didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 166**
Data wydania: grudzień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/ofiary-domu-lalki

/ repertuar

Ofiary domu lalki

Małgorzata Jarmułowicz

Teatr Wybrzeże w Gdańsku

Henrik Ibsen

Nora

przekład: Anna Marciniakówna, reżyseria i opracowanie tekstu: Radosław Rychcik, scenografia i kostiumy: Łukasz Błażejewski, muzyka: Michał Lis, wideo: Piotr Lis, układ choreograficzny: Dorota Androsz

premiera: 23 października 2020

Zgoła profetyczna wydaje się precyzja, z jaką gdańska premiera *Nory*, uznawanej za pionierski manifest walki o prawa kobiet, nałożyła się na najburzliwszą ubiegłoroczną odsłonę tej walki, czyli masowe protesty przeciw antyaborcyjnemu orzeczeniu Trybunału Konstytucyjnego. Ogłoszone 22 października, zaledwie na dzień przed tą premierą, siłą rzeczy nadało ono – wraz z gwałtowną reakcją ulicy – dodatkowy, dotkliwie aktualny wydźwięk problemowi dyskryminacji kobiet przywołanemu w sztuce Ibsena. Gdyby poprzestać na tej koincydencji, spektakl Radosława Rychcika mógłby

uchodzić za przejaw proroczej intuicji jego twórców. Wypada więc zawczasu przestrzec przyszłych historyków teatru: w przypadku gdańskiego Ibsena Anno Domini 2020 nie warto wchodzić na ścieżkę takich skojarzeń. Zarówno presja patriarchalnej władzy, jak i siła kobiecego buntu, jakże wyostrzone w świetle ulicznej wojny o prawo aborcyjne, w *Norze* zagranej na scenie Starej Apteki uległy zaskakującemu stonowaniu. Ważniejszy od starcia racji obu stron konfliktu jest w tym spektaklu ogólnoludzki koszt funkcjonowania systemu sankcjonującego nierówność płci. Ważniejsza od intencji i motywacji poszczególnych postaci jest sama zasada działania tego systemu. To w nim, a nie w jednostkowych *dramatis personae* tkwią korzenie zła i krzywdy, które ujawnia historia potulnej żony adwokata Helmera.

W poszukiwaniu scenicznej metafory tego systemu Radosław Rychcik nie po raz pierwszy (dość wspomnieć *Dziady* lub *Balladynę*) zabiera swą publiczność w podróż do USA. Tym razem jednak z konsekwencją niemającą precedensu w jego wcześniejszych, również zamerykanizowanych interpretacjach klasyki. Akcja sztuki zostaje oto w całości przeniesiona w realia Ameryki połowy XX wieku, odtworzone na scenie z pedanterią godną konwencji realistycznej, jaka podbijała teatr w czasach Ibsena. Scenografia Łukasza Błażejewskiego jest staranną rekonstrukcją ówczesnego stylu urządzania wnętrz, funkcjonalnego w swej prostocie i śmiało łączącego barwy, formy i geometryczne desenie. „Naturalne" środowisko dla domowej krzątaniny Nory tworzy kuchnia wyposażona w baterię seledynowych szafek i przedłużona o salon z minimalistycznym zestawem różnokolorowych mebli. Dopełnieniem królestwa amerykańskich Helmerów są autentyczne sprzęty z epoki: lampowe radio i telewizor na nóżkach, lodówka o zaokrąglonych krawędziach, designerskie naczynia. Choć wzorem XIX-wiecznego teatru realistycznego cały ten sztafaż włączony jest w akcję sceniczną, w spektaklu nie chodzi o efekt realizmu. W pudełku sceny między trzema ścianami i

skośnym sufitem dekoracji Rychcik buduje najdosłowniej rozumiany dom lalki, wyidealizowaną makietę życia, złożonego z amerykańskich wzorów, ikon i stereotypów.

