

MARYLA ZIELIŃSKA

ENTHOUSIASMOS? NO NIE...

Maryla ZIELIŃSKA – absolwentka krakowskiej teatrologii, pracowała w Starym Teatrze, Teatrze Narodowym i Wrocławskim Teatrze Współczesnym, „Didaskaliach”, „Gazecie Wyborczej”.

Teatr Powszechny im. Zygmunta
Hübnera w Warszawie

BACHANTKI

wg Eurypidesa

tłumaczenie: Stanisław Hebanowski;

reżyseria: Maja Kleczewska;

dramaturgia: Łukasz Chotkowski;

scenariusz: Maja Kleczewska, Łukasz

Chotkowski; muzyka: Cezary

Duchnowski; instalacja *Unionizing the*

Polish Parliament (2018): Jonas Staal,

kostiumy: Konrad Parol; światło,

ustawienie kamer, projekcje: Kuba

Olszak; premiera: 7 grudnia 2018

Boskie natchnienie, opętanie, posiadanie boga w sobie... ten stan dawał starożytnym Grekom Dionizos, jeśli poddali się jego misteriom, ale też teatr – w obydwu przypadkach stan podsycany był winem. Pierwsza okoliczność wyzwalała czyn, druga oczyszczała emocje. Obydwie generowały przemianę, rozpoznanie, dawały nową energię. Maja Kleczewska usiłowała połączyć te dwie narracje na terenie polityki, tu i teraz. Dionizos, mszcząc się za matkę, też funkcjonował w sferze publicznej. Niestety, w przypadku *Bachantek* polityczne zapamiętanie reżyserki i dramaturga Łukasza Chotkowskiego zdusiło działanie artystyczne. „Teatr, który się wtrąca”, żeby być skuteczny, musi być twórczy. Jeśli miałby to być spektakl o sile kobiet i bierności społeczeństwa, tym bardziej powinien mieć moc prowokacji, a nie manipulacji. Dostaliśmy słuszne argumenty, do których i tak zapewne publiczność Teatru Powszechnego jest przekonana. Jest klasyk Eurypides, klasyki współczesnej sztuki krytycznej,

autorytety feminizmu, znawcy teatru greckiego. Zabrakło wina.

W foyer krąży ubrana na czarno Karolina Adamczyk z atrapą karabinu maszynowego w rękach. Ale nie ten symbol męskiej władzy działa na widzów, tylko dziura wycięta w spodniach, obnażająca włosy łonowe. To wersja performansu wiedeńskiej akcjonistki Valie Export *Spodnie akcji. Panika genitalna* z 1969 roku.

Artystka w spodniach z dziurą wyciętą w kroku wkroczyła do kina w Monachium przechadzając się między publicznością z odsłoniętą waginą na wysokości wzroku. Jedna z wersji jest taka, że było to kino porno, a Valie podchodziła do mężczyzn i przystawiając im broń do głowy kazała dotykać swojej waginy. Jednak nie jest to do końca jasne, gdyż wszystko, co zostało po tej akcji, to zdjęcie przedstawiające autorkę performansu w swym niecodziennym stroju, trzymającą karabin. Kilka lat później, w 2006 roku, performans ten odtworzyła Marina Abramović (*Seven Easy Pieces*). W przestrzeni muzealnej pozowała na zdjęcie, które pozostało po akcji Valie Export. Nie wywołała jednak takich reakcji jak tamta akcja (Płatek, 2012).

Przestrzeń galerii osłabiła działanie Abramović, zwiedzający spodziewali się, co zobaczą. W teatrze jest to moment zaskoczenia, zwłaszcza dla tych, którzy nie rozpoznają cytatu, a takich będzie przecież wielu. Działanie aktorki czyta się w kontekście innych obiektów zauważalnych w foyer – sterty zużytych damskich ubrań i projekcji. I znów, można skonstatować: aha, Christian Boltanski, akcje z ubraniami z second-handu w galeriach i muzeach, organizowane od lat dziewięćdziesiątych. Jedna z ich

asocjacji – Holokaust – ukonkretniona jest przez film. Na sporym ekranie przelatuje napis „Rondo Legalnej Aborcji”. Premierę poprzedziła ponaddwumiesięczna akcja happeningowa. Aleksandra Bożek co wtorek o godzinie szesnastej czytała przed Sejmem kanoniczne manifesty kobiet walczących o prawo do aborcji (na przykład Simone Veil *O prawo do aborcji*). Reakcją posłów i przechodniów była obojętność. Nazwa ronda jest cytatem z akcji przejęcia nocą przez aktywistów ronda Romana Dmowskiego w Warszawie w dniu stulecia uzyskania praw wyborczych przez Polki.

