didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/przynety

/ REPERTUAR

Przynęty

Stanisław Godlewski

Nowy Teatr w Warszawie

Tennessee Williams

Nagle, ostatniego lata

przekład: Jacek Poniedziałek, reżyseria: Michał Borczuch, dramaturgia: Mateusz Górniak, realizacja filmu, reżyseria światła: Robert Mleczko, scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot, muzyka: Bartosz Dziadosz

premiera: 6 czerwca 2025

Kurtyna wzdyma się, spoza niej błyska światło, z oddali dochodzą odgłosy bębnów. Długa scena, w której nie wiadomo co się dzieje za zasłoną – słychać krzyki, widać cienie biegających sylwetek, napięcie narasta, atmosfera gęstnieje. Tuż przed muzyczną kulminacją kurtyna podnosi się, zza niej wylewa się gęsta mgła. Z tej mgły wyłania się sylwetka Magdaleny Cieleckiej.

Ten świetny początek *Nagle, ostatniego lata* Michała Borczucha nie jest

przypadkowy – w wywiadach przed premierą reżyser opowiadał, że interesowała go relacja Tennessee Williamsa z kobietami, że czytał książkę, która o tym opowiadała. Tą książką był zapewne reportaż czy może esej biograficzny Jamesa Grissoma S*zaleństwa Boga. Tennessee Williams i kobiety z mgły*, wydany w Polsce przez Czarne w przekładzie Michała Szczubiałki kilka lat temu (Grissom, 2016). To niezwykłe dzieło – Grissom opisuje, że jako młody chłopak napisał list do swojego literackiego idola, Tennessee Williamsa, z prośbą o wskazówki i ocenę jego prób literackich. W odpowiedzi otrzymał zaproszenie – na spotkanie. Spędzili razem kilka dni na rozmowach. Williams, pijąc i wciągając narkotyki, opowiadał o swoim życiu, egzaltowany i natchniony. Poprosił młodego autora, by porozmawiał z kilkoma kobietami (głównie aktorkami), które dla Williamsa były ważne. To życzenie Grissom spełnił kilka lat później i zapis rozmów z tymi aktorkami stanowi istotę książki. Jest to poniekąd zapośredniczona biografia – portret Williamsa odmalowują kobiety, niejako „użyte", by o nim opowiedzieć (wypowiadają się w tej książce między innymi Maureen Stapleton czy Geraldine Page). Tytułowe „kobiety z mgły" to postaci, które stworzył Williams. Jego proces twórczy, jak mówi w książce Grissoma, polegał na tym, że w jego umyśle, w „wewnętrznym teatrze", pojawiała się gęsta biała mgła, z której wyłaniała się kobieta – Blanche, Księżniczka czy Maggie. Aktorki potem wcielały się w te postaci, tworząc niezwykłe role, które często zmieniały ich życie i nadawały bieg ich karierze.

Tyle tylko, że najprawdopodobniej to nieprawda. Czytelniczka może dosyć szybko zorientować się, że książka Grissoma nie ma żadnych przypisów i że wszystkie bohaterki mówią podobnym językiem. Śledztwo dziennikarskie w tej sprawie przeprowadziła Helen Shaw z „New Yorkera" (2023). Liczba ludzi, których Grissom cytuje, jest ogromna. Szczegółowość jego opowieści sugeruje, jakby nie spędził z Williamsem kilku dni, lecz raczej kilka lat.

Badacze zajmujący się zawodowo biografią i twórczością autora *Tramwaju zwanego pożądaniem* do książki Grissoma odnoszą się ze sceptycyzmem i powątpiewaniem. Motyw „kobiet z mgły" nie pojawia się w żadnej wypowiedzi Williamsa, w żadnym źródle czy liście. Autor, gdy kwestionuje się jego wersje, zapewnia że ma odręczne notatki z wszystkich wywiadów oraz grozi sądem o zniesławienie. Nie można wykluczyć, że jakaś część jego narracji jest prawdziwa, jednak zdrowy rozsądek i artykuł Shaw jasno przekonują, że spora część jego dzieła jest raczej konfabulacją.

