

Niehetero-normatywne zggenderowanie Fredry

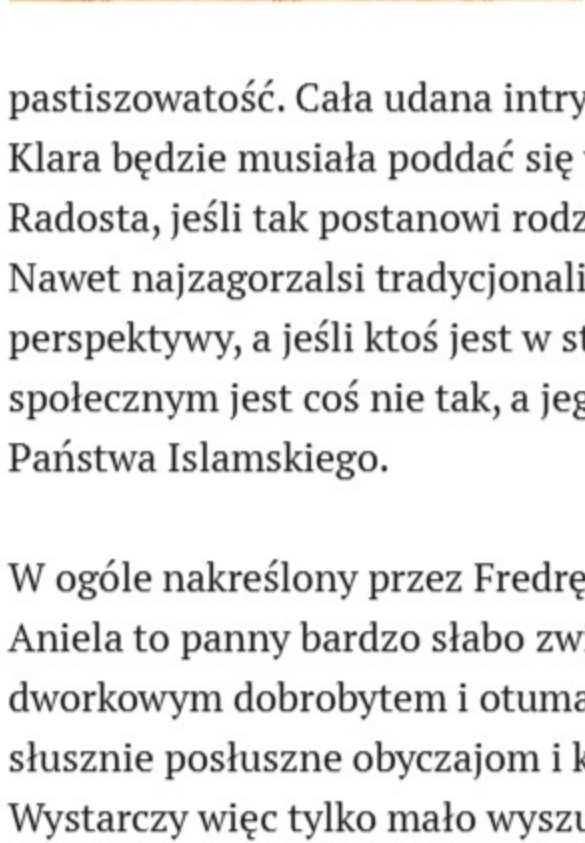
Śluby panieńskie, reż. Andrzej Błazewicz, Teatr Polski w Poznaniu

Juliusz Tysza

aa

aA

aA



Nie mam zamiaru nikogo z realizatorów tego spektaklu odsądzać od czci i wiary. Chcę ich przede wszystkim potraktować poważnie – tak jak na to zasługuje. Bo zasługuje.

Jakiegokolwiek możliwe zarzuty o „szarganie Fredry” w ogóle nie powstały w mojej głowie, bo przecież *Śluby panieńskie* są tak mocno zanurzone w obyczajowości fredrowskiej epoki, że nie można dziś ich fabuły potraktować z całą powagą, nie popadając w śmieszność bądź pocziwąg, uładzoną

pastiszowość. Cała udana intriga Gustawa opiera się przecież tutaj na założeniu, że Klara będzie musiała poddać się woli lasego na pieniądze ojca i wyjść za starego Radosta, jeśli tak postanowi rodzic. Kto to dziś spokojnie przelknie, bez politowania? Nawet najzagorzalsi tradycjonałści nie są już w stanie zaakceptować takiej perspektywy, a jeśli ktoś jest w stanie, to znaczy, że z jego przystosowaniem społecznym jest coś nie tak, a jego duchowa przystań mieści się gdzieś w okolicach Państwa Islamskiego.

W ogóle nakreślony przez Fredrę wizerunek kobiet jest dziś mało przekonujący: Klara i Aniela to panny bardzo słabo związane z twardą rzeczywistością, rozpuszczone wiejsko-dworkowym dobrobytem i otumanione modnymi lekturami. Poza tym obie są w sumie słusznie posłuszne obyczajom i konwenansom panującym w szlacheckim świecie. Wystarczy więc tylko mało wyszukana intriga sprytnego Gucia, aby przywrócić je do pionu. Kto dziś to kupi?

Nie dziwię się zatem, że reżyser Andrzej Błazewicz i dramaturg Paweł Sablik radykalnie pokreślili dramat Fredry, zostawiając w scenariuszu poznańskiej inscenizacji *Ślubów panieńskich* tylko te sceny i fragmenty scen, które nie nawiązują wprost do dziewiętnastowiecznej dworkowej obyczajowości. W scenariuszu tego przedstawienia nie ma pani Dobrośkiej, nie ma wiernego „do zdechu” służącego Jana, pozostał natomiast oczyszczony „do kości” motyw damsko-męskich zmagania, z „miotającym się w rozpacz” Albinem i z głupawo się dziwiącym, dobroliwie lającym i rezonującym Radostem w tle.

Taki, a nie inny scenariusz, złożony z radykalnie pokreślonego tekstu Fredry, potrzebny był twórcom spektaklu nie po to, by po sztubacku zakpić z klasyka, lecz by wyartykułować zaskakujące aktualne przesłanie.

