

Αδύνατος – znaczy niemożliwe

AUTOR: OLGA ŚMIECHOWICZ

Jan Klata w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego

wystawił *Państwo Platona*. O pracy nad spektaklem *Państwo / Der Staat* pisze Olga Śmiechowicz, odpowiedzialna za przekład, adaptację, dramaturgię i naukę języka starogreckiego.

■ Podobno młodemu Platonowi marzyła się kariera tragediopisarska. Możliwe, że gdy poznał Sokratesa, zdał sobie sprawę, że teatr na południowym stoku Akropolu z jego wielotysięczną publicznością nie jest przestrzenią oferującą warunki do pogłębionej rozmowy na tematy wymagające najwyższego stopnia namysłu. Przyjęta przez niego forma dialogu filozoficznego wydaje się powidokiem młodzięńczych aspiracji, jednak jego adaptację na dynamicznie zagrany dramat w sposób kluczowy utrudnia sposób, w jaki Sokrates prowadzi wywód i zadaje pytania swoim rozmówcom. Niejednokrotnie widać, że nie oczekuje polemiki. Z ich ust padają jedynie kolejne synonimy potakiwania.

Największa część pracy adaptacyjnej odbyła się jeszcze na starogreckim oryginale. Ze względu na objętość tekstu, który aktorzy mieli przyswoić, konieczne było jego zagęszczenie poprzez wprowadzenie radykalnych skrótów. Grecka syntaksa w sposób znaczący różni się od składni języka polskiego. Logika prowadzenia myśli jest zupełnie inna. Trzeba było ją możliwie uprościć, by ułatwić aktorom interpretację. Staralam się również ujednolicić leksykę, by nie musieli uczyć się kolejnych synonimów, a operowali słowami znanymi już z innych kwestii.

Widz z pewnością wychwyci, że polski przekład w wielu miejscach jest krótszy od tekstu adaptacji. Przede wszystkim dlatego, że w greckim zdaniu wiele słów ma funkcję gramatyczną (na przykład rodzajniki). Przez brak ekwiwalentu nie tłumaczymy ich na język polski. (Nietrudno się domyślić, że członkowie zespołu niejednokrotnie podejmowali pertraktacje, by usunąć je z naszej partytury – doprowadziłoby to jednak do całkowitej utraty oryginalnego brzmienia). Tekst polski jest również krótszy ze względu na pracę lektorów, którzy w trakcie spektaklu przez słuchawki podają go do uszu widzów. Przyjęta przez nas konwencja tłumaczenia symultanicznego wymagała prostych, klarownych komunikatów, które bezpośrednio oddadzą najważniejsze sensy prowadzonych rozmów. Retoryczne ozdobniki, które zagadłybyby meritum, nie przeżywały spotkań z adaptacyjną brzytwą. Mój przekład nie jest więc ani przekładem filologicznym, ani literackim, jest skondensowanym uchwyceniem tego, o czym aktorzy mówią na scenie.

Nasze próby skupiły się przede wszystkim na nauce języka. Od razu było wiadomo, że najefektywniejsza będzie praca „jeden na jeden”. Każdy z aktorów wymagał zindywidualizowanej metody nauczania. Niektórzy przedzierał się przez rozczytywanie alfabetu, inni woleli transkrypcję. Niektórzy chcieli przetłumaczenia i objaśnienia każdego wypowiedzanego słowa, inni intuicyjnie dawali się ponieść wymyślonej przez siebie melodii wypowiedzi. Zdarzali się również i tacy, którzy sięgali po podręczniki i zakuwali czas teraźniejszy. Tylko Karolina Kazon (która wcześniej studiowała kulturoznawstwo cywilizacji śródziemnomorskiej) знаła staro- i nowogrecki. Jej próg wejścia w tę produkcję był zatem zupełnie inny. Cała reszta zespołu startowała z poziomu zerowego.

