

na widnokręgu

W STARYM EKSPERYMENT I PERFORMANS

Sytuacja jest dynamiczna. To, co piszę w końcu listopada roku 2013, ujrzy światło dzienne w nurcie lutowym przyszłego roku. Burza wokół Starego Teatru w Krakowie już ucichnie albo potoczy się trudnym dziś do przewidzenia torem. Przerwanie spektaklu *Do Damaszku* 14 listopada zostało sfilmowane i skomentowane we wszystkich niemal mediach, szczególnie gorąco przez tych, którzy spektaklu nie widzieli, i to z obu stron dzielącej nasze społeczeństwo barykady. Ponieważ spektakl widziałam, przypadkiem tamtego właśnie dnia, spróbuję go opisać.

Scenę wypełnia wysoka konstrukcja przypominająca zaułek ulicy, w mroku rysują się sylwetki kamienic z oknami, balkonem, otworami wejściowymi. Po rozświetleniu sceny widać, że owe budynki tworzą siatkowo-metalowe moduły wypełnione czaszkami (plastikowymi). Jest ich pewnie ze dwa tysiące, co wnoszę z faktu, iż w programie wydrukowano dwa tysiące nazwisk ludzi związanych z tą sceną przez wiele pokoleń. Realizatorzy chcieli zapewne odwołać się do tradycji, marność ludzkiego życia, może metafizyki, lecz sterty czaszek kojarzą się raczej z Oświeceniem, podziemnymi grobowcami, grą komputerową, niektórym z... kalafiorami. Statyczna dekoracja raczej obciąża spektakl, niż mu pomaga, nie mówiąc o tym, że w dramacie Strindberga pośród wielu miejsc akcji są także te znaczące.

Już w pierwszych didaskaliach autor wymienia: róg ulicy, widoczny portal gotyckiego kościoła, kawiarnię ze stojącymi przed nią stolikami i urząd pocztowy. Jeśli „Zegar na wieży zaczyna bić najpierw cztery uderzenia, kwadrans, wyższym tonem, potem trzy uderzenia na oznaczenie godziny, bardziej basowo”, to znaczy, że akcja tej sceny odbywa się

o trzeciej po południu. Bicie zegara uruchamia akcję, Nieznajoma mija Nieznajomego, zaczyna się dialog. „Wszystko zaczyna się więc o godzinie trzeciej. Jest to pora konania Pana Jezusa. «Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?» wypowiedziane zostało przecież dokładnie o trzeciej. Godzina śmierci Pana Jezusa wybija zatem w pierwszej minucie tego spektaklu, który rozwija się potem jako wędrówka nowego Szawła poprzez kolejne stacje własnej Drogi Krzyżowej ku – chwilowej przynajmniej – akceptacji Męki Zbawiciela i aktu Odkupienia. Opowieść o drodze grzesznika ku nawróceniu rozpoczyna się przeto w tej samej godzinie, w której krew Zbawiciela spływała na głowę Adama, a rzymski setnik składał u stóp Krzyża wyznanie wiary”. Piękny i głęboki esej Jerzego Axera – *Strindbergowski wariant Mickiewiczowskiego kołatka* – przypomina lapidarnie sens owego dramatu, dziejącego się aż do końca w continuum trzeciej godziny Wielkiego Piątku. Zarówno w katolickiej, jak i protestanckiej obyczajowości świadomość jej wyjątkowości była i nadal jest żywa. Nakazuje, by zatrzymać się, pomyśleć o Męce Jezusa, cierpieniu i ofierze, uczynić rachunek sumienia. Tradycja zwiedzania grobów od wielkopiątkowego popołudnia jest tej obyczajowości reliktem.

Do Damaszku to pełna odniesień do Biblii opowieść o odkupieniu win, rozrachunku Nieznajomego – poety (Kaźdego) – z życiem, o poszukiwaniu jego doczesnego i wiecznego sensu. Memento mori pojawia się w wypowiedziach Głupca, Spowiednika i Żebraka, choć z punktu widzenia konstrukcji utworu postaci te są kolejnymi sennymi, wizyjnymi stanami świadomości bohatera, alter ego pisarza, któremu w wielu scenach towarzyszy motyw mszy żałobnej.

