

Naturalistki

AUTOR: STANISŁAW GODLEWSKI

Patrząc na obie realizacje, można uznać, że „naturalizm” to projekt nadal w pełni niezrealizowany, a powrót do niego może być dzisiaj bardzo pożyteczny i inspirujący.

■ Pod koniec słynnej *Przedmowy do Panny Julii* Strindberg tworzy wizję teatru przyszłości – teatru bez suflera, z naturalnym aktorstwem, gdzie przedstawienia grane są na małym scenie dla małej widowni. „W oczekiwaniu na taki teatr musimy chyba pisać sztuki do szuflady i przygotowywać repertuar przyszłości. Zrobiłem taką próbę! Jeśli mi się nie uda, dość będzie czasu, by ją ponowić!” (A. Strindberg, *Przedmowa do „Panny Julii”*, tłum. Z. Łanowski, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, wybór i tłum. Z. Łanowski, wstęp L. Sokół, Kraków 1997, s. 110).

Z perspektywy czasu widać, jak wiele z pomysłów Strindberga udało się zrealizować –

problem tkwi raczej w tym, że owe „sztuki pisane do szuflady” już trochę się zestarzały, choć nadal święcą triumfy na scenach świata, od Londynu po Gniezno. To właściwie paradoks, że dramat naturalistyczny, który w założeniach miał ukazywać współczesne problemy społeczne danej epoki, zagłębiać się w psychikę i determinanty człowieka przełomu XIX i XX wieku, dzisiaj jest traktowany jako repertuar klasyczny i uniwersalny. Czy w tych dramatach jest jeszcze coś drażniącego? Czy w jakikolwiek sposób przystają do dzisiejszych problemów? Czy mimo że te teksty są nieustannie wystawiane, nadal można je uznać za aktualne?

W lutym w Teatrze im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie premierę miała *Panna Julie* Strindberga w reżyserii Filipa Gieldona, zaś w marcu w ramach transmisji National Theatre Live można było zobaczyć *Hedgę Gabler* Ibse na w reżyserii Ivo van Hove’a (kolejne pokazy w wybranych miastach jeszcze w kwietniu, czerwcu i lipcu). Warto porównać obie te inscenizacje, które łączy choćby to, że powstały na podstawie dramatów naturalistycznych, obie podejmują temat płciowości, seksualności i społecznego awansu. Podobne pod niektórymi względami są także tytułowe bohaterki – momentami irytujące, czasem zbyt wyzwolone, czasem zbyt zachowawcze, wal-

TEATR IM. ALEKSANDRA
FREDRY
W GNIEZNIE

Panna Julie
Augusta Strindberga

tłumaczenie
Mariusz Kalinowski
reżyseria
Filip Gieldon
opracowanie
dramaturgiczne
Karolina Kaprańska
scenografia
Anna Tomczyńska
światło
Michał Głuszczka

premiera
10 lutego 2017

Od lewej:
Michalina Rodak
[Krystyna],
Paweł Dobek
[Jean],
Matylda Paszczenko
[Julie]



foto: Dawid Stube



Matylda Paszczenko [Julie], Paweł Dobek [Jean]

czące o niezależność, choć zależne od mężczyzn. Finał ich losów jest także podobny: samobójstwo.

Próba porównania obu tych spektakli byłaby głupstwem, gdyby nie świadomość podstawowych różnic dzielących jedno i drugie dzieło. Z jednej strony bogaty teatr w Londynie, z gigantycznym budżetem na scenografię, z drugiej Gnieźno z efektowną, choć o wiele skromniejszą inscenizacją i o wiele gorszą reżyserią.

Reżyseria, a właściwie jej brak, to największy problem gnieźnieńskiego spektaklu. Filip Geldon na *Pannę Julie* po prostu nie miał pomysłu. *Pannę Julie*, nie *Pannę Julie*, bowiem reżyser wybrał nowy przekład Mariusza Kalinowskiego (choć właściwie nie taki nowy, bo według bazy e-teatru ten przekład jest już na scenach polskich co najmniej od 2002 roku). Wersja Kalinowskiego od popularnego przekładu Zygmunta Łanowskiego różni się przede wszystkim tym, że wiernie tłumaczy imiona postaci. Zatem nie tylko Jean, ale i Julie (czyt. Żu-li), bowiem tak właśnie brzmi imię głównej bohaterki w oryginale. I, jak wskazuje Kalinowski, nieprzypadkowo Strindberg wybrał francuską wersję tego imienia: „[...] imię

Julie jest w tym dramacie formalno-estetyczną koniecznością, ponieważ samo jest ściśle związane z imieniem Jean: Julie jest tu następstwem, echem Jeana – i odwrotnie, i dopełniają się nawzajem – kryje się w tym związek ich tragedii: bohaterowie są na siebie od początku – performatywnie – skazani” (M. Kalinowski, „Panna Żu-li”. O pożytkach z wierności, cyt. za: program do spektaklu *Panna Julie* w reż. Piotra Łazarkiewicza w Teatrze Miejskim im. Witolda Gombrowicza w Gdyni, Gdynia 2005). Tłumacz zwraca także uwagę, że imiona wzmacniają tożsamość bohaterów – Jean i Julie są wyobcowani ze szwedzkiego społeczeństwa, on aspiruje do klasy wyższej, ona jest jej przedstawicielką.

