didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-erzacow-czyli-smierc-w-ludzkiej-skali

/ REPERTUAR

# Teatr erzaców, czyli śmierć w ludzkiej skali

Witold Mrozek

Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy

Olga Tokarczuk

*ahat ilī. Siostra bogów*

reżyseria: Anna Augustynowicz, scenografia: Marek Braun, kostiumy: Tomasz Armada, muzyka: Jan Marek Kamiński, wideoart, światło: Wojciech Kapela, choreografia: Magdalena Marcinkowska „Madlen Revlon”

premiera: 31 sierpnia 2024

## 1.

Początkowo Anna Augustynowicz wcale nie miała wystawić w Bydgoszczy *ahat ilī. Siostry bogów* Olgi Tokarczuk. W zamierzeniach reżyserki była nowa sztuka Pawła Demirskiego, dotycząca tak zwanych inceli i kryzysu męskości. Tekst jednak ostatecznie nie powstał. Zastąpiło go więc libretto Tokarczuk do opery Aleksandra Nowaka, zrealizowanej przez Pię Partum na krakowskim festiwalu Sacrum Profanum (2018). Być może ta zamiana jest

czymś więcej niż jedynie teatralną anegdotą do odnotowania mimochodem. Erzac, zastępstwo, zamiennik zdaje się zasadą rządzącą najnowszym przedstawieniem Augustynowicz. Oto operowy rozmach libretta musi zmieścić się w małej salce Sceny Kameralnej, jedynej działającej w chwili premiery w remontowanym Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Co może jeszcze istotniejsze, z opery odejmuje się muzykę; trudno chyba sobie wyobrazić dalej posuniętą dekonstrukcję. Libretto staje się partyturą wykonywaną „na sucho".

Ale partytura traktowana jest tu nieco inaczej niż zazwyczaj w przedstawieniach Augustynowicz. Reżyserka kojarzona jest z perfekcjonistycznym, pedantycznym podejściem do rytmów i formy. W *ahat ilī. Siostrze bogów* pozwala jednak formie i rytmom nieco się rozłazić – przynajmniej w pierwszej połowie spektaklu. To zmiana bardziej może nawet znacząca niż fakt, że kostiumy, zwyczajowo u Augustynowicz czarne, tym razem są białe.

## 2.

Biel, tak jak czerń, może oznaczać żałobę. Bydgoska *ahat ilī. Siostra bogów* mówi o walce ze śmiercią. Spektakl Augustynowicz jest kolejnym ogniwem długiego łańcucha remediatyzacji. W wydanej w 2006 roku powieści *Anna In w grobowcach świata* Tokarczuk przetworzyła jeden z najstarszych mitów znanych ludzkości – o sumeryjskiej bogini Inannie, czyli akadyjskiej Isztar, zstępującej do świata podziemnego, by z niego powrócić. Pisarka osadziła tę opowieść w futurystycznym mieście, rozległym również wertykalnie – z superszybkimi windami podróżującymi między poziomami rzeczywistości. Dwanaście lat później zaadaptowała powieść na libretto. W tym samym roku co opera miał też premierę komiks *Ja, Nina Szubur* Daniela Chmielewskiego,

również oparty na *Annie In w grobowcach świata*.

Te dwie adaptacje idą w przeciwnych kierunkach. Chmielewski poszedł mocno w rzeczywistość postapokaliptyczną, w dystopię. Uruk jest jednym z ufortyfikowanych miast, które przetrwały globalny kataklizm; zostało podzielone na trzy strefy, odpowiadające nowym klasom społecznym. Rozgrywanie społecznych napięć między strefami miasta-enklawy służy zaś przede wszystkim ukryciu okrucieństwa i nędzy za jego murami. Inanna nie jest tu boginią, jest po prostu starszą i bardziej uprzywilejowaną partnerką Niny Szubur (Ninszubur), która nagle znika w strefie niższej klasy, wywołując pęknięcie w obrazie rzeczywistości takiej, jaką widziała Nina. Funkcjonowanie mitu Chmielewski przełożył na mechanizmy polityki historycznej – w *Ja, Nina Szubur* pokazuje, jak z roku na rok Ojcowie-archonci kreują pożądaną przez siebie narrację.

