

665

Kraków  
12-2013  
DM. / Nr 12

JAKUB PAPUCZYŚ

# SWINARSKIEGO BRANIE NA KLATĘ

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

August Strindberg

**DO DAMASZKU** ✓

reżyseria i opracowanie muzyczne: Jan Kłata, adaptacja, przepisanie,  
dramaturgia: Sebastian Majewski, scenografia: Mirek Kaczmarek,  
ruch sceniczny: Maćko Prusak, premiera: 5 października 2013

Jean Cocteau, libretto napisane w oparciu o tragedię Sofoklesa

**KRÓL EDYP**

reżyseria: Jan Kłata, muzyka: Robert Piernikowski, scenografia Karolina Mazur,  
ruch sceniczny: Maćko Prusak, premiera: 17 października 2013

## Performer czy perfumer?

W jednej z ostatnich scen spektaklu dwoje głównych bohaterów: grany przez Marcina Czarnika Idol (w dramacie Strindberga Nieznajomy) oraz kreowana przez Justynę Wasilewską Ingeborga siedzi z przodu sceny.

Wydawałoby się, że nareszcie udało się im zatrzymać; poprzednie sekwencje były wypełnione szaleńczą fizyczną i psychiczną wędrówką. Mogą pomilczeć i kontemplacyjnie popatrzyć w dal. „Śnijmy”, melancholijnie mówi Ingeborga, „tak, śnijmy”, odpowiada jej Idol. Ta sielska atmosfera nie trwa jednak długo. Idol nerwowo zaczyna kolejny monolog, jednak bodaj po raz pierwszy w spektaklu jego partnerka gwałtownie go ucisza: „Nie, nie chcę już słuchać o tobie, twoich rozterkach, moralności, sztuce, o Bogu – śnijmy”. Idol, jakby zaskoczony, zgadza się – „śnijmy”. Po chwili jednak wstaje, krzycząc: „Napiszę muzykę dla ciebie, stworzę dzieło totalne, zostanę drugim Adrianem Leverkühnem”, po czym spazmatycznie tańczy do dragqueenowego przeboju *Crucified Army of Lovers*. Sprawia wrażenie, jakby nie mógł się wyzwolić od muzyki przepływającej przez jego ciało; został złapany w kleszcze, ukrzyżowany przez obsesyjną chęć bycia artystą i nadania swojej sztuce, ale też życiu, jakiegoś wyższego sensu.

Poczucie beznadziejności wysiłków, jałowości przemiany, do której dążył, oraz odbytej wewnętrznej podróży, a jednocześnie jej konieczność, podtrzymuje ostatnia scena spektaklu. Idol kładzie się na szklanej gablocie-trumnie z ludzkim szkieletem w środku. Po dłuższej chwili powoli wstaje i wykonuje prostą, monotonną, powtarzaną wielokrotnie sekwencję ruchów. Ten jego hipnotyczny chochoł taniec przerywa radykalnym gestem Ingeborga – wyciąga wtyczkę z kontaktu i gasi światło.

Sceny te wydają mi się kluczowe, gdyż – jak sądzę – oddają główny zamysł tego przedstawienia. Kłata z szerokiego spektrum pytań i problemów zarysowanych w dramacie Strindberga wybrał kwestię artysty i naturę tworzonej przez niego sztuki. Nie tylko zmienia przydomek głównego bohatera, ale z pisarza, poety i wizjonera przekształca go w „muzyka, artystę totalnego, performerą”, co ten z emfazą wielokrotnie podkreśla.

Pierwszy obraz Idola, kiedy nonszalancko wjeżdża na scenę lśniącem, niepraktycznym, za to lamskim rowerem, ubrany w świetnie skrojony, modny czarny garnitur, bawiąc się ciemnymi okularami, jest bardzo jednoznaczny. Przywołuje stereotyp artysty – wiecznego ironisty, egzaltowanego kabotyna, który potokiem

słów, w jego ustach brzmiących jak puste frazesy, próbuje nadać swoim artystycznym i życiowym działaniom głębszy sens, życiowe wybory uzasadnić wytworzoną przez siebie iluzją artystycznej wielkości i wyjątkowości. Sprawia to jednak wrażenie, że bardziej kreuje się na artystę niż nim jest. Dlatego słowa Strindberga, w oryginale brzmiące wzniosłe i patetycznie, w ustach Czarnika zdają się służyć raczej poderwaniu Ingeborgi, niż refleksji czy wyrażeniu autentycznego artystycznego *credo* (które Idol ośmiesza, wymawiając przez „c”). Można by rzec, że na scenie widzimy performerę, ale żaden z niego artysta totalny, tylko nędzny epigon. Kolejne sekwencje spektaklu można oglądać jako wyimki z kiepskiego performansu, wcielającego uproszczone stereotypy dotyczące współczesnej sztuki, z jakimi termin ten może się kojarzyć.

