Podróż komediantów
Guy Cherqui

Ta nowoczesna Odyseja splata wątek Homera z niecodzienną historią Izoldy Regensberg, cudem ocalałej podczas wojny polskiej Żydówki, którą poszukiwania męża zaprowadziły aż do Mauthausen. Fascynujące przedstawienie zostało zaprezentowane we wrześniu 2021 w ateńskim Pireos 260, na dość ponurym post-przemysłowym ugorze, gdzieś między Atenami i Pireusem. To naturalne dekorum okazało się doskonale pasującą scenerią, która nadała atmosferze spektaklu niezapomnianą poezję. *Odyseja. Historia dla Hollywoodu* w wykonaniu wyjątkowych aktorów stała się medytacją na temat ocalenia, a przede wszystkim nieśmiertelności. Opierając się na homeryckich wątkach, pokazuje, jak każdy z nas nosi w sobie swą własną odyseję.

Bywają przedstawienia, które zostają z nami na długo, ponieważ otwierają dla nas „nową otchłań", prawdziwie pascalowską nieskończoność. Od września nie ma dnia, żeby obrazy (przelotne bądź nie) z tego nadzwyczajnego spektaklu nie powracały do mnie przy okazji lektury, redakcji artykułu lub osobistego wspomnienia. *Odyseja. Historia dla Hollywoodu* jest szczególnym projektem, mocnym i fascynującym, dramatycznym i rozdzierającym (aktor przewidziany do roli Odyseusza zmarł podczas prób) nie tylko teatralnym, ale wręcz egzystencjalnym, który poruszył we mnie moją osobistą historię. Bez wątpienia fakt, że odkryłem ten spektakl w ukochanej Grecji, której nie widziałem od dwudziestu lat, przyczynił się do tych emocji, może również napisy we współczesnej grece (i po angielsku) uczyniły go wyjątkowym. Zobaczyłem w nim swego rodzaju wizję greckości (odwołuję się do Yannisa Ritsosa) nakładającą się na projekt zrodzony w Polsce, grany po polsku, opowiadający historię/historie naszych korzeni, wspólnej kultury i wspólnych hańb. Zacząłem później spisywać moje wspomnienia i wrażenia, które przedstawienie we mnie pozostawiło, w regularnych, choć homeopatycznych dawkach. Teraz składają się one na poniższy tekst, z początku 2022 roku, którym dzielę się tym chętniej, że będziemy mieć wkrótce wspaniałą okazję, by zobaczyć ten spektakl we Francji, w Clermont-Ferrand, w Paryżu (teatr La Colline) i w Montpellier. Nie uważam tego tekstu ani za „krytykę" – to byłoby zbyt ograniczające – ani za „przewodnik", co byłoby z kolei zbyt nieskromne i ryzykowne. Dla mnie jest on przede wszystkim świadectwem widza przepełnionego najróżniejszymi emocjami. Widza, któremu bliski jest tekst Homera, Grecja, ale także Zagłada i wszystkie motywy kultury, które przywołuje ten projekt, angażujący również jego osobiste teatralne, przyjacielskie i intelektualne doświadczenia. Teatr jest jednym z miejsc, gdzie schodzą się ludzie różnych kultur, o różnym pochodzeniu, aby przeżyć wspólnie chwilę, którą dzielą się nie tylko z innymi, ale i z samymi sobą. Dzielą się swoją historią, swoimi małymi i dużymi zmartwieniami, w pewnym sensie swoimi własnymi odysejami. W tym szczególnym miejscu życie nabiera kształtu, rozwija się, by potem zniknąć, zostawiając po sobie wspomnienia w duszy widzów, z których każdy przetworzy je w zależności od własnego życia i historii, od własnej osobistej odysei. Jest w tym projekcie coś z „Teatru. Instrukcji obsługi", parafrazując *Życie. Instrukcja obsługi* Pereca. Czułem, że muszę podzielić się tym doświadczeniem. Moje oczy i pamięć tylko niezdarnie potrafią odnaleźć chwile, które wywarły na mnie największe wrażenie, paradoksalnie jest to proces fragmentaryczny a zarazem pełny. Fragmentaryczny, ponieważ nie można zrekonstruować spektaklu w całości, pełny, ponieważ każda chwila zawiera w sobie wszystkie inne, nawiązuje do pozostałych dzięki nieskończonej sieci odniesień, wspomnień, spojrzeń, uśmiechów, łez, nie odwołujący się do kolejności scen, lecz raczej do porządku serca. Tekst zawsze jest metonimią, częścią,

która pozwala wejrzeć w całość. Jeśli ta malutka część, moja relacja, uchyli rąbka tajemnicy tego spektaklu i zachęci czytelnika do obejrzenia sztuki, będę uważał, że spełniłem swoje zadanie.

Jak można streścić spektakl, w którym Odyseja splata się z Zagładą, Heidegger, Hannah Arendt z Elisabeth Taylor, gdzie przypominający instalację Christiana Boltanskiego sklep z jeansami jest Hadesem i Piekłem, gdzie przez moment spotykamy nawet Konfucjusza? Spektakl, który otwiera się figurą Syzyfa a kończy Dybukiem (żydowskim złym duchem)? A jednak całość jest bardzo spójna i ani przez chwilę nie gubimy nici tej historii, poddajemy się tej sennej wizji ludzkiego błądzenia. Krzysztof Warlikowski odnosi się do naszych osobistych odysei, naszych indywidualnych egzystencji, poszukiwań i miłości, rozczarowań, intymnych wędrówek i widm. Szczególną, wyjątkową radość sprawiło mi to, że miałem okazję zobaczyć spektakl w Grecji, ojczyźnie Homera, ale i Thea Angelopulosa, autora filmów takich jak *Spojrzenie Odyseusza* (Το Βλέμμα του Οδυσσέα, 1995) oraz *Podróż komediantów* (Ο Θίασος, 1975), który swoim nawiązującym do Dionizji i ich procesji tytułem tak doskonale pasuje do gry aktorów Nowego Teatru. Czym jest odyseja i powrót do domu? Powrót do rodziny po latach, kiedy człowiek wraca zmieniony wskutek upływu czasu, postarzały; kiedy ci, których opuścił, też się zmienili. Co kryje się za słowem „odyseja”? Czym jest Odyseja, zrodzona z wojny: dla Odyseusza z wojny trojańskiej, jednej z pierwszych legendarnych wojen, swego rodzaju Ur-wojny, dla Izoldy Regensberg z II wojny światowej? Hanna Krall opisuje losy prawdziwej Izoldy w książce *Król kier znów na wylocie*, na szczęście dostępnej w tłumaczeniu francuskim (*Le Roi de cœur*). Urodzona w 1935 roku Hanna Krall jest polską dziennikarką i pisarką pochodzenia żydowskiego, interesuje się życiem w okupowanej Polsce podczas II wojny światowej, antysemityzmem oraz światem polskich Żydów zniszczonym przez Zagładę. Jest także scenarzystką, współpracowała między innymi z niezapomnianym Krzysztofem Kieślowskim. *Król kier* opowiada o niezwykłym życiu Izoldy poczynając od jej ślubu z Szajkiem, który wkrótce zostaje schwytany w łapance i trafia do warszawskiego getta, skąd Izoldzie udaje się zbiec. Wtedy zaczyna się jej osobista współczesna odyseja, na którą składają się wyjątkowe wojenne doświadczenia, próby przeżycia i ocalenia męża. To temat *Króla kier* i jego swego rodzaju „szkicu”, jakim jest *Historia dla Hollywoodu*. W wyborze Krzysztofa Warlikowskiego odnajdujemy cały jego wewnętrzny świat, niekończącą się konfrontację Polaka z Zagładą i z miejscem, jakie zajmuje w polskiej rzeczywistości, naznaczonej nieodwracalną stratą. Odnajdujemy także upodobanie Warlikowskiego do mitów i ich kształtowania się, oraz jego talent twórczy, polegający na wyjątkowym rzemiośle artystycznym, które umożliwia tkanie zadziwiająco spójnej materii teatralnej, rzemiosło nacechowane głębokim wyczuciem człowieczeństwa. „Nie Niemcy to robią, ale ludzie”, mocne zdanie Marka Edelmana, jednego z przywódców powstania w getcie warszawskim adresowane do Leona Bluma, cytowane przez Jerzego Grotowskiego, innego słynnego Polaka i człowieka teatru, przywołane przez Georges’a Banu w jego ostatniej książce, rzuca snop światła na kulisy pracy i intencje Warlikowskiego, który stale szuka odpowiedzi na fundamentalne pytania i stawia przed nami kolejne dylematy. Na spektakl składają się epizody zaczerpnięte z różnych odysei, połączonych oryginalną ideą Homera i jej znaczeniem dla nas, odzwierciedlających naszą złożoność: Odyseusz chce wrócić do domu i zobaczyć Penelopę, Izolda szuka męża, w końcu go odnajduje i ratuje za cenę kompromisów i poświęcenia, tortur, poniżenia, wewnętrznych i zewnętrznych dramatów, które przeżywa zmagając się z Historią, wojną i przemocą.

