didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 184**
Data wydania: grudzień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/przesady-swiatlo-cmiace

/ REPERTUAR

Przesądy światło ćmiące

Stanisław Godlewski

Teatr Narodowy w Warszawie

Johann Wolfgang Goethe

Faust

reżyseria: Wojciech Faruga, dramaturgia: Julia Holewińska, scenografia, kostiumy, światło: Katarzyna Borkowska, muzyka: Teoniki Rożynek, choreografia, ruch sceniczny: Bartłomiej Gąsior

premiera: 26 października 2024

Lodowiec topnieje, wielka bryła się rozpuszcza. Woda paruje, srebrzystymi strumieniami zalewa ziemię, wydaje się, jakby spływała aż do widowni. Z półmroku, w sinych odblaskach świateł, dostrzec można Fausta (Cezary Kosiński) w jego pracowni, jak na bezludnej wyspie. Mężczyzna w sile wieku, sfrustrowany, zmęczony i samotny, wywołuje duchy:

> Znowu mnie, chwiejne zjawy, nawiedzacie.
> Mglisty za młodu pozór wasz widziałem,

> Dzisiaj czy trwalsze w was ujrzę postacie?
> Czy serce porwać da się tamtym szałem?
> Dobrze więc, stańcie w pełnym majestacie,
> Z mgiełki wynikłe, obleczcie się ciałem;
> Owiane tchnieniem czarodziejskim cienie
> Młodzieńcze jeszcze niosą mi wzruszenie (Goethe, 1999, s. 5).

Zjawy przychodzą ze sceny i z widowni – zaczyna się przedstawienie.

Można myśleć o *Fauście* w Teatrze Narodowym przez pryzmat katastrofy – zarówno klimatycznej (topniejące lodowce), egzystencjalnej (żal za „dawnym szałem"), jak i teatralnej. Faust w tej inscenizacji niczym historyk próbuje spojrzeć w przeszłość, by nadać sens temu, co przeżywa teraz; stara się zrekonstruować świat, który mu się rozpadł i którego sam jest wytworem. Tym światem jest wiek XX, ale specyficznie rozumiany. Reżyser Wojciech Faruga i dramaturżka Julia Holewińska w wywiadzie przed premierą mówili, że chcieli zrobić z *Fausta* „atlas pamięci XX wieku", inspirując się *Atlasem Mnemosyne* Aby'ego Warburga (zob. *Atlas pamięci…*, 2024) – co samo w sobie jest ciekawym i niebezpiecznym pomysłem. Ciekawym, bo wiek XX będzie najprawdopodobniej ostatnim do „opowiedzenia". Z powodu wojen i zmian klimatu gatunek ludzki zapewne nie przetrwa, historii XXI wieku raczej nikt nie napisze. Niebezpiecznym, bo „atlas XX wieku" to pomysł-wytrych, na scenę można wstawić wszystko i każdą bzdurę obronić taką interpretacją.

I wielu uważa, że dzieło, które powstało w Narodowym, jest właśnie taką bzdurą: spektakl zyskuje niepochlebne opinie. Faktycznie jest długi (prawie cztery godziny) i nudny. Choć to ostatnie było dosyć oczywiste – widziały gały, co brały; nikt, kto idzie do teatru na *Fausta*, nie powinien oczekiwać

porywającej fabuły. Można temu spektaklowi zarzucać tandetę intelektualną, przewracać oczami na reżyserskie i dramaturgiczne pomysły, wyzłośliwiać się na reżyserskie zabiegi – i wszystko to byłoby uprawnione, bo spektakl jest bardzo ciężki w odbiorze na wielu poziomach. Ale dlaczego tak się stało? Dlaczego nastąpiła katastrofa – nie w sensie artystycznym, tylko komunikacyjnym? Dlaczego to, co proponują Goethe, Faruga i Holewińska, nie trafia do odbiorców?

Twórcy spektaklu korzystali z przekładu Adama Pomorskiego, który swoje tłumaczenie opatrzył bardzo erudycyjnym posłowiem. Wyjaśnia w nim przyczyny niewielkiej popularności dzieła Goethego w Polsce:

> Z trzech powodów lektura *Fausta* nastręcza polskiemu czytelnikowi trudności. Pierwszy – to charakter gatunkowy utworu. Drugi – nieprzystawalność tego dzieła do kanonu naszej tradycji literackiej (co wynika z nierównoległości rozwoju kultury polskiej i wielkich kultur Europy). Trzeci powód to jakość przekładów (Pomorski, 1999, s. 509).

