didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 185**
Data wydania: luty 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/milosc-do-smierci

/ REPERTUAR

Miłość do śmierci

Stanisław Godlewski

TR Warszawa

Orfeusz

reżyseria: Anna Smolar, scenariusz i dramaturgia: Anna Smolar, Tomasz Śpiewak, monologi i dialogi: Jacek Beler, Jan Dravnel, Mateusz Górski, Natalia Kalita, Anna Smolar, Tomasz Śpiewak, Justyna Wasilewska, Julia Wyszyńska, scenografia i kostiumy: Anna Met, choreografia scen lalkowych: Natalia Sakowicz, muzyka: Enchanted Hunters (Magdalena Gajdzica, Małgorzata Penkalla), reżyseria światła: Rafał Paradowski, autorka lalki: Olga Ryl-Krystianowska

premiera: 30 listopada 2024

1.

Podczas studiów doktoranckich chodziłem na seminarium do wybitnej polskiej uczonej. Grupa była kameralna, trzyosobowa. Profesorka przychodziła zawsze nienagannie ubrana, umalowana i uczesana. Miała perfekcyjnie zrobiony manicure pod kolor płaszcza, na którym nie osiadła nigdy żadna drobinka pyłu. Przez trzy godziny siedziała wyprostowana i

beznamiętnym głosem prowadziła wykład z estetyki – jedną z największych przygód intelektualnych mojego życia. Jej wzrok i ton głosu były pełne wzgardy dla naszego poziomu wiedzy. Pewnego razu doprowadziła koleżankę do płaczu, gdy ta nie potrafiła wykonać zleconego zadania. Studentka cicho szlochała, a profesorka, nie tracąc czasu, zostawiła ją z jej łzami i mówiła dalej. Byłem pewien, że jest bez serca.

Tematem jednych z zajęć była wirtualność, estetyka wirtualności. Profesorka powiedziała tym samym, wypranym z emocji głosem, że lubi spędzać czas, patrząc na swój dom w Google Street View. Widać tam jeszcze jej zmarłego psa, który skacze radośnie po ogrodzie (satelita zrobił zdjęcie kilka lat przed śmiercią zwierzęcia). W wirtualności pies jest wciąż żywy, jak gdyby wcale nie umarł. Zimna kobieta patrząca samotnie w taflę ekranu. Od tego momentu mój stosunek do niej się zmienił.

Podobne marzenie – o wskrzeszeniu zmarłej za pomocą algorytmów – ma jeden z Orfeuszy w spektaklu TR Warszawa (niemal każda z postaci w tym wielowątkowym przedstawieniu nazywa się Orfeuszem). Mateusz Górski gra chłopaka, który stracił mamę, nauczycielkę. Zgłasza się do nieprzyjemnego informatyka Cerbera (Jacek Beler), by ten na podstawie danych z laptopa matki, wiadomości głosowych wysyłanych na Messengerze, filmików, zdjęć i danych osobowych odtworzył cyfrowo zmarłą kobietę. Udaje się. Dzwoni telefon, w słuchawce głos matki. Ale Orfeusz wie, że to nie to samo, mimo początkowego entuzjazmu coś się zaczyna psuć – głos pobrzmiewa metalicznie, w dodatku matka zaczyna zalewać syna pretensjami, nie rozumie go. A syn nie może się od niej oderwać, wciąż podnosi słuchawkę, mimo że śmierć zatriumfowała. Ta opowieść, podobnie jak wszystkie inne w tym przedstawieniu, nie ma wyraźnej puenty, kulminacji czy zakończenia. Historie są proste, takie, o których mówi się, że są z życia wzięte (za

dramaturgię odpowiadał Tomasz Śpiewak razem z reżyserką). Choć *Orfeusz* opowiada o żałobie, nie ma w nim żadnej katartycznej mocy, nie pokazuje się sławnych pięciu etapów żałoby, które wyszczególniła Elisabeth Kübler-Ross (zob. 2021), a które w zwulgaryzowanej, pop-psychologicznej wersji stanowią receptę na „dobre przeżycie straty". Anna Smolar razem ze współpracownikami raczej pokazują, że żałoba może trwać bardzo długo, może też nie skończyć się nigdy. To także spektakl o tym, jak żałoba izoluje. Gdy opuszcza nas ktoś bliski, nasza samotność wydaje się największa. Jakbyśmy byli pierwszymi, którzy tracą, jakby nikt nie mógł zrozumieć naszego doświadczenia. Kiedyś straciłem człowieka, którego bardzo kochałem, i czułem się jak dmuchana piłka rzucona na pełne, wzburzone morze. A przecież każdemu ktoś umarł albo umrze – przepełnieni bólem zdajemy się o tym zapominać. I o tym, że ktoś nas straci, my też kiedyś będziemy czyjąś Eurydyką.

