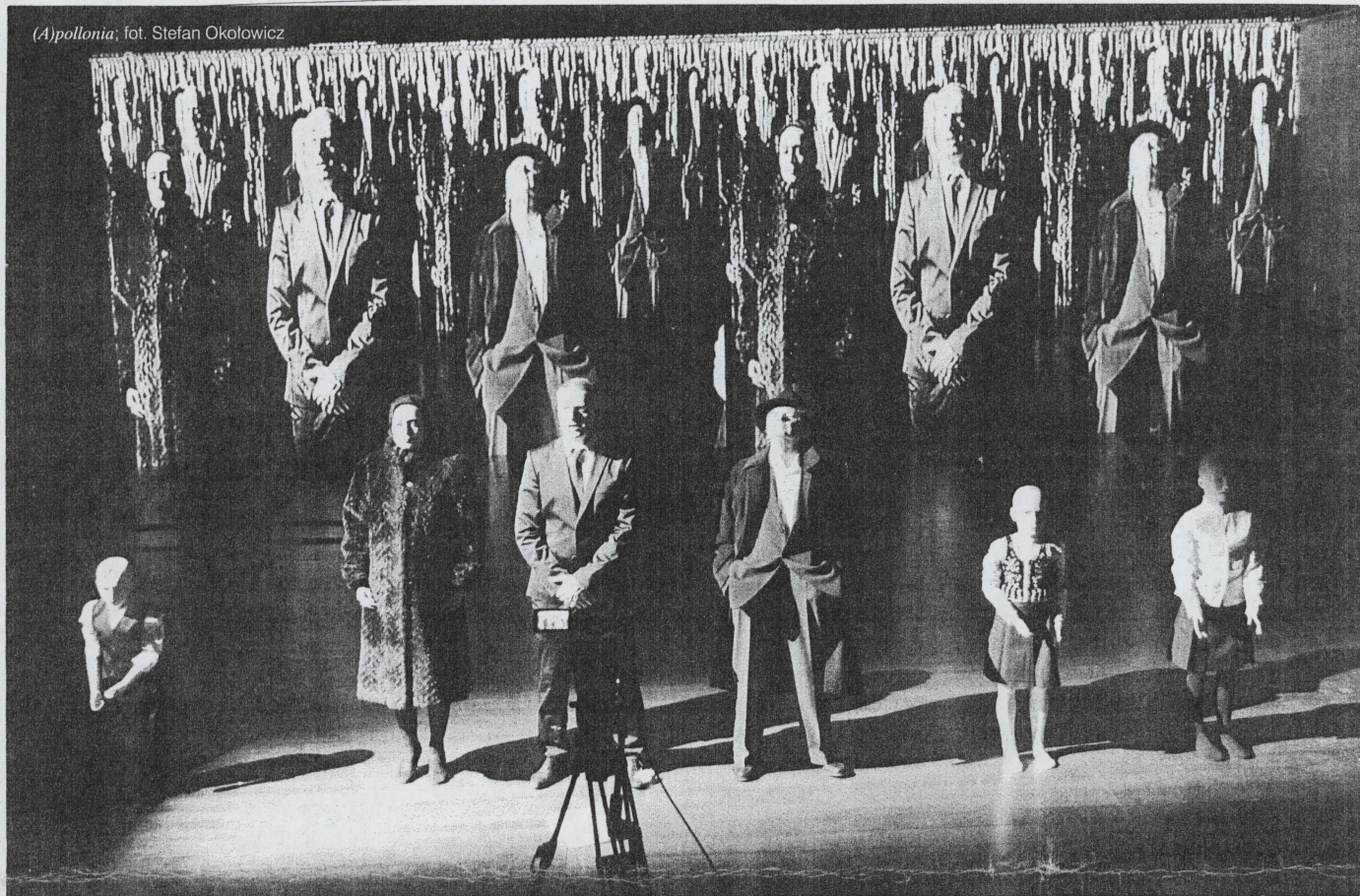


Didaskalia
Gazeta Teatralna

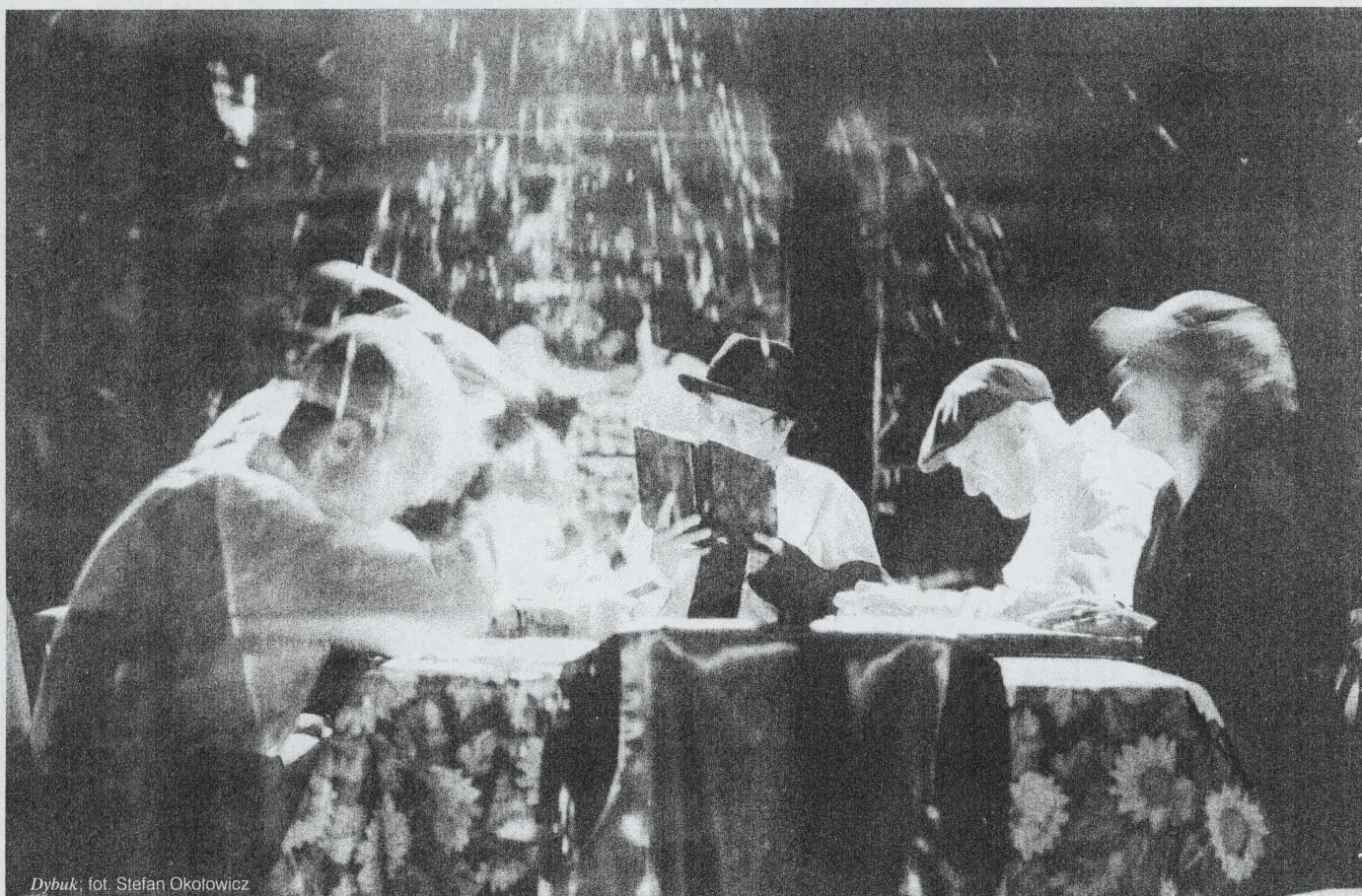
Kraków
08/10-2009
DM. / Nr 92/93

(A)pollonia; fot. Stefan Okolowicz



(d)ybuk w (a)pollonii. między dwoma światami.

