

## wydarzenie

# Melancholia cieni

Nowy Teatr w Warszawie

**„(A)pollonia”**

na podstawie tekstów Ajschylosa,

Eurypidesa, Hanny Krall,

Jonathana Littela i innych

adapt. Krzysztof Warlikowski,

Piotr Gruszczyński, Jacek Poniedziałek

reż. Krzysztof Warlikowski

scenogr. Małgorzata Szczęśniak

muz. Paweł Mykietyn, Renate Jett,

Piotr Maślanka, Paweł Stankiewicz

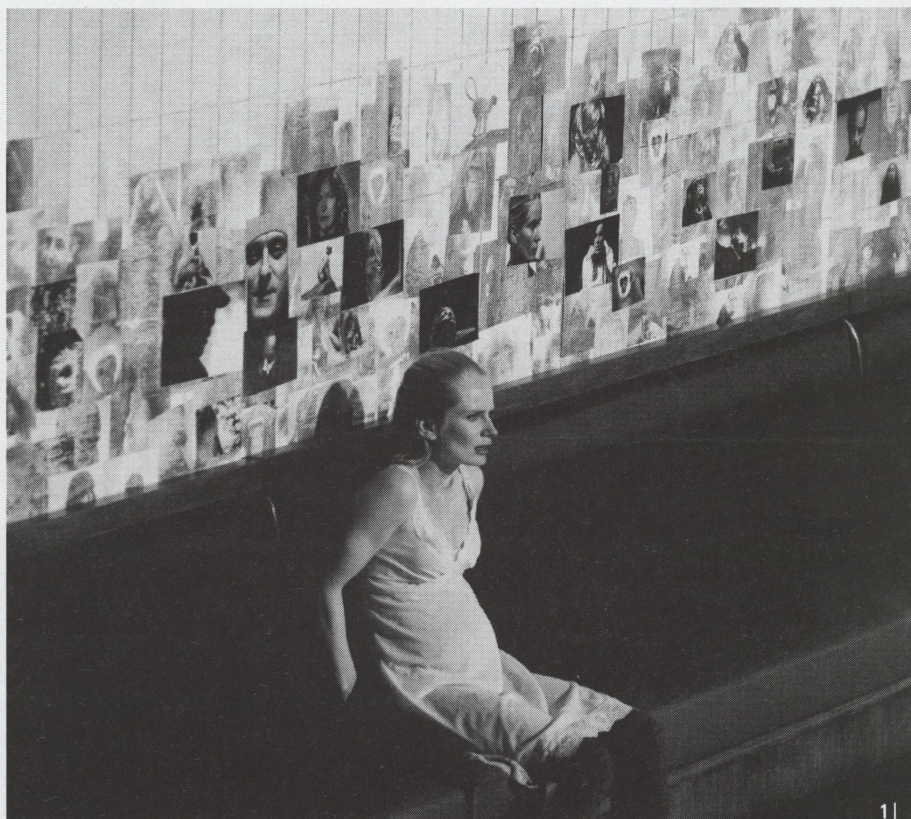
songi Renate Jett

światło Felice Ross

wideo Paweł Łoziński, Kacper Lisowski,

Rafał Listopad

premiera 16 maja 2009



## Jacek Kopciński

Z plakatu przedstawienia patrzy dziewczyna o długich ciemnych włosach, które przykrywa czarna chusta. Żrenice jej pustych oczu zlewają się z tuszem do rzęs, mocno uszminkowane usta wyglądają jak rana. Teatralna charakterystyka każe myśleć o niej jak o żałobnicy, a zarazem – ofierze. Fotografia jest jednak nieostra i rozmywa się w plamę trzech barw: bieli, czerwieni i czerni, jakby przedzierała nas gruba szyba. Pod spodem jednowyrazowy tytuł, którego pisownia wyróżnia z kobiecego imienia imię

kraju. Świadomie skonstruowane słowo „(A)pollonia” przekreśla gruba kreska, jakby autorzy spektaklu chcieli zaprzeczyć podwójnemu znaczeniu wyrazu, a może nawet zniszczyć jego podwójny desygnat. Gest jednocześnie konstrukcji i destrukcji – dekonstrukcji – określi całe przedstawienie Krzysztofa Warlikowskiego. Z serii precyzyjnie skomponowanych scen – które znaczą, a zarazem poddają w wątpliwość wyrażany sens, ironizują go, rozpraszają, może nawet niwelują, by ustanowić nowy, mglisty

– ostatecznie zapamiętujemy nieruchome twarze bohaterów i uchwycony okiem kamery grymas: rezygnacji, samotności, zdziwienia, obojętności, nieobecności. Podlane krwistą czerwinią teatralne wizerunki wypełnią program spektaklu i ogromne ściany „Konesera”, gdzie odbyła się premiera „(A)pollonii”.

W scenariuszu najnowszego przedstawienia Krzysztofa Warlikowskiego teksty dawne przeglądają się we współczesnych, współczesne – w dawnych. Wypowiedzia-



ne przez aktorów, czynią ich depozytariuszami jakiejś uniwersalnej prawdy. Odślania się ona bardzo powoli za sprawą działań o specyficznej dramaturgii, którą określa przede wszystkim niemal całkowity brak realizmu psychologicznego. Sceny, w których postacie komunikują się ze sobą wprost, w sposób naturalny reagując na słowa, gesty czy spojrzenia mówiącego, należą w „(A)pollonii” do rzadkości. Czasami wręcz wydają się cytatem z jakiegoś innego widowiska – teatralnego czy filmowego. Sam moment spotkania dwóch osób, wejścia w relację, jest już w spektaklu Warlikowskiego czymś wyjątkowym. Na dodatek są to relacje oparte na agresji, przemocy lub poniżającej uległości, i właściwie natychmiast chciałoby się je przerwać. Gdy walka ustaje, postacie odwracają się od siebie, stając twarzą do publiczności niczym plastikowe manekiny (kilka takich kukieł stale towarzyszy aktorom). Przestrzeń spektaklu traci swoją głębię i staje się płaska niczym ekran. Czas szczątkowej akcji dramatycznej zamiera, rusza czas osobistego wyznania. W postdramatycznym teatrze Warlikowskiego dominuje monolog, którego siła wzmaga się i zanika w niemal pustej przestrzeni hali fabrycznej.

