

Monika Kostaszuk-Romanowska

Nowa sensualność antycznej tragiczności w spektaklach „młodych zdolnych”

„Rozmontowali święty spokój, zachwiali samozadowolonym natuszeniem teatru repertuarowego i zabrali palmę pierwszeństwa w poszukiwaniu nowatorskich rozwiązań teatrowi alternatywnemu. (...) Uratowali polski teatr przed nudą i sztampą konwencji. Wielu ludziom przywrócili chęć oglądania teatralnych spektakli” (Gruszczyński 2003: 5). Tak pojawienie się w polskim teatrze lat dziewięćdziesiątych nowego pokolenia anonsował Piotr Gruszczyński, twórca równie kultowego, co wspomniana formacja, określenia „młodszy zdolniejszy”. „Młodszy zdolniejszy” – Warlikowski, Jarzyna, Cieplak, Augustynowicz – czyli pokolenie czterdziestolatków niekoniecznie muszą być dziś „młodszy” i niekoniecznie należy im się stygmat „zdolniejszych”, ale jako wyrazista grupa artystycznych indywidualności z pewnością wypracowali sobie status rozpoznawalnej generacji. Po nich pojawiła się kolejna pokoleniowa fala interesujących reżyserskich osobowości – trzydziestolatkowie Kleczewska, Klata, Zadara. Oba pokolenia miały mocne wejście do polskiego teatru dwóch ostatnich dekad. I choć z pewnością nie stanowią spójnej artystycznie grupy, wspomnianych twórców łączy jeden, za to bardzo istotny dziś element. Bezceremonialność w kreowaniu własnej wizji teatru, który po pierwsze i przede wszystkim, jak słusznie zauważył Gruszczyński, nie może widza zanudzać.

Formuła teatru nienudnego w swej banalności wydaje się tyleż odważna, co nieprzekonująca, ale sądząc po oburzeniach, złorze-

zeniach i sporach powracających z każdą kolejną premierą „młodych”, jest po prostu trafna. I wbrew pozorom wiele wyjaśnia. Teatr nienudny to taki, który – bardzo lubię to określenie – „odnawia przymierze” ze zdradzoną w swoim czasie publicznością, robi spektakle właśnie dla niej – chce się jej podobać. Potrzeby podobania się nie należy jednak mylić, tak przynajmniej twierdzą wspomniani twórcy, z wchodzeniem w przewidywalne modele percepcyjne, z zamierzonymi – i na ogół w takich wypadkach obłudnie skrywanymi – uproszczeniami inscenizacyjnej kreacji. „Teatr młodych reżyserów jest teatrem niebezpiecznym” – ostrzegł Gruszczyński (2003: 13). Działa przez zaskoczenie, narusza standardowe oczekiwania widzów, nie zamierza się podporządkowywać sprawdzonym, bezpiecznym schematom. Mówiąc krótko – buntuje się. Tyle że nie jest to już bunt, jak wiele razy w historii artystycznych buntów bywało, dla idei, programowo totalna negacja. To raczej uparty demontaż percepcyjnych nawyków, faktyczne zerowanie stanu wyjściowego.

Do tej nowej jakości w polskim teatrze trudno przyłożyć jakąś sensowną miarę. Odrzucenie tradycji? Wypowiedzenie wojny konwencjom? To chyba nie są właściwe klucze. Tradycji w roli przeciwnika „młodzi zdolni” po prostu nie potrzebują. Między nabożnym szacunkiem a gestem odrzucenia znaleźli otwartą przestrzeń twórczej wolności, bezwzględnie egzekwowanej swobody doboru literackiego materiału, inscenizacyjnych technik, a może nawet zapraszanej publiczności. To pozbawiony hipokryzji układ bez zobowiązań lub zobowiązania te swobodnie redukujący.

Na mapie nieustannej wędrówki po tekstach, problemach, kulturowych tropach szczególne miejsce zajmują – i chyba nie przypadkiem – te czasowo najodleglejsze, a więc wydawałoby się interpretacyjnie najbardziej niewdzięczne i ryzykowne. Świadczy o tym seria spektakli opartych na motywach antycznych, biorących na warsztat greckich tragiczków, często wraz z całym inwentarzem ich klasycznych interpretatorów. Jan Klata, pytany kiedyś o obecność antyku w młodym teatrze, odpowiedział, że najciekawszy jest materiał najstarszy, bo wymusza najbardziej radykalne przetworzenie. Nie chodzi tu zatem o programowo-ideowy powrót do źródeł, ani tym bardziej o kontestowanie ich archetypicznego statusu. Dla młodego pokolenia reżyserów wyrastająca

z mitologicznej metafizyki tragedia sama w sobie jest już mitem, a więc – paradoksalnie – fantastycznie neutralnym materiałem, który domaga się współczesnej lektury. I to bardziej w porządku estetycznym niż semantycznym. Wciąż powstające realizacje antycznych tragedii dowodzą, jak silna jest potrzeba znalezienia własnego inscenizacyjnego klucza do tych tekstów, a jednocześnie świadczą, że ten nowy język już właściwie powstał. Jego najważniejszym znakiem rozpoznawczym, artystycznym logo reżyserskiego instrumentarium „młodych” jest nieustanne eksperymentowanie z sensualną materią sceniczną ekspresji.

