

warlikowski

Joanna Targoń

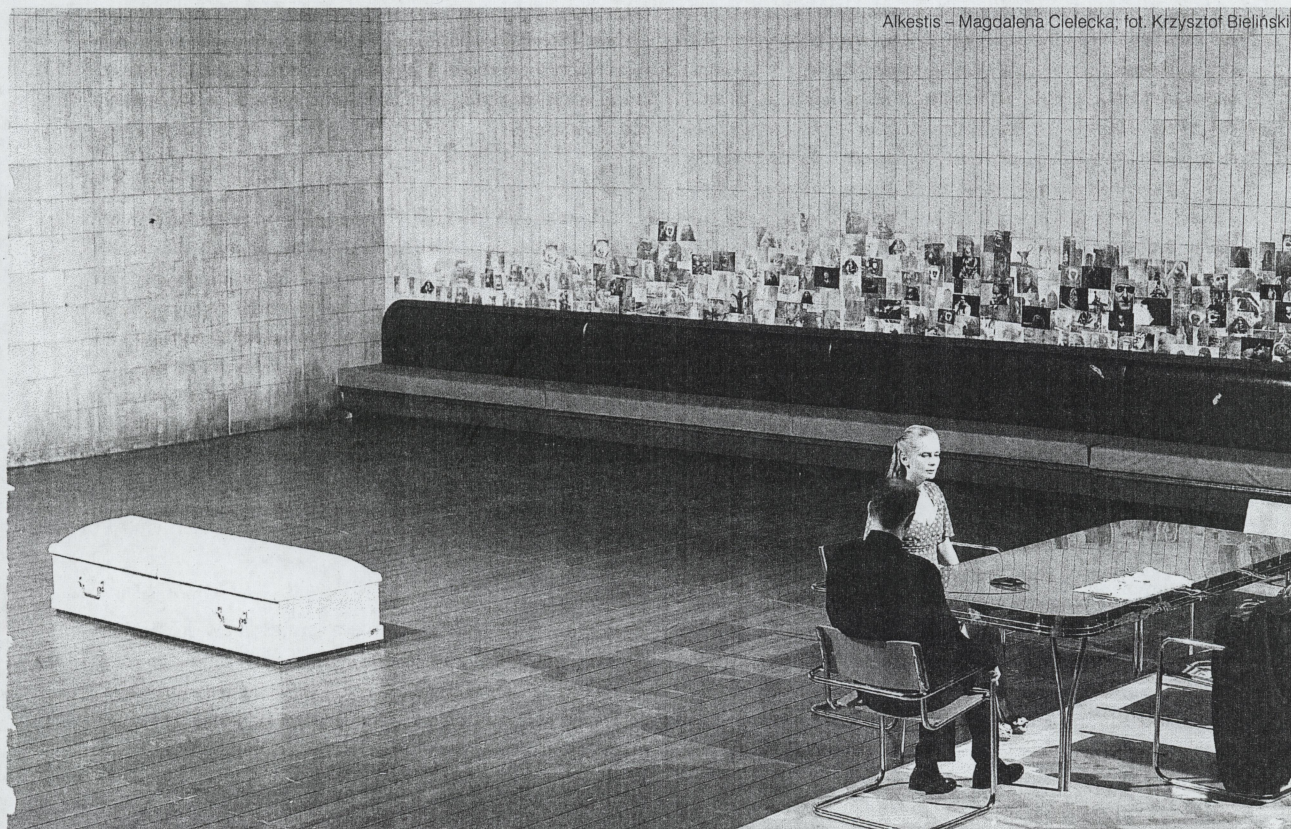
Nowy Teatr w Warszawie

(a)pollonia

na podstawie tekstów Ajschylosa, Johna Maxwella Coetzeeego, Eurypidesa, Hanny Krall, Jonathana Littella i innych, adaptacja: Krzysztof Warlikowski, Jacek Poniedziałek, Piotr Gruszczyński, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia: Małgorzata Szczęśniak, muzyka: Paweł Mykietyń, Renate Jett, Piotr Maślanka, Paweł Stankiewicz, songi: Renate Jett, reżyseria światel: Felice Ross, dramaturgia: Piotr Gruszczyński, wideo: Paweł Łoziński, Kacper Lisowski, Rafał Listopad, premiera: 16 maja 2009