Nie wiemy, jak naprawdę brzmiała greka okresu klasycznego. W spektaklu stosujemy zasady wymowy zaproponowane przez Erazma z Rotterdamu (tzw. wymowa erazmiańska). Nasze słowiańskie struny głosowe pracują jednak w zupełnie innych rejestrach, dlatego, byśmy mogli choć trochę przybliżyć się do właściwej barwy, wszystkie kwestie zostały dla nas nagrane przez Danaí Chondrokouki – filolożkę klasyczną greckiego pochodzenia. Produkcja tego spektaklu miała charakter międzynarodowy (w trakcie prób komunikowaliśmy się w języku polskim, angielskim, niemieckim i starogreckim), zdarzały się więc momenty, gdy na fali przemęczenia starogrecki nagle nabierał angielskiego akcentu. Słysząc również wyraźnie, że greka pochodzącej z Niemiec Lindy Pöppel (Trazymach) brzmi inaczej niż w wykonaniu reszty zespołu. Wywodząc się z innego rejestru językowego, Linda wychwytyje i słyszy niuanse, które dla nas są przezroczyste. Z drugiej strony, dźwięki dla nas oczywiste dla niej okazały się nie do wymówienia. W tych różnicach kryje się odpowiedź na zagadkę, czemu od pewnego momentu polska część zespołu zaczęła mówić „psyście” zamiast „psyche” (ψυχή – „dusza”). Ze względu na melodię i rytm wypowiedzi ogromną wagę przywiązywaliśmy również do akcentów i przydechów. Niejednokrotnie żarliwość, z jaką aktorzy poprawiali się nawzajem i kłócili z inspijentem (Marcin Stalmach) o precyzyjną akcentuację, kusiła swoim komediowym potencjałem, by taką scenę wprowadzić do spektaklu.

Aktorzy z oddaniem „naczytywali” tekst (dzięki temu ćwiczyli również struny głosowe, które nieprzyzwyczajone do obcych zbitok dźwiękowych znacznie szybciej się męczyły), by pamięć powoli oswajała się z materiałem, jednak przez długi czas maksymalna liczba zdań możliwych do nauczenia ograniczała się do trzech dziennie. By ułatwić im zadanie, dzieliłam ich wypowiedzi na mniejsze części znaczeniowe. Tłumaczyłam, które słowa „się lubią”, które można sklejać razem, by uzyskać płynność native speakerów. Przepisywali swoje kwestie setki razy. Słuchali nagrań Danai w zapętleniu. Wymyślali historyjki mnemotechniczne, by obce słowa zakotwiczyły się w pamięci. Najczęściej kończyło się jednak na tym, że uczyli się przez całą noc, a rano przychodzili na próbę i w głowie panowała pustka. Panika mieszała się z bezsilnością. Ogrom katorzniczej pracy, którą wykonali, by nauczyć się swoich kwestii, jest niebywały. Co więcej, gdy zdali sobie sprawę z poziomu trudności postawionego przed nimi zadania, pojawił się również strach przed blackoutami. Co zrobić, gdy w trakcie spektaklu przed oczami stanie czarna ściana? Grając po polsku, zawsze można coś zaimprovizować. Tutaj jedynym wyjściem będzie ratowanie się postacią, jeśli nagle pojawi się niemoc, musi to być niemoc postaci.

Wszyscy czekaliśmy na moment, w którym nastąpi magiczne prze-palenie i mózg zacznie z większą łatwością przyswajać kolejne zdania. Mijały kolejne tygodnie, a ten moment nie następował. W końcu przyszedł dzień, gdy trzeba było oderwać się od pomarszczonych łzami i potem kartek i wstać od stolika. Było czymś fascynującym, ile bólu i energii kosztuje ciało uczące się mówić. Był to tak wielki wysiłek, że aktorzy nawet nie zauważali, że za rodzonymi przez nich słowami bezwiednie podążają ich ramiona, plecy, dłonie, że ich własna siła odśrodkowa rzuca nimi po całej scenie, że krzyczą, nie nawiązując z nikim kontaktu wzrokowego. W pełni skoncentrowani na obrazie zapamiętanej kartki.



rys. Bogna Podbielska

Nieświadomie przerzucanej na drugą stronę. Jeżeli w trakcie spektaklu widz wychwyci dyskretny ruch dłoni, będzie to nieomylny znak, że właśnie dojechaliśmy do końca strony w naszym egzemplarzu.

