

jak matka rozszarpała syna. To ocalony mężczyzna w potarganych bandażach, szmatach, wspiera się na kulach, szpitalny balkonik obwieszony jest reklamówkami. Zdaje relację, brzmia skrzypce. A więc tylko przez filtr sztuki można oddać grozę transu bachantek? Dobry pomysł, ale sceniczna reprezentacja swą nachalnością zabija jego potencjał, choć znów są w niej echa klasyka współczesnego tańca – Marie Chouinard, która poszukuje piękna i wolności w ułomnym ciełe.

Na scenie pojawia się Sandra Korzeniak. Na premierze miała kostium, który mógł wciąż identyfikować postać z Dionizosem. A to przecież już Agawe, która rzuca zawiniątko na ziemię. Głowę syna czy lwa zawiniętą w białe płótno? Na później oglądanym przedstawieniu aktorka ma czarną prostą sukienkę, związane włosy, co ułatwia rozumienie przemiany boga w człowieka.

Na scenę wchodzi inspicjent i prosi mężczyzn o opuszczenie widowni. Nie tłumaczy powodu. Obsługa próbuje tego dopilnować, ale nie ma siłowania się i kilku mężczyzn zostaje. Wykluczenie przyjmowane jest przez publiczność jako kolejne „jajo”, niektóre kobiety wykorzystują sytuację, by wyjść z przedstawienia. Choć można domniemywać, że zbliżamy się do *clou* dionizyjskich misteriów, wtajemniczenia, w którym uczestniczyły tylko kobiety.

Pozostając w żeńskim gronie, rozpoznamy z Agawe jej czyn. Że nie rozszarpała zwierza, ale syna. Wytyka publiczności, że każda z nas go zabiła. Ekrany mrowią jak telewizory z usterką, nic już nie podpowiadają. Z czterech stron wchodzi bachantki, Agawe wita się z nimi jako Dionizos i opuszcza z siostrami scenę. Ale nie jest to już radosny Bachus, tylko silna doświadczeniem kobieta, która zabiła szowinistycznego władcę, ucięła głowę symbolowi patriarchalnego społeczeństwa. Może to ten Dionizos, który zszedł do Hadesu po matkę? Androgyniczność boga została tu przełożona na ambiwalencję: boskość/ człowieczość. Bóg, który niesie w sobie

częstkę kobiety, po matce, interesuje się problemami na ziemi.

Na ekranie pojawiają się nagie menady, zbroją się, nawołują, zagrywają do boju. Uwalniają swój głos i ciało. Czy nam się ta siła udziela? Raczej nie... Dionizos nie pojawił się w Warszawie. W foyer natykamy się na wykluczonych mężczyzn. Nie rzucałyśmy się na nich. Pytam napotkanego Tomasza Platę, osobę dobrze poinformowaną i empatyczną, czy mężczyźni oglądali scenę na podglądzie. Nie. Dostali ankiety do wypełnienia, mężczyźni nieznający kobiety, która dokonała aborcji, mieli się zgrupować.

Maja Kleczewska po udziale w weneckim Biennale, po *Golemie*, dalej zgłębia obszary galerii, performansu, tańca... W *Bachantkach* jest to uzasadnione, Bachus nie chce jednak walczyć tylko bronią, ale i sztuką. Siłę jej wypowiedzi zabija nie tylko wspomniana słuszność. Mimo uruchomienia tyłu doświadczeń współczesnej sztuki zaangażowanej, aktorzy Powszechnego grają to, co już dobrze znamy z tego teatru, do znudzenia. Są pewni siebie. Czy „teatr, który się wtrąca”, nie popełnia *hybris*? Zabrakło „wina”, by nieco rozluźnić doniosłość ich kolejnego przekazu, nadać mu lot. Tylko rola grającej gościnnie Sandry Korzeniak wniosła niepokój w plakatowy świat *Bachantek* – tajemnicę, którą chce się zgłębić w oderwaniu od reszty. ■

Bibliografia:

Michalak, Katarzyna, *Życie poza życiem*, rozmowa z Mariną Abramović, „Magazyn Sztuki” 1998 nr 19.
Płatek, Katarzyna, *Valie Export*, blog „Body Art. Ciało w sztuce współczesnej”, 20 III 2012, <http://cialowsztucewspolczesnej.blogspot.com/2012/03/valie-export.html> [dostęp: 16 I 2019].

