didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/niewykorzystany-potencjal

/ REPERTUAR

Niewykorzystany potencjał

Tomasz Kowalski

Teatr Polski w Poznaniu

Emil Zola

Nana

reżyseria: Monika Pęcikiewicz, adaptacja, dramaturgia, asystentka reżyserki: Wiktoria Czeladka, scenografia: Karolina Benoit, kostiumy: Paula Grocholska, muzyka: Cezary Duchnowski, choreografia: Kaya Kołodziejczyk i Kasia Kizior, kierownik muzyczny: Adam Domurat, wideo: Maciej Maćkiewicz, światła: Aleksandr Prowaliński

premiera: 18 września 2020

Opisując historię Nany, Emil Zola skupiał się przede wszystkim na krytyce społeczeństwa i panujących w nim stosunków. Zamierzenie Moniki Pęcikiewicz, która wyreżyserowała adaptację tej powieści, można chyba sformułować podobnie. W jednym z wywiadów wspominała o tym, że *Nana* jest dla niej „opowieścią o uprzedmiotowieniu kobiety, która staje się fetyszem w kręgach władzy" i jest przez męski świat sprowadzana do roli „trofeum, zabawki" (*Teatr mój…*, 2019). O ile jednak zasadność takiego

odczytania trudno podważyć, o tyle strategia, jaką obrała reżyserka, próbując uczynić XIX-wieczną powieść lustrem dla współczesności, oraz sposób, w jaki formułuje swoje diagnozy, budzą spore wątpliwości.

Zapowiadając pracę nad inscenizacją dzieła Zoli, Pęcikiewicz zwracała uwagę na możliwość opowiedzenia przedstawionej w nim historii w konwencji teatru w teatrze. Zgodnie z tym zamysłem przestrzenią gry w poznańskim spektaklu jest widownia Dużej Sceny. Zaprojektowana przez Karolinę Benoit scenografia umieszczona została na podeście zamontowanym nad teatralnymi fotelami. Jej współczesny minimalizm (kilka krzeseł i nowoczesnych foteli, podświetlony stelaż nasuwający na myśl parawan z aktorskiej garderoby lub dawnego buduaru, metalowe schody prowadzące na poziom pierwszego balkonu) kontrastuje ze zdobieniami wnętrza, podkreślając zarazem dyskretnie jego przepych. Publiczność obserwuje działania postaci z perspektywy sceny, co mogłoby sugerować, że sama zostanie w jakiś sposób poddana spojrzeniu. Tak się jednak nie dzieje, a cała ta przestrzenna ekwilibrystyka ostatecznie sprowadza się do wymiaru ilustracyjnego, uwydatniając bodaj największą słabość spektaklu – brak autotematycznej refleksji nad sposobami reprezentacji opresji.

Paradoksalnie bowiem to, że tytułowa bohaterka występuje w teatrze, ma w spektaklu Pęcikiewicz raczej drugorzędne znaczenie. Oczywiście, w świecie powieściowym także nie chodziło o jej talent sceniczny czy wokalny, co zresztą na samym początku bez ogródek stwierdzał dyrektor Variétés, zachwalając swą nową gwiazdę, na której punkcie za chwilę miała oszaleć spora część paryskich mężczyzn: „Nana ma coś innego, coś, co starczy za wszystko. […] Co za ciało, och! co za ciało” (Zola 1988, s. 8). To właśnie ciało stawiane jest tu w centrum uwagi – ciało kobiece, uprzedmiotowione i utowarowione.

Temat ten wprowadza już pierwsza scena: Sasza (Konrad Cichoń) przygotowuje Satin (Monika Roszko) do zaistnienia wśród socjety, choć adekwatniejsze mogłoby być stwierdzenie: do puszczenia w obieg. Każe jej zdjąć ubranie, a następnie nagą zawija w przezroczystą folię, by ją „zabezpieczyć". Zaledwie kilka chwil później przekazują ją sobie z rąk do rąk i z kolan na kolana mężczyźni siedzący na ustawionych w równym rzędzie krzesłach (to scena nawiązująca do powieściowej kolacji u Nany). Nie przerywając dyskusji o polityce, listach wyborczych i układach zawieranych dla poparcia ustaw, robią z bezwładnym ciałem Satin, co chcą – beznamiętnie i mechanicznie. Ten sugestywny, wyrazisty obraz oddziałuje bardzo mocno, zarysowując jednocześnie układ sił, który utrzymuje się przez większą część spektaklu – kobiety wciąż na nowo są poniżane, mężczyźni traktują je przedmiotowo, służą one właściwie jedynie zaspokojeniu ich samczego pożądania, nierozerwalnie związanego z potrzebą dominacji.

„Niech pan raczej powie: mój burdel" – powtarza Bordenave (Piotr Kaźmierczak), gdy mowa o prowadzonym przez niego teatrze. Kobietom w tym świecie zdaje się nie pozostawać nic innego, jak tylko podporządkować się regułom i swoje ciała uczynić przedmiotem transakcji, próbując przetrwać dzięki zdobywanym w ten sposób środkom. Ich całkowitą zależność od mężczyzn dobrze podsumowują słowa pozbawionej złudzeń Gagi (Teresa Kwiatkowska), która mówi, że „kobieta sama niczego się nie dorabia". Wie zresztą dobrze, że jej byt zależy od powodzenia, jakim będzie się cieszyć, stąd też bezwzględnie wystrzega się jakichkolwiek sentymentów. Inne bohaterki czasem naiwnie myślą, że czeka je lepszy los, choć repertuar ról, w jakie mogą wejść, jest ograniczony.

