

TEATR NARODOWY
W WARSZAWIE

Elementarz
Barbary Klickiej

reżyseria
Piotr Cieplak
scenografia, kostiumy,
światło
Andrzej Witkowski
muzyka
Jakub Gawlik,
Paweł Paprocki,
Marcin Przybylski
ruch sceniczny
Leszek Bzdyl
projekcje wideo
Antoni Witkowski
efekty kaskaderskie
Andrzej Słomiński

prapremiera
7 grudnia 2017

Od lewej: Bartłomiej
Bobrowski (Marian
Falski), Monika Dryl
(Falski Marian), Edyta
Olszówka (Ala)



fot. Yato Photography / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

Ala ma swój brak

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

Elementarz, efekt współpracy Piotra Cieplaka i poetki Barbary Klickiej, to inicjacyjna opowieść o procesie wykuwania tożsamości poprzez naukę, a raczej odkrywanie własnego języka.

■ Poetycki spektakl Cieplaka wykorzystuje zarówno nostalgię związaną z *Elementarzem* Mariana Falskiego, jak i schemat subwersywnej baśni zawarty w *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla. Przedstawienie rozpoczyna rozmowa głównej bohaterki, Ali (Edyta Olszówka) ze zniedołężniałym ojcem (Waldemar Kownacki), rozgrywająca się na platformie ulokowanej nad sceną. Starszy człowiek ignoruje tyrady córki, uparcie odpowiada monosylabami. Przerażona wizją niemożności komunikacji z ukochaną osobą, Ala „gubi w sobie słowa”. Moment akceptacji własnej bezradności rozpo-

czynia szaloną podróż, zejście w głąb, tak w kontekście symbolicznym, jak i literalnym, odtworzonym na poziomie scenografii – kobieta schodzi na proscenium, gdzie już czekają na nią emisariusze edukacji, nieco pocieszni, a nieco diaboliczni doppelgangerzy kreowani przez Bartłomieja Bobrowskiego i Monikę Dryl. Rozpisanie postaci Mariana Falskiego na dwie bliźniacze jednostki zawiera w sobie nie tylko potencjał komediowy – to również puszczenie oka do postaci znanych jako Tweedledee i Tweedledum, występujących w kontynuacji utworu Carrolla.

Odwołania do ikonografii *Alicji*... są czytelne, choć nie karykaturalne. Scenografia Andrzeja Witkowskiego przedstawia szczątkowe wnętrze nieco staroświeckiego mieszkania, w którym co raz, niby od niechcenia, pojawiają się fantastyczne obiekty inspirowane Carrollowskim uniwersum, choćby monstrualna figura kota z Cheshire czy postać kobiety zatopionej w krynolinach. Ciekawą optykę proponuje również Antoni Witkowski jako autor projekcji wideo: początkowo suflowane przez aktorów słowa są ilustrowane na ekranie jako ich dosłowne desygnaty, niczym ryciny towarzy-

szące hasłom encyklopedycznym. Stopniowo obrazy stają się coraz bardziej abstrakcyjne, odległe, oparte na asocjacjach.

Rozpoczynająca naukę Ala to człowiek na poziomie „zero”, pozbawiony wszelkich doświadczeń, upojony pędem podróży. Olszówka zzuwa prochowiec, zmieniając się w buńczuczny podlotka w pensjonarskiej sukieneczynie i mokasynach koloru fuksji. Pokornie, choć z dziecięcą ciekawością, przyjmuje rygor edukacji Falskich. Rola systemu językowego ma szczególne znaczenie; istnieje choćby po to, by mógł zostać rozbity na atomy. Bo komunikacja, przynajmniej na początku, klaruje się nie na poziomie semantycznym, lecz prozodycznym; samo brzmienie wypowiedzianych fraz zawiera w sobie znaczenie, melodia przemawia niejako ponad rozsypanych, alogicznych zbitek słów.

W reżyserskiej perspektywie pobrzmiewają echa Barthes'owskiej koncepcji „ziarna głosu” i „pisma wokalnego” – już sam materialny aspekt głosu stanowi nośnik sensów. Pierwsza lekcja przeradza się w serię niezbornie wypowiedzianych słów, z kluczowym zdaniem „Ala ma Asa”, lecz i tu lęgną się pewne znaczenia; ciemny, chropawy, erotyczny głos Olszówki kontrastuje z drobną posturą i infantylnością jej postaci. Muzyczność, tak charakterystyczna dla teatru Cieplaka, objawia się zresztą na wielu płaszczyznach – rytm kwestii wypowiedzianych przez bohaterów dopełnia oprawa muzyczna dansingowego zespołu ulokowanego w cieniu ogromnej, perłowobiałej muszli.

z przewieszonym przez ramię ręcznikiem, odezwany od prozaicznych czynności, które zdają się mieć dla niego większe znaczenie aniżeli szumna rola demiurga. Wszelka metafizyka ustępuje miejsca prostej wymianie zdań między mężczyzną a Alą-Ewą. Prawdziwy akt stworzenia nie odbywa się na drodze autorytarnej nazywania świata, lecz porozumienia opartego na równości stron.

Litera „B” – to „być”/„będę” oraz „ból”, dwie podstawowe kategorie definiujące człowieka. Na tym etapie z monologów Ali przebijają jeszcze atawistyczny strach, który później przerodzi się w egzystencjalny lęk. Skulona na stole kobieta zachęca do „umieszczenia się w jej środku”. Ograniczone kompetencje językowe wykluczają klarowny opis emocji i potrzeb. Dominuje poczucie niesytości, mglistości, osamotnienia.

