

na widnokręgu

NIEWOLNIK SUKCESU

Teatr Nowy, mimo obietnic władz miasta, nadal nie ma swej siedziby i wiele wskazuje, że szybko ona nie powstanie. Właściciel działki i budynków na Mokotowie się nie wyprowadził, a dopóki tego nie zrobi, architekci nie mogą przystąpić do rozrysowania planów przebudowy. Cóż więc mówić o reszcie... *a long way to Tipperary*. Nie znaczy to jednak, by zatrudnieni artyści w powołanym już do istnienia teatrze nic nie robili. W połowie maja w wytwórni wódek Koneser na warszawskiej Pradze odbyła się premiera (*A*)*pollonii*, autorskiego spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego powstałego na podstawie tekstów Ajschylosa, Johna Maxwella Coetzego, Eurypidesa, Hanny Krall, Jonathana Littella i innych.

Koprodukcji przedstawienia podjęły się: La Comédie de Geneve – Centre Dramatique, Festival D'Avignon, Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, Théâtre National de Chaillot w Paryżu, Théâtre de la Place de Liege oraz Wiener Festwochen. Ta informacja ma kapitalne znaczenie dla konstrukcji i treści (*A*)*pollonii*, zrealizowanej na zamówienie międzynarodowych festiwali i kilku francuskojęzycznych teatrów. Świadczy o tym już sam sposób kształtowania panoramicznej przestrzeni. Wzdłuż dłuższego boku prostokątnej hali umieszczono kilka długich rzędów dla publiczności, która ogląda widowisko, rozgrywane na tle przeciwległej ściany wyłożonej białymi kafelkami, oraz wewnątrz dwóch pomieszczeń zamkniętych ścianami z pleksi. To po lewej stronie ma kształt wąskiego prostokąta i przesuwane bywa w tył tak, że staje się niewidoczne, zaś to po prawej, o podstawie kwadratu, zwane studio kibel, wyposażone w dwa sedesy i dwie umywalki, stoi nieruchomo. Na tylnej ścianie wy-

świetlane są w dwóch kolumnach tłumaczenia tekstów wypowiedzianych przez aktorów, by kilka tysięcy widzów pałacu papieża w Avignonie mogło przeczytać z odległego rzędu tekst, zwłaszcza że ze względu na upał spektakle grane są tam późnym wieczorem. Żeby więc nocną porą, w otaczającej pałac ciemności, można było zobaczyć aktorów, użyto techniki telewizyjnej. To znaczy człowiek z kamerą śledzi każdy ich krok i grymas twarzy, by zarejestrowany obraz mógł się ukazać na wykafelkowanej ścianie. Filmuje nawet śpiewającą songi po angielsku Renate Jett i towarzyszący jej zespół muzyków, całość widowiska jest bowiem ujęta w formę filmowanej na żywo rock opery. Ponadto kilka aktorskich sekwencji spektaklu, pokazywanych na tejsze ścianie, zostało wcześniej nagranych na wideo przy udziale wybitnych młodych operatorów. Polskiemu widzowi w Koneserze te zabiegi są do niczego niepotrzebne, widzi, słyszy i rozumie dobrze, ale dla reżysera oraz zespołu to próba spektaklu na eksport. W dodatku opłacona drogimi biletami, ale miejscową ludnością któż by się przejmował. Karierę się robi za granicą, miejscowi recenzenci i tak będą piąć w zgodnym chórze... arcydzieło!!!

Estetyka jest funkcją myślenia – mawiał stary Brecht, nie bez racji. Estetyka widowiska, łączącego rock operę, tragedię antyczną i fragmenty powieści czy wierszy, filmy wideo i zabiegi podglądania aktorów w przezroczystych pokojach, znane ze spektakli Castorfa, René Pollescha czy *Dybuka* Warlikowskiego, budzi niejako zamieszanie w umysłach. Jeszcze większe budzi jej treść, mówiąc najogólniej – na wszelką okoliczność szlachetna, pełna patosu, mimo iż w niektórych sekwencjach pojawia się ironia. Podstawowe

pytania (naiwno-sentymentalne) spektaklu, wykrzykiwane wprost do widowni, brzmia: Czy świat da się jeszcze uratować? Kto bardziej kocha cudze życie niż własne? Czy można ofiarować swe życie innemu? – Czy artysta nie może stawiać podobnych pytań? Oczywiście, że może, nawet powinien, rzecz w języku teatralnym i użytych argumentach.

