jest *longshot* z okna jadącego samochodu na słońce. Do tego dostajemy podpis: słońce w kilka godzin po śmierci ojca.

W tym świecie mówienie myśli i mówienie po prostu krzyżują się i wzajemnie przenikają. Dramaturgia tworzy grunt na tyle chłonny, że tematy kłębią się i zataczają coraz szersze kręgi. Składają się na nią zmontowane mikrosytuacje, scenki, materiały wideo z warsztatów dla czytelników powieści czy nagrania z dziećmi z domu dziecka w Szamocinie, odbijające w krzywym zwierciadle sytuacje z dzieciństwa pisarza. To esej o upływającym czasie, który pokazuje, że człowiek jest wyobcowany ze swojej przeszłości, swoich wspomnień. Próba ich zamrożenia w opisie czy obrazie jest tylko bezradnym powieleniem, a do samego wydarzenia traci się bezpowrotnie dostęp. Dlatego figura Knausgård pomaga piętrzyć kolejne pytania, tak ważne w świecie Borchucha i Śpiewaka, które dotyczą tworzenia, artystycznego narcyzmu, relacji rodzinnych czy dzieciństwa i dojrzewania. Bardzo ważne są wątki feministyczne w których Linda Boström Knausgård (była żona pisarza, rozpisana na dwie aktorki, w tej roli genialne Justyna Wasilewska i Agnieszka Podsiadlik) odzyskuje głos i godność. Twierdzi, że jej były mąż opisał za dużo i odarł rodzinę z prywatności, jednocześnie roszcząc sobie prawo do ukazania jedynie prawdziwej narracji. Nie mając, niestety, świadomości, że to tylko jego ogląd wydarzeń, a każda z rzeczywistych osób przeniesionych w świat powieści odzwierciedla egoizm i cynizm pisarza przyglądającemu się światu z ukosa. Podobnie jest ze sceną pierwszego seksu pisarza w trakcie festiwalu muzycznego, w której Justyna Wasilewska staje się na chwilę pewnym siebie Knausgårdem, a Dravnel przypadkowo spotkaną dziewczyną. To aktor jest tutaj bezradny i nagi, a aktorka przytacza chłodny i triumfalny opis tego wspomnienia. Zdiera z niego pozorną neutralność języka, a na końcu kompromituje początkowe tresowanie się w męskości, kiedy dziewczyna jest tak pijana, że zaczyna wymiotować, a cała żenująca sytuacja jednocześnie obezwładnia obie postaci.

Scenografka Dorota Nawrot w centralnym punkcie olbrzymiej przestrzeni ulokowała ogromne zdjęcie, powielające tę samą przestrzeń, w której się znajdujemy. W centrum dostajemy zatem sam gest powtórzenia, zamrożenia w obrazie tych samych czerwonych cegieł, przedmiotów, które i tak nas otaczają. Przypomina to trochę kalkę z rzeczywistości, jej powielenie wyobcowujące się od patrzącego. Ta powierzchnia przyjmuje kolejne daty, wideo, zapisy już zamkniętych sytuacji, do których nie ma dostępu.

Najwyraźniej widać to w scenie, w której obok siebie widzimy związek między Karlem Ove a Lindą na etapie rodzącej się znajomości i tuż przed rozwodem, gdy zbliża się termin porodu czwartego dziecka. Dwie pary, które odgrywają sytuacje z ich życia, czyli zafascynowani sobą Dravnel i Wasilewska oraz przepełnieni goryczą Podsiadlik i Pawlak siedzą tuż obok siebie na krzesłach. Pierwsi imponują sobie na potęgę, drudzy w wytartych ubraniach, zmęczeni sobą oglądają film. Początek i koniec stykają się nagle w jednym miejscu, krzyżując się. Podobnie jak w scenie, gdzie na wideo

dzieci z Szamocina wspinają się na górę żwiru, przepychają się, bawią, a na wyciemnionej scenie światło punktowe pada na kanapę, na której siedzą Maria Maj i Lech Łotocki, a na środku sceny stoi Magdalena Kuta. Czytają kwestie z dzieciństwa pisarza. Jako podeksytowani młodzi chłopcy przerzucają się mądrościami o budzącej się seksualności, przegadują się, docinają. Czas zdaje się w tych dwóch scenach szczególnie mówić coś o sobie, po czym szybko znika.

