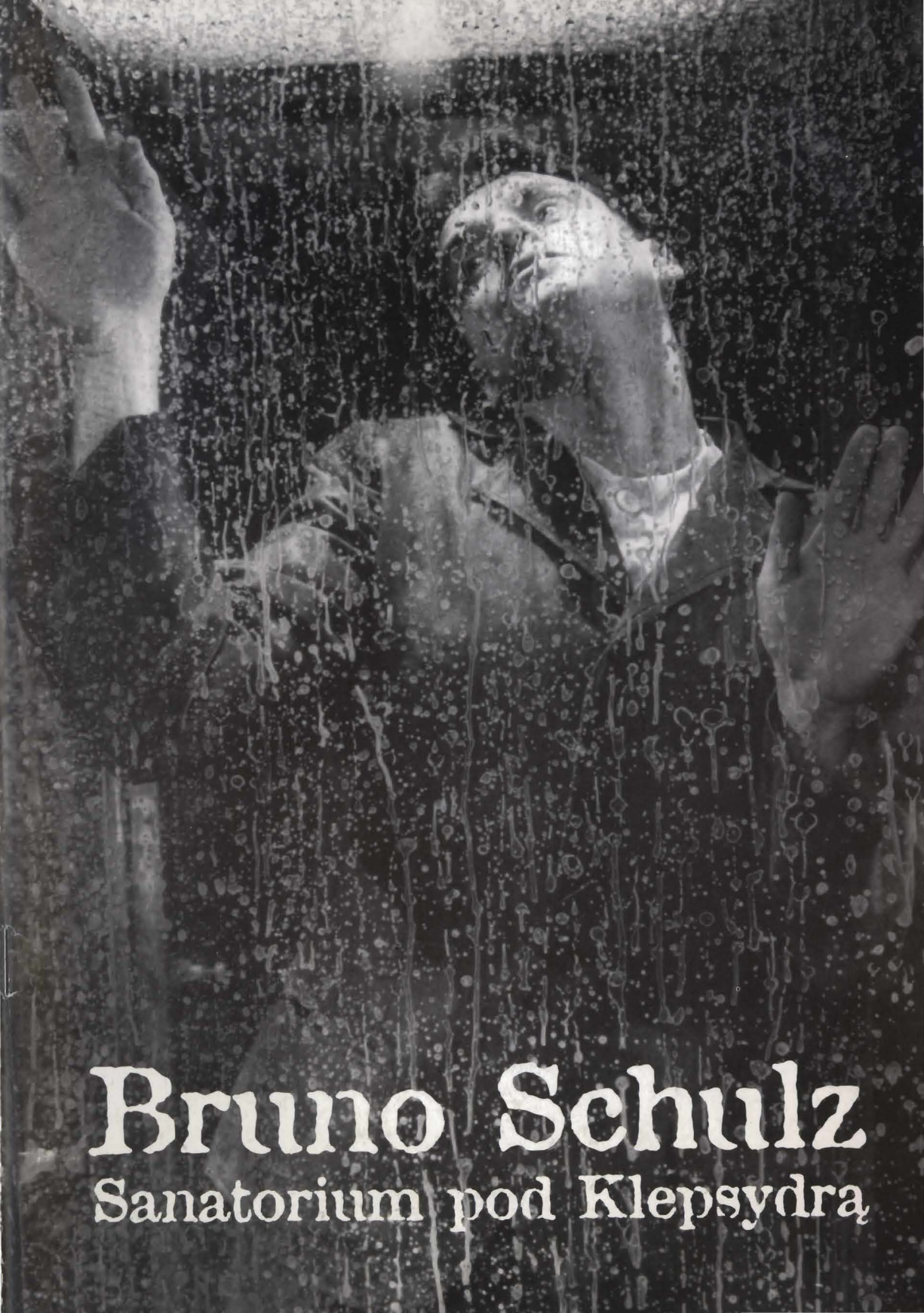
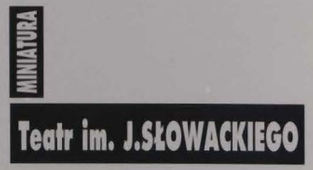


