

ZUZANNA BERENDT

TU MIESZKA STRACH

Nowy Teatr w Warszawie
Howard Philips Lovecraft

ZEW CTHULHU

reżyseria: Michał Borczuch,
scenariusz, dramaturgia:
Tomasz Śpiewak,
scenografia, kostiumy: Dorota Nawrot,
muzyka: Bartosz Dziadosz Pleq,
reżyseria świateł:
Jacqueline Sobiszewski,
premiera: 24 marca 2017

Jednym z elementów scenografii zaprojektowanej przez Dorotę Nawrot jest pomnik Howarda Philipsa Lovecrafta – ustawione na cokole popiersie, opatrzone podpisem zawierającym nazwisko i daty roczne narodzin i śmierci pisarza. Rzeźba jest pospolita, przywodzi na myśl setki innych podobizn pisarzy, ustawianych na skwerach lub w budynkach szkół i uniwersytetów, a namazane na cokole żółtym sprayem słowo „cthulhu” świadczy o tym, że prawdopodobnie nie jest to pomnik otaczany szczególną czcią i dbałością. Poszukując w internecie fotografii Providence, rodzinnego miasta Lovecrafta, natrafiłam na crowdfundingową zbiórkę pieniędzy na budowę pomnika pisarza w samym centrum miasta, w miejscu, gdzie zlewają się dwie przepływające przez nie rzeki. Projekt rzeźby przedstawia sylwetkę Lovecrafta trzymającego w prawej dłoni książkę, z której złowieszco wylania się macka ośmiornicy, a w lewej lunetę. Pisarz spogląda w dal, a u jego stóp siedzą trzy koty. „Programy” reprezentowane przez pomniki różnią się już na pierwszy rzut oka. Fani twórczości Lovecrafta deklarują chęć zaznaczenia jego związku z Providence i dania wyrażenia zarówno jego fantazji, która pozwoliła mu stworzyć wspaniałe i potworne uniwersum, jak i pasji astronoma. Popiersie, które pojawia się w *Zewie*



Cthulhu Michała Borczucha, przywołujące na myśl kanoniczne przedstawienia pisarzy zajmujących stałe miejsce w historii literatury, poświadcza, że reżyser wybrał Lovecrafta na patrona współczesnej rzeczywistości, tylko pozornie mającej niewiele wspólnego z wizjami amerykańskiego pisarza *fantasy*.

Światy projektowane przez Lovecrafta składają się z dwóch sfer: zewnętrznej – znajomej i oswojonej oraz wewnętrznej – mrocznej i niebezpiecznej. Kiedy na powierzchni skorupy pojawiają się pęknięcia i to, co pozostawało dotychczas ukryte, przenika na zewnątrz, wśród ludzi pojawia się strach. Borczuch traktuje pisarza jako katastroficznego proroka, głoszącego wizję nieuchronnej zagłady świata ludzi, a jednocześnie – podążając za lekturą prozy Lovecrafta, którą zaproponował Michel Houellebecq – człowieka głęboko przesiąkniętego strachem. W scenie, w której Małgorzata Hajewska-Krzysztofik w roli Lovecrafta wygłasza namiętny monolog na temat upragnionego powrotu do rodzinnego miasta, w uporczywym powtarzaniu jego nazwy da się usłyszeć już nie tyle tęsknotę za „Providence, Providence”, ile po prostu za „prowincją, prowincją...”, z jej homogeniczną strukturą etniczną, zhierarchizowaną społecznością i doskonale znaną topografią, w której próżno szukać niebezpiecznych

zaułków. Z prozy Lovecrafta wylania się jego ksenofobia i strach przed tym, że mógłby być zmuszony do życia obok przedstawicieli innych ras. Według Houellebecqa, źródłem literackich wizji autora sagi o *Cthulhu* jest właśnie strach, dla którego pożywkę stanowił przymus konfrontacji z obcym.

Scenografia w bardzo subtelny sposób wprowadza do spektaklu napięcie i niepokój oraz kształtuje ich natężenie. Nawrot wykreowała dramaturgię przeszczerzenia poprzez umiejętną grę pomiędzy wielką, pustą, otwartą częścią sceny, a umieszczonym z boku, otoczonym ruchomymi zasłonami w odcieniach zieleni i błękitu, niewielkim „udomowionym” obszarem, na którym gromadzą się aktorzy. Postać pojawiająca się w prawie pustej części sceny, wydaje się osamotniona i wystawiona na niebezpieczeństwo. Wrażenie to potęguje rozszerzenie terenu gry o plac i parking przed teatrem, na który wybiegają w czasie spektaklu Piotr Polak i Bartosz Gelner. Widzowie śledzą ich ruchy dzięki transmitowanemu obrazowi i choć filmowane miejsca są znajome, to niepokój budzi brak ludzi, wrażenie, że miasto jest opuszczone, a ostatni przedstawiciele ludzkiego gatunku będą musieli samotnie walczyć o przetrwanie. Jest to niepokój rodem z gier komputerowych (opowiadania Lovecrafta posłużyły zresztą za kanwę dla kilku gier RPG),

w których gracze czerpią przyjemność z przebywania w rzeczywistości grożącej niebezpieczeństwem, a jednocześnie są świadomi jej wirtualnego charakteru. W *Zewie Cthulhu* gra toczy się między teatralną fikcją a czysto użytecznym otoczeniem teatru.

