

Nie jesteście lepsi...

Zadziwiająca i z pozoru niezrozumiała chęć poświęcenia się dla innych czy w imię wyższych racji, przenikająca się z żądzą mordu, to przecinające się tematy — między którymi rozpięty został najnowszy spektakl Krzysztofa Warlikowskiego (*A)pollonia*. Widać w nim ambicję dokonania syntezy, chęć ogarnięcia całej interesującej reżysera przez ostatnie lata problematyki, jak

również zmierzania się z tym, co najbardziej w ludzkiej egzystencji przerażające, a zarazem zwyczajne — przywiązanie do własnego życia i irracjonalne lub z założenia podejrzanego ofiarstwo, zbrodnie wojenne i te codzienne, niezauważane i lekceważone. Warlikowski stawia pytania niewygodne, podważając oczywistość osądów, jak gdyby nie dowierzał, że niewinność może przetrwać niezbrukana. Dlatego teksty antyczne — *Orestę* Ajschylosa, *Ifigenię w Auli* — oraz *Heraklesa oszalonego* Eurypidesa — i bohaterów tragedii zderza z fragmentami kontrowersyjnych *Łaskawych* Johna Littella (powieści, która stanowi zdumiewającą panoramę dziejów współczesnej cywilizacji, a zarazem wnikliwą analizę korzeni zła, dokonaną z perspektywy nazistowskiego zbrodniarza), z jednym z wykładów z *Elizabeth Costello* Coetzee'go, w którym narratorka dokonuje przejmującego zestawienia Holocaustu z codziennością rzeźni, ubojni i laboratoriów badawczych, gdzie dręczy się i zabija zwierzęta, z opowiadaniem Hanny Krall, wierszem Marcina Świetlickiego oraz rosyjskiego poety Andrzeja Czajkowskiego, wreszcie z Andersenem.

W przedstawieniu Warlikowskiego różnorodne teksty kultury spotykają się niekiedy w jednej scenie, podobnie jak postaci, płynnie przeobrażające się i pokonujące granice czasów — Alkestis i Apollonia (w obu rolach Magdalena Cielecka) czy Tanatos-Doktor. Postaciom boskim zostaje nadany wymiar ludzki lub groteskowy — Apollo (Adam Nawojczyk) przypomina rozwiązanego i wy-luzowanego uczestnika telewizyjnego show; Atena, pojawiająca się tylko na ekranie — przerysowaną kobietę z peep-showu, Herakles (Andrzej Chyra) — gością z Ameryki lub konferansjera-klauna, Tanatos (Wojciech Kalarus) — wprawionego w swym fachu, dys-

tyngowanego i zgorzkniałego gangstera. Zbliżona, lecz mniej wyrazista dwuznaczność cechuje inne postacie antyczne, dzięki czemu bohaterom współczesnym nadany zostaje rys patetyczny. Odwrócenie nie jest jednak idealnie symetryczne, płaszczyzny nieustannie mieszają się ze sobą, przenikają, dopełniają lub zaburzają, co niekiedy daje interesujący efekt i prowadzi do znaczących przewartościowań, innym razem skutkuje jednak scenicznym chaosem, jak w przypadku rozegrania w dwóch planach, żywym i wirtualnym (projekcja wideo), sceny sądu Ateny.

Jako koherentny i przerażający fresk teatralny o ludzkości skażonej złem, a zarazem zdemitologizowana tragedia rozgrywająca się wyłącznie na poziomie horyzontalnym, (*A)pollonia* sprawdza się tylko częściowo. Zbyt wiele scen wydaje się tu łatwych lub niepotrzebnych. Zdumiewają pojedyncze efekty teatralne, funkcjonujące na zasadzie chwytów, które, rzecz jasna, wywierają dokładnie zaprojektowane wrażenie, jak np. *Mazurek Dąbrowskiego* nieustannie przerywający słowa Agamemnona po powrocie z wojny. Z podobnie natrętnymi środkami mamy do czynienia, gdy na scenie pojawia się kabaretowy Apollo i rozmawia z Zeusem — odpowiedź najwyższego bóstwa oddana zostaje poprzez ironiczne błyski światła (reflektorów) umieszczonych w srebrnych osłonkach pod sufitem. Ta sceniczna tautologia jednak działa, dopełniając obrazu świata, z którego wszelkie przejawy sacrum zostały już dawno wyrugowane, a okruchy świętości służą wyłącznie do wsparcia przemocy i usankcjonowania władzy.