Nora reprezentuje styl epoki równie wzorcowo jak meble w jej mieszkaniu. W czerwonej rozkloszowanej sukience z podkreśloną talią, na szpilkach, z misternie upiętymi włosami i jaskrawym makijażem, wygląda jak manekin demonstrujący modę w stylu retro. Już pierwsza niema scena pakowania przez Norę gwiazdkowych prezentów lokuje ją w kręgu skojarzeń z „perfekcyjnymi paniami domu" rodem z ubiegłowiecznych reklam produktów spożywczych i sprzętu AGD (zresztą równocześnie słychać te reklamy w radiu). Dorota Androsz powtarzalnymi, wystudiowanymi ruchami odmierza i zawiązuje wstążki na kolejnych paczkach; jej twarz promienieje uśmiechem na pokaz, choć Nora jest w domu sama. Ta scena wystarcza, by amerykański wariant dobrobytu objawił się widzowi jako domena pozoru i nieautentyczności, a konsumująca ten dobrobyt bohaterka – jako bezrefleksyjny automat działający według narzuconego schematu. W ten sposób Nora nie tylko potwierdza wskazane przez reżysera pokrewieństwo z odpodmiotowionymi bohaterkami powieści Iry Levina *Żony ze Stepford* (już dwukrotnie zekranizowanej), ale wysuwa również na pierwszy plan spektaklu tematy fundamentalne dla całej twórczości Ibsena: systemową hipokryzję społeczną dewastującą życie jednostek, dramat fałszywie określonych ról społecznych i masek ukrywających skazy życia zbiorowego.

Rychcik nie skupia się wyłącznie na mentalnej metamorfozie głównej bohaterki. Dojrzewanie do prawdy ukrytej za fasadą hipokryzji to w jego spektaklu proces, który przechodzą wszyscy bohaterowie sztuki. Nade wszystko chodzi tu o prawdę uczuć i relacji międzyludzkich, zagłuszoną przez nakazy i zakazy moralne. Cena takiej interpretacji jest wysoka:

spektakl Rychcika ewidentnie cierpi na emocjonalne odrętwienie, dialogi uderzają sztucznością, trzymają widza na dystans. Sprzyja temu anachroniczne brzmienie tekstu dramatu, skądinąd znacznie skróconego, nie on jest tu bowiem nośnikiem najważniejszych znaczeń. Co więcej, reżyser chwilami ostentacyjnie sabotuje emocjonalną wiarygodność dialogów. W cudzysłów ironii bierze choćby scenę rozmowy Ranka z Norą, w której Doktor (Robert Ninkiewicz) próbuje wyznać skrywaną miłość, wcześniej zdradzając, że trawi go śmiertelna choroba. Trywialnemu szczebiotowi Nory, która nie potrafi udźwignąć tego poruszającego aktu szczerości, towarzyszy równie degradujący sitcomowy śmiech „z puszki". Dom lalki jest jak klatka Faradaya, przez którą nie przebija się prawda takich wyznań.

Uroczo przytulny, lecz skłamany światek gdańskiej Nory zamieszkuje niejedna lalka. Kapitalne znaczenie ma scena wizyty Krystyny Linde, wracającej do miasta po dziesięciu latach poniewierki, w nadziei, że Nora, jej szkolna przyjaciółka, wyprosi dla niej posadę w banku, którego dyrektorem właśnie został Helmer. Krystyna (w wyrazistej interpretacji Katarzyny Kaźmierczak) wkracza na scenę niczym groteskowa kopia Nory: ma niebieską sukienkę o bliźniaczym kroju, pantofle na obcasach, taki sam misterny kok i równie karminową szminkę. Uderzające wrażenie identyczności obu bohaterek narasta podczas festiwalu sztucznych uśmiechów i wyćwiczonych salonowych póz, jakimi raczą się nawzajem, zamieniając poważną rozmowę (Nora wyjawia w niej tajemnicę popełnionego przez siebie fałszerstwa) w popis marionetkowego savoir vivre'u. W spektaklu nie ma innych kobiecych postaci (marginalizując rolę dzieci Helmerów, reżyser zrezygnował ze służącej Marianny), więc upodobniona do Nory Krystyna siłą rzeczy staje się reprezentantką wszystkich pozostałych przedstawicielek swojej płci. Dla kobiet innych niż Nora i Krystyna ewidentnie nie przewidziano miejsca w tym systemie.