Marta Bryś



Dybuk; fot. Stefan Okolowicz

dybuka dzieli od (A)pollonii sześć lat. Warlikowski w obu spektaklach podejmuje podobne tematy, ale uderza radykalizacją i rosnącą bezkompromisowością jego teatralnego języka. Powracająca pamięć o Holokauście, wina, ofiara, odpowiedzialność, doświadczenie kolejnych pokoleń, żyjących w cieniu Zagłady wydają się prześladować wyobraźnię reżysera. *Dybuk* to spektakl estetycznie piękny, pełen metafor, subtelnych powtórzeń i nostalgicznych obrazów. (A)pollonia ma moc i uderzającą, szaloną energię. Bez wątpliwości jednak (A)pollonia nie byłoby bez *Dybuka*, który wydaje się w tym kontekście swoistym work-in-progress, eksperymentem z tematami i poszukiwaniem formy wyrazu.

Dybuk składał się z dwóch części fabularnych. Pierwsza to inscenizacja dramatu An-skiego o duchu Chanana, który wstępuje w ukochaną Leę, ponieważ jej ojciec złamał przysięgę daną ojcu Chanana i wydaje ją za innego mężczyznę – Menaszego. Druga to adaptacja opowiadania Hanny Krall o współczesnym nowojorczyku Adamie S., w którego wstąpił duch przyrodniego brata, zabitego w warszawskim getcie. Adam próbuje się wyzwolić, poddaje egzorcyzmom, ale w ostatniej chwili sprzeciwia się wygnaniu ducha.

Wydaje się, że (A)pollonia wyrasta z drastycznego przejścia między pierwszą a drugą częścią *Dybuka*. Szczelina, w której Chanaan zamieniał się w Adama S., a Lea w jego żonę, symbolizowała doświadczenie Holokaustu, dzielące światy An-skiego i Krall. Niepokojące zerwanie spójnej narracji i gwałtowne otwarcie nowej było gestem odmowy teatralizowania Zagłady. Przejście odbywało się drażniąco wprost, co niejednokrotnie odbierane było jako reżyserski błąd. W ciągu kilku sekund miały wydarzyć się: zagłada świata Żydów An-skiego, II wojna światowa i śmierć dziecka w warszawskim getcie. Widz musiał więc własnym wyobrażeniem o Holokauście uzupełnić brakujące obrazy. W (A)pollonii Warlikowski wywołuje na scenę najbardziej drastyczne i traumatyczne obrazy, cytując własne spektakle, ryzykując posądzenie o teatralną plakatowość. Subtelność *Dybuka* była chyba dla Warlikowskiego niesatysfakcjonująca, w efekcie czego nastąpiła dotkliwa eksplozja tych samych tematów w (A)pollonii.

Już przy porównaniu prologów obu przedstawień widać wyraźną zmianę myślenia Warlikowskiego o widowni i funkcji spektaklu. *Dybuka* rozpoczyna długa scena, w której niemal wszyscy aktorzy, siedząc na krzesłach na proscenium, opowiadają po kolei żydowskie historie – o fałszywym zbawicielu, o poszukiwaniu odpowiedniej ryby do barwienia cicit, o rabinie, który potrafił po jednym spojrzeniu na drzewo powiedzieć, ile jest na nim liści. Intensywny i prosty sposób prezentacji, a także płynne przejścia pomiędzy rodzajowymi, zabawnymi opowieściami stwarzały wrażenie współuczestnictwa widzów i aktorów. Ostatni opowiadał Chanan (Andrzej Chyra), siedzący na uboczu, w ciemnych okularach, gwałtownie, z zaangażowaniem wywoływał kabalistyczny obraz dwojga ludzi szukających się w świecie, by wzajemnie przywrócić wspólną pamięć o życiu sprzed narodzin. Po chwili aktorzy schodzili z proscenium, z dezaprobatą spoglądając na mówcę. Okrzyk Chanana „Bóg pragnie zobaczyć Boga” miał odbiorców tylko na widowni. Warlikowski niemal niepostrzeżenie dla widzów przenosił aktorów w świat dramatu An-skiego, zacierał granicę między prologiem a pierwszą sceną Hejnacha (Jacek Poniędziałek) i Chanana w mykwie. Dzięki opowiedzeniu chasydzkich historii w prologu, reżyser mógł pozbawić pierwszą część spektaklu żydowskiego folkloru, a całą uwagę skoncentrować na tym, co dzieje się między postaciami w ujęciu bardziej uniwersalnym. Na tej płaszczyźnie opowiadanie Krall korespondowało z dramatem An-skiego niemal wprost.

Widz był zapraszany do kręgu chasydzkich historii, które wydawały mu się obce i bliskie jednocześnie. Prolog miał wykreować, lekko ironiczne, wrażenie jedności sceny i widowni, by doświadczenia miłości, śmierci i uporczywie powracającej pamięci nie rozbiły się o dystans, izolację widzów od aktorów. Większość scen *Dybuka* Warlikowski rozegrał na proscenium, nieco ponad metr od pierwszego rzędu (prolog, hebrajska modlitwa Rabina, wieczór panieński Lei, monologi głównych bohaterów).

(A)pollonia uniemożliwia taki rodzaj współuczestnictwa, od razu brutalnie konfrontując widza z opowieścią o likwidacji warszawskiego getta. W pierwszej scenie Madhab Datta (Danuta Stenka / Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) i Amal (Maciej Stuhr) rozmawiają o spektaklu, w którym Amal wziął udział. Chronologia zdarzeń jest silnie zaburzona – Amal już zginął w Treblince, już ukazały się recenzje spektaklu, ale Datta mówi o tym w czasie przyszłym. Nie wiadomo, czy rozmowa jest wspomnieniem (jeśli tak, to czym?), rekonstrukcją, czy fantazją. Warlikowski mnoży poziomy teatralności i nie porządkuje ich hierarchii. Stuhr trzyma w rękach dużą lalkę o jego rysach twarzy. Takie same pojawiły się już w *Aniołach w Ameryce*, jako postaci w Centrum Mormonów. Były skamieniałymi obserwatorami, klęczące, stworzone do modlitwy, oddania losu w ręce Boga. W (A)pollonii są niewinnymi ofiarami, dziećmi Apolonii, milczącymi świadkami zdarzeń, które powrócą, zmuszone do rewizji przeszłości. Pierwsze sceny są symptomatyczne dla narracji obu spektakli. *Dybuk*, choć wewnętrznie pęknięty, miał klasyczną strukturę – główne postaci, linearną fabułę w pierwszej i drugiej części, a ich zderzenie było niejako głównym pomysłem na spektakl. W (A)pollonii nie istnieje główny wątek fabularny, sceny łączą jedynie wspólne motywy, a intensywność obrazów jest wyzwaniem percepcyjnym – reżyser precyzyjnie prowadzi kolejne tematy, podważa własne tezy i utrudnia odbiór. W (A)pollonii fragmenty Łaskawych Littella przeplatają się z *Alkestis* i *Orestją*, kolejne sceny tworzą dla siebie nawzajem kontekst, zmieniają sens wcześniejszych, a widz musi z uwagą śledzić rozwój pojedynczego wątku, a także jego znaczenie wobec innych wątków. Strategie oglądania są nieporównywalne – Warlikowski zrezygnował z linearności, prowadzenia widza od sceny do sceny, na rzecz mnożenia i rozpraszania tematów. (A)pollonia jest spektaklem, który uderza przede wszystkim drapieżną emocjonalnością, pozostawiając widza w poczuciu bezradności wobec takiej liczby wątków i radykalności tezy.

1

W (A)pollonii Warlikowski po raz pierwszy w takim stopniu dopuścił do głosu nienawiść i oskarżenia, wypływające z bezradności i żalu. Bezlitośnie obnaża wszystko, co dotychczas wydawało się szansą na utrzymanie harmonii rzeczywistości. Najwyraźniej widać to przy porównaniu szeroko rozumianej tradycji, która w *Dybuku* jest inaczej definiowana niż w (A)pollonii, ale wobec światów przedstawionych stanowi o ich wewnętrznej logice i tworzy punkt odniesienia.

