didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 191**
Data wydania: luty 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/duras-reaktywacja

/ ZAGRANICA

Duras reaktywacja

Justyna Landorf

Odéon-Théâtre de l'Europe w Paryżu

Musée Duras

reżyseria i scenografia: Julien Gosselin, dramaturgia: Eddy D'aranjo, współpraca wideo: Pierre Martin Oriol, muzyka: Guillaume Bachelé i Maxence Vandevelde

premiera: 9 listopada 2025

Punktualnie o godzinie dziesiątej rano w Ateliers Berthier (drugiej sali teatru Odéon) rozpoczyna się pokaz niezwykłego projektu Juliena Gosselina. *Muzeum Duras* przygotowane przez reżysera, a zarazem dyrektora teatru to spektakl dyplomowy absolwentów rocznika 2025 paryskiej akademii teatralnej (Conservatoire national supérieur d’art dramatique de Paris), zaprezentowany wcześniej na festiwalu Wiener Festwochen jako rodzaj sprawdzianu przed listopadową premierą we francuskiej stolicy.

Wnętrze przypomina halę – to długa, pusta, biała sala z wysokimi trybunami po obu stronach dla gromadzącej się widowni. Nad nimi umieszczono

ogromne panoramiczne ekrany. Salę zamyka z jednej strony wysoka ściana, z drugiej rodzaj przeszklonego kontenera. Światło jest mocno przytłumione, scenę wypełnia gęsty dym oraz głośna, złowieszcza muzyka miksowana na żywo (Guillaume Bachelé i Maxence Vandevelde). Mechaniczny głos nakazuje publiczności położenie się na scenie (na co niektórzy chętnie przystają), jednocześnie na ekranach pulsuje napis: *Lay down!*. Rozpoczyna się monolog zaczerpnięty z utworu Marguerite Duras *L'homme assis dans le couloir* (Mężczyzna siedzący w korytarzu). Wypowiadająca go aktorka (Founémoussou Sissoko), krążąca między leżącymi ciałami, bez ostrzeżenia wprowadza nas w obsesje i motywy charakterystyczne dla twórczości pisarki – przemoc, kwestię pożądania, relację seksualnego podporządkowania, obsesję śmierci. Krótkie i trudne do sklasyfikowania opowiadanie oscyluje między narracją, poetycką prozą a zmysłowym doświadczeniem i ma wyraźnie pornograficzny charakter (czytelne inspiracje Bataille'em). To historia tytułowego mężczyzny oraz kobiety (żony, partnerki?), leżącej początkowo na ścieżce obok domu, w którym znajduje się obserwujący ją mężczyzna. Następuje gwałtowne zbliżenie (szczegółowo opisane przez autorkę, nie wyłączając fellatio, przy czym język Duras pozostaje jak najdalszy od wulgarności), następnie relacja stopniowo przeradza się w przemoc fizyczną (na życzenie kobiety). Wszystko to opowiadane jest z pozycji narratora, który jest świadkiem (?) brutalnego seksu, zakończonego (prawdopodobnie) śmiercią kobiety. W trakcie hipnotycznego występu młodej artystki na ekranach pojawiają się ironiczne napisy „zatkaj uszy", „zamknij oczy" oraz wielokrotnie wyświetlane słowo „porno".

To odważne zanurzenie się w estetykę Duras jest zapowiedzią kierunku, w jakim podąży projekt Juliena Gosselina. Wraz z aktorką publiczność siedząca na trybunach zamienia się w obserwatora-podglądacza, kierując wzrok na tych, którzy zdecydowali się wystawić swoje ciała na widok. Kwestionowanie

spojrzenia przewija się przez cały spektakl – dzięki obustronnej przestrzeni (a właściwie czterostronnej, bo widzowie w trakcie kolejnych scen nieustannie zmieniają miejsca, również na te z boku sali), poprzez patrzenie z różnych perspektyw (widzowie mogą leżeć, siedzieć na podłodze lub krzesłach, a na końcu stać niczym na koncercie), oraz za sprawą aktorów zmieniających się w operatorów kamery, „reżyserujących" i oglądających uczestników wydarzenia.

