

JAN KWAPISZ  
(Warszawa)

## EDYP W RZYMIE\*

Rzecz jasna, jedni wolą eksperymenty, inni mają gusta konserwatywne, wszystkich naraz zadowolić trudno, sądzą jednak, że odnalezienie bardzo wąskiej ścieżki dokładnie pośrodku między tradycją i innowacyjnością – gdy na jednym biegunie mieści się zgrany banał, na drugim zaś szok związany z przekroczeniem przyjętych norm – jest dla twórcy dzieła sztuki gwarancją sukcesu. Nie ma to nic wspólnego z kompromisami, jest to po prostu znak mistrzostwa. Nie jest łatwo wejść na tę wąską ścieżkę i nie wypaść z niej. Właśnie na ten najwyższy, mistrzowski stopień teatralnego artyzmu wspiął się tandem twórców – reżyser i aktor – w podróżującym po Włoszech przedstawieniu *Edypa w Kolonos*, sygnowanym przez grupę teatralną Teatro Segreto. Mnie udało się je obejrzeć w rzymskim Teatro India. Nowatorstwo i tradycja zostały w tej inscenizacji zszyte bardzo kunsztownym ścięciem.

Mierzenie się z grecką tragedią oznacza dla współczesnego reżysera sięgnięcie do najgłębszego pokładu tradycji i może się stać – jak w przypadku *Króla Edypa* w warszawskim Ateneum, reżyserskiego pożegnania Gustawa Holoubka z widzami – wręcz manifestem teatralnego konserwatyzmu<sup>1</sup>. Z drugiej jednak strony, już decyzja, żeby wziąć na warsztat ostatnią tragedię Sofoklesa, *Edypa w Kolonos*, zdaje się oznaką zabarwionej wprawdzie klasycznie, lecz jednak awangardowości. Dramat ostatniego dnia życia Edypa dopiero niedawno wzbudził wzmożone zainteresowanie badaczy<sup>2</sup>, również teatralni praktycy sięgali po niego dawniej najwyżej sporadycznie<sup>3</sup>. Główną przyczyną było zapewne to, że w zestawieniu z pozostałymi tragediami trylogii tebańskiej *Edyp w Kolonos* nie jest sztuką spektakularną. Skazało go to na pozostanie w ich cieniu; jego statyczność wymaga namysłu i może się

---

\* *Edipo a Colono*, tekst na podstawie Sofoklesa i reżyseria Ruggero Cappuccio, wykonanie Roberto Herlitzka, scenografia Mimmo Paladino, kukielki Ciro Damiano, kostiumy Carlo Poggioli, Teatro India w Rzymie, luty 2008 roku.

<sup>1</sup> Por. K. Chiżyńska, Y. Borowski, *Postscriptum filologa klasycznego* (recenzja *Króla Edypa* w reżyserii Holoubka), *Meander* 60, 2005, s. 268–272.

<sup>2</sup> Por. m.in. L. Edmunds, *Theatrical Space and Historical Place in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Rowman & Littlefield, Lanham 1996; J. P. Wilson, *The Hero and the City. An Interpretation of Sophocles' Oedipus at Colonus*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997; A. Markantonatos, *Tragic Narrative. A Narratological Study of Sophocles' Oedipus at Colonus*, de Gruyter, Berlin 2002 oraz id., *Oedipus at Colonus. Sophocles, Athens, and the World*, de Gruyter, Berlin 2007; K. Pietruczuk, *Ślepiec i widz – Edyp w Kolonos Sofoklesa*, *Konteksty* 59, 2005 nr 3, s. 37–47.

