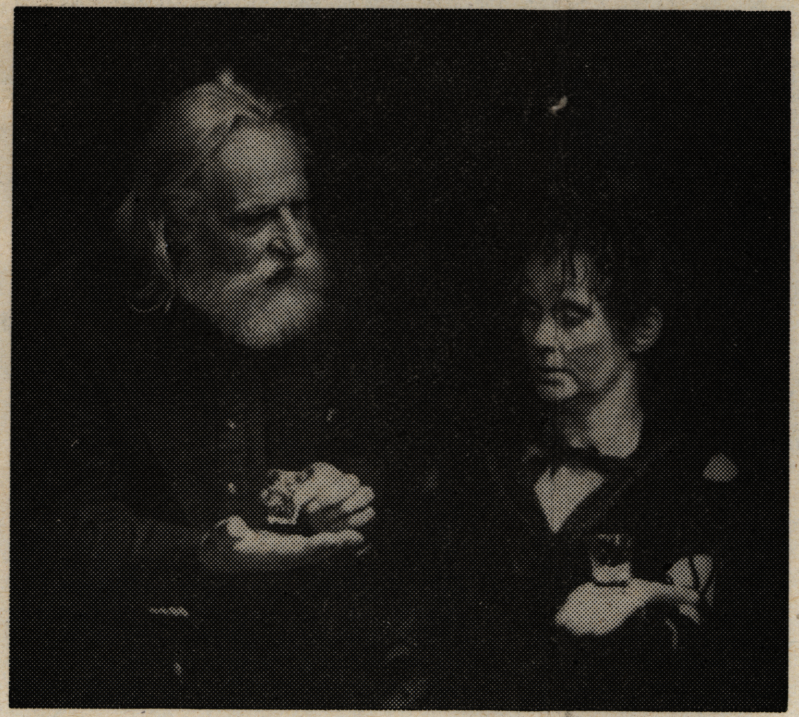
„Matka" z Krafftówną w Los Angeles

665

ANNA KRAJEWSKA-WIECZOREK



Teatry Zachodniego Wybrzeża USA rzadziej sięgają po repertuar klasyczny i współczesny europejski niż Nowy Jork. Stąd do sztuk niemal tutaj nie znanych albo grywanych niezmiernie rzadko należą ciągle jeszcze: dramaturgia Geneta i Ionesco, Ibsena (*Wróg ludu* miał swoją prapremierę w ostatnich tygodniach), a także dramaty autorów polskich. Tematyka polska pojawiła się wprawdzie na krótko w dwu nowych sztukach o Solidarności, pokazanych w Los Angeles jesienią 1982 roku, ale już prapremiera *Emigrantów* Mrożka (w Theatre Theater, Stage Two, reż. Jody Mcauliffe), grana przez cztery tygodnie w czerwcu i lipcu 83, w maleńkiej salce w Hollywood, miała bardzo nikły rezonans. Tym większa satysfakcja z sukcesu *Matki*, która wprowadziła nazwisko Witkacego na scenę profesjonalną w Los Angeles.

Przygotowania do tej premiery trwały wiele miesięcy i wymagały pokonania niemałych trudności. Pomysł inscenizowania *Matki* w Los Angeles zrodził się wprawdzie w lokalnym The Ossetynski Actors' Laboratory, ale skromnemu w zasoby finansowe gronu jego uczestników (a nade wszystko dyrektorowi i reżyserowi zarazem) zamarzyło się, aby tytułową rolę zagrała Barbara Krafftówna! Marzenie udało się zrealizować. Krafftówna przyjechała tutaj, zaproszona specjalnie do tej roli, ze swego rodzimego teatru w Warszawie. O tym, jak trudne (pomijając problemy finansowe związane z opłaceniem lotu, w czym pomogło Towarzystwo „Polonia") i ryzykowne było to przedsięwzięcie, wiedzą wszyscy znający mechanizm produkcji teatralnych na Zachodzie.

