didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/niesmiertelnosc

/ repertuar

(Nie)śmiertelność

Magdalena Figzał-Janikowska

Nowy Teatr w Warszawie

Odyseja. Historia dla Hollywoodu

reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenariusz: Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński (współpraca: Adam Radecki, Szczepan Orłowski, Jacek Poniedziałek), scenografia, kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, współpraca artystyczna: Claude Bardouil, dramaturgia: Piotr Gruszczyński (współpraca: Anna Lewandowska), muzyka: Paweł Mykietyn, reżyseria świateł: Felice Ross, wideo i animacje: Kamil Polak, zdjęcia do filmu *Przesłuchanie*: Paweł Edelman

premiera: 4 czerwca 2021

1.

Niemal pusta scena. Po lewej stronie stare, zużyte drabinki gimnastyczne, po prawej rząd umywalek. W dalszej części przedstawienia elementy te budować będą konkretne miejsca akcji – w prologu są jedynie resztkami jakiegoś upadłego świata. Uwagę zwraca jeszcze duża metalowa klatka, którą Małgorzata Szczęśniak uczyniła najbardziej funkcjonalnym elementem scenografii, zmieniającym położenie i zastosowanie w zależności od sytuacji.

Surowa, uboga i zdewastowana przestrzeń jest tłem monologu starca, powracającego Odysa. Przez odsłonięte okna sali Nowego Teatru wpadają ostatnie promienie słońca. Oświetlają zgarbioną, przesuwającą się powolnym krokiem postać. To znaczące wejście bohatera budzi skojarzenie z pierwszą sceną *Powrotu Odysa* Podziemnego Teatru Niezależnego, którą Tadeusz Kantor opisywał następująco:

> Od drzwi idzie Odys w starym, potarganym i zabłoconym szynelu […], idzie bardzo powoli.
>
> Jest szary i skurczony.
>
> Wchodzi w środek. […]
>
> Odwrócony tyłem staje się jakąś bezkształtną masą.
>
> I dopiero, gdy padnie słowo: „Troja" – z wolna i z trudem podniesie się, odkryje
>
> twarz i wyrzuci z siebie słowa: „Odys jestem, wracam spod Troi" (Kantor, 2005, s. 64).

Stanisław Brudny jako Odys również stoi odwrócony tyłem do widowni, a jego wielki plecak przywołuje na myśl Kantorowskich „wiecznych wędrowców". „Opowiem wam moją historię, historię o podróży. Historię, która nigdy się nie kończy" – powie po chwili. Jego słowa mają porażającą moc już w tej pierwszej scenie. Brudny daje Odysowi swą twarz – twarz dziewięćdziesięciolatka naznaczonego wiekiem, doświadczeniem, piętnem

wojny. Samo pojawienie się aktora przypomina również o śmierci wpisanej w proces powstawania spektaklu – próby do przedstawienia przerwało bowiem odejście Zygmunta Malanowicza, który pierwotnie miał grać rolę Odysa. To jemu zadedykowano *Odyseję. Historię dla Hollywoodu*. Zarówno niespodziewane odejście wybitnego aktora, członka zespołu, jak również wątki, z którymi Krzysztof Warlikowski i Piotr Gruszczyński splatają *Odyseję* Homera, sprawiają, że spektakl przestaje być opowieścią o powrocie – staje się traktatem o odchodzeniu, zapominaniu i wypieraniu przeszłości, ale także o przywracaniu pamięci. Niemal w każdej historii *Odysei* – losach Izoldy i Szajka, tułaczce Odysa, karierze Elizabeth Taylor, romansie Hannah Arendt i Martina Heideggera, wreszcie w świadectwie Abrahama Bomby – ulotność ludzkiego losu przeciwstawiona zostaje próbie jego opowiedzenia, utrwalenia, zapisania. *Odyseja* Warlikowskiego tworzy więc kolaż opowieści, archiwum jednostkowych historii i doświadczeń, zarówno autentycznych, jak i wyobrażonych. Poszczególne obrazy spektaklu służą przywoływaniu pamięci o Holokauście, choć nie wszystkie z nich mają status weryfikowalnego świadectwa. Podobnie jak fotografie i *objet trouvé* w instalacjach Christiana Boltanskiego, nieustannie oscylują między prawdą a fikcją, dokumentacją a kreacją, wreszcie między reprezentacją a obecnością. Zdaniem Ernsta van Alphena, w obliczu prawdy, która jest „nie do zniesienia", autentyzm staje się kwestią problematyczną – „naoczni świadkowie odchodzą, a fikcja pozostaje jednym z niewielu będących wciąż do dyspozycji środków podtrzymujących żywą pamięć o wydarzeniach" (van Alphen, 2009, s. 127).

