didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 174**
Data wydania: kwiecień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/reflektor-i-slonce

/ REPERTUAR

Reflektor i słońce

Olga Katafiasz

Stary Teatr w Krakowie

Genialna przyjaciółka

na podstawie powieści Eleny Ferrante

przekład: Alina Pawłowska-Zampino, Lucyna Rodziewicz-Doktór, reżyseria: Ewelina Marciniak, scenariusz i dramaturgia: Małgorzata Czerwień, scenografia i kostiumy: Natalia Mleczak, muzyka: Wacław Zimpel, choreografia: Ramona Nagabczyńska, reżyseria świateł: Szymon Kluz

premiera: 17 marca 2023

Młoda kobieta stara się wypełnić leniwie upływający czas: przechadza się po scenie pośród gustownej scenografii, przedstawiającej fragment mieszkania, kołysze się na krześle niczym kilkuletnia dziewczynka, bawi włosami. Może na kogoś czeka, a może nie. Widownia powoli się zapełnia, publiczność zajmuje ostatnie miejsca, a aktorka/bohaterka (Karolina Staniec) przybiera kolejne pozy, jakby sprawdzała sprężystość ciała, sprawność mięśni. Za chwilę, gdy na scenie pojawi się druga kobieta (Anna Paruszyńska-Czacka),

okaże się, że zamężną już Linę odwiedza Elena, która właśnie rozpoczęła naukę w liceum. Ta część publiczności, która czytała powieści Eleny Ferrante, rozpoznaje w tej scenie fragment z początku drugiego tomu tetralogii – *Historii nowego nazwiska*. Ta część, która nie zna tej historii, wydanej w kilkunastu milionach egzemplarzy w ponad czterdziestu krajach, łatwo odnajdzie się w scenicznej narracji. Autorka adaptacji i dramaturżka Małgorzata Czerwień i reżyserka Ewelina Marciniak nie opowiadają bowiem wprost o losach dwóch biednych dziewcząt z Neapolu (jedna jest córką szewca, druga – woźnego). Powieść, której autorstwo jest niepewne – Ferrante może jest kobietą, może mężczyzną, a może teamem autorskim (co wydaje mi się dość prawdopodobne) – posłużyła jako kanwa przedstawienia o emancypacji. Kobiet, mężczyzn, artystek i artystów, bo autotematyzm jest jednym z głównych tematów spektaklu.

Gest zdekonstruowania epickiej narracji Ferrante wydał mi się kluczowy nie tylko dlatego, że nie należę do miłośniczek tej prozy: nuży mnie jej melodramatyczny ton, przewidywalność pewnych rozwiązań, banał życiowych prawd. Najciekawsze w *Genialnej przyjaciółce* i *Historii nowego nazwiska* wydały mi się kreacje bohaterek i bohaterów – ludzi uwikłanych w historię (również faszyzmu, o którym nie wspomina się wiele, ale nastoletnia Lina wydaje się mieć obsesję przeszłości i uparcie tropi pochodzenie niewielkich przecież majątków niektórych znajomych; bohaterki urodziły się w 1944 roku, a więc niedługo po wyzwoleniu Neapolu), ale ograniczonych współczesną biedą i przede wszystkim wszechobecną przemocą. Bogatsi gnębią tu biedniejszych, silniejsi słabszych, mężczyźni – kobiety, bo to je właśnie najłatwiej można pozbawić środków do życia, upokorzyć, zniesławić. Kobiety dręczą się nawzajem, również fizycznie, sprawiając ból. „Nie tęsknię za dzieciństwem. Naszym dzieciństwem rządziła przemoc” – stwierdza na początku powieści jej narratorka Elena Greco, zwana Lenù. Również ona

będzie kierować sceniczną opowieścią, tyle że w inny sposób i w innym rytmie.