Dziś nie jest modne wystawianie dramatów „po Bożemu”, dramaturg w teatrze nie szuka lektur, tekstów, komentarzy pomocnych reżyserowi w pogłębieniu interpretacji tekstu. Sebastian Majewski podjął się adaptacji i dramaturgii tekstu; na spotkaniu z publicznością usłyszałam, że poddał tekst tej sztuki tuningowaniu, czyli przepisaniu go na pojęcia dzisiejszej pop kultury, tak jak się przerabia serijne samochody, dostosowując je do indywidualnych kaprysów. Bohater nie jest więc poetą – w naszej kulturze to słowo ma wyjątkowo mocne konotacje – lecz muzykiem, celebrytą, performerem. Skoro zyskał nowy image, to nie wchodzi na scenę jako rozedrgany emocjonalnie biedny poeta, dręczony wyrzutami sumienia po porzuceniu żony i dzieci, walczący o uznanie dla swej twórczości. Skądże. Marcin Czernik w modnym garniturku wjeżdża na scenę na wypasionym hipsterskim rowerze, szyku zadaje wyżełowaną fryzurą, wielkimi przeciwsłonecznymi okularami oraz kabotyńskimi pozami idola. Oczywiście duszę ma rozdartą, zwłaszcza że spotyka piękną Nieznajomą (Justyna Wasilewska). Nawet nie musi, jak Nieznajomy, jej stwarzać na swe podobieństwo, kpiąc z mieszczańskich norm. Ona jest samodzielna i ironiczna, bystra i zupełnie niesentymalna; na czarną bieliznę założyła przezroczystą sukienkę, manifestując swą ekscentryczną i niepodległą osobowość.

Na wspomnianym spotkaniu z publicznością Sebastian Majewski oświadczył, że naruszył literę tekstu, choć i tak Strindberga w spektaklu aż za dużo, ale pozostał wierny duchowi. Otóż nie. Nie pozostał wierny ani literze, ani duchowi utworu. Pozostał wierny duchowi własnemu i może duchowi reżysera, bo – jak usłyszałam – to najbardziej osobisty spektakl Jana Klaty, jego *Osiem i pół* (sic!). Jeśli dwóch mówi to samo, to nie zawsze znaczy to samo. Inne są doznania, aura myśli poety teatru, jakim okazał się szwedzki autor, głęboki znawca ludzkiej psychiki, również prekursor ekspresjonizmu, nadrealizmu, symbolizmu, inne zaś są odczucia i dylematy idola kultury masowej, performer. No niestety, inne. Istnieje tuning mechaniczny, optyczny i

tak zwany *cheap tuning*, by pozostać przy terminologii samochodowej. Tu niestety mamy do czynienia z wszystkimi jego rodzajami, słowem: z masakrą trudnego i ważnego tekstu w celu powiedzenia kilku banałów o jałowym i pustym życiu współczesnego Idola.

Konia z rzędem widzowi, który się z przedstawienia Jana Klaty domyśli, że Strindberg umieścił swój dramat w kontekście wielkopiętowego misterium Męki Pańskiej. Umowna scenografia odsyła skojarzenia widza w przeciwnie kierunki, a muzyka rockowa, popowa zagłusza podobne podejrzenia skutecznie. A słynna już scena erotyczna, w trakcie której zaczęły się gwizdy i protesty? Widziałam w teatrze bardziej odważne i bardziej drastyczne, łącznie z seksem na żywo, drażniła mnie więc nie tyle obyczajowo czy moralnie, co dramaturgicznie. Nagle z tyłu sceny wchodzi dwójka aktorów (Dorota Segda i Krzysztof Zarzecki), ona w sukience, on w garniturze. Z daleka wydaje się, że oba stroje wykonano z wojskowej tkaniny moro, z bliska widać na niej kiczowate fotografie gwiazd rocka. Bez słowa oboje zaczynają scenę mechaniczno-bezosobowego seksu. Widz nie dostaje informacji, czy jest to stosunek kazirodczy brata i siostry, czy zdrada lekarza z siostrą pomocnicą, skądinąd męża Ewy/Ingeborgi, która stanie się żoną bohatera. W jaki sposób ów pozbawiony emocji seks (z prasy się dowiedziałam, że aktorzy wykonują figury jogi tantrycznej!) odnosi się do cierpień duchowych bohatera, skoro on go nie widzi ani nie komentuje? Nie wiadomo też, jak wpływa na jego świadomość kontakt z Żebrakiem Krzysztofa Globisza, który kopuluje z czaszkami i gryzie swoją rękę.

