

Midsommar

AUTOR: MAGDALENA FIGZAŁ-JANIKOWSKA

Julie w spektaklu Skuratowicz nie jest kobietą, która próbuje targnąć się na swoje życie, ponieważ popełniła mezalians. To jednostka, która w otaczającej ją rzeczywistości nie widzi szans na przetrwanie.

TEATR POLSKI
IM. ARNOLDA
SZYFMANA
W WARSZAWIE

Panna Julie
Augusta Strindberga

tłumaczenie
Mariusz Kalinowski
reżyseria
Anna Skuratowicz
scenografia
Aleksandra Reda
kostiumy
Alicja Skurzyńska
światło
Paweł Śmiałek
muzyka
Mateusz Boruszcza
układ tańca
Jakub Kordas
projekcje
Anna Flaka

premiera
19 września 2024

Irmína Lískowska
[Julie], Jakub Kordas
[Jean]



foto: Karolina Józwiak / Teatr Polski w Warszawie

■ *Panna Julie* Anny Skuratowicz rozpoczyna się od muzyki wybrzmiewającej w mroku – jest to kobieca wokaliza o melizmatycznym charakterze. Orientalne frazy można rozpoznać również w dalszym fragmencie kompozycji Mateusza Boruszcza, wykonywanej przez instrumenty smyczkowe. Muzyka coraz bardziej przyspiesza, a jej rytm staje się wyrazisty dzięki bębnom. To rytm nocy świętojańskiej, który wyznaczać będzie strukturę całego spektaklu. W tych powracających motywach muzycznych zawierają się wszystkie kluczowe wątki dramatu Augusta Strindberga: frenetyczny taniec, pragnienie wyzwolenia, wreszcie

pęd ku śmierci. W zestawieniu z symetrycznie zorganizowaną przestrzenią gry i realistyczną scenografią przedstawiającą kuchenne wnętrze, muzyka wydaje się należeć do innego porządku – dzikiego, nieokiełznanego, wyrażającego osobowość Julie, w którą z wdziękiem wciela się Irmína Lískowska. Jej ciało jest w nieustannym ruchu, w jakimś szalonym rozwibrowaniu, co od początku odróżnia ją od statycznych, opanowanych postaci Jeana (Jakub Kordas) i Krystyny (Katarzyna Lis). Te kontrasty w zakresie cielesnej ekspresji są bardzo istotne – można powiedzieć, że to one, wraz z warstwą muzyczną, pozwalają wydobyć

właściwy kontekst dla tej opowieści. W inscenizacji Skuratowicz, zrealizowanej na Scenie Kameralnej Teatru Polskiego w Warszawie, znaczenia dramatu w wyraźny sposób przekładają się na ciała, czyniąc je miejscem zapisu relacji społecznych, klasowych i uczuciowych. Nie chodzi tu tylko o kostiumy, podkreślające społeczny status postaci, lecz również o cielesny sposób manifestowania pożądania, cierpienia czy strachu.

Dowartościowanie tej zmysłowej, niewerbalnej strony dramatu Strindberga może być w dużej mierze rezultatem pracy z nowym przekładem utworu autorstwa Mariusza Kalinow-

skiego. Wybór, jakiego dokonuje Skuratowicz odnośnie do translacji, nie jest odosobniony. Wydaje się, że przekład Kalinowskiego na dobre wyparł z polskich scen popularne tłumaczenie Zygmunta Łanowskiego (niemal wszystkie polskie inscenizacje dramatu od 2002 roku korzystają z nowego tłumaczenia). Kalinowski nie tylko wraca do oryginalnego zapisu imienia głównej bohaterki (stąd Julie, nie Julia), ale przede wszystkim przywraca naturalistycznemu dramatowi Strindberga dosadność i ekspresywność języka, które Łanowski łagodził poetycką i stylizowaną frazą. Dialogi Jeana i Julie od początku brzmią bardziej współcześnie, choć oczywiście styl ich konwersacji zmienia się wraz z rozwojem zdarzeń. W pierwszych scenach bohaterowie komunikują się w dystyngowany, nieco uwodzicielski sposób, wplatając w swój dialog dużo francuskich zwrotów. Wraz z każdą kolejną dawką alkoholu (i po zniknięciu kucharki Krystyny) ich rozmowy stają się coraz bardziej swobodne i bezpośrednie – momentami tak blisko im do współczesności, że zapominamy o dziewiętnastowiecznych konwenansach, które stanowią ich tło. Dosłowność tłumaczenia wybrzmiewa najmocniej w scenach mających miejsce po seksualnym zbliżeniu bohaterów. Kiedy rozczarowana wyrachowaniem lokaja Julie nawiązuje do jego niższego pochodzenia („Cham zawsze będzie chamem”), ten bez skrępowań nazywa ją „kurwą”. W monologu Julie dotyczącym jej wychowania i odziedziczonej po matce nienawiści do mężczyzn („Przysięgam jej, że nigdy nie zostanę niewolnicą żadnego mężczyzny”) również pobrzmiewają współczesne tony – pomijając zbieżność z niektórymi postulatami feminizmu, nie ma w tym monologu zbędnej emfazy, dramatyzmu, jest za to intymność i bezpretensjonalność szczerego wyznania młodej, próbującej się ratować kobiety. Tego ratunku Julie szukać będzie między innymi u prostodusznej Krystyny. Ponieważ hrabianka sama wcześniej odrzuciła możliwość stworzenia kobiecej wspólnoty (uwodzenie Jeana mimo świadomości uczuć Krystyny w stosunku do jego osoby), jej prośba okazuje się nieskuteczna.

