

**Marzenna Wiśniewska**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

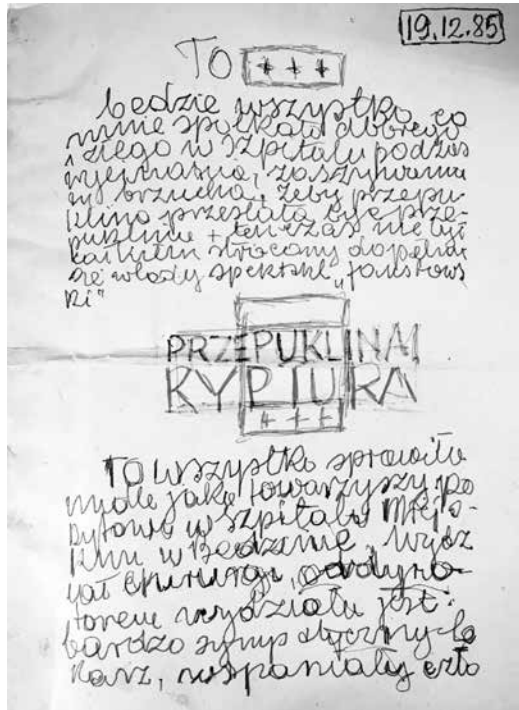
## W LABORATORIUM FAUSTA

Jan Dorman nie przypuszczał, że *Noc Walpurgi* według *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego będzie jego ostatnim spektaklem. Premiera odbyła się w Teatrze Animacji w Jeleniej Górze 26 stycznia 1986. Będziński artysta był wtedy co prawda tuż po operacji przepukliny, co też przesunęło w czasie prace nad *Faustem*, a sama inscenizacja zanurzona została w szpitalnym doświadczeniu, ale terminarz Dormana już wypełniały plany teatralne na cały rok. Przygotowywał co najmniej dwie premiery: jeszcze w styczniu i lutym 1986 odbyły się konsultacje artystyczne do *Publiczności* Federica Garcii Lorki w Teatrze Lalki i Aktora Kacperek w Rzeszowie (z tekstem tym zmierzył się w 1983 w dyplomowym przedstawieniu ze studentami wrocławskiej filii PWST). Zaawansowane były też prace nad *Królem Łokietkiem, czyli Mazurkiem Dąbrowskiego* Joanny Kulmowej we Wrocławskim Teatrze Lalek.<sup>1</sup> Z początkiem roku Dorman pokazywał swoje najnowsze spektakle, *Powiedz, że jestem...*, *Odważną księżniczkę* i wałbrzyską *Którą godzinę*, na I Spotkaniach Wizji i Plastyki w Katowicach oraz w Ogólnopolskim Ośrodku Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu. W kalendarzu notował plany licznych podróży po Polsce oraz zaproszenia do Lyonu i Brukseli.<sup>2</sup> 17 lutego 1986 Dorman wrócił z prób w Rzeszowie. Był przeziębiony, już wcześniej osłabione serce dało o sobie znać. Trafił ponownie do Miejskiego Szpitala w Będzinie, gdzie przed dwoma miesiącami formułował ostateczny kształt inscenizacji dramatu Goethego. 21 lutego zmarł z powodu zawału serca. „W tym miejscu nitka się urywa ...”<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Dorman ostatecznie oddał reżyserię Bohdanowi Nauce, sam przyjął rolę opiekuna artystycznego. Nauka opowiada o tym w wywiadzie przeprowadzonym przez Dianę Jonkisz 24 III 2017, nagraniu dźwiękowe, Archiwum Jana Dormana w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie (dalej: AJD/IT). Wywiad ten, jak i pozostałe przywoływane w tym tekście, stanowią zbiór nagrań dźwiękowych „Historie mówione”, zrealizowanych podczas projektu „Dorman. Archiwum otwarte” w 2017 i dołączonych do archiwum Dormana.

<sup>2</sup> Zob. listy J. Dormana: do A. Girdzijauskaitė, [w:] *Napisz, jak pamiętasz. Listy artysty*, red. I. Dowsilas, Będzin 2012, s. 290; do A. Słocińskiego, [w:] *ibidem*, s. 135.

<sup>3</sup> *Noc Walpurgi* [program], Teatr Animacji w Jeleniej Górze, 1986, [e-teatr.pl/pl/programy/2017\\_03/86927/noc\\_walpurgi\\_teatr\\_animacji\\_poznan\\_1984.pdf](http://e-teatr.pl/pl/programy/2017_03/86927/noc_walpurgi_teatr_animacji_poznan_1984.pdf).



Strona tytułowa sklejki „Przepuklina/Ryptura 19.12.1985”,  
Archiwum Jana Dormana w Instytucie Teatralnym

Zespół Teatru Animacji do końca sezonu zagrał *Noc Walpurgi* 12 razy dla 894 widzów<sup>4</sup>, w tym dwa razy dla niemieckiej młodzieży podczas Dni Kultury Polskiej w Dreźnie.<sup>5</sup> W kolejnym sezonie 1986/87 przedstawienie nie powróciło już do repertuaru jeleniogórskiej sceny. Po spektaklu zachowało się niewiele fotografii, dwie szersze recenzje ukazały się dopiero po śmierci Dormana – na łamach lokalnego informatora kulturalno-turystycznego „Karkonosze”<sup>6</sup> oraz w „Słowie Powszechnym”<sup>7</sup>, bardzo interesującą notę o odbiorze spektaklu przez niemiecką publiczność zamieściły „Nowiny Jeleniogórskie”.<sup>8</sup> Do historii tego przedstawienia mamy dziś zatem dostęp niemal wyłącznie poprzez rękopisy i maszynopisy zebrane w sklejki przez samego Dormana w jego archiwum oraz dzięki odzyski-

<sup>4</sup> „Almanach Sceny Polskiej” 1986/87, s. 57–58.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 208. Prezentacja odbyła się w dniach 13 i 14 VI 1985 o godz. 20:00 w Centralnym Klubie Młodzieży i Sportowców w Dreźnie (nazwę instytucji podają za A. Szpak, *Z najlepszej strony*, „Nowiny Jeleniogórskie” 1986 nr 25, s. 5).

<sup>6</sup> E. Han, *W poszukiwaniu minionego czasu*, „Karkonosze” 1986 nr 4.

<sup>7</sup> J. Rochowiak, *Ostatni spektakl Jana Dormana*, „Słowo Powszechne” 1986 nr 110.

<sup>8</sup> A. Szpak, *Z najlepszej strony*, op. cit.

wanemu po latach i z natury niepełnemu świadectwu pamięci ludzi teatru.<sup>9</sup> Zbiory te tworzą intrygujący powidok *Nocy Walpurgi*, naznaczony autobiograficznym doświadczeniem ponad siedemdziesięcioletniego twórcy i jego nagłą śmiercią, pamięcią mistycznej aury spektaklu, utrwaloną w środowisku lalkarskim legendą „nietuzinkowego artysty z ogromną fantazją” i „oryginała w każdym calu”<sup>10</sup> oraz fascynacją jego metodami pracy. Proponowana w tym artykule próba rekonstrukcji inscenizacji, która zamknęła działalność teatralną Dormana, jest jej pierwszym opracowaniem. Dostęp do obszernego Archiwum Jana Dormana pozwolił zobaczyć wieloletnią obecność faustowskiego tematu w poszukiwaniach artysty, prześledzić zespalanie się różnych inspiracji artystycznych i doświadczeń osobistych w strukturę widowiska i rozpoczając uzupełnianie nienapisanych jeszcze, a czekających na analizę, kart twórczości teatralnej Dormana. Wydobyć *Nocy Walpurgi* z archiwalnego magazynu to również dopisanie tej realizacji do dziejów recepcji *Fausta* w polskim teatrze drugiej połowy XX wieku.<sup>11</sup>

\*\*\*

W sklejce z założeniami repertuarowymi Teatru Dzieci Zagłębia w Będzinie od roku 1966 do 1970 znajduje się dokument „Repertuar Teatru na sezon 1966/67”, w którym Dorman wskazuje na powinność realizowania przez będzińską scenę repertuaru dla młodzieży. W tamtym sezonie właśnie młody odbiorca miał znaleźć się w centrum uwagi teatru, choć dyrektor jednocześnie ostrożnie zapewniał swojego organizatora, że „hegemonia widza dziecięcego zostanie utrzymana”<sup>12</sup>. W repertuarze TDZ były już wtedy *Sen nocy letniej* Williama Shakespeare’a (1965), *Dyl Sowizdrzał* wg Charlesa de Costera (1965), *Don Kichot* Miguela de Cervantesa (1966), dla tej widowni grano na dziedzińcu zamkowym *Igrce w gród walą* Adama Polewki (1966) – jako „widowisko wybitnie plenerowe”, jak to określił Dorman<sup>13</sup>, zrealizowane z młodzieżą, która potem, w 1971, założyła przy będzińskiej scenie Studencki Klub Ethiopus. Nowymi produkcjami dla młodzieży

<sup>9</sup> W artykule wykorzystano wywiad z Małgorzatą Krubą-Barej, odtwórczynią roli Małgorzaty w *Nocy Walpurgi*, przeprowadzony przez Dianę Jonkisz 4 IV 2017 (nagranie dźwiękowe, AJD/IT) oraz mailową korespondencję z Januszem Rylem-Krystianowskim, dyrektorem Teatru Animacji w Jeleniej Górze w latach 1980–1989.

<sup>10</sup> Tak w środowisku powszechnie określano Dormana, co przywołuje też m.in. Małgorzata Naka w wywiadzie przeprowadzonym przez Dianę Jonkisz 24 III 2017 (nagranie dźwiękowe, AJD/IT).

<sup>11</sup> Co znamienne, *Noc Walpurgi* znalazła się w bazie realizacji w portalu e-teatr.pl dopiero w 2016 wraz z rozpoczęciem projektu „Dorman. Archiwum otwarte”, w ramach którego na podstawie dokumentacji Archiwum Jana Dormana dokonano uzupełnienia luk w zakresie informacji i dokumentacji teatralnej dostępnej cyfrowo.

<sup>12</sup> J. Dorman, „Repertuar Teatru na sezon 1966/67”, mps, sklejka „Repertuar Teatru od 1966 do 1970”, AJD/IT.

<sup>13</sup> Ibidem. Wspomnienia ze współpracy młodzieży przy spektaklu *Igrce w gród walą* zob. J. Kuczyński, *Pod parasolem Jana Dormana, czyli krótka historia Klubu Studenckiego Ethiopus*, Będzin 2014.

miały być: *Szczęśliwy książę*, adaptacja Oscara Wilde'a, oraz *Faust* Goethego. W urzędowym piśmie Dorman wskazywał tylko ogólnikowo:

Będzie to parafraza na temat znanego utworu Goethego *Faust*. Realizatorzy przewidują, że spektakl utrzymany w konwencji współczesnego teatru wniesie dużo dyskusji i zaintryguje publiczność. Reżyseruje Jan Dorman. Scenograf teatru Jacek Dorman przygotowuje oprawę plastyczną sztuki. Prawdopodobnie muzyka Bacha pomoże inscenizatorowi przekazać widowni dzieło wielkiego niemieckiego poety.<sup>14</sup>

Praca nad *Faustem* odsuwała się jednak w czasie i przechodziła na kolejne sezony. W piśmie z Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Katowicach z 15 czerwca 1967 podpisanym przez Henryka Bieniewskiego, dyrektora Zespołu do Spraw Teatru – *Faust* i *Rewizor* zostały zatwierdzone do realizacji w planie repertuarowym sezonu 1967/68.<sup>15</sup> Dramat Mikołaja Gogola chciał Dorman przygotować na pięćdziesiątą rocznicę rewolucji październikowej. Do żadnej z tych premier ostatecznie jednak nie doszło.