Sytuację w foyer odczytuję jako początek manipulacji. Część widzów w skrępowaniu omija Karolinę Adamczyk nieobecny wzrokiem, ktoś chichra, zaciekawienie rozplywa się w gadaninie ze znajomymi. Wreszcie otwierają się drzwi i wchodzimy na Dużą Scenę. Bileterka jedną ręką daje nam poduszkę, drugą wskazuje, że kobiety siadają na prawo, mężczyźni na lewo – klasyczny podział.

Na scenie zastajemy masywne drewniane konstrukcje przypominające amfiteatr, parlament czy sąd, tyle że zamknięte w owal. W tej konfiguracji przestrzeni można czytać też jako arenę, agorę. W rogach widzimy mównice na tle wysokich zastawek, na których przetwarzane są polskie barwy narodowe i godło. To instalacja *Unionizing the Polish Parliament* Jonasa Staala, artysty działającego w polu sztuki i polityki. Za dnia obradowało w niej Forum Przyszłości Kultury, zorganizowane w Powszechnym po raz drugi, tym razem pod hasłem *Feminizm! Nie faszyzm*. Premiera Kleczewskiej je zainaugurowała. Nie jest to dekoracja ładna czy finezyjna, ale funkcjonalna i w oczywisty sposób znacząca. Jednoczenie polskiego parlamentu to prowokacja. Przecież już na wstępie zostaliśmy posegregowani ze względu

na pleć. Przy każdej „ambonie” znajduje się wejście w główne pole gry, bo akcja dzieje się także na trybunach i poza nimi, które podzielone są dodatkowo dwoma przesmykami na część męską i damską. Na krótszych bokach amfiteatru nad widzami wiszą duże ekrany, nie zawsze obraz na nich pokazywany jest taki sam, tu też jest dyskryminacja – widza.

Tak jest z pierwszą projekcją. Widzimy mocno powiększone, pulsujące narządy mowy. Taki obraz w takiej przestrzeni znaczy politycznie: „zabrać głos”, „odebrać głos”, „oddać głos”. Przekaz jest niemy, komentarz pochodzi od aktora na mównicy. Fizjologia wydobywania głosu przypomina poród, brak tylko płodu. Teatralny komunikat radykalizuje się: męska debata o kobietach, o ich ciele, bez ich udziału. Czy dlatego ten obraz wisi nad głowami kobiet, żeby faceci dobrze go widzieli?

Dwóch funkcjonariuszy (mogliby służyć w BOR) wciąga i porzuca na scenie tłumok, w którym ktoś się porusza. Szarpanina rozrywa worek.

To schwytana na rozkaz króla Teb, Penteusza, Bachantka Ino (ciotka Dionizosa i Penteusza), gra ją Karolina Adamczyk. Czy więc w foyer pilnowała, by niepowołani nie wtargnęli na Kitajron, nie zakłócili Dionizji? Teraz wdrapuje się na mównicę i zaczyna stroić w kobiece piórka – wyciąga żelazko i prasuje sukienkę. Pozostałe mównice też opanowują bachantki, każdej zostanie przypisana stereotypowa rola kobiety: sprzątająca, malująca się, aktywistka. Wszystkie piękne: Autonoe – kolejna ciotka Penteusza i Dionizosa, rozpoznajemy w niej kobietę z Ronda Legalnej Aborcji (Aleksandra Bożek) – Lidia (Karina Seweryn) i Menada (Magdalena Koleśnik). Tu stają się córami rewolucji, bowiem chór bachantek wzywa do buntu, do Dionizji. Menada przykleja poplamione podpaski na ścianie w barwach narodowych, dobrze już umazanej szminką, obok napisu „Femme Dirt”. I... „biegną wyzwolone bachantki”! Jako tłum popierający Menadę występują widzki, wciągane przez aktorów pod mównicę.