W tym pozornie prostym przedstawieniu widz zostaje pozostawiony sam sobie, musi poradzić sobie z układanką, którą stworzył zespół TR, zdecydować, za którymi wątkami spektaklu podąży, jak po czerwonej nici, którą w pewnym momencie babcia zmarłej dziewczynki (Julia Wyszyńska) snuje, by dusza zmarłej mogła wrócić do domu (scena jest chyba inspirowana bardzo pięknym filmem Alice Rohrwacher *La Chimera*, opartym także na micie o Orfeuszu i Eurydyce). Gdy rozmawiałem z przyjaciółmi o tym przedstawieniu, okazało się, że każdego poruszyło co innego, gdzie indziej widział sens i największą wartość spektaklu. To zarazem zaleta i wada – twórcy nie narzucają jasnego przesłania swojej opowieści. Niektórych może irytować brak konkretu, nadmierna rodzajowość niektórych scen czy właśnie samotność odbioru, konieczność samodzielnego budowania sensów. *Orfeusz* prowokuje także do spojrzenia za siebie, do konfrontacji z naszym własnym doświadczeniem straty. Ten spektakl w gruncie rzeczy nic nowego nie mówi

ani o śmierci, ani o żałobie, nic nie wnosi, używa chwytów wielokrotnie już używanych w historii teatru, a jednak jest ważny, przynajmniej dla mnie. Miarą jego wagi nie jest innowacyjność czy intelektualne diagnozy, ale siła indywidualnego przeżycia, które wywołuje w odbiorcy.

2.

„Jak ożywić coś, co jest nieożywione?" – na początku spektaklu zadaje to pytanie instruktorka (Natalia Kalita) aktorom, którzy będą uczyć się animować lalkę. „Nie da się" – mówi jedna z aktorek. Da się, poprawia instruktorka i wsuwa dłoń w korpus lalki przedstawiającej młodą dziewczynę, blondynkę o smutnych błękitnych oczach. To Eurydyka. W każdej z odgrywanych historii lalka zawsze będzie Eurydyką. Aktorzy i aktorki będą ją animować, ożywiać to, co nieożywione (lalkę wykonała Olga Ryl-Krystianowska, a choreografią scen z lalką zajęła się Natalia Sakowicz). „Lalka nie jest rekwizytem. Nie jest też żywym aktorem. Jest pomiędzy" – tłumaczy dalej instruktorka, wyjaśniając metodę, którą teatr zna już od dawna. Ożywiona lalka jest właśnie czymś pomiędzy – między przedmiotem a podmiotem, między życiem a śmiercią. Jej widmowa obecność sceniczna wynika właśnie z tego fenomenu – oglądając animowany przedmiot, zapominamy, że jest martwy. Teatr jest maszyną do wywoływania duchów – o tym pisało już wielu (zob. Szczawińska, 2015). Jest też maszyną, która – choćby na chwilę – jest zdolna pokonać śmierć.

W *Orfeuszu*, gdy aktorzy animują Eurydykę, muszą sami tchnąć w nią życie, odpowiednio kierować głową, spojrzeniem. Lalka jest animowana dłonią, to ona steruje całym mechanizmem i sprawia, że Eurydyka patrzy, mówi. Przypomniało mi to także jedno wydarzenie „z życia" – kilka lat temu zmarła ważna dla mnie postać, osoba niezwykle charyzmatyczna, o

charakterystycznym głosie, intonacji i gestach. Po jej śmierci zauważyłem, że zarówno ja, jak i wielu innych ludzi, którzy byli z nią blisko, zaczynamy przejmować jej gesty, sposób mówienia, melodię głosu, trochę jakby przywołując ją do życia, a trochę jakby nawiedził nas jej duch. Do dziś zresztą czasem to się we mnie odzywa, nie zawsze świadomie.

