

Dostrajanie

AUTOR: ERYK MACIEJOWSKI

Zespół Piotra Tomaszuka zgrabnie wpisuje Gombrowicza w swój charakterystyczny język teatralny. Ale czy to na pewno dobrze?

■ Supraśl ma w sobie coś ze snu. Uzdrawiskowe miasteczko przycupnięte u stóp prawosławnego klasztoru, otoczone z każdej strony gęstymi lasami – a w nim teatr, który robi wszystko po swojemu i niespecjalnie zważa na to, co dzieje się w świecie za siedmioma górami i za siedmioma rzekami. Zdaje się, że to dobre miejsce do wystawienia Gombrowiczowskiego *Ślubu*, który jest w końcu snem głównego bohatera, Henryka (Rafał Gąsowski). Spotykamy go po raz pierwszy na początku spektaklu, gdy leży w łóżku i śpi. Bełkocze nieskładnie, miota się gorączkowo, wreszcie otwiera oczy... a jednak wciąż jest we śnie, a widzowie wraz z nim.

Tekst *Ślubu* nie jest łatwy do zagrania, ale w zespole Teatru Wierszalin znajdziemy kilku specjalistów od trudnej gry, przede wszystkim zaś Rafała Gąsowskiego, którego można śmiało nazwać gwiazdą wieczoru – zresztą nie pierwszy raz, bo aktor ma na koncie więcej podobnych ról. Jego Henryk skupia na sobie uwagę przez całe przedstawienie: jest obecny na scenie bez przerwy i jak demiurg wpływa na otaczający go świat. Na jego rozkaz aktorzy zaczynają lub przestają tańczyć, zmienia się oświetlenie, cichnie lub rozlega się muzyka. Gdy trzeba, otwiera okno (prawdziwe) i wpuszcza do sali widowiskowej światło (również prawdziwe) z dworu.

Przyjrzyjmy się jednak nieco dokładniej tej roli. Gąsowski miota się między udręką a ekstazą, a jego dynamiczna, pełna ekspresji gra sprawia, że Henryk robi wrażenie człowieka nieprzewidywalnego i niebezpiecznego dla siebie i otoczenia, pozbawionego kontroli nad własnym umysłem. Trudno mu współczuć czy się z nim utożsamić, chociaż można z fascynacją obserwować, jak kotłujące się w Henryku emocje wprawiają w ruch każdy mięsień lśniącego od potu aktora, który gorączkowo wyrzuca z siebie kolejne porcje tekstu. Jest

to bardzo efektowne, ale jednowymiarowe: przez dwie godziny spektaklu Gąsowski nie przestaje grać na najwyższych obrotach, miotając się obłąkańczo po scenie. Cały duchowy proces rozgrywający się w Henryku zdaje się być przez to sprowadzony wyłącznie do szaleństwa wywołanego wojenną traumą – co zasygnalizowano tylko raz, dokładnie w tym momencie, w którym jest to zapisane w tekście dramatu.

Szaleństwo scenicznego Henryka budzi pytanie o stojący za inscenizacją Piotra Tomaszuka zamysł interpretacyjny. Bohaterowie Gombrowicza zachowują się groteskowo i bywają do przesady poważni albo entuzjastyczni, ale stale zachowują kontrolę nad tym, co robią – co nie przeszkadza im w czerpaniu perwersyjnej przyjemności z błazenady. W supraskiej inscenizacji ten zimny, analityczny aspekt Gombrowiczowskiej psychologii wydaje się być przesunięty na dalszy plan. Znacznie bardziej uwidacznia się fakt, że niemal wszyscy grają gorączkowo, z emfazą, na granicy obłędu. Gdy Ojciec (Dariusz Matys) zamienia się w Króla i zakłada na głowę papierową koronę, to widzimy w nim przede wszystkim kogoś, kto powinien spędzić resztę życia w zakładzie dla obłąkanych. Balansowanie na granicy szaleństwa (i jej niejednokrotne przekraczanie) obserwujemy zresztą u wszystkich bohaterów z wyjątkiem Władzia (Bartłomiej Bazyluk) i Mani (Katarzyna Ogrodniczak).

