

Teatr

WARSZAWA
4 04-2001

M. Nr

p r z e d s t a w i e n i a

„Bachantki”: sterylna prowokacja

T o m a s z P l a t a

Krzysztof Warlikowski na temat swych przedstawień usłyszał już chyba wszystko. Że prowokują i drażnią, że są w naszym teatrze czymś na kształt rewolucji, że wnoszą na rodzime sceny ożywczy powiew dawno niewidzianej inwencji i odwagi. Ale też, że z nadmierną i czasami nieuzasadnioną brutalnością obchodzą się z dramaturgiczną klasyką, że w łatwy sposób przyciągają uwagę widza, epatując obyczajową śmiałością, że chcą być efektowne, a są po prostu płaskie. Najnowsze dzieło Warlikowskiego, *Bachantki*, to spektakl dziwny o tyle, że potwierdza kilka z tych wyobrażeń na temat pracy reżysera i jednocześnie je obala.

Nie ma wątpliwości, iż *Bachantki* zostały w świadomości twórcy obmyślane jako rodzaj prowokacji. W każdej scenie widać tutaj zamiar rozgrywania kolejnych sytuacji z wielką emocjonalną intensywnością; intensywnością, która – jak można podejrzewać – w zamierzeniu autorów przedstawienia ma redukować dystans pomiędzy sceną i widownią, niszczyć barierę chroniącą publiczność przed drastycznością opowiadanej historii, jednym słowem – prowokować do reakcji. Wyjątkowo wyraźnie ów zamiar wyeksponowany jest w epizodach kończących spektakl – *Agawe* (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) pojawia się przed nami z zakrwawioną głową swojego syna, ukrytą w zawiniątku na brzuchu, za chwilę tę pozbawioną cia-

ła głowę niejako rodzi i przechodzi od prawie seksualnego spazmu do krzyku przerażenia; *Kadmos* (Aleksander Bednarz) uświadamia jej, że zabiła *Penteusza*, wysypując na stół stos zdeformowanych, mięsnych ochłapów, imitujących tu ludzkie szczątki.

Ale zarazem *Bachantki* to prowokacja lepiej przemyślana niż te, które zdarzały się Warlikowskiemu dotychczas. Po raz pierwszy chyba reżyser, przygotowując klasyczny tekst (w wypadku inscenizowanych przez Warlikowskiego tekstów Koltésa rzecz miała się trochę inaczej), ujmując go w ramy zwartej intelektualnie interpretacji. Nie trzeba już szukać zasady porządkującej sens scenicznych działań, zastanawiać się gorączkowo nad kierunkiem, w jakim zmierzają poszczególne reżyserskie

Fot. Stefan Okołowicz



Andrzej Chyra (Dionizos), Jacek Poniedziałek (Penteusz)

gesty – co miało miejsce wcześniej, przede wszystkim przy okazji *Elektry* i *Hamleta*. Warlikowski konsekwentnie buduje swe *Bachantki* wokół dwóch wątków: władzy i tożsamości.

Gra między Penteuszem a Dionizosem toczona na scenie *Rozmaitości* jest grą o władzę. Już pierwsze wejście Penteusza (Jacek Poniedziałek) staje się tu czytelnym sygnałem: Penteusz jest władcą, zarówno w geście, zachowaniu, stylu mówienia, jak i w inscenizacyjnym pomysły na kształt tej postaci. Reżyser ubiera go w czerwoną puchową kurtkę. Ta gruba kurtka jest królewskim kostiumem Penteusza, symbolem jego władzy. Co charakterystyczne, później tę samą kurtkę zakładają ci bohaterowie, którzy w konkretnych sytuacjach zdobywają jakiś rodzaj przewagi, władzy: Dionizos w rozmowach z Penteuszem, Kadmos w scenie z Agawę. Równocześnie owa kurtka to zbroja Penteusza – coś grubego, co na pozór go chroni, lecz także separuje od otoczenia, ogranicza kontakt ze światem, a ostatecznie sprowadza na niego nieszczęście. Bo to właśnie niedobór wiedzy o świecie jest przyczyną upadku Penteusza.

