



Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

KRÓLOWA ŚNIEGU

na motywach *Królowej Śniegu* Hansa Christiana Andersena w tłumaczeniu Bogusławy Sochańskiej
reżyseria i scenografia: Michał Borczuch, tekst: Aśka Grochulska, Michał Borczuch, dramaturgia:
Aśka Grochulska, kostiumy i współpraca scenograficzna: Dorota Nawrot, muzyka: Daniel Pigoński,
premiera: 30 czerwca 2012

JOANNA WICHOWSKA

GRUDA ZIEMI, BRYŁA LODU

„**K**iedy bajka się skończy, będziemy wiedzieli więcej, niż wiemy teraz” – w pierwszych zdaniach *Królowej Śniegu* obiecuje Andersen. Za taką zapowiedzią stoi wiara w perswazyjną moc opowieści, takiej, która – prowadząc bohaterów (i słuchaczy) przez kolejne zwroty akcji wprost ku pocieszczenielskiej puencie – potrafi wygładzić kany rzeczywistości, zalepić jej pęknięcia, zaspokoić głód sensu i potrzebę sprawiedliwych rozstrzygnięć. Taką pocziwą i od dawna nieskuteczną wiarą Michał Borczuch i Aśka Grochulska ani przez chwilę nie zaprzatają sobie (ani widzom) głowy. Ich wersja *Królowej Śniegu*

jest ostentacyjnie antynarracyjna, programowo incydentalna, pozszywana z wielu nieprzystających do siebie elementów. Konstrukcyjnie przypomina serię szkiców, które nie chcą rozwinąć się w pełny rysunek, wolą pozostać w stadium potencjalności. Andersenowska historia potyka się o rozliczne przeszkody, rwie na autonomiczne obrazy i sceny, rozmywa w dygresjach. Traci wyraźne kontury – zostaje sam kościół, matryca, na którą nakładane są kolejne fabularne warstwy, niemające nic wspólnego z baśnią i nieobiecujące żadnej wiedzy ani pocieszenia.

Dług zaciągnięty u Andersena spłacany jest w przewrotny sposób. Relacja z wyprawy niezłomnie szlachetnej i odważnej dziewczynki do krainy Królowej Śniegu zestawiona została z opisem życia polarników w stacji badawczej. Wszystkie postaci, które spotyka Gerda, mają podwójną tożsamość. Borczech i Grochulska wywodzą tę podwójność z wnikliwej lektury baśni, dzienników z wypraw polarnych, zapisów naukowców, a także z aktorskich improwizacji. Każdy z członków dziwnej społeczności polarników ma czas na własną opowieść, wyodrębnioną z kontekstu, realizowaną jako samoistne, performatywne zdarzenie. Gerda słucha kolejnych autoprezentacji, tak jak u Andersena słuchała surrealistycznych, niepokojących i nieskończenie smutnych historii opowiadanych przez kwiaty hodowane w zaczarowanym ogrodzie przez samotną, chorobliwie złąknioną towarzystwa i dlatego groźną czarownicę. W spektaklu *Kobieta od Kwiatów* (Irena Wójcik), która próbuje zatrzymać przy sobie Gerde, wciągając ją w babską paplaninę o wymarzonych butach, jest jednocześnie specjalistką od wyżywienia w warunkach polarnych. Twarda, androgyniczna *Rozbójniczka* (Małgorzata Łakomska) pieczołowicie szykuje się do nurkowania pod lodem. *Księżniczkę* (Małgorzata Białek) zajmują skrajne stany psychiczne, na przykład „czysta rozpacz”. *Laponka* (Agnieszka Kwietniewska) przytacza drastyczne szczegóły z życia seksualnego pingwinów. *Finka* (Marta Ojrzyńska) jest hydrologiem, bada poziom bakterii w jeziorze subglacjalnym. *Wrona* (Rafał Kosowski) ze swojego laboratorium na Antarktydzie łączy się przez *skype'a* z Nową Rudą, tłumacząc matce, dlaczego nie przyjedzie na święta.