Niełatwo znaleźć producenta dla sztuki nie znanej, nie sprawdzonej kasowo, a nade wszystko w sytuacji, gdy wiodącą rolę ma zagrać Polka, ucząca się tekstu fonetycznie! Trzeba bowiem wyjaśnić, że Barbara Krafftówna podjęła się zadania graniczącego z nie lada wyczynem, bo nie znając angielskiego, wyuczyła się roli Matki w przekładzie Geroulda i Durera. Krafftówna wzbogaciła swój warsztat o jeszcze jedno (niebagatelne!) doświadczenie, spełniając zadanie z perfekcją wielkiej aktorki. Aby zaś wyczerpać temat finansów: pieniądze na inscenizację zainwestowała w Witkacego, Krafftównę i marzenia Ossetyńskiego aktorka z jego studia Anastassia Stakis, uwiedziona perspektywą roli Zofii Plejtus.

Po czterech miesiącach prób w Los Angeles wynajęto salę teatru C.A.S.T. (Safe Harbor Theatre w południowej części Hollywood, przy Bulwarze La Cienega). W tym małym (na 90 miejsc) teatrze, który od ulicy dzieli tylko ciasna przestrzeń foyer, wylepiona rysunkami Witkacego i plakatami *Matki*, 23 września 1983 roku odbyła się amerykańska premiera dramatu. Żywot przedstawienia określono w afiszach i anonsach prasowych końcową datą 30 października (po cztery wieczory w tygodniu).

Reżyser Leonidas Ossetyński i Barbara Krafftówna

jednak zainteresowanie widzów, a zwłaszcza ocena krytyki, pozwoliły przedłużyć ten czas o dwa tygodnie.

Tytuł sztuki (wołał z ulicy wielkim napisem nad głowami przechodniów) zachowano w wersji polskiej: *Matka*. Nie tylko zresztą w tytule autorzy inscenizacji starali się pozostać blisko oryginału Witkacego. Do Witkacowskich zaleceń, aby ubrania i dekoracje były „tylko i jedynie w tonacjach czarno-białych", zastosowano się na ogół, z dodaniem szarości tylko (uniform Doroty, ubrania Cielęciewicza i szarozielony drelich Plejtusa). Także charakteryzacja aktorów: „trupio blada", „usta czarne" i Matki „rumieńce czarniawe". Wnętrze ponurego salonu Węgorzewskich (w wersji angielskiej: rodu Eely) rozpościera się na tle dłuższej ściany sali teatralnej, ograniczonej czarnymi kotarami, z wysokimi, czarnymi drzwiami pośrodku. Na pochyłości ciemnego podestu po lewej stronie sina, plamiasta kanapa, po prawej — stół okrągły, przekrzywiony, pokryty do ziemi białym niegdyś obrusem. Trzy drewniane krzesła i trzy gołe żarówki o żółtawym blasku, zwisające nad stołem, dopełniają obrazu. Jedynym akcentem kolorystycznym jest robótka szydełkowa Matki, w gamie precyzyjnie przeniesionej z didaskaliów dramatu.

Matka, obleczona w nieforemną, burobrązową suknię, spod której prześwieca granatowa podszewka, toczy swój pierwszy monolog w posępnym zamyśleniu. Przeciąga śpiewnie sylaby maskując stan permanentnego podchmielenia. Niezdarnym gestem reumatyczki wygarnia butelkę spod obrusa, a w rozmowie z Dorotą, gdy nad kabałą wymieniają uwagi o swych synach, spogląda w górę znad okularów, podnosząc głowę z pochylenia, jak osoba przywykła do zgarbionej pozycji nad robotą na drutach. Porusza się też z tym charakterystycznym podaniem ciała do przodu, z głową wysuniętą jak Arlekin, wyciąga ręce wspierając się o stół i krzesła w niepewnym usztywnieniu. Jest w fizycznym wyrazie Matki natężone wsłuchanie w siebie, rodzaj bolesnego skurczu, którego nie rozluźni do końca nawet kokaina w akcie drugim.