Bruno Schulz

Sanatorium pod Klepsydrą

Prapremiera
Październik
1994
Tokio

Premiera
polska
Styczeń
1995
Kraków



Jerzy Jarzębski

Ojciec, Syn i Świat

Nieśmiały, łagodny Schulz bywa często okropny dla reżyserów, którzy zechcą przenieść jego opowieści na scenę. Łatwo powiedzieć, dlaczego tak się dzieje. Po pierwsze – świat jego jest nieustannym przepływem doznań, fantazji, przeistoczeń, czemu nie zdoła nigdy zadośćuczynić toporna maszyneria sceny i jej rekwizytów; po drugie – żywiołem tej prozy jest opis, który przekształca się w zdarzenie; to w opisie, a więc w narracji, tkwi zazwyczaj dramatyczność prozy Schulza – nie zaś w dialogu czy jakichś konkretnych, łatwych do przedstawienia na scenie wydarzeniach. Schulzowskich opowiadań nie da się więc na dobrą sprawę „inscenizować" – to znaczy opatrywać ich słowo ilustracją, przenosić w przestrzeń teatralną dramatycznych scen. Takich scen „teatralnych" z założenia u niego niezbyt wiele, a i te, które są, nie lubią zbytniej dosłowności, zanurzone są zawsze w marzeniu, przechodzą do nas jak gdyby wprost ze snu, źle się czują w świecie materii zbyt twardej i określonej.

A przecież Schulz nie przestaje intrygować reżyserów – jak każdy pisarz, który schodzi w swym widzeniu świata i człowieka najgłębiej, dotyka zagadki Bytu i zagadki Życia, umiejąc jednocześnie wyartykułować swoje pytania w języku bliskim codziennych zdarzeń. Więc wciąż na nowo teatr próbuje wchłonąć Schulza, przetworzyć go na materię sobie właściwą – ale opór tworzywa rzadko jedynie pozwala na sukces. Dodajmy też, że klęski są na tym polu wyjątkowo dotkliwe: spektakl źle pomyślany rozsypuje się w składankę epizodów, tekst brzmi zgrzytliwie i bezsensownie, a widz nieco lepiej wprowadzony w materię prozy Schulzowskiej odczuwa nieprzepartą chęć ucieczki z widowni.

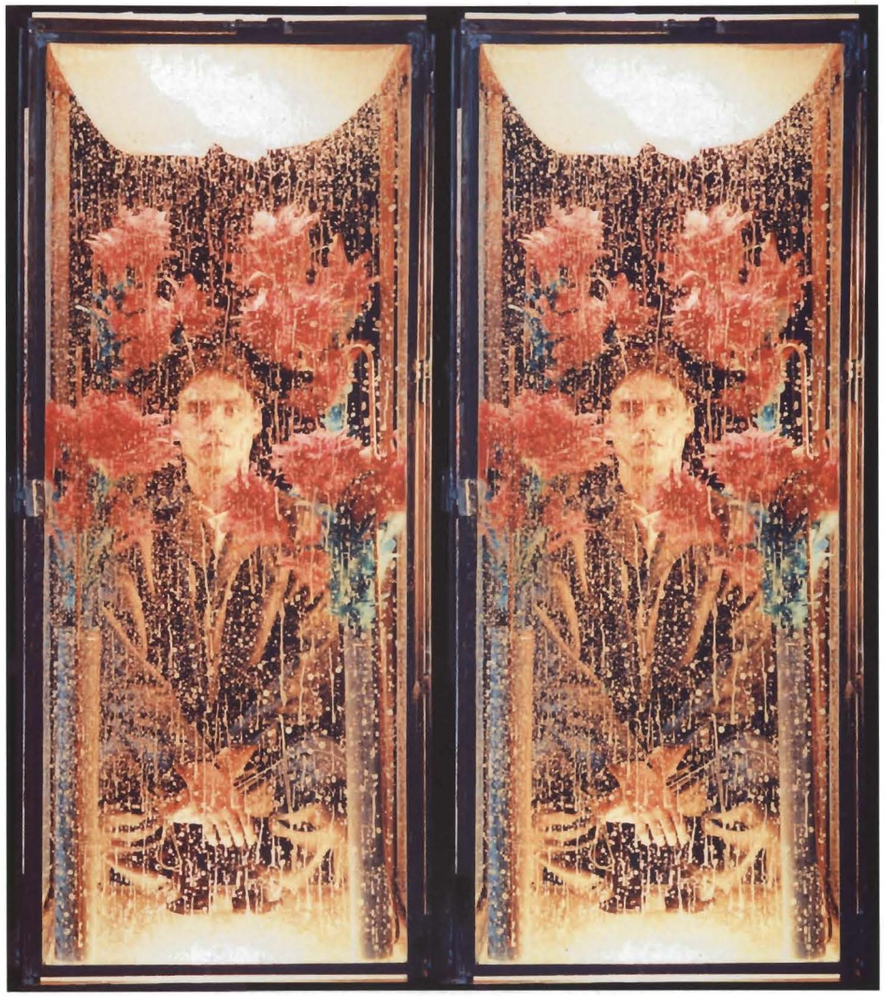
Czy wszystkie te rafy ominął Jan Peszek w swoim spektaklu? Powiedzmy śmiało, że sztuka ta udała mu się w stopniu zadziwiającym, że otrzymaliśmy przedstawienie spójne, logiczne, a przy tym nasycone niezwykłą emocją – i głęboko teatralne: „Schulz" Peszka nie czuje się obco na scenie, przeciwnie – tam jest jego właściwe miejsce. Aby ten efekt uzyskać, należało jednak – nie zmieniając ani słowa w Schulzowskim tekście – niejako napisać spektakl od nowa.