Przełomowe okazało się przedstawienie *Bachantek* Warlikowskiego z 2001 roku. Nie było to pierwsze „antyczne” przedsięwzięcie reżysera (w 1997 roku wystawił w warszawskim Teatrze Dramatycznym *Elektrę*), ale tym razem wziął on na warsztat tekst szczególny, uważany za najbardziej tajemniczą ze wszystkich zachowanych starożytnych tragedii¹. Wywiedziona z dionizyjskiego rytuału mroczna opowieść o okrutnej zemście boga na tebańskim królu Penteuszu stanowiła ogromne teatralne wyzwanie. Skomplikowany dramaturgicznie, uchylający jednoznaczność lekturę przesłania, tekst Eurypidesa reżyser wyposażył w oryginalne teatralne odczytanie². Realizacja *Bachantek* odważnie uruchamiała nowe sensorium precyzyjnie zakomponowanych bodźców wzrokowych. Pulsowała nimi sterylna, jak zawsze u Warlikowskiego, metaliczna, nasycona światłem i mocnymi barwami przestrzeń. „Podłoga i boczne ściany obite są blachą – opisywał ją Rafał Węgrzyniak. – Nad sceną wznosi się metalowy pomost, do którego prowadzą schody. W głębi widać szarą ścianę z żeliwnym zlewem. Z lewej strony znajduje się klatka schodowa zalana wodą, a pośrodku zagłębienie wypełnione piaskiem” (Węgrzyniak 2001: 111). Wszystkie elementy ewidentnie postindustrialnej³ scenografii poddane zostały mocnej dramaturgicznej funkcjonalizacji, która momentami brutalnie przerywała wyznaczony geometrycznym

¹ Taką opinię o *Bachantkach* wyraził Allardyce Nicoll (1975: 69).

² Znakomity opis tego spektaklu przedstawił Piotr Gruszczyński (2003: 127–135).

³ Podobnie odczytał przestrzeń *Bachantek* cytowany Rafał Węgrzyniak (2001: 111). Z kolei Łukaszowi Drewniakowi kojarzyła się nieco inaczej – z „garażem z przedmieść wielkiego miasta”, „bandycką meliną” (2001: 70).

powtórzeniem plan gry – jak na przykład w scenie, kiedy Penteusz w nagłym spazmie wskakiwał do basenu, a strugi wody oblewały pierwsze rzędy publiczności.

W tej maksymalnie zbliżonej do widzów, nasyconej do bólu wyrazistymi inscenizacyjnymi znakami, przestrzeni rozgrywała się mordercza walka o moralną rację między bogiem a człowiekiem. I z każdą kolejną sekwencją owej opowieści Warlikowski dodawał znaki nowe lub na nowo rozgrywał te już wprowadzone. Warto tu przywołać choćby niektóre z nich. W pierwszych scenach przedstawienia Penteusz miał na sobie puchową kurtkę w kolorze mocnej purpury. Czerwona kurtka – quasi-płaszcz królewski – czytelnie symbolizowała władzę. Równoległym symbolem słabości zniewieściałego Dionizosa były wówczas zawieszona na szyi boga korale. Ale już wkrótce to właśnie on pojawiał się ubrany w czerwoną kurtkę, a strojem króla, złapanego w zastawioną przez Dionizosa pułapkę, stawała się długa jasna suknia. Zamiana kostiumów sygnalizowała ewoluującą tożsamość obu bohaterów – biegunowo rozpiętą między męską dominacją i kobiecą słabością⁴.

Wyrazistym wizualnym kodem opisywał Warlikowski także grupę bachantek. To – w interpretacji Łukasza Drewniaka – „stare dziwki”, „chore i niedołążne” (2001: 70). Wyraźnie odcinały się od jasnego tła ich ciemne futra i pomalowane różnymi kolorami twarze. Rekwizytorium obłąkanego kultu bóstwa stanowiły trzymane w rękach modlitewniki, a później lusterka, którymi bachantki błyskały w jego stronę. Rekwizytem głównym okazała się figurka Dionizosa (figurka, jak zauważył Piotr Gruszczyński, miała twarz Andrzeja Chyry, odtwarzającego rolę boga⁵), niesiona w białym „Chrystusowym” całunie i złożona do podświetlonej jarzeniówkami szklanej gablotki-ołtarza.

Ekspresyjną zmysłowość spektaklu Warlikowskiego dopełniała – nie sposób o niej nie wspomnieć – ekstremalnie rozegrana scena finałowa, w której Agawe, matka Penteusza wbijała na potężny drąg (symbolizujący tyrs – atrybut zwycięskiego Dionizosa) urzniętą przez siebie, w trakcie bachicznego szału, głowę syna

⁴ O transseksualizmie bohaterów pisał Gruszczyński (2003: 129).

⁵ To spostrzeżenie pojawia się w analizie Gruszczyńskiego (2003: 131).

i trzymając ów drąg między udami, w fałdach pokrwawionej sukni, opadała na metalowy stół. Quasi-seksualny akt zamieniał się w quasi-poród, a po chwili w quasi-sekcję. A stół przeistaczał się w stół prosektoryjny, a może nawet rzeźnicki – gdyż po chwili na metalowy blat wysypywały się, przyniesione w ocynkowanych wiadrach, pokrwawione wnętrza rozszarpanego przez bachantki króla.