Poszczególne wątki rozgrywają się simultanicznie lub o siebie ząbają, co ma zapewne oddać płynność podziałów między teraźniejszością a przeszłością, znieść dy-

stans, jaki dzieli nas od wydarzeń, i uwiarygodnić świat przedstawiony, lecz niekiedy zaciera czytelność akcji, gdyż części działań po prostu nie widać. (*A)pollonia* cechuje płynny, filmowy montaż, dyktowany rytmem wyciemnień, przenikań i songów Renate Jett. Niektóre działania sceniczne rejestrowane są za pomocą kamery i rzucają na ekran. Wzmacnia to filmowość całego spektaklu, w którym najważniejsza wydaje się hipnotyczność obrazów i muzyki, a dopiero potem — słowa.

W pierwszej części przedstawienia, dotyczącej ofiary Ifigenii, kamerzysta cały czas krąży po scenie, po której radosna dziewczyna (Magdalena Popławska) biega ubrana w białą, przypominającą komunię sukienkę. Zaskakują beztraska i zapamiętanie Ifigenii, oddane w spontanicznym biegu i ekstatycznych skokach przez niewidoczną skakankę. Dziewczyna zdecydowanie pragnie ponieść ofiarę, jest jej świadoma, a czystość i niewinność, które z niej promieniają, wydają się tylko dodatkowym argumentem na rzecz poświęcenia i jego skuteczności. Kamera śledzi także zaczerpniętą z prozy Krall ceremonię wręczenia medalu Sprawiedliwy wśród Narodów Świata Apolonii Machczyńskiej, które to wyróżnienie odbiera jej syn Sławek (Marek Kalita). Mężczyzna zamiast podziękowania wygłasza pełen oskarżeń wobec matki wiersz Andrzeja Czajkowskiego, nie może jej wybaczyć, że ryzykowała, a w końcu poświęciła życie dla uratowania jednego istnienia, że nie biorąc pod uwagę najbliższych, pomagała „obcym”. Uroczystość rozegrana zostaje w konwencji błazeńskiego reality show, którego konferansjerem-sędzią jest ubrany w absurdalny melonik i strój ze złoconymi Andrzeja Chyra. Ze sztucznym uśmiechem i przesadnie umalowanymi jaskrawoczerwonymi

(*A)pollonia*, reż. Krzysztof Warlikowski. Nowy Teatr, Warszawa. Fot. S. Okołowicz

ustami — przeciąga poszczególne zdania, niszczy patos i degraduje wydarzenia. Ocalona przez Apolonię Ryfka, teraz już starsza kobieta, opowiada to, co zapamiętała, aby dać żywe świadectwo heroizmu Polki. Twarz Ryfki oglądamy nieustannie w powiększeniu na tylnym ekranie. Znakomita w tej roli Ewa Dąkowska jako dystygowana, bogata Żydówka, mieszkająca w Izraelu, pozbawiona sentymentów, na wskroś racjonalna, lecz zarazem świadoma szczęścia, jakie przypadło jej w udziale, beznamiętnie opowiada o tym, co spotkało jej rodziców i rodzeństwo. Obie uroczystości, komunijna — w której Ifigenia zamiast Bogu, poświęcana jest za ojczyznę — i wręczenia medalu w Izraelu, stanowią jedno z najlepszych części (*Apollonii*). To zarazem pierwsze i ostatnie (oprócz prologu i epilogu) sceny spektaklu, narzucające perspektywę całości: mierzenia się z wydarzeniami, które wymykają się rozumieniu, do których dziś, po tylu latach, zdajemy się nie mieć dostępu, możemy je tylko dramatyzować i fragmentarycznie ukazywać, próbując uchwycić ich częstokroć prawdy.