<sup>3</sup> Por. rozdział „Performance” w: Markantonatos, *Oedipus...*, s. 248–255.

wydać trudna do zaakceptowania ze względów scenicznych. Myśl, że ten niedostatek dynamizmu nie jest ułomnością, ale wynikiem innowacyjnego potraktowania tematu przez autora, i że zasadza się w nim szczególna atrakcyjność sztuki, mogła powstać dopiero w środowisku korzystającym z doświadczeń teatralnej awangardy. Sukces inscenizacji *Edypa w Kolonos* zależy od pomysłu na rozwiązanie paradoksu: z jednej strony, przedśmiertny monolog Edypa ma potężną siłę, ponieważ kumuluje ładunek tragiczny całej trylogii tebańskiej, opowiadając *Króla Edypa* i przepowiadając *Antygonę*. Z drugiej jednak strony, wydawałoby się, że statyczny monolog niewidomego starca jest w swojej niesceniczności mało pociągający. Ruggero Cappuccio, pochodzący spod Neapolu dramaturg i reżyser teatralny (rocznik 1964), poradził sobie z tym paradoksem.



Roberto Herlitzka w przedstawieniu Ruggera Cappuccia (fot. Tommaso Le Pera)

Przede wszystkim, Cappuccio potraktował tekst Sofoklesa na pozór ze skrajnie nietradycyjnym radykalizmem: zastąpił go własnym. Przepisał *Edypa w Kolonos*

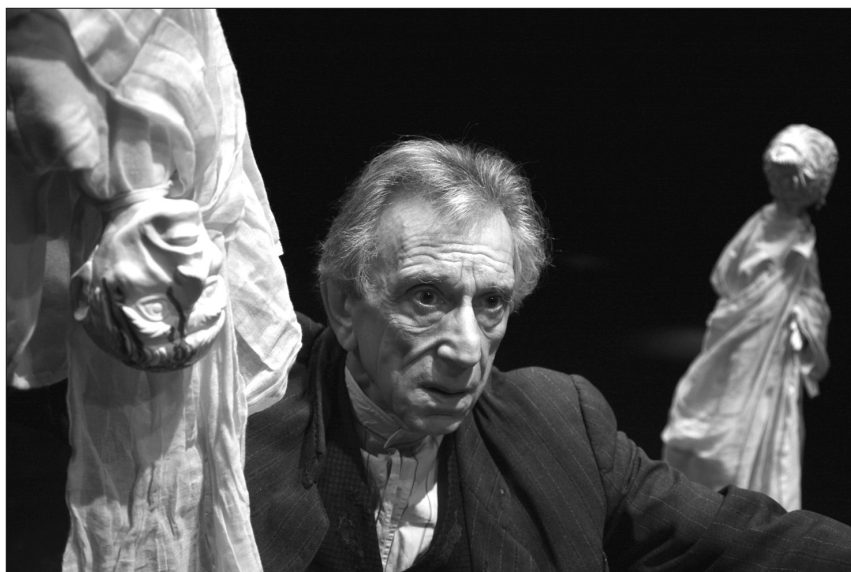
zachowując wprawdzie fabułę, postaci czy kolejność scen oryginalnej tragedii i pozostając wiernym jej duchowi, ale treść dialogów zmieniając na tyle, że trudno ten tekst nazwać nie tylko tłumaczeniem, ale nawet parafrazą Sofoklesa. Ta pozorna niepokorność jest w pewnej mierze zabiegiem tradycjonalisty, poszukiwaniem recepty na oddanie za pomocą włoskich tonów melodii oryginalnego ateńskiego przedstawienia. Współczesną włoszczyznę Cappuccio przesącza archaicznością i dźwięczną chropowatością dialektów sycylijskiego oraz neapolitańskiego. W efekcie powstał jednak tekst trudny już na poziomie językowym – w jego książkowym wydaniu niektóre zwroty zostały przełożone na włoski w przypisie<sup>4</sup>. Ten nowy utwór inspirowany grecką tragedią sam w sobie budzi moje wątpliwości. Od samego początku sprawia wrażenie ekscentrycznej i nieco pretensjonalnej zabawy tekstem Sofoklesa. Tekst rozpoczyna się od dialogu chóru z jego przodownikiem:

