

# PRZYJEMNY WIECZÓR W TEATRZE I SERCE PATRIARCHATU

Julia Kowalska – studentka teatrologii UJ.

Teatr Muzyczny im. Danuty  
Baduszkowej w Gdyni  
Jan Stefani

## CUD ALBO KRAKOWIAKI I GÓRALE

libretto: Wojciech Bogusławski,  
reżyseria: Michał Zadara, kierownictwo  
muzyczne/ dyrygent: Paweł Kapuła,  
scenografia: Robert Rumas,  
kostiumy: Henriette Müller,  
choreografia: Ewelina  
Adamska-Porczyk, światło: Artur  
Siennicki, dramaturgia: Daniel Przastek,  
przygotowanie wokalne: Agnieszka  
Szydłowska, Barbara Lewicka, premiera:  
14 września 2018

**T**eatr Muzyczny im. Danuty Baduszkowej w Gdyni to przestrzeń gry obarczona olbrzymim i problematycznym potencjałem, którego nie można zlekceważyć. Na szczęście, Michał Zadara wraz z całym zespołem współtworzącym *Cud albo Krakowiaków i Górali* nie popełnili tego błędu. Co więcej, poruszają się w polu tak sprawnie i świadomie, że w trakcie przedstawienia przyłapywałam się na niedowierzaniu – czy można zmapować miejsce aż tak dobrze?

Polityczne myślenie o przestrzeni nakazuje spojrzeć na ciąg wydarzeń, których gospodarzem był gdyński Muzyczny, i na premierowy set *Krakowiaków i Górali* jak na kompozycję, której elementy nie pozostają bez wpływu na siebie nawzajem. I tak – po premierze 14 września 2018 roku spektakl został zagrany tylko raz, bo na kolejny tydzień Teatr Muzyczny przejęli organizatorzy Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Gdyńska duża scena była eksploatowana kinowo oraz – przede wszystkim – eventowo,

goszcząc uczestników gal otwarcia i zamknięcia festiwalu, najważniejszych premier, dyskusji oraz spotkań. To tu się „bywało na festiwalu”. Nie bez wpływu jest fakt, że między hotelem Mercure a Teatrem Muzycznym rozwinięty został czerwony dywan, po którym przeszły wszystkie – oczekujące nagród w Konkursie Głównym – ekipy filmowe, fotografowane i oglądane przez innych (stojących najczęściej za barierkami). Gdyński Muzyczny był więc przestrzenią ekskluzywną, reglamentowaną, dostępną nie tyle szerokiej publiczności, ile – wyodrębnionej na podstawie statusu ekonomicznego lub pozycji w „środo-wisku” (wcale nie tylko filmowym) – jej części.

Kilka dni po uroczystym zakończeniu Festiwalu Filmowego ekskluzywność Teatru Muzycznego była wciąż aktualna. Wpłynęły na to zarówno czynniki zewnętrzne – wzmożona uwaga ochrony i formalne zachowanie obsługi widzów, luksusowy charakter wnętrza – jak i te, które są zależne od widzów. Trudno opisać publiczność na pokazie spektaklu Michała Zadary inaczej, niż jako bardzo wymagającą, „mieszczańską” (ze wszystkimi negatywnymi konsekwencjami, jakie niesie posługiwanie się podobnym określeniem), nastawioną na spędzenie przyjemnego wieczoru w teatrze. Oglądający spektakl Zadary odznaczał się formalnym, eleganckim strojem (większość kobiet miała na sobie długie, wieczorowe suknie, mężczyźni nosili smokingi). Przed pokazem i w czasie przerwy okupowali nieco archaiczny bufet, popijając szampana. Przedstawienie oglądali w nabożnym skupieniu, nagradzając oklaskami dłuższe partie śpiewane i taneczne oraz – kiedy spektakl przestał mieścić się w formule dobrze skrojonego – okraszając to, co na scenie, niewybrednymi komentarzami.

*Cud albo Krakowiaki i Górale* nie może poszczycić się skomplikowaną fabułą. Młynarz Bartłomiej ma córkę – charakterną Basię. Ma też nie mniej czupurną, młodą i piękną żonę – Dorotę, macochę Basi. Córka i macocha nie darzą się sympatią. W tym przypadku przedmiotem konfliktu obu kobiet nie jest Bartłomiej – którego przywiązaniem muszą się dzielić – a Stach, syn furmana, zakochany w Basi, ale flirtujący z Dorotą. Macocha, chcąc mieć Stacha tylko dla siebie, aranżuje narzeczeństwo pasierbicy z Bryndasem – Góralem. Niezadowolony z takiego obrotu spraw Stach honorowo odrzuca względy Doroty; wtedy ta tym zapalczywiej zabrania jego małżeństwa z Basią. Chłopak zwraca się z prośbą o radę do swojego ubogiego – acz wykształconego – przyjaciela, Bardosa. Ten zaleca zawrzeć układ z Dorotą: obiecać jej romans w zamian za rękę Basi. Tymczasem jednak do Mogiły – miejsca akcji – przybywają Górale, gotowi na wesele Pawła i Zosi (na które byli zaproszeni) i zaręczyny Bryndasa i Basi. Niepokorna Basia odrzuca oświadczyny Bryndasa (przy wsparciu, niezbyt zdecydowanym, swojego ojca), więc urażona męska duma Górala domaga się pomsty. W ten sposób Stach staje przed niejednym problemem: musi nie tylko opędzić się od zakochanej Doroty, ale także stanąć na wysokości zadania i obronić Krakowiaków przed Góralami.