Całą uwagę pochłaniało poprawne wypowiedzenie greckiego tekstu, nie było przestrzeni, by myśleć o intencji, interpretacji czy zadaniach aktorskich. Następnym wyzwaniem było więc zmuszenie martwych słów do pracy. Jak prowadzić myśl, mówiąc w języku, którego składnia układa treści w porządku zupełnie innym, niż ma to miejsce po polsku. Rozwiązaniem wydawało się wyciągnięcie najważniejszych słów przed nawias, tj. *δίκη* („sprawiedliwość”), *ἀδικία* („niesprawiedliwość”), *ἀλήθεια* („prawda”), i potraktowanie ich jak punktów orientacyjnych, których osiągnięcie wyzwala konkretne emocje i działania sceniczne.

Wreszcie nadszedł moment, gdy artyści stojąc na scenie, zaczęli naturalnie rozmawiać tymi zdaniami. Nikt jednak nie miał ochoty wpaść w pułapkę grania dramatu realistycznego w języku starogreckim. Aktorzy musieli znaleźć formę chroniącą przed potocznością wypowiedzi. Okazało się, że emfaza w podawaniu tekstu, operowanie szerokim gestem, budowanie znaczeń pełnią obecności na scenie, które podczas spektaklu granego w języku polskim byłyby trudne do zniesienia, idealnie współgrają z ekstrawaganckim brzmieniem języka starogreckiego.

Przez większą część przedstawienia ze sceny padają słowa, które konstruuje przed widzem zupełnie nieznaną sytuację semantyczną. Z publicznością komunikujemy się za pomocą tłumaczenia podawanego do słuchawki. Zaczynamy konwencjonalnie: na początku widz słyszy polski przekład, jednak od pewnego momentu zarówno aktorzy występujący w roli lektorów, jak i języki zaczynają się zmieniać. Percepcja musi więc na bieżąco synchronizować dwie, symultaniczne rzeczywistości, które ulegają ciągłej przemianie.

Refleksja filozoficzna musiała również zostać skonfrontowana z realiami sceny. Jakimi postaciami są rozmówcy Osoby Sokratejskiej (w tej roli Dominika Bednarczyk-Krzyżowska oraz Karolina Kazon) i jakie relacje ich łączą? Innymi słowy: co aktorzy będą mieli do zagrania? Gdyby Platon pisał tragedie, swój namysł nad światem wyrażałby słowami Achillesów i Hektorów, potrzebny mu był jednak superbohater-intelektualista. W trakcie prób nad starogreckimi tekstami wybrzmiewały odniesienia do Slavoj Žižka oraz Bernarda-Henriego Lévy'ego. Osoba Sokratejska Dominiki jest niewygodny dla całego świata. Ma w sobie *hybris* przyszłego męczennika. Równocześnie włóczy się za młodszymi kochankami, namawiając ich, by rozmawiali z nim o sprawiedliwości (por. obraz Édouarda-Henriego Avril *Sokrates i Alkibiades*). Portowe miasto, w którym rozpoczyna się dialog, to miejsce szemranych interesów, przemytu broni i zakazanych imprez. Wystawiając *Państwo*, chcieliśmy opowiedzieć, co się wydarzyło w jednym z nocnych klubów Pireusu. Osoba Sokratejska przyszedł tu w poszukiwaniu zapomnienia. Jest egoistyczna zadziorność w jego tańcu otwierającym spektakl. Pokusa buntu przeciwko wizerunkowi, który narzucił mu Platon.

