

Witold zagranicą podszyty

AUTOR: ERYK MACIEJOWSKI

Pokazano w Radomiu jeden spektakl, który udowodnił, że Gombrowicz to pisarz wciąż szalenie aktualny, przy pomocy którego można mówić o teraźniejszych kontekstach w taki sposób, jakby to właśnie one go inspirowały.



Ferdydurke, reż. Yasuhiro Akai, Simul Theatre Company + Koniereni (Japonia)

■ Na tegoroczny Międzynarodowy Festiwal Gombrowiczowski wybrałem się przede wszystkim z myślą o spektaklach pokazywanych w ramach bloku zagranicznego, do którego trafiło pięć przedstawień sprowadzonych z czterech kontynentów (Europa, Azja i obie Ameryki). Była to rzadka okazja, żeby zobaczyć na własne oczy i w jednym miejscu, w jaki sposób współcześni artyści z innych krajów widzą twórczość Witolda Gombrowicza. Wybór kilku przedstawień sprowadzonych do Radomia to za mało, żeby wyciągać jakieś ogólniejsze wnioski, ale dość dużo, żeby uzyskać choćby zarys stosunku twórców nieuwikłanych w polskie konteksty i tradycje wystawiania autora *Ferdydurke*. No, powiedzmy, że nieuwikłanych – spośród zaproszonych artystów większość ma jednak jakieś, choćby odległe, związki z Polską.

Jest rzeczą oczywistą, że dzieła literackie można przenosić na scenę z zachowaniem różnych stopni wierności i z różnym podejściem do zastanych w tekście sensów. Najprostszym rozwiązaniem (co nie znaczy, że najłatwiejszym albo najgorszym) jest przepisanie tekstu na język sceny tak wiernie, jak to możliwe, przy zmianie kanału komunikacji. Tym tropem podążyli artyści z argentyńskiego Iceberg Teatro, którzy zaprezentowali w Radomiu *Pornografię – walkę na mięso* w reżyserii znanego w Polsce Alejandra Radawskiego. Ich *Pornografia* to groteskowa psychodrama, przesycona pożądaniem, manipulacjami i intrygami, a przy tym wizualnie i plastycznie surowa, utrzymana w niemal monochromatycznej kolorystyce. Nie dodaje nic do pierwowzoru ani z nim nie dyskutuje, ale za to całkiem udanie oddaje duszną, intensywną atmosferę powieści, która raczej nie pozwala nikomu zbyć się wzruszeniem ramion.

Argentyńczycy postawili na szybkie tempo, ekspresyjną mimikę, gorączkowe podawanie tekstu oraz angażowanie widowni w sposób, który może budzić u co bardziej nieśmiałych osób pewien dyskomfort. Zdarza się, że artyści używają do takich zabiegów podstawionych widzów, ale w tym przypadku chyba tak nie było, a przynajmniej nie w każdym przypadku. Aktorzy zapraszali (dość stanowczo) widzów do wejścia na dużą scenę radomskiego teatru, jak też sami schodzili na widownię. W scenie mszy świętej i odmawiania *Zdrowaś Mario*, aktorka grająca Witolda podbiegała do widzów siedzących na skrajach kolejnych rzędów i dość agresywnie nakazywała im się

modlić (po polsku, acz z mocnym akcentem). W innym momencie (przybycie bohaterów na wieś) wyciągnięta na scenę kobieta z widowni została zaprezentowana wszystkim jako... mleczna krowa (co było niby zabawne, ale też zawstydzające). Balansowano więc na granicy dobrego smaku, ale dzięki temu udało się oddać coś z bluźnierczego charakteru *Pornografii*. Efekt końcowy można uznać za udany, chociaż miejscami męczący, na co składało się jednorodne, gorączkowe tempo i nic niewnoszące wykorzystanie streamingu wideo, którego jedyną zaletą było przybliżanie widzom z dalszych rzędów grymasów i min argentyńskich aktorek.

