didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 169/170**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/chcialabys-fausta-na-prezydentke

/ repertuar

Chciałabyś Fausta na prezydentkę?

Agata Skrzypek

Teatr Wybrzeże w Gdańsku

Johann Wolfgang von Goethe

Faust

przekład: Adam Pomorski, reżyseria: Radosław Stępień, dramaturgia: Konrad Hetel, scenografia: Paweł Paciorek, kostiumy: Aleksandra Harasimowicz, muzyka: Hania Rani, opracowanie dźwiękowe: Michał Górczyński, wideo: Natan Berkowicz, reżyseria świateł: Aleksandr Prowaliński, ruch sceniczny: Kinga Bobkowska

premiera: 21 kwietnia 2021

Teatr Ludowy w Krakowie

Werner Schwab

Prezydentki

przekład: Monika Muskała, reżyseria: Radosław Stępień, dramaturgia i scenografia: Konrad Hetel, kostiumy: Aleksandra Harasimowicz, muzyka i wideo: Nikodem Dybiński, reżyseria światła: Katarzyna Smożewska

premiera: 22 maja 2022

Na wstępie powinnam chyba uprzedzić, że nie jestem najlepszą odbiorczynią teatru Radosława Stępnia i Konrada Hetela. Spektakle odruchowo odczytuję w kluczu feministycznym i moją uwagę przykuwają szczegóły, które raczej nie powinny wysuwać się na pierwszy plan w obliczu stawianych na scenie pytań o kondycję człowieka i sens egzystencji. Słabo wchodzę też w iluzję realistycznie budowanych postaci, a przecież to właśnie praca z aktorami stoi w centrum zainteresowań i artystycznych poszukiwań tego reżysera (*Bez drżenia…*, 2020). Od czasu obejrzenia spektaklu *Słowacki umiera* istnieje jednak we mnie poczucie (a czasami nadzieja), że gdzieś pod tymi warstwami niedopasowania znajduje się poczucie humoru, które być może z twórcami współdzielę.

Faust i *Prezydentki*, o których piszę poniżej, znacząco różnią się od siebie, jeśli chodzi o dramaturgię, relacje między postaciami i ogólną jakość artystyczną. Decyduje o tym, jak mi się wydaje, wybór literatury: *Prezydentki*, jako rozpisany na trzy aktorki kameralny dramat z lat dziewięćdziesiątych, jest być może bliższy mojej (i twórców) wyobraźni, ponieważ dostarcza więcej punktów styczności między fabułą a rzeczywistością. Jednocześnie nie da się pominąć faktu, że prosto skonstruowana fabuła i swoista samowystarczalność materii językowej tego dramatu pozwalają na drobiazgową pracę interpretacyjną przy budowaniu sensów i napięć dramaturgicznych. *Faust* z kolei nie dość, że uważany jest za niesceniczne *opus magnum* niemieckiego poety (a więc i obwarowany presją genialnej, uniwersalnej interpretacji), dodatkowo nastręczył twórcom trudności w, jak sądzę, wyborze, adaptacji i powiązaniu ze sobą wątków. Decyzjom reżyserskim i choreograficznym nie sprzyjała także powolna fraza wiersza, która po prostu musi wybrzmieć, by akcja posunęła się naprzód.

Mężczyzna w sile wieku, doktor Faust, siedzi zgarbiony w snopie światła na

strzelistym tronie-stosie (scenografia: Paweł Paciorek). To centralny punkt sceny, która jest otwartym na publiczność pokojem-pudełkiem. Od trzech ścian oddzielają go zwisające pionowo pasy materiału, służące przy okazji jako ekran dla projekcji i pracy świateł. Faust (Mirosław Baka) ubrany jest w białą koszulę (w miarę toku akcji coraz bardziej rozchełstaną), marynarkę i pasujące do niej czarne spodnie. Gra rozczarowanego twardziela w kryzysie, który monologuje o utraconej młodości. Jego życie minęło na dążeniu do poznania prawdy, lecz nie jest nią usatysfakcjonowany. Jawi się jako postać nie tyle uniwersalna, ile kiczowata. Już w tym momencie pojawia się pytanie: komu dziś potrzebny jest taki Faust, będący symulakrum dobrze znanych już wizerunków mężczyzn w kryzysie? Czyj namysł nad życiem reprezentuje? Kto wysłucha go z empatią?

