didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 175/176**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dziwne-rzeczy

/ REPERTUAR

Dziwne rzeczy

Zuzanna Berendt

Wrocławski Teatr Współczesny

Leonora Carrington

Trąbka do słuchania

przekład: Maryna Ochab, reżyseria: Weronika Szczawińska, adaptacja, dramaturgia, współpraca reżyserska, opracowanie muzyczne: Piotr Wawer jr, scenografia, kostiumy, światło: Marta Szypulska, kompozycje, aranżacje: Julia Gadzina, choreografia: Alicja Czyczel

premiera: 22 kwietnia 2023

Niektóre teatry i niektóre staruszki mają wspólną cechę – gromadzenie przedmiotów. Zarówno jedne, jak i drugie dysponują ograniczonymi powierzchniami – teatry magazynami, staruszki mieszkaniami lub pokojami. Wszystkie mają własne sposoby organizacji rzeczy. Teatrom służą do tego inwentarze, staruszkom niezawodne nawyki. Część gromadzonych przez nie przedmiotów ma charakter użytkowy, inne estetyczny, a pozostałe mają po prostu wartość sentymentalną, która nie pozwala się z nimi rozstać. Często obiekty wykorzystywane są przez nie wbrew swoim oryginalnym

przeznaczeniom, ale to niczemu nie szkodzi, a wręcz ma potencjał twórczy. Kiedy rzeczy używa się wbrew celom, do których realizacji zostały zaprojektowane, ich materialność ujawnia się jako źródło niewyczerpanych możliwości. W *Trąbce do słuchania*, którą wyreżyserowała we Wrocławskim Teatrze Współczesnym Weronika Szczawińska, rzeczy nie da się zignorować, bo chociaż nie znajdują się one w centrum powieści Leonory Carrington zaadaptowanej na scenę przez Piotra Wawra juniora, to pozwalają one tę opowieść snuć i podpowiadającą styl jej artykulacji.

Akcja powieści Carrington zawiązuje się, kiedy rodzina dziewięćdziesięcioletniej Marion postanawia powierzyć opiekę nad nią kierowanemu przez doktora Gambita ośrodkowi Źródło Braterskiego Światła, w którym (wbrew zawartemu w nazwie „braterstwu") zamieszkuje grupa starszych kobiet. Dla Marion wiadomość o zmianie miejsca zamieszkania jest przykra nie ze względu na jej przywiązanie do rodziny, ale relacje z przyjaciółką Carmelą i kotami oraz zajęcia, które praktykowała, ciesząc się względną wolnością osoby, po której nikt z domowników nie spodziewa się, że wciąż ma jakieś preferencje dotyczące swojego życia. Kiedy Marion trafia do ośrodka, okazuje się, że jej nowe towarzyszki są postaciami nie mniej ekscentrycznymi niż Carmela, a samo miejsce nie jest smutnym domem starców, tylko przestrzenią, w której można żyć w bardzo intensywny i dziwny (a może intensywny, bo dziwny?) sposób. Powieść Carrington wychodzi od sytuacji obyczajowej, ale rozwijając się, oddala się od niej oraz narzucanej przez nią realistycznej konwencji. Zawiera fragmenty epistolarne (listy przesyłane Marion przez Carmelę) oraz stylizowane na średniowieczną kronikę (opowieść o przeoryszy klasztoru Donie Rozalindzie, której portret wisi w jadalni ośrodka), bywa kryminałem (jedna z pensjonariuszek zostaje otruta), a kończy się jako postapokaliptyczna opowieść o gwałtownych zmianach klimatycznych. Jest jak długi szalik dziergany z wykorzystaniem

niepodobnych do siebie ściegów, przez zmieniające się pary rąk, z włóczek o różnych kolorach.

W spektaklu Szczawińskiej dzierganie i zszywanie, ale także spajanie, skręcanie i nakładanie na siebie – czyli działania, które można odnaleźć w konstrukcji powieści Carrington – stały się, w zupełnie niemetaforycznym sensie, technikami światotwórczymi. Zanim zacznie się przedstawianie na scenie perypetii Marion i jej towarzyszek, aktorzy i aktorki, nucąc prostą melodię, wnoszą na scenę kilka grubych i szerokich rulonów materiału powstałego przez połączenie ze sobą tkanin o różnych fakturach i przeznaczeniach. Rozkładają je na scenie i podpinają do lin. Po chwili skoordynowanych działań na podłodze leży dywan złożony z wielu mniejszych dywaników, a nad nim unosi się namiot ze zszytych ze sobą swetrów, firan i kap. Marta Szypulska, która zaprojektowała w *Trąbce do słuchania* scenografię, kostiumy i światło, wytworzyła dla spektaklu tak wyrazisty idiom estetyczny, że mógł on stać się oparciem zarówno dla aktorskich strategii tworzenia ról, jak i choreografii widocznej w scenach zbiorowych i indywidualnych charakterach ruchowych postaci.