Początek, owszem, intryguje, lecz w Teatrze Polskim nie takie rzeczy już oglądaliśmy: cała przestrzeń gry na Scenie w Malarni pokryta jest solidną metalową konstrukcją typu kratownica. Pod regularną siatką metalowych kratak widzimy zieleni trawy, a w głębi po prawej wystaje ponad nie gromada gladioli-mieczyków. Gdzieś blisko kwiatów zwisa z sufitu obszerna plastikowa rura koloru żółtego, używana zazwyczaj do wyrzucania gruzu z rusztowań na budowach i podczas generalnych remontów. Na trawie, pod metalową kratą, w środku, dość blisko widowni leżą różowawe damskie „reformy”.

Nim znacznie się akcja Fredrowskiej komedii, dobiega do naszych uszu puszczona z głośników, opowiadana kobiecym głosem opowieść o „trzeciej płci” rodem z *Uczty Platona* (przypomnę: przytacza ją tam komediopisarz Arystofanes). Dopiero gdy dowiemy się, że Zeus, by uratować ród ludzki, poróżnił biednych obojnaków na dwie połówki, na scenie (a raczej, póki co, pod sceną) zjawia się nocny hulaka Gustaw (Piotr B. Dąbrowski), czołgając się po trawie w białych obszernych gatkach.

Oczywiście platoński mit jest nam tutaj przypomniany nie bez uprzedniego, starannie wykonypowanego zamysłu, który dopiero później dociera do nas w pełni swej wymowności. Dodajmy, że wątki homoerotyczne, przywoływane obficie w opowieści uczującego Arystofanesa, są tu pominięte. Ta nieobecność okaże się jednak wkrótce znacząca, no i trochę zwodnicza.

Gdy Gustaw się w końcu przydzieje w pełny, stosowny do swego statusu ubiór z epoki, wpada na scenę Radost (Wiesław Zanowicz), również godnie i elegancko przyodziany, rozpoczynając łagodne polajanki ze sceny czwartej pierwszego aktu Fredrowskiej komedii. Obaj panowie zachowują się, że tak to ujmę, „bardzo po męsku”: ich wymiana zdań uzupełniona jest całymi seriami „przyjacielskich kuksańców”, imitują poza tym przez chwilę walkę zapaśniczą, potem bokerską. Gdy mowa jest o „marsie” na twarzy stryja, Gustaw beczceremonialnie szczypie starszego pana w policzek.

Potem mamy scenę piątą aktu pierwszego, tyle że Albin nie wchodzi normalnie przez drzwi, tylko wypada zza drewnianej, czarnej zasłony na okno – okazuje się, że tkwił przez cały czas w wąziutkiej przestrzeni między nią a szybą, wydając stamtąd od czasu do czasu znaczące odgłosy, na przykład wybuchając rozpaczliwie sztyrderczym śmiechem, gdy Radost wspominał o planowanym ożenku Gustawa z Anielą.

Albin (Paweł Siwiak) rusza się jeszcze żwawiej niż dwaj partnerzy w poprzedniej scenie – jego miotanina ustaje na moment jeden, jedyny raz, gdy zbliża swą twarz do twarzy Gustawa. Ta bardzo delikatna sugestia homoerotyczna jest dla nas, widzów, nader ważnym sygnałem. Ale o tym przekonamy się znacznie później.

Przychodzi teraz kolej na scenę szóstą pierwszego aktu, czyli na wejście dwóch młodych dam. I tu przyzywamy pierwszy prawdziwy szok: obie panny grane są przez mężczyzn! Za pstrokato przyodzianą, ściśniętą gorsetem Anielą (Konrad Cichoń) wchodzi „matronowata”, ubrana w obszerną zieloną suknię Klara (Mariusz Adamski – chłop na schwał, z wielkimi dłońmi), przygrywająca sobie na małym klawieczku melodię jakiegoś znanego anglo-amerykańskiego przeboju, zapewne z tekstem o miłości.

No i zaczyna się „ostra jazda” (choć jeszcze nie najostrejsza), jako że scena siódma aktu pierwszego, czyli wypowiedzenie „ślubów panieńskich” przez dwóch facetów, obfituje w smakowite podteksty („ród krokodyli”, który we wzgardzie okazywanej kobietom „ma swe korzyści”; imperatyw, by „nienawidzić ród męski, nigdy nie być żoną”). Dodajmy, że wszystkie te złorzeczenia i przysięgi są rytmicznie wykrzykiwane do dwóch przyniesionych na front sceny mikrofonów i samplewane dzięki działaniu uruchamianego nożnie urządzenia, które spoczywa na podłodze. (Przeszkadzający pannom Gustaw wyłącza je, lecz Anielą z powrotem je uruchamia.)

