

TEATR
03-902 WARSZAWA
ul. Jakubowska 14

Nr z dn.
3 03 - 95

TEATR PRZEDSTAWIENIA

665

CZARNY MESJASZ

ŁUKASZ DREWNIAK

Teatr im. A. Mickiewicza w Częstochowie: *BACHANTKI*/Eurypidesa. Przekład: Stanisław Hebanowski. Reżyseria: Paweł Łysak, scenografia: Aleksandra Semenowicz, muzyka: Maciej Błażewicz, choreografia: Renata Tomaszewska. Premiera 15 I 1995.

Podobno religia starożytnej Grecji to ten bardziej autentyczny Testament chrześcijaństwa. I rzeczywiście: jest w micie dionizyjskim jakieś niepokojące współbrzmienie z historią Jezusa, jakby pogański bóg przybyły do Hellady z barbarzyńskiej Lidii był swoistą prefiguracją mesjasza.

Paweł Łysak - reżyser częstochowskich *Bachantek*, próbuje dotrzeć do wspólnego jądra obu opowieści. Jego sceniczna realizacja antycznej tragedii nie dowodzi raz jeszcze prawdziwości i ponadczasowości wiecznie powracających pytań mitu, ale stara się odkryć w nim treść, której istnienia dotąd nie przeczuwano.

W spektaklu Łysaka Dionizos i Chrystus to jedno, ale Eurypidesowe Teby nie są tamtą Jerozolimą - Jezus/Zagreus przychodzi dzisiaj. Już scenografia Aleksandry Semenowicz oddaje w metaforycznym skrócie sens reżyserskiego zabiegu: rozstawione na scenie kolumny są attyckie tylko u podstawy, w górnych partiach przeradzają się w zbrojone żelbetem konstrukcje - szkielety wielkomijskich wieżowców. To makieta współczesnego miasta-metropolii.

Do takiego miejsca przychodzi w przedstawieniu Dionizos, będący figurą obcego znikąd, z pustyni, niszczyciela burzącego zastany ład. W zgodzie z mitem Eurypides odział go w suknie niewieście (wzorzysta bassara), przydał długie blond loki, tak by pośród smagłych Greków mógł być traktowany jak odmieniec, przybysz z cudzoziemskich krain, budzący lęk i zaciekawienie.

W spektaklu Łysaka obcość groźnego acz spóźnionego boga jest kluczem do interpretacji tekstu. Decyzja obsadowa ustawia od razu temat przedstawienia. Dionizosa gra gościnnie czarnoskóry aktor - Omar Sangare. Pojawia się na scenie pogrążonej jeszcze w ciemnościach, bosy, w brązowej, prostej tunice. Ogląda swe dłonie, dotyka ciała, jakby dziwił się sobie i miejscu, w jakim się znalazł. „Jestem?” „Jestem Dionizos...” Sangare gra nie tylko mesjasza nowej orgiastycznej religii, został również upozowany na idola seksu. Jego androgyniczność wprowadza dysonans w świecie o jasno wyznaczonych biegunach tożsamości płciowej: dwór Penteusza nosi wojskowe uniformy i szyniele, bachantki erotyczne kostiumy kobiet-wampirzyc albo zwykłych ulicznic.

Dionizos kusi egzotyką stroju, wyglądu. Zwiastuje możliwość złamania wszelkich tabu, zamiany ról płciowych, oddania się perwersji. Starego porządku broni władca Teb - Penteusz (Marek Słosarski). Pewność siebie, brutalność Penteusza przybierającego pozę tyrańca, silnego człowieka zostaną zderzone z narcystycznym urokiem przybysza. Świat Penteusza okaże się pełen lęku przed nowym obyczajem, zmianą relacji między mężczyzną a kobietą, mężczyzną a mężczyzną. Łysak nikomu nie przyznaje racji w tym starciu dwóch atawizmów. Dionizosa kompromitują jego wyznawcy: starcy Tyrezjasz i Kadmos (w tej roli znakomity Andrzej Iwiński) przebrani w kobiece szaty, uszminkowani i z wachlarzami w dłoniach. Ich neoficka gorliwość w szerzeniu nowej wiary wnosi element komediowy w strukturę przedstawienia, doprowadza motyw wyzwolenia z ograniczeń ciała, płci i wieku do absurdu.

Łysak czyta Eurypidesa przez współczesność, widzi w *Bachantkach* zagrożenie transgresją w inność doznań, lęk przed opętaniem



FOT. PIOTR DŁUBAK

Omar Sangare (Dionizos)

niem agresywnym seksem, zaburzeniem indentyfikacji seksualnej.

