

fot. Stefan Chwałowski

georg - jacek poniedziałek, klara - maja ostaszewska

# trudny romans z tekstem

Joanna Wichowska

**n**ajnowszy spektakl Krystiana Lupa – *Stosunki Klary* według dramatu Dei Loher – jest zrealizowany powściągliwie. Sześcioro aktorów (plus jeden naturuszczyk), oszczędna scenografia, zminimalizowana, z reguły ukryta w tle warstwa dźwiękowa, przejrzysta struktura dramatyczna, wnikliwie odczytana psychologia postaci oddana w precyzyjnym aktorstwie, zaskakująca wierność tekstowi dramatu. Tak, jakby reżyser zapragnął nałożyć rzyzy własnej wyobraźni, okiełznać ambicje, które dotąd kazały mu brać się za wielkie teksty, zazwyczaj epickie, nadawać im bogaty, wielowymiarowy sceniczny kształt i otwierać je na najpotężniejsze ludzkie pytania. Tak, jakby chciał swoją wrażliwość nastroić na zupełnie nowy ton, pochylając się nad tak zwanym zwyczajnym życiem w całej jego mialkości, wyzutym z metafizycznych tęsknot, spektakularnych duchowych rozterek i jakiegokolwiek tajemnicy.

Historia jest prosta, z życia wzięta. Bohaterka – czarna owca w rodzinie, wyrzucona z pracy, próbuje wyrwać się z matni poplątanych związków i nędzy. Przyjaciela ją zdradza, nowy kochanek wykorzystuje jako „kurację odmładzającą”, szwagier – jako ratunek przed rutyną pozbawioną sensu codzienności. Siostra jest obca. Klara ma wciąż nowe pomysły na życie: chce wziąć kredyt, oddać swoje ciało „na usługi nauki”. Eksperymentuje z miłością i z seksem. Tonie i od początku wiadomo, że to się dobrze nie skończy.

Bardzo łatwo sprowadzić tę opowieść do aktualnych problemów podejmowanych przez zaangażowaną publicystykę albo sensacyjne brukowce. Demony Lupa jednak nie śpią. Każą mu grzebać w duszach bohaterów (jak jedna z postaci – handlarz starzyzną – grzebie w śmieciach i odpadkach), by pod warstwą banalności odnaleźć jakąś istotną prawdę o człowieku, wykraczającą poza doraźną diagnozę jego pogubienia w świecie konsumpcji, obłudy, atrofii uczuć, fałszywych bogów. Reżyser próbuje uczynić z historii opowiedzianej w dramacie coś na kształt współczesnej przypowieści o upadku w nicłość.

Aktywność bohaterów *Stosunków Klary* wyczerpuje się w słowach. Postacie drobniawo opowiadają o swojej przeszłości, zamiarach i motywacjach. Jeśli kłamią – od razu słyhać ich nie-szczerość. Jeśli wykonują bezwiedne, instynktowne gesty – za chwilę nam je logicznie zanalizują. Biegli w interpretacji zawilosci własnej egzystencji, wyręczają czytelnika i widza, a co gorza – również reżysera i aktorów, podsuwając gotowe, gładkie wyjaśnienia wszystkich swoich decyzji i postępów. Są doskonale przezroczysti i przewidywalni. Zbyt elokwentni, by być przejmujący. Ich introspekcja nie jest przy tym na tyle głęboka, by zdołała odkryć coś rzeczywiście zaskakującego. Rozmywa się w efektywnym wielosłowniu. Dramat jest skonstruowany tak, jakby cała intryga była jedynie pretekstem dla wylewnych monologów, w których bohaterowie, niczym podczas psychoanalitycznego seansu, odsłaniają swoje lęki i tęsknoty.

Można przypuszczać, że właśnie te długie monologi-wyznania uwiiodły reżysera, otwierając przed nim perspektywę wniknięcia w, jak je nazywa, wewnętrzne pejzaże postaci, które wydają się być dla niego istotniejsze niż rozwój wydarzeń. Z jednej więc strony Lupa pieczołowicie, z dbałością o realizm szczegółów relacjonuje fabułę, a z drugiej – próbuje ją zepchnąć na dalszy plan i skoncentrować się na tym, co gra w duszach bohaterów. Sprzeczne intencje burzą rytm spektaklu i nadwężają jego klarowność, sprawiają, że coś się w tym misternym teatralnym mechanizmie zacina.

Krystian Lupa czyta dramaty Dei Loher tak, jak zawsze dotąd czytał wszystkie realizowane teksty – jak palimpsest, który pod warstwą wypowiedzianych słów i relacjonowanych sytuacji skrywa dodatkowy, głębszy, nie zawsze intencjonalny przekaz. A tekst broni się przed tymi zabiegami, jak może. Najwyczejniej nie ma w nim tych wymiarów, jakie próbuje zeń wydobyć reżyser. Szybko okazuje się, że – jak powiedziałby Rilke – „przeciw tak silnemu prądowi nie można kroczyć”. Przedstawienie zamienia się w zmagania intuicyjnej, wielotorowej myśli reżysera z jednoznacznością

Teatr Rozmaitości w Warszawie  
Dea Loher

## stosunki klary

przekład: Jacek St. Buras, reżyseria i scenografia: Krystian Lupa,  
kostiumy: Magdalena Maciejewska, muzyka: Jacek Ostaszewski,  
premiera: 5 kwietnia 2003

i powierzchownością zapisanych w dramacie słów. Temperament eksploratora ludzkiej duszy musi mierzyć się z temperamentem behawiorystki, z podejrzaną łatwością znajdującej dla najdziwniejszych poczyniń swoich postaci racjonalne wytłumaczenie.