Jako źródło jest to zatem książka nierzetelna, wątpliwa faktograficznie. Ale nie ma to żadnego znaczenia, jeśli potraktujemy dzieło Grissoma jako kreację literacką (choć on sam byłby temu raczej przeciwny, upierając się przy autentyczności swojej opowieści). Grissom przetwarza to, co jest obecne w twórczości Williamsa jako motyw oraz zasada artystyczna – wykorzystanie fikcyjnych kobiet, by opowiedzieć o mężczyznach, a najczęściej o homoseksualnym pożądaniu. Na temat tego, że Blanche DuBois należy traktować jako prefigurację homoseksualnego mężczyzny, a nawet samego autora dramatu, napisano całkiem sporo (wątki te zbiera Stephen Maddison w książce *Fags, Hags and Queer Sisters Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*, 2000). Takie interpretacje oczywiście spłaszczają wymowę dramatów, jednak coś jest na rzeczy – „używanie" kobiet po to, by opowiedzieć o nienormatywnych relacjach i afektach, to stały element czegoś, co można by nazwać estetyką homoseksualną (czy ściślej – gejowską). To także element *Nagle, ostatniego lata* – bardzo dziwnego dramatu, w którym kobiety pełnią rolę „przynęty" dla zaspokojenia homoseksualnego męskiego pożądania. Sprawa jest jednak bardzo skomplikowana już na poziomie tekstu Williamsa, a w realizacji Michała Borczucha komplikuje się jeszcze bardziej.

To przedstawienie pozornie „normalne”. Mamy tu bohaterów z określonymi charakterami, fabułę, która się rozwija, i tajemnicę, która w toku akcji zostaje rozwikłana. Tekst jest grany niemal w całości, w nowym przekładzie Jacka Poniedziałka. Należy może dodać, że jest to sztuka rzadko wystawiana w Polsce.

Bogata arystokratka Violet Venable (Magdalena Cielecka) wzywa do swojej posiadłości, otoczonej pięknym, egzotycznym ogrodem, doktora Cukrowicza (Bartosz Bielenia), lekarza specjalizującego się w lobotomii. Syn Violet, młody poeta Sebastian, którego matka darzyła ogromną miłością, zginął nagle, ostatniego lata w trudnych do wyjaśnienia okolicznościach. Świadkinią jego śmierci była kuzynka Sebastiana, Catherine (Ewelina Pankowska), która opowiada na ten temat niestworzone historie, grożące towarzyskim skandalem. Dziewczyna wydaje się chora psychicznie. Ciotka opłaca jej leczenie psychiatryczne, ale to za mało – Violet próbuje przekupić doktora Cukrowicza, by dokonał na Cathy lobotomii (doktor pracuje w niedofinansowanym szpitalu i potrzebuje pieniędzy). Matka Cathy (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) i jej brat George (Bartosz Gelner) liczą na pieniądze od Violet, więc próbują namówić Catherine, by albo przestała opowiadać o śmierci Sebastiana, albo poddała się operacji.

To dziwny tekst – niby korzystający ze znanych konwencji dramaturgicznych, takich jak melodramat (niewinna Cathy przeciw zepsutej Violet), echa dramy gotyckiej (szalona dziewczyna opowiadająca o straszliwych zdarzeniach; arystokratyczna willa, w której dzieje się zbrodnia). Mamy zagadkę kryminalną i dramat psychologiczny. Robert F. Gross wpisuje dramat Williamsa w stworzoną przez siebie kategorię „sztuk żałobnych” (*plays of mourining*). Według badacza to pewien model czy nawet tradycja dramatyczna popularna w zachodniej historii dramatu. Akcja tych tekstów (a

Gross sztukami żałobnymi nazywa *Antygonę*, *Hamleta*, *Upiory* czy *Kto się boi Virginii Woolf*) koncentruje się na nieobecności głównego bohatera i reakcjach innych postaci na jego śmierć (Gross, 1995, s. 239-240). Tak jest też tutaj – głównym bohaterem jest Sebastian Venable, choć jego samego nigdy na scenie nie widzimy. Jest nam „opowiadany" przez matkę i kuzynkę (trochę jak w książce Grissoma, gdzie aktorki opowiadają o Williamsie). George nosi jego ubrania, doktor Cukrowicz, jak twierdzi Violet, jest do niego podobny. Wszystkie postaci są w jakimś sensie odbiciem Sebastiana, pięknego, bogatego, kapryśnego młodzieńca, który każdego lata wyruszał na dalekie wakacje – przede wszystkim z mamą, a „nagle, ostatniego lata" zdecydował się zabrać ze sobą nie Violet, lecz Cathy.