Cóż z tego, skoro w Gnieźnie, mimo nowego przekładu, i tak mówią swojsko „Julia”? No, dobrze, może zresztą te imiona nie są najważniejsze. Istotniejsze wydaje się to, że przekład Kalinowskiego z całą ostrością wydobywa przede wszystkim podziały społeczne i klasowe między parą głównych bohaterów. Niektóre zwroty są bardziej precyzyjne i bardziej rezonują z aktualną polską rzeczywistością i tradycją kulturową – na przykład zamiast „prostaka” jest „cham”. O wiele jaśniej jest

też przedstawiona kwestia zależności ekonomicznych i związanych z nimi sformułowań: Jean już nie prosi Julie, by była jedynie jego „wspólnikiem”, lecz przede wszystkim „inwestorem”. To właśnie walka klas wybrzmiewa najmocniej w przedstawieniu Geldona, głównie dzięki scenografii i świetnej roli Pawła Dobka (Jean).

Anna Tomczyńska zaprojektowała współczesną kuchnię, z błyszczącymi czarnymi szafkami i takimiż ścianami. Jednak o żadnym realizmie nie ma mowy – wzdłuż ścian przyczepione są w jednym paśmie różne noże, szpilki, siekiery. W centrum stoi duży drewniany stół, nad którego blatem zawieszona jest kamera, transmitująca obraz „z góry” na ekran wiszący nad sceną. Głównym elementem scenicznej przestrzeni, który łamie wszelką iluzję, jest woda, która wypełnia całą podłogę kuchni. Trudno właściwie wytłumaczyć cel tego, niezwykle zresztą efektownego, zabiegu, poza tym, że oczywiście w miarę rozwoju akcji i dynamiki relacji między dwójką agresywnych kochanków, ich stroje są coraz bardziej mokre. O wiele bardziej interesujące są noże kuchenne wiszące na ścianie, niemal jak trofea myśliwskie. Tylko że zamiast wie-

sząć na ścianach ofiary, wiesz się narzędzie zbrodni. Bo właśnie stąd Jean weźmie nóż, by ściąć głowę czyżkowi Julie, a potem wręczy jej podobne narzędzie w finale sztuki, by dopełniła samobójstwo. Gdy Julie (grająca gościnnie Matylda Paszczenko) zejdzie ze sceny, do taktów allegretto z VII symfonii Beethovena, światło powoli gaśnie – oświetlony zostaje jedynie pas noży wiszących na ścianie, niczym zapowiedź krwawej rewolucji.

Energię rewolucjonisty ma w sobie Paweł Dobek, któremu udaje się pokazać wiele aspektów postaci Jeana. Jest jednocześnie małym chłopcem (widoczna jest różnica wieku między Jeanem a Julie), patriarchalnym mężczyzną, niespełnionym arystokratą i wiecznie aspirującym przedstawicielem klasy niższej.

Przekład Kalinowskiego z całą ostrością wydobywa podziały społeczne i klasowe między parą głównych bohaterów. O wiele jaśniej jest też przedstawiona kwestia zależności ekonomicznych: Jean już nie prosi Julie, by była jedynie jego „wspólnikiem”, lecz przede wszystkim „inwestorem”.

To właśnie w momentach, w których Jean opowiada o podległości lub snuje plany na przyszłość, o zbijaniu fortuny, Dobek jest najlepszy. Dialog, w którym Jean tłumaczy, że ma spory kapitał kulturowy – zna języki, ma fachową wiedzę i doświadczenie, zaś Julie kontruje, że za to nie kupi nawet biletu na pociąg, brzmi dziś (gdy wielu prekariuszy znajduje się w podobnej sytuacji) szczególnie mocno.

Jednak nawet ta ekonomiczna interpretacja dzieła Strindberga w wersji Gieldona jest niekonsekwentna, ponieważ reżyser, choć osadził bohaterów w realiach współczesnych, ubrał we współczesne kostiumy – często bardzo ciekawe (zwłaszcza wyraziste, wyzywające garnitury Krystyny), czasem kuriozalne (buty ojca Julie, które ma czyścić Jean, to tandetne złote trzewiki) – umieścił w nowoczesnej, lecz metaforycznej scenografii, to w żaden sposób nie zaadaptował tekstu. Przecież od czasów Strindberga wiele się zmieniło i mimo nadal obecnych ogromnych nierówności społecznych współczesny Jean miałby kilka możliwych, alternatywnych ścieżek kariery, a nie tylko trzymanie się jednej posady lokaja i odczuwanie egzystencjalnych dreszczy na dźwięk dzwonka wołającego służbę. Kompletnie niewiary-

godna jest także postać Krystyny – choć Michalina Rodak dwoi się i troi, dodaje tej postaci dużo drapieżnego seksapilu i humoru (improvizowana scena pijaństwa na początku drugiej części, po wyjściu chóru – tutaj młodzieżowego, tańczącego do popularnego przeboju Natalii Nykiel), to jednak w ostateczności ta młoda dziewczyna, odważnie flirtująca z Jeanem, na wysokich szpilkach, z głębokim dekoltem, głosi pochwałę tradycyjnych stosunków społecznych opartych na moralności chrześcijańskiej, po czym idzie do kościoła.

