

Elementy baśniowe

AUTOR: ANNA JAZGARSKA

W polskim teatrze o alkoholu i uzależnieniu najczęściej mówiło się za pomocą skostniałych mitologii, normalizując picie, romantyzując uzależnienie i jednocześnie spychając osoby chore z pola widzenia, zastępując ich realną obecność fałszującą metaforą.

■ Dekadę temu, w maju 2014 roku, Teatr Wybrzeże w Gdańsku pokazał premierowo *Ciąg*, przedstawienie według tekstu Michała Buszewicza i w reżyserii Eweliny Marciniak. Katarzyna Borkowska zamknęła tę opowieść w nośnym teatralnie pomyśle scenograficznym: Malarnia, jedna z gdańskich scen Wybrzeża, przekształcona została w ciemnawy, zadymiony pokój, trochę przykurzony mieszczański salon, trochę wnętrze nocnego klubu. Konstrukcję pokoju tworzyły półprzezroczyste ścianki, osłonięte od zewnątrz pofałdowanymi kotarami, w jego wnętrzu zaś ustawiono pluszowe kanapy, które w większości służyły jako miejsca dla widowni. Niejednoznaczne centrum tego pomysłu stanowiła intrygująca układanka – na bordowej, wyścielającej całe wnętrze wykładzinie ulokowano szklane kieliszki z czerwoną galaretką. Ustawione w równiutkich rzędach, tworzyły mieniący się smakowitą czerwienią kwadrat.

Przedstawienie Buszewicza i Marciniak spełniało właściwie wszystkie wymagania teatralnego hitu. Nowoczesna forma intrygującego współudziału, wspomniana atrakcyjna i piętrząca znaczenia scenografia Borkowskiej, świetna ścieżka dźwiękowa Piotra Kubiaka, efektowny ruch sceniczny autorstwa Izabeli Chlewińskiej, pełne poruszających odcieni, zaangażowane emocjonalnie aktorstwo (Piotr Biedroń, Małgorzata Brajner, Agata Bykowska, Katarzyna Dałek, Michał Jaros, Krzysztof Matuszewski oraz nowa wówczas w zespole Katarzyna Figura, której nazwisko, nie ma co ukrywać, działało magnetycznie) i ważny społecznie temat zdawały się gwarantem sukcesu. Coś jednak nie zadziało, przedstawienie nie zdołało zakotwiczyć się na dłużej ani w krajobrazie lokalnym, ani ogólnokrajowym. I to nie tak, że zmiotła je druzgocąca medialna krytyka czy niechęć widowni. Przeglądając jego ówczesne recepcje, można odnieść wrażenie, że przede wszystkim zabrakło narzędzi do rozmowy o rozpisany w *Ciągu* problemie. Że wtedy, w 2014 roku, nie władaliśmy jeszcze (a przynajmniej nie tak powszechnie i sprawnie jak dzisiaj) językiem pomocnym dla zrozumienia obszaru tak niepokojąco fundamentalnego dla naszej polskiej codzienności.

„Nie mamy poczucia, że temat alkoholu i picia został we współczesnym teatrze zbadany jakoś gruntownie” – mówią na nagraniu sprzed dekady Buszewicz i Marciniak¹. Gdy wertuje się ich okołospektaklowe wypowiedzi, czyta się przygotowane do *Ciągu* materiały, uderza przede wszystkim wyrazistość rozpoznania, które buduje znaczeniowe fundamenty przedstawienia. „Wysokofunkcjonujące” picie, normalizacja używania alkoholu i romantyzacja nałogu, indywidualne i zbiorowe iluzje sankcjonujące picie szkodliwe i niebezpieczne, reprodukowa-

nie groźnych schematów pod parasolem akceptowanych społecznie rytuałów – to treści leżące u podstaw gdańskiego przedstawienia, dziś coraz głośniejsze wypowiedziane w przestrzeni publicznej, wówczas jednak nieobecne poza specjalistycznymi, niszowymi narracjami. Czy to dlatego *Ciąg* wzbudzał w nas (głównie) trudną do jednoznacznego opisanego niewygodę, bezradność?

Postaci stworzone przez Buszewicza i Marciniak wprowadzały w przestrzeń baśniową, była to baśń spleciona z ostentacyjnie odległych sobie elementów: filmowe powidoki miksowały się tam z figurami z kanonu literatury, a (pop)kulturowe matryce ścierały z fragmentami społeczno-dokumentalnych refleksji. Wewnątrz tego kolażu odkrywaliśmy historie niepokojąco bliskich i podobnych nam ludzkich figur – atrakcyjnej dziewczyny, która lubi imprezować; młodej pary na dorobku, dopełniającej codzienność dawką modnie opakowanej substancji; eleganckich intelektualistów spożywających psychoaktywny płyn z drogimi etykietami i w wysmakowanych wnętrzach. „Lubimy mieć poczucie, że spożywanie alkoholu rozumiane jako problem nas nie dotyczy i jako społeczeństwo wspólnie układamy bajkę, żeby nas to nie dotyczyło” – mówiła o *Ciągu* Ewelina Marciniak², zapraszając do rozmowy o alkoholu jako narzędziu modelującym, bardzo sprawnie i konsekwentnie, polskie społeczeństwo. Nie bardzo chcieliśmy wówczas o tym rozmawiać. Picie wódki to jest wprowadzanie elementu baśniowego do rzeczywistości – jak lubimy powtarzać za Himilbachem/Hłaską. Obraz skonstruowany przez Buszewicza i Marciniak zbyt radykalnie sprzeciwiał się tej koncepcji. Zdekompletowane, rozpadające się, puste czy zatopione w permanentnej samotności i cierpieniu postaci z *Ciągu* nie mogą być przecież bohaterami tej baśni, którą obiecuje nam zachrypnięty głos ukochanej aktorskiej ikony, prawda?