W jakiej mierze taka operacja jest uprawniona? W istocie buszowanie po tekstach Schulza, wybieranie fragmentów i składanie ich w nową całość jest procederem uprawianym przez większość inscenizatorów. Tematem tej prozy jest bowiem Wszystko – Bóg i Człowiek, Duch i Materia, Mężczyzna i Kobieta, Przestrzeń i Czas, Tworzenie i Czytanie – ujęte w sposób maksymalnie ogólny, odsyłające do uniwersalnych prawideł rządzących kosmosem i życiem. Skoro z każdego atomu Schulzowskiej narracji, niczym z ziarenka piasku, odczytać można projekt Całości, to zapewne i opowieści jego można rozkruszać i tworzyć z nich nowe struktury – byle nie sprzeniewierzyć się jakimś najogólniejszym prawom, na jakich jego świat się wspiera. Jakość spektaklu zależeć będzie wtedy od wyboru tematu, zasady porządkującej, od logiki emocji, na której wspiera się sceniczne dzianie. Zajść musi wówczas to najistotniejsze dla losów spektaklu krótkie spięcie pomiędzy osobowością autora tekstu i osobowością twórcy przedstawienia, kiedy prywatność opowieści Schulza szuka rezonansu w prywatności i najgłębszych emocjach reżysera/aktora.

Gdzie miejsce owego spięcia w spektaklu Jana Peszka? Jak łatwo zauważyć, zafascynował go w Schulzu przede wszystkim temat relacji wiążącej Ojca i Syna. Cały jego spektakl jest właśnie o tym: o pełnej uczuciowych napięć i ambiwalencji historii międzypokoleniowej sukcesji.