Ich oszczędna, momentami wręcz toporna gra kontrastuje z wulkaniczną energią Gąsowskiego i pozostałych aktorów, a przy tym dosadnie podkreśla panujące na scenie sztuczność i obłąkanie – chociaż to jest jasne i bez nich.

Efektowna gra aktorska i wyrazista, postkantorska estetyka Teatru Wierszalin skutecznie odwracają uwagę od faktu, że w tej inscenizacji jest wiele niejasności. O ile można w ostentacyjności przyjąć, że sprowadzenie Gombrowiczowskiej wizji relacji międzyludzkich do obłędu wynikającego z upadku wszelkich wartości może być uprawnione – chociaż bardzo szkolne – to trudno wyjaśnić, czemu Pijaka gra kobieta (Monika Kwiatkowska). Gra go, dodajmy, równie wyraziście jak Gąsowski Henryka, ale po chwili namysłu trudno odkryć głębszy sens ukryty za tą decyzją obsadową. Pijak i towarzyszący mu chór wystylizowanych na bezdomnych, jakby zabranych spod wiejskiego sklepu na podlaskiej wsi pijaczków wydają się tu ucieleśniać ostatni etap rozkładu człowieczeństwa, ale jest to mocno jednowymiarowa interpretacja tej symbolicznej postaci. Możliwe, że powód obsadzenia Pijaka kobietą jest całkiem prozaiczny – teatr nie ma po prostu wystarczającej liczby mężczyzn, żeby obsadzić tę rolę zgodnie z tekstem dramatu. Pijak jest tu więc kobietą, bo go gra aktorka, i tyle – co budzi zawód. U Gombrowicza nic nigdy nie jest pozostawione przy-

W supraskiej inscenizacji *Ślubu* zimny, analityczny aspekt Gombrowiczowskiej psychologii zostaje przesunięty na dalszy plan. Znacznie bardziej uwidacznia się fakt, że niemal wszyscy grają gorączkowo, z emfazą, na granicy obłędu.

