

Magda Hasiuk: *Wszystko o swojej matce*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2007 nr 79–80 (czerwiec-sierpień), s. 128–129.

Odejście matki domaga się reakcji. W przypadku wielu artystów, sztuka pomaga wypowiedzieć takie doświadczenia. Paul Cézanne malował w dniu, kiedy zmarła jego matka. Swoje doznania obecności przy śmierci matki Tadeusz Różewicz zapisał w tomie *Matka odchodź*. Odpowiedzią Pedra Almodóvara na podobną sytuację był pełen ciepła film. Sztuka nie chroni przed poruszeniem i bólem, ale pozwala zintegrować ostateczne doświadczenia i inaczej spojrzeć na życie.

Gdy matka Iben Nagel Rasmussen, Ester Nagel, w 2003 roku w wieku osiemdziesięciu pięciu lat przeniosła się do domu opieki społecznej, cierpiąc na demencję starczą, aktorka zdecydowała się zrealizować przedstawienie. Spektakl o historii życia matki powstał kilka lat później, już po jej śmierci w 2005 roku.

*Księgę Estery* z tekstem i w reżyserii Iben Nagel Rasmussen, z udziałem Uty Motz, charakteryzuje asceza i rygor. To one chronią intymne przedstawienie przed sentymentalizmem i pozwalają dostrzec w osobistej historii uniwersalny wymiar. *Księga Estery* to także spektakl o matce w ogóle, ale przede wszystkim o życiu, które upływa; o jego przemianach i stałości, o sile pamięci i ulotnym pięknie codziennych doświadczeń, zmieniających się ludzi, ich stanów, sytuacji i pejzaży. Chociaż śmierć ukazana została jako kres, w tak ukształtowanym temacie nie było jednak nic przytłaczającego ani groźnego. Przedstawienie o ludzkiej bezbronności wobec tego, co nieuchronne – paradoksalnie – wzmacniało, pobudzało i podnosiło na duchu. Przynosiło wiarę w człowieka i objawiało ogromną siłę samego życia.

Kiedy widzowie wchodzili do sali, scena była pusta. Centralny punkt scenografii stanowiła biała zastawka, parawan, w kształcie połowy sześciokąta foremnego. W jego dwóch krańcowych rogach ustawione zostały: biurko z krzesłem – przodem do widowni oraz krzesło – tyłem do niej. To między tymi dwoma biegunami – życiem i śmiercią, młodością i starością, działaniem i wspomnieniem (Hugin i Munin, myśl i pamięć, to kruki towarzyszące bogu Odynowi) rozegrała się cała historia.

Światło gasło. Przy dźwiękach akordeonu, jakby marszowych, żałobnych, a jednocześnie finezyjnych, na centralnej części zastawki, jak na kinowym ekranie, wyświetlony został pierwszy barwny fragment filmowy – migawki z drogi konduktu żałobnego, ukazane z różnych punktów widzenia i perspektyw. Ten pogrzeb był szczególny, jakby niedzisiejszy. Miał w sobie coś ze starych wiejskich pogrzebów. Wśród pustych pól we mgle i bezlistnych drzew, na wąskiej drodze szóstka osób, mężczyźni i kobieta dźwigali trumnę. Jej biel kontrastowała z barwami późnej

jesieni albo wczesnej wiosny. Za trumną w niewielkim kondukcie szło kilka osób, wśród nich córka zmarłej w towarzystwie muzyków. Z boku konduktu dwóch kilkunastoletnich chłopców niosło drewniane podstawki potrzebne wówczas, gdy niosący trumnę chcieli się zmienić miejscami. Młodzieńcy wprowadzali w ten „obraz podniosły”, pierwiastek niezdyscyplinowania. Pojawiali się w różnych miejscach, z przodu, z boku, to z kolei pozostawali za trumną. Lekkość wnosily także elementy strojów żałobników, instrumenty muzyczne na plecach niosącego trumnę Kaia Bredholta oraz jego kurtka znana widzom, którzy widzieli *Mythos*. Z powagą pogrzebu kontrastowało jednocześnie coś z ludzkiego przywiązania do detali, kruchość codziennych rekwizytów, a zarazem powaga mijających bezpowrotnie chwil, doznań, spojrzeń. Ostatnim znakiem drogi wiodącej do kaplicy był biały nagrobny kamień.

