

# polowanie na suki

Jęzory – Maciej Namysło, Anastazja – Zofia Bielewicz, Aneta – Grażyna Rogowska.; fot. Lukasz Kustrzynski

**I**ga Gańczarczyk i Magdalena Stojowska trzymają tekst Witkacego w ryzach. Nie dają się uwieść ani komediowemu rysunkowi postaci, ani zgrabnym fabularnym perypetiom. Niechętnie dopuszczają do głosu sytuacyjne i językowe dowcipy. Czytają *W małym dworku* wnikliwie i z solenną powagą, koncentrując się przede wszystkim na postaci Anastazji i motywach jej pośmiertnego powrotu do domu. Wnikliwość i solenność udziela się aktorom. Wszyscy więc zgodnie pilnują na scenie przestrzegania założonego planu: w intencjach, w rytmach, w trajektoriach ruchu. I robią to na tyle skutecznie, że aż chciałoby się wpuścić tu odrobinę witkacowskiej dezynwoltury i naruszyć ten nieco zbyt sztywny porządek. Konsekwencją naddatku dyscypliny jest bowiem wrażenie szczelnego zamknięcia w obrębie określonej strategii i co za tym idzie – izolacja, nieprzenikalność. Wygląda to jednak na przypadłość przemijającą. Widziałam drugi po premierze, czyli przysłowio-wo feralny spektakl – kolejne mają szansę wypracować równowagę między skrupulatnym realizowaniem wyznaczonych zadań, a swobodą poruszania się w ich ramach.

Najbardziej anarchicznym elementem tego precyzyjnie skomponowanego świata jest jego wizualny kształt. Scenografia Roberta Rumasa to właściwie jedna wielka instalacja. Robocza przestrzeń teatralnej malarni, z rurami na wierzchu, biegnącą wzdłuż ścian galerią i parą metalowych schodów, zamieniona została w porzucony w trakcie robót plac budowy. Zamontowano szereg banalnych, białych drzwi – ale nie prowadzą one do żadnych pokoi; wyłożono kawałek ściany

Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu  
Stanisław Ignacy Witkiewicz

## w małym dworku

reżyseria: Iga Gańczarczyk, dramaturgia: Magda Stojowska  
scenografia: Robert Rumaś, kostiumy: Julia Kornacka  
choreografia: Dominika Knapik, muzyka: Aleksandra Gryka,  
premiera: 22 kwietnia 2010

warstwą ocieplającego materiału – i tak zostawiono. Gdzieś z boku straszny rozgrzebana przyzma piasku i fragment muru z pustaków. Kafelki częściowo zerwane, przysięść można tylko na niedbale rzuconych w kącie podestach, zwinięty w rulon gigantyczny materac, który w kilka chwil da się rozłożyć na podłodze, imituje trawnik. „Mały dworek” to bebechy domu, który nigdy nie powstał, niedokończony projekt, pozór i prowizorka, karykatura rodzinnej posiadłości.

W tej fantasmagorycznej przestrzeni znalazły się też elementy z zupełnie innego porządku. W głębi sceny stoi drewniana ambona strzelnicza, na drzwiach i na tablicach do koszykówki (!) wiszą myśliwskie trofea. Poroża stanowią ironiczny komentarz do sytuacji zdradzanego męża-rozacza, są też jedynym chyba bezpośrednim nawiązaniem do realiów opisanego w tekście ziemiańskiego dworku. Ale metafora polowania sięga głębiej: organizuje właściwie wszystkie podstawowe sensory przedstawienia. Pierwsza scena to gremialna zabawa w myśliwych. A tekstem otwierającym spektakl jest długi monolog Dyapanazego Nibka (Grzegorz Minkiewicz), który, używając fachowej terminologii, opowiada o swojej myśliwskiej pasji. Tę pasję dzielą zresztą

z ojcem młode Nibkówny, przynajmniej dopóki (pod przymusem) nie dorosną i nie zastąpią jej bardziej kobiecymi rozrywkami. Ale i wtedy zmienia się zaledwie myśliwskie akcesoria: zamiast strzelb – wysokie obcasy i suknie z dekoltem.

Plac budowy skrzyżowany z terenem łoświeckim – Anastazja wraca do takiego właśnie świata: zaniedbanego, poskładanego z nieprzystających do siebie części, pogrążonego w stanie rozkładu. Takiego, w którym ludzie są dla siebie nawzajem czymś w rodzaju zwierzyny łośnej.