Konsekwentnie rozbudowywanemu sensorium znaków wizualnych spektaklu towarzyszyły semantycznie dopracowane gesty (jak choćby gest Penteusza zapisującego na blaszanym śmietniku imiona bachantek czy niezwykła, transowa gimnastyka Tejrzejaza i Kadmosa, którzy – umalowawszy nagie torsy farbami – stawali na głowie) oraz precyzyjnie zakomponowana, punktująca rytm przedstawienia, linia melodyczna, budowana nie tylko nastrojową trip-hopową muzyką autorstwa Pawła Mykietyna, ale też modulowanymi recytacjami chóru, intonacyjnie zróżnicowanymi kwestiami postaci, a przede wszystkim bełkotliwie zniekształconym monologiem wstępnym wychodzącego z mroku Dionizosa.

Siłą realizacji Warlikowskiego była więc – co podkreślali recenzenci – nie „feeria efektów” (Miłkowski 2001: 14), „pstrokaczna użytych środków wyrazu” (Sieradzki 2007: 44), ale właśnie ich świadomy dobór, wynikająca z selekcji esencjonalność, rezygnacja z kuszącej ilości na rzecz starannie potęgowanej scenicznej jakości. Zintensyfikowana – ale też nieustannie dyscyplinowana – zmysłowość tworzyła napięcie i emocjonalną temperaturę spektaklu. „W każdej scenie widać tutaj – podkreślał Tomasz Plata – zamiar rozgrywania kolejnych sytuacji z wielką emocjonalną intensywnością; intensywnością, która – jak można podejrzewać – w zamierzeniu autorów przedstawienia ma zredukować dystans pomiędzy sceną i widownią, niszczyć barierę chroniącą publiczność przed drastycznością opowiadanej historii, jednym słowem – prowokować do reakcji” (Plata 2001: 31).

O słuszności tego rozpoznania mogą świadczyć słowa samego Warlikowskiego, który w jednym z wywiadów objaśnił swoją metodę pracy nad takimi, jak dramat Eurypidesa, tekstami. „Nie chcę chować się za estetyzmem – deklarował – patosem, wielkimi rozwiązaniami inscenizacyjnymi. To rodzaj piwnicznego teatru, nory, w której widzowie postawieni zostają bardzo blisko siebie,

gdzie publiczności zaczyna wręcz ciążyć aktor, który jest za blisko z jego oddechem, jego zapachem” (Fryz-Więcek 2002: 8). Nieco myląca formuła teatru „piwnicznego” opisuje swoistą paradoksalność zastosowanej w *Bachantkach* techniki. „Ubeźpośrednienie” pokrytego patyną czasu dramatu, ożywienie dla współczesnego odbiorcy wpisanych w ów dramat namiętności i idei dokonuje się w porządku deteatralizacji – „zatracenia teatru”⁶. Ale aby taki efekt osiągnąć, należy najpierw uruchomić proces odwrotny – pracownie teatralizując sensy tekstu, obdarzając je wyrazistą inscenizacyjną artykulacją.

„Lektura *Bachantek* – zauważa wspomniany już Gruszczyński – skłania przede wszystkim do myślenia o ich teatralnej niewyobrażalności” (2003: 130). Swoim historycznym już niemal przedstawieniem Warlikowski z pewnością unieważnił pewne estetyczne tabu, zakłęte w antycznym *decorum*, ale też zapewne w standardowych przyzwyczajeniach widzów. Dla języka nowego teatru ważniejsze jednak jest to, że wyobraził „niewyobrażalne”, instrumentalizując teatralną zmysłowość i przywracając ważność sensualnej jakości scenicznych znaków.

Tropem Warlikowskiego poszli jeszcze „młodszy”, choć nie zawsze „zdolniejsi” – Zadara i Klata. Zadara z godną podziwu odwagą sięgnął po najbardziej chyba niewdzięczny gatunek, czyli tekst lektury szkolnej, wystawiając w 2007 roku *Odprawę posłów greckich*. Wyniszczony szkolną tradycją interpretacyjną dramat Kochanowskiego umieścił w najprostszym z możliwych – aktualizującym – kontekście, zderzonym z wiernie zachowanym rytmem archaicznych fraz poety. Stylistyczna dyscyplina warstwy słownej spektaklu urzekła zwłaszcza filologów: „przedstawienie *Odprawy posłów greckich* – podkreślała Ewa Miodońska-Brookes – przyniosło obraz polszczyzny, która jest niesłychanie bogata, zróżnicowana leksykalnie, niezwykle nasycona, konkretna, trzymająca się życia i rzeczywistości. Równocześnie jest to polszczyzna zdolna do budowania skomplikowanych melodycznie fraz językowych, a te, z jednej strony, wywołują wrażenia ściśle estetyczne, a z drugiej – pokazują, jak precyzyjnie, jasno i konkretnie rozwija się

⁶ Określenia Warlikowskiego pochodzą z wywiadu z Agnieszką Fryz-Więcek (2002: 8).

myśl w dążeniu do najtrafniejszego sposobu artykulacji” (Miodońska-Brookes 2007: 42).

Jak zwykle u Zadary, deklaracja wierności językowi tekstu okazała jednak się od pewnego momentu przedstawienia tropem fałszywym. Słowo w teatrze jest nie tylko nośnikiem sensów, lecz także – a może przede wszystkim – dźwiękiem, ważnym tworzywem scenicznej fonosfery. W inscenizacji *Odprawy* zasada ta zyskała szczególną aktualizację – wypowiedzi aktorów poddawano realizowanemu na żywo miksowaniu, którego rezultat przypominał didżejski sampling. Zachowany rytm archaicznej frazy, precyzyjnie artykułowane słowa kontrapunktowały powstające w procesie filtrowania brzmienia. „Remiks, czyli masakra” – tak określił uzyskany efekt Robert Różycki (2007: 33), dopatrując się w nim – całkiem odmiennie od autorki cytowanej wcześniej wypowiedzi – jednoznacznej deklaracji zerwania z tradycją i porzucenia języka renesansowego oryginału.

