

Iwona poślubiona

AUTOR: MAGDALENA HASIUK

W pomyśle Wacława Sobaszka na realizację *Iwony, księżniczki Burgunda* z aktorami zespołu integracyjnego nie chodziło jedynie o to, by wystawić klasykę z mieszkańcami domu pomocy społecznej. Reżyser pragnął znaleźć najciekawszych, najbardziej odpowiednich wykonawców zdolnych ucieleśnić „rzeczywistość zapisaną” w tekstach autora *Ślubu*.

■ Sobaszek nie wprowadził Gombrowicza do DPS-u, tylko niejako go stamtąd wyłuskał. W tym właśnie widzę szczególne zasługi reżysera, który, poznając z bliska w różnych kontekstach rzeczywistość domu pomocy społecznej w Polsce (współpraca obejmuje ponad ćwierćwiecze), pytał, przy pomocy jakich tekstów i jakiego autora w najbardziej trafny sposób można pokazać ukryte mechanizmy rządzące życiem DPS-u. W tym pomyśle nie chodziło ani o konkretny dom pomocy społecznej, ani nawet o wszystkie tego typu domy w Polsce. Dom pomocy społecznej stał się figurą wszelkich instytucji (ale i każdej ludzkiej konstelacji), takich jak szpitale, więzienia, szkoły których zadaniem jest przyjmować osoby trafiające do nich w trudnych, przełomowych momentach życia i pomagać im. W mechanizmy działań tych instytucji, które powinny wspierać jednostkę, często wpisane jest działanie przemocy, unicestwiającej osobę na poziomie jeśli nie ontologicznym, to społecznym i symbolicznym.

Towarzyszący temu wątek dotyczy obecności form społecznych i faktu, że są one postrzegane jako te, które mają chronić przed tym, co nie(okieł)znane. Ale to, co mają chronić, często zamrażają, izolują. W *Iwonie poślubionej* reżyser konfrontuje widzów ze szczególną sytuacją. Spod rzeczywistości, która wydaje się definitywnie uporządkowana, oswojona, bezpieczna, wyłania się to, co niepokoi, atakuje, nad czym nie sposób zapanować. Nie można ani tego ułożyć, ani wytłumaczyć, ani odrzucić, zamknąć w jakimś bezpiecznym sejfie, można

jedynie spotkać się z tym twarzą w twarz, często w bólu. To, co zepchnięte, izolowane, ignorowane, inne – wcześniej czy później zawsze dochodzi do głosu, rozsadza porządek, bierze udział w spisku przeciwko formom. Nawet jeśli samo ginie, zmiata to, co było, wywołuje przewrót, zmiany, rewolucje.

Kluczowym słowem, którym określić można *Iwonę poślubioną* w wykonaniu Teatru Węgaity, jest „połączenie”. Sobaszek-bricoleur łączy fragmenty różnych tekstów Witolda Gombrowicza (*Iwony, księżniczki Burgunda, Ślubu, Ferdynurke*, opowiadania *Szczur*), fragmenty muzyczne z różnych tradycji (ludowych, popularnych), wykonawców z odmiennych środowisk, z różnymi doświadczeniami życiowymi i artystycznymi, żeby odsłonić aktualność i przenikliwość Gombrowiczowskich diagnoz. Takie działanie wydaje się na tyle trafne, że po latach reżyser powrócił do dawnej koncepcji spektaklu.

Wacław Sobaszek po raz pierwszy zrealizował *Iwonę poślubioną* przed dziewięciu laty, z zespołem złożonym z aktorów Teatru Węgaity, adeptów Innej Szkoły Teatralnej (formacji edukacyjnej prowadzonej sezonowo przez Teatr Węgaity) i wykonawców mieszkających w domu pomocy społecznej. Prezentowany obecnie spektakl zachowuje ramy tamtej inscenizacji, ale jest zupełnie inny. Nie tylko ze względu na mniejszą ilość tekstu, przemiany aktorów, ich starzenie się i choroby (Eugenio Barba mówi o aktorze jako o „ciało-duchu”, a w kontekście wykonawców zmagających się z różnymi chorobami ta definicja zyskuje dodatkowe znacze-