Były król Teb Kadmos (Michał Jarmicki) jest nieporadną *drag queen*. Wróżbita Tereczas (Mateusz Łasowski) ma wypisane na koszulce „I’m feminist” i bryluje na parkiecie, zapraszając do tańca widzów. Bachantki mu pomagają, choć jego *image*, podobnie jak Kadmosa, może być podejrzany i dla menad, i dla Penteusza, który po powrocie do kraju chce przywrócić stare porządki. Mało w nich ideologii, więcej campu. Nowy władca zgodnie ze stereotypem faszysty ma gładko przyczesaną blond grzywkę z przedziałkiem, umundurowany jest w golf, garnitur, lakierki, czarne rękawiczki. Rozkazuje „wytropić zniewieściucha”, któremu Teby zawdzięczają to rozprężenie. Przestroga Terezjasza, że wino zawsze ma moc, a władza niekoniecznie, sprawdza się stopniowo. Na razie funkcjonariusze wrzucają na scenę podejrzanego włóczęgę, w którym Penteusz nie rozpoznaje Dionizosa. Sandra Korzeniak gra androgynicznego boga, używa końcówek męskich i żeńskich, hipisowskimi spodniami i marynarką usiłuje gubić



płciowość, ale pozostawia swój charakterystyczny głos, którego manieryczność gra tu znakomicie.

Teraz słyszymy autoprezentacyjny monolog, którym Eurypides otwiera dramat, i otrzymujemy kolejną aluzję do klasyka performansu. W splątanych włosach aktorki uwił sobie gniazdo wąż. *Głowy smoka* to pierwsze samodzielne działanie Mariny Abramović po rozstaniu z Ulayem, kontynuowała je przez kilka lat. Kobieta i wąż to Ewa z biblijnego raju, ale kobieta o węzowych włosach to antyczna Meduza – jedna z siejących grozę Gorgon, która rzuciła wyzwanie bogom. Strategie *guerilla art* polegają na tym, by zadając sobie ból, stawiając w psychicznej opresji, uwolnić się od strachu. W wywiadzie udzielonym Katarzynie Michalak Abramović powiedziała o jeszcze innym znaczeniu swego performansu:

[...] symboliczne znaczenia węża były dla mnie bardzo ważne. Są one reprezentatywne dla różnych kultur. Chciałam pokazać, jak te pierwotne obrazy wyzwalają doświadczenia widza. Gdy jednak mówimy o obiektach, to istotna jest dla mnie ich fizyczna obecność oraz konkretna, emitowana przez nie energia. [...] Ich zadaniem jest wywołanie w tobie doświadczenia. Potem mogą zostać usunięte, bo nie są już ważne (Michalak, 1998).

Węże wrócą jeszcze na scenę, o ich działaniu na publiczność później.

Bachantki wymknęły się z więzienia, bachiczny trans przeciąga się (prowokowanie ciałem męskiej części widowni, lesbijska miłość na mównicy, ekstatyczne oddanie się zmechanizowanej stymulacji – sztuczemu śniegowi z wentylatora). Mężczyznom zostaje odebrany głos, także ten publiczny, czyli mikrofon. Traktowany jest jako atrybut męskości, fallus. Widz dostaje zadanie od bachantki – naciągnąć na mikrofon prezerwatywę (nie każdemu się udaje i wtedy pomagają wprawne palce menady). Za chwilę obejrzymy kolejne fellatio w Powszechnym. Trwa postkłátkowy dialog przedstawień, niczym w dawnym

Starym Teatrze, tyle że Powszechny ma inne tematy i ikony.