„Z najnowszych badań wynika [...], że nadużywanie alkoholu dotyczy ponad 2,5 mln Polaków. W rodzinach z problemem alkoholowym żyje 3–4 mln osób, w tym 1,5–2 mln dzieci. Z kolei 700–900 tys. osób w naszym kraju jest uzależnionych od alkoholu”³. Co ciekawe, substancja, która, jak żadna inna, od dziesiątek lat powoduje dotkliwe straty w każdej właściwie dziedzinie życia społecznego, na co dzień w tymże życiu pozostaje konsekwentnie przezroczysta, często niewidoczna. W Polsce alkohol dostępny jest przez całą dobę i bez ilościowych ograniczeń właściwie wszędzie tam, gdzie znajdują się ludzkie skupiska. Substancja towarzyszy wszystkim rodzajom społecznych sytuacji, nie omijając często i tych, w których uczestniczą dzieci. Alkoholem celebруемy

dni świąteczne o świeckim i religijnym charakterze, ale towarzyszy on także aktywnościom codziennym i nieformalnym – posiłkom, spotkaniom, wycieczkom, nawet aktywnościom sportowym. Spożywamy go, podbijając i/lub rozładowując zarówno radość (wesela), jak i smutek (pożreby). Pijemy w instytucjach kultury, rozrywki, w restauracjach i kawiarniach, w salonach fryzjerskich czy kosmetycznych, na dworcach i lotniskach, w parkach, w pociągach, w lesie. Obecność alkoholu w przestrzeni publicznej jest nienaruszalna, a każda wątpliwość sformułowana w stronę tego umocowania traktowana jest przez sporą część społeczeństwa jako zamach na tradycję, kulturę, na wolność. Szkody wyrządzane przez alkohol przeliczyć możemy na miliony złotych, godziny pracy służb mundurowych czy sektora ochrony zdrowia, możemy je rozpiąć na konkretne imiona i nazwiska. A mimo to wciąż bierzemy udział w kolektywnym układaniu tej rozpoznanej przez Buszewicza i Marciniak bajki, tej, która z jednej strony normalizuje i romantyzuje picie, z drugiej zaś – szkody powodowane piciem zamyka w bańce „incydentów”, odosobnionych, kuriozalnych niemal zdarzeń. „Pić trzeba umieć” – porzekadło kwitujące (codzienne przecież) doniesienia o katastrofalnych, kosztownych społecznie skutkach używania alkoholu ściąga odpowiedzialność z systemu zapewniającego komfort picia, podtrzymując zarazem jeden z najbardziej szkodliwych mitów: przekonanie, że używanie alkoholu traktować należy jako umiejętność, którą można zarządzać.

Teatr, jak słusznie zauważyli Buszewicz i Marciniak, nigdy szczególnie nie eksplorował tematu alkoholu i jego używania. A badacze i krytycy? W 2023 roku jeden z numerów „Raptularza e-teatru” poświęcony został w całości temu zagadnieniu. Kalina Zalewska w tekście *Pijacy i alkoholicy – obyczaj i uzależnienie*⁴ badała obecność tematu w krajobrazie polskiego teatru od drugiej połowy XX wieku. *Opis obyczajów, czyli... jak zwyczajnie wszędzie się miesza złe do dobrego* w reżyserii Mikołaja Grabowskiego, przedstawienie krakowskiego Teatru STU z 1990 roku, otwiera tekst Zalewskiej i rozpoczyna rejestr przykładów (sprzed i po 1990 roku) ujęcia tematu, które to ujęcie okazuje się podobne w wielu tytułach i odzwierciedla dominującą społecznie perspektywę. Spojrzenie to zasadza się głównie na ujmowaniu picia jako niemal przyrodzonej polskiemu społeczeństwu tradycji. Owszem, często tragicznej, ale przede wszystkim realizującej wszystkie nasze romantyczno-nostalgiczne fantazje i sprzężonej nierozzerwalnie z naszą historią, kulturą i tożsamością.

Używający alkoholu bohaterowie i bohaterki przedstawień Grabowskiego, Barbary Wysockiej (*Pijacy* na podstawie utworu Franciszka Bohomolca w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie z 2009 roku), Bogusława Lindy (*Merylin Mongoł* Mikołaja Kolady w warszawskim Ateneum z roku 2012) oraz szereg postaci z teatralnych opowieści sprzed ustrojowej transformacji skupiają się właściwie na dwóch rozróżnieniach, które Kalina Zalewska zapisała w tytule swojego artykułu, a który to podział zagadnienie alkoholu i jego (nad)używania ustawia w dwóch (co

ważne – niemal szczelnie zamkniętych) kręgach. Pierwszym z nich jest „pijaństwo”. Rozumiane jako coś, co głęboko przenika polską kulturę, co wynika z niej i jest jej nieusuwalnym składnikiem. Mówiąc najkrócej – nasza kultura nie tyle daje przyzwolenie na pijaństwo, co postrzega je jako niezbędny element w drogocennej mozaice narodowych rytuałów. Pijaństwo to stan wyrażnie karnawałowy, przekonują teksty kultury, i jak każda tego rodzaju rytualno-egzystencjalna sytuacja – wiąże się z przekroczeniem, z odwróceniem, ze spotwornieniem proporcji. Pijaństwo ujęte w taki nawias jest zawsze usprawiedliwione, a jego teatralne przedstawienie odbija zwyczajową prezentację karnawałowych rytuałów, z całą ich grozą, ale też przede wszystkim z energią zabawy „do końca”, do granic norm i społecznych ustaleń, nierzadko do granic człowieczeństwa.