Niemal każda scena wymyślona jest wedle postmodernistycznej mody na cytowanie scen z filmów, występów estradowych, remiksowanie i skreczowanie mentalne, a efekt tych zabiegów mizerny, wręcz kiczowaty: za dużo pomysłów, za wiele gestów, dźwięków, za mało dyscypliny artystycznej, która polega na eliminowaniu rzeczy zbędnych. Całe przedstawienie ciągnie się i nudzi sakramenko, decybele z przebojami rozsadzają szacowne mury, aktorzy wspinają się na „budynki” z czaszek,

polegują na balkonie, wyglądają przez okna, pośrodku w głębi plastikowy box udaje ołtarz, a gdy odczepia się biały obrus – służy za trumnę dla kościotrupa. W końcowej scenie przy dźwiękach przebojów tańczy na niej Idol, Performer i bohater w jednym, do momentu gdy Ingeborga przerywa ów występ, wyciągając wtyczkę z kontaktu. W figurze człowieka tańczącego na własnym grobie, głosi jeden z recenzentów, Kłata zawiera swoje spojrzenie na rzeczywistość (?).

Dwa dni wcześniej przeczytałam dramat „na świeżo”, więc tym bardziej drażniło mnie tuningowanie tekstu, bo sens wielu scen stał się nieczytelny. U Strindberga bohater nie jest kabotynem, u Klaty jak najbardziej, przywołuje na przykład Mannowskiego Adriana Leverkühna jako swój wzorzec moralny, artystyczny (?), co tylko wprowadza kakofonię sensów. Wiadomo, że Strindberga, Ibsena i wielu modernistów nie da się grać serio, ani walki płci na śmierć i życie, ani modernistycznej metafizyki zapisanej wzniosłym słowem i patetycznym stylem; dziś to wszystko brzmi śmiesznie, groteskowo. Teatr próbuje pokonać te trudności ironią i humorem, ale dawne serio, które dziś brzmi nieprawdziwie, tłumaczyć na współczesne kabotyństwo... Po co?

Udało mi się dwa dni później obejrzeć *Króla Edypa*, modny performans, także w reżyserii Jana Klaty, inspirowany oratorium Igora Strawieńskiego, według libretta Jeana Cocteau z 1927 roku. W sali imienia Heleny Modrzejewskiej widzowie siedzą na poduszkach i materacach rozłożonych na podłodze. Na wysokości wzroku mają podest ułożony w kształcie litery Y, po którym porusza się trójka aktorów. Krzysztof Stawowy pełni funkcję ni to Ariela, ni to błazna, trochę Tejrezjasza, gdy po francusku prowadzi narrację spektaklu, objaśniając sens i rozwój akcji, czyli historię Edypa, nad którym zawisła klątwa Bogów i określiła tragiczny los. Iwona Budner jako Jokasta, matka i żona, pod dostojnym gestem skrywająca silne namiętności i Krzysztof Zawadzki jako nieszczęsny Edyp, zaopatrzeni w mikroporty, śpiewają po łacinie teksty do muzyki Strawieńskiego. Orkiestrę słyszać z taśmy, ale tylko momentami. Przy

drzwiach wejściowych stoi przy konsoli Robert Piernikowski, czyniąc wariacje na temat utworu. Przesterowane dźwięki przeszywają niewielką przestrzeń sali jak sztylety, drapanie stalówki o pusty kałamarz może się przy tych działaniach wydać pieszczotą dla ucha. Rozprężenie dźwięków dominujących nad aktorami miało podkreślać mityczny wymiar losu Edypa. Protagonisci w czarnych kostiumach – ich prostą zgeometryzowaną formę podkreśla strzępiasto rzeźbiarska faktura materiałów – przyciągają uwagę monumentalnym gestem. Czystość użytej formy psuje tu zwisający z sufitu czarny powroźny sznur, a raczej sposób jego użycia. W pewnym momencie sceniczny Edyp chwytą go w ręce i zaczyna fruwać nad głowami widzów, by nie wytracił prędkości, narrator co chwilę popycha ów sznur z bujającym się aktorem. Po co? W poetykę modnych dziś performansów wpisano reakcję, współdziałanie (sprowokowanego) widza. Mnie skłonił do refleksji następującej. Jan Kłata jest człowiekiem znajdującym się doskonale na współczesnej muzyce od klasyki jazzu, bluesa, rocka, przez pop, hip-hop, po muzykę alternatywną, żaden krążek muzyki, jaki wydano, chyba nie jest mu obcy, więc może zamiast dyktorowania Starym Teatrem w Krakowie powinien zostać mianowany naczelnym dyrektorem narodowej dyskoteki. W jego pokoleniu czterdziestolatków są artyści o wiele bardziej utalentowani, którzy nie myślą artystyzmu z publicystyką, a sztuki z ideologicznym zaangażowaniem. Wiedzą, że teatr to bardzo trudna dziedzina, bo wszystkie sensory wychodzą ze sceny, przynajmniej powinny. Z tego, jak się aktorzy zachowują w danej scenografii, jakim językiem mówią do partnerów, tworzy się nadrzędny sens całej pracy. Niestety, w teatrze, jak mawiali moi mądrzy profesorowie, słowo musi przejść przez ciało, co może brzmieć dla laika zbyt enigmatycznie, ale aktorzy wiedzą doskonale, że znaczy to całkowitą i organiczną zgodność słowa i gestu, ruchu i mimiki. Przy czym nie mam tu na myśli konwencji werystycznej czy psychologiczno-obyczajowej, w każdej przyjętej konwencji ta organiczność działania aktorów musi zaistnieć. Gdy przychodzi im

