

Presja

AUTOR: MAGDALENA LEGENDŹ

Maja Kleczewska i Łukasz Chotkowski przenieśli na scenę scenariusz filmu Johna Cassavetes, w roli głównej obsadzając Sandrę Korzeniak.

■ Kiedy radykalizm staje się towarem? Kiedy bunt jest wystawiany na sprzedaż? Pytania, które w swoim orędziu z okazji tegorocznego Międzynarodowego Dnia Teatru postawiła Maja Kleczewska, miała najwyraźniej na uwadze podczas realizacji *Pod presją* w katowickim Teatrze Śląskim. W spektaklu nie jest ani mrok, ani czerwono, nie ma chaosu i dowolności wobec oryginału, co ironicznie zarzucał reżyserce aktor jednej z jej niedawnych realizacji. Niemal „po bożemu”, oszczędnymi środkami, pokazała stan umysłu człowieka płci żeńskiej zamkniętego w potrzasku społecznych oczekiwań, opisała duszny i ciasny świat opresji i mimowolnej przemocy. Przemocy, którą dostrzec można tylko wtedy, gdy spojrzeć się pod innym kątem, niż przewiduje norma. To jednak wymaga radykalnych posunięć.

Na pierwszy rzut oka bardziej radykalny niż spektakl jest program do niego, zawiera bowiem odważne obyczajowo plakaty z ogólnopolskiego strajku kobiet z października 2016 roku oraz zaangażowane w obronę praw kobiet do samostanowienia teksty intelektualistek i aktywistek: Rebekki Solnit, Naomi Wolf, Tatyany Fazlalizadeh oraz Simone de Beauvoir. Jest to istotne, bo premiera odbyła się w dniu kolejnego ogólnopolskiego protestu wobec łamania praw człowieka, skierowanego przeciw zaostreniu ustawy antyaborcyjnej. Katowicki „czarny piątek” odbył się na placu przed teatrem po południu, a wieczorem witał widzów pozostawiony na fasadzie baner z hasłem „Kobieta jest czarnuchem świata”. Spektakl nie odnosi się wprost do bieżących krajowych wydarzeń ani do polskiej rzeczywistości polityczno-społecznej, jest jednak do niej wymownym komentarzem.

Przedstawienie, jak napisano, „inspirowane jest motywami ze scenariusza *A woman un-*

der the influence” Johna Cassavetes, który w 1974 roku nakręcił film pod takim tytułem. W rzeczywistości szkielec fabularny sporządzony przez reżyserkę wspólnie z Łukaszem Chotkowskim jest identyczny, ograniczono nieco dialogi i wyretuszowano pewne sytuacje – na przykład dziecięcy bal do wtóru *Jeziora łabędziego* Czajkowskiego nie odbywa się w ogrodzie, a w salonie, co jakby oczywiste na pudełkowej scenie.

Co istotne, twórcy uzupełnili nieznaną w filmowym pierwowzorze przeszłość bohaterki o wątek dojrzewania – nauki gry na wiolonczeli i traumatycznych przeżyć związanych z dwuznaczną relacją z ojcem (światny Antoni Gryzik). Szereg scen plenerowych pokazano przy pomocy nakręconych wcześniej fragmentów wideo: część z nich daje niezbędne tło scenicznych wydarzeń, jak czekanie na dzieci na przystanku czy znakomite sceny na kopalnianych hałdach – praca jej męża jest związana z węglem. Pozostałe są zapisem tego, co dzieje się w głowie i duszy bohaterki. Kleczewska zastosowała tu rozwiązanie z hamburskiej *Burzy* (2013) – górną połowę scenicznego otworu zajmuje ekran, na którym przez cały czas widz może oglądać to wideo, ale też naprzemiennie obraz z kilku równolegle działających kamer, pokazujący w zbliżeniu czy półzbliżeniu to, co równolegle dzieje się w głębi sceny poniżej. Obraz filmowy, natrętny, oniryczny, manipulujący emocjami, narzuca optykę odbioru.