Niezaprzeczną siłą przedstawienia są te jego elementy, które próbują nadać jednowymiarowej rzeczywistości dramatu głębszą perspektywę. Muzyka, scenografia, aktorzy.

Jacek Ostaszewski ze skrawków dźwięków, melodii, odgłosów kunsztownie buduje iluzję realności miasta, będącego niewidocznym – ale słyszalnym – tłem zdarzeń. Są tu okrucy popowej muzyki, dobiegające zza ściany, przelatujący samolot, szemranie deszczu, świergot ptaków, okrzyki meneli pod domem, kwilenie dziecka na korytarzu. Kolejne sceny przedziela spotęgowany odgłos krążącej między piętami windy albo równie ogłuszający dźwięk migawki aparatu fotograficznego.

Tuż obok – za oknem, za cienką ścianą – toczy się mrówcze życie innych. Nurt miasta ani na chwilę nie ustaje. Nie zagarnia jednak bohaterów, wkracza w ich świat tylko pośrednio. Dla niektórych – dla Gotfryda na przykład – jest pokusą upadku, nieznanego wymiaru egzystencji, dla Klary – wrogim, niezrozumiałym monstrum, pochłaniającym tych, którzy nie potrafią lub nie chcą się weń wpisać. Gdzieś tam, poza sceną jest sklep ze starzyzną Tomka, bank Gotfryda, pacjenci Georga, byli i potencjalni pracodawcy Klary. Oni sami rozgrywają swoje psychodramy na obrzeżach tej bezwolnie pędzącej rzeczywistości: w wynajętych pokojach, w szpitalnej poczekalni, w kościele. Ich rzeczywistość jest w każdej chwili zagrożona degeneracją, rozpadem, nie ma w niej nic stabilnego. Nietrwale są uczucia, związki, pomysły. Nawet wieloletnie nawyki i przekonania mogą się nagle rozprysnąć jak kruche szkło.

W głębi tkwi wysoka, rozkładana, ruchoma konstrukcja z metalowych rurek i błękitnej folii – wymowny znak niewykończenia, chwiejności świata, w którym żyją bohaterowie. Wystarczy ją przemieścić, rozłożyć, ustawić pod innym kątem, aby wydobyc z obszernej przestrzeni sceny zupełnie nowy pejzaż. Kilka sprzętów ustawionych na kwadraciku przesuwanej po proscenium podłogi sugeruje różne miejsca akcji. Odslonięta czeluść sceny staje się kościelną nawą (drewniane, ciężkie ławy), szpitalem (zimne światło i przezroczyste, błękitne pomieszczenie w głębi – laboratorium), ulicą (schodki prowadzące do zamkniętych metalowych drzwi, mającący w cieniu szyld) czy szpitalnym parkiem (ławeczka pod murem). Najczęściej jednak bohaterowie pozostają zamknięci we wnętrzach: a to mieszczańskiego salonu (sofa, okrągły stolik, krzesło), a to biednego mieszkania (w centrum – legowisko na podłodze) albo obskurnego hotelowego pokoju (wąskie łóżko, rozchobotany stół, zakurzony dywan, lustro, goła żarówka pod sufitem). Z tych pomieszczeń trudno się wyrwać – zajmują tylko niewielką część sceny, ale postacie zdają się w nich uwięzione. Marne pokoiki (mieszczański salon też jest raczej ubogi) są ich losem.

Nędzne, jakby piwniczne życie Klary podkreśla półmrok, jaki najczęściej panuje na scenie. Ciemne, odrapane, pokryte zaciekami i sprayem ściany pochłaniają każde żywsze światło. Kilkakrotnie mowa jest o stęchłym zapachu. I niemal się go czuje w tej zdegradowanej, dusznej przestrzeni.

Miasto znajduje się po stronie publiczności. Okno domu Ireny i Gotfryda i drzwi hotelowego pokoju Klary wychodzą na widownię, stąd też wkraczają na scenę postacie z ulicy. W naszą stronę zwracają się bohaterowie, odnosząc się do tego, co dzieje się na zewnątrz, pod oknem, za rogiem. Te odwołania do pozascenicznej rzeczywistości nie naruszają jednak wyczelowanej, zamkniętej konstrukcji spektaklu. Inaczej mówiąc: obraz rzadko wysuwa się z ram, możemy go kontemplować w spokoju, bez obaw, że zechce nam narzucić niewygodną albo nieznaną wcześniej prawdę. Rytm, w zamierzeniu naśladowujący rytm realnego życia, nasycone innym poczuciem czasu trwanie, charakterystyczne dla scenicznych wizji Lupy, tym razem nie znajduje przełożenia na puls publiczności. Energie scenicznego i pozascenicznego

świata nie potrafią się spotkać ani przeniknąć. Podejmowane wciąż na nowo próby przełamania izolacji, nawiązania dialogu z widzami otwierają nam dostęp co najwyżej do emocjonalnych powikłań bohaterów, nie na tyle jednak dojmujących, by pozbawić nas męczącego poczucia, że egzystencjalny wymiar ich dramatów sięga dość płytko.

