didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/czas-odkladania-kamieni

/ REPERTUAR

Czas odkładania kamieni

Dorota Ogrodzka

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

Melodramat

reżyseria, scenariusz: Anna Smolar, wiersze: Natalia Fiedorczuk, monologi i dialogi: Karolina Adamczyk, Michał Czachor, Anna Ilczuk, Andrzej Kłak, Anna Smolar, Julian Świeżewski, scenografia i kostiumy: Anna Met, choreografia: Karolina Kraczkowska, muzyka: Enchanted Hunters (Magdalena Gajdzica, Małgorzata Penkalla), światła: Monika Stolarska

premiera: 20 maja 2023

W ostatniej scenie *Melodramatu* w reżyserii Anny Smolar dwie kobiety siedzą na brzegu sceny. Jedna trzyma w rękach kwiat doniczkowy, druga dźwiga kamień. Prowadzą dialog o odejściu z niszczącego związku, o strachu i poczuciu winy. Prosta rozmowa, blisko widowni. Litania rozpaczy. Takie sceny – oparte jedynie na dialogu, realistyczne, surowe formalnie, ciągnące się długo, bez ironii, bez żadnego przełamania – w polskim teatrze powstają rzadko.

Spokojnie, spojlera nie będzie. O ile w ogóle byłby on tu, w Polsce, w 2023 roku możliwy. Przecież duża część kolektywnej wyobraźni naszej społecznej wspólnoty to dźwiganie kamieni i negocjowanie z poczuciem winy i ze strachem. Zwłaszcza w kontekście relacji. Dobrze to znamy. Za to rzadko rozmawiamy o tym, czym jest ten ciężar, co to za głazy, czego się boimy i dlaczego przeżywamy poczucie winy.

Trudna miłość. Uwikłanie w opiekę. Poświęcenie i rezygnacja z siebie, których świadomie raczej się nie wybiera, ale z których trudno się wyplątać. I te, przekazywane jakby podskórnie, schematy związków, w których główną zasadą jest znoszenie niechcianego, wypieranie uczuć, nadmierna odpowiedzialność, uczenie się, jak maskować złość, niezgodę na przekraczanie granic. W partnerstwie, w miłości, we wspólnym rodzicielstwie.

Kamień w rękach jednej z bohaterek pojawia się jak nieodzowny atrybut. Jakby już do niej przyrósł, jakby umościł się w jej dłoniach, jakby go niemal nie czuła. Wnosi go na scenę machinalnie, jak coś oczywistego – tak jak niesie się torebkę, coś poręcznego i przydatnego. Podobny, tyle że ogromny, wisi, a właściwie wżera się w tylną ścianę sceny. Ta monumentalna, złowroga scenografia paradoksalnie ma w sobie również coś z dyskrecji. Po kilku minutach patrzenia już zadomawia się w polu naszego widzenia, zyskuje przezroczystość. Choć zagarnia ogrom powietrza, to staje się na pewien sposób niedostrzegalna. Ciężar, do którego się przyzwyczajamy. Scenografię można potraktować jak wyjaśnienie szyfru, w którym zapisany jest cały spektakl. Bo *Melodramat* ujawnia procesy, w których uczymy się nie dostrzegać i nie czuć ciężarów. Brać je na siebie bez zadawania pytań, bez zająknięcia. Nosić za innych. Napinać mięśnie, jednocześnie próbując przybierać rozluźnioną minę. Wykuwać z kamieni siermiężne pomniki, które

potem nazywamy symbolami romantycznej miłości.

Bo właśnie o miłości ten spektakl opowiada przede wszystkim. O złożonej naturze i podstępnym uroku układów, w których zaczynamy ratować kogoś, kto tonie w nałogu, chorobie, niesamodzielności. O tym, jak rozczarowanie miesza się z misją, poczucie winy z poczuciem bycia potrzebną. Chęć troski z dramatycznym wołaniem o to, by samemu zostało się dostrzeżonym. Nie ma w przedstawieniu Smolar łatwych ocen i prostych odpowiedzi, choć całe utkane jest z boleśnie trafnych analiz i wnikliwych obserwacji na temat tego, jak ludzie przywiązują się do siebie. Na szczęście oferuje także dekonstrukcję melodramatycznego mitu, jest performansem odnajdywania szczelin i uciekania z pozornie nieprzepuszczalnych schematów. I na tym polega jego krytyczna, chwytająca za gardło siła.