OLGA KATAFIASZ

„KTO MIAŁ WYBACZYĆ, TEN WYBACZYŁ?”

Olga Katafiasz – teatrolog i filmoznawca. W latach 1995-2008 w redakcji „Didaskaliów”. Pracuje na Wydziale Reżyserii Dramatu krakowskiej AST. Opublikowała m.in. *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha* (2005), *Krzysztof Globisz. Notatki o skubaniu roli* (2010), *Shakespeare i kino* (2012).

Teatr Narodowy w Warszawie
„BURZA” WILLIAMA SZEKSPIERA
reżyseria: Paweł Miśkiewicz,
scenografia: Barbara Hanicka,
muzyka: Maja Kleszcz, Wojciech Krzak, choreografia: Dominika Knapik, dramaturgia: Joanna Bednarczyk, reżyseria światła, projekcje wideo: Marek Kozakiewicz, premiera: 1 grudnia 2018

Po tym, jak wybrzmiewają ostatnie słowa Epilogu Szekspirowskiej *Burzy*, monologu Prospera (Jerzy Radziwiłowicz), na widowni rozlegają się nieśmiało, pojedyncze oklaski. Cichną, bo aktorzy nie wychodzą do ukłonów; część publiczności jest zdezorientowana, część po prostu czeka. Szybko okazuje się, że to nie koniec przedstawienia: Ferdynand (Daniel Namiotko) wciąga na scenę ciężkie kłody. Rozpoczyna się dialog z pierwszej sceny III aktu *Burzy* – tyle że na wyznania młodzieńca odpowiada nie Miranda, ale Kaliban (Mariusz Benoit). Dojrzały mężczyzna



nieudolnie naśladuje gesty i pozy zakochanej dziewczyny. Na scenie pojawiają się Prospero, Trinkulo (Mariusz Bonaszewski), Stefano (Arkadiusz Janiczek), Sebastian (Kamil Mrożek) i Antonio (Jan Frycz). Padają pojedyncze kwestie z dramatu Szekspira. Antonio pyta: „Już wszystko w normie, wszyscy zdrowi? / Kto miał wybaczyć, ten wybaczył?”. Prospero odmawia Arielowi (Mariusz Benoit) spełnienia obietnicy – uwolnienia. Na projekcji w tle czytamy słowa (wypowiadane jednocześnie przez jednego z Majtków) z *Wyspy skażonych* Stiga Dagermana. To fragment o niemożliwości jakiegokolwiek odmiany losu rozbitków, którzy w wyniku zatopienia przez sztorm statku turystycznego trafiają na bezludną wyspę. „[...] plecy się garbią, coraz bardziej poddańcze, oczy coraz bardziej harde i obłąkane z braku snu i braku nadziei, [...] słowa stają się nieliczne, usta spękane i sztywne, [...] skóra ciśnie opina kości biodrowe, rzepki, żebra, obojczyki, kości łokciowe, kości policzkowe, kręgi, piszczęła, kości udowe, nadgarstki, miednice i czaszki”.

Przestrzeń gry jest niewielka, bo publiczność zasiada na scenie, rzędy widowni – przez dużą część przedstawienia oddzielonej ciężką czarną zasłoną – zakrywa ciemna, mieniąca się tkanina. Niekiedy przypomina morze, ale częściej zdaje się czeluścią – piekła? przeszłości? złych wspomnień? sennych koszmarów? To, co wydarza się przed oczyma publiczności, ma równie niejasny status: właściwie nie wiemy, czy postaci wyłaniają się ze skażonej jednocześnie poczuciem winy i poczuciem krzywdy wyobraźni Prospera (na co wskazywać może surrealizm niektórych sytuacji), czy są wytworem innego bytu. Że nie są rzeczywiste, wiemy na pewno.

