didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/smierc-przyjdzie-po-cichu

/ REPERTUAR

Śmierć przyjdzie po cichu

Alicja Stachulska

Wszystko na darmo

według powieści Waltera Kempowskiego

przekład: Małgorzata Gralińska, adaptacja, reżyseria: Weronika Szczawińska, adaptacja, dramaturgia, współreżyseria: Piotr Wawer jr, scenografia, kostiumy: Marta Szypulska, muzyka: Aleksandra Gryka

premiera: 29 maja 2024

Spektakl *Wszystko na darmo* Weroniki Szczawińskiej i Piotra Wawera jr, będący adaptacją powieści Waltera Kempowskiego, opowiada przede wszystkim o biernym oczekiwaniu na nieuchronną zgubę. To historia niemieckiej rodziny, mieszkającej w fikcyjnym dworku Georgenhof na terenie dzisiejszej Warmii. Akcja toczy się w 1945 roku. Rodzina żyje w strachu przed wkroczeniem Armii Czerwonej, ale mimo tego naiwnie odwleka ucieczkę. Bohaterowie i bohaterki nie angażują się szczególnie w nazistowską politykę, ale portret Hitlera ozdabia salon. Spektakl jawi się jako układanka, która jest stopniowo poszerzana o kolejne elementy, jednak

ciągle pozostaje niekompletna. Postaci mentalnie trwają w zastygnięciu, ich życie toczy się jakby poza ich decyzyjnością. Są skoncentrowane na rutynowych czynnościach i pogrążone w marazmie. Szczawińska i Wawer budują sceniczny Georgenhof nie bez przyczyny akurat w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie – tereny Warmii to lokacje zgodne z akcją powieści. Ważna jest dla nich pamięć miejsca dotkniętego wojną, jego dusza i zasiane na tej ziemi ziarna niepokoju. W swojej adaptacji rezygnują z osadzenia utworu we współczesnych realiach, ponieważ traktują sytuację jako lustro dla życia w cieniu współczesnych konfliktów. Głównym tematem jest ignorancja wobec nazistowskiej polityki i bierne trwanie w zawieszeniu. Twórcy szukają korelacji między sytuacją rodziny z powieści Kempowskiego a dzisiejszą rzeczywistością życia w cieniu zagrożenia Putinowską agresją. Ważnym wątkiem zarówno w powieści, jak i scenicznej adaptacji jest kwestia odpowiedzialności. Twórcy spektaklu zadają sobie pytanie, gdzie jest granica bezsilności, badają moment, w którym stagnacja staje się szkodliwa. „To pytanie, czy naiwność znaczy niewinność, mogą sobie zadać osoby żyjące dziś w Polsce, które wybierają obojętność na zło dziejące się blisko. […] *Wszystko na darmo* to powieść, której nie trzeba uwspółcześniać i udawać, że jej bohaterowie mogliby żyć tu i teraz” – deklaruje Szczawińska w programie. Zastrzega zarazem, że jest to paralela ryzykowna, bo perspektywa codziennego życia niemieckich cywili podczas II wojny jest „trudna” i obwarowana tabu. Pokrewieństwa szuka się tutaj nie poprzez prostą analogię historyczną, ale na poziomie, gdzie istotna jest „zwykła, codzienna podatność na społecznie usankcjonowane zło”.

Niewielka Scena Margines, na której grany jest spektakl, sprzyja wytwarzaniu intymnej atmosfery. Ustawienie widowni na podwyższeniu wzdłuż dwóch boków sceny pomaga uważnie, niemal jak przez mikroskop, przyglądać się sytuacji rodziny von Globig. Jednym z najważniejszych

