

KAŻDY / A

SZTUKA MORALNA



KAŻDY / A

SZTUKA MORALNA

TEKST MICHAŁ ZADARA PO PRZECZYTANIU STAROANGIELSKIEJ SZTUKI *EVERYMAN*

REŻYSERIA
SCENOGRAFIA
OPRACOWANIE MUZYCZNE
PROJEKCJE VIDEO
Michał Zadara

KOSTIUMY
Julia Kornacka

ŚWIATŁO
Ewa Garniec

DRAMATURGIA
Paweł Dobrowolski

WYSTĘPUJĄ

Paula Kinaszewska

Izabela Szela

Stanisław Brudny

Mateusz Lewandowski

Krzysztof Skonieczny

Krzysztof Strużycki

Piotr Wawer

PRAPREMIERA 10 maja 2008 Duża Scena

W przedstawieniu wykorzystano fragment dramatu *KAŻDY* w tłumaczeniu Stanisława Helsztyńskiego

Ewa Bułhak NOŻYCE

Każdy/a Michała Zadary jest wyzwaniem i prowokacją. Na ile jest to prowokacja istotna, a na ile jedynie rodzaj zabawy średniowiecznym tekstem, czas pokaże – ale, jak pisze Umberto Eco, nikt nigdy poważnie nie stwierdził, aby zabawy były bezużyteczne.

Sięgając po *Każdego* w istotnym momencie swej pracy i wprowadzając w pole widzenia emblematyczny utwór średniowiecznej Europy, z całą jego, tak odmienną od współczesnej, optyką, Zadara wykonuje gest podobny do Warhola, umieszczającego na obrazie puszkę zupy pomidorowej Campbella – choć jest to gest niejako odwrotnie skierowany, a bohater tej zamiany wzięty z innego rejestru.

Na czym polega uniwersalność *Każdego*? I czy ona rzeczywiście istnieje, skoro wpisana weń siatka pojęć wydaje się – pomimo wspólnego chrześcijańskiego rodowodu – tak odległa od współczesnych systemów wartości, że wybrany przez autora podtytuł: *sztuka moralna* wydaje się jedynie zabawnym paradoksem? Wszak sztuka i moralność nie są dziś pojęciami, które można by połączyć w parę.

Każdy umiera. Śmierć jednak w sztuce o *Everymanie* jest centralnym punktem jego egzystencji, punktem przecięcia, podczas gdy we współczesnej świadomości jest raczej „wypadkiem przy pracy”, przykrym zjawiskiem z marginesu życia.

Każdy jest pozbawiony płci, chociaż mówiąc o nim średniowieczny autor używa rodzaju męskiego; autor *Każdego/jej* sygnalizuje swoją przynależność do epoki, w której zrodziły się badania gender i w której obowiązują, przynajmniej formalnie, reguły równouprawnienia.

Czy więc poza efektem obcości, poza grą pojęciami, które od dawna straciły tożsamość, choć przypominają utracony świat zjednoczonej kulturowo Europy, istnieje w tym tekście jakieś żywe jądro, jakiś rdzeń, który pozwoliłby uznać go za doświadczenie?

Odpowiedź tkwi w alienacji bohatera. Nie jest ona ani o jotę mniejsza dziś niż kiedyś; bez względu na to, czy uznamy ją za skutek grzechu pierwotnego, czy za uboczny efekt wysoko zorganizowanych form materii, pozostaje nieodłącznym składnikiem ludzkiej egzystencji.

W XX wiecznej historiografii i teorii kultury pojawia się idea powrotu do Średniowiecza; jest ona – jako proroctwo lub postulat – obecna do dzisiaj. Stanowi, być może najbardziej zaskakujący, fragment szerszych koncepcji o charakterze katastroficznym.