Od strony formalnej i inscenizacyjnej jest to spektakl przewrotny, podważający zasadność tego, czego zwyczajowo oczekuje się od widowisk muzycznych. Przede wszystkim, nie jest „ładnym obrazkiem” – elementy scenografii to wykonane z kartonu lub sklejk drzewa, domy czy fale imitujące wodę, przez którą przepływają się góralskie kajaki. Po drugie, pokazy tańca i partie śpiewane przez aktorów są istotną, ale nie najważniejszą częścią przedstawienia.

Oczywiście, nie brakuje momentów, kiedy wszyscy wykonawcy tańczą, ale nietrudno odnieść wrażenie, że nie jest to główny budulec dramaturgii, a dodatek, czyniący zadość temu, co musiało się w niej znaleźć. To podejście do tańca i śpiewu zostaje kilkakrotnie ironicznie skomentowane – nieraz ruch niektórych wzbudza zdziwienie reszty, nierzadko tancerze się potykają, przewracają albo mylą. Wyśpiewywanie tekstu bywa fałszowane, wykonywane nienaturalnie – w taki sposób, by zdemonstrować, jak sztuczna jest ta metoda ekspresji. Traktując to, co swoiste dla spektaklu muzycznego, jako „zgrywę”, twórcy przedstawienia nie próbują się jednak opowiedzieć po stronie jakiejś fantazmatycznie pojmowanej „naturalności”; ich intencją jest raczej wytrącenie widzów z równowagi, zmuszenie do zadania sobie pytania o ich oczekiwania wobec spektaklu Teatru Muzycznego.

Najciekawsze są jednak kostiumy. Aktorki i tancerki jawnie demonstrują „obcość” swoich sukienek – zarówno tych ludowych, jak i przesadnie strojnych, ozdobionych nieskończoną liczbą tiuli i falbanek. Tańcząc, potykają się o nie; próbując sprawnie się przemieszczać, niechlujnie je zadzierają. Kostium, w którym występuje Basia, jest krótki,

a do tego tak podwinięty, że dziewczyna odsłania całe nogi. Buty nie przypominają typowego obuwia do tańca – wykonawcy noszą adidas. W ten sposób manifestując swój stosunek do krępującego kostiumu, kobiety nie tylko zaznaczają genderową nierówność – aktorzy i tancerze mogą funkcjonować na scenie w o wiele wygodniejszym stroju – i niepisany nakaz, by kobieta na scenie wyglądała kobieco (a więc nosiła sukienkę, z możliwie jak największą liczbą zdobień), ale też doskonale korespondują z wyglądem patrzących na nie widzek. Strój sceniczny (wciąż obciążony regułami mówiącymi o tym, co wypada) jest traktowany z dużo większą pobłażliwością i dystansem niż strój ukrytej przed światłem reflektorów widowni – wystrojonej całkiem serio, w nie mniej niewygodne, a bardziej formalne ubrania.

Równie interesująco i ironicznie potraktowana została konstrukcja „przyjemnego wieczoru w teatrze”. Zgodnie z niepisanym założeniem, spektakl ma być dla tej wymagającej publiczności dziełem o wysokiej artystycznej jakości. Co za tym idzie, w jego przebiegu nie ma miejsca na pomyłki, niewypały i porażkę. Tymczasem Zadara od początku konsekwentnie „wirusuje” przedstawienie,

wplatając w jego strukturę to, co „nie przystoi”.

Na początku są to zagrania raczej kokieterijne – znane z innych spektakli Michała Zadary, choćby wrocławskich *Dziadów* – niż faktycznie burzycielskie. Stach, wyskakując z krzaków, gdzie miał schadzkę z Basią, niezgrabnie i wyjątkowo niedyskretnie zapina rozporek; bawiąca się w karczmie krakowianka w pewnym momencie musi opuścić imprezę, żeby załatwić fizjologiczne potrzeby w zaroślach. Prawdziwy przełom w konwencji spektaklu następuje jednak w połowie przedstawienia – po kilku głośnych trzaskach i zwarcjach, światło gaśnie i salę zalewa ciemność. Nad sceną pojawia się fosforyzujący napis „wyjście awaryjne”, aktorzy przerywają grę, tocząc ze sobą – z pewnością zapisaną w scenariuszu – półprywatną rozmowę, w końcu na scenie pojawia się inspicjentka (aktorka odtwarzająca rolę inspicjentki?) i informuje widzów, że z powodu problemów technicznych przerwa musi odbyć się właśnie teraz – spektakl zostanie dokończony pod warunkiem, że sprzęt uda się naprawić. Wtedy na środek sceny wybiega aktorka ubrana w kostium bliźniaczo podobny do tego, w którym występuje Basia; oświadcza, przekrzykując zarówno udającą się na przerwę



