

2001

"DIDASKALIA" Nr 43/44

czerwiec - sierpień 2001 32

tylko to, co widać

Ketanymne Pavlik

Warlikowski realizując *Bachantki* przeznaczył dla widza zarówno należne mu miejsca na widowni, jak i krzesła ustawione na scenie (po bokach przestrzeni przeznaczonej dla aktorów). I choć posadzenie publiczności na scenie nie jest już niczym nowatorskim, to zabieg reżysera początkowo wydawał się ciekawy. Po pierwsze widz mógł przeżywać przedstawienie od momentu wejścia na salę: krzesła stały na scenie, nie było kurtyny, można było kontemplować scenografię i zastanawiać się, jaką funkcję poszczególne jej elementy spełnią w przedstawieniu. Po drugie wypadało podjąć ważną decyzję: gdzie usiąść, bowiem z każdej z trzech stron przedstawienie mogło wyglądać inaczej (w dodatku widownia wydawała się miejscem bezpieczniejszym niż scena). Widzowie, którzy nie chcieli się znaleźć w centrum „bakchicznego szachu”, rezygnowali ze swoich cennych miejsc na scenie – skwapliwie korzystali z tego inni, niezadowoleni z krzeseł na widowni. Zmiany miejsc i dyskusje nad tym „gdzie lepiej siedzieć” trwały aż do rozpoczęcia spektaklu. Na scenie między dwoma stojącymi naprzeciw siebie rzędami krzeseł rozsypany był piasek. Aby sięść na swoim miejscu, należało przejść ostrożnie po położonych obok krzeseł deskach. Ci, którym się ta sztuka nie udało, zostawiali na piasku ślady. Oburzało to pozostałych, więc co chwilę rozlegały się na scenie okrzyki: „Jak idziesz, nie po piasku!”. „Strażnicy piasku” stali się częścią spektaklu jeszcze przed jego rozpoczęciem. Ciekawa byłam, jak się to dalej potoczy, czy rzeczywiście siedząca na scenie część publiczności przeżyje coś niezwykłego.

Niestety, wraz z upływem przedstawienia zabieg posadzenia publiczności na scenie jawił mi się coraz bardziej bezzasadny. Co więcej, doszłam do wniosku, że Warlikowski zrobił „spektakl nieprzyjazny widzowi”.

Siedząc na scenie po lewej doskonałe mogłam obserwować pierwszy monolog Dionizosa – rodzaj jego narodzin, stawiania się. Był to jeden z najbardziej poruszających momentów przedstawienia. Większość siedząca na widowni widziała stojącego tyłem Andrzeja Chyrę, a część tekstu monologu była dla niej niesłyszalna. Nie widziałam basenu (czy też „źródła”), więc umknęła mi ważna scena obmywania się bachantek. Widzowie z prawej strony sceny nie zauważyli ogromnej aluminiowej bańki na mleko. Nie mogli też dostrzec, że Penteusz po wrzuceniu ubrań do kosza na śmieci napisał na jego wieku imiona cór Kadmosa. Z każdego miejsca percepcja była w dużej mierze ograniczona. Słabe oświetlenie sceny dopełniło efektu – miało się wrażenie, że Warlikowski chciał, by widz za wiele nie zobaczył.

Aktorzy próbujący grać do siedzących z trzech stron widzów w efekcie grają do nikogo. Nie mogą ogarnąć wzrokiem całej publiczności, przejąć nad nią kontrolę, wytworzyć odpowiedniego napięcia. Relacje aktor – widz są w dużym stopniu zachwiane, a przedstawienie ulega dezintegracji. W dodatku konwencja, jaką narzucił Warlikowski aktorom, jest niezwykle wymagająca – grają jakby wyciszeni, liczą się niuanse. Łatwo jest więc wpaść w monotonię. Przykładem posłańca (Robert Wię-

kiewicz) – zdecydowanie za długi i nużący, mówiony tym samym tonem przez kilka minut. Jacek Poniedziałek jako Penteusz robi wrażenie zmęczonego tym, rzec można, uśpionym sposobem gry i nie pokazuje pełni swoich możliwości.