Odyseusz wraca z Troi nie wiedząc właściwie, po co na wojnę wyruszył, natomiast dla Izoldy poszukiwanie męża staje się idée fixe, taką jaką była Itaka dla męża Penelopy. Izolda wędruje przez Historię i uważa, że jej epopeja zasługuje na utrwalenie w pamięci i micie – dlatego trafia do Hollywood. Dzieło Homera czyni Odyseusza nieśmiertelnym, Izolda chce zdobyć nieśmiertelność w Hollywood.

Francuski uczeń bardzo wcześnie, już w piątej klasie, zapoznaje się z Odyseją zaliczaną do tekstów założycielskich. Jeśli bezceremonialnie klasyfikujemy taki tekst jako ten, który należy przeczytać, jego ranga staje się bezużyteczna i grozi mu kurz na bibliotecznych półkach. Teksty założycielskie takie jak Odyseja, Biblia lub Koran wzbogacają nas, nieustannie inspirują nasze umysły. W tym sensie teksty te nie są założycielskie, lecz kształcące, uczą o życiu i świecie, odciskają w nas ślady, formy i wspomnienia. Każdy epizod Odysei ma swoistą aurę i wywiera szczególne wrażenie na czytelniku. Na przykład imię „Nikt", którym Odyseusz przedstawia się Cyklopowi. Jak usytuować owego Nikt, który przez dziwną analogię odnosi się do kogoś, do jakiejś osoby? Ładny paradoks dla naszych współczesnych za wszelką cenę szukających swej tożsamości! Już w 1970 roku film Sergia Leone pt. *Nazywam się Nobody* (*Mio nome è nessuno*) nawiązuje do homeryckiego eposu w konwencji westernu. Odyseja pełna jest takich form, nadających sens mitom, będących pożywką dla naszej wyobraźni i naszej egzystencji. Krzysztof Warlikowski to właśnie udowadnia w swoim spektaklu, którego scenariusz napisał razem z Piotrem Gruszczyńskim. Składają się nań pozornie nie powiązane ze sobą sceny, liczne elipsy, przejścia od jednego dzieła do drugiego. Ten zabieg stylistyczny przypomina utwór Hanny Krall, złożony z krótkich, nie zawsze połączonych rozdziałów, pisany jakby skokami, unikami, a jednak zbudowany tak nadzwyczajnie, że sens jest zawsze podskórnie obecny – tragiczny, szyderczy, czasem lekki jak samo życie, które nigdy nie jest jednolite. Mamy tu do czynienia z niezwykłym montażem w filmowym znaczeniu tego terminu. Odyseusz jest postacią-korzeniem, Izolda postacią współczesną, gałęzią wyrosłą z tego korzenia, upartą osobą, która i wzrusza, i czasem wywołuje uśmiech. Między tymi odysejami odnajdujemy trzecią, tę samego Warlikowskiego z jego własnymi mitami, duchami i myślami. Niczym Edyp na rozdrożu, gdzie los wskazuje mu trzy drogi, widz znajduje się na skrzyżowaniu trzech odysei, bez przymusu wyboru, ponieważ przedstawienie prowadzi traktem, na którym trzy ścieżki nieustannie się splatają. W jaki sposób dzieło Homera wzbogaca spektakl i jego liczne poziomy? Wiemy już, że antyczne i współczesne mity są pożywką dla twórczości Krzysztofa Warlikowskiego, wystarczy przypomnieć, w jaki sposób zrobił w Monachium ze swej Izoldy swego rodzaju Marię Callas. Znamy też jego upodobanie do greckiej mitologii. W tym wypadku, dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, rzeczywista bohaterka nazywa się Izolda. Warlikowski odwołuje się także do współczesnego mitu Elizabeth Taylor, która występowała w rolach kobiet mitycznych (tu widzimy ją jako Helenę Trojańską w filmie *Doktor Faustus* Richarda Burtona z 1967 roku). Reżyser czerpie z *Odysei* epizody, które może zinterpretować w kontekście naszej dzisiejszej historii, nadając tym samym wydźwięk własnej odysei i w konsekwencji naszym osobistym odysejom. Homeryckie dzieło jest formą pierwotną, w którą Warlikowski wplata opowieści dostosowujące się do niej i współgrające z nią. Aby lepiej zrozumieć, na czym polega ten proceder, zatrzymajmy się w ramach preludium przy ostatniej scenie pierwszej części, bez wątpienia najmocniejszej i najbardziej zaskakującej w całym spektaklu. Scena została w całości napisana przez Warlikowskiego, przedstawia ona powrót Hanny Arendt do Niemiec w 1950 roku, po siedemnastu latach spędzonych w Stanach Zjednoczonych. Jej spotkanie z Martinem Heideggerem, młodzieńczą miłością odwołuje się do Odyseusza, który po latach spotyka Penelopę. Heidegger jako Penelopa to śmiały zabieg… Arendt, żydowska uciekinierka z hitlerowskich Niemiec, pragnie rozliczyć filozofa skompromitowanego kontaktami z nazistami. W tej scenie homerycka *Odyseja* wyraźnie odsyła do historii Izoldy, odnosząc się do II wojny światowej i prześladowań Żydów. Odnajdujemy w niej także jedną z fundamentalnych osi odysei Polaka Warlikowskiego: Zagłada, sprzeniewierzenie się, niedopowiedzenia. Sytuacja jest zarówno historyczna, jak i wyobrażona: dwoje bohaterów opowieści przeżywa sytuację, która nadaje sens całemu przedstawieniu i w swej logice staje się, dzięki szczegółowej analizie, poetycką medytacją.

Heimat: powrót do Itaki

„W 1950 roku, w górach Szwarcwaldu, po dwudziestu trzech latach niewidzenia doszło do historycznego spotkania Hannah Arendt z Martinem Heideggerem. Pogoda był ładna". Arendt i Heidegger siedzą na szczycie góry. Słoneczny, lipcowy dzień. Śpiew ptaków. Na ekranie w tle liczne ujęcia słynnego Hütte Heideggera".

Pierwsza uwaga Hanny Arendt (wybitna Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) dotyczy metafory homeryckiej, która uwidacznia zarazem to co widzialne i co niewidzialne. Rola poety polega na wywołaniu niewidzialnego, w tym wypadku łez, które płyną jak topniejący śnieg, znak lodowatej zimy wygnania. W odpowiedzi Heidegger (Andrzej Chyra) robi unik i *obraża* Hannę, ofiarowując jej miejscowe jagody o niezrównanym smaku odnalezionego Heimatu (kraju ojczystego). Oczywiście jagody mają smak wyjątkowy, dla Arendt bardzo gorzki. Ten gest rozpoczyna gęsty i ostry dialog, w którym wraca przeszłość, mistrz Arendt Karl Jaspers, u którego napisała doktorat poświęcony „konceptowi miłości u świętego Augustyna", cytaty ze świętego Augustyna oraz mąż Arendt, Günther Anders. Hannah Arendt wypomina Heideggerowi nieczystą grę z nazistami, kompromitujące deklaracje, uniki, tchórzostwo. Dialog, w którym ich intelektualne egzystencje są poddane drobiazgowej weryfikacji, rozwija się między dwuznacznością i filozofią. Przechodzący mnich buddyjski Kon-fun-cą uwydatni niedopowiedzenia ich starcia po latach, wygłaszając pochwałę jasności. Nadzwyczajna scena tego niemożliwego, pozornie pogodnego spotkania zakłóconego burzą nabrzmiałych emocji kończy się burzą śniegową pod błękitnym letnim niebem, to wizualne urzeczywistnienie początkowej metafory, cudownie poetyckiej i strasznej w swym okrucieństwie,.