Melodramat zaczyna się od romantycznej mantry, gdy dwa upozowane ciała splatają się w miłosnym uścisku. Pierwsze słowa: „Kiedy Kuba poznał Krystynę…" są jak dobrze znany wstęp baśni, jak refren, którego wszyscy i wszystkie uczymy się w najbardziej skutecznym programie przygotowania do życia w rodzinie, czyli w naszej kulturze i w naszej socjalizacji. To słowa o niebezpiecznej mocy – łudzą, sprawiają, że robi się ciepło na sercu, dają obietnicę, że oto ten przekazywany z pokolenia na pokolenie obraz związku i pokładane w nim nadzieje zrealizują się tym razem z happy endem. Kobieta i mężczyzna. On i ona. Opiekuńcze ramię i pełne uwielbienia, oddane spojrzenie. Siła i delikatność. Kurczątko i wojownik. Niby potrafimy przekraczać te klisze i znamy inne sposoby myślenia o miłości, a jednak dajemy się wciągnąć w grę. Szach, mat – już wierzymy w tę opowieść i w to, że ona może się udać.

W całej scenicznej akcji *Melodramatu* mnóstwo zresztą będzie podobnych klisz. Smolar z niezwykłą erudycją i sprawnością odwołuje się do – często

nieuświadomionych – krajobrazów naszej pamięci, powidoków, które mamy pod powiekami jako czytelniczki powieści, widzowie seriali, słuchaczki muzycznych hitów, uczestnicy kultury popularnej. Zestaw scenicznych obrazów, zwłaszcza tych przywoływanych w choreografiach, tanecznych przerywnikach akcji, przypomina trochę *found footage* – kolaż scen i zmontowanych sytuacji z polskiego kanonu sztuki, samokomentujących się zestawień wizualnych, które tłumaczą, jaka jest geneza rozumienia danego zjawiska – w tym przypadku miłości – w danej kulturze.

Przytulenia, obietnice, romantyczne pocałunki w zaułkach, cucenie nieprzytomnego partnera na kolanach, zarzekanie się, że „nigdy więcej", łkanie do słuchawki telefonu. To nasz podręczny repertuar miłosnych dramatów. Choć znamy te opowieści na pamięć i nazbyt dobrze wiemy, jak się kończą, wciąż dajemy się podpuścić.

U Smolar oczywiście nie ma żadnego happy endu, tak jak nie ma go u Marka Hłaski w opowiadaniu *Pętla*, z którego – jak piszą twórcy w programie – spektakl pożycza sobie bohaterów: Krystynę i Kubę. W kolejnych scenach żadnego „żyli długo i szczęśliwie" nie uświadczymy, a za to dużo niepokoju, niespełnionych obietnic, urwanej komunikacji i przede wszystkim dużo alkoholu. Bo poza tym, że o miłości, to jeszcze jest to spektakl o alkoholu i współuzależnieniu. Biorąc pod uwagę polskie statystyki, można powiedzieć, że wszyscy jesteśmy częścią tej historii, a Smolar stawia widowni Teatru Powszechnego lustro i prowadzi misterny proces dekonstrukcji mitu o poświęceniu z miłości.

Bardzo się w tym procesie przydaje odwołanie do filmowej wersji *Pętli* Wojciecha Hasa, z Aleksandrą Śląską i Gustawem Holoubkiem w rolach głównych. Jedna z pierwszych sekwencji w przedstawieniu to właśnie performatywna rekonstrukcja planu filmowego. Sceniczny zabieg

