

Melancholia i forma

AUTOR: MAKSYMILIAN WRONISZEWSKI

Siła przedstawienia Sopockiego Teatru Tańca tkwi nie tyle w „unarracyjnieniu” obrazu Dürera, jego emocjonalnym „poruszeniu”, co w wydobyciu z niego tych myśli i sensów, z którymi melancholijna wyobraźnia ściśle się łączy.

■ Mniej więcej półtora roku temu Teatr Dada von Bzdülów pokazał spektakl *Why don't you like sadness?*, jednoaktówkę w wykonaniu Katarzyny Chmielewskiej inspirowaną powieścią *Stambuł. Wspomnienia i miasto* Orhana Pamuka, w której turecki noblista opisuje specyficzny rodzaj narodowej melancholii, zwanej *hüzün*. Kwietniowy spektakl *Melencolia* Sopockiego Teatru Tańca jest kolejnym trójmiejskim przedstawieniem tanecznym, które czerpie inspirację z melancholicznej tradycji, a właściwie sięga jednego z najważniejszych ikonograficznych jej źródeł – powstałego w 1514 roku miedziorytu *Melencolia I* Albrechta Dürera.

Sztach Dürera obrósł w interpretacje (a powstają wciąż nowe) do tego stopnia, że z opracowań na temat samego tylko polyhedronu, tajemniczej ośmiościennej bryły znajdującej się w głębi obrazu, stworzyć by można niemałą bibliotekę. Dürer ukazał Anioła Melancholii jako geniusza, co było wyrazem renesansowej restytucji pojęcia melancholii, która nie oznaczała już tylko – jak to miało miejsce w średniowieczu – graniczącej z obłędem choroby o całym somatycznym podłożu lub grzechu (swoją drogą także z obłędem, według ówczesnej miary, graniczącego), ale zaczęła być postrzegana jako stan ducha znamionujący wybitnych. Kiedy jednak mówi się o wpisanej w melancholię dwoistości, nie chodzi tylko o jej „dobre” i „złe” strony, o grzech i geniusz, chorobę i natchnienie, ale o kwestię innego rodzaju. Dürer pokazał, że sama postać melancholijnego geniusza jest dwoista; że łączy się w niej bezwład i potencja; że przywilejowi poznania zasad rządzących światem towarzyszyć musi nieuchronnie odkrycie pierwszej z nich – niemożności poznania świata. I na nic tu nauki wyzwolone i alchemia, filozofia i religia, Bóg

i wiara. Rozrzucone bezładnie wokół Melancholii miernicze i rzemieślnicze przyrządy są znakiem tej niemożności i bezsensu działania; to emblematy świata, który nie układa się w całość i którego nie łączy – jak powtarzają badacze Dürerowskiego sztychu – żadna „metafizyczna składnia”.

Wspominam o tych podstawowych znaczeniach, z którymi zwykło się wiązać *Melencolię I*, ponieważ sopocki spektakl nie ma charakteru diagnozy, nie wskazuje, czym melancholia może być w naszych czasach, ale pozostaje wierny Dürerowskiej wizji; jego akcja rozgrywa się – powiedzieć można – w obrazie. Przedstawienie rozpoczyna się od „wciągnięcia” widzów w głąb niego, czego wrażenie daje rozświetlany migotliwym dürerowskim niebem ekran projekcyjny oraz początkowo jednostajna, świdrująca, metaliczna wręcz ścieżka dźwiękowa. Środek sceny oznaczony jest trójkątem z ustawioną na nim klepsydrami, rekwizytem na różne sposoby „ogrywanym” w trzech aktach niespełna godzinnego przedstawienia. Obok Melancholii (Aleksandra Foltman), Nietoperza (Kamila Maik), Psa/Bydłęcia (Artur Gołdys), Wagi (Jacek Krawczyk) i Cyrkla-Absolutu (Joanna Czajkowska) pojawia się w przedstawieniu również postać Cichej Mniszki (Magdalena Laudańska) – *Die stille Mönchin* z wiersza Georga Trakla *Die Schwermut*. Pierwszy akt spektaklu przedstawia Melancholię jako panującą nad innymi postaciami, i tak też przedstawienie się kończy, jednak całą jego konstrukcję organizują napięcia i symetrie wpisane w relacje między Dürerowskimi figurami. W akcie drugim Nietoperz początkowo poddaje się rygorowi ruchów wyznaczanych przez Cyrkiel-Absolut, by zaraz potem przyjąć animalną pozycję i roz-