Hasło „Nowe Średniowiecze”, sformułowane w 1924 roku przez filozofa rosyjskiego Mikołaja Bierdiajewa, współlistnie w jego dziele z daleko idącą krytyką zachodniej kultury; pojawieniu się w oto-

czeniu innych, wymownie brzmiących tytułów (w tym także polskich autorów), takich jak *Zmierzch Zachodu* (1918), *Upadek cywilizacji zachodniej* (1921), *Europa, Rosja, Azja* (1923), *W obliczu końca* (1937), *Zdrada klerków* (1927), *Widmo przyszłości* (1939) czy *Bunt mas* (1930).

Do tytułu książki Bierdiajewa nawiązuje Umberto Eco w swoim eseju z lat 70., wydanym ostatnio w Polsce w tomie *Podziemni bogowie*.

Eco, zastanawiając się nad tym, czy Nowe Średniowiecze jest już faktem, czy proroctwem, poświęca sporo uwagi nowej apokaliptycznej wizji załamania cywilizacji Zachodu, sformułowanej w dziele Roberta Vacci *Il medioevo prossimo venturo* (1971). Sam zaś przeprowadza laboratoryjną analizę naszej współczesności, dostrzegając w niej już istniejące procesy, struktury, zjawiska analogiczne do struktur średniowiecznej Europy.

Jeśli nawet odnieść się z dystansem do przywołanej przez Eco wizji Roberta Vacci – wizji wielkiej, nieodwracalnej awarii całego cywilizacyjnego systemu, jako nieuchronnej konsekwencji jego nadmiernej komplikacji – i nie uwierzyć w bezpośredni powrót do prymitywnych form bytowania, nie sposób nie zauważyć nowych zjawisk kulturowych, które rozwinęły się już po powstaniu eseju Umberta Eco i które potwierdzają jego koncepcję nowego, globalnego Średniowiecza.

Chodzi o powrót do pewnych form masowej religijności, takich jak pielgrzymki, udział w wielkich wielogodzinnych spotkaniach i imprezach o charakterze religijnym – spotkanie Benedykta XVI z młodzieżą na krakowskich Błoniach, czy pogrzeb Jana Pawła II, prawdopodobnie największe zgromadzenie w dziejach. Wszelkie zasady obowiązujące we współczesnym świecie zostają w nich zawieszane, czas spowolniony i wyłączony ze zwykłego obiegu. Można by, trawstując „cywilizacyjną” koncepcję Vacci, wysunąć hipotezę, iż sekularyzacja kultury osiągnęła w końcu XX wieku jakiś punkt krytyczny, jakiś poziom możliwy do przyjęcia przez człowieka, powodując załamanie dotychczasowych systemów wartości i zwrot w stronę sacrum. Na tym zresztą polegała idea Bierdiajewa – na teorii cyklicznych powrotów w kulturze, na przemienności ożywiających ją prądów.

Każdy/a Zadary, w którym zawarta jest idea „europejskości”, ale także jakieś, być może zakamuflowane, pytanie o „religijność”, nawiązuje do wszystkich tych zjawisk i nie musi wcale być zagrany „ciężko”, żeby potrafić jakieś ważne struny; wystarczy, że znajdzie się w przestrzeni, która rezonuje.

„Memento Mori”. Przyzwyczajeni żyć tak, jakby Boga nie było, żyjemy również tak, jakby nie było śmierci.

Anonimowy autor *Everymana*, umieszczając człowieka w pewnej siatce pojęć, na jakimś krzyżu, którego oś wertykalna – oś przeznaczenia, którego szczytowym punktem jest spotkanie z Bogiem, przecina horyzontalną oś odpowiedzialności – dokonuje redukcji fundamentalnej. Jakby był uczniem Husserla, „transcendentalnymi” nożycami odcina wszystko co zewnętrzne – wiek, płeć, cechy szczególne, sprowadzając człowieka do jego rudymetów.

Jest więc Każdy samotną monadą ludzką, bytem ku śmierci, bytem ku zbawieniu. Jego istota jest tożsama z jego kondycją, która, jak można rozumieć, jest kondycją szczególną, wyodrębniającą go ze świata przyrody. Poza nią jest anonimowy.