Pijaństwo w teatrze jest straszno-śmieszne, ale zawsze w obrazach tych przeważa gargantuiczna wesołość. Drugi krąg, zebrany przez Zalewską pod hasłem „alkoholizm”, zawiera reprezentacje znacznie rzadziej obecne na scenie. Alkoholicy i alkoholiczki we wspomnianych w artykule przedstawieniach to ludzie funkcjonujący wyłącznie w ramach nałogu ujmowanego jako rodzaj egzystencjalnego modelu: o skrajnym, bo nie realizującym często nic innego poza piciem, charakterze. Tu również mamy do czynienia z rodzajem zamknięcia – alkoholicy i alkoholiczki wegetują na marginesach zdarzeń i oficjalnych narracji, nie mieszczą się w żadnym z systemów, są dojmująco osobni i niepowiązani ze światem nie-alkoholiczek i nie-alkoholików. Co ciekawe, a przy tym też niepokojące – w tym obszarze spektakli (tu na przykład dwa przedstawienia z warszawskiego Teatru Ateneum w reżyserii Bogusława Lindy, wspomniane *Merylin Mongoł*, ale także adaptacja *Tramwaju zwanego pożądaniem* z 2014 roku, z Julią Kijowską jako zmagającą się z uzależnieniem Blanche) sam alkohol, mimo paradoksalnie jawnej obecności i działania, wciąż pozostaje poniekąd przezroczysty. Cierpienie wynikające z choroby traktowane jest bowiem jako ekwiwalent szeroko rozumianego cierpienia egzystencjalnego, sama zaś substancja zdaje się nie mieć wpływu na poziom życiowej udręki, a jedynie odbija ją czy ilustruje.

Oba kręgi tak postrzeganych i przedstawianych „pijaństwa” i „alkoholizmu” mają na ogół charakter ściśle hermetyczny, osobny. Pijaństwo to rytuał, bierzemy w nim udział intencjonalnie i choć bywa obarczony niebezpieczeństwami, w ostatecznym rozrachunku wlicza się je w koszty pozyskania profitów, z poczuciem wspólnotowości i, o ironio, sprawczości na czele. Bo w pijaństwie się jest albo nie, to kwestia decyzji, świadomego działania. A co najważniejsze i wspierające dla rytuału: oba obszary, pijaństwa i tego, co poza nim, nie łączą się i nie przenikają. Podobnie zamkniętą i osobną bańką jest alkoholizm – powtarza nazbyt często za społeczno-kulturowymi przekonaniem teatr. W scenicznych rzeczywistościach alkoholicy i alkoholiczki to często postaci, których tożsamościowe struktury oparte są na rodzaju skłócenia. Z jednej bowiem strony – to ci właśnie bohaterowie i bohaterki zdają się doświadczać rzeczywistości szczerze i bez filtrów ubezpieczających dobrostan. To oni widzą okrucieństwo świata, oni czują ból egzystencji – głęboko i bez rozpraszaczy, którymi dla ludzi zamkniętych w trybikach codzienności bywają rodzina, kariera, społeczny status. Ale z drugiej strony: za ten przywilej szczerzego bycia w „okrutnym świecie” trzeba słono zapłacić. Kto raz zrozumiał otchłań, już się tej wiedzy nie pozbędzie – słyszymy na marginesach teatralnych opowieści o ludziach, którzy czują ból istnienia, ale są wobec niego całkowicie bezbronni i których owa (samo)świadomość spycha gdzieś na kresy społeczeństwa, do osob-

O czym tu gadać, jeśli doświadczenie życia w rodzinach z problemowym używaniem alkoholu jest tak powszechne, a zarazem od lat ignorowane przez system społeczny, przez naszą codzienną rzeczywistość?



Melodramat, reż. Anna Smolar, Teatr Powszechny w Warszawie [2023]

niego miejsca, które ze światem nie-alkoholizmu nie ma absolutnie nic wspólnego. Trochę ich za to wszystko podziwiamy, na pewno bardzo im współczujemy. Ale to przecież nie nasze bajki.

Literacki debiut pisarki, rysowniczk i dziennikarki Małgorzaty Halber wywołał swego czasu niemałe poruszenie. Wydana w 2015 roku powieść *Najgorszy człowiek na świecie* oparta jest, jak przyznaje sama autorka, na osobistych doświadczeniach uzależnienia od alkoholu i procesu trzeźwienia. „Chciałam napisać o uzależnieniach, bo niczego takiego wcześniej nie czytałam. Bardzo mnie drażniło, że czegoś takiego nie ma, a czułam, że ja mogę to napisać”⁵ – powiedziała Halber w rozmowie z Filipem Lechem, wskazując przy tym na ikoniczne i monopolizujące dla kulturowych przedstawień alkoholu teksty Charlesa Bukowskiego, Wieniedikta Jerofiejewa czy Jerzego Pilcha jako te, które używanie alkoholu mitologizują. „Nałóg, tak ja go pamiętam, nie jest upojną, barokową, bohemiczną opowieścią o upadku, w którym można się taplać, nurzać przy pomocy zdań inwersyjnych”⁶ – mówi pisarka, zauważając nagminność romantyzacji picia. Książka Halber bardzo szybko zyskała status bestsellera, ale wraz z rosnącą popularnością powieści piętrzyły się głosy krytyczne. Donośny był zwłaszcza ten, który dyskutował z opisanym w *Najgorszym człowieku...* doświadczeniem uzależnienia. Otóż Krystyna, główna bohaterka powieści, odnosząca sukcesy zawodowe, rozpoznawalna, zadbana, zabezpieczona finansowo młoda kobieta i jej modne zielone baletki nijak mają się do obrazów zamkniętych w bańkach „pijaństwa” czy „alkoholizmu”. A jednak Krystyna identyfikuje się właśnie jako osoba uzależniona od alkoholu. Tymczasem w jej opowieści nie ma nic romantycznego, nic spektakularnego, nic kuriozalnego. Elementów baśniowych brak, jest za to sporo banalnej, zatrważająco bliskiej codzienności.