Warlikowski wyraźnie kojarzy sferę władzy ze sferą wiedzy. Jeżeli w ostatnich epizodach spektaklu Kadmos ma przewagę nad Agawę, to dlatego, że więcej od niej wie, zdobył wiedzę o skomplikowaniu uprzednich wypadków i potrafi ją wyłożyć. Również władza Penteusza bierze się z wiedzy. Kiedy mówi o kobietach, które zbiegły z miasta, żeby czcić Dionizosa, to kreśli ich imiona na pokrywie blaszanego śmietnika. Ten gest wydaje się bardzo czytelny – pismo, znak wiedzy, staje się znakiem dominacji, władzy. Kończą porażką Penteusza to z kolei rezultaty jego niewiedzy, nietrafnego rozpoznania rzeczywistości, niezdolności do ujrzania w Dionizosie boga.

Równolegle z wątkiem władzy Warlikowski prowadzi drugi, współzależny: wątek tożsamości, przede wszystkim tożsamości seksualnej. Jed-

nym z najistotniejszych punktów określających wymowę spektaklu w *Rozmaitości* jest sprawa tożsamości Dionizosa. W pierwszej scenie przedstawienia widzimy pogrążoną w mroku postać, która kuli się, mówi coś nieskładnie, bełkocze, by wyprostować się dopiero po dłuższej chwili. Tak Dionizos (Andrzej Chyra) rozpoczyna swój monolog. To sygnał, iż Dionizos będzie tu kimś, kto się staje, nie ma jeszcze utrwalonej tożsamości, przepoczwacza się. Przez całą pierwszą część przedstawienia reżyser pokazuje Dionizosa łagodnego, delikatnego, o wyraźnych cechach kobiecych (czy homoseksualnych). W finale ten łagodny Dionizos okazuje się jednak bogiem żądnym krwi. Odwrotną drogę przebywa Penteusz: w początkowych partiach bardzo męski, silny i zdecydowany, a pod koniec ulega dwuznacznej fascynacji Dionizosem. Zakłada kobiecy strój, żeby móc podglądać bachantki i właśnie w takim stroju zostaje rozszarpany przez opętane szaleńki. Nietrudno odgadnąć, gdzie zmierza myśl Warlikowskiego. Wykorzystuje on tekst Eurypidesa, chcąc zrekonstruować znany model i pokazać mężczyznę jako wzorzec brutalnego zwycięzcy, tego, kto dominuje, ma władzę, kobietę zaś jako model łagodnej ofiary, jednostki zdominowanej, pozbawionej praw.