To przeszukiwanie przeszłości nie wymusza naciąganej metafizyki. Nad wszystkim unosi się niegotowość, chybotliwość, pęknięcie, które nadaje autentyczność. Można odczuć wątpliwości i obawy dotyczące ostatecznej formy spektaklu. Obserwujemy różne sposoby radzenia sobie z materią spektaklu o uchodzącej rzeczywistości, więc siłą rzeczy, jeśli chce o niej opowiedzieć, struktura też musi przeciekać przez palce. Pod tym względem niepokój o rezultat całości jest najlepszym, co mogło się w pracy nad tym tekstem przydarzyć, szczególnie podkreślony kompozycjami muzycznymi Bartosza Dziadosza.

W jednej z końcowych scen światło w reżyserii Jacqueline Sobiszewski hojnie miga stroboskopami okalając całą przestrzeń. Do tego bardzo głośne utwory od Radiohead po Rihannę wskakują nierówno na siebie, zaczynają dialogować, aż skleją się w głośną kakofonię, jakby playlistę życia, która skrywa za sobą kolejne wspomnienia. To trochę taki świat, w którym chciałoby się pozostać dłużej. Gdzie o tym, co ucieka można opowiedzieć za pomocą kilku krzesel, kanap, karteczek naklepanych na czoło, osobistych wideo czy dzieci z Szamocina, które podczas zabawy zarzucają się zlepkami słów, wykrzykiwając je i parodiując język norweski. Pomiędzy scenografią beztrósko biegają dzieci aktorów, w jednej chwili demaskując całą aurę fikcji, gdy chcą ustalić proporcje i krzyczą przekornie, że to nie jest żaden wujek, ale przecież tata. A także wielkiej sowy, która wjeżdża na scenę i mruga do nas świecącymi oczami skrywając w środku Dravnela z Pawłem Smagałą, przytaczających kwestie chłopców przy porównywaniu swoich penisów.

To wszystko razem składa się w pasaże, po których można dowolnie emocjonalnie spacerować, montować swoje kolaże i przeglądać swoją walkę w odpryskach innych walk, nawet jeśli wszystkie są jedynie kalkami.

¹ „Skoro ludzie nie ustają w niszczeniu się nawzajem, lepiej już może zdruzgotać się samemu, w okolicznościach przyjemnych, czy choćby romantycznych. «Of course, all life is a process of breaking down» – powie Fitzgerald. Owo «Of course» brzmi jak konstatacja immanencji, tego nieczłowieczego związku z samym sobą” (Deleuze, 2017, s. 12).

² „Czy to zwrot sentymentalny? Jeśli przyjmiemy, że sentymentalizm oznacza nadmierną reakcję na bodziec, to owszem, literatura spod znaku New Sincerity jest alergiczna – może się wydawać histeryczna, nadwrażliwa; nie ma się co czepiać – tylko cierpiący na uporczywy katar sienny zrozumie innego alergika” (Tabaczyński, 2017).

Bibliografia:

Deleuze, Gilles, *Perykles i Verdi. Filozofia François Châteleta*, seria TIKN, tłum. Piotr Laskowski, wyd. Bractwo Trojka, Poznań/Warszawa 2017.
Knausgård, Karl Ove, *Moja walka. Księga pierwsza*, tłum. Iwona Zimnicka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
Tabaczyński, Michał, *Bicz na cyników*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/7169-bicz-na-cynikow.html>, [dostęp: 15 X 2017].

Z TOMASZEM ŚPIEWAKIEM
rozmawia KATARZYNA NIEDURNY

RZECZYWISTOŚĆ CHOLERNIE PODOBNA DO NASZEJ

Skąd pomysł na wystawienie w TR Warszawa
Mojej walki?

Roman Pawłowski zaproponował ten tytuł Michałowi [Borchuchowi – przyp. red.]. Byłem wtedy po lekturze dwóch albo trzech tomów. Pomyślałem, że to ciekawe wyzwanie, ponieważ wielu moich znajomych akurat czytało tę powieść i przeżywało ją inaczej niż inne książki. Jednocześnie wydawało się, że adaptacja teatralna to zadanie prawie niemożliwe. Ale *Wszystko o mojej matce*, nad którym wcześniej pracowaliśmy, również było kuriozalnym zadaniem – miałem przecież pisać o matce reżysera i matce aktora, o których nic nie wiedziałem, więc i pomysł na *Moją walkę* mi się spodobał.

Domyślałem się, że podstawową przeszkodą była objętość książki.