Oprócz materii filmowej istotnym komponentem spektaklu jest muzyka. *Bel canto*, opera, z którymi identyfikują się włoscy emigranci z filmu Cassavetes, w katowickim spektaklu nieco myli tropy. Dramatyczne arie z *La Wally* (*Ebben! Ne andrò...*) Catalaniego i *Lucji z Lammermooru* (*Il dolce suono*) Do-

nizettiego, rozbrzmiewające w niekonwencjonalnym wykonaniu Agaty Zubeł, przypominają jednak, że większość bohaterów operowych to ofiary nieustępliwości i nieprzejednania mężczyzn – ojców, braci. Nie mają wyboru, muszą odejść lub oszaleć, jeśli odmawiają realizacji kulturowego wzorca. Podobnie jest w spektaklu.

Poranne światło sączy się przez okno, łagodnie brzmi solo wiolonczelistki. Werystyczna scenografia Marcela Sławińskiego i Katarzyny Sobańskiej przedstawia mieszkanie: pokój dzienny – salon i mniejszą sypialnię. Widoczne są drzwi do dalszych pomieszczeń, za którymi znajdują się pokój dziecięcy i łazienka – zobaczymy je potem na wideo. Na wprost drzwi wejściowych leży pluszowy, sporych rozmiarów, różowy królik (u Cassavetes nieistotny brązowy miś). Wpadają dzieci: chaos pakowania książek, zabawek i innych potrzebnych rzeczy próbują ogarnąć matka i babka. Bieganie, popędzanie, normalny początek dnia. Od początku widzimy, że z kobietą – matką coś jest nie tak. Porusza się w półbiegu, nerwowo drobi kroki. Napięcie w głosie i gestach, lekko pochylona sylwetka podkreślają jej niepewność wobec otoczenia. Gdy zamykają się za nimi drzwi, zostaje sama. I nie wie, co ma ze sobą zrobić. „Powiedz mi, jaka mam być, mogę być każdą istotą, kim zechcesz” – mówi w dalszej części spektaklu do męża. W jej świecie, jak w eseju Rebekki Solnit, to właśnie „mężczyźni objaśniają świat”. Oni dyktują warunki.

Mabel Longhetti (Sandra Korzeniak) jest „czarnuchem”, kimś, z kim nie ma powodu ani potrzeby się liczyć. Żona Nicka (Piotr Bułka), matka trojga dzieci, córka, synowa. Czyli kto właściwie? Tego nie wie ona sama, nie ma czasu, żeby się zastanowić, bo zajęta jest nieustannym

spełnianiem oczekiwań otoczenia. A i to nie bardzo jej wychodzi. Dzieciom zadaje dorosłe pytania, do dorosłych zwraca się jak do dzieci, bez zwyczajowego dystansu. Nadmiernie gestykuluje, mówi lekko podniesionym tonem, porusza się gwałtownie, często w podszyty erotyzmem sposób lub zastyga w kompletnej apatii; nie kontroluje mimiki – uśmiecha się szeroko, mruga, podnosi brwi. Próbuje porozumiewać się językiem dźwięków: gwizdami, cmokaniem, okrzykami. Aktorka znakomicie niuansuje środki wyrazu, tworzy postać nieprzewidywalną, od której nie można oderwać wzroku. Zwłaszcza od przejmującej sceny szaleńczego biegu w poszukiwaniu dzieci, który oglądamy w zwolnionym tempie na ekranie. W domowym stroju, ze zsuniętą do połowy stopy skarpetką, która żenuje i wzrusza zarazem. To dzieje się w jej głowie, podczas gdy w dolnym „mansjonie” widzimy ją leżącą, palącą papierosa, pijącą wino.