Każdy powrót jest momentem prawdy: intymność dialogu, jego intensywność i moc, ale również gorycz i niezręczność, którą odczuwa także widz, budują całą scenę, ponieważ teatr jest dla Warlikowskiego przede wszystkim miejscem tego, co intymne i prawdziwe. Zobaczymy później, że między życiem przeobrażonym przez sztukę (w tym wypadku teatr) a „prawdziwym życiem" rozciąga się przestrzeń czytelnej prawdy przekazywanej przez „dzieło" i paradoksalnie przez prawdy całkowicie względne i często nieczytelne w życiu. Kwestia stosunku życia do „opowieści", życia do literackiej lub artystycznej „stylizacji" określa cały spektakl, poczynając od powieści Hanny Krall, która opowiada o życiu, historią „prawdziwą", przefiltrowaną przez sito formy i kreacji literackiej. Odyseja pozostaje zatem motywem fundamentalnym dla naszych egzystencji: Warlikowski pokazuje jako uwerturę spektaklu „prawdziwy" powrót Odyseusza do Itaki i jego konfrontację z Penelopą, na dodatek włącza w tę translację metaforę, która z wracającej do Niemiec Hanny Arendt czyni Odyseusza znów w ojczyźnie. W ten sposób Warlikowski przekazuje nam ukrytą prawdę o sensie powrotu, tutaj do dziwnej Penelopy, którą jest Martin Heidegger (!). Powrót to także moment na wystawienie rachunku z jednej bądź z drugiej strony, przez powracającego lub tego, który czekał. Dlatego właśnie mój opis spektaklu rozpoczynam nietypowo od sceny, która wieńczy jego pierwszą część i bez wątpienia pozostawia niezatarty ślad we wspomnieniach widza. To prawdziwa scena teatralna, jakby wzięta z teatru greckiego, „agon" (ἀγών), spór, którą eksponuje teatr grecki. Rozpoczyna się od banalnej sytuacji (spacer, piknik na rozpostartym kocu, koszyk i jajka na twardo), a kończy starciem. Odwołanie do teatru greckiego, poważną i trudną dysputę przerywa wejście buddyjskiego mnicha (Hiroaki Murakami, japoński aktor żyjący w Polsce), który robi zdjęcia. Reprezentuje on komediowy fałszywy dystans: pogrążeni w konfu-zji przeczuwamy, że mnich jest częścią rozwiązania albo objawienia, do niego należy konkluzja sceny. Tragedia, ale też komedia grecka, niemiecka filozofia, wschodnia religia… taka jest Odyseja myśli.

Spotkanie z przestrzenią

Pierwsze spotkanie z tym przedstawieniem to spotkanie z podwójną przestrzenią: tą, w której odbywa się spektakl, oraz tą, jaką stanowią same dekoracje. Jaka zatem jest przestrzeń Odysei, odysei, naszych odysei? Pireos260 gdzie rozgrywa się widowisko, to porzucona przestrzeń postindustrialna, na którą składają się rozmaite hangary i warsztaty, dla przedstawienia zarezerwowano przestrzeń „Delta" (Δ): metalowe słupy, szerokie szklane wykusze z widokiem na drzewa skąpane w świetle zachodzącego słońca i nadchodzącego zmierzchu. Wszystko sprawia wrażenie dekoracji, na początku nawet trudno jest odróżnić, co jest scenografią, a co częścią naturalnego otoczenia, w którym rozgrywa się spektakl, co jest teatrem, a co rzeczywistością. Dzięki talentowi Małgorzaty Szczęśniak, która natychmiast uchwyciła nastrój miejsca, teatr jest wszędzie, przed i za nami, wokół nas i również w nas. Ci, którzy znają estetykę Małgorzaty Szczęśniak, wiedzą, jak potrafi ona użyć struktur metalowych, i w tym miejscu w pełni rozpoznają jej styl. Przestrzeń jest pusta, ograniczona tylko metalową klatką w stylu scenografii do *Zamku Sinobrodego* (w Operze paryskiej), w środku ławka typowa dla dworcowej poczekalni. Na ścianie po lewej drabinki gimnastyczne, po prawej szereg umywalek, charakterystyczny dla Warlikowskiego element, dzięki któremu obnaża się to co intymne, nawiązujący do nagiego bycia sobą. W głębi matowa ściana ekranu, całość otoczona szkłem przez które widać gasnące szybko światło dnia i słabo oświetlone drzewa oraz przestrzeń z przesuwającymi się cieniami. Dodatkowy uderzający detal: zegar ścienny po lewej, zegar, który odmierza czas rzeczywisty, a po prawej dwa neony „Arrivals" i „Departures", w tym samym stylu co zegar, jednym słowem symbol naszej egzystencji: zawsze jesteśmy tylko przejazdem. Co do reszty, to każda scena dysponuje swoimi rekwizytami: stół rodzinny z krzesłami, leżak, pień drzewa, pod którym Hannah i Martin usiłują rozmawiać, metalowe biurko. Podsumowując, narracji nie obciążają anegdotyczne przedmioty, użyte elementy są „wymowne", jak leżak na środku sceny, który natychmiast kojarzy się z piaszczystą plażą, skądinąd bardziej północną niż grecką… Najistotniejsze elementy scenografii dla przelotnych ptaków którymi jesteśmy, tak jak Odyseusz, podkreślają zawsze zmienne światła Felice Ross. Odyseja Krzysztofa Warlikowskiego jakby znalazła w Atenach swoją Itakę. Jak zagra scenografia w tradycyjnej przestrzeni teatralnej, na scenie? Ja byłem w Atenach, w przestrzeni doskonałej, jednocześnie widmowej, rzeczywistej i nierealnej, gdzie pogrążony w „nigdzie" odnajdywałem ideę „wszędzie".

Wszystko zaczyna się od Syzyfa

W ciszy i ciemności zbliża się nagie ciało, przechodzi przez scenę i zaczyna pchać z lewej strony ku prawej wózek z metalową klatką (poczekalnia), o której wspomnieliśmy powyżej. Jak Syzyf pchający swą skałę, ta metalowa „klatka" przez cały wieczór będzie wędrować z lewej na prawą. Symbol? Raczej znak naszego życia, odysei zawsze zaczynanej od nowa, teatru, który wieczór po wieczorze rozpoczyna przedstawienie, naszego statutu zdobywców tego co zbędne, niszczących natychmiast to co uzyskane, naszej gonitwy za nieśmiertelnością, której kolejne epizody, obserwujemy, naszego polowania na szczęście kończącego się czasem klęską, jak tragiczne zebranie rodzinne i powrót Odyseusza albo obsesyjne poszukiwanie męża, nadające sens życiu Izoldy we wrogim świecie, który traktuje Żyda jak zepsute mięso skazane na unicestwienie. Nie musimy podkreślać, że mit Syzyfa odnosi się również do antysemityzmu, skały, którą próbujemy bezskutecznie usunąć, a która spada na nas regularnie; obserwujemy to dzisiaj we Francji. Wszystko jest okupione wielkim wysiłkiem i okazuje się daremne,

my jednak dalej wierzymy, tak jak wierzymy w teatr, sztukę i człowieczeństwo. Być może ten człowiek popychający w ciszy swoje ciężkie brzemię to przede wszystkim właśnie nasza nadzieja… Utwór Hanny Krall poświęcony Izoldzie Regensberg jest opowieścią o prawdziwym, zadziwiającym i niecodziennym życiu, o którym łatwo można napisać powieść lub zrobić film, co było marzeniem Izoldy pragnącej nieśmiertelności – stąd tytuł *Historia dla Hollywoodu*. Nieśmiertelność staje się głównym tematem spektaklu, nieśmiertelność osiągnięta dzięki sztuce. Wspominałem już tutaj, jak kwestia artystycznej transfiguracji rzeczywistości jest obecna podczas całego przedstawienia. Widzimy Izoldę (nadzwyczajna Ewa Dałkowska) jednocześnie naiwną, przebiegłą, uśmiechniętą, pełną życia, nigdy zrezygnowaną, przywołującą strzępki wspomnień z młodości w rozmowie z pisarzem Markiem Hłasko (Jacek Poniedziałek) na temat „scenariusza", w który można by przekuć jej życie, czyli o tym, jaką formę można mu nadać, by było „do zaakceptowania" w kinie. Jest życie i są formy, które w jakiś sposób to życie „wygładzają", tworząc zeń „dzieło" dające się naturalnie przekazać widzom. To zagadnienie jest obecne przez cały spektakl: w samym przedstawieniu, stylizacji łączącej Odyseję Homera z życiem Izoldy oraz z adaptacją utworu Hanny Krall; jest ono również czytelne w naszym stosunku do obrazu filmowego, w stosunku narracji filmowej do rzeczywistości. W tym ostatnim wypadku kwestia dotyczy filmu *Szoah* Claude'a Lanzmanna: jedna z postaci (Wojciech Kalarus) zadaje sobie pytania związane z problematyką reżyserowania dzieła dokumentalnego. Poruszone zostają skomplikowane hermeneutyczne zagadnienia odnoszące się do warunków przekazu, stosunków między prawdą a rzeczywistością, które oczywiście nie są tożsame, roli sztuki i pisarstwa, recepcji i interpretacji. Zdobycie nieśmiertelności dzięki sztuce to nie prosta sprawa. Stale stoimy wobec kwestii życia i jego inscenizowania w teatrze. Spektakl dotyczy reżyserii literackiej, teatralnej i filmowej. Inną nieśmiertelność (bardziej bezpośrednią w „obiegowym sensie" tego słowa) obiecuje Odyseuszowi Kalipso. Znamy tę historię: Odyseusz trafia na wyspę pięknej nimfy, która natychmiast się w nim zakochuje i przetrzymuje go przez siedem lat (z dwudziestu, które spędził w drodze do domu). W końcu bogowie decydują, że to trochę za długo i każą jej wypuścić Odyseusza. Kalipso stawia wtedy wszystko na jedną kartę i obiecuje mu nieśmiertelność, jeśli z nią zostanie. W przedstawieniu Warlikowskiego wątek nieśmiertelności jest obecny na różnych poziomach, podąża także śladem „duchów" samego reżysera, między innymi *słynnego żydowskiego Dybuka*. Nawiązując do Odysei Homera, nimfa Kalipso w sugestywnej i oszałamiającej interpretacji Jaśminy Polak, próbuje zatrzymać Odyseusza swym dzikim, uwodzicielskim tańcem w rodzaju *Capsula Popo* z homeryckiego Crazy Horse Saloon. Próbuje obezwładnić go, uciekając się do wszystkich dostępnych artystycznych środków, muzycznych i choreograficznych, na skraju swych możliwości cielesnych. To zastanawiające, że Odyseusz spędza prawie jedną trzecią swej dwudziestoletniej wędrówki na słodkiej wyspie Kalipso i prawie rok u czarodziejskiej Kirke… Relatywizuje to nieco samo pojęcie wędrówki i pozwala nam łatwiej zrozumieć, że wróciwszy do domu spotkał się z dość chłodnym przyjęciem.

