

Agata Skrzypek

Wariacje sofoklejskie

Opublikowany w 2021 roku w „Dialogu” dramat *Antygona w Molenbeek* Stefana Hertmansa kończą dwa doniesienia prasowe: francuskie z 2015 roku, informujące o przedłużającym się braku zgody Zakładu Medycyny Sądowej na pochówek terrorysty zabitego w trakcie ataku w paryskim Bataclan, i holenderskie z 2017, które powiadamia o tym, że ponad stu trzydziestu imamów odmówiło odprawienia ceremonii pogrzebowych mężczyznom odpowiedzialnym za zamachy w Londynie.

Sztuka piszącego po niderlandzku belgijskiego autora rozgrywa się jednak nie we Francji ani Holandii, lecz w brukselskiej dzielnicy Molenbeek, multikulturowej enklawie migrantów, która kilkakrotnie okazywała się miejscem, w którym organizowano ataki terrorystyczne na inne europejskie miasta. Dwa sprzymierzone aparaty władzy – państwo i religia – utrudniające rodzinom terrorystów pożegnanie ich zmarłych krewnych, stają się u Hertmansa XXI-wiecznymi aktualizacjami postaci z *Antygony*: władcy Teb Kreona oraz jego posłusznych strażników i świty. Tytułową tragiczną bohaterką jest zaś Nouria, Belgijka arabskiego pochodzenia, pilna studentka prawa, która bez cienia wątpliwości kładzie na szali własne życie, by doprowadzić do pogrzebu brata-zamachowca. Kiedy jej naciski i upór nie przynoszą skutku, występuje przeciwko prawu, zakradając się do miejsca przechowywania zwłok, będących dla instytucji nie ciałem, a dowodem w sprawie. Przyłapana na gorącym uczynku trafia do aresztu i tam, będąc na skraju załamania nerwowego, powołuje się na „prastare prawo”, „aby najbliższym oddać przynajmniej tę ostatnią cześć” (Hertmans, 2021, s. 167) oraz odmawia współpracy z prawnikami, czym zmniejsza swoje szanse na pomyślny obrót spraw. Nie jest to tekst usprawiedliwiający ani relatywizujący akt zła. Przynależy natomiast do grupy tych dzieł kultury, które problematyzują kwestię moralnego uwikłania osób towarzyszących lub bliskich tym, którzy zło popełniają (vide: oscarowe i nagrodzone w Cannes *Cztery córki* w reżyserii Kaouther Ben Hani, 2023).

Na polskim gruncie dramat Hertmansa pojawił się w 2018 roku w tłumaczeniu Jana Kocha z okazji poznańskiego Malta Festival, kuratorowanego wówczas przez Jana Lauwersa, Grace Ellen Barken i Maartena Seghersa. Idiom wydarzenia brzmiał: „Skok w wiarę”. Spotkanie z autorem poprzedzało czytanie performatywne monodramu w reżyserii Anny Smolar, z udziałem Małgorzaty Gorol oraz wykonującym muzykę na żywo Michałem Górczyńskim¹. Po

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=4YLY5AkZSii> [dostęp: 15.05.2024].

prawie sześciu latach i zapewne wielu zbiegach okoliczności – myślę o zmianach programowych pośrednio lub bezpośrednio związanych z niestabilną sytuacją Teatru Dramatycznego w Warszawie – pełnospektaklową wersję *Antygony w Molenbeek* otrzymujemy właśnie dziś, w 2024 roku, gdy jako progresywna, lewicująca bańka stanowczo opowiadamy się po stronie ofiar ludobójstwa dokonywanego przez Izrael na Palestyńczykach w Strefie Gazy, jednocześnie obligatoryjnie podkreślając, że nie jest to jednoznaczne z deklaracją antysemityzmu i poparciem dla Hamasu. W zespole Anny Smolar znaleźli się Anna Met – scenografia i kostiumy, Jan Duszyński – kompozycja muzyczna, Weronika Krówka – konsultacje wokalne, Rafał Paradowski – światło i wideo, Alicja Czaczel – choreografia, zaś w obsadzie: Maniucha Bikont, wykonująca muzykę na żywo, Marianna Linde jako studentka Nouria i Michał Sikorski w kilku rolach: brata, narratora, sędziego, prawników i dzielnicowego Crénoma.