Gdy Nana po raz pierwszy pojawia się na scenie, punktowy reflektor oświetla okolice jej łona, choć na głowie ma diadem przypominający promienistą

aureolę. Nieco później zjawia się w odsłaniającym piersi, ozdobionym gwiazdkami stroju – to moment, kiedy wraca z pieniędzmi, o które upomina się ciotka zajmująca się wychowaniem jej synka. Obiekt adoracji albo prostytutka, którą się gardzi – obie te role konsekwentnie zamykają kobietę w obrębie męskiego spojrzenia. Grająca tytułową bohaterkę Kornelia Trawkowska buduje swoją postać z dużym poświęceniem, spod wulgarności wydobywając kruchość i desperację. Zadania nie ułatwia jej jednak adaptacja autorstwa debiutującej w roli dramaturżki Wiktorii Czeladki, nazbyt często przybierająca kształt zbioru epizodów zaczerpniętych z powieści lub nawiązujących do niektórych jej wątków (z tego też powodu część postaci jest zaledwie naszkicowana).

Próbując odnaleźć się w świecie, Nana wikła się w kolejne relacje, które skutkują przede wszystkim nowymi upokorzeniami. Spośród nich najwyraziściej rozegrany zostaje wątek hrabiego Muffata de Beuville (Michał Kaleta), który najpierw wygłasza tyrady o zepsuciu i deprawowaniu dzieci przez aktorkę, później zaś zostaje jej kochankiem, doprowadzając na skraj rozpaczy swoją żonę Sabinę (znakomita, najlepsza chyba w całym spektaklu rola Ewy Szumskiej). Rozgrywana w bardzo efektowny teatralnie sposób scena prowadzonej przez hrabiego symultanicznie rozmowy z kochanką i żoną kończy pierwszą część spektaklu.

W drugiej części Nana jest już związana z Fontanem (Mariusz Adamski), w którym jest szczerze zakochana, choć narzeczony traktuje ją podle – wiadomo, że ją bije, co chwilę też wybuchają pomiędzy nimi awantury. Mimo to trwa przy nim tak długo, jak się da, pokornie mu się poddaje, w przeciwieństwie do Sabiny, która postanawia zostawić męża. Jej gest mógłby sugerować wyłom w świecie podporządkowanym patriarchalnej dominacji, nie ma jednak jak wybrzmieć, ginie bowiem natychmiast w przedziwnie

rozwiązanej scenie finałowej.

Oglądamy w niej Sabinę i Fauchery'ego (Piotr B. Dąbrowski), którzy spotykają się w loży reprezentacyjnej. Uprawiają seks, skąpani w kolorowym świetle, a towarzysząca tej scenie muzyka nadaje ich miłosnemu zjednoczeniu mistyczny niemalże wydźwięk, jakby miało ono być początkiem jakiegoś nowego świata. Czy zatem jest to celebracja autentycznego uczucia, wyzwolonego z dotychczasowych schematów dominacji? Realizacja marzenia o prawdziwej bliskości, która w najmniejszym stopniu nie wiązałaby się z tak uparcie dotąd podkreślaną koniecznością podporządkowania?

Wszystko to stawia pod znakiem zapytania całościową koncepcję spektaklu, tym bardziej że brakuje w niej jakiejkolwiek próby stematyzowania sytuacji teatralnej. Pęcikiewicz ukazuje na scenie patriarchalną opresję, nie próbuje jednak w żaden sposób zakwestionować męskiego spojrzenia, za sprawą którego kobiece ciało sprowadzone zostaje do obiektu pożądania. Wydawać by się też mogło, że przenosząc na scenę powieść Zoli, nie da się pominąć chociażby pytania o to, jaki status w teatrze mają ciała aktorek – na ile podlegają one uprzedmiotowieniu, kiedy każe im się grać postaci poddawane opresji i przemocy. Jakie znaczenie mają słowa Saszy, który każe rozebrać się Satin, mówiąc: „Sprawdźmy, jaka jesteś odważna"? Czy nie da się w nich zobaczyć odbicia praktyk reżyserskich? Czy sam proces przygotowywania przedstawienia może być wolny od relacji władzy i podległości?

Na tego typu pytania w spektaklu Pęcikiewicz odpowiedzi się nie poszukuje. A szkoda, bo tego braku nie jest w stanie wynagrodzić ani interesująca warstwa wizualna, w której kreowaniu dużą rolę odgrywają światła (Aleksandr Prowaliński) i projekcje wideo (Maciej Maćkiewicz), ani znakomita muzyka Cezarego Duchnowskiego, wykonywana na żywo przez Orkiestrę Antraktową pod przewodnictwem Adama Domurata. Poznańska

Nana mogła być przedstawieniem ważnym, poruszającym kwestie trudne i wymagające dyskusji. Niestety, tego potencjału nie udało się wykorzystać.

Autor/ka

Tomasz Kowalski

Tomasz Kowalski – teatrolog i literaturoznawca, pracuje na stanowisku adiunkta w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów UAM. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół postaci i dzieł Williama Shakespeare'a oraz ich adaptacji, zarówno filmowych, jak i literackich. Zajmuje się także historią teatru elżbietańskiego oraz współczesnym teatrem polskim. Współredaktor (razem z Krzysztofem Kozłowskim) antologii *Szekspir. Teoria lancasterska – domysły i fakty* (2012), autor książki *W. H. Auden – szekspirolog i librecista* (2019).

Bibliografia

Teatr mój widzę nieposkromiony, rozmowa Magdy Piekarskiej z Moniką Pęcikiewicz, 15 V 2019, http://teatralny.pl/rozmowy/teatr-moj-widze-nieposkromiony,2747.html [dostęp: 9 XII 2020]

Zola, Emil, *Nana*, przeł. Z. Karczewska-Markiewicz, PIW, Warszawa 1988.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/niewykorzystany-potencjal*