- Demetra santissima.
- Ora pro nobis.
- Demetra siciliana.
- Ora pro nobis.
- Demetra delle messi.
- Sentiteve sta messa.
- Core de stu core.
- Sanateme stu core.
- Core sbattuta e amara.
- Ca 'a capa ce arrepara.
- Demetra scura figlia.
- Ca zio Ade se la piglia.
- Se la piglia pe fa' vierno.
- Ca se spanne la semenza.
- La semenza dorme sutta.
- E lo grano spica supra.
- Spica supra la farina.
- Dacci pane pe craje mattina.

Etc., etc., jak gdyby autor upajał się brzmieniem tej przedziwnej włoszczyzny, mniej bacząc na sens. Bogactwo języków Półwyspu Apenińskiego zachęca do takich na wpół literackich, na wpół muzycznych eksperymentów, i w tym sensie twór lingwistyczny Cappuccia jest mniej oryginalny, niżby można sądzić<sup>5</sup>. Ale rozpatrywać ten tekst (nie tylko ten?), oddzielając go od przedstawienia wyreżyserowanego – bardzo dawnym obyczajem – przez samego Cappuccia, byłoby wielką niesprawiedliwością. Tekst jest częścią wielkiego planu inscenizacyjnego, który trzeba ocenić jako całość. Zatem po kolei.

<sup>4</sup> Zob. R. Cappuccio, *Edipo a Colono*, Einaudi, Torino 2001.

<sup>5</sup> Julia Janicka-Jarnuszkiewicz pisała niedawno w „Meandrze” o monologu teatralnym Giovanniego Testoriego, „rozpaczliwej skardze, napisanej w dziwnym języku, będącym mieszanką dialektu mediolańskiego, włoskiego, łaciny, francuskiego i słów wymyślonych przez autora”; zob. jej *Mit, który nie umiera nigdy. Kleopatra w kulturze dwudziestowiecznych Włoch*, Meander 60, 2005, s. 384.



Fot. Tommaso Le Pera

Teatro India mieści się w mało ciekawej części Zatybrza, pośród wylaniających się z wieczornego mroku opustoszałych o tej porze warsztatów, hal i industrialnych konstrukcji. Budynek z czerwonej cegły najwyraźniej został zaadaptowany na potrzeby teatru z jakiegoś magazynu (wszystko razem przywodzi na myśl Centrum Artystyczne Fabryka Trzciny na warszawskiej Pradze). Otoczenie teatru jest o tyle warte wzmianki, że współgra z nim scenografia. Z szarego, asfaltowego podłoża, będącego niepodwyższoną sceną, wyrastają sylwety szarych, asfaltowych koni – stworzył je Mimmo Paladino, artysta wystawiający w czołowych światowych galeriach – oraz stalowe włócznie, powtykane w asfalt na sztorc. Włócznie i konie to element przywołujący tradycyjną ikonografię, ale materiały są nowoczesne, przez co scena wtapia się w otoczenie teatru. Jest to w tej inscenizacji pierwszy z pomysłów niemal oczywistych, w swej prostocie zbliżających się do banału, jednak trafnych i dobrze służących ogólnemu efektowi.

Na tej scenie pojawia się tylko jeden aktor. Cappuccio kazał mu mówić wszystkie kwestie: nie tylko Edypa, nie tylko Kreona czy Tezeusza, ale też chóru, Ismeny i Antygony. Jest to zabieg innowacyjny i nie ma nic wspólnego z powrotem do pierwocin teatru. A jednak dążeniem Cappuccia wciąż jest to, żeby pozostać w zgodzie z tekstem Sofoklesa. *Edyp w Kolonos* to tragedia jednoosobowa, rozgrywająca się w równym stopniu na scenie, jak i w opowieści ślepcy. Usunięcie innych postaci – można by rzec, statystów – dobitnie uzmysławia, że w tym szczególnym przypadku widz ma do czynienia z tragedią opowiadania czy też opowiadaniem tragicznym, i nie wydaje się to nadinterpretacją idei Sofoklejskiej.