Konfrontacja z bojówką Polemarchów, których świadomość została rozszczepiona na dwóch aktorów (Mateusz Bieryt, Wojciech Dola-towski), zapowiada rozmowę z Kefalosem (Jacek Strama). Rozmowę, która między słowami zawiera groźbę bezwzględnej przemocy. Niby go szanują, wiadomo jednak, że ta noc może zakończyć się torturami. Kefalos dorobił się majątku na handlu bronią. Reprezentuje siłę rządzącą światem, która skorumpowała Trazymacha. W sytuacji realnego zagrożenia Osoba Sokratejska drażni go, wypytując o starość, bogactwo

i „sprawy Afrodyty”. Zaczepnie przejeżdża mu kijem po sztachetach, a że mowa o sprawiedliwości – dostaje w twarz za bezczelność. Największym dobrem, jakie Kefalos pozyskał dzięki majątkowi, jest „spokój”. Jednak wraz ze zbliżającą się śmiercią coraz częściej zastanawia się, jak jego życie zostanie osądzone – dlatego zostawia Osobę Sokratejską ze swoimi synami, by osobiście dopilnować składania ofiar. Czy miejsce sceniczne musi zamienić się w rzeźnię, by poprzez cierpienie innych jego winy zostały odpuszczone? Kto będzie jego ofiarą? Młot, który Kefalos bierze do ręki, to w zamyśle reżysera młot, którym członkowie Grupy Wagnera dokonują egzekucji na dezerterach.

Brute Colina Stetsona kalibruje napięcie między postaciami. Skoro Polemarchowie zostali „spadkobiercami rozmowy”, Osoba Sokratejska kończy z głową na torach kolejowych. To wojownicy. Świat dzieli na przyjaciół i wrogów. Nie są przyzwyczajeni do takich przeciwników. W tej scenie pokazujemy, jak Osoba Sokratejska pytaniami rozmontowuje swoich rozmówców. „Przyjaciele i wrogowie to ci, którzy są nimi naprawdę, czy tylko się nimi wydają?” „Sprawiedliwość to korzyści dla przyjaciół, a szkody dla wrogów?” „Sprawiedliwie będzie szkodzić tym, którzy nikomu nie wyrządzili żadnej krzywdy?” „A czy człowiek sprawiedliwy powinien komukolwiek szkodzić?” Stawiane jedno po drugim, precyzyjnie odcinają im kolejne połączenia układu nerwowego. Na poziomie ruchu scenicznego Osoba Sokratejska obezwładnia ich jak postaci z mangowego komiksu. Tylko że dla niego to nie byli żadni przeciwnicy. Nie potrzebował wiele czasu, by powalić ich na ziemię.

Pojawienie się Trazymacha było kompletnym zaskoczeniem. Na początku jest emocjonalny. „Co to za brednie... Ty i ta twoja ironia...” – mówi do Osoby Sokratejskiej. „Prawisz mi komplementy, ale tak naprawdę łapiesz za słówka. Obalasz cudze odpowiedzi, a sam nie potrafisz powiedzieć nic sensownego”. Nie spodziewali się spotkania, ale Trazymach wie, że od razu rozpoznał jego głos. Zeskrobywaliśmy kolejne warstwy tej sceny, by doszukać się, jaka naprawdę łączyła ich relacja. To filozoficzne zwierzęta ze wspólną przeszłością. Intuicja aktorek podpowiadała, że kiedyś byli parą.

Co może być ekwiwalentem ich rozmowy w 2024 roku? Dwoje idealistów, którzy kiedyś razem przykuwali się do drzew w Puszczy Białowieskiej. „A jeśli niesprawiedliwość rozdzieli dwoje ludzi?” Możliwe, że historia ich relacji zawarta jest w tym zdaniu. To, co ich łączyło, było ważne, ale się rozstali i każde poszło w swoją stronę. Dziś Trazymach pracuje w międzynarodowym koncernie, jednak ciągle nosi w kieszeni kasztan, który wtedy dostał od Osoby Sokratejskiej. Może to przypadkowe spotkanie jest dobrą okazją, by go oddać.