Po (A)pollonii wychodzi się jak po długiej podróży. Wcale nie dlatego, że spektakl jest długi: bywają przecież dłuższe. Warlikowski przeprowadza nas przez kilka historii, wątków, dramatów, fragmentów dramatów, ułożonych bez dbałości o kunsztowną konstrukcję, bez troski o wygodę (umysłową) widza. Nie podpowiada, nie przypomina, nie snuje sieci fabularnych asocjacji, nie wyjaśnia. Historie następują jedna po drugiej z morderczą konsekwencją. Ta prostota konstrukcji sprawia, że widzowie zostają brutalnie skonfrontowani z pytaniami o naturę człowieka. Skonfrontowani i pozostawieni z nimi – bez pociechy (nawet niełatwej) i bez oczyszczenia. Choć Warlikowski sięga do greckich tragedii, tak je tnie i rozgrywa, że o jakiegokolwiek katharsis nie ma mowy. Groźne Erynie nie staną się taskawymi Eumenidami, bo żyją w duszach zabójców. Bogowie są groteskowymi figurami. Ofiary składane na ołtarzu ojczyzny, ofiary w imię miłości, poświęcenia czy zwykłej ludzkiej przyzwoitości niczego nie rozwiązują, przeciwnie – generują kolejne traumy, zbrodnie i nieszczęścia. Jedyne, co pozwala złapać oddech, to swobodna forma spektaklu – nieustanne zestawianie bądź zderzanie różnych poetyk i rodzajów narracji, od koncertu po wykład, różnych tonacji – od powagi po absurd, różnych reżyserskich strategii, różnych sposobów istnienia aktorów.

(A)pollonia grana jest w hali Konesera – niewiele jest teatrów, w których zmieściłaby się tak ogromna scenografia jak ta, którą zaprojektowała Małgorzata Szczęśniak. Scena ma niemal trzydzieści metrów szerokości i jest prawie pusta. Ściany szare jak beton, pokratkowane cienkimi liniami, drewniana podłoga, tylko pośrodku wyłożona metalowymi, lśniącoymi płytami. Nad płytami – plafon z białymi i czerwonymi żarówkami, osadzony na aluminiowych wspornikach. Z tyłu stanowisko muzyków. Po prawej długa, obita skórą ława, jak w monstrualnej poczekalni. Ściana nad nią wyklejona fotografiami; na niektórych rozpoznać można twarze aktorów. Po tej stronie, blisko widowni, metalowy stół ze szklanym czerwonym blatem i drewniane krzesła. I dwie ruchome szklano-metalowe klatki: łazienka z dwiema umywalkami i dwoma sedesami, pokój skąpo urządzone meblami z lat sześćdziesiątych. W porównaniu z tą surową przestrzenią wcześniejsze scenografie Małgorzaty Szczęśniak wydają się bogate. Może to kwestia rozmiarów sali – w tym ogromnym betonowym bunkrze i meble, i ludzie wydają się niewielcy. Dzięki mikroporantom i wciąż obecnej na scenie kamerze, z której obraz widzimy na tylnej ścianie sceny, nie tracimy żadnego szczegółu. Ten zabieg, zapewne wymuszony warunkami (spektakl będzie grany na dziedzińcu Pałacu Papieskiego w Awinio-



Alkestis – Magdalena Cielecka; fot. Krzysztof Bieliński

nie), dobrze się sprawdza i tutaj. Jesteśmy osaczeni opowiadanymi historiami, nie da się przed nimi uciec, wymaga się od nas ciągłej uwagi.

1

Spektakl rozpoczyna się w chwili, gdy do usadzonych na ławie lalk-dzieci dosiadają się aktorzy: Małgorzata Hajewska-Krzysztofik i Maciej Stuhr. Lalki są trzy, naturalnych rozmiarów, bezwłose, wystrojone ze staroświecką elegancją. Chłopczyk (o rysach Stuhra) w białej koszulce, ciemnych spodniach i kamizelce, dziewczynka (o rysach Magdaleny Cieleckiej) w krakowskim gorseciku, druga dziewczynka (niepodobna do nikogo z aktorów) – w białej bluzeczce i ciemnej spódnicy. Te lalki o niewinnych buziach to wszystkie dzieci, o których mówi się w spektaklu: podopieczni Janusza Korczaka z żydowskiego domu sierot w warszawskim getcie, dzieci Klitemnestry i Agamemnona, dzieci Alkestis i Admeta, dzieci Apolonii. Świadkowie i ofiary. A być może w przyszłości bohaterowie kolejnych historii o zemście, ofierze, poświęceniu.