Fot. Tommaso Le Pera

Jednakże cała ta subtelna konstrukcja, choćby i dobrze obmyślana, runęłaby jak domek z kart, gdyby nie osoba wykonawcy. Trudno mi się oprzeć wrażeniu, że tekst Cappuccia ma sens tylko wówczas, gdy mówi go Roberto Herlitzka. Herlitzka (urodzony 1937) jest u nas znany tylko nielicznym kinomanom jako Aldo Moro z niedawnego filmu *Buongiorno, notte* Marca Bellocchia (niezbyt udany polski tytuł to *Witaj, nocy*), ale we Włoszech należy do ścisłej czołówki aktorów teatralnych (za rolę w *Edypie* został uhonorowany prestiżową nagrodą „Gli olimpici del teatro” za rok 2008, w kategorii „wykonawca monologu”). Dopiero gdy się słyszy, jak podaje tekst Cappuccia, staje się jasny zamysł autora, językowa polifonia nabiera sensu. Herlitzka mówi, recytuje, nuci, śpiewa, mruczy, lamentuje, pyta i sobie odpowiada, jest ruchliwy lub skupiony, czasem gra w tonie niemal farsowym, przeważnie tragicznym, a w jego ustach dźwięczny tekst Cappuccia nabiera niespodziewanej mocy, już nie wydaje się osobliwy, lecz dostojny, wzniosły, przejmujący, hipnotyzujący. Sześćdziesięciminutowy monolog ani na chwilę nie traci napięcia, aż do chwili, gdy Herlitzka – Edyp już po swojej śmierci – schodzi ze sceny, wypowiadając ostatnią kwestię:

La nostra parte era scritta nel sangue  
 e noi la leggemo  
 soltanto dopo averla recitata.  
 Silenzio.  
 Tutto è niente.

Ale cofnijmy się o tę godzinę, do momentu, kiedy Herlitzka wchodzi na scenę. Jest ubrany staromodnie – ale staromodnie wedle naszej normy, więc w zasadzie beczasowo – w znoszony garnitur z kamizelką, na głowie nosi kapelusz, jedną ręką





Fot. Tommaso Le Pera

toczy przed sobą wózek z zamocowaną kukielką, w drugiej trzyma zniszczoną skórzaną walizkę. Kukielka to Antyгона, przewodniczka ślepeca. Nie ma wątpliwości, że mężczyzna to Edyp, mimo że przemawia wieloma głosami. Inne postaci dramatu są wyobrażone przez kukielki: białe, z pustymi oczami, stylizowane na greckie posągi, jednak ubrane w niby-chitony i nieproporcjonalne, zachowują charakterystyczną sztuczność teatralnych lalek. Kukielki nie są tylko protezami, wspierającymi Herlitzkę w nieprawdopodobnym zadaniu aktorskim. Zdaje się, że poradziłby sobie bez nich, tak jak poradził sobie bez aktorki grającej rolę Antygony, która ponoć towarzyszyła mu w pierwszych przedstawieniach. (Operuje kukielkami sprawnie jak zawodowy aktor teatru lalek, ale bez tricków w rodzaju brzuchomówstwa – jednak kukielki są bez życia, tylko Edyp jest prawdziwy). Lalki wprawdzie dodają inscenizacji dynamizmu, wprowadzają ruch sceniczny – aktor ma zajęte ręce, przed kukielkami gestykułuje, musi je przynosić po scenie, ustawiać we właściwych miejscach (mocuje je na włóczniach, sterzających z podłogi). Ale służą czemuś więcej.