Wspominam o pracach Boltanskiego nie tylko dlatego, że większość z nich odnosi się do Holokaustu[1]. Wątek, który jest w nich stale obecny, a który podejmuje w *Odysei* również Warlikowski, to przemijanie. W 2015 roku Boltanski stworzył w krakowskiej Cricotece instalację *In the Blink of an Eye*,

której tematem był upływający czas. Podłoga sali wystawowej wyłożona została trawą i ściętymi kwiatami, których kondycja zmieniała się z każdym dniem trwania wystawy. Widzowie stawali się świadkami naturalnego procesu rozkładu łąki, która w pierwszych dniach zachwycała świeżością, intensywnymi barwami i zapachem. Na jednej ze ścian artysta zamontował elektroniczne zegary odmierzające czas – w metaforyczny, ale też dość brutalny sposób przypominające o kruchości ludzkiego losu[2]. Świadomość tej ulotności towarzyszy niemal każdej scenie *Odysei. Historii dla Hollywoodu*. Elektroniczne zegary, podobne do tych z instalacji Boltanskiego, wiszą ponad sceną i już od pierwszych minut przedstawienia odmierzają upływający czas. Przypominają o nawoływaniach z podziemnego królestwa Hadesa, którego reprezentuje nagi Claude Bardouil. Postać ta pojawia się w spektaklu jedynie dwa razy – w prologu oraz w pierwszej scenie II aktu. Bardouil pojawia się na tle projekcji rogatego mężczyzny; poruszając się wolnym krokiem, wręcz zlewa się z wyświetlanym obrazem. Jest postacią milczącą, gra jedynie ruchem. Reprezentacja ta ma zresztą jedynie charakter symboliczny, bowiem prawdziwe piekło rozgrywa się na ziemi – jest nim Holokaust, jest nim wojna trojańska, jest nim wreszcie zdewastowany Neapol, którego pełen potworności obraz kreśli Curzio Malaparte w *Skórze* (Warlikowski przywołuje fragment tego utworu).

2.

Spośród wielu wątków, motywów literackich i filmowych, które zazębiają się ze sobą w *Odysei*. *Historii dla Hollywoodu*, najistotniejsza wydaje się wyeksponowana przez reżysera analogia między losami wędrującego Odysa i ratującej męża, znoszącej długą wojenną tułaczkę Żydówki, Izoldy Regensberg. Odys pragnie wrócić do Itaki, do żony Penelopy, Izolda ryzykuje życie, aby uratować męża, z którym rozdzieliła ją wojna. Oboje stoczą

również bój o powrót do normalności w trudnej, powojennej rzeczywistości.

Choć Odys nie dba o swą pośmiertną sławę, to jednak jego życie staje się mitem, rozsławionym przede wszystkim przez pieśni Homera. Czy na podobne utrwalenie i chwałę zasługują losy Żydówki, która przetrwała Holokaust, pobyt w więzieniach i obozach, która stoczyła heroiczną walkę o uratowanie męża i z szaleńczą wręcz determinacją wielokrotnie wyrywała się śmierci? Tę autentyczną historię Izoldy Regensberg spisała Hanna Krall – najpierw w powieści napisanej na zamówienie samej bohaterki, następnie w reportażu *Powieść dla Hollywoodu*, wreszcie w wydanej w 2006 roku powieści *Król kier na wylocie*. To właśnie dwa ostatnie utwory stały się podstawą teatralnego scenariusza.