Julien Gosselin to twórca znany długich adaptacji wielkich dzieł literackich (jak choćby połączenia trzech powieści Dona DeLillo, *2666* Roberta Bolaño, czy *Wymazywania* Thomasa Bernharda, przedstawień trwających odpowiednio dwanaście, ponad dziewięć oraz „zaledwie" pięć godzin). Jego styl często nawiązuje do estetyki filmowej (teatr Gosselina nazywany jest niekiedy nieco złośliwie kinem; na marginesie – w 2021 roku w Théâtre National de Strasbourg twórca wyreżyserował, a następnie sfilmował *Dekalog* inspirowany cyklem Krzysztofa Kieślowskiego). Reżyser lubi operować wyrazistymi środkami scenicznymi: wielkie ekrany, ujęcia na żywo, zbliżenia twarzy, stroboskopy, dym, głośna muzyka elektroniczna. Tym razem połączył je z performansem, bliską fizyczną obecnością aktorów, zaproszeniem widzów do współudziału w spektaklu, co w teatrze francuskim jest nieczęste (według słów samego reżysera, teatr francuski jest w zasadzie konserwatywny, oparty na „dziedzictwie"). W interesującej rozmowie zamieszczonej w programie teatralnym Gosselin odnosi się do tytułu spektaklu, do twórczości Duras i ogólnie do literatury, a zwłaszcza do kwestii czytania. Co ciekawe, deklaruje, że nie przepada za kinem (jednocześnie stosując narzędzia filmowe), natomiast czytanie jest dla niego naturalną czynnością, nienarzucającą zamkniętej formy – książki można czytać praktycznie wszędzie, przez parę minut lub parę godzin, utożsamiając się przez chwilę z literackimi postaciami.

Struktura spektaklu odzwierciedla bliskie reżyserowi doświadczenie czytelnicze, pozostawiając widzom wybór w kwestii jego odbioru – przedstawienie podzielone jest na dwugodzinne bloki, które można obejrzeć osobno bądź w całości. Pomysł, aby spektakl teatralny trwał dziesięć godzin, wydaje się karkołomny, ale twórca umiejętnie zaprojektował swoje przedsięwzięcie. Każdy blok składa się z dwóch lub trzech adaptacji, trwających od dwudziestu minut do godziny i przeplatanych dziesięciominutowymi przerwami odmierzanymi przez timer na ekranie. Te krótkie pauzy dają możliwość zaczerpnięcia oddechu, ale wyzwalają też w widzu pewien rodzaj napięcia, aby zdążyć na kolejną sekwencję bądź poddać się i opuścić studio Berthier, ewentualnie wrócić w innym terminie. Tylko że program teatralny nie precyzuje, które teksty są wystawiane (adaptacje utworów francuskiej pisarki określa się jako *bez tytułu #1*, *#2* itd., poznajemy je dopiero w trakcie trwania pokazów). Ten wymowny gest skłania do postrzegania *Muzeum Duras* jako jednolitej całości, ignorującej indywidualne gusta czy zainteresowanie konkretnymi tekstami. Dzieje się tak w zgodzie z myślą autorki, pochodzącą z jednego z prezentowanych tekstów, *Wystawy malarstwa*: „Nie chciałby, żeby wartość obrazów wynikała z porównywania ich między sobą. Pragnąłby porządku naturalnego, w którym każdy obraz znalazłby się w równorzędnej pozycji na ścianach wystawy” (Duras, 1993, s. 107). Po zobaczeniu całości skłaniam się ku myśli, że dopiero obejrzenie wszystkich spektakli jednego dnia pozwala docenić rozmach tego niezwykłego projektu.

Muzeum zaprojektowane przez Gosselina to jedenaście oddzielnych spektakli na podstawie co najmniej dwunastu tekstów Marguerite Duras powstałych między 1959 a 1988 rokiem. Adaptacje te prezentują eklektyczną twórczość francuskiej pisarki – jak powieści (uhonorowany Nagrodą Goncourtów *Kochanek*, a także *Chory na śmierć* i *Ból* oraz, nietłumaczone na język polski,

L'Homme assis dans le couloir i *La Musica deuxième*), sztuki teatralne (*Savannah Bay*, *Suzanna Andler*, *L'Amante anglaise*), scenariusze i filmy *(Hiroszima, moja miłość*, *L'Homme atlantique*) oraz teksty krytyczne (*Le Théâtre, Wystawa malarstwa*).

