

Wołanie o miłość

AUTOR: WIESŁAW KOWALSKI

Uwaga reżysera skupia się przede wszystkim na ujawnianiu tajonych przez obie kobiety aktów irytacji, będących rezultatem rodzących się między nimi napięć i sprzeczności.

■ Ingmara Bergmana znamy najlepiej z jego filmów, które dla reżysera były sposobem na ciągle nicowanie własnego życia. To w nich objawia się jako mistrz demistyfikowania psychicznych uzależnień, które determinują nasze bycie z samym sobą i drugim człowiekiem. Nigdy nie ukrywał fascynacji Strindbergiem, którym zaczytywał się podobno już w dzieciństwie. Autor *Sonaty widm* przez wiele lat towarzyszył jego artystycznym wyborom i nasycał jego filmowo-literacką wyobraźnię. Bergman nie raz brał na warsztat reżyserski jego dramaty, a niektóre z nich, jak choćby *Grę snów*, inscenizował kilkakrotnie. Obaj nosili w sobie ciężkie brzemie dzieciństwa. Było ono konsekwencją panujących wtedy metod wychowania w uporządkowanych moralnie i rytualizowanych rodzinach mieszczańskich, gdzie o wszystkim decydowała luterkańska pobożność, a bezwzględność i nieobliczalność w wywoływaniu poczucia winy czy poniżenia były na porządku dziennym.

Strindbergowscy i Bergmanowscy bohaterzy, z całym swoim egzystencjalnym, osobowościowym i obyczajowym splątaniem, zagubieni w niemożności przełamania barier milczenia, to postaci głęboko cierpiące, wypełnione lękiem, wyobcowane i poszukujące zbawienia. Dla obu twórców, nie mniej od konstrukcji samych protagonistów i próby wejrzenia w mroczne rejony natury człowieka, istotna była klarowność samej struktury dramaturgicznej – precyzja, harmonia, spójność i uporządkowanie w zakresie użytej formy.

Sonata jesienna Bergmana posiada wszystkie znamiona jego pisarskiego stylu. Kuba Kowalski stara się dotykać najbardziej delikatnych i intymnych problemów z ogromnym wyczuciem, powściągliwością i umiarem. Nie unika też środków bardziej dynamicznych,

które widoczne są przede wszystkim w ostrzejszym rysunku emocjonalnym postaci. Taką strategię pracy z aktorem wymusza przede wszystkim rozległa przestrzeń, która siłą rzeczy musi wyzwolić w aktorach dużo większy poziom ekspresji – na nic się tu zda kameralne granie jak w filmowym zbliżeniu, jest ono możliwe tylko wtedy, kiedy protagoniści nie wchodzi ze sobą w zware.

Sonata jesienna to opowieść o tym, co wydarzyło się w ciągu zaledwie doby w prowincjonalnym zborze protestanckim w Norwegii. Do córki po siedmiu latach niewidzenia się przyjeżdża ze Szwajcarii jej matka, Charlotta, znana i ceniona na całym świecie pianistka, która kiedyś zdecydowała się w imię kariery zerwać więzy rodzinne i wyjechać w świat. Teraz po śmierci przyjaciela Leonarda czuje się osamotniona, zniechęcona i zrezygnowana. Pogrążona w depresji miłośniczka Chopina

różnego pojmowania odpowiedzialności. Charlottcie, która złożyła swoje dzieci na ołtarzu sztuki, poświęcając się jej bez reszty, dużo łatwiej przychodzi rozkodować intencje w muzyce Chopina niż uczucia swoich najbliższych. W końcu to muzyka, jako wyraz najbardziej szlachetnego uwznioślenia, miała być panaceum na ból istnienia. A Preludium a-moll – jak powie – „wcale nie wyraża marzeń, tylko skrywane cierpienie”, bo „Chopin był dumny, sarkastyczny, gwałtowny, udręczony, rozjątrzony i bardzo męski. To nie była żadna sentymentalna baba”. Charlotta, nie potrafiąc odnaleźć się w roli żony i matki, gubi resztki czułości, krzywdząc siebie i innych.

Uwaga reżysera skupia się przede wszystkim na ujawnianiu tajonych przez obie kobiety aktów irytacji, będących rezultatem rodzących się między nimi napięć i sprzeczności. Ich relacje Bergman buduje z jednej strony z ogromną

Aleksandra Justa jako Charlotta to osobowość wielowymiarowa, nie ma jednej twarzy.

jeszcze wtedy nie wie, że będzie to spotkanie również z jej drugą córką, Heleną, która została niegdyś oddana do zakładu opiekuńczego, a teraz mieszka razem z Ewą i jej mężem, luteranckim pastorem. Rozpoczyna się rodzaj konfrontacyjnego seansu, podczas którego odkrywane są głęboko zakamuflowane tajemnice ich dotychczasowego życia.