Losy Odysa i Izoldy przeplatają się ze sobą – ukazywane są w retrospekcjach, jak i w bezpośrednich zeznaniach-relacjach bohaterów. Pierwsze z tych świadectw pojawiają się już na początku spektaklu. Odys powraca do Itaki – na lotnisku, choć przy sugestywnym szumie morza, witają go dzieci (z prawego i nieprawego łoża). W domu czeka Penelopa (Jadwiga Jankowska-Cieślak) i nakryty stół. Odys rozpoczyna monolog o swej tułaczce – bez namiętności i wyraźnego poczucia winy opowiada o wojnie, w której uczestniczył: śmierciach, które zadał, trupach, rabunkach, bitwach, licznych kochankach i ich temperamentach. Rodzina słucha w milczeniu, nie zadaje pytań, choć praca kamery rejestrującej twarze pozwala zauważyć pogłębiającą się konsternację. Wreszcie najmłodszy z synów, Telegonos (Bartosz Gelner), nie wytrzymuje i ostentacyjnie opuszcza scenę.

Opowieść Regensberg również odbywa się przy udziale kamery, co podkreśla konfesyjny, ale też sprawozdawczy charakter wypowiedzi (w wielu scenach bohaterka zmuszana jest do składania zeznań). Młodsza Izolda (Maja Ostaszewska) opowiada o tym, jak poznała swego przyszłego męża Szajka

(Mariusz Bonaszewski), o jego dłoniach „jak we włoskim albumie, narysowanych przez Leonarda da Vinci", wreszcie o tym, jak postanowiła wyprowadzić go z getta, a następnie wyswobodzić z kolejnych obozów koncentracyjnych. W tych wyznaniach wtóruje jej starsza Izolda (Ewa Dałkowska) – spoglądająca na przeszłe wydarzenia z dystansem, większym chłodem, ale też z bezwzględną pewnością, że były one tragiczne, wyjątkowe, nieprawdopodobne, tak jak losy Odyseusza. Bohaterka reportażu Krall stawia wszystko na jedną kartę – w pewnym momencie (dramatyczny monolog Ostaszewskiej) już wie, że istnieje „po to, aby uratować swego męża, […] on jeden musi żyć" (Krall, 2002, s. 14). W późniejszych scenach spektaklu zobaczymy konsekwencje tej decyzji: tułaczkę bohaterki, pobyt na Pawiaku, przemyt tytoniu w celu zdobycia środków finansowych, aresztowanie przez gestapo w Wiedniu, wreszcie dotarcie do baraków w Ebensee, w których po wyzwoleniu przebywa mąż. Odnalezienie Szajka w austriackim obozie jest poniekąd kulminacyjnym momentem spektaklu i zarazem pierwszą sceną, w której pojawia się Bonaszewski (wcześniej historię pary poznajemy jedynie poprzez relacje-zeznania Izoldy). Ostaszewska i Bonaszewski odgrywają to spotkanie po latach zupełnie inaczej niż zdystansowani wobec siebie Brudny i Jankowska-Cieślak. Choć odbywa się ono w obozowej świetlicy, miejscu publicznym i niesprzyjającym autentycznym gestom, to jednak niepozbawione jest emocji, dramatyzmu, namiętności, łez, ale też szczerych wyznań i pretensji. Te ostatnie powracać będą nieustannie w drugim akcie spektaklu, ukazującym powojenne losy Izoldy i Szajka – ich próbę powrotu do dawnego życia, którego namiastką ma stać się własny sklep z dżinsami. Szajek cierpi na „syndrom ocalałego", co znacznie utrudnia odbudowanie dawnej relacji między małżonkami. Ich zmagania zestawione są z rozgrywaną symultanicznie, wypełnioną smutkiem, sceną wspólnego życia Odyseusza i Penelopy. Odys traci siły, niedomaga,

porusza się na wózku. Penelopa heroicznie się nim opiekuje.

Momentem rozładowującym ciężar tych scen jest pojawienie się klienta w sklepie Regensbergów. Grający go Bartosz Gelner cytuje absurdalne słowa Clausa Peymanna z dramoletki Thomasa Bernharda, uznającego przymierzanie spodni za „najgorszą rzecz, jaka może się w życiu przytrafić”:

> Kupowanie spodni zawsze było tragedią […]
>
> Podczas przymierzania czyli próbowania spodni
>
> Dostawałem zawsze napadów duszności […]
>
> Przymierzalnie czyli próbowalnie spodni są za ciasne
>
> nie ma w nich powietrza
>
> W przymierzalniach czy w próbowalniach spodni
>
> szlag trafił już wielu (Bernhard, 2019, s. 31-34).