Obudowaną zawieszoną dziwnych dźwięków przestrzeń sceniczną cechował dla odmiany – programowy minimalizm. Prosty podest, otoczony z trzech stron przez widzów, służył też jako ekran – na podłodze wyświetlał się tytuł sztuki. Przed widzami falowały puste rzędy krzesel. Siedząca na scenie publiczność stała się, z mocy decyzji reżysera, jedyną dopuszczoną w plan gry scenografią. Rozbijający sceniczną iluzję zabieg sytuował widzów wewnątrz przedstawienia, a tym samym boleśnie konfrontował z niema pustką porzuconej, a jednak oświetlonej i wciąż widocznej (lub odwrotnie – oświetlonej i wciąż widocznej, a jednak porzuconej) tradycyjnej przestrzeni percepcji. Topograficzny porządek *Odprawy*, ukonstytuowany techniką odwrócenia, a nie była to przecież technika specjalnie odkrywczą, przydawał jednak odczytaniu tragedii nowych sensów. Paradoksalnie projektował dystans odbiorców wobec akcji, w którą zostali włączeni, którą przybliżono im – by użyć słów Warlikowskiego – na odległość „zapachu” i „oddechu”. Trafnie zinterpretowała owe sensy Miodońska-Brookes: „Puste krzesła naprzeciwko widzów siedzących w przestrzeni teatralnej stały się metaforą widowni pustej nie tyle w sensie fizycznym, ile w sensie zdolności percepcyjnych, braku odzewu na świat, który znajduje się w centrum, na estradzie-ringu” (Miodońska-Brookes 2007: 42).

Wymowną inscenizacyjną ascezę brutalnie zakłócał dopiero finał spektaklu. Z rzędów foteli wyłaniał się nagi Więzień, który wczolgiwał się na scenę i tu był smarowany (przy pomocy malarzkiego wałka) czerwoną farbą imitującą krew. Obnażone ciało i szkarłat krwi na dziewiczo białym tle, dostępne na wyciągnięcie ręki widza, tworzyły wyrazistą wizualną kompozycję. Postać więźnia nie pozostawała nieruchoma – dynamikę kompozycji kreowały podniesione ręce, wystawiony język, podnoszenie się i upadanie. „Dojmująca konkretność milczącego, obnażonego, poniżonego ciała – pisała jedna z recenzentek – jest jak oskarżenie rzucone w twarz pięknie perorującym politykom” (Burzyńska 2007: 23). W wersji prześmiewczej – w relacji Tomasza Mościckiego – opis tej sceny prezentuje się tak: „Niespodziankę zostawiono na koniec. Że przedstawienie bez gołego **dzyndzyka** jest w teatrze amatorskim przedstawieniem nieważnym – w ramach uprzyjemniania widzom życia przez rządy foteli Starego Teatru przeturano młodzieńca, którego zapowiedziano jako więźnia **w stroju greckim**. Że przedstawienie robili amatorzy – człek w greckim stroju goły był jak turecki święty. Oblano go barszczykiem, zrzucono ze sceny, a pozostałą część zupy pani Wysocka (odtworząca rolę Kasandry – przyp. M.K.-R.) zużytkowała na napis **koniec**. Wyciemnienie, oklaski, szatnia. Ulga” (Mościcki 2007: 31). A zatem śmieszne to czy straszne, a może śmieszne i straszne równocześnie? Rozbieżność opinii krytyków w efekcie końcowym jest jednak jakimś potwierdzeniem percepcyjnej nośności zastosowanego przez Zadarę kodu, choć może rodzić wątpliwości co do jego artystycznej waloryzacji.

W podobny sposób polaryzują stanowiska recenzentów inscenizację Jana Klaty. W 2007 roku burzę rozpętała jego wersja *Oresteia* Ajschylosa. Pierwsze wrażenie, a potem najsilniejsze wspomnienie z tego spektaklu to gęsty duszący dym. Publiczność – wpuszczona na widownię po dłuższym oczekiwaniu za zamkniętymi drzwiami – dosłownie przedzierała się przez jego kłęby. Dopiero po chwili w ostrym jarzeniowym świetle zaczynała rozpoznawać sylwetki pojawiające się na scenie, wśród nich postać główną, Klitajmestrę, zaskakującą strojem – sfatygowaną ślubną suknią – i rozmazanym makijażem. Po dokonaniu zemsty na mężu bohaterka ponownie pojawiała się na scenie, tym razem z zakrwawioną

siekierą w dłoni. Sygnałem finału tragicznego cyklu rodzinnych zbrodni stawała się ta sama zakrwawiona siekiera wnoszona na scenę przez mściciela-matkobójcę – Orestesa. Samych scen zemsty – żony na mężu, a następnie syna na matce – młody reżyser widzom oszczędził, wyjątkowo zachowując w tej kwestii wierność zasadom greckiej tragedii. Wystarczająco mocne okazały się wcale nie symboliczne, lecz naturalistycznie dosłowne atrybuty obu zbrodni: narzędzie, czyli wspomniana siekiera i, trudno tu znaleźć właściwe słowo, materialny „efekt” drugiego zabójstwa, czyli zezwłok Agamemnona. Kadłub zamordowanego króla pojawiał się na scenie za sprawą siostry Orestesa Elektry – ubrana w pensjonarski, grzeczny mundur dziewczynka ciągnęła ów kadłub na sznurku, a następnie stawiała na zbudowanym przez siebie z misiów i lalek ołtarzyku.

