

Julia Niedziejko

Detal

Pandemia odwołała próby nowego przedstawienia Radosława Rychcika i przekreśliła pierwotną datę jego premiery. Być może to nagłe przerwanie pracy, a później równie prędkie wpechnięcie w proces twórczy przeszkodziło zespołowi dobrze wdrożyć się w wykonanie zadania, które sprawia wrażenie niedokończonego.

Z opisu spektaklu dowiadujemy się, że reżyser świadomie decyduje się na odczytanie dramatu według klucza socjologicznego. „Ta opowieść to dyskusja o współczesnym modelu rodziny” – czytamy. Pomysł brzmi ciekawie i sensownie, ale też ryzykownie. Łatwo o uproszczenia lub przesadę, kiedy w wielki dzwon analizy społecznej uderza się młotem tak formalnie skomplikowanym i wielowymiarowym jak „Ślub” Witolda Gombrowicza.

Rychcik przeniósł na scenę dramat autora „Ferdydurke” bez ingerowania w dzieło – nie zastosował przekształceń językowych, niewiele powycinał, zrezygnował także z wplecenia do spektaklu tekstów pobocznych. Wierność oryginałowi jest przełamaniem dotychczasowego stylu scenicznej wypowiedzi Rychcika, i ten gest zaskakuje. Nie wpasował się jednak w autorskie założenie wystawienia socjologicznej wersji „Ślubu”. Rychcik nie zwerbalizował własnego komentarza w sprawie „współczesnego modelu rodziny”, jakby wierząc, że tekst bazowy sam się w tym kontekście obroni, co niezbyt wyszło. Jednak nie wszystko przecież musi rozgrywać się w słowie.

W „krajobraz przygniatający, beznadziejny”, o którym w didaskaliach pisał Gombrowicz, dobrze wpasowała się z rozmachem przygotowana scenografia Łukasza Błażejewskiego. Podniszczona stacja benzynowa połączona z dość obskurnym zajazdem jest obszerna, wręcz rozpycha się między ścianami sceny. Jej monumentalność robi wrażenie. Poza dekoracyjnością, atutem scenografii Błażejewskiego jest bogactwo jej znaczeń. Stacje benzynowe na całym świecie wyglądają podobnie, przez co wydają się w pewien sposób uniwersalne, intuicyjnie wręcz znane. Z drugiej jednak strony są bezosobowe, niczyje, a bywa się w nich tylko z konieczności, przejazdem. W „Ślubie” czytamy, że główny bohater – Henryk rozpoznaje w przydrożnym zajazdzie swój dom rodzinny. Biorąc pod uwagę, że jednym z ważniejszych wątków tego dramatu jest nierozstrzygalność pytania o status ontologiczny postaci, możemy

rozumieć scenografię jako ilustrację wyobrażeń Henryka na temat swojego pochodzenia. Prowizoryczność i postępujący rozpad stacji odzwierciedlają też kruchość jego relacji z rodzicami, których na niej spotyka.

Od początku spektaklu na scenie panuje porządek – w trakcie akcji scenicznej scenografia nie ulega przekształceniom, ubrania aktorek i aktorów są skromne. Brak zróżnicowania występuje też w grze aktorskiej, która pozostaje stateczna. Postaci poruszają się po scenie powściągliwie, jakby z oporem. Są równie bezosobowe jak stacja benzynowa, na której się znajdują. Ich charaktery oraz temperamenty są całkowicie przysłonięte formami, w jakich zostali umieszczeni. Gwałtowny bywa wyłącznie Henryk (Michał Bałaga), który doprowadza do dekonstrukcji konwencjonalnych ram społecznych, poszukując nowych. Ta postać wtapia się jednak w tło. Sposób odegrania ról jest dla wszystkich aktorów i aktorek podobny, bo tego wymagała zastosowana przez reżysera konwencja.

