

# teatr

MAGDALENA JANKOWSKA

## Poniedziałek, wtorek, środa, czwartek, piątek, sobota, niedziela – on

Czwarta edycja Międzynarodowego Festiwalu Gombrowiczowskiego w Radomiu (19-26 IX 1999 r.) zaskoczyła chyba nawet gorliwych obserwatorów i uczestników życia kulturalnego. Przywykliśmy, że odbywa się latem, tymczasem czerwiec minął bez imprezy. Ponadto przedsięwzięcie łączyło się dotąd z osobą Wojciecha Kępczyńskiego, który prowadził radomski Teatr Powszechny, a teraz kieruje jedną z warszawskich scen. Jego odejście zbiegło się z utratą przez Radom statusu miasta wojewódzkiego i ogólną zapaścią ekonomiczną regionu. Wszystko to razem zdawało się kłaść kres przedsięwzięciu.

Tymczasem Linas Zaikauskas, który objął radomski teatr, nie pozwolił umrzeć tradycji, choć musiał ograniczyć rozmach festiwalu. Zaproszono więc mniej zespołów, a wydarzeniom towarzyszącym nadano znacznie skromniejszą oprawę. Jednak wykrojona „gospodarczym sposobem” całość, pozwalając z powodzeniem wypełnić osiem festiwalowych dni, program został sporządzony według popularnej (co piszę bez cienia ironii) receptury: dzieło patrona i niebanalne „wypełniacze” skupione pod jednym „szyldem”. Taki układ, przy zachowaniu odpowiednich proporcji, pozwala festiwalowi usatysfakcjonować odbiorców o zróżnicowanych gustach.

Pierwsza niedziela to dopiero rozbieg. Wprowadzanie radomian w atmosferę teatralnego święta. Na początek otwarcie wystawy plakatów w Muzeum Okręgowym. Kolekcja Krzysztofa Dydo zawiera bowiem wiele prac plastycznych, które zapowiadają sztuki Gombrowicza.

Uroczystemu otwarciu festiwalu towarzyszyła premiera *W małym dworku* Stanisława Ignacego Witkiewicza przygotowana przez radomski zespół pod reżyserską pieczęć Linasa Zaikauskasa. Obecność tej sztuki tłumaczy zapewne praktyka minionych lat, kiedy dorobek dramaturgiczny Witkacego i Mrożka zestawiany był z twórczością patrona imprezy. Toteż wprowadzenie wydało się całkiem naturalne (tym bardziej że jego atrakcyjność uzupełniał bankiet dla władz i sponsorów).

Z pewnością do popularyzacji festiwalu znakomicie przyczyniło się uliczne widowisko Teatru La Salamandre z Paryża. Ich *Ogień* wykorzystuje tytułowy żywioł jako silnie oddziałujące tworzywo sceniczne. Płomienie, które towarzyszą aktorom podczas tańca przedradzającego się chwilami w ćwiczenia akrobatyczne lub konwulsyjne drgawki, budują opowieść o jego oczyszczającej sile. Publiczność ciągnęła do tego światła niczym ćmy, coraz ciśniejszym kręgiem otaczając scenę pod gołym niebem. I poddawała się sile rytualnych gestów, którą potęgował rytm „dzikiej” muzyki bębnowej współgrającej z emocjami widowni.

Nazajutrz nurt główny rozpoczął swój miarowy rytm. Zainicjowała go *Princess Sharon* The Scarlet Theatre z Londynu. Pod tym zmienionym tytułem Katarzyna Deszcz (wcześniej związana z krakowskim Teatrem Mandala) pokazała *Iwonę, księżniczkę Burgunda*, której kształt sceniczny mogliśmy wkrótce porównać z propozycją Teatru Krasnyj Fakiel z Nowosybirsk, kiedy to, po perypetiach z zaginionym na trasie wagonem wiozącym dekoracje, udało się sztukę wreszcie wystawić. Angielska propozycja (oparta na skondenso-

wanym celnymi skrótami tekście) okazała się bardzo zdyscyplinowana w formie. Rosyjska – „rozbuchana” inscenizacyjnie, proponująca bardzo trudny do rozszyfrowania kod wizualny i burząca wszelkie ustalone wzorce interpretacyjne, którymi moglibyśmy się posłużyć przy odbiorze. W pierwszej uwspółcześnienie wprowadzające (już choćby tylko kostiumem) aluzję do monarchistycznego ustroju Wielkiej Brytanii, służy uniwersalizacji problemu władzy. W drugiej zabieg wprowadzenia na scenę gadżetów cywilizacyjnych nie uzasadnia się chyba niczym poza chęcią epatowania widza. Być może jednak reżyser Oleg Rybkin potrafiłby dać odpór zdeglustowanym krytykom powołując się na wpisane w spuściznę Gombrowicza rozważania o wielości sposobów na pozyskanie uwagi odbiorcy (z prowokacją włącznie).