rekwizytów jest zresztą mikroskop nastoletniego Petera von Globiga (Zuzanna Wicka). Chłopiec nie chodzi do szkoły z powodu mrozów, ale jest ciekawą świata osobą, która próbuje zrozumieć działanie wszechświata dzięki mikroskopowi. Jako jedyny patrzy na swoją rodzinę z dystansu i, mimo że akcja nie jest przedstawiona z jego perspektywy, dystans ten sprawia, że można się z nim utożsamić. Sprawia to także fakt, że najmniej przesiąkł nazistowską narracją, a jego bezsilność usprawiedliwiona jest młodym wiekiem. Pozostałe postaci to matka Petera i gospodyni, czyli Katharina von Globig (Milena Gauer), Cioteczka (Aleksandra Kolan), która obsesyjnie zajmuje się domem, oraz doktor Wagner (Radosław Hebal), mający najlepszą relację z młodym chłopakiem. Występują też postaci drugoplanowe, w które, jak w grze RPG, w zależności od potrzeby wcielają się Marcin Kiszluk, Wojciech Rydzio i Agnieszka Giza.

Piszę o skojarzeniu z grą fabularną, ponieważ aktorzy i aktorki nie starają się o wytworzenie teatralnej iluzji, przestrzeń jest surowa, a aktorstwo dalekie od realizmu psychologicznego, półprywatne. Aktorzy mówią w imieniu swoich postaci w trzeciej osobie, a następnie starają się odegrać to, co przed chwilą opisali. Tak zmontowana jest pierwsza scena – Kolan w roli Cioteczki mówi: „Cioteczka powiedziała do chłopaka, aby ten odśnieżył przed domem”, a chwilę później zwraca się bezpośrednio do Wickiej, grającej Petera: „Zgarnij śnieg przed domem”. To rozdwojenie nie pozwala myśleć o postaciach w oderwaniu od grających je aktorek. Taka umowność objawia się też w wielokrotnym zmienianiu ról przez trójkę postaci drugoplanowych, które przebierają się na scenie, a kolejne kostiumy rzucają niczym zużyte kokony pod ścianę.

Aktorzy i aktorki mają wyznaczone trajektorie ruchu i konkretne partytury działania, polegające na szukaniu dla siebie miejsca w przestrzeni.

Scenografia to przekrojone na pół meble, krzesła i stół bez dwóch nóg, chwiejący się regał, na którym stoi kilka przekładów *Fausta*, oraz zimowy pejzaż w złotej ramie. Na podłodze leżą porozrzucane rekwizyty i kostiumy. Ciepły reflektor równomiernie oświetla całą scenę, co wywołuje poczucie surowości, trochę jakby oglądało się próbę. Całość sprawia wrażenie niedokończonej scenerii – jakby ktoś stłukł szklaną figurkę i posklejał ją bez kilku elementów, albo jakby wystąpił błąd w ładowaniu świata gry wideo.

Od momentu wejścia w zabałaganioną przestrzeń aktorzy i aktorki już z niej nie wychodzą, a gdy nie biorą czynnego udziału w danej scenie, stanowią element tła: podtrzymują meble albo zastygają w wymownych pozach. Na przykład Gauer w roli Kathariny von Globig, która za wszelką cenę chce uniknąć obowiązków domowych i zajmuje się głównie czytaniem, spacerami czy zmienianiem sukienek, przybiera pozę zalotnej amantki. Przypomina trochę grecką rzeźbę – podpierając się na łokciu, leży ze złączonymi, ugiętymi w kolanach nogami, jakby pozowała do obrazu. W ten sposób twórcy konstruują świat, w którym przestrzeń uzupełniana jest aktorskimi ciałami.

Postacią nieobecną, o której często rozmawiają inni, jest właściciel dworku – oficer Eberhard von Globig, który stacjonuje na włoskim froncie. Bohaterowie i bohaterki czekają na jakikolwiek znak od niego, liczą na potwierdzenie, że wojna ich nie dosięgnie. Jednak gdy Katharina dostaje telefon od męża, który przekazuje, że trzeba uciekać, nic się nie wydarza. Przez cały spektakl oczekuje się momentu kulminacyjnego – jakiegoś climaxu, który poruszy rodzinę, ale ten nigdy nie nadchodzi. Poczucie, że jest już za późno na podjęcie jakichkolwiek kroków, obezwładnia postaci, a dworek Georgenhof staje się dla nich więzieniem, w którym sami zakładają sobie kajdany bierności.