Wybór takich właśnie rekwizytów, sposób ich scenicznego ogrania czytelnie charakteryzuje teatralny język Klaty – estetykę rozpiętą między tragizmem i groteską, wyszukującą dla najbardziej ekstremalnych motywów zaskakującą w swej dosłowności i niemal ocierającą się o artystyczny kicz, ale zawsze dosadną, materializację. W *Orestei* to niepoohamowane bodźcowanie zmysłów widza, wystawianie na próbę jego już nie tylko fizycznej, ale i estetycznej wrażliwości osiągnęło chyba swoje apogeum. Sensualną gęstość spektaklu budowały niemal wszystkie użyte w nim tworzywa. Jej nośnikami były kostiumy, przedmioty, gesty, takim nośnikiem była też, podobnie jak u Warlikowskiego i Zadary, przestrzeń dźwięków. W szczególny sposób zrealizowano ją w scenie prorocтва Kasandry. Monolog natchnionej wieszczki trwał kilkanaście minut i sprawiał wrażenie ataku doświadczanego przez szaleńca, wyrzucającego z siebie cały wachlarz coraz bardziej przerażających brzmień. Z ciągu nieartykułowanych jęków i okrzyków przebijały się jedynie pojedyncze słowa-groźby (notabene powielone w napisach na sukni Kasandry): „śmierć”, „krew”, „rzeź”. Ich ponurą wymowę dopełniało rozpięte w tle ogromne płótno, a właściwie ekspresjonistyczny „fresk” pokryty czerwonymi, krwawymi plamami uwydatnionymi sączącym się przezeń światłem.

Mroczna tonacja pierwszej części spektaklu wydawała się niemożliwa do przewyciężenia – nad sceną (i nad widownią) cały czas wisiała przecież ciężka chmura dymu. W powolnych ruchach

powietrza dym spływał na podłogę sceny szczelnie pokrytą szarym gruzem, który w dodatku wydzieliał niespecjalnie przyjemną woń. Widzowie niemal namacalnie doświadczali zamknięcia w pułapce jakiejś wielkiej spopielalej hali, strawionej przez pożar lub wybuch. Bez własnej woli i winy znaleźli się „w strefie zero” (Kopciński 2007: 6), jak to określił jeden z recenzentów, jednoznacznie sugerując aluzję do świata po 11 września.

A jednak to właśnie ta zdegradowana zmysłowo przestrzeń w drugiej części przedstawienia stawała się areną niewinnienia Orestesa – rozstrzygniętego notabene w drodze głosowania – w trakcie radosnego popkulturowego show, z presenterką prowadzącą audiotele, ogłuszającą dyskotekową muzą i opalającymi się na leżakach Eryniami z girlsbandu. Podrażnione zmysły widzów, w tym szczególnie zmysł węchu, nie mogły liczyć na ukojenie, a telewizyjna, rozrywkowa papka, sącząca się ze sceny jak z wielkiego ekranu, dobudowywała do tragicznego początku gorzki kontrapunkt.

Całkiem odmiennie sfinalizował kolejną mitologiczną opowieść Michał Zadara w swojej ostatniej antycznej inscenizacji z 2008 roku – w *Ifigenii* zmontowanej na kanwie tragedii Racine’a. Ale zaczynało się podobnie. Tym razem publiczność atakowały nie kłęby dymu, ale silne podmuchy potężnego wichru. „Od pierwszej sceny – relacjonował Łukasz Drewniak – cały teatr drży i wibruje od uderzeń huraganu albo huku silników. Ryk wypełnia całą przestrzeń, obnażona maszyneria teatralna sugeruje, że jesteśmy w trzewiach jakiejś fabryki wojny. Najpierw nie słyhać ani słowa, w rozbłyskach dalekich eksplozji ledwo można dostrzec przekrzykujących się żołnierzy” (2008: 64). Reżyser odwrócił wyjściowy motyw literackiego pierwowzoru, w którym brak wiatru uniemożliwiał wyruszenie greckich wojsk pod Troję. W zaktualizowanej wersji Zadary to właśnie szaleńczy wicher unieruchamiał samoloty w bazie wojskowej. Silne uderzenia powietrza, pracownice mielonego przez ogromne teatralne dmuchawy, tworzyły muzykę tego spektaklu. Zinstrumentalizowane dodatkowo wkomponowanymi brzmieniami rzeczywiście skutecznie zagłuszały wykrzykiwane przez aktorów kwestie.