Szybko okazuje się, że człowiek nie może istnieć poza sferą kultury. Kolejny krok w matematyku języka wiąże się z poznaniem zasad rządzących społeczeństwem. Ala, musztrowana przez swoich nauczycieli, zostaje skonfrontowana z natrętną potrzebą porządkowania rzeczywistości. Owo „szaleństwo katalogowania” przejawia się między innymi w odpytce z tablicy Mendelejewa w trakcie lekcji prowadzonej przez wbitą w garsonkę Olę (Paulina Korthals). Coraz częściej pojawiają się tropy literackie. „F” jak „feminizm” opiera się na rozmowie dotyczącej sytuacji symbolicznego pozbawienia możliwości artykulacji. Amba-

do opisu powikłanych rzeczywistości, jednak samo przemilczenie bywa prześląknięte znaczeniem, stając się niekiedy manifestem i dialegozą czasów teraźniejszych. Podobną funkcję sprawuje króciutka antyscena poświęcona literze „P” („polskości”, „państwowości”, „patriotyzmowi”, ale również „podmiotowi”; litanię można rozwijać w nieskończoność). Odmowa zabrania głosu w danej sprawie jest również rodzajem wypowiedzi. Spektakl Cieplaka w żadnym momencie nie ewoluje w nachalny manifest roszczący sobie prawa do oceny aktualności. Wszystkie konflikty wyczuwa się tu podskórnie.

Nauka języka staje się coraz bardziej opresywna. Ala zostaje zmuszona do konfrontacji z rosnącym w niej lękiem. Brakuje w jej życiu (czy raczej: w niej samej) azymutu, dzięki któremu mogłaby obrać właściwy kierunek. Początkowe słowne igraszki zmieniają się w poezję deficytu; Ala ma swój b r a k. Bohaterce udaje się jednak przezwyciężyć kryzys. Scena poświęcona „O” – głosce wyrażającej zachwyt – staje się obrazem narodzin samoświadomej istoty. Olszówka leży na plecach, leniwie przebierając nogami. Spoziera na niebiańskie ogrody – konstrukcję podświetlonych chmur przypominających wielkie bryły soli. Alicja smakuje siebie jako kobietę. Na kolejne polecenie „répétez s'il vous plaît” odpowiada nonszalanckim „nie”. Umiejętność negacji stanowi w tym przypadku świadectwo opanowania języka – z tym że język w strukturze przedstawienia już dawno przestał funkcjonować jako system znaków, stając się probierzem człowieczeństwa.

Droga przez alfabet kończy się, nieco przewrotnie, na literze „S” – jak „small talk”. Scenografia zmienia się w przestrzeń kawiarni Antrakt. Występujące w spektaklu postacie gnieźdzą się przy ogrodowych stolikach, nad ich głowami rozbłyskują neony przedstawiające rozrzucone litery alfabetu. Pęka bańka precyzji, świat obraca się w – pozorny! – chaos; bohaterowie uprawiają „słowoplucie”, pogrążają się w drobnych, swobodnych rozmówkach, co prawda mało komunikatywnych, ale stanowiących w istocie właściwy budulec relacji międzyludzkich. Ludzka mowa krzepnie w konwenans. Poszukiwanie sensu w babci-nych sennikach staje się zbyteczne. Ala odrobiła już swoją lekcję człowieczeństwa. Na balkonie pojawia się ojciec, wygląda spomiędzy fluorescencyjnych liter. Córką strząsa z siebie resztki gorączkowego snu. I mówi; mówią razem: ze sobą, do siebie, nie pomimo siebie; w sobie tylko znanym języku, do którego nie mamy już dostępu. ■

Spektakl Cieplaka w żadnym momencie nie ewoluje w nachalny manifest roszczący sobie prawa do oceny aktualności. Wszystkie konflikty wyczuwa się tu podskórnie.

Sama melodia nie jest jednak na dłuższą metę drożnym kanałem komunikacji; zachodni logocentryzm wymaga swoich ofiar. Z chaosu wyłaniają się kontury mowy cyzelowane przez kuriozalny tandem Falskich. Jedną z pierwszych scen oparta jest na utworze zaczerpniętym ze zbioru *Raj w obrazkach* autorstwa D.J. Enrighta: Bóg (Marcin Przybylski) zachęca pierwszego mężczyznę do nadawania nazw owocom stworzenia. Jego pomysły okazują się jednak tyleż kreatywne, co śmieszne i niezgrabne. Adam Piotra Grabowskiego to Adam-in-progress, przechadzający się po scenie w szlafroku,

sadorką uciemnionych osób staje się tutaj noblistka Toni Morrison jako ciemnoskóra kobieta portretująca ubogie, obciążone konfederackim dziedzictwem amerykańskie Południe. Opowieści o drwalu towarzyszy Brechtowska fraza: „Co to za czasy, kiedy rozmowa o drzewach jest prawie zbrodnią, bo zawiera w sobie milczenie o tylu niecnym czynach”, kojarząca się z kanonicznym pytaniem dotyczącym zasadności tworzenia sztuki po Holokauście, po stawionym niegdyś przez Theodora Adorna. Tym samym po raz kolejny podkreślone zostaje znaczenie słów – owszem, bywają niezdatne