Warto jeszcze wspomnieć o Matyldzie Paszczenko, której szczęśliwie udaje się uniknąć nadekspresji i hysterii. Jej Julie jest przede wszystkim arystokratką i początkowo pewną siebie kobietą, która stopniowo popada

w szaleństwo. Niestety, finał w tym wykonaniu nie wypada zbyt przekonująco – nie ma w tym zresztą winy aktorki, bo trudno dziś poważnie patrzeć na tę rolę, która jest ulepiona z fantazji mizogina. „Półkobieta nienawidząca mężczyzn” musi przegrać w pojedynku z mężczyzną, który jest „seksualnie arystokratą, dzięki swojej męskiej sile, lepiej rozwiniętym zmysłom i zdolności do inicjatywy” (A. Strindberg, *Przedmowa...*, dz. cyt., s 103) – naprawdę trudno się to dziś ogląda, zaś Gieldon nad kwestiami genderowymi w ogóle się nie zastanawia, nie opatrzuje tego żadnym komentarzem, nie pozwala także wydobyć jakiegokolwiek emancypującego potencjału z Julie.

Inaczej ma się sprawa z *Hedda Gabler* Ivo van Hove’a. Reżyser wystawił dramat Ibsena już trzeci raz (pierwsza realizacja w Nowym Jorku z Elżbietą Czyżewską w roli służącej, druga w Amsterdamie), tym razem w adaptacji Patricka Marbera (która polegała głównie na kosmetycznych skrótach). Uwięziona w wielkiej, żelbetonowej przestrzeni nowego domu (scenografia Jana Versweyvela) Hedda (oszałamiająca Ruth Wilson) próbuje za wszelką cenę zawalczyć o swoją podmiotowość, jed-

nak wybiera drogę destrukcji – na początku męża i dawnego ukochanego, potem samej siebie. Samobójstwo bohaterki nie jest tu jednak ostatnim wyrazem suwerennej woli, lecz raczej koniecznością – ostatnie pół godziny spektaklu, w którym Hedda jest osaczana przez Bracka (Rafe Spall), boleśnie uświadamia, widzom i bohaterce, że o żadnych negocjacjach nie może być mowy, bohaterka zostanie na zawsze zależna od kaprysów mężczyzny. Sceniczne samobójstwo Heddy jest zresztą dokładnym zaprzeczeniem tego, o czym wcześniej marzyła, projektując sobie śmierć Lövborga (Chukwudi Iwuji) – liście winorośli we włosach, strzał w skroń. Hedda umiera w konwulsjach, jak ryba wyjęta z wody, w poplamionej sukience, zupełnie zmiażdżona przez... no właśnie, przez kogo? Mężczyzn, którzy zabierają jej przestrzeń do życia? System społeczny, który nie pozwala jej na porzucenie męża? Choć to właściwie nie jest niemożliwe, skoro zrobiła to pani Elvsted (Sinéad Matthews)? Hedda jest raczej ofiarą samej siebie – i van Hove razem z Ruth Wilson doskonale to wiedzą, w związku z tym „czyszczą” dramat Ibsena ze wszelkich możliwych kontekstów i zewnętrznych determinizmów, które mogłyby wpływać na działania Heddy. To raczej psychologiczne studium jednostki, bez jakichkolwiek ambicji do opowiadania o tym, co aktualne.

I oczywiście, mimo wielu sentymentalnych i efekciarskich zabiegów – to działa. Van Hove jest w tym mistrzowski – jego reżyseria wydaje się niemal przezroczysta, wszystkie działania postaci i efekty sceniczne wzmacniają się, dramaturgia scen buduje odpowiednie napięcie, by wszystko skumulowało się w efektownym finale. To sztuka nawet nie dobrze, ale świetnie skrojona.

Naturalizm nadal zawiera sporo interesujących i aktualnych problemów, trzeba je jedynie odpowiednio na scenie przedstawić. Można, jak van Hove, osiągnąć mistrzostwo w zgłębianiu psychologii, ignorując pozostałe elementy tożsamości bohaterów, można także próbować wydobyć z tych dramatów właśnie to, co społeczne, publiczne i polityczne, tak jak, w sposób niezbyt udany, próbował zrobić to Gieldon. Patrząc na obie realizacje, można uznać, że „naturalizm” (celowo nie definiuję tego pojęcia) to projekt nadal w pełni niezrealizowany, a powrót do niego może być dzisiaj bardzo pożyteczny i inspirujący. Bo chyba znów dzisiaj jest tak, jak pisze Strindberg – że „młode wino rozsadza stare butelki”. ■