

Nos Kentridge'a

MARCIN GIŻYCKI

W przeddzień wyjazdu do Nowego Jorku na spektakl opery Dymitra Szostakowicza *Nos*, według Gogola, w Metropolitan Opera, przeczytałem informację prasową, że w pewnym polskim warsztacie samochodowym znaleziono ludzki nos przyczepiony do podwozia zostawionego tam do naprawy samochodu. Myśl o tym makabrycznym zdarzeniu nie opuszczała mnie od momentu podniesienia kurtyny do końca przedstawienia, każąc mi – wbrew intencji pisarza – widzieć w historii rosyjskiego urzędnika, który utracił nos, opowieść tragiczną.

U Gogola asesor kolegiálny Kowalew nie cierpi fizycznie z powodu straty organu powonienia. Cierpi katusze psychiczne, ponieważ bez nosa nie może ani flirtować, ani pokazać się na salonach, ani robić kariery. Jest, jak sam mówi, niczym *ptak nie ptak, obywatel nie obywatel; nic tylko wziąć i przez okno wyrzucić*¹. Bohater nie budzi współczucia, jest żaloszny, śmieszny. W redakcji gazety nie wywołuje nawet sensacji, co najwyżej umiarkowaną ciekawość. Jego obsesja na punkcie tego, jak jest postrzegany, ujawnia hipokryzję i kastowość społeczeństwa, w którym przyszło mu żyć. Według utartych – i aż banalnych w swojej oczywistości – interpretacji zniknięcie nosa Kowalewa jest metaforą utraty męskości, kastracji.

U Szostakowicza, wnuka polskiego zesłańca, niby wszystko jest tak samo – postradany nos nie przysparza bólu. Inaczej rozłożone są jednak akcenty, dodane nowe sceny (na przykład pościgu za Nosem i jego pojmania oraz fragmenty *Ożenku* Gogola), inne natomiast usunięte (dwukrotna wizyta w cukierni). Uważni słuchacze rozpoznają też cytaty z *Braci Karamazow* Dostojewskiego (cztery linijki w partii Iwana, służącego, którego rola szczególnie się rozrosła w stosunku do oryginału). Badacze twórczości kompozytora skupiają się, nie bez racji, na satyrycznym aspekcie opery, podkreślonym jeszcze groteskowymi elementami w partyturze². Wyeksponowane niewątpliwie zostały i tępota przedstawicieli biurokratycznej maszyny państwowej (z pracownikami gazety włącznie), i relacje męsko-damskie (Szostakowicz wprowadza między innymi, wspomnianą tylko u Gogola, córkę sztab-oficerowej Podtocziny).

Inaczej jednak odczytuje operę najważniejszy biograf kompozytora – Sołomon Wołkow. W beznosym Kowalewie dostrzega bohatera tragicznego. Porównuje go do Béréngera z *Nosorożca* Ionesco, który nagle uświadamia sobie, że nie jest taki sam,

jak jego pobratymcy. *Dziwnym zrzędzeniem losu* – pisze Wołkow o Kowalewie – staje się „inny”, a „nosaty” establishment natychmiast go karze, zamieniając w *pariasa i odszczepieńca* ³. Ale prawdziwie tragiczną postacią opery jest kompozytor.

Dramatem Szostakowicza było to, że rozminął się z czasem. W chwili premiery *Nosa* – pierwszej opery radzieckiej – która odbyła się w 1930 r., kompozytor miał dwadzieścia cztery lata i dwie symfonie w dorobku. Pisząc pierwszą, dopiero wyzwalał się spod wpływów tradycji romantycznej (nie miał jeszcze wówczas dwudziestu lat). Drugą tworzył na zamówienie władz, jako utwór uświetniający dziesiątą rocznicę rewolucji. Gdyby wolno mu było poprzestać na muzyce, nie miałby czego sobie wyrzucać, ale warunkiem zamawiających było włączenie do dzieła drętowego, propagandowego poematu pióra komsomolskiego poety Aleksandra Bezymienskiego. W operze – tekstem Gogola – kompozytor miał przemówić swoim pełnym głosem.