Tradycja w *Dybuku* An-skiego była elementem porządkującym świat, rozsądkiem stale górującym nad namiętnościami: żydowskie zwyczaje i rytuały, choć budziły w postaciach obawę, nie podlegały dyskusji. Sceny w synagodze z pierwszej części spektaklu potwierdzały niezłomność tradycji. Lea nie sprzeciwiała się decyzji ojca o poświęceniu innego mężczyzny niż Chanan. W scenie spotkania kobiet na swoistym wieczorze panieńskim, wszystkie radzą Lei, jak zorganizować wesele, jak wychowywać dzieci i jakich rytuałów przestrzegać przed ślubem („Panna młoda zawsze wysyła przyjaciółeczki, żeby obejrzały pana młodego i powiedziały, jaki jest: blondynek, brune-

cik. Nie wstydz się, Lea!”). Przerazonemu wizją ślubu z Leą Menaszemu ojciec kategorycznie oświadcza: „twoim domem jest Księga!”. Judaizm stanowił nieziszczalny fundament działań, kręgosłup moralności, nadzieję na ocalenie podstawowych wartości. Po wojnie wszystkie fundamenty runęły, uległy destrukcji. W części współczesnej Adam S. szukał porządku, odpowiedzi, namiastki zasady, która pomogłaby mu uporać się ze śmiercią i dybukiem brata. Taką wiarę, choć kruchą i niepewną, reprezentował buddyjski mnich.

W *(A)pollonii*, w scenie powrotu Agamemnona z wojny, Klitemnestra staropolskim zwyczajem wita go chlebem i solą. Chce oświetlić bohaterski powrót męża, ale Agamemnon ostentacyjnie wypluwa przeżute kawałki na podłogę. Odmawia ceremonii, chcąc stanąć jak zwykły zbrodniarz, morderca i skonfrontować się ze społeczeństwem. Gest Agamemnona jest tym bardziej trudny do przyjęcia, że to on, jako król miałby prawo odpuścić winy za popełnione morderstwa powracającym zwycięsko z wojny swoim żołnierzom.

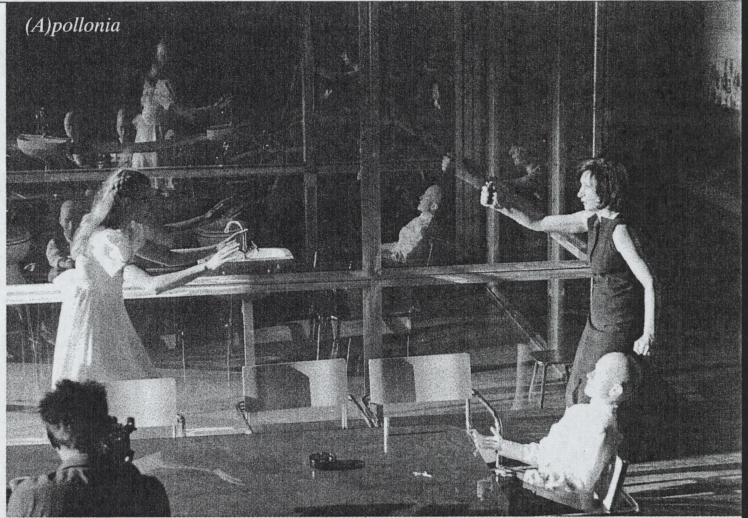
W drugiej części spektaklu, gdy odbywa się uroczystość pośmiertnego odznaczenia Apollonii Medalem Sprawiedliwej wśród Narodów Świata, sędzia, psychodeliczny clown, cedzi formułę: „Kto ratuje jedno życie, ratuje cały świat, powiedziano w Talmudzie. Wyryliśmy te słowa na medalu. Medal przyznajemy Apolonii Machczyńskiej, która ocaliła jedno życie. I co, cały świat uratowała? Ten świat da się jeszcze uratować?” Warlikowski uderza w struktury instytucji, które stworzono dla uporządkowania historii i ułatwienia oceny zdarzeń, twierdząc, że społeczne rytuały są nieskuteczne wobec sytuacji ekstremalnych (syn Apolonii nie potrafi wybaczyć matce ofiary, rozżalona Ryfka pyta, czy powinna przeprosić za to, że przetrwała Zagładę). Tą sceną reżyser dokonał odważnego przewrotu – ujawnił dwuznaczne mechanizmy kreowania zbiorowej pamięci, sprzecznej z jednostkowymi faktami. Upamiętnianie ofiar wojny i stawianie pomników uniemożliwiają rozmowę o istocie zdarzenia, ujmując go w kategoriach zdarzenia historycznego.

W *Dybuku* Warlikowski podtrzymywał wrażenie nostalgii i melancholii, ale już w *(A)pollonii* porzuca je, konfrontując widza z fundamentalnymi pytaniami. Ta zmiana perspektywy świadczy o radykalnym odwróceniu kierunku teatralnych i intelektualnych poszukiwań Warlikowskiego.

2

Przejmująca opowieść Mnicha, który postanowił porzucić judaizm i przejść na buddyzm, otwiera w *Dybuku* temat teodycei i koncepcji Boga po Holokauście. Pierwszym pytaniem Mnicha był problem Boga, który dopuścił do Treblinki. Pytał swojego mistrza duchowego Duluna, ale ten nie znał odpowiedzi i namawiał do medytacji. Mnich więc medytował, ale wciąż nie wiedział, jak odpowiedzieć na pytanie. W końcu poddał się: „Czy słyszę odpowiedź, której nie znał Dulun, Chińczyk z Mandżurii? Być może, kiedy serce i umysł są spokojne, człowiek nie zadaje pytań”. Warlikowski stawiał takie pytania w *Dybuku*, ale nie uzurpował sobie prawa do udzielenia odpowiedzi. Mnich, poruszający się ó kulach, uważny w ruchach, rozmawiał z Adamem S. o pamięci Holokaustu i życiu z jego piętnem. Nie radził, jak się go pozbyć, jak uwolnić pamięć od traumatycznej blizny. Współczesna część miała wyraźnie kontemplacyjny charakter: niespieszny rytm, epicka narracja, niekończące się rozmowy przy stoliku. Melancholijne obrazy i muzykę zakłócała tylko gwałtowna i brutalna próba wygnania dybuka z Adama przez Mnicha. Monolog Mnicha wydaje się kluczowy dla całego spektaklu, bo wyraża wprost kwestie, które podejmuje Warlikowski. Między wspomnieniami dawnej żydowskiej Warszawy, kawiarnianych recitali i cafonocnych dyskusji pojawiały się kwestia tajemnicy Boskie-

(A)pollonia



go planu. Problem ten nie był w spektaklu rozwijany, nie padały wykluczające się koncepcje i perspektywy interpretacji Zagłady wobec istoty Boga. Mnich nie miał żalu do swojego mistrza, rozumiejąc, że na pewne pytania lepiej nie odpowiadać.

(A)pollonia jest spektaklem o świecie ludzi i antycznych bogów – Apollina (Adam Nawojczyk), Tanatosa (Wojciech Kalarus), Ateny (Monika Niemczyk). Wszyscy są skompromitowani: nieporadni, bezrefleksyjnie okrutni, interesowni. Jednak nie w tym wątku Warlikowski rysuje koncepcję Boga, który pozwolił na Zagładę. Najważniejszym tematem spektaklu jest akt ofiary i jego sens. Alkestis (Magdalena Cielecka) z miłości do Admeta decyduje się oddać za niego życie. Gdy Admet ma szansę odzyskać zmarłą ukochaną, odmawia. Nie potrafi skonfrontować się z tą, która postawiła jego życie ponad własnym. Poświęcenie nie wymaga odpłaty; konfrontacja z ofiarą wymusza taki sam akt, bo żaden inny nie jest z nią porównywalny.

Apolonia dostała od niemieckiego żołnierza wybór: albo powie, że to jej ojciec ukrywał Żydów i ocali swoje życie, albo przyzna się do winy, ratując jego. Zdecydowała uratować ojca, który kilka lat później zmarł, nie mogąc poradzić sobie z ofiarą córki. Ci, za których coś się poświęca, są również ofiarami. Warlikowski stawia ryzykowne pytanie o człowieka wobec Boga, który ofiarował jedyne Syna za ludzkość.

Podobna zmiana perspektywy zachodzi w długim wykładzie Elizabeth Costello z powieści Coetzego, otwierającym drugą część spektaklu. Wykład o holokauście zwierząt przechodzi w obrazy Zagłady II wojny światowej. To pęknięcie tematu i jego rangi, prowokacyjnie prowadzi do pytania: „Żydzi traktowani byli jak świnie, ale czy świnie traktowano jak Żydów?”. Elizabeth Costello w książce Coetzego wielokrotnie podkreśla, że stosunek człowieka wobec zwierząt ma drastyczne konsekwencje w relacjach międzyludzkich. Masowa śmierć zwierząt i masowa zagłada ludzi nazywane są holokaustem. Brutalnie postawione pytanie nie jest zwykłą prowokacją, nie ma być tylko wstrząsem na poziomie etyki czy stosowności, choć niewątpliwie również nim jest.