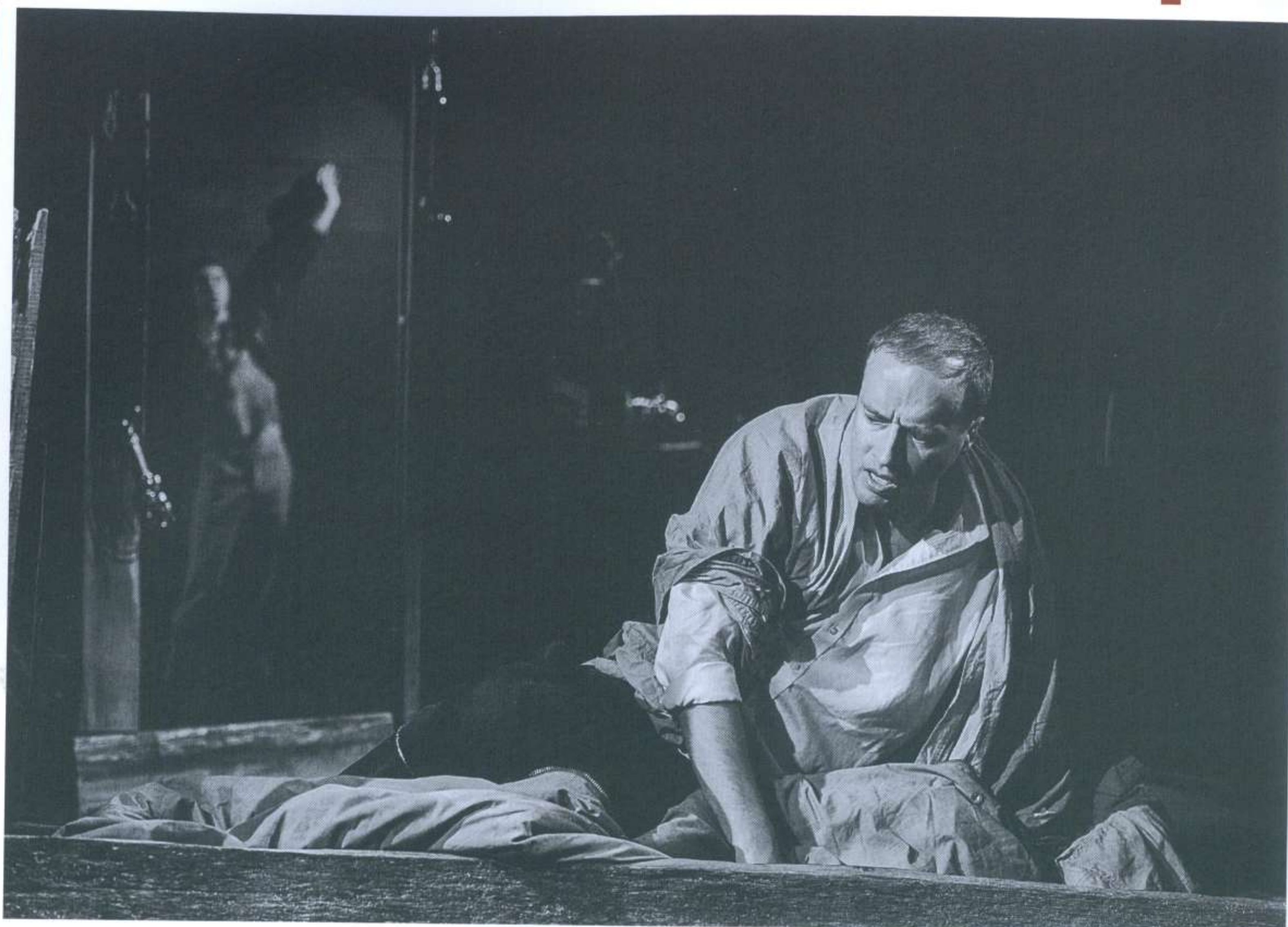
TEATR WIERSZALIN
W SUPRAŚLU

Ślub
Witolda Gombrowicza

reżyseria
Piotr Tomaszuk
scenografia
Mateusz Kasprzak
reżyseria świateł
Grzegorz Zaręba
muzyka
Adrian Jakuc-
-Łukaszewicz
ruch sceniczny
Bartosz Żyśk

premiera
5 lipca 2024

Rafał Gąsowski
(Henryk)



fol. Magdalena Rybji / Teatr Wierszalin

padkowi i każdy detal ma znaczenie. Tymczasem supraski *Ślub* wydaje się być napędzany przede wszystkim porywami serca, co nie tylko niezbyt pasuje do Gombrowicza, ale przede wszystkim redukuje jego dramat do jakiejś postromantycznej groteski, którą przecież nie jest.

Pozostaje faktem, że między *Ślubem* a dramatami romantycznymi pokroju *Dziadów* istnieją silne, chociaż poukrywane związki, o czym pisał chociażby Zbigniew Majchrowski w *Celi Konrada*. Pytanie, jakie tu należy postawić, brzmi: czy supraski *Ślub* próbuje w jakiś sposób dialogować z romantyzmem, czy też jego forma wynika z odcisnięcia się romantycznej sygnatury w zespole aktorskim wskutek wieloletniego inscenizowania Mickiewicza, Krasińskiego i Słowackiego? Czy to stąd wzięły się w grze aktorskiej te wszystkie wzloty i uniesienia, w których znika gdzieś podkreślana przez Gombrowicza ciągła świadomość działania? Widz poszukujący głębszego odczytania Gombrowicza może poczuć konfuzję: nawet jeśli gdzieś w grze Gąsowskiego są jakieś nawiązania i próby dialogu z, dajmy na to, bohaterami Krasińskiego, to giną w zalewie min i frenetycznej gestykulacji. Gombrowicz zasługuje jednak na więcej niż tylko czarowanie widowni uniesieniami obłąkanego Henryka. Oczywiście do teatru nie chodzi się po to, żeby myśleć o intertekstualności i dialogowaniu z tradycją in-

