

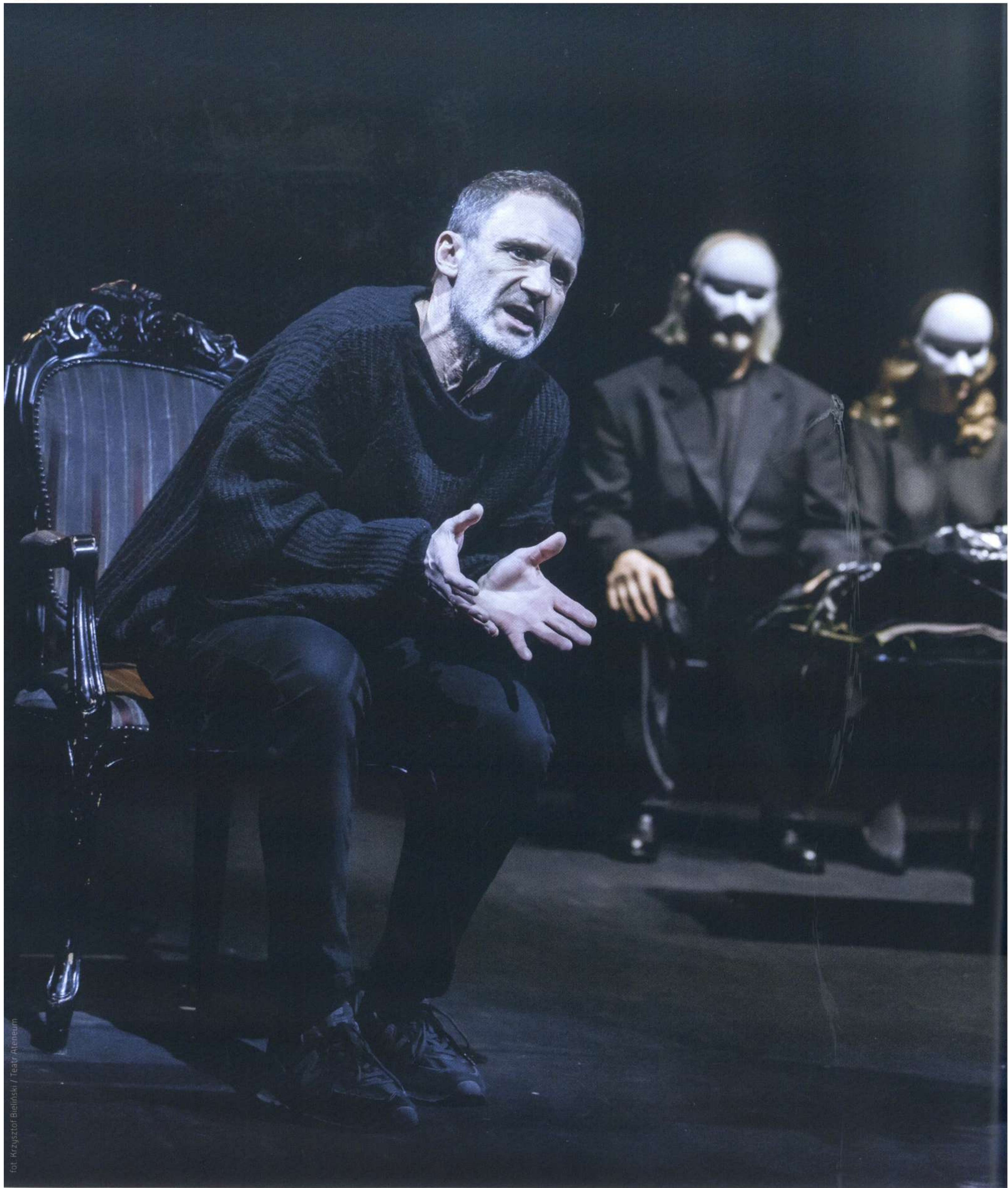


foto: Krzysztof Bielinski / Teatr Ateneum

WYDARZENIE

1/ *Matka* / Teatr Ateneum w Warszawie

Za plecami

AUTOR: JACEK KOPCIŃSKI

Matka Anny Augustynowicz trwa ledwie godzinę z kwadransem, ale nie skrót, lecz intensywność gry i zaskakująca interpretacja decydują o charakterze tego spektaklu.

