

607-1
Teatr

Warszawa
2007

M. / Nr 3

Teatr Polski w Poznaniu

„Amatorki”

Elfriede Jelinek

tlum. Anna Majkiewicz, Joanna Ziemska

adapt., reż. i oprac. muz. Emilia Sadowska

scenogr. Katarzyna Stochalska

prapremiera 13 stycznia 2007

Stanąć obok postaci

Ewa Guderian-Czaplińska

Historia (w powieści i w spektaklu) mówi o Brigitte (Magdalena Płaneta), która jest szwaczką w filii fabryki wyrabiającej *biusthalter*y, o Pauli (Barbara Prokopowicz), która uczy się krawiectwa w pobliskim miasteczku, o Susi (Katarzyna Bujakiewicz), która uczęszcza do szkoły dla dziewcząt. A także o chłopakach: drwalu Erichu (Adam Łoniewski) i elektrykiem Heinzu (Michał Kaleta). A także o ich rodzicach (role wszystkich rodziców grają Małgorzata Peczyńska i Wojciech Kalwat): jedni chcą dla swoich dzieci czegoś lepszego, niż sami osiągnęli (to dotyczy chłopców), inni uważają, że skoro harowali całe życie, to nie ma powodu, by potomstwo nie miało ich w harówce po prostu zastąpić (to dotyczy dziewcząt). Historia mówi o tym, jak wszystkie

dziewczyny usiłują wyrwać się z domu i zapewnić sobie przyszłość. Przyszłość oznacza męża i dzieci. Nie ma innej drogi.

Najbardziej desperacko walczy o przyszłość, czyli o Heinza, Brigitte – ma on bowiem widoki na własny interes (sklep z narzędziami i warsztat naprawczy na parterze domku, który chwilowo należy do rodziców, ale przecież po ślubie będzie należał do niego), ona zaś nie ma widoków na nic poza Heinzem. Brigitte wszakże nie przedstawia dla rodziców Heinza (oraz dla niego) żadnej wartości, musi się więc bardzo, bardzo starać, by zostać żoną i matką. W tym celu nie odstępuje Heinza na krok. W ramach przekonywania do siebie rodziców chłopaka sprząta w ich domu, stara się być przydatna i niezastąpiona. Nienawidzi siebie, nienawidzi



Heinza, nienawidzi jego rodziców, ale ponieważ nie ma innej drogi – w końcu łapie mężczyznę na dziecko i walka zostaje wygrana.

Paula, choć uczy się krawiectwa i wydaje się, że zaczyna sama brać odpowiedzialność za przyszłe życie (ma marzenia i chce je spełnić – to wiąże się z koniecznością posiadania własnych pieniędzy, do czego zdobyty w miasteczku zawód ewentualnie mógłby się przyznać), jest jednocześnie, niestety, niepoprawną romantyczką i zakochuje się w drwalu Erichu, ponieważ jest piękny. Dziewczyna bywała w kinie, oglądała filmy i wie, że wielka miłość wiąże się z piękną ukochanego. Erich nie potrafi wprowadzić

sklecić zdania, jest przyglupem i pijakiem, ale ta smagła cera i czarne włosy... Paula zachodzi w ciążę, ale – w przeciwieństwie do Heinza i Brigitte – jej historia nie od razu kończy się ślubem; najpierw czekają ją upokorzenia panny z dzieckiem. W końcu dostaje swojego Ericha, traci za to marzenia. Łąduje w pokoju z dziećmi i zniszczonym alkoholem mężem (który w dodatku po ślubie odkrył, że ma nad kimś władzę – i teraz Paula nie może uczynić niczego bez jego zgody). Usiłuje odzyskać marzenia – czyli najpierw zarobić pieniądze – potajemną prostytutką, ale sprawa się wydaje, wieś ją wyklina, a rodzina wygania.

Susi jest ukochaną córeczką tatusia, uczy się w mieście

w szkole dla dziewcząt, dużo czyta i zamierza iść na studia. Najlepiej jednak sprawdza się w kuchni, bo coraz lepiej gotuje. Tatuś ją chwali. Chwali ją też Heinz, bo smakują mu pysznie przyrządzone befsztyki. Rodzice Heinza także wolą Susi od Brigitte, bo Susi jest kimś lepszym, a Brigitte jest nikim. Susi jednak oczekuje od życia również kogoś lepszego niż niewykształcony Heinz; ostatecznie wychodzi za mąż za młodego nauczyciela szkoły średniej, zachodzi w ciążę i przerywa studia.