Osnowę fabularną (*Apollonii*) stanowią historie trzech kobiet, które oddały swe życie za innych: to antyczna Ifigenia złożona na ołtarzu ofiarnym przez Agamemnona, by mógł wygrać wojnę, współczesna dziewczyna o antycznym imieniu Alkestis, która postanowiła oddać swe życie za przedłużenie życia swego męża Admeta, oraz współczesna kobieta Apolonia Machczyńska, która ratowała Żydów w czasie okupacji. Historie Ifigenii i Alkestis z pierwszej części przedstawienia poprzedza ekspozycja mówiąca o życiu żydowskiego chłopca Amala i dzieci w getcie (ich rolę przejmują umieszczone z boku sceny manekiny) oraz o doktorze Korczaku, który towarzyszył swoim podopiecznym z Domu Sierot w drodze do komory gazowej. Pointę ekspozycji, piosenkę *Ta ostatnia niedziela*, śpiewa chrypiącym głosem, podkreślającym jej niemiecki akcent, Renate Jett. Po dźwiękach jazzowego kwartetu ni stąd, ni zowąd słychać dźwięki hymnu narodowego. W kolejnej sekwencji Małgorzata Hajewska-Krzysztofik jako Klitajmestra z wielką determinacją walczy z Agamemnonem o życie swej córki, bezskutecznie, gdyż posłuszna Ifigenia (Magdalena Popławska) chce wypełnić wolę ojca. Nawet więcej, by udowodnić swe oddanie, przemienia się w Palestynkę-terrorystkę.

Maciej Stuhr jako uwspółcześniony Agamemnon w postać swego bohatera wracającego z wojny wtapia jakby nigdy nic postać Maxa Aue z *Łaskawych* Jonathana Littella, który mówi o liczbie ofiar Holokaustu i zabitych na froncie wschodnim między 22 czerwca 1941 a 8 maja 1945 roku. W dalszej części wyliczanki słyszymy o liczbie zabitych w ciągu roku, miesiąca, dnia, godziny, sekundy. Ta statystyka uzmysłowić ma zagranicznym widzom ogrom ofiar i ich cierpień. Na ludziach

wychowanych tu, gdzie hitleryzm okaleczył każdą rodzinę, znających całą bibliotekę dokumentów, dzieł literackich, filmowych, teatralnych, plastycznych nie robi specjalnego wrażenia. Teatr bezosobową statystykę, ergo publicystykę, znosi źle.

Więcej, sceniczny Agamemnon tekstem Auego pyta, czy wyciągnęliśmy wnioski z tej wojny i czy ona się już nigdy nie powtórzy? To znaczy, że zrównuje się tu wojnę wywołaną przez Hitlera z tą, w której brał udział Agamemnon, co budzi zasadniczy sprzeciw. Nie dlatego, że Littell na tysiącu stronach opowiada o wojnie widzianej oczami kata, niemieckiego oficera, homoseksualisty, który pozostawał w kazirodczym związku ze swą siostrą, zabił matkę – to jego *licentia poetica*. Sprzeciw budzi znak równości, jaki reżyser stawia między Agamemnonem a Maxem Aue, czyniąc tego ostatniego bohaterem tragicznym. Wszystkie wojny od zarania dziejów były okrutne, ginęły w nich tysiące ludzi, aby bronić lub wzmacniać ojczyznę, ale wojna Hitlera miała na celu nie tyle podbój wrogich terytoriów, ile zgładzenie całego narodu. Ludobójstwa dokonywano po raz pierwszy w dziejach metodami przemysłowymi, w specjalnych fabrykach śmierci, jakimi były getta i obozy koncentracyjne, zabijano nie tylko żołnierzy, lecz także każdego, kto się urodził Żydem lub Żydów próbował ocalić. Doskonale metody zabijania, dokonywano masowych egzekucji starców, kobiet i dzieci, by ten naród nigdy się nie odrodził i został na zawsze unicestwiony. Przemysł niemiecki pracował na potrzeby frontu, ale od bitwy pod Stalingradem, która przesądziła o militarnej klęsce Hitlera, przede wszystkim na potrzeby fabryk śmierci. Zrównanie bohatera antycznej tragedii z trybikiem w maszynie zagłady (a tym jest SS-man Aue) jest nie do przyjęcia, choć Littell czyni to zrecznie, wplatając w relacje swego bohatera literackie tropy antyczne, z tytułem na czele. I nic nie pomoże autorska próba tłumaczenia udziału Auego w zbrodni naiwnością, niezrozumieniem ideologii, poczuciem żołnierskiego obowiązku i kalectwem psychicznym czy innością seksualną. Doktor praw, znawca (?) Pascala, Sofoklesa, Scho-