■ Augustynowicz mistrzowsko kondensuje fabułę dramatu Witkiewicza, konkretyzując na scenie nie tyle jego świat, ile sens. Brzmi to dość zagadkowo, ale czyż nie temu służy od lat wypracowywana przez reżyserkę wyrafinowana, syntetyczna forma jej spektakli? Co widzimy? Czarną scenę bez dekoracji, niewielkie łóżko szpitalne (jakby nosze na kółkach), fotel, stół, staroświecki wózek dziecięcy. Na ścianie ciemnawa projekcja jakiegoś secesyjnego wnętrza z dużym oknem, wyświetlana na przemian z obrazem granatowego, zachmurzonego nieba, pod którym krążą czarne ptaki. Co słyszymy? Melancholijny motyw „starego tanga”, skomponowany przez Jacka Wierzchowskiego i przywodzący na myśl rozdzierającą serce muzykę z teatru Tadeusza Kantora, oraz ptaki, które kraczą, a czasem z trzaskiem zrywają się do lotu. Ten syntetyczny dźwięk jest jednak zestrojony nie z obrazem, ale z działaniem aktorów i przypomina salwę, jakby za oknem ktoś strzelał.

Od razu przypominają się obrazy (i odgłosy!) wojny dostrzeżone za oknem domu/karczmy przez bohaterów *Ślubu* Gombrowicza, który Augustynowicz wyreżyserowała raz, z wielkim sukcesem, a w istocie po wielokroć, bo *Ślub* to archetyp jej teatru, obecny także w *Matce*. I tak jak swój *Ślub* skomponowała, idąc po śladach Jerzego Jarockiego, tak i *Matkę* zrealizowała, pamiętając o jego wielkiej interpretacji dramatu Witkacego z 1976 (zarejestrowanej przez Teatr Telewizji). „Z utworu o chwiejnej budowie dramatycznej, wypełnionego wielosłownością i przytłaczającymi tyradami, Jarocki metodą radykalnych skrótów i przestawień stworzył przedstawienie logiczne, zwarte, o przejrzystej konstrukcji” – napisała o tamtym spektaklu Beata Gućalska (źródło: <https://encyklopediateatru.pl/>

przedstawienie/28848/matka). To samo można powiedzieć o przedstawieniu Augustynowicz, która w swojej robocie jest tak samo skupiona, przenikliwa i precyzyjna jak Jarocki.

Artystów różni jednak odmienna estetyka teatralna. Reżyserka nie deformuje groteskowo postaci dramatu Witkacego, nie każe im też podejmować działań absurdalnych, a zarazem znaczących, jak pamiętna walka Leona z szafą podczas jego monologu o szczęściu ludzkości (zagrał go wtedy Marek Walczewski). Znaki w teatrze Augustynowicz są bardziej abstrakcyjne niż groteskowe, czego doskonałym przykładem czerwona gumowa piłka, którą właśnie Leon ściska w rękach przez większość spektaklu Augustynowicz. Zagrany przez Adama Cywkę Leon jest głównym bohaterem spektaklu (w tym również zawiera się podobieństwo do przedstawienia Jarockiego), matka natomiast – w tej roli Agata Kulesza – daje mu tytuł i moc tajemnicy.

Kto do nas wychodzi? Matka, służąca Dorota, syn, jego dopiero co zapoznana naręczona, ciotka, a także ojciec za młodu jako zjawia wstępujący w bohatera (wtedy, kiedy matka już nie żyje i jako duch rozmawia z synem). Jeszcze Lucyna Beer, „bardzo duża i bardzo piękna dama”, w którą zamieni się Zofia Plejtus, dyrektor teatru Joachim Cielęciewicz i „podejrzane indywiduum” Antoni Murdel-Bęski, który przeobrazi się w ojca Zofii (albo

na odwrót). Dziewięć postaci zagra w tym spektaklu tylko sześć aktorów. Wszyscy noszą czarne kostiumy, suknie, marynarki, swetry, a kolor ten, jak zwykle u Augustynowicz, czyni z nich nie tyle postacie, ile – osoby dramatu. Dramat ten rozgrywa się w głowie Leona niczym senny koszmar, znowu więc przypomina się *Ślub* i ta niesamowita koncepcja dramatu subiektywnego, która wyróciła na nice teatr realistyczny, a pod ręką Augustynowicz zamieniła się w laboratorium świadomości (i podświadomości) człowieka nowoczesnego. Czy nie dlatego *Matka* rozgrywa się zarazem w mieszczańskim saloniku i sali szpitalnej, w starym secesyjnym budynku, nad którym krążą groźne ptaszyska?

