

TEATR

Małgorzata Ruda

Daremność ofiary

(A)pollonia

Na podstawie tekstów: **Ajschylosa**,
Johna Maxwella **Coetzeego**, **Eurypidesa**,
Hanny **Krall**, Jonathana **Littella** i innych
Adaptacja: Krzysztof Warlikowski, Piotr
Gruszczyński, Jacek Poniedziałek
Reżyseria: Krzysztof **Warlikowski**
Scenografia: Małgorzata Szczęśniak
Reżyseria świateł: Felice Ross
Dramaturgia: Piotr Gruszczyński
Muzyka: Paweł Mykietyn, Renate Jett,
Piotr Maślanka, Paweł Stankiewicz
Wideo: Paweł Łoziński, Kacper Lisowski,
Rafał Listopad
Songi: Renate Jett
Nowy Teatr w Warszawie
Premiera 16 maja 2009

(A)pollonia to przedstawienie programowo prowokacyjne i wieloznaczne. Nie można nie drażnić, kiedy się pyta w Polsce o sens i cenę ofiary z własnego życia, w dodatku kiedy się szuka odpowiedzi na tak postawione pytanie w konkretnym czasie historycznym (okupacja, Holocaust), kiedy się absolutyzuje niemożność poznania motywów ludzkich czynów, neguje dobro, jakie z aktu ofiary może wyniknąć, i odbiera widzowi możliwość jakiegokolwiek innej postawy niż postawa zdumionego obserwatora spraw i dramatów, które musi przyjąć do wiadomości wraz z ich tajemniczą i bolesną naturą. One po prostu takie były, aktorzy je tylko relacjonują.

Spektakl, mimo swej literackiej amorficzności, niesłuchanie konsekwentnie prowadzi główny temat: bohaterki przedstawienia – Ifigenia, Alkestis, Pola Machczyńska to te, co poświęciły swoje życie dla ratowania jakiejś idei albo innego życia, które wydało im się ważniejsze niż własne. Realizatorzy pytają, czy istnieje taka idea, sprawa, uczucie, dla których warto umrzeć. Scenariusz (*A*)*pollonii*, ulepiony z fragmentów *Oresteji*, *Ifigenii w Aulidzie*, *Heraklesa oszalełego*, *Alkestis*, *Pocztę Tagorego*, *Łaskawych* Littella, *Elizabeth Costello* Coetzee, opowiadań Hanny Krall, miesza i łączy rzeczywistość historyczną z fikcją, mitem, traktuje dzieje ludzkości jak wciąż powtarzającą się rzeź. Człowiek jest tym, który morduje, bo musi, bo chce, bo broni siebie, bo broni idei, bo broni życia. Bo jest człowiekiem i coś – fatum, biologia, instynkt – każe mu zabijać – tak jak robią to inni – po to, by się nie różnić od innych. Akt poświęcenia budzi lęk, nieufność, nie pozwala się zrationalizować, ani tym bardziej pojąć. Łatwiej postawić nad nim znak zapytania.

Sceny z różnych utworów – połączone lub tylko wybrane – pojawiają się trochę znienacka, poszczególne epizody spajane są przez songi albo znaki plastyczne. Kukły dzieci są trupami dzieci z sierocińca, dziećmi Agamemnona, dziećmi Poli; czasem aktorzy przejmują podwójne role, sugerując wieczną powtarzalność dramatu tych, co się poświęcili, i tych, których ich poświęcenie zraniło. Czasem jest to jednak tylko porządek kapryśnych asocjacji, a dramat pozostaje nieodkryty.

W (*A*)*pollonii* nieustannie zmieniają się konwencje: od tragizmu tylko krok do groteski, luźne zestawienie scen bez wi-

docznych fabularnych szwów zmusza widza do konkretyzacji nieodmówień. Także prowokacja – obyczajowa i myślowa – sprzyja aktywności widza. Przedstawienie intryguje, zaskakuje, przeraża i – co bardzo ostatnio w teatrze rzadkie – wzbu-
dza zainteresowanie.