odgrywania filmowej produkcji, spekulacje na temat tego, jakie instrukcje mógł dawać Has aktorom, wreszcie podwójny obraz, swoisty *making off* widoczny na scenie oraz transmitowany na ekranie obraz z kamery – to wszystko pozwala uzyskać efekt obcości i sztuczności, a zarazem uwidocznić sposób preparowania historii i odgrywania schematu miłosnej relacji między kobietą a mężczyzną. Wcielająca się w Krystynę Aleksandra Śląska (w spektaklu Smolar grana przez Karolinę Adamczyk) ma być jedynie ozdobą dla Kuby-Holoubka (Andrzej Kłak). Rugana przez reżysera, Wojciecha Hasa (w tej roli Michał Czachor) za nadmierną chęć zrozumienia postaci, sprowadzana jedynie do roli kogoś, kto ma kierować uwagę i uwielbienie widzów na męskiego bohatera, staje się pozbawioną podmiotowości figurą ustalonej wcześniej konstelacji. To, czego oczekuje od niej reżyser, to wypełnianie kulturowej kliszy – bez protestów i zbędnych pytań. Scena planu filmowego trwa długo, na tyle długo, by dać do zrozumienia widzom, że jest to potężna machina zaprzęgnięta do niebagatelnych zadań formowania wyobraźni i myślenia według określonych zasad społecznego porządku. Niełatwo zatrzymać tryb pracy tej machiny, zaś kino czy teatr to jej sprzymierzeńcy.

Scena planu filmowego może być odczytywana na dwa sposoby. Po pierwsze jako pokazanie sposobu produkcji obrazów, utrwalania przekazów, które później stają się klasyką gatunku, kanonem kultury, rusztowaniem dla wyobraźni. Po drugie jednak możemy ją oglądać jak krytykę mechanizmów władzy reżyserskiej oraz samej instytucji sztuki wizualnej czy performatywnej, będącej przecież laboratorium społecznych relacji.

Nie tylko Krystyna ma być ozdobą Kuby, jego opiekunką, pocieszycielką, towarzyszką i bezkrytyczną wielbicielką. Także Aleksandra Śląska ma podążać za swoimi kolegami, słuchać ich poleceń, być wdzięczną, że dane

jest jej grzać się w ich chwale, bez względu na poziom uprzedmiotowienia i uwikłania w niezrozumiałe sytuacje. Konserwatywny układ zostaje obnażony na dwóch poziomach: społecznej nierówności płci i hierarchii w świecie sztuki oraz instytucji kultury.

Smolar nie waha się wprowadzać do spektaklu gestów autotematycznych wobec mechanizmów sztuki, także wobec samego teatru. W charakterystycznym dla siebie stylu, znanym z wcześniejszych spektakli, m.in z *Końca z Eddym*, przerywa w pewnym momencie fabułę zdarzeń i zawiesza teatralność opowieści na rzecz performansu odsłaniającego samą naturę scenicznej sytuacji.

Na scenie tańczą trzy pary, ich ciała w duetach odtwarzają miłosne relacje, z każdą kolejną minutą uwidaczniając nierówność tych dwójkowych konstelacji. Jedno ciało staje się podporą, partnerem asystującym, podnoszącym, ratującym. Drugie coraz bardziej uwiesza się na nim, obciąża, pokłada, chwyta i zatrzymuje, przewraca w odurzeniu i braku kontroli, wymaga podnoszenia. Wydawałoby się, że jest to utrzymana w estetyce tańca współczesnego, przypominającego nieco choreografie Piny Baush, wizualizacja głównego motywu spektaklu: stopniowego, wciągającego jak wir poświęcenia, przyzwyczajenia do holowania, uporczywej opieki nad bezwładnym i pogrążającym się w niemocy partnerem. Choreografia zostaje jednak przerwana, światła robocze nad widownią zapalają się, a aktorzy zrywają wcześniejszą konwencję. Rozpoczyna się długa scena, która łamie dotychczasowy porządek, przechodzi w tryb teatralnych kulis, jest komentarzem do wcześniejszej sekwencji. Jedna z aktorek znika, to o niej odtąd będzie się mówić jak o Kubie. (Smolar konsekwentnie zresztą w całym spektaklu miesza role Kuby i Krystyny, przekraczając podziały genderowe, mnożąc postaci, przypisując figury bohaterów wymyślonych przez Hłaskę na