Radykalność i bezkompromisowość, z jaką Warlikowski podnosi kwestię teodycei, przerzucając odpowiedzialność na postaci, nie litując się nad nimi, a tylko mnożąc ich małość i okrucieństwo, wytrąca widza z bezpiecznej sytuacji patrzącego.

Bez *Dybuka* nie powstałaby *(A)pollonia*. Radykalizacja poglądów i uporczywe powroty do jednego tematu sprawiają, że Warlikowski jawi się jako artysta, szukający szczerej rozmowy ze swoją widownią. Ten powrót po *Aniołach w Ameryce* jest zaskakujący, ale chyba najlepiej wytłumaczył się z niego sam artysta, mówiąc w jednym z wywiadów: „cokolwiek zrobię, nigdy nie będzie to już Tony Kushner, tylko będę to ja”.



spektakl jak sztafeta

Od pierwszej próby minął ponad rok. Czy pamięta Pani, jak zaczęła się praca nad (A)pollonią?

Praca nad spektaklem trwała rok, ale nie pracowaliśmy codziennie. Oczywiście, wszystko miało związek z tworzeniem się Nowego Teatru, zastanawialiśmy się, jakim spektaklem zainauguować jego działalność. Nie padło wtedy hasło (A)pollonia, zresztą tytuł pojawił się bardzo późno. Na początku mieliśmy pracować nad trylogią antyczną, nie pamiętam, jak Krzysztof wtedy nazywał ten projekt. Pierwszy egzemplarz składał się ze zszytych ze sobą trzech dramatów: *Oresteji*, *Alkestis* i czegoś jeszcze, nie pamiętam w tej chwili, czego. To był bardzo mglisty pomysł, który później zaczął się rozrastać i ewoluować. Pomysł włączenia w ten projekt współczesnej, pochodzącej z opowiadania Hanny Krall, historii wojennej, pojawił się w trakcie pracy, gdy musieliśmy zastanowić się, co chcemy tym spektaklem powiedzieć.

Rola Alkestis od początku była przypisana Pani?

Tak, bardzo długo próbowałam tylko Alkestis. Przypadek sprawił, że gram również Apolonię. Tę postać miała grać Magda Popławska. To miała być tylko jedna scena przesłuchania, nie wiadomo było do końca, jak ją połączyć z całością. Premiera miała odbyć się w marcu w Krakowie, ale została przesunięta, a wraz z nią wszystkie terminy, także aktorskie. W okresie najintensywniejszych prób Magda brała udział w ważnym dla niej filmie. Krzysztof poprosił mnie, żebym pod jej nieobecność i podczas pierwszych spektakli zagrała Ifigenię, Alkestis i Apolonię. Magda mogła jednak uczestniczyć w premierze, więc zagrała Ifigenię, ale ja zostałam z Apolonią. Krzysztof potem uznał, że tak powinno być, że jedna aktorka gra obie postacie, bo noszą one rodzaj karmicznego uwarunkowania do bycia ofiarą. To mu się bardzo podobało i wręcz podniosło, jego zdaniem, wartość tego wątku.

Pani się z nim zgadza, że jedna aktorka powinna grać i Alkestis i Apolonię?

Tak. Zresztą Krzysztof powiedział mi kiedyś, że dla niego kobiety w tym spektaklu to jedna postać i w radykalnym ujęciu Ifigenię, Klitajmestrę, Alkestis i Apolonię powinna zagrać jedna aktorka. Wszystkie kobiety, które się poświęcają, powinny być jedną osobą. To było nierealne, ponieważ Krzysztof chciał, żeby w pierwszym spektaklu naszego teatru zagrał cały zespół. Trochę się śmialiśmy, że to przypomina pracę w szkole teatralnej nad dyplomem, kiedy każdy się musi pokazać i coś zagrać. Mówiliśmy mu, że nie ma takiej potrzeby i mo-

żemy zagrać dopiero w następnych spektaklach, ale on się nie zga-dzał. W przypadku Alkestis i Apolonii tak się złożyło i dobrze zadziała-ło w spektaklu. Rzeczywiście, niezależnie od tego, ile aktorek gra, ten los jest właściwie taki sam, ta sama ofiara kogoś za kogoś, czy też ten sam problem z ofiarą.

Myślała Pani o Apolonii i Alkestis jak o jednej postaci?

Tak, i było mi to bardzo potrzebne. Zwłaszcza że dłużej próbowałam Alkestis, więc ta postać tak we mnie wrosła, że trudno by mi było nagle się rozdzielić, stworzyć inną postać, a potem szukać pomostu między nimi. Wejście w Apolonię było dla mnie tylko znakiem scenicznym, inscenizacyjnym. I nawet się trochę wyklócałam z Krzysztofem, bo chciałam, żeby zrozumiał i przyjął moje myślenie, że to ta sama kobieta. Chyba nawet tak jest dla widza, choć po przejściu następuje zaburzenie, pojawiają się pytania: „kto to jest, kto teraz mówi”. To, że mamy nagle sytuację okupacyjną, nie zmienia faktu, że widzimy w Apolonii szereg innych kobiet. Dlatego, na przykład, Alkestis jest w ciąży – choć u Eurypidesa tak nie jest. To bardzo enigmatyczny, nieukończony tekst i wiele sobie trzeba tam dopowiedzieć. Kiedy Krzysiek mi zaproponował, żebym grała też Apolonię, było dla mnie oczywiste, że skoro Apolonia jest w ciąży, to Alkestis też. To było dla mnie jedno ciało. Odnosiłam się jednocześnie do pewnych skojarzeń, wątków i konsekwencji i jednej, i drugiej postaci. Jacek Poniedziałek grający Admeta buntował się, bo uważał, że w tej sytuacji jego postać jest skończoną bestią: pozwala na śmierć żony, która ma dwójkę dzieci, a z kolejnym jest w ciąży. Ale to, moim zdaniem, tylko zwiększa wyrazistość tego dramatu, a zarazem dylematu Admeta, wyostrza paranoję i okrucieństwo sytuacji. Idealnie byłoby, gdyby widz odnosił Apolonię nie tylko do Alkestis, ale także do losów Klitajmestry i Ifigenii.

Ciąża bardzo zmienia charakter jej czynu. Nie zmieniło to Pani myślenia o postaci?

Ona decyduje za dziecko, które mocy decyzyjnej nie ma. Dla mnie to było ciekawe, że widzimy kobietę, która jest w stanie takiej desperacji, że, być może, nie myśli racjonalnie, albo właśnie myśli racjonalnie i nie chce sprowadzać dziecka na świat, w którym bogowie stawiają ludzi przed takimi wyborami. Zakład: będziesz żył, jeśli znajdziesz ko-

goś, kto odda za ciebie życie, jest tak perwersyjny, że można się wkurzyć i powiedzieć, że nie chce się uczestniczyć w takim świecie.

Budowaliśmy wątek ofiary Alkestis nie jako ofiary Chrystusowej. Przywołyaliśmy, oczywiście, przykłady Maksymiliana Kolbego czy – właśnie – Chrystusa, ale one są dla zwykłego umysłu nie do pojęcia. Nie myśleliśmy o Alkestis jak o cichej żonie, która mówi: „Dobrze, to ja za ciebie umrę”. Tam jest jakiś dramat damsko-męski, dramat rodziny, dramat odrzucenia, dlatego włączyliśmy scenę z filmu Cassavetesa *Kobieta pod presją*. Rodzice Admeta wyglądają w spektaklu inaczej niż w dramacie Eurypidesa. To wszystko sprawiło, że ofiara Alkestis bierze się właściwie z braku chęci, braku gotowości, braku możliwości życia w takim układzie małżeńskim i rodzinnym. Między tymi ludźmi są bardzo silne emocje niespełnienia, może nawet zdrady, czy po prostu braku miłości. Z drugiej strony, Alkestis dochodzi do takiego rodzaju świadomości czy stopnia rozwoju, że mówi: „Dobrze, to ja oddaję to wszystko”. Jest tam scena, w której Admet ma jeszcze szansę powiedzieć: „Odwołuję to, niech to się inaczej rozwiąże”, co oznaczałoby jego śmierć – ale nie robi tego. To ostatni moment, w którym Alkestis rozumie, że z tego już nic nie będzie, że nawet jeśli oboje przeżyją, to już nie będzie życie. Jej cięża wiele nie zmienia, ważniejsze było to, że w takim układzie małżeńskim już nie da się żyć.