Monologi i frazy Idola co chwila przerywa głośna, coverowana i samplowana muzyka, on sam zaś raczy nas coraz bardziej wymyślnymi układami choreograficznymi. Scena wizyty w domu męża Ingeborgi utrzymana jest w surrealistycznej konwencji, trochę przypominającej połączenie horroru klasy B z *Rodziną Addamsów*. Sekwencja ucieczki Idola z Ingeborgą raz jest stylizowana na *Dzikość serca* Davida Lyncha, by po chwili przejść w cytaty z filmu *Bonnie i Clyde*. Poszczególne sceny przerywane są utrzymanymi w konwencji operowych recytatywów zaśpiewami dwóch *groupies* (Aldona Grochal i Beata Paluch), które niemalże po brechtowski komentują akcję i dopowiadają historię głównego bohatera. Idol mierzy się również z tradycją, stara się ją nieustannie przepuszczać przez maszynę rozpętanego przez siebie performansu – Wilkołak (Krzysztof Zarzecki) i jego siostra (Dorota Segda) mają na sobie kostiumy zadrukowane renesansowymi obrazami, zaś główny element scenografii to przypominająca kaplicę klatka ze ścianami wypełnionych ludzkimi czaszkami – replika, czy sceniczne przetworzenie barokowych ossuariów.

Do tego cała lista przebojów, często w postaci efektownych coverów:

od Radiohead, poprzez Davida Bowie i Nirvanę, po Ninę Simone. Wszystko zaś okraszone jest momentami oszałamiającą grą świateł, na chwilę pojawi się jeszcze wielka, wypełniająca całą ścianę projekcja czaszki (jakby za mało było czaszek wokół). Słowem, choć spektakl zachwyca inscenizacyjnym rozmachem, wszystko wydaje się tutaj przerysowane, powierzchowne, przesadzone.

Jednak w tym względzie reżyser jest przewrotny. Ten „zły performans” nie jest wcale tak jednoznaczny, jak mogłoby się z początku wydawać. Kłata buduje spektakl na kontrastach, obdarzając działania Idola wyczuwalną dozą niejednoznaczności. Scena w hotelu pomiędzy Ingeborgą a Idolem może być odczytywana jako kolejna dawka efektownych „ekwilibrystycznych wygibasów”, wykonywanych do niezwykle działającej na emocje piosenki Niny Simone *Sinnerman*. Gdy się jej jednak uważnie przyjrzeć (i wsłuchać w piosenkę) to choreografia ta dosłownie wyraża przejmującą nieudaną próbę „spotkania” z Ingeborgą. Poprzez pragnienie dotyku wyrażone jest bardziej metaforyczne rozpaczliwe dążenie do wejścia z Ingeborgą w autentyczną relację, zyskanie jej zaufania i zrozumienia dla własnego buntu czy własnej twórczości. Być może właśnie wtedy nareszcie mogłaby się zatrzymać? Antycypując, nadaje ona końcowym scenom tym bardziej dotkliwe ramy – w końcu i przez Ingeborgę Idol zostanie odrzucony jako ten, który się ugiął, nie był w swoim buncie konsekwentny, sprzeniewierzył się swojej sztuce?

Podobnie jest ze sceną „śmierci duchowej”, w dramacie pełniącą funkcję momentu kulminacyjnego. Wszyscy spotkani do tej pory bohaterowie tłoczą się wokół manekinowego torsu i wściekle, coraz mocniej waląc w niego pięściami, zupełnie jakby uderzali w Idola, zmuszając go, żeby wreszcie ukląkł i się nawrócił – i Idol czyni to przed Cezarem (Adam Nawojczyk), który wchodzi na scenę, nieco tandetnie ucharakteryzowany na Chrystusa (symbolizującego powierzchowność

i hipokryzję reprezentowanej przez nich religijnej świadomości?). Scena jest mocna, i widząc lawinowo rozlewającą się w niej agresję i przemoc, rozumiemy, że bunt Idola wcale nie jest banalny i bezpodstawny.