W komentarzach do tego fragmentu znajdziemy interpretację, że Trazymach kupczy retorycznymi umiejętnościami, gdy tymczasem Sokrates stara się uchronić swoich uczniów przed oszustwami sofisty. „Sprawiedliwość jest zawsze po stronie silniejszego”. Trazymach patrzy na świat z perspektywy „tego, co przynosi korzyść”. Dlatego nie podobają mu się kategorie, w jakich Osoba Sokratejska zadaje pytania. „Sprawiedliwość to cnota, a niesprawiedliwość zło?” Trazymach nie odpowiada „tak/nie”. Dla niego niesprawiedliwość się opłaca, a sprawiedliwość – nie, to jedynie „szlachetna naiwność”. Możemy zgadzać się z poglądami głoszonymi przez Osobę Sokratejską, ale w konfrontacji z rzeczywistością to Trazymach ma rację. Dzisiaj dzieli ich wszystko, ale są sobie potrzebni. To konflikt ludzi, których łączy niezwykła bliskość, bo tak naprawdę myślą tak samo.

Wydawało się, że Osoba Sokratejska zdążył już przepracować to, co się między nimi stało. Nic bardziej mylnego. Szuka fizycznej bliskości

z Trazymachem, równocześnie jest w nim nienawiść do niego. „Przekonaj mnie”. Trazymach nie jest w stanie wyłożyć mu swoich poglądów na poziomie racjonalnym. Ma mu „argumenty siłą włożyć do duszy”? Klótnia o definicję sprawiedliwości ma charakter pretekstowy. Tak naprawdę mówią o relacji, która kiedyś ich łączyła. Jak to się stało, że znaleźli się w tym miejscu? W tym samym czasie lektor męczy się, by tłumaczenie ich słów brzmiało możliwie obiektywnie.