Spektakl zaczynał się w miejscu, w którym wszystko się już dokonało. Pierwszy film wyznaczał odpowiednią perspektywę dla wydarzeń. „Połóż rękę na swej śmierci (...), rozróżnij między esencją i tym, co nieznaczące, wychodząc od tego, będziesz wiedział, w którym kierunku znajduje się życie” – pisała Hélène Cixous<sup>1</sup>. Od początku przedstawienie przebiegało meandrami, dwutorowo. Materiał zdjęciowo-filmowy, w znaczącej części czarno-biały, ułożony został chronologicznie i prezentował kolejne etapy życia Ester Nagel, ważne dla niej sytuacje, miejsca, krajobrazy. Lecz tak naprawdę kluczem do tych uporządkowanych fragmentów nie była jedynie matka aktorki, lecz także jej najbliżsi – dzieje pewnej rodziny. Publiczność oglądała stylowo ubraną kilkuletnią dziewczynkę o smutnym spojrzeniu, dziewczynę w męskim stroju w różnych sytuacjach i w zmieniającym się otoczeniu, młodą kobietę tulącą książkę, matkę oczekującą narodzin dziecka, kobietę leżącą pod drzewem i patrzącą w górę w płataninę rozłożystych gałęzi. Pojawiały się obrazy wsi i miasta, Kopenhaga w dniu zakończenia wojny, pola uprawne, oracze i snopowiązałki, zawieje na polnych bezdrożach i morze wiosennych kwiatów. Fragmenty uświadamiały, że każda pojedyncza ludzka historia rozgrywa się w wielkiej historii, wśród przełomów i politycznych przemian, jest jednym z jej elementów i zawsze w pewien sposób je kształtuje. Powracały ujęcia codziennego życia – przejażdżka młodych rodziców Iben łódką, praca Estery w ogrodzie, kąpiel dzieci, przechadzka, dzieci jedzące lody, czesane, tańczące, płaczące i uśmiechnięte. Pojawiały się obrazki rodzajowe, spośród których najzabawniejsze chyba były akrobacje kota chcącego uniknąć spotkania z psem. W przypadku niektórych ujęć zastosowano metodę kolażu. Do fotografii z gramofonem grająca na skrzypcach Uta Motz dodała muzykę. W podobny sposób aktorka „zabarwiła” sekwencję tańca, w której kilkuletnia Iben wraz z bratem niezdarnie płąsali w topornych trzewikach. W *Księdze Estery* fotografie

---

<sup>1</sup> H. Cixous, *L'ourse, la tombe, les étoiles*, [w:] *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves et quelques écrits sur le théâtre*, Théâtre du Soleil, Paris 1987.

ożywały dzięki dźwiękom. Można było je nie tylko zobaczyć, ale i „usłyszeć”. Przeszłość wiązała się zarówno z obrazem, jak i z muzyką.

Wprowadzenie do spektaklu nowych mediów (film, wideo), tak chętnie dziś używanych w teatrze, nie tylko wzbogaciło narrację, ale także umożliwiło poddanie refleksji relację między człowiekiem a światem materialnym, między życiem a martwą materią. W *Księżce Estery* sekwencje „mechanicznych” zapisów przeszłości rozdzielały działania aktorek, surowe i oszczędne, odtwarzające rozmowę matki i córki w nieprzyjaznym pokoju w domu opieki społecznej. W tym przypadku zasady chronologii już nie obowiązywały, pewne wątki i tematy stale powracały jak mantry lub magiczne zaklęcia, luźne skojarzenia należące do różnych porządków czasowych nakładały się na siebie. Pamięci zapisu została przeciwstawiona pamięć żywa, ludzka. Akcja rozgrywała się naprzemiennie w planie filmu i gry aktorskiej, obydwie poziomy wzajemnie się dopełniały. Pieśni, piosenki i muzyka komentowały fotografie. Z obrazem wolnej Kopenhagi korespondowały popularne wojenne śpiewki, z ujęciem brzemiennej Estery łączyła się piosenka o Nasionku, śpiewana po duńsku (z angielskim tłumaczeniem wyświetlonym na ekranie). Jej tekst był jednocześnie słyszany i postrzegany przez publiczność. Zdumiewała siła padającego w niej przesłania matki kierowanego do nienarodzonego dziecka: „Gdy świat dusi się w ciasnym gorsecie / Ty nieśś będziesz wolność swoim oddechem / Prędzej umrzesz, niż dasz się pojmać w niewolę / Żadna siła nie może spętać życia”. To właśnie owa siła życia, przekazana tak wcześnie przez matkę Iben zaowocowała jej zdumiewającymi kreacjami w *Talabotcie*, *Itsi-Bitsi* czy w *Mythos*.