Pomiędzy aktorami i publicznością, jak na koncercie rockowym czy politycznym mitingu, stoi kamera filmowa, kradnąca bohaterom ich twarz. W powiększeniu, ekspresyjnym zbliżeniu cyfrowe cienie postaci skupiają wzrok publiczności, pozbawiając żywe osoby ostatniego oparcia, które może dać im widz. Choć iluzja świata przedstawionego pęka tu niczym kruche szkło, marzenie o bezpośredniej ekspresji myśli i uczuć nie może się zrealizować. Mikrofony, do których mówią aktorzy – te przyczepione do ich głów i te ustawione na scenie – tylko z pozoru potęgują siłę wyrazu. W istocie rozprasza naszą uwagę. Widziany w powiększeniu, słyszany zewsząd, aktor przestaje być centrum świata spektaklu, jakby na scenie znalazł się przez przypadek i natychmiast został złapany

w sidła. Czy to zamierzony efekt? Czy tak właśnie czujemy się w dzisiejszym świecie? Technologia raczej oddala aktorów, niż ich do nas przybliża, oddziela, niż łączy. Tworzy tylko złudzenie bliskości, w istocie zaś pomniejsza i zamyka w niewidzialnej klatce, z której mówiący, głosem, a niekiedy gestem, próbują się wydostać. Dwa pomieszczenia o ścianach z plastikowej szyby, gdzie rozgrywają się niektóre sceny spektaklu, świetnie konkretyzują najważniejszy aspekt jego dramaturgii. Jest nim *m a r g i n a l i z a c j a* i niemal całkowita i z o l a c j a ludzi, których ktoś przypiął do płaskiego obrazka niczym kolorowe, ale martwe motyle.

### Ifigenia, czyli zgwałcona

Zasadniczy nurt teatralnej opowieści Warlikowskiego wyznaczają fabuły antyczne. Reżyser wybiera kluczową scenę z „Ifigenii w Aulidzie” Eurypidesa (w przekładzie Jerzego Łanowskiego), w której wydana na śmierć córka żegna się z rodzicami i bratem, a następnie dodaje do niej kilka scen i monologów z „Orestei” Ajschylosa (w przekładzie Stefana Srebrnego). Kiedy jednak powracający spod Troi, zwycięski Agamemnon rozpocznie swój monolog, nie usłyszymy antycznej frazy: „Miasto zdobyte poznać jeszcze dziś – po dymie”, ale słowa wyjęte z głośniejszej powieści Jonathana Littela „Łaskawe”: „Wojna skończona. Wyciągnęliśmy wnioski z tej lekcji, to się więc nie powtórzy”. Dystans czasu gwałtownie się skraca, przed nami stoi nie grecki rycerz, ale oficer nowoczesnej armii – w tej roli świetny Maciej Stuhr – armii, która w połowie dwudziestego wieku dokonała największej zbrodni w dziejach nowożytnej Europy. Przyszedł tu po to, żeby ludziom żyjącym w epoce sytego pokroju powiedzieć, że nie są od niego lepsi. Mają tylko więcej szczęścia, bo nie muszą zabijać.

Myśl, że każdego człowieka można uczynić mordercą, wypowiedziana przez oficera SS przed polską publicznością, brzmi prowokacyjnie, chyba jednak nie o zacieraanie różnicy między zabijającym i zabijanym tu chodzi. Przytaczając Littela, Warlikow-

ski zadaje to samo pytanie, które w opowiadaniach oświecistych Tadeusza Borowskiego pada z ust polskiego więźnia: „Czy my jesteśmy ludzie dobrzy?”. I tak jak Borowski odpowiada nie wprost: nie jesteśmy panami samych siebie, rządzą nami lęk, egoizm, agresja, wola przetrwania, rezygnujemy z wolności dla pełnego brzucha i spokojnego sumienia, zastraszeni, zmanipulowani, zachęceni bezkarnościami czynimy zło i z czasem przestajemy je rozpoznawać. Żaden człowiek i żaden naród nie jest pod tym względem wyjątkowy. Może dlatego scenę z „Orestei” poprzedzi w spektaklu Warlikowskiego polski hymn, w poświęconie czerwonych reflektorów wybrzmie-

Widziany w powiększeniu, słyszany zewsząd, aktor Warlikowskiego przestaje być centrum świata spektaklu, jakby na scenie znalazł się przez przypadek i natychmiast został złapany w sidła technologii. Czy tak właśnie czujemy się w dzisiejszym świecie?

wający dobitnie, ale po kilkunastu sekundach – przeraźliwie. Kolejna prowokacja? Tak, bo przecież jest to hymn ginących we wrześniowej kampanii roku 1939, w Katyń, w obozach zagłady, w powstaniu warszawskim. Nie – bo to także hymn zabijających, i wystarczy uważnie przeczytać wiersze Tadeusza Gajcego czy Krzysztofa Baczyńskiego, by przypomnieć sobie, dlaczego ci młodzi poeci nazywali swoje pokolenie tragicznym. Nie przez ryzyko śmierci, ale właśnie przez konieczność zabijania.

