

Stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekinu

– Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*

Tomasz Drozdowski

Opera kameralna *Manekiny* Zbigniewa Rudzińskiego, zamówiona jeszcze „w dekadzie Gierka” przez dyrektora Państwowej Opery we Wrocławiu, Roberta Satanowskiego, miała prapremierę 29 października 1981 roku, a więc kilka lat po szczycie propagandy sukcesu, obiecującej dobrobyt i konsumpcję. Spektakl zyskał wielkie uznanie, doczekał się kilkuset wystawień w Polsce i za granicą, by 1 marca 2024 r. powrócić do Opery Wrocławskiej w wersji unowocześnionej na miarę XXI wieku, w reżyserii, inscenizacji i ze scenografią Kamili Siwińskiej.

Hologramową introdukcję kończy piskliwa melorecytacja Poldy (Liliana Jędrzejczak) i Pauliny (Aleksandra Malisz), swoisty manifest: „jak mało wymagamy od rzeczywistości!”. Rudziński oparł libretto o dzieła Brunona Schulza – *Sklepy cynamonowe* (1933; przede wszystkim *Manekiny* i *Traktat o manekinach*) oraz *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937). Odnoszącą się do zmysłowości, seksualności, fantazji i wspomnień, autobiograficzno-mitologizującą twórczość Schulza odnaleźć można w metafizycznych korelacjach audio-wizualnych. Niespieszna akcja, hologramowe widma i zespół instrumentalny – przemawiające muzyką uosobienie głównego bohatera, sugerują, iż właściwą areną zdarzeń są jego przeżycia psychiczne.

Przeważnie atonalna, operująca cytataми znanych utworów, eklektyczna muzyka Rudzińskiego wydaje się idealnym środkiem przekładu prozy Schulza (łączącej czas linearny z cyklicznością) na język dźwięków. Warstwę instrumentalną *Manekinów* sugestywnie realizuje zespół kameralny pod batutą Trajana Murynia, przebranego za Jakuba (Tomasz Rudnicki). Muzycy stoją w głębi sceny, tyłem do widowni, ukryci za podobiznami tej centralnej postaci, co skupia na niej uwagę. Zbliżoną aparycję ma Anarchista Luccheni (Aleksander Zuchowicz) – alter ego demiurga? Aktorzy przekonująco i czytelnie śpiewają wymagające partie. Fakt, iż tekst libretta (z technicznych powodów wyświetlany nad sceną) „góruje” nad akcją muzycznego dramatu, jawi się niczym odległa analogia dylematów samozwańczego twórcy, przeciwstawiającego eteryczne idee (treść) przyziemnej, ale plastycznej materii (formie). W jednej ze scen kontrapunkt wokalnych partii Magdy Wang i Jakuba (duża rozpiętość rejestrowa, częste powtarzanie fraz, brak wyraźnego dialogu między

liniami melodyczno-tekstowymi) odzwierciedla odmienność postawy i utopijność aspiracji śpiewającego barytonem demiurga (podkreśloną dodatkowo wznoszącym kierunkiem melodii), na którego kobieta z biczem (sopran) patrzy z góry.

Stroje bohaterów lokują akcję i w XX wieku, i aktualnie. Choreografia Katarzyny Witek współgra z kostiumami Martyny Cierpisz. Szczególną uwagę zwracają Edzio Kaleka (Jędrzej Tomczyk) i Draga (Barbara Bagińska), których nienaturalne poruszanie się dopełnia złowrogi wygląd i proporcje. Wizualnie, postacie te są niemalże swoimi lustrzanymi odbiciami. Mechaniczność, aparycja i ubiór Poldy i Pauliny, stylizowanych na manekiny, mogą kojarzyć się z replikantką Pris, biomechanicznymi zabawkami J.F. Sebastiana i neonową estetyką filmu *Łowca Androidów* (1982), a z jego kontynuacją, *Blade Runner 2049* (2017) – również wykorzystane hologramy. Oba imponujące formą dzieła, oparte na powieści *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* Philipa K. Dicka (1968), także dotyczą tworzenia, dominacji, człowieczeństwa i wspomnień. Tym samym, *Manekiny* Siwińskiej podejmują także nieoczywisty dialog z dawniejszą i współczesną popkulturą.

Oszczędność scenografii i rekwizytów podkreśla ich wagę. Najbardziej wyróżniają się hologramy – atrybut nowoczesności, zarazem przywołujący estetykę kina niemego. Historyczne projekcje (bez muzyki) sprawiały wrażenie „wyłaniających się ze ściany czarno-białych upiorów”. Eteryjne hologramy i psychodeliczna muzyka „jak z horroru” (tremola skrzypiec) korespondują z surrealistycznym nastrojem prozy Shulza, zawieszanej między snem a jawą. Z kolei współczesne sprzęty: odkurzacz i przenośny głośnik (torebka niemej Adeli), dosłownie wskazują teraźniejszy kontekst interpretacji opery.

Wymowny cytat z *Orfeusza w piekle* Jacquesa Offenbacha, *Piekielny galop*, urozmaica dominującą w *Manekinach* posępną muzykę, antycypującą charakter widowiskowego zakończenia. Finał pozbawia złudzeń – samotność twórcy „chcącego (dokonać) czegoś więcej” kontrastuje z „tłumem przyziemnych”. Jakub ulega niezawodnym metodom Magdy Wang (alter ego Adeli; w obu rolach Eliza Kruszczyńska), co ilustrują „płaczące” hologramy (klamra spektaklu). Opera sprzyja szukaniu paralel i dualizmów, w tym relacji dzieł z 1981 i 2024 r. z realiami lat 70.–80. XX wieku i obecnych. Socjalizm, kreujący człowieka pracy, zastąpiono w Polsce kapitalizmem (konsumpcjonizmem). Zagrożenie upodobnieniem się ludzi do manekinów, nachalnie manifestujących „jak mało wymagamy od rzeczywistości”, pozostaje jednak niestety aktualne.