

Marzena Gabryk

rozlane wino, tłuczone szkło

kobieta na błyszczącym, tłuczonym szkłe

Odgłosy tłuczonego w ciemnościach szkła to mocny akcent, którym zaczyna się spektakl *Cesarskie cięcie. Próby o samobójstwie* wrocławskiego Teatru ZAR. Przenikliwy dźwięk atakuje percepcję, wywołując niepokój, napięcie, poczucie zagrożenia. Aktorów nie widać, ale wyczuwalna jest rozpaczliwa agresja i bezsilność, z jaką roztrzaskują kolejne szklane przedmioty. Ich miarowe, rytmizowane działania, skoncentrowane w dwóch przeciwległych krańcach pomieszczenia, wywołują w widzu wewnętrzne rozdrażnienie i obawę. W samym jednak odgłosie rozpryskującego się na drobne odłamki szkła tkwi jakaś oczyszczająca moc, kojące przeświadczenie spełniającej się ostateczności.

W programie przedstawienia zespół przywołuje słowa Alberta Camusa:

Jest tylko jeden problem filozoficzny prawdziwie poważny: samobójstwo. Orzec, czy życie jest, czy nie jest warte trudu, by je przeżyć, to odpowiedzieć na fundamentalne pytanie. Reszta – czy świat ma trzy wymiary, czy umysł ma dziesięć czy dwanaście kategorii – przychodzi później. To są gry; najpierw trzeba odpowiedzieć.

Metaforą wyboru, o którym pisze tutaj Camus, jest początkowa scena spektaklu: kobieta stojąca boso pośród drobnych kawałków tłuczonego szkła, drepcząca w miejscu, próbuje zrobić krok w którąś ze stron, ale nie potrafi dokonać wyboru. Rozsypane szkło to życie, z którym wiąże się nieuchronny ból. Kobieta nie chce go na siebie przyjąć, unosi bose stopy – znak swojej wrażliwości, po-





**ROZWAŻANIE
MOŻLIWOŚCI
DOBROWOLNEJ
REZYGNACJI Z ŻYCIA
TO ZATEM ZMAGANIE
SIĘ TEGO, CO W NAS
BIOLOGICZNE, Z TYM,
CO LUDZKIE – PRAWEM
DO WYBORU, KTÓREGO
NIKT NAM PRZECIEŻ
NIE DAJE, GDY
POWOŁUJE NAS
DO ŻYCIA**

nad ostrymi odłamkami, kreśli nad nimi linie, rozważa potencjalne scenariusze swoich dalszych losów, osaczona cierpieniem poszukuje jakiejś ucieczki od przeznaczenia. W końcu zakłada trzymane do tej pory w dłoniach buty. Pierwsza decyzja została podjęta. Ale czy będzie ostateczna?

Przedstawienie zbudowane jest z serii scen powiązanych wspólnym tematem. Obrazy sceniczne nie układają się w fabularną, przyczynowo-skutkową całość, stanowią raczej różne warianty jednej sytuacji; to tytułowe „próby” spenetrowania problemu samobójstwa. Fundamentem całej konstrukcji *Cesarskiego cięcia* jest muzyka; to z niej wyłaniają się wszystkie działania, emocje i napięcia, to za jej sprawą kolejne sceny przechodzą płynnie jedna w drugą i odwrotnie – muzyczność przedstawienia rodzi się z działań aktorów i muzyków, tkwi w ich ruchach, oddechach, śpiewie, grze na instrumentach muzycznych, ale ukryta jest także w wypełniających przestrzeń przed-

miotach, które zostały zaprzęgnięte do tworzenia struktury dźwiękowej.