Pierwszym Orfeuszem, którego poznajemy, jest dziewczyna, grana przez Justynę Wasilewską. Dostaje wiadomość, że jej ukochaną, Eurydykę, w klubie ukąsił wąż (jak wąż się znalazł w klubie – nie wiadomo). Eurydyka zmarła. Orfeusz wykonuje mnóstwo telefonów: na pogotowie, do swoich bliskich, do bliskich Eurydyki, do menadżera klubu z awanturą. Załamuje się wreszcie kompletnie i wybucha płaczem. W szpitalu spotyka ludzi cicho zawodzących tęskną melodię (muzykę skomponował duet Enchanted Hunters), którzy, zapytani co robią, mówią, że czuwają w intencji wnuczki jednej z kobiet (Julia Wyszyńska). Wątek babci, która straciła wnuczkę i wykonuje różne dziwne rytuały (jak choćby wspomniane rozciąganie czerwonej nici czy pieczenie chleba, który wchłonie smutki zmarłej), będzie powracał co jakiś czas. Orfeusz-Wasilewska nie chce dołączyć do tej grupy, zostaje sama. Ma przed sobą poważniejsze zadanie – konfrontację z matką swojej ukochanej.

Natalia Kalita, w brzydkiej spódnicy do kolan, w pantoflach, znad których wystają skarpetki, wchodzi na scenę, nerwowo ściskając torebkę – to matka Eurydyki, która przyjechała z Rzeszowa. Orfeusz chciałaby pochować swoją dziewczynę w Warszawie. Matka się nie zgadza, grób rodzinny jest w Rzeszowie, mimo że jej córka z tego miasta wyjechała i – jeśli wierzyć Orfeuszowi – raczej nie darzyła go sentymentem. Gdy pierwszy raz oglądałem tę scenę, myślałem o piekle, jakie muszą przechodzić osoby LGBT+ w Polsce, gdy umierają ich partnerzy, a konserwatywne rodziny bronią swoich praw do pochówku. To temat znany, oczywisty argument,

który powraca, gdy po raz kolejny rząd nie chce uznać naszych praw. Za drugim razem zastanowiło mnie, dlaczego twórcy tak wiele uwagi poświęcają w tej scenie Orfeuszowi – sympatia widzów jest momentalnie po jej stronie, widzieliśmy już, jak Wasilewska płakała, wiemy, ile dla niej znaczy strata Eurydyki. A przecież obok jest matka, która straciła dziecko. Natalia Kalita gra tę scenę bardzo pięknie, jakby na przekór kostiumowi i stereotypom wpisanym w tekst (Rzeszów, jak wynika z każdych kolejnych wyborów, to miasto konserwatywne). Wydaje się jednak dosyć wycofana wobec napastliwych słów Orfeusza-Wasilewskiej. Nie chodzi mi o to, by rozstrzygać, czyj ból jest większy, ani gdzie Eurydyka powinna być pochowana – raczej o to, że gdy się widzi cudzą żałobę, gdy ma się do niej dostęp, to łatwiej o współczucie. Skrywana żałoba raczej drażni.

Żałobę ukrywa Orfeusz Jacka Belera, śpiewak operowy (to kolejne, podobnie jak motyw węża, bezpośrednie nawiązanie do mitu: śpiew Orfeusza obłaskawiał dzikie zwierzęta). Orfeusz stracił głos, ma straszny refluks, który uniemożliwia wydobycie dźwięku, a zaraz ma się odbyć wielka premiera wspaniałej opery skomponowanej specjalnie dla niego. Życzliwa lekarka (Julia Wyszyńska) oznajmia, że wyniki badań są idealne, nie widzi nic niepokojącego. Orfeusz chce tylko dostać tabletki, które pomogą uporać się z żołądkiem. Lekarka sugeruje wizytę u psychiatry i żadnych tabletek nie przepisuje. Orfeusz wystawia jadowitą opinię na ZnanyLekarz.pl, a do psychiatry nie idzie. Zamiast tego zawala kolejne próby, a nocami siedzi samotnie, słuchając radia. Bierze udział w durnych konkursach-zgadywankach, w których można wygrać doniczkę albo komplet garnków. Na antenie zaczyna opowiadać o swoim smutku. Jego głos zostaje, o ironio, wyciszony. W operze tymczasem dyrektorka (znowu Wyszyńska) robi Orfeuszowi awanturę, grozi sądem, karami umownymi, szantażuje, mówiąc, że marnuje pracę tylu ludzi. Do rozmowy włącza się kompozytor (Mateusz

Górski), który łagodnym, współczującym tonem próbuje przekonać śpiewaka, by wziął się do pracy. To właśnie kompozytor trafia na przyczynę niemocy Orfeusza – rok temu zmarła jego była dziewczyna. Dyrektorka wybucha śmiechem. Rok temu? Była dziewczyna? Serio? Smucić to się można było kilka miesięcy temu, a i też bez przesady, ale teraz trzeba pracować, wziąć odpowiedzialność za siebie i innych. I jakkolwiek można rozumieć jej perspektywę, to sympatia odbiorców jest już po stronie żałobnika. Gdy znajdziemy klucz do jego milczącego uporu, do nagłych wybuchów złości, do tej wszechogarniającej niemocy, wtedy zaczynamy współczuć.