nia), ale także ze względu na różnice w obsadzie. W inscenizacji z 2010 roku główną rolę – Księcia Filipa – grał student Uniwersytetu Warszawskiego, muzyk, młodzieniec bez problemów zdrowotnych. W *Iwonie poślubionej*, której premiera odbyła się w maju 2019 roku, w tę rolę wcielił się mężczyzna dziesięć lat starszy, mieszkaniac Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie, od wypadku poruszający się na wózku. Oniryczny spektakl, który rozgrywa się na granicy dwóch światów, przebiega całkowicie inaczej w obu obsadach – intryga nabiera odmiennego znaczenia i ciężaru. Podczas gdy działania „pierwszego” Filipa były tylko młodzieńczym kaprysem, poszukiwaniem kolejnych bodźców, pragnieniem eksperymentowania ze swoim życiem osobistym i społecznym, ta sama rola w interpretacji Mariusza Szczepanka ukazuje tłumioną potrzebę wprowadzenia do swojego życia czegoś (kogoś), co (kto) kompletnie zaburzy porządek. Mówi o mierzeniu się z tym, co do tej pory było spychane, nieujawnione, zdawało się nieobecne – a co doskwiera.

Równocześnie *Iwona poślubiona* jest spojrzeniem na rzeczywistość z perspektywy „nic się nie stanie, nic się nie odmieni”. Kiedy nie można wpłynąć na bieg rzeczy, pozostają marzenia. Tylko w nich może dojść do spotkania nierealnego na jawie. W Węgajtach, w „biednym pokoiku wyobraźni”, zjawiający się dwór Burgunda przypomina figury ze snu: dziwne, surrealne, a równocześnie bliskie, znajome, jakby codziennie mijane, tworzące świat nietuzinkowy, różnorodny, bogaty, nieidealny.

Na scenie powstaje on za sprawą szczególnej konstelacji aktorów.

Ważniejsza od gry jest ich sceniczna obecność, którą można określić jako „obecność poszerzoną”. Jej źródłem jest spotkanie konkretnej aktorki czy aktora, „ciała-ducha jedyne i unikalnego” (Eugenio Barba), a w przypadku osób mieszkających w Domu Pomocy Społecznej – „aktorki czy aktora ze szczególnym losem” (Jana Pilátová) oraz postaci pochodzących nie tyle z konkretnego tekstu Witolda Gombrowicza, co z Gombrowiczowskiego świata. Książę Filip wypowiada bowiem także frazy Henryka ze *Ślubu*, Król – Ojca, Królowa – Matki. Część sekwencji Pijaka z tego dramatu łączy się z sekwencjami Żebraka z *Iwony, księżniczki Burgunda*, co buduje nową postać. Łatwo wskazać, że wszystkie figury zaludniające ten świat ujawniają paradoksalne aspekty. A przy tym, jak pisał o postaciach teatralnych

ka słabnącym na skutek choroby głosem nie tylko przekazuje obraz sytuacji „zaaresztowania, zamknięcia, uwięzienia” społeczeństwa, lecz także fizycznie ujawnia jej skutki. Tych kilku fraz widzowie słuchają ze szczególnym skupieniem, rośnie poziom ciszy na widowni. To wyznaczenie staje się wyrazem nie nominalnej, ale realnej solidarności. Zdławiony głos aktorki współbrzmi z głosami wszystkich tych, którym głos odbierano i odbiera się go siłą. Z kolei Iwona, podobnie zresztą jak Pijak (Marek Kurkiewicz), ukazuje bunt i przebiegłość tego, co spychane i pomijane. W przeciwieństwie do utworu Gombrowicza, w przedstawieniu Teatru Węgajty głos Iwony wybrzmiewa na scenie (w postaci trawestacji fragmentu opowiadania *Szczur*). Z dużą siłą i z pełną świadomością demaskuje ona istnienie (rzekomo przeźroczyście) usankcjonowanych społecznych mechanizmów krzyw-

W powtórzenia krystalicznej, rozwijającej się, ale jakby bezosobowej, po prostu doskonalej melodii intonowanej przez Erdmute Sobaszkę, Krystyna Polańczyk wprowadza własny porządek. To, co we wzorcu wybrzmiewa jako doskonale, w powtórzeniu nabiera chropawości, linia melodyczna meandruje, zmienia się, niekiedy głos drży, czasami nie tak łatwo daje się go poskromić, dźwięk ujawnia istnienie raf i mielizn. Lecz w tym zmaganiu z melodią i dźwiękiem objawia się pragnienie kontaktu, dialogu, wymiany – coś na wskroś ludzkiego, z dala od ideału.