Kolejne sceny odkrywały nowe śmieszne podteksty, wynikające ze zderzenia treści Fredrowskich wersów z męskimi wcieleniami postaci obu panien. Premierowa widownia czujnie je wylapywała, śmiechy były jednak nieśmiałe i lekko zażenowane. Bo niby ku czemu miało to wszystko zmierzać?

No i śmiechy zamarył nam w gardle, gdy Anieli najpierw uchylił(a) kraweźdź krepującego ją gorsetu i odsłonił(a) dekolt, a potem chwycił(a) dłoń Gustawa i skierował(a) ją najpierw na swój pośladek, potem na pierś, a później na krocze. Przemknęło mi wtedy przez myśl: „Jak by to było odebrane, gdyby Anielę grała kobieta?”. Inni widzowie też tak chyba pomyśleli, bo czuć było, jak wstrzymują oddech.

Wkrótce potem zwisająca po prawej budowlana rura została podświetlona i ostro zaznaczyła swój falliczny kształt w półmroku sceny. Z głośnika dobiegł ciąg dalszy platońskiej opowieści o rozciętych na pół przez Zeusa obojnakach – wciąż z pominięciem wątku homoerotycznego i wtedy nagle dostrzegłem, że z dolnej krawędzi rury zwisa na nitce jabłko.

Później obejrzelśmy kolejne sceny z wieloma kontekstami i podtekstami, wynikającymi z piciowej podmianki. I gdy zaczęliśmy z wolna popadać w zdrowe przeświadczenie, iż reżyserski zamysł wyczerpał się właśnie na umiętym, żartobliwym zaznaczeniu owych podtekstów, z platońską wizją „trzeciej płci” w tle, otrzymaliśmy ostry cios w żołądek: tekst pochodził, owszem, z Fredrowskiej komedii (akt czwarty, scena trzecia – „zraniona dłoń” Gustawa, przyznajnie się przezeń Anieli do miłości do jakiejś innej Anieli), namawianie partnerki, by napisała podyktowany przez Gustawa list do tamtej), lecz wypowiadający go Cichoń i Dąbrowski bardzo wyraźnie zaznaczyli fizyczną, poufałą bliskość swych postaci – kobieta-mężczyzna dotknęła pieszczotliwie palcem ust mężczyzny-mężczyzny.

Z ofu dobiegł nas muzyczny podkład, a Konrad Cichoń zaczął wypowiadać po angielsku recytatyw o spotkaniu z chłopcem i o miłości. Nawiązał w ten sposób do rozpaczliwego, płacziwego śpiewu Albina, który kilkanaście minut wcześniej „smutasowało” zaśpiewał do mikrofonu (też o miłości), melorecytując sylabizując jakiś angielski tekst z pomiętej kartki.

Albin-mężczyzna wyjękiwał owe pienia, kierując je w swych intencjach do nieobecnej Klary-mężczyzny. Mężczyzna-Aniela, już pozbawiony peruki, recytując wersy o chłopcu i o miłości (jakiej?) tego dokładnie jeszcze nie sprecyzował), zdjął suknię i majtki, odsłaniając umieszczzone pod nimi... kolejne „reformy” z falbankami u dołu. Po czym zaśpiewał wolno i wyraźnie tekst o pięknych chłopcach-kryminalistach i o jednym z nich, sierocie-sienstracie, który świetnie czuł się w więzieniu (był to przebój *Beautiful Boyz*, kobiecego, siostrzanego duetu CocoRosie). Ostatnie wyspiewane przezeń słowa pochodziły jednak skądinąd, a mówiły o wspólnym gaszeniu światła.

Potem on-Gustaw i on-Aniela odsłaniają dwie polacie metalowego rusztowania, rozbiegają się do naga, odwracają się do siebie tyłem, dotykają się – pośladkami, plecami, głowami... Zaglebiają się pod rusztowanie, kładą na trawie. Dotyk, pieszczoty, intymna bliskość... Więcej już chyba w teatrze pokazać nie można. Widzimy ich gesty dzięki obrazowi z podwieszanej nad sceną kamery. Kwestie: „Znasz mnie już teraz” i „Kocham cię, Anielo” brzmiały w tym kontekście bardzo jednoznacznie. A gdy natyka się na to wszystko Radost, jego pełen zaskoczenia okrzyk: „Wszak ty szukasz żony!” zyskuje znaczenie mocno nieoczekiwane, z pewnością nieprzewidziane przez Fredrę.