Na początku, w prologu, dzieci są aktorami spektaklu wystawionego przez Korczaka w domu sierot. Na środek sceny, pod plafon, Hajewska-Krzysztofik i Stuhr wynoszą lalki – uważnie i czule, jak prawdziwe dzieci. Miejsce gry ogrodzone jest ledwo widocznymi nitkami, aktorzy muszą się schylać, żeby dostać się do krzeseł. Ta sugestia zamknięcia wywołuje wielkie wrażenie – dziwny balet aktorów niepokoi, z ich napięcia wyczuwa się nienormalność sytuacji. Grana jest Poczta Tagorego, dialog między chorym Amalem, który tęskni za podróżami czy choćby wyjściem z domu, a jego ciotką. Lalki mówią głosami aktorów; na koniec dowiadujemy się, że dwa tygodnie później i widzów, i grających wywieziono do Treblinki. To pierwsza ofiara przywołana w spektaklu. Ofiara, która nikogo nie uratowała; Korczak, pomagając dzieciom wejść na stopnie wagonu, pomógł im umrzeć. Ale też jedyna z przywołanych w *(A)pollonii*, która nie została podważona – czy raczej obejrzana z drugiej strony.

2

Lalki zostają usadzone przy stole, siadają też aktorzy. Rodzinne spotkanie, podminowane napięciem, z nerwowym popalaniem cienkich papierosów. Przez całą długość sceny przebiega kilkakrotnie młoda blondynka w białej komunijnej sukience, trochę już za krótkiej. W tym bieganiu jest maniacka zaciętość – rozbieg, pęd, skok na ławę, odbicie od ściany, przewroty na ławie. To Ifigenia (Magdalena Popławska), przygotowująca się do złożenia w ofierze za Helladę. Z *Ifigenii w Aulidzie* Eurypidesa Warlikowski zostawił jedną scenę – nie wiemy, jaki jest powód ofiary, o jaką wojnę chodzi, dopiero po chwili orientujemy się, że Maciej Stuhr gra Agamemnona, a Małgorzata Hajewska-Krzysztofik – Klitemnestrę. Ważniejsze jest to, że są ojcem i matką. Ifigenia stara się nadać rangę swej ofierze – odświętność, niezwykłość i dobrowolność. Żegna się z rodzeństwem, prosi matkę, by nie nosiła po niej żałoby, zakłada kolczyki i srebrne pantofelki od ojca. Ale wszystko to w pośpiechu, bez tchu, ze zbyt szerokim uśmiechem. Agamemnon też stara się zachować odświętnie, tak jakby prowadzenie córki na ołtarz było rodzinną ceremonią. Tylko stężała twarz mówi, że jest świadomy tego, co naprawdę za chwilę zrobi. Klitemnestra zrywa się, patrząc na Agamemnona oblewa benzyną z kanistra siebie, dzieci, jego. Ale Agamemnon wyjmując jej z ręki zapalniczkę. Chwytając Ifigenię i brutalnie wlecząc przez całą długość sceny. Ifigenię, która roiła sobie, że to ojciec ją uroczyście poprowadzi na ołtarz, nie matka. „Nie chcę, żeby za włosy” – mówiła, a zostajemy z obrazem rozpaczliwie krzyczącej dziewczyny w białej sukience, wleczonej przez ojca na śmierć.

Czym jest ta ofiara? Morderstwem na dziewczynie, która uroiła sobie, że pięknie poświęci się na ołtarzu, skoro i tak nie ma wyj-

ścia. Wyjmując jedną scenę z Eurypidesa, Warlikowski przygląda się jej uważnie, dba o motywację postaci, przybliża je do współczesnej wrażliwości, byśmy nie oddalili się w bezpieczną sferę mitu czy literatury, która powstała tak dawno, że to aż nieprawda. Tak będzie i w następnej historii – wziętej z *Orestei*. Klitemnestra stoi przy stole, przy pomocy garderobianej przebiera się. Zmienia krótką perukę na dłuższą, czarną sukienkę na czerwony kostium, wciąga czarne rękawiczki. Przygotowuje się do wystąpienia w roli pierwszej damy. To pokątne przebieranie się – i aktorki, i postaci – przyciąga uwagę, nie jest bynajmniej jedynie przypomnieniem, że jesteśmy w teatrze. Klitemnestra szykuje się do wielkiego kroku. Przebieraniu towarzyszy występ piosenkarki – Renate Jett w połyskliwej czarnej sukience śpiewa po polsku *To ostatnia niedziela* – melancholijne tango o końcu miłości i rozstaniu.

