

ANTYGONA WŚRÓD GWIAZD

Bardzo ciekawy sezon mamy ostatnio w Warszawie. Teatry trafnie rozpoznają sytuację publiczności. Widząc, że elity, do których zalicza się ludzi sukcesu i biznesu specjalnie kulturą się nie interesują, bo na razie się bogacą, postanowiły polepszyć samopoczucie coraz bardziej ubożającej inteligencji. Co parę tygodni stołeczne towarzystwo, ta garstka intelektualistów, artystów i snobów, walczy albo dostaje zaproszenia do kolejnego teatru, na kolejną ważną premierę. Teatry w ramach terapii proponują powiew tzw. wielkiego świata; oto tubylców nad Wisłą zaczęli licznie zaszczycać swą obecnością sławni emigranci. Istna parada gwiazd.

Rozpoczął ją już we wrześniu Gene Gutowski, co się przyjaźnił był z samym Romanem Polańskim. Za własne pieniądze sprowadził w charakterze reżysera i aktora — debiutanta Jerzego Skolimowskiego z Hollywoodu, Wojciecha Pszoniaka z Paryża, by w towarzystwie miejscowej, ale jakby i międzynarodowej gwiazdy, Krystyny Jandy, zagrali sztukę o lustracji, abyśmy wiedzieli, co mamy na ten, aktualny i u nas, temat myśleć. Wszystko byłoby pysznie, gdyby nie wredna publiczność, zamiast nie posiadać się ze szczęścia, szeptała o amatorszczyźnie i humbugu. W tej sytuacji skłócone ze sobą hollywoodzko-paryskie gwiazdy wróciły do swych światowych zajęć, zwalniając miejsce po prostu zawodowym aktorom. Spektakl na tej zamianie wiele zyskał.

Parę miesięcy później Sławomir Mrozek, wprost z Meksyku, gdzie mieszka na kaktusowym rancho, przesłał swoje najnowsze *Wdowy* na ręce Erwina Axera, człowieka niewątpliwie światowego, który choć dwoił się i troił, z piasku bicza nie ukrecił.

Następnie Daniel Olbrychski, opromieniony zagranicznymi sukcesami, zgodził się kreować rolę legendarnego Edmunda Keana, szekspirowskiego aktora dziewiętnastowiecznej Anglii, o którego bujnym życiu, także poza-

scenicznym, napisał opowieść Aleksander Dumas ojciec, a dla sceny przysposobił sam Jean Paul Sartre, przed blisko pół wiekiem. Już po kilkunastu minutach stało się jasne, że ta wdzięczna dla profesjonalnych aktorów komedia z egzystencjalnym podtekstem, o wymownym tytule *Geniusz i szaleństwo* filmowemu gwiazdorowi sprawia niejakie trudności warsztatowe. Bieda w tym, że ktoś kto nie widział spektaklu z recenzji się tego nie dowie. Szanowni krytycy ukrzepiający dobre samopoczucie baronów (tak piszą, całkiem serio!) polskiego teatru kluczą tędy i owędy, byle tylko nie napisać tego, co widzieli. Nie powiedzą tego również rozmnożone wolnością w eterze redaktorki zgarniające do mikrofonu każde słówko gwiazdy, by czymś wypełnić przerwy między przebojami.

Honoru naszych światowo-emigracyjnych wielkości najskuteczniej bronił, nie wymieniony dotąd, „warszawsko-nowojorski dramaturg” Janusz Głowacki. Zgodnie z zasadą — jesteś tyle wart, ile ostatnia rzecz, jaką zrobiłeś — panującą w świecie, w jakim żyje, zjawiał się w Ateneum na premierze swojej najnowszej sztuki *Antygona w Nowym Jorku*. Parę tygodni przed premierą w prestiżowym, waszyngtońskim teatrze *Arena Stage* warszawska publiczność mogła zobaczyć utwór pisarza, który od jakiegoś czasu podbija Amerykę swoim talentem. W przeciwieństwie do wymienionych wyżej premier z blaknącymi gwiazdami w rolach głównych, nad którymi należałoby spuścić zasłonę milczenia, po *Antygonie* Głowackiego należałoby kurtynę szeroko otworzyć. Nie tylko dlatego, że od razu stała się wydarzeniem ostatniego sezonu, na takim tle nie było to trudne. Po prostu to, o czym w swej sztuce mówi autor, warte jest pewnego namysłu.