Przygotowany do prezentacji na dziedzińcu Pałacu Papieża w Awinionie spektakl wyposażony został przez scenografkę Małgorzatę Szczęśniak w takie możliwości techniczne, które pozwalają zobaczyć postaci-aktorów jako części wielkiego fresku; technika pozwala tu zarówno grać symultanicznie (bardzo szeroka scena, amfiteatralna widownia), jak i operować zbliżeniami. Usytuowane na scenie dwa przeźroczyste pomieszczenia – wielkie plastikowe pudła, w które zostaje wtłoczone życie bohaterów, mieszczą w sobie ciasne pokoje-nory i łazienkę z sedesami i umywalkami – miejsca targu i walki o życie, miejsca śmierci. Środek sceny to przestrzeń publicznych występów i muzyczna estrada z rockowym zespołem. Spektakl ma muzyczny rytm. Renate Jett – na przemian liryczna i gniewna – komentuje piosenkami wydarzenia, buduje napięcie i je rozładowuje. Na olbrzymiej scenie hali w Ursusie widownia wznosi się amfiteatralnie, małe postacie aktorów giną w tej przestrzeni, litery angielskich napisów rzucanych na tylną ścianę sceny wydają się bliższe niż aktorzy (doskonale słyszalni dzięki mikroportom i mikrofonom). Agresywne monologi wypowiedziane wprost do widza sprawiają jednak, że ich obecność jest sugestywna. Kamera rejestruje wydarzenia, przybliża twarze, niczego się nie da ukryć – wszystko może być zauważone, powiększone na ekranie do gigantycznych

rozmiarów, sfilmowane tu i teraz, podane do publicznej wiadomości. Widz już nie wybiera tego, co chce widzieć, wyręcza go technika.

W pierwszej scenie (*A*)*pollonii* adapterzy przywołują przedstawienie *Poczty* Tagorego granej w getcie przez dzieci z Domu Sierot, granej – tak głosiło zaproszenie – *dla wzruszenia najwyższego szczebla drabiny uczuć*. Pada nazwisko Korczaka. Aktorzy trzymają w objęciach kukły dzieci, mówią za nie. Mały Amal chce zobaczyć świat. Ale mały Amal już nie żyje; umarł w parę dni po premierze, a wraz z nim inni aktorzy, widzowie i recenzent przedstawienia. Poświęcenie Starego Doktora wydaje się jedynym niepoddanym negacji. Ale powtórne odczytanie zaproszenia na spektakl *Poczty* w zakończeniu tego epizodu nadaje i tej ofierze wymiar absurdu, jakiś rys naiwności nieprzystającej do świata. Nie umiem tego nazwać inaczej jak staroświeckim, ibsenowskim oskarżeniem o życiowe kłamstwo. Doktor oszukiwał dzieci? Sztuka nie mogła ich ocalić, nie dała im wolności, nie była potrzebna? Czy naprawdę? Nie ma we mnie takiej pewności. Słyszymy, słyszę ponownie: *Jeszcze dwa tygodnie i Amal z Domu Sierot pomaszeruje do wagonu. Czwórka mi pójdą. Na czele Korczak. Pomoże dzieciom wspiąć się na ten najwyższy szczebel drabiny uczuć, na stopnie wagonu*. Ironia wydaje mi się czytelna, ale nawet jeśli nazwę ją tragiczną, budzi mój sprzeciw. Może dlatego, że dotyczy człowieka, nie postaci literackiej.

Dziesięć jeszcze ofiara Ifigenii uruchamia tragedię i jest koronnym dowodem na toksyczny charakter ofiarnego gestu. Dziewczynka w białej komunijnej sukien-

ce chce umrzeć za ojczyznę. Musi umrzeć za ojczyznę, bo tak chce jej ojciec. Tymczasem dziewczynka trenuje wdzięczne podskoki, potem bieg, zręczne koziołki. Z opóźnieniem dociera do nas świadomość, że to nie zabawa, lecz próba przekroczenia siebie, ostatnia próba odporności i wytrzymałości ciała. Podłotek stroi się na śmierć – zachwycony kolczykami, które dostaje od ojca. Pożegnanie. Dziewczynka odrzuca matkę, nie lubi jej. Liczy się tylko ojciec. Ale gdy ten siłą wynosi ją, aby ofiarować bogom, dziewczynka wrzeszczy jak szlachtowane zwierzę. Agamemnon jest nieprzenikniony, uodporniony na ból. Pewny siebie, tłumaczy żonie: *Wiem, gdzie jest miejsce na litość, gdzie nie ma*. Agamemnon kocha dzieci i jest bezwzględnie posłuszny dziejowej konieczności. Tyle o nim wiemy. Agamemnon-zwycięzca zamienia się w hitlerowskiego mordercę; w jego usta adapterzy włożą rozmyślania Auego z *Łaskawych*. Ofiara Ifigenii umożliwi więc karierę mordercy, który filozofuje. *Nie usiłuję wam wmówić, że jestem niewinny tego czy tamtego czynu. Jestem winny, wy nie jesteście, to świetnie. Ale przecież musicie umieć powiedzieć sobie, że na moim miejscu robilibyście to samo [...]. Jeżeli urodziliście się w kraju lub w epoce, w której nie tylko nikt nie zabija waszych żon i dzieci, lecz także nikt nie każe wam zabijać dzieci i żon innych ludzi, chwalcie Boga i idźcie w pokój. Ale w głowach niech na zawsze pozostanie wam ta myśl: macie być może więcej szczęścia ode mnie, ale nie jesteście ode mnie lepsi. [...]* żyję, robię, co mogę, jestem tak samo jak wszyscy, jestem człowiekiem jak inni, jestem człowiekiem jak wy. Morderca-moralizator jest znakomitym rachmistrzem,

