didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/chorowanie

/ REPERTUAR

Chorowanie

Jan Karow

TR Warszawa

Tomasz Mann

Czarodziejska góra

reżyseria: Michał Borczuch. adaptacja i dramaturgia: Tomasz Śpiewak, scenografia i kostiumy: Doris Nawrot, muzyka: Bartosz Dziadosz, wideo: Krzysztof Bagiński, reżyseria światła: Robert Mleczko, choreografka „baletu odmiarzy": Monika Frajczyk

premiera: 26 kwietnia 2024

Trzy lata, trzy miesiące i prawie trzy tygodnie. Tyle w sumie trwały stan epidemii i mniej rygorystyczny stan zagrożenia epidemicznego. Ich koniec przeszedł właściwie bez echa – ostatnie przepisy przestały obowiązywać latem ubiegłego roku. Lecz pierwsze dni wprowadzania obostrzeń wyglądały zupełnie inaczej. Fragmenty naszej codzienności, które niemal natychmiast musiały ulec zmianie, można wymieniać w nieskończoność. Tysiące ludzi zostało zamkniętych w czterech ścianach, a kolejne nieróżniące się od siebie godziny stopniowo zlewały się w jedno. Wiosna roku 2020 dla wielu osób

była okresem niepewności, lęku i przedłużającego się poczucia zawieszenia.

Ponad cztery lata po początku polskiej odsłony pandemii (pierwszy przypadek zakażenia koronawirusem stwierdzono 4 marca), Michał Borczuch skojarzył spowolniony upływ czasu w lockdownie z opisanym w *Czarodziejskiej górze* pobytem Hansa Castorpa w sanatorium Berghof. Podobnie jak przed kilkoma sezonami przy adaptacji wielotomowej *Mojej walki* Knausgårda czy, jeszcze wcześniej, przy wystawieniu *Fausta*, reżyserowi nie chodziło o inscenizację całości. Borczuch i dramaturg Tomasz Śpiewak wybierają z tego typu obszernych dzieł to, co ich interesuje. W prozie Knausgårda był to fenomen tworzenia literatury z własnego życia; w spotkaniu z dramatem Goethego kontekstem dla pracy z grupą aktorów oraz osób niewidomych była utrata wzroku przez Fausta. Z powieści Manna wyjęli kilka wydarzeń, które przydarzyły się Hansowi „na górze" i na ich bazie zbudowali własną, senną opowieść o długotrwałym chorowaniu, której motto brzmi: „To w ogóle nie jest czas, to, co nam tu upływa". Dlatego w ich *Czarodziejskiej górze* nie ma ani intelektualnych sporów Settembriniego i Naphty, ani widma zbliżającej się Wielkiej Wojny, która odcisnęła piętno szczególnie na finale powieści, ani regularnego werandowania pod kocem z wielbłądziej sierści, a wątek miłości Hansa do Kławdii został zredukowany i zmarginalizowany. Powołując na scenie TR Warszawa swój teatralny lockdown, twórcy zdecydowali się odwrócić sytuację pomiędzy Hansem a jego kuzynem Joachimem. U Manna to młody żołnierz jest z początku tym, który potrzebuje leczenia, a Hans jedynie go odwiedza. Wizyta planowana na trzy krótkie tygodnie zmienia się w siedem lat dziwnej kuracji. Natomiast już w pierwszym obrazie przedstawienia widzimy leżącego w łóżku, pokasłującego Castorpa (Magdalena Kuta). I choć to Joachim (Monika Frajczyk) będzie parę razy osłuchiwany przez doktorów, spektakl niespiesznie krąży wokół przewlekle chorego Hansa.