Kłata celowo obniża rangę swojego bohatera, naznacza go potocznym wyobrażeniem (gdy dziadek Ingeborgi ironicznie nazwie go perfumerem, cała widownia zgodnie wybuchła śmiechem) po to, by tym mocniej zarysować różnicę dzielącą go od pozycji zajmowanej przez modernistycznego „pisarza przeklętego”, stworzonego przez Strindberga. Pragnie sprawdzić, czy zadane ponad sto lat temu przez Strindberga pytania mogą odnosić się jeszcze do współczesnego artysty i obecnego sposobu funkcjonowania sztuki.

I co najważniejsze, tak prowadzi spektakl, żeby na jego końcu, paradoksalnie, pozycji Idola, zakleszczonego w rozmaitych etykietach i wyobrażeniach, dodać dramatyzmu – większego nawet niż u Strindberga. Bohater z jednej strony uwięziony jest w kręgu nieustannego samplowania, coverowania, cytowania, recyklingowania czy remiksowania tradycji. Z drugiej strony, dręczy go pragnienie stworzenia dzieła totalnego, w czasach, kiedy wszelka totalność jest od dawna podejrzana. Dlatego kreowana przez Czarnika postać nabiera w opisywanych na początku scenach nieoczekiwanego rysu tragicznego. Nie tyle przecież buntuje się on wobec tradycji, ile przetwarza ją na swój własny artystyczny sposób. Co jednak jest niewidoczne dla reprezentowanego przez Wilkołaka i jego siostrę środowiska – wolą oni zmusić go do przyjęcia ich własnej uporządkowanej i racjonalnej wizji świata (Cezar wygłasza mu dopisany przez twórców miniwykład o logice), niż podjąć trud przyjrzenia się jego sztuce uważniej, próbie wejścia z nią w jakikolwiek dialog. Sam Idol zdaje sobie jednak sprawę, z tego, że forma jego sztuki również go więzi – stał się dzięki niej wprawdzie Idolem, jak śpiewają *groupies*, pisze się jego biografie i zakłada fanpejdże – ale sam zaczyna dostrzegać nakładane przez nią

ograniczenia. Próba nadania jej większej „metafizycznej” wagi, rzeczywistej „totalności” z przywoływanej powieści, przez jego „fanów” zostanie odebrana właśnie jako wyraz podporządkowania się, wygaśnięcie jej buntowniczego, awangardowego czy nowoczesnego potencjału.

W tym kontekście równie tragiczną wagę zyskują wzmocnione przez funeralną scenografię pytania eschatologiczne. Pozornie banalne, powtarzane w obłąkańczym szale przez Włóczęgę (Krzysztof Globisz) łacińskie formułki: *non omnis moriar, exegi monumentum, vanitas vanitatum* nabierają patosu i powagi oraz niespodziewanego autentyzmu, podobnie jak nabierają ich odpowiednio oświetlone tandetne sztuczne czaszki. Co po sobie może pozostawić Idol, artysta współczesny, performer, skoro nie ma możliwości, jak choćby pisarz u Strindberga, stworzyć artefaktu, który choć obecnie niezrozumiany, może zyskać uznanie następnych pokoleń? Jego sztuka polega przede wszystkim na wspólnym, rozgrywającym się w trakcie procesu odbioru doświadczeniu. Wszak tworzy on muzykę, ale jeśli sam nazywa się muzykiem-performerem, a ja dobrze rozumiem intencje Klaty, to ten artefakt jest tylko jednym z elementów tworzonej przez niego sztuki (tak można rozumieć rozwijanie, a więc ironiczne niszczenie przez *groupies* jego taśm). Podobnie jak w teatrze, nagrania stają się tylko błędym odbiciem sztuki, która jest kreowana przez artystę bądź artystów. Pozostaną więc po niej jedynie wspomnienia, odbicia wrażeń, które wywoływała, zawsze trochę zafałszowane, zniekształcające swe źródło, a często ukształtowane przez obiegowe opinie, wpadające w sidła kategoryzacji, uproszczeń i stereotypów.

To w tym bolesnym uświadomieniu upatrywałbym przemiany; jakiej doznał główny bohater. Nie rozgrywa się ona jednak w kontekście metafizycznym, a polega właśnie na gorzkim zetknięciu z naturą rzeczywistości, w jakiej przyszło Idolowi odgrywać swój życiowy performans. W kontekście tych rozpoznawanych wydaje się gorzki finał

spektaklu – Idol-artysta będzie leżał na trupie symbolizującym przeszłość, tradycję, tych wszystkich, co byli przed nim, a co on sam artystycznie przetwarza, i będzie albo nieustannie na niego nakładany i porównywany, albo jego twórcze działania będą uznane za buntownicze, a on sam przejdzie do historii jako ktoś bluźnierczo depczący czyż grób (choć jego taniec wcale nie jest bluźnierczy – to jak każdy taniec na grobie – może być tak postrzegany), lub też w końcu zostanie zapomniany i nad jego dokonania zapadnie nieprzenikniona ciemność. Wędrowka Idola, choć na innej zasadzie, niż u Strindberga, nabiera wagi egzystencjalnego dramatu.