liczy ofiary, zaleca widowni ćwiczenia medytacyjne, bawi się matematyką zbrodni, proponuje użyć wyobraźni. Przyda się, by zobaczyć jedną ofiarę wojny umierającą co 4,6 sekundy. Agamemnon-Aue jest dokładny, perfekcyjnie precyzyjny.

Teatr pokazujący II wojnę światową, dramatyzujący Holocaust, nigdy mnie nie przekonywał. Był bezradny, łzawy. W pamięci zostało mi zaledwie parę scen Szajny. Warlikowski jest demagogiczny i niesprawiedliwy, a przecież tego monologu już nigdy nie zapomnę. Może właśnie dlatego, że mówi do mnie zbrodniarz, który traktuje mnie jak zbrodniarza. Może dlatego, że aktor jest sugestywny, chłodny, precyzyjny wciąga mnie w tę dyskusję, nie licząc się z moimi złudzeniami. Z moimi humanistycznymi złudzeniami dotyczącymi człowieka.

Klitemnestra nie powołuje się na swoje człowieczeństwo. Nie ukazuje swoich uczuć. W scenie pożegnania córki zachowuje kamienny spokój, wydaje się, że interesuje ją głównie zewnętrzna oprawa uroczystości; chce iść z córką, gniewa ją zakaz noszenia żałoby. Nawet zdanie o Agamemnonie – *ciężkich za ciebie on doświadczy cierpień* – nie wydaje się zapowiedzią zemsty, a raczej próbą zrozumienia racji Męża-Polityka. Żadnych ludzkich reakcji, skomlenia, płaczu; zimne opanowanie. Próba spalenia dzieci i siebie – nieoczekiwana i histeryczna – nagle ujawnia jej desperację, bezsilę i rozpacz. Agamemnon bez trudu odbiera jej zapalniczkę. Agamemnon – silny, rozsądny i kochający rodzinę. Klitemnestra nie obroni dziecka, bo jest słabsza. Ale nie ma w niej też ciepła, miłości. Kiedy wita zwycięskiego Wodza-Męża, gra komedię

poprawności politycznej. Twarze małżonków pojawiają się w nadnaturalnym powiększeniu na tylnej ścianie sceny. Te twarze – skamieniałe nieruchome, straszne, nieludzkie – są właściwie maskami. Ich hiperrealistyczne przybliżenie dokumentuje tylko pragnienie niezdradzenia żadnej prawdy, żadnej emocji. Za to monolog o morderstwie-zemście przynosi wyznanie dumy i wolności. Klitemnestra nie musi już kłamać, zaprzeczać sobie; może odrzucić wszelką litość i dla siebie, i dla ofiary.