penhauera, Manna wielu fascynuje jako przykład wyrafinowanego umysłu hitlerowca, u wielu budzi współczucie i zrozumienie, choć nie zmienia to na jotę jego winy, ani literacka, ani muzyczna erudycja nie skierowała bowiem jego umysłu w stronę moralności. Autor *Łaskawych* eksploatuje dokumenty wojenne (zwłaszcza powieść Wasilija Grossmana *Życie i los*) oraz podstawowe powojenne dyskusje intelektualistów na Zachodzie minionych dziesięcioleci, by zrozumieć i usprawiedliwić coś, czego usprawiedliwić się nie da. Przywołanie, co najmniej bezkrytyczne, w przedstawieniu powieści Littella wydaje się tyleż intelektualnym nadużyciem, co chwytem marketingowym – oto mamy modnego autora. (Podejrzenia te potwierdzają relacje z zagranicznych występów *(A)pollonii*. Większość krytyków zwraca uwagę na cytaty z *Łaskawych*, francuscy pieją z zachwyty, austriacy niekoniecznie, bo też dyskusje wokół tej książki inaczej przebiegają we Francji, inaczej w Niemczech, inaczej w Austrii.)

Kolejnym chwytem marketingowym jest, rozpoczynający drugą część spektaklu, monolog Elizabeth Costello z powieści niedawnego noblisty J. M. Coetzego, mówiący o codziennie dokonującym się holokaucie zwierząt zestawionym z Holocaustem wojennym. W interpretacji aktorskiej Anny Radwan-Gancarczyk wykład fanatycznej obrończyni zwierząt został zdezwuowany, w czym pomogły ironiczne zachowania słuchacza, lecz jako wprowadzenie do historii zagłady Żydów brzmi niestosownie; człowiek jest nie tylko zwierzęciem, jak sugeruje owa sekwencja. Ta część przedstawienia opowiada historię Apolonii, która ukryła w stodole dwudziestu pięciu Żydów, a potem zginęła wraz z nimi z rąk Niemca, który ją kochał. Wybrała śmierć za obcych zamiast życia dla dwóch synów. Jakiś czas przedtem wyrobiła małej Żydówce metrykę chrztu i dała adres w Warszawie. Ryfka Goldfinger miała aryjski wygląd, uciekła na roboty do Niemiec, przeżyła. Dziś jest zamożną właścicielką kawiarni w Tel Awiwie. Jej wnuk odnalazł syna Apolonii Machczyńskiej, który odbiera przyznany matce medal Sprawiedliwy wśród Narodów Świata z wyrytym

napisem „Kto ratuje jedno życie, ten ratuje cały świat”. Ceremonia nie odbywa się w Yad Vashem, lecz w teatrze, i zostaje przekształcona w telewizyjny show – niezupełnie wiadomo dlaczego. O ile wiem, rodziny tych, którzy ratowali Żydów w czasie wojny, nie chcą się ujawniać, zwłaszcza przed sąsiadami. Jeśli przyjmują medale, to w ambasadzie Izraela, dyskretnie. Po występie w telewizji nie mieliby po co wracać do swoich małych miasteczek, gdzie antysemityzm kwitnie, niestety.

Poza tym efekciarstwem reżysera część spektaklu oparta na relacjach Hanny Krall dokumentujących zagładę Żydów (z tomów *Tam już nie ma żadnej rzeki i Żal*) ma wielką siłę. Słowa urwane, oszczędne, swoją zwykłością i nieporadnością zdradzają prawdę przeżyć, której ci, co przeżyli, nie są w stanie zapomnieć. Ani Ryfka, która straciła całą swoją rodzinę – schowani nie potrafili udusić kilkumiesięcznego niemowlęcia, jego płacz zdradził kryjówkę – nie wytrze z pamięci lat zaszczucia, ani syn Apolonii, Sławomir Świątek, nie zapomni, że matka świadomie wybrała śmierć, a nie życie dla swoich dzieci. Ewa Dałkowska tworzy wyjątkowo przejmującą postać starej kobiety, podobnie jak Marek Kalita – sieroty „zdradzonego” przez matkę.

Ta część przedstawienia poświęcona jednej z tysięcy podobnych historii jest poruszająca, inna jakościowo od pozostałych. Zwłaszcza od drugiej części, opowiadającej o Alkestis (Magdalena Cielecka), która poświęciła swe życie, by ratować życie męża (Jacek Poniedziałek). Ani Apollo (Tomasz Tyndyk upozowany na homoseksualistę), ani Herkules, czyli Andrzej Chyra jako kowboj (symbol współczesnego macho?), ani opowieści Alkestis o oglądanej w telewizji miłości z delfinicą poza funkcją *épater les bourgeois* nie budują ani spójnej psychiki tej postaci, ani wizerunku kobiecej dobroci. Ofiarowuje swe życie za męża (okazuje się, że nie był tego wart), choć jest w widocznej ciąży; ma to być dowodem jej bezgranicznego oddania? Tkwiącego w niej dobra? Scena jej samobójstwa została rozegrana w „studio kibel” jak w podrzędnym niemieckim filmie: krzyk i farba rozmazana

na ścianach. Ani sens jej ofiary, ani forma przekazu nie są przekonujące.