Jak wygląda miejsce jego kuracji? Zaprojektowana przez Doris Nawrot przestrzeń sprawia wrażenie niedomkniętej i niesprecyzowanej do końca – łączy w sobie korytarz z bynajmniej nie luksusowego ośrodka uzdrowiskowego z pokoikiem w prywatnym mieszkaniu. Na scenie ustawiono dwa fragmenty bladozielonych ścian: jeden dłuższy, bardziej w głębi po lewej, jest zakończony z jednej strony zarysem przedpokoju, z drugiej przeszklonymi drzwiami, którymi konsekwentnie, jak w powieści, trzaska Kławdia (Monika Niemczyk); drugi, krótszy, z zarysem wejścia, kaloryferem i niewielkim oknem, pod którym stoi łóżko Hansa, znajduje się bliżej widowni po prawej. Swoją rolę do odegrania ma wspomniane okno, ponieważ kiedy konieczne jest zaczerpnięcie powietrza i trzeba je otworzyć, słychać cichy szum wiatru i śpiew ptaków. Powodem, by je zamknąć, jest powracający sygnał przejeżdżającej gdzieś w oddali karetki, który wstrzymuje na krótką chwilę sceniczne dzianie się i skupia uwagę postaci. Iluzję przebywania w zamknięciu, którą może tworzyć to fragmentaryczne zabudowanie sceny czy dźwięki zza okna, parokrotnie zawieszają aktorzy, ujawniając teatralność sytuacji. Na przykład Dravnel chodzi z boku sceny, trzymając w dłoniach migającą lampę ambulansu, Żulewska pojawia się w oknie w mundurze policjanta, by zweryfikować, czy Castorp przebywa na kwarantannie, a schodzenie po schodach jest odgrywane przez coraz bardziej ugięte kolana i „znikanie” za ścianą. Dodatkową sugestię, by nie traktować przedstawianej rzeczywistości jako wiernej iluzji, można dostrzec w jeszcze jednym niewielkim elemencie scenografii – nad łóżkiem Hansa zawieszono melonik, który wygląda, jakby unosił się w powietrzu. To oczywiście detal, ale przyciągał moją uwagę i skojarzył mi się z motywem powracającym w obrazach surrealisty René Magritte’a, który przekonywał, żeby nie dowierzać temu, co się widzi.

Chorowanie Castorpa ma dwie odsłony. Mann podzielił swoją powieść na

tomy, części i rozdziały, natomiast czterogodzinny spektakl składa się z dwóch części, po trzy odcinki każda, o czym informują wyświetlane nad sceną napisy: „s01e01 w którym Hans zrozumiał, że umrze", „s01e03 z nielegalną imprezą" albo „s02e01 z terapeutą". Autorzy przedstawienia, choć nawiązują do opisów seriali stosowanych na platformach streamingowych, nie naśladują tego rodzaju produkcji ani nie stwarzają okoliczności dla teatralnego odpowiednika binge-watchingu[1]. *Czarodziejska góra* w TR Warszawa nie jest też nowym formatem „theatre on demand", w którym widzowie mogliby przewijać czy przeskakiwać teatralne epizody. Dramaturgia jest prowadzona w sposób znany z innych wspólnych prac Śpiewaka, Borczucha, Nawrot i Dziadosza. Przez zdecydowaną większość przedstawienia tempo jest powolne, a sceny długie, dzięki czemu upływ czasu jest mocno odczuwalny. Ta poetyka odpowiada narracji powieści Manna, przedkładającego eseistyczno-filozoficzne rozważania, którym przysłuchuje się albo które czasami sam snuje Hans Castorp, ponad wartką fabułę czy zwroty akcji. Śladem rozległych intelektualnych sporów, które na kartach powieści toczą przede wszystkim Lodovico Settembrini i Leon Naphta, jest jedna, wyróżniająca się w pierwszej części scena. To rozmowa Hansa (Magdalena Kuta) z kurierem (Agnieszka Żulewska), który, jak można sobie dopowiedzieć, po raz kolejny przynosi choremu przesyłkę. W tym, z początku lakonicznym, niepozornie zawiązującym się dialogu ścierają się niemożliwe do pogodzenia postawy wobec medycyny: oparta na racjonalnych przesłankach i przekonaniu o jej rozwoju (kurier) oraz postrzegająca ciało człowieka przez pryzmat wiary jako chore i zdegenerowane u zarania, za sprawą grzechu pierworodnego (Hans). To właściwie epizod, ale niewielka rola kuriera w wykonaniu Agnieszki Żulewskiej za sprawą prowadzonego chłodnym tonem precyzyjnego wywodu mocno zapisała się w mojej pamięci.

