

Kraków
04-2014
DM. / Nr 4

luje
B
ciaż
ciem.
v,

ostatecznie zrywa barierę pomiędzy sceną a widownią. Stąd obejrzy też kulminacyjną scenę spektaklu – odpowiedź Boga na człowiecze żale i zarzuty. Komentuje ją, jawnie demonstrując niezadowolenie z zakończenia poematu.

Scena, w której przytoczone zostają zapisane w *Księdze Hioba* słowa Boga, jest efektowna wizualnie, a towarzysząca jej oprawa muzyczna i sakralny charakter śpiewów budują wzniosłą atmosferę. Umieszczony przed publicznością ekran podnosi się, ukazując pustą widownię sali Bogusławskiego. Na platformie, w miejscu pierwszych rzędów, stoją aktorzy, śpiewają do mikrofonów. Nie widać ich twarzy, jedynie zarysy sylwetek. Poza delikatnym, niebieskim światłem padającym na nich od tyłu, panuje ciemność, w której rozlega się tubalny głos Stwórcy. W tych ostatnich momentach przedstawienia niezwykle odczuwalna staje się przepaść pomiędzy *sacrum* a *profanum*: Bogiem, udowadniającym swoją potęgę, a bezbronny, buntującym się wobec boskiej obojętności człowiekiem. Te obrazy stanowią również rodzaj *katharsis*, odrodzenia dla postaci, które swoimi głosami wspólnie tworzą emocjonalny chór, uwalniają ludzi od ról.

Milczenie o Hiobie, mimo że gromadzi różnorodne formy wypowiedzi, w których podjęta została próba zrozumienia postawy Hioba, w istocie ujawnia ludzką bezradność wobec starotestamentowego przesłania. Spektakl poszerza jednak pole widzenia, traktując Biblię jako źródło nieustającej inspiracji i realny punkt odniesienia dla współczesnej rzeczywistości. ■

MARTA BRYŚ

SPOSÓB NA „AKROPOLIS”

Stary Teatr w Krakowie,

Stanisław Wyspiański

AKROPOLIS

reżyseria: Łukasz Twarkowski,

dramaturgia: Anka Herbut,

scenografia: Piotr Choromański,

kostiumy: Marta Stoces Mizbeware,

Julia Porańska, muzyka: Bogumił

Misala, światło: Bartosz Nalazek,

video: Karol Rakowski, Jakub Lech,

premiera: 30 listopada 2013

Sezon 2013/2014 w Starym Teatrze odbywa się pod hasłem „Swinarski” i, w dość niezobowiązujący sposób, nawiązuje do twórczości tego reżysera. Do tej pory powstały *Do Damaszku* i *Król Edyp* w reżyserii Jana Klaty oraz jednorazowe projekty, realizowane niejako obok głównego nurtu repertuaru, w tzw. Strefie Be (dawnym Muzeum Starego Teatru), do realizacji spektaklu *Nie-Boska komedia. Szczątki* Olivera Frljicia nie doszło. W sezonie „Swinarski” realizowane teksty wybierane są według jednego klucza: albo reżyserował je, albo planował wystawić Konrad Swinarski.

Akropolis jest niewątpliwie jednym z najtrudniejszych dramatów Stanisława Wyspiańskiego, w którym wątki mitologiczne przeplatają się z opowieściami biblijnymi i tematami z narodowej historii. Łukasz Twarkowski i Anka Herbut odeszli jednak od zamiaru interpretacji dramatu i potraktowali utwór Wyspiańskiego jako autonomiczną rzeczywistość, uznając gest ożywienia wawelskich dzieł jako wykreowanie przestrzeni wirtualnej, która rządzi się swoimi prawami.

Scena przecięta jest dwiema ścianami, zbiegającym się w jej głębi. Ta po lewej stronie wyłożona jest lustrzanymi kafelkami, druga zaś to

szklana część białego pokoju, w którym znajdują się stolik i dwa krzesła. Lustrzana podłoga wraz ze ścianami tworzy niedookreśloną przestrzeń, w której odbywa się nieustanna gra światła (niebieskie, zielone, czerwone, purpurowe) padających na scenę z różnych stron, tworząc niezwykle dynamiczny i atrakcyjny efekt wizualny. Za białym pokojem, po prawej stronie, znajduje się jeszcze jedno niewielkie pomieszczenie o ścianach zbudowanych z kaset VHS, ale do niego widz ma dostęp jedynie za pośrednictwem obrazu z kamery. W takiej przestrzeni rozgrywają się losy Parysa i Heleny oraz Jakuba i Izaaka. Nad sceną rozpościera się ogromny ekran, który stanowi coś w rodzaju drugiego, obok właściwej sceny, miejsca akcji. Wyświetlane na nim pojedyncze sceny z udziałem aktorów zostały nagrane wcześniej, w białym, sterylnym pomieszczeniu z przezroczystym stołem i krzesłami. Te nagrania składają się na spójną narrację, która prowadzona jest równolegle do akcji dramatu Wyspiańskiego.