Jakkolwiek rozumieć termin muzeum (w kontekście wypowiedzi na temat kondycji francuskiego teatru, tytuł Gosselina jest małą prowokacją), to twórca w przewrotny sposób połączył efemeryczną sztukę, jaką jest spektakl teatralny, jednocześnie składając hołd (choć nie bałwochwalczy) dziełom Duras i oczywiście samej literaturze. Zgromadził kolekcję dzieł i udostępnił ją publiczności (według reżysera „wystawa" może się zmienić – w przyszłości mogą zostać dodane inne utwory pisarki) w efektownej, nowoczesnej formie, ale bez ingerencji czy próby odczytania ich z dzisiejszej, „mądrzejszej" perspektywy. Gosselin nie stara się zmieniać sensu wypowiedzi twórczyni, nie pomija ani nie łagodzi niewygodnych wątków, które dla części widowni, zwłaszcza tej najmłodszej, mogą być problematyczne – pojawia się kwestia kolonializmu, wojenne echa Holokaustu oraz zrzucenie bomby atomowej, gwałt, dziecięca prostytucja, śmierć, a na dodatek na scenie pokazywane są wyłącznie heteroseksualne relacje, o wyraźnie mieszczańskim, konwencjonalnym charakterze.

Sama Duras znana była, oględnie rzecz biorąc, z osobliwego stosunku do homoseksualności (choć jej ostatnim partnerem był nieheteroseksualny Yann Andréa). W jej tekście *Mężczyźni* pada wiele dziwacznych kwestii na temat obu orientacji, nie brakuje też ataków na Rolanda Barthes'a („Pisarz, który nie miał kobiet, który nigdy ich nie dotykał, […] myli się, jeśli sądzi, że jest pisarzem z prawdziwego zdarzenia" – Duras, 1993, s. 299). Z drugiej strony można podziwiać otwartość, z jaką pisarka traktowała kobiecą seksualność oraz jej odwagę w bronieniu prawa kobiet do decydowania o własnym ciele.

W 1971 roku na łamach magazynu „Le Nouvel Observateur” ukazał się tak zwany *Manifest 343* postulujący wolny dostęp do środków antykoncepcyjnych oraz prawo do aborcji, w którym to znane kobiety (w tym pisarka) deklarowały usunięcie ciąży oraz „dopominały się” kary za swoje obywatelskie nieposłuszeństwo (aborcja w owym czasie była we Francji penalizowana). Sygnatariuszki petycji zostały obrzucone inwektywami, a sam tekst nazywano „manifestem 343 suk” (lub dziwek) (*le manifeste des 343 salopes*).

Twórczość pisarki wzbudzała wiele kontrowersji wśród czytelników (obecnie chyba mało kto zna jej utwory), gromadząc zarówno zagorzałych zwolenników, jak i przeciwników. Wśród tych ostatnich dzieła Duras często uważane są za „nudne i sentymentalne” albo przeciwnie – za „hermetyczne i przeintelektualizowane” (Ledwina, 2016, s. 77). Julien Gosselin pozwala widzom na wyrobienie sobie własnej opinii na ten temat. Być może po obejrzeniu przedstawienia część z nich zmieni zdanie, być może niektórzy po raz pierwszy sięgną po jej książki i docenią ich kunsztowny styl oraz poetycki język. Zachętą na pewno jest występ młodych aktorów prezentujących słowa Duras. To bowiem ich kreacje są prawdziwym atutem spektaklu Gosselina – żarliwość, energia, pasja i zaangażowanie, jaką prezentują na scenie ci młodzi ludzie, jest po prostu porywająca. Uderzające jest, że świeżo upieczeni aktorzy, z całą ich przebojowością i buntowniczym duchem, są absolwentami Konserwatorium.

Nie wszystkie spektakle zrobiły na mnie jednakowe wrażenie – zmęczył mnie patos i szaleństwo *Suzanny Andler*, sztuki, którą sama pisarka nazwała „bulwarowym wyzwaniem”, czy *Muzyki drugiej* (*La Musica deuxième*) wspomaganej obecnością dojrzałego aktora, z nieustannym odpychaniem (również fizycznym) i przyciąganiem się dwojga aktorów. Nie zachwycił

