

Stary Teatr w Krakowie
Johann Wolfgang Goethe

faust. część I

przekład: Jacek St. Buras
reżyseria: Jerzy Jarocki
scenografia: Jerzy Juk-Kowarski
muzyka: Stanisław Radwan
choreografia: Ewa Wycichowska
współpraca reżyserska: Andreas Wirth
premiera: 29 czerwca 1997

das ewig weibliche

Murapi o „Fauscie”

1

Faust w Starym Teatrze stał się wydarzeniem szeroko komentowanym na długo przed premierą. Oto mistrz sceny posiadający kapitał czterdziestoletnich doświadczeń reżyserskich inscenizuje dzieło fundamentalne dla europejskiej kultury, a bardzo słabo przyswojone polskiej tradycji teatralnej. Dokonuje tego na deskach pierwszej polskiej sceny, z gwiazdorską obsadą, posługując się nowo powstałym tłumaczeniem dramatu, rzekomo nieprzekładalnego na język polski. Pułap oczekiwań i stopień zaciekawienia rywalizował ze sceptycyzmem wobec przedsięwzięcia. Czy jest w ogóle możliwa udana inscenizacja dramatu tak obcego polskiej kulturze i mentalności? Czy można we współczesnym teatrze przekonująco pokazać „Prolog w niebie” albo „Noc Walpurgi”? Atmosferę podgrzewały wieści o imponujących rozwiązaniach technicznych i widowiskowych atrakcjach. Przeciągający się okres prób (premiera, zaplanowana na kwiecień, odbyła się w początkach lipca) rzucił cień znużenia na premierowe spektakle, którym nie przysłużył się również trwający wiosną konflikt wewnątrz teatru, skrupulatnie relacjonowany przez prasę. Konflikt, który na scenie, jak w lustrzanym odbiciu, ujawnił koniec legendarnej zespołowości Starego Teatru.

We wrześniu, gdy ucihła okolo-premierowa wrzawa, ujrzeliśmy spektakl odmłodzony, skrócony (skrótom uległa „Noc Walpurgi”, a także scena „Przed bramą”), a przez to bardziej lotny. Można było z większym dystansem przyrzeć się gotowemu dziełu. *Faust* Jarockiego obraca się w zbyt rozległej przestrzeni intelektualnej i duchowej, by podawał się klasyfikacjom typu „porażka” bądź „sukces”. Otrzymaliśmy spektakl złożony, prowokujący namysł i dyskusję, a zarazem artystycznie niejednorodny. Obok scen wybitnych, najlepszej próby, były również chybione, trafiające w próżnię mimo widocznego wielkiego wysiłku włożonego w ich przygotowanie. Przedstawienie rozpadało się na osobne fragmenty, jakby zabrakło w nim spoiwa. Trudną do pokonania barierą jest zawrotna pojemność dramatu, mieszczącego najodleglejsze koncepty i idee, złożonego z fragmentów o odmiennych gatunkowo korzeniach. Lecz powody, dla których nie obcujemy dziś ze scenicznym arcydziełem i nie umiemy ani teatralnie wykoncypować, ani – na dobrą sprawę – przyjąć wizji, jaką w swym utworze zapisał Goethe, są bardziej fundamentalnej natury. (Znamiennie zresztą, że polscy reżyserzy zainteresowani mitem faustycznym sięgali po utwór Marlowe’a).

2

W dziele swego życia Goethe, zanim jeszcze każe wkroczyć na scenę głównemu bohaterowi, ukazuje pełen harmonii porządek wszechświata: Pan wśród zastępów podejmuje z diabłem zakład o duszę Fausta, wzorowany na bi-

blijnej historii Hioba. Zdziwiające losy Fausta tam mają swoje źródło i dlatego są ukazane na tle uniwersum, co do którego nie ma wątpliwości, iż jest arcydziełem stworzenia. Co uczyni Faust, będzie argumentem na rzecz zasadniczo dobrej lub złej natury ludzkiej. Bohater jest więc pionkiem na wielkiej szachownicy, gdzie Bóg i szatan grają o człowieka, choć wynik gry jest z góry przesądzony.