To tylko jeden z Schulzowskich tematów, zgoda, ale może najbardziej z nich wszystkich teatralny, nadający się świetnie na oś konstrukcyjną przedstawienia. Stosunek Józefa do starego Jakuba jest w prozie Schulza niejednoznaczny, choć zawsze nasycony emocją. Ojciec jest „dawcą życia", mędrcem, od którego syn się uczy, najwyższym autorytetem i ostoją całego świata. Ale przy tym żąda dla siebie ciągłego zainteresowania, intryguje i żenuje na zmianę, bo za nic ma wymogi konwenansu, gdy namiętności wezmą w nim górę nad godnością mędrca, zaburza tok zwykłych, codziennych zajęć domowych, wprowadza nieład, jest elementem swoiście destrukcyjnym. Więcej jeszcze: Ojciec postrzegany być może jako konkurent, wiecznie zazdrosny o uroki świata, kobiecości, na które syn poczyna już spoglądać łakomym okiem. Niezwykły fenomen relacji Syn-Ojciec w prozie Schulza wyraża się więc tym, że Ojciec nieustannie umiera, a Syn niby chce go wskrzeszać, przydawać mu jakiś pozór życia, ale z drugiej strony – jakby bezwiednie – zdradza go co chwila, ucieka odeń, lub zgoła na powrót w śmierć wpycha. Schulzowskie opowiadania traktują więc jednocześnie o wchodzeniu w życie, o wielorakiej inicjacji (poznawczej, artystycznej, erotycznej) – a obok o schyłku, o rozpaczliwym czepianiu się resztek materialnego świata, o rozłożnej na wiele faz śmierci.

Bujność materii, rozpasanie kształtów, niepohamowany rozród widziany jest zatem u Schulza jednocześnie z dwóch stron: jako dramat życia, w które wchodzi młodzieniec – z nadzieją, że weźmie w nim udział i odegra niepoślednią rolę, czyniąc świat, materią sobie poddaną – a obok jako wieczne misterium obserwowane gasnącym wzrokiem starca, wiedzącego już, że nigdy mu nie sprosta, choć może jeszcze próbować swych czarów, aby, odchodząc zafascynować sobą Młodość.



Tak odczytuję spektakl Jana Peszka: wszystko rozgrywa się u niego w układzie trójkątnym, w którym jest Ojciec, Syn – i Kobieta. Ta kobieta może być Matką, Adelą, Bianką, pokojówką, może też być Materią po prostu, uosobieniem uroku świata po który sięgają obydwaj bohaterowie. Stukot jej pantofelków odmierza czas tego, co realne, w którym tylko ona się nie starzeje – bo jest wieczna, podczas gdy Mężczyźni poddani są upływowi lat, odgrywając wciąż dramat walki i nieuniknionej sukcesji. Przestrzeń sceniczna jest niezwykle prosta: składa się z łóżka – miejsca spoczynku, snu, marzenia, prywatnego centrum rzeczywistości – i ze spiętrzenia prostopadłościanów, będącego niejako strukturą świata, jego hierarchii. Wbudowano w nią przezroczystą kabinę grającą rolę zamknięcia, ale jednocześnie miejsca transgresji, przekroczenia granic tego, co swojskie – w stronę nieokreślonej Zewnętrzności, w stronę mitycznych korzeni Bytu lub bezmiaru Kosmosu.

Poszczególne sceny pochodzą z różnych opowiadań Schulza i łatwo zostaną rozpoznane przez znawców jego prozy. Trzeba jednak dokonać pewnego wysiłku, by „zawiesić" tę wiedzę: Jan Peszek, posługując się znanymi tekstami, napisał w zasadzie swą historię na nowo i nieco inaczej, wymaga więc ona nowego odczytania, sfunkcjonalizowania w obrębie nowej całości, gdzie liczy się przede wszystkim uczuciowe napięcie powstające pomiędzy Ojcem, Synem i Światem, jego pokusami, niebezpieczeństwami i niezwalczonym urokiem. Twórca spektaklu pokusił się o odkrycie pewnej wspólnej struktury wszystkich użytych w budowie przedstawienia tekstów, zestawiając je, powołał do życia nową, syntetyczną fabułę; historię międzypokoleniowych zmagań, fascynacji, zadrości, wiecznej gry, zawierającej w sobie syntezę ludzkiego losu: doświadczenia dzieciństwa, nauki, twórczości, erotyki, poznawania świata, historii mitycznej, grzechu, utopii szczęścia i ładu, ale też zdrady i śmierci.