Operowa *ahat ilī. Siostra bogów* poszła w kierunku rozprawy z metafizyką. Przepisując własną powieść, Tokarczuk zrezygnowała z wyraziście futurystycznego kostiumu, przywróciła ontologiczną różnicę między bogami a ludźmi. Na plan pierwszy wysunęła wątek ofiary ludzkiej kobiety, Ninszubur, składanej przez nią samą, by ocalić bóstwo – ukochaną Inannę. Mamy tu więc pozbawionego krzyża Chrystusa à rebours. Piotr Bogalecki zobaczył w operze Tokarczuk zastąpienie „kolistej opowieści mitu liniową narracją o zeświecczeniu” (2019, s. 113) – a zarazem obraz trwania religii dzięki ludzkim wysiłkom. Może stąd decyzja, by spora część opery rozgrywała się w zwyczajowo „świętych” językach – staro-cerkiewno-słowiańskim, grece, łacinie, sankskrycie – obok współczesnego, „uniwersalnego” angielskiego.

# 3.

Teraz Augustynowicz rozbraja ten ornamentacyjny językowy przekładaniec. Zostaje polszczyzna, niby swojska, ale nie zawsze wyraźna. A raczej z początku ostentacyjnie niewyraźna – ze słów w spektaklu wycięto spółgłoski. Anna Pajęcka (2024) przypomniała w swojej recenzji bydgoskiej premiery zdanie z powieściowego pierwowzoru Tokarczuk: „Słowa wrócą pokiereszowane z wojny, jak inwalidzi". Zdeformowana artykulacja nasuwa na myśl uszkodzony aparat mowy, uraz. Augustynowicz, w miejsce języków liturgicznych, w roli filtra świeckiego objawienia ustawia materialność ciała, z którego wydobywają się dźwięki – to ono wpływa na ich treść, nie zasłony w postaci łaciny czy staro-cerkiewno-słowiańskiego. „Patrzcie na mnie, słuchajcie, jestem człowiekiem, kruchem tworem ulepionym z ciała, towarem z napisem «fragile»" – zaczyna spektakl Dagmara Mrowiec-Matuszak jako Ninszubur. Odgrywanie przez nią afazji ma w sobie coś niestosownego; dziś, w czasach rozwijającej się refleksji o sztuce tworzonej przez osoby z niepełnosprawnościami. Zarazem trudno o tym zabiegu myśleć jako o środku mimetycznym, mającym na celu stworzenie jakiejś realistycznej „postaci". Celem jest zmącenie głosu samo w sobie; nieco abstrakcyjny, formalny zabieg, który pozostaje wciąż problematyczny.

Można o przedstawieniu Augustynowicz myśleć jak o obrzędzie, sama reżyserka mówiła o nim po prostu: „performans". Wszyscy aktorzy i aktorki – Zhenia Doliak, Adam Graczyk, Mirosław Guzowski, Dagmara Mrowiec-Matuszak, Paweł Paczesny, Michał Surówka i Małgorzata Witkowska – pozostają cały czas na scenie; ich obecność jest ciągła, niczym obecność kongregacji uczestniczącej w rytuale. Nie jest nawet najistotniejsze, kto kogo gra – opowieść wyłania się z chóru. Wyraźnie za to zaznaczona jest praca tłumacza czy też interpretatora – Guzowski, stojąc przy pulpicie z książką

Tokarczuk, obecną fizycznie jako obiekt na scenie, czyta wyraźnie to, co słyszymy najpierw w bezspółgłoskowym wokalizowanym recytatywie. Od początkowego rozstrojenia, nie tylko wokalnego, ale i rytmicznego, spektakl przechodzi stopniowo do typowego dla Augustynowicz zorkiestrowania.