Sztuka, napisana z myślą o wystawieniu (pierwszą część w 2016 roku w De Bali wykonała aktorka Monika Hendrickx, druga powstała na zaproszenie Kaaithheater w Brukseli w 2018), zostawia osobom realizatorskim do podjęcia całkiem duże pole decyzji reżysersko-dramaturgicznych. Tekst ma wprawdzie formę monodramu, lecz nie wiadomo, kto – i czy tylko jedna osoba – mówi. Czasem pobrzmiewają w nim wypowiedzi w pierwszej osobie: Nourii, dzielnicowego czy prawnika, lecz często o nich wszystkich mowa także w osobie trzeciej. Sporo tu refleksyjnych opisów miasta niezwiązanych bezpośrednio z akcją: „Za wcześnie jeszcze na wędrówki gęsi. / Ciepła zima zakłóciła ich wewnętrzny zegar. / Na ulicy wiatr unosi w porывach plastiki; małe / aniołki, przeźroczyste i ubrudzone” (Hertmans, 2021, s. 144), gdzie indziej wkrada się wzmianka o aromacie pomarańczy i jaśminu, lecz wiele kwestii brzmi także jak mowa potoczna – urwane zdania, powtórzenia, wykrzykniki, obelgi. Poszczególne segmenty, sugerujące upływ czasu lub zmianę tematu, oddzielone są jedynie gwiazdkami. Do reżyserskich zadań twórców spektaklu należało wydzielenie z tej materii ról, które mogą zmaterializować się w ciałach. W ten sposób Sikorski portretuje wszystkie osoby, które Nouria-Linde spotyka na swojej drodze w poszukiwaniu informacji o miejscu przechowywania szczątków brata, natomiast persona, którą performuje Maniucha Bikont, pochodzi spoza tekstu Hertmansa. Odziana w białą suknię z kamizelką w kształcie zbroi, z podpiętymi po bokach włosami i wplecioną w nie koroną z gałązek laurowych, Bikont przypomina wcielenie którejs z greckich bogini – Ateny, czy może Temidy, patronki sprawiedliwości. Co ważne dla konstrukcji tej postaci, towarzyszy ona Nourii w momentach huśtawek emocjonalnych. Pomaga jej sublimować narastającą rozpacz, zniecierpliwienie i bezsilność w czysto brzmiące,

przeszywające frazy muzyczne. Zaopatrzona w tubę (z którą występowała także m.in. w *Malinie*), keyboard i kilka innych instrumentów, Bikont akompaniuje Linde tak, jakby zagrzewała bohaterkę do walki, popychała do przodu jej działania i koła w kryzysach. Wydaje się po prostu dostrojona do Nourii; jest jej umuzykalnionym kompasem sensorycznym. Z kolei belgijska Antygona, mająca własną ekspresję cielesną, zaprasza boginię-Bikont do opuszczania centralnego miejsca na scenie i wspólnego wejścia w choreograficzne score'y – w powtarzalne serie gestów przypominających mechaniczne obmywanie twarzy, później przemieszczanie się po scenie z pochylonym tułowiem, ze skrzyżowanymi na plecach rękami, co nasuwa na myśl motorykę aresztowanego, ale też w powolny, bardziej rozluźniony *floorwork*, zagospodarowywanie ciałem przestrzeni na parterze i peryferiach sceny.

Mała Scena Teatru Dramatycznego jest dodatkowo optycznie pomniejszona. Centralną przestrzeń akcji wyznacza oklejony taśmą kwadrat, nad którym podwieszono białą ścianę w podobnym kształcie i rozmiarze, z kilkoma wydłubanymi w niej dziurami, pełniącą też początkowo funkcję ekranu dla projekcji, a na końcu – dla napisów uwzględniających nazwiska wszystkich współtworzących spektakl (podobny zabieg w tym samym miejscu widzieliśmy też w *Naszych czasach* Weroniki Szczawińskiej). Ściana wisi pod kątem, tylnym brzegiem nieco bliżej ziemi, tak że cała architektura tego miejsca wygląda jak otwarta ku publiczności muszla z *Narodzin* *Wenus* (dość kanciasta co prawda), ale też jak przestrzeń niebezpieczna i tymczasowa. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że gdyby linki puściły, ściana w sekundę zamknęłaby swoją paszczę, pochłaniając opowiadaną tu historię i wszystkie inne ludzkie tragedie jak monstrualny dzbanecznik zjadający zwabione bezkręgowce. Całości dopełniają chłodne światła, wydobywające blask ze ściany, która odbija się miękko w podłodze.