Klitemnestra nigdy nie ujawniłaby swojej nienawiści, gdyby nie wymuszone, dziecinne poświęcenie córki. A Orestes nie zabiłby matki, gdyby nie patriotyczny gest siostry. Orestes czuje się przede wszystkim odrzuconym dzieckiem. Niekochanym. Niepotrzebnym. Zbędni i niepotrzebni mogą się dowartościować występami w telewizji albo w internecie. I Orestes korzysta z tej możliwości. Więc najpierw morduje matkę, a potem w Studiu Kibel sprzedaje swoją historię, bo historie nie-szczęśliwych najlepiej sprzedają się we wszelkich mediach. Widok półrozebranej kukły matki na sedesie jest wystarczająco smaczną sensacją, aby skupić na sobie uwagę internautów. Zwłaszcza jeśli Orestes grozi, że rozprawi się nie tylko z matką. Inscenizacja niebezpiecznie przechyla się w kierunku kiczu. Cóż prostszego, niż dać Orestesowi rozgrzeszenie na czacie lub w studiu telewizyjnym. Bogowie nie są lepsi od nas. Sami jesteśmy bogami w świecie, w którym wszystko zostało zdegradowane, podane w wątpliwość: miłość ojcowska, macierzyńska, synowska, małżeńska. Wszystko jest podejrzane i sprzeczalne do nienawiści, niewinność jest tylko darem, krótkotrwałym, zależnym nie

MAŁGORZATA RUDA

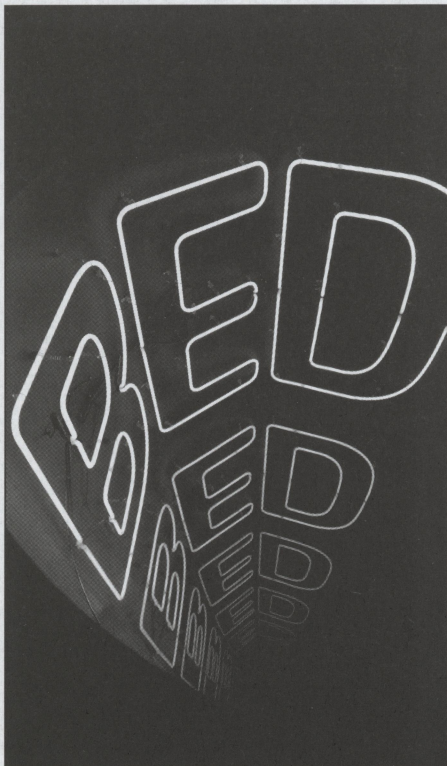
od człowieka, lecz od okoliczności. Gest poświęcenia może być gestem zabójczym.

Alkestis była kiedyś szczęśliwa. Kiedyś, zanim Admet zapytał ją, czy poświęciłaby dla niego życie. Admet też był szczęśliwy. Kiedyś, gdy Apollo ofiarował mu długowieczność pod warunkiem, że ktoś poświęci się za niego, odda mu swoje życie. I tylko Alkestis-żona spełniła jego prośbę. Ten czas beztróskiego szczęścia dokumentuje film-wywiad ze szczęśliwą parą. Testowana jest ich zgodność poglądów i umiejętności określenia charakteru partnera. Film pokazuje ich zakochanych, trochę zażenowanych, że przyszło im opowiadać o swoich uczuciach. Mają bliźniacze

wręcz upodobania, niewielkie różnice są rozkoszne i śmieszne, nie budzą niepokoju, podkreślają ich naturalność, szczerość. Za chwilę słodki telewizyjny obraz zostanie skonfrontowany z życiem. W życiu miłość szybko karłowacieje, w życiu Alkestis uratuje Admeta przed śmiercią, ale nie zrobi tego z miłości. Zrobi to z rozpaczy, z rozczarowania. Albo żeby uwolnić się od jego upiornej rodziny. Pożegnany obiad: Admet sztuczny, upozowany, z różą w zębach, serwuje zupkę. Alkestis zmienia suknie, walczy o odrobinę uwagi (?) – opowiada o programie telewizyjnym, o wielkiej miłości mężczyzny i delfinicy, o ich ekstatycznym i niebezpiecznym seksie. To, co między nią a Admetem bolesne i złe, nie zostanie wypowiedziane. Nigdy. Egoizm starego teścia, który nie chce umrzeć zamiast syna, patologiczna miłość teściowej do potomka są dla widowni bardziej zrozumiałe niż szczodry dar Alkestis. Jej ofiara zostanie skonsumowana jako należne i pożywne danie dla całej rodziny. Aleksis jest dramatyczna, jej rodzina groteskowa. W ogólnym zamieszaniu i wzajemnych oskarżeniach cud przywrócenia Alkestis do życia przez pijanego Heraklesa nie zostaje w ogóle zauważony. Chyba także przez widownię. Nie ma cudu, Admetowi pozostaje lęk i złe sumienie.