Teatr Provisorium i Kompania Teatr wystąpiły z głośną już *Ferdydurke*, która zgromadziła tłumną widownię. Efekt pracy duetu reżyserskiego: Janusz Opryński, Witold Mazurkiewicz oraz czteroosobowego składu aktorskiego jest tak satysfakcjonujący między innymi dzięki inteligentnej adaptacji powieści pozwalającej wydobyć z tej prozy wartości daleko wykraczające poza ten jeden tekst. Gombrowiczowska idea literatury jako gry komunikacyjnej między pisarzem a czytelnikiem, którą autor rozwinął w powieści, wymaga przekładu na język nośnych w teatrze znaków. Jedną z ważniejszych zalet inscenizacji (obok wyróżniającego się aktorstwa) jest takie operowanie przestrzenią, by z jej scenicznego ograniczenia uczynić atut i dzięki niej stworzyć antropologię zgodną z duchem pisarstwa. Społeczna mechanika zobrazowana językiem ciała, gdzie nawet głos podświadomości walczącej z tym, co społeczne, przybiera fizyczną postać, nadała przedstawieniu specjalny walor. W efekcie powstał świat, w którym wszyscy o wszystkich się ocierają, wgniatają się w siebie, wzajemnie przesłaniają albo też na krótko pozwalają zaistnieć. Bo w tym modelunku nie ma cech trwałych. To dzieło w toku. Nic i nikt nie zastyga w ostatecznym kształcie. Formy mają charakter dynamiczny. Budowanie i burzenie to podstawowa treść istnienia. I mamy prawdziwy dramat nieustannej gry znaczeń w relacjach międzyludzkich.

Ale *Ferdydurke* nakazuje stworzenie dystansu wobec postawy tragicznej, zbudowania jej prześmiewczej formy. W ten sposób retoryczno-parodystyczny styl narracji zyskał ekwiwalent w postaci działań scenicznych o ludycznym charakterze. Erotyzm i obscena stają się rodzajem zalotów wobec publiczności. Stosunek do tych pomysłów stał się właśnie główną osią polaryzacji sądów o przedstawieniu – od zachwytów po wyrazy niesmaku, ale przecież żywa reakcja na dzieło jest jego najlepszą rekomendacją.

Podczas festiwalu Gombrowicza swój mały festiwal miał też Waldemar Śmigasiwicz, który wyreżyserował aż dwie spośród siedmiu głównych propozycji. Pierwsza z nich to *Kosmos* przygotowany w krakowskim Teatrze Bagatela (kilka lat temu zrealizował tę sztukę w Radomiu). Tym razem dzieło przyoblało kształt szeregu scen o wysmakowanym kolorystyce obyczajowym. Małowniczność grupy odbywającej górskie wędrowki, realizm barwnego wianuszka biesiadników przy gościnnym stole wiejskiego dworku zrazu zacięra konstrukcję „kryminalnego romansu” Gombrowicza. Początkowo bohaterowie istnieją w jednoznaczności teatralnego bytu. Niepostrzeżenie pokonują różne porządki czasowe i przestrzenne, by stworzyć wrażenie synchronii. Śledząc uroki miodowego miesiąca jednej z par małżeńskich i gry erotyczne, jakie uprawiają wszyscy, nie dostrzegamy kryjącego się za nim studium teoriopoznawczego, w które przekształca się ta zmysłowo zobrazowana codzienność życia. Pesymistyczny pogląd autora *Kosmosu* na możliwość scalenia struktury świata, długo w sztuce Śmigasiwicza nie pozostaje odkryty. Pulsuje podskórnym rytmem, nie korzystając jeszcze z pośrednictwa metafory. Mało tu (dużo mniej niż poprzednio) operowania efektem obcości. Sztuczność konstrukcji przyczynowo-skutkowej zaczyna do nas przemawiać stopniowo. Najpierw dostrzegamy ją w trudności zrozumienia siebie, z którą zmagają się Witold i Fuks. Dalejsza złuda towarzysząca rozpoznawaniu rzeczywistości ujawnia się przy próbie wyjaśniania sobie przez nich sensu świata, która sprowadza się do natręctwa składania oderwanych elementów w całość. Wróbel, patyk, dyszel, strzałka... dzięki adaptacji „wchodzi” na scenę w specyficznym rytmie, wciągającym nas w pułapkę świadomości czyhającą na bohaterów – owo zawieszenie między pozornym bytem a hipotetycznym niebytem. Wreszcie z całą siłą ujawnia się niejasność kondycji ludzkiej jako pochodna braku idei porządkującej. Bohaterowie usiłują temu przeciwdziałać, jednak nadmiar przesłanek czyni całe przedsięwzięcie tak bezskutecznym, jak i ryzykownym. Próba uporządkowania rzeczywistości zdaje się tylko pomnażać chaos.