Osią spektaklu jest romans głównego bohatera z „piękną i czystą" Małgorzatą (Agata Bykowska), przywołany na dwóch splątanych osiach czasu, teraźniejszości i przeszłości. Na mocy paktu zawartego z Mefistofelesem (Magdalena Gorzelańczyk), Faust powraca do czasów swojej młodości, a Homunculus (Robert Ciszewski), którego tworzy w porozumieniu z Wiedźmą (Justyna Bartoszewicz) inscenizuje przed nim wspomnienia miłosnej sielanki. Ta wkrótce, za sprawą diabła, zmienia się w koszmar – dziewczyna ulega manipulacjom młodego Fausta, a później zostaje przez niego porzucona. Oskarżona o nierząd i uwięziona, popełnia samobójstwo, zabierając ze sobą dziecko. Rozpacz starego Fausta, któremu Małgorzata ukazuje się w upiorno-śpiewnej wizji pod koniec pierwszego aktu, wynika jednak nie z rachunku sumienia, ale raczej z faktu, że został oszukany przez Mefistofelesa, zatem wracamy do punktu wyjścia: mężczyzna jest zgorzkniały, bo nigdy w swoim życiu nie wziął za nic odpowiedzialności. To jednak moja diagnoza; intencje Stępnia i Hetela nie są tu jasne. Równolegle do tych wydarzeń Faust filozofuje i potępia swoje wybory. Nie umiem

powstrzymać się od ironii – ale naprawdę zastanawiam się, kto jest adresatem takiego scenariusza rozwoju postaci.

Zgódźmy się jednak, że sylwetkę Fausta trudno jest przepisać krytycznie bez zmian w tekście i można zresztą nie chcieć tego zrobić, skoro już u Goethego historia ta ujęta jest w ramę przedstawienia. Dzięki niej cały świat sceniczny można przedstawić lub przeczytać w krzywym zwierciadle, powstrzymując procesy identyfikacji z bohaterami. U Stępnia spektakl także rozpoczyna się sceną metateatralnego wyzywania publiczności przez Kaznodzieję (Paweł Pogorzałek) od grzesznej hołoty, która goni za modami. Niemniej rama ta nie spełnia funkcji budowania efektu obcości, ujmowania wydarzeń i postaw w cudzysłów. Konwencja teatru w teatrze jest tu przeźroczystym, literackim wstępem, w obrębie którego dziwnie razi niewykorzystanie przestrzeni na autorskie (reżysera, dramaturga, aktorów) komentarze. Fabuła zaś rozgrywa się zupełnie na serio.

Oparte na podawaniu tekstu przedstawienie zdominowane jest, co rzadko się zdarza, przez muzykę i światła. Kompozycje autorstwa Hani Rani są przepiękne, nastrojowe, wyraziste – ale, włączone w całą tkankę spektaklu, narzucają scenom ton emocjonalny, przez co relacje między postaciami wydają się wtórne wobec dźwięku. Podobnie niejasna (o, ironio) wydała mi się reżyseria świateł autorstwa Aleksandra Prowalińskiego. Scenę często pogrążano częściowo w mroku, doświetlano jej niewielkie obszary, co jednak nie współgrało z choreografią Kingi Bobkowskiej, skutkiem czego aktorzy często wchodzili w pole widzenia lub wychodzili z niego bez konkretnego powodu. W grupowych scenach dezorientowało mnie punktowe oświetlenie bohaterów, których rola ograniczała się do słuchania dialogu innych i odwrotnie, uciekanie w cień tych prowadzących akcję. Próba ożywiania wpisanej w *Fausta* statyczności za pomocą muzyki (za opracowanie

dźwiękowe odpowiadał Michał Górczyński), kostiumu (projekty Aleksandry Harasimowicz w dużym stopniu budowały charakterystykę postaci) i projekcji wideo (autorstwa Natana Berkowicza) tym mocniej zwracała uwagę na brak pogłębionych relacji między bohaterami oraz przepływu energii między aktorami.

Ich bezczynna obecność na scenie to zresztą jeszcze inny problem, choć nie wiem, czy reżyserski, czy choreograficzny, a może właśnie wynikający z niedopasowania pomysłów. Przykładem tego jest sekwencja, w której Faust, doszedłszy do porozumienia z Mefistofelesem, wraca w monologu na swój tron, z kolei niedoświetlona Gorzelańczyk bez czytelnego celu snuje się pod tylną ścianą, to przystając, to spoglądając na Bakę lub na swoje stopy. Sprzeczne komunikaty wizualne i dźwiękowe oraz swego rodzaju fałsz aktorskich ciał, często ustawionych na scenie jakby zbyt technicznie, w konkretnych, zafiksowanych punktach, utrudniały mi odbiór tej historii. Jedyną rzeczywiście dobrze wymyśloną i wyreżyserowaną relacją wydała mi się ta między obydwoma Faustami a Małgorzatą. Bykowska chyba najlepiej odnalazła się w swoim wątku, intensywnym, skondensowanym, ale stale obecnym i sceny z jej udziałem wytwarzały napięcie między postaciami.