Tym bardziej że w Idolu, podobnie jak Strindberg w osobie Nieznajomego, Kłata – choć raczej aluzyjnie – odnosi się do siebie i własnych doświadczeń. Co jest jeszcze silniej ugruntowane tym, że przedstawienie otwiera sezon poświęcony Konradowi Swinarskiemu, którego – co przypominał Kłata w jednym z przedpremierowych wywiadów – legendarność też stała się pewnego rodzaju pułapką. W potocznym rozumieniu uchodzi przecież za klasyka i tylko grupka specjalistów czy widzów, którzy z uwagą śledzili jego twórczość, pamięta o radykalności i buntowniczym ładunku tworzonych przez niego dzieł. Jan Kłata, „rzekomy” buntownik, też być może zostanie kiedyś włożony w klasyczne ramy. Zawisnie na obrazie obok swojego poprzednika, albo też jego dyrekcja i twórcza działalność, siłą rzeczy odnoszona do wielkich reżyserów tej sceny, zostanie wyparta i zapomniana.

Spektakl wydał mi się niezwykle odważny i poruszający. Pozornie jednoznaczny, nagle subtelnie odkrywa drugie dno. Co nie znaczy, że *Do Damaszkę* jest przedstawieniem całkowicie udanym. Z jednej strony Kłata wypreparował i zaakcentował wątek artysty, ale z drugiej – nie porzucił całej mnogości dramatycznych nici splecionych przez Strindberga, które są chyba zbyt rozległe jak na ramy jednego, „przepisującego” tekst przedstawienia. Z niewielkimi skrótami i uwspółcześnieniami dostajemy na scenie praktycznie cały oryginał.

I chyba jednak lepiej byłoby niektóre wątki usunąć, a pozostałe spleść z tym, który jest dla Klaty najbardziej istotny, skryształizowałoby to jego reżyserski zamysł. Bo mam wrażenie, że niektóre Strindbergowskie kwestie – nie do końca przemyślane i wykorzystane w przedstawieniu – funkcjonują tutaj tylko jako danina złożona wierności autorowi.

### Postoperowy mit

Wreszcie nadszedł moment, kiedy od lat zanurzony w żywiole muzyczności Jan Kłata, reżyser, który muzykę traktuje jako co najmniej równorzędny wobec innych elementów swojej spektakli, wziął na warsztat operę. Okazję ku temu stworzył zarówno trwający w Starym Teatrze sezon poświęcony Konradowi Swinarskiemu, jak i krakowski festiwal muzyki awangardowej Unsound. Reżyser do współpracy zaprosił związanego od lat z festiwalem Roberta Piernikowskiego – artystę dźwiękowego, którego twórczość sytuuje się na pograniczu rapu, punka i muzyki elektronicznej, w teatrze autora środowisk dźwiękowych między innymi do spektaklu Michała Kmiecika *Kto zabił Alonę Iwanową*. Ich wspólny projekt jest inspirowany *Królem Edypem* – oratoryjną operą Igora Strawińskiego, do której libretto na podstawie tragedii Sofoklesa napisał Jean Cocteau. Piernikowski pozostawił – jak mi się zdaje – niektóre partie skomponowane przez Strawińskiego jednak wplótł je w oryginalnie stworzone przez siebie środowisko muzyczne spektaklu. Projekt wpisuje się również w tegoroczny sezon poświęcony Konradowi Swinarskiemu, który wystawił *Króla Edypa* w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1962 roku, co, jak przypominali organizatorzy w przedpremierowych materiałach, „stało się wydarzeniem otwierającym nową epokę w polskiej praktyce operowej i [...] wzbudziło szeroką dyskusję o konwencji oraz formie i granicach, jakie można przekroczyć w dziele sztuki”.