Spektakl zaczyna się zatem w środku historii opowiadanej przez Ferrante. Uczennica liceum przychodzi do nowoczesnego (bo wyposażonego w łazienkę) mieszkania młodej żony Stefana, której właśnie zaczynają schodzić z twarzy opuchlizna i fiolet połączony z żółcią, pamiątki nocy poślubnej. I natarczywie pyta o szczegóły intymnej inicjacji, sama opowiadając o przyjemności, jaką sprawia jej chłopak. A my zastanawiamy się, czy oglądamy spektakl o dorastaniu, dojrzewaniu młodych kobiet, ich rodzącej się samoświadomości. I niemal natychmiast wytrąca się nas z tego przekonania: na scenie pojawia się Melina (Ewa Kaim). W powieści to szalona wdowa, która niegdyś miała romans z sąsiadem, kolejarzem i poetą. Tutaj Melina jest postacią, która jako pierwsza – bo w kolejnych sekwencjach będą to czynić wszystkie bohaterki i bohaterowie przedstawienia – wyraźnie rozbija teatralną iluzję albo raczej to, co z niej pozostaje w świadomości współczesnych widzek i widzów. Zwraca się wprost do publiczności: czy opisy seksualnych doznań młodych kobiet brzydzą nas czy podniecają, a przede wszystkim, czy tak powinien rozpoczynać się spektakl? Wyjątkowość statusu Meliny podkreśla również jej kostium – ta Ofelia z dzielnicy nędzy ubrana jest w suknię przypominającą obraz Johna Everetta Millaisa, wodną toń, na powierzchni której dryfuje ciało uwiedzionej (być może tylko własnym wyobrażeniem miłości z Hamletem) i porzuconej dziewczyny. Melina-Kaim w pierwszej scenie spektaklu demonstracyjnie pokazuje, jak może być on prowadzony, jaka logika będzie rządzić opowieścią.

Po pierwsze, zaburzona zostaje jej chronologia, bo zaczyna się od momentu przełomowego dla obu bohaterek: Lina wychodzi za mąż, przeprowadza się do mieszkania przy torach kolejowych, ale za to z widokiem na Wezuwiusza

(w tle majaczy odsłonięty potem prospekt – kolejny znak teatralności opowiadania – z namalowanym skalistym morskim wybrzeżem), Lenù kontynuuje być może decydujący w jej życiu etap edukacji. Tego, co następuje potem – scen w szkole, warsztacie szewskim rodziny Liny, w kuchni Eleny, na plaży w Ischii – nie można traktować jako retrospekcji, to raczej kolejne epizody z życia bohaterek, porozrzucane na osi czasu. Tym bardziej że niekiedy też w swojej opowieści narratorka, czyli Lenù, która szybko ujawni status tej, która opowiada, ale nie zawsze panuje nad materią opowieści, wybiega w przyszłość – mówi o uczuciach, jakie obie kobiety będą żywić do Nina Sarratore (Łukasz Stawarczyk) i związanych z nimi życiowych decyzjach. Po drugie, bohaterki i bohaterowie posiadają niejako dwa statusy, dwa oblicza: awersem są postaci zainspirowane w mniejszym (jak w przypadku Meliny) lub większym (Lina i Lenù) stopniu tymi wykreowanymi przez Ferrante, rewersem – grający ich aktorzy i aktorki. Nie można tu jednak mówić wyłącznie o podkreślaniu performowania postaci, bo aktorki i aktorzy nie tylko komentują swoją obecność na scenie, ale również bezpośrednio odnoszą się i do sytuacji prywatnej, i do zawodowej. Do kryzysu wieku średniego, o jakim opowiada Juliusz Chrząstowski grający ojca Liny, szewca Fernando Cerullo, ale też niezgody na przemocowe praktyki reżyserów, do których odnosi się Stawarczyk. Gdy Fernando Cerullo wymierza policzek synowi, grający go Krystian Durman, zwracając się do publiczności, określa go jako markowany; zaraz potem Chrząstowski uderza Durmana naprawdę. „W tej scenie widzimy…" – mówią nieraz narratorka czy postaci, ale równie często podważają to, co przed chwilą zobaczyliśmy. „A może to była taka scena…", w której wcale nie wydarzyło się to, co pokazane? Czym zatem jest to, co widzimy? Czy podobnie, jak czytając powieści Ferrante, mamy tracić pewność, czy Lina jest jedynie wyobrażonym alter ego Lenù, projekcją alternatywnego losu – tego, co się nie przydarzyło,