Po książkę Halber teatr sięgnął dość szybko. Rok po jej wydaniu Anna Smolar wraz z zespołem aktorskim Teatru im. Wojciecha Bogusław-

skiego w Kaliszu zaadaptowała historię Krystyny, skupiając się przede wszystkim na mechanizmach uzależnienia i ich wpływie na funkcjonowanie w wymiarze osobistym, ale przede wszystkim zbiorowym. Reżyserka i zespół – Natasza Aleksandrowitch, Izabela Beń, Dawid Lipiński, Marcin Trzęsowski oraz Izabela Wierzbicka – przepisali powieść Halber na improwizowane mikroopowieści. Scenografka Anna Met ich tłem uczyniła telewizyjne wnętrza o wyraźnie przebrzmiałej, niechlujnej stylistyce, mogące kojarzyć się z popkulturowymi przedstawieniami salek i świetlic, w których spotykają się i terapeutyzują uzależnieni. Główna bohaterka przedstawienia, nosząca imię grającej ją Nataszy Aleksandrowitch (ten metateatralny gest powtarza się w przypadku pozostałych postaci), stanowi tu centrum opowieści o uzależnieniowych mechanizmach: iluzjach i zaprzeczeniach, o wszelkiego rodzaju tożsamościowych rozprośzeniach, o szkodliwych, niebezpiecznych metodach regulacji uczuć. Co najważniejsze w przedstawieniu Smolar: bohaterowie i bohaterki, z tą główną włącznie, na ogół bywają przeciętni, realizujący wszystkie społeczne mediany, wpisujący się w każdą statystykę, każdą średnią. Takie jest też ich picie, nie ma w nim nic efektownego, nic wyróżniającego się. „Siedzisz sobie w tej Charlocie pijesz to Prosecco i wpieprzasz te kanapki z wędzonym łososiem jakie to jest dobre” – mówią, zacierając tę odwieczną granicę między pijaństwem a nie-pijaństwem, powodując, że ci „z problemem” stają się niepokojąco trudni do rozróżnienia od tych, którzy problemu nie mają.

Istotne jest również to, że u Smolar alkohol przestaje być przezroczysty, niewidoczny. Kaliskie przedstawienie wyraźnie pokazuje, jak silne są społeczne tendencje gloryfikowania etanolu, nadawania mu pozytywnych znaczeń i jak silne jest przekonanie o dotkliwej stracie, której doświadcza osoba rezygnująca ze spożywania alkoholu (ironicznie przydługa scena namawiania do wypicia, rozpisująca wszystkie właściwie „argumenty”, którymi próbuje się zwyczajowo przekonać niepijących i niepijące; punktująca zarazem przypadki, w których abstynencja może zostać, na zasadzie wyjątku, uznana). Jasno też



mówi o konsekwencjach (nad)używania substancji psychoaktywnej. U Smolar uzależniony to nie zantropomorfizowany Weltschmerz, lecz cierpiący, chory człowiek. Chory, choć częstokroć funkcjonujący w tak wielowarstwowym i skutecznym zamaskowaniu, że nie-
możliwy do wychwycenia w tłumie. Zwyczajny, jak zwyczajna może być młoda kobieta w zielonych baletkach. Smolar wykonuje ten sam gest, co Buszewicz i Marciniak w *Ciągu*, mianowicie – wyprowadza osobę (nad)używającą z zaklętych, hermetycznych kręgów i wprowadza ją w jej naturalne środowisko. Naszą codzienność. Jej Krystyna, występująca w scenicznym świetle w kształcie zmultiplikowanym i obejmującym wszystkie postaci, w końcu zyskuje widzialność, jej obecność nie jest ograniczona do bycia symbolem w zamkniętej bańce, ale staje się namacalna i istnieje w wyraźnej zależności z innymi ludźmi.