Sceny sprawiają wrażenie serii futurystycznych eksperymentów przeprowadzanych na aktorach. W jednej z nich Małgorzata Hajewska-Krzysztofik bierze udział w hazardowej grze z niewidzialnym partnerem: patrząc wprost do kamery, rzuca kości raz za siebie, raz za przeciwnika. Stawką w tej rozgrywce jest wolność bądź wieczne zamknięcie w tej nieokreślonej przestrzeni. W innej scenie na ekranie widać Pawła Kruszelnickiego z podłączonymi do głowy kablami. W zamknięciu trzyma ich niewidzialna postać (człowiek? maszyna?), którą poznajemy jedynie za pośrednictwem elektronicznie przetworzonego głosu. Z napisanych przez Ankę Herbut monologów przebija przejmujący smutek i poczucie beznadziei; w tym świecie nie istnieje śmierć, a jedynie wieczne zawieszenie i bezruch. Twarkowski zderzył więc *Akropolis* z czymś w rodzaju konkurencyjnej rzeczywistości. Sceny

z tych dwóch porządków nieustannie się przeplatają, przenosząc uwagę widza z ekranu na scenę i zmuszając go do ciągłego rewidowania własnej perspektywy, szukania powiązań między postacią z ekranu a tą, która pojawia się w roli z dramatu Wyspiańskiego.

Kilkakrotnie w spektaklu pada kwestia o byciu czymś błędem, o systemie, który szwankuje i tworzy fałszywą rzeczywistość. Poddawani eksperymentom aktorzy trafiają na scenę przypadkowo i zostają wcieleni w postaci z dramatu Wyspiańskiego. Znajdują się więc w przestrzeni fikcyjnej, której nie potrafią rozpoznać. Spektakl otwiera krótka scena między siedzącym w głębi sceny w półmroku Zbigniewem W. Kaletą a mężczyzną, przystawiającym mu do skroni pistolet. Kaleta wypowiada słowa, które określają zasadę funkcjonowania całego zdarzenia – nic tu nie dzieje się naprawdę i nawet strzał z broni nie powoduje śmierci, co budzi skojarzenie z grami komputerowymi, gdzie grający „wciela” się w swoją figurę, która również może „zginąć” kilkakrotnie. Scena jest więc miejscem, w którym żadne słowo czy działanie nie przynosi spodziewanych, realistycznych konsekwencji, gdzie panują zasady, do których postaci muszą się stosować, mimo że ich nie rozumieją. Idąc tropem błędu systemu, niektóre sceny niespodziewanie zostają kilkakrotnie powtórzone (jak przygotowanie Parysa do wyjazdu), nie przypomina to jednak mechanicznego działania, ale właśnie pomyłki systemu, odpowiedzialnego za obraz świata przedstawionego, chwilowe zawieszenie gry, która zaraz potoczy się dalej. Linia podziału między wizją przyszłości a scenami z dramatu Wyspiańskiego – opowieścią o wojnie trojańskiej czy starotestamentową historią o sprzedaniu pierworództwa Jakubowi przez Ezawę – coraz bardziej zaczyna się klarować. To, co widzimy na scenie, to niejasna próba pozyskania indywidualności, formy przez aktorów poddawanych eksperymentom w świecie cyfrowym.

Twarkowski wydaje się jednak proponować również inną perspektywę czytania *Akropolis* – pojawiające się w nim

wątki interpretuje jako mityczne i kulturowe archetypy tak głęboko zakorzenione w pamięci zbiorowej, że w momencie jakiegokolwiek próby odtworzenia własnej przeszłości, aktorzy sięgają po to, co najgłębiej przyswojone w kulturze. Po obrazie Kruszelnickiego z głową oplecioną kablami, filmowanego w sposób znany z filmów *science fiction*, kiedy przeprowadza się eksplorację/manipulację indywidualnego umysłu, widzimy go na scenie w roli Hektora. Wydaje się więc, że pamięć indywidualna została tu całkowicie unicestwiona i zastąpiona przez pamięć zbiorową – kiedy kamera rejestruje aktorów, próbujących sobie coś przypomnieć pojawiają się na scenie i zaczynają realizować gotowy scenariusz, jakby wpadali w schemat, który muszą odtworzyć. Gest „przypomnienia” pozbawiony jest więc w spektaklu wymiaru intymnego i został przeniesiony na poziom zbiorowy. W takiej perspektywie *Akropolis* Wyspiańskiego wydaje się stanowić zamknięty kulturowy rezerwuuar, do którego zawsze można się odwołać.