Samopoznaniem Penteusza będzie stwierdzenie: jest we mnie kobieta. Marek Słosarski przekonująco ukaże przemianę swego bohatera, Penteusz w czerwonej sukni będzie bardziej kobiecy niż podszyty dwuznacznością Dionizos.

Rytm spektaklu wyznaczają perkusiści: Andrzej Michalak i Janusz Wieczorek grający z boku sceny na dwóch wielkich bębnach. Dynamizuje to tempo przedstawienia, sprawia, że głównym środkiem ekspresji chóru bachantek jest taniec. Pieśni dwunastu menad zostały z kolei potraktowane przez reżysera jako ornament brzmieniowy. Łysak zacierał znaczenie słów podkreślając ich akcent muzyczny bądź pozostawiając niektóre partie w greckim oryginale. Dionizos Sangare jest adorowany przez orszak bachantek niczym Jezus wkraczający do Jerozolimy w niedzielę palmową. Także niezwykle efektowna scena uwolnienia spętanego boga przywoła echo zmartwychwstania. Pośród huku i dymu otworzą się drzwi pośrodku sceny, z rozświetlonego jasnością wnętrza wyjdzie Dionizos, będzie opowiadał o cudzie do wtóru hieratycznych gestów celebransa.

Łysak mnoży tropy asocjacyjne: apokryfy, Eliade, Kott, Girard i Nietzsche, ale na scenie operuje konkretem. Symbolika działań aktorów została zredukowana do tego, co najprostsze. Reżyser ascetycznie dozuje kolory, w rezultacie na szarociemnym, przegaszonym tle każdorazowo pojawiająca się biel czy purpura eksploduje kolorem. Unika dosłowności: relację o rozszarpaniu Penteusza przez oszalałe bachantki spunktuje jedynie czerwona piłka spadająca z sufitu.

Zal tylko, że reżyser nie poszedł krok dalej w przekładaniu Eurypidesa na język współczesnego teatru. Przecież w opętaniu kobiet tebańskich, w rozbudzonych instynktach i popędach jest coś przerażającego i przeciwnego naturze. W greckim teatrze Eurypidesowe bachantki grało piętnastu dorosłych mężczyzn w kobiecych maskach, w ciężkich, krępujących ruchy kostiumach, zaledwie głosem i tańcem imitujących bachiczny szaf. Ich seksualność była ukryta, nieoczywista, jeśli w ogóle nie poddana w wątpliwość. Dzisiaj Łysak musi wykorzystać w grupie baletowej tylko młode i piękne dziewczyny. Bachusowe menady nie przerażają, lecz kuszą widza atrakcyjnym wyglądem. Takie ustawienie chóru odwraca sens założenia interpretacyjnego przyjętego przez reżysera. Wszystkie bachantki powinny być w wieku Agawy - matki Penteusza. Lubieżne staruchy, w których budzi się pozornie wygasły żar pożądania. Dopiero wtedy można byłoby wyrazić grozę nie orgii seksualnej, bo nie jej oddają się bachantki, ale mistycznej komunii z bogiem spełnianej w postaci ciała i krwi rozszarpanego Penteusza. Gdzie znaleźć takie aktorki? Przedstawieniu Łysaka brakuje pomysłu na chór, którego obecność spaja w całość sceniczne zdarzenie. Jest za to inna pointa, wedle której wraz ze śmiercią króla, kozła ofiarnego, ład powraca. Stary Kadmos nie zostaje wygnany, ale (odwrotnie jak u Eurypidesa) powraca na tron. Koniec przesilenia. Porządek zostaje zaprowadzony, bachantki opuszczają mesjasza. Ite Missa est. Sangare zostaje sam na pustej scenie, bezradny, rozkłada ręce i ramiona w geście chrystusowym, tak jakby pokazywał, że serce ma czyste: „Ja tego nie chciałem”.

Kariery... - lekcja, podczas której Ui uczy się na cytatach z Szekspira sztuki skutecznej wymowy. Prus wyciął też z dramatu prawie wszystkie zwietrzałe już dowcipy i gagi. Pozbawił dramat szczegółów, usiłujących wkomponować akcję w amerykańską rzeczywistość epoki wielkiego kryzysu, a raczej jej cień wykreowany przez hollywoodzkie kino.