Spektakl Anny Skuratowicz jest nadzwyczaj wiernym autorowi odczytaniem dramatu. Zgodność dotyczy zarówno warstwy scenograficznej (zaprojektowanej z drobiazgową starannością przez Aleksandrę Redę), jak i dramaturgicznych zabiegów, których celem nie jest uwspółcześnienie historii przedstawionej przez Strindberga, lecz ukazanie tych jej

aspektów, które można uznać za uniwersalne. W kameralnej, niemal niezmienniej przestrzeni gry na plan pierwszy wysuwają się więc psychologicznie umotywowane działania postaci, ale też kontekst fizjologiczny – popędy i pragnienia ciała (Midsommar staje się jedynie pretekstem do ich ujawnienia). Erotyczna gra Julie i Jeana to w istocie teatr gestów, spojrzeń, dyskretnych dotyków, a ostatecznie odrzucenie liberii i gorsetu krępujących ciało klasowymi nakazami. W przypadku Julie gorset staje się szerszym symbolem zniewolenia – może trochę zbyt oczywistym i nadmiernie eksponowanym na scenie – jednak odsyłającym do życia w świecie kulturowych fantazmatów, które stawiają jednostkę w pułapce.

Temat hierarchizacji i walki o władzę mocno wybrzmiewa w spektaklu Skuratowicz, uwypuklając fakt, że potrzeba dominacji oraz konieczność bycia podległym to zjawiska dalece wykraczające poza dziewiętnastowieczne rozważania naturalistów.

Jest jednak w warszawskim spektaklu pewna przewrotność – być może kryje się ona w samej postaci Julie, która na przekór temu, jak chciał widzieć ją autor (jako „półkobietę” nieudolnie próbującą dorównać mężczyźnie), dalece wymyka się takiej interpretacji. Julie w inscenizacji Skuratowicz nie jest kobietą, która próbuje targnąć się na swoje życie, ponieważ popełniła mezalians. To jednostka, która w otaczającej ją rzeczywistości nie widzi szans na przetrwanie. Irmina Liszkowska przekonująco oddaje stan psychicznego kryzysu swojej bohaterki, mającego źródła w znacznie głębszych rejonach, niż wskazywałby na to sam tekst. Jego przyczyną nie jest z pewnością przygodny i nieudany związek z Jeanem. Monolog wypowiedziany w ogrodzie („Życie, ludzie – to wszystko jest jak jakiś męt, który unosi się na fali, potem pogrąża się i tonie”) wyraża nieokreślony ból Julie, jej depresyjne usposobienie i rozczerwanie z hierarchizowanym światem. Temat hierarchizacji i walki o władzę mocno wybrzmiewa w spektaklu, uwypuklając fakt, że potrzeba dominacji oraz konieczność bycia podległym to zjawiska dalece wykraczające poza dziewiętnastowieczne rozważania naturalistów. Ta walka obejmuje różne typy relacji: między kobietą a mężczyzną, między przedstawicielem wyższej i niższej warstwy spo-

łecznej, wreszcie między pracodawcą a pracownikiem.

Według pradawnych wierzeń skandynawskich Midsommar jest świętem, podczas którego uaktywniają się nadprzyrodzone moce natury. Strindberg kilkakrotnie przywołuje w swym dramacie motyw bzu, pojawiający się w dwóch znaczeniach. W pierwszym chodzi o intensywny, upajający zapach jego kwiatów, który podsyca pragnienia bohaterów. W drugim mowa o trującej mocy czarnego bzu (opowieść Jeana nawiązująca do ludowego przesądu). Ten symboliczny wymiar krzewu w pomysłowy sposób wykorzystany zostaje w scenografii Aleksandry Redy, która czyni z niego nadrzędny wizualny znak spektaklu. Fiole-

towe kwiaty bzu od początku wdzierają się do kuchennego wnętrza – widać je za szklanymi drzwiami oddzielającymi kuchnię od ogrodu, następnie pojawiają się na stole, a w końcowych scenach (po upojnej nocy Julie i Jeana) wydobywają się z kuchennych mebli, wręcz rozsadzają szary kredens. Znaczenia tej kwiatowej ekspansji nie należy wiązać jednak z romantycznym przesłaniem – kwiaty bzu, jako zawłaszczające przestrzeń elementy natury, wieszczą raczej rozpad pozornie uporządkowanej i niezachwianej konstrukcji pałacu hrabiego i panujących w niej stosunków. Swym zabiegiem scenografka równocześnie odrealnia duszną przestrzeń dramatu Strindberga, dodaje jej baśniowego, tajemniczego kolorytu, co w efekcie pozwala przyjąć nieco inną perspektywę interpretacyjną. Wizualny gest podważa projektowane wcześniej próby psychologicznego wyjaśniania motywacji bohaterów i zachęca do zwrócenia się ku temu, co w ich zachowaniach irracjonalne, niedopowiedziane, nieuzasadnione. Odrzucenie tezy o determinizmie środowiskowym, społecznym czy biologicznym – nawet jeśli w spektaklu Skuratowicz zasugerowane jedynie poprzez elementy scenograficzne – wydaje się ciekawą, alternatywną próbą spojrzenia na nieco anachroniczny tekst Strindberga. ■