Czy chłopakom w tej historii także na czymś zależy? Jeśli już, to na znacznie bardziej konkretnych sprawach niż miłość, rodzina czy dzieci. Heinzowi zależy na sklepie i warsztacie, Erichowi – na motorach i wódce. Nie gardzą też, rzecz jasna, „dupeczkami”, ale nie wiążą z tym uczu-

ani planów na przyszłość. Od planów są rodzice. Erichowa matka koniecznie chce zatrzymać syna w domu, żeby zapewnić sobie pomoc i dopływ gotówki na starość, zwłaszcza po śmierci dysponującego rentą męża. Heinzowi rodzice marzą o spokojnym życiu przy boku syna, porządnej synowej i wnuków. Niestety, nic z tego. Pozbawieni oszczędności, łądzą w domu starców. Matka Ericha zostaje sama, mając na głowie gospodarstwo oraz znienawidzoną i zniechęconą rodzicielkę.

Historia mówi więc o społecznym porządku, którego tryby obracają się dzięki szczególnemu handlowi wymiennemu. Ja tobie przedłużenie rodu i darmową pracę w domu, ty mnie nazwisko. Każde odstępstwo będzie napiętnowane; kobiece odstępstwo, oczywiście. Nie należy

1 | Od lewej: Michał Kaleta (Heinz), Barbara Prokopowicz (Paula), Magdalena Planeta (Brigitte), Adam Łoniewski (Erich); fot. Marek Zakrzewski

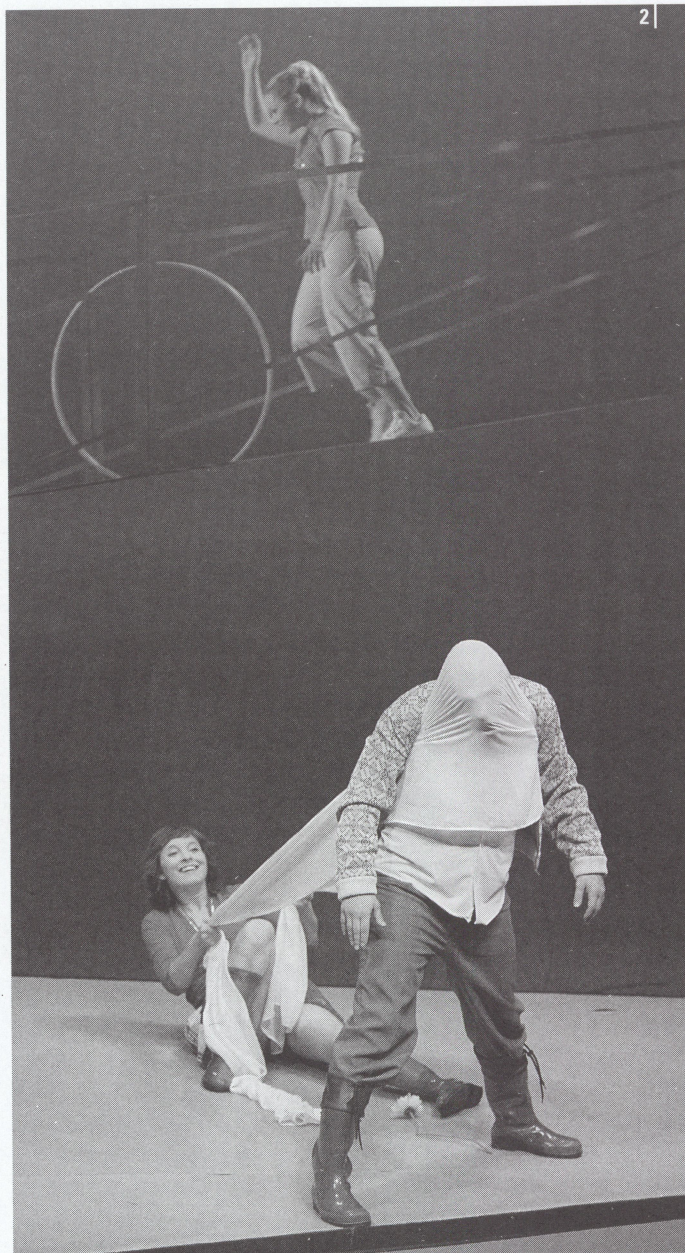
być osobno matką i gospodynią domową (czyli żoną), te role są stopione, akceptowane wyłącznie razem. W powieści Jelinek prosta, okrutna diagnoza tępego reprodukcji się tego układu robi wrażenie dzięki niezwyklej narracji – mowa pozornie zależna układa się w eleganckie opisowo-wyjaśniające zdania pełne słówek „ponieważ”, „gdyż”, „czyli”, „to znaczy”. Jelinek opisuje bohaterów jak preparaty, wybebesza im głowy, ale ich myśli i odczucia ironicznie i karykaturalnie ubiera w spójne wypowiedzi, które obnażają mechanizmy działania tych postaci – czy raczej mechanizmy zmuszające je do działania. To narracja, nie sytuacja, buduje horror powieści.