Konceptualnym spoiwem łączącym dwie paralelne rzeczywistości: baśni i dokumentu jest topos Północy – skutego lodem i pogrążonego w wiecznym chłódzie terytorium, królestwa niezmiernie białej, pustki i ekstremalnych doświadczeń. Odważna i pozbawiona ścisłych reguł gra w tego rodzaju skojarzenia idzie dalej, w różnych kierunkach. Północ, a więc Skandynawia: surowe drewno, Ikea, sauna. Zima, a zatem: futrzane czapy i rękawice, puchowe kamizelki, zawodzenia wiatru, wielka zamrażarka. Wszystkie te tropy obecne w kostiumach Doroty Nawrot, we fragmentach scenografii, w wątkach muzycznych Daniela Pigońskiego, w tematach poszczególnych scen, składają się na fantazmatyczny krajobraz spektaklu.

Realna sceneria wygląda zupełnie inaczej. Spektakl pokazywany jest w jednym z zabytkowych pomieszczeń stadniny koni na zamku Książ. Zamiast śniegu – ubita ziemia. Zamiast białej – zieleń drzew, widoczna za każdym razem, kiedy otwierają się na oścież potężne, łukowo sklepione wrota w głębi. Niekończące się rzędy okien, drewniane krokwie, zapach koni. Olbrzymiej przestrzeni zamkowej krytej ujeżdżalni nie da się ogarnąć jednym spojrzeniem. Percepcja się tutaj gubi, nie starcza jej mocnych punktów zaczepienia – podobnie musi działać na zmysły bezkres lodowej pustyni. Mimo że „scena” jest całkowicie odsłonięta i wszystko widać jak na dłoni, wciąż wydaje się, że jakiś ważny detal ukrywa się w którymś z niedoświetlonych kątów, gdzieś na peryferiach.

Nadmiar pustej przestrzeni przytłacza również aktorów, pozbawiając ich asekuracji i elementarnego poczucia bezpieczeństwa, jakie dają kulisy, znajome garderoby i zaprojektowana w szczególności scenografia. Zagubienie i respekt wobec tej wszechobecnej pustki nie tylko nie są w żaden sposób maskowane, ale stanowią podstawę scenicznej obecności: wyjątkowo uważnej, ostrożnej, balansującej pomiędzy zaangażowanym uczestnictwem a zdystansowaną obserwacją, krótkimi erupcjami działania a całkowitym wycofaniem, wtopieniem się w szarobrazowe tło. Reżyser i aktorzy nie próbują tej przedziwnej przestrzeni oswoić ani anektować. Raczej poddają się jej paradoksalnej logice. Postacie co i rusz tracą orientację w tym zbyt rozległym i niedostatecznie zdefiniowanym terenie, myślą kierunki, krążą z miejsca na miejsce, chronią się pod ścianami, przysiadają na niedorzecznie małych krzeselkach albo moszczą sobie na gołej ziemi prowizoryczne legowiska. Potężna, surowa przestrzeń nie wypuszcza ich z garści. *Królowa Śniegu* jest spektaklem w pełnym tego słowa znaczeniu *site specific*.

Być może to właśnie z tego konkretnego miejsca, z jego bolesnej pustki bierze się choroba, na którą cierpi Kaj. To on najczęściej próbuje stąd uciec, jakby się tu dusił – wychodzi na zewnątrz, nie oglądając się za siebie, długo stoi wśród drzew. Albo wściekle ciska grudami ziemi, jakby stał