różne sposoby w układach partnerskich, pracowych, homo- i heteronormatywnych a także rodzicielsko-dziecięcych). Kuba znika. Pozostali aktorzy, którzy stają się zbiorową Krystyną, w trybie wyjścia ze scenicznej fikcji rozmawiają o tym, co przed chwilą: Kuba przyszła nietrzeźwa, nie wiadomo było, czy będzie w stanie wystąpić, jej sceniczni partnerzy kolejny raz musieli zdać się na siebie i niepewność. Odwołują się do autorytetu dyrektora (Michał Czachor, fenomenalnie w spektaklu performujący kolejne wcielenia postaci, które sprawiają lub dopuszczają stan opresji). Dyrektor próbuje łagodzić sytuacje, powtarzając mantrycznie: „dziękuję, że mi o tym powiedzieliście" i apelując do zespołu o solidarność i wspólny wysiłek podtrzymania spektaklu.

Scena trwa długo, kolejne próby rozwiązania sytuacji oscylują między narastającą bezradnością a niemocą dyrektora, którą ten próbuje zasłonić empatycznymi frazami, naśladującymi komunikację bez przemocy. Pojawiają się postulaty przeniesienia odpowiedzialności za stan uzależnionej aktorki na cały zespół. Na oczach widowni rozgrywa się znajomy schemat komunikacyjny – próba odwrócenia porządku, zmiany szyku zdań w sposób, który sprawia, że ktoś, kto jest sprawcą problemów, nagle okazuje się podmiotem wymagającym troski, opieki, wzmożonej uwagi i starań. Jak mówi jedna z postaci: „nic dziwnego, że Kuba jest najlepszą artystką, cała nasza energia skupiona jest na jej obecności na scenie, tak bardzo się boimy, czy w ogóle będzie w stanie grać". Trudno nie pomyśleć, że scena ta to nie tylko opowieść o konformizmie i bezradności osób decyzyjnych, o przyzwyczajeniach do krycia i przymykania oczu, ale też o konkretnych postaciach z polskiego środowiska aktorskiego. Normalizowanie nałogu, a nawet romantyzowanie alkoholowego upojenia jako elementu aktorskiego stylu życia, czy wręcz jednego z aktorskich narzędzi zostają tu bezwzględnie, ale i komicznie obnażone. Nie tylko rodzina, także praca, sąsiedztwo, także

publiczne narracje, także teatr i jego opowieści, także system pracy to mechanizmy reprodukcji modelu współuzależnienia. Symbolicznego bohaterstwa polegającego na znoszeniu, robieniu za kogoś, ratowaniu, godzeniu się na przemoc lub nierówne warunki. Zamiatanie pod dywan, które trudniejsze jest od niezgody i próby przeprowadzenia zmiany. Sceny autoteatralne u Smolar to powtarzająca się próba rozmontowania tych mechanizmów, to zabieg, który pokazuje umowność teatralnego świata, ale też sugestywność powoływanych w nim obrazów. Wskrzesza czujność i krytyczne myślenie publiczności, nie pozwalając jej zanurzyć się naiwnie i z estetycznym uniesieniem w objętej cudzysłowami historii. Pokazuje, że nie tylko chodzi o to, o czym opowiadamy w teatrze, ale o realne zaplecze tej opowieści, o realny teatr, realny zespół, który pracuje nad spektaklem. Przekonuje, że to w polu teatru jako instytucji kultury i zakładu pracy może rozpocząć się wyobrażanie i praktykowanie innego sposobu działania.

Premiera *Melodramatu* zbiegła się w czasie z innym, bardzo głośnym zdarzeniem. Na początku czerwca w genewskim teatrze odwołany został spektakl Krystiana Lupy, a za oficjalny powód podano rozbieżność stylów działania i naruszenie etyki pracy instytucji i jej zespołu przez reżysera. W następstwie tych zdarzeń polską opinią publiczną wstrząsnęła dyskusja, mająca swoje odsłony zarówno w internetowych falach oburzenia i call outach, a – z drugiej strony – próbie nawoływania do powściągliwości i powstrzymywania się od ferowania wyroków, jak i w pogłębionych analizach autorstwa osób ze środowiska teatralnego. Ważnym wątkiem dyskusji stało się milczenie lub mówienie na temat granic, dopuszczalnych zachowań i wspólnie ustalanych reguł, ale i bliski *Melodramatowi* temat znoszenia nadużyć w imię czegoś, co w zawoalowany sposób polski system artystycznej produkcji skłonny jest uznawać za wyższe cele, które można by określić jako miłość do sztuki, podtrzymywanie i romantyzowanie wizerunku artysty,

