

po premierze

Ewa Miodonisha Brookes

Chciałabym wyraźnie zaznaczyć, że nie jest mi łatwo mówić o *Fauście* Jerzego Jarockiego po jednorazowym obejrzeniu spektaklu, a w dodatku w trzy miesiące po premierze. Przyciągające myślowo i formalnie bogactwo tekstu Goethego ma odpowiednik w charakterze przedstawienia, zatem widzowi trudno przychodzi uporządkowanie i klarowne zhierarchizowanie tego, co najważniejsze, co zaś stanowi czynnik pomocniczy, czy po prostu stanowi o atrakcyjności widowiska teatralnego. Moje pierwsze odczucia są wrażeniami zdecydowanie pozytywnymi, gdyż spektakl budzi żywe zainteresowanie. Chciałabym zwrócić uwagę na kilka, jak mi się zdaje, istotnych kwestii.

Po pierwsze: w przedstawieniu wypunktowano problemowo, sytuacyjnie, wizualnie zapowiedzi i nawiązania do części II dramatu. Jeżeli ktoś zna część II, to uchwycenie tych powiązań, wychylenie spektaklu ku potencjalnej kontynuacji, jest nie tylko możliwe, ale ważne dla ogólnego wrażenia. Posłużyć się przykładem może zewnętrznym, wydawałoby się czysto formalnym, jednakże charakterystycznym.

Otóż, w „Prologu w niebie” scenograf i reżyser wprowadzili obraz, który nawiązuje do motywu kompozycji ołtarzowej, wieloskrzydłowego ołtarza, czy też malowidła średniowiecznego złożonego z kwater, w których są umieszczone postacie zakomponowane hierarchicznie w pewną całość, składającą się z kilku poziomów. Równocześnie w obraz ten wmontowano szczególnie temat, który dla mnie jest oczywisty,

jeżeli przypomnę sobie europejskie malarstwo średniowieczne – temat, zazwyczaj określany jako *sacra conversazione*. W „Prologu w niebie”, w tekście Goethego, jest wprawdzie mowa o chórach niebieskich, ale jest to informacja ogólnikowa. Jarocki wprowadził ukonkretnienie. Poza postaciami archaniołów, które wypowiadają tak istotną w tej scenie laudację Pana, mamy wśród postaci „kwater ołtarzowych” święte niewiasty. Otóż ich obecność tłumaczy się logicznie nie tylko w ogólnej, schematycznej ramie chórow niebieskich, ale daje pewien sygnał związany z częścią II, ze scenami kończącymi tę część. W nich to pojawiają się postacie świętych, pustelników, anachoretów, świętych niewiast, nawróconych grzeszników, umieszczone w przedziwnej przestrzeni pejzażu, ale właśnie tak, jak sztuka średniowieczna to wyobrażała, jako personalne punkty przestrzeni, która nie jest przestrzenią realistyczną, tylko sztucznie skomponowaną. W konsekwencji wybór chóru niewiast jako chóru tworzącego dwór Pana, jest na innym planie podkreśleniem tematu łączącego obie części dramatu – tego, co nieprecyzyjnie da się określić jako pierwiastek kobiecy, czy pierwiastek piękna i dobra uosabianego przez kobietę, który przewija się w całym *Fauście* i który jest związany z optymistycznym zakończeniem dzieła.

Kunszt i estetyczny rygor obrazu scenicznego, wysmakowana forma może przesłaniać widzowi głębsze rozumienie „Prologu w niebie”, może utrudniać uchwycenie jego dynamiki problemowej, ale pozwala widzieć w nim wyraźny sygnał, iż



pan - jerzy binczycki, mefistofeles - jerzy trela

fol. Stefan Okotowicz

ten fragment spektaklu przygotowuje większą, pojemniejszą całość. Współgra to bardzo pięknie ze stałym elementem dekoracji, czyli na różne sposoby uwyrażnianą lub zacieraną wizją kosmosu, sfer niebieskich, świata, w wymiarze nie tylko wizualnym, ale przede wszystkim znaczeniowym i aksjologicznym. Są sygnały, które „Prologowi w niebie” nadają ważki ciężar gatunkowy wbrew łatwemu i chłodnemu dystansowi, jaki może widzowi narzucić stopień jego zestetyzowania przez inscenizację, mogący przesłaniać metafizyczną perspektywę tej sceny.