Wszystko to pasuje do treści „Ślubu”, ale nie wprowadza wystarczająco czytelnego kontekstu współczesności, o którą zabiegał Rychcik. W takiej formie spektakl jest po prostu inscenizacją tekstu z odpowiednio dopasowaną do jego znaczeń warstwą wizualną. Jest jednak jeden szczegół, który tę poprawność komplikuje – reżyser postanawia bowiem wpleść do dramatu wątek homoseksualny. To jednak detal, i w tym właśnie problem.

Pomysł ten ujawnia się w kilku drobnych gestach aktorskich między postacią Henryka (Michał Bałaga) i Władzia (Tomasz Kocuj). Aktorzy początkowo znajdują się w różnych częściach sceny, jednak po kilku wypowiedzianych kwestiach powoli zbliżają się do siebie. Ich ruch jest powściągliwy, jakby żadna z postaci nie chciała dać po sobie poznać własnych intencji. Mają tożsame gesty – gdy poruszają się po scenie, wyglądają, jakby jeden był cieniem drugiego, jego odbiciem bądź przedłużeniem. W pewnym momencie stają bardzo blisko siebie z intencją pocałunku, który jednak nie następuje.

Z jakiego powodu? Co rusz Władzio zdaje się na przemian afirmować i negować, a nawet obśmiewać działania Henryka – jednak nieustannie za nim podąża. Ta para wchodzi wreszcie w cielesny układ niejasnych znaczeń, na przemian bijąc się, przytulając, tańcząc. Do końca spektaklu nie będzie wiadomo, co tak naprawdę łączy tych dwóch. Nieodwzajemnione uczucie, tajemnica, spisek? A może jeden z nich jest inkarnacją przeczucia, obaw, popędów tego drugiego? Każda z odpowiedzi wydaje się i uzasadniona, i równocześnie niejasna.

I tyle. Po tych kilku subtelnych scenach sugerujących homoerotyczne napięcie między Henrykiem a Władziem Rychcik wycofuje się – nie podejmuje dalej tematu, jakby licząc na to, że widz sam dopowie sobie resztę. Trudno ten krok wstecz wybaczyć, zwłaszcza że bardziej niż reżyserską strategię przypomina niedbałość. Ze sceny nie dowiadujemy się nic więcej poza tym, że Rychcik przyłożył do siebie puzzle z różnych układanek i uznał, że skoro pasują kształtem, mogą być kompletem.

A przecież interpretacja „Ślubu” według klucza queerowego, zresztą wcale nie nowa, miała szansę obronić się szczególnie w tym zabiegu reżysera. Jeśli brać pod uwagę skalę społeczno-politycznej burzy, jaką wywołuje kwestia praw osób LGBTQ+ w Polsce, wprowadzanie do spektaklu wątku queerowego jest sensownym nawiązaniem do „współczesności”. Zdaje się, że bazując właśnie na tym skojarzeniu, reżyser próbował zbudować socjologiczny wymiar spektaklu. O odszukanie podobieństw między tekstem a bieżącymi realiami nietrudno. Przede wszystkim silna potrzeba Henryka do samostanowienia w świecie zdominowanym przez konwencjonalną formę oraz chęć jej redefiniowania pasują do doświadczeń żyjącego w Polsce homoseksualisty. W tekście jest też kilka innych aspektów, które da się dopasować do aktualnych realiów – kwestię konfliktów ideologicznych z Kościołem, problem komunikacji z nietolerancyjnymi rodzicami czy obawę przed społeczną opresją. Niestety jednak te zagadnienia nie zostały rozwinięte na scenie. Przez to, że spektakl nie broni żadnego wyraźnego stanowiska, jest podatny na zarzuty, których Rychcik zapewne wolałby uniknąć. Reżyserską powściągliwość można przecież uznać za tchórzliwość albo cynizm artysty bezrefleksyjnie podążającego za kontrowersją lub modą. Zakładam, że intencje twórcy były czyste, tylko czy takie sceniczne uogólnienia pomagają, czy szkodzą mniejszościom?