Podczas zapisu na taśmę głowica elektromagnetyczna za pomocą „silnego” pola ustawia domeny magnetyczne, a podczas odczytu wychwytuje zmiany pola spowodowane różnym namagnesowaniem taśmy. Podobnie jest w mózgu: tak tworzą się ścieżki neuronalne, jako rodzaj zapisu. Jest to przydatne w uczeniu się, zapamiętywaniu, ale w przypadku uzależnienia zgubne, bo schematy zachowań uzależnieniowych są dosłownie zapisane w mózgu

– czytamy w materiałach do przedstawienia Doroty Abbe i Kuby Kaprała. Z taśmami i magnetofonami szpulowymi eksperymentował w młodości Leszek Furmanek, aktor, członek Grupy Teatralnej Wikingowie, zmarły w trakcie prac nad spektaklem *Ciąg dalszy*. Przedstawienie dedykowano jego pamięci i pokazano premierowo w poznańskim Teatrze Ósmego Dnia w 2019 roku. Wspólna praca Abbe, Kaprała, Izabelli Nowackiej (odpowiedzialnej za produkcję członkini Fundacji Na Marginesie), Grupy Mixer (kompania scenografów w składzie: Dorota Gaj-Woźniak, Robert Woźniak, Monika Ułańska), zespołu Wikingowie (Leszek Noster, Dariusz Baumann, Michał Kuta i Marek Kwieciński) oraz Piotra Dąbrowskiego, na co dzień aktora Teatru Polskiego w Poznaniu, jest

kolejnym, po przedstawieniu Anny Smolar, rzadkim w polskim teatrze przypadkiem mówienia o alkoholu i uzależnieniu poza skostniałymi mitologiami normalizującymi picie, romantyzującymi uzależnienie i jednocześnie spychającymi osoby chore z pola widzenia, zastępując ich realną obecność fałszującą metaforą. Poetycki tekst Kaprała, powstały na bazie osobistych doświadczeń aktorów zespołu Wikingowie, odnosi się przede wszystkim do (przejmująco tu zobrazowanych) mechanizmów uzależnienia i współuzależnienia, a także pozornej wyrazistości i stałości granicy pomiędzy używaniem a nałogiem. Kameralna, zatopiona w ciemności opowieść, której napięcie oddaje również znakomicie pomyślany sceniczny ruch, bardzo klarownie pokazuje, jak intensywnie jest uwikłanie w uzależnieniowe schematy, jak mocno tkwią w nich osoby z problemem alkoholowym, ale też jak bardzo zasklepieni są w tych strukturach ich bliscy, rodzina, przyjaciele. Biografie remiksowane na szpulowych magnetofonach jak echo odbijają tę samą opowieść: różną w detalach, ale boleśnie identyczną w swoim sednie.

Współuzależnienie jako stan permanentnego cierpienia, infekujący, porażający okrucieństwem otoczenie osoby uzależnionej i reprodukujący piekło alkoholizmu poza osoby pijące, to temat wiodący *Melodramatu*, wielokrotnie nagradzanego przedstawienia Anny Smolar w Teatrze Powszechnym w Warszawie (2023). *Melodramat*, zrealizowany osiem lat po *Najgorszym człowieku...*, inspirowany *Pętlą* Marka Hłaski i filmową adaptacją opowiadania w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa, nie jest, wbrew wszystkim znakom, przedstawieniem o picciu, ale o potwornym ciężarze, który przygniata osobę pijącą, ale też unieruchamia jej najbliższych. Ów ciężar jest dla opowieści zapisanej w *Melodramacie* pierwotny i nadrzędny, jego scenicznym równoważnikiem jest scenograficzny pomysł Anny Met – wbudowany w głębię sceny monumentalny głąz, może nawet fragment skalnej ściany. W przedstawieniu Smolar ów ciężar nosić będą pary (Karolina Adamczyk, Michał Czachor, Anna Ilczuk, Andrzej Kłak, Karolina Kraczkowska i Julian Świeżewski), na które rozdzielony zostanie toksyczny związek z literackiego oryginału:

relacja pijącego Kuby i „dobrej” Krystyny. Ten gest zmultiplikowania zdewastowanej alkoholizmem „miłości” (wynikający poniekąd z intencji analogicznych do tych z *Najgorszego człowieka...*) to nie jedyne przesunięcie względem opowiadania i jego filmowej adaptacji. Najistotniejsza jest zamiana pierwotnej hierarchii: bierna, niemal przezroczysta Krystyna u Smolar zyskuje pełnię obecności. Dzieje się tak, choć proces upodmiotowienia bohaterki napotyka na utwardzony kulturowo opór z każdej właściwej strony.

„Tak, ona taka właśnie jest. Ona tutaj przychodzi, żeby go uratować. To jest cel jej życia. To on tutaj cierpi, on jest tu wrażliwy, on ma dylematy, egzystencjalne problemy, a ona, no nie ma...” – słyszymy w pierwszych fragmentach przedstawienia, które w swojej szkatułkowej konstrukcji miesza fabułę opowiadania z fantazją na temat filmowego adaptowania go. Dla Krystyny zdaje się nie istnieć inna rola poza bezwolną opiekunką, milczącą i lunatycznie wręcz poruszającą się wyłącznie po trajektorii ścieżek uzależnionego Kuby. Krystyna jest zawsze drugoplanowa, ale zarazem to wyłącznie na niej ciąży odpowiedzialność za losy nieprzewidywalnego w swojej chorobie mężczyzny.

