

Oskarżam

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

***Miłość od ostatniego wejrzenia* to kolejny owoc** twórczego ascetyzmu Iwony Kempy. Spektakl odsłania swoją ukrytą podszewkę; fikcja czerpie soki z prawdziwych kobiecych doświadczeń.

■ Vedrana Rudan wyraźnie odcisnęła swój ślad na polskim teatrze, poczynając od kultowego *Ucho, gardło, nóż* Krystyny Jandy. Język powieści *Miłość od ostatniego wejrzenia* to eksplozja kobiecego gniewu podszytego retrospekcją. Balansuje on na granicy dobrego smaku, jak brzytwa rozcina zasklepione społeczne przyzwyczajenia. Realizacja w stołecznym Teatrze Dramatycznym to drugie spotkanie Kempy, po krakowskich *Murzynach we Florencji*, z twórczością chorwackiej pisarki.

Spektakl stanowi połączenie radykalnego stylu Rudan z bardzo powściągliwą – a przy tym niezwykle tradycyjną, by nie powiedzieć zachowawczą – formą. Na scenie cały czas jest obecny aktorski kwartet kreujący główną postać kobiecą, dopełniany okazjonalnymi wejściami Małgorzaty Niemirskiej w roli steroryzowanej matki. Wszystkie wykonawczynie noszą suknie ślubne. To czytelny znak wpręgnięcia kobiet w upragniony przez nie, a jednocześnie wzgardzony przymus matrymonialny. Taki obraz stanowi konsekwencję postawy zaszczepionej w dzieciństwie. Źródło dramatu ujawnia się już na samym początku. Kreowana przez czwórkę wykonawczyń postać to kobieta, która zabiła swojego męża – dlatego odpowiada przed sądem, którego status ontologiczny nie jest jednoznaczny. Nie wiemy bowiem, czy jest to sąd niebiański, czy sąd ludzki. Jeśli uznać, że jakiekolwiek ślady transcendencji zostały celowo strywializowane – faktycznym sędzią staje się publiczność. Mowa obronna szybko przeraża się w oskarżenie wycelowane w patriarchalizm, stając się jednocześnie rozpaczliwą próbą odzyskania podmiotowości.

Narracyjne zakładki zachodzą na siebie; wykonawczynie wymieniają się swoim cza-

sem scenicznym, oddając za każdym razem głos innym wcieleniom bohaterki. Równocześnie każda z nich, prócz najmłodszej Karoliny Charkiewicz, wciela się co chwilę w rolę męskiego oprawcy. Przedstawienie stanowi chronologiczny przegląd kadrów z życia postaci. Charkiewicz, jako dziecięca inkarnacja, nosząca suknię ślubną raczej jak komunijną albę, relacjonuje pierwsze wspomnienia naznaczone agresją opresywnego ojca z cokolwiek złamaną słodyczą. W tej części po raz pierwszy pojawia się Niemirska jako matka – z przekrzywionym welonem, w rozmazanym makijażu i sfatygowanej ślubnej sukni, zarówno fizycznie, jak i psychicznie niezdolna do obrony latorośli przed agresorem. Milczenie staje się silnym, acz wytłumaczalnym ekwiwalentem przemocy.

W tej narracji męskość jest stypizowana. Często nie tyle balansuje na granicy karykatury, co zwyczajnie ją przekracza. Jest to szczególnie widocznie w kreacji Agaty Wątróbskiej, wcielającej się w ojca-domowego satrapę. Sięganie ku mrokom małości wiąże się z piekielnymi wspomnieniami – Wątróbska w roli rodziciela to wykrzywione dziecięcym strachem, wykonujące zamaszyste gesty monstrum. Ale podobną nadekspresję można dostrzec też w figurze nastoletniego adoratora w interpretacji Magdaleny Czerwińskiej. Im bliżej dorosłości głównej bohaterki, tym widoczniej aktorskie przerysowanie ulega wybarwieniu. Mężczyzna, z którym wiąże się dorosła protagonistka, daleko odbiega od stereotypowego, rekrutującego się z nizin społecznych napastnika. To prawnik, przedstawiciel wyższej klasy średniej, dlatego formy stosowanej przez niego opresji będą bardziej wyafinowane. Mąż stosuje wobec swojej bohater-