począć – najlepszą w całym przedstawieniu – scenę walki z Psem/Bydłciem. W akcie końcowym z kolei zapoczątkowany przez Wagę symetryczny, kolisty układ daje wrażenie chwilowego zrównoważenia sił Melancholii i Cichej Mniszki, czerni i bieli, melancholii jako piętna czarnej żółci i subtelnej „białej melancholii”, jak często mówi się o jej łagodnej, elegijnej postaci.

To, że Melancholia pojawia się na scenie w czymś w rodzaju nauszników, które zdejmujemy dopiero po umilknięciu świdrującej muzyki, ma być może związek ze wskazywanym przez Giorgia Agambena starym (i zapomnianym) przeświadczeniem, jakoby melancholicy – a Dürerowska *figura sedens* najlepszym tego wyrazem – narażeni byli na odczucie uciążliwego „świstu w lewym uchu”. Początek spektaklu od razu ukazuje więc jego dopełniającą się dwutorowość: jesteśmy w świecie melancholicznego doświadczenia, przede wszystkim zaś w uniwersum melancholicznych znaków. Siła wyreżyserowanego przez Jacka Krawczyka przedstawienia tkwi bowiem nie tyle w „unarracyjnieniu” obrazu Dürera, jego emocjonalnym „poruszeniu”, co w wydobyciu z niego tych myśli i sensów, z którymi wyobraźnia melancholijna ściśle się łączy. Melancholia nie jest w sopockim przedstawieniu wygrywana jedynie emocjami, mogłoby się to bowiem wiązać z zatarciem jej złożonego charakteru, nadaniem jej rangi, co najwyżej, jakiegoś smętnego nastroju. Tymczasem melancholia jest zjawiskiem dalece bardziej złożonym, paradoksalnym i nierozstrzygalnym. Na równi emocjonalnym i intelektualnym. Aby to jednak pokazać, trzeba nie tylko wyzwolić emocje, ale także przemyśleć formę i nadać jej status melancholicznego medium.

O literaturze mówi się więc, że jest melancholiczna nie wtedy, gdy melancholię opisuje, ale wówczas, gdy jest pisana melancholią. Znaczy to mniej więcej tyle, że melancholia pojęta jako doznanie nieokreślonej utraty (to Freud) ujawnia się w tekście poprzez nagromadzenie cytatów, powtórzeń, wyliczeń, które mają zapęlić wywołaną utratą pustkę. Wiele powiedziano już na temat melancholicznego pisma (*écriture mélancolique*); także malarstwo, muzykę, teatr, film i architekturę analizuje się pod kątem formy, wskazując na ich „melancholiczność” (intymna relacja pisma, melancholii i melancholika jest jednak czymś wyjątkowym, bardziej bezpośrednim) przejawiającą się w zaburzeniach malarskiej perspektywy i architektonicznej symetrii, nieruchomiejących i „przeciągniętych” filmowych kadrach, teatralnych zapętlonych sekwencjach, muzycznych dysonansach.

