

Przeczucie śmierci. Persona

AUTOR: MAŁGORZATA BUDZOWSKA

II Preludium a-moll op. 28 Fryderyka Chopina, opatrzone tytułem *Przeczucie śmierci*, stanowi punkt zagęszczenia akcji scenicznej w *Sonacie jesiennej* Grzegorza Wiśniewskiego. Jest jednocześnie najbardziej trafną metaforą tego, co zdarza się na scenie, a co można postrzegać jako ujawnianie procesu zamierania relacji jednostki z drugim człowiekiem i z samą sobą.

■ Reżyser zdecydowanie zrywa z rodzajowością na rzecz metafory i typowo Bergmanowskiego namysłu metafizycznego. Jego inscenizacja pozwala ujrzeć temat podjęty przez Bergmana w takim punkcie, w którym wszystko, co widziane i słyszane, rani ostrością formy, niosącej równie okrutne znaczenia. Swoją scenariusz Bergman postrzegał jako „filmowy sen”, i to, co zdarza się na scenie w spektaklu Wiśniewskiego, definiować można również w kategoriach stylistyki koszmaru sennego, gdzie monstrualne przerysowania służą ujawnianiu głęboko skrywanych uczuć, falsyfikowanych latami w języku. Tematem *Sonaty jesiennej* jest bowiem uczuciowa dysfazja, zanik umiejętności wyrażania emocji w języku.

Wiśniewski przejmując od Bergmana rodzinny układ postaci, rozważając zarazem kwestię dotyczącą kosztów ponoszonych przez artystę bezgranicznie oddanego sztuce, ale lokuje go w przestrzeni pozbawionej realizmu. Scenografia Mirka Kaczmarka tworzy rodzaj kanciastego, zwężającego się tunelu, uformowanego za pomocą drewnianych płyt, pokrywających również podłogę, których materia stwarza pozory ciepła, ale ich ostre kształty i jasny kolor wprowadzają wizualny niepokój. Tak skonstruowana przestrzeń gry daje wrażenie pułapki, intensyfikowane dodatkowo reżyserią światła, tworzących na ścianach i podłodze ostre, skośne kwadraty.

W takiej aranżacji rozgrywa się spotkanie Charlotty (Danuta Stenka) i Ewy (Zuzanna Saporznikow). Charlotta, światowej sławy pianistka, po stracie swojego najbliższego przyjaciela odwiedza po latach córkę – żonę prowincjonalnego pastora, zmagającą się z żałobą po tragicznie zmarłym dziecku. Doświadczenie śmierci zbliża je ponownie do siebie tylko po to, by ujawnić ich ambiwalentną relację uczuciową. Rodzinna drama „piątego aktu”, stanowiąca kondensację kumulowanego latami resentmentu, rozgrywana jest przez aktorki na zasadzie kontrapunktu. Reżyser pozwala im głosić swoje monologi według niezależnych linii melodycznych, gdy emocje ulewają się potokiem słów, jak również w schemacie muzycznej fugi w scenach zderzenia, gdy słowa wypowiedane są tylko po to, by ranić.

Jednak najwięcej dzieje się w ciałach aktorek. Postać Charlotty w najpełniejszym stopniu egzemplifikuje temat uczuciowej dysfazji, a fenomenologiczne ciało aktorki i noszone przez nią kostiumy dopełniają obrazu człowieka teatralizującego swoje istnienie. Charlotta, jako wybitna artystka, porzuciła swojego męża i córki, by całkowicie poświęcić się sztuce, czym też usprawiedliwiała swoją uczuciową oziębłość wobec dzieci. Dręczona wyrzutami sumienia, dla świata przybierała społeczną maskę spełnionej artystki. Ta jungowska persona zostaje rozegrana na scenie znakami wizualnymi, głównie

kostiumem i makijażem. W swojej scenie ekspozycyjnej aktorka pojawia się w skórzanej sukni, w gotyckim makijażu i czarnej peruce. Sceniczne *entrées* przełamuje jednak nagłym, chłodno głoszonym monologiem, będącym relacją ze śmierci ukochanego przyjaciela. Splatając w tej scenie dynamiczny i silny wygląd aktorki z monologiem wypowiedanym jakby z boku samej siebie, bez łez czy gestów rozpacz, reżyser ustanowił postać Charlotty w przedziwnym dysonansie ciała aktorki i wypowiedanych przez nią słów. Od tego też momentu stopniowo Charlotta będzie uwalniać się od swojej persony. Jej ostatnim akordem stanie się przepiękna czerwona suknia z długim trenem, którą artystka założy do kolacji, i którą rzuci jeszcze przed stołem. Długa, spiętrzona, krwistoczerwona materia będzie leżała na scenie do końca, niczym obecna i gotowa do założenia persona.