Schemat dramaturgiczny tekstu Loher – solennie odtworzony w spektaklu – oparty jest na prostym przeciwstawieniu banalnego ładu i kuszącej, ale niebezpiecznej anarchii, kruchego spokoju zadowolenia i bólu wykorzenia, zgody na mieszczańskie konwenanse i śmiercionośnego buntu.

Wykorzoną, zbuntowaną anarchistką jest Klara (Maja Ostaszewska). Na początku widzimy ją w snopie światła, na pustym proscenium – nagrywa na dyktafon ironicznie prześmiewczą instrukcję obsługi żelazka. Zaraz potem – w domu siostry i szwagra – rozsiada się niedbale, wypycha nogi w czerwonych butach na kanapę. Mimo że przyszła tu prosić o pożyczkę, nie chce grać roli pokornej marnotrawnej córki.

Pogardę Klary dla wszelkich kompromisów widać nawet w kostiumach (projektowanych przez Magdalenę Maciejewską). Ubiera się niemodnie: kolejne, często zresztą zmieniane (aby podkreślić wpływ czasu?), stroje – tanie sukienki z second handu, opadające wiecznie spodnie, znoszona kurtka, kuse koszulki – są nie tylko znakiem przynależności do klanu przeciętnych młodych ludzi, takich samych od Nowego Jorku po Warszawę, ale też konsekwentnego outsiderstwa, odmowy podporządkowania się wymogom konwenansów.

Klara jest nienasycona: wszystkiego jej mało. Nie dość miłości, nie dość wolności, nawet pieniędzy, które w końcu dostaje, jest według niej śmiesznie mało. Za ten monstrualny głód nie do zaspokojenia płaci najwyższą cenę. Nie chce uznać panujących w świecie zasad – grzeszy współczesną, do szczytu zlaicyzowaną odmianą hybris. Musi ponieść karę. Jej los jest z góry przypieczętowany. Narzędziami losu są pracodawcy, którzy zwalniali ją z pracy, urzędnicy, z których upokarzającej pomocy nie chce korzystać, cyniczni albo niedojrzali kochankowie, nieczuła, wylekniiona siostra, sfrustrowany szwagier, który roi sobie, że dzięki niej odnajdzie zagubiony smak życia. Los objawia się zatem w banalnej codzienności. To ona wyznacza ramy dramatu.

W interpretacji Ostaszewskiej Klara jest jednak ofiarą nie tyle okrutnej rzeczywistości, ile własnego ekstremizmu. I dumy. Duma każe jej połączyć swoje problemy z problemami świata i dla pragmatycznego pomysłu zarobienia na własnym ciele szukać szlachetnych uzasadnień. W scenie szpitalnej tę dwuznaczność intencji obnaża prosty pomysł. Klara przedstawia swoją ofertę Georgowi (Jacek Poniedziałek), stojąc pod ścianą i opierając o filar podkurczoną nogę. Obcas co chwilę się obsuwa i zjeżdża po murze z niemilym piskiem. Zgrzytliwy dźwięk podważa patos jej słów i obnaża śmieszność niepokromionych ambicji.

Do świata outsiderów należy też Tomek, handlarz starzyzną, przyjaciel Klary, kochanek Elżbiety. Sebastian Pawlak gra dużego chłopca, który nie wie, kim jest i czego chce. Dziwna, bardzo współczesna mieszanka obłudy, poczucia winy, zblazowania i emocjonalnej pustki. Sama Klara doskonale definiuje jego nieprzystosowanie – nie jest nadwrażliwy, tylko słaby. Tomek nie włącza się jak należy w nurt rzeczywistości, nie dlatego, że on go mierzi, lecz dlatego, że mu się nie chce. Jest bezwolny, w jego „buncie” nie ma energii.

Elżbieta (Maria Maj), emerytowana nauczycielka, również wykracza poza ramy konwenansów. Wiąże się najpierw z młodszym od siebie Tomkiem, a potem z Ireną. Wiek daje jej prawo do kontestowania rzeczywistości – może sobie pozwolić na szyderczy stosunek do ogólnie panujących praw. Może nawet szczyścić się swoim wyobcowaniem.

Pozostali – Georg, Gotfryd, Irena – mniej lub bardziej doskonale wpisani są w codzienność, choć pełni frustracji i niesprecyzowanych, często nieświadomych tęsknot za pełniejszą egzystencją. Te tęsknoty i frustracje wywabia z nich Klara, wno-

sząc w ich mdłą rzeczywistość powiew wyzwalającej anarchii. Pod jej wpływem zdrowy rozsądek gdzieś znika, pojawia się zauroczenie grzechem, upadkiem, złamaniem norm, które do tej pory, w ich wąskim świecie były świętością. „Niedojrzała potrzeba przekraczania granic”, o jakiej mówi Gotfryd, okazuje się im wszystkim wspólna.