występ w *Savannah Bay*, dla mnie najbardziej „szkolny”, przypominający, że mamy do czynienia z aktorskim dyplomem (występ ten z kolei bardzo spodobał się francuskim krytykom). Za to zaskoczył mnie rozwiązaniem: spektakl kończy się morderstwem na szpitalnym łóżku (chora Madeleine zostaje uduszona poduszką przez odwiedzającą ją Młodą Kobietę). Podziwiam jednak adaptację i reżyserię Juliena Gosselina, a także udział niedawnych adeptów sztuki w tym niezwykle wymagającym projekcie. Mimo że składa się on głównie z monologów lub dialogów dwóch osób, to nikt z obsady ani przez chwilę nie opuszcza sceny – wykonawcy asystują sobie wzajemnie, zmieniają dekoracje oraz rejestrują kamerą kolejne sekwencje. Młodzi ludzie z definicji mają sporo sił, a jednak ten dziesięciogodzinny spektakl grany bez przerwy przez wiele dni z rzędu to wyczerpujące zadanie i należy je docenić.

Muzeum, w którym Gosselin zgromadził utwory Duras, materializuje się w ascetycznej scenografii nawiązującej do charakterystycznej szaty graficznej jej książek wydawanych przez wydawnictwo Les Éditions de Minuit (rodzaj białego pudełka otaczającego czarną czcionkę). Ale i w bezpośrednich odniesieniach, kiedy to akcja sceniczna odbywa się w muzeum lub gdy pojawia się sama pisarka, w jej utrwalonym, ikonicznym wizerunku, a następnie staje się bohaterką performansu, oraz w trakcie czytania pojawiających się napisów niczym deskrypcji muzealnych obiektów. Dochodzi do tego jeszcze kwestia pamięci, tak silnie obecnej w twórczości pisarki – co należy pamiętać, a o czym powinno się zapomnieć?

Wspomniany już *Kochanek* to chyba najbardziej znana powieść Duras (również za sprawą ekranizacji Jacques’a Audiarda), przełożona na ponad czterdzieści języków. W tym autobiograficznym tekście pisarka opowiada o swoim dzieciństwie spędzonym w Indochinach, naznaczonym ubóstwem oraz

przemocą ze strony brata i matki oraz o skandalizującej relacji piętnastolatki z dwukrotnie od niej starszym Chińczykiem. Duras opisuje swój budzący wątpliwości związek naznaczony różnicami klasowymi i rasowymi, w którym miłość i prostytucja są nie do odróżnienia (pomimo pozornej inicjatywy głównej bohaterki i przy cichym współudziale matki, godzącej się na związek dziecka z bogatym dziedzicem, mogącym zapewnić lepszy byt spauperyzowanej rodzinie francuskich kolonizatorów). Fascynujący jest występ ciemnoskórej Alice Da Luz Gomes w roli białej (egzotycznej w tamtej rzeczywistości) bohaterki. Ubrana w biały dres i zaopatrzona w mikrofon, sunie poprzez scenę w dziwnym ni to tańcu, ni to jakiejś zaburzonej choreografii, podciągając co chwilę opadające, zbyt luźne spodnie, pośród dymu i czerwonego światła. Prowokuje widzów powracającą frazą: „muszę jeszcze dodać, że mam lat piętnaście i pół", histerycznym, zawodzącym głosem oraz dziecięcym wyglądem, niczym z opisu Duras: „Ciało mam szczupłe, prawie chude, piersi jeszcze dziecinne, umalowana jestem w kolorach bladoróżowym i czerwonym" (Duras, 1989, s. 19). Przywołuje swoje pierwsze doświadczenie seksualne, miłość do mężczyzny i nieodwracalną utratę nie tylko niewinności, ale i młodości, jak gdyby występek od razu zmieniał rysy twarzy, ale w zamian wytyczał literacką przyszłość („upewniłam się co do samej siebie, osiągnęłam zasadniczą i najgłębszą pewność, świadomość, że będę pisać" (tamże, s. 57).

Tymczasem ekranowy zegar odmierza kolejne dziesięć minut przerwy, w trakcie których aktorzy błyskawicznie zmieniają dekorację. I znowu część widzów przenosi się na scenę, aby tym razem towarzyszyć Ricie Benmannana w jej wyznaniu, będącym fragmentem tekstu *Chory na śmierć*. Mężczyzna płaci za dysponowanie ciałem kobiety, dopóki pozna je i być może „pokocha", okazuje się jednak niezdolny do miłości, a kobieta w końcu odchodzi. Widzowie wraz z aktorami, niczym w poczekalni dworcowej (?),

siedzą tuż obok siebie, tuż obok aktorki, i w napięciu słuchają jej przejmującego monologu (słuchanego i nagrywanego przez inną wykonawczynię, być może dziennikarkę lub pisarkę) o człowieku trawionym przez samotność i skazanym na klęskę, bo, jak to trafnie ujęła Renata Lis w posłowiu do *Chorego na śmierć*, „śmierć okazuje się rewersem miłości" (1997, s. 73).