Powrót Odyseusza do domu

Powrót na łono rodziny, rozgrywający się w dwóch częściach, jest jednym z najbardziej zaskakujących momentów wieczoru. W preludium w roli starego Odyseusza występuje wspaniały Stanisław Brudny, wzruszający i figlarny dziewięćdziesięciolatek. Warlikowski lubi starych aktorów i śpiewaków, nosicieli śladów i pamięci, mijającego i minionego czasu. Stanisław Brudny zastępuje Zygmunta Malanowicza, który zmarł podczas prób i któremu zadedykowany jest spektakl.

Stary Odyseusz pojawia się na scenie z workiem marynarskim na plecach, workiem tułacza, sugerującym jednocześnie jego głębokie osamotnienie. Wychodzi z metalowej klatki, którą pchał wcześniej „Syzyf", przypomina ona poczekalnię, w tym wypadku portową (nad nią widnieją, przypomnijmy, napisy Departures/Arrivals). Czekają na niego dzieci, znany wszystkim Telemach i mniej znany Telegonos. Według legendy Telegonos był synem Odyseusza i czarodziejki Kirke, wyruszył do Itaki, żeby poznać swego ojca. Wylądowawszy na Itace, nie wiedział, że dotarł do celu podróży i zaczął plądrować wyspę. Mieszkańcy pod przywództwem Odyseusza walczyli z nim i Odyseusz zginął z jego ręki od zatrutej włóczni. Podobno Telegonos poślubił Penelopę i za radą Ateny złożył żałobny hołd ojcu. Mamy więc syna dobrego i syna wyrodnego, co u Warlikowskiego przekłada się na scenę burzliwego rodzinnego obiadu: Telegonos, syn buntownik, zrywa się od stołu rozgniewany postawą starego Odyseusza, którego bardziej interesują własne opowieści niż losy bliskich podczas jego długiej nieobecności.

Streszczenie w dziesięć minut Odysei jest niezwykłym osiągnięciem scenariusza i daje aktorowi pole do popisu: Stanisław Brudny przydaje głęboko ludzki ton opowieściom starego, trochę narcystycznego człowieka, niezbyt przejmującego się rodziną i jednocześnie, mimo zmęczenia w głosie, pełnego życia, doceniającego doczesne przyjemności.

Jest w tej rodzinie milcząca kobieta, Penelopa, niewiarygodna Jadwiga Jankowska-Cieślak o zamkniętej, napiętej twarzy, rzucająca przenikliwe, a zarazem beznamiętne spojrzenia. Jej sztuka aktorska zniewala, wywołuje naprawdę przejmujący efekt, sugerujący głęboką pracę nad duchowością postaci. „Milczenie przemawia", twierdził Grotowski. Scena rodzinnego obiadu, którego nikomu nie życzymy, jest wstrząsająca i mrozi krew w żyłach.

Dialog Penelopa-Odyseusz

Żywa natura na leżaku… Wprawdzie Penelopa nie odzywa się podczas rodzinnego obiadu, kiedy jednak zostaje sam na sam z mężem, podejmuje dziwną rozmowę w scenie, która następuje po spotkaniu Elisabeth Taylor i Izoldy. Dzięki wspomnianej już umiejętności montażu, Warlikowski okazuje mistrzostwo w splataniu wątków, stwarzając poczucie ciągłości, w którą wtapiają się naturalnie elipsy. Udaje mu się to tak dobrze, że uzyskana płynność między dwiema historiami, *na pozór* nie mającymi nic wspólnego, staje się mocną stroną sztuki, w której sceny następują po sobie, nie nawiązując bezpośrednio do siebie, lecz pogrążone w mrocznej, jednolitej głębi pozostają w *Baudelaire'owskiej* korespondencji, nadającej całości niewysłowioną poezję.

Penelopa i Odyseusz są na plaży: leżak, rozłożony na ziemi ręcznik, pogodny nastrój, po pełnym napięcia pierwszym kontakcie zapanował spokój. Wcześniej Penelopa milczała, teraz obsypuje męża słowami, wyrzutami *zdradzonej* żony. Prawda, że zdradzonej przez bogów, co o wiele bardziej szykowne. Tym razem to Odyseusz milczy. Temat? Mieszany związek nieśmiertelności ze śmiertelnością, mówiąc dosadniej: jak się pieprzy z nieśmiertelnym bóstwem? Ta scena poprzedza scenę z Hanną Arendt i Heideggerem, opisaną powyżej, i jest pewien paralelizm między tymi dwiema wariacjami na temat powrotu: z jednej strony leżak, rozłożony ręcznik i termos, z drugiej rozłożony koc i jajka na twardo, atmosfera pikniku. Opisaliśmy już powrót Odyseusza na łono rodziny, jak również powrót metaforycznego Odyseusza, którym jest Hannah Arendt. Dwie odyseje i dwie sytuacje, w których w pewnym sensie chodzi o kwestię zdrady: Odyseusza z Kalipso i Kirke, Penelopy-Heideggera z nazizmem. Warlikowski buduje scenę z Penelopą na indagacjach żony czekającej na niewiernego