Aktorskie starcie Doliak (Inanna) z Witkowską (bogini świata cieni Ereszkigal, starsza siostra Inanny) ma w sobie tyle czarnej komedii, ile rytuału – obok dramatycznego konfliktu zderzają się tu style gry, patos i parodia. Ojcowie-archonci z tekstu Tokarczuk okazują się groteskowo nieporadni; trudno uznać ich za stronę konfliktu. W rejestrze znacznie bardziej poważnym mówi się tu natomiast o umieraniu. Nieoczywiste przedstawienie Augustynowicz okazuje się egzystencjalistyczną medytacją wokół przemijalności, kruchości, wokół śmierci. Wokół żałoby i wokół jej bolesnego braku: „Nic się nie zatrzymało, nie zwolniło, nie wysiadły korki, nie zwarzyło się mleko […] Nikt nie żałował", mówi Ninszubur o czasie, kiedy Inanny nie było.

Formalna rama spektaklu Augustynowicz przemienia to, co w tekście Tokarczuk patetyczne, w dojmujące i uwierające zarazem. Uboga rzeczywistość teatru erzaców czyni słowa bliższymi niż w operze, daje ludzką skalę.

## 4.

Tomasz Plata w swojej najnowszej książce *Czułość nas rozszarpie* czyta twórczość Olgi Tokarczuk jako radykalnie antymodernistyczną, wymierzoną wrogo w racjonalną nowoczesność. Śledzi wątki gnostyckie w *Empuzjonie*, *Księgach Jakubowych* czy *Biegunach*, a przede wszystkim w *Czułym narratorze*. Tokarczuk jest dla Platy „radykalną późną antymodernistką"

(2024, s. 219), uczestniczką zwrotu ku myśleniu religijnemu, w którym mieszczą się zarówno ezoteryzm Krystiana Lupy, jak i kult Jana Pawła II. Badacz podsumowuje: „Postmodernizm w Polsce to częściej apokaliptyczny postmodernizm gnostycki wyrastający z wyobraźni religijnej, postulujący zerwanie z rozumem, wierzący przy tym, że ucieczka w nierozum może być skuteczną strategią emancypacyjną" (s. 118). Warto dodać, że ani libretto *ahat ilī. Siostra bogów*, ani powieść *Anna In w grobowcach świata* nie pojawiają się u Platy; sporo jest natomiast o obrazach mścicielek w pisaniu noblistki.

Być może można potraktować *ahat ilī. Siostra bogów* Augustynowicz jako próbę zaprzęgnięcia teatru do innej lektury Tokarczuk niż ta dokonana przez Platę. Augustynowicz podejmuje próbę performatywnego wywrócenia zaczarowanego świata noblistki; a może raczej tylko wytrącenia z niego odczarowanego, humanistycznego elementu; w *ahat ilī* poświęcenie stoi wyżej niż zemsta.

Wzór cytowania:

Mrozek, Witold, *Teatr erzaców, czyli śmierć w ludzkiej skali*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 183, https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatr-erzacow-czyli-smierc-w-ludzkiej-skali.

## Autor/ka

Witold Mrozek

**Witold Mrozek** – teatrolog, doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Od 2012 dziennikarz „Gazety Wyborczej", od 2009 – stały współpracownik „Dwutygodnika". Korespondent „Berliner Zeitung" w Polsce, okazjonalnie dramaturg.

# Bibliografia

Bogalecki, Piotr, *Postsekularna katabaza. Książeczka Olgi Tokarczuk*, „Czas Kultury” 2019, nr 3.

Chmielewski, Daniel, *Ja, Nina Szubur*, Wydawnictwo Komiksowe, Warszawa 2018.

Pajęcka, Anna, *Limbo*, „Dwutygodnik” 2024, nr 395, https://www.dwutygodnik.com/artykul/11452-limbo.html [dostęp: 15.10.2024].

Plata, Tomasz, *Czułość nas rozszarpie*, Wydawnictwo Austeria, Kraków 2024.

Tokarczuk, Olga, *Anna Inn w grobowcach świata*, Znak, Kraków 2006.

Tokarczuk, Olga; Mikołejko, Zbigniew, *ahat ilī. Siostra bogów. Komentarze*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024.

---

**Źródło:** *https://didaskalia.pl/artykul/teatr-erzacow-czyli-smierc-w-ludzkiej-skali*