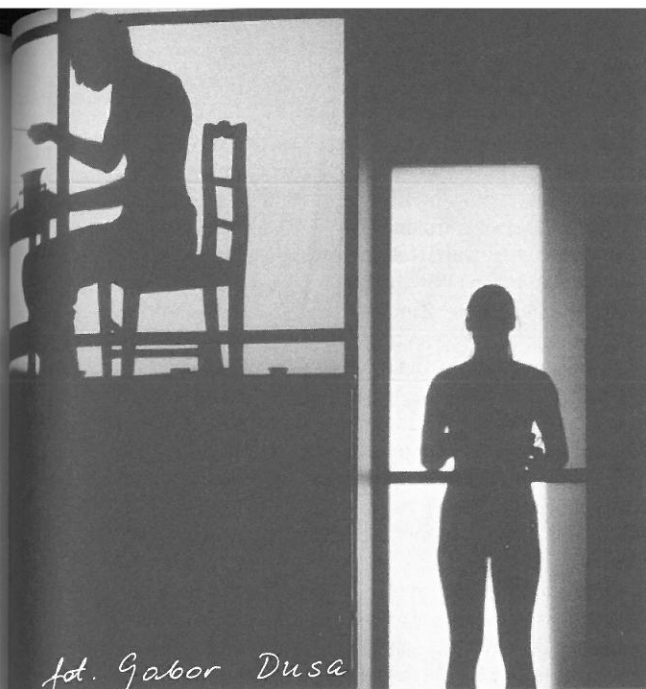


szkielet o zrysa

Joanna Wichowska



Aut. Gabor Dusa

Gábor Goda, założyciel i reżyser budapesztańskiego zespołu Artus nazywa swój ostatni spektakl „teatrem czynów”. Jakkolwiek metaforycznie brzmiałaby ta nazwa, jest chyba bezpieczniejsza niż zbyt pojemny i przez to zwodniczy termin „teatr tańca”, zwykle opisujący przedstawienia Artusa.

W „teatrze czynów” gesty są nieodwołalne, taniec ma moc sprawczą. Aktorzy tworzą obrazy, które – choć wysoce abstrakcyjne i pozbawione oparcia w linearnej historii – narzucają się z siłą oczywistych, nieodpartych faktów. Na tle ściany z lekkich, białych parawanów bezgłośnie kroczy kobieta w japońskim kimonie. Siada przy niskim stoliku, na podwyższeniu w głębi sceny. Zastyga: twarz-maską, powściągliwe gesty. Z bezruchu wyrывa ją dobiegający z głośników ostry dźwięk stukających klawiszy maszyny do pisania. Jednocześnie za jej plecami na ekranie wylania się napis „Osiris Tudóstitások” – tytuł spektaklu (można go przetłumaczyć jako „Ozrysa – Relacja”). Japonka zaczyna mówić przekonującym tonem prezenterki telewizyjnych newsów. Mówi i mówi, z rozmysłem modelując słowa. Tyle że język, którym się posługuje, nie istnieje. Spikerka pozostanie w swoim kąciaku niemal do końca, w wymyślonym języku relacjonując wydarzenia, przeprowadzając wywiady z bohaterami, a przede wszystkim śpiewając. Muzyka w *Ozrysie* to majstersztyk. Erzi Kiss – tutaj w roli japońskiej gwiazdy mediów – jest znaną węgierską pieśniarką. Elektroniczne, rockowe brzmienie łączy z tradycjami muzycznymi różnych kultur, śpiewa zawsze w idiolektach, naśladującym melodie różnych języków. Na co dzień występuje z awangardowym zespołem, z nim też nagrała ścieżkę dźwiękową do *Ozrysa*, do której dośpiewuje na żywo wyrafinowane linie melodyczne, pełne ornamentów, dysonansów, dziwacznych akcentów i zaskakujących harmonii. Nie tylko śpiewa: popiskuje, charczy, oddycha rytmicznie – wypróbowała wszystkie możliwości ludzkiego głosu, obnaża fizjologię dźwięku. Abstrakcyjne wokalizy mają samoistną muzyczną wartość. A raczej: mogłyby mieć, gdyby nie zostały tak organicznie wplecione w sceniczny rzeczywistość.