Dramat Goethego, z dopiskiem „wciąż aktualny – premiera koniec sezonu”, znalazł się powtórnie na liście propozycji repertuarowych Teatru Dzieci Zagłębia na sezon 1968/69 jako druga do realizacji propozycja dla młodzieży – po *La Fontainie*. Poza pismami urzędowymi z tego okresu zachowała się w archiwum cieniutka sklejka z tytułowaną „Faust Goethe/szukanie/” oznaczona datą „dn. 11.2.68” (5 kartek ze stroną tytułową). Otwiera ją rysunek długopisem opatrzony odręcznym komentarzem. Na prostokacie pustej sceny znajdują się zarysy siedmiu postaci podzielonych na dwie, stojące naprzeciw siebie grupy. Umieszczone nad nimi prostokątne obrysy sygnalizują zawieszane u góry płachty, co wyjaśnia komentarz Dormana zapisany z prawego boku rysunku: „to już było w Don Kichocie”. Chodzi o płócienne plansze zawieszane u sufitu, które w trakcie spektaklu były opuszczane. Niewątpliwie kontekstem dla *Fausta* był *Don Kichot*, nie tylko w związku z koncepcją przestrzeni, ale przede wszystkim z podobną, archetypową naturą postaci. Pod rysunkiem i na kolejnej kartce znajduje się następująca notatka, wyraźnie wskazująca, że pomysł Dormana powoli krzepł we współpracy z synem, Jackiem:

rozmawiamy o realizacji Goethego. Jacek wraca do wspomnianej już koncepcji: Faust oraz intermedia [nieczytelne] teraz dalej – intermedia grane przez aktorów ruchliwe, rytmiczne – podczas gdy Faust, nieruchomy, statyczny. Jacek koniecznie chce wykorzystać dekoracje z wystawy herodów. Jego zdaniem podmalowane zdjęcie i cała atmosfera bałaganu przyczyni się do wyrażenia goetheańskiej filozofii odkrywania życia, afirmacji.<sup>16</sup>

Na kolejnej stronie są dwa cytaty z Goethego: „Moje dalsze życie mogę teraz uważać już tylko za podarunek” oraz „w gruncie rzeczy jest mi wszystko jedno,

<sup>14</sup> J. Dorman, „Repertuar Teatru na sezon 1966/67”, op. cit.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Idem, notatka, 11 II 1968, rkps, sklejka „Faust Goethe /szukanie/”, AJD/IT.

czy i co jeszcze będę robił”.<sup>17</sup> A pod nimi szybkie i mało charakterystyczne szkice postaci Mefistofelesa (prawdopodobnie w masce) oraz Fausta, skonfrontowane z bujną figurą nagiej Małgorzaty, sugerującą erotyczne odczytywanie tej postaci. Rwane myśli sygnalizują kontynuację autorskiej strategii inscenizacyjnej Dormana opartej na dekonstrukcji, rytmizacji, konfrontacji aktora i obiektu: „sceny [nieczytelne] maskowe, chóry, nagrania, szepty, śpiewy; teatr przerywników, znany, jarmarczno-estradowy”.<sup>18</sup> *Faust* był wyzwaniem dla będzińskiego zespołu – Dorman zanotował również krótko: „brak aktorów do recytacji zmusza nas do takiej drogi”.<sup>19</sup> Trudno dziś powiedzieć, czy były jeszcze inne notatki inscenizacyjne, bo skrupulatnie tworzone archiwum Dormana uległo częściowemu zniszczeniu i rozproszeniu, gdy po jego odejściu na emeryturę dosłownie wyrzucano je z budynku teatru.

Ostatecznie jednak do premiery dramatu Goethego w sezonie 1968/69 nie doszło, a w kolejnych sezonach Dorman nie wracał już do tej propozycji. Gdyby *Faust* powstał w Będzinie zgodnie z pierwotnym planem, spektakl Dormana należałby do wąskiego kręgu powojennych polskich inscenizacji dramatu Goethego. Dzieliliby go sześć lat od *Fausta* Jerzego Grotowskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu (1960), a wyprzedziłby przedstawienie Józefa Szajny (Teatr Polski w Warszawie, 1971) oraz intrygującą interpretację lalkarską mitu Fausta w monodramie Andrzeja Dziędziuła *Stan losów Fausta* z 1968.<sup>20</sup>

Nie ma bezpośredniego wyjaśnienia Dormana, dlaczego wycofał się z pracy nad Goethem. Można jednak domyślać się przyczyn rezygnacji. Druga połowa lat sześćdziesiątych to nadzwyczaj intensywny okres reżyserskiej pracy Dormana. Z dużą swobodą rzuca się on w różne literackie i teatralne poszukiwania, sięgając po największe nazwiska klasyków (Arystofanes, Shakespeare, Cervantes), jak i po dramat dwudziestowieczny. Można wręcz powiedzieć o swoistej gorączce repertuarowej, którą podsyca krystalizująca się koncepcja teatru dla młodzieży i dorosłych oraz sukces *Szczęśliwego księcia* i zaproponowanego w nim teatru poetyckich skojarzeń. Dorman snuje szerokie plany, z zapałem bierze na warsztat kolejne tytuły, w których znajduje intrygujące go wyzwania teatralne. Za sprawą spotkania z członkinią rosyjskiej UNIMY, Iriną Żarowcewą<sup>21</sup>, sięga po Aleksandra Błoka. Jego *Buda jarmarczna* oraz *Dwunastu* zajmą repertuarowe miejsce wcześniej przewidziane dla *Rewizora*. Błok wciągnie Dormana. Przy okazji reżyser z dużym ożywieniem będzie wczytywał się

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Zob. B. Paprocka-Podlasiak, „*Faust*” J. W. Goethego na scenach polskich. Grotowski – Szajna – Jaroński, Toruń 2012. W badaniach nad scenicznymi dziejami wielu tekstów teatr lalkowy ciągle jest niemal nieobecny. W kontekście inscenizacji *Fausta* warto upomnieć się zarówno o monodram Andrzeja Dziędziuła, jak i spektakl *Faust* w reżyserii Wiesława Hejno (Wrocławski Teatr Lalek, 1989).

<sup>21</sup> Pisze o tym szerzej Ewa Tomaszewska w książce *Jan Dorman – własną drogą*, Katowice 2012, s. 178.

w Wsiewołoda Meyerholda i interpretował jego realizację *Budy jarmarcznej*. Na fali tej pracy powróci też bliski Dormanowi Włodzimierz Majakowski. Prawdopodobnie z tego powodu *Faust* zniknie na jakiś czas z pola zainteresowania reżysera. Dodatkowo nałoży się na to nadmiar obowiązków. W liście do Martina Jančuški Dorman pisze, że „wszystko skupiło się akurat w tym samym czasie”, dlatego pracuje „na kilku frontach”<sup>22</sup>: realizuje premiery w Będzinie i poza własnym teatrem, przygotowuje uroczystości miejskie (np. obchody Dni Kultury Ziemi Będzińskiej), bierze udział w festiwalach polskich i zagranicznych, a w maju 1969 otwiera ekspozycję prezentującą działalność Teatru Dzieci Zagłębia na Międzynarodowej Wystawie Scenografii w Amiens we Francji. Ale jest jeszcze jeden wątek, który w kontekście przyczyn zarzucenia *Fausta* należy przywołać. We wrześniu 1969 do Teatru Dzieci Zagłębia wpływa pismo z Referatu Kultury Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Będzinie z, jak to w nim określono, następującymi postulatami wyborców,

które mogą być wykonane przy pomocy Wydziału Kultury P.W.R.N. w Katowicach: 1. Zmienić formy pracy Teatru Dzieci Zagłębia, by był on dostępny: zrozumiały szerokim rzeszom odbiorców; 2. Wprowadzić popularyzowanie przez Teatr lektur szkolnych.<sup>23</sup>

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych wykrystalizował się już autorski język teatralny Dormana, oparty na awangardowych strategiach artystycznych, trudny, nierzadko budzący skrajne opinie. Pismo będzińskich władz upominało Dormana, aby powrócił do formuły lalkowego teatru dla dzieci, wrzęgniętego w zadania wychowawcze. Dorman nie uległ, nadal konsekwentnie eksperymentował z materią literacką przedstawień, konwencjami scenicznymi i poszerzeniem swojej widowni. Prawdopodobnie jednak w atmosferze napięcia pomysły na teatr dla młodego i dorosłego widza, które były zaledwie w załączku, zeszyły na dalszy plan.

*Faust* będzie latami trwał w wyobraźni Dormana, zanim ujrzy premierę zrealizowaną z zespołem Teatru Animacji w Jeleniej Górze w 1986. Ślady fascynacji Goethem raz po raz wyłaniają się spośród archiwalnych dokumentów. W 1975 Dorman stworzył obszerny tekst o wyjeździe Teatru Dzieci Zagłębia na festiwal teatralny do Frankfurtu nad Menem.<sup>24</sup> Sprawozdanie płynnie przenika się w nim ze swego rodzaju esejem z podróży. Dorman utrwalił swoje emocjonalne wahania i specyficzne napięcie artysty, pobudzające wrażliwość na metafizyczną naturę świata. Opisom zdarzeń i refleksji patronuje Goethe czy raczej jego widmowa obecność. Na drogę do Frankfurtu Dorman zabrał książki:

<sup>22</sup> List J. Dormana do M. Jančuški, 25 VIII 1970, mps, sklejka „Martin Jančuška”, AJD/IT. Zob. też: E. Tomaszewska, op. cit., s. 201–202.

<sup>23</sup> Pismo z 16 IX 1969, mps, sklejka „Ptaki”, AJD/IT.

<sup>24</sup> J. Dorman, *Opowiadam o wyjeździe do Frankfurtu nad Menem*, [w:] *Być mistrzem*, wybór i oprac. I. Dowsilas, Będzin 2006, t. I, s. 283–294.



Otwieram jedną: *Faust*. To *Faust* Goethego. Druga, to też *Faust* – to Marlowe. Czytam. Droga Fausta wiedzie od szaleńczego pragnienia życia osobistego do życia wśród innych, do działalności na rzecz zbiorowości. Jedziemy do miasta, w którym urodził się Goethe.<sup>25</sup>

Podczas nieprzespanej nocy w pokoju hotelowym we Frankfurcie Dorman notuje „gdzieś tam za oknem snuje się duch Goethego” i pyta: „Czy przeczytany *Faust* Goethego może mieć wpływ na sen?”<sup>26</sup> Imaginacja przekształca noc w faustowskie spotkanie:

Za szybą zjawia się aktor. Jest rośliną. Chwieje się. Ubrany na czarno lub purpurowo. Z twarzą wylobrzymioną przez maskę. Czekam na ukazanie się drugiego aktora. Wraz z drugim aktorem pojawi się dialog.<sup>27</sup>

Dorman przegląda się w teatralnej twarzy Mefista, ten zaś wydaje się alter ego artysty. W opowiadaniu powstaje nowy mit wokół *Konika*, ujawniający podskórną obecność Goethego w tym spektaklu – bohater zza szyby mówi:

Ale w Pańskim *Koniku* koncepcja diabła na szczytach wypożyczona jest, czy pan wie, od Goethego. Tak, tak! Właśnie od Goethego. To był pierwszy jego występ. Grał diabła pychy. Ubrany w pawie pióra...<sup>28</sup>

Nocne spotkanie kończy parafraza rozmowy Fausta i Mefistofelesa. Znamienne pytanie uczonego: „Kto jesteś?” wybrzmi w rytmicznym powtórzeniu podczas drugiego spotkania Fausta z Mefistem w jeleniogórskiej inscenizacji.