Ta tragikomiczna scena jest przykładem często praktykowanej przez Warlikowskiego metody rozładowywania napięć związanych z nagromadzeniem traumatycznych zdarzeń – jest zatem zabiegiem, który z jednej strony dystansuje widza od głównego tematu spektaklu, z drugiej zaś ujawnia i potęguje jego grozę (w tym przypadku śmiech, jaki wywołuje sytuacja sceniczna, dość szybko zastąpiony zostaje przygnębiającą refleksją nad możliwymi konotacjami pojęcia „duszność” w kontekście doświadczenia

Holokaustu).

W tej samej części spektaklu wykorzystany zostaje fragment powieści *Skóra* Malapartego, kontynuacja wątków związanych z wojennym okrucieństwem. Poruszający monolog Jacka Poniedziałka zaczerpnięty został z szóstego rozdziału książki, w którym narrator przywołuje pożegnanie ze swoim umierającym w męczarniach psem: „Zobaczyłem w nim Chrystusa, zobaczyłem w nim Chrystusa ukrzyżowanego, zobaczyłem Chrystusa patrzącego na mnie oczyma przepełnionymi nadzwyczajną łagodnością" (Malaparte, 1998, s. 190). W *Skórze* scena ta zestawiona zostaje z obrazem konających ofiar (zakończonej już!) wojny, w spektaklu – z powojennymi losami Izoldy i jej męża Szajka, a także z niedołężnością Odysa. Warto dodać, że miejscem, w którym Malaparte odnajduje Febusa – psa o barwie „księżyca z fragmentu Odysei" (tamże, s. 183) – była wyspa Lipari, na którą trafia Odys podczas swej wędrówki.

3.

Mimo wielu zbieżności w historii Izoldy i bohatera antycznego eposu Warlikowski zwraca uwagę również na odrębność tych postaci – towarzyszą im odmienne motywacje, inne podejście do ciała jako miejsca zapisu traumatycznych doświadczeń, wreszcie diametralnie różny stosunek do kwestii (prze)trwania. Podróżujący do Itaki Odys odrzuca kuszącą propozycję Kalipso (w spektaklu gra ją dzika, ponętna, długowłosa Jaśmina Polak), która pragnie uczynić go nieśmiertelnym. Wybiera powrót do domu, choć ma świadomość, że jego życie wkrótce się skończy. W przeciwieństwie do greckiego bohatera Izolda Regensberg marzy o nieśmiertelności, o tym, by pozostać w pamięci potomnych – szansę na osiągnięcie tego celu widzi w „ocalającej" mocy wielkiego ekranu, pragnie więc dobrego scenariusza i

filmu przedstawiającego jej życie. Ma to być materiał dla Hollywoodu. Taki, który zainteresuje najlepszych producentów i gwiazdy światowego formatu, w tym tę najbardziej pożądaną – Elizabeth Taylor. Hanna Krall napisała książkę o życiu Regensberg, lecz hollywoodzki film na jej podstawie nigdy nie powstał. Sama powieść nie spełniła też oczekiwań bohaterki, o czym Krall wspomina zarówno w reportażu *Powieść dla Hollywoodu*, jak i w wywiadzie towarzyszącym premierze spektaklu. „Ja pani tyle opowiedziałam, to miał być wielki buch a pani co? Książeczka. Tam było moje serce, moja rozpacz, moje łzy" (*Im więcej rozpaczy, tym mniej trzeba słów*, 2021, s. 31) – wyrażała swe niezadowolenie Izolda.

Jej marzenia o filmie, wielkim hollywoodzkim hicie, stały się nie tylko punktem wyjścia do skonstruowania całej teatralnej opowieści, ale znalazły bezpośredni wyraz także w zrealizowanym na potrzeby spektaklu filmie *Przesłuchanie*, którego fragment oglądamy w jednej ze scen. Emisję poprzedza groteskowe spotkanie przedstawicieli hollywoodzkiego przemysłu filmowego: Roberta Evansa (Marek Kalita), Elizabeth Taylor (Magdalena Cielecka), Romana Polańskiego (Piotr Polak). Wśród obecnych jest również Marek Hłasko (Jacek Poniedziałek), któremu Izolda zleciła napisanie swojej biografii (Hłasko zastępuję tu oczywiście Hannę Krall). Dyskusja toczy się wokół tego, czy historia ocalałej Żydówki jest wystarczająco atrakcyjna, aby przedstawić ją w Hollywood. Powraca również problematyczna kwestia reprezentacji Holokaustu w sztuce. Problematyczna, bowiem jak twierdzi van Alphen, to „archiwum zajmuje uprzywilejowaną pozycję pośród grupy gatunków, za pomocą których przedstawia się, upamiętnia i uczy o Holokauście" (2009, s. 137). Dzieła o fikcyjnym zabarwieniu, posługujące się zapośredniczeniem, oskarżane są o brak autentyzmu. Stąd też szerokie dyskusje i spory dotyczące takich filmów, jak *Lista Schindlera* Stevena Spielberga czy *Życie jest piękne* Roberta Benigniego.