Tysiące stron to wyzwanie dla czytelnika i dla adaptatora. Kiedy czytałem drugi tom, w pewnym momencie go odrzuciłem. Byłem zmęczony obecnością tego Norwega w moim życiu, jego myślami, jego refleksjami, miałem tego serdecznie dosyć. W pracy również to było trudne. Jest tam tyle materiału, że można wyobrazić sobie dzieśnięć przedstawień, które, jeśli chodzi już o sam wybór tekstu, byłby całkiem różnymi spektaklami. A my od początku wiedzieliśmy, że chcemy pokazać na scenie całość. Ta decyzja była o tyle specyficzna, że w momencie, gdy zaczynaliśmy pracę, szósty tom nie był jeszcze opublikowany ani po polsku, ani po angielsku. To też część

niemożliwości: robić adaptację powieści, o której nie wiadomo, jak się skończy. A trudno było się tego domyślać, ponieważ wszystkie poprzednie tomy bardzo się między sobą różniły. W pierwszym Knausgård opowiada o śmierci ojca i sprzątanu domu; w drugim o perypetiach małżeńskich (sam z perspektywy czasu nazywa go komedią małżeńską); trzeci poświęca swojemu dzieciństwu; czwarty to czas bycia nastolatkiem, wyjazd na północ Norwegii, do miejsca, w którym nie dzieje się nic, a on myśli głównie o seksie; piąty to lata studiów i mocne wejście w pisarstwo. Cała powieść była próbą zobaczenia rzeczywistości, jak mówi Knausgård, pod ideologiami, pod wyuczonymi sposobami patrzenia i przeżywania, a także próbą przeżycia śmierci ojca i podsumowaniem życia z nim. O szóstym tomie wiedzieliśmy tyle, że doprowadza pisarza do Hitlera i Breivika, nie wiedzieliśmy jednak, w jaki sposób. Ostatnią część powieści dostałem do czytania we wrześniu, miesiąc przed premierą.

Mam wrażenie, że większość moich znajomych, czytając *Moją walkę*, wchodzi z tą książką w bardzo intymną relację. Ciekawa jestem, jakie było twoje doświadczenie czytelnicze.

Dobrze mi się ją czytało, lubię grube książki, w które można się zapaść, a w każdy tom wchodziłem zupełnie inaczej. Ale w czasie pracy miałem wrażenie, że moje indywidualne doświadczenie czytania to za mało. Dlatego próby zaczęliśmy od warsztatów z miłośnikami powieści. Chcieliśmy spotkać się z ludźmi, którzy byli zafascynowani książką i chcieli podzielić się wrażeniami z lektury. Robiliśmy już wcześniej adaptacje powieści, ale pierwszy raz zorganizowaliśmy warsztaty. To nie była przypadkowa decyzja. Tę książkę czyta się z dziwnie drażniącym poczuciem, że samemu można by było coś podobnego napisać. W głowie pojawia się pytanie: dlaczego tego nie zrobiłem? Tak zresztą usłyszałem o *Mojej walce* po raz pierwszy. Znajoma opowiadała mi, że czyta ją ze swoim mężem pisarzem i cały czas klóć się o to, czemu on nie opisuje ich życia. To, co ta książka robi z czytelnikiem, jakie reakcje na nim wymusza, sprawia, że drugorzędną rzeczą staje się rozstrzygnięcie, czy ta literatura jest dobra, czy zła, nudna czy ciekawa. W centrum jest rzeczywistość postrzegana w sposób indywidualny. Knausgård pisze o normalnym życiu i daje czytelnikowi pole do projekcji. Podczas warsztatów chcieliśmy dowiedzieć się czegoś więcej na ten temat, sprawdzić, jak to wygląda u innych. Poza tym szybko do mnie doszło, że jako czytelnik mam ograniczone możliwości percepcji tej książki. Sebastian Pawlak czytał kolejne tomy, gdy tylko się pojawiały. Jego lektura Knausgård trwała kilka lat, a kiedy zaczął czytać drugi tom, sam został ojcem. W jakimś sensie ta literatura dotkliwie korespondowała z jego życiem. Ja drugi tom czytałem jako sytuację, której się przyglądam, ale w niej nie uczestniczę. Każdy z nas czytał tę książkę inaczej, inaczej ją rozumiał. Pamiętam sytuację, kiedy przyniosłem na próbę scenę dla Ingrid, czyli Marii Maj, fragment, w którym okazuje się, że teściowa Knausgård popija alkohol, zajmując się wnuczką. Majka, bardzo poruszona, zaczęła nagle mówić, że to wcale nie jest komediowa scena o alkoholizmie,

tylko o strachu tej matki, że Karl Ove i jej córka, którą widziała w psychotycznej manii, mogą się rozwieść. Maja była w tym tak sugestywna, że pomyślałem: ty debil, tobie naprawdę ktoś musi powiedzieć, o czym jest to, co przynosisz, bo to w jakiś sposób zna.