Francusko-japoński dramat filmowy *Hiroszima, moja miłość* (*Hiroshima mon amour*) z 1959 roku w reżyserii Alaina Resnais został zrealizowany na podstawie scenariusza Duras. Parenaście lat po zakończeniu wojny francuska aktorka jedzie do Hiroszimy, aby nakręcić film o pokoju. Spotyka młodego Japończyka, z którym spędza noc. Opowiada mu o swojej miłości do niemieckiego żołnierza, który zginął podczas wyzwolenia, i o karze, jaką poniosła za sypianie z wrogiem – publicznym goleniu głowy i wielotygodniowym uwięzieniu w piwnicy. Jej wspomnienia z rodzinnego Nevers mieszają się z przeżyciami mężczyzny, który stracił rodziców w wybuchu bomby atomowej. W filmie Resnais aktorzy szepczą, u Gosselina jest to głównie krzyk oraz śpiew przetworzony przez zgrzytliwy wokoder (syntezator nadający ludzkiemu głosowi „robotyczne" brzmienie). Kobieta (dojrzała kreacja Violette Grimaud) opowiada o swoich wizytach w muzeum upamiętniającym ofiary Hiroszimy, a my jesteśmy jego częścią. Kamera wolno przesuwa się, filmując widownię, a na ekranach widzimy własne twarze obok wyświetlających się nazwisk pisarzy i poetów japońskich zwanych *hibakusha*, czyli ocalałych z bombardowania atomowego (jak choćby autor *Kwiatów lata* Tamiki Hara). „Niczego nie widziałaś w Hiroszimie. Nic nie widziałaś" – krzyczy mężczyzna. Francuski miesza się z japońskim (jak w pierwowzorze filmowym), a aktor (ujmujący Yanis Doinel) ma orientalny typ urody. Obcy język zabrzmi jeszcze nie raz, wskazując z jednej strony na uniwersalizm utworów pisarki, z drugiej strony kolejny raz

przypomni, że mamy do czynienia z muzeum literackim. Nawet widzowie francuscy zmuszeni są do czytania tekstów na ekranie – oprócz wersji angielskiej dla obcojęzycznych gości, mamy francuskie tłumaczenia kwestii wypowiadanych w języku perskim, japońskim, niemieckim, arabskim czy właśnie angielskim. Ale chyba taki jest zamysł twórcy, ta nieustanna gra z widzem, który musi oderwać wzrok od sceny, żeby spojrzeć na ekran i, być może, ujrzeć tam nie tylko napisy, ale i samego siebie.

Dwa najbardziej interesujące, moim zdaniem, a jednocześnie całkowicie odmienne stylistycznie od pozostałych adaptacji spektakle *Musée Duras* odbywają się późnym popołudniem. Pierwszy, zatytułowany *Teatr/Wystawa malarstwa* (*Le Théâtre/L'Exposition de la peinture*) to połączenie dwóch tekstów: cytowanego już wstępu do katalogu wystawy Roberto Platé z końca lat osiemdziesiątych oraz króciutkiego rozdziału z książki *La vie matérielle* (*Życie materialne*) – omówienia inscenizacji *Bereniki* Racine'a, będącego pretekstem do refleksji na temat teatru. Duras autorytarnie stwierdza w nim pierwszeństwo tekstu i pisarstwa oraz opowiada się za „teatrem czytanym" a nie „granym". Z niego pochodzi przewrotny cytat, który usłyszymy na scenie: „Gra aktorska niczego nie wnosi do tekstu. Wręcz przeciwnie, odbiera mu bezpośredniość, głębię, siłę i krew" (Duras, 1987, s. 14).