Wbrew temu co się pisze, *Antygona* Głowackiego nie jest sztuką o bezdomnych, choć rzeczywiście mieszkający w Tompkins Square

Park: Portorykanka Anita, rosyjski Żyd z Leningradu Sasza i Pchełka, rodak z nadwiślańskiej wsi, są jej bohaterami. W każdym razie nie tylko o nich, opis faktycznie beznadziejnej sytuacji, w jakiej się znaleźli, bo „gdy nie ma się butów ani zębów nie można nigdzie pójść”, jest jednocześnie opisem czegoś znacznie ważniejszego. Parkowa egzystencja bohaterów jest właśnie tego czegoś skutkiem, a nie przyczyną; końcem rozwianych złudzeń.

Po kolei. Miejsce akcji Tompkins Square Park leży prawie w środku Manhattanu. Manhattan jest podłużną wyspą, a zarazem centralną dzielnicą Nowego Jorku, który ze Statuą Wolności w porcie jest miastem-symbolem Stanów Zjednoczonych. A Stany Zjednoczone „są sercem światowej demokracji”. Park Głowackiego to serce w sercu, to miejsce, gdzie podobnie jak w całym mieście, podzielonym na narodowe dzielnice, i tu biegną alejki — chińska, meksykańska, polska, żydowska i wiele innych. I podobnie jak tam w domach i tu, tyle że na ławkach, mieszkają narkomani, artyści, chorzy na wszystkie możliwe i niemożliwe choroby, emigranci i Amerykanie, ludzie wrażliwi i podli, wykształceni i prymitywni. To miejsce, gdzie na paru hektarach wytartej trawy, spotykają się ideały demokracji z rzeczywistością.

Janusz Głowacki nie jest naiwnym intelektualistą z wolnościowym frazesem w ustach, tylko wciąż niepoprawnym szydercą, zwłaszcza gdy życie stwarza mu okazję do weryfikacji szlachetnych ideałów. Jak mało kto stąd, może obserwować w praktyce ideał demokracji Alexisa de Tocqueville'a, który podobnie jak idea wolnego rynku, przyświeca naszym nowym ideologom. Stąd nic też dziwnego, że krzywe lustro literatury umieszcza tam, gdzie rzeczywistość najdalej od niego odbiega, stosowanie zasady kontrastu jest jego dobrym prawem. A trudno zaprzeczyć, że choć demokracja gwarantuje wszystkim równe prawa i obowiązki, to zupełnie inaczej stosują się one do tzw. porządných obywateli niż do odpadków cywilizacji zamieszkujących nowojorskie parki. Niemniej, nie o tak oczywistą konstatację chodzi autorowi, bo choć posługuje się naturalistycznymi (w wersji angielskiej sztuki) kadrami dialogów, to nie pisze wzbudzającego współczucie reportażu z życia homelessów.

Dobrze wie, że dokumentalny zapis nie zawsze gwarantuje prawdę o rzeczywistości.

Pisarz realia życia bezdomnych emigrantów wpisuje w strukturę antycznej tragedii i tym samym kreuje zupełnie nową sytuację dramatyczną. Jego *Antygona* ma się tak do *Antygony* Sofoklesa, jak nie przymierzając, historia Edypa i Medei do *Wizyty starszej pani* Dürrenmatta. Tak jak Klara Zachanassian, Anita jest mityczna i współczesna, tragiczna i melodramatyczna, prawdziwa i wymyślona, groźna i śmieszna. I jak starsza pani Dürrenmatta przypomina o istnieniu mitycznego porządku, lecz jej życie określa układ stosunków społecznych zwany demokracją, nie żadne boskie prawa.