To wszystko jest jeszcze normalne – tekst jest ciekawy, historia, napędzana tajemnicą, dosyć wciągająca, role świetnie napisane, symbole i metafory, którymi posługuje się Williams, są aż nazbyt czytelne. Aż do finału, gdzie tracimy grunt pod nogami. Doktor Cukrowicz aplikuje Catherine „serum prawdy". W bardzo długim monologu dziewczyna opowiada, co się stało podczas ostatnich wakacji. Pojechali z Sebastianem na egzotyczną wyspę Cabeza de Lobo, gdzie Sebastian kupił dla kuzynki biały, prześwitujący strój kąpielowy. Miała być „przynętą", łowić dla niego chłopców (jak twierdzi Cathy, podobną rolę, choć nieświadomie, pełniła matka Sebastiana, Violet, podczas wszystkich poprzednich wakacji). Sebastian był już jednak znudzony „ciemnymi" chłopcami, chciał ruszać na północ, do Skandynawii – „miał apetyt" na blondynów, „ciemni mu się przejedli". Podczas posiłku w restauracji Sebastiana zaatakowała grupa ciemnych chłopców, wydawali z siebie rytualne okrzyki, wołali na niego „pan" (co, jak tłumaczy Cathy, oznaczało: „chleb"). Zaczęli Sebastiana gonić, on uciekł do ruin świątyni. Cathy pobiegła za nimi – gdy dotarła na miejsce zbrodni, zobaczyła, że owi chłopcy Sebastiana pożarli. Jego rozszarpane ciało, ubrane w biały garnitur,

wyglądało jak bukiet czerwonych róż owinięty w biały papier. Po wysłuchaniu tej historii doktor Cukrowicz dopuszcza możliwość, że jest ona prawdziwa.

O co tu chodzi? Czy ten kanibalizm to metafora (homoseksualizmu chociażby, zakazanego pożądania)? Czy może, jak w tekście do programu spektaklu napisał dramaturg Mateusz Górniak, należy się zastanowić, jakie będą konsekwencje dla rozumienia całej sztuki, jeśli kanibalizm potraktujemy dosłownie (Górniak, 2025)? Czy Williams zapoczątkował, w sposób całkiem dosłowny, temat obecnie popularny w wielu serialach: *eat the rich*? I wtedy śmierć młodego arystokraty jest zemstą skolonizowanego świata na przemocowych bogaczach? Czy wcześniej Sebastian naprawdę jadł chłopców, których łowiły dla niego matka i kuzynka? A może jego śmierć to nawiązanie do mitów orfickich – młody poeta zostaje rozszarpany przez tubylców jak Orfeusz przez menady?

Poświęcam tyle miejsca streszczaniu dramatu, bo spektakl Borczucha jest mu zaskakująco wierny. Niewiele skrócono i niewiele dopisano. A jednak tylko pozornie jest to spektakl „normalny” – to nie jest prosta inscenizacja dramatu. Rzeczywistość, którą tworzą na scenie artyści z Nowego dziwnie glitchuje, zawiesza się, jakoś nie działa. Dziwność tego przedstawienia bierze się przede wszystkim z samego tekstu, lecz także z organizacji świata na scenie. Williams umieścił akcję w ogrodzie Sebastiana, Dorota Nawrot na scenie Nowego ustawiła dywany ze sztucznej trawy, jaskrawozielonej. Chyba sztucznej, choć wydaje się prawdziwa, miękka. W pierwszej scenie Violet chodzi po niej w ciemnych botkach i obcasy zapadają się w ziemię, jakby trawa była wilgotna, zaś doktor Cukrowicz decyduje się chodzić boso. Scena Nowego Teatru zamknięta jest dwoma wysokimi oknami z widokiem na ulicę. Nawrot zasłoniła je półprzezroczystymi płachtami, na których nadrukowane

są te właśnie okna, tylko otoczone bujną zielenią. Te proste zabiegi dobrze ujmują zasadę całego przedstawienia – nie wiadomo, co tu jest prawdziwe, a co jest sztuczne. Iluzja mieszczańskiego teatru pokazuje swoje szwy, ale nie wiadomo, czym jest realne.

