

Pęknięty portret

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Szczawińska komponuje kobiecą wersję Bildungsroman, dodając do gatunkowych schematów powieści formacyjnej katalog problemów z kręgu zainteresowań feminizmu: seksualność kobiet, niechciane macierzyństwo, kulturowe stereotypy płci.

■ *Genialna przyjaciółka* Weroniki Szczawińskiej ma w sobie coś z gombrowiczowskiego ducha. Jej adaptacja tetralogii neapolitańskiej – bestsellerowego cyklu powieściowego autorki ukrywającej się pod pseudonimem Elena Ferrante – jest rozprawą o tym, jak w toku wielostronnych negocjacji między kulturą i cielesnością uciera się ludzka podmiotowość; jak pod presją rozmaitych masek i form tworzy się społeczna persona.

Pierwszym wyznacznikiem tożsamości, który wybrzmiewa mocno w spektaklu, jest status społeczny. Obie bohaterki powieści Ferrante – Elena i Lili – pochodzą z neapolitańskiego przedmieścia, jednej z tych „gorszych” dzielnic, którymi rządzą tradycyjna religijność, przemoc i mafijne układy. Dziewczęta są ambitne i spragnione wiedzy, ale tylko jednej z nich, Elenie, udaje się wyrwać z zapyziałych opłotków, ukończyć studia, dzięki małżeństwu z profesorem uniwersytetu uzyskać wstęp do świata elit i zrobić karierę pisarską. Lili wychodzi wcześniej za mąż, a potem buntuje się przeciwko rodzinnej stabilizacji, opuszcza dom i podejmuje pracę w fabryce. Obie są w jakiś sposób przegrane. Lili, która odważyła się rzucić ciężące jej więzy rodzinne, niewiele w życiu osiągnęła. Elena pokonała długą drogę, pnąc się w górę drabiny społecznej, ale za sukces musiała zapłacić uległością wobec oczekiwań środowiska.

Szczawińska koncentruje swoją uwagę właśnie na tej postaci, widząc w jej losach modelowy schemat kobiecego awansu. Lili jest kimś na kształt *alter ego* pisarki, jej drugą, niespełnioną połówką, i zarazem wyrzutem sumienia. Elena nosi w sobie jej dzikość i pragnienie buntu, lecz musi stłumić ten głos. W biografii, jaką sobie zbudowała, nie będzie dla niego miejsca. Dwoistość tej postaci podkreśla fakt powierzenia obu ról jednej aktorce, Annie

Kiecy oraz kompozycja narracyjna spektaklu, w której losy obu dziewcząt przenikają się tak, jakby stanowiły warianty jednej historii.

Szczawińska podejmuje grę, jaka toczy się w powieści pomiędzy fikcją a sugestią autobiografizmu. Efektownie miksuje perspektywy narracyjne, układając rozmaite skrawki fabuły w barwny patchwork. Obrazki obyczajowe graniczą w nim z dziennikiem intymnym, fragmenty powieści niepostrzeżenie stają się cytatami, z których komponuje się tematyczne konstelacje. Jesteśmy w środku powieści, która się równocześnie pisze, czyta i interpretuje.

Ogólne zarysy fabuły i relacje między postaciami zostają przedstawione widzom na samym początku w taki sposób, w jaki streszcza się seriale. Wprowadzona w ekspresowym tempie w powieściowy świat publiczność będzie mogła się skoncentrować na kolejnych fazach dojrzewania bohaterki. Chór postaci inicjuje tę opowieść natrętną mantrą: „Czy wiecie, co to jest plebs?”. Plebs to „nic, które chce stać się kimś”, społeczne piętno, którego nie da się zmyć ani bogactwem, ani wykształceniem. Elena zdobędzie zewnętrzne znamiona wyższego statusu, ale pozostanie „inteligentką bez tradycji”, kimś, za kim mentalny zaduch neapolitańskich slumsów wlecze się przez całe życie. Dzieje się tak pomimo perfekcyjnej metamorfozy ambitnej dziewczyny z nizin w kobietę z towarzystwa.