W *Why don't you like sadness?* melancholia oddana została przez spowolnienie, wyciszenie ruchu przywołujące na myśl jej kontemplacyjną, bierną stronę, depresyjne niemalże wystudzenie emocji, obojętność. Spektakl sopocki znacząco ten repertuar środków poszerzył, pokazał melancholię jako siłę dwoistą. Widać to dobrze w symetrycznej, lustrzanej scenie, w której Melancholia Dürera i Melancholia Trakla przeglądają się w sobie wzajemnie, ale przede wszystkim – pozostawmy przy kwestii formy – w naprzemiennym przyspieszaniu i zwalnianiu tempa ruchu, doprowadzanego niekiedy do nagłego zastygnięcia, zawieszenia, które akcentuje zwłaszcza Kamila Maik. Melancholia jest bowiem dwoista także i w tym sensie, że naprzemiennie wprawia w ośpienie stupor i ekstatyczne szaleństwo. Dziś skłonni jesteśmy mówić w tym kontekście o dwubiegunowości depresji, ale ta dwoista forma doświadczenia nieobca była przecież już Grekom, dostrzegającym w manii i melancholii pokrewne stany ducha.

Inną obok zmian tempa cechą, która charakteryzuje sopockie przedstawienie, jest ujawniająca się zwłaszcza w choreografii postaci granych przez Krawczyka i Czajkowską swego rodzaju geometryzacja ruchu. Stanowi ona mimetyczny rys charakterystyki postaci (Wagi i Cyrkla-Absolutu), może być ponadto odczytana jako wyraz melancholicznej niemocy, niemożności działania, ale naprowadza także na jeden jeszcze trop. Należy pamiętać, że geometrię i melancholię łączy specyficzny związek i wydaje się, że to właśnie z tego powodu nad drugim aktem spektaklu – swo-



Melencolia, reż. i choreogr. Jacek Krawczyk, Sopocki Teatr Tańca [2018]

istym traktatem o boskiej geometrii – panuje początkowo Cyrkiel-Absolut. Otóż melancholijny Anioł Dürera odczytywany był czasem jako alegoria nie Melancholii, ale Geometrii właśnie. Świadczyć o tym miały rozrzucone w nieładzie przyrządy miernicze. Mogły być one zresztą – cytuję klasyczne studium Klibansky'ego, Panofsky'ego i Saxla – „interpretowane zarówno jako symbole melancholii, jak i geometrii, ponieważ obu patronuje Saturn”. W ten sposób dwoista postać boga-tyrana, zarazem pana Złotego Wieku i bestii pożerającej własne dzieci, ugruntowała formę Melancholii-Geometrii, która przecież ani Melancholią, ani Geometrią już nie była. Renesansowej Melancholii, po ponurych wiekach średnich, utożsamienie to nadało blask geniuszu, Geometrię zaś skazało na świadomość bezsensu. W sopockim spektaklu Melancholia i Cyrkiel-Absolut tworzą jedną z antagonicznych par. Ta pierwsza wdziera się w uporządkowane uniwersum i burzy jego podstawy, nie daje się ująć w ryzy, włącza się w choreograficzne symetrie, by zaraz potem je rozsadzić.

Sopockim tancerzom udało się stworzyć bardzo dobry spektakl, równoważący emocjonalne i intelektualne aspekty melancholii, ani nie popadający przy tym w nadmierną smętność, tklivość, czułościowość, ani też nie przeciążający go symbolicznymi i metaforycznymi sensami (często dziś już hermetycznymi, niełatwymi do odczytania), w które *Melencolia I Dürera* jest przecież bogata. Przedstawienie wybrzmiewa katastroficznie: naprowadza na to i przewracana wielokrotnie klepsydra, i ostatnia scena spektaklu, kiedy siedząca na zegarze Melancholia obserwuje konwulsyjne ruchy zbitych w jedną masę postaci. Jest w tym może coś z *Melancholii* von Triera, jakieś przeczucie nadchodzącego końca. Czasu, historii, melancholii jako idei? W gruncie rzeczy wizje te różni przecież niewiele. ■

Sopocki Teatr Tańca

Melencolia

scenariusz, reżyseria, choreografia

Jacek Krawczyk

premiera 20 kwietnia 2018