Większy wpływ na charakter przedstawienia aniżeli pojedyncze role miały

decyzje obsadowe reżysera, poprzez które powstała dość wyraźna różnica pomiędzy dwiema częściami spektaklu i które miały mu posłużyć do innego rozłożenia akcentów w postrzeganiu przez widzów choroby Hansa. Borczuch podzielił dziesięcioosobową obsadę w taki sposób, że – choć każdy pojawia się przynajmniej na chwilę w obu częściach – przed przerwą scena jest w przeważającej mierze w gestii starszych aktorów (Magdalena Kuta, Maria Maj, Monika Niemczyk, Lech Łotocki), w drugiej młodszych (Jan Dravnel, Izabella Dudziak, Monika Frajczyk, Mateusz Górski, Sebastian Pawlak, Agnieszka Żulewska). Nie przekłada się to na odmienny rodzaj energii czy na wyraziste różnice w interpretacji poszczególnych postaci, których zresztą aktorki i aktorzy TR Warszawa – poza Moniką Niemczyk jako Kławdią i Moniką Frajczyk jako Joachimem – grają dwie bądź więcej. Castorp grany najpierw przez Magdalenę Kutę, następnie przez Mateusza Górskiego, doktor Behrens w wykonaniu Marii Maj i Agnieszki Żulewskiej czy doktor Krokowski, w którego wcielają się kolejno Lech Łotocki i Jan Dravnel tak bardzo się od siebie nie różnią. Ten podział aktorów ma w założeniu podkreślić różne strony dolegliwości trapiących przebywającego w zamknięciu Castorpa. W pierwszej części bardziej dotyczą chorób ciała – które w pandemii były przedmiotem troski osób starszych – co jest tematem długiej sekwencji o schorzeniach pani Zimmerman, Antona Karłowicza Fergego, pana Albina czy Fritza Rotbeina (które są opowiedziane bądź odegrane). W drugiej kryzys zdrowotny odnosi się do spraw ducha, co zapowiada otwierająca ją scena sesji terapeutycznej Hansa (Mateusz Górski), który, leżąc na łóżku w grubym, rozciągniętym swetrze i wełnianej czapce, odpowiada na pytania Behrensa (Agnieszka Żulewska) i Krokowskiego (Jan Dravnel) dotyczące jego samopoczucia w przeciągającym się, niemożliwym do zakończenia procesie leczenia. Lecz najbardziej wyrazistym przejawem większego skupienia uwagi na życiu wewnętrznym (które u wielu młodych

osób ucierpiało w lockdownie) jest solowa scena Mateusza Górskiego. Jako Hans przebiera się w kostium Fauna, nawiązując do jednej z ulubionych melodii bohatera, *Preludium do „Popołudnia Fauna”* Debussy’ego, i czyta fragmenty, jak można przypuszczać, swojego pandemicznego dziennika, w którym zapisywał codzienne niepokoje.

Wprawdzie *Czarodziejska góra* Borczucha i Śpiewaka traktuje o długotrwałym pozostawaniu w chorobie i nawiązuje do czasu pandemicznego lockdownu, ton przedstawienia nie jest szczególnie dramatyczny czy przykry. W ich inspirowanym powieścią Tomasza Manna wspomnieniu tamtego czasu na pierwszy plan wysuwa się jego absurdalne oblicze. Dlatego z blisko ośmiuset stron książki wybrali te wydarzenia, które skojarzyły się im ze szczególną atmosferą lockdownu. Stąd dużymi scenami stały się i przez to zyskały na znaczeniu fragmenty, które przybliżają zwyczaje panujące „na górze”, choć w lekturze nie wydają się aż tak istotne. Czymś takim są „atrakcje” kuracjuszy, czyli zawody w rysowaniu z zasłoniętymi oczami na kartce papieru obrysu świnki, obserwowanie bobslejów, którymi zwożono „na dół” ciała zmarłych pacjentów (pokazane w formie nagrania wideo), czy wycieczka pod przewodnictwem Peeperkorna (Sebastian Pawlak) w okolice zagłuszającego wszelkie dźwięki wodospadu. Sanatoryjne dziwaczności z Berghofu stały się w ten sposób echem różnych praktyk, do których ludzie uciekali się, znużeni przedłużającym się trwaniem w pandemicznej bezczynności.