Tropy faustowskie można odnaleźć również w zapiskach z 1977 na temat koncepcji niezrealizowanego spektaklu *Wzór na diabelski ogon* Agnieszki Osieckiej<sup>29</sup>, gdzie przewrotnie i z humorem fizyka zderza się z metafizyką reprezentowaną przez niepokornie interweniującego w lekcje szkolne Belzebuba Rączkę. W przywołanym wyżej frankfurckim opowiadaniu Dorman zapisał: „Trzeba uwierzyć w egzystencję diabła. Trzeba go brać na serio”.<sup>30</sup> Osiecką czytał poprzez Goethego:

/Porządek serca – porządek rozumu/ [...] Serce chowa, a rozum odkrywa lub odwrotnie. Sprawa faustowska [...] Musimy, zaostrzając ideę Osieckiej, bardziej wyostrzyć to jej Tak i Nie. Koło Tak i koło Nie, koło tego Diabła świat się kręci. [...] Każdy ma swojego diabła dla siebie ... [...] On będzie kpił z tego, że nam się ciągle wydaje. Między Tak a Nie jest szczęście.<sup>31</sup>

<sup>25</sup> Ibidem, s. 284.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 288.

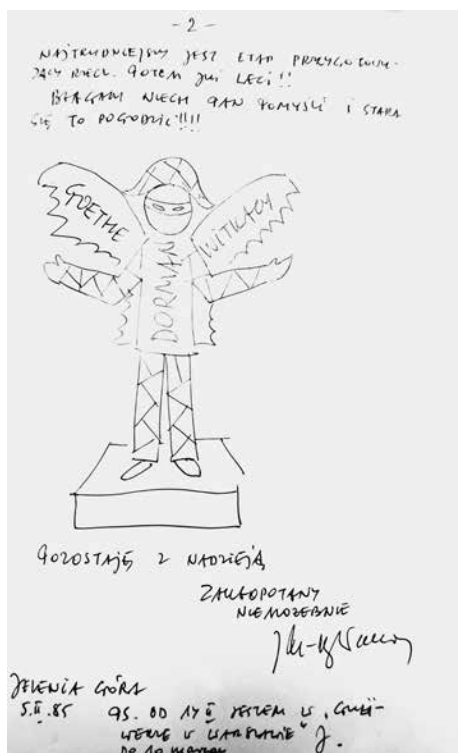
<sup>27</sup> Ibidem, s. 287.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Dorman początkowo miał wyreżyserować *Wzór na diabelski ogon* na scenie Teatru Rozmaitości w Warszawie. Dopiero po pewnym czasie pomyślał o wystawieniu go na będzińskiej scenie. W 1977 rozpoczął pracę nad scenariuszem i otrzymał zgodę Agnieszki Osieckiej na adaptację. W notatkach jest adnotacja z prób, pomysły na scenografię. Ostatecznie nigdy nie doszło do realizacji. Zachowana w archiwum dokumentacja to różne fragmenty pracy nad koncepcją inscenizacyjną spektaklu. Zob. J. Dorman, notatka z prób, 15 VII 1977, rkps, sklejka „Wzór na diabelski ogon”, AJD/IT.

<sup>30</sup> Idem, *Opowiadam o wyjeździe do Frankfurtu nad Menem*, op. cit., s. 288.

<sup>31</sup> Sklejka „Wzór na diabelski ogon”, op. cit.



List Janusza Ryla-Krystianowskiego do Jana Dormana, Jelenia Góra, 5 II 1985, sklejka „Faust Goethego w Jeleniej Górze, t. I, styczeń 1985”, AJD/IT

Można postawić hipotezę, że w latach siedemdziesiątych w *Fauście* intrygowała Dormana przede wszystkim figura Mefistofelesa, postrzeganego jako ekspansywna, autonomiczna siła, a zarazem niepokojące lustrzane odbicie ludzkiego protagonisty. We wskazanych tropach wysłannik piekieł wyłania się jako bohater ironiczny, podający w wątpliwość racjonalność i stabilność struktur świata, co sygnalizowałoby egzystencjalny porządek interpretacji. Warto również zwrócić uwagę na groteskową teatralizację jego wizerunku we frankfurckim opowiadaniu. Mefisto Goethego przynależał zatem w wyobraźni Dormana również do rozlicznych wcieleń diabłów w widowiskach kolędniczych prezentowanych w Będzinie od 1965 podczas organizowanych przez niego „Herodów”. Ujęcia te połączył w sobie Mefistofeles, którego Dorman wprowadził do akcji dramatycznej swojej ostatniej będzińskiej premiery, spektaklu *Wiosna, lato, jesień, zima*, (TDZ, 1977), będącego kolażem tekstów poetyckich muzycznie rozpisanych na *Cztery pory roku* Antonia Vivaldiego. Przedstawienie to nie doczekało się jeszcze opracowania badawczego, ale wgląd w dokumentację zebraną w archiwum pozwala zobaczyć, że Mefisto z tej realizacji przynależy, podobnie jak inni jej bohaterowie,



m.in. Małgorzata będąca również Marzanną, Anioł, Puk, Clown, Matka Courage czy chór celebrantów przypominający orszak Tytanii, do porządku postaci o kochałowej naturze, które zespalają w sobie ludowe i literackie wyobrażenia i stanowią Dormanową wersję „wielkiego teatru świata”. W tym teatralnym wcieleniu Mefisto dosłownie i symbolicznie góruje nad sceniczną rzeczywistością – zawieszony nad centralnym miejscem akcji – jest zarazem reprezentantem strony Zła, siłą, opozycją wobec Anioła, ironicznym obserwatorem świata jak Puk, partnerem Małgorzaty–Marzanny, kusicielem człowieka, wreszcie filozofem.<sup>32</sup>

Jest jeszcze inny ślad faustowski, który warto przywołać. W sklejce dotyczącej jeleniogórskiej premiery, pośród kart z korespondencją Dormana z Januszem Rylem-Krystianowskim, wklejony jest program do przedstawienia *Faust* z Teatru Polskiego w Warszawie w reżyserii Józefa Szajny z 1971. Czy Dorman oglądał to przedstawienie w latach siedemdziesiątych? W tym okresie regularnie bywał w Warszawie, między innymi z powodu *Optymizmu, czyli Kandyda* wyreżyserowanego w Teatrze Lalka w 1972. Wiemy na pewno, że na początku 1968 Dorman widział *Dziady* w reżyserii Kazimierza Dejmka<sup>33</sup>, natomiast nic nie wiadomo o zapoznaniu się z *Faustem* Szajny. Dorman miał zwyczaj zbierania programów przedstawień, które oglądał, często też wklejał je do bieżącej dokumentacji pracy jako element dziennika reżysera. W teczkach z lat siedemdziesiątych nie ma jednak programu warszawskiego *Fausta*. Nie ulega wątpliwości, że gest włączenia go do dokumentacji *Nocy Walpurgi*, powstałej kilkanaście lat później, był świadomym reżyserskim zabiegiem dookreślenia kontekstów przedstawienia i gestem silnie związanym z performatywnym archiwum przedstawienia. Zgodnie ze swoim zwyczajem, Dorman przed rozpoczęciem prób z zespołem jeleniogórskim zachęcał asystenta, Andrzeja Wójcika<sup>34</sup>, do ściągnięcia materiałów (programów, plakatów, zdjęć) o polskich realizacjach *Fausta*.<sup>35</sup> Być może stąd pochodził program spektaklu Szajny.

\*\*\*

Dorman podjął współpracę z Teatrem Animacji w Jeleniej Górze na zaproszenie ówczesnego dyrektora tej sceny, Janusza Ryla-Krystianowskiego. 25 listopada 1984 będziński artysta pisał do niego, że

<sup>32</sup> J. Dorman, rkps, sklejka „Collage z materiału teatralnego uszyty *Wiosna, lato, jesień, zima*, Zakopane, styczeń 1977”, AJD/IT; idem, „*Wiosna, lato, jesień, zima*, teksty: Białoszewski, Ribot, Bieżańska, Kazanecki, Rilke, Barysynowicz, Poświatowska, Koziół, Będzin, marzec 1977”, mps, AJD/IT.

<sup>33</sup> Zob. *Kronika życia i twórczości Jana Dormana*, w tym zeszyt „Pamiętnika Teatralnego”, zapisy: 3 II 1968.

<sup>34</sup> Andrzej Wójcik był asystentem na pierwszym etapie prac nad spektaklem. W programie w roli asystenta reżysera wymieniana jest Urszula Sękowska.

<sup>35</sup> List J. Dormana do A. Wójcika, Będzin, 18 II 19[8]5, mps, sklejka „*Faust* Goethego w Jeleniej Górze”, t. I, AJD/IT. Dorman pisał w tym liście: „Kompozytorem, który będzie towarzyszył autorowi, będzie Mahler. Niech Pan spróbuje zainteresować aktorów muzyką Mahlera. Muzyką, jak również kompozytorem. Warto, by wiedzieli, kim był. [...] Warto, by aktorzy pooglądali Dürera”.