Istotną częścią scenografii jest światło Roberta Mleczki, bardzo piękne i nieustannie zmienne. W jednej chwili scenę zalewa głęboka czerwień, by zaraz później światło nabrało mlecznego koloru, co jakiś czas błyszcząc świetlnymi blikami, przypominającymi spadające gwiazdy we mgle. To światło z jednej strony buduje przestrzeń – świetlne korytarze zawężają pole gry dla aktorów, z drugiej oddaje emocje niektórych postaci. Zmienność i dynamika oświetlenia sprawiają, że wrażenie realizmu pojawia się i znika.

Kolejna sprawa to aktorstwo, niby „realistyczne, psychologiczne", ale jednak nie. Aktorzy grają razem, ale jakoś osobno. Każda z postaci ma swój wewnętrzny rytm, sposób mówienia, poruszania się, nic tu nie jest spójne. Dialogi toczą się wolno (ten wolny rytm to charakterystyczna cecha teatru Borczucha i coś, co sprawia, że jego spektakle są trudne w odbiorze), a reżyser jakby świadomie niweluje klasyczne dramaturgiczne napięcie. Najlepiej to widać w finale przedstawienia. Finałowy monolog Cathy to u Williamsa efektowna, ekspresyjna kulminacja – opowieść rozpędza się, zdania stają się coraz krótsze, efekty dźwiękowe przeplatają się z coraz mocniejszymi obrazami. W filmie Josepha L. Mankiewicza na podstawie dramatu Liz Taylor, która gra Cathy, krzyczy coraz głośniej, płacze, wreszcie w finale niemal skowyczy, ujawniając straszną prawdę o śmierci Sebastiana. U Borczucha ten monolog jest przerywany. Najpierw akcja zamiera i wyświetlone zostają dwa, wcale niekrótkie, filmy pod tytułem *Letni wiersz* (tak brzmiał tytuł wiersza Sebastiana, więcej o filmach za chwilę). Gdy wracamy do monologu Cathy/Pankowskiej, niektóre jego fragmenty są

opuszczone, a inne kilkakrotnie powtórzone. Głosy są jakby z przyśpieszonej lub cofającej się taśmy wideo – aktorzy wykonują ruchy w przyspieszeniu lub spowolnieniu, nie wiemy już, czy to, co obserwujemy, jest „rzeczywiste" czy odtwarzane z nagrania. Potem światło gaśnie, monolog Pankowskiej zamiera, a Bartosz Bielenia imituje odgłosy egzotycznych ptaków i płazów. Napięcie dramaturgiczne siada, kanibalizm nie wstrząsa, zostajemy z dziwnym uczuciem rozdrażnienia i nienasycenia.

Filmy wyświetlane w trakcie finałowego monologu wiążą się z fabułą dramatu – pierwszy wydaje się impresją na temat opowiadania *Żądza i czarny masażysta* autorstwa Williamsa (w programie spektaklu zamieszczono je w tłumaczeniu Edyty Kubikowskiej). W opowiadaniu biały facet udaje się do czarnego masażysty, aby ten go bił. Ze spotkania na spotkanie intensywność bicia wzrasta – masażysta łamie swojemu klientowi kości, gruchocze żebra. Obojgu sprawia to przyjemność, której ostatecznym dopełnieniem jest akt konsumpcji – masażysta zjada swojego klienta, ku jego rozkoszy. W filmie widzimy relacje dwóch chłopaków (Bartosz Gelner i Hiroaki Murakami) pracujących na publicznej pływalni. Ujęcia z basenów i szatni mieszają się ze zbliżeniami masowanej skóry, smażonego mięsa. Zimny, błękitny filtr nałożony na kamerę sprawia, że film jest niepokojący, a oglądanie rozrywanych kawałków mięsa i skwierczącego tłuszczu – obrzydliwe. Choć historia nie zostaje dopowiedziana (nie widzimy morderstwa czy aktu konsumpcji ciała), to całość jest niezwykle sugestywna. Drugi film to rozwinięcie wątku matki Cathy, która w dramacie ledwie wiąże koniec z końcem. Na ekranie obserwujemy, jak Małgorzata Hajewska-Krzysztofik kradnie rzeczy z różnych sklepów. Czasem to jedzenie, czasem ubrania. Odgryza w drogerii kawałek szminki i wynosi go w ustach ze sklepu. W finale włamuje się do butiku tuż przed zamknięciem, siada na wystawie nieruchomo, udając jeden z manekinów – tak opowieść się kończy.