Wszystkie kolejne sceny Stenka będzie rozgrywać już w halce i w bieliźnie, okutana kołdrą. W tym kontekście warto przywołać zupełnie niezwykłą, choć wydaje się prostą scenę zmywania makijażu. Aktorka usuwa go gwałtownymi ruchami, tak jakby chciała zderzyć z twarzy coś, co już na stałe do niej przylgnęło. Scena jest tak intensywna, że odbiera się ją niemal fizycznie, i twarz aktorki po tych zabiegach, zmęczona, podrażniona i pobladła, w najpełniejszy sposób oddaje stan samoudręczenia



fol. Krzysztof Bieliński / Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego

Charlotty. Aktorka pozostanie z taką czystą, nagą twarzą do końca spektaklu. Najważniejsza dla zrozumienia Charlotty jest niezwykła scena, w której aktorka wydobywa z siebie trudne do zrozumienia słowa. W ten sposób matka przyjmuje cechy tożsamościowe swojej drugiej córki, Heleny, porzuconej przez nią w domu opieki z powodu niepełnosprawności. Scena utożsamienia się Charlotty z córką, poprzez zaburzoną komunikację werbalną, pozwala ujawnić zasadniczy problem artystki, jakim jest nieumiejętność okazywania uczuć, w słowie i w dotyku. W pierwszej wersji scenariusza Bergman wspomina o uporczywej myśli, iż w scenie końcowej „córka rodzi matkę” i przez kilka chwil pozostają „w całkowitej symbiozie”. Owo symbiotyczne zespolenie z córką oznacza, że matka akceptuje istnienie trudnego i nie zawsze komunikatywnego języka prawdy, mogącego ujawniać skrywane uczucia. Scena ta, porzucona przez Bergmana, a wprowadzona do spektaklu Wiśniewskiego i odegrana przez Stenkę w przejmujący sposób, jest znakomitą posunięciem reżyserskim.

Tymczasem usztywnione ciało Zuzanny Saporznikow jako Ewy, zderzone kontrpunktowo ze swobodą ruchów Stenki jako Charlotty, wyraża napięcie wynikające z przemocy nieustannego udawania. Reżyser wyraźnie buduje tę postać jako figurę ofiary rodzicielskiego psychicznego okrucieństwa, co ujawnia się w scenie snu Charlotty, gdy córka pochyla się spokojnie nad śpiącą matką, by za chwilę zdecydowanym gestem, bez krzyku, próbować ją udusić. Albo w scenie gwałtownego zderzenia obrusu ze stołu wraz z całą tłukącą się zastawą.

Są to gesty niezapowiadane, nagle i, paradoksalnie, spokojne, Saporznikow wykonuje je jak w transie. Persona Ewy w jej wykonaniu jest chyba nawet bardziej przejmująca – nosi ją ona w pozie skrzywdzonego człowieka niezdolnego do miłości. Gdy mówi o doznanej krzywdzie, wycofuje się do drzwi bocznych kulis, tyłem do pozostającej na scenie matki. Chłód gry Saporznikow zostaje tu przełamany wyszeptaną prawdą zawstydzonego dziecka oskarżającego matkę. Ten uwalniający gest pozwoli potem aktorce zagrać swoją postać w bardziej gniewnych ruchach, choć nadal w usztywnionym ciele, dalekim od „rozpadającego się” ciała Charlotty.

Rola Jana Englerta jako Wiktora, męża Ewy, ma charakter poboczny. Wiktor jest cichym obserwatorem i komentatorem sytuacji kryzysu w relacji dwóch kobiet. Jednocześnie, co rzadko zauważane, jest również cichą ofiarą Charlotty i Ewy, dźwigającą ciężar bycia niekochanym. Miarą wielkości aktora jest to, w jak przejmujący sposób potrafi on zagrać swoją cichą tragedię. Powolne ruchy i spokojny ton świadczą o jego wycofaniu z pola walki kobiet i nawet jedyny moment gniewu, gdy Wiktor staje w obronie Ewy, Englert zaznaczył ledwie spojrzeniem i twardym tonem wypowiedzianych słów.

Temat uczuciowej dysfrazji artystki Wiśniewski umiejętnie rozpisuje na znaki wizualne. Nadal jest to teatr słów, ale słów już bez znaczenia, dlatego za centralny moment spektaklu należy uznać scenę, w której Ewa gra dla matki preludium Chopina. Wówczas bladoniebieskie światło pada na zmienioną twarz Charlotty, dla której język muzyki jest jedynym, w któ-

rym potrafi ona wyrażać swoje uczucia. Wydaje się, że Charlotta wreszcie naprawdę słucha tego, co mówi do niej (za pomocą muzyki) córka. W wykonaniu Stenki Charlotta w tej scenie staje się emocjonalnie zupełnie naga – aktorka odrzuca wszystkie pozy i gesty persony swojej postaci, rysy jej twarzy łagodnieją i z nieobecnym wzrokiem wykonuje ręką gest, jakby tłumaczyła sobie wszystkie słyszane dźwięki na tylko sobie znany język.

W takim ujęciu persona artysty staje się najokrutniejszym wyborem jednostki, która tylko w przestrzeni wyobraźni odnajduje sposób komunikacji ze światem, a w konsekwencji porzuca ludzi i samą siebie dla sztuki. Preludium a-moll Chopina jest najbardziej adekwatną metaforą takiego życia na krawędzi unicestwienia i nieustannego przeczcucia śmierci, na co wskazuje Charlotta: „To preludium nie wyraża marzeń, to jest skrywane cierpienie”. Totalne zanurzenie się w personie artysty nie pozwala być człowiekiem – emocjonalne kalectwo Charlotty uśmierca jej człowieczeństwo i rani jej bliskich. Najbardziej jednak niszczy ją samą, i Stenka konsekwentnie tworzy swoją postać w porządku stopniowego „blaknięcia”, zrzucania kostiumu i makijażu, zaniechania zdecydowanych gestów pewności na rzecz obronnych gestów skulonego na podłodze ciała i urywanych fraz, aż do zupełnego zamilknięcia w finale zgodnie z wcześniej sformułowaną autorefleksją: „A może niektórzy ludzie w ogóle nie żyją tylko... po prostu... są? Tak naprawdę w środku czuję się, jakbym się nie urodziła. Nie mam. Nie istnieje”. ■