poczucie wyjątkowości, immunitetu i prawa do szczególnych warunków dla osób uznanych za wybitne. Nie sposób przywołać wszystkich szczegółów i głosów tej rozmowy, jednak sam fakt odwołania spektaklu Lupy stał się momentem niezwykle znaczącym, zmuszającym do przemyślenia niewystarczająco dotychczas widocznych hierarchii i reguł.

Wraz z rozpoczęciem tej dyskusji jakby zmienił się element społecznej scenografii. Jakby ze scenografii *Melodramatu* spadł ogromny głaz i roztrzaskał się na środku sceny. Przez cały czas wisiał nad głowami, ogromny, ciężki, niemal niezauważalny. Gdy spada, nagle trzeba o nim mówić – o tym, czym jest, jak działa, kto go dotąd dźwigał, nosił, komu zabierał on powietrze, komu zasłaniał horyzont.

W spektaklu Smolar role Kuby i Krystyny zmieniają się. Dramaturgia nie pozwala nadmiernie przyzwyczaić się do płciowych przypisań. Ten koncept poszerza możliwości interpretacyjne, sprawia, że nie da się spektaklu sprowadzić do opowieści o powielaniu heteronormatywnych układów. W jednej z sekwencji Kuba i Krystyna to homoseksualni kochankowie lub para grana przez dwie kobiety. Dialogi Hłaski, poszerzone o improwizacje, okazują się pasować do każdej konstelacji jak dobrze przygotowana pułapka – pasują wszędzie. Smolar pokazuje, jak łatwo dać się wciągnąć w ten układ – to nie tylko kulturowe klisze płci, to coś więcej, romantyczny wzorzec miłości i poświęcenia, jakaś kulturowa grawitacja, która ściąga w stronę oddania drugiej osobie i relacji, za cenę własnych granic, potrzeb, za cenę własnej podmiotowości.

Roszady ról, dynamiczna zmiana sytuacji, przypisywanie funkcji ratowniczej partnerkom, partnerom, rodzicom, kobietom, mężczyznom, osobom w relacjach homo- i heteroseksualnych, pracownikom w sytuacjach zawodowych pozwala zobaczyć mechanizm współuzależnienia jako kulturowe

rusztowanie, ciężar, który jak wielki kamień wisi nad naszymi głowami. Niepokojąco łatwo i sprawnie dokonują się te zmiany ról, nie ma nic sztucznego w słowach Krystyny i Kuby wypowiadanych przez każdą z postaci. Tak, jakby był to wyuczony życiowy scenariusz, tekstowe i behawioralne klisze, które mamy we krwi, coś więcej niż rola w spektaklu. Bardzo dobrze widać to w scenie między Krystyną (graną w tej sekwencji przez Annę Ilczuk) i jej teściową/matką (Andrzej Kłak). Powtarzane przez matkę słowa – mieszanka opresji i troski, wścibstwo i ocena pod płaszczykiem wsparcia i zainteresowania, głoszenie powinności i niepokój, czy aby rola opiekunki zostanie należycie wykonana, podawane z wymuszonym uśmiechem – to wszystko brzmi jak dobrze znany refren, cytat z rodzinnych domów, obeznanych scen rodzajowych.

Każda sekwencja trwa jednak krótko, natychmiast zmienia się w inną, by pokazać, że powtarzamy te mechanizmy, że je replikujemy, że one w rozmaitych mutacjach przenoszą się, tworząc dramatyczny trójkąt.