Jak wyglądały warsztaty, o których opowiadałeś?

Zaprosiliśmy do udziału w nich ludzi, których nie znamy – wystarczyło wysłać zgłoszenie, a w nim napisać, dlaczego się chce wziąć udział w warsztatach. Intensywne spotkania trwały tydzień, potem widywaliśmy się już rzadziej. W czasie warsztatów ludzie dużo mówili o przeżywaniu tej powieści, dziwnej tajemnicy, którą jest rzeczywistość w niej zapisana, cholernie podobna do naszej. Uczestnicy dzielili się z nami swoimi historiami. Michał powiedział, że w zasadzie moglibyśmy zrobić przedstawienie *Moja walka*, zupełnie nie korzystając z tekstu, opierając się na tym, co od nich usłyszelibyśmy, a duch tej książki i tak by w tym pozostał. W czasie warsztatów rodziły się kierunki dramaturgiczne: myślenie o palimpseście, o *user's experience*, czyli o tym, że widz powinien inaczej odbierać sekwencje czy tomy. Palimpsest zaczął się tworzyć już w pierwszym akcie. Z jednej strony, to rekonstrukcja domu zniszczonego przez alkoholizm ojca, refleksja Knausgård, że tak naprawdę nie ma różnicy między martwym ojcem a stołem, na którym on leży, i gniazdkiem na ścianie, zaś sama śmierć jest jak pęknięta rura albo kurtka, która spada z wieszaka. Ale jest tam też film Moniki z warsztatów: proste nagranie kręcone na balkonie bloku z widokiem na inne bloki. W tle słychać głos śpiewającego i opowiadającego coś jej ojca. Nagle dowiadujemy się, że jest to balkon, z którego jakiś czas później ten mężczyzna skoczył i popełnił samobójstwo. Jest w końcu esej o Hitlerze z szóstego tomu, o nazistowskiej przypince i *Mein Kampf* odnalezionych wśród rzeczy ojca, esej, który przyjmuje formę muzyczną. Rzeczywistość społeczno-polityczna, która nie interesuje Knausgård, wynurzyła się obok tego co bliskie, trudne, osobiste.

Jak wyglądała praca nad adaptacją tekstu?

Przebiegała intuicyjnie. Coś wydawało mi się intrygujące albo przez temat, albo konwencję: coś wyraźnie pamiętałem z pierwszej lektury i chciałem do tego wrócić. Te intuicje wystrzały się w pracy z Michałem, z aktorami, rozwijając się w nowe rzeczy. Ciekawił mnie też wybór takich fragmentów, które są trudne: zastanawiałem się, na przykład, jak Borchuch wyreżyserowałby cały akt składający się tylko z telefonów. Czuliśmy, że różnicowana energia poszczególnych tomów w adaptacji musi być jeszcze bardziej wyrazista. W czwartej części Karl Ove siedzi gdzieś na północy Norwegii, jest monotonna, on myśli ciągle o seksie. Borchuch genialnie to wydobył przez punkową formę koncertu, trochę jakby oglądanego z perspektywy gigantycznej sowy, wewnątrz której chłopcy rozmawiają o problemie z przedwczesnym wytryskiem. To jest tak duży problem dla nastolatków, że chyba tylko wielka, mądra sowa może go rozwiązać. Adaptacja była wciąż przerabiana.