Warlikowski nie od dziś z nieufnością odnosi się do racji, w które zbiorowość wyposaża jednostkę jak w karabin. Oglądane z perspektywy lufy wycelowanej w ludzką pierś, idee te niebezpiecznie upodabniają się do siebie i zamieniają w zbiorową mitologię, która usprawiedliwia rzeź. Staram się zrozumieć ten punkt widzenia, choć przecież pamiętam, jaką decyzję podjęli umarli poeci. Dlatego zadrzałem, gdy podczas

1| Magdalena Cielecka (Alkestis);  
fot. Krzysztof Bieliński





telewizyjnej dyskusji na temat „(A)pollonii” (off record) usłyszałem pytanie: „Czy w polskim teatrze monolog przepisany z powieści Littela mógłby powiedzieć powstaniec warszawski?”. Pytanie postawione zostało z przekonaniem, że taki monolog zabrznieć powinien, tylko polska publiczność nie jest jeszcze w stanie go przyjąć. Nie jest gotowa na to, by w walczącym o wolność narodu

powstańcu ujrzyć człowieka, który naciskając spust, dotyka ludzkiego dna. Bo człowiek z bronią w ręku zawsze staje się mordercą. „Wszystkie czyny popełniłem w imię pewnych racji – dobrych czy złych, tego nie wiem, ale zawsze były to racje ludzkie. Ci, którzy zabijają, są ludźmi, podobnie jak ci, którzy są zabijani – to jest w tym wszystkim najgorsze” – wyznaje Maximilian Aue, a słowa te powtarza Agamemnon Warlikowskiego. Przypomina się inne, dobrze nam znane zdanie: „Ludzie ludziom zgo-

towali ten los”. Czy jesteśmy gotowi je wypowiedzieć, patrząc na fotografie zabitych w powstaniu żołnierzy niemieckich?

Ale czy rzeczywiście można je wypowiedzieć w oderwaniu od racji? Czy naprawdę nie ma usprawiedliwienia dla zabijania? Obrona życia, wolności, godności? Obrona drugiego człowieka? Warlikowski zdaje się mówić: nie ma!, ale w jego odpowiedzi nie dostrzegam heroizmu Mahatmy Gandhiego, który wystawia pod ciosy nagiego kark. Niezgoda polskiego reżysera bierze się raczej z niewiary w czystość ludzkich racji i sędzę, że nawet w postawie hinduskiego przywódcy szukałby on jakichś ukrytych, może nieświadomych motywacji. Tak przecież reżyseruje scenę z „Ifigenii w Aulidzie”, byśmy w Agamemnonie – tutaj granym przez Zygmunta Malanowicza – ujrzeli nie tragicznego wodza, który ugina się pod koniecznością przelania na wojnie niewinnej krwi, ale ponurą kreaturę, która przy wsparciu zakłamej żony dopuszcza się zwykłego gwałtu... Ifigenia, ubra-

Czy rzeczywiście molestowanie dzieci przez ojców to wszystko, co nam dziś pozostało z mitu o Ifigenii?

na w białą suknię, trochę pierwszokomunijną (kamera pokazuje wyszyty na niej emblemat IHS), a trochę ślubną, mówi z przekonaniem: „Wielkie to szczęście, że zbawię ojczyznę”. Ale prowadzona przez ojca zaczyna się wyrywać i Agamemnon musi użyć siły, by ją poskromić. „Poświęcona dla dobra ojczyzny, dla zwycięstwa nad Troją” – pisze o Ifigenii Piotr Gruszczyński, współautor scenariusza „(A)pollonii”. „Od razu rodzą się liczne podejrzenia. Czy na pewno dla zwycięstwa w wojnie, czy może dla kariery ojca? Zresztą tak naprawdę na jedno wychodzi. Ale skąd ta pewność Agamemnona, że taka jest wola i oczekiwanie bogów? Czy nie wydaje się to zbyt szybko i ochoczo czynione?”

Cała nasza postfreudowska epoka utkana jest z takich podejrzeń i trudno mieć pretensje do twórców „(A)pollonii”, że są



## LAMENT

dziećmi swojego czasu. Demistyfikacja tragedii, o której także pisze Gruszczyński, oznacza jednak degradację człowieczeństwa – uwalniając bowiem człowieka spod mocy bogów, odbieramy mu siłę i sens przeciwstawiania się losowi. Z problemem tym zmagali się niegdyś Witold Gombrowicz, szukając dla bohatera swojej nowoczesnej tragedii – myślę rzecz jasna o „Ślubie” – jakiejś nowej, uwznioślającej reguły. Okazało się to jednak niemożliwe. W finałowej scenie „Ślubu” „tragiczny” Henryk oddał od siebie odpowiedzialność za śmierć Władzia, ale jego „niewinność” odbiera mu wolność i czyni „więźniem” na przemian: nieświadomych instynktów (id) i rozmaitych form życia zbiorowego (superego). Ten sam „uniewinniający” gest powtórzą wszyscy oskarżeni w „(A)pollonii”, a Warlikowski gotowy jest zwolnić ich z odpowiedzialności za swoje czyny, o ile wypowiedzą to swoje sakramentalne: nie jesteście ode mnie lepsi.

Gotowy i nie gotowy, bo przecież oskarża Agamemnona, który nie tyle poświęca swoją córkę – nie ma tu mowy o jakiegokolwiek świętości – co ją wykorzystuje, używa, posiada. Zwiastująca śmierć scena ma podtekst erotyczny, oto bowiem Ifigenia maluje szminką usta i brutalnie zatrzymuje matkę, która chce jej towarzyszyć. Krzyczy, jest agresywna, zbliżenie jej twarzy obnaża nienawiść dziecka rzuconego ojcu na żer. Przypominają się szczegóły wstrząsającej opowieści „Kato-tata” Halszki Opfer. Oczywiście zakaz krzywdzenia drugiej osoby można wyprowadzić z jak najbardziej zeświecczonego kodeksu etycznego (wiadomo też, że boska sankcja ludzkich czynów nie powstrzymała człowieka od najgorszych zbrodni), ale czy kodeks ten wystarczy, by zdekonstruować mit o Ifigenii? Czy rzeczywiście molestowanie dzieci przez ojców to wszystko, co nam dziś z tego mitu pozostało?

Za chwilę w spektaklu Warlikowskiego rozlegnie się polski hymn, a ja myślę o młodych dziewczynach, które w 1944 roku ginęły na barykadach powstania warszawskiego. Czy ofiara polskich Ifigenii była tylko rezultatem perwersyjnej przemocy

Ofiara jest kobietą. Poświęcenie jest kobietą. Oddanie jest kobietą. Ofiara jest cicha, szeptana, zastygła, nie walczy, nie zabija, by potem dać się zabić, nie krzyczy za co i dla kogo umiera. Ofiara jest rybą. Kobieta rybą.