Projektem Klaty też kierowały – choć w nieco skromniejszej skali – zapędy rewolucyjne, i to zarówno na poziomie

artystycznym, jak i instytucjonalnym. *Król Edyp* jest próbą konsekwentnego przekroczenia wszystkich niemal operowych konwencji. Klata swoim projektem pokazuje, że do wystawienia opery nie jest potrzebny inscenizacyjny rozmach, zawodowi śpiewacy, kosztowne kostiumy, miesiące prób, wielkie fundusze. Pragnie radykalnie udowodnić, że opera nie musi być wystawna ani kosztowna.

*Król Edyp* pokazany został w Sali Modrzejewskiej, która na co dzień pełni funkcję kawiarni dla widzów Dużej Sceny. Ten pragmatyczny minimalizm jest kontynuowany w wyborze inscenizacyjnych rozwiązań, za pomocą których reżyser postanowił przeprowadzić swój projekt.

Za całą scenografię posłużył czarny rozchodzący się w gwiazdę trójkątny podest i lina uwieszona u sufitu, z umieszczonym obok niej rodzajem „wiecznego światła”. Widzów posadził na podłodze. Muzyka dobywa się z głośników, troje aktorów wyśpiewuje kwestie. Spektakl trwa trzy kwadranse. Służy to tyleż zaznaczeniu „rewolucyjności” projektu w stosunku do tego, do czego przyzwyczajeni są widzowie tradycyjnych spektakli operowych, co maksymalnemu zintensyfikowaniu emocjonalnego przeżycia jego uczestników.

Tym razem bowiem nie otrzymujemy kolejnej wersji znanego wszystkim mitu. Przynajmniej jeśli traktować opowieść, nawet przeprowadzaną za pomocą operowego śpiewu i muzyki, jako przekazywanie sensów opartych przede wszystkim na zrozumiałych słowach, które stanowią podstawę scenicznej akcji. Klata pozostawił partię śpiewaną w oryginale: Edyp (Krzysztof Zawadzki) i Jokasta (Iwona Budner) śpiewają więc we wzniośle i archaicznie brzmiącej łacinie, a grany przez Krzysztofa Stawowego Narrator (w zamierzeniu Cocteau mający tłumaczyć obserwowaną i słuchaną w nieznanym języku akcję widzom) posługuje się językiem francuskim. Zamiast więc logocentrycznej opowieści, twórcy tego projektu tworzą warunki do jak najbardziej zmysłowego

doświadczenia oswojonego i opowiedzianego wielokrotnie mitu o Edypie. Doświadczenia, które nie byłyby budowane tylko za pomocą skomponowanej przez Piernikowskiego muzyki, ale współkształtowane właśnie przez samo brzmienie języka czy fizyczną obecność i ekspresję aktorów.

Oczywiście, spektakl jest wyposażony w pewien tradycyjnie rozumiany inscenizacyjny rdzeń, tragedia Edypa wrzucona jest w postapokaliptyczną rzeczywistość, o czym świadczą czarno-szare futurystyczne kostiumy (mit jako fundament kultury przetrwa nawet po jej katastrofie?), działania rozgrywające się na scenie są wyrazem tragicznego ścierania się człowieka z przeznaczeniem, losem, brzemieniem bezwzględnej, niezawinionej przeszłości, która w końcu przygniata i niszczy Edypa. Można próbować opisać czy zinterpretować „sceniczną akcję” jako próbę rozpaczliwej walki trzech odmiennych sił z determinującym wszystko absolutem i kulminacyjnym momentem dramatycznego uświadomienia sobie bezsensowności tych zmagania. Tylko że w przypadku tego spektaklu to dopiero świetnie skomponowana muzyka, w której chóry Strawińskiego ścierają się z *noise*, muzyką elektroniczną czy industrialnymi samplami, fizyczność aktorów dodatkowo uwypuklana przez cielesny opór, jaki stawiają partię operowe nieprofesjonalnym śpiewakom, w końcu precyzyjnie zaplanowana gra światła, często przenosząca wizualnie akcję na rozgrywający się na ścianach teatr cieni decyduje o wartości tego spektaklu. Sprawia, że to, co może brzmieć banalnie w opisie, moc zyskuje w doświadczeniu. W tym wypadku to właśnie czynniki zmysłowe, wymykające się nazwaniu i opisowi budują niezwykle energetyczny i wciągający rytm przedstawienia.

*Król Edyp* jest projektem ciekawym, również jeśli spojrzeć na niego jako na rodzaj programowego manifestu dyrektora narodowej sceny. Klata pokazuje, że nie boi się otworzyć prowadzonego przez siebie teatru również na projekty eksperymentalne, ryzykowne, za to odznaczające się nowatorską energią. ■