Matka to oczywiście dramat rodzinny, w Ate-neum zagrany alegorycznie, jak ten typ moralitetu, który dla Gombrowicza i Witkacego wymyślił kiedyś Strindberg. Gombrowicz był mocniejszy w budowaniu na scenie wewnętrznego świata bohatera, który ugina się pod ciężarem własnej nieautentyczności, a potem winy, ale Witkacy był pierwszy i wcale mnie nie dziwi, że Augustynowicz sięga po *Matkę* jak po swoje. Dziwi, że tak późno, bo z Witkacego zainscenizowała do tej pory tylko *W małym dworku*, za to dwa razy. Ale to w *Matce* pada to kapitalne zdanie, bez którego nie byłoby Gombrowicza: „Postanowiłem zerwać te ostatnie pięć romansów, które mi się tak

Żyjemy, funkcjonujemy, gramy, ale nie wiemy, co się dzieje za naszymi plecami! Nie wiemy, w czym tak naprawdę uczestniczymy, co nam zagraża, a co – być może – ocala. Brakuje nam świadomości piątego wymiaru.

dziwnie splątały, i ożenić się z kimś zupełnie z innej sfery psychicznej”. W świecie, którego Witkacy nie mógł zaakceptować, nie ma sfer innych, jak tylko psychiczne.

Leon, filozof dyletant, doświadcza kryzysu myśli, uczuć, tożsamości, więzów rodzinnych i samego świata, który się rozpada i za nic nie daje się złożyć na nowo. Jakim cudem miałby to jednak uczynić właśnie on? Leon mówi do matki, do narzeczonej, do siebie i do nas, cały czas trzymając przed sobą wspomnianą już czerwoną piłkę – jedyny kolorowy przedmiot na scenie. Taką piłką bawią się dzieci i, mimo swoich trzydziestu lat, Leon jest dzieckiem. Wiecznym dzieckiem swojej matki, przyklejonym do niej psychicznie, jak fizycznie przylgnął do zabawki. Gdy wreszcie wypuszcza ją z rąk, piłka trafia do wózka i staje się prawdziwym dzieckiem (choć tylko symbolicznie). Powracająca z zaświatów matka nosi ją na brzuchu, jak niemowlę, a nawet płód, co wróży Leonowi wieczny regres.

Tak działa teatr Augustynowicz – takimi sposobami konstruuje się w nim sens dramatu. Pułapka zdziennienia, w jaką wpadł dorosły Leon, nie wyczerpuje go. Bohater ścisną przecież czerwoną piłkę jak swój „genialny pomysł”, którego nie chce wypuścić z rąk, bo należy do niego i nikt poza nim nie powinien go nawet dotykać. Choć zarazem wszyscy powinni go dzielić, to znaczy robić to, co zamierzył Leon. Stwierdziwszy wcześniej „zmechanizowane zbydlęcenie” ludzkości, której nie podniosą z upadku ani „odradzanie rasy nadludzi” (błaga Nietzschego), ani „mrzonki o ogólnej szczęśliwości, w której wszyscy dobrzy ludzie będą mieli czas na wszystko”, ani nawet „sztuczne odnawianie religii przy pomocy fabrykowania nowych mitów”, Leon nawołuje do myślenia. Wystarczyłoby, głosi bohater, „uświadomić sobie ten nasz upadek”, by go zatrzymać. Ale tego właśnie osiągnąć się nie da, bo „ślepe siły społeczne” są silniejsze i ciągną nas w dół, w bezmyślność.