W swym spektaklu Warlikowski wraca do tych wątków, zestawiając ze sobą dwa obrazy filmowe: przywołane wcześniej *Przesłuchanie* (ze zdjęciami Pawła Edelmana) oraz słynny dokument *Shoah* Claude'a Lanzmanna. Pierwszy z filmów pojawia się jako hollywoodzka wersja losów Izoldy, wyreżyserowana przez Polańskiego. Reżyser próbuje przekonać Roberta Evansa do swego pomysłu na „współczesną Odyseję" i prezentuje mu fragment filmu. Na ekranie widzimy Magdalenę Cielecką, która jako Taylor wciela się w Izoldę Regensberg. Przesłuchuje ją przystojny esesman (Bartosz Gelner), który w finałowej scenie filmu – w przypływie dobroduszności – gra dla niej fragment *Tristana i Izoldy* Wagnera na fortepianie. Po chwili ta scena z ekranu odtworzona zostaje na żywo – Cielecką zastępuje Ostaszewska, zaś iluzyjność obrazu filmowego skonfrontowana zostaje z namacalną, sceniczną obecnością umęczonego ciała aktorki.

Właśnie o podobny „efekt autentyzmu" chodziło Lanzmannowi w jego niemal dziesięciogodzinnym *Shoah*, składającym się z zarejestrowanych wyznań świadków Zagłady. W spektaklu przywołano fragment filmu Lanzmanna – wywiad z częstochowskim fryzjerem Abrahamem Bombą, który po osadzeniu w Treblince obcinał włosy kobietom skazanym na śmierć. Jego słowa to przejmujące świadectwo ocalałego, „oferujące historię w najbardziej bezpośredniej, namacalnej formie" (van Alphen, 2009, s. 137). Nie ma znaczenia, że Lanzmann zaaranżował dramaturgicznie całą sytuację, a Bomba, którego obserwujemy w trakcie pracy w zakładzie fryzjerskim, wówczas nie zajmował się już strzyżeniem. Otrzymujemy bowiem autentyczną relację z miejsca zbrodni. „Obrazy zabijają wyobraźnię, dlatego w moim filmie nie daję obrazów" – powie Wojciech Kalarus w roli Lanzmanna, który pojawia się na scenie po zakończeniu projekcji. W długim przemówieniu krytykuje „fałszywe", fikcyjne narracje o Zagładzie. Melodramatyzm zaprezentowanego wcześniej *Przesłuchania* nie ulega

wątpliwości, choć bynajmniej nie sprawia, że siła oddziaływania filmu jest mniejsza. Wręcz przeciwnie, Cielecka i Gelner udowadniają, że wyważone, realistyczne aktorstwo, wywołujące mechanizm projekcji-identyfikacji, może być źródłem równie intensywnych emocji. Warlikowski nie stara się zatem wartościować ani negować żadnego ze sposobów prowadzenia narracji o Zagładzie – co więcej, swym spektaklem zwraca uwagę na możliwą mnogość dyskursów, perspektyw i rozwiązań formalnych, które służyć mogą tej samej sprawie, czyli upamiętnianiu.

4.