*Ślub* Diphthong Cie z Marsylii w reżyserii i ze scenografią (która stanowi istotną część reżyserskiego zamysłu) Huberta Colasa to przede wszystkim rzecz wystudiowana plastycznie. Nic tu z realnego obrazu rzeczywistości, bo wszelkie elementy przystające do codziennych doświadczeń są wzięte w pewnego rodzaju cudzysłów. Odrealnia je wszechwładnie panujący kolor. Najpierw wielkie płaszczyzny błękitu pokrywają całą scenę, potem gigantyczne czerwone kurtyny wchodzą z nimi w swoistą grę. Tło nasycza zdarzenia temperaturą, waloryzuje emocjonalnie. Zmieniające się układy barwnych płaszczyzn dają widzowi piękną, ale katastroficzną w treści wizję świata-podlegającego ciągłej destabilizacji.

Ale zabieg ten byłby oczywiście niewystarczającym conceptem inscenizacyjnym dla złożonego dramatu Gombrowicza. Najistotniejszy staje się tu bowiem fakt, że we francuskim *Ślubie* scenę wypełnia konstrukcja przypominająca gigantyczny batut. Aktorzy zapadają się w wielką nieckę, poruszają się w jej wnętrzu. Śledzimy ich ruchy, jakbyśmy siedzieli przed akwariem, choć jego ściany nie są przezroczyste. Elastyczne płaszczyzny ujawniają tylko kształty sylwetek. Rozpoznajemy je, potrafimy zinterpretować niektóre czynności, choć całość jest niedostępna naszym oczom. A więc to wszystko sen – realność odcisnięta w podświadomości i wychodząca na noce spacerować. Wszystko wówczas jest sobie obce jak na obrazach Serata. Postacie zwrócone profilem do oglądającego niby patrzą w jedną stronę, ale zwrócony w nią wzrok nie jednoczy ich, podkreśla tylko izolację, rozpad, brak kontaktu, atomizację rzeczywistości, istnienie w obszarze niespójności.

Natomiast *Ślub* przygotowany przez Waldemara Śmigasiewicza w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu, którego premiera uroczystie zamknęła festiwal, jest zupełnie inny wizualnie. Cała scenografia autorstwa Macieja Preyera mieści się w bezowej palecie. Kostiumy większości postaci, pomosty stanowiące podstawowe miejsce akcji, tożzone po nich kamienie tworzą jedną kolorystyczną plamę. Tylko Pijak wyróżnia się czernią stroju, co od razu sytuuje go w szczególnej pozycji. A czarna, lekko zamglona otchłań otwierająca się u szczytu drogi przyciąga wzrok swą tajemnicą i niepokojem.

Harmonia to tylko pierwsze złudzenie. Henryk zjawia się przecież już po Apokalipsie. Świat jest zdegradowany. Zaprzepaszczone wszelki porządek. Brak stałego układu odniesienia. To kusi... W tym miejscu zaczynają się kłopoty recenzenckie, bowiem spektakl został dokładnie „obudowany” komentarzami i interpretacjami. W programie do kaliskiej inscenizacji Joanna Chojka interesująco wyklada sposób odczytania dramatu przez pryzmat *Boskiej komedii* Dantego. Trop ten kilkakrotnie powtórzył się w wywiadach, których udzielił reżyser. Tak więc trudno pominąć go w rozważaniach o przedstawieniu. Z drugiej zaś strony nie sposób z całym przekonaniem potwierdzić lub zanegować owego specyficznego sposobu widzenia problemu po jednorazowym obejrzeniu i to w festiwalowym natłoku atrakcji. Czy więc ciężący nad bohaterami manichejski horyzont braku nadziei, nieistnienia zasad i ograniczonych zdolności poznania, w istocie lepiej może być uchwycony z perspektywy przedpiekła, w którym bohaterowie na zawsze uwięzną, ponieważ – jak chce Śmigasiewicz – *udało się im uśmiercić człowieka w sobie, oddalić od siebie odpowiedzialność za zło* – pozostaje kwestią otwartą. Być może przywołanie wizji kręgów infernalnych wcale nie ułatwia zrozumienia, że grzech odsyła do jakiegoś porządku, a piekło jest manifestacją absolutu, więc bohater nigdy go nie osiągnie, ponieważ *odgrodzony jest od niego rzeką błota, które zastąpiło wody Stryksu*. Istnieje też spore prawdopodobieństwo, że gdyby reżyser, w ślad za Błońskim patrzył na *Ślub* jako na tragedię psychoanalityczną, to widowisko mogłoby mieć podobny kształt sceniczny. Chyba tylko Pijak zmieniłby nieco swą pozycję z „demonicznego reżysera nieprawdziwych ról” na jeden ze splotów chwiejnej tożsamości bohatera.