Zdaje się jednak, że to wymówka. Leon ścisną piłkę jak ostatnią deskę ratunku, która go nie ratuje, raczej ośmiesza. W końcu dorosły mężczyzna „wysysa” własną matkę, która aż traci wzrok od wiecznej pracy, a zaplanowana przez niego zmiana „sfery psychicznej” okazuje się zmianą na gorsze. Rewolucyjnie nastawiona Zosia puszcza się nocami, a Leon, ten nowy zbawiciel ludzkości w upadku, szpieguje dla wrogich mocarstw. Rzeczywiście więc osiąga dno, ale to chyba nie siły społeczne są winne jego upadkowi, tylko niedojrzałość,

wewnętrzna dezintegracja, mentalny bezwład. „Aaa, kotki trzy, zjadły mózgi szare wszy” – nuci niewidoczne dziecko w finale spektaklu.

Dramat Leona rozgrywa się w saloniku, sali szpitalnej, ale też jakby w grobowej krypcie, gdzie odprawia się wariacki obrządek wampirów. Nie, nie, nikt tu nikogo dosłownie nie wysysa, ale też nikt z nikim nie tworzy naturalnych relacji. Każdy nosi jakąś maskę, porusza się albo siedzi jak manekin, wszystkich obezwładnia spotworniała sztuczność. Wszyscy też raczej „recytują” swoje człowieczeństwo (jak to napisał Gombrowicz), niż je przeżywają. Prawdziwa mądrość i autentyczna moralność stały się im niedostępne. Dlatego naprawdę trudno wysztytować słowa służącej, która wysokim głosem trzykrotnie powtarza, że jest szczęśliwa, bo jej syn zginął na wojnie. Czasy, w których ofiara z życia znowu świadczy o człowieczeństwie, wróciły, choć po Witkacym, a zwłaszcza po Gombrowiczu (którym na polskich scenach od lat podszyte są nawet *Dziady*) wydaje się to absurdalne.

Choć za oknem słychać salwy, jedyne, co pozostało bohaterom *Matki*, to zagrać swoją „ludzkość”. Wszyscy więc grają, jak potrafią, w stylu coraz czarniejszej komedii, który dla literatury wynalazł Kafka, a dla teatru wymyślili Beckett z Kantorem. Wcale więc nie dziwią czarne meloniki na głowach dwóch mężczyzn, którzy zjawiają się w domu Leona, by go skompromitować. Jak również wyjątkowy sposób, w jakim się te ludzkie zjawy ze sobą porozumiewają, który pamiętamy z *Umarłej klasy*. W wewnętrznym świecie Leona najważniejsze miejsce zajmuje oczywiście matka. Agata Kulsza od początku wspina się na taki poziom scenicznej ekspresji, który czyni spektakl wydarzeniem niesamowitym – w znaczeniu, które nadał temu pojęciu Freud, a w polskim teatrze zaprojektował właśnie Witkacy.

Dlaczego coś jest niesamowite? Dlatego, że jednocześnie wydaje się obce i swojskie, tajemnicze i doskonałe. Jak uśmiechnięta matka wchodząca do pokoju w białej sukni, podczas kiedy na łóżku w czarnym foliowym worku leżą jej zwłoki. Niesamowite gwarantuje poznawczy dysonans, który w teatrze rodzi się ze zderzenia obcych sobie elementów. W spektaklu Augustynowicz przestrzenią tego efektu jest przede wszystkim mowa, zwłaszcza zaś mowa tytułowej bohaterki. Intonacja Kuleszy od początku pozostaje zaskakująca, a ponieważ reżyserka zadbała o to, by jej bohaterka nie odwracała się od publiczności, ale przeciw-

nie – wychodziła do niej, brała ją za realnych świadków dramatu, efekt jest mocniejszy.

Gaśnie światło nad widownią, zapala się nad sceną, i oto widzimy kobietę w czarnej, długiej, kloszowanej sukni, z długimi, prostymi, rozpuszczonymi włosami, która z nieruchomym spojrzeniem atakuje swoim: „Podły wampir. Wdał się w ojca”. Wydaje się młodsza od swojej bohaterki (podczas kiedy Leon Adama Cywki wygląda na starszego, co ich zbliża) i jak młoda kobieta potrafi mówić wysokim, delikatnym głosem, żeby momentalnie sięgnąć głębokich, dolnych rejestrów, gardłować, a przy tym syczeć jak żmija. Choć narzeka, nie budzi współczucia, ale też nie przeraża, potrafi nawet rozczulić. Jest oschła, po chwili jednak bezradna, nieobecna, choć cały czas jak najbardziej obecna, wręcz bliska, stale grając twarzą do widowni. Wystawiając się na pokaz.