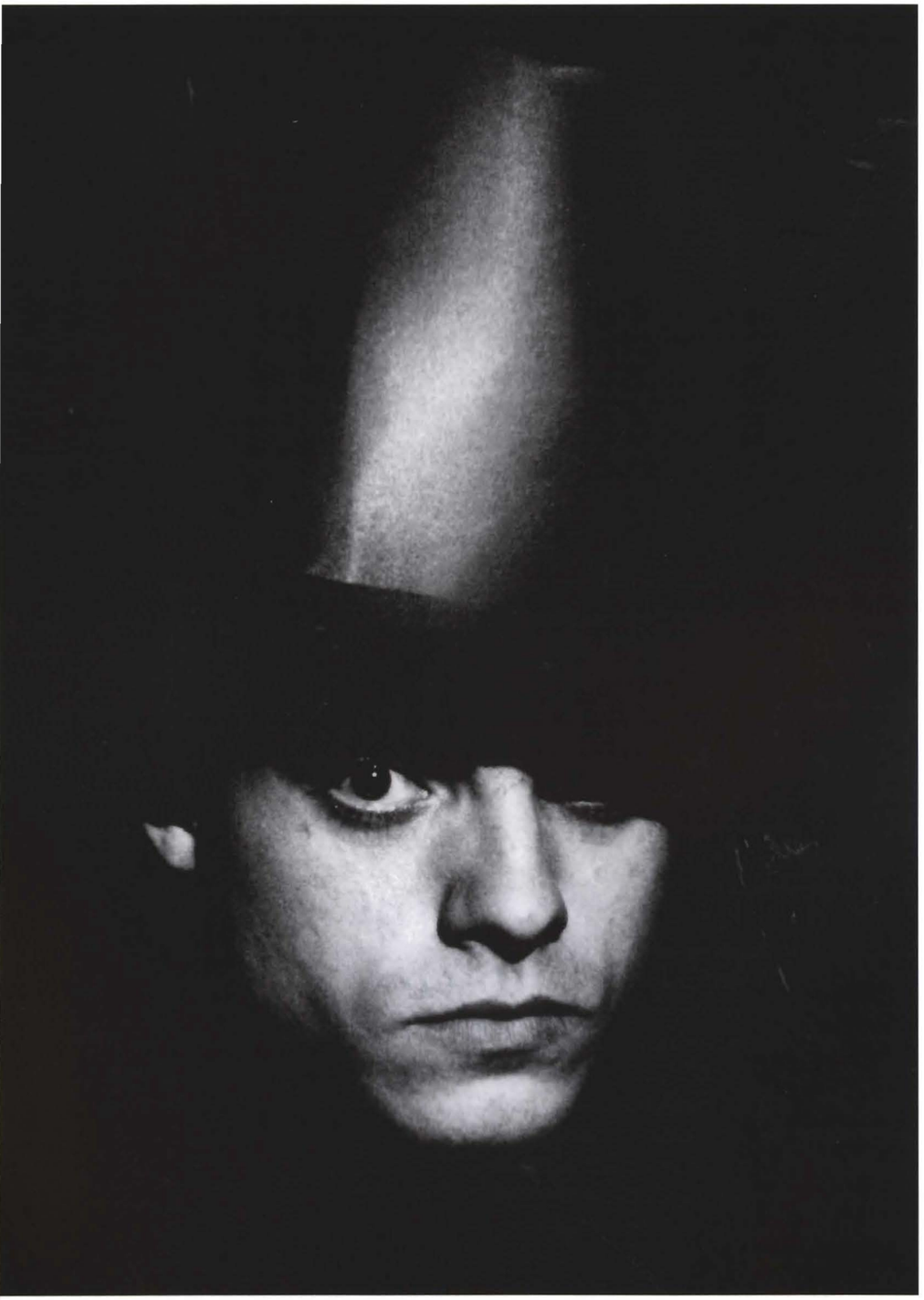
Bruno Schulz
Sanatorium pod Klepsydrą

scenariusz i reżyseria: Jan Peszek
muzyka: Janusz Stokłosa
scenografia: Jerzy Kalina
kostiumy: Magda Maciejewska
choreografia: Emil Wesołowski
efekt magiczny: Paweł Poniatowski
kierownik produkcji: Roman Krzysztofik

obsada:
Józef: Błażej Peszek
Jakub: Jan Peszek
Adela, Bianka, Matka, Pokojówka: Maria Peszek

Prapremiera:
Październik 1994 Theater CAI - Tokio
Premiera polska:
Styczeń 1995 Teatr im. J. Słowackiego - Kraków

produkcja: Theater CAI - Tokio, Jan Peszek - Kraków
współpraca: Teatr im. J. Słowackiego - Kraków



Tę nową fabułę każdy widz spektaklu odczyta sobie po swojemu, zwróćmy tylko uwagę na znaczącą różnicę perspektyw, jaka oddziela przedstawienie Peszka od prozy samego Schulza.

