

ZDARZENIA

Mowa ciała

Już po raz drugi w swojej pracy artystycznej „Provisorium” sięgnęło po *Ferdydurke*, ale dzisiaj to już zupełnie inny niż w latach siedemdziesiątych zespół i Gombrowicz już nie ten sam. Obecnie teatr Janusza Opryńskiego łączy swe siły z grupą aktorską Kompania „Teatr”, co zmienia wypracowaną wcześniej stylizację, zaś powieść weszła do szkół jako lektura obowiązkowa, którą licealiści chętniej poznają z bryków niż w osobistym kontakcie z dziełem. Ponadto jest to już *Ferdydurke* kilkakrotnie zrealizowana na scenie oraz istniejąca w wersji filmowej i spopularyzowana przez telewizję. Co niegdyś było czytana z wypiekami na twarzy sensacją literacką (dziwna jest w naszym kraju recepcja sztuki), dzisiaj stanowi klasyczną pozycję obrosłą w przymus szkolny i komentarze krytyczne.

Jan Błoński, Michał Głowiński i Jerzy Jarzębski powiedzieli niemal wszystko o dziele Witolda Gombrowicza – o formie i międzyludzkich interakcjach, toteż sięgający po powieść jako materiał teatralny mogą korzystać z istniejących tropów interpretacyjnych, co przy ilości prac jest już nielada zadaniem. Każda decyzja jednak stawia przed adaptatorami wymóg indywidualnej selekcji tekstu, by jak najprecyzyjniej budowała zamierzony kształt kreowanego świata a przy tym odpowiadała posiadanym możliwościom scenicznym. Dla „Provisorium” i Kompanii „Teatr” oznaczało to wybór – związany z artystyczną opcją grup – naznaczony oszczędnością formy. Powieściowy świat został zredukowany do zdarzeń rozpisanych na czterech aktorów. W składzie zespołu nie ma kobiet, więc sceny z panną Zutą i panią Młodzianową nie weszły do przedstawienia lub też zyskały symboliczne zastępstwo. Bohaterki naocznie nie zaistniały, były natomiast obecne w formie teatralnego ekwiwalentu (wszelako możliwego do zastosowania przy założeniu, że widz zna pierwowzór).

Kolejna kwestia związana z adaptacją to postępowanie wobec narracji i narratora pełniących dwie pozostające w stałej współzależności funkcje: *tego, który zapamiętuje zdarzenia i odtwarza je w strukturalnym porządku i tego, który na bieżąco działa i opowiada o działaniach, burząc stworzony przez siebie ład.* (Je-

rzy Jarzębski *Gru w Gombrowicza*). W lubelskim przedstawieniu jest on dopuszczony do głosu tylko trzy razy – zaczyna spektakl zdaniem z pierwszego rozdziału powieści, kiedy po obudzeniu rozważa swą tożsamość. Potem przed lekcją łaciny i na wsi charakteryzując gębę parobka. Wydawałoby się więc, że jego obecność w funkcji komentatora została drastycznie zminimalizowana. Tymczasem swój stosunek do zdarzeń wyraża mimiką i gestem. I chociaż następuje ciągła zmiana ról między Józiem, działającą postacią sceniczną, i opowiadającym – zespolonymi w ciele jednego aktora, możemy doraźnie rozpoznawać jedną z dwu funkcji, mimo, iż brak kwestii słownych. Pomysł reżyserski polega na tym, by Józio, ilekroć przestaje być młodzieńcem uczestniczącym w życiu szkoły w sposób na pozór autentyczny, a staje się kimś, kto nie angażuje się w udział, lecz ze świadomością trzydziestaka ogląda poczynania innych, sadowi się między innymi. Zajęcie centralnego miejsca daje mu szczególną szansę. Zwracając się to ku jednej ze stron, to ku drugiej wyrazem twarzy daje świadectwo stosunku do tego, co robią i mówią. Zdaje się wpływać na nich, tak jakby dorzucał określenia modelujące zachowania. To bardzo trafny zabieg ilustrujący spostrzeżenie autora: *Przekleństwem ludzkości jest, iż egzystencja nasza na tym świecie nie znosi żadnej określonej i stałej hierarchii, lecz że wszystko ciągle płynie, przelewa się, rusza i każdy musi być odczytany i oceniony przez każdego.*

Wizja scenograficzna *Ferdydurke* szczęśliwie z waloru estetycznego czyni wehikuł idei. Na pudełkowej scenie sześcian o zaznaczonych krawędziach. Wewnątrz uniwersalny przedmiot – ławka, w razie potrzeby: parkowa, szkolna, ogrodowa oraz wysuwane zza niej okno. Wokół tak wyznaczonego centrum skupia się akcja i powstają zapełnione postaciami obrazy o zwartej kompozycji. Jeżeli bowiem bohaterowie chcą się na niej zmieścić muszą siedzieć ciasno, noga w nogę, ramię w ramię. Ruch któregośkolwiek z nich automatycznie wymusza zmianę pozycji pozostałych. Oto widzimy z całą wyrazistością jak *człowiek pozwala się ugniatać i naciskać, nie można istnieć samistnie* (Jan Bło-



ski, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*). Wizualizacja mechanizmu pozwoliła na rezygnację ze słów, których nadmiar odczuwany jest, kiedy teatr korzysta z prozy, i wzmocniła siłę wyrazu. Również kostium służył spójności koncepcji. Józio-narrator w szarym eleganckim garniturze między chłopcami w uczniowskich mundurach. Jakżeż dwuznaczna staje się jego obecność na lekcjach w szkole dyrektora Piórkowskiego i jego gra miłosna z siedemnastolatką i jego ucieczka „na swobodę”.