grać publicystykę, idee – stają się niewiarygodni, sztuczni, bo teatr jest trudną sztuką przekazywania przede wszystkim emocji, doznań, przeżyć człowieka, a nie idei, którym te emocje służą.

Dlatego też cierpiałam na *Wandzie* Sylwii Chutnik i Patrycji Dołowy, w reżyserii Pawła Passiniego. Realizatorzy postawili przed sobą zadanie zrewidowania jednego z najpopularniejszych polskich mitów – o Wandzie, co nie chciała Niemca. Próbowal się z nim mierzyć ponad wiek temu Stanisław Wyspiański w *Legendzie*. Młodzi twórcy cytują fragmenty jego niedokończonej sztuki, jej niedokończonych wersji i licznych wariantów, uzupełniając współczesnym dyskursem kulturowym, określając świadomość tytułowej bohaterki na feministyczną i genderową modłę. O ile sprawnie napisany esej takie zabiegi wytrzymuje doskonale, to teatr się nimi dławí. Na scenie Wanda się rozmnożyła: jest Wanda Dziecko, Młoda Wanda, Wanda Ofelia Królowa Głębin, Stara Łendi, Wanda Chłopiec / Ofelia / Laertes i jeszcze siedmioletnia na ekranie. Mało tego, wszystkie Wandy i ich męscy ciemniężcy przebywają w przewróconym pokoju pod wodą, więc na horyzoncie widnieje sufit ozdobiony sztukaterią, a w jego środku tkwi lampa. Nie zwisa, prawa ciężenia nie da się pokonać, lecz tkwi w ściano-suficie, a na niej jak na trzepaku przewija się Wanda. Daje to

efekty niezamierzenie humorystyczne, a te zamierzenie komiczne w tym entourage'u nie bardzo śmieszą, nie zawsze wiadomo, która Wanda z kim się wadzi, co proponuje, kto i dlaczego ją gnębi. Ogólnie mężczyźni, samce i ogiery, zniewalają, bo władzę trzymają krzepko, więc biedaczka, ratując swą kobiecą dumę, skacze w rzeki głęb. Nie popełnia samobójstwa jak Ofelia, taka głupia to już nie jest, tylko dopływa do Warszawy. Tam przemienia się w Syrenkę z mieczem w rękę i żadnej już podległości znosić nie będzie. Koniec z bezbronnością ofiary. I tak trzymać, drogie Panie i Panowie.

Elżbieta Baniewicz

Stary Teatr w Krakowie: *Wanda* Sylwii Chutnik i Patrycji Dołowy, reżyseria – Paweł Passini, scenografia – Anna Met, kostiumy – Zuzanna Srebrna, muzyka – Daniel Mański i Paweł Passini. Premiera 23 czerwca 2013.

Do Damaszku Augusta Strindberga, przekład – Zygmunt Łanowski, adaptacja, przepisanie, dramaturgia Sebastian Majewski, reżyseria i opracowanie muzyczne – Jan Klata, scenografia – Mirek Kaczmarek, ruch – Maćko Prusak. Premiera 5 października 2013.

Król Edyp Igora Strawińskiego, reżyseria – Jan Klata, scenografia – Karolina Mazur, ruch – Maćko Prusak. Premiera 17 października 2013. *