Te wszystkie retardacje, osiągane różnymi środkami, zdają się zgodne z logiką całego spektaklu, który jest celowo nieefektowny. Ta dramatycznie przez Williamsa opowiedziana historia na scenie Nowego nie jest horrorem, thrillerem, kryminałem, sztuką dobrze skrojoną. Borczuch ze współpracownikami celowo wymyka się z każdej konwencji, rozbija realizm i iluzję, torpeduje napięcie, nie pozwala aktorom na „przeżywanie", a widzom na „wzruszenie", „utożsamienie" czy „katharsis". Te zabiegi (czy może raczej – strategie krytyczne), jak chcę je rozumieć, mają służyć zastanowieniu się na poważnie nad tym, co Williams mówi nam dzisiaj tym tekstem. Oczywiście, ten spektakl wymaga od publiczności dużo dobrej woli i cierpliwości, żeby go odebrać w ten sposób, inaczej jest zwyczajnie nudny i irytujący.

A jeśli, jak sugeruje Górniak, to nie metafora? Jeśli to naprawdę tekst o kanibalach? A jeśli my też chcemy czasem kogoś zjeść? Albo dać się pożreć? Czy to wyraz żądzy, miłości czy może nienawiści lub uległości? Czy ma to związek z kapitalizmem? Ze sztuką? Z religią? Ciało Chrystusa. Zjadanie bogów. Jesteś aż do zjedzenia, taki słodki. Język i metafory związane z kanibalizmem nas otaczają, co się za nimi kryje? Jak rozumieć relacje między kanibalizmem i lobotomią, tak istotną przecież w dramacie Williamsa?

Szkoda trochę, że Borczuch i Górniak nie pokusili się o znalezienie odpowiedzi, że tak silnie trzymali się litery tekstu (może to wynika z praw autorskich, nie wiem). Mam wrażenie, że wszystkie wątki tematyczne – wykorzystywanie kobiet przez gejów, kanibalizm, dawne i współczesne metody leczenia psychiatrycznego, granice między tym co „normalne" a tym co „transgresyjne" – mogły zostać nieco bardziej rozwinięte. Widz zostaje z pytaniami, na które musi odpowiedzieć sobie sam, o ile w ogóle będzie miał odwagę i ochotę je sobie zadać.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Przynęty*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przynety.

Autor/ka

Stanisław Godlewski

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego”. Zajmuje się historią teatru XX wieku. Autor książki *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej* (2022).

Bibliografia

Górniak, Mateusz, *A co jeśli to nie jest metafora?*, [w:] program do spektaklu *Nagle, ostatniego lata*, Nowy Teatr, Warszawa 2025.

Grissom, James, *Szaleństwa Boga. Tennessee Williams i kobiety z mgły*, tłum. M. Szczubiałka, Czarne, Wołowiec 2016.

Gross, Robert F., *Consuming Hart: Sublimity and Gay Poetics in "Suddenly Last Summer”*, „Theatre Journal” 1995, nr 2.

Maddison, Stephen, *Fags, Hags and Queer Sisters Gender Dissent and Heterosocial Bonds in Gay Culture*, Palgrave Macmillan, London 2000.

Shaw, Helen, *Did This Writer Actually Know Tennessee Williams?*, „The New Yorker”, 5.06.2023, https://www.newyorker.com/magazine/2023/06/12/james-grissom-tennessee-williams-follies-book [dostęp: 20.06.2025].

Williams, Tennesse, *Żądza i Czarny masażysta*, tłum. E. Kubikowska, [w:] program do spektaklu *Nagle, ostatniego lata*, Nowy Teatr, Warszawa 2025.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/przynety*