Klitemnestra wchodzi pod plafon, rozbłyskujący białymi i czerwonymi żarówkami. Oficjalna sytuacja wystąpienia pierwszej damy witającej władzę powracającego z wojny przeprowadzona jest z dbałością o szczegóły – są i wprowadzające podniosłą aurę dyskretnie Chopinowskie motywy, dwa mikrofony, stolicek z chlebem i solą, hymn (polski). Tyle że Klitemnestra i Agamemnon ceremonii dopełniają mechanicznie, z opóźnieniem, jakby dopiero po chwili docierało do nich, co powinni robić: stać na baczność przy hymnie, podać chleb i sól, przemówić. Ona przygotowała przemowę o tym, że czekała latami na Agamemnona. On, pochylony, w rozpiętym płaszczu, z zastygłą twarzą, zaraz powie, co to naprawdę znaczy wojna – słowami z *Łaskawych Littlella*, maniacko dokładnie statystyką zabitych, w której po przeliczeniach dochodzi do jednej ofiary co cztery i sześć dziesiątych sekundy. Liczby nabierają kształtu i ciała. Widzimy też, na co przydała się ofiara Ifigenii: gdyby nie ona, wojna by się nie rozpoczęła.

Z *Orestei* Warlikowski zostawił same punkty węzłowe. Klitemnestra zabija Agamemnona sama, nie ma w tym spektaklu Ajgistosa. Jest tylko ona, Agamemnon i Orestes. Najbliższa rodzina. Niepotrzebne jest nic, co rozmyślałoby odpowiedzialność za zbrodnię. Triumfalna przemowa Klitemnestry po morderstwie zjeżdża w szaleństwo; mikrofon przeraźliwie piszczy – tak jak podczas przemowy Agamemnona – u boku Klitemnestry pojawia się Renate Jett, a śpiewany przez nią liryczny motyw przechodzi w ogłuszającą rockową jatkę. Klitemnestra tańczy, ale jej skoki stają się coraz bardziej rozpaczliwe. Klitemnestra pada na podłogę.

3

Kolejna historia należy do Orestesa (gra go również Maciej Stuhr). Akcja przenosi się do pokoiku z wersalką, fotelami, fryzjerską suszarką i podłogą w różowe kwiaty. Oświetlony zimnym światłem wygląda jak wystawa; Klitemnestra w zjadliwie żółtej sukience i zielonym sweterku – jak sklepowy manekin. Orestes w długowłosej blond peruce ma miękkie, nieśmiałe ruchy i wysoki głos. Mocniej brzmi żal Orestesa, że matka go opuściła i oddała obcy niż to, że zabiła mu ojca – znów Warlikowski dba o przybliżenie do współczesnej wrażliwości, każe się zastanawiać, co dzieje się z opuszczonym przez matkę chłopcem bez ojca. Zaburzona seksualność Orestesa wyładowuje się w morderstwie o posmaku kazirodztwa. Niezdarna szamotanina w obojętnym chłodnym świetle szklanej klatki robi upiorne wrażenie.

Orestes ma wreszcie matkę na własność; sąd nad nim rozgrywa się na internetowym czacie. Orestes z kamerą zamieszkał w drugiej klatce, w łazience, o której mówi „studio kibel”. Na kiblu siedzi trup Klitemnestry, rozkraczony, krzywo ale grubo umalowany, w kurewskim gorsie z cekinami. Orestes jest jak dziecko – mówi do matki „mamusiu”, dobrze mu w studiu kibel z kamerą, jedynym łącznikiem ze światem równie jak on upozowanych i nieszczęśliwych czatujących. Czy @pollo

z dolepienymi rzęsami to Apollo, kręcąca tyłkiem zamaskowana atena to Atena, pijany, zalany krwią, trzeźwiejący w wannie po zamordowaniu żony i dzieci herakles666 to Herakles? Może tak, zwłaszcza że Apollo i Herakles pojawili się wcześniej, w rozpoczętej historii Alkestis. Może nie, może to ludzie zabawiający się w sąd w bezkarnej przestrzeni sieci. A może ucieleśnione fantazje chorego umysłu Orestesa. Ale wybaczenie jest prawdziwe: tak jak u Ajschylosa decydujący jest głos Ateny (Monika Niemczyk), tak samo jak u niego rzucony z boską beztroską i zgodzie z własnym widzimisię, seksualnymi kompleksami i uprzedzeniami. Ale Orestesowi już żadne wybaczenie nie pomoże. „Kiedy ona otworzy oczy, ja otworzę ogień” – mówi. Martwa Klitemnestra otwiera oczy, huk i czerwone światło ogarniają scenę.