Tytułowe hasło odbija się w szeregu scenicznych ruchów – w przebrzmiałej melancholii sceny otwierającej przedstawienie, w przestylizowanych kostiumach Anny Met, w patetycznej, ilustrującej zwietrzałość „melodramatycznych” pozycji choreografii Karoliny Krackowskiej – komunikując jednoznacznie, że historia Krystyny i Kuby, bez względu na różnice w biograficznych detalach (obrazowanych przez wielość i różnorodność scenicznych duetów, związków rodzicielskich i romantycznych), że ów „melodramat” ma zawsze ten sam, nieznosnie przewidywalny bieg, złożony z tych samych gestów, słów, zapewnień, rozczarowań i niedotrzymanych obietnic. W wielu momentach przedstawienia ogarnia nas poczucie zmęczenia, wyczerpania powtarzalnością kolejnych układów i konfrontacji. Innego scenariusza nie będzie – mówi reżyserka, która swoją adaptację opowiadania i filmu przetyka poezją Natalii Fiedorczuk, ostentacyjnie ckliwą i błyskotliwie demaskującą kulturowe przekonania. Wyprana z fałszywej mitologii, z kłamliwej metafizyki pica opowieść finalizuje się poruszającym monologiem Krystyny granej przez Annę Ilczuk. Dźwigająca kamień bohaterka wypowiada przy landlordce (Karolina Adamczyk) wszystkie swoje lęki, wszystkie obawy związane z życiem „po Kubie”. Te wręcz dziecięce chwilami strachy, pobrzmiewające brakiem poczucia podstawowego bezpieczeństwa i niewiarą we własną sprawczość, składają się na pierwszą bodaj w przedstawieniu rozmowę, która w końcu upodmiotawia Krystynę, daje jej pełnię samodzielnego istnienia, zwraca decyzyjność. Ten kamień można zostawić, tak po prostu i bez nadawania znaczeń – zdaje się mówić w finale *Melodramatu* reżyserka.

Ich ciała są twarde, napięte, sztywne, nieruchliwe. Zamarły dawno temu w pozycji obronnej. Emocje nie były dobrym sprzymierzeńcem, więc próbowali je wyłączyć. One też zastygły i stwardniały. Tylko głowa pracuje w nadmiarze, jakby rekompensowała całą resztę. Natłok myśli i w głowie „na wszelki wypadek” gotowy scenariusz na każde wydarzenie. Stale trzeba być czujnym, nikomu nie można ufać. Na wszelki wypadek nie należy się z niczego cieszyć, bo radość osłabia czujność. Poza tym „jak tylko się ucieszę, to zaraz coś się stanie”. Kary i nagrody w ich domach nie zależały od tego, co robili, ale były zależne jedynie od humoru rodziców. W związku z tym żyli w permanentnym poczuciu nieadekwatności i braku wpływu. „Nieważne, co zrobię, i tak nigdy nie wiadomo, jak zareagują”. Rośnie pragnienie kontrolowania wszystkiego, tak na wszelki wypadek. Żeby w końcu coś zależało ode mnie⁷.

Oliwia Ziębińska, terapeutka uzależnień i graficzka przez lata związana zawodowo ze środowiskiem teatralnym, jest prekursorką publikowania w social mediach treści poświęconych uzależnieniu od substancji psychoaktywnych, współuzależnieniu i (tak zwanemu) syndromowi Dorosłych Dzieci Alkoholików, rozumianemu (w uproszczeniu) jako zespół cech charakteryzujących osoby wychowane w rodzinach dysfunkcyjnych, w których podłożem dysfunkcji było uzależnienie bliskich. Zwięzła sugestywna charakterystyka osób DDA, którą znajdujemy w materiałach publikowanych przez Ziębińską, mogłaby być pierwszą charakterystyką Montany, Perełki i Lucky, postaci z trzech performatywnych miniatur, które składają się na przedstawienie *O czym tu gadać, jeśli nie ma o czym mówić* Komuny Warszawa z 2022 roku. Łukasz Horbów, Karolina Pawelczyk i Bożna Wydrowska, tworzący na co dzień w obszarze sztuk wizualnych, zdecydowali się przemówić na temat, który właściwie nie istnieje w polskim teatrze. Bagatelizacja tematu i nagminne rozmiękczenie go zaznaczone są ironicznie już na poziomie samego tytułu przedstawienia. O czym tu gadać, jeśli doświadczenie życia w rodzinach z problemowym używaniem alkoholu jest tak powszechne, a zarazem od lat ignorowane przez system społeczny, przez naszą codzienną rzeczywistość? – pyta trójka dorosłych dzieci osób uzależnionych, zaczynając swoją narrację od gestu poczęstowania publiczności „browarkiem”. Działania, które budzi lekkie tylko zdziwienie, bardziej uśmiech, jak w reakcji na znany, ale wciąż niezły dowcip. Alkohol w przestrzeni publicznej i w zbiorowej sytuacji nikogo nie dziwi, opowieść o jego fałszywej bezznaczeniowości – już tak.

W przedstawieniu Komuny Warszawa każda z trzech historii, każda z performatywnych sytuacji uruchomionych przez narratora/narratorkę sumuje inne doświadczenia, inną relację z używką, inne miejsce na linii trzeźwość – nietrzeźwość. Ale pod wierzchnią warstwą tych odmienności tętni jednak wspólna opowieść – pełna niezidentyfikowanego napięcia, samotności, nieadekwatności. Obserwując każdą z ukazujących się na scenie postaci, dostrzegamy, jak wiele trudności i cierpienia zawierają te opowieści, ale też – jak wiele trudności i cierpienia, ale także wstydu, niezręczności i gniewu otacza opowieść o opowieści. Dlatego performatywny spektakl Komuny Warszawa traktować można jako rodzaj pierwszego kroku, sytuację pierwszego ujawnienia, kiedy to dopiero próbowane są języki zdolne do wyrażenia określonych doświadczeń. To kameralne, zaskakująco surowe (w kontekście prac każdej z tworzących performans osób) przedstawienie jest, podobnie jak tytuły Marciniak, Smolar czy Abbe, próbą uobecnienia tych, którzy i które nie otrzymują prawa do samostanowienia w opowieści, którzy i które mogą zaistnieć jedynie w obrębie tych samych od zawsze ról, nużąco milczących, zbudowanych z wyświechtanego i bardzo ograniczonego repertuaru gestów. Horbów, Pawelczyk i Wydrowska przeciwstawiają się niewidoczności doświadczenia DDA, ale przede wszystkim nie zgadzają się na ograniczenie tego doświadczenia do jednego tylko zestawu egzystencjalnych scenariuszy.