Postaci w spektaklu Szczawińskiej to ludzie zrośnięci z przedmiotami, osoby dookreślane przez rzeczy, ale nie na takiej zasadzie, na jakiej rekwizyt może wskazywać na cechę charakteru bohatera. Dookreślanie polega tu na kształtowaniu możliwości ruchu i jego specyfiki, sposobu wydawania głosu i wchodzenia w relacje z innymi osobami na scenie. W jednej z pierwszych scen Krzysztof Boczkowski pojawia się z przyczepionym do ciała na wysokości bioder stołem. Z ukrytego pod obrusem blatu wystają dwie animowane przez niego (i dubbingowane) plastikowe głowy, należące do postaci synowej i wnuka Marion. Anna Kieca grająca Donę Rozalindę ma na sobie (oprócz wydzierganego z wełny kostiumu) welon, który czyni z jej

postaci figurę niemożliwą do odseparowania od ażurowej niby-kapliczki, w której się znajduje. Z kolei w przypadku van Tocht kreowanej przez Beatę Rakowską, nie mniejsze znaczenie niż jej intrygancki charakter ma to, że porusza się w kostiumie-konstrukcji złożonej z połączonych ze sobą dmuchanych kół do pływania, pomagając sobie chodzikiem, a na głowie ma lampkę reagującą na czujnik ruchu. Ludzie-przedmioty, ludzie-ubrania, ludzie-bryły to postaci obecne w tradycji teatralnej, chociażby tej wyznaczanej przez dziedzictwo Tadeusza Kantora, ale również sylwetki malowane przez Carrington. Wykorzystywana przez Szypulską estetyka recyklingu i upcyklingu pozwala w świeży sposób spojrzeć na prace plastyczne Carrington, które stają się tym ciekawsze, im dłużej im się przygląda, porzucając dawno opatrzoną kliszę oniryzmu.

Szypulska zdaje się patrzeć na rzeczy ze szczerym przekonaniem, że nawet najzwyklejsze z nich są bardzo dziwne, i że tylko dla zachowania mentalnej równowagi decydujemy się nie zwracać na to uwagi. Jej kostiumy nie są ilustracyjne, nie dają się podporządkować narracji słownej spektaklu ani opowiedzieć za pomocą słów. Pozornie kuszącym formatem odpowiadającym na różnorodność materialnych form obecnych w *Trąbce* byłby inwentarz. Oglądając spektakl, chciałoby się spojrzeć na te wszystkie obiekty z bliska, dotknąć ich i sprawdzić, jak działają. Inwentarze są jednak spisami rzeczy sprowadzonych do rzeczowników, a we wrocławskim spektaklu chodzi też o ruch przedmiotów, ich transformacje i zdolność do łączenia się w niespodziewane asamblaże z ludzkimi ciałami i innymi nie-ludzkimi elementami.

Autorką choreografii jest współpracująca ze Szczawińską po raz pierwszy Alicja Czyczel. Efekty jej pracy da się bez trudu dostrzec na scenie i tworzą one – na równi z elementami materialnymi, warstwą muzyczną opracowaną

przez Julię Gadzinę i dramaturgią Wawra – niejednorodną fakturę spektaklu. Jednocześnie ruch wyraźnie pełni funkcję mediacyjną. W jednej ze scen wprowadzających Marion (Anna Błaut) w rytm życia w Źródle Braterskiego Światła i panujące tam zwyczaje pensjonariuszki uczestniczą w Ruchach, czyli sesji ćwiczeń mającej oprócz fizycznego charakteru również wymiar duchowy. Według pani Gambit (jedna z ról Gadziny) przyglądanie się Ruchom ma umożliwić Marion włączenie się w nie. Oglądając ćwiczenia z jej perspektywy nowicjuszki, możemy jednak dostrzec, że dla każdego z wykonawców są one czymś innym, tak jakby wspólny rytm nie oznaczał wspólnej partytury tanecznej. Choreografia w *Trąbce do słuchania* komponuje ze sobą ciała oraz obiekty i jest narzędziem wytwarzania geometrii przestrzeni spektaklu.

