Ray Cooney

Mayday

TEATR POLSKI BIELSKO - BIAŁA

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY ROBERT TALARCZYK

JAK ZROBIĆ FARSĘ?

Stefan Szaciłowski jest uznawany za specjalistę od sztuk Raya Cooneya. Realizowane przez niego farsy tego autora skazane są na ogół na sceniczną długowieczność. Tak stało się z naszym pierwszym „Mayday", przedstawieniem, którego premiera odbyła się w... 1993 roku i które z przerwami grane jest do dzisiaj.
Przy okazji kolejnego spotkania z Cooneyem w Bielsku-Białej reżyser zgodził się ujawnić nam sekrety artystycznej kuchni...

Dlaczego spełniasz się jako reżyser realizując właśnie sztuki Ray Cooneya, a nie na przykład Becketta?
W środowisku teatralnym panuje przekonanie, że farsa to gorszy gatunek. Reżyserzy – nie chcę tu nikogo obrazić – którzy są w Polsce uważani za wiodących, po prostu się za to nie biorą, uważając, że farsa to gatunek gorszy... Ja też przez przypadek zająłem się tą dramaturgią...

No właśnie, przecież nie jesteś typem wesołka, którego interesuje w teatrze tylko rozrywka. A jednocześnie robisz sporo fars i na ogół to dobry teatr...
Miałem to szczęście, że studiowałem w krakowskiej szkole w latach 80., kiedy wykładowcami byli ludzie, którzy naprawdę na teatrze zjedli zęby. Mój mistrz, zmarły w listopadzie Jerzy Goliński, wiedział o teatrze wszystko, a nawet więcej. Na drugim roku wydziału aktorskiego studenci pod kierunkiem prof. Dobrzańskiego poznawali commedię dell'arte. Elementem studiów reżyserskich były asystentury na ich zajęciach. Patrzyłem więc, jak to się robi. Dell'arte jest matką farsy. To pierwszy element. Ale na studiach nigdy nie robiłem farsy, raczej dramaty, od Słowackiego po współczesne „Utarczki". Kiedy po latach, mając za sobą ileś tam udanych realizacji fars, zacząłem się zastanawiać, skąd wzięła się ta umiejętność, zrozumiałem – jako dzieciak byłem kinomanem, widziałem wszystkie komedie z Luisem de Funesem. A to przecież farsa. Wtedy zapewne w moją podświadomość zapadło, jak to działa, na jakich tempach, na jakich rytmach winno być budowane. Farsa wychodzi od sytuacji pełnej dramatyzmu: facet spotyka własną żonę z innym facetem w łóżku. W życiu – nic śmiesznego. A w teatrze z takiej sytuacji można zbudować coś, co ludzi bawi, co ich śmieszy... No fakt, że ludzie lubią, gdy ktoś inny ma kłopoty i z tego się śmieją. Ale chodzi jeszcze o coś innego: danego dnia, w danym momencie następuje zbitka różnych okoliczności, które zaczynają komplikować w miarę poukładane życie bohaterów. Raptem przychodzi ktoś, kto nie powinien przyjść, spotyka osobę, której nie powinien był spotkać; ktoś akurat wyszedł, z kim ktoś się miał spotkać... I zaczyna się ta cała awantura. Można powiedzieć, że farsa to rzecz o seksie oraz zamykaniu i otwieraniu drzwi.

I o przypadku...
Przypadek... Jest takie, poważne zresztą, opowiadanie Karola Ludwika Konińskiego „Straszny czwartek w domu pastora", gdzie na sekundy zostało rozliczone to, że ktoś wypadł z okna, co wywołało całą lawinę zdarzeń prowadzących do dramatu i śmierci właściwie wszystkich. Jeden jedyny przypadek – że ktoś się pojawił nie tam, gdzie powinien – i wszystko się rozsypuje, rozpada się cały świat. W farsie

RAY COONEY

Mayday 2

Cought in the Net

przekład Elżbieta Woźniak

Barbara Smith	Grażyna Bułka
John Smith	Jerzy Dziedzic
Stanley Gardner	Adam Myrczek
Gavin Smith	Sławomir Miska
Vicki Smith	Magdalena Korczyńska
Mary Smith	Bożena Germańska
Dad	Grzegorz Sikora

reżyseria i scenografia	Stefan Szaciłowski
aranżacja muzyczna	Dariusz Wantuch
asystent reżysera	Grzegorz Sikora
inspicjent/sufler	Halina Mieszczak