Akt ofiarowania jest transakcją, w której walutą jest życie. Życie, które można wycenić i sprzedać za wiatr, który ma uruchomić martwą flotę Agamemnona, za dodatkowe godziny życia ukochanego Admeta, za dwudziestu paru Żydów. Kto dobija targu? Mężczyźni – ojcowie, mężowie, kochankowie. Z kim handlują? Z bogami, z prawem, z instancją wyższą, bo tylko z taką dobijają targu patriarchalni sprzedawcy. „O s o b i ś c i e nie zrobiłem nic, co mogłoby obciążyć moje sumienie... z w ł a s n e j i n i c j a t y w y nikomu nie zrobiłem krzywdy” – powiedział Franz Stangl, komendant obozu w Treblince w rozmowie z Gittą Sereny.

Nie zawahał się Agamemnon, oddając córkę na śmierć. Nie miał wątpliwości, że taka jest wola bogów. Strzelił niemiecki kochanek Apolonii, podporządkowując się nazistowskiemu kodeksowi. Nie powstrzymał swojej żony Admet, uznając prawo do udowodnienia bezgranicznej miłości. Handlarze zaciekle trzymający się teorii, która usprawiedliwia ich czyny, z łatwością rezygnują z prawa do jednostkowej wolności i odpowiedzialności. „A więc dobrze... w rzeczywistości jestem również winny... Moja wina polega na tym, że wciąż tu jestem. To jest moja wina” – przyznał Franz Stangl po wielu dniach rozmów.

Popęd życia. Oto co jest niezmiennie, jest ponad wszelką instancją. Agamemnon, Admet, ojciec Apolonii, niemiecki kochanek i oficer SS musieli zmierzyć się ze wstydem z przetrwania, przez który przebiegało kloaczne źródło pitnej wody – radość z tego, że udało się ująć z życiem. W popęd życia wpisana jest przemoc. W nas wpisana jest przemoc.

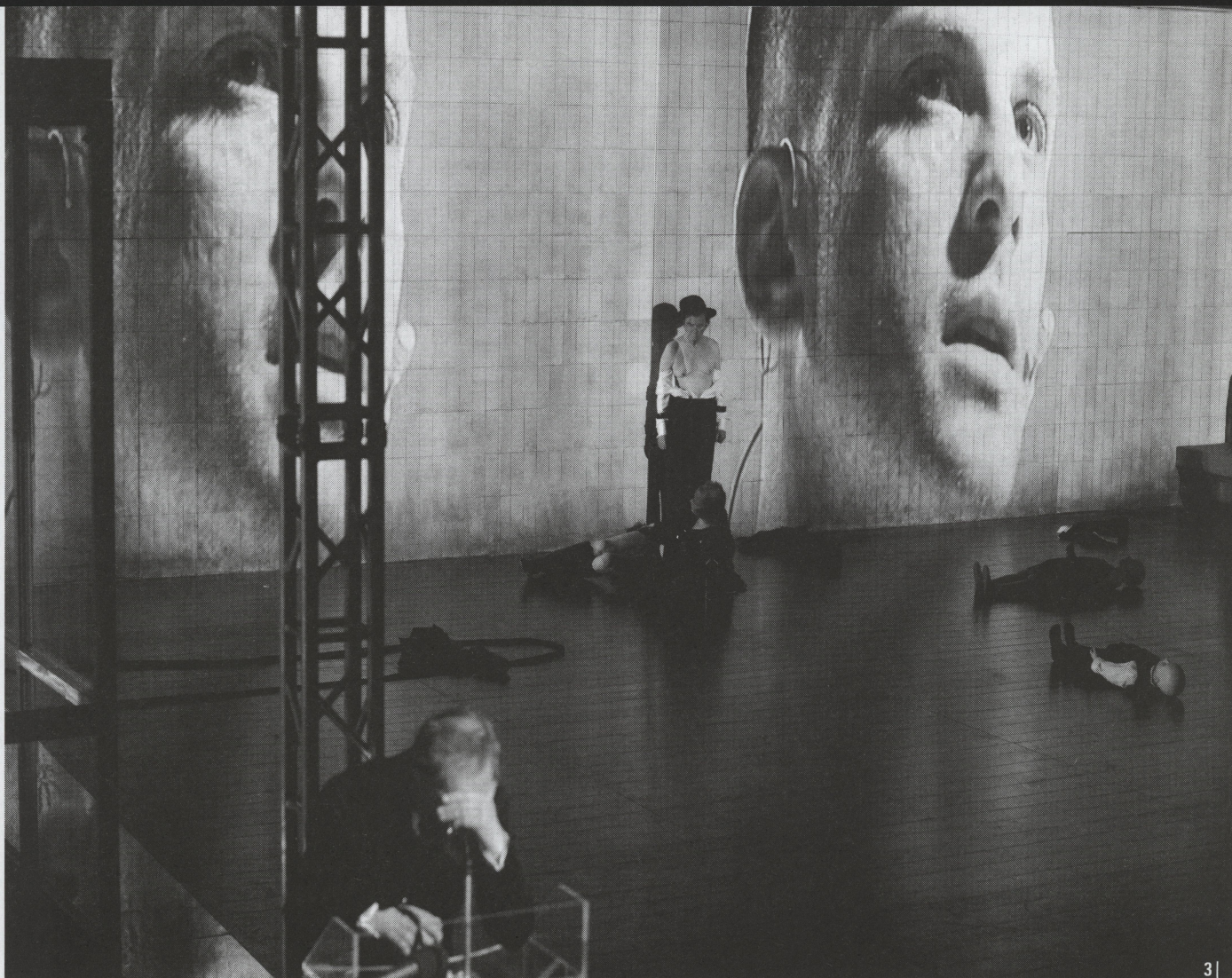
Może to tylko kwestia wyznaczenia wroga, rozpoznania go? Czy nie jesteśmy wszyscy Kainami, Agamemnonami na co dzień? Tak łatwo znajdujemy usprawiedliwienie dla zabijania. Ale czy musimy go szukać, jeśli zabijamy od zawsze, by ratować samych siebie? Czy jesteśmy zdolni wyrzec się życia, jeśli tak trudno jest nam zrezygnować z kotleta na talerzu? Nie dostrzegamy masowych mordów zwierząt, które odbywają się codziennie, nieprzerwanie, na naszych oczach, tylko dlatego, że ofiary podaje nam się w panierce w towarzystwie *garnie*. Podobnie jak ciała Ifigenii, Alkestis, Apolonii czy ofiar holokaustu. Dostajemy te śmierci w panierce określonej formy literackiej, kliszy, sztuki, taśmy filmowej. Podejmujemy próbę zrozumienia, polegając na własnej wyobraźni, która jednak przed tym poleganiem się broni, nie chce iść tak daleko. Zostajemy w świecie możliwości stwierdzenia faktów, pozostając bezsilni w możliwości ich zrozumienia. Jedynie ci, którzy spojrzeli w twarz Gorgonie, mogliby dać prawdziwe świadectwo – ale ci nie powrócą, by opowiedzieć o swojej śmierci. Co pozostaje? Rozstrzygnięcie o winie prawnej, o winie moralnej? Nie. Pozostaje jedynie lament. Lament, który nie ma płci, nie wyznaje żadnej religii, ideologii, nie pertraktuje z bogami, ale czyni z nas ludzką wspólnotę.