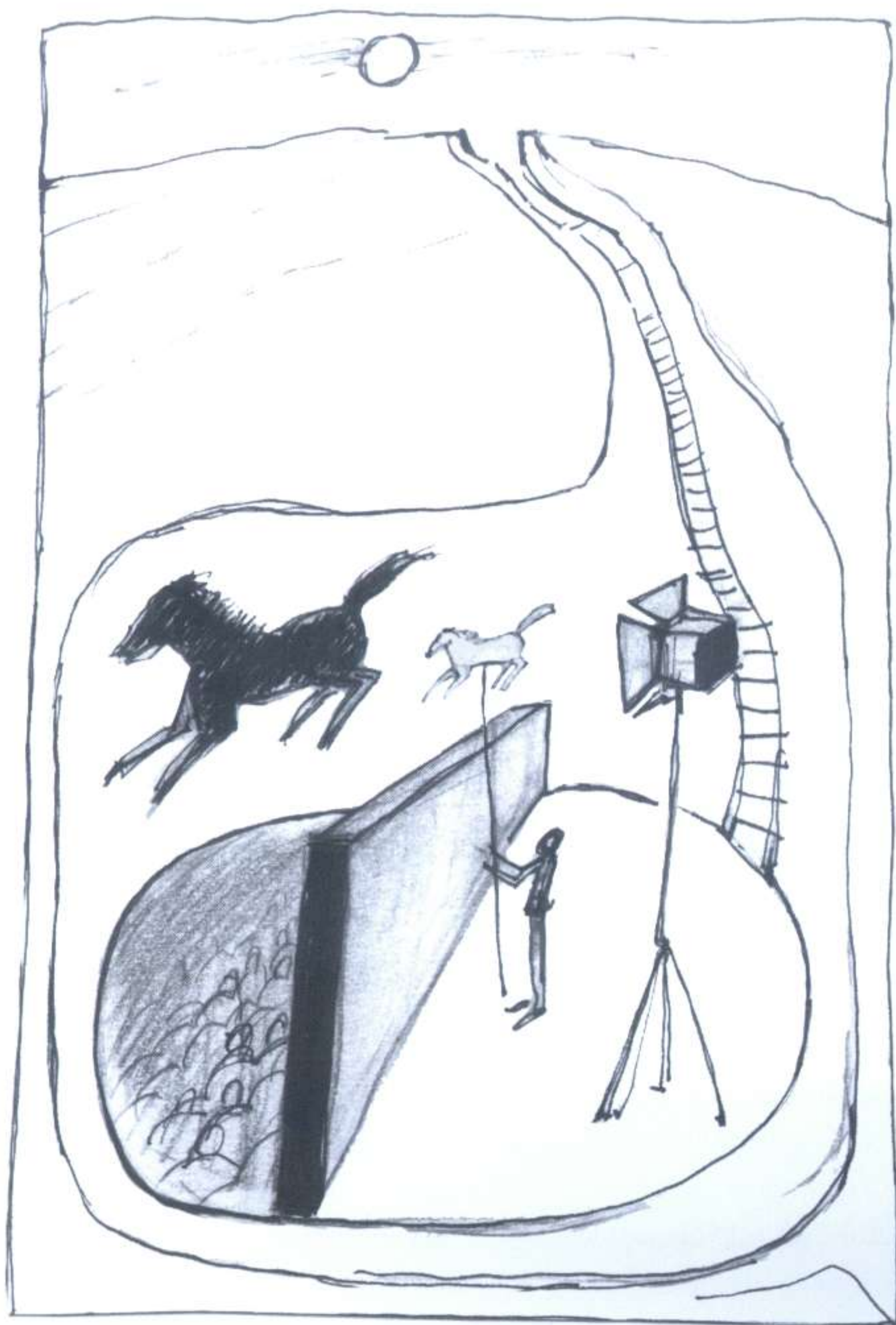
Na początku ich spotkania istniała realna szansa, że Trazymach uratuje Osobę Sokratejską, została jednak zaprzepaszczona przez *hybris* wybrańca, który nie zmieni swojego postępowania ani poglądów. Trazymach wie, co się stanie. Pozostaje mu tylko dziwić się, jak można świadomie wybrać śmierć zamiast życia. Może to właśnie on, a nie Platon wyniesie go na ołtarze? Taśma, na której nagrywaliśmy tę rozmowę, urywa się w chwili, gdy Trazymach przyznaje Osobie Sokratejskiej rację.

Możliwe, że Glaukon (Marcin Kalisz) był jego najbardziej oddanym uczniem. Latami wsłuchiwał się, jak rozmawia z ludźmi. Przyjął jego ideały i teraz nie chce, by okazały się frazesem. Dopytuje go o prawdziwe intencje: czy mają tylko udawać, że wierzą w sprawiedliwość? Osoba Sokratejska właśnie rozstał się z miłością swojego życia. Nie ma siły na kolejny wykład. Odpowiada półsłówkami. Dlatego Glaukon musi sam sobie odpowiedzieć, jakiego rodzaju dobrem jest sprawiedliwość? Ryzykuje stwierdzenie, że ludzie postępują sprawiedliwie, ponieważ nie mają siły, by zachowywać się niesprawiedliwie. Przywołuje opowieść o magicznym pierścieniu, dzięki któremu człowiek mógł stać się niewidzialny. Według Glaukona każdy, kto nie wykorzystałby go do popełnienia przestępstwa, zostałby uznany za głupca.

Sprawiedliwemu zawsze będzie się wiodło gorzej niż niesprawiedliwemu. Blisko mu do poglądów Trazymacha, upiera się jednak, by usłyszeć przekonującą pochwałę sprawiedliwości. Nie doczeka się. Jego mistrz nie ma nawet siły, by się podnieść. Widz musi zobaczyć, jak wielką cenę płaci za rozmowę z Trazymachem. Adejmantos (Marcin Sianko) animuje nim jak pacynką. On również twierdzi, że niesprawiedliwość opłaca się bardziej niż sprawiedliwość. Ludzi można oszukać, a bogów przekupić hojną ofiarą z brudnych pieniędzy.