PREMIERA 4 STYCZNIA 2009

nie wolno dać widzowi czasu na myślenie. Musi być narzucony taki rytm, takie tempo – poprzez wszystkie mikroreakcje poszczególnych bohaterów, ale właśnie realizowane z szaloną prędkością – żeby nie dać widzowi czasu na zastanawianie się nad fabułą. Trzeba sprawić, żeby widz biegł za fabułą razem z aktorami. Gdybym dał mu szansę na oddech, to by odkrył głupotę i pustkę. Bo tak naprawdę, jeśli powoli, w skupieniu przeczytasz farsę, powiesz: Boże, jakie to durne!
Wracając do pierwszego pytania. To nie jest tak, że uwielbiam Cooneya. Owszem, jest zręcznym autor sztuk, które publiczność chce oglądać. Głosuje na nie swoimi portfelami, kupując bilety. A teatr robimy dla widza. Czy to będzie dramat czy farsa, to jednak zawsze bierzemy pod uwagę tych, którzy będą to oglądać, ewentualnie nawet współgrać. To bardzo ważne, ta nić porozumienia między widownią a sceną. Ale farsa to nie jest to, co tygrysy lubią najbardziej.

Uświadomiłeś mi właśnie jedną rzecz: u Becketta i w farsie z zasady świat się rozpada. Jest absurdalny, więc ulega rozpadowi. Ale Becektt pokazuje nam taką naturę świata w sposób, który śmiechu nie budzi, choć czasem elementy commedii dell'arte znajdziemy w „Czekając na Godota"...
W „Końcówce" też...

No właśnie. A w farsie mamy również opowieść o katastrofie, ale pokazując ją ludziom, budzimy ich śmiech, czynimy ich wesołymi. Na czym to polega?
Czasami słyszę określenie farsa w stosunku do komedii. Różnica między farsą a komedią jest zasadnicza: bohater komedii ulega przemianie. Jak w „Zemście" Fredry: od nienawiści do zgody. Natomiast w farsie on jest dokładnie taki sam, jak na początku. Tu nie ma psychologii. Wbrew opinom niektórych, nad farsą nie trzeba najpierw pracować psychologicznie, głęboko, a potem nałożyć maskę farsy. Otóż nie. Nie należy grać farsy jak dramatu Czechowa, bo stanie się nudna. Bohater farsy nie przeżywa, tylko reaguje na otaczającą rzeczywistość. To są płytkie psychologicznie reakcje: lubię – nie lubię, uciekam – zostaję.

Ale dlaczego farsa śmieszy? Dlatego, że bardziej płytko? Dlatego, że nie myślimy o tym, że w tle jest głupota a zarazem dramat? Musisz wiedzieć, dlaczego farsa śmieszy, skoro twoje farsy śmieszą.
To trudne pytanie.

Pracując z aktorami, planując jakąś sytuację sceniczną, myślisz o tym, co zrobić, żeby było śmiesznie?
Nie mogę „dośmieszać" partytury, to prowadzi do hucpy. Farsa musi być zrobiona smacznie i aktorzy muszą grać poważnie. Jeżeli w „Mayday" John Smith boi się, że się wyda to, że jest bigamistą, to on się musi bać naprawdę, nie może mrugać okiem do widza „wiesz, ja tu śmiesznie gram". On gra prawdziwe przerażenie, choć nie budujemy całej historii postaci, jak to się czyni w metodzie Stanisławskiego.

Może w tym tkwi tajemnica śmieszności farsy, że nie czujemy solidarności z postaciami. Jeżeli masz przed sobą pogłębioną psychologicznie postać, to jako widz wchodzisz w jej motywacje, zaczynasz sobie uświadamiać, że – powiedzmy ta bigamia – to sytuacja trudna dla faceta i zaczynasz mu współczuć. Bohaterom farsy nie współczujemy.
Myślę, że to polega na rytmie, na tempie. Wszystkie dialogi, wszystkie sytuacje, które budujemy, nie są obliczone na śmiech. My jesteśmy w stanie domyślać się, że w jakimś miejscu prawdopodobnie pojawi się śmiech. Choć czasem nie brakuje też humoru słownego. Tutaj sobie nawet pomogliśmy, zmieniając tłumaczce zdanie z „pytałem, czy była dziewczyna z białą laską" na „laska z białą laską". Zabawne zbitki słowne, to w farsie oczywiście bardzo ważne...