Ja coś przynosiłem, Michał i aktorzy to przekształcali, dopiero po jakimś czasie okazywało się, w jakim kierunku pójdzie scena. Taki mamy styl pracy, dlatego w umowie mam zapisane, że materiał mogę zmieniać do prób generalnych, kiedy proces przyspiesza. W tym sensie ciekawa była praca nad sekwencją w szpitalu psychiatrycznym, oparta na krótkim epizodzie z piątego tomu. Chciałem w ten sposób nawiązać do tego, jak razem z Michałem i Pawłem Smagałą pracowaliśmy nad spektaklem *Paradiso*, w którym grali ludzie z autyzmem z Farmy Życia pod Krakowem. Dzięki temu ta scena stała się autotematyczna, ale wykonałem też ten gest z zaufaniem, że w scenie coś się jeszcze zmieni, a ten fragment przekształci swoje znaczenie w kontekście całego przedstawienia. Tam, w szpitalu, Karl Ove po raz pierwszy doświadczył sytuacji, w której mówił do kogoś, kto po prostu go nie słucha. Sens tego doświadczenia wypowiedziany zostaje na końcu, w dosyć niesamowitym, zaskakującym podsumowaniu – że dla pisarza czas, który płynął na zewnątrz zakładu, wydawał się płynąć normalnie, a tutaj, w środku, zwalniał. I z tego przeżycia Knausgård wyniósł coś, po co zawsze sięgał, gdy musiał przetrwać: przekonanie, że „wszystko mija”. Myślę, że warto było pokazać tę scenę, żeby dojść do tego jednego zdania. Z drugiej strony, fragmenty eseju o Hitlerze wybrałem przypadkowo. Ale to dobry wybór. Gdy słucham, jak to Halina Rasiakówna czyta, to mam wrażenie, jakbym sam to napisał, tak bardzo słowa Karla Ove przeżarły się do mojego języka.

Opisany w książce proces sprzątania domu ze wszystkich obrzydliwości, śmieci, zużytych rzeczy kojarzył mi się z samym procesem jej pisania, który wydaje mi się też takim sprzątanem życia, porządkowaniem wrażeń, układaniem wspomnień. Kiedy mówiłeś o tym, że czytając *Moją walkę*, sami mamy ochotę pisać, to pomyślałam, że to też moje doświadczenie, że chciałabym napisać coś takiego, żeby uporządkować własne życie, a także jakoś nad nim zapanować.

Knausgård opisuje stan człowieka nieprzygotowanego do przeżywania swojego życia. Ono zaczyna mu się układać dopiero, gdy o nim pisze. Tylko wtedy nie wiadomo, czy to ciągle jest rzeczywistość, którą chce się uchwycić. Staje się to problemem Knausgård na końcu książki – możliwe, że cały jego plan się rozsypał, a eksperyment się nie udał. Karl Ove założył, że musi zanurkować pod ideologiami, żeby dotrzeć do rzeczywistości i uciec od wyuczonego sposobu jej przeżywania. Na końcu przedstawienia umieściliśmy jego opowieść o Breiviku, który jest daleko od rzeczywistości, przesłania mu ją dystans i ideologia. Tymczasem rzeczywistość jest trudna do uchwycenia także dla pisarza, który poświęcił próbę dotarcia do niej kilka tysięcy stron.

Mówisz o bardzo mocnym fragmencie, gdy Karl Ove rozsyła swoją powieść osobom, które się w niej pojawiają, i wchodzi w konflikt ze stryjem, bo ten zarzuca mu, między innymi, mijanie się z prawdą.

W szóstej części Karl Ove wysyła książkę do druku, załatwia setki spraw związanych z publikacją, wykonuje

dziesiątki telefonów i nagle rzeczywistość, do której chciał dotrzeć, atakuje go. Napisał bombę, która może rozsadzić jego rodzinę. Jego żona Linda dostaje powieść, w której opisane jest ich całe małżeństwo, w dodatku z jego perspektywy. Jego stryj pisze, że Karl Ove sfałszował rzeczywistość, że wmieszał się swoim pisaniem w rzeczy, o których nie ma pojęcia, i dlatego stryj pozwie go do sądu. Jest tam też matka, która ostrzega Karla Ove, że będzie atakowany jako przedstawiciel elity, a za stryjem stanie lud... Pojawia się tam również problem niewiarygodności. Może się okazać, że w projekcie, któremu Knausgård poświęcił wszystko, tkwi jakiś fundamentalny błąd, który powoduje, że te trzy tysiące stron nie mają sensu. Scena kończy się tym, że Karl Ove siada i zaczyna czytać, co napisał. To nie jest już rzeczywistość wspomnień, atakującej przeszłości, ale rzeczywistość tu i teraz, która zaczyna człowieka przerastać. Borchuch zbudował tę rzeczywistość poprzez wchodzące na scenę dziewczynki, które robią, co chcą. Oglądamy dalej historię Knausgård, ale przede wszystkim sytuację, w której dzieci i trzej młodzi ojcowie są na scenie. Aktorzy muszą grać, podobnie jak Karl Ove musi załatwić wszystkie ważne rzeczy, a jednocześnie walczyć, żeby opanować te dzieci, które są energiczne, mają różne nastroje, a obok których płynie życie i pojawiają się istotne problemy.