Po drugie: motyw, którego na razie nie potrafię sobie wytłumaczyć. Sprawa sposobu prowadzenia postaci i tekstów, które należą do części wstępnych, obudowujących dramaty: „Prolog w teatrze” i poetyckie „Przesłanie”. Tworzą one bardzo sugestywną aurę wokół postaci Poety, która ma przecież wymiar autorski. Tekst „Przesłania” został włożony w usta aktora, który staje się w „Prologu w teatrze” Dyrektorem teatru. Oczywiście mogę przypuszczać, że „Przesłanie” zostało zinterpretowane w kategoriach odautorsko znaczącej postaci, która jest związana bardziej z teatrem. Może ona znaczyć równie dobrze autora *Fausta*, jak autora przedstawienia i szerzej – twórcę w pewnej fazie swojego życia, w momencie pełnej dojrzałości, czy może raczej schyłku, rozrachunku, poczucia niespełnienia. Wydaje mi się to zabiegiem interesującym, ale nie jestem pewna, czy taka była intencja twórców przedstawienia. Stosunek tematu związanego z autorem niegdyś twórczym i autorem współczesnym, wydaje mi się bardzo nośny jako element rozmowy prowadzonej ze współczesnym widzem, któremu musi to uświadomić konieczność stawiania sobie zasadniczych pytań o charakterze egzystencjalnym, światopoglądowym i cywilizacyjnym. Dla mnie to rozwiązanie sceniczne stanowi drugi ważny sygnał przygotowujący perspektywę dalszej części *Fausta*, która ten krąg problemowy o wiele mocniej i pełniej akcentuje.

Po trzecie: zasygnalizowane poprzednio problemy wiążą się w moim rozumieniu z potraktowaniem postaci Mefistofelesa, Fausta i dwóch postaci kobiecych. Jedną z nich to oryginalny pomysł Goethego, czyli Małgorzata. Druga została wprowadzona z szeroko rozumianej całości tekstu *Fausta*, ale jest pomysłem reżyserskim. To Dziewczynka zasiadająca wśród widzów, która całą swą osobą wyrwa się ku rzeczywistości scenicznej, chce „wkroczyć” w obraz, który kształtują tematy i fragmenty „Nocy Walpurgi” oraz niepublikowanych tekstów, powstałych we wczesnej fazie komponowania dramatu. Jej postawa, jej reakcje i cała ekspresja dotyka pytania: co jest jądrem świata i człowieka jako istoty chcącej wiedzieć, szukającej wiedzy o sobie samym. Mefisto i Faust reprezentują doświadczenia starości w sensie cywilizacyjnym, mentalnym, w doświadczeniu egzystencjalnym i perspektywie intelektualnej. Małgosia i Dziewczynka są postaciami reprezentującymi świeżość, młodość, niewinność, brak doświadczenia. Zetknięcie tych czterech postaci ze sobą nie jest prostą opowieścią o historii miłosnej, która skończyła się dla młodzieńkiej, zwyciężonej dziewczyny katastrofą moralną, bo stała się dzieciobójczynią; i katastrofą egzystencjalną, bo traci życie w stanie przeobrażenia i poczuciu opuszczenia. Małgorzata w tym przedstawieniu bardzo mocno akcentuje wrażliwość na zło, jego grozę i obrzydliwość. Jej reakcje są instynktowne; to reakcje wewnętrznego nastawienia, których nie analizuje, ale stawia znak równości między tym, co czuje, a co decyduje o jej zachowaniu. Poznanie przez doświadczenie nie niszczy w niej światła, które jest jednocześnie źródłem życia i dobra. Z drugiej strony postać Dziewczynki, wykreowana przez twórcę przedstawienia, stanowi odmienny biegun określający młodość i pierwszą naiwną ciekawość samej siebie i świata. Jest ona wobec zła bezbronna, niezdolna ani do odczucia, ani do pomyślenia, że zło może być w niej samej. Patrzy na zło jako na coś, co przychodzi do niej z zewnątrz i jest tak dalece fascynujące, że ją wciąga, pożera. Od strony środków aktorskiej ekspresji została pomyślana jako czysta zmysłowość, cielesność, biologicz-

ność – uosobienie tych sił życiowych, które tkwią w seksie.