Każdy/a Zadary, odwołując się do klasycznej, „kanonicznej” wersji tekstu, wykorzystuje w paradoksalny sposób pewną cechę współczesnej kultury, która koresponduje ze średniowiecznym conceptem. Jest nią specyficzne poczucie anonimowości, jakie ma, na przykład, użytkownik sieci. Każdy /a jest w pewnym sensie bytem wirtualnym, skierowanym do anonimowego, jednostkowego odbiorcy, staje się więc, pogłębiając nagle o memento mori, postnowoczesnością.

Pomiędzy współczesnością widza a surową prostotą średniowiecznego tekstu otwiera się pole napięć, którego rodzaj i granice każdy (/a) wyznaczyć może na własny użytek. Z wolności tej korzystali i polscy pisarze.

Mikołaj Rej ze swoim *Kupcem*, ożywionym pierwszym tchnieniem reformacji i Jarosław Iwaszkiewicz z nawiązującym do Hofmannsthal'a *Kwidamem* – by wymienić jedynie tych, którzy tworzyli własne wersje moralitetu.

Tekst i teatralny projekt Michała Zadary wydaje się mieścić w estetyce kampu. Niweluje ona w pewnym sensie podziały na to co wysokie i niskie, tragiczne i komiczne, męskie i żeńskie. Jest, do pewnego stopnia, pastiszem (bo nic już nie jest jak było) i bazuje na wdzięku dawno zarzuconej formy. Alegoryczne postaci, po trwającej parę wieków tresurze psychologizmu i realizmu, odzyskują świeżość. To co indywidualne w aktorze, w zetknięciu z abstrakcyjnym i pojęciowym (znów chciałoby się powiedzieć: wirtualnym), wyzwala wyobraźnię. Stworzona przez reżysera camera obscura, narzędzie używane i w Średniowieczu przez astronomów i malarzy, prototyp aparatu fotograficznego – ale także, tutaj, model sceny teatralnej – jest także ciemną komnatą, w której Każdy/a żegna się z życiem, na chwilę za-

nim Śmierć nożycami – lub kosą – przetnie je na pół. W scenerii czerni i bieli toczy się moralitet.