Antygona Głowackiego jest prymitywną dziewczyną z Puerto Rico, jej paplanie o zaboronach, czy ludowe odczynianie uroków, trudno nazwać wiarą w boski porządek świata. A jednak to ona, wiedzona instynktem raczej niż refleksją, postanawia jak starożytna Antygona Polinikowi, wyprawić jednemu z bezdomnych pogrzeb. Mimo że John od dawna się do niej nie odzywał, wierzy, że ją kochał, więc skoro jest tak samotna jak jest, lepiej, by pozostał z nią nawet martwy pod drzewem w parku niż w anonimowym grobie na Hart Island. Za niecałe dwadzieścia dolarów, jedyne, jakie posiada, postanawia przy pomocy sąsiadów z parkowej ławki wykraść zwłoki ukochanego i pochować go uroczyście, z confetti, świeczkami i stypą. Nie zauważa nawet, że grzebie zupełnie innego nieboszczyka; na Potter's Field było ciemno i jej wysłannicy pomylili ciała. To zresztą nieważne, bo wcale nie jest pewne, czy John był tym, którego pokochała. Ale doskonale pamięta sytuację, w której to się stało.

„Potem poszliśmy nad East River posiedzieć. Było słońce, ciepło, latały ptaki, pływały okręty i przyszła policja. Dwóch. Jeden większy od drugiego. I ten większy policjant powiedział, że myśmy mieli seks nad rzeką, a tego nie wolno robić. Myśmy mu powiedzieli, że nie, że to nieprawda, bo myśmy pili piwo i żartowali. Ale on nam nie uwierzył. I powiedział, żebym podniosła spódnicę i pokazała, że mam na sobie majtki. Ja miałam na sobie majtki, więc chciałam pokazać. Ale John (*pokazuje trupa*) mi nie pozwolił. No i ten

większy policjant się upierał i John też się upierał, a ja nie wiedziałam co robić. Co chciałam podnieść spódnice i pokazać majtki, to John mnie łapał za rękę i nie pozwalał. I wiesz, co powiedział... [...] Powiedział: «Moja kobieta nie będzie pokazywać majtek». [...] No i ten policjant powiedział, że się doigra. [...] No i się doigrał. Rozwalili mu pałką głowę, skuli nas i zabrali na komisariat. [...] Mnie wypuścili. Ale jego nie. Ja czekałam cztery dni pod komisariatem, ale mnie przepędzili. No to wróciłam do parku i tam na niego czekałam. Ja wiedziałam, że on mnie kocha, prawda? No wiesz, po tym, co powiedział. On nazwał mnie swoją kobietą. Gdyby mnie nie kochał, to po co by mu był ten cały kłopot. Kazałby mi pokazać majtki albo zrobić laskę policjantom czy coś takiego... I byśmy sobie spokojnie wrócili do parku. A on mnie bronił. Tylko z miłości człowiek tak się upiera.»

W tym opowiadaniu współczesnej nędzarki, która nie potrafi nawet opisać własnej sytuacji, ale nieomylnym instynktem zaszczutego zwierzęcia wyczuła, że facet, z którym poszła nad rzekę, bronił jej praw deptanych z całą dezynwolturą przez stróżów demokratycznego porządku, zawiera się sens sztuki Głowackiego. I jej wyjściowa sytuacja. Nieważne, że jej bohaterka postępowanie swojego kompana nazywa miłością, i że nie potrafi nawet zrozumieć, że on po prostu upominał się o jej ludzką godność. Nigdy o tym nie myślała, bo jako biedna emigrantka zawsze była człowiekiem drugiej kategorii, żyjącym na pograniczu prawa, jakby w zawieszaniu, jej prawdziwe ludzkie życie miało się rozpocząć po powrocie do Puerto Rico. Jak większość prostych ludzi, zwłaszcza emigrantów, nigdy nie traktowała siebie jako podmiotu demokracji, ale ten naturalny odruch Johna przeciw zwykłemu draństwu, które kryje się pod mundurem władzy, zapamiętała na całe życie.

I tym się różni od starożytnej Antygony, córki królewskiego rodu, świadomej praw boskich i ludzkich. Grzebiąc swego Johna kieruje się nie nakazem boskiego czy jakiegokolwiek metafizycznego porządku, lecz zwyczajną ludzką przyzwoitością, odruchem pamięci. Tak jak on kiedyś stanął w jej obronie i w anonimowym odpadku cywilizacji zobaczył resztki człowieczeństwa, tak teraz ona, wycią-

gając jego ciało ze zbiorowej mogiły, przywraca mu prawo do ludzkiej tożsamości.