4

Wcześniej rozpoczęła się historia Alkestis i Admeta. Tę miłą i wdzięczną parę poznajemy z ich sfilmowanych i wyświetlanych na tylnej ścianie sceny odpowiedzi na pytania – pytania są te same, odpowiedzi różne; wynika z nich jednak, że państwo Admetowie są udaną i kochającą się parą. Ostatnie pytanie brzmi: umarłabyś za nią? umarłabyś za niego? Odpowiedzi nie ma. Stopklatka.

Alkestis Eurypidesa, sztukę, którą Jerzy Łanowski nazwał tragikomedią (a nawet tragikomiczną burleską), Warlikowski prowadzi inaczej niż poprzednie wątki. Konsekwentnie odsłania absurdalność sytuacji, nie stroni od efektów komicznych i groteskowych. Apollo (Adam Nawojczyk), zesłany przez ojca za karę na ziemską służbę u Admeta, to ufarbowana na blond gejowska gwiazdka, choć widać, że takie wcielenie przybrał dla kaprysu i bawi się nim, wyginając nagie ciało w antyczne pozy („Apollo, k... belwederski”) i kusząc pomalowanym na niebiesko niebiańskim kutasikiem. Thanatos (Wojciech Kalarus) to pedantyczny i higieniczny lekarz, który nie miałby nic przeciwko bliższym kontaktom z Apollinem, uwodzącym go leniwie. Apollo wytargował dla Ad-

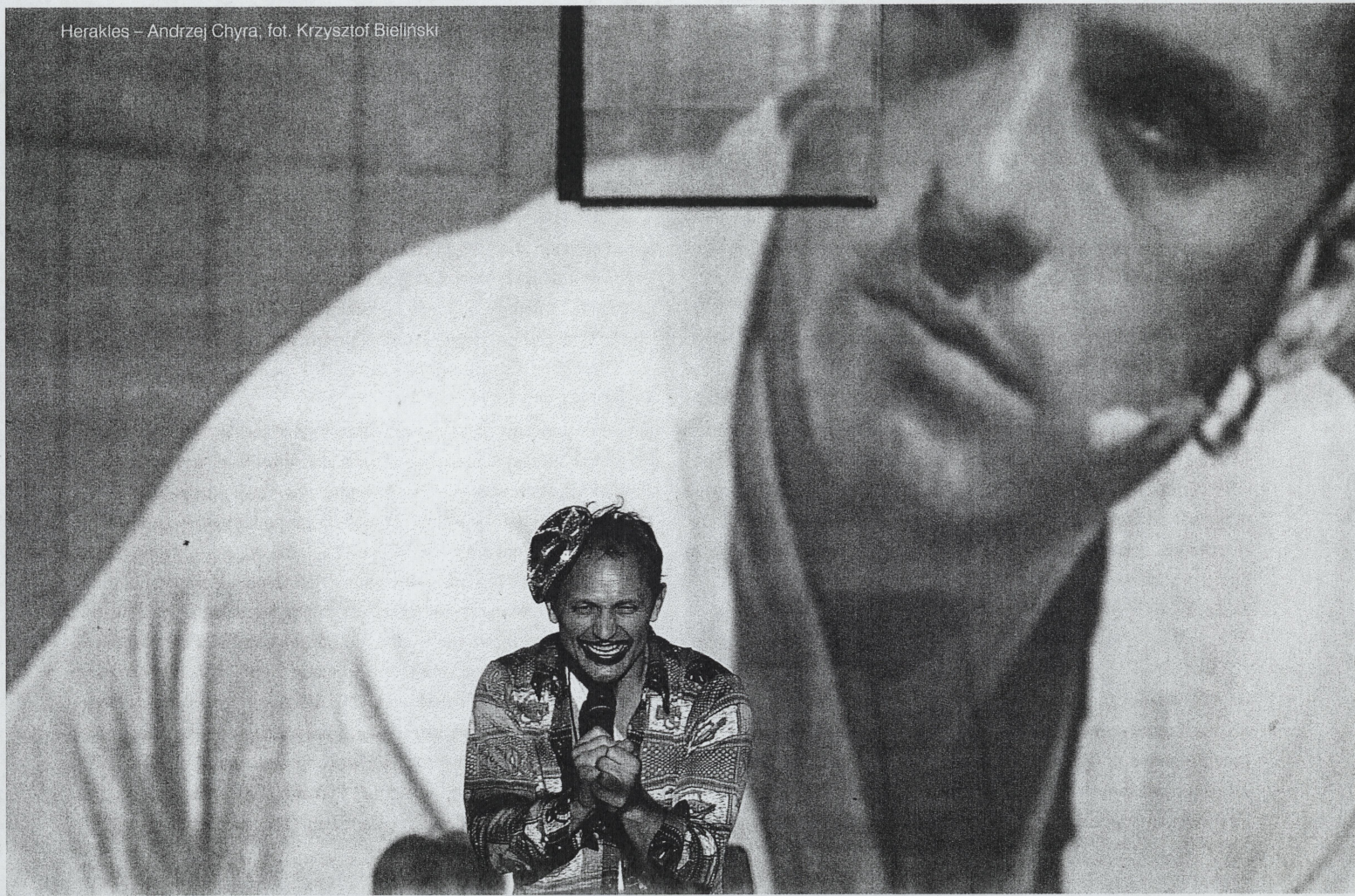
meta życie: jako bóg znał dzień jego śmierci, ale jeżeli ktoś zgodzi się umrzeć w zamian, Admet będzie żył. Nie zgodził się na to ani stary ojciec Admeta, ani matka – tylko żona. Alkestis, ta, która nie odpowiada na pytanie „umarłabyś za niego?”. Admet może więc żyć – z kaprysu boga.

