



Wrocławski Teatr Współczesny

Białe małżeństwo

Tadeusza Różewicza

reż. i oprac. muz. Krystyna Meissner

scenogr. Andrzej Witkowski

muz. Piotr Dziubek

choreogr. Maćko Prusak

premiera 10 września 2010

Wyzwolenie Bianki

zaliczenia *Białego małżeństwa* przez prymasa Stefana Wyszyńskiego do „obrzydlivych sztuk”, na których Polacy „siedzą i spluwają”, mówiąc „to prawdziwe świństwo” – grane były ponad pięćset razy, przyciągając widzów poruszeniem tematów stanowiących wówczas tabu, ale też rzadko oglądaną w PRL-u nagością statystek krążących po scenach.

Krystynę Meissner do wyreżyserowania *Białego małżeństwa* nakłonić miał sam autor, który obawiał się, że młodszy inscenizatorzy zdekonstruują jego utwór. Meissner wprawdzie zachowała układ scen dramatu, ale nie traktowała tekstu z nadmiernym pietyzmem, bo dokonała w nim wielu skrótów. Z obrazu pierwszego *W sypialni dziewcząt* usunęła całą początkową rozmowę Bianki z Pauliną, pozostawiając tylko lekturę książki z dziedziny seksuologii. Podobnie w obrazie *Wesela i żaloba* zredukowała dialogi Matki z Ciotką dotyczące owego drugiego rytuału. Zarazem do epizodu *O przyjdź...* wprowadziła inne wiersze z epoki i na przykład Pan Feliks recytuje erotyk Kazimierza Przerwy-Tetmajera (*Lubię, kiedy kobieta...*).

Z trzeciego obrazu *Konfesjonał* wywiodła Meissner scenografię całego spektaklu. Inscenizacja toczy się bowiem w kościele z ostrołukowym oknem w głębi, pustym konfesjonalem pośrodku i posągami anioła z lewej strony. W ten sposób Meissner dobitnie unaoczniała swój pogląd, że to przede wszystkim katolicyzm, traktujący sprawy związane z ciałem i seksem jako grzeszne, jest źródłem cierpienia postaci, ich dewiacji czy nerwic. Na proscenium świątynia przechodzi we wnętrze ziemiańskiego domostwa, które markują drzwi, parkiet i ustawiona z prawej strony figurka murzynka trzymającego tacę na wizytówki. Poza tym do poszczególnych epizodów wnoszone są krzesła, stolik lub kufer. Paradoksalnie wśród mebli nie ma łóżek, więc Bianka i Paulina grają epizody toczące się w sypialni, siedząc i bawiąc się poduszkami; nawet pościel dla nowożeńców jest rozkładana na podłodze. Z kolei ze snu Bianki – o zalewającej ją i wypełniającej wszystkie otwory ciała wodzie – wysnuła Meissner metafo-

Rafał Węgrzyniak

W trzydziści pięć lat po premierze przedstawienia w reżyserii Kazimierza Brauna *Białe małżeństwo* powróciło na afisz Wrocławskiego Teatru Współczesnego. Spektakl Brauna po raz pierwszy zagrany 11 września 1975 roku – w pół roku po warszawskiej prapremierze w Małym w inscenizacji Tadeusza Minca, skupionej na komediowej i parodystycznej warstwie sztuki – wydobyl z niej również ton tragiczny. Braun nadał wielu obrazom charakter mrocznej fantasmagorii, zwłaszcza scenie ślubu, w której postaci pojawiały się w kostiumach i maskach Zofii de Ines, ujawniających ich monstrualną seksualność. Dość, że obie realizacje – pomimo

1 | Scena zbiorowa; fot. Bartłomiej Sowa

ryczną powódź, która zatapia wnętrze polskiego kościoła i domu, a ściślej, ich tylną część. Postacie brodzą w wodzie, począwszy od spowiedzi, gdy scenę zasnuwa mgła, z niej zaś wylania się pięć rozneglizowanych dziewczyn z ludu, które wodzą na pokuszenie Ojca i Dziadka, wijąc się lubieżnie wokół konfesjonału. Również zbieranie grzybów z obrazu *W czarnym borze* odbywa się wśród drzew zanurzonych w wodzie. Jednak dzięki temu mogą płaszać w jeziorze nagie nimfy okryte jedynie girlandami z kwiatów. Nieznajomy zaś, w didaskaliach będący ekslibicjonistą w czarnej pelerynie, objawia się Biance jako goły faun podczas kąpeli. Ponadto piknik kończy burza z piorunem, a na scenę spływają z góry strugi deszczu.

W 1992 roku Magdalena Łazarkiewicz, w filmowej wersji dramatu potraktowanego jako koszmar senny nowoczesnej Bianki, podpaliła polski dworek. Meissner zrezygnowała z tak radykalnego gestu, bowiem poprzestała na sugestii, iż wraz z kościołem i on tonie. A wsparła ją w tym przekonaniu Kazimiera Szczuka, pisząc do programu esej *Innej powodzi nie będzie* komentujący dramat Tadeusza Różewicza z perspektywy drugiej i trzeciej fali feministycznej rewolwy.

