

Wypolerowana tarcza Ateny

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

Twarz w twarz to reinterpretacja filmu Bergmana, jednego z tych, w których „sny mają stać się namacalną realnością”. Zatrutym ostrzem snu okazuje się fikcja, rozumiana jako odtrutka na bolączki współczesnego świata.

■ Po lewej stronie, w głębi sceny – ascetycznie urządzone lekarskie gabinet. Nieco bliżej krawędzi – skromny pokój, nad łóżkiem okno, przez które w znaczących momentach przesącza się miodowozłote światło; to sfera zawieszenia między życiem a śmiercią. Z kolei prawą stronę wypełnia krzykliwy czerwony salonik, bezpośredni cytat z *Szeptów i krzyków*. Nad całością unosi się ekran skupiający większość uwagi – to zabieg wykorzystany w katowickim spektaklu *Pod presją* (i nawiązanie do jednego z kamieni milowych twórczości szwedzkiego reżysera – *Persony*).

Tak przedstawia się przestrzeń wewnętrznej rozdarcia głównej bohaterki. Podstawą scenariusza *Twarz w twarz*, jednego z mniej udanych, dość wtórnych filmów Bergmana, jest dezintegracja psychiki Jenny Isaksson, w spektaklu występującej pod imieniem Karin – to zarówno imię matki reżysera, jak i wielu postaci tworzących Bergmanowskie uniwersum. Kleczewska i Chotkowski nicują główną linię narracji wtętami z innych obrazów Szwedów: *Jesiennej sonaty*, *Milczenia*, *Sarabandy* i wspomnianych *Szeptów i krzyków*. Wydawałoby się, że jest to zabieg ryzykowny, sugerujący niezbyt klarowny kolaż cytatów. Twórcy skupiają się jednak na wydestylowaniu ze scenariuszy powtarzalnych elementów, szkicując mapę punktów wspólnych, czego skutkiem jest zwarta narracja. Reżyserka i dramaturg z wyczuciem operują dramaturgicznymi przeziębieniami. Kolejne wcielenia bohaterki, jej zmarłej siostry Estery (czy raczej doppelgänger

gera samej Karin), toksycznej matki czy zagrożonej w psychozie pacjentki imieniem Maria przegładają się w sobie, multiplikują, tworząc sceniczne sprzężenie zwrotne.

W rolę Karin wciela się Karolina Adamczyk – neurotyczna, upodobniona do Liv Ullmann przez burzę miedzianych kosmyków, ale tworząca odrębną, organiczną rolę. Zapalnikiem kryzysu Karin jest rozmowa z pacjentką imieniem Maria (Dagmara Mrowiec-Matuszak), a następnie próba gwałtu dokonana na obu kobietach przez anonimowych sprawców. Dezintegracja psychiki Karin jest jednak reżyserowana przez demiurga – samego Bergmana, dzielącego się założeniami swojej filozofii (w tej roli Julian Świeżewski). Opowieść Karin nie należy do niej. Wprowadzenie postaci reżysera nie jest pozbawione uzasadnień; ten wątek rozwinę w dalszej części tekstu.

Idąc dość zbanalizowanym psychoanalitycznym kluczem, można wskazać osobę reprezentującą superego w odniesieniu do ego w osobie Karin. To Estera w interpretacji Aleksandry Bożek – milczące widmo, snujące się po scenie w krępującej ruchy dziewiętnastowiecznej sukni rodem z *Szeptów i krzyków*, zerkające z konfrontacyjnym uśmiechem w soczewkę Bergmanowskiej kamery. Kontrapunktem dla tej nie-ludzkiej postaci jest wyważona rola Piotra Stramowskiego jako Tomasza, emocjonalnej (w przeciwieństwie do tej moralnej, reprezentowanej przez Esterę) ostoji dla labilnej Karin. Ostoi, jak sama fikcja, doraźnej i efemerycznej; Tomasz przerywa czuwanie

przy łóżu kobiety, nie łudząc jej obietnicą rychłego spotkania.

Siegfried Kracauer przyrównał ekran kinowy do wypolerowanej tarczy Ateny w nawiązaniu do mitu o Perseuszu. „Morał historii: nie potrafimy patrzeć na prawdziwe okropieństwa, bo wywołują w nas paraliżujący strach, wobec czego będziemy je znać tylko z obrazów będących ich odwzorowaniem”. Podsumowując wymowę spektaklu Kleczewskiej i Chotkowskiego – to opowieść o rozpaczliwym okiełznaniu lęku za pośrednictwem remedium, jakim bywa fikcja. Nie bez powodu twórcy nadbudowują nad strukturą dzieła metapoziom; ruchami Karin steruje obecny na scenie Bergman, który okazjonalnie wchodzi z bohaterką w dialog. Dla Bergmana kino stanowiło wehikuł autoterapii, medium służące projekcji obsesji i traum. W bohaterkach jego filmów odbijają się zarówno powidoki indywidualnych neuroz, jak i rysy osobowości wycofanej matki („jej bronią była obojętność”, jak wspomina reżyser w autobiograficznej *Laterna Magica*) czy despotycznego ojca-pastora.