Faust wydaje mi się tego rodzaju spektaklem, na który trzeba nałożyć własną nakładkę myślową, usytuować się wobec niego z jakimś osobistym problemem, przystawić mu lustro, by stał się komunikatywny i znaczący. Czy to po stronie widza powinno się znaleźć składanie wszystkich elementów w całość?

Wobec *Prezydentek* trudno zastosować feministyczną podejrzliwość, choć kusi, by napisać, że w sytuacji wyjściowej dramatu trzy kobiety rozmawiają o tym, o czym Wernerowi Schwabowi wydawało się, że rozmawiają kobiety,

kiedy są same. Niedługa historia realizacji *Prezydentek* w Polsce potwierdza głównie męską fascynację tą sztuką, reżyserowali je bowiem m.in. Krystian Lupa (oczywiście), Tomasz Dutkiewicz (dwukrotnie) czy Grzegorz Wiśniewski (trzykrotnie!). Ale sam dramat znalazł się w polskich teatrach dzięki inicjatywie i tłumaczeniu Moniki Muskały, na scenie zaś oglądamy nie tyle kobiety jako Inne, ale ich język, który „powołuje do chwilowego istnienia mówiące nim podmioty; podmioty częstokroć świadome swojej wtórności" (Schwab, 1999, s. 11). Warto też zauważyć, że postacie Grety i Erny wymyślono jako emerytki, a więc w domyśle pozbawione są tych elementów kobiecości, które męskocentryczne narracje z różnych powodów chcą wziąć w posiadanie: cielesnej młodości, „dziewictwa", atrakcyjności, podatności na wpływy. Figura starej kobiety, choć opowiadana poprzez braki lub cechy negatywne, nosi w sobie potencjał do lokowania podmiotowych, emancypacyjnych historii.

Przechodząc do spektaklu Stępnia, chciałabym zauważyć, że tym razem warstwa wizualna – scenografia Hetela, kostiumy Harasimowicz i światła Katarzyny Smożewskiej – tworzy bardzo zgrane trio. Akcja rozgrywa się w zagraconym i urządzonym w starym stylu, nawet przytulnym salonie (inaczej niż u Schwaba, który podobny klimat pomieszczenia buduje w kuchni). Pierwszych kilka minut spektaklu wypełnia oglądanie wspólnie z Erną (Małgorzatą Kochan) dokumentu telewizyjnego o wizycie Jana Pawła II w Niemczech w 1980 roku. Kobieta siedzi nieruchomo w fotelu przed telewizorem, na głowie ma futrzaną czapkę, którą znalazła na śmietniku, a ubrana jest domowo w rozciągnięty brązowy sweter z doszytymi, opadniętymi aż do brzucha piersiami. Greta (Katarzyna Tlałka), z twarzą ukrytą w kępie doczepionych włosów, śpi na ustawionej pośrodku sceny kanapie o elegancko wygiętych podłokietnikach. Po lewej stronie, na meblościance, wśród kilku rupieci, siedzi przygarbiona Maryjka (Zofia

Stafiej), zasłonięta do połowy nałożonym na głowę kloszem. Otrzymujemy w ten sposób metaforę fizycznej i mentalnej stagnacji: kobiety wrosły w ten pokój. Źródła światła (ekran telewizora, lampki ogrodowe, imitacja blasku księżyca i koloru żarówek) są dobrze rozplanowane, a przede wszystkim zmieniają się łagodnie, bez blackoutów, współgrając z przejściami między scenami, co po doświadczeniu oglądania *Fausta* wydaje mi się osiągnięciem nie tyle technicznym, ile dramaturgicznym.