I tym razem choć metafora jest oczywista, dzięki interpretacji Herlitzki wydaje się świeża: chodzi o walizkę, którą Edyp wnosi na scenę. Z niej wyjmuje kukielki, w niej nosi swoje życie: Jokastę i Lajosa. Rozbudowana, centralna scena, w której Edyp w delirycznej rozmowie z Antygoną (nie z chórem, jak u Sofoklesa<sup>6</sup>) jeszcze raz przeżywa swoje czyny, zdała mi się najmocniejsza w tym równym przedstawieniu. Edyp klęczy nad otwartą walizką, w której wniósł na scenę swoje zbrodnie, żeby jeszcze raz w asyście córki-siostry zabić ojca, poślubić matkę i wykluć sobie oczy:

<sup>6</sup> Soph. *Oed. Col.* 510–548.

– Non vedo  
chi uccisi.  
– Tuo padre  
padre.

W tej scenie Cappuccio wplół fabułę jednej tragedii w drugą, dając pokaz zręczności i wrażliwości teatralnej, w tym też, mam wrażenie, wrażliwości na tekst Sofoklesa.

Kiedy Herlitzka podchodzi do skraju sceny, można policzyć plamy i dziury na jego marynarce. Ma przy tym zgarbioną sylwetkę miejskiego włóczęgi, siwe włosy, twarz poorly zmarszczkami i urodę zmęczonego życiem człowieka. Jest to charakterystyka osoby, którą każdego dnia mijają się na ulicy, która żyje tuż obok, choć w ciemniejszym zaułku. Znowu mam wrażenie, że wybór kostiumu kłozarda dla Edypa-tułowca jest oczywisty i jednocześnie trafny. Cierpienie Edypa, które separuje go od mieszkańców Kolonos, musi pozostać jego osobistym bagażem, ale subtelna sugestia uniwersalności jest na miejscu. Także intymność jednoosobowej inscenizacji czyni tragedię Edypa, przecież nieprzekładalną na miarę codziennego życia, nieco takiemu życiu bliższą. Wszystko więc rozgrywa się u Cappuccia w głowie niewidomego starca, on wszystko sam sobie opowiada i sam z sobą przeżywa, w zgiełku wewnętrznego dialogu, który prowadzi z sobą każdy człowiek. W ten sposób historia Edypa znów staje się paradygmatyczną opowieścią o braku winy i karze, włosko-greckim traktatem o dławiącej człowiecze serca niezawinionej udręce, której nazwa stale rozbrzmiewa w tekście Cappuccia i recenzjach włoskich krytyków: „angoscia”.

Lubię, kiedy w teatrze realizm przedstawienia pozwala doświadczyć emocjonalnego ładunku opowieści, ale zarazem pozostawia się widzowi świadomość teatralności. Kiedy historia jest pięknie zszyta, ale od czasu do czasu widać szwy. Taki jest *Edyp w Kolonos* Cappuccia. To, że udręka jest pokazana w tak wysmakowany estetycznie sposób, że niemal można uznać to przedstawienie za metateatralną lekcję aktorskiego i reżyserskiego rzemiosła, nie ujmuje niczego tragizmowi Edypa. Dostrzegam perwersyjne mistrzostwo Cappuccia w tym, że pozwoliwszy widzowi dotknąć przejmującej grozy losu Edypa sprawia, iż widz wychodzi z teatru ze słowami: „To lubię!”<sup>7</sup>.

#### ARGUMENTUM

*Recensetur versio fabulae Sophocleae, quae inscribitur Oedipus Coloneus, a Rogerio Cappuccio composita ac Romae in Theatro „India” ab ipso auctore in scaenam data.*

<sup>7</sup> Fragmenty przedstawienia można obejrzeć w krótkim reportażu na stronie internetowej <http://www.efende.it/index.php?id=330>. Za umożliwienie mi pobytu w Rzymie dziękuję Fundacji Lanckorońskich. Lia Zinno z grupy Teatro Segreto z wielką uprzejmością udostępniła mi fotografie z przedstawienia.