Kolejną egzemplifikacją tej polinarracyjnej, wielodyskursywnej strategii jest scena wieńcząca pierwszy akt spektaklu – spotkanie dawnych kochanków, Hannah Arendt i Martina Heideggera. Próba nawiązania więzi po dwudziestu trzech latach rozłąki odbywa się w piknikowej scenerii, w lasach Schwarzwaldu (symbolizuje je stare, zniszczone drzewo, które nieoczekiwanie pojawia się na scenie). Heidegger (Andrzej Chyra) snuje filozoficzne monologi o przyrodzie, nowych inspiracjach i dawnych sentymentach. Unika rozmowy na temat swego zaangażowania w działalność NSDAP, donoszenia na współpracowników i antysemickich wystąpień. Arendt (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) pragnie wymusić na dawnym kochanku przyznanie się do błędu, co w efekcie doprowadza do niekontrolowanej reakcji filozofa: gwałtownego, pełnego krzyków i nadmiernej gestykulacji monologu, którego słowa zaczerpnięte zostały z *Ryszarda III* Szekspira (scena z V aktu, w której Ryszarda dręczą wyrzuty sumienia). W ten sposób dokonuje Heidegger projekcji swych uczuć i myśli na postać Szekspirowskiego tyrana, skrywając tym samym własne poczucie winy. Scena ta jest niezwykle interesująca, jeśli spojrzymy na nią w kontekście filozofii Arendt i Heideggera oraz jednego z głównych leitmotivów

spektaklu Warlikowskiego, czyli nieśmiertelności. O ile dla Heideggera istotna była „metafizyczna idea wieczności, poza zakresem ludzkiej działalności", o tyle Arendt koncentrowała się na jej politycznym znaczeniu, zależnym od pamięci (Barash, 2002, s. 179-180). Jak zauważa Jeffrey Andrew Barash, tę koncepcję „nieśmiertelności" Arendt odnalazła właśnie w twórczości Homera oraz *Dziejach* Herodota.

Wątek nieśmiertelności powraca w spektaklu jeszcze kilkakrotnie – między innymi w wywiadzie, który Barbara Walters (Agata Buzek) przeprowadza z leżącą w szpitalnym łóżku Elizabeth Taylor Oglądamy fragment *Doktora Faustusa* Richarda Burtona, w którym Taylor gra Helenę Trojańską. Nieśmiertelność jako główny motyw sztuki Christophera Marlowe'a łączy się tu z nieśmiertelnością obrazu filmowego i zapisanej w nim kreacji aktorskiej (właśnie w moc takiego utrwalenia wierzy Izolda Regensberg). W spektaklu Warlikowskiego zmarli nie odchodzą zresztą bezpowrotnie – powracają jako duchy, widma, dybuki. To mieszanie się porządków, przenikanie się świata żywych i umarłych budzi kolejne skojarzenie z twórczością Kantora. „*Powrót Ulissesa* stał się moim tematem «wojennym»" – pisał Kantor – „wojna uczyniła ze świata «tabula rasa». Świat stał się bliski śmierci i – poprzez tę parantelę – bliski poezji" (Kantor, 2005, s. 83).

Odyseja. Powieść dla Hollywoodu pokazuje świat, w którym nieustannie odbija się wojna i dramatyczne głosy jej ofiar. Każdy z nich brzmi inaczej, każdy wyraża inny rodzaj cierpienia. Nie dziwi więc, że Warlikowski testuje różne media i sposoby narracji: próba poszukiwania odpowiedniego języka dla wyrażenia tego, co niewyobrażalne, w dużej mierze staje się tematem spektaklu. Ten poziom metateatralny objawia się już w samej konstrukcji scenariusza, który oparty jest na wielopiętrowej narracji. Podobnie jak w *(A)pollonii*, antyk staje się w *Odysei* filtrem dla poszczególnych opowieści o

Zagładzie – ujmuje je w uniwersalne ramy, nadaje formę doświadczeniu, które wymyka się opisom. Drugim elementem scalającym pokawałkowane fragmenty różnych biografii jest muzyka – zarówno kompozycje Pawła Mykietyna, jak i cytaty wypełniające spektakl: *Symfonia Pastoralna* Beethovena, *Tristan i Izolda* Wagnera, czy wreszcie utwór *A Horse with No Name* grupy America o metaforycznej podróży, która jest ucieczką od rzeczywistości („In the desert you can remember your name/ 'Cause there ain't no one for to give you no pain…"). Choć spektakl raczej nie daje nadziei na taką ucieczkę, to jednak chwile wytchnienia zapewniają postaci bądź sceny tragikomiczne: Elizabeth Taylor Cieleckiej, mierzący spodnie Bartosz Gelner w scenie zaczerpniętej z dramoletki Bernharda czy wreszcie finałowy taniec uciekającego z teatru dybuka, którym okazuje się Reb Groshkover z filmu *Poważny człowiek* braci Coen. Zważywszy na to, że dybuka gra Ewa Dałkowska, szukać można w tym zakończeniu dalszej eksploatacji wątku nieśmiertelności. Dybuk rusza w miasto, aby tam opowiadać swą historię. Z drugiej strony groteskowy finał zdaje się korespondować z rozwiązaniami znanymi z innych przedstawień reżysera – wspólnym koncertem aktorów w *(A)pollonii*, zbiorową lekcją salsy wieńczącą *Opowieści afrykańskie* czy wideorelacją z podróży po Warszawie w *Wyjeżdżamy*. Ucieczka dybuka jest kolejnym zwrotem w kierunku widza, któremu daje się możliwość „wypuszczenia z siebie całego bólu" (*Wykluczony, czyli każdy*, 2012, s. 14), jaki zbierał spektakl, znalezienia alternatywnego sposobu przeżywania tego, co jeszcze przed chwilą wydawało się nie do zniesienia.