męża, który wybrał się na ksiuty (jeśli mogę użyć tego trywialnego określenia, mówiąc o Homerze…). Śmiertelniczka czeka na męża, który otarł się (dosłownie? w przenośni?) o bogów. W *Odysei* Homera Penelopa uosabia oczekiwanie, cierpliwość i opór wobec zalotników, których Odyseusz natychmiast zabija. W *Odysei* w ujęciu Warlikowskiego nie ma zalotników, Penelopa jest równie cierpliwa i oddana, lecz najwyraźniej opowieść Odyseusza o jego wędrówce otworzyła przed nią przepaść… Penelopa zadaje sobie pytania „fizyczne", a nie, jak sama mówi, „metafizyczne", dotyczące spotkania z nieśmiertelnością. Nie chodzi tu o kwestie abstrakcyjne, lecz o tyleż zaskakujący, co zabawny konkret. Penelopa zaczyna od związków dobrze znanych: Ledy z łabędziem (temat często przedstawiany w malarstwie) czy Pazyfae, żony Minosa, sędziego zmarłych w Hadesie, z ofiarowanym przez Posejdona białym bykiem, z którym spłodziła Minotaura (Zeus także w postaci białego byka porywa Europę…). Penelopa traktuje te legendy bardzo dosłownie, co oczywiście budzi uśmiech. Przechodząc od jednej mitologii do drugiej, przywołuje Najświętszą Pannę i Świętego Ducha, którego zalicza do tej samej serii fantastycznych stworzeń *à la Borges*, zostawiających swoje boskie, obfite nasienie w łonie ziemskich wybranek. Nietrudno sobie wyobrazić jak sarkastycznie, by nie powiedzieć prowokacyjnie, brzmi taka wypowiedź w katolickiej Polsce. Po tych ogólnych rozważaniach dotyczących seksualnego zbliżenia z nieśmiertelnymi Penelopa zręcznie (pewnie czytała *Odyseję*) przechodzi do sedna sprawy, zgodnie z klasyczną retoryką, która każe przejść od prawdy ogólnej do szczegółowej. Wydaje się, że podstawą jej rozumowania jest myśl, która zrodziła się w niej wskutek opowieści Odyseusza przy stole. Penelopa uznaje, że zbliżenie śmiertelników z nieśmiertelnymi jest *z natury* niemożliwe, chyba że nieśmiertelny przybierze *złagodzoną* postać (łabędzia, byka lub śmiertelnika jak Amfitrion, w którego wciela się Jupiter), ponieważ żaden śmiertelnik nie jest w stanie się oprzeć *nieśmiertelnemu* w jego boskiej mocy. Różna jest ich natura. I tu zawzięta żona uderza w Kalipso, która zabrała Odyseuszowi siedem lat życia… Tekst oddaje subtelne rozumowanie łączące zwykłą kobiecą zazdrość z pewną ciekawością, które jednak porusza zasadniczą kwestię dotyczącą miejsca boskiej duszy w ciele nimfy, przemienionej tak, by była *do zaakceptowania* dla zwykłego śmiertelnika. Czy to było tak, jak z każdą inną kobietą? Czy przyniosło niewypowiedzianą rozkosz? Jednym słowem, pod pozorami rezonowania banalne pytanie: *Jak było?* Ale Penelopa posuwa się dalej, przyciska Odyseusza do ściany, lecz on nie odpowiada, tak jak w innym porządku myśli Heidegger-Penelopa nie odpowiada Odyseuszowi-Hanie. Penelopa z jej wrażliwością zakochanej kobiety dowodzi, że Odyseusz nie jest zdolny do odpowiedniej reakcji na uściski nieśmiertelnej, że okazał się fanfaronem i pyszałkiem, który zachował się wobec bogini tak, jak wobec pierwszej lepszej ślicznotki. Pomimo tego wyjątkowego, szczególnego doświadczenia pozostał *normalnym* śmiertelnikiem, który niczego nie przeżył i nie ma nic do powiedzenia, jakby powróciwszy do Itaki, pozostawił swoją Odyseję za sobą. Po powrocie Odyseusz nie ma nic do powiedzenia. Podobnie Izolda nie będzie miała nic specjalnego do powiedzenia, kiedy wyjdzie jej książka (późniejsza scena u fryzjera). Wielką sceną o nieśmiertelności jest oczywiście zejście do Piekła, która jednak nie jest dokładnie wizytą, lecz prezentacją przestrzeni zarazem rzeczywistej i nierzeczywistej, nadającej idei piekła wieloraki sens – tu też mamy do czynienia z polisemią, do odczytania w kontekście Odysei Homera, jak też historii Izoldy.

Do sklepu z jeansami przychodzi gość (Bartosz Gelner, jak zwykle świetny), przedstawia się właścicielce (Izolda) i przymierza spodnie. Scena jest wzięta z rzeczywistości, ponieważ Izolda po wojnie miała sklep z jeansami w Wiedniu. Wychodząc od tej prawdy historycznej, rozwija się prawda „artystyczna", źródło sceny, która przeobrażona teatralnie w ponury fantazmat staje się nową nicią Ariadny. Dominuje bowiem wrażenie, że „sklepowe" wejście do piekieł, gdzie wybiera się jeansy, sugeruje wejście do obozu koncentracyjnego, gdzie więzień dostawał pasiak. Jest w tym coś czystego,

administracyjnego, coś, co przypomina tekst Davida Rousseta o przybyciu do obozu, zbiurokratyzowanego i sprawnie zorganizowanego dla tych, których nie wysyłano z miejsca do komór gazowych. W każdym razie scena skojarzyła mi się natychmiast z tą lekturą, którą przedstawiałem uczniom, kiedy byłem nauczycielem, by zrozumieli specyfikę nazistowskiej eksterminacji, jej administracyjny „porządek", wyróżniający ją spośród innych zaplanowanych masowych mordów, czystość piekielnej otchłani: „Łańcuch procedur na wstępie był świetnie zorganizowany. Siedzący za stolikiem esesman notował nasze nazwiska, prosił o oddanie pieniędzy i wartościowych przedmiotów, które wkładał do koperty, następnie przechodziliśmy do szatni, aby się rozebrać i pod prysznic, potem do fryzjerów, którzy golili nam głowy, pachy i łona – przeciwko wszawicy, jak nam tłumaczono". Toteż Odyseusz schodzi do Piekła, które jest piekłem obozów koncentracyjnych, gdzie panuje śmierć-czasowe przeżycie, i tym samym cała scena nabiera zupełnie innego wymiaru. W miejsce słynnego „Arbeit macht frei" widzimy napis „Hades"… Reżyseria wygrywa wszystkie możliwe rejestry tej sceny, nigdy nie opuszcza nas konotacja zejścia do Piekieł, jednocześnie widzimy młodą Izoldę (Maja Ostaszewska), która normalnie prowadzi swój sklep i klienta, realnego? ducha? więźnia?, który nie przestaje mierzyć jeansów, jakby chciał odsunąć końcową chwilę zakupu i wejście do Hadesu. Jednocześnie są w tej scenie akcenty humorystyczne, lekkie, nawet zabawne, które łagodzą niepokój i lęk, nawiązujące do normalności. Warlikowski buduje całą serię wariacji na temat osławionego pobytu Odyseusza w piekle, wprowadzając do scen inne sceny, nieoczekiwane obrazy, wywołujące eliptyczne wspomnienia. Izolda i jej ocalały mąż, z którym nie układa się jej najlepiej. Siostra Izoldy, Zosia, której Szajek nie lubił, potem ojciec męża, któremu wydaje się, że widział go - (ducha?) – na ulicy. Atmosfera jest napięta, niespecjalnie serdeczna. Najwyraźniej powroty i spotkania po latach nigdy nie są łatwe.

Kolejna scena to wariacja na temat słynnego spotkania Odyseusza z matką w krainie umarłych. Tu przybiera ono formę rozmowy telefonicznej na ekranie – snu? - (Odyseusz z Penelopą), on próbuje *zwierzyć się* ze swych egzystencjalnych lęków („Mamusiu, zabiłem…"), na co matka odpowiada: „Nie żyję." Odyseusz nie wie, gdzie jest, kim jest, błądzi bez żadnego punktu zaczepienia. Spotkanie niczego nie wyjaśnia i kończy się brutalnym oświadczeniem matki: „Już mnie nie zobaczysz." I znów pojawiają się inne widma, ponieważ matką na ekranie jest Krystyna Zachwatowicz-Wajda, wdowa po słynnym reżyserze Andrzeju Wajdzie. Jednak jest ona nie tylko wdową po znanym twórcy, ale i jego scenografką i aktorką, co więcej, córką Jana Zachwatowicza, architekta odpowiedzialnego za odbudowę zniszczonej wojną Warszawy i za bezprecedensowe odtworzenie historycznego Starego Miasta. Oto w jaki sposób Warlikowski nakłada na siebie warstwy pamięci i wpisuje postacie-symbole w pewien rodzaj nieśmiertelności. Powraca czerwona nić sklepowej przymiarki spodni, która przypomina nam, że stoimy u progu Hadesu… Następna nieoczekiwana scena przedstawia Szajka z innym telefonicznym widmem przemawiającym na wideo, starszą kobietą (Maja Komorowska), która odpowiada na rozpaczliwe pytania męża Izoldy szukającego pozostałych członków rodziny, przede wszystkim matki i siostry. Kobieta opowiada o zmarłych dzieciach, o chłopcu otrutym cyjankiem przez matkę i o dziewczynce, którą zabrali Niemcy, i która „żyje" niczym dybuk w jej ciele córki dyrektora szkoły, u którego matka Szajka bezskutecznie szukała ratunku dla swej rodziny. Kobieta przez całe życie nosi w sobie „dybuka" siostry Szajka i teraz chce mu go przekazać, by siostra żyła dalej w nim. Oto historia dybuka… i jeszcze jedna, kolejna nić-wątek Warlikowskiego. Maja Komorowska, emblematyczna polska aktorka, pochodząca ze znanej szlacheckiej rodziny, grała u Grotowskiego, w filmach Krzysztofa Zanussiego i Andrzeja Wajdy. Wprowadzając ją w tym wideo, Warlikowski w pewnym sensie jednym strzałem załatwia dwie sprawy: po pierwsze składa hołd legendzie polskiego filmu i teatru przez to, że wpisuje ją w swoją refleksję o „nieśmiertelności", po drugie przedstawia Polkę nie-Żydówkę noszącą

w sobie dybuka żydowskiej dziewczynki, i która dziesiątki lat po wojnie przekazuje go wreszcie bratu. Ta kobieta uosabia Polskę, która ma poczucie winy i nosi w swym ciele żydowską śmierć, ale Szajek także dźwiga brzemię winy, choć o tym jasno nie mówi, że pozwolił zginąć matce i siostrze. Ocaleni czują się winni, że przeżyli. Dybuk to potępiony duch, który przyjmuje osobowość lub wygląd zmarłego i wstępuje w ciało żywej osoby doprowadzając ją do szaleństwa. Ten fantasmagoryczny, cokolwiek złowróżbny byt z żydowskiej tradycji został uwieczniony w emblematycznej sztuce teatru jidysz zatytułowanej *Dybuk*. Rozmaite odyseje rozgrywające się przed naszymi oczami są również, choć nie tylko, historiami o widmach i duchach, nawiedzających i nękających żywych przez cały wieczór.