Ale to właśnie słowo, a raczej tekst, paradoksalnie okazał się najistotniejszym tworzywem teatralnego sensorium spektaklu

Zadary. Reżyser obdarzył warstwę werbalną przedstawienia zdecydowanym prymatem nad innymi tworzywami, stosując zabieg, który można uznać za autorskie przetworzenie Brechtowskiego V-efektu. U Brechta aktorzy dystansowali się wobec własnych wypowiedzi, używając na przykład gramatycznej formy trzeciej osoby – formuła „teatru epickiego” Brechta zakładała relacjonowanie akcji, a nie jej iluzyjne kreowanie. Aktorzy w *Ifigenii* też nie mówili swoich kwestii, lecz „podawali tekst”. To przyjęte w teatralnej nomenklaturze określenie w tym wypadku należy rozumieć całkowicie dosłownie – podawanie tekstu było wystudioną, staranną recytacją, niemal pozbawioną emocji, a w tej sztywności wyraźnie sztuczną. Efekt sztuczności potęgowała połamana składnia tekstu, z ostentacyjną manierą punktowana przez aktorów. Nietypowa technika dawała zaskakujący rezultat: „Przedstawienie staje się przez to – podkreślała Joanna Derkaczew – feerią tekstu, barokowym monstrum oznajmiania, artykułowania, twierdzenia. (...) Postaci nie dialogują, ale wygłaszają monologi pełne figur retorycznych, wezwań i deklaracji” (2008: 21). Sam Zadara wyznał, że to właśnie żywioł monologów zainspirował go w tekście Racine’a – wydawały mu się one tak abstrakcyjne i formalne, że aż przez swą koturnową sztuczność realistyczne, paradoksalnie bliskie wpisaniem w codzienną mowę gadulstwu współczesnego świata.

Realizowana poprzez artykulacyjną stylizację „nadprodukcja języka”, o której wspomina Derkaczew, pozbawiała wypowiedziany w spektaklu tekst transparentności, czyniła tworzywo językowe obiektem percepcji, co ciekawe, także percepcji wzrokowej. Zadara poszedł bowiem w swoim eksperymencie jeszcze dalej – zmateriałizował słowo w przestrzeni gry. Na środku sceny umieścił ukośnie ustawioną ścianę. Służyła ona za ogromny ekran, na którym wyświetlały się kwestie postaci. Reżyser rozwinął swój własny pomysł z *Odprawy*. Tam wyświetlał na podłodze sceny tytuł sztuki, tym razem już nie tylko tytuł, ale cały tekst sztuki dosłownie wypełnił przestrzeń sceniczną. Aktorzy (i z konieczności też widzowie) czytali go nie tylko ze ściany-monitora, ale też z licznych, rozmieszczonych nad sceną prompterów. Steatralizowane słowo-dźwięk powracało w paraliteracką przestrzeń słowa-obrazu. Ta retekstualność była jednak pozorna, widz nie obcował już bowiem

z tradycyjnym medium drukowanego tekstu – był przenoszony w dobrze sobie znaną kulturę słowa monitorowego. Zaskakująco zdublowany tekst przyciągał uwagę silniej niż sceniczny ruch, gesty czy mimika aktorów, wywołując percepcyjne, słuchowo-wzrokowe rozszczepienie.

Zabudowanie słownymi komunikatami sceny dawało jeszcze jeden interesujący efekt. „Wербalizowana” przestrzeń sceniczna ustawicznie tekstowy przekaz desemantyzowała, ustanawiając nową zmysłową jakość teatralnego znaku. Aktorzy wchodzili w obrazy wyświetlanych słów, dotykali ich, przesuwali się po nich. Zwizualizowane w świetlnej projekcji wyrazy nakładały się na ich twarze, ciała, zapisywały na ich kostiumach (podobnie, ale jednak zupełnie inaczej niż tekst na sukni Kasandry u Klaty). Unieważnienie aspektu znaczeniowego nie dewalowało wymiaru scenicznego, wręcz potęgowało widowiskowość, ujawnioną teatralną wartość samego tworzywa. W finale tekst na ścianie-ekranie zniknął i kiedy zdawało się, że plan sceny normalnie, pojawiał się w nim Ulisses, który w improwizowanym deziluzyjnym monologu prześmiewczo dezawuował pseudotragiczne rozwiązanie.

Ifigenia, podobnie jak wspomniane wcześniej realizacje, podjęły trudny i niekoniecznie „skazany na sukces” wysiłek tworzenia własnego, rozpoznawalnego inscenizacyjnego kodu. Punkt wyjścia został jasno określony: swobodny, niezobowiązujący stosunek do tradycji – zarówno scenicznej, jak i literackiej – oraz zrozumienie także tych najbardziej oczywistych oczekiwań widza, któremu trzeba zaproponować ciekawe, atrakcyjne teatralnie widowisko. Zwłaszcza wtedy, gdy zaprasza się go na realizację antycznej tragedii, tak bardzo odległej w swej estetyce i wymowie od realiów współczesnego świata. W szlachetnej misji teatralnego „oswajania” antyku najważniejsza okazała się – obecna we wszystkich wspomnianych spektaklach – idea reteatralizacji teatru, sprawne wykorzystanie możliwości tkwiących w jego wielozmysłowym instrumentarium środków artystycznej ekspresji. To właśnie ta idea nadała rozpęd i siłę gorączkowemu eksperymentowaniu z formą w teatrze „młodych zdolnych”. Skupione studiowanie obrazu, wielokrotne przetwarzanie materii dźwiękowej, penetrowanie struktury słowa oczyszczonego ze swej literackiej proveniencji, odważne sięganie po impulsy dotąd w teatrze nieuruchamiane –

wszystkie wykorzystywane przez reżyserów techniki oznaczały transgresyjne potęgowanie siły wyrazu zmysłowych bodźców.