Sama sytuacja wydaje się bowiem już anachroniczna. Bo co tu mamy? Ekonomiczną zależność kobiet od pracujących mężów, handel własnym ciałem jako jedyny sposób uzyskania właściwego statusu (żony i matki), bezmyślne uleganie narzuconemu ongiś i wciąż funkcjonującemu układowi społecznemu. Ale gdyby porzucić austriacką wieś opisywaną przez Jelinek z wyraźną nienawiścią, gdyby bohaterkami nie były tępe baby o ptasich mózdkach i prostacy chłopci, którzy tylko piją i biją, gdyby był przestał tu określać świadomość – to czy naprawdę nic by się nie musiało zmienić? Prawdziwą grozę wywołuje przecież w powieści Jelinek zupełnie co innego: znacznie bardziej przejmujący od wysiłków Brigitte i Pauli okazuje się fakt, że wysiłki te są wciąż obserwowane. Dookoła bohaterek i bohaterów kłębi się tłum czujnych podglądaczy, sprawdzaczy, komentatorów, oceniaczy. Tak zwane społeczeństwo. Gotowe dokonać linczu, jeśli ktoś się wymknie, wyłamać, postąpi inaczej. Gotowe natychmiast napiętnować, wykluczyć, sponiewierać, jeśli

ktos nie powtórzy drogi, którą powinni iść wszyscy, bo przecież przeszli ją (z wysiłkiem) poprzednicy. Społeczeństwo – twór u Jelinek straszliwy, naznaczony resentymentami, niezawodny w okrucieństwie przycinania do powszechnej miary. To, co naprawdę w powieści dotyka, to diagnoza potwornego mechanizmu samonapędzania społecznej opresji kobiet: wciąż obserwowanych i poddawanych przymusowi powtarzania życia matek w najgorszej wersji. W dodatku zrelacjonowana groteskowym, szyderczym językiem, który nie pozwala współczuć, lecz utrzymuje i wymusza dystans, by czytelnik zimnym okiem sam mógł rozpoznać sytuację.

Reżyserka zdecydowała się na adaptację powieści Elfriede Jelinek, bo, jak mówiła w wywiadzie, „w kraju, w którym rządzą PiS i LPR ciągle obowiązuje model kobiety, która powinna być tylko żoną i matką”¹. Ale nie o to przecież chodziło, by pokazać, że przy panującej „polityce prorodzinnej” powieść Jelinek – choć napisana trzydzieści lat temu – zyskała niebezpieczną aktualność (bo w tej kwestii nie zyskała) i wygłosić za jej pomocą ze sceny ostrzeżenie przed sztormem. Cała trudność – i wielkie zadanie reżyserskie – leżały raczej w tym, by przenieść na scenę ową upiorną sytuację społecznej kontroli.

Emilia Sadowska obsadziła więc aktorów w podwójnych rolach: narratorów i bohaterów. Raz grają „postać” (na przykład Brigitte), a za chwilę – pozostając na scenie – opisują i komentują zachowania innych bohaterów (na przykład Pauli) jako „narratorów”. Aktorzy muszą znaleźć sposób na tę dubeltową obecność – jednocześnie być wyraziście innym, ale i nie za bardzo, skoro wszyscy obecni pochodzą z tego samego świata i to koniecznie



powinno być widać. Nie mogą jako „komentatorzy” wchodzić w prywatność – zważywszy na to, że wypowiadają przecież pełne jadu autorskie zdania, jawnie sztuczne językowe konstrukty, które niewiele mają wspólnego z mową potoczną. To pierwsza trudność stojąca przed aktorami – i nie wszyscy sobie z nią radzą. Nie wybrzmiewa, niestety, spora część ironicznych fraz w wypowiedziach „komentatorów”; jest

tak, jakby aktorzy nie wierzyli w siłę tego języka i z trudem pokonywali pokrętne, odporne zdania. Ale chwyt podwojenia ról działa, na szczęście, w innym planie, bodaj ważniejszym: dzięki niemu bohaterowie nigdy nie są na scenie sami. Zawsze, nawet w najintymniejszych sytuacjach, towarzyszą im „komentatorzy”. Wywlekają na wierzch ich myśli i doznania, zderzają sądy jednych bohate-