Swój udział w budowaniu specyficznej atmosfery długiego chorowania ma dwoje aktorów, którzy większe zadania realizują w drugiej części przedstawienia. Sebastian Pawlak bardzo przerysowanymi środkami, tworząc postać na poły wampiryczną, gra Mynheera Peeperkorna – wyrażającego się szerokim gestem i urywanymi, bełkotliwymi zdaniami

kochanka Kławdii, z którym powraca ona do sanatorium. Lecz biorąc pod uwagę to, że przed przerwą nie znaleziono odpowiednio dużo miejsca, by stworzyć silną więź pomiędzy Hansem i Rosjanką (bo scena „pożyczania ołówka" – jedna z kluczowych dla powieści – w propozycji Kuty i Niemczyk ma w sobie więcej z niezręcznych zalotów aniżeli z wydarzenia przełomowego), to wydaje się, że można było w ogóle zrezygnować z wprowadzania na scenę tej „niezwykłej, potężnej indywidualności", która miała „mimikę i gestykulację tak stanowczą, przejmującą i pełną wyrazu, że wszystkim […] wydawało się, iż słyszą coś niezmiernie ważnego", jak opisał ją Mann.

Autor *Czarodziejskiej góry* pojawia się zresztą w finałowej scenie spektaklu. Gra go również Pawlak, który w okularach i z dużym zeszytem w ręku uważnie obserwuje seans spirytystycznym, podczas którego wywoływany jest duch Joachima. Pisarz, jak przekonuje Hermann Kurzke w książce *Tomasz Mann. Życie jako dzieło sztuki*, bardzo chętnie (choć nie chwaląc się) uczestniczył w tego typu wydarzeniach, czego odbiciem jest jeden z ostatnich rozdziałów powieści, zatytułowany *Sprawy najbardziej zagadkowe*. Główną bohaterką seansu jest grana przez Izabellę Dudziak medium Ellen Brand. Aktorka, która wcześniej pojawiła się w epizodycznej roli ciężko chorej Karen Karstad, jako osoba mająca kontakt z zaświatami pokazuje zupełnie inne oblicze. W roli Karen była nieśmiała, sprawiała wrażenie nieco zagubionej i nienadążającej w pogoni za rozrywkami Hansem i Joachimem. Za to jako Ellen ma w sobie coś jednocześnie nonszalanckiego – głos z tamtego świata dociera do niej przez słuchawki, kiedy leży swobodnie na łóżku – i intensywnego (Mann porównuje wywoływanie duchów do porodu, co aktorka gra, siedząc ze sztywno wyciągniętymi nogami na niewielkim stołeczku i łapiąc powietrze krótkimi, łapczywymi oddechami). To druga scena, obok wspomnianej dyskusji z kurierem, w której reżyser odszedł od dominującego

w spektaklu ospałego tempa i zachęcania aktorów do budowania dystansu do roli. Dudziak, jakby na przekór temu, że wciela się w medium, zadanie potraktowała serio, co pozwoliło wytworzyć w ostatniej scenie mało obecne do tej pory napięcie, które przyciągało uwagę po długich czterech godzinach spędzonych na widowni TR Warszawa.

Tylko czy wystarczająco długich? Może ta *Czarodziejska góra*, odpowiadając siedmiu niezwykłym latom, powinna trwać siedem godzin? Albo siedem dni? Bo przecież czas i to, jak manipuluje nim Mann, są najciekawsze. W powieści uwagi o czasie są liczne, pochodzą zarówno od narratora, jak i postaci. Jedno z moich ulubionych spostrzeżeń związane jest z powrotem do sanatorium Kławdii. Hans zdaje sobie wówczas sprawę, że chyba stracił rachubę czasu i właściwie nie wie, ile na nią czekał: „organizm nasz nie posiada zmysłu czasu, a przeto jesteśmy niezdolni sami z siebie, nie mając zewnętrznego oparcia, określić, choćby w przybliżeniu, przebiegu czasu". Mamy za sobą wiele doświadczeń z rozrzedzaniem scenicznego dziania się w spektaklach chociażby Krystiana Lupy i niektórych jego uczniów, gdzie dramaturgia polega między innymi na spowalnianiu akcji. Ale mieliśmy też nie tak dawno kuratorowane przez Tomasza Platę cykle Mikro- i Makroteatrów, których krótki (szesnaście minut) i długi (szesnaście godzin) czas trwania był jednym z zasadniczych aspektów. Ich ważną kontynuacją był zrealizowany online Projekt Kwarantanna, gdzie zaproszeni artyści już na początkowym etapie pandemii uczynili jednymi z głównych tematów „bezczynność w lockdownie" oraz związaną z nią zmianę w odczuwaniu upływu czasu.