W skażonych uzależnieniem systemach rodzinnych zawsze mamy do czynienia ze szczególnego rodzaju nadmiarowością. Zwłaszcza (i poniekąd paradoksalnie) jeśli dotyczy ona braku. To poczucie, bardzo trudne do rozpisania na nazwane, zdefiniowane składniki, ale jednocześnie niebywale silne, jest pierwszym, uderzająco mocnym wrażeniem spotkania z rodziną Tyrone’ów. Przedstawienie *Pewnego długiego dnia* Luka Percevala w Starym Teatrze w Krakowie (2023), adaptacja wybitnego dramatu Eugene’a O’Neilla *Long Day’s Journey into Night* (adaptujący dramat scenariusz reżysera przetłumaczyła Karolina Bikont),

to opowieść o skażonym systemie rodzinnym, w którym poza uzależnieniem i współuzależnieniem nie ma właściwie już nic. Może jakieś resztki, rozmazane powidoki, które trudno zebrać w konkretne kształty, a które lawirują w zatapiającej rodzinę mglistej poświacie. Tę specyficzną bezkształtność rodziny, jej rozproszenie, rozmycie i niedopowiedzenie oddaje na poziomie scenograficznym (Philip Bußmann) pomysł z ekranem. Potężna, kojarząca się jednoznacznie z kinem płaszczyzna przysłania niemal całą głębię sceny, zostawiając niewielki przesmyk tuż przy scenicznych deskach. Przez cały czas trwania przedstawienia ekran pozostanie pusty, a jego wewnętrzne, delikatne podświetlenie (za znakomitą reżyserię światła w przedstawieniu odpowiada Mark Van Denesse) zamknie sceniczną przestrzeń i działające w niej postaci w oniryczno-niepokojącej, mglistej poświacie. Prócz pustego ekranu domostwo Tyrone'ów znaczyć tu będzie jeszcze stary, nieco zdezelowany fotel. Tylko jeden, choć rodzina liczy cztery osoby.

Uparta pustka ekranu i pojedynczość stałego miejsca bardzo szybko nabierają znaczeń. Pierwsze fragmenty przedstawienia informują, że oto jesteśmy w letniej posiadłości dość zamożnej i znanej rodziny. Aktor James Tyrone (Roman Gancarczyk) spędza w niej czas z żoną Mary (Małgorzata Zawadzka), z synami Edmundem (Mikołaj Kubacki) i Jamiem (Łukasz Stawarczyk), towarzyszy im służąca Cathleen (Paulina Kondrak). Pierwsze, banalne w gruncie rzeczy rodzinne rozmowy jasno pokazują pewien komunikacyjno-relacyjny schemat, który realizowany będzie tu niezmiennie do samego końca „długiego dnia”, a polega na nieustannej rotacji tych samych, blahych, ale wypowiedzianych z bierno-agresywną intencją treści (James i synowie), z upiornie przerysowanym, wzmocnionym niepokojącym gestem i przerywanym nieregularnie słowotokiem (Mary). W zderzeniu z tą rodzinną sytuacją niewiele jeszcze rozumiemy, ale pewni jesteśmy jednego – tu nie ma domu. Jasna pustka sceny oddana naszej wyobraźni zapełni się wieloma kształtami, jednak domu wśród nich nie będzie. Zastąpi go przeraźliwie pojedyncze miejsce, które wymiennie zajmować będą domownicy, służące do wygrywania rodzinnych ról, nieprzewidywalnie ruchomych, opozycyjnych względem siebie, a przede wszystkim niebywale destrukcyjnych.

Pewnego długiego dnia to jedno z niewielu przedstawień w polskim teatrze ostatnich lat, które bardzo wyraźnie określa się jako opowieść, w której uzależnienie od substancji psychoaktywnej (głównie od alkoholu, ale też i od narkotyków – matka okazuje się morfinistką) stanowi najważniejszy temat. „Żyjemy w czasach, kiedy uzależnienie nie tylko stało się olbrzymim problemem, ale kiedy się je poniekąd stwarza” – zauważył reżyser w rozmowie z Romanem Pawłowskim⁸, wskazując przy tym bardzo wyraźnie na niebezpieczny, niszczyielski wymiar używki, która traktowana jest powszechnie jako substancja regulująca nastrój, korzystna dla psychofizycznego dobrostanu. Śledząc „długi dzień” Tyrone'ów, z powtarzalnej płątaniny mało istotnych frazesów wysupłujemy opisy tragicznych, traumatycznych zdarzeń, które naznaczyły losy rodziny. Śmierć, choroby, samotność, nieumiejętność zarządzania finansami. Ich tragizm i konstytuujące dla tożsamości całej rodziny i jej pojedynczych członków znaczenie nie są tu podważane w żaden sposób. Jednak lata nałogowego używania alkoholu i innych substancji spowodowały, o czym przedstawienie mówi wyraźnie, że używka stała się właściwie pierwotna względem wszystkiego i wszystkiego. W efekcie jedynym autentycznym i pełnym doświadczeniem rodziny jest obsesja zażywania oraz kompulsja stosowania oferowanych przez nałóg mechanizmów. Tragiczne zdarzenia, o których mówią James i reszta, zdają się być niejako obok biografii Tyrone'ów.