Aktorka grająca Alkestis gra też Apollonię. Obie kobiety są w ciąży. Ich poświęcenie sieroci dzieci, które już żyją i zabije dzieci, które noszą w sobie. Ich ofiara, którą łatwo zaakceptować jako ludzki odruch i obowiązek, w spektaklu zyskuje inne oświetlenie: ma robić wrażenie czegoś irracjonalnego, nawet okrucieństwa wobec siebie i swoich najbliższych.

Iván NAVARRO, *Threshold*. Pawilon Chilijski
Fotografia Justyna Gryglewicz

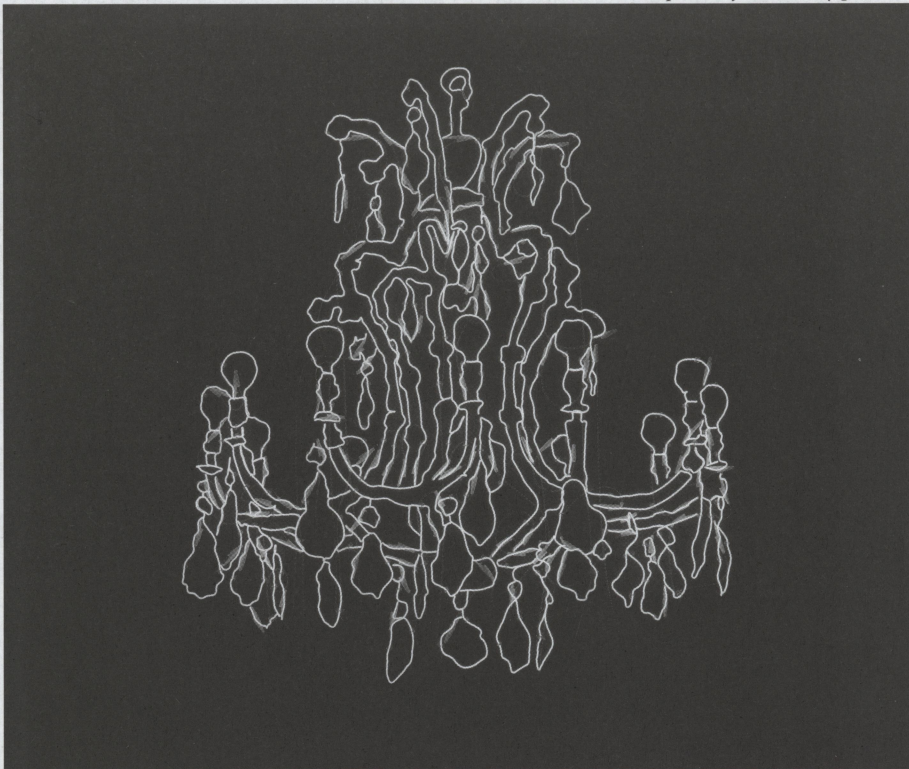


Najtrudniejsza jest sprawa Poli. Rozbu-
chanej materii dramatycznej poprzednich
epizodów przeciwstawiona zostaje sucha,
reportażowa precyzja prozy Hanny Krall.
Jej pozorna oschłość, smutna i mądra wie-
dza, że nigdy już nie poznamy prawdy
o Poli. Pola pojawia się na scenie najczę-
ściej na dalekim planie, nie jest najważ-
niejsza. Najważniejsi są ci, których urato-
wała, i ci, których zniszczyła. Nie wiemy,
czy liczyła na pomoc zaprzyjaźnionego
Niemca, nie wiemy, co czuła, gdy odmó-
wiono jej pomocy; zaledwie możemy się
domyślać, dlaczego pozostawiono ją sa-
mej sobie. Ukrywała 25 Żydów. Chcia-
ła ich ocalić. Zadenuncjowała ją Żydów-
ka, której hitlerowiec obiecał za to życie.