W czym w ogóle problem? Jaka presja? Nikt tu nikogo nie bije, nie poniża, nad nikim się nie znęca. „Nie przeszkadza mi, że jesteś wariatką” – mówi Nick i wydaje się to prawdą, dopóki dziwność, odmienność Mabel daje się okiełznać. Czy w interpretacji Sandry Korzeniak jest nią rzeczywiście? To zależy, jak rozumiemy normę, w jakim stopniu jesteśmy gotowi akceptować inność. Tu normę narzuca system kultury patriarchalnej. Dlatego tak trudno o tym mówić, także ze sceny, bo nie

dostrzegamy systemowej opresji lub zaprzeczamy jej istnieniu, zarówno w rzeczywistości scenicznej, jak i poza nią. Tymczasem na równi krępuje obie płci. Jeśli potem, gdy z Mabel jest źle, gdy traci kontakt z rzeczywistością, Nick mówi: „Wróć do mnie” – oznacza to, że ma być jak dawniej, „normalnie”, niezależnie od tego, ile wypełnianie tego oczekiwania kosztowało Mabel i ile jeszcze może ją kosztować. Jazzowy standard *What a wonderful world* brzmi tu ironicznie.

Z banalnych sytuacji reżyserka świetnie wydobywa grozę. Gdy Mabel ląduje w szpitalu, na ekranie widzimy Nicka – ojca, który zabrał dzieci nad morze. Piotr Bułka konstruuje swoją rolę oszczędnie, w sposób stonowany, podobnie jak pozostali aktorzy pozostaje w cieniu głównej bohaterki. Dzieci zostawione samym sobie znajdują makabryczną rozrywkę – szturchają kijem martwego ptaka, łabędzia. Ptak, niczym Ibsenowska dzika kaczka, służy tu za punkt odniesienia dla wyobrażeń bohaterów o sobie samych i tych, którzy ich otaczają. Nick bezradnie patrzy, jak strach dzieci przeradza się w agresję, nie wie, co miałby zrobić, tak samo jak nie wiedział, co miałby robić z Mabel. Nawet w łóżku – gdy ona kładzie się koło niego i zaczepia go, delikatnie, nieerotycznie, czule dotyka opuszkami palców jego twarzy, ramienia. On nie umie wyrazić swoich uczuć, uśmiecha się ze skrępowaniem, nie umie też rozpoznać jej stanu, nie wie, że

ona potrzebuje bliskości i potwierdzenia więzi. Gra to tak, że i jemu trudno nie współczuć. Długim filmowym sekwencjom snu dzieci, pokazywanym w zbliżeniach i detalach, towarzyszą równoległe obrazy: kopalnia, szczekający, groźny pies, staczający się z hałdy człowiek. W zaciemnionym pokoju obok pojawia się różowy królik, tym razem wielkości człowieka. Tkwi nieruchomo, podczas gdy do salonu obok w zwolnionym tempie wchodzi goście. Królik reprezentuje zadumę, intuicję, tajemnicę, nieuchwytność, splątany z realnością świat nierzeczywisty. Zakłóca spokój widza, któremu już wydawało mu się, że oswoił sceniczną rzeczywistość i odczytuje wszystkie treści. Biały Królik prowadził Alicję w stronę dorosłości, dopasowania się. Dokąd Różowy Królik – trickster odpowiadający za niedoskonałą kondycję świata – doprowadzi Mabel? Do jak gorzkiej prawdy?

We wstrząsającej finałowej scenie Mabel po powrocie ze szpitala próbuje „normalnie rozmawiać”, jak każe jej mąż. Stara się dostroić swoją wrażliwość do społecznego wzorca, co jednak odbierane jest jako niezrozumiała gra. Widzimy długo jej twarz, nieruchomą, z lekko zmrużonymi oczami, wpatrującą się w światło, jakby wszystko jasno widziała. Teatr nie rodzi się z komfortu, ale z dyskomfortu – mówi w orędziu Kleczewska. Ze zmateriałizowaną na scenie rzeczywistością ucisku możemy zacząć dyskutować. ■

TEATR ŚLĄSKI
IM. STANISŁAWA
WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

Pod presją
Łukasza
Chotkowskiego
i Mai Kleczewskiej

reżyseria
Maja Kleczewska
dramaturgia
Łukasz Chotkowski
scenografia
Marcel Sławiński,
Katarzyna Sobańska
kostiumy
Konrad Parol
zdjęcia, światło
Kacper Fertacz
muzyka
Cezary Duchnowski

premiera
23 marca 2018

Sandra Korzeniak
[Mabel]



fol. Magda Hueckel