Tymczasem Ino zyskuje moc karateki z czarnym pasem, mistrza. Wykorzystuje ją do sprowadzenia tabletek gwałtu, a że w Polsce są one zakazane, dostarcza je robot... Słuchamy aborcyjnych statystyk, między innymi o śmiertelności kobiet. Mówiąc o holokauście dzieci, trzeba też pamiętać o holokauście zastraszonych prawem kobiet. Mimo bliskiego kontaktu wykonawców z widzami, aktorzy posługują się mikroportami, ale tylko w tej scenie ich użycie gra. Głos Karoliny Adamczyk jest nieco przesterowany, w tle słyszymy wycie. Psów, wilków, bachantek? Czy to relacja społeczeństwa i kobiet walczących o prawo do decydowania o aborcji? Ino wystarcza jeszcze mocy, by zbudować wirtualny czat z doktor Rebeccą Gomperts – aktywistką praw kobiet z Holandii, „współczesną bachantką” – i zyskać jej wsparcie. Czuje się już tak silna, że wzywa Dionizosa i nawołuje do obalenia Penteusza. Jeszcze tym razem nie udaje się, na mównicę wraca król Teb, a panowie w czerni wywlekają bachantkę ze sceny. Miejsce Rebeki na ekranie zajmuje Bachus. W trakcie telemostu-starcia z Penteuszem bóg bawi się węzami i klejnotami. Z Kitajronu przybywa pasterz, jego gołtors przyozdabiają dwa węże, znak przypomina z Dionizosem. Zwierzę na scenie, publiczność kupiona. Żeby nie wiadomo co Julian Świeżewski grał i mówił, jakkolwiek wyglądał (opięte spodnie z węzowej skóry), nie przebije się przez obecność żywych gadów. Pasterz kładzie je na Penteuszu, daje do dotknięcia widzom. Doświadczeniem widza jest atrakcja, obiekt usunięty ze sceny przestaje być ważny.

Mimo że Sandra Korzeniak ostrzega króla Teb stanowczym tonem – „nie walcz z bogiem, z Bachusem” – na scenie pojawia się niepostrzeżenie, porusza się tanecznie, niemal bezszelestnie, potrąca tylko dzwoneczkami opinającymi kostkę (to te klejnoty). Ma piękny przezroczysty damski garnitur, z materiału przypominającego węzową skórę (podobno występowała w nim w spektaklu Krystiana Lupy w Chinach), upięte

włosy. Przekonuje Penteusza, by ruszył w góry Kitajronu w przebraniu kobiety i zobaczył orszaki bachantek; jeden z nich prowadzi jego matka – Agawe. By poznał to, co chce zwalczyć, i żeby się przekonał, że przemoc to nie jest dobry oręż w walce z kobietami.

Jego przejście w przebraniu przez miasto, pod rękę z Dionizosem, wznieca bachiczny trans, czego wyrazem jest głowa byka na ekranie i pasterz z głową byka na mównicy. Wszystko to jest rozegrane zewnętrznymi środkami, nie ma w tych scenach napięcia. Michał Czachor gra to, co zwykle. Decyzje Penteusza – pójście incognito w góry, uleganie pokusie zgłębienia tajemnicy – są po prostu nałożeniem sukienki, peruki, pomalowaniem paznokci i okazywaniem zniewieścienia. Trochę więcej się dzieje w scenie podglądania menad. Penteusz leży, trzymając głowę na kolanach Dionizosa, który delikatnie go gładzi, rozmawiają niemal intymnie: czy Agawe wróci po misteriach do Teb, do domu. Penteusz i Dionizos to bracia cioteczni, ale przez połączenie postaci boga z postacią kobiety scenę tę można czytać jako powrót dziecka do łona matki. Także przez sposób filmowania z góry, niejako z planu boskiego. Dionizos/Agawe mówi władcy Teb, że wróci z Kitajronu „rozpieszczony na strzępy”, że idzie na straszne męki. Może odzywa się w nim wyobrażenie śmierci matki – Semele, która spłonęła przed obliczem ojca dziecka, Zeusa, niepomna tego, że śmiertelni nie są godni patrzeć na boga. Że ta krzywda wciąż domaga się zemsty, ukojenia.

To, co ma się dokonać w górach, zapowiedziane jest tekstem podanym w oryginale, nadając sytuacji aurę pierwotności. (Podobną funkcję ma muzyka Cezarego Duchnowskiego, oparta jest na skali frygijskiej, mocno basowa.) Kamera zjeżdża z nadscenia na poziom wzroku widzów i przypomina zdjęciami na ekranie – między innymi Rondem Legalnej Aborcji, stertą ubrań – że jesteśmy tu i teraz. Stąd też pewnie wcześniejsze natarczywe pytanie Dionizosa, skierowane do widzów: „Która godzina?”. Z tego świata przychodzi Połaniec, by opowiedzieć o tym,

jak matka rozszarpała syna. To ocalony mężczyzna w potarganych bandażach, szmatach, wspiera się na kulach, szpitalny balkonik obwieszony jest reklamówkami. Zdaje relację, brzmia skrzypce. A więc tylko przez filtr sztuki można oddać grozę transu bachantek? Dobry pomysł, ale sceniczna reprezentacja swą nachalnością zabija jego potencjał, choć znów są w niej echa klasyka współczesnego tańca – Marie Chouinard, która poszukuje piękna i wolności w ułomnym ciele.