Dybuk

Ten temat nawiązuje do Kabały i kultury żydowskiej, przede wszystkim w jidysz. Wielokrotnie podczas przedstawienia przywołuje się „dybuka", najpierw w scenie Hadesu. Odyseusz schodząc do piekieł spotyka między innymi ducha swej matki. Taka sytuacja nie mogła umknąć Warlikowskiemu, który lubi widma i inne zjawy, wykorzystuje sprzyjające okazje, aby połączyć dwie tradycje i dwie mitologie. *Dybuk* to sztuka teatralna, jedna z pierwszych napisanych w jidysz, autorstwa Szymona Anskiego. Napisana wpierw po rosyjsku, następnie za radą Konstantego Stanisławskiego przeredagowana w języku żydowskim, została wystawiona w 1920 roku przez trupę wileńską w warszawskim teatrze Elizeum. Sztuka odniosła sukces w wielu krajach, jej francuska premiera w reżyserii Gastona Baty odbyła się w 1928 roku w Studio des Champs Elysées w Paryżu. Krzysztof Warlikowski też ją wyreżyserował na podstawie adaptacji autorstwa Hanny Krall (to nie przypadek!) w 2003 roku w warszawskim Teatrze Rozmaitości we współpracy z wrocławskim Teatrem Współczesnym. W listopadzie 2004 roku ta inscenizacja miała francuską premierę w Théâtre National w Strasburgu. Innymi słowy, *Dybuk* jest jednocześnie wydarzeniem kulturowym i teatralnym, którego trop prowadzi nawet – no, proszę – do Stanisławskiego. Przedstawienie Warlikowskiego było owocem współpracy z Hanną Krall, towarzyszką artystycznych podróży reżysera jeszcze przed *Odyseją*. Ta garść szczegółów pozwala nam zrozumieć, jak powstaje nowatorski spektakl – już wspominałem trzy Odyseje (w tym Homera i Izoldy) – jak podążamy za Warlikowskim jego drogą i za jego tragicznym spojrzeniem na utraconą dla Polski kulturę, kulturę żydowską (w 1921 roku 10% ludności stanowili Żydzi), którą przywołał także w monachijskiej *Salome*. Kolejny raz wszystko się ze sobą splata i scala. Nic zatem dziwnego, że dybuk zamyka spektakl, gra go Ewa Dałkowska, która wcześniej przez cały wieczór była starą Izoldą… Czy to przypadek?

Ostatnia scena

Scena rodzinna, mąż Szajek i młoda Izolda (Maja Ostaszewska) jedzą kolację. Szajek opowiada, że widział na ulicy Reb Groszkowera, który zmarł trzy lata temu. Izolda wątpi, ktoś puka do drzwi i wchodzi wspomniany Groszkower. Częstują go zupą, ale odmawia. Izolda jest pewna, że mają do czynienia z dybukiem i żeby to sprawdzić, dźga gościa nożem. Groszkower wstaje i rozgoryczony opuszcza dom, rzucając na odchodnym: „To się czuje, jak się nie jest dobrze widzianym". Podczas gdy na zewnątrz przesuwa się za oknem dybuk, Izolda wypowiada ostatnią kwestię sztuki: „Niech będzie Błogosławiony. Spluń złemu na drogę!" Kurtyna.

Ostatnia część spektaklu przywołuje duchy, dybuka lub nie, a także to, co w pewnym momencie nazywamy „dokumentalną fikcją", czyli materią, do której cały czas nawiązujemy, to, w jaki sposób rzeczywistość za sprawą transformacji staje się *dziełem sztuki*: stoimy u progu dzieła Prousta. Gdyż ponad prawdą historyczną, zawsze kruchą (i niekiedy negowaną przez tych, którzy nazywają ją *doksą*, to znaczy ogólnie przyjętą, z góry ustaloną opinią, do której się nie wraca), pozostaje kwestia, jak tę historię przekazać. Nie ma już ocalałych z II wojny światowej, nie ma świadków ani nowych świadectw. Jaką formę musi zatem przybrać ta historia, by można ją wiecznie przekazywać, tak jak to się stało z wojną trojańską? Oto pytanie, które stawia cały spektakl, na tym pytaniu skupia się jego ostatnia część. Nie ma już Odyseusza, ale sceny poruszają to wszystko, co uruchamia pragnienie Izoldy, by jej historia, a przez nią historia Polski, II wojny światowej i Szoah, czyli nasza ludzka historia dotarła do nas i głęboko nas poruszyła. Jakkolwiek by się to wydawało dziwne, jednym z wektorów jest Elizabeth Taylor.

Hollywood: mit Taylor

Czym innym jest Hollywood jak nie współczesną mitologią z nowymi bogami? Izolda w swoich poszukiwaniach pragnie przekuć swoje życie na hollywoodzki film. Pokazuje się nam Hollywood jako nową mitologię, hollywoodzkie gwiazdy z Elizabeth Taylor na czele jako boginie naszych czasów. Elizabeth Taylor pojawia się w dwóch scenach spektaklu, jej życie jest burzliwe, miała wielu mężów (przychodzą na myśl mitologiczne miłości greckich bogów i bogiń), nieustannie zmaga się z chorobami, publicznie wspiera walkę z AIDS, przechodzi na judaizm, jednym słowem w jakiś sposób odpowiada wszelkim kryteriom.

Spotkanie z Izoldą

Pierwsza część, pierwsze spotkanie… Na scenie obecni są Elizabeth Taylor, Izolda i jej tłumaczka, Marek Hłasko jako scenarzysta oraz Roman Polański, później przychodzi znany producent Robert Evans. Scena jest jednocześnie zabawna, ale i pełna napięcia, zbudowana ze skrajną precyzją, ponieważ każdy detal ma swoją wagę. Przede wszystkim musimy wyrazić podziw dla maestrii olśniewającej Magdaleny Cieleckiej w roli Elisabeth Taylor. Podczas rozmowy z Izoldą (Ewa Dałkowska) jest trochę zagubiona, tym bardziej że wymiana zdań między nimi zależy od tłumaczki (Jaśmina Polak, która jest również wspaniałą odtwórczynią Kalipso). Do tego kobiecego tercetu dochodzi najpierw Roman Polański, wybrany na reżysera przyszłego filmu. To oczywiście nie przypadek, ponieważ Polański (Piotr Polak) jest Polakiem i Żydem, i tak samo jak Izolda wyrwał się z krakowskiego getta, a producentem jego *Chinatown* był Robert Evans, który niebawem dołącza do tego grona. Kiedy Izolda próbuje przenieść na ekran historię swego życia, Polański nie jest jeszcze powszechnie znany. Spotkanie zaczyna się od lekkiej, salonowej rozmowy, która po pojawieniu się Roberta Evansa (Marek Kalita), wówczas jednego z najsłynniejszych producentów w Hollywood, zmienia się w coraz bardziej napiętą dyskusję dotyczącą drażliwej kwestii *przedstawienia* Zagłady w kinie. Evans, dość karykaturalny, szuka przede wszystkim *entertainment* i widowiska, rozzłoszczona tłumaczka w końcu wybucha: „Naprawdę trzeba wszystko pokazywać? (…) Okropność! To nigdy nie powinno się zdarzyć, ale skoro się zdarzyło, nie należy wyciągać wszystkiego na światło dzienne, jeśli nie chcemy zwariować". Problematyka przedstawienia Szoah, to znaczy tego, co nieprzedstawialne, toczy się od lat, ale tutaj dyskutuje się o przygodach Izoldy, jakby przygotowywano się do nakręcenia serialu telewizyjnego. Dyskusja sytuuje się między niezrozumieniem i aporią, uśmiechem a nawet śmiechem (Evans jest wyraźnie przerysowany) i całkowitą bzdurą. Czy da się tę rzecz zrealizować? Oto, co czytamy między wierszami

i co będzie istotą ostatnich scen spektaklu, mianowicie (kolejny raz) *przedstawienie*, stylizacja historii, która ma na celu wyrażenie prawdy.