Niby ten sam gest, a jednak znaczy co innego. Tragizm współczesnej Antygony nie polega na tym, że nie mogła ona pogodzić ze sobą dwóch przeciwstawnych, ale równorzędnych racji, jak to było u Sofoklesa. Rodzi się on z poczucia absurdu współczesnego świata, w którym zatarciu, rozproszeniu podlegają podstawowe wartości, nawet te, jak gwarantowana w konstytucji równość praw i obowiązków. Nawet nie dlatego, że ktoś wykazuje złą wolę, przeciwnie, Kreon Głowackiego, czyli sierżant Jim Murphy, dokłada wszelkich starań, by zgodnie ze szczegółowymi instrukcjami wcielać je w życie. Niestety, pozostaje bezradny, rzeczywistość przerosła wyobraźnię ustawodawców i żadne paragrafy nie są w stanie jej ująć. To także kwestia skali. W małym greckim *polis* ideał bezpośredniej demokracji, wyrażający się głosami większości, mógł się urzeczywistnić. W wielkiej metropolii, jaką jest Nowy Jork, symbolizujący współczesną cywilizację, ten ideał zamienia się we własne przeciwieństwo, „w tym mieście wszystko jest popieprzone” — powie obrazowo sierżant Murphy, który jest strażnikiem demokracji i jednocześnie pierwszym człowiekiem, który jej zasady łamie. Coś przecież trzeba zrobić z tą masą ludzkich odpadków.

To tylko kwestia motywacji, a ideologów, nawet z humanistycznym rodowodem, nie brakuje, zawsze są gotowi w szczytnymi hasłami wyrazić najbardziej brudne i nikczemne interesy swoich mocodawców. Rzecz jasna, za odpowiednie pieniądze. To Dürrenmatt zauważył, że sprawiedliwość można sobie kupić, to tylko kwestia ceny. Głowacki pokazuje, że można kupić każdą ideę, i że człowiek współczesny skazany na swoją kaleką świadomość, przestrzeń między prawem, ideologią a rzeczywistością może zapełnić tylko własnym sumieniem, odruchem moralnym. Tak jak portorykańska analfabeta może upominać się o ludzką tożsamość wbrew panującemu prawu, lub tak jak przedstawiciele publicznego porządku może prawo naginać dla własnych korzyści i upodobań.

Poświęcam tak wiele uwagi treściom, jakie niesie ze sobą postać Anity-Antygony, ponieważ w warszawskim przedstawieniu znalazły

się one na dalszym planie, dość słabo widoczne. Postać graną przez Marię Ciunelis zdominowały aktorskie wizerunki bezdomnych, stworzone przez Janusza Michałowskiego (Sasza) i Piotra Fronczewskiego (Pchełka). Izabella Cywińska reżyserując sztukę bardzo szeroko otworzyła swe serce dla mieszkańców parku, wiele uwagi poświęciła wraz z aktorami ukazaniu ich nędznej egzystencji, co poruszyć musi najbardziej kamienne serca widzów, zwłaszcza że problem ludzi marginesu, pozbawionych dachu nad głową, staje się coraz bardziej aktualny także u nas. W ślad za nią, losem homelessów wzruszyli się krytycy prawiąc morały o tym, jak cywilizowany człowiek powinien się zachować wobec takiego zjawiska.

Przed sentymentalno-protekcyjnym tonem strzeżli przedstawienia aktorzy. Zawodowy instykt podpowiadał im, najzupełniej słusznie, że powinni, o ile to możliwe, bronić swych postaci. Piotr Fronczewski wymyślał miny, krocзки, przysiady, ogrywał swój kostium nędzarza w sposób wręcz kabaretowy. Słowem robił wszystko, by jego Pchełka, podły, chciwy cwaniaczek, epileptyk i mitoman, rozładowujący swoje kompleksy nienawiścią wobec innych, klasycznym irracjonalnym antysemityzmem, wzbudził mimo wszystko sympatię. Brawurowa rola, łącząca śmiech i litość, odrazę i współczucie, na pewno pozostanie jednym z większych osiągnięć aktora, który z zapałem godnym lepszej sprawy od dawna rozmienia swój wspaniały talent na drobne.