MAGDA FERTACZ

ich dowódców? Czy dziewczyny te szły na rzeź tylko dlatego, że wychowały się w kulturze patriarchalnej, w której Bóg jest ojcem, a ojciec bogiem? I czy wolno nam zakwestionować ich własne motywacje? Powstańcy przecież nie czuli się ofiarami, ale ludźmi nareszcie wolnymi, którzy mogą wpłynąć na swój los. O walce jako formie ocalenia wolności i godności niejednokrotnie też mówili inicjatorzy powstania w getcie warszawskim. Tak przynajmniej twierdzą ci, którzy przeżyli. Może

klamą? Mitologizują swój czyn, by nie podać się rozpacz na myśl o zabitych? Nie wiem. Wiem natomiast, że świadectwo powstańców bywa dla niektórych niemal święte, i kiedy rok temu Paweł Passini reżyserował w Muzeum Powstania Warszawskiego „Hamleta 44”, założył na rękaw powstańczą opaskę. Warlikowski raczej nie uczyniłby takiego gestu i nie robię mu z tego zarzutu, bo swoją postawę przemyślał do końca. „(A)pollonia” jest przecież próbą dekonstrukcji heroicznej świadomości Po-





3 |

laków czynioną przez artystę, który w swoich bohaterach dostrzega „zwierzoczek-upiora”, jak w recenzji „Szekspira i uzurpatora” napisała przed rokiem Małgorzata Grzegorzewska<sup>1</sup>, nigdy zaś anioła. Psychoanaliza i krytyka feministyczna to tylko narzędzia, którymi tego ludzkiego potwora próbuje opisać i okiełznać.

W „Orestei” reżyserowanej przez Warlikowskiego śmierć Agamemnona będzie więc zemstą poniżonej, osamotnionej, zdradzonej – a nie zdradzającej, jak w micie – kobiety. W monologu Klitajmestry naprawdę oszalałająca Małgorzata Hajewska-Krzysztofik wzniesie się na szczyty patosu, całkowicie oczyszczając swoją postać z winy. Przed chwilą, klęcząc, całowała nogi swego męża i władcy, teraz odważnie wyznaje: „Ja zabiłam”. Trudno zapomnieć ten wstrząsający monolog, zwłaszcza te jego partie, w których wybitna aktorka walczy z ogłuszającym ją i zagłuszającym jej słowa dźwiękiem. Jakby ktoś nie chciał dopuścić, by wypowiedziała to swoje: „Oto leży ten, co swą małżonkę sponiewiera!...”. Kto? Zdominowana przez mężczyzn zbiorowość? Orestes ukarze matkę śmiercią tyłu okrutną, co poniżającą, wprowadzając

Klitajmestrę do plastikowej klatki, sadzając na łóżku i podrzynając jej gardło scyzorykiem. Syn Agamemnona jest w tej scenie zdegradowanym odbiciem ojca – jego perwersyjną repliką. Ten niepozorny matkobójca nie potrafi i nie chce być mordercą na miarę wojowników spod Troi czy Stalingradu, więcej, nie potrafi i nie chce być mężczyzną. Grający teraz Orestesa Maciej Stuhra początkowo nosi w tej scenie blond perukę, a zwracając się do Klitajmestry, podkreśla zniewieściałość bohatera. „Ojca mego zabiłaś” – atakuje matkę Orestes, a w jego oskarżeniu słychać innego rodzaju pretensję: kim mam być w waszym świecie? Przedstawiony w konwencji audiotele sąd nad bohaterem przyniesie mu uniewinnienie i na zawsze zatrześnie w agresywnym cynizmie skrzywdzonego dziecka.

W ten sposób, przywołując wielkie mity tragiczne, Warlikowski układa własną, prowokacyjną opowieść. Jest to historia o okrutnych mężczyznach, którzy, powołując się na wyższe racje i wartości – szczęście ojczyzny i wolę bogów – realizują swój egoistyczny plan zaspokojenia najbardziej niskich instynktów, którego ofiarą padają podporządkowane mężczyznom kobiety. Zemsta

kobiet pomnaża zło, ale jest sprawiedliwa, co jednak nie ochroni ich od śmierci, a ich synów – od niedojrzałości i perwersji.