Poprzednim spektaklem Warlikowskiego wiele można zarzucić, ale na pewno nie nudę czy monotonię. Reżyser szokował publiczność ekspresyjnymi, a nawet brutalnymi scenami, epatował nagością, ale robił to znakomicie, choć nie zawsze zgodnie z duchem wystawianej sztuki. Ekspresja, brutalność czy nagość nie raziłaby z pewnością w inscenizacji dramatu Eurypidesa. Jednak reżyser poszedł w zupełnie inną stronę i – jak zauważa Grzegorz Niziołek („Didaskalia” 2001/42) – stworzył spektakl niemal liryczny. Być może chciał zerwać z doklejanymi mu etykietkami, a może zinterpretował tekst sztuki na przekór wszystkim obiegowym formułkom. Za to, że Warlikowski wybrał trudniejszą drogę, należy mu się uznanie. Ale odnoszę wrażenie, że reżyser nie wierzył, by liryzm w całym spektaklu mógł się obronić. Grzegorz Niziołek twierdzi, że Warlikowski w „lirycznej kompozycji spektaklu potrzebuje (...) mocnego akordu”. Dla mnie te „akordy” (na przykład uderzenia miecza o metalowy stół) są zgrzytem, nie mają uzasadnienia, nie budują napięcia, a jedynie rozbijają rytm przedstawienia. I wreszcie reżyser dokleja zakończenie nie z tej bajki. Jakże tragicznego wymiaru nabrałaby scena finałowa, gdyby została pozbawiona nadekspresji. Jakie wrażenie zrobiłaby Agaue, nie krzycząca, ale skamieniała z bólu.

Finał budzi moje zastrzeżenia z jeszcze jednego powodu. Do momentu pojawienia się Agaue reżyser posługuje się symboliką i umownością. Wysyłając Penteusza do bachantek nie przebiera go za kobietę, nie maluje, nie wkłada mu peruki. Biała suknia (czy raczej szata), w której pojawia się bohater, jest czytelnym nawiązaniem do treści mitu i symbolem ostatecznego triumfu Dionizosa. Oto Penteusz – niegdyś twardy i męski – ukorzył się. Ale ten kobiety strój nie maskuje płci bohatera, lecz tworzy z nią kontrast. Umowność tego przebrania daje znakomity, teatralny efekt. Penteusza widzimy wówczas po raz ostatni. Zaraz wywlecze go za kuliszy zwycięski bóg, nad sceną uniosą się tumany piasku. I nagle na scenę wkroczy dosłowność i realizm (naturalizm?). Agaue (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik), cała zakrwawiona, wbiega ściskając ukryty pod suknią kulisty przedmiot. To oczywiście głowa jej syna, ale jeszcze przez chwilę jej nie widzimy. Agaue pada na ziemię i rodzi skrywany przedmiot. Na piasek spada urwana głowa... Jacka Poniedziałka. Ogolona, błada z ciągle błyszczącymi, szeroko rozwartymi oczami, „krzyczącymi” ustami, w których biela się zęby, z wiszącymi strzępami skóry brunatnymi od zakrzepłej krwi. Doprawdy świetna robota teatralnej pracowni, ale efekt teatralny zakrawa na kicz. Słynne już kawały mięsa wyrzucone na stół uratowały w pewnym stopniu sytuację. Śmierdziały krwią, były odrażające, wywoływały wstręt, ale nie wyglądały jak rozerwane ciało Penteusza, a jedynie je symbolizowały. I całe szczęście.

Jasnym punktem przedstawienia jest wspaniale kreowany przez Andrzeja Chyrę Dionizos. Pojawia się na scenie niepozorny, pokurczony, ale od razu budzi grozę. Do jego zimnego spokoju pasuje późniejsza straszna zemsta. Dionizos powoli wkłada się w podświadomość Penteusza i przejmuje nad nim kontrolę. Jest w tej postaci niezwykła siła – gdy nic nie mówi, gdy tylko przechadza się grając na flecie, gdy przysiadła w kąciaku na rusztowaniu, tyłem do widowni – ciągle panuje nad sytuacją, nie można na chwilę o nim zapomnieć. Dionizos, w rozmowach z Pentuszem nie przyznaje się kim jest, ale od pierwszej chwili odczuwamy jego dominację. To, że w połowie przedstawienia wkłada czerwoną kurtkę Penteusza, jest gestem zbędnym – Chyra nie potrzebuje dodatkowych symboli władzy i siły. Stworzył postać, która sama w sobie tę władzę i siłę posiada.