Scena staje się wehikułem tożsamościowego performansu, który daje nam wgląd w reguły tej przemiany. Debiutujący w teatrze Karol Radziszewski, artysta sztuk wizualnych, zbudował na niej coś w rodzaju świątyni designu, inspirowanej pracami włoskiej grupy projektowej Memphis. Wzdłuż ścian ustawił grupki mebli o żywych kolorach i wyrazistej geometrii,

na których usadzono publiczność. W prostokątnej przestrzeni, przypominającej galerijny pasaż bądź elegancką promenadę, ustawił – niczym ołtarzyki próżności – regały, pełne przedmiotów dziwnych, pięknych i zbędnych. Ten fantazmat eleganckiego świata, do którego aspiruje bohaterka, jest jednak nieco dwuznaczny, bo designerskie meble, na których usadzono widzów, są niezbyt wygodne, a klimat luzu i elegancji szybko okrywa ironiczny podtekst. Dyskomfort niedopasowania do formy odczuwa przede wszystkim Elena.

Anna Kieca rozgrywa cały proces „obróbki” swej bohaterki precyzyjnie, odnotowując dokonane podczas tej przemiany szczytyny i pęknięcia. Zmienia skórę jak kostiumy, dobierane ze stojącego na scenie wieszaka, lecz suknie i buty, wyczarowane przez projektantów marki Versace, są niewygodne. Elena – zrazu niepewna swego ciała – musi się dopiero nauczyć wyglądać w nich dobrze. Elementem dopasowania do nowej sfery jest też światopogląd. Bohaterka, która doświadczyła studenckiej fascynacji komunizmem, stając przed rodziną przyszłego męża, zdaje dość groteskowy egzamin z lewicowości, modnej na inteligenckich salonach. Ta lewicowość, rzecz jasna, niewiele ma wspólnego ze świadomością klasową Eleny – jest środowiskowym kodem, retoryczną papką, przeżywaną z nabożeństwem, lecz z gruntu jałową. Dziewczyna klepie te komunały jak wyuczoną lekcję, by pokazać, że intelektualnym sznytem dorównuje towarzystwu, choć widzi jego hipokryzję i miałość. Ostatecznie, mimo oporów wobec małżeństwa, niedoszła rewolucjonistka dostaje się w tryby mieszczańskiego życia – rodzi dzieci, znosi mężowskie fochy, kontempluje nudę małżeńskiej sypialni.

Genialna przyjaciółka
Eleny Ferrante

tłumaczenie
Alina Pawłowska-
Zampino,
Lucyna
Rodziewicz-Doktor
adaptacja
Weronika Szczawińska,
Piotr Wawer jr
reżyseria
Weronika Szczawińska
dramaturgia
Piotr Wawer jr
scenografia, kostiumy
Karol Radziszewski
światło
Jan Sławkowski
muzyka
Krzysztof Kaliski

prapremiera polska
17 lutego 2018

Paulina Wosik,
Jerzy Senator



fot. Bartek Warzecha

Szczawińska komponuje kobiecą wersję Bildungsroman, dodając do gatunkowych schematów powieści formacyjnej katalog problemów z kręgu zainteresowań feminizmu: seksualność kobiet, niechciane macierzyństwo, kulturowe stereotypy płci. Mamy więc okazję poznać tajemnice erotycznej biografii bohaterki. Słuchamy rozbrajająco szczerego wspomnienia seksualnej inicjacji, poznajemy intymne szczegóły nocy poślubnej Lili, zwieńczonej gwałtem, oraz rutynę pożycia małżeńskiego Eleny. Język opisu tych doświadczeń zadaje kłam wyobrażeniom o kobiecej wrażliwości, ukształtowanym przez tradycję literacką. W sprawach intymnych proza Ferrante jest rzeczowa, pozbawiona kliki i sentymentalizmu, a przy tym tnie jak skalpel hipokryzję męskiej próżności. Co mocniejsze próbki dyskursu miłosnego autorki tetralogii zostają zresztą podane widzom do głośnego odczytania. Szczawińska pragnie obnażyć fałsz utrwalonej przez kulturowy porządek idealistycznej mitologii ciała, która zresztą doprowadza obie bohaterki do erotycznego fiaska. Ich kronika intymna zamienia się w katalog katastrof różnego kalibru, zaś przed oczyma widzów przesuwają się poczet kochanków z różnych sfer społecznych, usiłujących sprostać uświęconym wzorcom męskości. Groteskowość tych wysiłków przedstawia najcelniej filigranowa Paulina Wosik, jako Stefano, mąż Lili, puentując potężne, falliczne swego bohatera zwisającym aż do ziemi i celebrowanym z niemal religijną czcią złościstym, szmacianym penisem.