Jednocześnie wyświetla się na ekranie scenę, której autorem jest Polański (w rzeczywistości Paweł Edelman - jego operator), swego rodzaju zdjęcia próbne, scenę między Izoldą i esesmanem (znakomity Bartosz Gelner, dobrze znany wielbicielom teatru Warlikowskiego), potwierdzającą to, co zostało wcześniej powiedziane na temat dystansu dzielącego dzieło artystyczne i rzeczywistość. Ta scena jest adaptacją jednego z rozdziałów *Króla kier*: Izolda przybywa do Wiednia, żeby uwolnić męża z Mauthausen, obozu położonego niedaleko Linzu. Zostaje zatrzymana jako polska konspiratorka, łączniczka z Włochami. W rękach Gestapo Izolda zaprzecza wszelkim związkom z ruchem oporu, lecz oficer odkrywa, że jest ona Żydówką, a kobieta w końcu się załamuje. Jesteśmy w gabinecie oficera SS, który traktuje Izoldę bardzo grzecznie (kawa, ciasteczka), z lodowatą elegancją. Między esesmanem i młodą Izoldą (Magdalena Cielecka) o zmasakrowanej twarzy zawiązuje się dziwna relacja. Esesman wyjaśnia jej, że jako działaczka ruchu oporu byłaby stracona, jako Żydówka również, ale nie ze swojej winy. Nazywa ją Marią, ona poprawia na Izoldę, a wtedy esesman siada do fortepianu i gra preludium *Tristana i Izoldy* Wagnera, Izolda płacze. Scena jest podwójnie szokująca: z jednej strony pieczętuje dziwnie niezdrową relację między tymi dwiema osobami, naznaczoną tragicznej niemożnością, czymś nieoczekiwanym, z drugiej zaś strony przypomina – ponad zaskakującym pięknem tej chwili – że muzyka Wagnera towarzyszyła ofiarom w obozach zagłady w ich drodze do komór gazowych. Rozgrywa się zatem przed nami moment teraźniejszy, który zapowiada prawdopodobne dalsze losy Izoldy skazanej na śmierć jako Żydówka. Jednocześnie przywołany zostaje dziwny stosunek do muzyki wrażliwość tych, którzy wysyłali Żydów na śmierć, a jednocześnie płakali ze wzruszenia przy Beethovenie lub Wagnerze.

Nieco później ta sama scena zostaje odegrana na scenie, bez tej osobliwej transformacji filmowej, która opowiada o strasznych rzeczach, a jednocześnie je „stylizuje". W teatrze Izolda zamknięta w metalowej klatce zostaje brutalnie rzucona na podłogę przez tego samego esesmana, mówiącego prawie takie same słowa (w książce gestapowiec wcześniej torturował Izoldę, żeby ją zmusić do przyznania się). Rozmaite spojrzenia pokazują tę samą sytuację, rozmaite ujęcia mówią to samo, ale najbardziej przerażająca, bo najbardziej „wyreżyserowana", skonstruowana, jest chyba wersja filmowa: nieoczekiwane wkroczenie muzyki *Tristana* to coś nie do wytrzymania, najgorsza z przemocy. Raz jeszcze widzimy, w jaki sposób Warlikowski pociąga za nici, splata je i rozplata, aby obnażyć sprzeczności, niewyrażalną grozę, lodowaty terror, zanik człowieczeństwa. Pokazuje także możliwe sposoby na to, by *wyrazić* rozmaite sensy opowieści, która nie daje się opowiedzieć, skomentować czy przywołać. Zupełne niezrozumienie zjawiska, jakim była Zagłada, (jak to, co mówi o niej producent Robert Evans w scenie z Elizabeth Taylor) wyjaśnia, dlaczego pozostawało ono ukryte, zatajone, wstydliwe aż do lat siedemdziesiątych, kiedy Lanzmann swoim filmem zrewolucjonizował przeszłość. To również składa się na Odyseję naszego świata.

Spotkanie z Barbarą Walters

Elizabeth Taylor powraca w drugiej scenie, podczas wywiadu z Barbarą Walters, jedną z najsłynniejszych (i najbardziej krytykowanych) amerykańskich dziennikarek telewizyjnych. Wywiad, który faktycznie się odbył, można zobaczyć na Youtubie (https://www.youtube.com/watch?v=NaQs2FEgf28). Podstarzała gwiazda o siwych włosach mówi o operacji guza mózgu, jaką przeszła. Warlikowski wybiera ten moment, by jeszcze raz wyeksponować

kwestię pamięci i przedstawienia. Scena rozgrywa się wokół tematów takich jak miłość, życie i śmierć (Elisabeth Taylor jest swego rodzaju pułapką na śmierć, ponieważ mając delikatne zdrowie, wiele razy się o śmierć otarła, wymykała się jej, przez co wydaje się w jakimś sensie *nieśmiertelna*). Dla zilustrowania sceny Warlikowski umieszcza gwiazdę w szpitalnym łóżku (w rzeczywistości wywiad odbył się w salonie) i równolegle na ekranie pokazuje fragment filmu Richarda Burtona *Doktor Faustus* według sztuki Marlowe'a. Elizabeth Taylor gra w nim Helenę Trojańską, jedną z postaci *drugiego Fausta*, którą Faust jakoby poślubił. Jeśli pociągnąć inne wątki, to nasuną się nam inne ważne uwagi. „Prawdziwy" (?) Faust studiował w Krakowie, rodzinnym mieście Polańskiego, i kojarzy się z polską legendą o Panu Twardowskim, który także sprzedał duszę diabłu. „Prawdziwy" Faust, kiedy nauczał na uniwersytecie, w swoich wykładach o Homerze mówił o bohaterach wojny trojańskiej, czyli znowu wracamy do Odyseusza. Warlikowski zamyka ogniwo łączące mitologię hollywoodzką z mitologią Homera. Fragment filmu Burtona został nieco zmodyfikowany: twarz Heleny Trojańskiej jest twarzą Taylor, na którą nakłada się (kolejny *montaż*) twarz wspomnianej aktorki Magdaleny Cieleckiej z *Odysei* Warlikowskiego: to kolejny element tego złożonego puzzle. Ze składanki pamięci, kina, historii, legend i rzeczywistości wyłania się idea, że życie nigdy nie jest linearne, że wszystko jest labiryntem, a stylizacja nie jest tu uproszczeniem, gdyż polega na wywoływaniu emocji i budzeniu fascynacji przy użyciu wszystkich możliwych form. Rozmowa z Elizabeth Taylor sięga dalej: Barbara Walters wspomina o projekcie filmu o Zagładzie, który gwiazda zamierzała nakręcić z Romanem Polańskim, ale aktorka nic z tego nie pamięta. Zamykamy tu nawias interpretacyjny, ale zachęcamy do obejrzenia na Youtubie bardzo mocnej wypowiedzi Romana Polańskiego na temat filmu *Pianista* (2002), który przypomina wiele sytuacji opisanych przez Izoldę i Hannę Krall.

Fryzjer Izoldy, Claude Lanzmann i Szoah

Ostatnie wspomnienie i ostatnia scena ze starą Izoldą u fryzjera. Umywalki, o których symbolicznej roli już wspominaliśmy, znajdują się tym razem w salonie fryzjerskim w Izraelu, dokąd przychodzi Izolda. Po powitaniu rozwija się zaskakująca, a zarazem kapitalna scena. Zaskakująca, ponieważ nie ma na pozór nic bardziej banalnego niż rozmowa u fryzjera, tymczasem Izolda przywołuje w niej swoje najistotniejsze wspomnienie z getta (przytoczone w książce Krall) o nauczycielu angielskiego, który zapoznał ją z bajką Oscara Wilde'a *Szczęśliwy książę* i zaraz potem się powiesił, a następnie opowiada o próbie spotkania z Elizabeth Taylor na lotnisku w Tel Avivie. Na koniec Izolda daje fryzjerowi swoją nareszcie wydaną książkę. Życie, nieśmiertelność, dzieło. Fryzjer nie przestając czesać Izoldy i proponując ufarbowanie włosów (jeden z mocnych tematów na początku książki Hanny Krall to j*ak utlenić włosy, żeby nie wyglądać na Żydówkę* w okupowanej Polsce), pokazuje jej ekran i fragment filmu *Szoah*, kluczowy dla zrozumienia przedsięwzięcia Warlikowskiego. Widzimy wywiad Claude'a Lanzmanna z fryzjerem Abramem Bombą. Film przerywają urywki rozmowy Izoldy z fryzjerem; Izolda jest na pozór obojętna, już jest u kresu swojej Odysei, ponieważ książka została napisana (z mężem tak dramatycznie poszukiwanym, odnalezionym, ocalonym, już się rozstała… cały czas te bolesne powroty…), przeżyła Zagładę i udało jej się ją przekazać w swoim dziele-odysei. Fryzjer może być Abramem Bombą (to naturalne skojarzenie), z którym Lanzmann rozmawia w filmie. Następuje bolesna sekwencja, w której Abram Bomba, obozowy fryzjer, wspomina, jak golił kobiety ze swojej rodzinnej Częstochowy, które nieświadome szły do komór gazowych. Bomba mówi z coraz większą trudnością.