Tekstom towarzyszy odtwarzany na scenie performans Josepha Beyusa *Jak objaśnić obrazy martwemu zającowi*? (*Wie Man Dem Toten Hasen die Bilder erklärt* z 1965 roku, zrekonstruowany czterdzieści lat później przez Marinę Abramović w nowojorskim Muzeum Guggenheima jako część projektu *Seven Easy Pieces*, w trakcie którego artystka przez siedem wieczorów „reaktywowała" ikoniczne performanse, badając efemeryczność sztuki i możliwość jej ponownego wykonania). Podczas swojego występu Beyus, z twarzą pokrytą miodem i złotymi płatkami, całkowicie niesłyszalny dla

oddzielonej od niego szybą widowni, krążył po pustej sali, trzymając w ramionach zająca i opowiadając mu o swoich pracach. Akcję artysty można interpretować na wiele sposobów – jako krytykę instytucji kultury, która odseparowana od publiczności przestaje pełnić publiczną funkcję, jako nawiązanie do niezaspokojonej ludzkiej potrzeby racjonalnych wyjaśnień, czy w końcu jako bezcelowość tłumaczenia sztuki, zwłaszcza poprzez nieme działanie. Publiczność Ateliers Bertier ogląda Lucile Rose, ucharakteryzowaną na pisarkę w starszym wieku (znany, powielany wizerunek: kwadratowe okulary, golf, kamizelka, nieodłączny papieros w dłoni oraz twarz obrzmiała alkoholem, którą aktorka uzyskuje dzięki wtuleniu twarzy w szyję). Rose z wdziękiem parodiuje charakterystyczny sposób mówienia Duras, z jej licznymi pauzami i niekiedy „namaszczonym" tonem. Jednocześnie na scenie odbywa się transformacja półnagiej dziewczyny w niemieckiego artystę (dwie aktorki przyklejają jej złote płatki na twarzy, ubierają w strój chyba myśliwego oraz wręczają model wypchanego zwierzęcia i zapalony papieros). I tak naprzeciwko siebie zasiadają milczący Joseph Beyus (a zarazem Marina Abramović) oraz Marguerite Duras, która peroruje na temat sztuki oraz niedocenianej roli kobiet w świecie teatru (twierdzenie, że jest pierwszą kobietą „wystawianą we Francji od prawie wieku" [s. 16] mija się z prawdą, tym niemniej przypomina o marginalizowaniu pozycji artystek). Następuje kolejna zachwycająca przemiana: aktorka-pisarka-Duras jest rozbierana, jej twarz pokrywa się warstwą złota, a ona sama zamienia się prawdziwie dzieło sztuki (bynajmniej nie w martwy eksponat, bo *Muzeum Duras* to nie skostniała instytucja, a głosu autorki nie da się uciszyć).

Gdybym, wbrew zaleceniom autorki dopominającej się o równe traktowanie wystawianych dzieł, musiała wskazać tylko jeden występ *Muzeum Duras*, to wybrałabym *Ból* (*La Douleur*). Tu efekty specjalne znikają, pozostaje tylko

aktor i wypowiadane przez niego słowa. Sala jest zaciemniona, a początkowo przechadzający się po scenie młody mężczyzna (Louis Pencréac'h) nieruchomieje aż do końca występu. Ustawiony profilem do publiczności, z rękami w kieszeni, nie „gra", nie stosuje sztuczek, on jest narratorką opowieści, pisarką, Marguerite Duras. Panuje absolutna cisza, słyszymy monolog wypowiadany cichym, niezwykle skupionym głosem, chwilami w niecierpliwym, chwilami bezradnym tonie, przerywany krótkim, cichym szlochem. To zwięzłe opowiadanie, napisane urywanymi zdaniami, niczym staccato, to kolejna autobiograficzna historia, wstrząsający zapis oczekiwania na powrót ukochanego, a następnie walka o jego życie. Mąż Duras, Robert Antelme, był więźniem Buchenwaldu i Dachau. Pod koniec wojny, kiedy zaczęły się powroty deportowanych, pisarka nie miała pojęcia, czy przeżył. To historia samotności, strachu i rozpaczy, ale i miłości, w tak odmiennej, nietypowej u autorki odsłonie. Oczekująca kobieta przestaje jeść, przestaje się myć, a w końcu i wychodzić z domu, a kiedy cudem udaje się sprowadzić jej męża (niebagatelną rolę w jego powrocie odegrał François Mitterrand, przyjaciel pisarki z ruchu oporu, późniejszy prezydent Francji), nie rozpoznaje go. „Chyba na mnie popatrzył, […] i uśmiechnął się. Zawyłam, że nie, że nie chcę patrzeć. Pobiegłam z powrotem na górę. Wyłam, to pamiętam. Wojna wychodziła z mojego ciała tym wyciem" (Duras, 2011, s. 84). Duras opisuje bardzo powolny powrót do życia Antelme'a, a właściwie jego wyniszczonego ciała w całym jego upodleniu, nie szczędząc drastycznych szczegółów dokarmiania ważącego niespełna czterdzieści kilogramów mężczyzny, trawiącej go gorączki, czy wreszcie procesu wydalania. Kreacja młodego aktora w *La douleur* jest po prostu wybitna.