Zauważyłem na próbie, jak precyzyjnie szukaliście odpowiedniego tonu jednego zdania...
W farsie całe przedstawienie ma pointę w zakończeniu (to zresztą słaba strona Cooneya, któremu czasem jakby brakowało sił na finał), ale spuentowane są też poszczególne sytuacje czy sceny. Trzeba więc pilnować, żeby to się nie stało równe, że raptem padła pointa i... nic się nie stało. „Stało się" – to śmiech widzów. Pointę trzeba tak wyprowadzić, żeby śmiech nastąpił. Dlatego czasami jest walka o słowo, o intencję, z jaką to słowo jest wypowiedziane, żeby doprowadzić do konkretnej pointy.
Czasem polega to na niezrozumieniu się postaci. To też budzi śmiech. Bo widz...

Widz rozumie!
Zna całość, a każdy z bohaterów zna tylko wycinek.

Może na tym właśnie polega radość z farsy – że my, widzowie, mamy przewagę?
Oczywiście, widz ma przewagę nad postaciami, bo wie więcej. I mówi: zobaczmy, jak z tego wyjdziecie. Zupełnie inaczej jest na przykład w „Hamlecie". Widz razem z Hamletem rozpoznaje świat. Podąża razem z nim i staje przed lustrem, o którym Hamlet w rozmowie z aktorami mówi, że chwili obecnej i duchowi czasu pokazuje ich kształt i piętno. To jest dramat. Natomiast w „Mayday" już w prologu pokazujemy dwoistość tych przestrzeni, i to, że choć jedna pani mówi o mężu i druga mówi o mężu – obie mówią o tym samym facecie. I już widz chwyta sytuację bigamii. Uwielbiamy wiedzieć więcej niż postać.

Czyli po co oglądać farsy, po co robić farsy?
To bardziej pytanie do widzów, dlaczego chcą to oglądać. Polski teatr lat 60.–80. ubiegłego wieku był najlepszy na świecie. Gdyby nie prowincjonalność naszego języka (co mówię jako polonista z pierwszego zawodu), nasi aktorzy swobodnie mogliby robić kariery w Hollywood. Ale w tym czasie nocy komunistycznej teatr pełnił funkcję taką, jaką w normalnych warunkach pełnią na przykład gazety. Do teatru przychodziło się, by usłyszeć prawdę, zobaczyć rzeczy, których gdzie indziej się nie zobaczy. Teatr był wówczas tym lustrem z „Hamleta", podejmował poważne problemy, stawiał pytania o moralną odpowiedzialność za nasze działania, dyskutował na temat różnych naszych przywar. Taki, dość jednostronny repertuar był proponowany. Po 1989 roku sytuacja się zmieniła: można napisać wszystko, co się chce, powiedzieć co się chce – niektórzy mówią aż za dużo, biorąc pod uwagę przypadek pana Palikota, ale to chyba przypadek kliniczny – i teatr wrócił do źródeł. Bo teatr kiedyś był sztuką jarmarczną: na rynku, przed kościołem, na jarmarku – kuglarze. Dzisiaj wracamy do tej pierwotnej funkcji teatru. Oczywiście częściowo, ja nie mówię, że tak powinno być w stu procentach...

Chodzi o jarmarczną „drugą nogę"?
Tak, trzeba ją odtworzyć. A poza tym, nie wszystkim w III Rzeczypospolitej żyje się dobrze. Niektórzy czują się wyrzuceni poza nawias, nie potrafią odnaleźć się na wolnym rynku. I ludzie, wśród tych codziennych trudności, chcą mieć moment oddechu, beztroskiej zabawy...

...kiedy, oglądając farsę, mamy przewagę nad światem, podczas gdy na ogół to świat ma przewagę nad nami.
Chodzi o ten beztroski śmiech. Przy czym staram się zawsze, żeby to nie był rechot.