Dokonująca się w polskim teatrze rewitalizacja antyku nie może się wszakże ograniczać wyłącznie do znalezienia dla starożytnej tragedii nowego, odkrywczego artystycznie i sensualnie wyrazistego kodu. Ostatecznym sprawdzianem zasadności zaproponowanego języka pozostaje sfera znaczeń, a wraz z nią kwestia odbioru wpisanych w przedstawienie sensów, emocji, wrażeń. W czasach Eurypidesa i Ajschylosa rękojmią percepcyjnej skuteczności – obok doraźnej aktualności społecznej i politycznej, która dla współczesnego odbiorcy ich tragedii jawi się jako nie- zbyt czytelna – było również dziś zagadkowe przeżycie katharsis, Arystotelesowskiej „litości i trwogi”. W dodatku, o czym rzadko się już dziś pamięta, klasyczna definicja projektowanego w tragedii „oczyszczenia”, zawarta w *Poetyce*, zdecydowany prymat przyznawała nie technikom teatralnym, lecz samej strukturze fabularnej dramatu. „Litość i trwogę – twierdził Arystoteles – może więc wzbudzić albo oprawa sceniczna, albo też – co jest rzeczą doskonałą i świadectwem wyższego talentu poetyckiego – mogą być one wynikiem samego układu zdarzeń” (1983: 38).

Czy młodzi reżyserzy podolali tak trudnemu wyzwaniu? Czy dla doświadczenia antycznej katharsis udało im się odnaleźć współczesny emocjonalny ekwiwalent? W recenzjach przywołanych spektakli takie pytanie musiało się pojawić. Odpowiedzi bywały różne. Dostało się zresztą nie tyle (lub nie tylko) reżyserom, ale samym recenzentom. „A że krytycy wolą dyskutować o rzucanych w finałowej scenie na blachę stołu **podrobach**⁷ – zauważyła w komentarzu do *Bachantek* Małgorzata Sugiera – to tylko kolejny dowód na to, że dzisiejsze pojęcie katharsis ma więcej wspólnego z kulturą masową niż przywoływanym jako alibi antycznym rodowodem. Przecież traktujemy katharsis jak pierwszy lepszy kawałek pizzy, który za odpowiednią opłatą należy się nam (podatnikom) od artystów i sztuki. Jak coś, co przy okazji każdej wizyty w teatrze – bez najmniejszego cierpienia z naszej strony i zaangażowania – obmyje nas prędziutko i uwzniośli” (Su-

⁷ Mowa oczywiście o opisanej wcześniej finałowej scenie przedstawienia Warlikowskiego.

giera 2001: 19). Przytoczoną wypowiedź – mimo sarkazmu autorki – można jednak zinterpretować optymistycznie, bo akurat w przypadku *Bachantek* trudna misja przywracania antycznego przeżycia współczesnemu odbiorcy jednak się powiodła. Stało się tak za sprawą autentycznie wizjonerskiej kreacji i – jak podkreślała recenzentka – „odwagi reżysera, który dotąd chętnie flirtował z przyzwyczajeniami i oczekiwaniami widzów, by tym razem zdecydowanie pójść im wbrew, proponując doświadczenie takiego czasu, o jakim już dawno udało się nam zapomnieć” (2001: 19).

W przypadku pozostałych przedstawionych inscenizacji uzyskany efekt okazał się kwestią bardziej problematyczną. O *Odprawie* pisano jako o spektaklu nasyconym szczególnym rodzajem energetyczności: „Łatwo zarzucać Michałowi Zadarze nadmierne upraszczanie i uwspółcześnianie klasycznych tekstów. Ale w przedstawieniach (...) pojawia się dziwna energia, która nie pozostawia nikogo obojętnym” (Rataj 2008: 7). Jednocześnie pojawiły się głosy oskarżające Zadarę o epatowanie mocnymi, ale pustymi chwytami. Nadmiar czerwonej farby, jak twierdzili niektórzy recenzenci, jedynie falsyfikował katartyczną grozę, nie przekładając się w tym zbyt prostym matematycznym rachunku na kreację autentycznego doznania: „Reżyser – zauważyła Magda Huzarska – (...) zdaje się udowadniać wszem i wobec, że dokonuje rewolucji, wykorzystując nieprzystającą do treści formę. Tylko że ta niebezpieczna zabawa prowadzi do tego, że po pięciu minutach zaczynam czuć infantyilizm całego przedsięwzięcia, które tak naprawdę nic ze sobą nie niesie. (...) A krwawego okrucieństwa w tym spektaklu nie brakuje. Do przedszkola, które od pewnego czasu zwie się Starym Teatrem dowieziono właśnie nowy zapas czerwonej farby” (Huzarska 2007: 21).

Niepohamowane mnożenie scenicznych efektów jeszcze bardziej zaszkodziło spektaklowi *Klaty*. Inscenizację tragedii Ajschylosa, przez niektórych krytyków ocenioną jako „sugestywne, wizyjne, działające na wyobraźnię widowisko” (Pawłowski 2007: 14), inni krytycy odczytali jako „bryk z *Oresteii*, tyle że opakowany w mitologię kultury masowej” (Sieradzki 2007: 61). „Rozpoczynająca się z prawdziwym rozmachem scenograficznym sztuka – przekonywała Marta Kwaśnicka – osuwa się nieuniknienie w niwelujący wszystko potok pop-kulturowej papki.