Spektakl znajduje swe ostateczne zwińczenie chwilę potem, gdy dołącza do tego ansamblu Klara-mężczyzna, która zgadza się na to, by Anieli wyszła za Gustawa i rezygnuje z panieńskich przysiąg (a ci dwaj nadal się dopieszczają). Klara gwałtownie odsłania kolejne dwie części artystycznej konstrukcji, kładzie się na trawie i mocno wali nogami o metal. Pewnie też chciał(a)by powrócić do „oboijnaczego” naturalnego porządku, ale nie ma partnera – swej drugiej połówki.

Ostatni fragment platońskiej opowieści, który dobiega do nas z głośników, dotyczy ewentualnego, sugerowanego hipotetycznie przez Hefajstosa połączenia obu rozciętych obojnacznych połówek, na co – z zdaniem narratora-Arystofanesa – wszyscy ludzie bardzo chętnie by się zgodzili. O tym, że – jak głosi Platon ustami Arystofanesa – mogą być one nie tylko męsko-damskie, lecz także damsko-damskie lub męsko-męskie, nic tu nie ma, ale ci dwaj wciąż się pieszczą na trawie. Wtedy Klara, która wstała już i weszła z powrotem na kratownicę, zrywa jabłko z nitki przymocowanej do „fallicznej” rury i łapczywie je pożera. Czyżby wybrał(a) tożsamość kobiecą? A może to męska, antyfeministyczna prowokacja? A może po prostu wykpienie biblijnego, nacechowanego winą i grzechem wizerunku kobiety?

Na sam koniec powracamy do kilku antymęskich sloganów ze sceny przysiąg i ślubowań. I gdy ponownie dowiemy się, że każdy mężczyzna godzien jest potępienia tudzież wzgardy, gąśnie światło.

Wedle zamieszczonej na stronie Teatru Polskiego deklaracji programowej twórców, poznańska inscenizacja *Ślubów panieńskich* jest „próbą uruchomienia innej narracji niż maskulinistyczna czy też patriarcalna w dialogu między różnymi płaciami i dyskursem feministycznym. Stawia pytanie o tożsamość męskości, w całej swojej rozciągłości obejmując obszary zarówno hetero- jak i nieheteronormatywne”.

Sedno i główne przesłanie tej inscenizacji dostrzegam jednak gdzie indziej: gierki z tekstem Fredry są tu li tylko „grą wstępną”, służącą przewrotnej demonstracji genderowego przemieszania społecznych ról oraz wizerunków kobiety i mężczyzny, natomiast doczepiony do *Ślubów panieńskich* wątek platońskiego obojactwa i (niewypowiedzianego ze sceny, lecz obecnego u Platona) zrównania miłości hetero i homo, dopelniony, wzmocniony i ukonkretniony długą sceną miłosną w wykonaniu dwóch nagich mężczyzn, to już coś znacznie poważniejszego. Odważną i konsekwentną realizację tego właśnie wątku odbieram jako teatralny manifest środowisk LGBT.

Tak się złożyło, że wstrzelił się on w gorący spór ideologiczno-polityczny, który wybuchł po podpisaniu miesiąc temu przez prezydenta stolicy Rafała Trzaskowskiego Warszawskiej Deklaracji LGBT+. Wstrzelił się odważnie i bezkompromisowo. A sceniczne deliberacje nad męską tożsamością, zarówno w wersji tradycyjnej, zademonstrowanej przez „kogucio” agresywnie potyczki Gustawa i Radosta, jak i w wersji genderowo przekształconej w męskich postaciach Gustawa i Anieli, służą tu raczej wstępnemu zdekonstruowaniu Fredrowskiej fabuły, które sprawnie nas doprowadza do końcowego, nieheteronormatywnego szoku. Manifesty tak mają.

PS Naprawdę jest o czym scenicznie deliberować, bo problem jest gorący, wręcz palący: oto przy okazji podpisania sceny Rafała Trzaskowskiego Warszawskiej Deklaracji LGBT+ spopularyzowano wyniki socjologicznych badań, z których wynika, że: 68,9 % osób LGBTQA doświadczyło jakiejś formy przemocy, 63,7% osób LGBTQA doświadczyło przemocy fizycznej, 12,8% osób LGBTQA doświadczyło przemocy werbalnej, 70% młodzieży LGBTQA ma myśli samobójcze. *Any comments?*

Szukaj w serwisie

Szukaj

REGIONY

POWIĄZANE TEATRY

Teatr Polski w Poznaniu

Mirosław Kocur
Zachwyt wsteczny

Marcin Wasyluk
Polski teatr i obce oczy

Tadeusz Kornaś
Czarnobylskie rusalki

Piotr Olkusz
Bez celu

Mirosław Kocur
Najadłem się śliwek od górali

Juliusz Tysza
Lamus form performatywnych

BĄDZ NA BIEŻĄCO