żeby rzecz była dormanowska, to należy zaprosić Dormana do aktorów. Niech sobie Pan Dorman porozmawia, żeby wiedział, z kim pracować. A może oni chcą to, o czym Dorman nie wie? Przecież tak było w Słupsku. Pojechałem z Iłłakowiczówną i z Szymanowskim. Ale spektaklu pomyslanego nie było. Oni dopiero podpowiedzieli mi, kogo chcą grać i dlaczego. Oczywiście każdy z nas nosi jajko, które chciałby znieść. Szuka jedynie gniazda. Jelenia Góra podsuwa mi gniazdo. Jakie? Bocianie, jaskółcze, skowronkowe? Jakie? Trzeba to gniazdo zobaczyć. Hm. Nie robiłem FAUSTA? Chciałbym robić Berga. Interesuje mnie wiedeńczyk. Ich Szkoły. A może tylko powtórzenie Woltera?<sup>36</sup>

Wśród propozycji pojawił się również *Don Kichot*. Dorman podsumowywał: „Oni, aktorzy, muszą chcieć, tak samo, jak ja! Czekam zatem na zaproszenie do Jeleniej Góry. Tam powstanie myśl i wybór”.<sup>37</sup>

7 grudnia 1984 dyrektor Teatru Animacji odpowiadał Dormanowi:

Myślę, że pomysł związany z Faustem jest interesujący. Zdumiewa mnie zresztą zakres pańskich zainteresowań i ich rozległość – dodekafoniści!!? A może istotnie urodzi się coś w Jeleniej Górze. Aktor bywa potęgą – szkoda, że nie zawsze!<sup>38</sup>

Ryłowi-Krystianowskiemu zależało, aby Dorman przygotował premierę na jesieni 1985, w związku z rozpoczęciem obchodów dziesięciolecia istnienia jeleniogórskiej sceny lalkowej, która cały czas próbowała zaistnieć na mapie kulturalnej miasta. 27 grudnia 1984 Dorman już projektował pierwsze wyobrażenia *Fausta* w Teatrze Animacji. Zachował się rysunek długopisem ukazujący szereg drabin ustawionych skośnie w kierunku centrum sceny, na jednym ze szczebli widać zarys postaci. Dorman napisał pod nim: „sala gimnastyczna, sala widowisk / drabiny poopierane o ściany, może ich być sześć – trzy i trzy – opuszczona płachta doczepiona do lin”.<sup>39</sup> Następnego dnia w liście do Ryła-Krystianowskiego reżyser sugestywnie pisze, że bardzo chciałby robić spektakl poza sceną, „[w] jakiejś sali. Hucie. Fabryce. Myślę, że najrozsądniej będzie, gdy inscenizację umieścimy w sali gimnastycznej. Granie w terenie byłoby łatwe. Czy oglądał Pan mojego Lorkę (dyplom)? Właśnie w takiej atmosferze widzę FAUSTA”.<sup>40</sup>

Dorman regularnie naruszał swoimi inscenizacyjnymi pomysłami zastaną przestrzeń teatralną, na różne sposoby ją rozsadzał i dynamizował, by wspomnieć choćby warszawskiego *Kandyda*. „Nie zadawała go pudło sceny – wspominał Henryk Ćmok przy okazji *Niebieskiego ptaka* – które zresztą odsłaniał, obnażając

<sup>36</sup> List J. Dormana do J. Ryła-Krystianowskiego, Będzin, 25 XI 1984, mps, sklejka „*Faust* Goethego w Jeleniej Górze”, t. I, op. cit. Zachowały się dwa listy Dormana z tego samego dnia. Krótszy z nich drukowany jest w programie do *Nocy Walpurgi*. W cytacie przywołano dłuższy, rozbudowany list, sygnowany tą samą datą.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> List J. Ryła-Krystianowskiego do J. Dormana, Jelenia Góra, 7 XII 1985, rkps, sklejka „*Faust* Goethego w Jeleniej Górze”, t. I, op. cit.

<sup>39</sup> Rysunek i notatka z 27 XII 1984, sklejka „*Faust* Goethego w Jeleniej Górze”, t. I, op. cit.

<sup>40</sup> List J. Dormana do J. Ryła-Krystianowskiego, Będzin, 28 XII 1984, mps, sklejka „*Faust* Goethego w Jeleniej Górze”, t. I, op. cit..

rusztowania, pokazując nagie wyciągi i tył sceny”.<sup>41</sup> W 1977 Dorman pisał do Tadeusza Kudlińskiego: „w tej chwili szukam «struktury idealnej» – szukam jej w przestrzeni zapożyczony, na sali gimnastycznej. Ile tu zasadzek? A za tym: czy potrafię ujarzmić salę gimnastyczną?”.<sup>42</sup> Eksperymentowanie z przestrzenią bardzo mocno naznaczyło realizowane ze studentami wrocławskiej filii PWST etiudy w ramach przedmiotu „Gra aktorska w żywym planie”, pokazy zaliczeniowe i przedstawienia dyplomowe. W *Karaluchach* wg Witkacego (1980) wkroczył w przestrzeń publiczną i stworzył pierwszy studencki spektakl-happening rozegrany na Dworcu Głównym we Wrocławiu.<sup>43</sup> Po wyreżyserowanej przez niego w 1981 *Szkole błaznów* Michela de Ghelderode zachwycony spektaklem Józef Kelera dostrzegł w pomysłach Dormana na ciasną przestrzeń, podesty-klatki, podłogę rozbieraną w „mściwej pasji i w euforii «okrucieństwa»” sposób na to, aby młodzi aktorzy znaleźli oparcie w dynamicznej konstrukcji i „zapomnieli o wszystkich «oporach» ciała, zagrali z pasją, i to zarówno w prowadzących rolach, jak i w żywej, intensywnej orkiestracji całego zespołu”.<sup>44</sup> W kolejnym dyplomie, *Publiczności* Lorki (1984), polem teatralnego działania była scena, proscenium i widownia. Plan horyzontalny tworzyły stoliki, wertykalny wymiar gry wyznaczała drabina, jeden z ulubionych rekwizytów Dormana, którego różne historie tworzył przy okazji realizacji *Koziołka Matołka*.<sup>45</sup>

W latach osiemdziesiątych jeleniogórski teatr lalkowy nie miał własnego budynku, korzystał z niewielkiej, mieszczącej do stu osób sali przy ul. Wolności 163<sup>46</sup>, w której wyzwaniem była szczupłość sceny narzucająca warunki realizacji przedstawień.<sup>47</sup> Zespół często grał w objazdach, w klubach, szkołach i przedszkolach. Stąd myśl Dormana o zaanektowaniu jakiegoś nieteatralnego miejsca naturalnie łączyła jego praktykę z sytuacją organizacyjną Teatru Animacji. Małgorzata Kruba-Barej wspomina, że Dorman opowiadał zespołowi podczas pierwszego

<sup>41</sup> H. Ćmok, *Ja – Henryk Ćmok – o Dormanie!*, [w:] *Niebieski ptak* [program], Teatr Mały w Tychach, 1983, AJD/IT.

<sup>42</sup> List J. Dormana do T. Kudlińskiego, 7 III 1977, mps, sklejka „Tadeusz Kudliński”, AJD/IT.

<sup>43</sup> J. Dorman, „Dwa ognie”, 30 VI 1980, mps, sklejka „Wyższa Szkoła Teatralna semestr letni 1980, maj–czerwiec”, AJD/IT. Dorman chętnie organizował ze studentami happeningi w ramach zajęć. Opowiada o nich m.in. Małgorzata Nauka w wywiadzie przeprowadzonym przez Dianę Jonkisz, op. cit.

<sup>44</sup> J. Kelera, mps niedatowany, sklejka „Szkoła błaznów. Refleksje i rykoszety, kwiecień-maj 1982”, AJD/IT. Przy realizacji *Kandyda* Dorman zauważał: „Widz licealny dużo wie i chce wiedzieć o teatrze. Najbardziej cieszy tego widza fakt, że teatr zrywa ze sztywnym schematem podziału widowniska na teren gry i teren obserwacji, że rola publiczności i aktorów niewiele się różni co do swego znaczenia. Widzowie ci zauważyli również, że poszukiwanie nowej przestrzeni scenicznej, nie sprowadza się li tylko do zagadnienia technicznego, do geograficznej przestrzeni teatralnej, lecz istnieje tam zjawisko nieznanne w teatrze tradycyjnym, zjawisko percepcji polifonicznej.” J. Dorman, „Przestrzeń poetycka i przestrzeń geograficzna w teatrze dla dzieci i młodzieży”, rkps niedatowany, s. 19, AJD/IT.

<sup>45</sup> J. Dorman, „Drabiny”, notatka niedatowana, mps, AJD/IT.

<sup>46</sup> Dwukondygnacyjny obiekt po Klubie „Kosmos”. Zespół samodzielnie wyremontował i przygotował budynek do działalności teatralnej. Niemniej przez lata Teatr Animacji zmagał się z brakiem stałej siedziby. Zob. A. Niedźwiecka, *Tygrzysek bez pasków*, „Nowiny Jeleniogórskie” 1981 nr 14, s. 5.

<sup>47</sup> (gel), *Złota Rybka*, „Karkonosze” 1985 nr 3, s. 27.

spotkania 23 stycznia 1985 o fascynacji happeningiem i sile zabiegów przemontowanych scenę, które sprawiają, że grają i aktorzy, i widzowie.<sup>48</sup> Wąska scena ostatecznie sprawdziła się w pomysle inscenizacyjnym *Nocy Walpurgi*.

Spektakl rodził się długo z powodu licznych teatralnych angaży Dormana, a potem choroby. Regularne próby ruszyły dopiero w listopadzie 1985. Będziński artysta przez wiele miesięcy zmagał się z koncepcją scenograficzną i wyraźnie brakowało mu bezpośredniego kontaktu z synem, Jackiem Dormanem, współautorem wielu pomysłów inscenizacyjnych. W lipcu 1985 pisał do niego ze Świdwina, gdzie prowadził warsztaty dla studentów PWST:

Przed wyjazdem z domu przeczytałem sobie twoje pisanie, w którym piszesz mi, że nie wiesz, czy nadal myśleć o Fauście. Tak. FAUSTA będę robił dopiero w październiku. [...] Otóż jak widzę FAUSTA. Na razie, jak zwykle zarys scenograficzny. Sala. Bez krzeseł, bez rekwizytów. Przez salę przebiegają szyny. Na szynach koleba, w jakiej się wozi glinę. Jest wózek z cegielni, w której pracował ojciec Dorman.

Faust pcha po szynach kolebę. Jest rytuał? Czy życie? W kolebie MAŁGORZATA. Ubrana. Tak ją ubierał Dorman. Na środku szynowej umiejscowiona buda. Na budzie Mefisto. Tam jest jego urząd. Będzie musiał siusiać na łysą głowę Fausta.

To będzie zawsze wtedy, kiedy wózek będzie ustawiony pod budą. Resztę życia FAUSTA reguluje MAŁGORZATA.

A ludzie? Po obu stronach szyn. Wiszą poły wieprzowiny. Stoły. Żarcie. Ludzie ci nie uczestniczą w kłopotach FAUSTA.

MAŁGORZATA.

To Faustowi wystarcza.

xxx

Myślę, że napiszesz mi receptę na współczesnego FAUSTA. Ja mogę jedynie czekać pod budą na sikanie Mefistofowe.<sup>49</sup>

Na sceny cieniowe i grę światłem mogła mieć wpływ Małgorzata Bundzewicz, scenografka przedstawień operowych Dormana, z którą konsultował swoje pomysły. Ostateczny kształt plastyczny i dramaturgiczny inscenizacji dramatu Goethego narodził się jednak dopiero pod wpływem choroby Dormana i jego pobytu w szpitalu (10–23 grudnia 1985).<sup>50</sup> Z powodu tych doświadczeń pod koniec grudnia reżyser zdecydował, że spektakl powinien mieć tytuł *Noc Walpurgi*<sup>51</sup>, z podtytułem *Misterium*. Przedstawienie nasyciło się jego osobistą konfrontacją z czasem „nocy odosobnienia”, pomiędzy niebem i ziemią – jak zapisał.<sup>52</sup> W cen-

<sup>48</sup> M. Kruba-Barej, wywiad, op. cit.

<sup>49</sup> List J. Dormana do syna, Świdwin, 12 VII 1985, mps, sklejka „Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dziecka w Poznaniu, ale do tego dodałem Świdwin – warsztaty”, t. I, lipiec 1985, AJD/IT.

<sup>50</sup> Sklejka „Faust po operacji. Dorman, Cieplice, 16 I 1986”, AJD/IT.

<sup>51</sup> 23 XII 1985 Dorman zostawił w sklejkę taką uwagę: „Dzwoni p. Grabowski – ma projekt plakatu do Fausta – cały kłopot, że chciałbym, aby spektakl nazywał się *Noc w Walpurgi*”. Sklejka „Faust”, AJD/IT.

<sup>52</sup> J. Dorman, *Noc Walpurgi* [program], op. cit.