Wychodząc z teatru, mamy wrażenie, że owa nijakość zwyciężyła, a Klata, walcząc z nią, poniósł w tym zmaganiu dotkliwą porażkę” (2007). Twórcy *Oresteji* zarzucano fałsz dokonanego przekładu nie tylko w wymiarze stylistycznym. Antyczna formuła tragizmu przeniesiona przez Klata w wymiar współczesnej kultury masowej uległa – w opinii niemałej grupy recenzentów – niepokojącej relatywizacji etycznej. „Straszny obraz strasznego świata zapożyczony z gier komputerowych i innych przejawów kultury popularnej, łatwej, często okrutnej i głupiej, to właśnie taka diagnoza – ostrzegła Małgorzata Ruda – ułatwiona i uprawomocniająca to, co łatwe i złe. W *Oresteji* Ajschylosa jest powaga myślenia o absurdzie ludzkiej kondycji. (...) W tych dramatach sprawiedliwość mimo wszystko istnieje, tak jak istnieje przebaczenie i odkupienie poprzez cierpienie. W przedstawieniu Klata narzeka się na telewizję, jak w gazetach. Czy więc warto sięgać po Ajschylosa, by przeczytać gazetę?” (Ruda 2007: 123).

W takim kontekście niespodziewanie łagodnie zabrzmiały zarzuty, jakie postawiono inscenizacji *Ifigenii* Zadary. „Nowa tragiczność nie została ukształtowana – zauważa wspomniana recenzentka – a stare antyczne fatum tylko ośmieszono, prowadzając je do pałacej konieczności istnienia w mediach, dla mediów, przez media. Bo one rządzą i one dają władzę, one tworzą ludzkie losy. Tak dzieje się w większości adaptacji antycznych dramatów, jakie pojawiły się ostatnio na naszych scenach” (Ruda 2008: 141).

Przytoczone głosy można ostrożnie podsumować co najmniej kilkoma istotnymi wnioskami. Mimo wszystko młodym reżyserom niewątpliwie udał się, obarczony przecież wielkim artystycznym ryzykiem, eksperyment. Wprowadzili na polską scenę tak długo na niej nieobecną antyczną tragedię. W jej odczytywaniu zaproponowali własny, wyrazisty w swej zmysłowej jakości, inscenizacyjny kod. Zadbali, czasem może wręcz nadmiernie, o uruchomienie „zaleniwionej”, a jednocześnie rozpuszczonej codzienną dawką medialnej kultury, wyobraźni widzów. Włączyli ją do własnego dyskursu o tragizmie, z konieczności zaktualizowanego, przeniesionego w przestrzeń współczesną, ale jedyną rozpoznawalną dla przeciętnego odbiorcy. Zdobyli dla antyku, dzięki bezkompromisowej i często bezceremonialnej odwadze teatralnych interpretacji, nowe artystyczne terytoria, pozyskując dla

antycznej katharsis minimum niezbędnej w dzisiejszym czytaniu starożytnych tekstów komunikatywności.

Czy w na nowo odkrywanej sensualności teatralnego znaku „młodzi zdolni” znaleźli inscenizacyjny klucz do antyku? A może to właśnie grecka tragedia trafiła na swój czas, kusząc toporną materią sceniczną nieprzekładalności? Proces wzajemnego odkrywania z pewnością jeszcze się nie zakończył. A i odpowiedź na pytanie o model tragizmu tej teatralnie zrewitalizowanej tradycji chyba nie jest jeszcze możliwa.

Bibliografia

- Arystoteles (1983) *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Burzyńska A. R. (2007) *Kochanowski na ringu*, „Tygodnik Powszechny” nr 4.
- Derkaczew J. (2008) *Ifigenia postpolityczna Michała Zadary*, „Gazeta Wyborcza” nr 153.
- Drewniak Ł. (2001) *Goście Wieczery Pańskiej*, „Przekrój” nr 11.
- Drewniak Ł. (2008) *Wojna i kłamstwo*, „Przekrój” nr 28.
- Fryz-Więcek A. (2002) *Skondensowany strach (z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Agnieszka Fryz-Więcek)*, „Didaskalia” nr 47.
- Gruszczyński P. (2003) *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Huzarska M. (2007) *Nasze przedszkole*, „Gazeta Krakowska” nr 13.
- Kopciński J. (2007) *W strefie zero*, „Teatr” nr 5.
- Kwaśnicka M. (2007) *Sprawdzanie antyku*, www.polskieradio.pl/kultura/15-03-2007.
- Miłkowski T. (2001) *Dwa wiadra z Penteuszem*, „Trybuna” nr 41.
- Miodońska-Brookes E. (2007) *Po premierze*, „Didaskalia” nr 77.
- Mościcki T. (2007) *Fatalna „Odprawa”*, „Dziennik” nr 15.
- Nicoll A. (1975) *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*, t. I, Warszawa: PIW.
- Pawłowski R. (2007) *Grzechy demokracji telewizyjnej*, „Gazeta Wyborcza” nr 50.
- Plata T. (2001) *„Bachantki”: sterylna prowokacja*, „Teatr” nr 4.
- Rataj A. (2008) *Energia odnaleziona w naszej klasycy*, „Rzeczpospolita – Życie Warszawy” nr 76.

- Różycki R. (2007) *Przy(e)wracanie antyku*, „Teatr” nr 3.
Ruda M. (2007) *Tragedia na łasce pop kultury*, „Dekada Literacka”
nr 15.
Ruda M. (2008) *Ifigenia i cud*, „Dekada Literacka” nr 4.
Sieradzki J. (2001) *Krzyk jak krew*, „Polityka” nr 9.
Sieradzki J. (2007) *Reanimacja zabytków*, „Przekrój” nr 10.
Sugiera M. (2001) *Po premierze*, „Didaskalia” nr 42.
Węgrzyniak R. (2001) *Dionizos nadchodzi*, „Odra” nr 5.