I tak rodzi się myśl, że ten, za którego Alkestis się ofiarowuje, jest ofiarą tego ofiarowania... Ona nie umiera z miłości ani z bezsilności, w pewnym momencie przypomina kata, a jej gest nie jest czysty i szlachetny. Raczej dwuznaczny.

Opierałam się na tej dwuznaczności. Można powiedzieć, że samobójstwo jest bardzo wyrafinowaną formą egoizmu, bo ten, który się zabija, ma wszystko w nosie. To ci, którzy zostają, mają trudniej. Tak jak Admet. Najbardziej przegrany w całym wątku Alkestis jest właśnie on, bo zostaje z poczuciem winy, żyje, ale jest wypalony. Potem, gdy Alkestis wraca do niego, jest bardziej przerażony niż wcześniej jej śmiercią. Dar Heraklesa jest przewrotny, jest niespodzianką-bombą. Nie wiadomo, co ta wskrzeszona kobieta teraz powie. To moment, do którego Krzysztof chciał doprowadzić: Alkestis wróciła – i co dalej? Na próbach staraliśmy się pokazać ich pierwszy poranek: ona się budzi, zaczyna mówić, śniadanie... I co teraz? Czy tacy ludzie mają sobie jeszcze coś do powiedzenia, czy mogą jeszcze ze sobą żyć, czy coś ich jeszcze łączy? Spektakl mówi o tym, że to ten, za którego się ktoś ofiarowuje, jest najbardziej przegrany. O to chodzi też w drugiej części, kiedy Ryfka pyta, czy ma przeprosić za to, że ocalała. Ona też musi z tym żyć, jej bliscy też zginęli. Myślę, że spektakl stawia pytanie, jaka jest cena za ocalenie, czy zawsze warto przeżyć, czy to jest takie proste i wspaniałe. Sławek, syn Apolonii, mówi, że matka była egoistką, bo zostawiła swoje dzieci i dlatego on ma złamane życie.

Ofiara Alkestis jest chyba dla Pani łatwiejsza, nie tylko dlatego, że próbowała ją Pani od początku, ale też dlatego, że jej sytuację łatwiej sobie wyobrazić. Ale co w przypadku Apolonii?

To dylemat, który trudno rozwiązać. Zresztą takich dylematów w czasie wojny było mnóstwo. Można sobie zadawać pytanie, co lepiej było zrobić. Gdyby ojciec Apolonii powiedział, że to on ukrywał Żydów, wszystko by się, teoretycznie, lepiej rozwiązało. Każdy powiedziałby, że on jest stary i w takiej sytuacji powinien umrzeć. Tyle że w takich sytuacjach chyba nie należy szukać logiki, tylko emocji: strachu, przywiązania do życia. Taką postawę reprezentuje ojciec Apolonii, a tłumaczy ją ojciec Admeta, mówiąc, że każdy ma prawo do życia i decydowania. Apolonia też mogła powiedzieć, że to nie ona ukrywała, lub nie powiedzieć nic i wtedy pewnie wszyscy zostaliby rozstrze-

lani. Jej motywów też nie znamy, podobnie jak motywów Alkestis. W tym dla mnie te postaci są jednakowe. Nie wiadomo, jakie Apolonia miała życie. Dywagowaliśmy w czasie prób na temat życia Apolonii w tej wsi. Nie znamy jej męża – nie wiemy, co to było za małżeństwo. Była w ciąży, ale nie wiadomo, z kim. Pojawia się też motyw Niemca, który bardzo lubił Apolonię, co, oczywiście, rozwija cały wachlarz skojarzeń i fantazji. Może to był romans, a może tylko cena za spokój, a może miłość? Nie wiadomo też, jak się w tej wsi żyło Apolonii. Może była ofiarą ostracyzmu ze strony współmieszkańców? Dla mnie w trakcie budowania postaci im więcej takich domniemań, im więcej takich sprzecznych motywów – tym lepiej. Nie wszystko trzeba i da się pokazać na scenie – i nie o to chodzi, żeby rysować widzowi biografię. Interesujące były dla mnie właśnie te niejasne wybory i tajemnice, które postać ma w sobie, a których nigdy nie poznamy. Oglądaliśmy też filmy dokumentalne, w których wypowiadała się wnuczka czy bratanica Apolonii. Ta kobieta, osoba mniej więcej w moim wieku, podchodzi do ofiary Apolonii z całkowitym niezrozumieniem, jakby chciała uciąć rozmowę, bo to jest kompletnie poza jej pojmowaniem. Ale też w tej wypowiedzi można wyczuć jakąś, no nie wiem, tajemnicę rodzinną... Budując postać, lubię grzebać w takich domysłach.

Nie próbowała Pani oceniać decyzji Apolonii?

Nie, bo nie jest mi to do niczego potrzebne. To widzę ma się nad tym zastanawiać. Ja muszę uwiarygodnić świat postaci i w związku z tym im więcej mam informacji, tym lepiej, ale nie potrzebuję tej postaci bronić ani oskarżać.

Mówiła Pani, że ważną inspiracją były filmy: wspomniana tu *Kobieta pod presją* i *Pogarda*. W jakim sensie i dlaczego kobiety z tych filmów były ważne?

Spędziliśmy chyba ze dwa miesiące, przynosząc sobie różne rzeczy, które nas olśniły: książki, filmy, fotografie, obrazy. Akurat oba te filmy były pomysłem Krzyśka. W pierwszym zapisie scenariusza pojawiła się wręcz scena przepisana z *Kobiety pod presją*, co potem się skróciło do dwóch zdań. Wydaje mi się, że każdą pracę dobrze jest poszerzyć o odniesienie do współczesności, żeby zrozumieć, jak my dzisiaj moglibyśmy się zachować, jakie są analogiczne sytuacje wśród nas. Eurypides nie dawał takiej odpowiedzi, więc trzeba było znaleźć klucz na dzisiaj, dla siebie, by zacząć to rozumieć. W czasie prób ktoś przyniósł też film *Tajemnica Aleksandry*, w którym kobieta na urodziny męża nagrywa mu list wideo i mówi w nim straszne rzeczy. To była bezpośrednia inspiracja do wideo, które ja, Alkestis, nagrywam dla Admeta w formie pożegnania. Z filmu wzięliśmy pomysł na formę, ale słowa pochodzą z Eurypidesa. To są rzeczy bardzo pomocne – rozwijają nasz punkt widzenia, ale też uatrakcyjniają spektakl. Zresztą wszystkie spektakle Krzyśka, no może oprócz *Hamleta*, są hybrydami.

Z tego, co mówiliście przed i po premierze, wynika, że zależało Wam na stworzeniu nie tyle spektaklu, ile scenicznego dyskursu, w którym staraliście się „jak najmniej grać”. Co to znaczy?

Nie pamiętam, kto to powiedział, ale zgadzam się z tym. Oczywiście, to nie zmienia formy grania, bo przecież są w spektaklu momenty ekspresyjne, jest co pograć. Ten spektakl jest podróżą, dyskursem, zadawaniem pytań, pokazywaniem fragmentu rzeczywistości, czyjeś życie w sytuacji ekstremalnej. Nie możemy sobie przeprowadzić, tak jak w klasycznym dramacie, postaci od początku do końca. Jest raczej złożona z fragmentów ról, z plam emocjonalnych, które nie mają szansy się rozpocząć, dojść do punktu kulminacyjnego i zakończyć, tylko wchodzą od razu w sam środek, a potem ich wątek jest przejm-

wany i w trochę innej formie kontynuowany przez inną postać. „Jak najmniej grać” oznacza zaufanie do konstrukcji spektaklu i jego języka – nagrań wideo i warstwy muzycznej, tego co, na przykład, interpretują songi, jaki wprowadzają klimat. Bo przecież to też jest silny element tego przedstawienia. Trzeba zaufać, że ta konstrukcja przeprowadzi widza przez pewną myśl. Dlatego nie trzeba aż tak wiele grać, tylko przekazywać pałeczkę. To rodzaj sztafety. Spektakl robi dużo za nas, my wchodzimy jako jego elementy, klocki, ale to spektakl tworzy myśl przez rytm zmian, songi, montaż i kolejność scen... Cała druga część i finał są tak zbudowane, że w sumie, o ile wiem, nie do końca wiadomo, jaka postać w ostatniej scenie w fazience cierpi, kto jest ofiarą, kto jest katem, czy to Herakles i Alkestis, czy Apollonia i jakiś Niemiec, czy jakaś kobieta i jakiś mężczyzna. Myśmy właśnie, nie znajdując odpowiedzi, pogodzili się z tym, że to zależy od interpretacji. Ten obrazek jest bardzo pojemny: historia ludzi, historia ludzkości jest właściwie wciąż jedną i tą samą historią. I w związku z tym enigmatyczna koda jest najlepsza dla tego spektaklu.