Michał Borczuch, łącząc covidowe tkwienie w chorobie z tak ściśle związaną z tematem czasu powieścią, nie otworzył nowej perspektywy. Pobyt Hansa „na górze", jak to wielokrotnie i z przekąsem nazywa narrator, jest w biografii bohatera pierwszą okazją do głębszej autorefleksji i do przeżycia

„przygód moralnych, duchowych i zmysłowych”, które w innych okolicznościach nie mogłyby się wydarzyć i które zresztą bardzo szybko przeminęły, bo już piętnaście lat po ukazaniu się *Czarodziejskiej góry* Mann mógł stwierdzić, że „dzisiaj leczenie gruźlicy odbywa się na ogół innymi metodami, a większość szwajcarskich sanatoriów wysokogórskich przekształciła się w hotele turystyczne” (Mann, 1964, s. 386). Lockdown z dzisiejszej perspektywy to czas, który podobnie przeszedł do historii. Kiedy jednak kolejne fale koronawirusa przyjmowano z coraz mniejszą uwagą, było słychać wiele głosów, które zachęcały, by nie zaprzepaścić tych niespodziewanych tygodni, kiedy pandemiczne okoliczności zmusiły tak wiele osób do zwolnienia, co mogło stać się szansą do zastanowienia się nad sprawami najważniejszymi: związanymi ze zdrowiem, z dniem codziennym, z troską o bliskich. I to jest punkt, w którym przedstawienie jest najbardziej odległe od sensu powieści. Niezwykła przemiana zachodząca w Hansie Castorpie, którą Tomasz Mann pozwala czytelnikowi obserwować często bardzo szczegółowo, w przedstawieniu zastąpiono pozostawaniem w sennej jednostajności. Hans z pierwszej i ostatniej strony powieści przeszedł wiele przeobrażeń, a los rzucił go ostatecznie na front, Hans z pierwszej i ostatniej sceny – choć zetknął się pandemią o skali za naszego życia niewidzianej, choć grany przez różnych aktorów – niewiele się od siebie różni.

Wzór cytowania:

Karow, Jan, *Chorowanie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, https://didaskalia.pl/pl/artykul/chorowanie.

Autor/ka

Jan Karow – krytyk teatralny, kulturoznawca. Absolwent Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu i Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, gdzie aktualnie pracuje. Jeden z redaktorów książki *Kilka słów o Konradzie Swinarskim* (Warszawa 2021). Publikuje w „Teatrze", „Didaskaliach", „Notatniku Teatralnym", „Performerze" i „Dialogu". Był członkiem Komisji Artystycznej 26. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Przypisy

1. Zjawisko to pojawiło się wraz z możliwością oglądania w trybie „wideo na życzenie", a w lockdownie było jedną z najpopularniejszych rozrywek (co na nagranym w pandemii albumie *Zaraza* zwięźle ujął Kazik w refrenie „Nie mam na nic czasu bo oglądam seriale / Nie mam na nic czasu wcale a wcale"). Jego istotnym elementem jest automatyczne odtwarzanie kolejnych odcinków, co pozwala widzowi przed ekranem bezwiednie zatopić się w fabule – albo zasnąć, podczas gdy akcja toczy się dalej.

Bibliografia

Mann, Tomasz, *Wstęp do „Czarodziejskiej góry" dla studentów Uniwersytetu Princeton* [1939], przeł. I. i E. Naganowscy, [w:] tegoż, *Eseje*, wybór P. Hertz, przeł. J. Błoński i in., posł. W. Wirpsza, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/chorowanie*