Obydwe wartości pisarstwa Gombrowicza: wnikliwa refleksja i żywy komizm w spektaklu zyskały stosowne odzwierciedlenie a nawet pewną aktualizację. Jako reakcja na bieżące wydarzenia pojawiła się tu scena walki na krzyże zastępująca w pewnym momencie miny w pojedynku między Syfonem i Miętusem. Jeden zapala siedmioramienny świecznik, drugi wyciąga symbol chrześcijaństwa i w geście zaciętrzewienia dostawia kolejne. Potem, już obydwaj w myczkach, sprawdzają swe żydostwo chuchając sobie w twarz pełni wzajemnego wstrętu.

Natomiast ku ucieście publiczności Gombrowiczowski opis świata został wzmocniony o dzisiejszy sposób rozbawiania. Powieściowe obrzydliwości fizjologiczne mają tu zwielokrotnioną częstotliwość i wyostrzoną postać. To już nie tylko *obmierze wypinanie gęby* i *pałec skapanie w spluwacze czy kapka u nosa*. Bohaterowie raz po raz demonstrują swą cielesność od najmniej estetycznej strony. Wytrzępywanie lupiezu i zabawa nim, wycieranie tyłka cudzą głową, kanonada nieprzy stojnych dźwięków przerywających naukę łaciny, trzewia targane odruchem wymiotnym po alkoholowej libacji to część scenicznej egzystencji postaci. Ze wszystkim tym splata się erotyka przedstawiona tak, aby zaspościć drzemiącą w większości z nas skłonność do voyeurizmu. Mimowolnie znajdujemy się w pozycji podglądaczy śledzących wylaniające się z ciemności dwie pary nóg, których przynależność do osób możemy rozpoznać na podstawie toczącego się dialogu. Ich zmieniający się układ wtajemnicza nas w etapy zbliżenia. Satisfakcji, jaką ma świadek domysłający się niedwuznacznej istoty zdarzeń, dostarcza nam scena, kiedy uczniowie zaczynają dziwnie kiwać się nad pulpitem szkolnej ławki. Jej rytmiczne drganie i ogłupiałe miny chłopaków upewniają nas w słuszności pierwszego rozpoznania. Publiczność chichoce. Podobnie oddziałują miłosne cierpienia Józia obwąchującego w erotycznym uniesieniu – jak nam się zrazu wydaje – pończoszkę Zuty. Wkrótce jednak postępujący w zapale miłosnym bohater wkłada sobie ów fetysz na głowę. Wówczas widzimy, że są to

całkiem współczesne czarne rajstopy a zakochany nieszczeniśnik wygląda w nich trochę jak zamaskowany bandyta a trochę jak królik z oklapłymi uszami. Opisane zabiegi sceniczne mogą dawać wrażenie trywialności, której na szczęście w przedstawieniu daje się uniknąć, bowiem elementy płaskiego humoru są zmieszane z duchową finezją w proporcjach nie naruszających receptury autora powieści.

Ale niczym byłby pomysł inscenizacyjny bez dobrego aktorstwa, a ten wymóg lubelscy wykonawcy spełnili znakomicie, kreując aż kilkanaście postaci. Wszyscy jakby stworzeni do Gombrowiczowskich postaci. Michał Zgiet w roli Syfona jako cudny Orlik-Sokół, nieuświadomione Chłopię jest tak samo przekonujący jak z prostytutką gębą Walka. Jacek Brzeziński, nieco starszy od pozostałych, swój wiek wykorzystuje jako atut przy tworzeniu postaci profesorów Pimki, Bładaczki i nawiedzzonego staruszka łacinnika oraz wuja Hurleckiego. Witold Mazurkiewicz, Józio – narrator godzi w swojej kreacji – wyraz dystansu ze świadectwami zaangażowanego uczestnictwa i dojrzałość z niedojrzałością. Ponadto tworzy coś w rodzaju osi symetrii między Syfonem a Miętusem, podkreślającej zasadę odbicia. Natomiast ten ostatni w wykonaniu Jarosława Tomicy przekonuje nas, że mamy do czynienia z obrazem o zdeformowanym kształcie.

Kiedy więc okienko ziemiańskiego dworku, w którym mającą jeszcze cztery twarze, zasnuwają teatralne dymy, kończąc spektakl wyreżyserowany przez Janusza Opryńskiego i Witolda Mazurkiewicza niczym słowa: *Koniec i humba / A kto czytał ten trąba!* powieść, nam oprócz prostej satysfakcji pozostaje trud zastanawiania się, o czym to właściwie było. Która z myśli Gombrowicza została uznana za kluczową i czy sposób jej wyartykułowania w przedstawieniu czyni ją dla nas istotnym problemem? Pisarz zauważył: *człowiek jest najgłębiej uzależniony od swego odbicia w duszy drugiego człowieka, choćby ta dusza była kretylnicza*. A myśmy przecież ciągle widzieli fizyczną interferencję. W odpowiedzi przychodzi jednak świadomość, że dusza wyraża się w mowie ciała.

Magdalena Jankowska

Teatr Provisorium, Kompania „Teatr”, *Ferdynurke* według Witolda Gombrowicza, reżyseria: Janusz Opryński, Witold Mazurkiewicz, scenografia i kostiumy: Jerzy Rudzki, opracowanie muzyczne: Janusz Opryński, Witold Mazurkiewicz. Premiera: październik 1998 roku podczas III Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego *Konfrontacje Teatralne* w Lublinie.