Autorem koncepcji trójkąta dramatycznego jest psycholog z nurtu analizy transakcyjnej Stephen Karpman. Opisując modele relacji, które opierają się na nierówności i niemożności nawiązania szczerej i partnerskiej relacji, zauważa, że ludzie pozostający w układach zależności mogą naprzemiennie wchodzić w role Ratownika, Prześladowcy i Ofiary. Sprzężenie zwrotne staje się linią łączącą, w której rozgrywa się władza i komunikacja. Wydaje się, że w spektaklu zmienność ról, pomysł, by aktorzy i aktorki odgrywali różne postaci i pełnili kolejno i zmiennie poszczególne funkcje w różnych układach, a także w konkretnej konstelacji przechodzili z roli opiekuna do roli prześladowcy, a z roli ofiary do dwóch pozostałych, jest dramaturgiczną ilustracją koncepcji trójkąta. W jednej ze scen Krystyna (Karolina Adamczyk), widziana przez długi czas jako opiekunka, ukrywająca, podpora, znosząca,

biorąca cały ciężar i oferująca poświęcenie przechodzi na drugą stronę trójkąta, staje się agresorką, nie wytrzymuje presji, wyrzuca z siebie złość, wypluwa lata żalu, stawia siebie w roli kogoś, u kogo ma się niemożliwy do spłacenia dług.

Smolar konfrontuje nas, widownię, z dobrze znanymi mechanizmami władzy, przemocy i poświęcenia, ujawniając je nie tylko w związkach heteroseksualnych, ale i w układach jednopłciowych lub dziecięco-rodzicielskich. Tym samym rozbraja melodramatyczność nie tylko konserwatywnego modelu małżeństwa, ale też współcześnie romantyzowanych konstelacji miłosnych: rodzicielstwa, partnerstwa, związku aspirującego do emancypacyjnego i równościowego układu.

Oczywiście w rolach opiekunek i współuzależnionych najczęściej znajdują się kobiety i to kobiety w związkach heteronormatywnych. Melodramatyczne klisze nakładają się tu na genderową socjalizację, w której troska, cierpliwość, pomijanie siebie wpajane są dziewczynkom znacznie częściej niż chłopcom i przedstawiane są jako nieodzowne koszty trwania w romantycznej relacji.

W książce *Wymyślić miłość na nowo* Mona Chollet, szwajcarska dziennikarka i publicystka, z niezwykłym kunsztem i przenikliwością tropi mechanizmy kultury, które wspierają postawy nadmiernej opiekuńczości i wchodzenie w rolę współuzależnionej lub chroniącej. Nie wiktymizując przy tym ani nie winiąc kobiet, pokazuje, jak wszyscy jesteśmy odpowiedzialni za podtrzymywanie praktyk i narracji sprzyjających takiemu rozumieniu kobiecej roli, jak wszyscy, także niezależnie od płci czy identyfikacji, jesteśmy zanurzeni w patriarchacie, romantyzując wizję nierównościowej, czy opresyjnej miłości. „Nieustannie głosimy pochwałę kobiet, używając terminów podkreślających ich oddanie, gotowość do poświęceń, troskę o

innych – a także, między wierszami – ich skłonność do zapominania o sobie. «Zawsze uśmiechnięta, ma serce na dłoni, zrobiłaby wszystko dla swoich dzieci» – te przymioty są tak nieodłącznie związane z naszą koncepcją kobiecości, że wymawiamy te banalne słowa, nawet o nich nie myśląc" – diagnozuje Chollet – „I odwrotnie, kobiety kontrolujące własną wielkoduszność, myślące o swoich potrzebach, które nie czują się bezpośrednio odpowiedzialne za dobrostan trzech czwartych ludzkości, szybko zaczynamy postrzegać jako zimne i egoistyczne. Toteż bezwiednie fabrykujemy kobiety dostosowujące się do tych oczekiwań" (2022, s. 82-83).

W spektaklu Smolar ta jednoznaczna płciowa dystynkcja zostaje przełamana. W spektaklu Krystyną bywa też partner wobec swojego kochanka, matka z ojcem wobec dziecka, kobieta w homoseksualnym związku. Schemat pozostaje ten sam, zaś jego złożoność pokazana z subtelnością i szacunkiem dla ograniczeń ludzkiej świadomości. Nie ma tu obwiniania ani łatwych rad. Nie ma poklepywania po plecach. Jest uznanie tego, jak skomplikowana jest to sytuacja, jak misternie utkana sieć, w którą raz po raz niemal wszyscy – a na pewno niemal wszystkie – wpadamy. Podtytuł książki Chollet to *Jak patriarchat sabotuje relacje między kobietami a mężczyznami*. Podtytuł spektaklu *Melodramat* mógłby brzmieć *Jak współuzależnienie i nadmierna opieka sabotuje relacje z innymi i ze sobą*.