Claude Lanzmann zabiera głos, tłumacząc precyzyjnie, w jaki sposób buduje się „dokumentalną fikcję", jak przechodzi się od autentycznej, trudnej do zniesienia historii do sceny filmu, nawet dokumentalnego, jak powstaje *fikcja, która mówi prawdę*. Lanzmann nawiązuje do problematyki

przejścia od prawdy historycznej do sposobu jej przekazania. Wyjaśnia, że Abram Bomba żyje w Stanach Zjednoczonych, że długo z nim tam rozmawiał, ale na potrzeby filmu sprowadził go do Izraela i umieścił w salonie fryzjerskim, choć Bomba *nie był już wtedy fryzjerem*. W taki sposób otrzymał prawdziwe świadectwo w *kontekście fikcjonalnym*. Kontynuując swój komentarz Lanzmann przywołuje *Listę Schindlera* Spielberga, którą nazywa *ilustrowaną Zagładą*. Zagadnienie „reprezentacji" jest więc centralne. Co należy pokazać? Czy trzeba pokazywać? „Obrazy zabijają wyobraźnię", twierdzi Lanzmann. Znajdujemy tu klucz do całego spektaklu. Dzięki wszystkim Odysejom nasza wyobraźnia i świat naszych wyobrażeń zostają pobudzone. Lanzmann podkreśla, że w *Szoah* żaden ze świadków nie mówi „ja", wypowiadają się w imieniu zmarłych, są świadkami zagłady narodu żydowskiego. Taką rolę pełni także powieść Hanny Krall za sprawą postaci Izoldy, bardziej pochłoniętej myślą o odzyskaniu męża niż sytuacją historyczną i zaprogramowanym unicestwieniem Żydów. Scena konfrontująca Izoldę u fryzjera z Abramem Bombą na ekranie i wypowiedzią Lanzmanna sugeruje, że Izolda w swojej naiwności, a może i obojętności, jest świadkiem tylko własnej Odysei. Mamy tu do czynienia z niewielkim i paradoksalnym „zwrotem akcji". Jest nim fakt, że Izolda nie jest postacią polityczną, a jedynie „Żydówką", jak mówił z lodowatą „życzliwością" esesman w filmie pokazującym ich rozmowę. Jednocześnie Odyseja Izoldy i jej opowieść stają się, wbrew niej samej, emblematycznym śladem, czyniąc z niej paradoksalnie niewątpliwą bohaterką, nie tylko świadka. Jak Odyseusz. To ważny moment dla uchwycenia artystycznego przesłania Warlikowskiego: ostatecznie rzuca na nie światło końcowa scena, w której widmo zostaje wypędzone, a żywi pozostają między sobą. Powtórzmy ostatnią replikę spektaklu: „Niech będzie Błogosławiony. Spluń złemu na drogę!"

Konkluzja w formie *ciąg dalszy nastąpi* …

Na zakończenie tej podróży, mojej małej odysei po wstrząsających scenach i obrazach zobaczonych w Atenach, chciałbym najpierw podkreślić, że wszystkie wspomnienia, które do mnie wracają, każą mi jeszcze raz zobaczyć to artystyczne przedsięwzięcie, poruszające tyle spraw osobistych, historycznych, intelektualnych. Chciałbym odczytać pewne detale, które wydają mi się szczególnie istotne w nowej perspektywie, skorygować ewentualnie niektóre popełnione przeze mnie błędy. Proponuję tu czytelnikowi tylko moje wspomnienia, emocje, parę owoców pracy moich szarych komórek. Chciałbym je zweryfikować przez powrót do *teatralnej Itaki*, którą jest to przedstawienie, *słodko promieniujące* jak Kalipso całująca Odyseusza. Wówczas będę mógł wszystko naprostować.

* Najpierw pewien ogólnik, wręcz truizm, który pasuje do dzisiejszej Francji, do otaczającego nas świata: nic na świecie nie jest proste, a skłonność do upraszczania, do zadufanych twierdzeń (rozpaczliwie miernych podczas obecnej francuskiej kampanii wyborczej, ale nie tylko) to jedynie preludium do poważnych zagrożeń, sięgających dalej niż słowa niskiego lotu. Ten spektakl jest rezultatem złożonej myśli i dlatego jest potrzebny. Ponieważ to teatr, mamy do czynienia z transmisją czyli z percepcją. Nie jest to sztuka z tezą ani z „przesłaniem" w sensie politycznym, ideologicznym lub po brechtowsku dydaktycznym. To teatr ze swymi ścieżkami, meandrami, wariacjami tonów, niespodziankami, elipsami, przeskokami, wizjami. To wielki teatr życia.

* Ta *podróż komediantów*, ta *thíasos*, by zacytować Angelopulosa, czyli bachiczny korowód wokół Dionizosa, boga teatru, ma w sobie coś więcej niż nostalgię, dramaty i duchy. Znajdziemy tu i humor – za ciasne jeansy, i Elizabeth Taylor – bardzo ludzką choć pełną przesady, spojrzenia i gesty na plaży lub przy spotkaniu z buddyjskim mnichem: jak w życiu śmiejemy się, uśmiechamy, płaczemy, nasze serca cały czas biją. Warlikowskiemu udało się oddać niecodzienny charakter książki Hanna Krall, jej

pozorną lekkość, choć przecież temat lekki nie jest. W zróżnicowanym, nigdy patetycznym lub otwarcie tragicznym tonie, w atmosferze „*possibiliste*", jak mówią Włosi, wydarzenia docierają do nas po kolei i przyjmujemy je takimi, jakie są, przystosowując się bezustannie do nowego kontekstu. Warlikowskiemu udaje się osiągnąć ten wyjątkowy ton dzięki temu, że ma do dyspozycji wyjątkowy zespół.

* Na podziw zasługują wszyscy aktorzy, znakomici nawet w najmniejszych rolach. Ich mistrzostwo wynika, moim zdaniem, z wielu elementów: najpierw oczywiście z polskiej szkoły i tradycji teatralnej, która wniosła do kultury europejskiej artystów tak wybitnych jak Kantor, Grotowski, Lupa i inni. W komunistycznej Polsce rozkwitał teatr z natury radykalny i innowacyjny, a wraz z nim tradycja szkół, nauczycieli i aktorów, którzy odcisnęli swój ślad na dzisiejszej Polsce i oczywiście na Warlikowskim… Dodatkowo natychmiast wyczuwamy w jego pracy nadzwyczajny duch zespołowy, ludzi zjednoczonych we wspólnej grze, wyzwalających razem szczególną energię, atmosferę i spójność, adekwatność i prostotę w każdym ruchu, każdym wyrazie twarzy, w obezwładniającym i zachwycającym stopniu. Trupa, fundament teatru od czasów Moliera, która czyni każdego odpowiedzialnym za całość, jest częścią i jednocześnie obrazem całości, z niezapomnianymi twarzami, ich wyrytą w pamięci ekspresją, sztuką gry łączącą skrajną precyzję szkoły niemieckiej i wyjątkową wrażliwość szkoły słowiańskiej, gdzie nic nie jest zdane na przypadek, lecz ulega z jednego wieczora na drugi – bez tego nie byłoby teatru – nieskończonym wariacjom spojrzenia, ledwo zarysowanego gestu, kroku, oddechu. To gra najwyższej próby, ale też przepojona skromnością, daleka od jakiegokolwiek kabotyństwa.

* Wreszcie język, którego wprawdzie nie znam, lecz mam wrażenie, że go rozumiem, nawet wtedy kiedy jestem zmęczony czytaniem napisów. Nieczęsto w teatrze gra i gest są równie zespolone z językiem, któremu towarzyszą, element werbalny wtapia się w całość, składając się na proksemikę, warunkując i orientując język, nadając grze pewną autonomię. Kolejny raz sprawdza się, że kiedy gest teatralny jest mocny, nośna rola języka zostaje zrelatywizowana na korzyść jego siły poetyckiej i estetycznej. Tym mierzy się prawdziwą sztukę aktorską.

* Warszawski Nowy Teatr jest teatrem Krzysztofa Warlikowskiego. Udało mu się tchnąć życie w zespół, wykreować podróż komediantów, stworzyć teatralną Odyseję, która wyraża twórczą wolność, całkowicie uwolnioną od ograniczeń na przykład opery, gdzie mimo wszystko reżyser pozostaje skrępowany, usidlony wymogami śpiewaków, dyrygenta, libretta, muzycznego oddechu i czasami głupiej publiczności. Tutaj jest on demiurgiem, twórcą owego *thiasos*, z którego powstaje świat i który nam wszystkim, aktorom i widzom w nim uczestniczącym, przynosi bezgraniczne szczęście.

Tłum. Maryna Ochab

Źródło: https://wandersite.com/2022/01/le-voyage-des-comediens/