foto. Stefan Olszowiec

Warlikowski, co dla niego dość nietypowe, nie ingerował zbyt w tekst dramatu, dokonując jedynie niezbędnych skrótów (być może nawet skracał zbyt ostrożnie, zostawiając w całości długie, trudne w odbiorze, rozbijające rytm spektaklu monologi). Istotną zmianą jest rozwiązanie kwestii chóru. Tworzą go jedynie trzy bachantki-niebachantki. Kobiety podstarzałe, wystylizowane na dewotki modlące się w kościele. Tekst chóru został potraktowany jak dialog, bachantki mówią go bardziej do siebie niż do publiczności. Chór ma zabarwienie mocno groteskowe, podkreślone makijażem i strojem bachantek, a także mimiką i dziewczęcymi lekkimi płasmi kontrastującymi z wyglądem dojrziałych kobiet. Zagrany jest wyśmienicie – aktorki mają przemyślany każdy gest i będąc na scenie, nawet, gdy pieśń chóru się kończy, ani na moment nie wychodzą z roli. Pewne sceny jednak istnieją same dla siebie, sprawiając wrażenie oddzielnych etiud. Bachantki, w najdalszym końcu sceny moczą w miednicy płachtę białego materiału, następnie rozciągają ją i podnoszą w wyciągniętych rękach. Stoją obok siebie, płótno zwisa do ziemi, a bachantki delikatnie poruszając rękami wprawiają je w drgania. Trzepocący, niczym na lekkim wietrze, mokry materiał, podświetlony reflektorami, mieni się różnymi barwami. Bachantki powoli krocą po piasku. Minie chwila zanim dojdą do figurki Dionizosa (którą wcześniej przyniosły) i białym płótnem owina gąbłotkę, w której stoi posążek boga. Scena ładna, bardzo plastyczna, ale mam wrażenie, że cały ten rytuał zaaranżowany został tylko po to, by mokry materiał przykleił się do szklanych ścian gąbłotki zamiast zsunąć się po nich.

Wiele jest w tym spektaklu takich właśnie scen budowanych pieczołowicie dla stosunkowo małego efektu końcowego. Jednak podziwu godna jest precyzja w ich realizacji. Warlikowski potraktował dramat Eurypidesa niezwykle intelektualnie. Wszystko zdaje się być dokładnie przemyślane. Zarówno w grze aktorów, jak i w scenografii pojawia się wiele szczegółów, na które należy zwrócić uwagę, by w pełni odebrać spektakl. I tak chór jest pozornie jednolity, co podkreślają niemal identyczne stroje i makijaże bachantek, jednak te trzy postacie zostały przez reżysera wyraźnie zindywidualizowane, każda prowadzona jest nieco inaczej. Figurka Dionizosa pozszywana została z kawałków (choć widać to jedynie z bliska), gdyż Dionizosa po urodzeniu rozszarpali Tytani, a Rea scalała jego ciało. Stojąca na scenie bańka na mleko przypomina, że tam, gdzie przeszedł orszak Dionizosa, ruczaje zmieniały się w mleko, a drzewa ociekały miodem (uła Warlikowski na scenie nie postawił). Te łamigłówki wydają mi się niepotrzebne.

Z symboliką przedstawienia można się nie zgadzać, ale nie można udowodnić jej bezzasadności. Czerwona kurtka puchowa pełni funkcję królewskiego płaszcza i każdy w ten sposób ją odbiera, choć nie musi być takim rozwiązaniem zachwycony. Analizując poszczególne elementy spektaklu na płaszczyźnie intelektualnej, można go doskonale bronić. Jednak, jak powiedział sam reżyser, „jest to sztuka o tym, czego nie widać”. A w przedstawieniu Warlikowskiego znalazło się wyłącznie to, co można zobaczyć.

polemiki

Sprostowanie

Pomy zdjęciu Aleksandra Domogarowa („Didaskalia” nr 41) pominęliśmy nazwisko autora fotografii – Pana Piotra Sawickiego.

Przepraszamy.

„DIDASKALIA”

Nr. 43/44

czerwiec-sierpień 2001.