publiczność, jak i schodzących ze sceny kolegów, że zaprasza widzów do foyer, gdzie będzie w przerwie śpiewać arię. Jej występ jest pełnym pretensji performansem skierowanym do reżysera, który usunął ze spektaklu jej scenę i do kolegów – aktorów, którzy próbują przerwać jej występ. W drugiej części spektaklu postać „drugiej Basi” pojawia się wielokrotnie, jest niezmiennie wściekła, agresywna i demonstracyjnie gorsza od „oryginału” (także z wyglądu – jest tęższa, rozczochrana, ma rozmazany makijaż). Nie pamięta tekstu, kilkakrotnie musi powtarzać kwestie podszeptywane jej przez suflerkę, myli się w tańcu; na próby zwrócenia jej uwagi reaguje krzykiem, próbuje nawet zabić „pierwszą Basię” smyczkiem od skrzypiec. Zamieszanie towarzyszące postaci Basi udziela się innym – druga część spektaklu toczy się symultanicznie na kilku polach. Techniczni próbują naprawić elementy instalacji odpowiedzialne za awarię: nie dość, że cały czas są widoczni na scenie, to jeszcze gubią narzędzia, o które potykają się wykonawcy. Tandetna scenografia zaczyna się rozpadać; wykonawcy nie zauważają kanału orkiestrowego i wpadają w otwór, muzycy natomiast buntują się przeciwko pracy w takich warunkach i odmawiają grania. Suflerka spóźnia się do budki (niosąc filiżankę z herbatą), później gubi kartki, mówi za cicho albo za głośno, staje się obiektem złości aktorów, a w końcu opuszcza swoje miejsce.

Rozbicie poprawności spektaklu jest jego zaletą, bo pobudza widownię. Przez skumulowanie „porażek” publiczność silnie się polaryzuje – albo wchodzi w tę konwencję, albo zupełnie ją odrzuca, niewybrednie komentując sceniczne wydarzenia jako błazenadę. Mam jednak wrażenie, że intencją Michała Zadary nie było tylko rozbrojenie formuły spektaklu muzycznego w skostniałej przestrzeni. „Cały sens robienia klasyki polskiej polega na tym, by zadać patriarchatowi cios w samo serce”<sup>1</sup> – pisał reżyser. I rzeczywiście, inscenizacja tekstu Wojciecha Bogusławskiego jest

tworzona czujnie, ze świadomością genderowej komplikacji.

Niestety, ta świadomość przekłada się przeważnie na dość proste i niewystarczające gesty. Basia (jedna i druga) jest dzielna i odważna, ale aż za bardzo – jej chęć do walki zbrojnej (obrony przed atakującymi Góralami), chęć decydowania o swoim zamążpójściu jest zarazem ujmująco szczerą, jak śmieszna. Równie dobrze można potraktować jej energię jako oznakę emancypacji, jak i „babskie chime-ry” – co akurat tylko potwierdzałoby seksistowski paradygmat. Co więcej, podbudowanie kobiecych pozycji idzie w parze z osłabieniem i – a jakże – ośmieszeniem mężczyzn. Stach to chłopak, który nie tylko jest tchórzliwy, ale i niezdecydowany: kocha Basię, ale niezbyt stanowczo opiera się Dorocie. Bryndas jest pozerem: przyjeżdża otoczony sławą „najlepszej partii”, gdy w rzeczywistości jest drobnym, niskimi i nierozgarniętym chłopcem. Kompromitowany jest także ojciec Basi – który nie realizuje obowiązków, jakie zwyczajowo spoczywają na głowie rodziny, i nie potrafi skutecznie ochronić córki przed intrygami macochy. Śmieszności Bardosa nie wymazuje nawet jego wykształcenie – ba! – ono nawet potęguje jego karykaturalność; taki jest „nieżyłociowy”. Jeśli twórcy chcieli uniknąć afirmacji pożądanых pozycji kobiet i mężczyzn w społeczeństwie, mogli chociaż dobrze je oddać. Śmieszności postaci bardzo blisko do niewinności, a ta nie pomaga w budowaniu programu pozytywnego.

*Cud albo Krakowiaki i Górale* to spektakl, który „robi, co może” – najwidoczniej jednak, obok potrząśnięcia skostniałą przestrzenią i formułą widowiska muzycznego, nie zdołał przeprowadzić rzeczowej, genderowej krytyki. Szkoda, bo krwawiące serce patriarchy woleł nawet od szemrania niezadowolonej publiczności. ■

<sup>1</sup> Marta Streker, *Zasady Zadary*, „Didaskalia” 2018 nr 144, s. 15.