Problem w tym, że „Prolog w niebie” jest dla nas dzisiaj jedynie literacką figurą, stanowiącą – w opinii niejednego czytelnika nie nazbyt potrzebną – ramę opowieści. Stąpamy po ziemi, ale nad nami nie ma nieba, tylko wypuszczone przez człowieka satelity i rój coraz lepiej zbadanych gwiazd. Do Księżyca całkiem nam już niedaleko. Pod stopami już nie piekło, tylko skamieliny świadczące o ewolucji i geologiczne warstwy. Upłynęło dwieście lat i totalnemu przenicowaniu uległy wyobrażenia czasu i przestrzeni. Nie żyjemy już w przestrzeni nacechowanej religijnie, to znaczy odzwierciedlającej pewien wyższy, ustanowiony porządek i nawet żywe jeszcze wiary traktują te sprawy umownie, symbolicznie. Z trudem odnajdujemy i pielęgnujemy resztki sacrum, pozostawione nam przez dawne pokolenia, a jedynym dostępnym nam fatum stał się przypadek. Nie idzie tu o lamente i żale nad rzekomo utraconym wraz z kryzysem wiary szczęściem ludzkości (żale wysnuwane często z zupełnie fałszywych wyobrażeń), lecz jedynie konstatację, że dogłębne przyjęcie wizji sprzed lat może być nieomal niewykonalne. By przejąć się w pełni dziejami Fausta i tragedią Małgorzaty, trzeba by również traktować serio – jako część własnej wiary – kategorie zbawienia i potępienia, w przeciwnym razie losy bohaterów staną się kolejnym literackim symbolem.

Nie jest to jedyny kłopot z dzisiejszą recepcją *Fausta*. Już dość dawno – chyba od romantyków – w rozumieniu faustycznego mitu dokonano znamiennej przesunięcia: postać Fausta została wyodrębniona z boskiego planu gry i zaczęła funkcjonować samodzielnie, podlegając całkowitej indywidualizacji. Mit Fausta kojarzy się z niepokonanym dążeniem człowieka do granic poznania, granic bytu; z kreatywną mocą zdolną pokonać wszelkie bariery. A wreszcie, z przekraczaniem tam wyznaczonych ludziom. Źródłem losów Fausta staje się on sam: jego poznawcze pasje, namiętności, ambicje władzy nad światem. A jego historia staje się apoteozą buntu, wezwaniem do odrzucenia wszystkiego, co krępuje ludzką wolę. Moralne nauki zawarte w dramacie jakby przygasły, straciły swoją moc.

Gdy dzisiaj podmiot uległ już zupełnej absolutyzacji i nie istnieje nic ponad wiązki subiektywnych refleksów (dość wspomnieć wszelkie „monologi wewnętrzne”, „strumienie świadomości”, jakimi naszpikowana jest literatura), a tak zwana obiektywna rzeczywistość znajduje się w głębokiej defensywie – postrzegamy Fausta jako człowieka o osobo-

Beata Gucwałska

faust

wości tak potężnej, że w jej granicach mieści się cały świat. A tym, co naprawdę fascynuje, jest pojemność i intelektualna śmiałość owej osobowości. Wszystkie sceny, które wpisują Fausta w uniwersalną hierarchię bytów lub pokazują go na tle rzeczywistości ludzkiej – jak „Prolog w niebie”, „Przed bramą”, „Noc Walpurgi” czy „Piwnica u Auerbacha” – stają się zbędne, usprawiedliwione jedynie literacką konwencją swojego czasu. W spektaklu Jarockiego w tych scenach Faust stoi z boku, obcy, wyizolowany, nie łączy się z tym, co się wokół dzieje.