Głęboko przejmującą, najlepszą rolę przedstawienia stworzył Janusz Michałowski jako Sasza. Jego bohater, rosyjski Żyd, posiada najpełniejszą świadomość swojej sytuacji, a nawet więcej — losu emigranta. Jest malarzem, jako artysta patrzy na świat poprzez dziedzictwo kultury i wie, że rzeczywistość przerosła najśmielsze wizje Hieronima Boscha. Wie także więcej, amerykański sukces, niezbywalny element życia i mitu tego kraju, często ufundowany jest na zwyczajnym oszustwie. Profesor, który zabrał mu żonę, wymyślił i naukowo udowodnił, że Szekspir był kobietą. Więcej nie trzeba, by pozbyć się złudzeń. Michałowski precyzyjnie buduje postać wypalonego wewnątrz człowieka, który z mądrą rezygnacją, niepozabawioną wszakże goryczy,

znosi swój los. Jakiego się nie spodziewał. Uciekając z totalitarnego państwa, gdzie krzyki przesłuchiwanym przez KGB zagłuszał muzyką, nie przypuszczał, że podobne krzyki, tyle że współmieszkańców parku oszukanych przez amerykańską demokrację, będzie zagłuszał melodią Franka Sinatry *Strangers in the Night*. I gdy za sprawą Anity pojawi się iskierka nadziei na odmianę losu, pijany kompletnie, już nie będzie w stanie z tej szansy skorzystać.

W przedstawieniu, które Izabella Cywińska, zgodnie z sugestiami Jana Kotta zawartymi w wydrukowanym w programie eseju, rozgrywa jak Beckettowską metaforę skazanych na siebie kloszardów, rola Marii Ciunelis wypada najbardziej blado. Niezupełnie z winy aktorki, posiadającej wrażliwość i dynamizm, które pozwoliłyby jej z desperacką furią i wściekłością zagrać rolę Anity-Antygony, co byłoby znacznie trafniejsze i bliższe tekstu niż wizerunek załknionej, zmielonej przez życie psychopatki, jaki przedstawiła. Cywińska skupiona na precyzyjnym wyreżyserowaniu egzystencjalnej sytuacji bezdomnych emigrantów, niezbyt wyraźnie wyakcentowała treści, jakie ze sobą niesie postać głównej, jak by nie było, bohaterki. Jako osoba mająca niedawno czynny udział we wprowadzaniu demokracji na wzór właśnie amerykański, nie znalazła w sobie odwagi czy chęci, by się dokładniej z tym mitem rozprawić albo go chociaż ośmieszyć zgodnie z tym, co napisał autor. Czemu zresztą trudno się dziwić, polityczne zaangażowanie zawsze wiąże ręce artystom.

Jan Kott we wspomnianym eseju napisał cytowane przez wszystkich zdanie: „Za trzy najważniejsze polskie sztuki ostatnich lat uważam *Emigrantów* Mrożka, *Do piachu...* Różewicza i *Antygonę z Tompkins Square Park* Głowackiego.” Bardzo słusznie, tylko widać nie znał oryginalną wersję dramatu, gdzie bohaterowie mówią kalecząc angielszczyzną zgodnie z właściwościami własnych języków. W *Ateneum* grany jest autorski przekład, który niestety nie zachowuje całego bogactwa kalekiej mowy emigrantów, co tym samym podważa porównania ze sztuką Różewicza, w której cała metafizyka literatury została wykreowana z najprostszymi słowami bardzo prymitywnych bohaterów. Literacka gładkość pol-

skiej wersji *Antyfony* ciąży na całym przedstawieniu, można sobie tylko wyobrazić, jakie rezerwy humoru, znaczeń i prawdy można byłoby uruchomić na scenie, dysponując wielojęzyczną wersją sztuki, taką, jaką jest oryginał. Inna sprawa, czy taka językowa polifonia jest po polsku możliwa. No tak, tylko mówimy już o najwyższym poziomie pisarskiej sztuki, to co przywiózł Głowacki ze Stanów i tak przewyższa większość naszych utworów dramatycznych. Przede wszystkim swoją odwagą i bezwzględnością intelektualną, co dowodzi, że rzecz dobrze wymyślona sprawdza się wszędzie i z paradą gwiazd ma niewiele wspólnego.