Ewa Bułhak

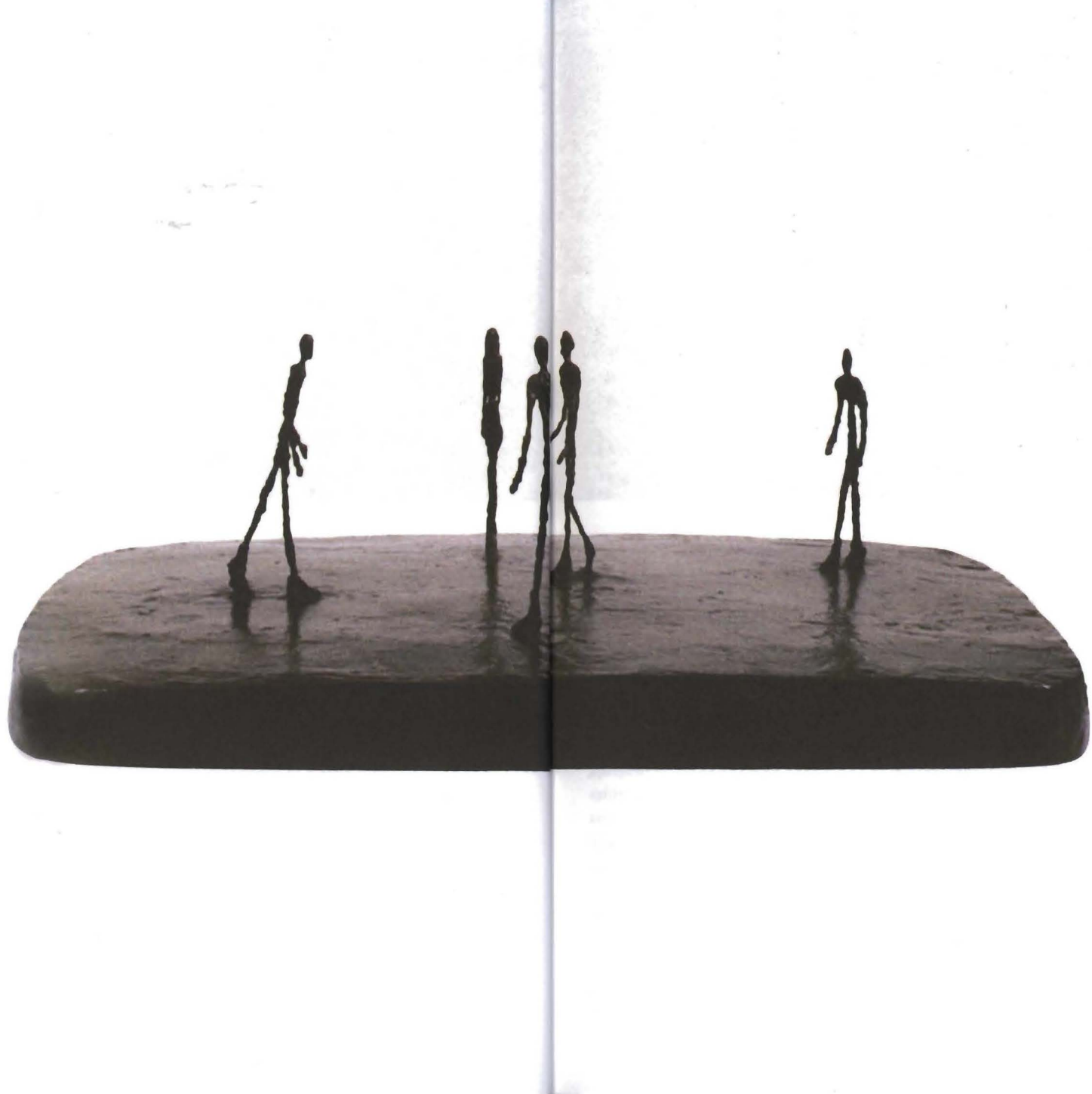
MORALITET

Późno średniowieczny gatunek dramatyczny (od r. 1400) o inspiracji religijnej, z wpisanym weni przesłaniem dydaktyczno-moralistycznym. Występujące w nim „postacie” były alegorycznymi personifikacjami abstrakcyjnych pojęć: cnót i grzechów człowieka. Konstrukcja intrygi podporządkowana jest w moralitecie założonej z góry tezie, a sama akcja przedstawiona w sposób patetyczny i mający oddziaływać na sferę emocjonalną widza. Budujący i dydaktyczny charakter moralitetu wyrażony zostaje przez alegoryczne przedstawienie życia ludzkiego, porównanego do podróży lub nieustającej walki dobra ze złem. Tematyka zaczerpnięta jest z Biblii lub z życia współczesnego, w którego przedstawienie wmieszane zostają elementy farsy i bufonady bliskie gatunkowo sobie. Zalegoryzowana psychomachia przedstawiona jest w moralitecie jako konflikt grzechów głównych i cnót kardynalnych, człowiek zaś jako w końcu skruszony grzesznik doznający łaski Boskiej, interweniującej w jego życie składające się z ustawicznych pokus i zasadzek, jakie zastawia na niego szatan. Moralitet pojawił się jako już w pełni ukształtowany gatunek dramatyczny, tzn. jako tekst literacki, w którym za pomocą dialogu skonstruowana zostaje akcja dramatyczna. Najbardziej znanym i modelowym moralitem jest *Każdy* (*Everyman*, 1509). W czasach współczesnych

pojawiły się próby nawiązania do dramatycznej formy moralitetowej (H. von Hofmannsthal, T.S. Eliot, W.B. Yeats; w postaci parodystycznej - *Siedem grzechów głównych* B. Brechta).

Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, hasło: Moralitet, Wrocław 1998.