Szostakowicz wzrastał w atmosferze porewolucyjnej euforii, której uległo wielu rosyjskich intelektualistów. Za jednym zamachem upadł świat feudalnych magnatów i burżuazyjnego kołtuństwa. Bolszewicka władza jeszcze nie ujawniła w pełni swoich reakcyjnych gustów. Przeciwnie, prowadziła, z wzajemnością, flirt z awangardą, bo lepszych klakierów na razie nie wykształciła. A awangarda, jakże krótkowzrocznie, witała komunizm jako siłę, która pomoże jej rozprawić się z mieszczańskimi gustami i zaprowadzić nowy wspaniały ład, w którym proletariusze będą kontemplować geometryczne malarstwo, czcić maszyny i żyć w domach ze szkła. W sztukach plastycznych i architekturze panował konstruktywizm i suprematyzm, w teatrze i filmie eksperymentowano z formą i metodą aktorską, w muzyce zadomowił się eksperymentalizm.

Po napisaniu I symfonii Szostakowicz szybko zaczął ulegać awangardowym wpływom. Związał się z grupą radykalnych kompozytorów leningradzkich, a w 1927 r. podjął współpracę z teatrem Wsiewołoda Meyerholda (dla niego, między innymi, napisał muzykę do *Pluskwy* Majakowskiego). Kiedy w tym samym roku przystępował do komponowania swojej debiutanckiej opery (jeśli nie liczyć jednej wcześniejszej i porzuconej próby), awangarda znajdowała się u szczytu powodzenia i ignorowała symptomy zmiany klimatu politycznego. Młody kompozytor postanowił wziąć na warsztat opowiadanie należące co prawda do klasyki literatury, ale ironicznie kończące się słowami, że z opisaney historii nie będzie *przede wszystkim: żadnej, ale to żadnej korzyści dla ojczyzny; po wtóre... ale po wtóre również żadnej korzyści* ⁴. Prorocze słowa.

W ciągu trzech lat, które upłynęły od rozpoczęcia pracy nad operą do jej premiery w Teatrze Małym w Moskwie, doszło do wydarzeń istotnych dla dalszego losu awangardy. Uchwalenie w 1928 r. pierwszego planu pięcioletniego oznaczało koniec względnej wolności okresu NEP-u – nie tylko w gospodarce, ale i życiu kulturalnym kraju. W następnym roku Stalin pozbył się Trockiego i Bucharina ⁵, a jego nazwisko zaczęło się pojawiać na pierwszym miejscu listy członków Politbiura. Zaczynał się czas terroru stalinowskiego, jeszcze nie tego najgorszego z lat 1937-38, ale jednak. Z chmur, które gromadziły się już nad awangardą, zaczęły strzelać pioruny. Szostakowicz – jeszcze w czasach studenckich pisał w liście do przyjaciela, że przeraża go egzamin z „Pisma Świętego” (słowa te przekreślił i dopisał inne: „Marksistowskiej Metodologii”) ⁶ – nie mógł nie przeczuwać nadchodzącej katastrofy. Wkrótce jego twórczość przestała zdawać egzamin z marksizmu, a całe dalsze życie przemieniło

się w historię tracenia i odzyskiwania nosa. Na zmianę potępiany za formalizm i obdarowywany najwyższymi nagrodami państwowymi, stał się, nie całkiem zasłużenie, niemal symbolem konformizmu radzieckiej inteligencji.

Wołkow jako pierwszy zobaczył w *Nosie* Szostakowicza dzieło autobiograficzne. I nie tylko chodzi o to, że operowy Kowalew wzbudza większe współczucie niż u Gogola. W całej operze można dostrzec anarchistycznego ducha młodego artysty, który mógł wziąć za swoje słowa Jewgienija Zamiatina, że: *Prawdziwa literatura może pojawić się tylko tam, gdzie nie robią jej posłuszne i dyspozycyjne urzędaszy, ale szaleńcy, odludki, heretycy, marzyciele, buntownicy i sceptycy*⁷ (notabene Zamiatin pomagał Szostakowiczowi przy pisaniu libretta). Ale świat wokół obu artystów zapełniał się w zatrzważającym tempie właśnie *posłusznymi i dyspozycyjnymi urzędasami*. *Nos* po szesnastu przedstawieniach zdjęto z afisza i na ponowne jego wystawienie kompozytor musiał czekać kilkadziesiąt lat⁸. W Związku Radzieckim ponownie wystawiono operę dopiero w 1974 r. w Teatrze Kameralnym w Moskwie, a w następnym roku dokonano (pod okiem samego Szostakowicza) jej historycznego nagrania, dostępnego dziś na płytach CD⁹. Kolejne premiery *Nosa* odbyły się niedawno w USA: w Bostonie i jak już wspominałem Nowym Jorku.