Oprócz stałego motywu ofiary, obecnego właściwie w każdym z epizodów (*Apollonii*), nieustannie przewijającym się tu wątkiem jest niemożność racjonalnego ogarnięcia zbrodni i zła oraz powracające niczym memento przestrogi, iż wcale nie jesteśmy lepsi, tylko nie mieliśmy okazji sprawdzić się w sferze rzeczywistych, niewyabstrahowanych działań i decyzji. Podsuwane są widzowi niczym lustro przykłady tchórzostwa, strachu, celowej niewiedzy, żądzy krwi, swoistej łatwości zabijania, gdy pokonane zostaną pierwsza mentalna bariera i opór. Agamemnon wygłasza monolog z *Łaskawych*, w którym bohater dokonuje zatrważających spójnościami matematycznych wyliczeń ofiar II wojny światowej na froncie wschodnim, dochodząc do konkluzji, że daje to średnio jedną ofiarę co 4,6 sekundy. Jak w soczewce ukazany zostaje przerastający umysł trud zestawienia ogromnych, niemalże abstrakcyjnych liczb z konkretnością i namacalnością pojedynczych śmierci, gdyż zawsze dotyczy ona jednostki. Dopiero pojedyncze istnienia „sumują się” w grupy i narodowości. Monolog Agamemnona (znakomity Maciej Stuhr), łączącego ze sobą rzeczywistość dawną, nieomal mityczną, ze zbrodniami wieku XX, ma charakter wyznania: to, że został zbrodniarzem, nie było jego wyborem, nie on decydował: „Wszystkie czyny popełniłem w imię pewnych racji — dobrych czy złych, tego nie wiem, ale zawsze były to racje ludzkie”. Odpowiedzialność za czyny zostaje przerzucona na ludzi takich jak my, którzy możemy co najwyżej powiedzieć: „Mam nadzieję nie zabijać”, nie możemy natomiast bezwzględnie zadekla-

rować: „Nie zabiję”. Klitajmestra (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, występująca na zmianę z Danutą Stenką) — jeszcze niedawno przerażona perspektywą poświęcenia córki w ofierze — opisuje własną zbrodnię z ekscytacją i podnieceniem równym największym uniesieniom erotycznym, z widoczną rozkoszą i zapamiętaniem. Ojciec Admeta (Jacek Poniedziałek) Feres (Zygmunt Malanowicz) bez skrupułów pozwala Alkestis (Magdalena Cielecka) poświęcić się dla jego syna. Z dumą podkreśla, że nawet w takiej sytuacji, w trudnym, naznaczonym żalobą dniu, potrafi cieszyć się życiem, czerpać radość z każdego oddechu. Podobnie jak Feres postąpi ojciec Apolonii. Na pytanie nazistowskiego oficera (Wojciech Kalarus) o to, kto ukrywał Żydów, nie udziela odpowiedzi, zachowując brzemienne w skutki milczenie. Gdyby powiedział, że on, poniosłby śmierć, lecz ocalił Apolonię, dzieje się jednak inaczej, więc ginie jego córka.

W drugiej części w quasi-naukowym wiodzie zaczerpniętym z *Elizabeth Costello* widzowie (jako niewidoczne audytoryum) po raz kolejny zostają skonfrontowani z ogromem zła i przemocy II wojny światowej, ale i okrucieństwem, którego dopuszczali się i dopuszczają wobec zwierząt, ich codzienną zagładą odbywającą się pod lśnią, sterylną powierzchnią cywilizowanych miast współczesności. Szokujące z pozoru zestawienie dyskryminacji i eks terminacji rzekomo gorszych rasowo istot ludzkich i niższych gatunków odsłania kolejny wymiar oraz ukrytą architektonikę i psychologię zbrodni: nie tylko łatwość, z jaką bywa uzasadniana, ale także tendencję do odsuwania sprzed oczu, a tym samym ze świadomości, tego, co miało (i ma) miejsce, jak gdyby to, czego nie widać, nie istniało. Konkluzja, która się tu nasuwa, stanowi łącznik wszystkich epizodów spektaklu: kultura i cywilizacja rozwinęły się dzięki przemocy i okrucieństwu, a rozlew krwi i racjonalizowane lub abstrahowane zło są jego najmocniejszym i najpewniejszym fundamentem, od czasów starożytnych do współczesności. Uzasadnia to zarazem częściowo chaotyczność (*Apollonii*) i czerpanie z różnorodnych, z pozoru od siebie dalekich, tekstów i materiałów literackich.