Na kolejnych stronach
Alberto Giacometti, *Plac* 1947-48, brąz 21 x 62,5 x 42,8 cm, Guggenheim Museum



Julian Lewański

MORALITETY – DRAMATY ABSTRAKCYJNE

Punktem wyjścia dla sztuki teatru było wyobrażenie życia ludzkiego, a więc pewnego konkretnego krajobrazu person i rzeczy. Tymczasem na scenie erudycyjnej XV i XVI wieku ogląda się w moralitetach głównie uosobienia, filozoficzne uogólnienie, a bohaterem, postacią centralną, jest często Człowiek, ale będący personifikacją wszystkich ludzi. W takich warunkach owe uosobienia w rodzaju Wiary, Czasu, Majętności, Spowiedzi, Wstydu, Pięciu Zmysłów, zjawiając się na scenie zostają uczłowieczone w pewien określony sposób. Przede wszystkim rozmawiają – to elementarna cecha zachowania się teatralnego. Następnie: przemieszczają się, spotykają, odchodzą, demonstrują i nawiązują w czasie teatralnego działania rozmaite człekopodobne relacje między sobą. Bywają sobie przyjazne, bywają wrogie, najczęściej ustawia się obok siebie pary przeciwstawnych wartości, poglądów i tendencji. Dramat dzieje się poza czasem i zwykle poza określoną przestrzenią. Pod tym względem poetyka tego gatunku jest bardzo konsekwentna – sztuki mają za przedmiot człowieka w ogóle, więc ich elementy nie mogą nosić cech osobniczych, historycznych, etnicznych. Wartości artystyczne moralitetów rodzą się najczęściej w punkcie zetknięcia owych idei filozoficznych, teologicznych lub umoralniających, z obrazami teatralnymi, a więc fizyczną, bardzo konkretną rzeczywi-

stością. To zetknięcie bywa okazją do poetycznych, w innym wypadku komicznych, dramatycznych metafor lub takie metafory tworzy. (...) Moralitety pojawiają się u nas w połowie XVI wieku, w lutym 1540 roku przedrukowano w Krakowie holenderską sztukę Piotra Diesthemiusa (Peter van Diest, bodaj identyczny z kartuzem Dorlandusem, 1454 - 1507), *Homulus*, a właściwie jej łaciński przekład dokonany przez Christiana Stercka (Ischyriusa), który wyszedł pierwszy raz w r. 1536 w Maastricht. Była to nowość, która wzbudziła ogromne zainteresowanie – oficyna wdowy Unglerowej dokładnie rok potem sztukę odbija ponownie. Popyt na książkę widocznie był tak wielki, że inna oficyna, Wietora, w tymże r. 1541 drukuje moralitet po raz trzeci. W najbliższych latach przetłumaczono go na język polski, nakład rozszedł się szybko — w składach drukarni na początku r. 1549 przechowywano tylko jeden egzemplarz polskiej wersji. Dodajmy, że był to zapewne pierwszy przekład na język narodowy. Prawdopodobnie dwa lata i potem Rej opracowuje polską wersję dramatyczną *Mercatora – Kupiec*, drukowaną dopiero w r. 1549, o którym mówiliśmy w rozdziale o dialogach polemicznych. W tymże czasie czytuje się u nas sztukę czynnego i cenionego i dramaturga holenderskiego, Macropediusa, *Hecastus*. Być może, że dru-

kowano ją i w Krakowie, na pewno grano w Gdańsku w r. 1574 a przedrukowano w Królewcu w 1564 i wystawiono w 1563 i 1564. Nieco wcześniej, w r. 1557, Marcin Bielski pisze i drukuje pierwszy, jak się zdaje, całkowicie oryginalny moralitet polski *Komedyja Justyna i Konstancyje*. Przypominamy także skromną próbę prowincjonalną – nauczyciel szkoły w Strzelnie, Sebastian Tuliszkowski, napisał i zapewne wystawił *Pamięć Śmierci i Miłość Żywota Wiecznego* w r. 1578. Jan Jurkowski jest autorem *Tragedii o polskim Scylurusie* z r. 1604, którą można obok Bielskiego *Komedyi* uważać za polskie przetworzenie moralitetu. Jednak sztuka, podobnie jak Rejowski *Kupiec*, nabrała pewnych cech szczegółowych, tyczy określonej sytuacji historycznej i spraw polskich – zdradziła prawa gatunku. (...)