Na przeciwnym biegunie podejścia do inscenizacji – i po przeciwnej stronie kuli ziemskiej – lokują się zaproszeni do Radomia artyści z Japonii. Obie grupy potraktowały Gombrowicza jako punkt wyjścia do stworzenia własnych wypowiedzi teatralnych, w których treść jest podrzędna względem wszechogarniającej formy, wydającej się być celem samym dla siebie. Na pierwszy ogień poszło więc *Ferdydurke* z japońskiego Simul Theatre Company. Reżyser Yasuhiro Akai pozostawił z powieściowego pierwowzoru przede wszystkim stricte filozoficzną tezę o nieustannym przekształcaniu się osobowości pod wpływem kontaktu z innymi ludźmi, obudowaną abstrakcyjną formą luźno tylko opartą na strukturze kompozycyjnej zaczerpniętej z pierwszej, „szkolnej” części powieści. Aktorki (znów na scenie pojawiły się same kobiety) nie tyle grają, co raczej nieustannie performują swoją naznaczoną sztucznością obecność. Tylko Józio, ciągle wystraszony i zdezorientowany, ma tu określoną tożsamość, natomiast pozostali nieustannie ją zmieniają, serwując widzom utrzymaną w średnim tempie pantomimę przepełnioną ciągłym zerkaniem na partnerów, wzajemnym naśladowaniem się i, przede wszystkim, bombardowaniem pu-

bliczności salwami cytatów z Gombrowicza i nie tylko, sklejonych w dadaistyczny kolaż.

Spektakl przez całą godzinę pokazu budził we mnie – nierozwiane ostatecznie – wątpliwości dotyczące zawartego w sobie sensu. U Gombrowicza język konstytuuje osobowość bohaterów, stwarza ich i przekształca, ale na pewno nie jest pozbawiony znaczenia, co zdaje się sugerować japońskie przedstawienie. Z drugiej strony patrząc, zachowano podstawową tezę filozoficzną *Ferdydurke* i wyrażono ją w całości scenicznymi środkami pozajęzykowymi. Oszczędne scenograficznie przedstawienie, ilustrowane atonalną muzyką nawiązującą do zachodniej awangardy z połowy dwudziestego stulecia, kończy się gremialnym rzuceniem się wszystkich w kupę i ucieczką Józia ze sceny. Z powieści wiemy, że ucieczka z jednej formy może skończyć się tylko ucieczką w inną; tutaj akcentuje się fakt, że ucieczka jest jedynym sposobem na wyzwolenie się z gry gąb i masek. Czy skuteczną? Gombrowicz powiedziałby, że nie; Japończycy zostawiają to pytanie bez odpowiedzi.

W kontrze do raczej trudnego w odbiorze *Ferdydurke* znalazła się Iwona, księżniczka Burgunda Teatru Chiten z Kioto. Reżyser Miura Motoi i jego aktorzy znacząco przearanżowali świat dramatu, bez ceregieli tnąc i przedstawiając sceny, a także oddając w negatywie niektóre z jego elementów, co jest jedną z charakterystycznych cech tej działającej już ponad ćwierć wieku formacji, która wypracowała własny język sceniczny oparty na dźwięku i ruchu. Ich podejście do tekstu dramatu nie jest tak radykalne jak w przypadku Simul Theatre Company, jednak i tutaj mamy do czynienia z bardzo luźną adaptacją Gombrowicza.

Osią przedstawienia jest oczywiście Iwona (Hana Anegawa), która, podobnie jak w dramacie, stanowi nieprzeniknioną dla bohaterów i widzów zagadkę – z tą jednak różnicą, że nie jest bierną, bezwolną figurą. Odwrot-

W nowojorskim *Ślubie* obrywa się po równo każdemu – demokratom, republikanom i tym, co próbują być poza polityką – a za największe zagrożenie dla USA zdaje się tu uchodzić przejęcie władzy nie tyle przez Trumpa, co przez infantylnych oligarchów, doprowadzonych na szczyt przez nieodpowiedzialnych polityków.