W jednym z wywiadów aktorka powiedziała, że sposób, w jaki istnieje na scenie, nie pozwala jej spojrzeć za siebie i zobaczyć zmieniających się za plecami projekcji. To zaskakujące wyznanie daje do myślenia. „Może cię ktoś





fol. Krzysztof Bieliński / Teatr Ateneum

Matka, reż. Anna Augustynowicz, Teatr Ateneum w Warszawie [2024]

nagra komórka” – podpowiada dziennikarka, a aktorka kwituje pomysł krótko: „A, to już nie to!”. Jasne, że nie to, ale czy nie na tym polega właśnie sens katastrofy, którą pojmuje Leon, a przeczuwa matka? Żyjemy, funkcjonujemy, gramy, ale nie wiemy, co się dzieje za naszymi plecami! Nie wiemy, w czym tak naprawdę uczestniczymy, co nam zagraża, a co – być może – ocala. Brakuje nam świadomości piątego wymiaru, który w spektaklu Augustynowicz budują nie tylko obrazy, ale i dźwięki. W najmroczniejszej scenie z ptakami krążącymi nad ciemniejącym światem słysząc nieziemską *Lacrimosę* z *Requiem* Mozarta.

Leon dywaguje, grymasi, wyzłościwia się, zapada w sobie, staje się cynikiem, by w końcu zagrać w swoim dramacie dwie role naraz: syna i ojca. Matka pokonuje kilometry życiowego zawodu, na koniec ślepnie, starzeje się i umiera, by... wejść na scenę z uśmiechem pięknej dziewczyny. Dopiero teraz możemy zobaczyć punkt jej życiowego startu, a przez to głębiej pojąć stopień jej ludzkiej degradacji. Kiedy patrzymy na tę młodą kobietę (cud aktor-

skiej transformacji!), realne, które do nas nagle powraca, to ciągle ponawiana klęska egzystencji śmiertelników. Ale może biała suknia Kuleszy i jej uśmiech nie są znakiem traumy, lecz transcendencji? Jak w dawnych spektaklach Piotra Cieplaka, który razem z Anną Augustynowicz słuchał legendarnych już wykładów Józefa Tischnera na temat filozofii ludzkiego dramatu.

Matka na scenie w Ateneum nie jest wyłącznie opowieścią o chorej, toksycznej relacji rodzinnej w świecie nawarstwiającego się absurdu, jak zwykle się dziś wystawiać Witkacego, a i często Gombrowicza. Augustynowicz zna tło, na jakim rozgrywa się dramat Leona, ale rozumie też przyczyny skomplikowanej sytuacji ludzi współczesnych i potrafi je na koniec odsłonić. Tak skraca i kondensuje tekst Witkacego, by nie rozcieńczyć swojej diagnozy. „Zabrali mi nawet wyrzut sumienia!” – mówi w finale Leon, podczas gdy górna część tylnej ściany sceny unosi się, a z głębi dochodzi do nas odgłos niewyraźnej modlitwy, w której rozpoznajemy *Anioł Pański*.

Wszystko jest dość niewyraźne, zamazane, niejasne (Gombrowicz), tchnienie modlitwy nie pozostawia jednak wątpliwości – jesteśmy w katedrze. Nad ciemną sceną świeci mała czerwona lampka. Czy to nie lampka wieczna, która nigdy nie gaśnie i zaświadcza o żywej obecności Boga w świątyni?

Widziałem już takie światło w spektaklach Augustynowicz, ale tam jego symbolikę profanowali bohaterowie. Tutaj zaś nawet o nim nie wiedzą! Finał spektaklu jest więc tyleż podniosły, co tragiczny, bo wejść tam, gdzie unosi się modlitwa, Leon nie może. Wieczne dziecko nie zna sposobu, by znaleźć się w kręgu wiecznej lampki – przestrzeni transcendencji. Pytanie nawet, czy zdaje sobie sprawę, co się dzieje za jego plecami. My to wiemy, z widowni widać więcej. ■

Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie

Matka Stanisława Ignacego Witkiewicza
reżyseria Anna Augustynowicz
premiera 12 kwietnia 2024