Poli nie widzimy, gdy bierze na siebie ca-
łą winę, gdy przesłuchiwana chroni oj-
ca, gdy ojciec nie ma dość odwagi, aby
za nią umrzeć. Jak ojciec Admeta. Tyl-
ko że ona o nic nikogo nie prosi. Chyba
po prostu kocha ojca. Sylwetka Poli le-
dwie majaczy w głębi sceny, ledwie sły-
chać, co mówi. Więcej dowiadujemy się
o niej z relacji jej syna i tej jedynej Ży-
dówki, którą ocaliła, bo ona jedna nie by-
ła podobna do Żydówki. To same domy-
sły. W gruncie rzeczy raczej opowieści
o tym, co czują lub czuli wspominający.
Żal syna, pytającego ze smutkiem i zdzi-
wieniem, czy ludzie nie powinni ratować
własnego życia, czy obowiązkiem matki
nie jest być z dziećmi? Wspomnienia Ryf-

Claude LÉVÊQUE, *Le Grand soir*, 2009. Pawilon Francuski

Reprodukcja Materiały prasowe



ki o tych, których Pola nie uratowała, a za których została rozstrzelana. Przesłuchanie w sprawie pośmiertnego przyznania Poli medalu Sprawiedliwy wśród Narodów Świata jest wstrząsające poprzez zderzenie nieporadnych, szczerych, prawdziwych relacji świadków z maskaradą napuszonej i bezdusznej uroczystości. Sędzia Sądu Najwyższego wietrzy jakieś oszustwo, nie zna realiów, drwi. Ten tandenny showman i błazen pyta zjadliwie: *I co, ocalała jedno życie? I co, cały świat uratowała?* Pytanie jest tym bardziej bolesne, że wnuk ocalonej Ryfki, izraelski żołnierz i prawnik, mówi w czasie uroczystości: *Jeśli trzeba będzie, zrobię to. Zabiję*. Historia niczego nie uczy narodów świata, ona się tylko powtarza. Sławek zamiast podziękowania za odznaczenie matki czyta wiersz żydowskiego chłopca do swojej matki: *Siebie pozbawiłaś życia, a mnie mojego miejsca przy tobie. [...] ty głupia sentymentalna pizdo*. Sławek nie ma już sił, by być Orestesem. Jego ofiarna matka zabiła mu tylko siebie, tylko dzieciństwo. Zmęczony, znużony mówi, że jej przebaczył. Tylko nadal nie może jej zrozumieć: miała dzieci, powinna była o nich pomyśleć.

Ofiary czynią z nas ofiary? Są balastem dla naszej pamięci? Tajemnicze i podejrzane, nie zmieniają świata, płacą zbyt wysoką cenę i zmuszają nas do myślenia o naszej małości, podczas gdy my jesteśmy tylko ludźmi. Jak inni. Naprawdę? A może nie umiemy już przyjąć czyjejś ofiary, może obawiamy się tej bezwzględnej miłości, jaką ofiaruje ona światu? Może umiejętność przyjęcia ofiary przekracza nasze możliwości? Wszak nasza wiara w zmartwychwstanie bardzo jest wątpliwa.

W spektaklu motyw zmartwychwsta-

nia pojawia się niespodziewanie w szalonym monologu groteskowej i zrozpaczonej uczoney, Elizabeth Costello. Opowiada ona o pewnym gatunku żab, które mają umiejętność odradzania się pod wpływem ożywczego deszczu: [...] *obnażę wszystko. Opiszę ożywczą powódź, radosny chór żab, po którym następuje opadanie wód i powrót do grobu, potem susza zdająca się nie mieć końca, potem deszcze i zmartwychwstanie*. Słowo „zmartwychwstanie” wyświetlone na ścianie sceny tkwi tam chyba do końca przedstawienia, absurdalne i niezwiązane z obrazem świata, w którym tkwimy, sprzeczne nawet z poglądami samej Elizabeth Costello, która w emfaticznym monologu zrównywała Holocaust Żydów ze współczesnym sposobem uśmiercania zwierząt, podsumowując szokujący wywód dramatycznym wnioskiem: [...] *możemy robić dosłownie wszystko i wszystko się nam upiecze*. Więc to słowo chyba jednak nie powinno się było pojawić.

W finale aktorzy gromadzą się w przeźroczyście pokoju-klatce. Prywatni, wyzwoleni z koszmaru opowiadanych historii, oddzieleni od widowni plastikową szybą, słuchają muzyki. Muzyka ponad wszystko? To sztuka przynosi zmartwychwstanie, katharsis? Dlaczego aktorzy słuchają jej oddzieleni od nas, tzn. od widowni, w dodatku robią to w tej samej przestrzeni, w której mordował Orestes?

I pytanie spoza idei spektaklu: dlaczego program nie podaje aktualnej obsady? W nowym teatrze, skądinąd świetnym i na aktorze opartym?

Małgorzata Ruda

Justyna Gryglewicz przed Pawilonem Polskim
Fotografia Jakub Woynarowski