Absurdalność tej sytuacji polega na tym, że historia przeniesiona jest we współczesność, a Warlikowski bardzo pilnuje – by tak rzec – normalności i prawdopodobieństwa zdarzeń. A takie bosko-ludzkie interesy się przecież w normalnym świecie nie zdarzają. Choć tu się zdarzyły.

Alkestis wie, że dziś umiera za męża. Skoro będzie śmierć, musi być i trumna. Maszyniści wnoszą więc elegancką, wyłożoną aksamitem trumnę. Będzie też obiad pożegnalny. Admet (Jacek Poniedziałek) z różą w zębach i fartuszu, tanecznym krokiem wnosi zupę: pewnie jest dobrym kucharzem i lubi przyjęcia. „O, zupka chińska”, chichocze Alkestis (Magdalena Cielecka). Piękna, świeża, uśmiechnięta, z ciążowym brzuszkiem zgrabnie rysującym się pod sukienką. Jest też ojciec (Zygmunt Małanowicz), uśmiechnięty, bo obronił swoje życie, odprawiając poświęcenia się za syna. I matka (Anna Radwan), która też się uśmiecha, choć za moment wybuchnie niechęcią do synowej. Jest miłośnik, co prawda przy stole siedzi Thanatos, który jeść nie chce („jadłem w samolocie”) i starannie rozkłada na stole lekarskie przybory. Alkestis ma dostać zastrzyk, no bo jak inaczej w naszych czasach przeprowadzić człowieka do Hadesu.

Miłą atmosferę obiadu – czy raczej domowy realizm – zakłóca Alkestis. Zdecydowanym krokiem, na głośno stukających obcasach maszeruje przez pół sceny do pokoju. Przebiera się w inną sukienkę, a właściwie taką samą, tylko w innym kolorze. I wraca. Sukienki są trzy – od szarości po czerwień – i trzy przejścia. Miła atmosfera wykrzywia się, Alkestis z histeryczną energią i zaangażowaniem opowiada o programie telewizyjnym, w którym pokazywano miłość prawdzi-

Herakles – Andrzej Chyra; fot. Krzysztof Bieliński



wą (nie taką jak Admeta do niej), choć niemożliwą: człowieka i delfinicy. Admet chce odwołać śmierć, chce się rzucić pod pociąg, ale już jest za późno. Alkestis chce umrzeć, zamyka się w łazience, podcina sobie żyły. Zalana krwią pyta Admeta, czy kocha jej nogi, kolana, pupę – tak jakby chciała mu uświadomić, co traci i zostawić go z tą stratą. Zemsta zdradzonej, zranionej i porzuconej kobiety, bo przecież Admet ją zdradził ze swoim życiem. Na pogrzebie Admet wygłasza przemowę usprawiedliwiającą jego czyn. Czyż nie kochamy bardziej własnego życia niż cudzego?