Spektakl w Metropolitan Opera od początku zapowiadał się na wielkie wydarzenie, nie tylko ze względu na legendę miejsca i fakt, że dzieło to jest rzadko grywane i nigdy wcześniej w Nowym Jorku nie było wystawiane, ale przede wszystkim z powodu reżysera i scenografa w jednej osobie: Williama Kentridge'a. W Polsce o Kentridge'u, który w ciągu kilkunastu lat stał się jednym z najgłośniejszych artystów współczesnych, wciąż mało kto słyszał, chociaż w 2009 r. na festiwalu Dialog we Wrocławiu prezentowano jego przedstawienie *Woyzeck On The Highveld* zrealizowane przez teatr Handspring Puppet Company z RPA. Po spektaklu Adriana Prodeus pisała o Kentridge'u: *Nie zauważyli go teatromani, nie zorientowali się znawcy filmu animowanego ani bywalcy galerii (...). Jeśli znów będzie okazja spotkania z jego sztuką, wiemy już, o kogo chodzi*¹⁰.

Kariera urodzonego w 1955 r. Kentridge'a, którego przodkowie, Kantorowit-zowie, przybyli do Południowej Afryki z Litwy, jest niewątpliwie dość nietypowa. Nie tak w końcu dawno, bo jakieś dwadzieścia lat temu, starał się zainteresować swoimi rysunkami nowojorskie galerie. Marszandzi nie byli jednak zainteresowani twórczością białego artysty z RPA, który nie uprawiał malarstwa i na dodatek nie mieszkał w Nowym Jorku¹¹. Od tamtego czasu był sensacją na documenta 10 w Kassel w 1997 r.¹² i na weneckim Biennale dwa lata później. Miał dziesiątki wystaw w najważniejszych muzeach i galeriach świata, ostatnio w Museum of Modern Art w Nowym Jorku (wernisaż odbył się tuż przed premierą *Nosa*). Wystawiał sztuki teatralne i opery (reżyseria i projekty dekoracji) w Johannesburgu, Weimarze, Brukseli. Szczególny rozgłos przyniosła mu brukselska inscenizacja *Czarodziejskiego fletu* Mozarta (2005). Zanim to wszystko się zdarzyło, studiował politologię i sztuki piękne w Johannesburgu oraz aktorstwo w Paryżu. Pracował też jako scenograf przy produkcji filmów w RPA. Mówił, że były okropne.

Na świecie Kentridge dał się poznać najpierw jako animator. Poczynając od 1989 r., realizował filmy, które stopniowo zaczęły zwracać uwagę krytyków. Jak sam twierdzi, na pomysł realizowania filmów animowanych wpadł, gdy zaczął dokumentować proces powstawania własnych rysunków. Stąd nietypowa technika: artysta animuje dużego formatu rysunki węglem, zawieszane przed kamerą. Zamiast wy-

konywać wiele osobnych rysunków, najczęściej przekształca jeden, wymazując pewne jego partie i w ich miejsce dorysowując nowe. W miejscach wytartych pozostaje charakterystyczny, bladoszary ślad, duch czegoś, co było tam wcześniej. Stąd, jak to ktoś trafnie zauważył, filmy Kentridge'a są formą palimpsestu¹³.

