

Wokół śmierci

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Przedstawieniu Moniki Pęcikiewicz brakuje dyscypliny jej wcześniejszych spektakli. Obok mielizn, wypełnionych gadulstwem, są w nim wątki obiecujące, lecz niedoświetlone, jakby pozostawione w fazie szkicowej.

■ *Poskromienie* Moniki Pęcikiewicz jest jak rozmowa podjęta po długiej przerwie. Po *Śnie nocy letniej*, zrealizowanym przed dziewięciu laty na deskach Teatru Polskiego we Wrocławiu, w życiu zawodowym reżyserki nastąpiła dłuższa pauza. Powróciła z kolejnym tematem szekspirowskim do tych samych aktorów, lecz już nie na tę samą scenę. Teatr Polski bowiem zdążył w tym czasie pograć się w zapaść i dorobić całkiem prężnej „podziemnej” alternatywy.

Kto zechce, może odnaleźć w *Poskromieniu* obszerny katalog reminiscencji odsyłających do niedalekiej przeszłości Teatru Polskiego. Szekspirowski temat przypomina o wcześniejszych inscenizacjach reżyserki na wrocławskiej scenie: *Hamlecie* i *Śnie nocy letniej*. Wprawdzie od tekstu *Poskromienia złoŃnicy* odstąpiono podczas prób, zastępując go scenariuszem wypracowanym w trakcie improwizacji, ale krąg zainteresowań Pęcikiewicz pozostaje z grubsza ten sam. W przedstawieniu nie brak też wątków autobiograficznych. Przez losy bohaterów prześwitują doświadczenia osobiste aktorów Podziemia, usuniętych z macierzystej sceny przez Cezarego Morawskiego: wyjazd do innych miast, rozłąka z domem, depresje, poczucie rozpadu życiowego porządku. Jest także nić, która wiąże *Poskromienie* z innym ważnym przedstawieniem Teatru Polskiego – *Poczekalnią*.⁰ Krystiana Lupy. Obie inscenizacje powstały na kanwie improwizacji aktorskich, w obu też funkcjonuje rama fabularna lokująca bohaterów w życiowym potrzasku, w sytuacji przejściowej, poza rutyną codzienności i presją czasu, gdzieś na ślepych torze, gdzie można zrzucić maski i spojrzeć w głąb siebie. U Lupy takim miejscem była widmowa stacja, na której przypadkiem, głęboką nocą, wylądowała grupka pasażerów.

U Pęcikiewicz „poczekalnią” jest dom umierającego ojca, do którego zjeżdżają członkowie rodziny. Ten czas przejścia pomiędzy codziennością i żałobą będzie brzemienny w skutki dla bohaterów, których bliskość spodziewanej śmierci sprowokuje do tego, by skonfrontować się z przeszłością, zweryfikować relacje z bliskimi i przyjrzeć się krytycznie własnemu życiu.

Przestrzeń spektaklu tworzy konglomerat obrazów zacierających granice pomiędzy teraźniejszością i przeszłością, tym, co wewnętrzne i zewnętrzne. Na podłodze wyświetla się mozaika kadrów zaczerpniętych z życia poszczególnych postaci. Zmapowany obraz dzieli płaszczyznę na klatki wyznaczające różne pola gry. Scenografka, Katarzyna Borkowska, pomnożyła je, zawieszając nad sceną koliste lustro weneckie, w którym odbicie rozpada się na kilka części wzdłuż dwóch skrzyżowanych osi. Reguła geometrycznych podziałów tworzy polifoniczną strukturę, w której rozgrywają się niemal równolegle historie różnych osób. Z sumy tych indywidualnych partytur, skomponowanych z działań fizycznych, monologów, zapisów rozmów telefonicznych, wyłania się rozproszony kosmos emocji, mikrodratów i myśli, krążących wokół jednego punktu. Jest nim łóżko umierającego, opakowane w folię, wraz z wiszącym nad nim żyrandolem.