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *(Nie)śmiertelność*, „Didaskalia. Gazeta

Teatralna” 2021 nr 163-164, https://didaskalia.pl/pl/artykul/niesmiertelnosc [dostęp: 7 VII 2021].

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska

Magdalena Figzał-Janikowska (magdalena.figzal@us.edu.pl) – teatrolog, kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzentka teatralna, autorka książki *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (2017), redaktorka książek *Dramat i doświadczenie* (2014) i *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru* (2019). Prowadzi badania poświęcone muzyce scenicznej oraz eksperymentalnym formom teatru muzycznego. Numer ORCID: 0000-0002-6913-2648.

Przypisy

1. Strategię stosowaną przez Boltanskiego Ernst van Alphen określa jako „efekt Holokaustu” (*Holocaust effect*) w odróżnieniu od „reprezentacji Holokaustu” (*Holocaust representation*). Nie chodzi tu zatem o relację zapośredniczoną (*mediated account*), co raczej o odtworzenie (*re-enactment*)pewnej reguły, która definiuje Holokaust. Zob. van Alphen, 2009.
2. Instalacja *site-specific* była również rodzajem organicznego pomnika dedykowanego pamięci Teatru Cricot 2. Wtajemniczeni widzowie wiedzieli, że elektroniczne zegary odmierzały sekundy życia realnych osób: żyjących aktorów pierwszego przedstawienia *Umarłej klasy*, Boltanskiego oraz kuratorki wystawy, Joanny Zielińskiej.

Bibliografia

Alphen, Ernst van, *Visual Archives and the Holocaust: Christian Boltanski, Ydessa Hendeles and Peter Forgacs*, [w:] *Intercultural Aesthetics: A Worldview Perspective*, red. A. Van den Braembussche, H. Kimmerle, N. Note, Springer, London 2009.

Alphen, Ernst van, *W pułapce wizerunków*, tłum. R. Sendyka, „Teksty Drugie” 2009 nr 5.

Barash, Jeffrey Andrew, *Martin Heidegger, Hannah Arendt and the Politics of Remembrance*, „International Journal of Philosophical Studies” 2002 t. 10 nr 2.

Bernhard, Thomas, *Claus Peymann kupuje sobie spodnie i idzie ze mną na obiad. Trzy dramoletki*, tłum. S. Lisiecka, Wydawnictwo Od Do, Łódź 2019.

Im więcej rozpaczy, tym mniej trzeba słów, z Hanną Krall rozmawiał Piotr Gruszczyński, [w:] *Odyseja. Historia dla Hollywoodu* [program], red. P. Gruszczyński, A. Lewandowska, Nowy Teatr, Warszawa 2021.

Kantor, Tadeusz, *Teatr Niezależny. Eseje teoretyczne*, [w:] tegoż, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, tom I, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław; Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka", Kraków 2005.

Kantor, Tadeusz, *Ulisses. 1944*, [w:] tegoż, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, tom I, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław; Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka", Kraków 2005.

Krall, Hanna, *Powieść dla Hollywoodu*, [w:] tejże, *Hipnoza. Reportaże z lat 1986-1989*, Wydawnictwo a5, Kraków 2002.

Malaparte, Curzio, *Skóra*, tłum. J. Mikołajewski, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.

Wykluczony, czyli każdy, z Krzysztofem Warlikowskim rozmawiała Katarzyna Fazan, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2012 nr 107.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/niesmiertelnosc*