Kwestie te, jak pisze Pomorski, są ze sobą ściśle związane. O ile pierwsza część dzieła Goethego jest w miarę czytelna i zrozumiała (wątek paktu z Mefistofelesem i cała miłosna awantura z Małgorzatą), o tyle druga jest już ciągiem scen, niekoniecznie wynikających z siebie bezpośrednio. Pojawiają się w niej nawiązania do kultury antycznej, mitologii, filozofii. Samo znaczenie dziejów Fausta jest niejasne, ponieważ cały dramat przepełnia ironia – wieloznaczność symboliki jest podbijana przez ambiwalentne znaczenie kolejnych przygód bohatera. Owa ironia nie ma odpowiednika w polskiej literaturze – *Faust* to, jak zapewnia Pomorski, „bardzo poważny

żart”, wiele w nim dowcipów, drwiny (co ciekawe, w polskiej tradycji literackiej Pomorski wskazuje jedynie Gałczyńskiego, który wpisuje się w ten charakterystyczny dla Goethego miks powagi, liryzmu i śmiechu). „Faust nie jest bohaterem tragicznym, ale ironicznym. Jego awantury to ciąg kompromitacji, a sama figura ma w sobie marionetkowy komizm” (tamże, s. 531). W Narodowym ironii trochę się znajdzie, komizmu zaś nie ma wcale, spektakl grany jest bardzo serio. W dodatku kompromitacje Fausta w tym spektaklu mają charakter raczej tragiczny niż ironiczny czy komiczny – co wynika po części z założeń reżyserskich (o tym zaraz), po części z decyzji obsadowej. Cezary Kosiński to jeden z najlepszych współczesnych polskich aktorów – na scenie widać jego spokojną pewność siebie, skupienie. W dodatku to aktor, do którego automatycznie czuje się sympatię. Jego Faust jest raczej zgaszony, cicho rozczarowany światem, zmęczony – dlatego niezbyt przekonująco wypada w scenach, w których bohatera ogarnia pożądanie, czy gdy popełnia on ewidentne zło. Pod tym względem bardzo ciekawie (i niekonsekwentnie) prowadzony jest wątek Małgorzaty, który omówię za chwilę, najpierw jednak więcej o samym pomyśle na to przedstawienie.

Wiersz, który wypowiada Faust, otwierając spektakl, to *Dedykacja*. Twórcy pomijają scenę *Prologu w teatrze*, zaś *Prolog w niebie* (czyli scena zakładu Boga z Szatanem) rozgrywa się później. Ten mocny początek spektaklu ustanawia jego ramę, o której sami twórcy mówili przed premierą – nie chodzi im o „duszę ludzką” i jej kuszenie, nie chodzi nawet o teatr, lecz o pamięć. Pytanie, co przeszłość może dać tym, którzy są rozczarowani teraźniejszością. Czy przyjrzenie się temu, czym byliśmy, pomoże nam zrozumieć to, czym jesteśmy i co z nami będzie? To nie jest spektakl o nostalgii – ma raczej charakter chłodnej wiwisekcji.