3

Pęknięcia scenicznego dzieła Jarockiego są efektem sprzeczności tkwiących w samych założeniach spektaklu. Inscenizując dramatyczne teksty reżyser przyjmuje zawsze perspektywę jednostki, kreuje teatralny świat widziany oczyma bohatera. I dotychczas wybierał zazwyczaj dramaty, które przyjęcie takiego punktu widzenia uzasadniały. Z drugiej strony Jarocki znany jest ze swej wierności wobec tekstu, z uwagą wgłębia się w zapisaną w nim wizję i jeśli dokonuje adaptacyjnych zmian, czyni to w interesie dramatu, by lepiej wydobyć jego istotną treść.

Nad inscenizacją *Fausta* zawisł ciężar obowiązków, jakim miała sprostać: wobec publiczności, wobec dramatu Goethego, wobec przekładu... Wyczuwalne było dążenie do stworzenia jakiejś kanonicznej, współczesnej wersji scenicznej utworu. Reżyser, dokonując skrótów i adaptacyjnych zabiegów (genialnie na przykład połączył sceny „Miedzimurze”, „Noc” i „Katedra”) zachował w zasadniczych ryśach cały układ części I dramatu (w całości wypadł jedynie „Sen Nocy Walpurgi”), dodając, w formie finału, początek części II (Faust budzi się na łące, zaś Elfy sprowadzają nań zapomnienie przeszłych win i cierpień). Co zrobić ze wspomnianymi powyżej „trudnymi” scenami, skoro ani nie mamy teatralnej tradycji w ich przedstawianiu, ani – u publiczności – takiej skali wrażliwości, która umożliwiałaby ich oczywisty rezonans? Reżyser odwołuje się do rozmaitych teatralnych konwencji, dając obraz rodem a to z musicalu („Piwnica Auerbacha” niczym nowa *West Side Story*), a to moralitetu („Prolog w niebie”), a to opery („Noc Walpurgi”). Lecz w rezultacie wszystkie te sceny są jedynie teatrem, rozgrywanym przez Mefistofelesa ku ucieście Fausta, teatrem, który go nie bawi ani nie angażuje. „Prolog w niebie”: pięknie rozplanowana przestrzennie scena, z chórami aniołów rozmieszczonymi na różnych poziomach; archaniołowie śpiewem chwałą niepojęty porządek stworzenia, a olimpijski Pan z olimpijskim spokojem (przywodzącym wszakże na myśl raczej skrajne znużenie) rozprawia z Mefistofelesem o człowieku... Scena plastycznie bez zarzutu, lecz teatralnie martwa – nie na naszą wrażliwość te klasycystyczne obrazy boskiej harmonii. I, co ważniejsze, nie widać tu żadnego związku z następną odsłoną: Faustem w pracowni.

Goethe miał wątpliwości co do opublikowania pełnej wersji „Nocy Walpurgi”: wielkie kazanie szatańskie i obrazy seksualnego rozpasania wydawały się nie tylko bluźniercze, ale wręcz szkodliwe dla ówczesnej publiczności. A istotne treści sceny trudne do przyjęcia nawet dla ludzi pióra. Wprawdzie dla nas współczesnych waga bluźnierczej parodii Kazania na Górze nieco osłabła, scena zachowuje jednak grozę rozpętanych ciemnych mocy, siłę szalejących żywiołów natury. Na scenie Starego Teatru choreografia i operowe chóry odjęły „Nocy Walpurgi” jej moc i dramatyzm, w baletowo ustawionych płasach zniknął prawdziwy erotyzm, przysły gdzieś opary nęcącego zła. Nie dzi-

wiło zatem, że Faust pozostawał tak obojętny na uroki szatańskiego widowiska. Jarocki nie byłby jednak sobą, gdyby – przy całym pietyzmie dla zawilichy koncepcji Goethego – nie przyjął jednostkowej, indywidualnej optyki. Na plan pierwszy wydobywa więc wątek Fausta i Małgorzaty, z maestrią buduje ich wzajemną relację, obnaża wartość męskich ambicji i kobiecych uczuć, wartość ludzkich czynów i zaniechań. Sceny Fausta i Małgorzaty są przejmujące, tu Jarocki, tak zawsze bliski ludzkiemu wnętrzu, wsłuchany w puls myśli, okazuje się nieporównanym mistrzem. Paradoksalnie, inscenizacja utworu pełnego nadzmysłowych stworzeń wydaje się pozbawiona metafizycznego napięcia. To, co się przed naszymi oczyma rozgrywa, jest ludzkie, arcyłudzkie, i przez to może najgłębiej dramatyczne.