Podobnie jak w innych pracach Szczawińskiej i Wawra – między innymi kameralnym *Po prostu* czy *Miejskim ptasiarzu*, czyli poprzedniej wrocławskiej realizacji duetu – w *Trąbce* scena zostaje ustanowiona jako wnętrze kręgu, na którego obwodzie znajdują się miejsca przeznaczone dla publiczności. Architektura dużej sceny nie pozwala wszystkim widzom być jednakowo blisko wnętrza kręgu, ale zaaranżowanie miejsc siedzących dla aktorów na planie łuku dopełniającego okrąg tworzy efekt wspólnotowości, która dotyczy bardziej współuczestnictwa w teatralnej grze wytwarzania rzeczywistości niż doświadczenia czy wartości. *Trąbka* jednocześnie różni się od wcześniejszych spektakli Szczawińskiej – jest od nich odważniejsza w wykorzystaniu teatralnych środków – i wykazuje pokrewieństwo z nimi, szczególnie na poziomie precyzyjnego używania języka literackiego, który ma nie mniejszy potencjał światotwórczy niż bujna materialność znajdujących się na scenie przedmiotów. Jakością, którą świetnie udało się przenieść Wawrowi z powieści, jest traktowanie języka jako środka, który może być nie tylko efektywnym medium opowiadania, ale też szalonym przewodnikiem

oprowadzającym po krainach, które zaczynają istnieć dopiero w momencie podjęcia opowieści.

Ponieważ nie byłam obecna w procesie powstawania spektaklu, nie mogę orzekać na temat metod organizacji pracy, które do niego doprowadziły, ale jako widzka odniosłam wrażenie, że jego energetyczna moc wynika z siły zespołowości. Na scenie przejawia się ona w tym, że wszystkie elementy spektaklu wydają się jednocześnie twórczo dopracowane za pomocą narzędzi właściwych konkretnym praktykom artystycznym oraz uważne na wszystko, co znajduje się i dzieje dookoła. Muzyka – wspólne śpiewanie, granie na instrumentach i wystukiwanie rytmu – ruch i dialogi nie tylko służą w spektaklu przedstawianiu historii, ale wytwarzaniu intensywnego poczucia radosnego bycia razem.

Trąbka nie jest opowieścią z prostym przesłaniem, choćby takim, że warto szukać wyjścia poza myślenie o starości jako samotnym oczekiwaniu na śmierć. Tym, co jest w niej ciekawe w kontekście przedstawiania na scenie osób w podeszłym wieku – co zdarza się tak samo rzadko w teatrze jak i w innych mediach audiowizualnych, zwłaszcza tych związanych ze sferą kultury popularnej – jest zaoferowanie dla ich reprezentacji estetyki, która afirmuje cechy zazwyczaj konotowane negatywnie. Zbieractwo i dziwność (czy nawet zdziwaczenie) identyfikowane są jako cechy wpływające na społeczną alienację osób starszych, raczej nie przedstawia się ich jako czynników pozwalających tworzyć wspólnoty. Nawet w popularnym serialu Netflixa *Grace i Frankie*, który pod wieloma względami rozszerzył możliwości myślenia o reprezentacji osób w podeszłym wieku (pokazując ich życie seksualne, twórczą pracę w polu biznesu, inicjowane przez nie alternatywne wobec rodzinnych relacje), ekscentryczność postaci granej przez Lily Tomlin jest równoważona przez sylwetkę szacownej i eleganckiej bohaterki

kreowanej przez Jane Fondę. Dziwaczne zachowania Frankie służą podkreśleniu jej niedopasowania do normy reprezentowanej przez Grace i ułatwiają utrzymanie komediowej tonacji serialu. Dodatkowo szalonej Frankie przypisuje się emocjonalność pozwalającą jej dobrze funkcjonować w relacjach z innymi, a stonowanej Grace racjonalizm umożliwiający obu przyjaciółkom funkcjonowanie w rzeczywistości, której kształt determinują instytucje, konwencje zachowań i normy społeczne. W świecie *Trąbki do słuchania* – zarówno powieściowym, jak i teatralnym – nikt nie jest dziwny, bo nie ma osoby, która mogłaby posłużyć za przedstawicielkę normy. To, co wnoszą (ze sobą i na sobie) na scenę postaci, jakkolwiek byłoby ekscentryczne, jest nie jest przedmiotem analitycznego namysłu i oceny, ale wyzwaniem kompozycyjnym. Dołączanie przez Marion do praktyki Ruchów – a więc i do społeczności Źródła Braterskiego Światła – nie polega więc na tym, że musi ona upodobnić się do układu, który zastała, ale może odnaleźć w nim swoje miejsce i odkryć wynikające z niego możliwości ruchu.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *Dziwne rzeczy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dziwne-rzeczy.

Autor/ka

Zuzanna Berendt – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, krytyczka teatralna, kuratorka. Publikuje w „Didaskaliach” i „Dialogu”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dziwne-rzeczy*