Podobnie rola Macieja Stuhra budzi wątpliwości, w drugiej, niby współczesnej, sekwencji spektaklu pojawia się przed swą matką Klitajmestrą jako Orestes, ale przebrany za homoseksualistę w damskiej peruce i niby-hippisowskim stroju. Dlaczego? Raz jest jej mężem, raz synem, który ukrywa swe rodowe pochodzenie, paradując w przebraniu? Długa pierwsza część spektaklu wprowadza raczej w konfuzję, pozbierane fragmenty różnych utworów pozostają wobec siebie niekoherentne, chaotyczne. Tak ogólne, słuszne, aktualne, że aż pretensjonalne, kiczowate myślowo i estetycznie.

Krzysztof Warlikowski uważany jest dziś za najwybitniejszego polskiego reżysera młodszego pokolenia, choć dobiega pięćdziesiątki. Rzeczywiście, konkurencji specjalnej nie widać, ale warto widzieć rzecz we właściwych proporcjach, bowiem głównym tematem jego teatru pozostaje Inny, czyli homoseksualista lub Żyd. Czasem jest to i Żyd, i homoseksualista w jednym, czyli *Anioły w Ameryce*. Nie sądzę, by problematyka bytu człowieka zamykała się tylko w sferze jego seksualności, natomiast temat żydowski nie każdemu przystoi. Są ludzie, którzy za ten temat wiele zapłacili, poświęcili mu swe twórcze życie, ponieważ są nim naznaczeni. Są i tacy, którzy ten temat eksploatują bezwstydnie. *Sapienti sat*.

Od lat jeżdżę do Torunia, gdzie oglądam przedstawienia innych reżyserów średniego i młodszego pokolenia. Na tle prezentowanych spektakli KONTAKTU (ich wybór jest wynikiem możliwości finansowych i organizacyjnych festiwalu) wybitność Warlikowskiego nie jest wcale bezwzględna. W porównaniu na przykład z teatrem, jaki tworzy w Rydze Alvis Hermanis, głęboko humanistycznym, oryginalnym, używającym wielu teatralnych języków w zależności od tematu i materii, jaką

się zajmuje, teatr Warlikowskiego jest nie tylko dość pretensjonalny, lecz także wtórny wobec estetyki teatrów niemieckich. Jest to pierwszorzędny teatr drugorzędny odpowiadający na ideologiczne zamówienie teatrów zagranicznych. Zglobalizowana kultura wytwarza politycznie słuszne produkty, którym jednak – jak ślicznym śliwkom w supermarkecie – brakuje smaku. Teatr Hermanisa (opisywałam swego czasu jego piękny spektakl *Sonia* według Tatiany Tołstoj, *A Sound of Silence*, przedstawienie bez słów oparte na muzyce Simona i Garfunkela, cykl sześciu z dwudziestu czterech opowieści nagranych, opracowanych i odegranych przez aktorów) wynika z jego odrębnego myślenia, uważnej obserwacji świata, z doświadczeń, które podnosi do godności uniwersalnej. Hermanis to głęboko myślący, wielki artysta.

Warto się zastanowić, jaki teatr ma powstać na Mokotowie. Eksportowy, czyli słuszny na każdą okoliczność? Czy może taki, który polskiego widza traktowałby poważnie? I to nie poprzez dyskusje wokół książek, choćby najważniejszych, spotkania w teatralnej kawiarni, ogłaszanie konkursów na scenariusz filmowy, tylko poprzez rzetelny wysiłek artystyczny. Skupieni w nim utalentowani aktorzy na pewno potrafią takiemu wyzwaniu sprostać.

Elżbieta Baniewicz

Teatr Nowy w Warszawie – (*Apollonia*, adaptacja na podstawie tekstów Ajschylosa, Johna Maxwella Coetzego, Eurypidesa, Hanny Krall, Jonathana Littella i innych – Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński, Jacek Poniedziałek, scenografia i kostiumy – Małgorzata Szczęśniak, muzyka – Paweł Mykietyn, Renate Jett, Piotr Maślanka, Paweł Stankiewicz, songi (tekst i wykonanie) – Renate Jett, reżyseria światła – Felice Ross, wideo – Paweł Łoziński, Kacper Lisowski, Rafał Listopad. Premiera 16 maja 2009.