Twórcy badają obraz nieuchronnej katastrofy i reakcji wyparcia. Bohaterowie i bohaterki starają się żyć w oderwaniu od wojny, a każdy wykonuje swoją partyturę poniekąd niezależnie od innych. Powtarzają wyuczone formułki i gesty, jakby zabrakło im pamięci RAM, aby przyswoić nowe, trudne warunki. Tym samym niewiele jest momentów współdziałania. Wszyscy samotnie próbują zaznaczyć swoją obecność i zawalczyć o miejsce w wymykającym się spod kontroli układzie. Jednak paradoksalnie ciągła atmosfera czekania zżera od środka bardziej widownię niż postaci, których zegar tyka bez nadziei na ratunek. To naszym zadaniem, jako osób patrzących na to z zewnątrz, jest refleksja nad tragicznym stanem rzeczy – nad trwaniem w zawieszeniu. Aktorzy i aktorki snują zdystansowaną opowieść o biernej ucieczce od wojny, która – po zmianie na froncie – teraz im zagraża. Chodzą po domu, ale ich ruch jest zdeterminowany scenografią, symbolizującą świat w rozkładzie, który nadaremno próbują uchwycić. Formalne aktorstwo wiele dodaje do frustrującej atmosfery, przy której ma się poczucie, że wszyscy zapomnieli wziąć sytuację na poważnie. Dzięki takiej konwencji odnosi się dosłowne wrażenie, że postaci nie są zdolne do wydobycia z siebie skrajnych emocji czy wykazania się zaangażowaniem.

Tutaj powraca pytanie o paralelę pomiędzy położeniem postaci Kempowskiego a naszą codziennością życia blisko wojny. Niemiecka rodzina z powieści żyje przesiąknięta nazistowską ideologią, za którą nie chce wziąć odpowiedzialności. Jednak ucieczka od tejże nie zmienia faktu, że są zarówno ofiarami, jak i beneficjentami opresyjnej polityki. W jakim stopniu ta diagnoza dotyczy nas w dzisiejszej sytuacji? W spektaklu trudno znaleźć taką odpowiedź. Sformalizowane, dalekie od realizmu aktorstwo nie pozwala na postrzeganie postaci zgodnie z ich naturą przedstawioną w powieści. Punkt ciężkości przesuwa się z pytania o winę i odpowiedzialność w kierunku społecznego studium inercji, za którą nie można winić postaci, skoro

pokazane zostały jako bezwolne, pozbawione wewnętrznego życia.

Rzecz kończy się śmiercią prawie wszystkich – jedynym ocalałym jest młody Peter. Jednak jest to finał bez fajerwerków. W świecie Szczawińskiej i Wawera nawet śmierć przychodzi po cichu i bezszelestnie zbiera swoje żniwo. Marazm i beznadzieja sytuacji pochłonęła aktorki i aktorów będących pionkami w nazistowskiej grze, na którą patrzyliśmy z niewielkiego podwyższenia. Przyznam szczerze, że jako olsztynianka nie czułam więzi ze sceniczną adaptacją utworu, jednak – mimo przedstawionych wątpliwości – ogólna myśl spektaklu jest dla mnie okrutnie trafna i aktualna. Po wyjściu z teatru rzeczywiście uderza świadomość, z jaką łatwością można przywyknąć do informacji o współczesnych konfliktach zbrojnych. Skrolując media społecznościowe, codziennie gramy w podobną grę bezsilności. Życie toczy się tak jak na Scenie Margines, gdzie oficjalnie nasz status to przywilej wypierania i czekania. Oficjalnie nasz status to bierność.

Wzór cytowania:

Stachulska, Alicja, *Śmierć przyjdzie po cichu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, https://didaskalia.pl/pl/artykul/smierc-przyjdzie-po-cichu.

Autor/ka

Alicja Stachulska

Alicja Stachulska – studentka teatrologii UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/smierc-przyjdzie-po-cichu*