Szczawińska i jej dramaturg, Piotr Wawer jr, kluczą po fabule powieściowej ruchem konika szachowego, kompresując czasem po kilka wątków naraz. Powstają z tego dowcipne zbitki postaci i sytuacji. Na tej samej kana-

pie niemal równocześnie wąż się rozterki narzeczęskie Eleny i wybucha karczemna awantura w rodzinnym domu Lili. Dzieje kobiecych upokorzeń znajdują skondensowany wyraz w wygłaszanej na cztery strony świata scenie o policzkach, jakie w różnych okolicznościach życiowych wymierzono bohaterkom. Czasem wymownym skrótem okazuje się gest, zapętłona fraza bądź piosenka. W ten właśnie sposób, za pomocą dziecięcej rymowanki o robieniu kupy, wyśpiewanej przez chór, przedstawiono udręki macierzyństwa. Muzyki w spektaklu jest zresztą więcej – odpowiedzialny za oprawę dźwiękową spektaklu Krzysztof Kaliski zmiksował rozmaite odcienie włoskich rytmów i brzmień – począwszy od piosenki neapolitańskiej, po dyskotekowe *neomelodico*.

Rozpędzona, mieniąca się różnymi kolorami opowieść mogłaby się łatwo wykołcić, gdyby nie umiejętności aktorów, grających niekiedy po kilka ról naraz. Anna Błaut w mgnieniu oka z dystygnowanej damy zamienia się w krzykliwą heterę, matkę bohaterki. Jerzy Senator balansuje między rolami teścia Eleny i jej płaczliwego, nieco wyliniałego małżonka, operując całą gamą subtelnych półtonów. Drobno posiekany tekst nie daje mu możliwości rozwinięcia żadnej z postaci, ale w namaszczeniu, z jakim kroczy, w natręctwie powracających fraz, celebrowanych intonacjach i mimowolnych gestach autoadoracji przeglądają się wszystkie odcienie nudy życia rodzinnego Eleny. Znaczną część show zagarnia w mnogości swoich ról Ewelina Paszke-Lowitzsch, płynąca przez narracyjny gąszcz tej scenicznej fantazji z wdziękiem i swobodą operowej primadonny. Jej melodyjne, perfekcyjnie wymodelowane frazy unoszą się nad historią dziewcząt z neapolitańskich slumsów jak pieśń samouwieblającej się „wyższości”, której ostatecznym potwierdzeniem jest nieredukowalna „gor-

zość” plebsu. Jak u Gombrowicza, „wyższość” i „niższość” żywią się sobą nawzajem, trwając w nierozzerwalnym uścisku.

Upośledzenie klasowe w spektaklu Szczawińskiej jest też parabolą sytuacji kobiet, w których kondycję społeczną – mimo otwartych dróg do awansu – na trwałe wpisana jest „niższość”. Ferrante wskazuje, że problemów kobiet nie załatwiły ani rewolucja komunistyczna, ani seksualna, zaś one same na drodze do emancypacji kontentują się półśrodkami. Pisarce Elenie robi rachunek sumienia jej wyparta połówka, Lili. W finale spektaklu Anna Kieca dosłownie rozdwa swoją postać, odgrywając spotkanie dwóch bohaterek po latach. Elena widzi w Lili to wszystko, co lekkomyślnie w sobie odrzuciła. Lili z kolei zarzuca przyjaciółce konformizm, którego owocem jest jej literacki sukces – nie do końca szczery, przemilczający jakąś część doświadczenia autorki. Rozmowa Eleny z samą sobą kończy się trząśnięciem drzwiami. Czegoś nie dało się skleić, kobieca podmiotowość wciąż pozostaje rozdarta.

Szczawińska wykracza poza horyzont standardowych diagnoz feministycznych. Pytając o to, w jaki sposób stajemy się tym, czym jesteśmy, wskazuje, w jakim stopniu formuje nas sieć zależności społecznych. Być może nieodłącznym elementem socjalizacji jest doświadczenie utraty jakiejś części siebie, może dojrzewanie to transakcja „coś za coś”?

Ta konstatacja różni Bildungsroman Szczawińskiej od jej prawzorca, jakim są *Lata nauki i wędrówki Wilhelma Meistra*. Goethe widział dojrzewanie jako drogę do osobniczej pełni i harmonii ze światem. Reżyserka odpowiada, że usiłując dostroić się do społecznie usankcjonowanych wzorców, jesteśmy skazani na niekompletność i wieczne nienasycenie. Żyjąc, tracimy siebie. ■