Georg ucieka od rutyny życia w pobudzający uśpioną vitalność związek z Klarą. Jego wyobraźnia też się budzi, podsuwając mu pomysł niemieszczących się w kanonie mieszczańskich zachowań seksualnych „eksperymentów”. Georg traktuje je jako sposób na zachowanie wiecznej młodości.

Gotfryd magnetycznie łączy do zamkniętego okna. Obserwuje narkomanów na przystanku (z ofu dobiegają przytłumione, bełkotliwe głosy – w tej „roli” Krystian Lupa), jak należy oburzony i pełen potępienia. Jego pogarda wyraźnie jednak podszyta jest fascynacją. Irena, cała z konwenansów i lęku, nie dopuszcza do siebie myśli, że ten straszny, obcy świat mógłby jakkolwiek naruszyć bieg jej codzienności. Oboje jednak, jak szaleńcy, wykorzystują pierwszą okazję, by wyrwać się z pancerza poprawności, który już niemal nie pozwala im oddychać. Ale nawet to nagłe szaleństwo pozostanie pod kontrolą. W nich samych nic się nie zmienia. Pancerz przyrósł im do skóry.

patię. A jednak do tej niemożliwej empatii Lupa zdaje się odwoływać. Dostrzega wprawdzie śmieszność transgresji znudzonych poprawnym życiem mieszcuchów, ale ma dla nich – szczególnie dla Ireny – sporo wyrozumiałości. Widzi żalostną banalność postaci outsiderów, ale próbuje jej nadać choć cień wzniosłości. Do opisu ich inercji i pogubienia używa patetycznej, namaszczonej formy. Chce, żeby ich gesty rozpaczy, nawet jeśli trąca fałszem, były rozdzierające i dotkliwie.

Zastanawiający jest nie tylko wybór dramatu Loher, ale też absolutna uległość reżysera wobec litery tekstu. Nie ma tu prawie skreśleń, żaden epizod nie został pominięty, respektowane są chyba wszystkie pauzy zalecane przez autorkę. Stoi za tym wiara, że niepowstrzymana logoreja skrywa jednak jakąś tajemnicę i że trzeba powiedzieć wszystko, co do zgłoski, żeby tę tajemnicę odsłonić i pokazać. Zaufanie, jakim obdarzył Lupa tekst dramatu, obraca się jednak przeciw spektaklowi.

Satyryczny rysunek mieszczańskiego świata udziela się scenom, które w intencji miały być jak najbardziej serio. Z potencjału komediowego, niekoniecznie świadomie pomieszczonego w dramacie przez autorkę, reżyser korzysta arbitralnie, nie zawsze do końca nad nim panując.

W miarę rozwoju wydarzeń akcja zamienia się w coś na kształt komediowo-erotycznego *qui pro quo*. Tomek, chłopak Klary, romansuje ze starszą od siebie emerytowaną nauczycielką Elżbietą, Elżbieta flirtuje z Ireną, której mąż Gotfryd usiłuje romanować z Klarą. Klara z kolei sypia najpierw z Tomkiem, potem z Georgiem, a w końcu z oboma jednocześnie. To nie żart – w taki bezwzględny sposób można by streścić przebieg akcji, przynajmniej jej łózkowe wątki. Mamy tu ładunek nieprawomyślniej erotyki, śmiało wykraczającej poza mieszczańskie normy. Tyle że cała rzecz nie ma ciężaru, seksualne rozszady tylko krok dzieli od farsy. Nieprzypadkowo nazywam związki między postaciami „romansowaniem”, „flirtowaniem” i „spaniem ze sobą”. Nie dochodzą tu do głosu żadne uczucia. Nie ma ich ani w dramacie, ani w spektaklu. Bohaterowie kilkakrotnie mówią o miłości, tkliwości, ale ich wypowiedzi pozostają na poziomie deklaratywności i nie mają żadnego odniesienia w tym, co mówią ich ciała i oczy.