Mającą ogromne powodzenie sztuka Macropediusa (Georg van Langveldt, 1475-1558), *Hecastus* (Každy), pierwszy raz wystawiona w Utrechcie 1538, w latach 1539-1541 wydana pięć razy, jest daleką parafrazą *Homulusa*. Hecastus, bogaty, otoczony rodziną i przyjaciółmi, żyje szczęśliwy. Żonie, imieniem Epicuria, poleca przygotować ucztę, aby mógł jeść, pić i ucztować z przyjaciółmi. Kiedy wychodzi z przyjaciółmi, zjawia się zwiastun (Nomodidascalus) i wyjaśnia Epikuriii, że przybył wezwać Każdego na sąd. Poleca go sprowadzić, pokazuje mu

wezwanie pisane palcem bożym. Pojawia się i Śmierć o straszliwym wyglądzie, zapowiada, że powróci za godzinę. Wtedy Každy wzywa spowiednika, Hieronima, stają przy nim Virtus i Fides (Cnota i Wiara), umacniają go. Szatan próbuje zdobyć dla siebie duszę Hecastusa, zawiedziony, obrzuca Śmierć obelgami – spóźniona pozwoliła się wyśpowiadać i wzmocnić umierającemu. Śmierć puka do okna, Hecastus spokojny i godny poleca otworzyć okno. Powtarza za Wiarą zdanie po zdaniu, że nie boi się śmierci, że umiera z radością, że wierzy, iż będzie żył wiecznie z Chrystusem, po czym wydaje ostatnie tchnienie. Wiara mówi do Śmierci, że duch ją zwyciężył. (...)

Nie darmo moralitet wywodził się z wieków średnich, z okresu rozpowszechnienia dramatu liturgicznego. W tamtym rodzaju stosowano wypróbowany system podwójnego znaczenia znaków teatralnych. Moralitet zbierał na scenie same znaki znaków – aktor niosący w ręku serce z wyobrażonym nad nim płomieniem oznaczał tylko miłość, Wenus tylko użycie i rozkosz. Wprawdzie autor moralitetu musiał także swoje abstrakcje sprowadzić pod jakiś jeden dach, nakazać im jakieś działania, ale te były wyraźnie drugorzędne i wtórne. Szkicuje się dla Hecastusa dom, lokuje w nim Epicurie jako żonę, w sąsiedztwie umieszcza przyjaciół Daemones.

Makroakt spowiedzi Kupca przed Plebanem i kuracji z błędów katolicyzmu odbywa się w izbie sypialnej. Choroba i testament moralny Ojca połączyły w pewną dramatyczną całość rozmowy Justyna i Konstancji w *Komedji* Bielskiego.

Oczywiście, zetknięcie świata abstrakcji ze światem w sposób rzeczywisty uporządkowanym daje pewne nowe treści, które nazwać można metaforycznymi. Nie każdy autor umie takimi metaforami dramat naprawdę wzbogacić. Mogą one być i naprawdę poetyczne, mogą budzić u widza zadziwienie. Rej umiał je pomnożyć, poszerzyć, nawet komplikować, ale przede wszystkim skonstruować z nich całe pasmo sytuacji komicznych, nawet karykaturalnych. Złożyły się one w *Kupcu* na dzieło o wyjątkowej sile agitacyjnej i polemicznej. Takie jednokierunkowo adresowane dzieło publicystyczne nie powtórzyło się ani w jego twórczości, ani u innych pisarzy. (...)

Julian Lewański *Dramat i teatr Średniowiecza i Renesansu w Polsce*, PWN 1981 cz. I, rozdz. VI (fragmenty).

