

MAKSYMILIAN WRONISZEWSKI

„ARTYSTYCZNA UCZTA”

Maksymilian Wroniszewski – doktorant Filologicznych Studiów Doktoranckich na UG; publikował m.in. w: „Teatrze”, „Obiegu”, „Blizie”, „Artluku”, „Ha!arcie”. Współredaktor i współautor katalogów *Grzegorz Kłaman. Polonia* (2016) i *Kino według Marii Janion* (2016).

Teatr Wybrzeże w Gdańsku

Eurypides

TROJANKI

reżyseria: Jan Klata, współpraca

dramaturgiczna: Olga Śmiechowicz,

scenografia i kostiumy: Mirek

Kaczmarek, muzyka: Michał Nihil

Kuźniak, ruch sceniczny: Maćko

Prusak, premiera: 8 września 2018

Trojanki Jana Klaty okazały się przede wszystkim zaskoczeniem. Wiele wskazywać mogło na to, że krytyczny potencjał dramatu Eurypidesa, który reżyser podkreślał w przedpremierowych wywiadach, jego antybrązowniczy charakter i dekonstrukcyjne ostrze, wymierzone w ufundowany na zbrodni i wykluczeniu, scalający wspólnotę mit, pozwolą wpleść w tkanę spektaklu polityczne aluzje i „patriotyczne” metafory. W jakimś sensie oczekiwania te podbijało także zaproszenie do współpracy dramaturgicznej Olgi Śmiechowicz, autorki wydanej ledwie kilka dni przed premierą rozprawy, poświęconej politycznej recepcji greckiego teatru (*Didaskalia do historii. Teatr starożytnej Grecji i jego kontekst polityczny*), w której analizuje ona obecne w antycznych dramatach propagandowe tropy, przedstawiając autorów niektórych z nich niemalże jako – jakbyśmy dziś powiedzieli – twórców „politycznie

zaangażowanych”. Ponadto wystawienie *Trojanek* zaplanowane zostało na dwa miesiące przed setną rocznicą odzyskania niepodległości, w czasie, gdy nastrój narodowego rozgorączkowania coraz wyraźniej daje się wyczuć w medialnym przekazie. W końcu zaś nie bez znaczenia dla tych przedpremierowych przypuszczeń pozostawał fakt, że reżyser po głośnym rozstaniu z Narodowym

gdzieniegdzie dopisując – a właściwie implantując z innych utworów tragika (*Hekabe*, *Helena*) – partie postaci, które, choć kluczowe dla przebiegu wojny trojańskiej, w *Trojankach* nie występują (Agamemnon, Odyseusz), albo tych, których historia domaga się dopowiedzenia (Menelaos, Helena). Tylko rozbrzmiewające cyklicznie gitarowe riffy Kasandry (Małgorzata Gorol), równie szalonej,

scenografii. Rzecz dzieje się na pamiętającym najkrwawsze potyczki piaszczystym trojańskim wybrzeżu, gdzie zgrupowane zostają kalekie manekiny. Może to posągi bogów, których zniszczenie miało rozsierdzić i Posejdona, i Atenę, może roztrzaskane pomniki trojańskich herosów, mityczne spoiwo wspólnoty, a może szczątki obrońców Ilionu, jego „terakotowa armia” – nieobecny zunifikowany „męski podmiot” Troi.

Trojanki Klaty zapowiadane były jako spektakl o dojrzewaniu ofiar do zemsty. Dobrze akcentuje ten charakterologiczny rys występująca gościnnie Małgorzata Gorol w roli Kasandry, która w krótkiej, ale sugestywnej początkowej partii poprzysięga krwawą zemstę na rodzie Agamemnona. Zemsta jest też – przede wszystkim – siłą scalającą rozbitą psychikę Hekabe. Koi jej rozpacz, przejawiającą się w autoagresywnych porywach i lamentacyjnym zawodzeniu. Tylko nadzieja zemsty pozwala jej twarzą i rzeczowo rozmawiać z Menelaosem (Grzegorz Gzyl) o przyszłości niewiernej Heleny (Katarzyna Figura), której śmierci pragną oboje. Problem z recepcją gdańskiego spektaklu polega jednak na tym, że pisząc o *Trojankach* Klaty, chcąc nie chcąc, pisać trzeba po prostu o *Trojankach* Eurypidesa. Wprawdzie jest to spektakl porządnie zrobiony i dobrze zagrany (na tyle, na ile pozwoliły trudne – by tak rzec, statyczne – role), ale Kłata nie mówi o zemście – ani, z pewnymi wyjątkami, o żadnej innej kwestii – niczego ponad to, co wiemy od Eurypidesa; niewiele tworzy nowych sensów, a jego zachowawcze podejście do antycznego tekstu, paradoksalnie, nie pozwala mu wybrzmieć z właściwą mocą.