W tej scenie następuje aktorska podmiana Osób Sokratejskich. Chcielibyśmy wierzyć, że do tej pory mieliśmy do czynienia z „prawdziwym” Sokratesem, natomiast Osoba Sokratejska Karoliny Kazon to konstrukt Platona opowiadający o pożytkach płynących z *cancel culture*. Jeżeli chcemy stworzyć sprawiedliwe państwo, konieczna jest ingerencja w mity, które dostarczają wzorców naszej wspólnoty. Zabrońmy poetom przedstawiania ludzi, którzy byli niesprawiedliwi, lecz szczęśliwi. Od teraz będą mogli pokazywać tylko pięknych i dobrych. Ocenzujemy również dzieła Homera, u którego każdy fragment o Hadesie to osobna scena z horroru. Jeżeli nasi obywatele mają umie-

Co zrobić, gdy w trakcie spektaklu przed oczami stanie czarna ściana? Grając po polsku, zawsze można coś zaimprovizować. Tutaj jedynym wyjściem będzie ratowanie się postacią, jeśli nagle pojawi się niemoc, musi to być niemoc postaci.



rys. Bogna Podbielska

rać za ojczyznę, nie mogą bać się śmierci. Wokół Osoby Sokratejskiej gromadzi się sekta opanowana ekstatycznym szałem niszczenia zakazanych książek. Śpiew Karoliny (wariacja wokół *Kreühn Köhrmahn Iss De Hündin* grupy Magma) jest rozbiegówką dla monologu Lindy. Skoro już wiemy, co jest niewłaściwe, zobaczmy, co jest właściwe.

Trazymach po rozstaniu z Osobą Sokratejską ześlizguje się z kart naszej historii. Wraca na scenę, by opowiedzieć swoją wizję zaświatów. Niemiecki, w którym zostaje opowiedziany Mit Er, staje się jednym z archaicznych języków (by zachować przypowieściowy charakter Mitu Er oraz opisu jaskini, skorzystaliśmy z przekładu Władysława Witwickiego). Wracamy do czasów, gdy aoida siadał przy ognisku i opowiadał historię, od której nie sposób się oderwać. Cała scena zostaje zbudowana na potęgde aktorskiej obecności. Linda tworzy bardzo konkretny świat spoza realności. Opowiada o Mojrach, Syrenach, wyjących przepaściach i duszach wybierających swoje losy. W tle widz słyszy szum wiatru i niepokojące chóry z *The Walrus Hunt* grupy The Residents. Powarkiwania potworów i zawodzenia duchów błakających się w ciemnościach Hadesu. W słowach Proroka (Wojciech Dolatowski), które jak snop światła przecinają jej narrację, zawarta jest nieuniknioność. Wszyscy świadomie wybraliśmy, co nas czeka w następnym życiu. Er nie pił z Rzeki Zapomnienia. Jak dalej żyć ze wspomnieniem tego, co zobaczył w zaświatach i nie oszaleć?

Dużo czasu poświęciliśmy na wytłumaczenie Lindzie, że polski katolicyzm jest (co najmniej) problematyczny. Uświadomienie jej, że opowiadana przez nią metafizyczna historia wzbudzi nieufność liberalnej inteligencji, która myśląc o duchowości, będzie pamiętać