Sceniczną obecność aktorek i aktora Teatru Węgajty – Erdmute Sobaszkę, Zofii Bartoszewicz, a także Katarzyny Regulskiej i Marka Kurkiewicza – charakteryzuje duża uważność. Na nich też spoczywa w znacznym stopniu inicjowanie sytuacji prowadzących do rozwoju intrygi. Aktorstwo Bartoszewicz i Sobaszkę, w szczególny sposób skoncentrowane na partnerze, staje się przeźroczyście. W ich przypadku z całą odpowiedzialnością można powtórzyć zdanie Ariane Mnouchkine, że na scenie „wszystko pochodzi od Innego”. O ile to działania aktorskie budują intrygę, najbardziej nośne dla znaczenia spektaklu pozostają sekwencje dźwiękowe, w których nieartykułowane dźwięki – wycie psów, narastające pieśni bez słów, zawodzenia, lament – zalewają całą dostępną przestrzeń, stają się znakami świata, który wychodzi z ram, ujawniając to, co spychane, słabe, ułomne, bolesne.

Katarzyna Kułakowska pisała o teatrze jako miejscu „ekspresji doświadczenia” (*Błaźnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce*, Warszawa 2017), w przypadku *Iwony poślubionej* chodzi o doświadczenia w różnych zakresach liminalne. W tym przedstawieniu teatr równocześnie staje się miejscem budowania doświadczenia – postawienia w centrum uwagi tego, co słabsze i ukryte, otoczenia go czujnym spojrzeniem i uchem, przyjęcia w partnerskim dialogu, zaopiekowania i współbycia. Z tego spotkania rodzi się sztuka. ■

Badania, których wynikiem jest tekst, zostały sfinansowane ze środków Narodowego Centrum Nauki, nr wniosku 2017/26/E/HS2/00357.

Teatr Węgajty
Iwona poślubiona
reżyseria Wacław Sobaszkę
premiera 4 maja 2019

O ile to działania aktorskie budują intrygę, najbardziej nośne dla znaczenia spektaklu pozostają sekwencje dźwiękowe, w których nieartykułowane dźwięki – wycie psów, narastające pieśni bez słów, zawodzenia, lament – zalewają całą dostępną przestrzeń, stają się znakami świata, który wychodzi z ram, ujawniając to, co spychane, słabe, ułomne, bolesne.

francuski socjolog Michel Maffesoli, „siłę niewidzialną czynią widzialną”.

Jan Jendrycki i Joanna Drzewiecka-Kozielecka w rolach pary królewskiej stanowią równocześnie przykład afirmacji, jak i zdemaskowania „królewskości”. Są majestatyczni i zdystansowani, panują nad sytuacją, a chwilę później ukazują całą słabość. Górują nad światem, w którym sprawują władzę (czy rzeczywiście?), ale ich siła jest tylko rewersem kruchości, a majestat – śmieszności. Dzięki formie starają się ukryć poczucie klęski i przemijania. Na próżno. W Filipie Mariusza Szczepanka ujawnia się rys romantyczny, drzemie niemożliwy do uwolnienia potencjał Konrada. Trudno zresztą uwierzyć, że jedyny powód stanowi niepełnosprawność fizyczna. Intryga Księcia to tylko pozorne i w gruncie rzeczy wątpliwe lekarstwo na niespełnienie.

W postaciach Ciotki (Irena Anacka) oraz samej Iwony (Katarzyna Regulska) ujawnia się rzeczywista siła tkwiąca w słabości. Irena Anac-

dzących kobiety. Szambelan (Henryk Kitkowski), przez większą część przedstawienia nie jako pełniący funkcję strażnika tego świata, okazuje się szarą eminencją. Współtworzy on obraz symbolicznej „poczekalni” wypełnionej oczekiwaniem na to, co nieuniknione. Szambelan przez większą część przedstawienia „gra” czekanie – wydawałoby się, że biernie czeka na swoje wejście. W istocie jednak czeka na śmierć Iwony. To bardzo mocne odniesienie do przestrzeni DPS-u, gdzie wielu mieszkańców (ale także niektóre spośród ich rodzin) po prostu biernie czeka na śmierć. Niekiedy to czekanie podszyte jest intrygami. I kiedy Szambelan wygłasza swoje kwestie, ujawnia swój rys intryganta, wręcz „mordercy”, który podsuwa Królowej pomysł zabójstwa Iwony.

Z kolei w nierozbudowanej akcji muzycznej z udziałem dam dworu (Erdmute Sobaszkę i Krystyna Polańczyk) w przenikliwy sposób ujawnia się zasada konstrukcji tego świata.