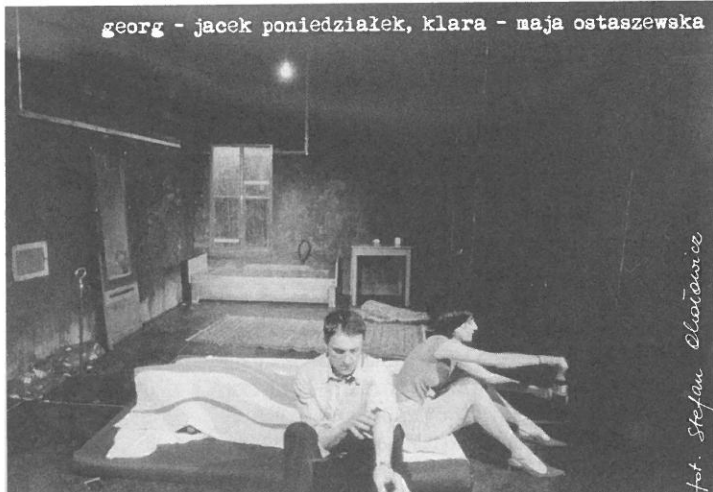
Mógłby to być spektakl o tym właśnie – o wydrążonych słowach, absurdalnych gestach przekroczenia, za którymi nie stoi żadna głęboka emocja, tęsknota, nic prawdziwego i dojmującego. O pustce zatem. I to takiej, która wcale nie boli. Uczuciowe i seksualne dylematy nieuchronnie osuwają się w banał i można by je z powodzeniem potraktować satyrycznie. Lupa zdaje się tego zagrozenia (czy też tej możliwości) nie dostrzegać. Z pietyzmem eksponuje zwierzenia postaci, ich trywialną gadatliwość pokazując jako wyraz autentycznych wzruszeń i dojmujących cierpień. Celebrytuje ich pustkę tak, że czujemy się w obowiązku coś tam jednak dostrzec. Ale wysiłek często pozostaje jałowy.

Klara spędziła właśnie noc z dwoma kochankami. Widzimy tę trójkę w zgłoszonym świetle poranka. Tomek i Georg, nadzy, leżą na rozchełstany legowisku. Śpią. Między nim przysiadła Klara. Patrzy na nich, zarysowuje kształt ich ciał delikatnym ruchem dłoni. Moc tej sceny byłaby nie do odparcia, gdyby nie natrętnie tautologiczna narracja. Klara opowiada o spędzonej wspólnie nocy, nazywa po kolei swoje myśli, analizuje swoje uczucia, porządkuje je i... uśmierca całą tajemnicę. Słowa, mimo imponujących starań Ostaszewskiej, nie komponują się z obrazem. Są w zestawieniu z nim – i z domniemanymi intencjami reżysera – zbyt blade. Nie pierwszy to i nie ostatni w przedstawieniu tego typu dysonans.

Można sobie wyobrazić cały spektakl zamknięty w obrazach jedynie, pozbawiony natręctwa werbalnego dyskursu. Miałby wtedy czystsze brzmienie i być może doszłyby do głosu znaczenia, które chciał w nim pomieścić Krystian Lupa.

*Stosunki Klary* to w gruncie rzeczy poemat, w którym kolo-kwializmy mieszczańskie się z pretensjonalną metaforyką, a realizm zdarzeń nie stosuje się do języka postaci, pozbawionego indy-

georg - jacek poniedziałek, klara - maja ostaszewska



Przywary i lęki poprawnych członków społeczeństwa pozostaną niezmiennie nawet wtedy, gdy Georg zaaranżuje seks we troje, Irena wda się w ryzykowny flirt z Elżbietą, a Gotfryd w przepływie determinacji zdefrauduje pieniądze. Ich ekscesy pozostaną gestami desperatów, którzy próbują udowodnić sobie, że nie są jeszcze martwi. Nie osiągną wymiaru transgresji, staną się jej karykaturą. Będą tylko groteskowymi próbami wyrwania się z „dławiącej, przyniatającej codzienności”. Nie przyniosą bohaterom żadnego rozpoznania, żadnego autentycznego przełomu. Gotfryd z ekscytacją powtarzać będzie jak mantrę swoje „zjeść serce wroga”, puszyć się rzekomą odwagą i snuć niedorzeczne pomysły wyjechania z Klarą do Afryki. Wziąć udział w safari – oto jak świeżo upieczony buntownik wyobraża sobie smak wolności.

Irena w swoim niezmiennie grzecznym pastelowym ubranku i z twarzą załknionego niewiniątka dalej będzie drobić małymi, ostrożnymi kroczkami, umykając przed spojrzeniem nowej przyjaciółki. Jej uczuciowa wolta wydaje się pusta. Intymna, choć również skłaniająca się ku grotesce scena, gdy dwie kobiety, chichocząc jak nastolatki, niezdarnie i jakby bez przekonania tulą się do siebie na zbyt wąskiej kanapie, pokazuje przede wszystkim skrupowanie Ireny. Obnaża jałowość tego związku, nie jego wyzwalającą moc. Nie tak łatwo pozbyć się starej skóry. Życie Ireny toczyć się będzie tą samą koleiną. Nowy związek powieli sprawdzony układ sił: biedna, zagubiona Irena pod opiekun-czym skrzydłem silniejszej partnerki.

Wszystkich bohaterów można by wykpić – robią to zresztą sami, celnie i nie bez uzasadnienia szydząc z siebie nawzajem – dlatego tak trudno zdobyć się na jakąkolwiek wobec nich em-

widualnych rysów. Wyraźnie słychać jeden nadrzędny odautorski głos, rozpisany na wiele ust. Język dramatu nie jest językiem żywych ludzi, tylko literackich konstruktów. Tym bardziej trzeba podziwiać aktorów, którzy robią wszystko, by wyrwać się z klatki tekstu i obdarzyć bohaterów wiarygodną, pozajęzykową prawdą. I najczęściej im się to udaje.