Logika, według której twórcy gdańskiego przedstawienia skonstruowali postać Krystyny, działa jak przepowiednia przyszłego losu Nory. Uniform lalki, jaki nosi Krystyna, nie pozostawia złudzeń co do tego, że jej sytuacja życiowa – jakże inna od sytuacji Nory – wcale nie oznacza zmierzania ku kobiecej niezależności i równouprawnieniu. Przedwcześnie owdowiała Krystyna, skazana na trud samodzielności bez oparcia w mężczyźnie, ma już za sobą drogę, na którą żona Helmera z własnej woli dopiero wkroczy. Proces ten uruchamia symbolicznie właśnie Krystyna, włączając telewizor wyświetlający scenę śmierci Johna Kennedy'ego. Chwilę potem z zabawy u sąsiadów wracają Helmerowie, ubrani dokładnie tak, jak para prezydencka w dniu zamachu. Zanim widz dowie się, jak ten historyczny cytat zaciąży na losie męża Nory, ona sama przejdzie kolejną wizerunkową metamorfozę, zamieniając w ostatniej scenie pamiętny różowy kostium Jacqueline Kennedy – najsłynniejszej amerykańskiej żony swojego męża – na bardziej „wyzwolone" spodnie rybaczki i jasną bluzkę z odsłoniętymi ramionami. Zachowa jednak na nogach cieliste szpilki, wymownie zaprzeczające nadziei na ostateczne zerwanie pęt zniewalających jej kobiece ego.

W szpilkach czy bez, gdańska Nora i tak nie ma rysów feministycznej buntowniczki. Nie jest przekonująca również w najważniejszej, finałowej scenie, w której podejmuje i uzasadnia swoją decyzję o opuszczeniu domu męża. I nie świadczy to bynajmniej o deficytach warsztatu aktorskiego Doroty Androsz (ten z pewnością zasługuje na uznanie), lecz stanowi nieuchronny skutek redukcji realizmu psychologicznego i podmiotowej autonomii tytułowej bohaterki na rzecz przypisanej do niej plakatowej kliszy. Wcześniejsze sceny po prostu nie stwarzają bazy, w oparciu o którą aktorka mogłaby uwiarygodnić nagłe przebudzenie krytycznej samoświadomości Nory i jej potrzebę samostanowienia o sobie. Rychcik konsekwentnie zamyka ją w stereotypie kobiety spełniającej się wyłącznie w roli żony i matki,

zinfantylizowanej, pozbawionej osobistych aspiracji i zdolności do autorefleksji. Odbiera jej nawet przeszłość potajemnej tłumaczki powieści i poczucie niezależności czerpane z zarobionych w ten sposób pieniędzy („Miałam chwilami wrażenie, że jestem mężczyzną”, wyznaje Nora w oryginalnym tekście sztuki). Nora w adaptacji Rychcika przyznaje się już tylko do przepisania książki, a z braku służby sama w kuchennym fartuszku obsługuje męża czekającego na obiad. Jako mieszkanka amerykańskiego przedmieścia ucieleśnia więc dokładnie ten sam wzorzec fałszywie zideologizowanej kobiecej egzystencji, który Rychcik odnalazł w bestsellerowej książce Betty Friedan *Mistyka kobiecości*, uznawanej za początek drugiej fali feminizmu, a przez reżysera – o czym mówił w jednym z przedpremierowych wywiadów (Umięcka, 2020) – za lekturę obowiązkową przy pracy nad spektaklem. W gruncie rzeczy gdańska Nora mogłaby powtórzyć za swoją imienniczką z dramatu Elfriede Jelinek: „Kobietę pozbawiono głowy i pokawałkowano. Pozwala się jej tylko na ciało i odcina głowę, ponieważ mogłaby się w niej zrodzić jakaś myśl” (Jelinek, 2001, s. 91).