Postać japońskiej spikerki-śpiewaczki wnosi do spektaklu ironiczny cudzość i posmak absurdu humoru. Nie wiadomo, skąd się wzięła i co ją łączy z innymi postaciami. Takie zaskakujące, niewytłumaczalne zestawienia nieprzystających do siebie elementów są podstawową zasadą przedstawienia. Postaci, przedmioty, elementy scenografii należą do tak różnych porządków, że ich wzajemne odniesienia są nieustanną prowokacją dla przyzwyczajonej rozumu. Współistnieją tu skrawki różnych tradycji, różnych czasów. Obok japońskiej gwiazdy mediów mamy XIX-wieczną rodzinę: małżeństwo z piątką dzieci

w kostiumach z epoki: kolorowe suknie, płócienne spodnie, romantyczne peleryny. Są japońskie rozsuwane parawany, ale też akcesoria mieszczańskiego domu: stoliczki, krzesła, mosiężny moździerz, płótno w ozdobnych ramach, porcelanowe filiżanki. Powtarzane w różnych sytuacjach ceremonialne picie herbaty może kojarzyć się z Japonią, ale równie dobrze – z południowymi rytuałami mieszczańskiej rodziny. Pokój, wciśnięty w prawy róg sceny, zamienia się potem w pustynię, gdzie dziwna, bezwłosa, androgyniczna postać w lachmanach, uzbrojona w łaskę i pędzelek archeologa wygrzebuje z piasku prehistoryczne szczątki. Pojawia się utykający mężczyzna we fraku, z ogromną głową psa zrobioną z papier maché – egipski bóg Anubis? Później aktorzy wcielają się w całkiem współczesny personel medyczny.

Bogactwo absurdalnie zestawionych obrazów to nie wszystko. Jest jeszcze bogactwo teatralnej materii: taniec z elementami pantomimy, akrobatyki i tradycyjnego dramatycznego aktorstwa, wszechobecna muzyka, wielofunkcyjna scenografia, gra światła, projektory wideo i teatr cieni, rozgrywający się za ścianą z parawanów. Zgromadzono tu wszystkie środki potrzebne do zmaterializowania wizji dyktowanych przez wyobraźnię. To ona jest ostateczną instancją: anarchiczna, obrazoburcza, przewrotna i nieprzewidywalna, nie przestrzegająca reguł żadnej obowiązującej logiki. Ta wielowarstwowa kompozycja nie jest jednak nieokiełznana. Przed osunięciem się w chaos chroni ją matematyczna precyzja i nadzwyczajna wyrazistość każdego elementu. Kolejne sekwencje są nieodparcie, czasem wręcz nachalnie sugestywne. W choreografii nie ma śladu impresjonizmu – żadnych mgieł ani pastelów – gesty są ostre, przejrzyste, konkretne. Każda z postaci ma własną historię ukrytą w ciele i ujawnianą w drobnych, charakterystycznych ruchach. Nawet gdy tworzą ciało zbiorowe, poruszając się w tym samym rytmie, wykonując te same układy choreograficzne, każdy z nich zachowuje indywidualność. Młodzi aktorzy Artusa mają również zdolność natychmiastowej metamorfozy: skoku z jednej emocji w inną, z jednej postaci w drugą. Poruszają się lekko i żywiołowo jak dzieci, dziko jak zwierzęta, mechanicznie jak lalki.

Aktorskim fundamentem spektaklu jest Lea Tolnai (archeolog, lekarka). Nie dano jej efektownych solówek, ale nawet wtedy, gdy pozostaje w tle, niemal nieruchomo – nie sposób na nią nie patrzeć. Swój magnetyzm zawdzięcza niezwyklej oszczędności środków. Gest nie musi być spektakularny, żeby był znaczący. Kunszt, jak zwykle, najlepiej widać w detalach: w drgnieniu brwi, w ruchu dłoni obejmującej rączkę laski, w przygarbieniu pleców, w ustawieniu stóp. Poddanie wyobraźni rygorom

Teatr Artus w Budapeszcie

osiris tudóstitások

reżyseria i choreografia: Gábor Goda, muzyka: Erzi Kiss, Balázs Temesvári, premiera: 18 października 2002

zagranica

precyzyjnej formy sprawia, że abstrakcyjna, surrealistyczna poetyka przedstawienia zostaje zrównoważona dbałością o szczegóły, o wiarygodność każdego elementu. Jest jak doskonały system zrodzony w głowie szaleńca: złożony z niespójnych elementów, a wciąż koherentny. Przed usystematyzowanym szaleństwem trudno się bronić. Jest się bezradnym wobec gęstości obrazów i nadmiaru przywoływanych skojarzeń, nierozszyfrowanych symboli, nawarstwiających się znaczeń.