2 | Na dole: Barbara Prokopowicz (Paula), Adam Łoniewski (Erich), na górze Katarzyna Bujakiewicz (Susi); fot. Marek Zakrzewski

rów z sądami innych, podpowiadają, że uroczym uśmiechnięta Brigitte akurat szczerze nienawidzi ukochanego. Ich głównym zadaniem nie jest jednak opowiadanie o tym, co dzieje się z bohaterami. Ich podstawową funkcją jest obecność. I dzięki temu właśnie wiadomo, że nic się tu przed nikim nie ukryje. Że i tak wszyscy się dowiedzą. Że nie ma się gdzie schować przed społeczeństwem.

Druga trudność – jest trudnością fizyczną. Znakomicie wymyśloną i uzasadnioną. Aktorzy grają bowiem na pochylej podłodze (opadającej wprawdzie nie bardzo ostro, ale pod kątem dostatecznym, by chwila nieuwagi zakończyła się upadkiem), przedzielonej poprzecznym uskokiem. Obie części są różnej wysokości, a przerwa na tyle szeroka, że nie można jej pokonać inaczej, jak skacząc z jednej platformy na drugą. W tyle wznosi się jeszcze ukośny most z poręczą. Całość jest surowa, szaro-niebiesko-zielona (scenę ożywiają tylko kolory kostiumów, zwłaszcza czerwone suknie Brigitte i Pauli), nie ma tu żadnej stylizacji – ale jednocześnie nawiązanie do „górskich” przestrzeni jest bardzo wyraźne. Widać „piękny kraj, jego wzgórze i doliny [...] piękne góry, horyzonty”, które jadowicie opisuje Jelinek. A jednocześnie mur podtrzymujący mostek wcale nie przypomina skały, tylko betonową ścianę – bo „w samym środku tego pięknego kraju dobrzy ludzie zbudowali fabrykę, [która] stanowi piękny kontrast z okalającymi ją lasami [...] i wygląda, jak gdyby stanowiła część tego pięknego krajobrazu”. Za pomocą kilku płaszczyzn opis ten został precyzyjnie zacytowany. Najważniejsze jednak, że nie da się po tym chodzić normalnie, trzeba uginać kolana, skakać, patrzeć pod nogi, być czujnym. Zważać także na to, gdzie jest

partner. Również komentować z niewygodnej pozycji. Ten sceniczny świat, w którym wszystko jest pokrzywione, opada, wymyka się spod nóg, staje się także metaforą życia bohaterów. Złapać pion w takich warunkach? Niemożliwe.

Dobrze wypadają w tej przestrzeni zwłaszcza sceny zbiorowe, kiedy szóstka aktorów tłoczy się wokół Pauli („w autobusie”) usiłującej wydobyć się z równającej i miażdżącej każde nieakceptowane powszechnie zachowanie masy ludzkiej; czy kiedy wszyscy siedzą w uskoku pomiędzy platformami („przy stole w domu rodziców Heinza”), a każdy jednocześnie oddaje się własnej grze przyciągania i odpychania (Brigitte od/do Heinza, Susi od/do Heinza, Brigitte od/do rodziny). Uskok, ponieważ jest „w dole”, gra też wówczas osobną, metaforyczną grę przestrzenną, beznadziejności tych zabiegów.

Reżyserka zadbała także o precyzyjne rozpięcie rekwizytów i gestów. Atrybuty postaci – ponieważ szybko zmieniają się role bohaterów i komentatorów – musiały być wyraziste. Susi, jako dziewczyna wygimnastykowana i zadbana, pojawia się z kółkiem hula-hoop; Heinz, jako elektryk, z długim kablem; Erich, jako piękny drwal, epatuje zabawnym gestem poprawiania włosów, który potem płynnie przechodzi w chwiejny chód pijaka. Podstawowym rekwizytem – jedynym wspólnym – został długi pas białego materiału, który może być i sygnałem nienawistnego surowca na biustonosze, i obrusem, i niemowlakiem w pieluszkach, i wyrażeniem uczucia Pauli (ułożony w kształt serca), i pędem motoru Ericha, i wreszcie znakiem „pięknego stosunku seksualnego” (jak mówi Heinz). Ta powściągliwość dobrze służy spektaklowi, nie odbierając