Na scenie działa siedem osób, troje z nich to aktorzy: dwie kobiety (Ditte Berkeley, Kamila Klamut) i mężczyzna (Matej Matejka), pozostała czwórka to śpiewacy instrumentalni (Nini Julia Bang, Ewa Pasikowska, Aleksandra Kotecka i Tomasz Bojarski). W rogach sali, poza zasięgiem wzroku widzów, znajdują się jeszcze dwie lub trzy osoby, które w momentach finałowych wspierają wokalnie pozostałych, wzmacniając napięcie i poszerzając przestrzeń dźwięku. Aktorzy nie odgrywają postaci dramatycznych, lecz uobecniają emocje i stany ducha. Nieustannie wchodzą ze sobą w kontakt, dialogują, nie używając słów. Partytura ich działań „[...] jest oparta na doznaniach sensualnych: wcierają w skórę wino, dotykają tłuczonego szkła”. Choć fizycznie aktorzy stanowią trzy niezależne byty, to jednak w tej wielości udaje im się osiągnąć pełnię i jedność. Muzycy siedzący w obrębie terenu gry otaczają aktorów, stając się jednocześnie uczestnikami i obserwatorami rozgrywających się scen. Montaż obrazów wspaniale współgra z tworzoną przez nich harmonijną, zmysłową „dźwiękosferą”. Dzięki temu rozwiązaniu reżyserowi Jarosławowi Fretowi udało się osiągnąć niezwykłą spójność przedstawienia. Otoczeni muzykami aktorzy są z jednej strony zamknięci niczym w kręgu, z drugiej strony sposób ukształtowania przestrzeni sprawia, że również widzowie stają się częścią wydarzenia, które rozgrywa się pośród nich. Zostali oni rozmieszczeni naprzeciwko siebie, pomiędzy nimi ulokowano teren gry – jasną podłogę z drewnianych płyt, którą pośrodku rozcina cienka, może piętnastocentymetrowa, podświetlana szczelina wypełniona odłamkami tłuczonego szkła. Ta linia wyznacza symboliczny podział na życie i śmierć, stanowi przekraczalną i odwracalną granicę między być a nie być; jest potencjalna, bo samobójcze próby są właśnie próbami, oswajaniem się z kuszącą perspektywą nieistnienia, „uczeniem się śmierci”. Cała dramaturgia przedstawienia bazuje na dwóch biegunach emocjonalnych – lęku i ukojeniu. Lęku – bo tak naprawdę nie wiadomo, co czeka człowieka po tamtej stronie; ukojeniu – bo śmierć daje nadzieję na spokój, nirwanę, brak problemów. Ukształtowanie przestrzeni dobitnie odzwierciedla te napięcia.

Instrumentarium sceniczne, którego rozmieszczenie w przestrzeni wywołuje wrażenie celowego nieładu, tworzy kilka krzesła, stół, dwa małe stoliki z szufladami. Te znaki codziennego, materialnego wymiaru istnienia przypominają o tym, że człowiek zanurzony jest w rzeczywistości i – tak samo jak otaczające go przedmioty – zbudowany z cząsteczek. Jego cielesna powłoka, będąca więzieniem dla umysłu, duszy, stanowi dla niego źródło wewnętrznych konfliktów. Rozważanie możliwości dobrowolnej rezygnacji z życia to zatem zmaganie się tego, co w nas biologiczne, z tym, co ludzkie – prawem do wyboru, którego nikt nam przecież nie daje, gdy powołuje nas do życia. Człowiek niczym zwierzę ma naturalny pęd do przedłużania swego gatunku; instynkt samozachowawczy wymusza na nim zabieganie o własny byt, ale jako istota myśląca, wrażliwa i jednak różna od zwierząt, działa cza-

sem wbrew biologii. Zdobywa się na akt skrajnej desperacji, jak twierdzą niektórzy, lub najwyższej odwagi, jak sądzą inni.

wszystkie nasze śmierci

Akt samobójczy jest doświadczeniem krańcowym, zwykle jedynym i niepowtarzalnym. Natomiast śmierć, jak uważali epikurejczycy, nie dotyczy nas, bo dopóki my jesteśmy, nie ma śmierci, a kiedy jest śmierć — nas nie ma. Ale śmierć rozumiana metaforycznie może oznaczać stan umysłu, rodzaj izolacji od świata; mogą się też na nią składać codzienne porażki, upadki i cierpienia, gdy pod wpływem źle dokonanych wyborów, kryzysu lub ze względu na czynniki zewnętrzne dochodzi do nagłych przewartościowań. Mówi się wówczas, że coś w człowieku umarło, że jest martwy za życia albo popełnia samobójstwo rozłożone na raty.