Aktywność fizyczna aktorek w spektaklu została zminimalizowana. Iben Nagel Rasmussen w stroju stanowiącym kopię ubioru matki, w szarych spodniach i białej koszuli w kratę, siedziała za biurkiem przed maszyną do pisania. Ester Nagel, a także jej mąż Halfdan Rasmussen byli pisarzami. „Późno wieczorem, razem z bratem, słyszeliśmy jak cicho rozmawiają lub piszą. Naszą kołysanką był stukot maszyny do pisania” – aktorka zwierzała się na scenie. W *Księżce Estery* Iben Nagel Rasmussen doskonale wykorzystała odgłos pisania na maszynie, który w połączeniu z muzyką stał się interesującym akompaniamentem do jednej z piosenek wykonanych przez Utę Motz. Ojciec aktorki, po opublikowaniu bajek okrzyknięty drugim Hansem Christianem Andersenem, w przedstawieniu pojawił się jedynie na kilku zdjęciach oraz w niewielkich fragmentach filmowych (co zrozumiałe – to on zazwyczaj był ich autorem), a także w młodzieńczych wspomnieniach żony.

Podczas całego przedstawienia Iben Nagel Rasmussen siedziała za biurkiem. Jej ruch ograniczał się do nieznacznych odchyień od pionu, jakby wybudzania się i zasypiania, ledwie dostrzegalnych drgnień, a także kilku działań i pojedynczych gestów. Stopy aktorki pozostawały nieruchome, pewnie przylegające do podłoża. Unieruchomione ciało zapowiadało ostateczny

bezruch. Bez ruchu trwała także Uta Motz, która w pewnym momencie zajęła krzesło stojące tyłem do widowni. Aktorka odwrócona plecami do publiczności poruszała się tylko wówczas, gdy należało sięgnąć po instrument. Jej postać spowijał półmrok rozpraszany z góry światłem reflektorów, które jedynie w szczególnych momentach – bezpośrednich wspomnień córki Estery – stawało się jasne, wręcz jaskrawe. Iben Nagel Rasmussen dodatkowo oświetlał ciepły blask lampki stojącej na biurku. Jej dwuczęściowy klosz przypominał owoce mango, duże, dojrzałe, żółtopomarańczowe. *Księga Estery* oparta na muzyczności, utkana została także ze zmiennego światła. Kilkakrotnie przechodziło ono od bladej słonecznej poświaty, przez ciepły półmrok do ciemności, w której na ekranie pojawiały się fotografie i filmy. Struktura spektaklu była czysta i precyzyjna.

Na biurku stało zdjęcie i leżał plik pergaminowych karteczek (niczym bibuła na skręty), które aktorka z szelestem wydzierała, a następnie, po uformowaniu z nich rozmaitych form, spalała na oznaczenie kolejno mijających dni. Papierowe figurki na moment przed zniszczeniem tworzyły specyficzny teatr cieni. Oto kolejne kartki z pamiętnika, znaki uchodzącego życia. Papier obracający się w popiół kojarzył się z prochami zmarłych, paleniem ich rzeczy osobistych, z pyłem, którym wszyscy kiedyś się staniemy. Siedzący na widowni uczestniczyli w seansie oczyszczenia, w swoistej agniotrze. A jednocześnie ogień przywoływał motyw papierosów, które matka aktorki tak bardzo lubiła palić. „Dym jest urzekający. Czyż nie?” – sugestywnie pytała w spektaklu. Od pierwszej spalonej kartki natychmiast pojawiała się przekonanie, że ten cykl powinien zająć siedem dni. Siedmiu dniom stworzenia odpowiadać powinno tyle samo dni pożegnania (stąd symboliczna waga tej liczby, na przykład, w prawosławiu i buddyzmie). Oto przygotowanie do rozłąki, stworzenie do innego świata – do życia pamięci. Spektakl – nie tylko przez tytuł – nawiązywał do historii biblijnej.

