

JAN KAROW

AKTORZY PRZEKLĘCI

Teatr Powszechny w Warszawie

MEFISTO

spektakl inspirowany powieścią Klausa

Manna i filmem Istvána Szabó

reżyseria: Agnieszka Błońska,

dramaturgia: Joanna Wichowska,

scenografia: Robert Rumas, kostiumy:

Natalia Mleczak, reżyseria światła

i projekcje: Artur Sienicki,

premiera: 30 września 2017

S potkałem się z opinią, że *Mefisto* jest krokiem wstecz. Że to nie jest teatr, który się wtrąca. Nie podzielałam tego zdania. Przedstawieniu w reżyserii Agnieszki Błońskiej można zarzucić, że jest wypowiedzią manifestacyjną, mało subtelną, reakcyjną. Prawda, ale jest to przede wszystkim swoisty przypis do *Klątwy* Olivera Frljicia. I to przypis z rodzaju tych, jakie przewrotnie komentują tekst, do którego się odnoszą.

Mefisto nie jest o *Mefiście* – ani o książce Klausa Manna, ani o filmie Istvána Szabó, ani o teatralnej prapremierze Michała Ratyńskiego, która miała miejsce na tej samej scenie 14 czerwca 1983 roku. Wszystkie te dzieła zostały zaledwie wspomniane w pierwszych fragmentach spektaklu. Powieść określona jest jako historia Hendrika Höfgena, aktora żyjącego w trudnych czasach. Węgierską ekranizację uobecnia jedna scena, w której Arek (Arkadiusz Brykalski) staje się na chwilę grającym Höfgena Klausem Marią Brandauerem, a Karolina (Karolina

Adamczyk), biegając od kulisy do kulisy, z walizką w ręku i niedbale zarzuconym szalem, parodiuje – aż nadto grubo – aktorski styl Krystyny Jandy, która wystąpiła w filmie jako Barbara Bruckner, żona głównego bohatera. Natomiast przedstawienie sprzed ponad trzydziestu lat jest tematem monologu Marysi (Maria Robaszkiewicz). Na pustej scenie, w sentymentalnym tonie wspomina jak, uważając, żeby się nie potknąć, schodziła po stopniach kabaretowych schodów i patrzyła

na znanym z *Klątwy* wózku, a Karolina opowiada o swoich scenicznych partnerach i o tym, jak „dźwigają swoje aktorskie brzemie”, które w obecnej sytuacji społeczno-politycznej staje się coraz cięższe. Teatr – jak mówi – to taka bańka, w której czas płynie inaczej. Próby, próby, próby – premiera – bankiet – przedstawienie, przedstawienie – znowu próby, próby, próby – znowu premiera – znowu bankiet... I tak w kółko. Ale ta bańka została gwałtownie przekłuta. Grupy wzburzonych



na Tadeusza Huka grającego Höfgena, podczas gdy w tle rozbrzmiewał kankan, który dla widzów okresu stanu wojennego miał wydźwięk jednoznacznie antysystemowy.

W tym *Mefiście* kankan powraca pięciokrotnie. Za pierwszym razem wszyscy – poza Marysią, która przez całe przedstawienie jest sceptyczna wobec reszty zespołu – wykonują go w sposób typowy: w znanej sekwencji kroków, z uśmiechem na ustach. Wtedy zaczyna się rozwijać właściwy temat przedstawienia – sytuacja aktorów Teatru Powszechnego po przedstawieniu Frljicia. Aktorzy przedstawiają się. Klara (Klara Bielawka) wjeżdża na scenę

przez *Klątwę* usiłowały zablokować widzom wejście na spektakl, które mogło się odbyć tylko dzięki asyście policji, a po pokazie *Upadania* Árpáda Schillinga (3 grudnia 2017) rozlano na terenie teatru szkodliwą substancję. Pojawiło się realne ryzyko.

Gdy kankan rozbrzmiewa po raz drugi, miejsce tańca zajmuje maszerowanie w zwolnionym tempie. Wtedy też strzela sobie w głowę Sumienie Narodu na Wygnaniu w Teatrze (Grzegorz Artman). W tym miejscu następuje scena budząca moje największe wątpliwości. Aktorzy schodzą na widownię i zajmują miejsca na rozstawionych pośród foteli podestach. „Nareszcie

razem”, jak zostaje powiedziane. Tylko czy nie jest to pewnego rodzaju wywieszenie białej flagi? Brak wiary w to, że teatr może pociągnąć za sobą widownię? I czy nie przeczy temu postawa wszystkich, którzy otoczeni pod warszawskim Powszechnym przez agresywnie protestujących, solidaryzowali się z zespołem? Sądzę, że to zejście ze sceny – jeśli ośmielamy się uważać teatr za sprawę istotną – jest błędem. Ironia tego gestu jest przeciwnie skuteczna.

Tym bardziej, że aktorzy zajmują to miejsce, aby w sztucznie wytworzonej z widzami wspólnotie oglądać pojawienie się głównego elementu scenografii Roberta Rumasa – poły-skującego, złożonego z wielkich metalowych liter napisu „Polska” („P” jest wystylizowane na symbol Polski Walczącej). Powracają, by właśnie niejako wewnątrz tego słowa pokłócić się o to, czy porównania aktualnej sytuacji w kraju z rodzącym się w latach trzydziestych ubiegłego wieku nazizmem są uzasadnione, czy przesadzone (tego stanowiska broni po raz kolejny sceptyczna Marysia). Dystans po tym dość zakrzyczanym fragmencie wprowadza dopiero Klara, która podejmuje problem oddania życia za ojczyznę w teatrze. Wychodzi na proscenium i parokrotnie próbuje wiarygodnie upaść z taką intencją. Nie udaje się.