Warto wspomnieć o adaptacji *Angielskiej kochanki*, pokazywanej zaraz po *Bólu*, być może, żeby pomóc widzom w ochłonięciu po tym poruszającym seansie. Aktorzy dostają tu możliwość sprawdzenia swoich umiejętności w

większym gronie, jako śledczy, adwokaci, sędziowie oraz uczestnicy zbrodni. Sztuka (oryginalny tytuł oparty jest na homonimach: *l'amante anglaise – la menthe anglaise – la menthe en glaise*) wykorzystuje autentyczną, sensacyjną historię (choć nieco zmienioną przez autorkę). Claire Lannes morduje głuchoniemą kuzynkę, a jej poćwiartowane ciało wrzuca z pobliskiego wiaduktu kolejowego do przejeżdżających pod nim pociągów. U Duras to dwa akty – przesłuchania (nie do końca wiadomo, przez kogo prowadzone) Lannes oraz jej męża. Morderczyni przyznaje się do winy, nie potrafi jednak wyjaśnić motywów zbrodni ani tego, skąd wziął się makabryczny pomysł na pozbycie się ciała. U Gosselina fabuła początkowo toczy się w bocznym, przeszklonym kontenerze (świetna scenografia – za pomocą kilku rekwizytów udało się stworzyć zaniedbany, ciasny komisariat wraz z plakatami nacjonalistycznego Frontu Narodowego w kontrze do lewicowych poglądów autorki), gdzie równolegle przesłuchiwani są małżonkowie (oczywiście filmowane na żywo wydarzenia pokazywane są w wielkich zbliżeniach na ekranach). Następnie akcja przenosi się na główną scenę, zaaranżowaną na salę rozpraw, przy kolejnej partycypacji widzów. Adaptacja prowadzona jest nieco w stylu telenoweli, ze sporym ładunkiem komicznym, bo pokazywany mąż (Jules Finn) jest nie tylko samozadowolonym mieszczuchem, jak jego literacki pierwowzór, ale i, mówiąc bez ogródek, zachowuje się jak idiota, zaś Claire (świetna Juliette Cahon) zawadiacko i z proletariackim akcentem broni się, nie wyjawiając ostatecznie, co zrobiła z głową denatki.

Finałowy pokaz w *Muzeum Duras* powstał na podstawie filmu *L'Homme atlantique* z 1981 roku wyreżyserowanego przez autorkę scenariusza, z udziałem jej ostatniego partnera życiowego oraz narracją samej Duras. Podczas seansu tego niespełna czterdziestominutowego, bardzo smutnego filmu, słychać w tle głos pisarki, nieco beznamiętny, ale jednocześnie

łagodny, a może łagodzący rozstanie, bowiem wypowiadane przez nią słowa nakazują ukochanej osobie wyjście z kadru filmowego, a potem i z jej życia. Obserwujemy milczącego mężczyznę (Yann Andréa), słyszymy dźwięki tytułowego oceanu, a większość filmu wypełniają czarne, puste ujęcia.