Borczych i dramaturg Tomasz Śpiewak do stworzenia scenariusza wykorzystali pięć opowiadań Lovecrafta, większość z nich stanowiła jednak jedynie inspirację dla działań aktorów. Najwierniejsza literackiemu oryginałowi była scena oparta na *Kolorze z innego wszechświata*, historii rodziny Gardnerów, farmerów mieszkających na uboczu. Na ich polu pojawił się promieniujący dziwnym światłem meteoryt, co rozpoczęło serię tajemniczych, nadprzyrodzonych zjawisk, przyrodniczych anomalii i zaginięć kolejnych członków rodziny. Grający Gardnerów aktorzy: Marta Ojrzyńska, Krzysztof Zarzecki, Piotr Polak, Dominika Biernat i Bartosz Gelnert są ubrani w stroje kojarzące się z ludowością, wykonane z jasnych materiałów przypominających wełnę i len, ozdobione haftem. Celowa naiwność takiego przedstawienia „pocziwych wieśniaków” została spotęgowana przez użycie makiet domu i górzystego krajobrazu jako scenerii dla fantastycznej opowieści. Makiety ustawione były niedaleko widowni w ten sposób, że publiczność mogła śledzić działania aktorów posługujących się latarkami, maszynami wytwarzającymi dym i kamerami, z których obraz był projektowany na płaskie powierzchnie scenografii.

Paradoksalnie, Borczech inscenizując opowiadanie Lovecrafta zgodnie z zapisaną w nim wizją, a przy tym odsłaniając przed widzami całe techniczne zaplecze potrzebne do przygotowania tej sceny, pozbawił je możliwości wywołania strachu. Gdzie indziej szuka potencjału tej literatury, widząc w niej instrument do diagnozowania współczesności. Ogniskową jest sama osoba Lovecrafta: spłot współczesny mu rzeczywistości, percypowanej jako niebezpieczna i skalana, i stwarzanego przez niego uniwersum, zasiedlonego przez przedwieczne bóstwa i potwory,

czyhające na ludzi i wpływające na ich życie.

W programie spektaklu na samym początku umieszczono zdjęcia liderki francuskiego Frontu Narodowego Marine Le Pen, figury woskowej Donalda Trumpa, okładkę brytyjskiego dziennika ogłaszającego informację o Brexicie i rozbitego samochodu premier Beaty Szydło. W samym spektaklu pojawia się prowadzona w dowcipnym tonie scena, w której Jadwiga Staniszkis (Monika Niemczyk) tłumaczy się i jednocześnie wycofuje z dawnej sympatii do Jarosława Kaczyńskiego, zarówno na planie relacji prywatnych, jak przekonań politycznych. W *Zew Cthulhu* wpisana jest konkretna diagnoza polityczna, która łączy spektakl ze wcześniejszą *Apokalipsą*, również zrealizowaną w Nowym Teatrze, a mianowicie temat nasilania się tendencji nacjonalistycznych w społeczeństwach i polityce państw europejskich oraz destabilizacji sytuacji międzynarodowej. Borczech zderzył w *Apokalipsie* postaci Oriany Fallaci i Piera Paola Pasoliniego, reprezentującymi przeciwstawne poglądy między innymi wobec imigrantów z Bliskiego Wschodu i Afryki. Lovecraft z pewnością byłby bliższy światopoglądowo Fallaci niż Pasoliniemu, choć z wypowiedzi włoskiej dziennikarki Tomasz Śpiewak, autor scenariusza, wydestylował przede wszystkim obawę o zniszczenie „europejskich wartości” i kultury, a w prozie amerykańskiego pisarza można odnaleźć przede wszystkim niemal fizjologiczny wstręt do przedstawicieli ras innych niż biała. Na planie politycznym *Zew Cthulhu* traktuje przede wszystkim o rządzącej współczesną Europą ekonomii strachu. Lęk przed obcymi – migrantami – sprzyja kształtowaniu się postaw nacjonalistycznych i separatystycznych, które znajdują odzwierciedlenie na scenie politycznej. Prawicowi politycy sprawnie wykorzystują ujawniające się społeczne lęki, budują poparcie przy wykorzystaniu populistycznych haseł i deklaracji. Rządy polegające na wyznaczaniu kategorii obywateli, których prawa mogą być akceptowane, a życie i dobra chronione,

prowadzi do powstania grup zagrożonych, narażonych na niebezpieczeństwo, którym pozostaje jedynie życie w niepewności i strachu. Scenariusz polityczny, który jest obecnie realizowany także w Polsce. Borczech zestawia, a przez to porównuje, z katastroficznymi wizjami Lovecrafta, w których „przedwieczne zło” ma zdolność nieskończonego odradzania się.