Obserwowanie tego zadziwiającego świata sprawia nam perwersyjną przyjemność – jak, nie przymierzając, podglądanie czyjegoś snu. Tak jak we śnie ów świat karmi się realnymi, konkretnymi sytuacjami i zjawiskami, ale układa je w konfiguracje, które mało mają wspólnego z rzeczywistością, jaką znamy. Zwyczajowe funkcje przedmiotów zostają przekształcone, zwykle gesty wynaturzają się i stają irracjonalne. Wszystko jest płynne, nietrwałe. Człowiek z głową psa fotografuje XIX-wieczną rodzinę staromodnym aparatem na drewnianym trójnogu. Z jednej strony – obiektyw, a z drugiej – lufa karabinu. Razem z błyskiem flesza rozlega się wystrzał. Dobrze ułożone dzieci zamieniają się w brutalne potwory. Prowokujące gesty rozwijają się w wyuzdane, historyczne tańce. Matka, przed chwilą pokornie usługująca mężowi, pojawia się w drzwiach z nieodłączną filizanką w dłoni i nago. Wszystko zachowuje pozory normalności. Ta nagość jest absolutnie neutralna, to po prostu kolejny kostium. Pani domu pozostanie w nim do końca. Ojciec również zdejmuje ubranie – tylko biała serwetka osłania przyrodzenie. Blade, wiotkie ciało Matki prowokuje agresję. Demoniczne dzieci przywiązują ją do krzesła, a Ojca układają na skrzyni-sarkofagu i mumifikują – zalewają gipsem. Czuwa nad nim człowiek z głową psa. Tymczasem łachmianiarz-archeolog stopniowo odsłania szczątki zakopane na pustyni. Rozrzucone kości, przyciągane nadnaturalną siłą, suną powoli po piasku i łączą się, tworząc ogromny ludzki szkielet. Archeolog – po kilku drobnych gestach poznajemy, że to jednak kobieta – układa się obok niego jak do snu i cały pustynny obraz znika, wsunięty za parawany. Tajemniczo łączące się fragmenty odkopanego przez panią archeolog szkieletu i maska psa z papier maché mogą się kojarzyć z egipskim bogiem Anubisem przeprowadzającym zmarłych do innego świata, przedstawianym w postaci młodzieńca o psiej głowie, i historią zabitego Ozyrysa, którego poćwiartowane na czternaście części i rozrzucone po ziemi egipskiej szczątki zebrała i złożyła znowu w całość jego żona i siostra – Izyda. To znaki wszechobecnych w tym świecie rozpadu i śmierci. Nie tyle jednostkowej, jednorazowej śmierci, co śmierci jako zasady świata.

Podczas gdy na pierwszym planie dzieją się rzeczy coraz bardziej dziwaczne i przerażające, w czarno-białym świecie cieni panuje idylla. Kontury ludzkich postaci i pokaźne wyraziste rysunki-wycinanki odwzorowują naiwne wyobrażenia o szczęściu. Śmieszne figurki dzieci siedzą na ławce, kręcą się na karuzeli, widać zarysy domu, słoneczka i drzewka. Coś tam czasem niepokojąco się obsuwa, przewraca, zaciera, ale tylko na chwilę i prawie niedostrzegalnie. Świat cieni jest światem (prawie) idealnym. Albo inaczej: jest światem, nieistniejącym, pozornym. I – poprzez skonstruowanie z szaleństwem i śmiercią panoszącymi się na proscenium – bezwzględnie wyszydzonym. W pośpiechu wbiegają na scenę lekarze w białych kitlach. Wwożą na łóżku pacjenta pod kroplówką. Badają go, zaczynają operację. Błyskają lancety, nożyce, igły. Reanimowanym pacjentem jest... dom. Domek zbudowany z drewnianych listewek i szarego papieru. Operacja zamienia się w demontaż. Dom zostaje rozebrany, zniszczony. Z tego, co po nim zostało, powstaje nowa konstrukcja. Sztab chirurgów w skupieniu nakłada strzępy papieru na pionowe listewki. Wygląda to jak miniaturowe pagody. Po chwili na operacyjnym stole widać makietę dalekowschodniego miasteczka. Po przeciwnej stronie sceny odbywa się inny zabieg. Na krześle siedzi człowiek-pies. Za nim na taborecie stoi lekarka i delikatnie osłuchuje psią głowę, uspokaja pacjenta łagodnymi gestami. Ten z ociąganiem podaje jej narzędzia.