a przecież mogło? Czy aktorki i aktorzy, odsłaniając potencjalną wariantowość swoich postaci (jak Adam Nawojczyk, grający Marcella Solarę, playboya w czerwonym kabriolecie, przyrównujący niewygodę bycia macho do chodzenia w za ciasnych spodniach), jednocześnie zaprzeczają scenicznemu istnieniu swoich bohaterek i bohaterów? W czyim imieniu mówi również zwracająca się wprost do widowni Aleksandra Nowosadko chwilę przed tym, gdy grana przez nią Ada wsiądzie do samochodu Marcella i tam odkryje, że seks nie jest tak przyjemny, jak jej się dotąd wydawało, zatem nie stanowi zagrożenia? „Zanim zacznę mówić, co to była za scena, chcę powiedzieć…" – i tu pada kilka słów o upodobaniach kulinarnych, ciekawości świata i śpiewaniu. Czy Nowosadko mówi to jako Ada, czy jako kobieta z trzeciej dekady XXI wieku, broniąca swojej bohaterki, „żebyście nie myśleli o mnie tylko przez pryzmat tego, co zaraz usłyszycie. Chociaż pewnie i tak będziecie"?

Potencjał krytyczny przedstawienia nie funkcjonuje jednak w sprzeczności z urodą scenicznych obrazów. Puste wnętrze mieszkania Liny i Stefana, mogące kojarzyć się z płótnami Hoppera, sąsiaduje z usypaną w piasku górką. Postaci wędrują po krawędziach obrotówki podczas zmian scenografii, a te dokonywane są na oczach widzów: członkowie zespołu technicznego rozkręcają niepotrzebne już zastawki, czemu sekundują obecni akurat na scenie aktorzy. Podczas wykonywanej przez Marcella piosenki *Guarda che luna*, kojarzącej się z San Remo, do którego adorator jest gotów zabrać niechętną mu Linę, nad sceną pojawia się ogromna skała, tak jakby po erupcji wulkanu fragment wybrzeża dryfował w powietrzu.

Podwójny status aktorek/aktorów-postaci wydaje się pochwałą teatralności, co uwyraźnia się w kwestii Meliny: „Może mi się śni, że dwieście osób na mnie patrzy, a może śnię wspólny sen z dwustoma osobami? Słońce… a dla

niektórych reflektor. To mi jest ich strasznie szkoda”. Szansę, jaką może dać scena w wypowiadaniu tego, co na co dzień nie tyle przemilczane, ile raczej pomijane w braku zainteresowania otoczenia, pokazuje również monolog jednego z bohaterów Ferrante – Alfonsa. Wypowiada go Wacław Zimpel, przez całe przedstawienie aranżujący jego ścieżkę dźwiękową i wykonujący muzykę na żywo. „A wolność w teatrze?” – pyta muzyk i prosi „o jedną scenę dla siebie”. Ubrany w wieczorową suknię, w pięknej biżuterii mówi najpierw jako postać – chłopak przyjaźniący się z Lenù, potem jako nieaktor, który jednak właśnie ze sceny chce opowiedzieć o sobie, lękach i oczekiwaniach związanych z tą pracą. Czy to mówi Alfonso, czy Zimpel? I czy podobne rozróżnienia mają tu rację bytu?