Wydaje mi się, że *Moja walka* jest związana ze *Wszystko o mojej matce* nie tylko z powodu „niemożliwości”, o której mówiłeś na początku. W obu projektach opowiadacie o relacji z rodzicami, oba silnie są związane z odtwarzaniem czyjeś biografii.

Ciekawe jest takie porównanie tych dwóch spektakli. Można powiedzieć, że *Moją walkę* naprawdę zrobiłem z liter postawionych przez Knausgård. We *Wszystko o mojej matce* sytuacja była diametralnie inna. Nie znałem ani pani Borchuch, ani pani Zarzeckiej, a ich synowie nie dzielili się chętnie wspomnieniami. Musiałem korzystać z własnej fantazji. W tym tekście, który napisałem, nie ma dwóch tak samo zrobionych scen, każdą rzeźbiła inna energia. Jest kolosalna różnica między tekstem o pruskim błękiecie, a sceną z Doctor Love, która napisana była przez mnie pierwotnie po angielsku. W spektaklu Dominika Biernat idzie za tekstem, który napisałam, a Krzysztof Zarzecki improwizuje na jego bazie – i tak powstaje między nimi dialog. Myślę, że w tym przedstawieniu jest dużo mnie. Nic nie wiedziałem o tych matkach, więc ich miejsce zastąpiła moja fantazja na ich temat. Zrekonstruowałem je według mojej wrażliwości i wyobrażeń, jakie są mi bliskie. Nie chodzi mi o to, że opowiedziałem tam o swojej matce, ale o sytuacji, w której jestem blisko związany z Michałem i Krzyśkiem. To moja relacja z nimi, moje doświadczenie tych dwóch osób kształtowały obraz ich matek. Jest tam taka scena, że Zarzecka zza grobu mówi coś do syna. Dla mnie to była okropna sytuacja. Ja mam nagle powiedzieć coś ustami niezżyjącej kobiety do Krzyśka, mojego kolegi. Rozczulałem się, że mam do niego mówić zza grobu, ale też jakoś mnie to śmieszyło, ta sytuacja jednocześnie mnie uwodziła i budowała dystans. Te emocje tworzyły tekst do tej sceny.

A czy nie chciałbyś napisać czegoś o sobie?

W trakcie prób do *Mojej walki* umarł mój ojciec. Rok temu zrobiliśmy przedstawienie o śmierci matek kolegów. Krzysiek powiedział mi wtedy, że chciał się pożegnać ze swoją matką, ale ona była już dla niego wtedy tylko martwym przedmiotem, mówił, że równie dobrze mógłby się żegnać z tym kłosem, który stoi na scenie. Pierwsze, co powiedziałem do Krzyska po pogrzebie, to: było zupełnie inaczej, to było wspaniałe, że mogłem się pożegnać z moim tatą. Rozmawiałem z nim tak, jakbyśmy dalej byli w tym przedstawieniu. Nie w tym sensie, że przygotowało mnie jakoś na śmierć ojca, ale w tym, że towarzyszyło mi w czasie śmierci, pogrzebu, stypy i tak dalej. Kiedy się dowiedziałem, że ojciec nie żyje i jechałem do Radomia, nie mogłem uwierzyć, że słońce tak mocno świeci, a mój ojciec nie żyje i nie widzi tego. Odruchowo zacząłem to kręcić. Ten film został potem użyty w spektaklu. Kiedy pracowaliśmy nad szóstym tomem powieści, znalazłem u Knausgårda genialny moment: opis jego wizyty w National Gallery w Londynie, gdy patrzy na obraz Turnera. Mówi on, że nie mógł z wrażenia ustać przed tym obrazem, oczywiście dlatego, że obraz był bardzo piękny, ale też z powodu sposobu przedstawienia słońca zawieszonego ponad krajobrazem, które oświetla wszystko, ogrzewa powietrze i łączy ze sobą różne elementy pejzażu. A ludzie w ogóle go nie zauważają. Za to Turner widział to słońce i za jego pośrednictwem widzimy je my. W przedstawieniu wyszła z tego wszystkiego kompozycja na tekst Knausgårda, czyli opis obrazu Turnera, film z tytułem *Słońce trzy godziny po śmierci ojca* i muzyką Bartka Dziadosza. To opowieść o żałobie i stracie, o tym, czego nie widzimy, i o rzeczywistości, która pojawia się nagle i nagle ją dostrzegamy, oraz o ojcu, którego już nie ma, ale nagle tak mocno go widać. ■