Mefistofeles i Faust, postacie uosabiające starość, także stanowią dwa bieguny. Faust jest tą starością, która pozostaje w przedstawieniu zgodna z definicją człowieka, formułowaną przez Pana, którą wciąż przenika nienasycone pragnienie doświadczenia wszystkiego, co możliwe, a może nawet wszystkiego, co niemożliwe. Tragedia tego nienasycenia nie leży w chwilowości, efemeryczności dosytu, lecz w tym, że ono nigdy nie może stać się nasyceniem. Faust w przedstawieniu Jarockiego zawsze pozostaje jakąś częścią poza tym, co wydaje się go sycić. Tym tłumaczyłabym sposób, w jaki aktor prowadzi rolę, akcentując intelektualizm postaci i jej paradoksalny chłód wewnętrzny, nawet pewne wyrachowanie w doświadczaniu rzeczywistości. Równocześnie aktor wyraźnie akcentuje poczucie tkwiącej w tym doświadczeniu klęski, która nie jest w stanie zatamować dążenia. Faust jest tu postacią, która wyraźnie zarysowuje i wypełnia życiorys twórcy, pomyślany przede wszystkim jako życiorys wewnętrzny, a nie tylko biografia realnej postaci o określonych reakcjach psychologicznych i anegdotycznie dającej się streścić historii.

Mefisto zostaje rozegrany w sposób odbierający starości wszystko to, co może być w niej twórcze, otwarte na niespodziankę. Jest najbardziej pesymistyczną personifikacją starości cywilizacyjnej, która straciła jakiegokolwiek poczucie sensownego wychylenia w przyszłość. Równocześnie uosabia to wszystko, co w wyrafinowanej, wysoko rozwiniętej cywilizacji jest wulgarne, brutalne, ohydne, a co ma czelność przylepiać się zarówno do tego, co małe i brzydkie, jak do tego, co niewinne i piękne. Nie ma różnicy w sposobie, w jaki Mefistofeles traktuje Martę, Fausta, Małgorzatę czy kogokolwiek, różnice mogą być co najwyżej instrumentalne.

Osobną sprawą związaną z Mefistofelem jest pytanie, którego sobie nie rozstrzygnęłam: czy stopień stylizacji tej postaci na kumpla, brata-latę, dobrego kompana, istotę uczulowioną, radzącą sobie w każdej sytuacji, jest najlepszym sposobem wyluskania z tekstu Goethego tych wszystkich cech Mefistofelesa, które czynią z niego postać komiczną, do pewnego stopnia błazeńską, przy może niedostatecznym wyakcentowaniu czegoś, co byłoby tym najgroźniejszym wymiarem zła w niej tkwiącym. Idzie mi o zło widziane w kategoriach metafizycznych, a nie obyczajowych, cywilizacyjnych. Zło współcześnie nie jest dostrzegane w jego właściwej skali, potrzeba więc momentu, w którym człowiek by otrzeźwiał i zobaczył, że ono właśnie może zdecydować o wszystkim.

Po czwarte: bogactwo rozwiązań scenicznych – wizualnych, muzycznych, dramaturgiczno-tekstowych – prowadzące w takim kierunku, że różne momenty przedstawienia działają jak dźwięk kamertonu, który poszukuje współbrzmień, domagają się od widza rzetelnego zadomowienia w kulturze szeroko rozumianej, nie tylko współczesnej. Okrzyczana sprawa pudła to nie tylko kwestia możliwości identyfikacji przez dzisiejszego widza teatralnego tego motywu ze świetnymi obrazami malarza fantastycznych marzeń i widzeń sennych – myślę oczywiście o Füsslim. Ważne także staje się instynktowne odczucie tego rodzaju wrażliwości i wyobraźni, którą znamy z przeszłości.

W tym przedstawieniu jest wiele tak funkcjonujących sygnałów. Można je wskazać poprzez przykład prostych zabiegów scenograficznych, takich jak sposób zmontowania wnętrza katedry i wykorzystania ruchomych kolumn, przeniesionych z innych części przedstawienia. Świat, kosmos i różne jego punkty budowane są z tych samych elementów, nabierających coraz innych wymiarów i znaczeń. Wydaje mi się to czytelne, piękne i zgodne z duchem tekstu Goethego. Różne efekty i sztuczki, które wydają się śmieszne, osiągnięte czystą „mechaniką”, stanowią integralną część tego kosmosu, a w tekście *Fausta* zostały najgłębiej uzasadnione tym, że sztuka osiąga to, co jest jej właściwym celem serio, zarówno przez takie płaskie, blahe sztuczki, jak przez najgłębszy ton.

notowała Anna Wienclowska

faust