W oślepiająco jasnej, białej sali (w przeciwieństwie do ciemności z otwarcia pokazu), widzowie, tym razem na stojąco, wypełniają scenę, gdzie ma miejsce niezwykły, transowy występ Clary Pacini. Jest to przeżycie zgoła fizyczne, bowiem potężny, dudniący bas, przypominający zwielokrotnione uderzenia serca, wibruje w naszych ciałach, a nieprzyjemnie przetworzony głos aktorki wypluwa słowa, wręcz nimi wymiotuje w swoistej melorecytacji. Ona sama najpierw stoi przy statywie, niczym piosenkarka na koncercie, potem wielokrotnie przemierza całą scenę pomiędzy zgromadzonymi. Obraz powiększonej twarzy aktorki, początkowo wypełniający ekrany, miesza się z twarzami innych. „Nie będziecie patrzeć w kamerę, chyba że zostanie to wam nakazane. […] Będziecie patrzeć, aż wasze spojrzenie zgaśnie, aż samo ulegnie oślepieniu, a mimo to nadal będziecie spoglądać. Aż do końca” (Duras, 1982, s. 8). Odwracanie spojrzenia ma tu swoją kulminację. We wspomnianym już wywiadzie reżyser opowiada o pracy z młodymi aktorami, dla których najtrudniejszą częścią procesu artystycznego okazuje się praca „pod czyimś spojrzeniem”. To zmaganie się ze świadomością bycia obserwowanym przez publiczność. Twarz aktora, jego ciało i gesty są za każdym razem badawczo lustrowane i zaakceptowanie tego może trwać całe lata. Gosselin, mający doświadczenie aktorskie, sam się z tym borykał. Dlatego tak ważne jest nauczenie młodych ludzi pracy na scenie (wejść, wyjść, ustawień) bez unikania spojrzenia widzów. W spektaklu, w którym używa się języka Duras, ciało ze swoimi wszystkimi niedostatkami odgrywa niezwykle istotną rolę i „nie może odmawiać innym prawa do patrzenia na nie: musi być gotowe, aby być widziane” oraz „istnieje takie, jakie jest […],

wobec spojrzenia innych, którzy są tam wyłącznie po to, by patrzeć”.

Trudno otrząsnąć się po tym wielogodzinnym, fascynującym maratonie, ze wszystkimi odmianami miłości opisywanej przez Marguerite Duras – niespełnionej, gwałtownej, kończącej się zdradą lub śmiercią oraz jej innych, ulubionych motywów i wątków, będących częścią trudnego doświadczenia autorki i świadectwem czasów, w których żyła (przede wszystkim morze i jeszcze raz morze; ale i miasta, upływający czas, wspomnienia, kłamstwa, starość i choroba alkoholowa). Nie ma chyba lepszego podsumowania, trafniejszego zakończenia wizyty w muzeum poświęconym pisarce, niż padający ze sceny cytat (pochodzący z jednego z listów, zaadresowanego prawdopodobnie do jej ostatniego partnera [Loignon, 2012]): „Jedynym sposobem na uwolnienie się od osobistej historii jest jej spisanie”.

Wzór cytowania:

Landorf, Justyna, *Duras reaktywacja*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 191, https://didaskalia.pl/pl/artykul/duras-reaktywacja.

Autor/ka

Justyna Landorf

Justyna Landorf – absolwentka teatrologii UJ oraz Podyplomowych Studiów Polsko-Żydowskich przy IBL PAN, tłumaczka z języka francuskiego i włoskiego, członkini komisji 27. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Współpracuje z „Teatrem”.

Bibliografia

Duras, Marguerite, *Kochanek*, tłum. L. Kałuska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.

Duras, Marguerite, *Pisać*, tłum. M. Pluta, Świat Literacki, Izabelin 1993.

Duras, Marguerite, *Ból*, tłum. A. Grudzińska, „Kwartalnik Artystyczny” 2011, nr 2 (70).

Duras, Marguerite, *Mężczyźni*, tłum. E. Jasińska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6.

Duras, Marguerite, *L’homme atlantique*, Les Éditions De Minuit, Paris 1982.

Duras, Marguerite, *La vie matérielle: Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour*, P.O.L., Paris 1987.

Ledwina, Anna, *Na tropach miłości niemożliwej w twórczości Marguerite Duras*, [w:] *Miłość niemożliwa,* red. B. Płonka-Syroka, A. Szlagowska, Oficyna Wydawnicza Arboretum, Wrocław 2016.

Lis, Renata, *Posłowie*, [w:] M. Duras, *Chory na śmierć*, tłum. B. Szwarcman-Czarnota, Sic!, Warszawa 1997.

Loignon, Sylvie, *Archiver l’oubli : L’Homme atlantique*, [w:] *Les archives de Marguerite Duras*, sous la direction de Sylvie Loignon, UGA Éditions, Grenoble 2012. https://books.openedition.org/ugaeditions/1067#anchor-footnotes [dostęp: 14.02.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/duras-reaktywacja*