Pojawia się Herakles (Andrzej Chyra), pijany kowboj, wędrujący po świecie dla odrobienia swych dwunastu prac. Ten wyśpiewujący kowbojskie piosenki, chwiejący się, sikający pod ścianą i zasnuwający łazienkę obłokami pianki do golenia bohater zabił w szale żonę i dzieci. Gdy dowiaduje się o śmierci Alkestis, wydobywa ją z Hadesu i zwraca Admetowi. Ale ślaniająca się Alkestis już należy do innego świata, a Admet chyba jednak woli płakać z żalu na jej pogrzebie.

5

Alkestis staje się Apolonią z opowiadania Hanny Krall. Ojciec Admeta – jej ojcem. Thanatos – niemieckim oficerem prowadzącym przesłuchanie. Lalki – dziećmi Apolonii. Przesłuchanie Apolonii toczy się z tyłu sceny, za klatką łazienki. W kącie, pokątnie. Dochodzą tylko pojedyncze zdania: jeżeli Apolonia przyzna się do ukrywania Żydów, zginie, ale jeżeli przyzna się ojciec, Apolonia będzie żyła. Ojciec milczy.

Po przerwie nie oglądamy dalszego ciągu historii Apolonii, przerywanej w kluczowym momencie. Na scenie mała mównica, za nią – foliowa zasłona. Za zasłoną ktoś siedzi, nie wiadomo, kto. Na scenę wkracza Elizabeth Costello (Anna Radwan-Gancarczyk), piękna, uśmiechnięta, w eleganckim mundurku uczoney wygłaszającej wykład. Wykład o holokaucie zwierząt, odbywającym się codziennie i bezkarne. O tym, że holokaust ludzi mógł się dokonać, gdyż i kaci, i świadkowie zatracili umiejętność wczuwania się w sytuację ofiar. O tym, że nie ma kary, wyrzutów sumienia, że „możemy robić dosłownie wszystko i wszystko się nam upieczce”. O psychice szympansa poddawanego doświadczeniom. W roli szympansa ilustrującego wykład – jak się okazuje po zerwaniu przez Elizabeth Costello foliowej kurtyny – występuje Herakles, kompletnie pijany, ze swoją pianką do golenia w garści.

Przyznam, że wykład Elizabeth Costello jest dla mnie zagadką. To nie tyle wykład, ile perfekcyjny aktorski występ, parodia wykładu, choć prowadzonego logicznie: każda myśl wybrzmiewa, każda jest przeprowadzona. Czy Costello jest wariatką? Czy mamy może traktować ją poważnie? A może te pytania są nie na miejscu, może Warlikowski uznał, że ton aktorskiego popisu wprowadzi dystans, dzięki któremu znaczenie słów dotrze do nas lepiej niż gdyby je mówić z zaangażowaniem i przekonaniem? A może dystansuje się do wykładu Costello, traktując go jako podejrzaną spekulację umysłową? Może. Przecież po wykładzie odzywa się Herakles, słowami listu, który w powieści Coetzeego napisał do Costello Abraham Stern, jedyny, który nie przyszedł po wykładzie na wydany dla niej przez uczelnię obiad: „To, że człowiek został stworzony na podobieństwo Boże, nie znaczy, że Bóg jest obrazem człowieka. Jeśli Żydzi byli traktowani jak bydło, nie znaczy to, że bydło jest traktowane jak Żydzi”.

6

Wykład Elizabeth Costello zmienił ton przedstawienia; ostatnia część, zatytułowana „Ostatnia praca Heraklesa”, to niepokojące i nieprzyjemne połączenie tonacji serio i buffo. Toczy się przesłuchanie w sprawie przyznania Apolonii medalu Sprawiedliwy wśród Narodów Świata. Przesłuchanie prowadzi Herakles w błazeńskim makijażu

Jokera z *Mrocznego rycerza*, wykrzykujący pytania. W przezroczystych gablotach medal i mizerne drzewko. W kącie oficer wciąż przesłuchuje Apolonię, przesłuchanie zapętlilo się w powracający koszmar. Po drugiej stronie sceny siedzą: Ryfka Goldfinger (Ewa Dałkowska), którą Apolonia uratowała, wysyłając z metryką chrztu do Warszawy, Sławomir Świątek (Marek Kalita), syn Apolonii, odbierający w jej imieniu medal, i Chaim (Tomasz Tyndyk), wnuk Ryfki, który napisał wniosek do sądu.