Od początku jest jasne, że postać Anastazji do tak zdefiniowanych realiów zupełnie nie przystaje. Tę rolę reżyserka powierzyła Zofii Bielawicz, nestorce opolskiej sceny. Widmo Matki przychodzi tu zatem nie tyle z zaświatów, ile z innego czasu: córki mogłyby być jej wnuczkami, a kochankowie – synami. Tym samym status rzeczywistości, którą nawiedza, staje się jeszcze bardziej chwiejny, nieoczywisty. Może to pośmiertny sen, a może po prostu wspomnienie? Jeśli wydarzenia, które Anastazja obserwuje, w których uczestniczy i w które w końcu znacząco ingeruje, są rzeczywiście powidokami pamięci, to mechanizm tej retrospekcji do pewnego stopnia przypomina autoterapię. Anastazja wracałaby więc do przeszłości, żeby spotkać tam samą siebie i wypróbować zupełnie inny, stosowniejszy, pełniejszy i mniej bolesny wariant własnej biografii. Ten projekt nie może się jednak udać: kuzynka Aneta, ktoś w rodzaju alter ego zmarłej, nie jest osobą, która potrafiłaby udźwignąć ciężar wolności.

Paradoksalnie to Anastazja – trup, duch, widmo – jest jedyną w tym towarzystwie realną, czującą i myślącą postacią. W pełni korzysta z przywilejów starości: nie musi przestrzegać konwenansów, niczego nikomu udowadniać, o nic się starać. Długie, siwe włosy są rozpuszczone, bezpretensjonalny strój – dyskretnie elegancka, biała koszula, proste spodnie i wysokie buty do konnej jazdy – noszony z arystokratyczną nonszalancją dodaje jej młodzieńczego uroku i witalności. To po stronie Anastazji jest prawdziwe życie, reszta bohaterów: mąż, kochankowie, nawet córki – to wynaturzeni niby-ludzie, połączeni niby-relacjami, celebrycy niby-uczucia i uczestniczący w niby-wydarzeniach. To nie Anastazja jest widmem, widmami są wszyscy inni.

Ten kontrast przekłada się na skrajnie odmienne taktyki budowania scenicznej obecności. Wszyscy, oprócz Anastazji, mają do dyspozy-

cji z góry określony, wąski repertuar środków. To teatr rygorystycznej formy: precyzyjnych układów choreograficznych, zimnych, wypracowanych muzycznie intonacji, zaprojektowanych co do centymetra pów i gestów, matematycznie wyliczonych wejść i wyjść. Szczelnie obudowująca postaci forma stanowi ekwiwalent emocjonalnego kalectwa, jakim dotknięta jest rzeczywistość „małego dworku”. Ta choroba czyni z żywych ludzi manekiny, z kobiet – lalki.

W przypadku kobiet forma pełni też funkcję nadzwyczaj skutecznego narzędzia represji albo dobrowolnie stosowanego mechanizmu przystosowawczego. Kuzynka Aneta (Grażyna Rogowska), która ma zastąpić osieroconym dziewczynkom matkę, to lalka idealna. Jej wykrochmalona, nieskazitelna, zapięta na ostatni guzik sukienka nie jest kostiumem, ale opakowaniem albo zbroją. Wystudiowana mimika zdradza wieloletni, żmudny trening w kontrolowaniu najmniejszego gestu. Odczłowieczenie Anety doprowadzone jest do granic absurdu. Pancierz przyrósł jej do skóry: nawet erotyka oznacza dla niej zaledwie niemłą konieczność powtarzania wyuczonych, niezgrabnych pozycji. Jej zbliżenie z Jęzorem, egzaltowanym kuzynem-poetą (Maciej Namysł) odbywa się na odległość, przybierając kształt jakiejś męczącej, właściwie aseksualnej, boleśnie samotnej gimnastyki.

Gańczarczyk czyni z Anety karykaturalną wersję podręcznikowej toksycznej matki. Na pierwszy rzut oka widać, że przybrane córki zostaną obarczone wszystkimi jej niespełnionymi oczekiwaniami i frustracjami. Wychowawcza rola sprowadzać się będzie do dalszego reprodukcji wzorców kobiecości, w których sama się wychowała – razem z wpisaniem w nie ładunkiem fałszu, upokorzeń i lęków. Pod jej nadzorem młode Nibkówny przejdą przyspieszony proces socjalizacji – Aneta nauczy je, jak grać w społeczeństwie rolę kobiety.

