

Kwiaty umierają młodo

Agata Tomaszewicz

Teatralno-muzyczny projekt Julii Kijowskiej i Wojciecha Farugi

nazwany został „koncertem komemoratywnym”; jego bohaterem zbiorowym uczyniono dojrzewające dziewczęta.



fot. Natalia Kabanow

Adolescencja staje się tematem coraz częściej eksploatowanym w polskim teatrze; wystarczy choćby wspomnieć *Dziewczynki* w reżyserii Małgorzaty Wdowik, zrealizowane pod auspicjami warszawskiego STUDIO teatrgaleria na podstawie tekstu Weroniki Murek. Podobieństwa między *Spowiedzią motyla* a wspomnianym przedstawieniem są jednak dość powierzchowne; w realizacji Wdowik kluczowym tematem jest zanegowanie obsesyjnego performowania „kobiecości” – czy raczej „dziewczecości” – na rzecz coraz bardziej intymnych, wsobnych rytuałów. Tym samym zinstrumentalizowane dziewczęce ciało zostaje wpisane w polityczne ramy. W przypadku koprodukcji Teatru Ateneum i ośrodka ASSITEJ perspektywa genderowa zostaje przełamana – w istocie twórcy nie byli zobligowani do zaangażowania wyłącznie młodych wykonawczyń płci żeńskiej.

Problematyka *Spowiedzi motyla* krąży wokół uniwersalnych, subiektywnych doświadczeń podmiotu skonfrontowanego ze śmiercią oraz innymi sytuacjami granicznymi – przede wszystkim z całą złożonością procesu dojrzewania. Sytuacja transgresji, zawieszenie między światem dzieciństwa i dorosłości, kwestionowanie dogmatów oraz konwenansów i związana z tym faktem perwersyjność okresu dojrzewania każą upatrywać genezy spektaklu choćby w wizjonerskim *When the mountain changed its clothing*, będącym efektem współpracy Heinera Goebbelsa i teatru Carmina Slovenica pod kierownictwem Karminy Šilec – przedstawienie wyprodukowane przez festiwal Ruhrtriennale było prezentowane w Polsce w 2013 roku na Konfrontacjach Teatralnych w Lublinie.

W kontekście powyższego zrozumiała wydaje się inspiracja twórczością Henry’ego Dargera, którego artystyczny dorobek zakwalifikowano do nurtu art brut. Ilustrowane rękopisy Dargera, obwołane „najdłuższą powieścią na świecie”, zostały rozpowszechnione pod tytułem *Historia Dziewcząt Vivian, znana również jako Krainy Nierealnego, czyli rzecz o glandeko-angeliniarńskiej burzy wojennej, spowodowanej buntem zniewolonych dzieci*. Tematem epopei była dziecięca rebelia przeciwko niewolnictwu; konfrontacja tytułowych siostr Vivian z ciemnizyńcem stanowi obraz manichejskiego starcia dobra ze złem. Jedną z najczęściej podnoszonych kwestii w badaniach nad spuścizną Dargera stał się hermafrodytyzm głównych postaci – protagonistki zostały wyposażone w męskie genitalia. Część znawców uważa, że owo przedstawienie wynika z nieświadomości ludzkiej anatomii – na tę interpretację wpłynął fakt długotrwałej izolacji Dargera w zakładzie dla dzieci cierpiących na zaburzenia psychiczne. Większość badaczy wskazuje jednak na świadome tworzenie własnej ikonografii. Obojactwo, kojarzone w kulturze z anielską proveniencją, staje się symbolem niewinności i czystości, łączonych przeciwzł z dzieciństwem.

Kanwą spektaklu-koncertu są passusy z pamiętników kilkunastoletniego Janusza Korczaka, posługującego się wówczas nazwiskiem Henryk Goldszmit. Wcielająca się w przyszłego „Starego Doktora” androginiczna, szorstka Julia Kijowska przechadza się po scenie w niedopasowanej marynarce, męskich spodniach i białych glanach. Z prawej strony widnieje konstrukcja przywodząca na myśl kaplicę cmentarną, wypełniona wyobrażającym trumny stołem pudeł oznaczonych jaskrawożółtym krzyżykiem – przedstawienie rozpoczyna wspomnienie pogrzebu babci, co zresztą staje się przyczynkiem do szczególnej gry. Dziewczynki jawią się jako zbiorowy bohater negujący i zawłaszczający intymną narrację Kijowskiej/Hersza; nastolatki natrętnie wypytują o szczegóły ubioru nieboszczki, kpią z luk w pamięci Henryka, na różne sposoby naruszają jego przestrzeń osobistą.

Pamięć staje się tym samym jednym z konstytutywnych problemów widowiska. Literackie juvenilia Korczaka – cokolwiek grafomańskie i egzaltowane – są tylko punktem odniesienia, wokół którego twórcy budują przekaz poświęcony ulotności pamięci i jej roli w konstituowaniu tożsamości. W narracji przeplatają się pozornie trywialne rozważania nad nocnymi polucjami czy wpływem trunków na kondycję spermatozoidów z problemami znacznie większego kalibru – wszystko staje się przedmiotem drwin dzieci uosabiających figurę trickstera, który nieustannie wywraca na nice zastany porządek.

Hersz jest w stanie swobodnie artykułować emocje jedynie za pomocą muzyki: „śmiercią podszyte” songi (z tekstami Kijowskiej, za kompozycje odpowiada Radek Łukasiewicz, obecny cały czas na scenie), nieco z ducha Toma Waitsa czy Nicka Cave’a, są jednym z największych atutów spektaklu.