Kompozycja przestrzeni odwołuje się do chwytu teatru w teatrze, a ten z kolei prowadzi do *Morza i zwierciadła. Komentarza do „Burzy” Szekspira* W.H. Audena. I do pamięci spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego z 2002 roku, wystawionego na Scenie przy Wierzbowej; Jerzy Radziwiłowicz grał w nim Kalibana. Miśkiewicz jednak odmiennie prowadzi Audenowską

koncepcję odgrywania przed publicznością współczesnej lektury *Burzy*. Przedstawienie rozpoczyna gwałtowny powiew, wytwarzany przez ustawione na bokach sceny dmuchawy, grzmoty i lekka bryza, spryskująca widzów. W trakcie spektaklu wielokrotnie uruchamiane zostają sceniczne podesty, na których rozgrywane są niektóre sekwencje; w pewnym momencie rozbłyskują umieszczone nad widownią ogromne żyrandole. Miśkiewicz demonstruje teatralność *Burzy* (oraz *Morza i zwierciadła*), a jednocześnie czyni nas, widzów, współuczestnikami tego, co dzieje się na scenie. Bo skoro śledzimy techniczne zabiegi, widzimy bebechy Sali Bogusławskiego, nie możemy twierdzić, że jedynie oglądamy przedstawienie. Raczej trwamy w nim, podobnie jak aktorzy. Finałowe oklaski, paradoksalnie, tylko umacniają w tym przekonaniu – w tym świecie nie ma magii, ale udawanie. Albo inaczej: po wielokroć odgrywa się rytuał pamięci, który niczego nie rozwiązuje, a jedynie utrwała dziwny stan uwikłania Prospera (i jego

majaków – ofiar czy oprawców; te role pulsują w całym przedstawieniu, nie sposób ich rozdzielić ani osądzić którejkolwiek z postaci) w przeszłość, z którego nie można się wyrwać ani mu zaprzeczyć.

Ową nierozwiązywalność pokazuje już pierwsza scena: Ariel przypomina Prosperowi o obietnicy uwolnienia. Ten odmawia, a jednocześnie z sadystrycznym uporem wspomina wybawienie sługi z mąk, na jakie skazała go Sykoraks. Wymiana zdań powtarza się drugi, trzeci raz, sygnalizuje zapętlenie sytuacji, a jednocześnie uwięzienie bohaterów w stale odnawianym schemacie. Ale wskazuje również trop odczytania całego scenariusza (dramaturgia Joanny Bednarczyk): przemierzane są w nim nie tylko *Burza*, *Morze i zwierciadło* czy *Wyspa skazańców*, ale również inne dramaty i sonet Szekspira. Rozczytanie partytury spektaklu stanowi wyzwanie i jednocześnie erudycyjną przygodę, ale najistotniejszy pozostaje sposób, w jaki buduje ona świat „*Burzy*” Williama Szekspira. Czyli inscenizacji nie tyle jednego z najbardziej znanych dzieł poety, ile naszego postrzegania mitu *Burzy*. By odwołać się do jednego z wykładów W.H. Audena, wygłoszonego kilka lat po powstaniu *Komentarza do „Burzy” Szekspira*: „*W Burzy* udaje się Shakespeare’owi nareszcie stworzyć mit” (Auden, 2015, s. 393).

O ile Auden za centralny temat *Burzy* uznaje „naturę wspólnoty” (Auden, s. 397), o tyle w interpretacji Miśkiewicza nie ma mowy o jakimkolwiek wspólnym celu, dobru, sprawie. Nawet marynarze nie wydają się zjednoczeni w ratowaniu statku – śpiewają rubaszną piosenkę o dziewczkach (fragment *Morza i zwierciadła*). Dramaturżka i reżyser podążają innym Audenowskim tropem: „Wszyscy śnią brak zła” (Auden, 2015, s. 397), tyle że niejako wywracając go na opak, bo w przedstawieniu Miśkiewicza wszyscy tropią zło, boją się go, spodziewają.