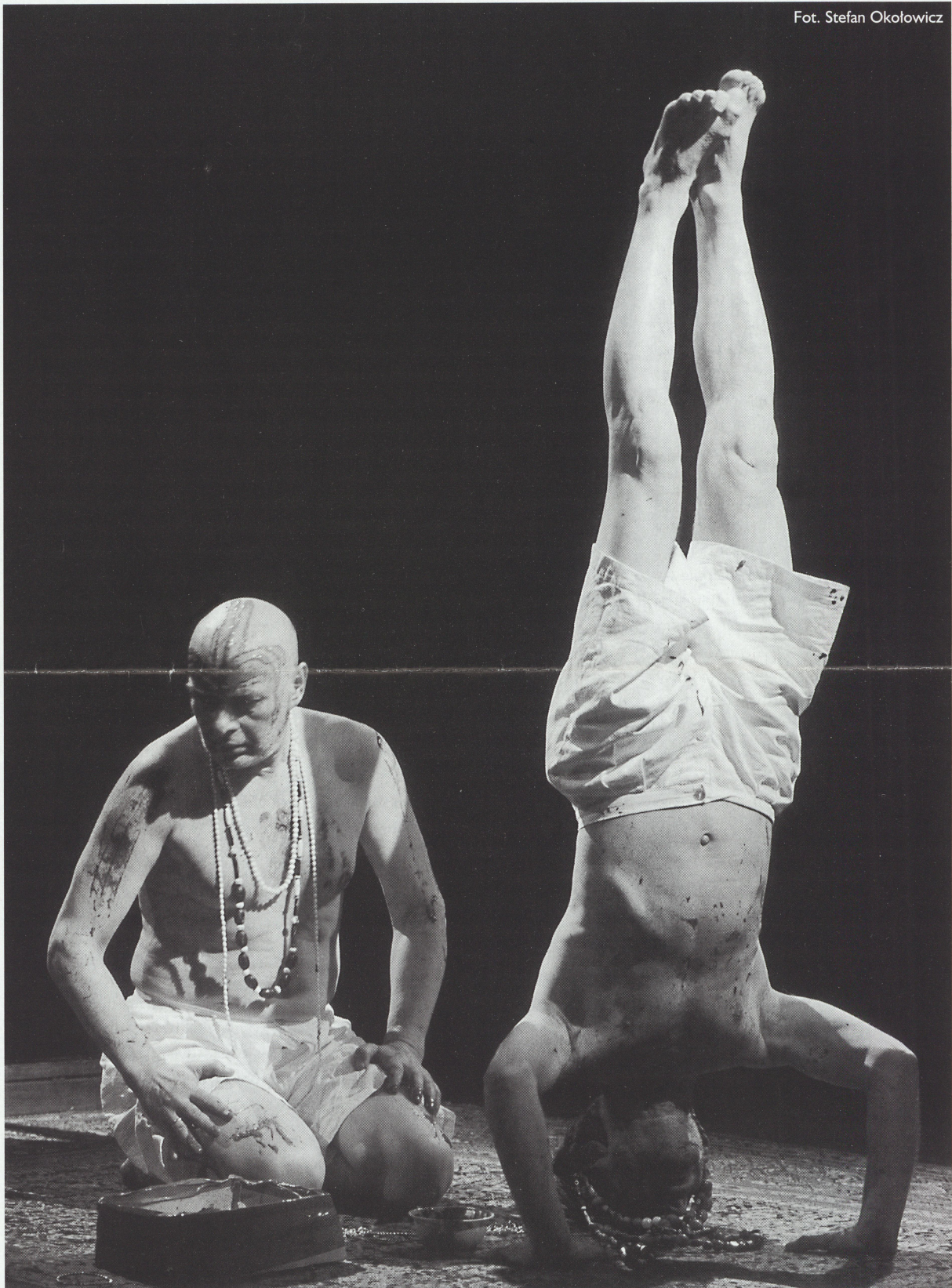
Powiedzieliśmy, że *Bachantki* zostały pomyślane jako prowokacja. Musimy jednak dodać, że owa prowokacja przybiera dosyć specyficzną formę. Można by ją nazwać prowokacją zachowawczą lub bezpieczną. Warlikowski drażni wrażliwość widza, zdobywa na wierzch dramatyczność przedstawianych przez siebie sytuacji, lecz jego spektakl ani na chwilę nie wykracza poza granice przyzwoitości, dobrego smaku; zarówno w dobrym, jak i złym sensie. Wszystko jest tu najzwyczajniej ładne. Scenografia Małgorzaty Szczęśniak jest równie wysmakowana, co projekty najslawniejszych desingerów (tylko jeden przykład: oł-

tarz Dionizosa przybiera kształt szklanej gablotki, oświetlonej z czterech stron jarzeniówkami, i upodabnia się do gustownego mebla). Muzyka Pawła Mykietyna to z kolei stylowy, stonowany ambient z delikatnym elektronicznym loopem w tle. Ładni są także w *Bachantkach* aktorzy. Nie brakuje w przedstawieniu ról dobrych, a nawet znakomitych (do tych ostatnich należą bez wątpienia kreacje Andrzeja Chyry oraz Małgorzaty Hajewskiej-Krzysztofik). Ale wbrew temu, co mówiono i pisano tuż po premierze, ciężko dopatrywać się w spektaklu elementu aktorskiej transgresji, przejścia ku rejonom wyższym niż aktorstwo. Nie ma tutaj igrania z niebezpieczeństwem, jest trzymanie się zasad rzemiosła i dobitne akcentowanie teatralnej konwencji (wątek autotematyczny, podkreślający konwencjonalność scenicznych działań, też można w *Bachantkach* dojrzeć).

Warlikowski prowokuje zatem, ale ta prowokacja jest u niego raczej zapowiadana niż spełniana. Innymi słowy – ta prowokacja jest raczej znakiem niż gestem. *Bachantki* to przedstawienie czyste, niemal sterylne – dokładnie zakomponowane w rytmach, w sensach może niezbyt odkrywcze, ale spójne i konsekwentne. Tyle wystarczy, by uznać je za jedno z najważniejszych wydarzeń spośród tych, których byliśmy świadkami na stołecznych scenach w ostatnich sezonach.

Teatr *Rozmaitości*
w Warszawie:
BACHANTKI Eurypidesa.
Przekład: Stanisław Hebanowski. Reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia: Małgorzata Szczęśniak, muzyka: Paweł Mykietyn.
Premiera 9 II 2001.

Fot. Stefan Okołowicz



Aleksander Bednarz (Kadmos), Lech Łotocki (Terezjasz)