Energia i młodzieńcza dezygnolturna Klary pokazana jest przez Ostaszewską w nonszalanckich intonacjach, dziwnie plebejskich akcentach, ale przede wszystkim w ciele. Niedbale i ostre gesty, lekko przygarbione plecy, ręce w kieszeniach, charakterystyczny przysiad na podkurczonych nogach (Klara nie umie długo usiedzieć w normalnej pozycji). Fizyczność aktorki doskonale służy wiarygodności postaci. Drobne, kruche ciało wydaje się zbyt wątłą osłoną przed agresywnym światem – musi zbroić się w wyraziste, nadpobudliwe ruchy, krzykliwe czerwone sukienki, prowokacyjne buty na obcasach.

W jednej z pierwszych scen Klara, wystukując obcasami nerwowy rytm, zatacza kręgi po pustej scenie. Mówi do siebie, ale zwraca się co i rusz w stronę widowni, jakby biorąc ją na świadka swoich rozważań. „Gdzie jestem? Kim jestem? Po co jestem?” Egoistyczne, trzeźwe pytania zestawione są zgrabnie z „decydującymi pytaniami ludzkości” – wojna, głód, AIDS, konflikt izraelsko-palestyński... Cały świat staje się jedną bolesną kwestią, ale rzecz sprowadza się do jakże ludzkiej tęsknoty za tym, żeby „życie nie okazało się na koniec zbędne”. Ostaszewska ratuje deklaracyjny monolog dystansem, z jakim ukazuje udręczenie postaci. Paradoksalnie w ten właśnie sposób tym mocniej ono do nas dociera. Słowa pobrzmiewają literackimi uproszczeniami, ale słychać, że i ona to czuje. Mimo wszystko potrafi w nich odnaleźć szczery, poruszający ton.

Bohaterka Ostaszewskiej potrafi być wyzywająca i liryczna, urzekająca i szpetna. Jej postać, w przeciwieństwie do innych, ewoluuje. W miarę jak dusza staje się coraz bardziej znękana, ciało i głos również tracą siłę. W kilku ostatnich, skierowanych wprost do widzów monologach gestykulacja staje się powściągliwa, każdy ruch dłoni wymowny, w głosie nie ma już energii. Słowa przechodzą przez gardło z trudem i pobrzmiewa w nich tłumiony szloch, prawdziwy ból. Jak wtedy, gdy leżąc nago w łóżku, bezwiednie rozkopując pościel, Klara opowiada Georgowi o zmarłym bracie. Albo wtedy, gdy przysiadłszy na skraju sceny, tuż przy pierwszych rzędach, mówi o „dziecku dwóch ojców”, które nosi w łonie. Stukot obcasów milknie pod koniec, kiedy Klara przestaje walczyć, godzi się z nieodwołalnością losu. Jeszcze bardziej zgarbiona, bosy i bezwolnie snuje się po swojej nędznej hotelowej norze.

Maria Maj jako Elżbieta broni swojej roli dystansem. Siedząc w kościelnej ławce, wygłasza rozwlekłe exposé o marnej doli emeryta. Mówi z rosnącą emfazą, podnosi głos do krzyku, a jednocześnie cały czas zerka na boki, nasłuchuje – sprawdza, czy akustyka kościelnej nawy należycie wspomaga jej ostentacyjnie patetyczne wystąpienie. W podobny sposób niweczy patos, kiedy wpada do mieszkania Sebastiana, parodiując wielkie sceny zazdrości. Ciska kiczowatym, plastikowym, czerwonym sercem o ściany. Miota się w wystudiowanych gestach udawanej wściekłości. Rola Elżbiety cała zbudowana jest na fundamencie autoironii. Sentymentalizm zostaje w ten sposób skutecznie rozbrojony. Daje to efekt rozdwojenia: Elżbieta wydaje się mądrzejsza niż jej własne słowa i zachowania – widać to choćby w nieustannie czujnym, bystrym spojrzeniu – tak, jakby przez jej skórę prześwitywała inna postać, nie z tego dramatu, może w ogóle nie z teatru.

Tomek grany przez Sebastiana Pawlaka jest neurotyczny i obcy, w żadnym geście, żadnym słowie nie spotyka się z innymi. Żalony w swoim pogubieniu i odstręczający w swoich pozach: nieudacznika, zblazowanego, prowokatora, wrażliwego mężczyzny o duszy dziecka. Mur, który oddziela go od innych postaci, odbiera jednak prawdopodobieństwo wszystkim tym dramatom, których jakoby jest przyczyną. Między nim i Klarą nie wydarza się nic takiego, co mogłoby uzasadnić jej załamanie na wieść o zdradzie. W relacji z Elżbietą wszystko jest od początku sztuczne

i wyprane z uczuć, nie może więc się skończyć inaczej, niż teatralną sceną rozstania.