ki *gaslighting*, zasadzający się na kwestionowaniu poczytalności. Pobrmiewają tu echa krytyki wyrastającej z Freudowskich badań „histerii macicy”, interpretowanej dziś jako wyraz paternalizmu wobec kobiet. Kempa – świadomie lub nie – ustanawia tym samym pomost między główną bohaterką swojego spektaklu a casusem Anny O., czyli Berthy Pappenheim. Zresztą najmocniejsze sceny spektaklu to te rozgrywane się między Czerwińską jako mężem i Anną Gajewską jako żoną; przemoc psychiczna przebiera się w wystudiowane gesty.

Kempa kieruje swoje oskarżenia nie tylko w stronę fikcyjnych przemocowców. Owa perspektywa klaruje się mniej więcej w środku widowiska – w sennym majaku Niemirska wygłasza swój monolog piętnujący córki jako żądne zemsty quasi-buntowniczkę, zawodniczkę w pokoleniowej sztafecie, odtwarzające w istocie wszystkie znienawidzone schematy. Owo kobiece „J'accuse” staje się przyczynkiem do rozważań nad konsekwencjami społecznej inżynierii. Kościół jako instytucja zostaje zrównany z korporacją spod znaku Coca-Coli – z tą różnicą, że „przybytek Boży” oferuje jedynie winę jako kontrapunkt dla złudnej, acz znieczulającej obietnicy zaspokojenia pragnień. Pojawia się również trop baśniowy, oczywiście wywrócony na nice. Książę z bajki jest jedynie fantazmatem, do którego konstrukcji przyczyniają się społeczne oczekiwania. Warto przyjrzeć się scenie, w której bohaterka planuje usidlenie partnera. Owszem, ów fragment z pozoru ucieleśnia kobiecy wampiryzm, przetworzony motyw *vagina dentata*. Kobiecie drapieżnictwo zostaje jednak zakwestionowane. Kuszenie amanta, a następnie próba złapania go „na dziecko” nie jest wy-

**Miłość od ostatniego
wejrzenia**
Vedraný Rudan

tłumaczenie
**Marta
Dobrowolska-Kieryl**
adaptacja, reżyseria
Iwona Kempa
scenografia, kostiumy
Joanna Zemanek

prapremiera
9 listopada 2018

Scena zbiorowa



razem mitycznej żeńskiej przebiegłości. To zinternalizowane kobiece pragnienie założenia rodziny i związanej z nią stabilizacji. Mężczyzna namawia oczywiście partnerkę na aborcję, powołując się na szumne „my” – na co ona odpowiada sprzeciwem, określając siebie jako autonomiczną istotę. Z pozoru owa riposta wybrzmiewa jak emancypacyjny manifest. W istocie jest to jednak wypaczenie feministycznych postulatów samostanowienia, wynikające z pragnienia bliskości. Kobieta wykorzystuje frazesy zaczerpnięte z mediów, przez co nieświadomie utrwała patriarchalny porządek.

Trudno nie odnotować obecności elementów skatologicznych. Na początku spektaklu jedna z aktorek opisuje partnera swojej postaci jako obrzydliwca non stop wykrztuszającego flegmę. Z drugiej strony pojawiają się kobiece wydzieliny traktowane jako abiekt – męski wstręt jest wykorzystywany jako oręż w kłótni, co często sprowadza małżeńskie utarczki do poziomu *ad absurdum*. Małżonkowie nie są w stanie dokopać się do zarzewia problemów, a próba porozumienia grzęźnie na poziomie inwektyw dotyczących rzekomej cudzej ohydności. Wymuszony stosunek seksualny, wpisujący się w poruszaną obecnie dyskusję dotyczącą małżeńskiego gwałtu, kończy się obojętnym planowaniem wystroju rodzinnego gniazda. Reżyserka kreuje narrację defetystyczną, niedającą cienia nadziei na poprawę losu. Nigdy nie wyzwolimy się spod władzy męzkowskich ciał – mówią postaci. Niepostrzeżenie opowieść odbija się od literackiego pierwowzoru; wykonawczynie przez krótką