Zamiast wprawek fortepianowych, jak stoi w tekście, Zosia (Kornelia Angowska) i Amelka (Aleksandra Cwen) ćwiczą z Anetą alfabet. Każda litera ma swój odpowiednik w geście (trochę jak w Steinerowskiej eurytmii), a każdy gest ma zostać wdrukowany w pamięć ciała na tyle głęboko, by stał się nieusuwalnym odruchem. Lekcja kobiecości odbywa się w formie abstrakcyjnego układu tanecznego. Nie ma w nim jednak żadnego wdzięku ani przyjemności, jest za to wysiłek

Aneta – Grażyna Rogowska; fot. Łukasz Kustrzyński



i – szczególnie w przypadku Anety – z trudem tłumiona autoagresja. Młode Nibkówny, rozebrane do bielizny, w rajstopach i butach na obcasach przyjmują nauki z rezygnacją, coraz bardziej bezwolnie. Dziwaczny inicjacyjny rytuał ma w sobie grozę, właściwą każdej tresurze ciała. Jest zniewoleniem, upokorzeniem, niemal gwałtem.

Z boku pobłażliwie przygląda się tej lekcji Anastazja. Zaciekawiona, próbuje powtarzać niektóre gesty, ale szybko ją to nudzi. Z perspektywy wiekowej, samoświadomej i absolutnie wolnej kobiety cała ta zabawa jest kolejnym symptomem choroby „domu”, do którego wróciła. Nie da się jej powstrzymać, nie da się zarazić tego świata witalnością. A skoro odmiana rządzących nim praw jest niemożliwa, pozostaje tylko bronąć przed wirusem rozkładu własne córki. Gdyby miały tu zostać, musiałyby nosić ten sam kulturowo-genderowy gorset, w którym unieruchomiona jest Aneta. Dobrowolna i spokojna śmierć trzech kobiet, najpierw matki, potem córek („Chciałam umrzeć i umarłam” – mówi Anastazja; Zosia i Amelka po prostu kładą się na plecach i zapadają w sen) jest odmową współudziału, jednoznaczną deklaracją niezgody na odgrywanie roli lalki.

Sojusz kobiet spełnia się w śmierci, która jest metaforą wyzwolenia i dowodem siły. Sojusz mężczyzn realizuje się w sposób nieskończenie bardziej banalny. Kilku mężczyzn zebranych w grupę w jednej chwili, niemal automatycznie, zamienia się w stado groteskowych w swoim egotyzmie osobników walczących o pozycję samca alfa. Jak w scenie, kiedy mąż i kochankowie, Jęzory i Kozdroń (Leszek Malec), wspólnie czytają dzienniki zmarłej, licytując się, o którym z nich wypowiada się ona z większą atencją i którego ceni wyżej jako kochanka. Albo wtedy, gdy trenującą swój „ucieleśniony alfabet”, Anetę zgromadzeni wokół niej mężczyźni zmuszają do wyskandowania frazy w rodzaju „Ja, suka”. Motyw zborsuczonej suki (z upodobaniem eksploatowany w tekście przez Witkacego) działa na wyobraźnię Jęzorych i Dyapanazych niczym niebezpiecznie mocny afrodyzjak. Kobieta nazwana suką podnieca w inny sposób, przemoc symboliczna niczym się nie różni od seksualnej agresji. Innego rodzaju męska komitywa zawiązuje się, kiedy panowie są we własnym gronie i o żadnej konkretnej kobiecie nie myślą. Zajmują się wtedy celebrowaniem swoich ultramęskich rytuałów, polegających na picu wódki jednym haustem, spluwaniu i zaśmiewaniu się z niewybrednych, fizjologicznych dowcipów.

Iga Gańczarczyk portretuje męski i kobiecy świat, czerpiąc z bogatego zestawu stereotypów dotyczących obu płci i wyostrzając tropy, jakie w tym temacie podsuwa Witkacy. Kobiety-lalki, kobiety-suki, kobiety-zwierzyzna do odstrzału. Mężczyźni-rywalizujący samcy, kolekcjonerzy trofeów. Ale bardziej, niż opisywanie spustoszeń, jakich w kobiecej rzeczywistości dokonuje porządek patriarchalny, interesuje reżyserkę badanie mechanizmów sprawiających, że życie obumiera, zanim jeszcze się skończy. Więzienie społecznych konwenansów odpowiedzialnych za martwicę świata to w spektaklu więzienie formy. Takiego rodzaju przełożenie może być rozwiązaniem inspirującym, ale może być też pułapką. Przedstawienie *W małym dworku* znajduje się gdzieś w połowie drogi między niebezpieczeństwem zbyt definitywnie formułowanych wniosków, a odwagą wkraczania na teren nieznaną, gotowością odkrywania znaczeń, których scenariusz nie przewiduje.