STUDIO

TEATR STUDIO IM. STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA - GALERIA

00-901 Warszawa

Pałac Kultury i Nauki

Plac Defilad 1

tel. +48 22 620 47 70

fax. +48 22 620 01 38

sekretariat@teatrstudio.pl

www.teatrstudio.pl

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

Bartosz Zaczekiewicz

KIEROWNIK MUZYCZNY

Jacek Grudzień

KIEROWNIK LITERACKI

Ewa Bułhak

SCENOGRAF

Dorota Kolodyńska

ORGANIZACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ

Jolanta Boniewicz-Wójcicka

DZIAŁ TECHNICZNY

PRACOWNIA AKUSTYCZNA

Małgorzata Teteruk (kier.)

PRACOWNIA ELEKTRYCZNA

Paweł Srebrzyński (kier.)

Dariusz Zabiegałowski

Janusz Zabłocki

PRACOWNIA KRAWIECKA

Grazyna Szczecińska (kier.)

Mieczysława Zbrozek

Antoni Frączek

PRACOWNIA MODELATORSKA

Ireneusz Sołtysiak

PRACOWNIA PERUKARSKA

Bożena Józwiak

PRACOWNIA STOLARSKA

Włodzimierz Konfederak (kier.)

Grzegorz Białek

PRACOWNIA TAPICERSKA

Jerzy Bukowski

GARDEROBY I PRALNIA

Teresa Iwanow

Beata Paderewska

ZESPÓŁ MONTAŻYSTÓW

Grzegorz Aniołek (kier.)

Witold Fietkiewicz

Dariusz Miefodow

Mirosław Winiarczyk

Mariusz Zabiegałowski

Grzegorz Zielski

DZIAŁ ADMINISTRACJI

kier. Tomasz Kusiński

Stanisława Kwaśniewska

ZAOPATRZENIE

Robert Rolczyk

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW tel. 0226202102

kier. Ewa Szypułowska

Jerzy Alończyk

SEKRETARIAT tel. 0226204770

Barbara Firek-Piekarska

REKLAMA I MEDIA tel. 0226202102

Marcin Kościotek

KOORDYNATOR PROGRAMU STUDYJNEGO

Paweł Dobrowolski

IMPRESARIAT STUDIO tel. 0226204369

kier. Maria Jakubowska-Sobczyk

Andrzej Majerski

Andrzej Suchoński

GALERIA STUDIO tel. 0226566991

KURATOR Krzysztof Zwirblis

Anna Mieczysławska

Robert Jasiński

Redakcja programu
Ewa Bułhak/Paweł Dobrowolski
Opracowanie graficzne
Przemysław Czepurko

Bilety indywidualne i zbiorowe sprzedaje kasa
teatru
poniedziałek 10.00 –18.00
wtorek - sobota od 10.00-14.00 i od 15.00
do rozpoczęcia spektaklu
niedziele i święta od 14.00 do rozpoczęcia spektaklu
rezerwacja telefoniczna:
022 6566941
022 6566987
Biuro Obsługi Widzów tel. 022 620 21 02

www.teatrstudio.pl

W REPERTUARZE TEATRU STUDIO

DUŻA SCENA

Michał Zadara
Każdy/a prapremiera 10.05.2008

Michał Siegoczyński
HollyDay prapremiera 29.02.2008

Stasys Eidrigevičius
Drewniany człowiek prapremiera 11.10.2007

Carlo Goldoni
Sługa dwóch panów premiera 17.02.2006

Lee Hall
Mała Steinberg prapremiera 02.10.2001

MAŁA SCENA

Bitwa pod Grunwaldem
wg Tadeusza Borowskiego prapremiera 12.01.2008

Nawet gdy wichura....
recital Ewy Błaszczyk prapremiera 09.12.2006

Rona Munro
Więź prapremiera 10.12.2004

Bohumil Hrabal
Zbyt głośna samotność prapremiera 12.12.2003

FOYER

Filozofia po góralsku
według Józefa Tischnera prapremiera 08.09.2005

Witold Gombrowicz
Biesiada u Hrabiny Kotłubaj premiera 03.09.2004

W PRZYGOTOWANIU

Mario Vargas Llosa
Pantaleon i Wizytantki