U osoby w sytuacji presuicydalnej dominuje sfera emocjonalna, racjonalne myślenie spychane jest na dalszy plan. Jej kondycja psychiczna bywa bardzo chwiejna, najczęściej bliska depresji, katatonicznego otępienia i uciekania od rzeczywistości w świat fantazji o własnej śmierci. Samobójcy mają jednocześnie ambiwalentne uczucia. Chcą umrzeć i w tym samym czasie chcą być uratowani. Wszystkie te wewnętrzne sprzeczności świetnie oddają w spektaklu obie aktorki (postać kreowaną przez Ditte Berkeley będą nazywać kobietą w bordowej spódnicy, a Kamila Klamut zwana będzie dalej kobietą w jasnej sukience). Zarówno kiedy budują swoje własne etiudy, jak i wówczas, gdy kobiety wchodzą ze sobą w kontakt, z ich działań emanuje bardzo intensywna energia, oparta na nagłych przejściach od płynności do gwałtowności ruchów. Nadaje to wszystkim czynnościom nieprzewidywalności i wzmacnia napięcie, także w przypadku działań ulegających zapętleniu. Tak się dzieje, kiedy kobieta w bordowej spódnicy raz po raz osuwa się omdlewając z krzesła czy podczas jej kolejnych prób przegryzienia sobie żył. Kobieta w jasnej sukience zapamiętuje się z kolei w dążeniu do światła – wspiąwszy się na ustawione na środku krzesło, uparcie i pomimo utraty równowagi, wspomagana przez mężczyznę, wyciąga ręce ku górze i desperacko skacze, starając się dotknąć, pochwycić jasność płynącą z oświetlających ją lamp. Chwilami przypomina w tym ćmę, pragnącą odnaleźć spełnienie w płomieniu świecy, albo dziecko, które stara się wyjść na świat z łona matki. Ten niesamowity obraz wyraża też potrzebę dostania się do lepszej rzeczywistości albo innego, wyższego wymiaru egzystencji. Niestety jest ona „uwiązana na gumce” życia, co świetnie ilustruje scena szaleńczego pędu kobiety trzymanej przez stojącego pośrodku mężczyznę za jedną z nogawek na wpół zdjętych rajstop – biegnąc po okręgu coraz szybciej, zrzuca z siebie kolejne części garderoby i potraça skumulowane na środku krzesła, by wreszcie paść bez tchu. W kolejnej odsłonie udaje się jej osiągnąć stan oczyszczenia i odrodzenia – stojąc w głębi sceny na krześle, odwrócona plecami do widowni, wznosi nad głową zaciśnięte pięści, z których wysypuje na siebie okruchy szkła. Jest to oczysz-

czenie podobne do posypywania głowy popiołem w środę popielcową, jednak w kontekście przedstawienia oznaczające żal, upokorzenie i pokutę.

Wzajemne relacje między kobietami są dość enigmatyczne i niejednoznaczne. Oscylują pomiędzy bliskością i wrogością, podkreślając, że prawdziwe spotkanie człowieka z człowiekiem jest pożądane i zarazem niemożliwe. Widać to wyraźnie w jednej z pierwszych scen – obie kobiety siedzą naprzeciwko siebie przy stole, wyciągając do siebie dłonie, próbując się wzajemnie dotknąć, przeniknąć, jednak ich ruchy ciągle się rozmiągają, kiedy już tylko milimetry dzielą je od kontaktu. Po chwili jedna z kobiet kładzie na stole rozczapierzoną dłoń i pozwala drugiej kobiecie na coraz szybsze wbijanie palca, niczym noża, w stół pomiędzy swoimi palcami. Ta niebezpieczna gra to próba zaufania i jednocześnie okrutna tortura psychiczna. Tęsknotę za bliskością obrazują także sceny, w których uczestniczą kobiety i mężczyzna, czy to wszyscy we troje, czy naprzemiennie tworząc pary. Kobieta w jasnej sukience próbuje przytulić mężczyznę, trzymając w dłoniach buty. Kobieta w bordowej spódnicy podaje kielich z winem leżącej na podłodze partnerce, ale nie trafia do jej ust. Wino rozlewa na jej włosach i dekolcie, a potem stara się je wetrzeć w siebie. W pamięci zostaje też wymagająca nadzwyczajnej precyzji i koordynacji scena – kobieta i mężczyzna płynnie, z wycuciem balansu przejmują od siebie stojącą na środku kobietę w bordowej spódnicy, która pozwala swojemu ciału bezwładnie przechylać się w różne strony. W ten sposób ocalają ją przed upadkiem, przerzucając z siebie jednocześnie odpowiedzialność za jej los.