Duży format, pionowe zawieszenie i węgiel pozwalają zachować na ekranie typowe cechy twórczości rysunkowej Kentridge'a, którymi są: realizm połączony ze szkicowością, zamaszystość, ale i pewna bezosobowość stylu¹⁴. Kentridge tworzy dzieła szerokim gestem, ale nie manieryczne (mimo niewątpliwych wpływów Maksa Beckmanna i ekspresjonistów¹⁵), przypominające nierzadko szkice architektów (architektura jest zresztą ważnym motywem jego prac). Osobiste piętno nadaje im między innymi fakt – a dotyczy to zarówno rysunków, jak i filmów – że ich bohaterowie przypominają często samego autora. Bierze się to trochę stąd, że Kentridge nie potrafi – jak sam twierdzi – rysować z głowy. Ktoś musi mu pozować, a najbardziej posłusznym modelem jest on sam. Jest w tych pracach głębokie poczucie wyalienowania człowieka z naturalnego środowiska, jak i rozpadu więzi międzyludzkich we współczesnym świecie. Są też echa Holokaustu, którego rodzina artysty uniknęła, w porę opuściwszy Europę. Człowiekowi zachodniej, miejskiej cywilizacji, jego zepsuciu, Kentridge przeciwstawia witalność i autentyczność zagrożonej zagładą kultury Czarnej Afryki. O sobie mówi: *Interesuje mnie sztuka polityczna, przez co rozumiem sztukę niedopowiedzenia, sprzeczności, niedokończonych gestów i niepewnych zakończeń; sztuka (i polityka), w której optymizm jest trzymany na wodzy, a nihilizm na dystans*¹⁶.

Dziewięć filmów Kentridge'a powstałych w latach 1989-2003 tworzy cykl (właśnie cykl, a nie serię, analogicznie do cyklu obrazów czy grafik), którego bohaterem jest niejaki Soho Eckstein, fikcyjny magnat przemysłowy. Jak ujął to Philippe Moins: *można by go uplasować gdzieś między bolszewickimi karykaturami kapitalistów a ekspresjonistycznymi grafikami z czasów Republiki Weimarskiej*¹⁷. Soho jest postacią dość anachroniczną (nosi garnitury w jodełkę), w sposób oczywisty należąca do odchodzącej epoki. Mimo swojej władzy charakter ma dość le-targiczny, często pogrąża się w wspomnieniach i wizjach. Mało się rusza, czas spędza głównie w swoim gabinecie. Nawet gdy jest w szpitalu, jego otoczone parawanem łóżko zamienia się w biuro. Gdy chce, jednym gestem burzy całe dziełnice, innym wznosi konstrukcje godne pierwszego planu pięcioletniego. Ze światem zewnętrznym komunikuje się za pomocą telefonów, teleksów i faksów (wszystkie te urządzenia wyglądają dość staroświecko i niewiele mają wspólnego z atrybutami współczesnego szefa wielkiej korporacji: telebimami, komórkami i laptopami). A za oknem jego siedziby kipi południowoafrykańska rzeczywistość: odbywa się exodus wysiedlonych, demonstrują tłumy, ktoś kogoś katuje, wznoszą się sterty głów ofiar. Wreszcie Soho staje się świadkiem upadku własnego imperium.

W kilku filmach pojawia się też postać Feliksa Teitelbauma, marzyciela, melomana, kochanka znudzonej żony Ecksteina. Osobowość to również hamletyczna, refleksyjna i bierna, z każdym kolejnym pojawieniem się coraz bardziej fizycznie podobna do swojego twórcy. Kentridge jednak wielokrotnie powtarzał, że coś z siebie zawarł także w Soho. I rzeczywiście, w filmie *Weighing and Wanting (Ważąc i pragnąc, 1998)* przemysłowiec i jego antagonistą stapiają się w jedną postać z twarzą Kentridge'a. W tym przypisywaniu sobie cech niesympatycznego kapitalisty, artysta – syn prawników związanych z kręgami opozycyjnymi – bierze na

siebie część grzechu obojętności swojej klasy wobec apartheidu. Trzeba mieć dużo dystansu do samego siebie, żeby się zdobyć na taki gest.