Talent operowania ciałem staje się u Krafftówny szczególnie widoczny w zestawieniu z jej amerykańskimi partnerami, którzy sprawiają przy niej wrażenie precyzyjnie „odgrywających" obce im postaci, podczas gdy ona i s t n i e j e wśród nich naprawdę. Wrażenie realności Matki, realności tragicznej, kreowanej obok i na przekór wszystkiemu, co pozorne i sztucznie podsycane, jest najbardziej dojmującym motywem tej inscenizacji. Leon jedynie mógłby przeciwważyć stężałe emocje Matki własnym uporem i znaczeniem w roli teoretyka społeczeństwa przyszłości. John Boyle jako Leon ma w scenie z Zofią takie chwile demagogicznego zapamiętania w momentach balansowania na sofie (niektóre figury są istotnie ekwilibrystyką!), w długiej scenie zakusów miłosnych, która ma uwydatnić witalność Zofii i automatyzm Leona podnieconego wyłącznie intelektualnymi walorami dysputy. Jednakże w całym spektaklu są to momenty nieliczne i nie dają zbyt wyraźnej możliwości oceny charakteru tej postaci. Leon Johna Boyle wygląda bardziej na nieskazitelnego salonowca, chłodnego intelektualistę i raczej deklamatora idei niż człowieka owładniętego pasją. Być może, to wrażenie rozproszenia wygłaszanych treści przy nadmiarze (w niewielkiej sali) ruchu i gestów zostało zawinione przez reżyserię. Choć reżyser zapewne miał duże trudności z poskromieniem skłonności miejscowych aktorów do szarżowania.

W całości inscenizacji rysuje się jednak dążenie do świadomego rozwarstwienia: realizmu Matki i nadrealistycznych w stylu pozostałych postaci dramatu. Zaznacza się to w warstwie formalnej — surrealistycznie karykaturalnym spowolnieniu gestów, odrealnionym ruchu i surrealistycznej charakteryzacji. Szczególnie trafnie i konsekwentnie realizują te tendencje Anastassia Stakis jako Zofia, Helen Wilson grająca służącą Dorotę i trzej birbanci towarzyszący Zofii w akcie drugim: George Dunn, James Kellert i Byron J. Cole. Surrealistyczny komentarz znajdujemy też w zwierzęcych maskach z białej masy plastycznej, najpierw nałożonych tylko na twarze, w trakcie zaś „rozbuchania" znarkotyzowanego towarzystwa w kokainowej party aktu drugiego pokazanych w zdwojonym wymiarze (bo i z tyłu głów).

Bardzo interesująco rozwiązano epilog, będący w spektaklu amerykańskim, po „tanecznym" (w wykonaniu dwojga tancerzy solistów) uprzątnięciu dekoracji, przedłużeniem drugiej części wieczoru. Kontrpartnerzy Leona wyłaniają się z ciemności w niszach oświetlonych z góry, wśród czerwonych krzeseł pod ścianą. Czerwone, wyolbrzymione plastry ust odrealniają te zjawy, a ich zniekształcone, metaliczne głosy wydobywają się z głośnika. Jedynie Leon używa swego naturalnego głosu, co stwarza wrażenie zdarzenia z innego wymiaru, przywołania snu. Finałowy „samosąd w imieniu mdłej demokracji" odbywa się dość nieoczekiwanie, choć jakby w tej samej poetyce koszmaru sennego. Sześć postaci w srebrnych uniformach z czerwonymi znakami figur ludzkich na drzewcach otaczają Leona i pochylają się nad jego ciałem w złowrogim milczeniu. Światło gaśnie.

Krytyka miejscowa żywo i na ogół przychylnie zareagowała na inscenizację *Matki*, znajdując Witkacego „prawdziwie radykalnym dramaturgiem" (Dan Sullivan w *Los Angeles Times*), zaś całe przedsięwzięcie — „klasyką w realizacji na tę samą miarę" (Polly Warfield w *Drama-Logue*). Talent Barbary Krafftówny uznano zgodnie za wybitny, a jej kreację Matki za fascynującą. Wszyscy krytycy jednomyślnie podkreślali zasługi Leonidasa Ossetyńskiego jako reżysera i wysoko ocenili prapremierową prezentację Witkacego w Los Angeles. Pod czym podpisuje się również śledząca przebieg całej batalii nie bez emocji i na koniec usatysfakcjonowana autorka tego tekstu. ■