Pustka świata pozbawionego nadrzędnej hierarchii, którą ujawnia obserwacja miniaturowego modelu, jakim jest rodzina czy też brak Absolutu, jako przeszkoda w przejściu z „międzyludzkiego kościoła” do piekła, czyli od zdradliwej dynamiki zbiorowej kreacji do pewnego w swym kształcie bezruchu? Którakolwiek z wykładni przemówiła, to spektakl trzeba zaliczyć do interesujących, gdyż suma przemysłów spleta się tu z umiejętnym użyciem środków teatralnych i sprawnym aktorstwem.

Równoległą z przedstawieniami propozycję, adresowaną do jeszcze węższego kręgu, stanowiła konferencja naukowa: „Gombrowicz i eschatologia”. Moderatorem seminarium był prof. Jerzy Jarzębski, krytyk i historyk literatury z Uniwersytetu Jagiellońskiego, autor książki *Gra w Gombrowicza* oraz współredaktor edycji *Dzieł Gombrowicza*. W swoim wystąpieniu *Trudno być Bogiem* zajął się problematyką teologiczną w dziełach

pisarza. Według badacza każdy artysta niemal automatycznie wpisuje te zagadnienia w przedmiot swych zainteresowań, ponieważ sam stwarza nowe światy. Doznania metafizyczne Gombrowicza mają wieloraki kształt, ale ich podstawową treścią jest przeżycie diabelstwa – doświadczenie chaosu i potworności świata pozbawionego przedustawnej zasady. Bóg zaś jest tworem człowieka targanego lękiem *przed demiurgią, przed władzą decydowania o losie świata, władzą układania go na modłę własnych, wewnętrznych kompleksów i czarnych emocji.*

Obok drukujemy wygłoszone na konferencji referaty J. Margańskiego, J. Olejniczaka i K. Suchanow.

Pomysłowym posunięciem wzbogacającym festiwalową ofertę był SALON TELEWIZYJNY. Sztuki Gombrowicza zrealizowane dla potrzeb Teatru Telewizji wypełniły sześć popołudni. Przegląd objął różnorodne propozycje od *Ślubu* Jerzego Jarockiego z 1978 r., kanonicznej już dziś pozycji, po *Historię* Horsta Leszczuka – najnowszej gwiazdy reżyserii. Perspektywa czasowa i stylistyczna oraz komunikatywne wprowadzenie, którym poprzedził każdą projekcję Janusz Majcherek, krytyk teatralny, redaktor naczelny miesięcznika „Teatr” i wykładowca Akademii Teatralnej w Warszawie, zdały się satysfakcjonować zarówno wtajemniczonych, jak i poznającą dopiero dzieło „Gombra” młodzież szkolną.

Pomysłów na uatrakcyjnienie całości nie brakowało. Jednym z nich miał być wyjazd do Krakowa na graną na deskach Starego Teatru *Sztukę* Yasminy Rezy. w reżyserii i ze scenografią Krystiana Lupy. Sama podróż zapowiadała się nader ciekawie, gdyż teatromani mieli wsiąść do zabytkowych wagonów wypożyczonych na tę okazję z muzeów kolejnictwa w Chabówce i Warszawie, wśród nich – salonki Cyrankiewicza i Gierka. Niestety, w ostatniej chwili PKP zerwało kontrakt. Przepadło luksusowe wojażowanie. Nie zobaczyliśmy eleganckich wnętrz pełnych drewna, pluszu i skóry. Przepadła też przyjemność oglądania najnowszego przedstawienia w jednym z najstarszych teatrów w Polsce, gdzie popularyzacja charakteru sztuki nie koliduje z najczyniejszą tradycją.

Wśród imprez towarzyszących znalazł się też spektakl muzyczny *Gęby* Włodzimierza Kiniorskiego. Założyciel formacji Kinior-Sky, twórca muzyki filmowej i teatralnej, stały współpracownik Teatru im. Witkacego w Zakopanem, w pisarstwie Gombrowicza znalazł źródło inspiracji dla swej najnowszej pracy instrumentalnej.

Hasło dyskusji panelowej *Nie ruszać Gombrowicza* po kilku dniach obcowania ze sceniczną wykładnią jego twórczości zabrzmiało jak przestroga. Program przewidywał zaproszenie do rozmowy reżyserów teatralnych, a także pisarzy (Marcin Świetlicki i Jerzy Pilch). W piątkowy wieczór jeden z radomskich barów był miejscem zwierzeń na temat czytelniczych i inscenizacyjnych kontaktów ze spuścizną Gombrowicza.

Magdalena Jankowska



*Ślub* Witolda Gombrowicza w reżyserii Huberta Colasa, Teatr Diphthong Cie (Marsylia).  
Fot. Marian Strudziński