Jak się przed tym ustrzec?
Robiąc farsę smacznie.

Co to znaczy smacznie?
Żeby to nie było wulgarnie. Dla przykładu „Testosteron" – sam tekst budzi moje zażenowanie. Jest takie powiedzenie: są rzeczy przyjemne, kiedy się je robi, frywolne, kiedy się o nich myśli, a wulgarne, kiedy się o nich mówi. Jestem zadziwiony karierą tej sztuki w polskich teatrach.

Ale może „Testosteron" to konsekwencja „Psów" Pasikowskiego, sztuk brutalistów niemieckich i austriackich – wulgaryzmy stały się dzisiaj częścią języka sztuki.
To tylko moda. Pamiętam rozmowę sprzed dwóch lat z profesorem Golińskim, spędziliśmy trzy godziny na rozmowie o teatrze. Ja, trochę rozżalony, zwierzam mu się: panie profesorze, tak zasiadłem w tych farsach i tak te farsy robię... Odpowiedział: proszę pana, dramat to może każdy zrobić, a do farsy potrzeba inteligencji. Jeżeli panu wychodzi, niech pan to robi. Bo to się podoba widzom, a w końcu dla nich jesteśmy. Bardzo ważne dla mnie słowa, bo czuję się w teatrze poniekąd dzieckiem Golińskiego. Gadaliśmy dalej – o Sarah Kane, o „Krumie", o tym modnym teatrze, który jest o niczym. I profesor spuentował: Któż pamięta dzisiaj o dadaistach czy surrealistach w teatrze – a Czechow i Szekspir zostali. To tylko moda. Niech się pan nie przejmuje i robi swoje. Więc robię, chociaż nie ukrywam, że moje marzenia to teatr, który jest rozmową o rzeczywistości. Bo teatr jest dla mnie sposobem na życie, a nie na przeżycie. Goliński mawiał, że w teatrze można wszystko, tylko – po co? To jest podstawowe pytanie dla reżysera, który zabiera się za robienie jakiejś sztuki.

Więc po co, marząc o teatrze serio, robisz „Mayday 2"?
Żeby dać widzom chwilę oddechu i zabawy.

rozmawiał Janusz Legoń

Teatr Polski, ul. 1 Maja 1

43-300 Bielsko-Biała

www.teatr.bielsko.biala.pl

tel. (33) 822-84-51, -52 ,

impresariat, kasa biletowa tel./faks (33) 822-84-53

e-mail: rezerwacja@teatr.bielsko.pl

Dyrektor Naczelny i Artystyczny

ROBERT TALARCZYK

zastępca dyrektora: Sabina Muras

kierownik literacki: Janusz Legoń

koordynacja pracy artystycznej: Urszula Szczurek

dział marketingu i reklamy: Irena Świtalska

Beata Król, Bartłomiej Kubica, Mateusz Makselon, Tomasz Wójcik, Andrzej Zuziak

inspicjenci: Renata Sladeczek, Halina Mieszczak

kierownik techniczny: Kazimierz Talar, brygada techniczna:

Piotr Trzopek, Andrzej Żeromski, Marek Michalski, Robert Babiec,

kierownik oświetlenia: Edward Kasiewicz,

oświetleniowiec: Jerzy Kocoń, akustycy: Ireneusz Jeziak, Andrzej Raczkiewicz

garderobiane: Grażyna Caputa, Małgorzata Kwak, rekwizytor:

Andrzej Gilowski charakteryzatorki: Maria Dyczek, Alicja Kocoń pracownia malarsko-butaforska,

stolarska, ślusarska, tapicerska: Roman Byrdy, Jerzy Golenia, Piotr Uniwersał,

prac. krawiecka damska: Anna Wajda, prac. krawiecka męska: Zbigniew Kajzer

redakcja programu i fotografie z próby → Janusz Legoń

s p o n s o r z y

PKE

Południowy Koncern Energetyczny

GRUPA TAURON

Zespół Elektrociepłowni Bielsko-Biała

FUNDACJA ENERGETYKA NA RZECZ POLSKI POŁUDNIOWEJ

Organizacja Pożytku Publicznego

POŁUDNIOWY KONCERN ENEGRETYCZNY SA

Bielmar

IORÓW Teatralnego