Wyczekiwanie na zgon wyzwala tłumione emocje, lęki, wytrąca z formy. Nikt z tego doświadczenia nie wyjdzie taki sam jak wcześniej. Dla jednych będzie to czas próby, dla innych – moment bolesnej iluminacji. Córką chorego Maria (Marta Zięba) i jej mąż Jakub (Adam Szczyszczaj) poczuć wzajemną obcość, ich związek rozpadnie się jak domek z kart w kilku migawkowych obrazach. Ludwika (Michał Opaliński) dręczy obsesja śmierci. W jednej

z pierwszych scen dzieli się swoim prywatnym snem, w którym ujrzał siebie jako nawiedzającego bliskich ducha, jakby oswajał się z odejściem ojca, ale gdy nadejdzie wiadomość o jego zgonie, coś w nim pęknie – i nie jest pewne, czy się sklei na nowo. Do przesilenia dojdzie też w relacjach Kasi z matką Ireną. Jej postać to jedyny szekspirowski ślad, jaki pozostał w spektaklu, choć i tu nastąpi istotne przesunięcie, poskromienia dziewczyny dokona bowiem nie jej oblubieniec, lecz rodzona matka. Ewa Skibińska w tej roli gra – nie bez dozy autoironii – egocentryczną śpiewaczkę operową. W centralnej scenie spektaklu jej bohaterka daje pokaz macierzyńskiej despotii, zmuszając Kasię, ubraną w swobodne spodnie dżinsowe, do naciągnięcia bardziej kobiecych rajstop. Lekcja wychowawcza na temat stosowności stroju przedradza się jednak w brutalny seans tresury. Kasia (Katarzyna Dudek) zrazu stawia opór, potem stara się obrócić sytuację w żart, zakładając rajstopy na ramiona, lecz niezmordowana matka ma ich w torbie cały zapas. Kiedy perswazja nie odnosi skutku, przystępuje do rozwiązania siłowego, wciągając na nogi córki czarne rajstopy i długie buty – dokładnie takie, jakie nosi sama. Operacja rozgrywa się na oczach zażenowanych członków rodziny, usiłujących zneutralizować jej drastyczność niemrawymi żartami. Ta kluczowa dla spektaklu scena to niezaprzeczalny* benefis Skibińskiej. Aktorka rozegrała ją w brawurowym stylu, niczym arię operową, zaczynając od chłodnego odczytywania kwestii z tekstu na pulpicie, by finiszować furioso, w rewelacyjnym, nieomal wokalnym dialogu z instrumentami dętymi. Trochę żal, że to jedyny moment, w którym znakomita muzyka Cezarego Duchnowskiego mogła stać się aktywnym partnerem aktora.



fol. Natalia Kabanow

Bliskość śmierci obnaża pustkę w życiu bohaterów, potęgując ich poczucie zagubienia. Nieszczęście nie umacnia ich więzi, nie odbudowuje rodzinnej wspólnoty, lecz oddala od siebie. W spektaklu pobrzmiewają echa wiersza Emily Dickinson Wielki ból zastępuje rutyna cierpienia, ale wydaje się, że maską dla uczuć jest tu raczej gadulstwo niż konwenans. Członkowie rodziny usiłują zagadać chorobę, śmierć i własne frustracje, poskramiają patos ironią, uciekają w błazeńskie gesty. To sytuacja psychologicznie wiarygodna, jednak sposób jej rozwiązania w przedstawieniu całkowicie chybja celu. Konwersacyjne gry szybko zaczynają nużyć, bo z nadmiaru niezobowiązujących żartów i anegdot nie wyłania się żaden sens. Tak właśnie dzieje się w grzęznącej w opowieściach o „najbardziej chujowym dniu w życiu” scenie poskromienia Kasi, którą przed fiaskiem ocala tylko brawurowy show Ewy Skibińskiej.