„Młodość nie ma własnej mowy” – pada w pewnym momencie z ust Henryka. Skoro nie istnieje skodyfikowany język adolescencji, najłatwiej mówić o niej za pośrednictwem asocjacji. Twórcy tworzą różne kody wizualne, które składają się na swoistą poetykę widowiska. Młodociane, odziane w zgrzebne stroje aktorki zostały wyposażone w latarki czołowe używane przez górników; w jednej ze scen światła czołówek rozbłyskują za syntetyczną tkaniną, tworząc iluzję błędnych ogników, wiodących dorastającego Hersza w meandry jaźni (jest w tym również symbolika wanitywna; w pewnym momencie głos z offu beznamiętnie objaśnia opisywane zjawisko jako samozapłon szczątków organicznych).

Zasłona opada, odsłaniając głębię przestrzeni scenicznej z wyjątkowo płytkim brodzikiem w centralnej części. Oto nastoletni Korczak udaje się na „emigrację wewnętrzną”. Metafora wychodźstwa objawia się zresztą w sposób dosłowny – dziewczęta wymachują miniaturowymi flagami różnych państw, wcielają się w przedstawicielki centrum kontroli migrantów. Całą kreację zbiorową można zresztą utożsamić z punktem tranzytowym dzielącego rzeczywistość na swoisty „bezczas” i „bezprzestrzeń” dzieciństwa, czyli wymiar, gdzie nie obowiązują normy przypisane do świata dorosłych. Twórcy nie poprzestają jednak na tej symbolice; krzyżują się kolejne strumienie asocjacji, co w niektórych momentach wywołuje wrażenie scenicznego chaosu. Przewijają się między innymi – również w elementach scenografii – lejtmotyw ogrodu pełnego trujących kwiatów (w miazmatycznym Edenie zawiera się zarówno idylla, jak i widmo śmierci), pojawiają się także komunikaty dotyczące anomalii pogodowych czy recytacja rad dotyczących przetrwania w ekstremalnych warunkach. Wszystkie te odniesienia służą intensyfikacji poczucia nadchodzącej „katastrofy” – opuszczenia bezpiecznego dziecięcego świata i wkroczenia w bezlitosną rzeczywistość dorosłych.

Młody Goldszmit poszukuje pomostu między tymi dwiema sferami, mozolnie docierając do uspionych pokładów pamięci – próbuje zrekonstruować wspomnienie z przeszłości, w którym powtarzają się słowa klucze. Dziewczynki igrają z hamletyzującym Herszem; niejednokrotnie nazywają go Januszem, czynią aluzję do jego dorosłego życia, co wywołuje konsternację bohatera – to tożsamość jeszcze nieoswojona, bo zwyczajnie nieznana. Na płynność i koherencję planów czasowych wskazuje również padająca z ust wykonawczyń litania, rozpoczynająca się słowami: „Pamiętam, że w dorosłości najbardziej boję się...”. Ostatecznie w finale protagonista odtwarza zapomniane niuanse, włącznie ze wzmiankowanym na początku ubiorem grzebanej babci. Dochodzi do pokonania mechanizmu wyparcia i zaakceptowania traumatycznych doświadczeń. Henryk przestaje wirować w beczcasie – dojrzewa do dorosłego życia. Okres młodzińczej negacji *status quo*, określanej słowami Korczaka jako „chwila buntu przeciw pętom wiary”, jawi się de facto jako śmierć literatury – aktorka prezentuje publiczności przesiąkniętą wilgocią kartki pamiętnika, powtarzając znamioną frazę o nieistnieniu mowy młodości. Słowa okazują się zbyteczne, nieprzystające do opisu dynamiki rozwoju człowieka. Tę scenę dopełnia wymowna w tym kontekście reanimacja plastikowego fantomu, umieszczonego dotychczas przez większość czasu w centrum tylnej ściany scenografii.

Spektakl kończy się dość nieoczekiwaną kodą. Kijowska wykonuje swój ostatni, wyjątkowo mroczny song. W tym czasie część młodych performerek okleja taśmą nogi aktorki, unieruchamiając ją w miejscu; druga grupka robi to samo z wyjściem ewakuacyjnym sali teatralnej. Twórcy stawiają sprawę jasno – ucieczka jest już niemożliwa. Przestrzeń pogrąża się w kłębach dymu emitowanych przez wytwornicę. To sceniczna antycypacja ostatnich chwil Korczaka, który, jak ustalono w latach powojennych, zginął w komorze gazowej w obozie zagłady w Treblince. Ludzkie życie zostaje wpisane w ramy odwiecznego porządku; inercja dziecięcego świata zmienia się w dynamikę dorosłości, iluzja trwania – „prawda motyla” – w ostateczną prawdę przemijania.

Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie

Spowiedź motyla wg pamiętnika Janusza Korczaka,

obrazów Henry’ego Dargera

oraz tekstów **Julii Kijowskiej i Wojciecha Farugi**

reżyseria **Julia Kijowska, Wojciech Faruga**

scenografia **Wojciech Faruga**

kostiumy **Agnieszka Zawadzka/Outfit Format**

muzyka **Radek Łukasiewicz**

songi **Julia Kijowska**

ruch sceniczny, opieka pedagogiczna **Damian Kwiatkowski**

instalacja wideo **Ada Rączka**

premiera 5 października 2017