4

Jaki jest Faust anno 1997? Faust, trochę wzorem Hamleta, nosi zawsze współczesne rysy. Mógłby być naukowcem, który wysłał sondę na Marsa, a później dręczy go gorzkie poczucie, że zawrotne zdobycze nauki odebrały mu pełnię ludzkiego istnienia i jedynie oddaliły od tajemnicy wszechświata. Może, zamiast zwrócić się ku magii, zacząłby studiować mądrość Wschodu, odziewając się w sandały i koralki? Ale Jarocki nie stawia szczególnego akcentu na poznawcze ambicje bohatera. Faust Jerzego Radziwiłowicza jest przede wszystkim człowiekiem uczuciowo wypalonym, pustym. Rządzą nim gniew, bezsilna wściekłość, gorzkość. Jeszcze drży w nim pasja, ale to tylko świadomość bezpowrotnej utraty. Wszystko zostało mu odebrane: i to, czemu się poświęcił, i to, czego zaniechał. Faust nienawidzi resztek wzruszeń, jakie jeszcze się w nim tlą. Gdy waży w rękę flaszeczkę z trucizną, a od ostatecznego kroku wstrzymują go chóry oznajmiające zmartwychwstanie, chóry, których dźwięki budzą w nim odległe wspomnienia dzieciństwa, Faust wyrzuca z siebie z wściekłością: „Płacę, bom znowu życiu przywrócony!”. Płacz nie z rozczulenia, ale z bezsilnej złości, podszytej rozpaczą. Dawne emocje, wciąż – ku jego zdumieniu – żywe pozbawiają go siły, odbierają moc kierowania własnymi postępkami wedle woli i rozumu. Uczucia trzeba wyeliminować, bo są przeszkodą zarówno w docieraniu do granic poznania, jak i w pogoni za ziemską sławą. Faust jest mądrzejszy od wszystkich uczonych, nosi w sobie sumę wiedzy swojej epoki, ale prześcignął ich nie otrzymanym darmo talentem, lecz latami ciężkiej pracy, wymagającej wyrzeczeń. Bez uczuć, bez nowych podniet życie nie jest jednak zbyt wiele warte, kiedy więc w duszy pustka gra o lepsze z nieugaszoną tęsknotą, trzeba się udać na ich poszukiwanie, choćby z pomocą diabła.

Może najbardziej znamienitymi rysami tego Fausta są brak wiary w wartość czegokolwiek i całkowite wyizolowanie się od świata. Zwraca się ku magii dość desperacko i policzek otrzymany od Ducha Ziemi zbyt go nie zaskakuje. Cyrograf podpisuje trochę od niechcenia, jakby dawno tę chwilę przygotowywał w myślach, ale nie miał nadziei, że podpisanie dokumentu cokolwiek zmieni. Jest wyobcowany, niepodatny na impulsy zewnętrznego świata, zamknięty w swoich myślach i swojej pysze. Nie ulega nawet – już odmłodzony – erotycznym powabom młodej czarownicy w „Nocy Walpurgi”.

