didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kolka-i-inne-zamkniete-figury

/ repertuar

Kółka i inne zamknięte figury

Zuzanna Berendt

Teatr Ludowy w Krakowie

Witold Gombrowicz

Iwona, księżniczka Burgunda

reżyseria: Cezary Tomaszewski, dramaturgia: Aldona Kopkiewicz, scenografia: Bracia (Agnieszka Klepacka, Maciej Chorąży), światło: Jędrzej Jęcikowski

premiera: 6 czerwca 2021

Ursula K. Le Guin w *The Carrier Bag Theory of Fiction* zawarła tezę głoszącą, że kształt opowieści wpływa na to, jakie sensy da się wypowiedzieć za jej pośrednictwem. Konserwatywny i męskocentryczny model opowieści ma według niej kształt strzały, która porusza się po linii prostej, aż sięgnie celu. Sięgnięcie celu jest tutaj jednocześnie dotarciem do końca i spełnieniem ponurego planu myśliwego, który wprawiając strzałę w ruch, ma nadzieję po chwili zobaczyć martwą ofiarę. Na gruncie sztuk performatywnych obszarem, w którym wypracowuje się rozmaite kształty opowieści między innymi po to, by przemodelowując struktury klasycznych

tekstów wydobywać z nich nowe sensy, jest dramaturgia. Aldona Kopkiewicz, dramaturżka spektaklu *Iwona, księżniczka Burgunda*, który w krakowskim Teatrze Ludowym wyreżyserował Cezary Tomaszewski, nie rezygnując z charakterystycznych dla Witolda Gombrowicza rytmów frazy i stylu języka, znacząco przekształciła strukturę tekstu. Nie mamy tu do czynienia z linearną logiką rozwoju wydarzeń, któremu towarzyszy eskalacja przemocy wobec głównej bohaterki, a z cykliczną logiką powtórzenia, sproblematyzowaną przez pochodzącą spoza porządku dramatu ramę prologu i epilogu.

W *Iwonie…* oglądamy w zapętleniu kilka wersji historii o tym, co dzieje się, kiedy Iwona Copek, milcząca „panna z ludu", trafia na królewski dwór. Choć poszczególne powtórzenia różnią się między sobą, to jednak w ramach żadnego z nich nie dokonuje się emancypacja bohaterki. Wręcz przeciwnie – zaproponowana przez Kopkiewicz struktura powoduje, że możemy oglądać jej śmierć nie raz, a kilka razy. Przekształcenie porządku dramatu z linearnego na cykliczny w moim przekonaniu nie doprowadziło twórców do pogłębienia refleksji Gombrowicza dotyczącej mechanizmów przemocy, stworzyło jednak ciekawą podstawę dla ryzykownej gry, którą podjęli oni z percepcyjną wytrzymałością publiczności.

Uruchomienie na scenie kilku zwieńczonych tym samym finałem scenariuszy pozwoliło na przedstawienie losu Iwony jako nieuchronnego. W kolejnych powtórzeniach inicjatywę w jej dręczeniu przejmują książę Filip, jego rodzice, dworzanie, a nawet ciotki Iwony. Choć bohaterka przez większą część spektaklu pozostaje nie tylko milcząca, ale też niewidoczna (leży pod kołdrą w wylocie zjeżdżalni, ustawionej z prawej strony sceny), to w pozostałych bohaterach uruchamia wspomnienia, myśli i emocje, które wydają się odbierać im możliwość funkcjonowania w dotychczasowy sposób.

W finale dwór nazwany został „starym światem” i tak też został przedstawiony na poziomie wizualnym. Scenografia zaprojektowana przez duet Bracia przypomina plac zabaw stylizowany na średniowieczny zamek. Tył sceny zajmuje połyskliwa fasada zamku z plastikowej imitacji kamienia, a oprócz niej na scenie ustawiono zjeżdżalnie-rury, których zębate wyloty przypominają paszcze potworów. Kluczowe jest tutaj z jednej strony odwołanie do baśniowej konwencji, a z drugiej wyraźne zasygnalizowanie, że mamy do czynienia z przestrzenią gry – wchodzenia w role i powtarzania znanych zabaw i rytuałów. Wykorzystanie kostiumów pochodzących z magazynów teatru oraz namalowanych na płótnie dekoracji jako horyzontu sceny pozwoliło twórcom podkreślić, że dwór reprezentuje świat konwencjonalnych form i powtarzalnych zachowań, których reprodukowanie nagle zostało uniemożliwione przez pojawienie się Iwony.