W bolesnych i wstrząsających odpryskach z przeszłości, będących reperkusjami wieloletnich zaniedbań rodzinnych, do głosu dochodzi poczucie obcości, samotności i braku miłości. Przy okazji pojawia się też problem

zarliwością, z drugiej – wchodząc w rozważania poczucia winy, stara się zachować chłodny dystans. Sprzyja temu odwołanie się do struktury muzycznej sonaty, która pozwala na różnicowanie barw brzmieniowych i rozszerzanie płaszczyzny dźwiękowej, plastyczność i intensyfikację tematów, a także różnicowanie kontrastów i ekspresji w emocjach. Zastosowanie tej formy ma również wpływ na kompozycję warszawskiego spektaklu, która idzie w kierunku kontrastowego rozwijania kolejnych scen, obrazów czy epifanii, a także dialogowych kulminacji.



fot. Magdalena Charczuk mgchrk.tumblr.com

Kowalski, wraz z plastykiem Arkiem Ślesieńskim, ograniczył scenografię do minimum i pozostawił przestrzeń otwartą, jednak tak, by skoncentrować energię spektaklu i pozwolić widzowi skupić się na tym, co jest esencją teatralnego przeżycia. Zaangażowanie Katarzyny Chmielewskiej, tancerki i choreografki, to jeden z najciekawszych pomysłów Kowalskiego. Jej obecność jest kontrapunktem dla przekazywanego przede wszystkim słowami pojedynku siostry z matką. Ludzka niemoc, wyrażana samym ciałem, intryguje zarówno w scenach, kiedy Helena siedzi przykuta do fotela z boku sceny, nieobecna i wycofana, jak i wtedy, kiedy bosa próbuje dotknąć kresu życia czy egzorcyzmować wyrzuty sumienia.

Wszystko dokonuje się na nieco pochylonej ku widowni scenie, niczym istniejącej poza rzeczywistością platformie, z prostokątnymi stołami pozostającymi w bezpiecznej, symetrycznej odległości, a także killkoma krzesłami i teatralnymi siedliskami po bokach, przy zachowaniu czystości i konsekwencji stylistycznej. Ta oszczędność i prostota użytych środków, idących w kierunku umowności gestów i symbolicznego skrótu, niesamowicie oddziałują na skupienie publiczności, która ogląda spektakl jak zahipnotyzowana. Rezygnacja z tradycyjnych środków iluzji, nieoczywiste używanie elementów scenograficznych, bez budowania sytuacji czysto realistycznych, dają możliwość skupienia się przede wszystkim na emocjach, których nośnikiem są aktorzy.

Ewa Weroniki Nockowskiej, próbującej niekiedy może nazbyt histerycznie odnajdywać

się w bezsensie, cierpieniu i bolesnym poczuciu samotności, zdaje się wyczerpana zwierzeniami i nadmiarem nieszczęść. Natomiast Wojciech Solarz grający Wiktora zachowuje cały czas spokój, powściągliwość i opanowanie, choć w finałowej scenie czytania listu jest naprawdę poruszający. Ta kończąca spektakl sekwencja, wraz ze sceną pierwszą, kiedy pastor snuje niemal prywatnie, stojąc o krok od widza, opowieść o dotychczasowym pożyciu z Ewą (ta na drugim planie pisze w tym momencie list do matki), jest doskonałym zestrojeniem dwóch kobiecych rzeczywistości: tej związanej z przeszłością, i tej wybiegającej w przyszłość, poszukującej harmonii i pojednania.

Reżyser stara się być lojalny wobec autora (tym razem pracuje bez dramaturga), co nie znaczy, że jest do niego niewolniczo przywiązany. Podąża za literą i psychologią tekstu, wnikliwie i bez ironicznego dystansu wydobywa z niego całą głębię emocji i spopielonych przeżyć. Konstruuje je poprzez harmonię i wewnętrzny porządek; w surowej, niemal geometrycznej przestrzeni gry każe widzowi rozczytywać wewnętrzne stany psychiczne postaci, które z tej perspektywy – mową ciała, rytmiczną i pauzą – otwierają przed nami swoją wielowymiarowość i zaskakujące konteksty. Wyrafinowana gra kłamstw, mistyfikacji i masek poszerza pole obserwacji, ukazując rozpaczliwą pustkę bohaterów.

Kowalski skompletował obsadę z aktorów, z którymi pracował już wcześniej; bodaj z Aleksandrą Justą spotyka się po raz pierwszy. Wszyscy doskonale rozumieją, jak skrzętnie reżyser, niczym dyrygent, rozpisuje ich role na nuty

i uczuciowe sygnały. Jak ich ciągła obecność w przestrzeni wpływa na niepokojący, ale też zdyscyplinowany rytm przedstawienia oraz utrzymanie pulsującego napięcia w ich grze. Dzięki temu aktorzy są cały czas, niczym media, „wewnątrz” dramatu.

Justa jako Charlotta znakomicie odnajduje się w materii spektaklu, jej rola jest wspaniałą arią rozpiętą na pasażu emocjonalnych wzlotów i upadków. To osobowość wielowymiarowa, nie ma jednej twarzy. Zakłada maski i paradoksalnie to one, a nie szczere wyznania podszyte egocentryzmem, pozwalają jej bardziej być sobą. Inaczej zachowuje się podczas stanowiącego ekspozycję powitania i pierwszego spotkania z córką; skrajne tony, będące przetworzeniem tematu, zabrzmiały podczas ich nocknej rozmowy, kiedy dialog, zanim wejdzie w sferę wyciszonej, dyskretniej wymiany myśli, musi nabrać rozpędu i oddać ich wzburzenie. Inną twarz objawi, przypominając własną niekochaną matkę i niemożność osiągnięcia uczuciowej dojrzałości. Jeszcze inną ujawni podczas scen demaskujących wizerunek kobiety sukcesu, za którym stoi samotność, świadomość przemijania i potrzeba miłości.

Spektakl Kowalskiego nie daje jednak nadziei, bo, jak się okazuje, jakkolwiek próba wyjścia z impasu staje się aktem kapitulacji w świecie, którego już odbudować nie można. Bliskie to diagnozie von Triera, spadkobiercy Bergmana i Strindberga, który wciąż nie znajduje balsamu na uzdrowienie barier komunikacji między ludźmi i bohaterce *Tańcząc w ciemnościach* każe wypowiedzieć słowa: „Słuchaj serca i umrzyj”. ■