Rodzi się pytanie: czy wiwisekcja rozmaitych neuroz, nierzadko balansująca na granicy teatralnej nadekspresji, może stanowić skuteczne narzędzie diagnozy współczesności i odpowiedź na zmieniające się modele recepcji? Wsobne widowisko Kleczewskiej z pozoru nie koresponduje z idiomem teatru zaangażowanego. W spektaklu pojawiają się jednak co najmniej dwie sceny, które zaburzają

TEATR POWSZECHNY
IM. ZYGmunTA
HÜBNERA
W WARSZAWIE

TEATR POLSKI
IM. HierONIMA
KONIECZKI
W BYDGOSZCZY

Twarzą w twarz
według scenariusza
filmu
Ingmara Bergmana

scenariusz sceniczny
Łukasz Chotkowski,
Maja Kleczewska
reżyseria
Maja Kleczewska
dramaturgia
Łukasz Chotkowski
scenografia
Zbigniew Libera
kostiumy **Konrad Parol**
reżyseria światła
Piotr Pieczyński
muzyka
Cezary Duchnowski

premiera w Warszawie
19 marca 2021
(pokaz zamknięty)

premiera w Bydgoszczy
4 września 2021

Scena zbiorowa



fot. Magda Hueckel / Teatr Powszechny w Warszawie

jego zamkniętą strukturę. Po onirycznej sekwencji przedstawiającej stan umysłu kobiety, dochodzącej do siebie po próbie gwałtu i przedawkowaniu, następuje scena czułego spotkania bohaterki i Tomasza. Karin mający o dzieciach zamarzających w głębi lasu. To odwołanie do dehumanizującej praktyki *push-back* dokonywanej na granicy polsko-białoruskiej. Owo nawiązanie może wydawać się pretekstowe w kontekście całego spektaklu. Tym sposobem twórcy rozszczelniają jednak hermetyczną strukturę widowiska. „Współczucie jest formą kokieterii” – powie Tomasz w odpowiedzi na rozterki Karin. To pierwszy tak istotny moment, kiedy z nasyczonej symboliką tkanki osobistych niepokojów wyłania się zaaferowanie sprawami otaczającego świata. Doraźne interwencje nie zapewnią długofalowej pomocy potrzebującym, nie w obliczu odgórnych regulacji. Podobnie wypolerowana tarcza Ateny – lustro fikcji – tylko w niewielkim stopniu ma potencjał sprawczy. Teatr nie uzdrowi całego świata. Spojrzenie w zniekształcone odbicie Meduzy ma przede wszystkim aspekt autoterapeutyczny. To nieco ironiczne zapewnienie, że jeszcze nie można ludzkości całkiem spisać na straty, skoro jesteśmy gotowi popatrywać w oblicze bestii.

Drugie zaburzenie struktury następuje w momencie, gdy Estera – surowa, dyscyplinująca

instancja – wystosowuje szczególne oskarżenie. Po prowokacyjnym pytaniu, czy aby nie jest za bardzo teatralna, Bożek wygłasza krótki monolog o ukrytym strachu, który każdorazowo przed wyjściem na proscenium zostawia za kulisami. W tym czasie kamera zostaje skierowana na publiczność, na ekranie wyświetla się czarno-biały obraz zamaskowanej masy widzów. „Teatr to szajs i brud” – mówi Estera. Metaforyczne kulisy ukrywają pokłady utajonych lęków i traum, zarówno tych przeżywanych przez wykonawców, jak i przez odbiorców. Wyglansowany ekran – w tym przypadku scena – stanowi styk dwóch rzeczywistości, względnie bezpieczne miejsce spotkania i, niestety – formę eskapizmu.

Pomimo cech wspólnych, które łączą katowickie *Pod presją* i warszawsko-bydgoskie *Twarzą w twarz* – oba spektakle eksplorują złożoność psychiki kobiety złamanej przez rozmaite okoliczności – są to wypowiedzi zróżnicowane, jeśli chodzi o wiodący przekaz. Być może przedstawienie *Twarzą w twarz* nie mogłoby powstać w sytuacji innej niż czas pandemii, okres izolacji, który zredefiniował stosunki międzyludzkie i wzmocnił dążenie ku introspekcji, a jednocześnie sprawił, że silniej poszukuje się form wspólnotowości. Jednostki odczuwają rodzaj moralnej „presji” empatycznego zaangażowania we wszystkie palące proble-

my współczesności, a jednocześnie są świadome niewielkiego wpływu na bieg spraw. Karin znajduje się w podobnym klinczu. Napięcie, które napędza to przedstawienie, rodzi się na przecięciu impasu i ciężaru emocjonalnych uwikłań. W innym przypadku inscenizacja Bergmanowskiego scenariusza byłaby zapewne formalnie rozdmuchaną, dobrze zagraną, acz nieco jałową dywagacją nad rozpadem osobowości postaci z krainy dalekiej fikcji. Metateatralne zabiegi umożliwiają jednak ujrzenie pewnych uwarunkowań „jak w zwierciadle”. Po drugiej stronie znajduje się poczucie obezwładniającej bezradności. W tym świetle widowisko Kleczewskiej jest zatem wyrazem bezwarunkowej kapitulacji sztuki i człowieka względem świata.

W scenie otwierającej spektakl Maria zarzuca Karin udawanie, po czym rzuca, że jej największym defektem jest nieumiejętność kochania. Ta wypowiedź powtórzy się w zacerpniętej z *Jesiennej sonaty* sekwencji spotkania z matką – tym razem to Karin skieruje te słowa do rodzicielki. Pacjentka i lekarka, matka i córka oskarżają siebie wzajemnie o granie roli, wikłają się w seans naprzemiennego sadyzmu i tkliwości. To krzywe odbicie samego teatru – wyrzutu sumienia, a zarazem zwodniczej obietnicy azylu. ■