o pedofilii, sojuszu tronu z ołtarzem i niebotycznych dotacjach. Trzeba ją było przygotować na energię zamknięcia, która może popłynąć od widowni, i na to, że będzie musiała się przez nią przebić. Przychodzi więc Joker, mówi tajemnicę, ale na koniec – mruga. Aktorzy zapętłają się w monotonnej choreografii kołowej natury historii. Początkowo mieliśmy pomysł, by w trakcie monologu Lindy puszczać napisy po starogrecku. Niemiecki na scenie, polski w słuchawce. Dwoje aktorów symultanicznie powołuje dwa światy, które są totalne i przenikają się wzajemnie. Zmiany na poziomie języka zapowiadają motyw jaskini, której opis opowiedziany głosem Dominiki widz słyszy w słuchawce. W rozumieniu reżysera wielka metafora tego, co postrzegamy zmysłami, i tego, co istnieje naprawdę, odnosi się nie tylko do obrazów, lecz również do werbalnych środków komunikacji naszego spektaklu. Zwrot ku językowi polskiemu to moment wyjścia na światło. Wszystko staje się zrozumiałe. Nie wiadomo tylko, kim są kuglarze animujący przedmiotami, których cienie odbijają się na ścianie. Czy to demony, które nas zwodzą, czy artyści. Choreograf Maćko Prusak myśląc o strukturach ruchowych tej sceny, w rozedrganiu aktorów starał się oddać charakter cieni widocznych wewnątrz jaskini. Osoba Sokratejska wyzwolił się z kajdan i wyszedł na zewnątrz. Jego oczy napełniły się słońcem. Gdy powrócił w ciemność, by uświadomić współwięźniów, jak wygląda prawdziwy świat, okazało się, że podważanie powszechnej wizji rzeczywistości grozi śmiercią.

Finałowy monolog Osoby Sokratejskiej jest parafrazą oryginalnego tekstu Platona. Wycelowane w niego reflektory pozostają zgaszone. Za jego plecami powoli rysują się ostraki z imionami osób, które chciano wygnać z miasta. Rzadko pamięta się o tym, że ostracyzm odbywał się bez sądu. Kluczowe pytanie pada na końcu spektaklu: „Czy uwierzyliście moim oskarżycielom?”. Przed sąd zaprowadziły go oszczerstwa i zawiść tych, dla których słowo „mędrzec” stanowiło obelgę. Wraz z pierwszymi słowami apologii uruchamia się wielka machina do konstruowania narracji, w której ideał myśliciela zostanie zabity zgodnie z prawomocnym wyrokiem. Dominika mówiąc ten monolog, nie ma złudzeń, jaka będzie decyzja sędziów. Wydaje się wręcz, że specjalnie ich prowokuje, ostentacyjnie nie błagając o litość. W sali prób jeszcze nie było tego słychać, jednak podczas premiery wybrzmiało, jak bardzo słowa Osoby Sokratejskiej są aktualne: „Sprawiedliwość nie zależy od łaski sędziego. Sędzia nie powinien okazywać łaski, kierując się prywatnymi sympatiami. Ma wydawać wyroki zgodnie z prawem”. Albo jest się sprawiedliwym, albo nie. Choć trzeba przyznać, że oskarżyciele mówili tak przekonująco, że bohater Dominiki sam niemal zapomniał, kim jest. Jego śmierć wyzwala setki spłoszonych, wygłodzonych ptaków. Dostajemy przedłużony finał na refleksję. Możliwe, że te wszystkie rozmowy wcale nie miały miejsca. Osoba Sokratejska wyświecił je sobie na krótko przed wykonaniem wyroku.

Od śnieżnobiałej scenografii Mirka Kaczmarka czuć trupem. Lepka od brudu podłoga sugeruje, że w miejscu, gdzie teraz jest nocny klub, wcześniej była rzeźnia. W tak nacechowanej przestrzeni Natan Berkowicz docisnął pedał psychodelii i zaproponował wszystkim zebranym „platońskie lato miłości”. Jego projekcje stworzyły gęsty, totalnie nie-realistyczny świat, który równocześnie jest bardzo sugestywny. Przez cały spektakl jesteśmy wystawieni na bardzo mocne bodźcowanie wizualizacjami, muzyką, choreografią oraz trzema rejestrami językowymi. To nie jest realistyczne wystawienie dialogu filozoficznego. Raczej halucynogeny trip, który następnego ranka wyzwala poczucie głodu. ■