Dlatego też aktorzy nie szukają nowatorskiej interpretacji postaci ani relacji między nimi, lecz raczej pozwalają wybrzmieć historii Parysa i Heleny, dramatowi Izaaka i Jakuba. Niemal designerska, zimna przestrzeń i towarzyszące scenom intensywne kolory światła intensyfikują doświadczenie absurdałności i nieprzystawalności odgrywanych opowieści do otoczenia, w które zostali wrzuceni aktorzy. Jedynym śladem po „krakowskim kontekście” *Akropolis* jest scena samobójstwa Andromachy, która rzuca się z dachu budynku przy placu Szczepańskim, naprzeciwko Starego Teatru. Wcześniej kamera pokazuje widzom nocną panoramę miasta, światła na Wawelu i Wieży Mariackiej. Paradoksalnie, jedyna w spektaklu śmierć wydarza się tak blisko widzów, tuż za rogiem, w rozpoznawalnym miejscu, ale dowiadujemy się o niej „wirtualnie”, przez pośrednictwo kamery, co utrudnia rozstrzygnięcie o prawdziwości zdarzenia.

Niewątpliwie istotnym tematem spektaklu jest kwestia cielesności oraz niepewność bohaterów wobec własnego

statusu ontologicznego, wywiedzione z samego dramatu. Postaci co chwila zastanawiają się nad swoim ciałem, kwestionują jego realność. Jednocześnie, gdy znajdują się na scenie, pozostają w bezpośrednim kontakcie, ich cielesność stanowi temat większości scen – Parys przekonuje Priamusa i Hekubę, że Helena widzi w nim wcielenie boskości i wciąż wpatruje się w jego twarz, widać też nagranie ich miłosnego zbliżenia. W innej scenie wyświetlona zostaje rozmowa Priamusa z Hekubą, jedzącej w ostentacyjnie wulgarny sposób arbuza, którego sok ścieka po jej palcach. Ich sylwetki wyświetlone są na tle ściany z kaset VHS, co symbolicznie, w kontekście świata cyfrowego i obecnych w spektaklu kamer, wprowadza temat przemijania. Sama rozmowa dotyczy zaś starości – Priamus wyraźnie pogodził się z upływającym czasem, Hekuba wydaje się zupełnie o tym nie myśleć. Jej sposób jedzenia arbuza wydaje się raczej świadczyć o seksualnej żywotności, aktywności, która wciąż jest w Hekubie, a która ulotniła się z Priamusa. Podobnie więc jak w scenie rzucania kośćmi przez Hajewską-Krzysztofik, tutaj również nie ma mowy o śmierci. Bardziej dojmujący dla postaci jest upływ czasu, jego namacalne, fizyczne skutki i powolna utrata sił i chęci życia.

W drugiej części spektaklu następuje zerwanie z dramatem Wyspiańskiego. Na scenę wychodzi Hajewska-Krzysztofik, grająca tym razem neurolożkę badającą struktury mózgu i zmiany chorobowe, które uniemożliwiają pacjentowi odróżnianie realności od wyobrażeń. Opowiada o wylewie, który przeżyła, o tym, jak próbowała, pomimo fizycznej i psychicznej niemocy, powiadomić kolegę z pracy o wypadku i poprosić o pomoc. Jej wykład podkreśla perspektywę, z jakiej Twarkowski przygląda się *Akropolis*, wprowadza temat funkcjonowania mózgu i postrzegania ludzkiego życia jedynie przez pryzmat doświadczenia produkowanego przez procesy neurologiczne i fizjologiczne. Choroba też jest owym błędem, o którym mowa w spektaklu. Pomysł przełamania narracji

opowieścią z innego porządku teatralnego wydaje się ciekawy, jednak monolog Hajewskiej-Krzysztofik przede wszystkim podsumowuje to, co dotychczas zostało powiedziane w spektaklu, nie podważa dotychczasowej perspektywy ani nie wprowadza nowej. Wydaje się, że w tym miejscu zabrakło radykalnego inscenizacyjnego pomysłu, który mógłby wzbogadzić spektakl o kolejną perspektywę, zamiast potwierdzać te, które wyraźnie były prowadzone od samego początku.

Spektakl Twarkowskiego jest niezwykle zmysłowy – w każdej scenie zwraca uwagę gra światła, odbicia i refleksy od lustrzanych ścian i podłogi oraz poruszająca muzyka Bogumiła Misali

– pulsacyjna, w filmowy wręcz sposób podkreślająca emocje i nastrój każdej sceny, sącząca się z głośników niemal przez cały spektakl, a jednocześnie nienarzucająca się i daleka od ilustracyjności. Całość robi chwilami niemal hipnotyczne wrażenie. Reżyser, czasem przejmująco, przedstawia z jednej strony wizję rzeczywistości, w której nic nie dzieje się naprawdę, cyfrowy świat-więzienie, w którym nie ma emocji, a liczy się jedynie czysta kalkulacja, z drugiej zaś – kreśli wizję kultury, której znane kody i figury nie przenoszą już żadnej treści, straciły krytyczny potencjał, można je wprawdzie przywołać, ale tylko mechanicznie, bez realnego wpływu na rzeczywistość. ■