Na przedstawieniu, który widziałymy, drzwi się zatrzasnęły i reżyser musiał w nie długo kopać, żeby was oboje wypuścić do finału.

To był dybuk. Oczywiście, spektakl jest żywym mechanizmem i czasem takie chochliki się zdarzają. Później dyskutowaliśmy o tym zdarzeniu i zgodziliśmy się, że mieściło się w treści – ludzie w klinclu, zamknięci, zaślepieni swoją paranoją, niemogący znaleźć z niej wyjścia. Bardzo to było wymowne.

Mówi Pani o widzach – graliście w Warszawie, Awinionie, w Wiedniu, reakcje były skrajnie różne. Niektórzy Francuzi zaczęli wychodzić już na dźwięk Marsylianki.

Krzysiek to trochę kreuje świadomie, bardzo lubi włożyć kij w mrowisko. Przecież mógłby grać polski hymn w tym momencie, ale jednak zdecydował, że w każdym kraju będziemy grali jego hymn. Oczywiście ma to sens w konstrukcji spektaklu, ale on się bardzo cieszy, kiedy jakiś motyw wywołuje silne reakcje, bo to oznacza, że ludzie żywo reagują i zawsze znajdzie się część widowni, która czegoś nie akceptuje i daje temu wyraz. To prawo publiczności i uważam, że ono jest święte – jeśli coś się widzom nie podoba albo ich dotyka, zawsze jest to wina bądź zasługa artystów. W Austrii była inna sytuacja, bo widownia Wiener Festwochen nie jest przyzwyczajona do takiej formy teatru, ale przede wszystkim do tematu. Gdy poruszany jest wątek faszyzmu i winy wojennej, to o ile Niemcy się z tym jakoś uporali, a przede wszystkim nauczyli się pokory, o tyle Austriaków uważa się za hipokrytów, którzy nie chcą nawet próbować się z nim mierzyć. Oczywiście, nie było tak, że cała widownia wstała i wyszła, ale rzeczywiście były głosy widzów obrażonych, co świadczy tylko o problemie tych osób, o mentalności narodowej.

Z drugiej strony, taka forma spektaklu nie jest żadnym novum, spektakle Krystiana Lupy też są otwartą formą, dyskusją z widzem, Krzysiek jest, świadomie lub nie, kontynuatorem takiego myślenia o teatrze. Zdaję sobie sprawę, że to nie jest łatwy spektakl dla widza, wymaga od niego skupienia, myślenia, jest meandryczny, nieoczywisty. Nie każdy jest w stanie to wytrzymać i nie każdy po prostu lubi taki teatr. Wchodzę na scenę dopiero po upływie półtorej godziny, więc czuję od razu kondycję widowni. Ale grając, wyczuwam, kiedy trudno mi jest się przebić do widzów, kiedy nie rozumieją albo się nudzą, albo chłoną.

Trudniej jest panować nad widownią w takim spektaklu niż, na przykład, w *Magnetyzmie serca* i nie mam na myśli różnicy tematu.

W *(A)pollonii* pewne rozwiązania widza zaskakują, mają go wytrącić z równowagi, zirytować. Widz ma prawo nie rozumieć, w związku z tym ma prawo czuć się nieswojo. Monolog Elizabeth Costello, który trwa czterdzieści minut, jest gwałtem na widzu, poddaje go próbie wytrzymałości. Odczuwam lęk, ale też szacunek dla widowni, która ogląda spektakl do końca i chce o nim dyskutować. Ryzyko podejmują zarówno aktorzy, jak i widzowie. Trudno się nawiązuje kontakt, ale jeśli się uda, jest wspaniale.

Czy pod tym względem *(A)pollonia* jest wyjątkowa w porównaniu, na przykład, z *Dybukiem*?

Myślę, że wśród spektakli Krzyśka na pewno jest wyjątkowa, ale na świecie powstaje wiele przedstawień podobnych w formie. Lupa w *Factory 2* zastosował kamery, screen testy – artyści poszukują nowych środków ekspresji. Na pewno pod względem struktury tekstu, kolażu współczesnych i antycznych utworów, spektakl jest wyjątkowy. Na próby wciąż każdy z nas przynosił po zdaniu z różnych książek i niespodziewanie włączaliśmy je do scenariusza. Krzysiek po raz pierwszy zrobił spektakl, który składa się z fragmentów pozornie do siebie nieprzystających.

Czy od początku wszyscy entuzjastycznie podeszli do takiej formy pracy? Nie mieliście kryzysów?

Kryzysów było mnóstwo i pewnie nie jeden przed nami, ale też spektakle Krzyśka żyją, nieustannie się zmieniają. Znam i jego, i całą grupę; wiem, że to nie koniec pracy nad *(A)pollonią*. Co było nowe i ciekawe w tej pracy, to system prób. Każdy próbował osobno i nie wiedzieliśmy, co dzieje się na próbach innego wątku. *Oresteja* próbowała osobno, *Alkestis* osobno, Krall osobno, Costello osobno, osobno nagrywanie wideo, osobno próby muzyków, więc w ogóle się nie spotykaliśmy. Nasza ciekawość i niepokój spowodowane były niewiedzą, do czego wspólnie dążymy. Co się stanie, kiedy złożymy nasze wątki razem, o czym to będzie? Zналиśmy jedynie zarys scenografii i oglądaliśmy makiety, ale i tak wszystko się zmienia, gdy się w taką przestrzeń wejdziesz. Nasza ciekawość była czysto ludzka: „co tam w *Orestei*?”, ale też wynikała z obawy, czy nie powtarzamy tematów. To tarcie pomysłów było niezwykle ciekawe.

W ostatnim tygodniu robiliśmy łączenie scen. Byliśmy przerażeni, bo spektakl trwałby trzy dni, więc zaczęła się praca: eliminacja, wybór, łączenie sensów. Na przykład pomyśl, że Sędziego i Heraklesa gra ten sam aktor, który nie przebiera się, ciągle jest kowbojem. Pod tym względem praca była wyjątkowa: dopiero pod koniec odkrywaliśmy, co jest dla nas najważniejsze, co chcemy powiedzieć. Pamiętam drugą generalną, gdy wszyscy byli załamani, nie mieliśmy pomysłu na drugą część, która wydawała się nam na doczepkę, bezsensowna. Aktorzy w niej grający przeżywali kryzys wiary – i nagle stał się cud, rzuciliśmy się na tę część, a potem widzowie mówili, że pierwsza część w porządku, ale druga świetna, wszystko dopowiada.

Często mówi Pani, że u Warlikowskiego gra podobne role, jaką więc chciałaby Pani zagrać?

Już wiem, co zagram – i nie odbiega to od wcześniejszych ról. Krzysiek widzi mnie w rolach kobiet na skraj załamania nerwowego. A gdy robiłam zastępstwo za Maję Ostaszewską w *Krumie*, weszłam w rolę Trudy bez problemu, to był taki oddech od tamtych postaci, sama udowodniłam sobie, że potrafię. Życzyłabym sobie postaci groteskowej, rysowanej grubą kreską, trochę głupawej. Ale chyba nic z tego i znów będzie neurotyzm, patologia damsko-męska i alkoholizm. Taką mam już przy nim karmę.



Jak narodził się pomysł (A)pollonii?