Lekarka wycina w głowie okrągły otwór i wyciąga ze środka nieskończenie długi zwój fotograficznego filmu. Przypomina się dagerotyp skrzyżowany z karabinem. Wszystko zostało zarejestrowane w tej monstrualnej głowie – wszystko, co mężczyznies wcześniej utrwał (fotografował), uśmiercając. Tymczasem chirurgzy stali się na powrót dziećmi. Matka po raz kolejny zmierzła im temperaturę. Teraz stoją w równym rzędku, wyjmują z ust termometry. Uśmiechają się. Spomiędzy uchylonych warg zaczyna wypływać ciemna, gęsta maź. Skapuje na brody i na podłogę, a oni cofają się i nie mogą powstrzymać coraz głośniejszego śmiechu. Lekarka nie akceptuje niesmacznego żartu, ujmuje pod rękę mężczyznę z głową psa, z której wciąż wystaje rolka filmu. Kiedy są już przy wyjściu, mężczyzna jednym ruchem zdejmuje z głowy maskę. Przez ułamek chwili widać jego profil. Wychodzą. Anubis nie będzie już troszczył się o zmarłych.

Coraz bardziej wierzymy, że ta dziwna, odkształcona, oniryczna rzeczywistość ma jednak logikę i ukryte znaczenia. Dlaczego tak boleśnie nic tutaj do niczego nie pasuje, nic się z niczym nie wiąże? Skąd tyle ironii, szyderstwa, absurdu? Czyżby rozszczenie świata, który oglądamy, było metaforą rozpadu realnego świata? Na to wygląda. Wszystko poddane jest odwiecznym prawom rozkładu. Nie ma nienaruszalnych znaczeń, stałych form ani trwałych reguł gry. Wartości i ideały, ceremonie i stare mity są puste. Można je tylko obśmiać, obnażyć. Okrucieństwo zamiast uczuć, zakłamanie zamiast porozumienia, złowieszczy śmiech szaleńców tam, gdzie powinien być sens. Belkot w miejsce języka. Do studia japońskiej gwiazdy mediów wchodzi Matka. Przysiada na brzegu niskiego zydelka, naga, skulona. Z jej gardła wydobywa się rżenie, jęk. Spikerka jakby nigdy nic prowadzi rozmowę. Podsuwa jej mikrofon, z profesjonalnym uśmiechem zwraca się w stronę niewidzialnej kamery. Potem wpada w podejrzanę natchnienie: słowa wylewają się z niej, zaczynają się niechętnie rymować, powstaje z nich jakiś żalony poemat, recytowany z nieuzasadnioną emfazą. Z tym belkotliwym poematem na ustach schodzi ze sceny. Język rozpadł się tak jak wszystko inne. Nie wytrzymał naporu bezsensu, pozornego sensu. Porozumienie jest niemożliwe. Język i usta nie służą już komunikacji. Mają inne funkcje. Z ust ciągle coś wypada, wycieka, ustami szarpie się rąbek ubrania, chwytają się przedmioty; krzesło, filizankę, spodeczek, do ust – szeroko rozwartych – zagląda się, z ust coś się wygrzebuje, wkładając do nich wszystkie pięć palców, w usta – zamiast do ucha – coś się szepcze, usta mocno zatyka się dłonią w nagłym ataku mdłości. Nie ma również prawdziwych uczuć. Dzieci zniechęcają się nad rodzicami, rodzice wytrenowali się w zachowywaniu pozorów rodzinnego szczęścia. Każdy moment tklivości zamienia się natychmiast w zwierzęce, brutalne zmagania. Tylko dziwna postać archeologa i potem lekarki zdaje się mieć jakieś uczucia, które nie uległy wynaturzeniu. Jest przynajmniej współczująca. To ona skraca cierpienia zagipsowanego ojca rodziny. Nikt inny nie ma odwagi zakończyć niebezpiecznej gry, a ona bierze w rękę młotek i gwoździ, pochyla się nad mumią i celuje w serce. Znaczące jest, że archeolog układa się do snu u boku odkopanego szkieletu, a lekarka czule zajmuje się odróżającą hybrydą: człowiekiem-psem. Z „normalnymi” ludźmi nic jej nie łączy, ona jest z innego świata – świata umarłych bóstw.

Zdeintegrowany świat nie złączy się na powrót jak szczątki Ozyrysa. Entropia jest nieuleczalna. Ostatni obraz spektaklu stanowi przewrotny wariant ikony Raju. Jeśli u początków była rajska bezgrzeszność i harmonia, to co będzie u końca? Dwie nagie postaci, ona i on, profilem do nas, niosą na ramionach pręt, do którego przywiązano na sznurkach duże gwoździe. Gwoździe kołyszą się przy każdym kroku, objają się o siebie i dźwięczą metalicznie jak dzwonki. Para zatrzymuje się na środku, nad obrazem w kunsztownych, złożonych ramach – płótno jest czyste, obraz nie istnieje. Ona powoli obcina nożyczkami kolejne sznurki. Gwoździe wbijają się w płótno z głuchym pogłosem.