Strona tytułowa programu do *Nocy Walpurgi*, Teatr Animacji w Jeleniej Górze, 1986, AJD/IT

trum scenicznego świata Goethego reżyser umieścił łóżko szpitalne na kółkach, o którym pisał: „ten metaforyczny mebel, w którym dokonuje się misterium narodzin i śmierci”.<sup>53</sup> Faust otrzymał płócienną szpitalną koszulę Dormana. 19 grudnia 1985 Ryl-Krystianowski pisał do niego: „Koszulę dla Fausta odnotowałem. (Rozumiem, że pan ją z sobą przywiezie)”.<sup>54</sup> W pierwszej scenie główny bohater wnosił na talerzyku ryżowy kleik, pierwszy pokarm podawany po operacji.<sup>55</sup> W surowej, monochromatycznej przestrzeni z czarną folią na podłodze i białymi kotarami oraz parawanami gra światła raz po raz zamykała krąg scenicznych działań w kształt sytuacji na sali operacyjnej, przywoływanej w programie do spektaklu. Prześcieradło okrywające ciało operowanego w spektaklu stawało się całunem dla Mefista, a łóżko – ołtarzem. Po kilkudziesięciu latach od pierwszych prób mierzenia się z *Faustem* Goethego, Dorman znalazł wreszcie klucz do inscenizacji dramatu w biograficznym doświadczeniu konfrontacji z granicą życia i śmierci, ze starzeniem się i niemocą. Ewa Han notowała w recenzji:

<sup>53</sup> Sklejka „*Faust* po operacji. Dorman”, op. cit.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Wspomnienie operacji Dorman umieścił w programie do spektaklu *Noc Walpurgi*, op. cit..

Jelenia Góra była, jak to wyraził kiedyś w sposób żartobliwy Dorman, kolejnym etapem ucieczki przed śmiercią, która pukała od czasu do czasu do jego będązińskiego mieszkania, lecz nigdy go tam nie zastawała.<sup>56</sup>

W korespondencji z Rylem-Krystianowskim Dorman parokrotnie podkreślał, że materiał dramaturgiczny i struktura spektaklu powstaną zgodnie z jego metodą pracy „dopiero po konfrontacji dramatu Goethego z indywidualnymi poszukiwaniami i refleksjami aktorów”.<sup>57</sup> Sygnalizował również, że z aktorami będzie omawiał scenografię, „gdyż będzie się rodziła ona w toku pracy nad spektaklem”.<sup>58</sup> I rzeczywiście na takich zasadach powstawał *Faust* na jeleniogórskiej scenie. Dorman angażował aktorów w dobór fragmentów, scen, partii dialogowych. W sklejee „Faust” zapisał pod datą 14 listopada 1985, że poprosił, aby każdy aktor wybrał sobie tekst z pierwszej albo drugiej części dramatu i podsumowywał: „Coraz bliżej jesteśmy *Fausta*”.<sup>59</sup> Nie obyło się bez napięć między reżyserem i aktorami, czego Dorman nie omieszczał wspomnieć w programie, pisała też o tym recenzentka „Karkonoszy”:

ich [aktorów] wątpliwości budził – obywający się na zasadzie nakręconego mechanizmu – korowód, krążenie w kółko, skupienie i rozpraszanie się aktorów i rekwizytów – ruch sceniczny. Duże wątpliwości nastroczały, charakterystyczne dla wszystkich Dormanowskich realizacji, kwestie wypowiedziane zbiorowym szeptem, melodeklamacja. W końcu jednak osiągnięto porozumienie, bowiem – jak głosi opinia powtarzana przez studentów – lalkarzy – „Dormana się kocha albo nienawidzi; rozumie lub odrzuca”.<sup>60</sup>

Dorman oparł ostatecznie scenariusz na pierwszej części *Fausta*. Zastosował wobec utworu Goethego typową w jego pracy teatralnej strategię dramaturgiczną. Poddał tekst daleko idącej dekonstrukcji, rozmontował fabułę na poszczególne epizody, dokonał radykalnych skrótów, z wielkiego dzieła wybierając zaledwie fragmenty dialogów, wręcz pojedyncze zdania.<sup>61</sup> Zbigniew Osiński pisał przy

<sup>56</sup> E. Han, op. cit., s. 29.

<sup>57</sup> List J. Dormana do J. Ryla-Krystianowskiego, Będzin, 26 I 1985, mps, sklepka „*Faust* Goethego w Jeleniej Górze”, t. I, op. cit.

<sup>58</sup> List J. Dormana do J. Ryla-Krystianowskiego, Będzin, 25 XI 1984, mps, sklepka „*Faust* Goethego w Jeleniej Górze”, t. I, op. cit. Dorman zachował notatkę odręczną z prób autorstwa Małgorzaty Kruby-Barej: „Nie określamy i nie szukamy miejsca, czasu akcji, postaci. To samo się zjawi, już się rodzi. Mieliśmy problemy ze sceną, która powinna być płaska, a tymczasem pojawiły się (były) na niej schody – stopnie (których nie można się pozbyć). Nagle te niepotrzebne schody wyznaczają nam rytm – czas i stają się niezbędne. Wystarczyło zwrócić na nie uwagę – zobaczyć je” (sklepka „Goethego FAUST, realizacja, czyli Dorman siedzi w każdy czwartek i piątek i sobotę w Jeleniej Górze”, listopad 1985, t. II, rkps, AJD/IT).

<sup>59</sup> W ręcznie notowanych uwagach Dorman wspomina o pomysły na koperty, do których aktorzy będą wkładali swoje uwagi. W innym miejscu („Mówienie pierwsze”) zaznacza, że „aktorka sama wynalazła sobie tekst” (sklepka „Faust”, AJD/IT).

<sup>60</sup> E. Han, op. cit., s. 29.

<sup>61</sup> O strategiach dramaturgicznych Dormana zob. M. Wiśniewska, *Pisanie dla sceny i „sceny pisma” Jana Dormana*, [w:] *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru*, red. M. Figzał-Janikowska, A. Głowacka, B. Popczyk-Szczęśna, E. Wąchocka, Katowice 2019.



okazji *Szczęśliwego księcia* Dormana o „maksymalnej atomizacji” i rozbiciu materii teatralnej na punkty.<sup>62</sup> Taki też jest tekst *Nocy Walpurgi* wg *Fausta* – zatomizowany, pomyślany jako partytura z wieloma miejscami niedookreślonymi, zarazem jednak odwołującymi się do kulturowej pamięci mitu *Fausta*. Ale przede wszystkim jest *Faustem* czytany subiektywnie, można by powiedzieć introwertycznie, ze skłonnością do wyizolowywania z fabularnej struktury dramatu kadrów, napięć, emocji, pytań towarzyszących spotkaniom głównego bohatera z Mefistem oraz Małgorzatą. Nadany spektaklowi tytuł mylnie może sygnalizować silną obecność motywu bachicznej nocy czarownic, który jest nieobecny.<sup>63</sup> W partyturze nie znalazł się również, co może dziwić, pierwszy nocny monolog *Fausta*, zasadniczy dla umotywowania jego postawy. Nie ma postaci Wagnera, scen zbiorowych, niewiele wersów zostało z debaty uczonego z Mefistem, zniknęły intelektualny spór, temat potęgi rozumu i nienasyconej żądzy poznania, paktu z diabłem zaledwie można się domyślać, fabularnie nie jest on przedstawiony, nie padają też znamienne słowa „Trwaj chwilo, jesteś piękna!”. To nie tekst niesie ciężar dramaturgiczny relacji *Fausta* z Małgorzatą, lecz ruch, współobecność w przestrzeni i w muzyce. Dorman skomponował sytuacje dramatyczne na kształt kadrów wyjętych z szerszego planu dzieła Goethego, wyrwanych na chwilę z mroku i zatrzymanych w stanie kulminacji. Ewa Han pisała o dominacji zwolnionego rytmu dramaturgicznego oraz obrazu scenicznego.<sup>64</sup> Słowa rwą się w takiej rzeczywistości jak niedokończone myśli i jako takie otwierają przestrzeń dramatyczną na teatralne działanie aktorów oraz ruch skojarzeń w wyobraźni widzów. Krótki scenariusz *Nocy Walpurgi*, liczący około czterdziestu stron maszynopisu, można nazwać impresją z *Fausta*. Odtwórczyni roli Małgorzaty wspominała: „emocje, ten spektakl to były jedne wielkie emocje, które szalały, a potem gasły”.<sup>65</sup> Jerzy Rochowiak pisał w recenzji:

Spektakl pozostawia uczucie zadziwienia, zdaje się burzyć naszą pewność siebie, niepokoić... Jest przeżyciem... [...] Aczkolwiek rozpoznajemy postacie, wątki *Fausta*, pozostaje [przedstawienie] pełne niejasności – jest przy tym sugestywne, odwołuje się do wyobraźni i przeżyć, nie poddaje się semantycznym spekulacjom.<sup>66</sup>

Do pracy nad scenariuszem posłużył Dormanowi dramat Goethego w przekładzie Bernarda Antochewicza, który ukazał się na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Tłumaczenie to uznano za śmiałą propozycję zastosowania literackiego współczesnego języka polskiego i rezygnacji z rytmu oraz rymu poetyc-

<sup>62</sup> Z. Osiński, *Teatr Dormana*, [w:] *TDZ 30 lat*, red. S. Wilczek, Będzin 1975, s. 55.

<sup>63</sup> Fragmenty dialogów ze sceny *Nocy Walpurgi* z *Fausta*, m.in. ze Złotego Wesela Oberona i Tytani, słowa Ciekawego Podróżnego, Prawowiernego, zostały wykorzystane przez Dormana w scenie Intermedium, której głównymi bohaterkami są trzy kobiety dające moralny osąd upadku Małgorzaty. Ich relacja wobec Mefista uruchamia metateatralny wymiar spektaklu.

<sup>64</sup> E. Han, op. cit., s. 29.

<sup>65</sup> M. Kruba-Barej, wywiad, op. cit.

<sup>66</sup> J. Rochowiak, op. cit.

kiego oryginału na rzecz wiersza białego, przez co język stawał się kameralny, nie służył kreowaniu wielkiej tragedii.<sup>67</sup> Ta swoista surowość lirycznej faktury przekładu musiała odpowiadać Dormanowi, ponieważ dawała mu swobodę w dokonywaniu skrótów i komponowaniu autonomicznej, kameralnej całości z jej własnym rytmem, opartej nie na poezji języka, ale na poetyckości zdarzenia scenicznego.