Przesłuchanie ciągnie się długo, podniosła sytuacja – przyznanie medalu za uratowanie życia – staje się coraz mniej podniosła, choć wszyscy są wobec siebie uprzejmi i kulturalni. Ryfka, piękna i elegancka dama w futrze, nie może zapomnieć, że konduktor w okupowanej Warszawie nazwał ją Żydóweczką, choć był miły i nawet zaproponował kanapkę. Tego, że została przez Apolonię wybrana do uratowania, bo miała „katolicki wygląd”, a nie semicki jak reszta rodziny. Nie może też zapomnieć śmierci ojca i siostr, których Niemcy odkryli, bo dziecko jednej z siostr płakało, a im przykro było je udusić. Chaim nie może pojąć, jak można było nawet pomyśleć o uduszeniu dziecka. Syn Apolonii nie może wybaczyć matce, że go zostawiła i wybrała śmierć. Apolonia nie uratowała ani siebie, ani Żydów, których ukrywała. Ojciec Apolonii uratował swoje życie, ale umarł wkrótce ze zgrozy. Brat Sławomira Świątka chciał uratować życie psa, który wpadł do studni, ale zginął w tej studni. Chaim, młody Izraelczyk, wnuk uratowanej przez Apolonię, może w każdej chwili stać się zabójcą, bo w Izraelu toczy się wojna. Każde niemal słowo nabrzmiewa, wywołuje powściąganą agresję. W słowach objawiają się wzajemne uprzedzenia, toczy się walka. Gdy syn Apolonii opowiada, jak przypadkiem zobaczył w spichrzu „dziwnych ludzi”, Ryfka oburza się: „wcale nie byli dziwni, znałam ich” i wylicza nazwiska. Dla niego Żydzi byli dziwną, obcą masą, dla niej – znajomymi, indywidualnościami. Ale, z drugiej strony, czy taka reakcja kilkuletniego chłopca nie była naturalna? Czy trzeba doszukiwać się w jego słowach pogardy? Dwoje ocalonych – Ryfka i syn Apolonii – nie może się porozumieć i zrozumieć, ciężar ofiary Apolonii jest zbyt wielki. I zbyt wielkie jest poczucie winy za to, że to oni przeżyli, że są tutaj zamiast. Zamiast Apolonii, zamiast siostr Ryfki, zamiast Żydów ukrywanych w spichrzu.

7

W finale spektaklu w klatce łazienki szarpią się Herakles-Joker i Alkestis-Apolonia, a może już tylko bezimienni kobieta i mężczyzna. Pozostałe kobiety i pozostali mężczyźni zbierają się w pokoju razem z muzykami i piosenkarką. Wspólne, pół-prywatne, pół-aktorskie śpiewanie (dołączają do niego Cielecka i Chyra) kończy spektakl, dając chwilę oddechu po długiej i trudnej podróży.

Z czym zostajemy po tej podróży? Z pomieszaniem uczuciami i nakładającymi się obrazami, jak to po podróży. Warlikowski pokazał pesymistyczny obraz dziejów naszej cywilizacji – sięgnął przecież do greckich tragedii, pierwszej w pełni ukształtowanej artystycznej refleksji na temat człowieka. Fundamentu cywilizacji europejskiej. Z jej głównymi tematami – wojną i ofiarą. Na początku była wojna trojańska, na końcu (naszym) – II wojna i Zagłada. Na nie naszym końcu nie będzie lepiej. Ten arbitralny wybór, tak samo jak zrównanie mitu i literatury z autentycznymi (przetworzonymi literacko) wydarzeniami może budzić sprzeciw. Ale trudno mu odmówić logiki. Przy tym spektakl bynajmniej nie ma charakteru wykładu z udowadnianiem z góry wiadomych tez. Warlikowski nie tyle wyklada, ile prowokuje, żarliwie i z zaangażowaniem, pokazuje swoich bohaterów w nieustannym ruchu, emocjonalnym rozwibrowaniu, dokonywaniu wyborów dziś, teraz – „nie jutro, nie w poniedziałek; dziś”, jak mówi Alkestis. Nie potępia, nie pokazuje jako przykład do naśladowania. Nic nie jest oczywiste.