Ale oprócz diagnozy jest też zachęta do zmiany schematu. Do małych kroków, do pierwszych gestów mogących wpłynąć na transformację ścieżki.

W jednej ze scen bohater nazwany imieniem Kuba próbuje nakłonić swojego kochanka – Krystynę – do pozostania z nim, pomimo złamania trzeźwości i wpadnięcia w kolejny cug. Krystyna trzyma w rękach torbę, Kuba chwyta jej drugie ucho i szarpie za nią, próbując zatrzymać partnera, przytrzymać jego uwagę, zbudować napięcie i odnowić połączenie. Krystyna początkowo

pozostaje w tym połączeniu, trzyma torbę, jej ręka miarowo faluje wraz z kolejnymi szarpnięciami. Po chwili jednak odpuszcza, pozwala torbie wyślizgnąć się z palców, zrywa łączność. Jego ciało wie, że potrzebuje oddzielenia, pozostania już tylko ze sobą, bez nieustannej reakcji na impulsy, bez odpowiadania i bycia w komunikacji. Ta subtelna choreografia postaci, wymiana gestów przypomina ćwiczenie z praktyki proponowanej przez Alexandra Lowena, amerykańskiego psychoterapeutę i psychiatrę pracującego z ciałem, w sekwencjach ćwiczeń fizycznych pozwalających na odczuwanie, nazywanie emocji i stanów psychicznych. W ćwiczeniach tych osoba performuje granice, wyczuwa i bada swoją odrębność, sprawdza, co wydarzy się, gdy zadziała inaczej niż zazwyczaj, w zgodzie ze swoimi potrzebami, odczuciami czy przekonaniami. Scena z torbą przypomina ćwiczenia z lowenowskiej praktyki, gdy dwie osoby trzymają jeden ręcznik i próbują sprawdzać, co będzie, gdy jedna z nich zacznie domagać się uwagi, wyrażać potrzeby, oczekiwania, co zaś, gdy na przykład ręcznik odłoży, zerwie kontakt[1]. W spektaklu Krystyna przestaje reagować na szarpnięcia Kuby. Puszcza torbę, odchodzi. Coś się zmienia. Pozornie to niewiele, ale znany schemat melodramatyczny zostaje zerwany.

Wróćmy do ostatniej sceny, w której słyszymy przejmujący monolog jednej z bohaterek strachu i poczuciu winy. O odejściu.

Kilka minut wcześniej dwie kobiety wchodzą do mieszkania. Właścicielka i potencjalna klientka. Jedna pokazuje lokal drugiej. Wszystko jest tu umowne, jak w wizji lokalnej. Pokazywanie sypialni, kuchni, tapczanu i widoku z okna to tylko symboliczne ruchy głową, gesty dłonią. Niby banalna scena, jednak pomiędzy pytaniami o metraż i infrastrukturę osiedla, niby mimochodem, przebija się opowieść o życiowej zmianie, o trudnym wyborze odejścia ze współuzależnienia.

Komunikacja i porozumienia nawiązują się między słowami, początkowo nieśmiało, w pytaniach o to, kto mieszkał w tym mieszkaniu, w powolnym orientowaniu się, że kobieta pokazująca lokal sama również odeszła wcześniej od mężczyzny. Oprowadzanie po M2 staje się symbolicznym wprowadzaniem w nieznane doświadczenie: odważenia się na samodzielność, uwolnienia się od roli opiekunki, tej, która kryje, tłumaczy, myje, holuje, ukrywa przed dziećmi.