Działania Fausta przypominają sklejanie kawałków rozbitego lustra – pozornie wszystko do siebie pasuje, ale obraz dalej jest powykrzywiany, pęknięty i niezrozumiały. Można myśleć, że ten spektakl jest o „końcu dziadocenu", o tym, jak kurczy się świat białych mężczyzn (topnieje jak te nieszczęsne lodowce), jak imaginarium, które owi mężczyźni wytworzyli i którym długo władali, odchodzi. Oczywiście, przy takiej interpretacji należałoby pominąć wyniki wyborów w USA, w ogóle bieżącą politykę, bo tam akurat biali faceci dalej triumfują – i to pocieszenie, że sztuka próbuje dziś opowiadać historie z niereprezentowanych dotąd perspektyw, a Netflix jest cały tęczowy. W takiej interpretacji *Fausta* można dostrzec także pewną linię programową: Farugę i Holewińską interesują momenty schyłku, końca, katastrofy, z której być może wyłoni się coś nowego. Robili niedawno w Bydgoszczy *Ostatnie dni Eleny i Nicolae Ceaușescu* – i jak wynika z opisu i recenzji, spektakl opowiadał o końcu dyktatury oraz wyłanianiu się z chaosu nowego porządku. Ich *Matka Joanna od Aniołów* w Teatrze Narodowym w Warszawie rozgrywała się we wnętrzu spalonego kościoła (i w tej scenograficznej metaforze zawierał się sens przedstawienia). *Dekalog*, także w Narodowym, na podstawie serialu Krzysztofa Kieślowskiego, dotyczył, w dużym uproszczeniu, kryzysu norm etycznych. Można założyć, że ostatnio ci artyści próbują opowiedzieć ze sceny o rozpadzie dawnych narracji – scalających i ocalających. To, co dawało kiedyś sens i/lub nadzieję, dzisiaj jest popsute, spaczone.

Zjawy, które przywołuje Faust, to figury z historii i popkultury. W spektaklu pojawiają się Charlie Chaplin i Adolf Hitler, Andy Warhol i księżna Diana, królowa Elżbieta II i Stephen Hawking, Lech Wałęsa i Maria Callas, Sinéad O'Connor i Walentyna Tierieszkowa, Jan Paweł II i Jackie Kennedy. Widać więc wyraźnie, że świat, który Faust bada, jest raczej zachodni, biały, pełen ikon-emblematów konotujących różne, czasem sprzeczne znaczenia. Dla

przykładu, Mefistofeles jest rozbity na pięć postaci: Hitlera (Damian Kwiatkowski), Chaplina (Mateusz Kmiecik), Warhola (Aleksandra Justa), Elżbietę II (Sławomira Łozińska) i Hawkinga (Paweł Brzeszcz). Dlaczego akurat Chaplin, autor, jakby nie było, *Dyktatora*, jest w tym spektaklu tym samym, co Hitler? Nie wiadomo. W dodatku wszystkie te figury-ikony są pozbawione znaczeń, dziwnie puste, a przez to drażniące. Niby odwołują do swoich pierwowzorów, ale niekoniecznie w sposób czytelny. Dlaczego Helena Trojańska (Małgorzata Kożuchowska) wystylizowana jest na księżną Dianę (co od razu da się dostrzec w kostiumie, peruce, specyficznej motoryce, którą operuje aktorka) – i ma długą scenę tańca z maczetą? Nie wiadomo, na ile mamy traktować Dianę-Helenę jako synonim piękna, „wiecznej kobiecości", na ile jako zagrożenie, figurę skompromitowanej współcześnie monarchii, wyświechtany popkulturowy symbol? A może wszystkie te odczytania są prawidłowe? W obliczu takiego nadmiaru interpretacji ma się wrażenie, że zamiast Diany równie dobrze mogłaby być Britney Spears albo, nie wiem, Izabella Scorupco. Skoro wszystko może mieć dowolne znacznie, to nic nie ma znaczenia. Goethe w swoim dramacie (zwłaszcza we wspominanej części drugiej, rzadko czytanej, jeszcze rzadziej wystawianej) także przekształcał różne kulturowe toposy, które są dla współczesnego odbiorcy nieczytelne. Ale zamienienie ich na „ikony" XX wieku wcale sprawy nie ułatwia. Te wizualne cytaty, łatwe do zidentyfikowania, niemal odkleiły się od swoich znaczeń w kolejnych popkulturowych reprodukcjach, to właściwie bardziej symulakry niż obrazy z archiwum zbiorowej pamięci. Jest to o tyle paradoksalne, że jak wynika ze spektaklu, pamięć zbiorowa raczej poróżnia niż jednoczy. Nie ma „wspólnego" archiwum XX wieku. Być może przedstawienie w Narodowym jest o bezużyteczności historii? Może tym razem, „narzędziami ratowniczymi", narracjami scalającymi, których rozpad i gnicie obserwują Holewińska z Farugą, jest właśnie historia i pamięć?