Meissner zignorowała historyczny rodowód sztuki i nie nadała Biance rysów Narcyzy Żmichowskiej, zmuszonej ukrywać skłonności lesbijskie, ani Marii Komornickiej, która przemianę w Piotra Własta przypłaciła zamknięciem w szpitalu psychiatrycznym. Nieprzypadkowo zarówno poezje Bianki, jak i Beniamina są przez aktorów całkowicie ośmieszane poprzez egzaltowaną deklamację. W epilogu natomiast Bianka zrzuca kapelusz i suknię w stylu secesyjnym; zdejmując perukę, odsłaniając krótko obcięte włosy. Całkowicie naga, jednak nie ukrywając piersi, staje przed Beniaminem, aby oświadczyć: „Jestem. Jestem twoim bratem”. Nie ma w jej zachowaniu śladów obłędu ani odrzucenia kobiecości, jest wyzwolenie z gorsetu zaściankowej kultury opartej na katolicyzmie i patriarchacie, radosna samoakceptacja i zrównanie płci, zgodne z ideologią współczesnego feminizmu. Chociaż wskazując protagonistce wyjście z kręgu nakazów i zakazów rodzimej tradycji, Meis-

sner niejako unieważniła tragizm dramatu Różewicza, który wynika z niezdolności języka do wyrażenia traumatycznych doświadczeń i poczucia uwięzienia w ciele, prowadzącego do końcowego naruszenia jego intymności i integralności.

Meissner w miarę konsekwentnie urczywiła na scenie swą koncepcję reżyserską, niekiedy sprzeniewierzając się intencjom dramaturga. Sekwencje corridy – zabijaniu przez Biankę Byka-Ojca, czyli obalaniu patriarchatu – towarzyszy motyw torreadora z *Carmen* Georges’a Bizeta, a w tle pięć dziewczyn macha czerwonymi chusteczkami niczym podczas Manify. Zgodnie z przemianami, jakie dokonały się w polskim teatrze w ostatnich latach – choćby wraz z premierą *Oczyszczonych* Sarah Kane na scenie Współczesnego w 2001 roku – Meissner nakłoniła młodych aktorów do grania niektórych epizodów nago. Nie miała

W zachowaniu Bianki nie ma śladów obłędu ani odrzucenia kobiecości, jest wyzwolenie z gorsetu zaściankowej kultury opartej na katolicyzmie i patriarchacie, radosna samoakceptacja i zrównanie płci, zgodne z ideologią współczesnego feminizmu.

też oporów przed pokazaniem – zgodnie z sugestiami autora – penisów wystających z rozporków Beniamina czy Dziadka. Wiele jej rozwiązań inscenizacyjnych jest jednak wątpliwych i sytuuje się na granicy kiczu. Zażenowanie budzą zwłaszcza układy choreograficzne grupy dziewczyn – skądinąd wybranych spośród studentek wrocławskiej PWST – przypominające tandetną rewiew erotyczną. Zdumiewa rozegranie grybo-brania – nawiązującego przecież do *Pana Tadeusza* – w konwencji obrazów w stylu biedermeier. W epilogu weselnicy, którzy podpatrywali niedoszłe zbliżenie nowożeńców zza krzesel, wielokrotnie śpiewają chóralnie „mariage blanc” przy akompaniowaniu marsza weselnego Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego, fałszując melodię i wywołując kakofonię.

Aktorzy jednak miewają kłopoty z uwiarygodnieniem reżyserskiej interpretacji w rezultacie pomyłek obsadowych albo nazbyt tendencyjnego poprowadzenia ról. Bianka Katarzyna Bednarz jest rozkwitającą i pogodną dziewczyną, u której trudno dostrzec jakiegokolwiek objawy fobii, zahamowań czy rozchwiania tożsamości seksualnej. Dla odmiany Paulinę, w pełni akceptującą swoją kobiecość i rozbudzoną erotycznie, gra Katarzyna Z. Michalska, obdarzona szczupłą sylwetką i niskim głosem (starsza część widowni pamięta jeszcze tę postać w niezwykle przekonującym i zabawnym wykonaniu Haliny Rasiakówny). Beniamin Piotra Łukaszyka, począwszy od kabotyńskiej melorecytacji wiersza z pomocą gitary, a skończywszy na zdejmowaniu w noc poślubną skarpetek podtrzymywanych przez podwiązki, jest postacią wyłącznie komiczną, więc trudno w ogóle pojąć, dlaczego inteligentna i wrażliwa Bianka wybrała go na swego partnera, męża albo brata. Matka Elżbiety Golińskiej, ulegająca atakom histerii i demonstrująca pruderię, wydaje się jedynie żalona. Z kolei poczciwy i nieco rubaszny Ojciec Jerzego Senatora bynajmniej nie stał się uosobieniem groźnego patriarchatu. Nie sposób zgadnąć, dlaczego pełna energii Ciotka w ujęciu Eweliny Paszke-Lowitzsch okazuje się kostywną matroną wspartą na lasce, chociaż zarazem przewraca Beniamina na podłogę i kładzie się na nim, jakby zamierzała go zgwałcić. Dziadek Jacka Piątkowskiego przestał być figurą z farsy, natomiast przeżywa mękę niezaspokojonego pożądania. Anna Błaut bez powodzenia stara się udawać Kucharcię, mimo iż została ona zmieniona zgodnie z wiekiem aktorki w rezolutną dziewczkę. Dlatego odtwarzane przez zespół sytuacje są na ogół niezbyt prawdziwe, zarówno z psychologicznego, jak i obyczajowego punktu widzenia. Wrocławskie przedstawienie właściwie nie śmieszy ani nie wstrząsa, a tym bardziej nie bulwersuje. W każdym razie jego odbiór raczej nie potwierdza opinii Meissner, sformułowanej przedpremierowym wywiadzie, że utwór Różewicza „jest w dalszym ciągu niezmiernie aktualny, może nawet bardziej dziś niż wtedy, kiedy został napisany”, czyli w 1973 roku. ▣