Dorota Androsz „uczłowiecza” więc Norę, reagując organicznie, cieleśnie na gwałtowne paroksyzmy narastającego w niej strachu. W pustym domu, odrealnionym nagle przez czerwone światło i niepokojącą muzykę Michała Lisa, Nora zgięta w pół, spazmatycznie łapiąc oddech, zrzuca maskę wiecznie uśmiechniętej, niefrasobliwej „wiewióreczki”, żywej dekoracji domowego gniazda i posłusznej zabawki własnego męża. Pracę wciąż uśpionej świadomości zastępuje rewolta ciała, które woła o prawdę i staje się areną wewnętrznej walki toczonej przez bohaterkę. Istota tej walki najwymowniej wybrzmiewa w przejmującej scenie tańca Nory, w której efekt bezustannej tresury ciała ściera się z odruchem wolnościowego buntu. Rozpoczyna go seria mechanicznych powtórzeń wyuczonego układu choreograficznego do dźwięków *Rock And Roll Music* The Beatles, stopniowo

przeradzających się w szaleńczy, transowy amok, który porywa tancerkę jak rozkręcone koło zamachowe. W tym nieprzytomnym pędzie na granicy fizycznej wytrzymałości aktorki, Nora gubi przyklejony do twarzy uśmiech i zrzuca z nóg nieszczęsne szpilki; wreszcie uwalnia zablokowane we własnym ciele impulsy. Wreszcie jest sobą.

Finałowa tyrada Nory, choć wyraźnie szeleści papierem, przynosi inny, niespodziewany skutek dramaturgiczny, który wpisuje się w długą listę pomysłów adaptacyjnych zmieniających wymowę ostatniej sceny dramatu. Ibsen wyznawał, że cały utwór napisał właśnie dla tego finału, w swoim czasie tak bulwersującego, że nawet jemu zdarzyło się kiedyś ulec naciskom jego krytyków. Na skutek obiekcji niemieckiej odtwórczyni roli Nory, Hedwig Niemann-Raabe, pisarz przerobił – na szczęście tylko jednorazowo – scenę opuszczenia domu przez Norę, kończąc ją pojednaniem małżonków w imię dobra dzieci. Późniejsze realizacje i swobodne wariacje na temat sztuki przynosiły kolejne warianty zmian: Nora albo w ogóle nie decydowała się na rozstanie z mężem, albo sfrustrowana wchodziła w kolejną rolę narzuconą przez społeczeństwo, albo – jak u wspomnianej Jelinek – z braku innego wyjścia wracała do męża i dawnej roli.

Rychcik przebił wszystkie te warianty. Jego Nora opuszcza dom po to, by cała uwaga widzów mogła skupić się na osamotnionym mężu, który oto nagle i niespodziewanie strzela sobie w głowę. Dlaczego? Reżyser daje publiczności dużo czasu do rozmyślania, dokładnie tyle, ile trwa piosenka Beatlesów *Happiness Is A Warm Gun* stanowiąca muzyczny komentarz do widoku kuchennych szafek naturalistycznie zbryzganych krwią. Mimo to samobójstwo Helmera pozostaje dość enigmatyczną puentą jego losu. Dociekanie psychologicznych przyczyn tego gestu nie ma większego sensu, bo mąż Nory, podobnie jak ona, nie stara się zaistnieć w tej historii na