scenizacyjną, a jednak realizatorzy *Ślubu* nie powinni zapominać o przeszłości.

Supraski *Ślub* jest mimo wszystko ciekawą propozycją dla widzów szukających estetyki odmiennej od dominującej w wielkomiejskich teatrach, a dwugodzinne przedstawienie dostarcza sporo wrażeń, więc na pewno nie jest to czas zmarnowany. Duże znaczenie ma dla tej inscenizacji taniec, zilustrowany w pierwszym akcie frazą o dostrajaniu się do ogólnej atmosfery. Grupowe choreografie mają charakter metaforycznej reprezentacji relacji międzyludzkich; w tańcu stale dopasowujemy się do partnera, a Gombrowicz zalecał w swoich wskazówkach realizacyjnych, żeby aktorzy ciągle reagowali na siebie nawzajem. Robią to: nieustannie poruszają się, chodzą i biegają wokół siebie. Czasami krążą po scenie w korowodach przybierających formę parodii poloneza, by zaraz potem przejść do bezładnej bieganiny. Sceniczny taniec, fragmentaryczny i pokawałkowany, koresponduje z wizją zdezastowanego świata wartości, a przy okazji dodaje spektaklowi dynamiki. Z drugiej strony, na scenę niejednokrotnie wkracza chaos, w którym można się łatwo zgubić i stracić kontakt z akcją – co niekoniecznie musi być dobre.

Ciekawie i dosadnie wypada pomysł z nakładaniem na głowy i ciała aktorów papierowych toreb, symbolizujących narzucane ludziom formy. Wyswobodzenie się z nich staje się możliwe dopiero po pojawieniu się ciała

Władzia: gdzie jest trup, tam kończą się żarty, błazeństwa i gry... jakby od formy dało się uciec tylko poprzez śmierć. Finał spektaklu wybrzmiewa goryczą, bo i Gombrowicz jest bardziej gorzki niż zabawny, a przedstawienie kończy się zasysającym jak wir chocholim tańcem wokół pogrążającego się ostatecznie w obłędzie Henryka. Zapada ciemność, muzyka cichnie... Odgrywana na żywo muzyka Adriana Jakucia-Łukaszewicza jest stonowana i minimalistyczna. Nie przeszkadza, ale i niespecjalnie rzuca się w uszy; dopiero jej brak przypomina o tym, że była.

Odczucia mam po spektaklu ambiwalentne. To ten Teatr Wierszalin, który znam i lubię – i każdy, kto w jego niedzisiejszej stylistyce gustuje, pewnie poczuje się mniej lub bardziej usatysfakcjonowany. Mimo wszystko jest to jednak, mówiąc za Ojcem, „ślub przyzwoitości”. W recepcji *Ślubu*, tak lekturowej, jak teatralnej, duże znaczenie ma odbiór głową, a Teatr Wierszalin nie wchodzi w dyskusję z Gombrowiczem, o Gombrowiczu czy wokół Gombrowicza, tylko go pokornie pokazuje widzom takim, jakim się jawi bezpośrednio w lekturze – ma do tego prawo, ale naiwność nie zawsze jest cnotą. Zespół Piotra Tomaszuka zgrabnie wpisuje Gombrowicza w swój charakterystyczny język teatralny, ale w rezultacie dostajemy teatralną idolatrię, zamykającą się w bezrefleksyjnym stwierdzeniu, że Gombrowicz wielkim pisarzem był. ■