Przeprowadzana w spektaklu myśl wydobywa na wierzch to, co w lekturze Sofoklesa zostaje na drugim planie jako tło głównych wydarzeń dramatu. Konflikt Eteoklesa i Polinejka pojawia się jako dowód na klątwę ciążącą na rodzie Labdakidów i służy wyeksponowaniu bohaterskiej – lub, jak kto woli, wyższościowej – postawy Antygony: dwaj bracia starli się ze sobą zbrojnie i zginęli w walce o koronę, przy czym ten, któremu Kreon odmawia pochówku, najechał Teby, a więc zaatakował własne miasto, własny lud, skierował swoje racje i pragnienia przeciwko bliskim mu miejscom, ludziom, wartościom. U Hertmansa w interpretacji Smolar ten właśnie aspekt winy brata Nourii okazuje się kluczowy dla zrozumienia determinacji w byciu ku śmierci bohaterki, która została ze swoim niepokojem zupełnie samotna (zob. Michalik 2022, s. 110) – nie tylko z powodu śmierci brata, lecz też z bardzo małymi szansami na społeczne wsparcie swojej sprawy. Jednocześnie fakt, że możemy zacząć emocjonalnie stawać po stronie kogoś,

kto ignoruje konsekwencje terrorystycznego działania swojego bliskiego, staje się dezorientujący. Czy (a jeśli tak, to do którego momentu) stać nas na współczucie dla siostry terrorysty? Czy możemy – powinniśmy – oceniać jej postępowanie przez pryzmat okoliczności jego śmierci? Sytuację dodatkowo komplikuje przewijająca się w tekście i spektaklu kwestia dyskryminacji bohaterki ze względu na płeć oraz pochodzenie przez cały system, od zezowatego dzielnicowego począwszy, na szydzącym z niej sędzim skończywszy, którym to aktom, jako wrażliwa publiczność, rzecz jasna się sprzeciwiamy – ale czy to znaczy, że automatycznie przyznajemy rację pozostałym motywacjom bohaterki? Jeśli tak, to do którego momentu cel uświęca środki? O czyją godność – studentki, zmarłego czy wspomnianych przelotnie ofiar jego działań – toczy się ten spór?

I choć wiem, że o ten właśnie efekt nierozstrzygalności chodzi, moje ciało nie rozpoznaje, że to sytuacja hipotetyczna. Cały spektakl oglądam w napięciu, ze ściśniętym żołądkiem, oddech nie chce zejść poniżej klatki piersiowej; śpiewane przeszywająco i czysto „panie dzielnicowy!” i „ja tylko chcę go pochować...!” oraz wędrujące przez metalowe rusztowanie widowni prosto w stopy basy czynią z mojego ciała podatne pudło rezonansowe. Rozwibrowany zmysł krytyczny nie wie już do końca, komu sprzyja w tym nierozstrzygalnym dylemacie i szuka ratunku w spiętrzaniu kontekstów, które zaprowadziłyby go na lepszą drogę interpretacyjną. Takim manewrom na afektach sprzyja dramaturgia całego spektaklu – obywa się bez wyciemnień i widocznych cięć, sceny związane są ze sobą muzyczną partyturą, a akcję retardują sekwencje choreograficzne w wykonaniu Linde i Bikont. Może być to w swojej intensywności silne doświadczenie dla podatnych na brzmienie i rytm w teatrze.

Powstałby zresztą bardzo patetyczny spektakl, gdyby nie to, że Michał Sikorski, wcielając się w kolejne postacie, karykaturalnie demonstrowa ich słabości i okrucieństwa. Nie rozbija budowanego przez charyzmatyczną Linde napięcia, ale pozostaje w pewnym sensie obojętny wobec niego; rzadko wchodzi w emocjonalne śpiewne frazy, bo zawsze z nutką zblazowania przemawia z pozycji autorytetu, a im więcej lekceważenia okazuje bohaterce, tym mocniej wybrzmiewa jej irytacja i bezsilność. Miejscami to połączenie powagi z komizmem nosi znamiona herezji *decorum*, pomieszania tonów i gatunków, ale ufam, że służyć ma budowaniu potrzebnego dystansu i krytycznej relacji do przedstawianej historii. Bo przecież model etyczny przedstawiony w *Antygonie w Molenbeek* nie musi wcale aspirować do uniwersalności ani dążyć do ustanowienia powszechnej zasady postępowania. Może być wariacją na temat etyki – i prowadzić nas w jeszcze nierozpoznane jej rejony.

Bibliografia:

Hertmans, Stefan, *Antygone w Molenbeek*, przeł. J. Koch, „Dialog” 2021, nr 3 (772).

Michalik, Grzegorz, *Nie pożądaj Rzeczy – znaczenie pojęcia das Ding w nauczaniu Lacana*, „Studia z Historii Filozofii” 2022, t. 13, nr 1, s. 87-122, DOI: 10.12775/szhf.2022.004.