W *Księdze Estery* Iben Nagel Rasmussen występowała co najmniej w dwóch rolach, jako ona sama i jako matka. Aktorka wprowadzała w pewne sytuacje, uzupełniała wydarzenia, komentowała je, dzieliła się obrazami z dzieciństwa, ale przez większość czasu wcielała się w postać staruszki – oddzielonej od najbliższych, samotnej, wspominającej przeszłość dzięki odczytywanym fragmentom pamiętników. W tych momentach rolę Iben przejmowała Uta Motz. W rozmowie kobiet przenikały się wątki dotyczące tego, co minione, obecnej sytuacji i niezrealizowanych marzeń. Z uporem, w nieskończoność powracały te same słowa, pojęcia, tematy, świadczące nie tylko o starości rozmówczyni, ale i o znaczeniu pewnych uniwersalnych ludzkich potrzeb. Również dialogi świadczyły o separacji rozmówczyń. Pragnieniu starej kobiety, by, nie przeszkadzając, żyć razem z najbliższymi. Świadomość nieocenionej wartości, jaką niesie odnalezienie swojego „miejsca” w życiu. Przygotowanie się do śmierci jako obraz kupna domu,

powrotu, wyjazdu. „Nie wiem już, gdzie przynależę” – mówi Estera do Iben. Wypowiedź ta nie tyle świadczy o starczym zagubieniu, ile o rozeznaniu esencji ludzkiego losu. Skłania do nowych pytań. A ja, gdzie przynależę?

Ograniczenie aktywności fizycznej pozwoliło w *Księżce Estery* przenieść akcent na inny element. Podtytuł przedstawienia *Biały jaśmin* – monodramu w wykonaniu Iben Nagel Rasmussen – brzmiał *Przypowieść o aktorze i głosie*. W przedstawieniu o matce przypowieść dotyczyła już tylko głosu. Spektakl na nim się opierał. Statyka akcji była niezbędna, by wydobyć jego siłę. Sceniczny, charakterystyczny głos aktorki Odin, w roli matki stawał się gardłowy, chropowaty, ale dzięki temu zyskiwał wyrazistość. Nie tylko obraz przygarbionej, chwiejnej sylwetki, ale i głos był stary. Kontrastował z głosem Uty Motz, młodym i jakby anonimowym. Celem Iben Nagel Rasmussen w roli Estery nie było stać się starą, ale być w starości. W *Księżce Estery* było coś z teatru Becketta, szczególnie z *Końcówki* i *Ostatniej taśmy Krappa*, ale spektakl zakłada afirmację człowieka, pochwałę życia – jest ekstatyczny i odważny.

W finale powróciły fragmenty barwnych filmów z ostatnich lat życia Estery Nagel. Spacer wychudzonej kobiety, podtrzymywanej przez mężczyznę, kontrastował z dziecięcym tańcem z początku spektaklu. Obrazy szermierki z użyciem laski oraz widok staruszki zaciągającej się papierosem wprowadzały elementy lekkości i zabawy. Z kolei ujęcia zmieniających się emocji na starczym obliczu, oddane dzięki następstwu stopklatek, skłaniały do zadumy. Ten przegląd zdjęć, w którym takie doznania, jak radość, smutek, zamyślenie czy zdziwienie, płynnie przechodziły jedno w drugie, zamykał znany już obraz młodej dziewczynki w odświętnej sukience. Spektakl zatoczył krąg. Przedstawienie kończyła rzewna kołysanka.

Czy *Księga Estery* udzieliła odpowiedzi na zaczynające spektakl pytania: „Skąd pochodzi moja matka? / Skąd pochodzi twoja matka?” A może dopiero pozwoliła je postawić, a wraz z nim także i inne. Poszukiwanie odpowiedzi na takie kwestie stanowi podstawę dialogu ze sobą.