Przedstawieniu Pęcikiewicz brakuje dyscypliny jej wcześniejszych spektakli. Materiał pozyskany z improwizacji jest nierówny i zakomponowany niezbyt fortunnie. Obok mielizn, wypełnionych gadulstwem, są w nim wątki obiecujące, lecz niedoświetlone, jakby pozostawione w fazie szkicowej. Razi zwłaszcza enigmatyczność rozgrywanego się na oczach widzów małżeńskiego dramatu Marii i Jakuba oraz postaci Kasi, której walka o prawo do autonomii stanowi – jak by nie było – dramaturgiczną oś spektaklu.

Jest jednak kilka powodów, dla których warto zachować to przedstawienie w pamięci.

Frapuje w nim przede wszystkim ujmująca świeżością i prostotą scena obmywania ciała umierającego Jerzego (Andrzej Wilk) przez opiekunkę Olgę (Anna Ilczuk). Za sprawą aktorki zabiegi pielęgnacyjne nabierają cech erotycznej gry, przez co cała sytuacja przeobraża się w rodzaj intymnego obrzędu, zmysłowej celebracji ars moriendi. O śmierci bynajmniej się tu nie mówi, ablucjom ciała umierającego towarzyszy jasna, pogodna rozmowa o tym, co w życiu ważne, o miłości, rodzinie. Może samarytańska posługa Olgi ma odpędzić lęk przed nadchodzącym końcem, a może jest już zapowiedzią śmierci, zrównywanej niekiedy z doświadczeniem rozkoszy.

Najbardziej efektowną oprawę otrzymała sekwencja finałowa spektaklu. Otwiera ją rozpaczliwy szloch Ludwika w reakcji na wieść o śmierci ojca. To sygnał do rozpoczęcia żałobnej celebracji, która przybiera postać tajemniczego obrzędu. Scena zasnuwa się dymem, bohaterowie zasiadają na krzesłach, zwróceniu w stronę lustrzanej instalacji, przez którą prześwituje rozświetlona rozeta. Przed stołem rodzinnym, który przeobraża się w coś w rodzaju ołtarza, pojawia się uskrzydłona figura. Obraz zastyga w bezruchu i trwa długo, z czasem rozmywając się w gęstej mgłę. Monumentalną ramę tej medytacji tworzy koda muzyczna Duchnowskiego – transowa, mroczna, hipnotyzująca potężną masą dźwięków.

Z tematem śmierci spleta się w spektaklu ważna dla Pęcikiewicz problematyka cielesności. *Poskromienie* oglądane z tej perspektywy

można uznać za rozwinięcie i korektę diagnoz przedstawionych w *Śnie nocy letniej*. Tam ciało, wrzucone w świat obrazów i poddane ich tresurze, stawało się ofiarą kulturowej presji. Ekrany i projekcje podsuwały bohaterom restrykcyjne wzorce zachowań i dyscyplinujące narzędzia samokontroli. Objawiały niemal wampiryczną moc: wdzierając się w świat przeżyć kochanków, urabiały ich relacje i kradły ekstazy, które – choć zwielokrotnione w wielości odbić – nie dawały zaspokojenia. Także w *Poskromieniu* ciało nieustannie konfrontuje się z własnym obrazem, rozproszonym w lustrach, szamocze na uwięzi społecznych ról, walczy ze światem i z samym sobą. Ta niezgoda na siebie, własną formę cielesną i kształtującą ją konwencje stanowi jedno z istotnych, choć niewysłowionych pól konfliktu. Bohaterowie spektaklu wciąż się przebierają, jakby szukali dla siebie skóry, która przywróciłaby im wewnętrzne poczucie harmonii i pozwoliła właściwie odegrać rolę w rozpoczynającym się właśnie teatrze żałoby. Nad każdym ich gestem czuwa – niczym oko opatrności – wielkie weneckie lustro. Ta przestrzeń, zapętlona odbiciem świata scenicznego, to także modelowe odwzorowanie teatru samej Pęcikiewicz, który przez pryzmat opowiadanych historii przygląda się samemu sobie. Przedmiotem praktyki artystycznej reżyserki jest bowiem aktor w człowieku, a ściślej – badanie performatywnej kondycji ciała. *Poskromienie* wzbogaca zbiór testowanych przez nią doświadczeń o nowy wątek – performowanie śmierci. ■