Na dobrą sprawę nie wiadomo, czy uderzająca nieumiejętność nawiązania jakiegokolwiek, choćby chwilowej, prawdziwej relacji należy do charakteru Tomka, czy wynika z nadmiernego skupienia aktora na indywidualnym przebiegu roli, na wszystkich subtelnościach emocjonalnych, którymi stara się obdarzyć postać. Nie udaje mu się tego dokonać w słowach (artykułowanych zresztą z przesadnym pietyzmem), ale pod i poza nimi kryją się inne, niewyraźne myśli. Czekać na Klarę w hotelowym pokoju, Tomek zbiera jej zapach z rozbebeszonej na materacu pościeli, zsuwa spodnie, zagarnia pod siebie koldry i poduszki, uderza w nie biodrami. I ciągle przy tym snuje swój monolog, przerywany imieniem Klary, które przychodzi do niego z jakiegoś innego porządku – porządku fizjologicznej tęsknoty i osamotnienia. To też jakiś sposób na oswojenie niewdzięcznego tekstu.

Jacek Poniedziałek w roli Georga nie musi zmagać się z nadmiarem słów. Udaje mu się uwolnić postać od narzuconego przez dramat schematyzmu. Ożywia dialogi, ubezpośrednia je, odziera z pretensjonalności. W kilku spotkaniach z Klarą pokazuje różne maski Georga, a raczej ich stopniowe odrzucanie. Zimny

Klara - maja ostaszewska, gotfryd - mariusz benoit



profesjonalizm lekarza pęka w zaskakującym wybuchu złości. Zjadliwa ironia, z jaką komentuje nędzny pokój Klary, przeraża się w namiastkę czułości, spod której prześwituje ujawniany w nagłych błyskach cynizm.

Mieszkańskie małżeństwo – Gotfryd i Irena – jest skrupowane normami niemal fizycznie. Gotfryd (Mariusz Benoit) czyni nieudolne próby odkrycia w sobie prawdziwego mężczyzny – niemal wojownika. Toporne, niezręczne gesty, ciężki krok, któremu na próżno chce nadać sprężystość, wysilona, niby młodzieńcza intonacja – wszystko fałszywe.

Irena (Aleksandra Konieczna) siedzi prosto na krześle, chodzi drobnymi kroczkami – wąskie spódnice krępują ruchy. Jej natarczywy, jakby ciągle rozżalony głos wpada w drażniący falset, kiedy pozwala sobie na eksplozje emocji, też zresztą powściągane, niepełne.

Irena jest osią jednej ze szczególnie, jak się można domyślać, istotnych dla Krystiana Lupy scen. Opowiada o swoim śnie – zdania się rwą, myśli nie pozwalają się zwerbalizować. To chyba jedyny moment, kiedy elokwencja zawodzi bohatera. Irena przycupnęła w przykurczu, nerwowo wodzi wzrokiem, jakby spodziewała się skądś ataku. Za drzwiami, od strony widowni, mający w ciemności postać. Kontrapunktuje jej opowieść nieartykułowanymi pomrukami. Nagle z impetem ciska na scenę jakiś przedmiot. Irena reaguje błyskawicznie – wstrząsa nią niekontrolowany odruch: pokracznie zsuwa się z fotela, zdziera z nóg rajstopy. Postacią w mroku, słuchaczem zwierzeń Ireny i partnerem Koniecznej jest Krystian Lupa.

Nie sposób nie przypomnieć sobie, jak wielką wagę miały zwykle sny w spektaklach Lupy. Otwierały dostęp do skrywa-

klary

stosunki

nych w ludzkiej duszy tajemnic, były szczeliną, przez którą na scenę przeciskała się, jak ją nazywa Klara, „zwykle dotąd kwestionowana metafizyka”.

Sen, o którym opowiada Irena, chciałby mieć podobną funkcję. Ale zbyt szybko jego potencjalne znaczenia zostają ograniczone. Jak się okaże, sen o pocałunku z Chinką był zapowiedzią nieoczekiwanego homoseksualnego zauroczenia. A sposób, w jaki został opowiedziany, wysiłek aktorki i bezpośrednio zaangażowanie Lupy, zdawały się obiecywać znacznie więcej. Takich niespełnionych obietnic jest w przedstawieniu wiele.

Sebastian i Elżbieta rozmawiają w kościele. Kościół jest tutaj miejscem, w którym chiński sprzedawca kanapek przechowuje zaszlachtowaną świnię, a kochankowie nieudolnie i bez czułości obłapiają się pod ławką. Nie ma tu śladu Boga, cienia świętości. Nie ma nawet pamięci o pierwotnej funkcji tej przestrzeni i żadnego dla niej szacunku. Jest ludzka małość i świński smród. Negatywnie wzniosłości. Byłby to może mocny teatralny obraz, gdyby nie jego jednowymiarowość. Podobnie jak nie ma „góry” bez dołu, tak też „dół” pozbawiony „góry” przestaje mieć znaczenie. Ponieważ wyrzucono stąd jakąkolwiek metafizykę, kwestionując ją ostatecznie, wspomnienie Sebastiana o dziecięcych duchowych zmaganiach nie ma szansy wybrzmieć poruszająco. Niczemu nie służy. Jest zagadywaniem pustki.