Faust nie umie kochać, choć to, co czuje do Małgorzaty, ewoluuje od podszytej pożądaniem niecierpliwości nowicjusza w miłosnej praktyce, do uświadomienia sobie, że poprzez Małgorzatę los pozwala mu przybliżyć się do nie-

pojętego. W olśniewającej scenie przy studni (w oryginale „Ogród”), lirycznej i dramatycznej zarazem, Faust po raz pierwszy porzuca własną formę i naprawdę słucha, pełen onieśmienia. I sofizmaty na temat wiary, którymi chce uspokoić ukochaną, wychodzą mu całkiem nieprzekonująco. Gdy w finale „Nocy Walpurgi” dowiaduje się o jej losie, reaguje historycznym atakiem, w którym jest tyleż zagłuszanych wyrzutów sumienia, co kabotynizmu. Dopiero w scenie więziennej pojmuje, że z próby człowieczeństwa wyszedł pokonany i nie ma już ucieczki przed ciężarem win.

5

W posłowie do świeżo wydanego przekładu Jacka Stanisława Burasa ksiądz Tischner pisze o *Fauście* filozofów i o dwóch perspektywach, w jakich można dzieło Goethego odczytywać. Można, jak Hegel, przyjąć perspektywę Fausta, który wprawdzie poniósł klęskę, bo niepotrzebnie wyrzekł się rozumu, ale jest reprezentantem podziwu godnej postawy. Albo, jak Kierkegaard, przyjąć perspektywę Małgorzaty, dla której nieistotne są wszelkie zawiłości rozumu, a tylko jedno: czy Faust ją zdradził, czy miłość okazała się wiodącą do zguby ułudą.

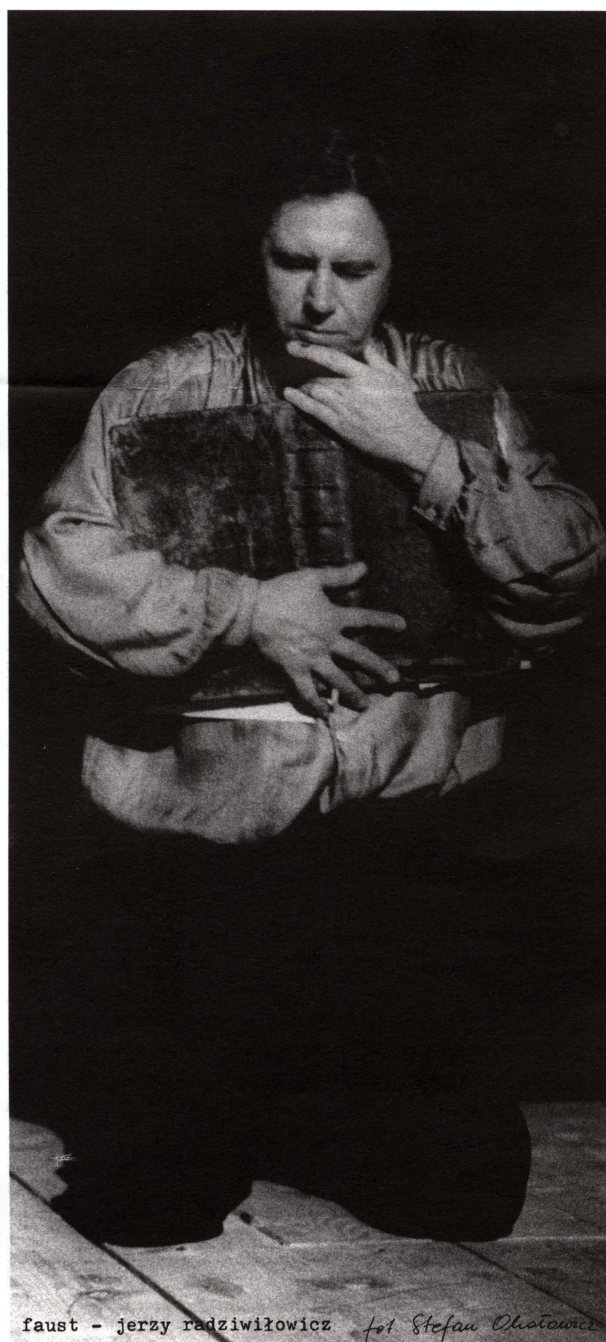
Nie ma wątpliwości, że Jarocki przyjął tę drugą perspektywę, oddając Małgorzacie wszystkie sceniczne atuty. Zakochany w swej scenicznej bohaterce, wyraźnie nie trzyma z Faustem, choć znać, że jego zwątpienia i rozterki przeżył na własnej skórze. Rola Doroty Segdy jest genialna, zważywszy zaś na trudność materii, z jakiej powstała, genialna w dwójnasób. Jej wejście na scenę wnosi w spektakl żywego ducha, uskrzydla go; największy sceptyk budzi się ze znudzenia. Komu, prócz Segdy, udałoby się zagrać tak czystą naiwność i prostotę bez popadnięcia w śmieszność, minoderię, nadmiar formy? Kto potrafiłby wzruszyć widzów recytując wiersz: „Gdzie nie ma go, / Mogiła ma, / Calutki świat / Mi zbrzydł do cna”? Segda siedzi nieruchomo na krzeselku, w pustym pokoju. Mówi prosto, z delikatnym zaśpiewem, z wznoszącą się w lekkich antykadencjach intonacją, a słowa pieśni brzmią jak uderzenia jej serca w wielkiej ciszy. Słabostki Małgorzaty, zwykłej dziewczyny (Goethe uczynił ją przecież nieco ograniczoną mieszczką, córką lichwiarki, sprytną i łakomie spoglądającą na złoto), subtelnie w tej roli zarysowane, jedynie dopełniają obrazu krystalicznego piękna i czystości duszy.