Jednym z podstawowych tropów interpretacyjnych jest połączenie w jednej postaci (w jednym aktorze?) Ariela i Kalibana. W pierwszej scenie spektaklu Mariusz Benoit z początku

jest Arielem, wypełniającym polecenia Prospera, by z kwestii na kwestię przeistoczyć się w złorzeczącego Kalibana. Zdolności Ariela zdają się ograniczać do pokracznych „magicznych” póż i gestów, wyjątkiem jest delikatny ruch dłoni, który sprawia, że powoli unosi się kurtyna, za którą ujrzymy obecnego niemal nieustannie na scenie Trinkula. Moc czarów jest więc ograniczona, podobnie jak bezsilne są przekleństwa Kalibana, pojawiające się, niczym refren, w trakcie całego spektaklu. Kiedy przemówi słowami Glouceстера z *Ryszarda III*, wtopią się one w wyrzekanie syna czarownicy. Frazy o pokraczności przedwcześnie urodzonego nieszczęśnika są jeszcze jednym argumentem na niesprawiedliwość losu – tu, paradoksalnie, sprawiedliwość rozdzielającego skazy i nieszczęścia. Kaliban wypowiada również monolog z *Morza i zwierciadła* – i tu najpełniej ujawnia się jedność jego i Ariela.

Kluczowa dla reżysera wydaje się niemożliwość przebaczenia: o ile już w Szekspirowskiej *Burzy* możemy kwestionować jego szczerłość, tutaj nie ma szans na jego zaistnienie. Przebaczenie, o jakim mówi Antonio, jest pustym, dawno zapomnianym słowem. On sam w rozmowie z Prosperem przytacza argumenty, którym trudno zaprzeczyć: sięgnął po władzę, bo książę zaniedbywał obowiązki władcy. I obowiązki ojca.

A jednocześnie wszystkie emocje są tu zetlałe, jak gdyby odczuwane przez wycieńczonych głodem rozbitków, o których pisał Dagerman. Prospero nie czerpie sadystrycznej przyjemności ze znęcania się nad Arielem. Miłość Mirandy (Maja Kleszcz) i Ferdynanda nie wydaje się ani świeża, ani młodzieńcza – oboje są raczej zmęczeni, być może nieustannym odgrywaniem olśnienia swojego pierwszego spotkania. W jednej z najpiękniejszych scen przedstawienia Miranda w ślubnej sukni, przypominającej te z obrazów Velázquez, śpiewa *Sonet XXX*: „[...] wdycham za stratą rzeczy upragnionych / I utracony czas znów opłakuję”. Nie można oprzeć się wrażeniu, że wszystkie postaci *Burzy* Williama Szekspira nie „śnią snu

na jawie”, jak chciało wielu badaczy dramatu, ale trafiły do czyścica, gdzie po wielokroć „sprawy minione wspominać próbują”. Tyle że ten czyściciel jest miejscem ostatecznym – nie ma tu szansy na odkupienie win.

Prospero Jerzego Radziwiłowicza nie wygląda jak pan wyspy, ubrany niedbale, w trochę za duże stare ciuchy. Podobnie z kostiumem Ariela/Kalibana – dominuje w nim szarość, bylejąkość. Eklektyczne stroje pozostałych bohaterów każą myśleć o lamusie, z którego wyciąga się cokolwiek, co może chronić przed zimnem. Właściwie najbardziej „sceniczne” są marynarskie ubrania, w których aktorzy wykonują brawurowy taniec (świetna choreografia Dominiki Knapik) – ale ta sekwencja jest jedną z najbardziej odrealnionych. Młodzieńcy to wyobrażenie dzielnych marynarzy; kiedy pojawiają się w innych scenach, są równie niedbali jak reszta aktorów.

Nieprzypadkowo jedną z najważniejszych postaci przedstawienia jest Trinkulo – obecny niemal przez cały czas na scenie, towarzyszący najważniejszym rozmowom, przyglądający się bohaterom. W czerwonej czapce, która zdaje się znakiem jego blazeństwa, błyskotliwy i inteligentny, nie korzysta nadmiernie ani z ciętego języka, ani z niepospolitej przenikliwości Szekspirowskich błaznów. To postać, jak wszystkie inne w przedstawieniu, dziwnie stłamszona, pozbawiona energii. „Chwila jawy między dwoma snami”, o której mówi w dramacie Prospero, jest tutaj nieustanną repetycją koszmaru. ■

Bibliografia:

Auden, Wystan Hugh, *Wykłady o Shakespeare*, przekład, wstęp i posłowie: P. Nowak, Fundacja Augusta Hrabiego Cieszkowskiego, Biblioteka Kwartalnika „Kronos”, Warszawa 2015, s. 393.