*Noc Walpurgi* została rozpisana na sześć postaci: Fausta (Andrzej Wójcik), Mefista (Mieczysław Dyrda), Małgorzatę (Małgorzata Kruba), Kreatora (Małgorzata Dyrda), Celebranta (Urszula Sękowska) i Siostrę Zakonną (Aleksandra Szopówna). Spektakl składał się z czternastu odsłon, swego rodzaju stacji z jednym intermedium.<sup>68</sup> Całości nadał Dorman wymiar liturgicznej ceremonii. Nie pierwszy raz w jego twórczości struktura obrzędowa stała się spoiwem materii dramaturgicznej. Silnie oddziaływała między innymi w *Której godzinie*, *Don Kichocie*, *Rymach dziecięcych*. Przy okazji autorskiej analizy koncepcji inscenizacyjnej *Której godziny*, przygotowanej dla niemieckiego badacza, Melchiora Schedlera, Dorman pisał:

każdy obrzęd składa się z poszczególnych fraz, które różnią się od siebie rytmem. Rytm ów rozdził się w zależności od schematu, jaki podstawiliśmy pod tekst: schemat litanii, schemat modlitwy, schemat hymnu, psalmu, etc. Każdy posiada inną figurę, inne składniki układu. Oczywiście, montując obrzędy, niejednokrotnie zmuszeni byliśmy modyfikować zdania autora, a to według liczby powtarzanych dźwięków, to znowu według powtórzeń w jednostkach rytmicznych. Tak więc ustalając fakturę obrzędów, sięgaliśmy do zjawiska rytmu.<sup>69</sup>

Prolog *Nocy Walpurgi* wyraźnie nawiązywał do mszalnej procesji wejścia, która włącza uczestników liturgicznego spotkania we wspólnotę i służy skupieniu na tu i teraz misteryjnego spotkania z Bogiem. Co ważne, Dorman w ów rytualny porządek wkomponował już chwile spędzane przez publiczność w hallu teatralnym. W foyer rozbrzmiewała muzyka organowa, w końcowej sekwencji przechodząca w pieśń chóru śpiewaną *a capella*, a potem w ciszę. W tej atmosferze widzowie otrzymywali programy z dwiema wersjami strony tytułowej. Na jednej widniało słowo „Tu”, na drugiej „Est”.<sup>70</sup> W maszynopisie scenariusza Dorman tak projektował sytuację początkową:

Już w hallu widz, otrzymując program, orientowany jest przez obsługę Teatru, że oczekuje na niego „niespodzianka”, techniczna, którą musi pokonać, bo skoro otrzymuje program z literą TU, a jego przyjaciel z literą EST, nie znaczy to, iż nastąpiło tutaj jakieś nieporozumienie. Nigdy w życiu.

<sup>67</sup> K. Ćwiklak, *Polskie przekłady „Fausta” Johanna Wolfganga Goethego. Studium porównawcze*, „Pamiętnik Literacki” 1999 z. 2, s. 166.

<sup>68</sup> Tytuły poszczególnych obrazów wg maszynopisu *Nocy Walpurgi*: 1. Procesja; 2. Spotkanie Fausta z Mefistem + Pierwsze, 3. Laboratorium; 4. Adoracja; 5. Pierwsze spotkanie Fausta z Małgorzatą; 6. Spotkanie Fausta z Mefistem + /drugie/; 7. Tryptyk intermediowy; 8. Drugie wejście Małgorzaty; 9. Pracownia Fausta; 10. Spowiedź Fausta; 11. Małgorzata w następnym wejściu, trzecim, 12. Noc Walpurgi, 13. Małgorzata w finale; 14. Zakończenie.

<sup>69</sup> J. Dorman, „Melchior Schedler. Monachium. Znany z Berlina Zach., praca dotycząca realizacji widowiska *Która godzina* w Teatrze Dzieci Zagłębia. Materiały zebrane przez inscenizatora teatru Jana Dormana”, mps, Będzin, luty 1972, AJD/IT.

<sup>70</sup> Prawdopodobnie jest to zapis słów łacińskich – tu – ty; est – jest, co jednak w całości nie tworzy poprawnej konstrukcji gramatycznej.

Gdy widz z literą TU wejdzie do wnętrza Sali, tam spotka ministranta ubranego w kostium z dużym znakiem aplikowanym na szacie aktora. Natomiast widz z programem z literą EST zetknie się z drugim ministrantem ubranym w kostium z literą EST.

Wybrnęliśmy wreszcie. Widz nie zginie. Usadował się na swoim miejscu.<sup>71</sup>

„Widz jest włączony do naszego misterium” – pisał Dorman w notatce 12 grudnia 1985.<sup>72</sup> W drukowanym programie do *Nocy Walpurgi* reżyser dodał jeszcze następującą uwagę:

Dla porządku informujemy widza, że „oglądanie” spektaklu w pozycji widza TU, różni się od odbioru widowiska przez widza usadowionego po stronie EST.

+ + +

Jesteśmy ciekawi, czy widz zainteresowany spektaklem postara się o powtórne odwiedzenie Teatru, aby spojrzeć na inscenizację z innej strony, z innego miejsca sali.<sup>73</sup>

Niewielka, wąska scena Teatru Animacji podzielona została na trzy części w taki sposób, by przestrzeń gry znajdowała się w środku pomiędzy dwoma podestami dla widowni usytuowanymi naprzeciwlegle oraz płóciennymi horyzontami, domykającymi kolejne dwie ściany prostokąta. Powstało w ten sposób miejsce kameralne, oparte na dużej bliskości aktora i widza, przywołujące atmosferę klasztoru zanurzonego w półcieniach tłących się świec.<sup>74</sup>

Biel płócien kontrastowała z głęboką czernią podłogi wyłożonej folią, figurami ciemnych manekinów posadzonych w pierwszych rzędach krzeseł po każdej ze stron widowni niczym niemi świadkowie zdarzeń<sup>75</sup> oraz czarnym krzyżem usytuowanym pośród widzów określonych jako grupa „Est”. Snop białego światła wydobywał centrum sceny, gdzie znajdowało się łóżko szpitalne z poduszką i maskami.<sup>76</sup> Oświetlenia sali dopełniały świece na podestach.<sup>77</sup>

<sup>71</sup> J. Dorman, *Noc Walpurgi*, scenariusz, styczeń 1986, mps, AJD/IT. Przetworzona wersja tego tekstu weszła do programu przedstawienia: *Noc Walpurgi* [program], op. cit.

<sup>72</sup> Sklejka „*Faust* w Jeleniej Górze”, t. 1, op. cit.

<sup>73</sup> *Noc Walpurgi* [program], op. cit.

<sup>74</sup> Dorman notował: „pulpity, na których ustawione są świece, łączą się, zespalają naszych widzów + prawdopodobnie teatr zadba o to, aby świece mówiły widowni o tym, że nie jest to pierwszy wieczór, że wieczorów takich odbyło się [nieczytelne] sporo”. J. Dorman, notatka, 18 XII 1985, rkps, sklejka „*Noc Walpurgi* wg Johanna Wolfganga Goethego, tłumaczenie tekstu Barnard Antochewicz, 5 XII 1985, Cieplice”, AJD/IT.

<sup>75</sup> Były to manekiny z materiału, uproszczone ludzkie kształty, giętkie, nieco bezwładne, co czyniło je niepokojącymi znakami, cieniami istnień, przrzucanymi według potrzeb ciałami, które nie wytworzą oporu, ale nieuchronnie trwają, są świadkami. Dorman stosował różne typy manekinów w kilku swoich ostatnich realizacjach, m.in. w toruńskiej *Odważnej księżniczce* były to „biedne”, zniszczone figury wydobyte z magazynów teatralnych, użyte w roli milczących widzów, zastygłych w dramatycznych pozach, rozszerzające warstwy teatralności spektaklu (opowiada o tym Maria Przybylska w wywiadzie przeprowadzonym przez Kingę Maciejewską 18 III 2017, nagranie dźwiękowe, AJD/IT).

<sup>76</sup> Nie zachowały się szczegółowe informacje o plastycznym kształcie masek, ale z całości koncepcji widowiska można domyślać się, że były to proste, białe maski.

<sup>77</sup> W widowisku wykorzystano „dwa kolory – czerń i biel, którym towarzyszy mrok” – pisał J. Rochowiak. op. cit.



*Noc Walpurgi*, Teatr Animacji w Jeleniej Górze, 1986, AJD/IT

Na podstawie szczegółowego maszynopisu scenariusza, rękopisów sklejek do *Nocy Walpurgi* oraz zachowanej fotografii<sup>78</sup> można zrekonstruować następujący obraz. Na płóciennym horyzoncie procesja cieni pałników, krzyży i sztandarów przywołuje atmosferę klasztornej celebry, ale i niepokoi skojarzeniami z inkwizycją. Zza parawanów wylaniają się ubrani w białe habity celebranci i zakonnica. Poszczególni ministranci intonują wybrane wersy z dedykacji do *Fausta* na tle muzyki organowej Cesarego Franka oraz *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego<sup>79</sup>, zaczynając od słów: „O moim bólu mówię przed nieznaną rzeszą, / Której uznanie moje serce trwoży; / Zaś ci, rozproszeni, których raduje moja pieśń, / Jeśli żyją, błakają się po świecie....”<sup>80</sup> Tonację i rytm modlitwy z chóralnymi powtórzeniami połączył Dorman z pieśnią boleści, ale wspomina też w didaskaliach o pieśni nieszpornej. To ważny kontekst muzyczno-religijny i dramaturgiczny. Nieszpory są wieczorną liturgią godzin, zaczynającą się od znamiennych słów „Boże, wejrzyj ku wspomózeniu memu”. Dziękczynienie dla Boga za dobro dnia łączy się w tej liturgii z prośbą o ochronę przed złem, ciemnością nocy. Psalmi i antyfony przypominają też, że ziemia jest miejscem tymczasowym człowieka. Tak ukształtowana rama liturgiczna dziejów *Fausta* umieściła jego los w mistycznym doświadczeniu nocy, która wpisana jest w napięcie między siłami Światła i Ciemności, Dobra i Zła. Motyw ten eksponowała też okładka programu – pomiędzy czarnymi literami tytułu i autorów tekstu (Goethe – Dorman) wyróżniały się czerwone, zapisane gotycką czcionką słowa „und nannte das Licht Tag und die

<sup>78</sup> Fotografie dostępne w wortalu e-teatr: [e-teatr.pl/pl/realizacje/64212.szczegoly.html](http://e-teatr.pl/pl/realizacje/64212.szczegoly.html).

<sup>79</sup> Tytuły i układ utworów muzycznych wg spisu Iwony Dowsilas, autorki opracowania muzycznego spektaklu, zbiory prywatne I. Dowsilas.

<sup>80</sup> J. W. Goethe, *Faust*, przekł. B. Antochewicz, Wrocław 1978, s. 5.

Finsternis Nacht. Da ward aus...”, czyli fragment z Księgi Rodzaju, 1, 5: „I nazwał Bóg światłość dniem, a ciemność nocą. I tak upłynął...”.<sup>81</sup>

W atmosferze celebracji, na tle pobrzękiwania „puszką na jałmużnę” przez siostrę zakonną i kilkakrotnie powtarzanego rytmicznie „Bóg zapłać” wchodzi powoli na scenę świata: Kreator (zasiada przy ścianie), Faust z talerzem kleiku w dłoniach, a na końcu Mefisto, który podchodzi do łóżka szpitalnego w centrum sceny, a jego postać wydobywa czerwone światło reflektora. Cichnie muzyka, narasta szept modlitwy Mefista skierowanej do Kreatora:

O Panie,  
 raczyłeś  
 ku nam zejść,  
 by sprawdzić,  
 jak na ziemi  
 żyją...  
 jak żyją istoty twoje...<sup>82</sup>

Odpowiedzi Boga są w tej scenie podawane z offu, przy czym, co interesujące, mówi on głosem aktora grającego Mefistofelesa. Bóg i Diabeł, Dobro i Zło trwają w dialektycznym uścisku. Mefista wyróżnia tymczasem ironiczna natura, zdaje się być figurą inteligenta, sprytnie korzystającego z mocy słów.