Na tym tle kilka interpretacyjnych ruchów, które wykonali twórcy spektaklu, odciska się dość wyraźnie. Uwagę zwraca, na przykład, postać posłańca Greków Talthybiosa (Cezary Rybiński), który ze stanowczego, lecz współczującego Trojankom wykonawcy woli greckich przywódców, jakim przedstawia go Eurypides, przemienia się w niemalże sadystycznego oprawcę, z niewzruszonym spokojem i niekrytą



Starym Teatrem, po trzynastu latach, jakie upłynęły od realizacji *Fanta\$ego*, powrócił do, uchodzącego dziś za antypisowski bastion, Gdańska.

Kłata wystawił, jednak tragedię Eurypidesa bardzo zachowawczo, wręcz klasycznie. W jego *Trojankach* próżno szukać czytelnych aluzji i gorących politycznych wątków. Dość wyraźnie zaznaczona za to zostaje struktura greckiej tragedii – z Hekabe (Dorota Kolak) jako postacią centralną i rytmicznymi partiami chóru trojańskich branek. Dzięki połączonym czarnym żałobnym szatom tworzą one wraz z królową jeden zbiorowy „podmiot kobiecy” – właściwego bohatera (bohaterkę) tragedii, ale też każda z nich, wyswobadzając się z kostiumu, mówi własnym, odrębnym głosem. Fabułę dramatu Eurypidesa Śmiechowicz oddaje wiernie,

co przebiegłej wieszczki, obserwującej wydarzenia z głębi sceny, przypominając, że jesteśmy w teatralnym świecie Klaty.

Przedstawienie rozpoczyna prolog, w którym Atena (Sylvia Góra-Weber) i Posejdon (Jacek Labijak), ubrani w przypominające szpitalne piżamy białe stroje, niszczą usypane z piasku mury Troi. Ta scena to jedno z niewielu interpretacyjnych, symbolicznych przesunięć dokonanych przez Klatę. Atena i Posejdon nie są targanymi całkiem ludzkimi emocjami, rozdrażnionymi – każde z innej przyczyny – bogami; to zdziecinniali szaleńcy. Pasja, z jaką niszczą piaskową rzeźbę, przypomina raczej kaprys bawiącego się w piaskownicy dziecka albo obłąkańczy szal niż powodowany świętokradczą znie wagą gniew bogów. Cały spektakl rozgrywa się w jednym miejscu, w jednej

satysfakcją przekazującego brankom kolejne niepomysłne dla nich wieści. By opisać różnicę między trojańskimi kobietami a wojskiem Greków, która dzięki dopisaniu ról męskich staje się główną osią spektaklu, nie wystarczy przywołać prosty schemat relacji między zwycięzcami i pokonanymi. Ważniejsze wydaje się tu przeciwstawienie rozpaczy branek, ich nagich emocji – wojennej konwencji, która nawet po zakończeniu zmagania o Troję wyznacza ramy zachowań greckich wodzów. Eurypides przenikliwie krytykował wojenne „tak trzeba”, uświęcone tradycją prawo, usprawiedliwiające największe zbrodnie i dające poczucie dobrze spełnionego obowiązku wobec ojczyzny. Trzeba też pamiętać, że *Trojanki* pisał w czasie, gdy Ateny chlubiły się już demokratyczną tradycją, a jednocześnie umacniały status hegemonu względem mniejszych *poleis*. Eurypides opowiedział trojańską historię z perspektywy ofiar w rok po ateńskiej pacyfikacji wysepki Melos, przeprowadzonej w trakcie toczonych ze Spartą wojny peloponeskiej. Ten kontekst mocno zaznacza się w spektaklu. Grecy to nie zbiorowość walecznych mężów (jak widział ich Homer, wywodzący genealogie wszystkich, których bitewne zmagania opisywał), ale działająca podług praw wojny horda barbarzyńców, skrywających się za maskami ściągniętymi z antycznych posągów. To reprezentanci wysokiej greckiej kultury, którzy robią „jedynie” to, czego wymaga od nich sytuacja. Kończąca pierwszy akt scena zbiorowego gwałtu na zwłokach złożonej w ofierze Polykseny (chwilę wcześniej Hekabe zostaje zapewniona, że ciało córki nie zostało pohańbione) także – mimo wszystko – przedstawiona zostaje jako konwencjonalny rytuał, któremu Grecy poddają się od niechcienia, tak jakby był on jedynie koniecznym do spełnienia obowiązkiem, i jakby ta wojenna obojętność usprawiedliwiała ich czyn.