Filip ma nieodłącznych przyjaciół, Cyryla i Cypriana. Relacja między nimi została przez Tomaszewskiego przedstawiona w sposób sugerujący, że istnieje między nimi nie tylko więź przyjacielska, ale też erotyczna. Cyryl i Cyprian często nawiązują bliski kontakt fizyczny i, choć biorą udział w towarzyskich grach z udziałem kobiet, to zdecydowanie są nimi mniej zainteresowani niż sobą nawzajem. Nagłe zwrócenie się Filipa w stronę Iwony i szybkie zaaranżowanie zaręczyn z nią wydają się wyzwaniem, które książę stawia sobie samemu, być może po to, żeby wyprzeć własne homoseksualne pożądanie. W królu Ignacym Iwona ewokuje pamięć przemocy, której przed laty dopuścił się na innej dziewczynie. Z kolei relacja królowej Małgorzaty z Iwoną opiera się na trudnym do zniesienia dla tej pierwszej przeczuciu podobieństwa. Małgorzata patrząc na narzeczoną swojego syna obawia się, że otoczenie dostrzeże w niej samej to samo, co staje się powodem drwin w przypadku Iwony – „rozmemłanie”, nieumiejętność przeżywania swojego życia wewnętrznego w sposób, który w

ludziach dookoła nie budziłby zażenowania.

Opisane wyżej relacje bohaterów zostały na scenie przedstawione niemal w całości zgodnie z kanoniczną lekturą dramatu. W krakowskim spektaklu najciekawszą relację Iwona tworzy z Izą, która u Gombrowicza przynależy do świata dworu, ale pozostaje na jego uboczu, a w spektaklu Tomaszewskiego lokuje się bliżej centrum scenicznych działań. Tomaszewski jednocześnie uczynił Izę swego rodzaju kontrapunktem wobec Iwony – kiedy Iwona pozostaje unieruchomiona w wylocie zjeżdżalni, Iza ustawicznie przemieszcza się po scenie, wypuszczając z ręki motek wełny i z powrotem go zwijając. Iza budzi w otoczeniu przyjazne zainteresowanie, Iwona pogardę i agresję. W roli Izy obsadzona została jedna z młodszych aktorek Ludowego, Anna Pijanowska, a Iwonę gra starsza o pokolenie Beata Schimscheiner. Pomimo tych różnic Tomaszewski sugeruje, że pozycje, które w świecie przedstawionym zajmują kobiety, są w gruncie rzeczy wymienne. Warto jednak zauważyć, że wobec młodej Izy stosuje się inne rodzaje przemocy niż w stosunku do starszej – i kreowanej na nieatrakcyjną – Iwony. Niedługo po tym, kiedy Iza staje się obiektem zainteresowania Filipa, zostaje przez niego zgwałcona. Iwona jest dręczona psychicznie i fizycznie, ale nie staje się ofiarą przemocy seksualnej. Ich cielesna obecność w odmienny sposób wchodzi więc w relację z patriarchalnym światem dworu. Z Izy czyni się obiekt erotycznego zainteresowania, nad którym obejmuje się władzę poprzez akt przemocy, Iwona zaś przez swoją niewpisującą się w kanony piękna cielesność nie daje się zamienić w fetysz i z tego powodu musi zostać wyeliminowana.