Żałoba, bycie w żałobie, jest tożsamością przyjmowaną na krótki okres, na wiele lat lub na całe życie. Nie ma sztywnych wzorców przeżywania żałoby, choć można sobie pomagać rytuałami, ubieraniem się na czarno, pielęgnowaniem pamiątek po bliskich – można też tego wszystkiego nie robić. Jedynym wyznacznikiem tożsamości żałobnika jest po prostu przeżywanie straty. I to może być bardzo egoistyczne.

Wydaje mi się zresztą, że to jest myśl, która wynika ze spektaklu Smolar i jej zespołu niejako mimochodem, jakby przypadkiem, to znaczy, że żałoba jest momentem, w którym uświadamiamy sobie siłę miłości. W wierszu *Pierwsze wspomnienie* z tomiku *Ararat* Louise Glück (także wybitnego dzieła o żałobie), padają takie słowa: „[…] w dzieciństwie myślałam, / że ból znaczy: / jestem niekochana. / A znaczył, że ja kocham.” (2021, s. 56). Być może podobnie jest z żałobą: kochamy najbardziej wtedy, gdy tracimy. Zdarza się czasem tak, że na przejściu dla pieszych czy w sklepie poczujemy zapach ukochanej osoby, zobaczymy jej sylwetkę, taką samą kurtkę. Na jeden moment, na chwilę wszystko wraca, świat staje się znowu taki jak kiedyś. Rozkosz szybko miesza się z bólem, gdy wrażenie mija. A co jeśli przyjemność wynika z samego aktu tracenia? Pod koniec spektaklu w TR

Orfeusze (Jacek Beler, Mateusz Górski, Natalia Kalita, Justyna Wasilewska) w zapętleniu, kilkakrotnie odgrywają scenę obrotu, momentu, w którym Orfeusz łamie boski zakaz, ogląda się za siebie, patrzy na Eurydykę i wtedy traci ją ponownie. Być może Orfeusz obraca się właśnie po to, by stracić raz jeszcze, by mocniej poczuć swą miłość?

3.

Nie wszyscy biorą udział w tej zapętlonej scenie. Na obracających się ciągle Orfeuszy patrzą z boku babcia zmarłej wnuczki (Wyszyńska) z braciszkiem zmarłej (Jan Dravnel). Oni jako jedyni wydają się wyłączeni z potrzeby zatrzymania Eurydyki przy sobie, z tak bolesnego przeżywania żałoby.

Wnuczka zmarła podczas jazdy na nartach, uderzyła w drzewo. Jej matka (znowu Natalia Kalita jako matka tracąca dziecko) nie może się z tym pogodzić. Chce utrzymać jej dziecięcy pokój w stanie nienaruszonym, nawet jeśli wymagany jest remont instalacji kanalizacyjnej. Mniej zajmuje się drugim dzieckiem, synem. Czasem tańczy sama do ekstatycznej muzyki (jak menada), coraz rzadziej wychodzi. Za plecami słyszy komentarze innych matek ze szkoły („to ta, której dziecko zmarło", „nie wygląda, jakby była w żałobie").

Babcia, która czuwała w intencji zmarłej wnuczki, piekła chleb i rozciągała czerwoną nić, także przeżywa stratę, ale w inny sposób niż większość bohaterów. (Babcia, co ciekawe, nie jest nazywana w spektaklu Orfeuszem). Wyszyńska gra tę rolę, unikając parodii czy prostych grepsów typu zgarbiona sylwetka, zmiana tonu głosu. Jest spokojna, jasna i ciepła. Tylko raz widzimy moment, w którym się załamuje. Na kilkadziesiąt sekund wracamy do chwili, w którym pojawiło się przeczucie, a potem wiadomość o wypadku. Babcia

dzwoni do wnuczki – ta jednak nie odbiera. Próbuje jeszcze raz. Głucho. Przeciągły sygnał telefonu. „Serduszko, odbierz. Bardzo cię proszę, odbierz”, szepcze babcia. Jeszcze raz. Znowu cisza. Podczas tej krótkiej sceny miałem wrażenie, że moje serce się zatrzymało.