Doświadczenie animatora Kentridge wykorzystuje w swoich spektaklach teatralnych i inscenizacjach oper, w których zawsze dużą rolę odgrywają projekcje. Autor sagi o Ecksteinie i Teitelbaumie zainteresował się operą Szostakowicza nie tylko dlatego, że dawała szansę wprowadzenia wstawek animowanych, ale także ponieważ znalazł w niej wiele elementów inspirujących też jego własną sztukę, między innymi wpływy konstrukttywizmu i *Wozzecka* Albana Berga, podobieństwa z *Ubu Królem* Alfreda Jarry'ego, kolażową strukturę, absurd, satyrę. Nie interesowała go natomiast, jak powiedział w jednym z wywiadów, interpretacja psychoanalityczna: *Stawianie znaku równości między utratą nosa a kastracją jest zbyt banalne (...). Dla mnie jest to historia w znacznie większym stopniu o postrzeganiu samego siebie*¹⁸.

Wysokość nowojorskiej sceny dała Kentridge'owi możliwości, jakich wcześniej nie miał. Fragmenty opery ogląda się jak film animowany na gigantycznym ekranie. Animacje czynią z Nosa, któremu Szostakowicz pozwolił zaśpiewać tylko dwa razy, postać w przedstawieniu dominującą. Jest to, nawiasem mówiąc, własny nos reżysera – jego „Askenazy nos”, jak sam o nim mawia¹⁹. Wielka, czarna sylwetka nosa Kentridge'a nieustannie wędruje w tle sceny, podryguje, tańczy, a nawet staje się przez moment głową baleriny Anny Pawłowej. Przypomina przy tym grubiańskiego i odrażającego despotę Ubu.

Jest taki moment w spektaklu, w którym Nos-Ubu przybiera kształt męskiego organu, a ten z kolei przekształca się w fizys Stalina. Trudno powiedzieć, czy Kentridge słyszał o książce Wołkowa (równocześnie z wydaniem rosyjskim ukazała się też w Anglii²⁰), ale odczytuje operę, jako zwierciadło uwikłania kompozytora w politykę swojego czasu. Sam Szostakowicz – w młodości zarabiał na życie jako taper – pojawia się zresztą kilkakrotnie na ekranie we własnej osobie, szaleńczo bębniąc w klawisze fortepianu. Projekcje przypominają fotomontaże Aleksandra Rodczewki²¹. Napisy jak z plakatów propagandowych i fragmenty kronik filmowych wprowadzają ducha epoki – nie Rosji Gogola, lecz Związku Radzieckiego trzeciego i czwartego dziesięciolecia XX wieku. Do tego dochodzą dekoracje jakby żywcem przeniesione z teatrów leningradzkich czy moskiewskich lat dwudziestych: konstruktivistyczne pomosty niczym z projektów Lubow Popowej czy Aleksandry Exter albo „połamane” domy ze szkiców Władimira Dmitriewa. Tak mogłoby wyglądać wystawienie opery w Leningradzie około 1925-1929 roku, gdyby tamtejsi artyści dysponowali środkami Kentridge'a. Ta konstruktivistyczna fasada nie przesłania jednak nawiązań do innych epok i dzieł. Koń, drugi główny bohater animowanych wstawek, odnosi nas do Cervantesa, ludzie ciągnący móżdżki swoje domy – balast ich życia – nasuwają skojarzenia z *Burlakami na Wołdze* Ilii Riepina (ciekawe, że nikt z amerykańskich krytyków nie dostrzegł tej oczywistej aluzji). Cały Nos Kentridge'a jest jednym wielkim rebusem intelektualnym, w którym autor próbował też zawrzeć swoje doświadczenie z życia w społeczeństwie kastowym. Dlatego też w spektaklu jest coś barokowego i anarchistycznego zarazem.

Kentridge jest animatorem, który szturmem wdarł się na salony wielkiej sztuki: opera w Metropolitan, wystawa w Museum of Modern Art. Jeżeli do tego dodać,

że równocześnie z ekspozycją Kentridge'a w tym samym miejscu odbywała się też wystawa Tima Burtona jako animatora właśnie, to konkluzja jest jedna: film animowany stał się nagle gorącym towarem muzealnym. Nie trzeba być prorokiem, by przewidzieć, że każde ważniejsze muzeum sztuki współczesnej na świecie będzie teraz chciało mieć wystawę jakiegoś artysty animacji w swoim programie. Niebawem może się rozpocząć, jeśli się już nie rozpoczęła, kuratorska łapanka na animatorów.