Wszystkie pomysły na spektakle pochodzą zawsze od Krzyska. Nikt mu nie przynosi tekstów – a raczej przynosi mu wiele osób, ale on je ignoruje – ani nie zamawia przedstawień na podstawie konkretnych utworów (z wyjątkiem spektaklu w Odeonie, który realizujemy w tej chwili, ale to odrębna historia). Jego teatr zawsze rodzi się w nieprawdopodobnym zamęcie – fontannie różnych pomysłów, wynikających raczej z jego światopoglądu, wrażliwości, potrzeby opowiadania o pewnych sprawach, niż z chęci zrobienia „fajnego” spektaklu. W jego teatrze niektóre motywy wciąż się powtarzają, jak motyw odrzucenia, obcego, innego, niedostosowanego, słabszego oraz wątek żydowski. Wątek żydowski można chyba nazwać jego obsesją. Do tego stopnia

mocną, że ludzie we Francji pytają, czy Krzysiek ma żydowskie korzenie, co jest nieprawdą.

W (A)pollonii chciał przyrzeć się temu tematowi z trochę innej strony – pokazać polską, a nie, jak zwykle, żydowską, ofiarę. Powodem takiej zmiany nie była chęć „wyrównania rachunków” w jego twórczości i pokazania „dobrego Polaka”. Bardzo interesuje go, jak Hanna Krall dotyka fenomenu małego, zwykłego człowieka wobec wojny, wobec Zagłady, wobec czegoś ostatecznego. Krall bardzo kocha Polskę, nie jest więc typową przedstawicielką ofiar, widzących w Polakach oprawców czy współwinnych. To, co pisze, dotyczy często ciała, łóżka, jednostkowego lęku, głodu, miłości, pragnienia, pożądania, tego, co człowiekowi najbliższe.

W teatrze rzadko porusza się tak wprost temat ofiary, a jeszcze rzadziej próbuje się podważyć jej sens. Rzadko też fenomen ofiary staje się centralnym tematem spektaklu, filmu czy powieści. Dlatego intuicyjnie Krzysiek ciągnął nas właśnie w te dziewicze rejony i chciał je zderzyć z grecką tragedią, która o ofierze mówi chyba najwięcej.

Jaką rolę pełnisz w tworzeniu scenariusza?

Zajmuję się głównie redakcją tekstu, dbam o jego wyrazistość, komunikatywność. Działam trochę jak dramaturg. Krzysiek jest szalony, często mówi sprzeczne rzeczy. Staram się wszystko porządkować. On ma naturę dionizyjską, ja – porządkującą, apollinijską. Na tym opiera się nasza wspólna praca. Oczywiście mam też swoje pomysły na zbitki scen, konkretne zdania albo skrót, które on albo przyjmuje, albo nie, z reguły prowadzimy dość burzliwe dyskusje. Ale to przede wszystkim jego praca, ja jestem redaktorem tych tekstów, a nie ich autorem.

Kiedy i dlaczego w scenariuszu pojawiły się monologi z Łaskawych Littella?

W czasie zeszłorocznego wakacji, kiedy pisaliśmy adaptację, Piotrek Gruszczyński przysłał nam cały wstęp do Łaskawych, czyli *Toccatę*. Powieść nie była jeszcze wtedy w Polsce wydana. Słyszeliśmy o niej już wcześniej, ale nie wiedzieliśmy oczywiście, że ją wykorzystamy. Littell okazał się strzałem w dziesiątkę. Porywająco pokazuje prawdę może oczywistą: że każdy z nas może być zbrodniarzem. Kiedy ktoś twierdzi, że ta prawda jest banalna, to pozostaje na poziomie etykietki. Kiedy dostałem ten tekst, przeczytałem go Krzyskowi na głos. Zaszło mi w gardle, ale nie mogłem przestać. Krzysiek leżał i nic nie mówił, słuchał. Gdy skończyłem, powiedział: „To może być Agamemnon”. Myślę, że to jeden z najmocniejszych punktów spektaklu. W tej powieści porywa mnie język: mistrzowski, plastyczny, poetycki i dosadny zarazem, prosty, ale

wyrafinowany, niezwykle wręcz muzyczny. Zresztą polskie tłumaczenie jest dziełem samym w sobie. To wymieniony materiał dla aktora, napisany, by go mówić.

Dlaczego Admet również mówi słowami bohatera Littella – zbrodniarza wojennego?

Admet mówi: „Słowa też do niczego się nie przydają, nikną, wsiąkają jak woda / w piasek, a piasek wypełnia mi usta. Żyję, robię co mogę, tak jak wy. / Jestem człowiekiem, jak inni, jestem człowiekiem, tak jak wy”. To zdanie mógłby powiedzieć tak zbrodniarz, jak i więzień, ofiara obozu, człowiek chory z miłości, człowiek, który kogoś porzuca... W tak obszernym materiale muszą pojawiać się rymy pewnych zdarzeń i słów – to zapada w pamięć widza, działa podprogowo i tworzy rodzaj metafory spektaklu. Zresztą ten monolog idealnie opisuje kondycję Admeta. On też jest właściwie mordercą: nie tylko godzi się, ale skazuje Alkestis na śmierć. To nie była eutanazja: ona nie cierpiała, była zdrowa. Ten monolog napisaliśmy z Hanną Krall na dwa tygodnie przed premierą. Cały czas szukałem motywu działań Admeta. Czy powoduje nim tylko lęk przed śmiercią, czy to człowiek pozbawiony wyższych uczuć, empatii, który tak strasznie się boi, że ślepnie i głuchnie na los drugiego człowieka i to w dodatku swojej żony? To człowiek głęboko rozdarty i niepokodzony ze swoją decyzją. Coś mnie w tej postaci cały czas męczyło. Zacząłem grzebać w internecie i znalazłem linki związane z operą Glucka *Alcesta* – całą masę artykułów i komentarze Berlioz, który będąc dyrektorem Opery Paryskiej, wystawiał ten utwór. Miał dostęp do zapisków Glucka, który bardzo interesował się postacią Admeta, a głównie tym, jak ocenia go widownia. Według niego tajemnicą, sednem, istotą tej tragedii jest jednoznaczna pogarda widowni wobec postawy Admeta. To był jeden z głównych motywów jego opery. Zadanie sobie pytania, „Czy byłbym w stanie przyjąć czyjąś ofiarę z życia, czy też bardziej Kocham cudze życie niż własne?” – przerasta możliwości widza, dlatego większość z nas woli nawet nie dopuszczać do siebie takiej myśli. Nie możemy się pogodzić z tym, że zrobilibyśmy to samo. Więc na wszelki wypadek jesteśmy śmiertelnie pewni, że my sami wolelibyśmy umrzeć. Mój monolog ma wytrącić widza z tej pozornej, ale bardzo stanowczej „pewności”.

Najtrudniej jest się skonfrontować z postacią Admeta, nie można wyprzeć go ze świadomości. Można powtórzyć za Berliozem: jego postawa jest konieczna do zaakceptowania, a jednocześnie niemożliwa.

Długo myślałem nad tym, co powiedział Gluck, prosta myśl – wszyscy potępiają Admeta, ale w podobnej sytuacji większość ludzi zrobiłaby to samo. No bo spróbujmy sobie wyobrazić, po prostu wyobrazić siebie w chwili bezpośredniego zagrożenia życia, ale ze świadomością, że mogę je uratować, jeśli ktoś zgodzi się umrzeć za mnie. Co wtedy czujemy? Co robimy? Co myślimy? To jest fenomen i kwintesencja tragedii greckiej – nie ma idealnego wyjścia, żadne nie rozwiązuje problemu, każde jest tragiczne. Może trochę udało nam się to uchwycić.

Ojciec Apolonii zmarł po dwóch miesiącach od śmierci córki. Admet również jest ofiarą Alkestis, której czyn nie jest jednoznacznie szlachetny.

Nie chodzi o ocenę ofiary, ale o konsekwencje i spustoszenie, które po niej pozostają. Ten, który coś ofiarowuje, nie zastanawia się nad swoim czynem, chce po prostu kogoś uratować. To wielki gest. Podczas prób rozmawialiśmy o Kolbem, który dobrowolnie oddał życie. Wspomniałyśmy dar, zwłaszcza że Franciszek Gajowniczek żył chyba dziewięćdziesiąt lat. Podobnie zresztą jak Ryfka uratowana przez Polę: ona żyje do dziś!

Admet wydaje się prawdziwą ofiarą w tym wątku. Przecież w pewnej chwili bezskutecznie próbuje powstrzymać Alkestis...