Zastanawiałem się później, dlaczego rola Wyszyńskiej mnie tak porusza. Być może z powodu tego smutnego spokoju, który aktorka wniosła w tę postać. To bohaterka, która cierpi z powodu straty, ale akceptuje śmierć jako część życia. Wie, że w pewnym momencie trzeba, pamiętając o zmarłych, wrócić do codzienności – zrobić wymianę pionów kanalizacyjnych, znów pojeździć na nartach. Gdy przychodzą do niej brat dziewczynki, jej wnuczek, ze swoim kolegą, robi im gofry i odpowiada na trudne pytania. „Czy on ma jeszcze siostrę?” – pyta kolega. „Ma siostrę. Ale ona nie żyje” – odpowiada babcia. I dodaje, „Umarła, ale jest”. Brat-wnuk nie do końca rozumie zjawisko i sens śmierci, mówi tylko na końcu spektaklu, do Eurydyki (ale, co ciekawe, nie do lalki, tylko w przestrzeń, w niebyt), że za nią tęskni. Być może dzięki swojej babci nie będzie się tak bardzo bał tego, co nadejdzie. Dojrzałość polega na akceptacji śmierci, zrozumieniu, że życie to ciąg utrat, ale zmarli, których kochamy, są częścią nas samych.

4.

Kiedy umierał mój dziadek, pierwszy raz widziałem kremację. Bardzo dziwne doświadczenie, niby pogrzeb, ale nie do końca, jakby urwany akt pierwszy. Stanęliśmy całą rodziną przy szybie, grabarze otworzyli trumnę po raz ostatni. Dziadek leżał w garniturze, chudy i kruchy jak ptaszek. Zamknęli trumnę, widzieliśmy, jak powoli wjeżdża do pieca. Potem szybę zasłoniła roleta z napisaną kursywą biblijną sentencją: „Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”. Bardzo mnie to wtedy rozbawiło.

W tym dziwnym pomieszczeniu, zwanym w nomenklaturze funeralnej „pokojem pożegnań”, był specyficzny wystrój. Pod ścianami stały niewygodne krzesła z jasnego drewna (choć co mogłoby być bardziej adekwatne? Fotele? Sofy? Też jakoś dziwnie). Same ściany były w kolorze bladopomarańczowym, jak kiczowaty zachód słońca ze starej pocztówki.

Annie Met udało się osiągnąć podobny efekt w *Orfeuszu*, jej scenografia przypomina poczekalnię czy właśnie „pokój pożegnań”. Ściany są w kolorze zblakłej zieleni. Rzędy lamelowych paneli na ścianach, ułożonych w uspokajającym, miarowym rytmie. Szara wykładzina. Podwieszany sufit, drewniane wykończenie. Niskie ławy pod ścianami, proste i eleganckie. Nic tu nie przeszkadza w żałobie, nic nie drażni zmysłów, to przestrzeń pozbawiona osobowości. Światło Rafała Paradowskiego w wielu momentach jest rozmyte, równomierne i delikatne. To przedstawienie jest jakby pokryte patyną, ogląda się je jak przez zaśniedziałe lustro. Sceny dziwnie dryfują, płynnie, asocjacyjnie przechodzą jedna w drugą, oddzielane tylko zmianami światła lub sennymi sekwencjami ruchowymi. Jest coś imponującego w tym, że w większości scen i opowieści zespół powstrzymał się przed nadmiernym dramatyzmem, rozdzieraniem szat, histerią. To nie oznacza, że w *Orfeuszu* nie ma emocji, przeciwnie, jest ich bardzo dużo, ale często buzują pod powierzchnią gestów, słów, kolejnych działań. To przedstawienie jest jak ten moment w nocy, gdy samotnie płaczemy w poduszkę, a miękki materiał tłumi nasz krzyk.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Miłość do śmierci*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/milosc-do-smierci.

Autor/ka

Stanisław Godlewski

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego”. Zajmuje się historią teatru XX wieku. Autor książki *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej* (2022).

Bibliografia

Glück, Louise, *Ararat*, tłum. K. Dąbrowska, Wydawnictwo a5, Kraków 2021.

Jaworski, Maciej, *Nowoczesny Orfeusz. Interpretacje mitu w literaturze polskiej XX-XXI wieku*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2017.

Szczawińska, Weronika, *Enter Ghost. Dwa obrazy teatru jako medium pamięci*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2015, nr 10, https://doi.org/10.36854/widok/2015.10.988.

Kübler-Ross, Elisabeth, *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, tłum. I. Doleżal-Nowicka, Media Rodzina, Poznań 2021.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/milosc-do-smierci*