Fabuła składa się z dwóch dużych scen: najpierw następuje ekspozycja bohaterek, a w ich dyskusjach pobrzmiewają mniej lub bardziej trapiące ich problemy – alkoholizm Herrmanna, syna Erny, wieloletnie milczenie Hannelory, córki Grety, satysfakcja ze społecznego poniżenia czerpana przez Maryjkę, a ponad to wszystko przebija się rozpaczliwa samotność i duchowa nędza. Następnie kobiety otwierają wino i naprzemiennie snują fantazje o swoich fetyszach, czyli przetykaniu toalet gołymi rękami w imię Jezusa Chrystusa, ognistym romansie między muzykantem Fredziem i Gretą, któremu błogosławi suczka Lidzia, oraz opartej na bogobojnej pedanterii relacji Erny z polskim rzeźnikiem Karlem Wottilą. W momencie kulminacyjnym spektaklu opowieści te się spotykają. Narastają zakropione alkoholem konflikty, a wszystko kończy się (hipotetycznymi) rękoczynami oraz (hipotetyczną) śmiercią większości bohaterów. Taki koniec wieszczy im Maryjka, w odwecie za lata poniżenia, triumfując nad koleżankami z powodu zwycięsko przejętej narracji. Zamordowane w fantazji emerytki zastawiają na Maryjkę pułapkę w rzeczywistości. Duszą ją, a później postanawiają zawlec do piwnicy.

Tutaj dramat i spektakl najradykalniej odklejają się od siebie, jeśli chodzi o realizację inscenizacyjnych pomysłów Schwaba. Pozostają jednak w podobnym duchu, jeśli chodzi o cel dramaturgiczny. U austriackiego

dramatopisarza dotychczasowa przestrzeń sceny zmienia się w obskurny teatrzyk, w którym zespół Oryginalni Odtylcowi Pocieszyciele Dusz śpiewa publiczności piosenkę *Czym Pambóg dla mnie musi być*, po czym pojawiają się „trzy ładne młode kobiety" (s. 72), by odegrać sztukę *Prezydentki*. U Stępnia i Hetela zejście aktorek ze sceny do „piwnicy" kontynuowane jest na ekranie telewizora. Najpierw można się dać nabrać na efekt kamery *live*, ale chwilę później następuje cięcie, dynamiczne zbliżenie na leżącą Maryjkę, Maryjka otwiera szeroko oczy i tak rozpoczyna się teledysk. Wszystko w nim brzmi i wygląda jak w popie lat osiemdziesiątych: tapiry i loki aktorek, błyszczące kombinezony, dzwony, efekty specjalne, brzmienie chórków skandujących: „Pam-bóg", choreografia, montaż i nawet ekran trochę śnieży. Ta ostatnia krótka scena, w której kicz miesza się z glamourem, przyjemnie wytrąca z przyjętej wcześniej konwencji – choć przecież i tamtą, utkaną z kloaczno-seksualno-obrazoburczych metafor, trzeba było oswoić (pierwsze lody wśród krakowskiej publiczności szczęśliwie przełamały żarty o oszczędzaniu i gołębiach). Istnienia tej ramy nie zasygnalizowano, jak w *Fauście*, na początku, więc efekt reinterpretacji spektaklu jest tu silniejszy. Nawet jeśli jednak nie chcieć odczytywać *Prezydentek* jako teatru w teatrze, czy jako płynnego, konstruowanego na bieżąco z odpadków języka odprysku rzeczywistości, to groteskowe, choć podszyte tragizmem zakończenie po prostu bardzo dobrze – z punktu widzenia estetyki, lecz nie na poziomie kontestacji patriarchalnego porządku – równoważy impet głównej części przedstawienia.

Siłą tej inscenizacji bez wątpienia jest aktorstwo, utrzymane praktycznie cały czas w tonie komediowo-egzaltowanym, co wymaga od aktorek bezbłędnego wyczucia dynamiki dialogów oraz dwuznaczności podanych w monologach. Kochan i Tlałka kreują swoje postacie z rozmachem, tuż przy granicy przerysowania. Stafiej, jako fanatyczna „durna Maryjka", przez większość

czasu wciela się w swoją postać bez reszty, grając tiki nerwowe, jąkanie, ściśnięcia szczęki, tarcie nadgarstków i niekontrolowane wybuchy emocji tak realistycznie, że gdzieś z tyłu głowy powraca mi dyskusja wokół etycznych aspektów przedstawiania chorób oraz niepełnosprawności w teatrze. Nie można zaprzeczyć, że ta rola jest technicznie znakomita i wewnętrznie spójna, zwłaszcza, że Stafiej w pewnym momencie porzuca przyjęty arsenał środków wyrazu, co sprawia, że jej postać wydaje się jeszcze bardziej mroczna. Czy jednak w *Prezydentkach* znalazłoby się miejsce na bardziej zdystansowany komunikat o stanie zdrowia bohaterki? A jeśli tak, czy byłoby to z korzyścią dla spektaklu?