Na scenie pojawia się Sandra Korzeniak. Na premierze miała kostium, który mógł wciąż identyfikować postać z Dionizosem. A to przecież już Agawe, która rzuca zawiniątko na ziemię. Głowę syna czy lwa zawiniętą w białe płótno? Na później oglądanym przedstawieniu aktorka ma czarną prostą sukienkę, związane włosy, co ułatwia rozumienie przemiany boga w człowieka.

Na scenę wchodzi inspicjent i prosi mężczyzn o opuszczenie widowni. Nie tłumaczy powodu. Obsługa próbuje tego dopilnować, ale nie ma siłowania się i kilku mężczyzn zostaje. Wykluczenie przyjmowane jest przez publiczność jako kolejne „jajo”, niektóre kobiety wykorzystują sytuację, by wyjść z przedstawienia. Choć można domniemywać, że zbliżamy się do *clou* dionizyjskich misteriów, wtajemniczenia, w którym uczestniczyły tylko kobiety.

Pozostając w żeńskim gronie, rozpoznajemy z Agawe jej czyn. Że nie rozszarpała zwierza, ale syna. Wytyka publiczności, że każda z nas go zabiła. Ekrany mrowią jak telewizory z usterką, nic już nie podpowiadają. Z czterech stron wchodzi bachantki, Agawe wita się z nimi jako Dionizos i opuszcza z siostrami scenę. Ale nie jest to już radosny Bachus, tylko silna doświadczeniem kobieta, która zabiła szowinistycznego władcę, ucięła głowę symbolowi patriarchalnego społeczeństwa. Może to ten Dionizos, który zszedł do Hadesu po matkę? Androgyniczność boga została tu przełożona na ambiwalencję: boskość/człowieczość. Bóg, który niesie w sobie

częstkę kobiety, po matce, interesuje się problemami na ziemi.

Na ekranie pojawiają się nagie menady, zbroją się, nawołują, zagrywają do boju. Uwalniają swój głos i ciało. Czy nam się ta siła udziela? Raczej nie... Dionizos nie pojawił się w Warszawie. W foyer natykamy się na wykluczonych mężczyzn. Nie rzucały się na nich. Pytam napotkanego Tomasza Plotę, osobę dobrze poinformowaną i empatyczną, czy mężczyźni oglądali scenę na podglądzie. Nie. Dostali ankiety do wypełnienia, mężczyźni nieznający kobiety, która dokonała aborcji, mieli się zgrupować.

Maja Kleczewska po udziale w weneckim Biennale, po *Golemie*, dalej zgłębia obszary galerii, performansu, tańca... W *Bachantkach* jest to uzasadnione, Bachus nie chce jednak walczyć tylko bronią, ale i sztuką. Siłę jej wypowiedzi zabija nie tylko wspomniana słuszość. Mimo uruchomienia tylu doświadczeń współczesnej sztuki zaangażowanej, aktorzy Powszechnego grają to, co już dobrze znamy z tego teatru, do znudzenia. Są pewni siebie. Czy „teatr, który się wtrąca”, nie popełnia *hybris*? Zabrakło „wina”, by nieco rozluźnić doniosłość ich kolejnego przekazu, nadać mu lot. Tylko rola grającej gościnnie Sandry Korzeniak wniosła niepokój w plakatowy świat *Bachantek* – tajemnicę, którą chce się zgłębić w oderwaniu od reszty. ■

Bibliografia:

- Michalak, Katarzyna, *Życie poza życiem*, rozmowa z Mariną Abramović, „Magazyn Sztuki” 1998 nr 19.
Płatek, Katarzyna, *Valie Export*, blog „Body Art. Ciało w sztuce współczesnej”, 20 III 2012, <http://cialowsztucewspolczesnej.blogspot.com/2012/03/valie-export.html> [dostęp: 16 I 2019].