Chińczyk (Osamu Ubakata), zabłąkany w tej jednowymiarowej rzeczywistości przedstawiciel innego, obcego świata (tego samego, z którego pochodzi Azjatka śniona przez Irenę?) ucieleśnia irracjonalną tajemnicę. Jej związek z toczącą się historią pozostaje nieprzenikniony. Podobnie jak scena (jedyna zresztą przeinterpretowana przez Lupę), w której Sebastian zawieszony na linie głową w dół przyzywa Klarę. Owszem, symbolika figury Wisielca z Tarota może podsuwać obiecujące tropy. Co jednak począć z podejrzeniem, że te „tajemnicze” wątki zostały winkrustowane w spektakl arbitralnie, stanowiąc nieudaną próbę nasycenia dramatu znaczeniami, na które w nim nie ma miejsca, które tekst odrzuca jak obce ciało.

Zbyt wiele tu nieprzystających do siebie elementów. Dy-stans, ironia, ikonografia kiczu, ezoteryczna symbolika. Odtwarzana pieczołowicie obyczajowość, rozmiłowanie w realistycznych detalach. A do tego przewidywalna i tendencyjna dramaturgia zdarzeń, schematyczny rysunek postaci, hybrydyczny – na pół codzienny, na pół manieryczny – język. Trudno pojednać te różne porządki, intencje i poetyki.

W ostatniej scenie Klara wyczołguje się ze swego pokoju, pełnie powoli, u kresu sił na przeciwległy koniec sceny. Zawiesza na tle niechlujnie pomalowanej na czerwono ściany znane nam już tandetne serce. Wyczerpana, osuwa się na podłogę, zamiera pod murem. Staje się cud – plastikowe serce zaczyna pulsować. W ciemności rozlegają się głosy przyzywające Klarę. Puls serca słabnie i zanika. Spektakl kończy się obrazem opartym na wymownym zestawieniu kiczu i rozpacz. Ten obraz jest jakoś ostateczny, pełen skrajnych emocji, jakby był zwieńczeniem innej, prawdziwie tragicznej historii. Mimo najszczerzych chęci trudno znaleźć dlań uzasadnienie w tym, co rozegrywało się przed nami przez cztery godziny spektaklu.

Istnieją historie, w które nie da się wpisać prawdziwego dramatu. Obciążone nadmiarem intencji i znaczeń – rozlażą się w szwach i objawiają tym wyraźniej swoją miałość. Nie są już sobą, ale nie są też niczym nowym. Dramat Dei Loher należy do takich właśnie historii. Nie obroni jej nawet doskonałość rzemiosła, skupione, zdyscyplinowane aktorstwo, bogata faktura scenicznego świata, duża dawka piękna i subtelność myśli.

Patrząc na spektakle Krystiana Lupy jak na organiczną, podlegającą ewolucji całość, można być pewnym, że praca nad *Stosunkami Klary* zaowocuje nową wiedzą. Nie warto zatem tęsknić za dawnymi przedstawieniami, trzeba czekać na następne. Najwyraźniej w teatralnej retoryce reżysera szykuje się kolejna przemiana.



klara - maja ostaszewska

## klara klarysa

Joanna Tarгови

**C**o się stało z Klarą? Co się dzieje z Klarą? Jaki jest jej przypadek (jak chce Jacek St. Buras) – albo jakie stosunki, jak woli Lupa? (Tytuł *Klarys Verhältnis* pozwala na obie wersje.)

Klara straciła pracę układacza instrukcji obsługi sprzętu gospodarstwa domowego, nie ma pieniędzy, nie dostała kredytu w banku, przeprowadziła się do taniego pensjonatu. Klinika nie chciała kupić jej ciała na potrzeby eksperymentów medycznych (jest zdrowa, klinika potrzebuje chorych). Zdradził ją kochanek, następny kochanek też – z poprzednim kochankiem. Siostra zakochała się w kobiecie, byłej kochance kochanka Klary. Szwagra bankowca, który zdefraudował dla niej pieniądze, Klara odrzuciła; on zresztą chciał potraktować ją jak safari w Afryce – ekscytyującą przysgodę bandyty. Klara stacza się na dno i na dnie pozostaje. Pół żywa, pół martwa.

Czyli dramat społeczny z akcentami satyry. Siostra i szwagier mogą (zwłaszcza w pierwszej scenie) być mieszczańskimi zgorzonymi niefrasobliwością Klary. Elżbieta wygłasza manifesty na temat haniebnej wegetacji pozornie szczęśliwych emerytów. Szwagier chce chronić córkę przed spodłym światem narkomanów i meneli. Stosunki międzyludzkie (także – a może przede wszystkim – erotyczne) naznaczone są nietrwałością, płynnością, pogonią za nowymi doznaniem (seks we troje, homoseksualizm). Ludzie są samotni, miasto (cywilizacja) nieprzyjazne, mechanizmy społeczne – represyjne. Komplet problemów i tematów współczesności; współczesnego dramatu, współczesnego teatru, współczesnego wszystkiego, co dusza zapagnie. Banalny niby już komplet.