prawach pełnowymiarowej, psychologicznej postaci. Grzegorz Gzyl raczej go szkicuje niż portretuje, świadom, że również ta postać jest stwarzana przede wszystkim przez modelowo nakreślony kontekst domu lalki. Jego Helmer jest takim samym wytworem sztywnego wzorca ról płciowych jak Nora, i równie bezkrytycznie i nawykowo uczestniczy w grze tych ról. Nie widzi problemu w samczej brutalności, z jaką próbuje wymóc erotyczną uległość na żonie, nie widzi nic złego w traktowaniu jej jak swojej własności i w całkowitym ekonomicznym ubezwłasnowolnieniu. Nie widzi nic dyskryminującego i niesprawiedliwego w oskarżeniach, jakie wytacza jej w imię wpojonych mu zasad, gdy dowiaduje się o wekslu, który Nora sfałszowała w trosce o jego życie i zdrowie. Trzymając się tych zasad, wierzy, że jest dobrym, kochającym mężem. Zło, które zawisło nad domem lalki, obywa się bez czyjejkolwiek intencji, a jego znakiem rozpoznawczym jest banalność.

Eksponując w historii Nory systemowy charakter opresji, Rychcik nie szuka winnych – woli pochylić się nad ofiarami. Helmer, który w wizji reżysera dołącza do ich grona, kradnąc finałowy show głównej bohaterce, spektakularnie podważa przy tym kobiecy monopol na krzywdę wynikającą z nierówności płci. I nie jest w tym odosobniony. W gdańskim spektaklu żaden mężczyzna nie jest ostatecznie beneficjantem patriarchalnego porządku społecznego, każdy natomiast płaci wysoką cenę za jego afirmację, dając w ten sposób świadectwo swej życiowej bezradności. Desperat Krogstad (Cezary Rybiński) traci resztki godności, brnąc w szantaż i prześladowanie bezbronnej kobiety, by ocalić zagrożony status społeczny (paradoksalnie, z upadku podnosi go „słaba płeć” w osobie pragmatycznej, wyzbytej złudzeń Krystyny). Z poczuciem klęski opuszcza dom Helmerów Doktor Rank, zabijany przez chorobę dziedziczoną po rozpustnym ojcu, świadomy jest własnego tchórzostwa, które nie pozwoliło mu otwarcie walczyć o miłość Nory. Szczególnie gorzko wybrzmiewa jego rada, by na kolejnym balu

przebierańców Nora wystąpiła taka, jaka jest, bez maski. Gdyby w zasięgu tej rady mogła znaleźć się również publiczność gdańskiego spektaklu (nomen omen pandemicznie zamaskowana), w myśl zawartego w nim przesłania powinna – oby nareszcie! – poczuć się wspólnotą ludzi, a nie zgromadzeniem widzów i widzek.

Wzór cytowania:

Jarmułowicz, Małgorzata, *Ofiary domu lalki*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 166, https://didaskalia.pl/pl/artykul/ofiary-domu-lalki.

Autor/ka

Małgorzata Jarmułowicz

Małgorzata Jarmułowicz – teatrolog, doktor habilitowany, profesor na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, kierownik Zakładu Dramatu, Teatru i Widowisk Instytutu Filologii Polskiej UG. W pracy naukowej zajmuje się teatrem i dramatem współczesnym, a także bada tradycje widowiskowe Azji Południowo-Wschodniej z perspektywy antropologii i performatyki. Opublikowała książki: *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim* (2003) oraz *Teatralność zła. Antropologiczne wędrówki po współczesnej dramaturgii i teatrze* (2012).

Bibliografia

Jelinek, Elfriede, *Co się zdarzyło, kiedy Nora opuściła męża, albo Podpory społeczeństw*, tłum. D. i K. Sajewscy, [w:] tejże, *Nora, Clara S., Zajazd*, Kraków 2001.

Umięcka, Anna, *Teatr Wybrzeże. Radosław Rychcik reżyseruje Norę Henrika Ibsena. Premiera w piątek*, „Portal Miasta Gdańska", 23 X 2020, https://www.gdansk.pl/wiadomosci/teatr-wybrzeze-radoslaw-rychcik-rezyseruje-nore-henrika-ibsena-dzis-premiera,a,181638 [dostęp: 5 IX 2021].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/ofiary-domu-lalki*