U Schulza dramat sukcesji oglądany jest od strony Syna. To on jest narratorem opowieści, jej głównym bohaterem i zarazem odbiorcą znaków, którymi świat go zarzuca, on stara się przeniknąć tajemnicę Życia, Twórczości, Kobiecości, on próbuje zrozumieć Ojca i jego eksperymenty. W spektaklu Jana Peszka perspektywa w naturalny sposób przesuwa się w stronę postaci Ojca – i nic dziwnego: nie możemy przecież zapomnieć, że aktorami przedstawienia są – obok niego – własne jego dzieci, że dramat sukcesji odbywa się – poza tekstami Schulzowskimi – także w świecie rzeczywistym, w którym Jan Peszek-aktor spłodził swego syna – też aktora, będąc mu ojcem zarówno cielesnym, jak duchowym. Mamy więc tutaj podwójność widzenia wpisaną integralnie w spektakl: bo także Ojciec-autor przedstawienia spogląda tu na Syna, przeżywa w szczególny sposób tragedię przemijania, zawierającą w sobie zarówno radość dawania i inspiracji, jak smutek odchodzenia w cień. W tle brzmi *Król Olch* Goethego – jak gdyby esencja dramatu ojcostwa, w którym ostatecznie nikogo – ani Ojca, ani Syna – nie da się osłonić przed żarłocznością śmierci.

Nie wierzę, jak się rzekło, w Schulza „przeniesionego na scenę", odegranego tam niczym każda inna teatralna fabuła. Taki Schulz umiera natychmiast, a sceniczny obraz przemienia się w tandetną, tekturową imitację tego, co z tekstu wyczarować może wyobraźnia czytelnika. Wierzę natomiast w Schulza jako twórcę pewnego języka, którym można mówić o świecie i człowieku. Teatr może podjąć ten język, ten zespół motywów i symboli – po to jednak, by wypowiedzieć się w nim odrębnie, wprowadzając mowę Schulzowskiej imaginacji w obieg własnych symboli i znaków, w dramat żywych ludzi wchodzących na scenę. Tej karkołomnej sztuki próbuje Jan Peszek: jak każdy rasowy artysta mówi nam wciąż o sobie, dopisując zarazem do tomu Schulzowskich tekstów nową, emocjonującą opowieść.

Szanowni Państwo,

W roku 1992 w dzielnicy starego Tokio – Ryogoku, w centrum RYOGOKU CITY CORE otwarty został nowy THEATER X (CAI). Dyrektor artystyczny tego teatru, wnikliwy obserwator sztuki europejskiej Pani MISAKO UEDA zaprezentowała wówczas publiczności japońskiej portret WITKACEGO. W tym samym roku, będąc gościem tokijskiego festiwalu WITKACY -IN-THE-BOX otrzymałem propozycję napisania scenariusza teatralnego w oparciu o prozę BRUNONA SCHULZA i przygotowania spektaklu na okazję planowanej japońskiej edycji dzieł tego artysty w tłumaczeniu profesora YUKIO KUDO.

W lipcu 1993 roku skończyłem prace nad scenariuszem, będącym efektem przemyśleń wielu lat. 15 października 1994 roku na scenie THEATER X (CAI) odbyła się prapremiera „Sanatorium pod Klepsydrą". Producentem i głównym sponsorem tego przedsięwzięcia jest THEATER X (CAI) w Tokio.

Od stycznia 1995 roku dzięki współpracy z Teatrem im. J. Słowackiego spektakl wchodzi w repertuar tego teatru.

Jan Peszek

Produkcja:

oraz Jan Peszek

Współpraca:

fotografie: Kuba Pajewski

projekt: Studio off - Kraków