### Alkestis, czyli oszukana

Wspólny dla całego przedstawienia wątek przemocy nad kobietami wyznaczają następnie sceny wyjęte z „Alkestis” (przepisane przez Michała Walczaka) i „Herklesa oszalałego” (w przekładzie Jerzego Łanowskiego). Warlikowski w tej części przedstawienia odkłada na bok narodową symbolikę, umieszczając swój teatralny dyskurs w przestrzeni, w której, jak sądzę, czuje się lepiej. Jest to przestrzeń nowoczesnego dramatu rodzinnego z kluczowym tematem tabu seksualnego i zerwanych lub chorych relacji. Wszystko zaczyna się od subtelnej parodii programu telewizyjnego, w którym Admet – Jacek Poniedziałek i Alkestis – Magdalena Cielecka („pewnej majowej warszawskiej nocy 64 lata po zakończeniu wojny”) biorą udział w popularnej ankiecie. Serię pytań rodem z „Twojego Stylu” czy „Gali” („Jak go kochasz?”, „Kto robi śniadanie” itp.) kończy nagle: „Czy umarłbyś/umarłabyś za nią/niego?”. W scenariu-





szu Admet przytakuje („Tak. Oczywiście”), a Alkestis zaprzecza („Nie. Nie wiem”), ale w spektaklu transmisja nagle się urywa i odpowiedzi zamierają aktorom na ustach. W pierwszej chwili scena ta wybrzmiewa oskarżeniem o miałość związków, jakie łączą dziś kobietę i mężczyznę. Ale Warlikowski nie przywołuje żadnych świadectw o ludziach ofiarowujących swoje życie za innych, choć przecież wspomniana w scenariuszu wojna dostarcza ich wiele. Nie wertuje także współczesnych gazet w poszukiwaniu aktów podobnego heroizmu. Gdyby nawet takie znalazł, sądzę, że ukazując ofiarnika, zakwestionowałby wolność jego wyboru.

W mitologii Admet dowiaduje się o swojej rychłej śmierci, a jedyną szansą na ocalenie jest dobrowolna śmierć innej osoby. Jedynie Alkestis, jego żona, wypowiada ciche „tak”, wchodząc do panteonu kobiet, u których miłość była większa niż wola życia. Warlikowski opowie nam jednak inną historię. Taką, w której ukarany przez Zeusa Apollo nie tyle troszczy się o Admeta, co się w nim kocha i dlatego pragnie przedłużyć jego życie. Oczywiście podoba mu się pomysł z ofiarowaniem Alkestis i nie

poskąpi swoich męskich wdzięków, by nakłonić Tanatosa do szybkiego usunięcia żony Admeta z pałacu. Świetne sceny w pleksiglasowej łazience, gdzie Tanatos z natrętną dokładnością próbuje zmyć z dłoni zapach śmierci, a nagi Apollo demonstruje swoją belwederską urodę, to prawdziwe kulisy dramatu małżeńskiego, w którym homoseksualny Admet wtrąca Alkestis w chorobę psychiczną i doprowadza ją do samobójstwa.

Magdalena Cielecka w roli Alkestis nie gra żony świętej, gra żonę zdesperowaną, taką, która walczy o uwagę mężczyzny. Zmienia kolorowe sukienki i namiętnie opowiada o seksie z delfinami. Ta zdecydowanie za długa scena ostatecznie kompromituje Alkestis, tak jakbyśmy przez chwilę mieli na nią patrzeć oczami męża... Decyzja poświęcenia dla niego życia jest w istocie przeraźliwym, dramatycznym wołaniem „kochaj mnie!”, które tłumy plastikowa szyba. Taką histeryczną walkę bezradnej kobiety zapamiętaliśmy z „4.48 Psychosis” Sarah Kane w reżyserii Grzegorza Jarzyny. W białiznie, na skraju psychicznego i fizycznego wyczerpania, ostatkiem sił Alkestis próbuje przebić się

do świadomości męża. A potem podcina sobie żyły. Admet, bardziej niż mitem związany swoją wewnętrzną niemożnością, pozostaje jednak bierny. Zapewnia żonę o miłości, ale nie zamierza się dla niej poświęcić. Swojego adwokata znajduje w matce i choć odnosi się do niej szorstko, w końcu ląduje na matczynej piersi. Kiedyś widzieliśmy już podobną scenę w „Hamlecie” Warlikowskiego.

Logika takiej interpretacji nakazuje w ratującym Alkestis Heraklesie ujrzyć macho – i rzeczywiście grający go Andrzej Chyra przybywa w kowbojskim kapeluszu i mówi z mocnym akcentem mieszkańca amerykańskiej prowincji. Ten niezbyt rozgarnięty heros ma na swoim koncie zabójstwo żony i synów, a jego rehabilitacja odbywa się w bardzo dwuznaczny sposób: scena ocalenia Alkestis niebezpiecznie przypomina scenę gwałtu. Alkestis cierpi nawet w ramionach wybawiciela! Ale nie tylko ona jest tu ofiarą. Jak wcześniej w scenach z „Orestei”, tak i teraz punktem dojścia jest los złamanego syna, który ostatecznie naj-

3 | Scena zbiorowa; fot. Krzysztof Bieliński

4 | Fot. Krzysztof Bieliński



silniej oskarża ojca. Feres nie oddał za niego życia, Feres pogardza kobietami, Feres chce być wiecznie młody, przez co zatrzymuje syna na progu dojrzałości. To on jest wszystkiemu winien i Admet życzy mu śmierci.

Obie sekwencje „(A)pollonii” są więc w swojej istocie bliźniacze. Zły ojciec (kolejny ojciec-winowajca), poniżona i umęczona kobieta, perwersyjny, niedojrzały syn, który przyjął w darze cudze życie – w ogóle ożenił się z Alkestis! – i nie umie sobie z tym poradzić. Teraz staje przed nami, by wypowiedzieć swoje usprawiedliwienie. „Wiem, że mój czyn wywołuje moralny wstręt” – stwierdza, żeby następnie, krok po kroku, odwracać ostrze oskarżenia w stronę tych, którzy przyszli go wysłuchać. Nazwie siebie lustrem, w którym powinniśmy się przejrzeć. Po raz drugi w spektaklu Warlikowskiego słyszymy więc o tym, że zło mieszka w każdym człowieku, Admet miał tylko mniej szczęścia, bo został wypróbowany. Skoro jednak Admet nie może nawet dotknąć Alkestis, skoro jej nie kocha i nie pragnie, skoro jest ukrytym homoseksualistą i niedojrzałym mężczyzną, gdzie szukać tragicznego konfliktu? Tragedia wymaga wolności, której Admet nie ma. Jeżeli więc rzeczywiście postać ta ma być naszym lustrem, to przeglądamy się jedynie w ludzkiej niewoli.