Genialna przyjaciółka to świetnie wyreżyserowane i znakomicie zagrane przedstawienie. Karolina Staniec i Anna Paruszyńska-Czacka tworzą postaci pozornie tylko podobne, bo ich sceniczne energie są skrajnie odmienne. Lina jest tą, która wydaje się silniejsza, bardziej zdecydowana, skuteczniejsza w swoich postanowieniach i ich realizacji – w tym przypomina literacki pierwowzór. Ale niemal od pierwszej sceny wątpimy w jej siłę, a upór to raczej determinacja przetrwania. Inaczej Lenù – nieco zagubiona, chwilami wydaje się funkcjonować w cieniu przyjaciółki, zdobywa się jednak na konfrontację ze swoją historią, powrót do zdarzeń, które były jej udziałem albo którym się przyglądała. Paruszyńska-Czacka bywa dziewczęca albo ponad wiek dojrzała, bywa też narratorką, z zapałem przedstawiającą publiczności kolejne wypadki i ich okoliczności. Uwagę przyciąga zmysłowość Meliny, którą Ewa Kaim kreuje z dystansem i empatią – jej bohaterka to przedstawicielka „wariatek, których się nie lubi”, kobiet nieprzystających do wzorca spracowanej, oddanej żony i matki. Takiej jak Immacolata, grana przez Małgorzatę Zawadzką. Aktorka, wcześniej występująca jako nauczycielka, pani Oliviero, w pewnym momencie na

oczach widowni zakłada lateksową „drugą skórę” – zmęczone ciało dojrzałej kobiety, której skóra nie jest już taka sprężysta, a piersi tracą jędrność. Marcello Adama Nawojczyka też usiłuje „wpasować się” nie tylko w opowiadaną przez Lenù historię, ale we współczesne wzorce męskości: powinien epatować siłą czy okazywać wrażliwość? czule objąć czy – jak Stefano, bezsilny wobec niezrozumiałej obcości Liny – użyć pięści? Stawarczyk, Majnicz, Chrząstowski i Durman w scenie, w której opowiadają o starzeniu się, lęku przed porażką i odrzuceniem, ale też o funkcjonowaniu w zawodzie, są wiarygodni, a przy tym zabawni, dzięki czemu sekwencja nie jest kolejnym „performowanym wyjściem z roli”, jakich widzieliśmy już wiele.

Spektakl kończy się w podobnym punkcie, w jakim się rozpoczął, tyle że fragment rozmowy przyjaciółek w kuchni rozgrywa się w dolnym foyer, pod oszklonymi drzwiami teatru. Na podłodze położono fragment linoleum z kuchni Liny, a dwie aktorki otacza tłum widzów, kłębiących się również na schodach i górnym foyer mieszczącym się piętro wyżej. Od zdarzeń przedstawionych na początku musiało minąć sporo czasu. Intymne zwierzenia Liny o poronieniu i rady, jakich udziela idącej na studia Lenù, nie docierają do wszystkich, nikną w skupionym nasłuchiwaniu. W dalekim tle widzimy przechodzących ulicą Starowiślną ludzi, zapadł już zmierzch. Ostatnia scena zatrzymuje widzki i widzów w drodze do domów, jakby ten fragment cudzego życia domagał się ostatnich chwil uwagi. Albo inaczej – tu znów skojarzenie z malarstwem Hoppera – jakbyśmy patrzyli na nieznajome w znajomych sytuacjach. Może w którymś fragmencie rozpoznamy własny?

Wzór cytowania:

Katafiasz, Olga, *Reflektor i słońce*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 174, https://didaskalia.pl/pl/artykul/reflektor-i-slonce.

Autor/ka

Olga Katafiasz

Olga Katafiasz – teatrolożka i filmoznawczyni, wykładowczyni AST w Krakowie. W latach 1995-2008 pracowała w zespole redakcyjnym „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Autorka szkiców poświęconych związkom literatury, teatru i filmu oraz książek: *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha* (2005), *Słownik wiedzy o filmie* (wspólnie z Joanną Wojnicką; 2005, 2009), wywiadu rzeki *Krzysztof Globisz. Notatki o skubaniu roli* (2010), *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe* (2012). W serii „Literatura na ekranie” redagowała tom *Lustra i echa. Filmowe adaptacje dzieł Williama Shakespeare'a* (2017).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/reflektor-i-slonce*