Na koniec, trochę na przekór, a trochę na serio, można zadać coś w rodzaju egzystencjalnego pytania: w jakim celu młodsi absolwenci AST sięgają dziś po kanonicznego *Fausta* oraz po coraz mniej obrazoburcze *Prezydentki*, wystawiając je tak blisko litery tekstu? Czy ma być to akt oporu wobec bardziej zaangażowanych, przez co też ryzykowniejszych wypowiedzi artystycznych? Celowo nie pytam o sam dobór literatury, ponieważ ten jest prerogatywą dyrekcji, jak również bywa, odzwierciedla status osób reżyserujących w teatrze instytucjonalnym[1]. Domyślam się, że kwestia uzgodnienia twórczej interpretacji wybranej sztuki także jest częścią umowy między artystami a przedstawiciel(k)ami instytucji, zaś w toku prób wiele spraw potrafi się skomplikować. Być może w ostatecznym rachunku w spektaklu więcej decyzji podjętych zostaje na drodze wymuszonego kompromisu, niż uzasadnionych (wspólnych bądź nie) poszukiwań. Wtedy na sprawę należy spojrzeć szerzej: teatry repertuarowe (ich organizatorzy i środowisko) wychowują sobie (i dla siebie) takich twórców, którzy w zamian za X (debiut, prestiż, pracę, może niezłą płacę, może dalszą współpracę czy polecenie dalej) pomogą im w podtrzymywaniu *status quo*. Zastanawiam się, na ile ta diagnoza odnosi się jednak do Stępnia i Hetela, którzy, mając

doświadczenie pracy w różnych przecież instytucjach, w swoich projektach stawiają na podobny ton i rozwiązania. Nie wykluczam więc, że wszystko to wygląda dużo prościej, ponieważ twórcy ci zdobyli już swoją widownię – i to jej powinnam zapytać o zdanie.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Chciałabyś Fausta na prezydentkę?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 169-170, https://didaskalia.pl/pl/artykul/chcialabys-fausta-na-prezydentke.

Autor/ka

Agata Skrzypek

Agata Skrzypek – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka performatyki przedstawień UJ i wiedzy o teatrze na AT w Warszawie. Pod opieką dr hab. Magdy Heydel, prof. UJ, współtłumaczyła i współredagowała książkę Sherry Simon *Miasta w przekładzie. Skrzyżowania języka i pamięci* (2020). Jako krytyczka teatralna współpracuje m.in. z „Dialogiem", „Didaskaliami. Gazetą Teatralną", „Bydgoskim Informatorem Kulturalnym". Autorka kilku tekstów dramatycznych, czytanych performatywnie, wystawianych i publikowanych w „Dialogu" oraz „Nowym Napisie". Prowadzi zajęcia dla studentów wiedzy o teatrze na AT, jak również warsztaty pisarskie dla młodzieży, dorosłych i seniorów w ramach Funduszu Edukacji Teatralnej.

Przypisy

1. Temat ten podniosły, lecz nie rozwinęły Anka Herbut i Maria Magdalena Kozłowska w rozmowie o spektaklu *Foki* z Teatru Współczesnego w Szczecinie; później skomentowała go w swoich mediach społecznościowych reżyserka Karolina Szczypek, stawiając tezę, że do wystawienia dzieł kanonicznych deleguje się absolwentki i młodych reżyserów, zaś prawo do tworzenia projektów autorskich mają osoby o wyższym artystycznym statusie. Zob. https://www.dwutygodnik.com/artykul/10126-jak-sie-rozpuscisz-to-bedzie-cie-wiecej.html [dostęp: 14 VI 2022]. Stanowisko Szczypek przywołuję z pamięci, ponieważ zgodnie z zasadą

Instagrama, *stories* znikły po 24 godzinach.

Bibliografia

Bez drżenia nie ma roboty, z Radosławem Stępniem rozmawia Ewa Danuta Godziszewska, „Teatr” 2000 nr 3, https://teatr-pismo.pl/7615-bez-drzenia-nie-ma-roboty/ [dostęp: 31 V 2022].

Schwab, Werner, *Prezydentki. Korowód. Antyklimaks*, przeł. M. Muskała, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/chcialabys-fausta-na-prezydentke*