Skoro nie da się bezpretensjonalnie umrzeć, to należy pójść w przeciwnym kierunku – następuje ostentacyjnie kiczowata scena piosenki *Forever Young* zespołu Alphaville. Wśród dymu i dynamicznie zmieniających się świateł śpiewa ją Karolina, bujając się na zawieszanej nad środkiem widowni huśtawce, podczas gdy pozostali wykonują tandetny układ choreograficzny. Ten ton kontynuowany jest w scenie Oli (Aleksandra Boroń), która rzuca się w ramiona Arka i przy rozwiewającym włosy wiatraku przyznaje się, że chciałaby po prostu, jako aktorka, umieć się sprzedać. Przed kolejną piosenką, tym razem rapem „ku pokrzepieniu serc”, Oskar (Oskar Stoczyński), mówi o tym, że teatr to nie piłka nożna – nie wywołuje takich emocji i nie ma w nim prawdziwego dopingu. Po raz trzeci pojawia

się kankan, tym razem przerwany słowami „Bóg, honor, ojczyzna” przez ubraną w niewinną biel Klarę. Jej monolog o wywiadzie na temat aktorskiej odpowiedzialności (którego udzieliła, ale się nie ukazał) i nieprzydatności zgrabnych nóg w teatrze politycznym jest ostatnim fragmentem przedstawienia, utrzymanym w tonie na poły żartobliwym.

Wtedy opada kurtyna i z głośników słychać fragmenty debaty „Teatr polski – tradycja i przyszłość”, która odbyła się pod patronatem Prezydenta RP. Aktorzy ustawiają się w szeregu na proscenium, stając się poniekąd lustrem, w którym widz może się przejrzeć i podpatrzeć, jak należy wyrażać emocje (o czym mówi Wawrzyniec Rymkiewicz). Pada słynna już kwestia Dariusza Karłowicza o braku Dionizosa w polskim teatrze. O innym braku – szacunku do „tych artystów” – mówi Antoni Libera, zaś wiceminister Wanda Zwinogrodzka przestrzega przed lekceważeniem sztuki krytycznej, która wytworzyła międzynarodową sieć wzajemnego wsparcia. O ile wspomniana debata sama w sobie brzmiała nieprawdopodobnie i niedorzecznie, o tyle w teatrze nabrała złowieszczonego wydźwięku. Niepokój zostaje utrzymany przez powrót Sumienia Narodu na Wygnaniu w Teatrze, które w szybkiej serii strzela do pozostałych aktorów. Następnie Artman do mikrofonu na statywie mówi nienawistny monolog. Obok pytań, czy kogoś obchodzi spektakl o aktorach oraz „Jak zagrać sumienie?!”, dochodzi do oskarżenia Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego o kolaborację z władzami i zapowiedź wybudowania w teatrze łoży dla ministra kultury, gdzie będą również siedzieć wszyscy kuratorzy festiwali, którzy tłumaczyli się, że „niestety, nie mogą zaprosić *Kłóty*, bo...”. Nie słyszałem, żeby te ostre oskarżenia wywołały reakcje, jednak ten zdecydowany gest ustanawia jednoznaczny granicę między postawą Teatru Powszechnego a jakimikolwiek zachowaniami „elastycznym” czy przejawami ulegania presji. Rozgoryczone Sumienie znika za kulisami, a pozostali powstają, zakładają na ramiona białoczerwone opaski, wpuszczają sobie

do oczu wymuszające łzy krople i po raz ostatni tańczą kankana, który płynnie przechodzi w śpiewany nieczysto przez Jarosława Kaczyńskiego *Mazurek Dąbrowskiego*.

Zdecydowanie najciekawsza jest scena finałowa. Aktorzy siadają na proscenium i wygłaszają krótkie monologi, w których przepraszają za udział w *Kłóty*, parafrazując tym samym formę podania historii o molestowaniu w tym spektaklu. Maria tłumaczy, że zrobiła to wbrew sobie. Klara mówi o braku dystansu i przeprasza za seks oralny ze świętym obrazem. Arek zawsze był prosty i szczery. Dla Oskara to był debiut, ale oświadcza, że kłamał na temat molestowania. Karolina już wielokrotnie przekraczała granice, więc chciała po prostu dobrze zagrać. Ola uległa charyzmie reżysera. Wtedy słychać kankana po raz ostatni, ale nikt nie tańczy – aktorzy pojedynczo wychodzą, zostawiając widzów wobec nagle przytłaczającego słowa „Polska”.

Taki finał jest intrygujący. Z ośmiuosobowej obsady spektaklu *Frljicia*, w *Mefiście* zagrało czworo aktorów. Wśród realizatorów byli ponadto scenograf Rumaś i dramaturżka Joanna Wichowska. Biorąc pod uwagę rozgrywanie przez Chorwata napięcia między teatralną fikcją i prawdą, tutaj na samym końcu udało się chyba wskoczyć jeszcze szczebelek wyżej. Prawdopodobnie nie wszyscy widzowie *Mefista* widzieli *Kłóty* i mogą zauważyć ten przewrotny – w różnym stopniu kłamią wszyscy – zabieg. Jak odbierać te przeprosiny? Sytuacja jest tak podprowadzona, że można w nią „uwierzyć”. Spektakl przypomina rozgrywkę, w której gracz pozwalał sobie na lekko kpiące podejście, trochę wygłupów, by w końcu najpierw potraktować sprawę poważnie, a w ostatniej rundzie całą strategię postawić na głowie. ■