nie – ta Iwona robi, co chce i jak chce niczym Nietzscheański übermensch, a bohaterowie daremnie próbują za nią nadążyć. Ich działania są pochodną kaprysów milczącej dziewczyny, która staje się na scenie siłą nieomal boską, nad którą nikt i nic nie może zaplanować. Obecna jest nieustannie: nawet gdy schodzi z głównego pola gry, wciąż widać, jak siedzi na ustawionym w głębi sceny tronie. Nieprzenikniona, wyniosła i zimna twarz drobnej Japonki jest jak maska, a grana przez nią postać symbolizuje coś nieosiągalnego i pożądanego, zarazem boskiego i destrukcyjnego. Ta interpretacja postaci Iwony nie wydaje się jednak tak ważna, jak forma, oparta na hipnotycznych choreografiach zbudowanych na niewielkim zestawie powtarzanych nieustannie ruchów i dźwięków. Muzykalna, silnie rytmiczna forma spektaklu dominuje nad akcją i treścią, którą pocięto i sklejono w kolaż na tyle zaburzający chronologię, żeby widz nieznający pierwowzoru stracił orientację i poddał się odbiorowi przedstawienia pozaracjonalną częścią mózgu. *Iwona...* czaruje i odurza, namawiając do popadnięcia w trans rytmicznych gestykulacji i głosów.

Gdzieś pomiędzy wiernością tekstowi a interpretacyjną swobodą rozciąga się bezmiar wód, po których pływają inscenizacje respektujące zasadniczy kształt adaptowanego materiału, ale usiłujące nadać mu dodatkowe znaczenia uzupełniające lub modyfikujące wymowę pierwowzoru. Dodawanie sensów może się powieść, ale nie musi, a dwa ostatnie z omawianych przedstawień dobrze te dwie możliwości ilustrują. *Ślub* z Narodowego Teatru Kosowa (w reżyserii Norberta Rakowskiego z rodzimego Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu) wpisano w realia wojennej apokalipsy, dobrze znanej mieszkańcom Bałkanów, choć pokazanej dość stereotypowo. Niby słyszymy ze sceny nazwę Sarajewo, ale gdyby zamiast Sarajewa przywołano Mariupol albo dowolne inne zniszczone oblężeniem miasto, to efekt byłby podobny. Na skąpanej w mroku scenie oglądamy Henryka i Władzia, dwóch żołnierzy trafiających do zrujnowanej knajpy zamieszkałej przez obdartych cywili, których świat uległ unicestwieniu. Nic w tym świecie nie działa i nic w nim nie ma już sensu, ale ustawienie odpowiedniego tła to za mało, żeby tekst dramatu zaczął coś o tym tle mówić. Henryk, owszem, śni swoje sny gdzieś na froncie, ale surowy realizm scenografii i gry aktorskiej słabo łączy się z coraz bardziej gro-

teskową akcją, z którą, w miarę rozwoju wydarzeń, coraz trudniej daje się połączyć w jedno. Dlaczego w realiach przypominających film wojenny o wojnie w Bośni miałyby rozegrać się taka historia jak w *Ślubie*? Tekst jest zbyt groteskowy, żeby wpisać go łatwo w realistyczną konwencję, trzeba dodać coś jeszcze, a tu niestety ani realia świata po wojnie nie rzucają nowego światła na Gombrowicza, ani Gombrowicz na realia wojny.

Scenografię zbudowano na kilku planach, odgradzonych od siebie zasłonami z cienkiej tkaniny. Pozwoliło to na zamglenie przedstawianego świata i ciekawe wykorzystanie multimedialnych projekcji, rzucanych nie tyle na sceniczny świat, co prosto w niego. Wycofana w głąb sceny konstrukcja jawiła się jak szeroki i niski prostokąt przypominający kinowy ekran. Całość utrzymano w przyćmionym świetle o zimnych barwach, więc nawet ze względnie bliskiego miejsca w piątym rzędzie dało się zobaczyć niewiele ponad przymglone zarysy dekoracji i poruszających się wśród nich sylwetek (widzowie siedzący na końcu sali nie widzieli pewnie nic albo prawie nic). Dało to efekt silnego dystansu, chłodu i niemożności przywiązania się do tego, co na scenie; efekt korespondował z zamierzonym sensem inscenizacji, ale też mocno utrudniał jej odbiór (szczególnie w warunkach ogromnej sali radomskiego teatru).