W spektaklu Warlikowskiego jest to jednak bardzo dojmujące doświadczenie. Sceny ofiarowania Alkestis to prawdziwa kulminacja „(A)pollonii”, kulminacja, która swoją siłę czerpie w równym stopniu z gry Magdaleny Cieleckiej i znakomitej wokalisty Renate Jett. „How I miss you / The gods must have kissed you” – śpiewa Jett, a słowa te, zważywszy na realia dramatu, brzmią ironicznie i naprawdę bolą.

### Apolonia, czyli zbrudzona

Trzecia sekwencja spektaklu Warlikowskiego osnuta jest wokół historii Apolonii Machczyńskiej, przypomnianej przez Hannę Krall w opowiadaniu „Pola” (a także w „Naroznym domu z wieżyczką”). Machczyńska, matka dwóch synów i córeczki, pod-

czas wojny ukrywała w spichlerzu pod podłogą dwudziestu pięciu Żydów i zapłaciła za to życiem. W chwili aresztowania całą odpowiedzialność za złamanie prawa okupanta wzięła na siebie. Po latach Instytut Pamięci Yad Vashem w Jerozolimie odznaczył ją za to medalem Sprawiedliwy wśród Narodów Świata. Medal odebrał syn Poli, Sławomir Świątek, którego postać pojawia się w spektaklu Warlikowskiego.

Uwagę reżysera przykuła ta część opowieści o Poli Machczyńskiej, w której Krall przytacza wspomnienie jednego z tropiących ją policjantów: „Policja niemiecka ruszyła na poszukiwanie właścicielki domu, która zdołała uciec. Kobieta udała się do swojego ojca w sąsiedniej wsi. Porucznik Brand postawił ojca przed wyborem: jego życie albo życie córki. Mężczyzna oddał córkę, którą zastrzelono...”<sup>2</sup>. A więc znowu targ żywą istotą ludzką – targ kobietą. Mit realizuje się w historii. Oto nazistowski bóg ustanawia drakońskie prawa i karze ludzi za ich współczucie, wystawiając przy tym na próbę: dasz życie za życie? To ojciec Apolonii jest tu właściwym bohaterem tragicznym. Nieświadomy czynu córki, nie ma odwagi pójść za nią na śmierć. Życie kobiety jest w rękach dwóch mężczyzn, z których jeden jest katem, a drugi ofiarą strasznej gry. Warlikowski oskarża jednak obu, co wobec przyjętej przez niego optyki wydaje się zrozumiałe. W konsekwencji jednak prawdziwe bohaterstwo Machczyńskiej zostaje zepchnięte na drugi plan – i tak właśnie, w oddaleniu, z boku, jakby na marginesie, rozgrywają się sceny aresztowania Apolonii.

Warlikowski zdaje się też wątpić w czyistość jej racji. Oto uratowana przez Machczyńską Rywka Blatt, teraz już stara kobieta, obywatelka Izraela, tak tłumaczy motywację Poli: „Ja miałam bardzo dobry wygląd – niebieskie oczy, krótki nos – jej o to chodziło, żeby się taki wspaniała, taki aryjski wygląd nie zmarnował!”. Z opowieści Hanny Krall wynika jednak, że Apolonii chodziło o coś innego. Pisarka inaczej przytacza słowa Rywki i raczej nie sugeruje, że Machczyńska mogła myśleć w kategoriach, którymi posługiwali się Niemcy.

Mimo to Warlikowski podejrzewa o nie Polę i wypycha ją w antysemicki stereotyp. Niestety, tym samym także on stosuje wobec niej rodzaj przemocy, choć całe jego przedstawienie z założenia jest protestem wobec takich niszczących mechanizmów. Przecież właśnie po to wyeksponował wątek targu nad Polą, a potem centralną postacią ostatnich partii spektaklu uczynił żydowskiego sędziego, który sprawdza wiarygodność zeznań Rywki. Grający go Chyrra przypomina okrutnego i demonicznego klauna, kogoś w rodzaju Jokera z filmu o Batmanie. Jest cyniczny i pyszny, ma bowiem w ręku wagę sprawiedliwości i to

W spektaklu Warlikowskiego  
bohaterstwo Machczyńskiej  
zostaje zepchnięte na drugi plan  
– i tak właśnie,  
w oddaleniu, z boku,  
jakby na marginesie,  
rozgrywają się sceny  
aresztowania Apolonii.

on rozstrzyga, czy Apolonia zasłużyła na medal czy też nie. Warlikowski słusznie zohydza tę postać, choć do pewnego stopnia można by jej bronić, ale też jednocześnie pozbawia Apolonię nimbu bohaterstwa. Można powiedzieć, że stale konsekwentnie komplikuje obraz człowieka... Cierpienie Żydów, którzy schowali się pod podłogą w warsztacie stolarskim, zderza z ich okrutną decyzją o uduszeniu płaczącego dziecka, na co oburzeniem reaguje wnuk Rywki. On sam jednak okazuje się być żołnierzem, który zabił palestyńską dziewczynkę – na umieszczenie tego zdarzenia w przedstawieniu oburzeniem zareagowała z kolei Hanna Krall...

Trzecią część swojej teatralnej opowieści Warlikowski domyka monologiem syna Apolonii, który zarzuca matce to, że go opuściła, poświęcając życie obcym. Na końcu więc znowu zjawia się młody chłopak, który oskarża, tym razem jednak oskarżenie wybrzmiewa inaczej – jest pytaniem o nie-



5 | Scena zbiorowa, fot. Piotr Paczusi

kończącą się zagładę rodzaju ludzkiego. Czy odpowiedź udzielona przez Elizabeth Costello, fikcyjną intelektualistkę z powieści Coetzego, która wygłasza długi odczyt, satysfakcjonuje nas? Bohaterem jej przewrotnego wystąpienia jest uczłowieczony szympan, ale przedmiotem taki rodzaj pedagogiki, która to ludzi zamienia w sprytne zwierzęta. Czerwony Piotruś z opowiadania Franza Kafki porzuca abstrakcyjne myślenie i skupia się na tym, jak zdobyć banana. Zanik głębszej refleksji oznacza u niego jednocześnie zanik sumienia. Podobna tresura może uczynić z nas nie tylko konsumentów, ale i sprawnych morderców – przekonuje Costello. Jej zasady od początku świata pozostają niezmiennie i to one ostatecznie określają kształt kultury. Na przeciwnym biegunie Costello umie-

szcza naturę z jej odwieczną zasadą śmierci i odrodzenia. Ludzkiemu *bios*, które jest historią rzezi, przeciwstawia ponadludzkie, ale naturalne *zoé* – archetyp niezniszczalnego życia, które płynie korytem głębszym niż ludzkie dzieje.