MARCIN GIŻYCKI

PS William Kentridge nie jest jedynym znanym animatorem, który postanowił zmierzyć się z *Nosem* Gogola. W 1963 r. Alexandre Alexeieff i Claire Parker zrealizowali we Francji jedenastominutową adaptację opowiadania przy użyciu niezwykłego urządzenia zwanego ekranem szpilkowym²². Wydaje się, że autorzy tego małego arcydzieła animacji inspirowali się do pewnego stopnia również librettem Szostakowicza: do drugiego spotkania Nosa z Kowalewem dochodzi bowiem i tu, a nie ma go u Gogola.

¹ M. Gogol, *Nos*, w: J. Tuwim, *Z rosyjskiego*, Warszawa 1954, s. 362.

² M. Mishra, *A Shostakovich Companion*, Westport-London 2008, s. 59. Sam Szostakowicz podkreślał, że starał się po prostu tworzyć muzykę adekwatną do tekstu oryginału.

³ S. Wołkow, *Szostakowicz i Stalin: chudożnik i car*, Moskwa 2004, s. 174.

⁴ M. Gogol, *Nos*, dz. cyt., s. 374.

⁵ Pierwszy uciekł z kraju, drugiego aresztowano.

⁶ List do Bolesława Jaworskiego cytowany przez Mishrę, dz. cyt., s. 52.

⁷ S. Wołkow, dz. cyt., s. 177.

⁸ Następne przedstawienia odbyły się w 1963 r. w Düsseldorfie i w 1964 r. we Florencji.

⁹ D. Shostakowich, *The Nose – The Gamblers, Soloists, Chorus & Orchestra of the Moscow Chamber Theatre, Gennady Rozhdestvensky conductor*, BMG 1998.

¹⁰ A. Prodeus, Kentridge w Polsce, „Dwutygodnik” 2009, nr 17, <http://www.dwutygodnik.com.pl/artikul/631-kentridge-w-polsce.html>.

¹¹ Wspomnieniem tym Kentridge podzielił się z publicznością, która licznie przybyła na spotkanie w lutym 2010.

¹² Pisane właśnie małą literą documenta, to obok Biennale w Wenecji najważniejsza prezentacja sztuki współczesnej na świecie. Impreza odbywa się co pięć lat.

¹³ Podobnie zresztą jest z techniką gipsową Piotra Dumay czy dynamicznym malarstwem Witolda Giersza. Artyści ci też animują, wymazując wcześniejszy obraz. Kentridge jednak

tworzy na papierze, stąd skojarzenia z palimpsestem są szczególnie silne.

¹⁴ Co wytykają mu niektórzy krytycy.

¹⁵ Tropem do zbadania jest też pewne pokrewieństwo duchowe niektórych prac Kentridge'a i rysunków Tadeusza Kantora.

¹⁶ Cyt. za: SAHO: South African History on Line, http://www.sahistory.org.za/pages/people/bios/kentridge_w.htm.

¹⁷ P. Moins, *William Kentridge: Quite the Opposite of Cartoons*, „Animation World Magazine”, 1998, nr 3, <http://www.awn.com/mag/issue3.7/3.7moinskentridge.html>.

¹⁸ Cyt. za: M. Gurewitsch, „As Plain as the Nose on His Stage”, „The New York Times”, 24 II 2010, <http://www.nytimes.com/2010/02/28/arts/music/28kentridge.html>.

¹⁹ W. Kentridge, *Drawing Lessons*, wykład w New York Studio School, 16 II 2010. Patrz też: C. Tomkins, *Lines of Resistance*, „New Yorker”, 2010, nr 45, s. 59.

²⁰ S. Volkov, *Shostakovich and Stalin: The Extraordinary Relationship Between the Great Composer and the Brutal Dictator*, London 2004.

²¹ Muzykę Szostakowicza do *Nosa* też często określa się, jako kolażową.

²² Setki tysięcy szpilek powtykanych na wylot w mikroskopijne dziurki wywiercone w drewnianej tablicy. Wpychając bądź wypychając szpilki, tworzy się relief przypominający mezzotintę.