Próba interpretacji najnowszego spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego byłaby niepełna bez przywołania scenografii oraz warstwy muzycznej. Na scenografię składają się dwa ruchome, przezroczyste boksy ze ścianami z pleksi, które przy odpowiednim oświetleniu zmieniają się w lustra weneckie. To zarówno przestrzeń intymna (łazienka, pokój), jak przestrzeń ofiar i bogów, w której następują przygotowania do zabójstwa i dokonane zostają zbrodnie.

Równorzędny status wobec scenicznych działań posiada w spektaklu oprawa dźwiękowa, będąca czymś więcej niż tylko tłem. Muzyka wykonywana jest na żywo przez znakomity zespół muzyczny grający songi do angielskich tekstów Renate Jett (i z muzyką aktorki oraz Pawła Mykietyna i dwóch członków grupy, Piotra Maślanki i Pawła Stankiewicza, wyjątkiem jest *Ostatnia niedziela*), która odśpiewuje je w niezwykle urozmaicony sposób: lirycznie, delikatnie, drapieżnie, buntowniczo, agresywnie... Wpisanie (*Apollonii*) w strukturę muzyczną łagodzi chaos niektórych scen, rozbudowuje spektakl w głąb, wychodzi poza jego wymiar wizualny i literacki, tworząc wielokształtną, zmienną bryłę o wciąż przeobrażających się krawędziach. Muzyka pozwala także wybaczyć przypominające deus ex machina (o podobnym charakterze jak finał *Aniołów w Ameryce*) zakończenie, gdy w umieszczonym po lewej stronie rozjaśnionym światłem boksie spotykają się muzycy i wszystkie postacie, martwe i żywe, lecz już jako aktorzy, w quasi-prywatnych strojach, jak gdyby na wielkiej, beztrojskiej imprezie, bawiąc się, tańcząc i śpiewając. Nic się nie stało, choć stało się tak wiele...? Make love not war? A może świadomie naiwna, podważana przecież w całym spektaklu wiara w możliwość odrodzenia, w skrywaną w głębi siłę (ludzkości?, wszelkiego istnienia?), którą podkreśla poprzedzający finał inny monolog z *Elizabeth Costello*. Pojawiają się w nim zadziwiające cechy australijskich żabek, które niesprzyjające okresy suszy przesypiają pod ziemią, zaś wychodzą na powierzchnię pod wpływem zcydającego deszczu. Niczym żywy, organiczny dowód na to, że możliwe jest przetrwanie: „Z powodu ich obojętności wobec mojej wiary i z powodu ich obojętności wobec mojej osoby, wierzę w nie. (...) Opiszę ożywcą powódź, radosny chór żab, po którym następuje opadanie wód i powrót do grobu, potem susza zdająca się nie mieć końca, potem nowe deszcze i **zmartwychwstanie**”.

Julia Hoczyk

(*Apollonia* na podstawie tekstów Ajschylosa, Johna Maxwella Coetzeeego, Eurypidesa, Hanny Krall, Jonathana Littella i innych. Reżyseria: Krzysztof Warlikowski. Adaptacja: Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński, Jacek Poniedziałek. Dramaturgia: Piotr Gruszczyński. Scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak. Reżyseria światła: Felice Ross. Muzyka: Paweł Mykietyn, Renate Jett, Piotr Maślanka, Paweł Stankiewicz. Songi (tekst i wykonanie): Renate Jett. Premiera: 16 maja 2009. Nowy Teatr w Warszawie (na terenie Wytwórni Wódek „Koneser”).