Sezon jeszcze się nie skończył. Teatr Dramatyczny, obrażony na zespół *Metra*, które mu zjadło widownię, ale dokłada do kasy i na

piszących, którzy zamiast chwalić szlachetne intencje dyrektora rozliczają artystów z konkretnych, jedna za drugą marnych premier, zapowiada atrakcje. Sztukę w reżyserii i z udziałem samego Andrzeja Seweryna, który jak wiadomo grał u Petera Brooka w *Mahabharacie*, co niedawno oglądaliśmy w telewizji. Jak na jeden sezon wcale nieźle, ciekawe czy ten trend jeszcze się długo utrzyma? Zawsze przecież miło otrzeć się choćby o wielki świat, nawet jeśli wygląda inaczej, niż sobie dotąd wyobrażaliśmy.

Elżbieta Baniewicz

Teatr Ateneum w Warszawie: *Antyfony w Nowym Jorku* Janusza Głowackiego, reż. Izabella Cywińska, scen. Jerzy Juk-Kowarski. Premiera w lutym 1993 r.

KRYTYKOWAĆ BY ŻYĆ

Jak pisać o komedii serio? Chcąc pogłębić, słyca się nieuchronnie. Powaga zamienia się w samoosmieszenie. „Im mądrzej, tym głupiej”, jak mówił Gombrowicz. Raczej należałoby napisać kontr-komedię, pro-komedję, para-komedję. Tym bardziej że książka Tomasa Bernharda *Alte Meister. Komödie (Dawni mistrzowie. Komedie)* tak wyraźnie mówi poprzez styl, jest autotematyczna. Jak wyrazić finezję stylu, stylu dwuznacznie komicznego? (podtytuł — komedia — jest przekorny, autoironiczny). Trzeba by styl zwalczać stylem lub styl popierać stylem. Ta konieczność narzuca się tym bardziej, gdy utwór sam do siebie się odnosi, sam siebie parodiuje.

Analizować to znaczy porządkować. Książka Bernharda jest z zamierzenia nieuporządkowana, pełna wewnętrznych sprzeczności, przypomina beładną paplaninę. Aby ją zrozumieć, trzeba jednak tą chaotyczną gadaninę przełożyć na język dyskursywny. W tym leży także niedostateczność analizy, niszczącej celowość artystycznego stylu.

Autor jest zawsze powyżej komentatora. Patrzy na niego z góry z ubolewaniem i ma zarzut zasadniczy — nieodpowiedni ton komentarza. To on jest mistrzem stylu, a ten, kto analizuje, uprawia coś w rodzaju profanacji —

demontuje robotę pisarską, odziera ją z subtelności metafizyka. Taka jest zresztą pozycja bohatera — krytyka sztuki — Regera.

Przyjmując tę rolę ponizzonego i samoosmieszonego komentatora, postaram się przyjrzeć zagadce utworu Bernharda. Wybieram z konieczności „zły ton”, by pisać o tej współczesnej autotematycznej komedii, która mało przypomina tekst dramatyczny.

POSTACIE. MIEJSCE

Dawni mistrzowie to monolog muzykologa Regera, przekazany nam przez samotnego filozofa Atzbachera. Stary Reger przychodzi od trzydziestu lat, po śmierci żony, do sali Bordone w Muzeum Sztuki Dawnej w Wiedniu, by rozmyślać patrząc na obraz Tintoretta *Mężczyzna z siwą brodą*. Jest to jedyny obraz, który opiera się jego intelektowi i wrażliwości, nie ulega krytyce. Sali pilnuje w tym czasie milczący strażnik Irrsigler. Atzbacher przychodzi godzinę wcześniej przed umówionym spotkaniem z Regerem, by go obserwować siedzącego na ławce przed portretem.

Atzbacher jest jednocześnie niemym słuchaczem i *porteparole*, rzecznikiem Regera. Mało