nad swoim własnym znienawidzonym grobem. Kaj jest chory od pierwszych scen spektaklu. Leży w stercie kółder i koców na wysokim drewnianym podeście, z którego pną się w górę urwane w pół drogi schody. Poci się w gorączce, rozkopuje okrycia, niezgrabnie, desperacko uprawia seks z Gerdą, złości go jej bezradność, nawykowa troska, jej łzy. Borczuch i Grochulska, zamiast idyllicznej uwertury, podsuwają nam zredukowany do absolutnego minimum obraz rozpadu: myśli, uczuć, związku, podmiotowości. Kaj choruje na brak kontaktu z własnym życiem, na wszechogarniające zwątpienie, niemoc i niesmak. Albo po prostu na atrofię czucia. Nie wiadomo, kiedy i jak zamarzło mu serce. Jest odgradzony od rzeczywistości grubą szybą. Żeby uznać jej realność, nie wystarczy mu zmysłowe doświadczenie – potrzebuje dowodów, uzasadnień i faktów. Nie rozumie kamienia, dopóki nie zacytuje jego encyklopedycznej definicji. Nie widzi światła, dopóki nie nazwie go falą elektromagnetyczną. Potrafi mnożyć w pamięci wielocyfrowe liczby, rozkładać na czynniki pierwsze strukturę płatków śniegu, ale cała ta wiedza nie przynosi mu żadnej ulgi. Od pierwszej do ostatniej sceny przedstawienia Krzysztof Zarzecki nosi w ciele niemożliwe do złagodzenia napięcie.

Gerda też choruje, choć jej choroba nie oznacza wyrzucenia na margines życia, lecz próbę dostosowania go do własnych wyobrażeń. Ewelina Żak w kusej sukience w kwiaty i śnieżnobiałych rajstopkach wygląda jak wcielona dziewczęca niewinność, ale w jej nieobliczalnych gestach i rozumnym spojrzeniu rozpoznać można hiperświadomą kobietę. Jej postać jest siłą uwięziona w dziecięcym sposobie odczuwania świata – musi przejść przez wszelkie możliwe *quasi*-inicjacyjne próby, żeby się z niego wyzwolić. Gerda bardzo tego nie chce. W tym kurczowym trzymaniu się dziecięcej wrażliwości, szlachetnego zadziwienia złem, utopijnej wiary w siłę uczuć podobna jest do bohaterów poprzednich spektakli Borczucha. Upiera się przy swojej słodko brzmiącej opowieści o zniknięciu Kaja, tak jakby bajka o białych saniach mogła złagodzić twardą rzeczywistość. Jest gotowa powtarzać tę cikliwą historię wciąż od nowa, przekonując samą siebie i kolejnych słuchaczy o tym, że zdarzyła się naprawdę.

Dojrzewanie bardzo boli i nigdy się nie kończy. Gdzieś po drodze może, co najwyżej, przynieść błysk zrozumienia: Gerda ratuje Kaja przed śmiercią z emocjonalnego zimna, ale zamiast pojednawczo i radośnie paść mu w ramiona, wymierza mu policzek. To gest jednocześnie odruchowy i bardzo świadomy. Gerda, pouczana przez wszystkich, że od łez kobietom robią się zmarszczki, nauczyła się w końcu, że dziewczynki nie płaczą. I niekoniecznie są specjalistkami od bezwarunkowej miłości. Baśń traci kojącą moc, przynajmniej doraźnie, aż do kolejnego razu, kiedy znowu będzie jedynym sposobem ucieczki przed bólem.

Twórcy spektaklu rezygnują z baśniowej magii, a metafizyczną aurę razem z wszelkimi śladami sentymentalizmu i Andersenowskim katechetycznym dydaktyzmem odsyłają do lamusa. „Gdzie rosną róże, gdzie dolina, tam do nas mówi Boża Dziecina” – wierszyk, który budował kiedyś sekretne przymierze między Kajem i Gerdą i nadawał ich związkowi sankcję cudowności, przestał cokolwiek znaczyć. Porządek, do którego mógłby się odwołać, nie istnieje. Istnieje tylko tabliczka mnożenia Kaja i czerwone buciki Gerdy. I bryła lodu, którą smutno-mądra Laponka nieskończenie długo, z wszechogarniającym zrozumieniem i niezmiernym spokojem ogrzewa ciepłem własnych dłoni. Lód jest oporny, ale w końcu zaczyna topnieć. Gdyby ta scena miała być odpowiednikiem bajkowego morału, Kaj i Gerda byłiby ocaleni. Ale jest inaczej, o wiele bardziej bezwzględnie. Gerda stoi przy otwartej zamrażarce. Fantazjuje o aniołach, ale pamięta, co mówił Kaj: płatek śniegu ma strukturę fraktalną. „Czy moje serce jest ciągle czyste? – pyta. Jej niepokój ma mocne podstawy. ■