Cykliczna struktura opowieści, którą zaproponowała Kopkiewicz, jest wyzwaniem dla percepcji publiczności, która będąc w stanie szybko wychwycić sens związany z tą strategią, musi oglądać jej realizację w kilku

wariantach. W każdym z nich zmienia się „protagonista” występujący przeciwko Iwonie, więc nie wszystkie sceny są powtarzane, ale część z nich obecna jest w każdym cyklu, co na początku wywołuje poczucie zagubienia, a potem znużenia. Ciekawa wydaje mi się możliwość pomyślenia o tym zabiegu jako celowym odebraniu widowisku opowiadającemu o mechanizmach przemocy atrakcyjności związanej z linearnym modelem czasowości, w ramach którego napięcie wrasta wraz z rozwojem akcji. W dramacie Gombrowicza scena śmierci Iwony stanowi klimaks fabuły, która w tym momencie osiąga najwyższy poziom grozy, a po chwili umożliwia rozładowanie nabudowywanego napięcia. Ekonomia afektywna opartego na powtórzeniach modelu cyklicznego nie pozwala ani na uzyskanie intensywnego napięcia, ani na skuteczne jego rozładowanie. Potencjał tego rodzaju działania nie został jednak w spektaklu wykorzystany. Wydaje się, że twórcy chcieli osiągnąć efekt osłabienia fatalistycznej logiki dramatu nie na poziomie strategii jego inscenizacji, a ramy, w której została ona umieszczona. Ostatecznie jednak również potencjalność związana z tym pomysłem pozostała niejako w zawieszeniu.

Ramę spektaklu tworzą dodane przez dramaturżkę prolog i epilog. W prologu przed publicznością staje Iwona, nawiązując z nią kontakt wzrokowy, ale nie werbalny. Milczy, ale milczenie to nie jest symptomem słabości, raczej siły. Ona wie, na czym polega sytuacja, w której znajdują się wszyscy na sali, a my jako widzowie jeszcze tego nie wiemy. Jej pewność siebie błyskawicznie ustępuje, kiedy za jej plecami pojawiają się postacie dworzan. Domknięciem ramy pochodzącej spoza porządku dramatu jest epilog, w którym towarzyszący działaniom aktorów przez cały spektakl pianista zachęca Iwonę, żeby zostawiła za sobą „stary świat” i odeszła. Do żadnego spektakularnego wyswobodzenia się z okowów narracji jednak nie dochodzi. Bohaterka – choć znalazłszy się poza orbitą dworskich gier nie musi już się

chować i może swobodnie stanąć z przodu sceny – nie decyduje się na jej opuszczenie. Po raz kolejny zapada ciemność. Obie części ramy sugerują pewne możliwości transformacji zapisanej w dramacie sytuacji. Pierwsza z nich opierałaby się na ustanowieniu sojuszu między główną bohaterką a publicznością, a druga na jej ucieczce ze sceny, a więc również i z porządku reprezentacji. Możliwości te pozostają jednak stłumione – publiczność, która najpierw nawiązuje relację podmiotową z Iwoną, później jedynie obserwuje przydarzające się jej perypetie, a do ucieczki bohaterki nie dochodzi na mocy jej własnej decyzji.

Powracając do zaproponowanej przez Le Guin metafory kształtu opowieści, należałoby powiedzieć, że w krakowskiej *Iwonie…* kolista struktura dramatu została zamknięta w prostokącie ramy ustanowionej przez dramaturżkę i reżysera. Choć oba rozwiązania transformują Gombrowiczowski schemat fabularny, to żadne z nich nie otwiera bohaterce alternatywnej ścieżki. Kółko jest figurą fatalistycznego powtórzenia i jako takie – choć ma wewnętrzną dynamikę – jest zamknięte. Zamknięta jest również rama, w której znajduje się kółko. Wobec takiego układu trudno o reakcję inną niż bezradność. Można tylko powtórzyć za Iwoną, że to „piekło nie kółko”.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *Kółka i inne zamknięte figury*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/kolka-i-inne-zamkniete-figury [dostęp: 7 VII 2021].

Autor/ka

Zuzanna Berendt – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, krytyczka teatralna, niezależna kuratorka. Naukowo zajmuje się badaniem obecności dyskursów ekologicznych w polskim teatrze najnowszym i nowym tańcu. W ramach pracy w Pracowni Kuratorskiej tworzy projekty z pogranicza sztuki, nauki i aktywizmu. Stale współpracuje z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną” i „Dialogiem”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/kolka-i-inne-zamkniete-figury*