U Prusa oczyszczona z konkretnych fabuła stała się, jakby na nowo wyczytana ze szkiców Jana Kotta o Szekspirze współczesnym i wpisaną w inną materię, metaforą mechanizmów społecznych patologii. Groteskowa, ale na opak. Z purpury, która przykrywa podłogę sceny, wyrastają wykute w żelazie, pseudoromańskie kolumny. Wspierają się na nich łuki konstrukcji, w której przenikają się ciężkie elementy ni to fabrycznej hali, ni kolejowego dworca z ozdobami jak z barokowej ambony. Monumentalna, pasożytnicza jakby na scenicznej maszynierii scenografia Zofii de Ines rozsada we wszystkich kierunkach ogromną przestrzeń Teatru Polskiego.

Reżyser podzielił scenę na dwa wzajemnie się dopełniające obszary. Z jednej strony aktorzy. Posługują się nie tylko słowem. Mówią także ich wzajemne relacje na purpurze. Tak jakby reżyser nałożył na nią niewidzialne pole szachownicy i rozgrywał aktorami-figurami turniejową partię.

W Prusa inscenizacji *Kariery...* pojawił się również teatralny relikw, chór gnieźdzący się na krętych schodach i wielkim balkonie. Wciela się w zbiorowe role badylarzy, dziennikarzy i widzów sądowego procesu, obywatelski tłumek. Komentuje może przede wszystkim wystudiowanym, zbiorowym gestem zdarzenia na scenie. Jego śpiew, okruciny Brechtowskich songów wkomponowane w pompadyczną frazę przez Marcina Błażewicza, podnosi epizody gangsterskiej historii do poziomu tragedii.

Partia szachów ma to do siebie, że każe skupić się na strategii posunięć. Kształt figur pozostaje sprawą drugorzędną. Tak jest także w partii rozgrywanej przez Prusa. Najmniej efektownymi elementami są figury na szachownicy. Psują rozgrywkę już od błyskotliwego otwarcia.

Podstawowym problemem chóru jest nieumiejętność śpiewu. Głosy zbyt często mijają się, a treść przestaje być czytelna. Znacznie większe problemy mają aktorzy pierwszego planu. Często nie potrafią nawet opanować głosem przestrzeni sceny. Z jej głębi są zupełnie niesłyszalni. Główny problem tkwi jednak nie w możliwościach głosowych aktorów. Podporządkowani szachowej strategii próbują jeszcze grać. Ale reżyser chyba nie miał już czasu, aby oczyścić role z aktorskich sztamp, nadać im przejrzyste, klarowne i konsekwentne kształty. Nie udało mu się albo zapomniał, albo nie

zdążył zharmonizować ról ze ściśle zaprogramowanym przebiegiem zdarzeń na scenie. A jest to konieczne chociażby po to, aby aktorzy nie byli zmuszani do niemożliwego budowania ról plecami do publiczności. Jedną z nielicznych ról w tym przedstawieniu jest Dogsborough Janusza Zakrzeńskiego. Aktor, zgodnie z intencjami reżysera, wyeliminował z postaci elementy groteski. Gra konsekwentnie ofiarę wyznaczonego przez politykę i ekonomię przeznaczenia. Postać tragedii, która reaguje na swoją osobistą klęskę zamierając stopniowo w bezruchu.

Rolę Artura Ui, który wcale nie jest głównym bohaterem przedstawienia Prusa, ciekawie skonstruował Marcin Jędrzejewski. Mogłoby się wydawać, że jest to postać zbudowana przede wszystkim na szczegółowo zaprojektowanym wyglądzie gangstera. Opuszczone ramiona, krępa sylwetka mocno stojąca na ugiętych nogach, twarz, która rzadko zmienia wyraz. Jednak ostatecznie są to konsekwencje wyboru aktorskiej strategii, a nie jej przyczyny. Ui Jędrzejewskiego jest figurą nie tylko społecznej patologii. Jest chodzącą psychopatią, cyklofrenikiem. Jego reakcje, gesty i decyzje są nieprzewidywalne. Gwałtownie zmienia się jego nastrój. Szkoda tylko, że skrupulatnie, z najmniejszymi szczegółami zaprojektowana rola nieco przytłoczyła młodego aktora.

Prus przykroił *Kariere...* tak, aby pomieściła się w zaprojektowanej przez niego niby-tragediowej konstrukcji z chórem, prologiem, perypetią, rozpoznaniem. Kończy katastrofą, która jednak nie pokrywa się z ostatnią sceną tekstu Brechta. Czy jednak nie wpadł w pułapkę wypychając opowieść, odsyłającą bezpośrednio na warszawskie ulice, w zupełnie nieadekwatną formę? Czy nie przygotował w ten sposób, nieświadomie, apologii krajowego gangsterizmu?