przestrzeni koniecznej surowości. Podobnie, jak opracowanie dźwiękowe – od czasu do czasu dają się słyszeć zgrzyty, stukoty, które są na tyle niejednoznaczne, że można je odnieść zarówno do głosów „natury”, jak i do odgłosów znienawidzonej przez bohaterki szwalni *biusthalterów*. Muzyka wybucha dopiero na końcu: pretensjonalny fragment „Niech mówią, że to nie jest miłość” Piotra Rubika jest tłem ostatecznej degrengolady Pauli (przylapanej na prostytutce i wyrzuconej z domu) i wspólnego marszu pozostałych bohaterów-komentatorów z tylnej platformy ku widzom. Paula wszakże, stojąca osobno, tańczy i śpiewa „pieśń” w zwolnionym tempie, wdzierając się jak telewizyjne gwiazdki, kręcąc pupą i rozdając całusy. Społeczeństwo ją właśnie napiętnowało i odrzuciło – a ona tańczy? No tak, straciła dom i rodzinę. Czyli kogo: męża pijaka i twardo stojących na straży moralności, apodyktycznych rodziców. To może Paula – wbrew Jelinek – jednak wygrała? Ona jedna przecież odchodzi. Życie będzie pewnie miało ubogie i samotne. Ale może własne.

Ten spektakl, w końcu godny uwagi choćby ze względu na same okoliczności (prapremiera Jelinek w Polsce, obłożona w dodatku zakazem autorki dotyczącym pokazywania „Amatorów” gdziekolwiek poza Teatrem Polskim w Poznaniu), został pieczołowicie przemyślany i skonstruowany. Ale kłopot z nim jest taki, że czytelność konstrukcji pozbawiła go zębów. Sam został preparatem – z utworu Jelinek. Ostatnia scena, w której Susi wychyla się w stronę widzów i pyta: „a może kobiety są teraz inne niż kiedyś?”, miała być pewnie drobną prowokacją – bo ton aktorki sugeruje pytanie retoryczne. Ale ani to prowokacja, ani

moral, w dodatku niepotrzebnie zmienia ton przedstawienia na bardziej jednoznaczny i niebezpiecznie płaski. Spektakl, chwilami nawet w swej konstrukcyjnej poprawności dość nużący, zapewne nikogo specjalnie nie dotknie. Pytanie, czy mógłby?

„Nie chcę powoływać do życia żadnych obcych ludzi przed oczami widzów. [...] Aktorzy powinni mówić to, czego żaden człowiek w życiu nie mówi, ponieważ teatr to nie jest życie”² – deklarowała Elfriede Jelinek w odniesieniu do swoich dramatów. Emilia Sadowska doskonale o tym wie, dlatego na scenie nie oglądamy postaci psychologicznie prawdopodobnych, tylko postaci „mówione”, komentowane, wpłątane w układ społeczny (więc i językowy), który nimi powoduje. A raczej zapewne mieliśmy oglądać właśnie takie. Ale preziera spod nich zdeterminowana Brigitte, romantyczna Paula, naiwnoprzemądrzała Susi. Przejierają zbyt mocno (siłą teatralnego przyzwyczajenia?), by dało się je oddzielić od sztydycznej diagnozy sformułowanej w „obcym” języku komentarza. Gdybyśmy mogli skupić się właśnie na nim, byłoby dotkliwiej. A tak – zostaje tylko opowiedziana historia sprzed lat oraz aktualny moherowy beret mamuśki. Choć mogło zazgrzytać coś więcej niż tylko szcęk dobiegający z głośnika. ■

¹ „Drogi miłości”. Z Emilią Sadowską rozmawia Stefan Drajewski, „Głos Wielkopolski” nr 255/2007.

² Cyt. za: Małgorzata Sugiera „Kobieta w męskim świecie”, [w:] Elfriede Jelinek „Nora, Clara S., Zjazd”, przeł. Sława Lisiecka, Dorota i Krzysztof Sajewscy, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2001.

Ewa Guderian-Czaplińska – wykładowca Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książki „Teatralna Arkadia. Poznańskie teatry dramatyczne 1918–1939” (2004).