Zew Cthulhu wchodzi też w relację z *Wszystko o mojej matce*, spektaklem wyreżyserowanym przez Borczucha w krakowskiej Łaźni Nowej w 2016 roku. Zamiast matki pojawia się tutaj figura ojca. W końcowej scenie spektaklu Piotr Polak i Krzysztof Zarzecki „rozmawiają” ze swoimi synami, wypowiadając jednocześnie swoje pytania i ich odpowiedzi. Każdy robi to w zupełnie inny sposób. Polak siada na krześle, naprzeciw niego ustawia drugie, na którym „sada” wyobrażone dziecko. Zadając pytania, głównie dotyczące przyszłości i planów syna, siedzi na swoim krześle. Kiedy udziela odpowiedzi w imieniu dziecka, przesiada się, po czym wraca na swoje miejsce, by zadać kolejne pytanie. Impet, z jakim Polak wskakuje na krzesło swojego syna, powoduje, że odsuwa się ono coraz dalej od krzesła, które zajmuje on jako ojciec. Wielokrotnie zadawanie pytań i powracanie na miejsce dziecka, by na nie odpowiedzieć, powodują, że dystans między „miejscem ojca”, a „miejscem syna” coraz bardziej się powiększa. Polak swój dwugłosowy monolog ukształtował przede wszystkim w oparciu o zmieniające się relacje przestrzenne między sobą-ojcem, a wyobrażonym synem, przez co wyraźnie odseparował od siebie te postaci. W kreacji Zarzeckiego zaciera się granica między głosem ojca a głosem syna. Początkowo dzięki intonacji da się rozróżnić kwestie wypowiediane przez każdego z nich, ale z czasem dziecko jest przez Zarzeckiego coraz bardziej uwewnętrzniane, następuje niemal całkowite stopienie obu głosów. Mimo tego, na końcu rozmowy pojawia się informacja, że ojciec musi wrócić na planetę, z której pochodzi, a więc opuścić swojego syna. W *Zewie Cthulhu* Borczech przede wszystkim

lokalizuje miejsca, z których przychodzi strach i w których mieszka, a relacje między dziećmi i rodzicami nie są w spektaklu strefami bezpieczeństwa, które także ulegają skażeniu strachem. Więzy, które potencjalnie mogłyby stanowić mikropoziom, z jakiego rozpoczyna się pozytywny proces przemiany zdegenerowanego świata, są naznaczone lękiem przed śmiercią i utratą.

Szczególnie interesująca jest relacja między córką (Dominika Biernat) a ojcem (Jacek Poniedziałek). Poniedziałek wypowiada pierwsze słowa w spektaklu, mówi do Biernat: „Nie całuj mnie w usta, jestem twoim tatą”. Biernat gra w tej scenie małą dziewczynkę, która boi się potworów i chce, żeby tata ją przed nimi obronił, na scenie widzimy jednak parę aktorów, którzy mogliby grać parę kochanków. Próby pocałowania ojca w usta dodatkowo budują erotyczny podtekst sceny, który zostaje rozbity przez następną scenę pomiędzy Poniedziałkiem i Biernat, czyli scenę rozmowy dorosłej córki i homoseksualnego ojca, w której oboje opowiadają o doświadczeniu seksu analnego. Rozmowa uderza bezpośrednio w poruszanie intymnych tematów i bliskością, jaka istnieje w relacji ojca z córką poza porządkiem relacji rodzinnych o charakterze patriarchalnym i heteronormatywnym. Więzy między dzieckiem a rodzicem, która w końcowych scenach Zarzeckiego i Polaka wydaje się wątła, tutaj jest mocna. Zbudowanie jej na wspólnym dla córki i ojca doświadczeniu seksu analnego jest przekroczeniem homofobicznego wstrętu, a jako gest odrzucenia tradycyjnego modelu rodziny, afirmowanego przez władzę, ma również charakter polityczny. Ta scena, mimo intymnego i prywatnego charakteru, zwraca się ku temu, co publiczne, a więc artykułowanym w spektaklu i stworzonym do niego programie przejawom rosnącej władzy politycznej prawicy. ■