chwilę opisują osobiste doświadczenia spod znaku #metoo – mówią o niechcianym dotyku kolegów z zespołu, daleko wykraczającym poza etykę zawodową, choć usprawiedliwianym „wchodzeniem w rolę”. Przemoc dotyczy nas wszystkich, wychodzi poza ramy zhiperbolizowanej rzeczywistości Rudan – to istotne spostrzeżenie, choć trudno nie ulec wrażeniu, że owa wstawka została przyfastrygowana do całości w nieco nieprzemyślany sposób.

Spektakl spinają klamrowe sceny. Dorosłość bohaterki przegląda się w jej dzieciństwie – w toku akcji zostaje powtórzona scena wymierzania razów, w tym drugim przypadku zagłuszana przez *V Symfonię* Beethovena. Stanowiącemu punkt kulminacyjny gniewnemu monologowi towarzyszy stopniowe opuszczanie sceny przez wykonawczynie i zajmowanie przez nie miejsc z brzegu widowni – zarówno przez aktorkę wcielającą się w oprawcę, jak i przez nieme świadkinie kaźni. Finał przedstawienia stanowi powrót do zarysowanej uprzednio ramy, czyli momentu polowania. Bohaterka decyduje się na „bunt” – i jest to bunt przynależny do sfery fizjologii, daleki od świadomego aktu. Kobieta oddaje moc w trakcie tropienia zwierzyny, co krok po kroku prowadzi do dokonanego w amoku aktu zabicia sarny. Niespodziewana męzkowska aprobata zachęca do stosunku oralnego, w trakcie którego partner wykrzykuje po raz pierwszy imię protagonistki.

Tożsamość kobiety zostaje ustanowiona poprzez męski performatywny gest, co prowokuje ją do – fizycznej i symbolicznej – próby mord. Ów gest zostaje naraz skompromi-

towany. Dźgnięcie nożem kończy się jedynie zranieniem, a bohaterka ląduje w szpitalu – co konkluduje narrację o kobiecie jako obiekcie predestynowanym do zinstytucjonalizowanej kontroli. Na końcu zawsze będzie czekać na nią egzekutor porządku – mężczyzna. Ostatnia scena nadaje jednak całości nieco bardziej optymistyczny wydźwięk. Rozlegają się dźwięki *Roads* Portishead; aktorki zzuwają krępujące ruchy gorsety i spódnice, łączą się w siostrzanym uścisku. Z oddali przygląda im się matka, wciąż wyposażona w całkowicie złachmaniony ślubny ryszunek. Być może oparte na wspólnotowym geście zakończenie należy jednak traktować jako mrzonkę.

Waga poruszanych tematów poniekąd wymusza wobec spektaklu Kempy powściągliwość ocen. Zachowawcze środki sceniczne (zwłaszcza w świetle radykalnych gestów stosowanych przez wielu twórców), sporadyczne niedociągnięcia warsztatowe oraz momentami zbyt spłaszczone diagnozy usuwają się na dalszy plan przy wzięciu pod uwagę potencjalnej sprawczości przedstawienia. *Miłość od ostatniego wejrzenia*, mimo wpasowania się w bezpieczną linię repertuarową lansowaną przez Tadeusza Słobodzianka – przynajmniej pod względem formy – dotyka palących tematów. I jeśli ta wypowiedź poruszyła choć część sceptyków i sceptyczek, dla których postulaty feministek nie są chlebem powszednim, a rozbuchane manifesty w stylu *Bachantek* Kleczewskiej jawią się jako grafomania, to uważam, że możemy mówić o małym triumfie.