Pięć zagranicznych spektakli zaprezentowanych na radomskiej scenie raczej nie przyniosło przełomu w odczytywaniu Gombrowicza. Zaproszone teatry pokazały, że są w stanie zmierzyć się z nim i wyjść z tego starcia obronną ręką.

W zasadzie żaden z czterech pokrótce opisanych wyżej spektakli nie wszedł z Gombrowiczem w głębszy dialog, chociaż we wszystkich udało się uzyskać mniej lub bardziej interesujące efekty formalne. Na szczęście pokazano w Radomiu jeden spektakl, który udowodnił, że to pisarz wciąż szalenie aktualny, przy pomocy którego można mówić o teraźniejszych kontekstach w taki sposób, jakby to właśnie one go inspirowały. Mowa o *Ślubie* z nowojorskiego Teatru La MaMa, wyprodukowanym we współpracy z Teatrem Powszechnym w Radomiu i wyreżyserowanym przez pochodzącą z Turcji (ale mieszkającą i działającą od wielu lat w USA) Zishan Ugurlu.

W taki sposób za Gombrowicza mogli się zabrać chyba tylko Amerykanie. Przy całkowitym zignorowaniu tradycji inscenizacyjnych i interpretacyjnych użyli *Ślubu* po to, żeby powiedzieć coś o aktualnej sytuacji wewnętrznej Stanów Zjednoczonych w kontekście zbliżających się wyborów prezydenckich. Karkołomny pomysł, ale takie są najlepsze, no chyba że się nie udają. W teorii rzecz wydawała się możliwa: *Ślub* traktuje o uniwersalnych sprawach, więc powinien mówić coś prawdziwego także o bardzo konkretnych sytuacjach. Brzmi prosto, ale *Ślub* z Kosowa pokazał, że nie wystarczy zmiana dekoracji. *Ślub* nowojorsko-radomski wyszedł z postawionego zadania obronną ręką dzięki dzięki brawurze inscenizacyjnej i skierowaniu spektaklu do odbiorcy amerykańskiego – nie po to, by przybliżyć mu nieznaną dramaturgię z odległego kraju, tylko żeby za jego pomocą powiedzieć coś o świecie, w którym ten odbiorca żyje.

Świat tego *Ślubu* prezentuje się jak komiksowa karykatura Stanów Zjednoczonych: wszystko jest w nim przerysowane, kolorowe, sztuczne i do bólu wręcz amerykańskie. Wygląda to niemal tak, jakbyśmy byli we śnie, w którym amerykańska popkultura pożera *Ślub* i spłyca do poziomu neonu w kształcie piersi o sutkach wystylizowanych na krzyże (a taki właśnie symbol międzyludzkiego kościoła zawieszono z tyłu sceny). Opowieść

o Henryku/Henrym (Alex Scoloveno) zamienia się w karykaturę mitu o pucybutach, który został milionerem, albo opowieści o self-made manie, który w nowym świecie pełnym nieograniczonych możliwości (a takim światem była przecież Ameryka) odkrywa, że może osiągnąć wszystko. Władza, którą sobie usurpuje, prowadzi ostatecznie do tragedii, a jej skutki odczuwają zarówno Henryk, jak i wszyscy wokół, włącznie z martwym Władziem wyjeżdżającym na taśmociąg z chłodni. W tle pojawiają się postaci dosadnie uosabiające współczesne, podzielone społeczeństwo amerykańskie. Matka (Anna Podolak, jedyna aktorka o polskich korzeniach, występująca