Zakończenie dramatu Eurypidesa Kłata przedstawia już w swoim stylu. Wybrzeże Troi przemienia się w klubowy parkiet, a huk walących się miejskich murów zastępuje remiks *Troy*

Sinéad O'Connor, do którego tańczy przesłonięta kłębam dymu Kasandra. Kurtyna opada, rozlegają się oklaski, aktorzy wychodzą na scenę i z niej schodzą, jednak przedstawienie się nie kończy. Kłata i Śmiechowicz dopisują jeszcze niewielki epilog, zaczerpnięty z innej tragedii Eurypidesa – *Heleny*. Powstaje z tego kilkunastominutowa farsa, w której Katarzyna Figura parodiuje i „piękną Helenę”, i siebie przy okazji. Dla wydźwięku całego przedstawienia tych kilka minut ma jednak niemałe znaczenie. Po pierwsze, scena ta nawiązuje do tradycji antycznego teatru – farsa wieńczy tu tragedię, tak jak dramat satyrowy kończył greckie tragiczno-komiczne tetralogie. Po drugie, wraz z prologiem tworzy ona absurdalną klamrę dla tragedii *Trojanek*, która zaczyna się od wyroku bogów-szałeńców, a kończy komediowym popisem rozegzaltowanej Heleny. Po trzecie – i najważniejsze – końcowy epizod ujmuje przedstawienie w meta-teatralny nawias, przekształca je z opowieści o trojańskiej historii w opowieść o tym, jak tę historię można opowiedzieć. W pamięci mamy Homerowy obraz bitnych i mężnych Achajów, zaś Eurypides przenikliwie ukazuje tragedię trojańskich branek, Kłata dokłada do tego „serialową” Helenę z Miami Beach w tle.

Wydaje się, że cokolwiek Kłata by w Gdańsku pokazał, i tak zostałoby to odebrane jako polityczna manifestacja. Dość wspomnieć w tym kontekście, że kilka dni przed premierą reżyser otrzymał Nagrodę Prezydenta Miasta Gdańska – to pewnie kolejny powód, który pozwalał spodziewać się aluzyjnego „przedstawienia politycznego”. Kłata wybrał inną drogę. Nie podejrzewam nawet, że zrobił to przewrotnie, z przekory; po prostu jego teatralna praktyka – mimo oczywistego politycznego zacięcia – nie ma nic wspólnego z łatwym odcinaniem kuponów od szeroko i mgliście pojętej „postępowości”. Poza tym w pamięci i świadomości wielu widzów wciąż rezonuje ubiegłoroczne mocne *Wesele* (też pokazywane w Gdańsku, i też w ramach Festiwalu Wybrzeże Sztuki), którego, póki co, nie należy

chyba przesłaniać kolejnym aluzyjnym politycznie spektaklem; inna sprawa, że taki zamiar wcale niełatwo byłoby zrealizować. To, że narodowa obsesja PiS-u, której Kłata sam dotkliwie doświadczył, tworzy niełatwe warunki dla zorientowanej krytycznie sztuki, to tylko jedno z niebezpieczeństw, na jakie narażona jest dziś polska kultura. Drugim – nie jestem pewien, czy aby na dłuższą metę nie bardziej szkodliwym – jest powierzchowna lukrowana krytyczność, której prostota jest wprost proporcjonalna do prostoty narodowych wizji prawicy; to krytyczność niewiele znaczących haseł, do której łatwo zgłosić akces, dopisując się pod jakąś petycją czy listem protestacyjnym (nie podważam bynajmniej ich zasadności, podkreślam tylko ich podwójne dno). Kłata, biorąc na warsztat dramat Eurypidesa, zrobił spektakl o okropnościach wojny, a nie o okropnościach wojny z Polską w tle. Pokazał w ten sposób, że prowokacyjność jest tylko jedną z odsłon – niezbędną wprawdzie, ale bynajmniej nie najważniejszą – artystycznej krytyczności. Podstawą krytycznego myślenia jest zaś gruntowny i wciąż ponawiany wysiłek rozumienia rzeczywistości – a o tej mówić można, i odnosząc się do współczesnych wydarzeń, i czytając greckie tragedie. Sęk w tym, że *Trojanki* Kłaty do tego rozumienia rzeczywistości niewiele wnoszą, a cicha lektura Eurypidesa mówi w gruncie rzeczy więcej o życiu i o świecie niż dwuipółgodzinne gdańskie przedstawienie.

Kłata, definiując rolę widza w teatrze i teatru w społeczeństwie, lubi przywoływać kulinarne skojarzenia. Powiedział kiedyś w rozmowie z Łukaszem Drewniakiem, że nie tworzy spektakli dla ludzi, „którzy chodzą do teatru po to, żeby się zrelaksować przed kolacją”, a gdzie indziej, że nie zaprasza widza do teatru na podwieczorek. Przeczesał internet w poszukiwaniu pierwszych popremierowych sygnałów, natrafił na komentarz zachwyconego widza: „Wspaniały spektakl, po takiej uczcie artystycznej chce mi się żyć”. Niech to będzie podsumowanie gdańskich *Trojanek*. ■