W ostatnich latach w spektaklach Jarockiego pojawia się nowy typ bohaterki: to młoda dziewczyna, poddana całkowicie władzy uczucia, ale też czyniąca z niego oręż w walce ze światem. Kasia z Heilbronn, Salomea, Małgorzata. Siła tego uczucia, intuicja, prostota duszy i determinacja, która nie pyta i nie wątpi – prowadzą ją do ostatecznego triumfu, choćby tylko – jak w przypadku Małgorzaty – moralnej natury. (To dość istotna zmiana, zwłaszcza, gdy się pamięta niegdysiejsze kobiece bohaterki tego teatru: Starą Kobietę, Matkę Witkacego, Różewiczowską Córeczkę, zrodzone z mizoginizmu postaci dramatów Mrożka, wszystkie zbrukane, przewrotne, zepsute). Waga spraw, jakie ta postać wnosi, daleko przewyższa problemy granic świadomości, egzystencjalnej pustki, ambicji, honoru, et cetera. Wraz z nią pojawia się nowy duch, nowa nadzieja. W portretowaniu postaci Małgorzaty wyczuwalny jest mocno osobisty ton, a w całej historii nie ma niczego istotniejszego niż miłość Małgorzaty i zdrada Fausta. Reżyser zdaje się mówić: tym, czego powinniśmy bronić, jest zagrożona, znajdująca się w wielkim niebezpieczeństwie sfera uczuć,

bowiem cała nasza edukacja i cała cywilizacja zmierzają do ich wykorzenienia.

6

Myszę jednak, że jest możliwe przekonujące teatralnie wydanie „Nocy Walpurgi” i „Kuchni czarownicy”. Dzisiejsza epoka, wyśmiewszy ideę postępu (za co przyjdzie jej zapewne słono zapłacić) otwiera się na nową religijność, choć w swym adogmatyzmie przybiera ona nieraz formy przedziwne. Horoskopy, amulety, różdżki i wahadełka, sny i przepowiednie – wszystkie te naiwne formy wiary w ponadmysłową rzeczywistość otwierają przecież pole dla odkrycia cudowności bytu. I może niedługo czary nie będą jedynie resztkami wymierającego zabobonu. Wtedy fantastyczne sceny *Fausta* odzyskają swoją moc. Ale konieczne będzie jedno: wyzwolenie się od obrazów, jakie narzucił Goethe i znalezienie rozwiązań całkowicie własnych, na miarę wrażliwości epoki.



faust - jerzy radziwiłowicz fot. Stefan Ochojczyk