Ślub, reż. Zishan Ugurlu, Teatr La MaMa [USA]

fot. Marta Dudzińska

na co dzień w USA) wygląda jak piosenkarka country skrzyżowana z typową amerykańską matką ze *Świata według Bundych*. Ojciec (Bill Bowers) to typ grillującego kowboja z cygarem, samca alfa o grubym poczuciu humoru. Henry to sierotowaty chłopak w bluzie i z kręconymi włosami, mogący uchodzić za brata bliźniaka Marka Zuckerberga – a Władzio/Johnny (Oluwaseun Kayodè Soyemi) to wypisz wymaluj typowy czarny raper z ulicy na Bronxie. Wzajemne relacje bohaterów przefiltrowano przez hollywoodzkie toposy, co dosadnie ilustruje pierwsza scena „dutkanicia palicem”, wyreżyserowana niemal jak scena pierwszego użycia nadludzkiej mocy przez złoczyńcę z filmu o superbohaterach. Na scenie zobaczymy też Pijaka (Celeste Ciulla), wystylizowanego na Kamalę Harris w błękitnej garsonce (kolor demokratów), a także Ojca w tandetnym czerwonym napierśniku superbohatera, w oczywisty sposób uosabiającego republikanów. Nie zobaczymy jednak Donalda Trumpa, a jedynie jego stereotypowych wyborców i fanatycznych zwolenników. Towarzyszący Pijkowi chór alkoholików to galeria groteskowych postaci jakby wyjętych ze szturm na Kapitol, a jeśli ktoś ma wątpliwości, co to za indywidua, to bluza jednego z nich (z hasłem „Trust the Plan”) odsyła wprost do

QAnon, czyli ruchu najbardziej radykalnych trumpistów i zwolenników teorii spiskowych tak surrealistycznych, że nad Wisłą trudno uwierzyć, że ktoś może je traktować bardzo, bardzo poważnie.

Reżyserka spektaklu zgrabnie unika publicystycznych pułapek. W *Ślubie* obrywa się po równo każdemu – demokratom, republikanom i tym, co próbują być poza polityką – a za największe zagrożenie dla USA zdaje się tu uchodzić przejęcie władzy nie tyle przez Trumpa, co przez infantylnych oligarchów, doprowadzonych na szczyt przez nieodpowiedzialnych polityków. Henryk zostaje w końcu dyktatorem; sam sobie bierze władzę, przejmując od ojca jego napierśnik, ale dalej wygląda jak Mark Zuckerberg, czyli szef korporacji Meta (do której należą Facebook i Instagram) i odcina się od tego, co reprezentują Ojciec i Pijak. Mickiewiczowski Konrad chciał dostać rząd dusz; gombrowiczowsko-amerykański Henry-Zuckerberg bierze sobie rząd dusz sam, a robi to po prostu dlatego, że może. To mocno przygnębiająca wizja, i to pomimo obudowania jej w kolorowe, popkulturowe pazłotko. Wyobrażam sobie, że gdy na nowojorskiej scenie Henry wskazuje na stojących za nim dygnitarzy (tych samych, którzy nieco wcześniej byli pijakami z akceso-

riami QAnon) i przemawia wprost do widowni Gombrowiczowskimi słowami – „wszelka władza od ludzi pochodzi” – to robi to mocne wrażenie. W spektaklu nie brakuje też wojny, i to nie metaforycznej, tylko całkiem dosłownej. Odgłosy bombardowań i strzałów to zapowiedź agresji, która zdaje się pukać do wrót Stanów Zjednoczonych – na razie to „tylko” wojna w Ukrainie i w Gazie, ale kto wie, czy w przyszłości nie zagości też na amerykańskiej ziemi.

Podsumowując, pięć zagranicznych spektakli pokazanych na radomskiej scenie raczej nie przyniosło przełomu w odczytywaniu Gombrowicza. Zaproszone teatry pokazały, że są w stanie zmierzyć się z nim i wyjść z tego starcia obronną ręką, a to, co zawarte w wystawianych tekstach, wykracza poza nasze polskie podwórko. Niby było to wiadome już wcześniej, ale zawsze dobrze jest przekonać się na własne oczy, że jeśli tylko ma się dobry pomysł i artystyczną odwagę, to Gombrowicz ujawni się z całą mocą jako pisarz wciąż aktualny i drażniący, który ma do powiedzenia coś boleśnie prawdziwego o świecie. ■

XVI Międzynarodowy Festiwal Gombrowiczowski
Radom, 12–19 października 2024