Dekorum jest pojęciem cokolwiek anachronicznym i nie może już być argumentem w sporach o sztukę. Ciągłe aktualna jest za to groteska, którą rodzi właśnie niezachowanie dekorum, i to najlepiej w skandalicznym stopniu.

Groteska działa w dwie strony. Równie groteskowa jest powaga Szwejka co karykaturalność Ui traktowanego jako portret Hitlera. Prus, stawiając na głowie intencje Brechta, uzyskał efekt równie groteskowy.

Groteska wywołuje niepokój. Burzy i kompromituje złudzenie ładu. Świat prześwietlony groteską wyjawia to, co zwykle pozostaje ukryte pod parawanami porządku. Jeżeli takie były intencje Macieja Prusa, Arturo Ui na scenie Polskiego je usprawiedliwił.

KRÓTKI ZARYS MĘKI TWÓRCZEJ

Podstawy światopoglądowe.

Naśladowanie z Dymnego.

Uderzony syntetycznym stylem Wiesława Dymnego, próbowałem zanotować fragment trzepoczących się po mózgu myśli w sposób zbliżony do jego poetyki.

Daleko mi do jego precyzji i trafności, ale zdecydowałem się uprzystępnąć ten tekst czytelnikom w nadziei, że nie zostanie odczytany jako aktualny, aluzyjny bądź załatwiający osobiste porachunki.

Na początku było coś.

Dokładnie nie wiadomo co: jedni się upierają, że Słowo, inni że Chaos, jeszcze inni że Prawybuch.

Coś tam jednak być musiało, bo inaczej by nic nie było.

A jest.

Chyba żeby założyć, że nie ma, ale to się jakoś kupy nie trzyma.

Jak tylko zaczęło to coś być, to prawdopodobnie zaczęło się zmieniać, czyli ewoluować. Zmieniało się, zmieniało, aż się zmieniło, że ja jestem. (Bo, zdaje się, było tak, że mnie nie było.)

Z czego mogę się a) cieszyć, b) martwić, c) nie przyjąć do wiadomości.

Mogę mieć jeszcze rozmaite warianty stosunku do swojej obecności - wstręt, entuzjazm, irytację, zachwyt, wdzięczność itp.

Jak już jestem i wiem, że jestem, to sobie myślę, że jak sobie myślę, to sobie jestem.

Ale to tylko wtedy, kiedy mam atak filozofowania.

Normalnie, czyli powiedzmy w dziewięćdziesięciu procentach, to raczej myślę, jak sobie to istnienie poprawić.

I czym.

Takie myślenie, jak sobie poprawić, nazywa się martwieniem albo zatroskaniem.

Obok mnie są inni.

Jak mi z nimi dobrze, to jeszcze lepiej niż samemu, a jak źle, to znacznie gorzej.

Sam sobie nie sprawię tyle bólu ani tyle radości, co mi mogą inni.

Inni też to zauważyli i wymyślili kulturę.

Kultura mniej więcej polega na tym, że jakaś grupa organizuje się w celu nieużytkowym albo niezupełnie użytkowym.

I sobie sprawia.

A to radość, np. zbiorowe tańce i orgie.

A to przykreść, np. widowiskowe tortury.

A to uniesienie, np. zbiorową ekstazę. Itp.

W pewnym momencie ludzie jako element kultury sprawili sobie teatr.

Mrówki, renifery i małpy są mniej kulturalne od ludzi, bo nawet te ostatnie nie mają teatru.

Jeżeli zaczynam myśleć, martwić się i troskać, jak poprawić sobie i innym równocześnie, to teatr i w ogóle kultura są sposobem stosunkowo tanim, eleganckim i praktycznym.

Kultura zawiera bardzo wiele zdań wartościujących.

Tych zdań nie da się udowodnić, np. "Egzystencja jest skandalem" albo "Egzystencja jest błogosławieństwem".

Trzeba arbitralnie zdecydować.

Można też przez cały czas zmieniać zdanie: raz tak, raz siak.

Raz skandal, raz błogosławieństwo.

Raz radocha, raz wynocha.

To się prawdopodobnie nie zmieni.

I nie ma się co szczyścić.

MACIEJ WOJTYSZKO