Ten motyw pochodzi z filmu *Kobieta pod presją* Johna Cassavetes. Jest w nim genialna scena, kiedy mąż i jego matka decydują się wezwać lekarza i zamknąć żonę w szpitalu psychiatrycznym, a ona prowokuje awanturę, żeby ich powstrzymać. Mąż w pewnym momencie uzmysławia sobie, że wysłanie jej do szpitala psychiatrycznego oznacza jej śmierć, dlatego mówi: „odwołuję to”. Tak jak Admet, nie jest w stanie znieść tego, co sprowadził na swoją żonę. Podobnie jest u Eurypidesa, tyle że w innych słowach i w innej sytuacji. XIX- i XX-wieczna literatura teatralna odzwyczaiła nas od wczuwania się w osoby dramatu. Człowiek pewnie rzeźczy deklaruje słowami, ale one nie są głęboko przeżyte. Można być czegoś pewnym, ale jednocześnie na głębszym, egzystencjalnym poziomie, nie wierzyć w to. Widząc nadciągającą katastrofę, mówisz: „to niemożliwe”, ale te słowa nie mają mocy sprawczej, one są czymś, co według nas, powinniśmy teraz powiedzieć. Na przykład, niektórzy samobójcy pozostawiają pewne furtki, by ktoś mógł ich jednak uratować. Samobójców, którzy nie dają sobie szansy na ratunek, jest stosunkowo niewiele. To są ludzie chorzy na śmierć, jak na przykład Sarah Kane. To, co mówi Admet, jest jakąś prawdą, ale gdyby wnikliwie i głęboko przemyślał konsekwencje swojej prośby, czyli własną śmierć, to byłby większy problem.

Skąd się wzięła postać matki?

Matka wzięła się z filmu Cassavetes, bo u Eurypidesa jej nie ma. Zależało nam na portrecie rodziny. Matki często nie potrafią się rozstać z synami nie tylko z powodu miłości rodzicielskiej, ale też erotycznej fascynacji.

Skąd pomysł na nagranie, w którym Alkestis i Admet odpowiadają na pytania dotyczące ich związku?

Powód był prosty – pokazać Admeta i Alkestis jako szczęśliwą parę, nie zaczynać od katastrofy, ale od nadziei. Przed ślubem nadzieja jest głównym źródłem radości. Nagranie to intermezzo, inna rzeczywistość. Byliśmy w Toskanii i zaprosiła nas na ślub moja znajoma aktorka z Piccolo Teatro, z którą pracowałem przy dwóch szekspirowskich projektach Karin Beier. Nie chcieliśmy przerywać pracy i jechać do Rzymu, dostaliśmy więc prezent – film z nagraniem odpowiedziami pary młodej na te same pytania. Na weselu goście oglądali nagranie. Wymyśliła to reżyserka filmowa, przyjaciółka młodej pary. Niektóre pytania powtórzyliśmy, niektóre są nasze.

Dlaczego Admet okłamuje Heraklesa i przyjmuje go do swojego domu? W starożytnej Grecji jego zachowanie można było tłumaczyć zasadami religijności, ale co to znaczy we współczesnych realiach?

Można by raczej zapytać, dlaczego w domu Admeta zjawia się Herakles. Po co się zjawiał? Oczywiście po to, żeby uratować Alkestis, co będzie jego kolejną słynną pracą. Ale motyw? Motyw jest może taki – i o tym Krzysiek mówił dużo na próbach – że on w pijackim szale zamordował swoją żonę i dzieci. A zatem może chce i musi naprawiać. Coś gna go po świecie, żeby czynił Dobro. To Dobro ma odkupić jego winę. Los Admeta-„mordercy” przypomina mu jego los. I wskrzeszając jego żonę, trochę wskrzesza własną.

On przychodzi natychmiast po śmierci Alkestis, przed pogrzebem, a dla Admeta nie jest to jeszcze chwila, w której jej już nie ma. Uporczywe i podchwytliwe pytania Heraklesa zmuszają Admeta do uznania faktu, którego nie akceptuje. On jakby konfrontację z własną winą przesuwa na później. Dlatego nie mówi o śmierci Alkestis i dlatego przyjmuje Heraklesa gościnnie w swoim domu.

Dlaczego (A)pollonia nie wywołała w Polsce skandalu, dyskusji? Niektóre ze scen są bardzo kontrowersyjne.

Tak uważasz?

Psychodeliczny Sędzia Sądu Najwyższego Państwa Izrael, wiersz Andrzeja Czajkowskiego, w którym nazywa matkę „pizdą” – pokazanie takiej sceny w Polsce, kraju, który zawsze chwali się liczbą drzewek w Yad Vashem, jest ryzykowne. Obnaża sens ceremonii, które są dla nas ważne, konfrontuje z konsekwencjami, pokazuje rewers heroizmu. Hymn kraju, w którym występujecie granicy jest po powrocie Agamemnona z wojny.

Ludzie u nas trochę się boją reagować, boją się wypowiadać, bo jeszcze ktoś uzna ich za kretynów, którzy czegoś nie rozumieją. Sporo osób nie rozumie tego spektaklu, to nie jest spójna i logiczna sztuka, jak *Krum* czy *Anioły w Ameryce*. Tutaj wszystko jest płynne, z tego morza trzeba wydobyć coś, co cię poruszy. Ciebie akurat porusza Admet i Sędzia. We Francji pojawiły się komentarze, że to spektakl antysemicki, a dyrektorka ARTE odmówiła z tego powodu emisji filmu z prób (A)polloni. Bo Apollo ma namalowaną na ciele gwiazdę Dawida na szubienicy. Ktoś stwierdził, że to świadczy o antysemickim charakterze spektaklu. Nie zrozumieli, że Apollo jest posągiem, który pomazano graffiti.

Z kolei Kancelaria Prezydenta RP po naszej premierze zwróciła się do Hanny Krall z prośbą o informacje o Apolonii Machczyńskiej i z pytaniem, czy kiedykolwiek dostała polski medal. Niedługo odbędzie się ceremonia przyznania Apolonii Krzyża Komandorskiego, który wprowadził prezydent Kaczyński. Trzeba powiedzieć, że w polityce historycznej prezydenta są też jasne strony, bo on robi rzeczy, o których nikt wcześniej nie pomyślał. Na przykład, żeby odznaczyć też w Polsce ludzi odznaczonych w Izraelu. Nikt jakoś wcześniej na to nie wpadł, a przecież Sprawiedliwi wśród Narodów Świata – w większości są to Polacy – ratowali ludzi, ratowali Żydów, a ci Żydzi to byli POLACY! Za to jedno go szanuję.

Żona Sławka była na spektaklu, rozmawiała z nami, Markowi Kalicie, który gra jej męża, dała kwiaty i dziękowała ze łzami w oczach. Była wstrząśnięta i wzruszona.

Nie potrzebujemy może skandalu, ale, jak widzisz, spektakl żyje również poza teatrem i robi coś z naszym życiem. Żyje!

Wracając do rzekomo antyżydowskiego wydźwięku (A)pollonii, to Elizabeth Costello w powieści po wygłoszeniu wykładu również zostaje posądzona o mimowolny antysemityzm. Akurat ten wykład znalazł się w spektaklu.

Po jej wykładzie Sędzia mówi: „To, że Żydzi byli traktowani jak bydło, nie znaczy, że bydło jest traktowane jak Żydzi” – słowa powieściowego Abrahama Sterna tłumaczącego, dlaczego nie pojawił się na obiedzie po wykładzie Costello. Możemy się na to zżymać, może nas to oburzać, zniesmaczać, szokować i razić, ale tak też można popatrzeć na Zagładę. Dlaczego nie zwracamy uwagi na to, że obok nas istnieje gigantyczny przemysł masowego okrucieństwa, śmierci, strachu. Nie doświadcza go jednak ludzie, ale krowy i świnię, kury i gęsi, króliki i indyki. Nie zwracamy na to uwagi nie tylko dlatego, że lubimy mięso, ale dlatego, że tak naprawdę nie mamy pojęcia, co się tam wyprawia, ponieważ w ogóle o tym nie myślimy, nie interesuje nas to! Ten monolog, ten wykład, w którym Costello dokonuje tego szokującego zestawienia dwóch Holocaustów, ma właśnie na celu wytrącić nas z tego dobrego samopoczucia, z tej głuchoty i ślepoty, tej absolutnej ignorancji. I nie po to, żebyśmy od razu przestali jeść mięso, ale żebyśmy wiedzieli, skąd ono pochodzi. Może kiedyś coś z tym zrobimy. Ten monolog jest krzykiem, dlatego razi.