Ta ostatnia scena to praktyka siostrzeństwa. Wskazanie na ważność mówienia, dzielenia doświadczeń. Bez pocieszania i przekonywania, że będzie łatwo, że się ułoży. Raczej z empatią i pokazywaniem, że nie idzie się w tym samej. W tej rozmowie, zupełnie inaczej niż w polskim romantyzmie, niż w melodramacie: nie ma obietnic zbawienia, wielkiej miłości, spektakularnego zwrotu akcji i zwycięstwa nad wszystkimi trudnościami życia. Jest coś prostszego, coś, co można by nazwać perspektywą codziennej solidarności. W dialogu między kobietami, gdy litania strachów wygłaszana przez tę z kamieniem trwa już długo, a każdy kolejny przywoływany lęk ściska mocniej za gardło, pojawia się nagle jedna myśl. Że przecież za ścianą mieszka inna samodzielna kobieta, koleżanka. Też matka.

I że można się spotkać, a nawet zrobić wspólne nocowanie. Położyć spać dzieci, wspólnie porozmawiać, popłakać, pomarzyć, porozpaczać, pośmiać się. Po dorosłemu, bez ściemy. Sprawić, że będzie mniej samotności i ciemności w tym doświadczeniu życia po współuzależnieniu. Że pojawi się otucha, inne ramię, wcale nie zawsze silne, niezawodne, bohaterskie, nie takie jak z baśni i romansu. Ramię współtowarzyszki, takiej, która sama dużo przeszła i nadźwigała się kamieni. Kobiety, która nie ma odpowiedzi, ale która też znalazła szczelinę w tym dusznym obrazku i przez tę szczelinę wymknęła się z jego ram. I że to wymknięcie jest możliwym aktem odwagi i

zerwania dramaturgii. Ta myśl o siostrzeństwie przerywa spiralę lęku, litanię rozpaczy. Wydaje się trywialna, ale pozwala wziąć oddech i odłożyć kamień.

Dwie kobiety obok siebie, bez kamieni. W prostej obecności swoich ciał. Takich scen w polskim teatrze prawie się już nie robi. Ale gdy powstają, to długo nie da się o nich zapomnieć. Światło gaśnie, melodramat się kończy, robi się jaśniej i lżej. Coś się zmienia. Kolejne milczenie zostało zerwane.

Jeden kamień mniej do trzymania.

Wzór cytowania:

Ogrodzka, Dorota, *Czas odkładania kamieni*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/czas-odkladania-kamieni.

Autor/ka

Dorota Ogrodzka

Dorota Ogrodzka – artystka społeczna, pedagożka teatru, reżyserka, trenerka i badaczka. Wiceprezeska Stowarzyszenia Pedagogów Teatru, z którym prowadzi niezależne miejsce teatralne Szkoła oraz realizuje autorskie projekty artystyczno-społeczne i edukacyjne. Naukowo związana przez lata z Instytutem Kultury Polskiej UW, gdzie pisała doktorat i gdzie od czternastu lat prowadzi zajęcia, oraz z Polsko-Japońską Akademią Technik Komputerowych. Założycielka i reżyserka Laboratorium Teatralno-Społecznego, stypendystka MKiDN. Współpracuje z wieloma polskimi teatrami i instytucjami. Jest jedną z kuratorek programowych SLOT Art Festival, stale współpracuje z Towarzystwem Inicjatyw Twórczych „ę", Centrum Edukacji Obywatelskiej, Krytyką Polityczną i Szkołą Liderów. Członkini międzynarodowej sieci Reshape programującej nowe rozwiązania dla sektora kultury i sztuki. Pisze i publikuje oraz rozmyśla i rozmawia na temat sztuki partycypacyjnej, sztuki społecznej oraz kategorii nowego uczestnictwa.

Przypisy

1. O koncepcji Alexandra Lowena, a także proponowanych przez niego i jego uczniów i

uczennice ćwiczeniach można przeczytać w licznych książkach jego autorstwa, m.in. *Duchowość ciała* (2011).

Bibliografia

Chollet, Mona, *Wymyślić miłość na nowo. Jak patriarchat sabotuje relacje między kobietami i mężczyznami*, tłum. J. Giszczak, Karakter, Kraków 2022.

Lowen, Alexander, *Duchowość ciała*, tłum. S. Sikora, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2011.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/czas-odkladania-kamieni*