Wątek Fausta i Małgorzaty (świetny debiut Hanny Wójtościszyn) rozegrany zostaje w kostiumie II wojny światowej. Małgorzata jest Żydówką, ma na płaszczu naszytą gwiazdę Dawida. Faust uwodzi ją prezentami i cukierkami. Twórcy bardzo mocno akcentują pedofilski charakter tej relacji. U Goethego Małgorzata ma lat czternaście, o tym wymiarze „zbrodni" Fausta pisał także Adam Pomorski (pewnie, że obyczaje w XVIII wieku były inne i czternastolatki wychodziły za mąż, ale co to właściwie zmienia w wymowie całej historii?). Faruga i Holewińska to pokazują, jednocześnie, jak sami mówili w wywiadzie, najobrzydliwsze teksty Fausta na temat podwiązek Małgorzaty zdecydowali się przypisać Mefistofelesowi (zob. *Atlas pamięci*…, 2024), tak jakby próbowali obronić Fausta w oczach widzów (dlatego Faust nie jest w tym spektaklu zupełnie „skompromitowany").

Małgorzata ginie w obozie. Po latach syn Fausta (Henryk Simon) zgwałci, na jego oczach, kobietę w hidżabie – Małgorzata jest w tej scenie obecna niczym powidok, stoi z boku i patrzy. Zło, które popełnił ojciec, powtarza potem jego syn, nikt nie uczy się na niczyich błędach. Po Zagładzie dalej masowo morduje się ludzi, na przykład w Gazie. To zdaje się potwierdzać tezę o bezużyteczności historii, choć nie jest to, oczywiście, najsubtelniej poprowadzona myśl w tym spektaklu. Wątek Małgorzaty momentami ociera się o momentami holokaustowy kicz – scena pożegnania Fausta z Małgorzatą rozgrywa się, gdy ona jest już w obozie zagłady, na granicy szaleństwa, świadoma zbliżającej się śmierci przekopując stosy butów (prawie jak z muzeum w Auschwitz). Obok, niczym obozowy muzułman stoi nieruchomo Marta (Anna Grycewicz), ogolona na łyso, patrząca przed siebie niewidzącym wzrokiem. Faust chce ocalić Małgorzatę, wyciąga do niej dłoń, ale umieszczony w zapadni obóz zjeżdża w dół. Bohater zostaje sam. Koniec miłości.

Ten wątek zresztą otwiera pole do różnych interpretacji, niemal psychoanalitycznych. Może Faust w tym całym drugowojennym kostiumie jest Polakiem, skoro Małgorzata to Żydówka, a Mefistofeles to Hitler? Może jego wina jest winą bystandera, gapia, skoro później tylko bezradnie patrzy na zło, które popełnia jego syn? Może trzeba tu przywołać całe instrumentarium *Polskiego teatru Zagłady* Grzegorza Niziołka? Pewnie można, ale wydaje mi się, że to trochę strzelanie z armat do wróbli.

Jest to największy problem tego przedstawienia – gdy w spektaklu pojawia się zbyt wiele cytatów, odniesień, wizualnych nawiązań, to gubi się myśl. Każda interpretacja może być uprawniona i żadna nie jest właściwa. Nie chodzi o to, by widzom oferować dydaktyczne czytanki, by wszystko było jasne i zrozumiałe – ale dialog z dziełem jest niemożliwy, gdy dzieło co rusz samo sobie zaprzecza lub gdy sensy wypływają nie z samego spektaklu, tylko niemal wyłącznie z kontekstów jemu towarzyszących. To przedstawienie, jak chciałbym je rozumieć, jest o bezradności człowieka wobec historii, o zwątpieniu w postęp, w progres. Szkoda zatem, że nie jest lepsze.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Przesądy światło ćmiące*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 184, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przesady-swiatlo-cmiace.

Autor/ka

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego”. Zajmuje się historią teatru XX wieku. Autor książki *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej* (2022).

Bibliografia

Atlas pamięci. Rozmowa z Julią Holewińską i Wojciechem Farugą, rozmawiała Monika Mokrzycka-Pokora, Teatr Narodowy, 15.10.2024, https://narodowy.pl/aktualnosci,1715,atlas_pamieci_rozmowa_z_julia_holewinska_i_wojciechem_faruga.html [dostęp: 28.11.2024].

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, tłum. i posłowie A. Pomorski, Warszawa, 1999.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/przesady-swiatlo-cmiace*