Rodzina nie wspomina przeszłości i związanych z nią emocji, lecz próbuje pokracznie te wspomnienia odegrać, kamuflując desperacko swoją faktyczną w nich nieobecność. Absencję spowodowaną notorycznym uciekaniem w sztuczną i chwilową ulgę, w „chemiczne” zapomnienie. Biały, ewokujący mgliste światło ekran i pojedynczy zdezelowany fotel ustanawiają upiorną scenę, na której rodzina odprawia swoje fałszywe rytuały pogrzebowe, na której zaprzecza swojej osobności, nieumiejętności bycia z innymi, ze sobą, ze swoim doświadczeniem i emocjami. Co bardzo ważne – ta dosadność sensów rozpisana jest u Percevala także na niezwykle sugestywne, niestroniące od naturalistycznych środków aktorstwo. Najmocniejszym przykładem tej metody jest z pewnością scena wieczornego picia, rytuał z udziałem Jamesa i jego syna Edmunda. Moment – jeden z setek mu bliźniaczych, jak się domyślamy – kiedy obaj mężczyźni powoli odcinają swoją świadomość alkoholem. Wstrząsająca jest chwila, kiedy widzimy bełkoczące, niemal wyabstrahowane z tożsamości ciała. Jest w ich kondycji coś szokująco poczwarnego i emanującego swoistą niewdzięcznością – bohaterowie zdają się być w tym momencie symbolem absolutnego regresu, odejścia od człowieczeństwa, odrzucenia go na rzecz tego wszystkiego, co jest zaprzeczeniem ludzkiego potencjału.

Pewnego długiego dnia Percevala i *Melodramat* Smolar to przedstawienia, które wielokrotnie ze sobą zestawiano pod hasłami „uzależnienie” czy „alkohol”. Spośród wielości znaczeń, które spajają te dwa spektakle – w wielu aspektach przecież odległe – jedno zagadnienie wydaje się nadzwyczaj mocne i warte podkreślenia: problem ofiary. Rozumianej w najbardziej podstawowy, literalny sposób – jako poświęcenie kogoś/czegoś na rzecz kogoś/czegoś innego, jako wyrzeczenie się tego, co cenne, w zamian za coś innego. U Percevala tą ofiarą jest Edmund, syn i brat. Dziecko, najbliższa osoba. Poświęcona, złożona na ołtarzu nałogu, ale też i współuzależnienia. Koziół ofiarny i wykonawca jednej z ról w dysfunkcyjnej rodzinie, której celem jest dojście do końca. U Smolar kwestia ofiary także wybrzmiewa niebywale mocno i w opozycji do literackiego oryginału. U Hłaski i w filmowej adaptacji Hasa ewidentną ofiarą był Kuba, wiecznie cierpiący, bez nadziei na ulgę. W przedstawieniu warszawskiego Powszechnego to Kuba jest tym, który ofiary wskazuje. Pijackim, przypadkowym, wynikającym z choroby, ale też skrajnie egoistycznym gestem. Pozbawionym wszystkich uśmiechniętych konotacji, które tak desperacko przypisujemy piciu. Bo te kilka wspomnianych tu przedstawień bez ogródek mówi, o czym alkohol i jego spożywanie jest – o potrzebie wyregulowania emocji najszybszym i najłatwiejszym sposobem, o samotności i o wstydzie. O fałszywych przekonaniach, o nieprawdziwych, antywspółnotowych mitach. O wielkim braku, którego dotkliwość zmusza do chwycenia za to, co najbliższe i pod ręką, co wyuczone (niemal organiczne) przez społeczeństwo i kulturę. I o wielu innych składnikach, wśród których elementów baśniowych prawdopodobnie nigdy nie znajdziemy. ■

1 ■ *Ciąg w Teatrze Wybrzeże. Mówią: Ewelina Marciniak i Michał Buszewicz*, „Pomorze Kultury”, 15.05.2014; źródło: https://www.youtube.com/watch?v=a743GZMwQLE&ab_channel=PomorzeKultury, dostęp: 5.09.2024.

2 ■ Tamże.

3 ■ *Jak i ile pijemy? WHO alarmuje*, www.stopuzalezniom.pl, 6.02.2019; źródło: <https://stopuzalezniom.pl/statystyki-spozycia-alkoholu/>, dostęp: 10.09.2024.

4 ■ K. Zalewska, *Pijacy i alkoholicy – obyczaj i uzależnienie*, „Raptularz e-teatru”, 28.07.2023; źródło: <https://raptularz.e-teatr.pl/pijacy-i-alkoholicy-obyczaj-i-uzaleznienie>, dostęp: 10.09.2024.

5 ■ Halber: „Chciałabym się gdzieś schronić, ale się nie da” [wywiad], [z M. Halber rozmawia F. Lech], „Culture.pl”, 3.06.2015; źródło: <https://culture.pl/pl/artykul/halber-chcialabym-sie-gdzies-schronic-ale-sie-nie-da-wywiad>, dostęp: 15.09.2024.

6 ■ Tamże.

7 ■ O. Ziębińska, *DDA – dorosłe dzieci*, „Regulacja Odbiornika”, 1.06.2023; źródło: <https://regulacja-odbiornika.blogspot.com/2023/06/dda-dorose-dzieci.html>, dostęp: 24.08.2024.

8 ■ Rozmowa Łuka Percevala z Romanem Pawłowskim; źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=DwPeOq6e7kA>, dostęp: 10.09.2024.