Dla milczącego dotychczas Fausta, siedzącego ze spuszczoną głową pod krzyżem, pośród widowni, wraz z zakładem Mefista z Bogiem rozpoczyna się noc pozbawiona ochrony przed siłą, która „do czynów zmusza”.<sup>83</sup> Faust Dormana to indywidualium w stanie kryzysu, człowiek zamknięty w przestrzeni osobistej, melancholik pogrążony w beczynności i ciemności myśli niewypowiedzianych. Wycofał się już ze sceny świata, zdaje się, że porzucił nawet filozofię. Banalnie zjada kleik, jest obserwatorem.<sup>84</sup> Ale noc zaraża go nieokreślonym niepokojem. W 1979 Dorman utrwalił osobiste doświadczenie, którym można opisać jego Fausta: „Noc – jest to przedostatnia noc roku 1979-tego – wyczerpująca jest taka noc, gdy sen nie przychodzi, mimo, że dzień był długi [...] noc – bezsenna noc nakłania do działania”.<sup>85</sup> Ewa Han w recenzji wpisała Fausta w Dormanowski model postaci – odmienca:

Faust – odmieniec, stworzony jest jakby z innej gliny, inaczej istnieje w świecie, który nie jest jego światem. Postać ta, w zamyśle reżysera, stanowi stały punkt odniesienia w spektaklu. Nie jest to łatwa rola dla aktora, który winien istnieć na scenie w sposób inny niż pozostali, lecz Wójcikowi udało się z tak postawionego zadania nie najgorzej wywiązać.<sup>86</sup>

<sup>81</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1980.

<sup>82</sup> J. Dorman, *Noc Walpurgi*, scenariusz, op. cit.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>84</sup> Dorman zdaje się w tym zaskakująco bliski interpretacjom *Fausta* u schyłku XX w., kiedy zmęczenie i zubożenie stają się wyznacznikiem bohatera Goethego, zob. B. Paprocka-Podlasiak, op. cit., s. 261.

<sup>85</sup> J. Dorman, „Noc”, 1979, mps, AJD/IT.

<sup>86</sup> E. Han, op. cit., s. 29–30.

Spotkania Fausta i Mefista mają charakter ezoterycznej gry, która w warstwie słownej toczy się w rytm rwanych zdań, powtarzanych zwrotów i pytań, niejasnych intencji i niedopowiedzeń. Mistrzem rozgrywki początkowo jest Mefisto. Łóżko wyeksponowane w centrum sceny czerwonym światłem to miejsce ekspresji jego dominacji i teatralnej nonszalancji. Trzykrotnie wypowiedzana przez Mefista fraza „Czasami chętnie widuję starego”, w dramacie Goethego stanowiąca komentarz diabła do zakładu z Bogiem, w *Nocy Walpurgi* działa jak zuchwała zaczepka wobec Fausta, dumna manifestacja władzy oraz tajemnicy, prowokująca do podjęcia gry. Pakt z diabłem odbywa się w formule bluźnierczej liturgii bez słów. Dorman idzie tropem myśli Michaiła Bachtina, który towarzyszył mu podczas pracy nad *Faustem*: interesuje go wpisana w estetykę groteski degradacja, „transpozycja tego, co wysokie, duchowe, idealne, na plan ziemski”.<sup>87</sup> W scenie zatytułowanej „Laboratorium” na muzycznej frazie *Koncertu wiolonczelowego* Witolda Lutosławskiego i w modlitewnym rytmie zawołań celebrantów odprawia się liturgiczne owijanie Mefista w biały całun. Związek tego gestu ze śmiercią Chrystusa uwydatnia dialektyczną naturę ducha ciemności. Faust, niczym kapłan mistycznego obrzędu, powoli nakłada na twarz Mefista kolejne maski, jakby zakrywał jego tożsamość, ale zarazem potwierdzał tym gestem wielopostaciowość siły, nad którą odprawia rytualne działanie. Scenę – jak podają didaskalia – spowija mrok, na parawanach igrają plamy światła i cienia rzucane z projektorów, dialog sygnalizuje pojawienie się niepokojącego psa. Scena staje się wręcz adoracją Mefista, gdy czworo celebrantów zdejmuje z niego maski i podniosłym gestem układa je na białych płótnach wraz z manekinami. Krzyk przerażenia budzi odkryta twarz Mefista. Ciemność ucieleśniła się i przymierze zostało zawiązane.

Podczas drugiego spotkania Fausta i Mefista układ sił pomiędzy nimi zmienia się. Główny bohater Goethego krąży wokół Mefistofelesa i przedrzeźnia go. Scena przypomina grę w chowanego i zarazem podkradanie ukradkiem cennych zdobyczy.<sup>88</sup> Posługując się ruchomym reflektorem z czerwonym światłem, Mefisto próbuje razić Fausta, żądającego od niego ujawnienia imienia. Dobrze znane wyjaśnienie: „Jestem / częścią tej siły / która wciąż pragnie zła ... / a dobro stwarza”<sup>89</sup>, Faust wykorzystuje jako pretekst do kpiny z diabła i ujarzmienia go. Dorman połączył tu wątki z dwóch oddalonych od siebie scen dramatu Goethego: „Pracowni” i „Na spacerze”, co pozwoliło mu w zwartej akcji scenicznej przeprowadzić Fausta przez kolejne fazy pychy pobudzonej poczuciem coraz silniejszego panowania nad Mefistem. Protagonista mówi dumnie wprost do publiczności: „kto diabła pojmał / niech go trzyma”.<sup>90</sup> W jednym z rękopisów z prób Dorman

<sup>87</sup> *Noc Walpurgi* [program], op. cit.

<sup>88</sup> Faust podkrada kule ortopedyczne z łóżka Mefistofelesa i układa je przy manekinach rozłożonych wcześniej na całunach wraz z maskami. Wykorzystuje Biblię i krzyż jako swoją broń na diabła.

<sup>89</sup> J. Dorman, *Noc Walpurgi*, scenariusz, op. cit., s. 16. Zapis utrwała układ wersowy tej wypowiedzi w scenariuszu.

<sup>90</sup> Ibidem, s. 20.





Szkic Dormana, scena spotkania Fausta z Mefistem, sklejka  
 „Spotkanie Fausta z Mefistem listopad 1985”, AJD/IT

zanotował, że ważnym rekwizytem w „grze” między Faustem i Mefistem jest Biblia i kreślił pomysł sceny, w której uczony drwił z diabła, rwąc karty Biblii.<sup>91</sup> Reżyser ostatecznie musiał zrezygnować z aktu profanacji, skoro w scenariuszu nie ma takiej sceny, z didaskaliów natomiast wiadomo, że Faust używał świętej księgi w geście zasłaniania się przed atakiem Mefista. Można jednak powiedzieć, że element bluźnierczy doszedł do głosu w kreacji postaci Fausta, Dorman pokazał go bowiem jako człowieka, który popadł w marazm duchowy i zaczął działać chaotycznie, na granicy metafizycznych porządków. Sądził, że panuje nad kartami i trikami w grze, tymczasem sam stał się figurą w rękach Mefista – swojego alter ego.

<sup>91</sup> Sklejka „Noc Walpurgi wg Johanna Wolfganga Goethego, tłumaczenie tekstu Barnard Antochewicz”, op. cit.

Co może dziwić, cała rozgrywka Mefista i Fausta pozbawiona została w toku adaptacji filozoficznego kontekstu wpisanego w dramat Goethego. Dorman niemal całkowicie zrezygnował z wątku „tragedii uczonego”, z faustycznych dylematów i udręk, z pogłębienia egzystencjalnych pytań Fausta, z literackiego bogactwa znaczeń tekstu, a temat napięcia starość-młodość, życie-śmierć jest zaledwie muśnięty podczas jego trzeciego spotkania z Mefistem, choć wydawać się mogło, że autobiograficzne tropy inscenizacyjne sprzyjać będą takiemu właśnie ujęciu. Oszczędnie nakreślona struktura dialogowa mogła przez to zostawiać wrażenie niedosytu, również niejasności. W efekcie daleko idących skrótów Faust Dormana jawił się przede wszystkim jako gracz na scenie świata, przy czym jego kolejne posunięcia zdawały się raczej błędzeniem wśród powidoków zdarzeń. Wiele lat później Elżbieta Morawiec dostrzegła podobny charakter w Fauście Jerzego Jarockiego, który w Starym Teatrze był „bardziej przechodniem wśród gry scenicznego świata niż bohaterem, co się «dążeniem wieczystym trudzi»”.<sup>92</sup>

Na zasadzie powidoku pojawiała się w świecie Fausta Małgorzata.<sup>93</sup> Dorman nadał jej charakter eterycznego zjawiska, przypisał jej na scenie osobny krąg światła<sup>94</sup>. Podczas ich pierwszego spotkania Fausta uwodzi lekkość, zmysłowość jej tańca. Małgorzata Kruba-Barej wspomina, że była ubrana w „siedem lekkich sukienek, koszulek, jak siedem zasłon”<sup>95</sup> w różnych kolorach (m.in. biały, żółty, niebieski), co wyróżniało ją w monochromatycznej przestrzeni scenicznej. Zdejmowała je po kolei, by w ostatniej scenie przedstawienia pozostać w koszulce czerwonej, symbolizującej tragiczny splot miłości i śmierci. Romans zawiązuje śpiewnie zapętlona fraza Małgorzaty: „Gdyby kolczyki były”, która szybko zyskuje kontrpunkt w niepokojącym dreszczu dziewczyny. W tle sceny zauroczenia tkwi milczący Mefisto. Z jego rąk Małgorzata bierze maskę, jedną z tych, które wcześniej nałożył diabeł Faust. Wybiegając z nią, przyjmuje swoje mroczne przeznaczenie: szaleństwo i śmierć. Już w drugim wejściu z lalką-dzieckiem na rękach Małgorzata jawi się na podobieństwo widma wydobytego z mroku. Odtąd Małgorzata staje się postacią tragiczną, w której splatają się najsilniejsze napięcia ludzkiego życia: miłość, rozpacz, upadek, lęk, śmierć. W końcowej części spektaklu Dorman przeniósł akcent właśnie na nią<sup>96</sup>, a najsilniejszą sceną jest obłęd Małgorzaty, tragiczny i melodramatyczny zarazem, rozpięty między udręką upadku a nadzieją wybawienia. W didaskaliach scenariusza reżyser zapisał:

<sup>92</sup> E. Morawiec, *Komiks z ambicjami*, „Teatr” 1997 nr 12, s. 14.

<sup>93</sup> W żadnym z tekstów prasowych o *Nocy Walpurgi* nie ma niestety ani jednej wzmianki o kreacji tej postaci.

<sup>94</sup> J. Dorman, *Noc Walpurgi*, scenariusz, op. cit., s. 15.

<sup>95</sup> M. Kruba-Barej, wywiad, op. cit.

<sup>96</sup> W scenariuszu słowom Małgorzaty kierowanym przeciwko Mefistofelesowi: „Nic tak mnie w życiu nie przeraziło / jak twarz okropna / tego człowieka” – towarzyszy charakterystyczny dla Dormana komentarz: „czujemy, że w naszym imieniu mówi + nam słowa z ust wyjmuje”. *Noc Walpurgi*, scena „Małgorzata w następnym wejściu, trzecim”, scenariusz, op. cit., strona bez numeracji.