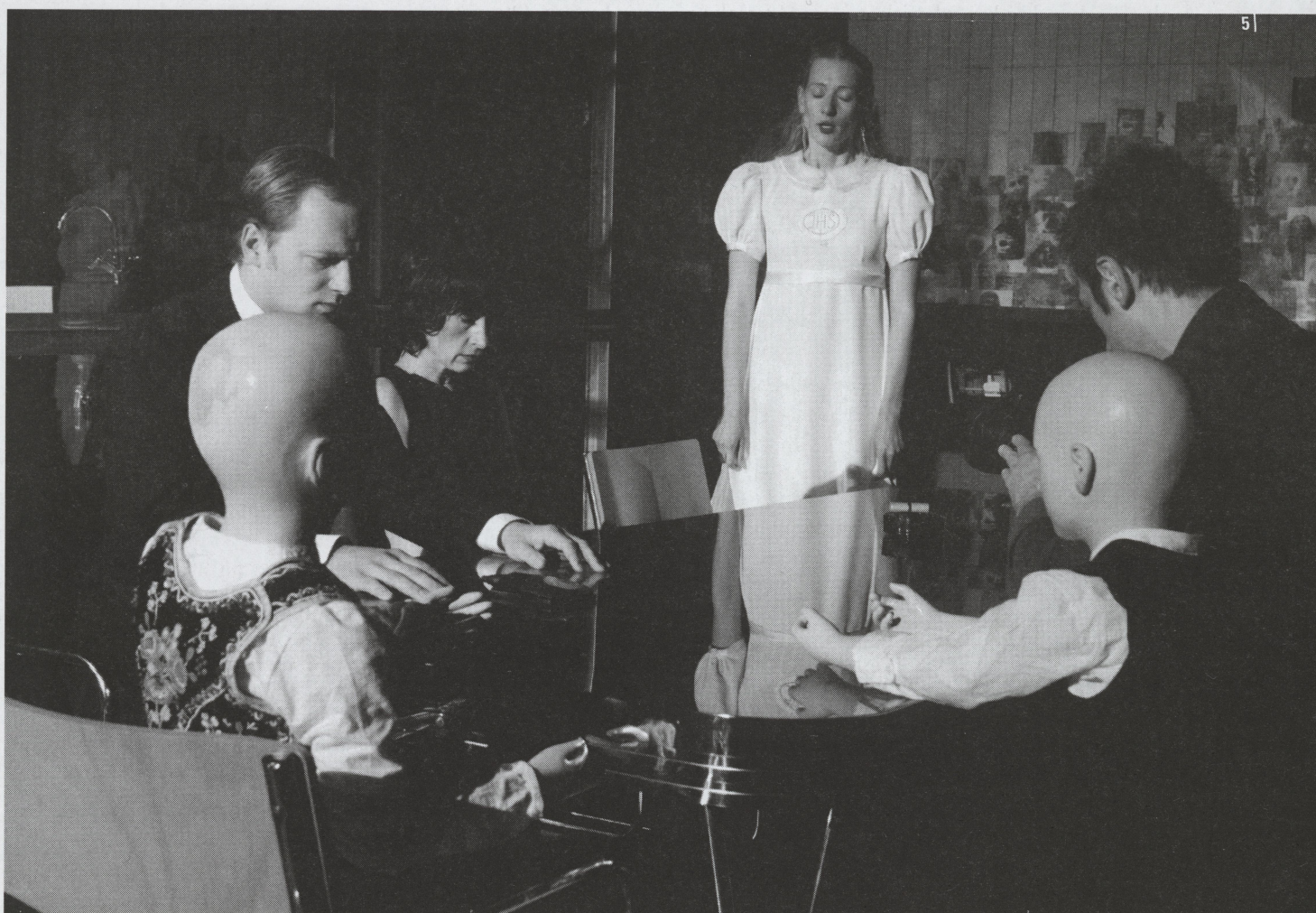
Zapisana w epilogu opowieść o żabkach z Melbourne, które w czasie suszy zamierają, a w porze deszczowej budzą się do życia, nie ma jednak w spektaklu Warlikowskiego mocy oczyszczającej. Reżyser mógł oczywiście poszukać lepszego tekstu, zamierzył jednak zironizować postać Costello (w tej roli przekonująca Anna Radwan-Gancarczyk). Doskonale przecież wie, że gest demistyfikacji tragedii zakłada także brak teatralnego katharsis. Czy jest ono możliwe w postdramatycznym teatrze ludzkich manekinów, uwięzionych w szklanych klatkach, przywiązanych do mikrofonu, przytłoczonych przez własne filmowe wizerun-

ki? Zdekonstruowane mity wtrącają je tylko w coraz większą melancholię, którą można jedynie na chwilę rozproszyć, znieczulić, zagłuszyć...

Nieprzypadkowo więc w centralnej części ogromnej sceny Warlikowski umieścił instrumentarium rockowego zespołu. Renate Jett daje podczas spektaklu prawdziwy, naprawdę świetny koncert, zakończony na poły prywatnym spotkaniem aktorów w sytuacji jakiejś domowej imprezy. Piosenka Jett wybrzmiewa potężnymi, akordami, a nagromadzone napięcie znika. Aktor grający śmierć zaprasza do tańca aktorkę grającą zabłądaną kobietę i naprawdę chciałoby się do nich dołączyć. Niestety oddziela nas szyba. ▢

<sup>1</sup> Por. Małgorzata Grzegorzewska „Ubozny produkt przemiany materii”, „Teatr” nr 4/2008.

<sup>2</sup> Hanna Krall „Pola”, [w:] tejsze „Żal”, Warszawa



5 |