MAŁGORZATA wkracza w krąg światła + powtarza to wielokrotnie + w sposób sugestywny, szokujący + choć swój własny + aktorka chwyta siedzącą na podłodze lalkę + chwyt ten zaskakuje + zastosowany zniemacka, rozgrywany w konwencji quasi-realistycznej, stwarza własną stylistykę, według własnej reguły, ma własną niepowtarzalną dynamikę + MAŁGORZATA biegnie z lalką wokół sceny + zachowuje się jak ryba wyciągnięta z wody, która opiera się ze wszystkich sił przed zanurzeniem + biegnie + nie obchodzą ją manekiny rozłożone na czarnej podłodze sceny + biegnie z przekleństwem, którego nie może unieść + jest szalona.<sup>97</sup>

Szaleństwo Małgorzaty obejmowało całą przestrzeń, aktorka wspomina, że grała część tej sceny pośród nóg widzów, u stóp krzyża.<sup>98</sup> Dorman wzmocnił ten obraz zaskakującym kolażem muzycznym złożonym z zakłócających się wzajemnie sampli muzyki elektronicznej (w notatkach wspomina się m.in. *King of Dixieland*, *Ragtime* Scotta Joplina, *Magic Fly* francuskiego zespołu Space, *Oh my my* Davida Hentschela) oraz fraz Lutosławskiego, jak notowała autorka opracowania muzycznego, Iwona Dowsilas.<sup>99</sup>

W finale spektaklu celebryści podnoszą na kulach ortopedycznych manekiny i, poruszając się w ściśle określony sposób – „każdy inny tor/ chodzą + taniec manekinów”<sup>100</sup> w rytm muzyki Haendla i Mahlera, w mrocznym tańcu powoli opuszczają scenę. Oprócz mroku, dojmującym doświadczeniem dla aktorów i widzów staje się gwałtowne urwanie muzyki oraz wybrzmiewająca długo i mocno cisza. Na tle wcześniejszych, skrótowo traktowanych scen z *Fausta*, finałowe rozstawanie się Małgorzaty z Faustem i z życiem zostało zaskakująco rozciągnięte w czasie. Reżyser dał jej miejsce i czas na wypowiedzenie swojej tragedii, chciał, aby w pewnym momencie swój ból wyśpiewała. Widzimy ją w spazmatycznym ruchu: kłęka, biega między snopem światła i krzyżem, zsuwa się na ziemię, krzyczy, przy czym reżyser chce, aby w tym krzyku nie było „językowej i stylistycznej naiwności”.<sup>101</sup> Małgorzata jest ofiarą, ptakiem złapanym w sidła i okaleczonym, jakby odbiciem Ofelii. Tymczasem Faust pozostaje milczący, chłodny i bierny. Na scenie nie ma już Mefista, ten wykonał swoje zadanie. Faust zajął jego miejsce przy szpitalnym łóżku w centrum sceny, przypieczętował własną klęskę. Jeszcze na chwilę połączy go z Małgorzatą talerz kleiku – każde z nich „zbiera łyżeczką «jadło» z talerzyka”<sup>102</sup>, zanotował Dorman. Małgorzata odchodzi, inną drogą niż zwykle, ze swoim dojmująco ludzkim dramatem, a Faust, zamknięty w lucyferycznym kręgu, zostaje sam na scenie świata. Pośród długiej ciszy powoli wygasza się światło. Dopełniła się faustyczna noc, która nie przyniosła wybawienia, a naznaczyła życie Fausta piętnem odpowiedzialności za śmierć Małgorzaty. W ciemności, przy brzmieniu organów widzowie słyszą potrząsanie puszką i słowa „Bóg zapłać”. Dopełniło się teatralno-liturgiczne spotkanie.

<sup>97</sup> Ibidem.

<sup>98</sup> M. Kruba-Barej, wywiad, op. cit.

<sup>99</sup> I. Dowsilas, notatki ze zbiorów prywatnych.

<sup>100</sup> J. Dorman, *Noc Walpurgi*, scenariusz, op. cit., scena „Noc Walpurgi”, strona bez numeracji.

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Ibidem, ostatnia kartka bez numeracji.

*Noc Walpurgi* Dormana rozegrała się w przestrzennym napięciu między krzyżem a łóżkiem szpitalnym, dwoma znakami misterium życia i śmierci oraz miejscami metafizycznej konfrontacji Ciemności i Światłości. Spektakl został podporządkowany zasadzie, że aktorzy mają nie tyle grać postać teatralną, ile przede wszystkim skupić się na relacji wobec partnera scenicznego. W ten sposób Dorman unikał teatru dosłownej reprezentacji, prowokował widzów niedopowiedzeniami, skupiał ich uwagę na tu i teraz zdarzenia scenicznego. W tym sensie jeleniogórska inscenizacja dramatu Goethego była kolejnym spełnieniem metody teatralnej będzińskiego reżysera. Dorman stworzył parafrazę *Fausta*, w której podjął tropy sygnalizowane już w 1966. *Noc Walpurgi* spełniła wstępnie nakreśloną przez Jacka Dormana interpretację Fausta jako bohatera statycznego, ale spektakl z 1986 realizował nie tyle „goetheańską filozofię odkrywania życia, afirmacji”<sup>103</sup>, ile stanowił refleksję nad splotem życia i śmierci i nieodwracalnością tej ostatniej, inspirowane doświadczeniem choroby reżysera.

Minimalistyczna, monochromatyczna forma przedstawienia utrwalona w scenariuszu zdaje się zamykać los Fausta w doświadczeniu upadku, wyrwaniu go przez Mefista spod opieki Opatrzności. Inaczej zapamiętał i zinterpretował finał Rochowiak, kule ortopedyczne złożone w ostatniej scenie na łóżku-ołtarzu widział jako znak „przewyciężenia ułomności”.<sup>104</sup> Intrygująca i nowatorska jest w jeleniogórskiej inscenizacji koncepcja postaci Małgorzaty i jej ewolucja w toku akcji do roli głównej bohaterki, która w przeciwieństwie do Fausta niesie prawdziwie ludzki dramat, a jej upadek wpisany jest w misterium odrodzenia. Warto przypomnieć, że na podobnym koncepcie dramaturgicznym oparta była inscenizacja *Fausta* w reżyserii Jerzego Jarockiego w Teatrze Starym w Krakowie w 1997.<sup>105</sup>

Jaka była recepcja *Nocy Walpurgi*? Spektakl był propozycją tzw. sceny dla młodzieży i dorosłych w repertuarze Teatru Animacji. Tymczasem, jak wspomina Janusz Ryl-Krystianowski, okazał się

trudny w odbiorze, skomplikowany w sensach i znaczeniach, zwłaszcza dla widzów o niewielkim doświadczeniu teatralnym. Mansjony, kilka dynamicznych scen to za mało, żeby przyciągnąć widzów. Jednym słowem awangarda!!!!<sup>106</sup>

Idea uczestnictwa widzów w zdarzeniu teatralnym, performatywnego tworzenia połączeń między aktorami i widzami, koncepcja inscenizacyjna i strategię gry scenicznej zbliżyły *Noc Walpurgi* do języka ówczesnego teatralnego offu i w tym sensie mógł ten spektakl silnie działać, zaskakiwać oraz intrygować. Małgorzata Kruba-Barej wspomina swój lęk przed graniem sceny szaleństwa pośród widzów i skupienie, wyciszenie młodych ludzi, mówiąc: „no i stał się cud. Oni siedzieli

<sup>103</sup> J. Dorman, sklejka „*Faust* Goethego /szukanie”, op. cit.

<sup>104</sup> J. Rochowiak, op. cit.

<sup>105</sup> B. Paprocka-Podlasiak, op. cit.

<sup>106</sup> J. Ryl-Krystianowski w e-mailu do M. Wiśniewskiej, 23 III 2019.

z rozdziawionymi ustami przez cały spektakl”.<sup>107</sup> Podobne spostrzeżenia miał sprawozdawca Dni Kultury Polskiej w Dreźnie, Andrzej Szpak, który po prezentacji *Nocy Walpurgi* niemieckiej publiczności pisał na łamach „Nowin Jeleniogórskich”:

Zdarzyły się sytuacje, kiedy oklaski nie zamykały imprezy. Po *Nocy Walpurgi* w reżyserii nieżyjącego już Jana Dormana, widzowie otoczyli polski zespół. Jeszcze niedawno, przed spektaklem siedzieli na skrzynkach, paczkach (w Centralnym Klubie Młodzieży i Sportowców nie ma ani jednego krzesła), długowłosi, niedbale ubrani, sączący ze szklanek piwo, wino i soki, przyjmujący takie pozy, jakby nikt i nic nie było w stanie ich poruszyć, jakby wąpili totalnie we wszystko, a teraz obrzucają realizatorów spektaklu niecierpliwymi pytaniami: Ile tu jest Fausta?, Dlaczego uosobienie dobra nie jest do końca jego uosobieniem?, Jaką funkcję pełnią ślady liturgii?, Dlaczego każda fraza jest powtarzana wielokrotnie? Mówią, że nie rozumieją warstwy słownej, ulegają nastrojowi spektaklu i dziwnemu niepokojowi, który w ich został wywołany. Dyskusja nie wyczerpuje się jednego wieczoru, rozmowy o przeznaczeniu, sztuce, śmierci, poezji, o pojęciu dobra i zła trwają jeszcze nazajutrz, kiedy spektakl jest powtarzany.<sup>108</sup>

Z tego wydarzenia Ryl-Krystianowski ma następujące wspomnienie:

Niemiecka młodzieżowa widownia w Dreźnie kompletnie nie wiedziała, o co chodzi. Dziwiła się, jak można było tak pociąć i poprzestawiać podstawowe znaczenia tekstu. Trudno było mi tłumaczyć, na czym polega praca tego uznanego w Polsce twórcy, i że artysta ma jednak prawo do swojego interpretowania dzieła... Pamiętam, że rozmowy były trudne, zwłaszcza, że z udziałem niezbyt kompetentnej w sprawach teatru tłumaczki.<sup>109</sup>

Recenzentka „Karkonoszy”, pisząca o premierze *Nocy Walpurgi* już po śmierci Dormana, mimo wyraźnej fascynacji osobowością reżysera, krytycznie notowała, że reżyser starał się w tym spektaklu „zawrzeć, nie zawsze z najlepszym skutkiem, całą poetykę swego teatru” i stworzył przedstawienie

mogące budzić wiele kontrowersji, niełatwe w odbiorze. Sporo w nim rekwizytów i sytuacji trudnych do rozszyfrowania. Czy jednak rzeczywiście musimy się w tym wszystkim rozeznac do końca? A może wystarczy po prostu poddać się działaniu pięknej, poetyckiej metafory.<sup>110</sup>

W zatartych już przez lata wspomnieniach osób, które widziały to przedstawienie, powtarza się, że sukcesem Dormanowej interpretacji *Fausta* było nieoczywiste wprawienie w ruch pamięci kulturowej mitu Fausta oraz powoływanie w tym teatralnym zdarzeniu osobnej rzeczywistości, na przecięciu życia i teatru, teatru i misterium liturgicznego, obecności i gry.

<sup>107</sup> M. Kruba-Barej, wywiad, op. cit.

<sup>108</sup> A. Szpak, *Z najlepszej strony*, op. cit.

<sup>109</sup> J. Ryl-Krystianowski w e-mailu do M. Wiśniewskiej, 23 III 2019.

<sup>110</sup> E. Han, op. cit., s. 29–30.