Mężczyzna – Matej Matejka, jest kimś w rodzaju „łącznika”, inspiruje on zachowania kobiet, steruje nimi, wspiera je. Przypomina demonicznego dzokera – w początkowych scenach nosi na szyi dzwonki, a na pobielonej twarzy maluje sobie czerwoną szminką błazeński uśmiech. Ta stylizacja ma zapewne związek z tym, że „Błazen wyrażał zawsze głębokie odczuwanie przez człowieka tragizmu własnej egzystencji”². Ta świadomość znajduje swój wyraz także w innych podejmowanych przez niego działaniach, na przykład gdy prześmiewczo rozrzuca gwoździe jak kości do gry, a potem staje z rozpostartymi rękami, niczym ukrzyżowany.

Zupełną zmianę nastroju wprowadza sekwencja scen, w których aktorzy, w zbudowanej za pomocą ustawionych w rzędy krzesła sali kinowej, odgrywają w pośpiechu groteskowe i zabawne akty samobójcze: kobieta w bordowej spódnicy chce się powiesić na małym, rosnącym w doniczce drzewku, mężczyzna próbuje sam skrócić sobie kark, kobieta w jasnej sukience próbuje wpasować swoje ciało w narysowany na podłodze białą kredą kontur człowieka. Stojący w rogu projektor rzuca prostokąt światła na podłogę, wyznaczając aktorom teren działań. Tomasz Bojarski gra na pianinie pogodną melodię, jak ze starych niemych filmów. Ten niespodziewany akcent przelamuje powagę sytuacji, rozbija pewien patos, który narodził się wokół problemu samobójstwa, i ukazuje śmierć jako fragment codzienności, obok którego przechodzimy obojętnie, jakby nie odróżniając już prawdy od filmowej fikcji.

rozsypane pomarańcze

W warstwie literackiej *Cesarskie cięcie* odwołuje się do twórczości zmarłej śmiercią samobójczą pisarki i aktorki Aglai Veteranyi, autorki książek *Dlaczego dziecko gotuje się w mamałdze* i *Regał ostatnich tchnień*. Motto drugiej z nich brzmi: „Jesteśmy o wiele dłużej martwi niż żywi, dlatego jako umarli potrzebujemy dużo więcej szczęścia”³. W tym ironicznym i przewrotnym zdaniu, które da się interpretować na różnych poziomach, kryje się pochwała istnienia. Odnieść je można na przykład do ludzi martwych za życia – odsuniętych od niego, zdystansowanych, nieuczestniczących w nim w pełni, obsesyjnie zastanawiających się nad śmiercią. To oni właśnie potrzebują o wiele więcej powodów, by się nie zabić. Dariusz Kosiński zauważył, że „[...] «próby o samobójstwie» [...] pytają nie o to, co nie pozwala nam żyć, a więc nie o przyczyny samobójstwa, lecz raczej o to, co pozwala nam nie umrzeć”⁴. Ten trop wydaje się słuszny. W ostatniej scenie kobiecie w jasnej sukience wysypują się z siatki pomarańcze, a ona siada na podłodze pośród nich. Kobieta w bordowej spódnicy stara się nałożyć na siebie worek, w którym były owoce. Robi to w sposób nieporadny, lecz konsekwentny; nie używa rąk, jakby się jeszcze broniła przed wiadomym rozstrzygnięciem swoich losów. W końcu upada na kolana siedzącej partnerki, która z szeroko otwartych ust „wydobywa” bezdźwięczny, jakby zasysany do wewnątrz krzyk nad jej ciałem. Wyróżniające się kolorystycznie w tej przestrzeni rozrzucone pomarańcze to znak radości i vitalności, które zostały zmarnowane, ostatecznie odrzucone.

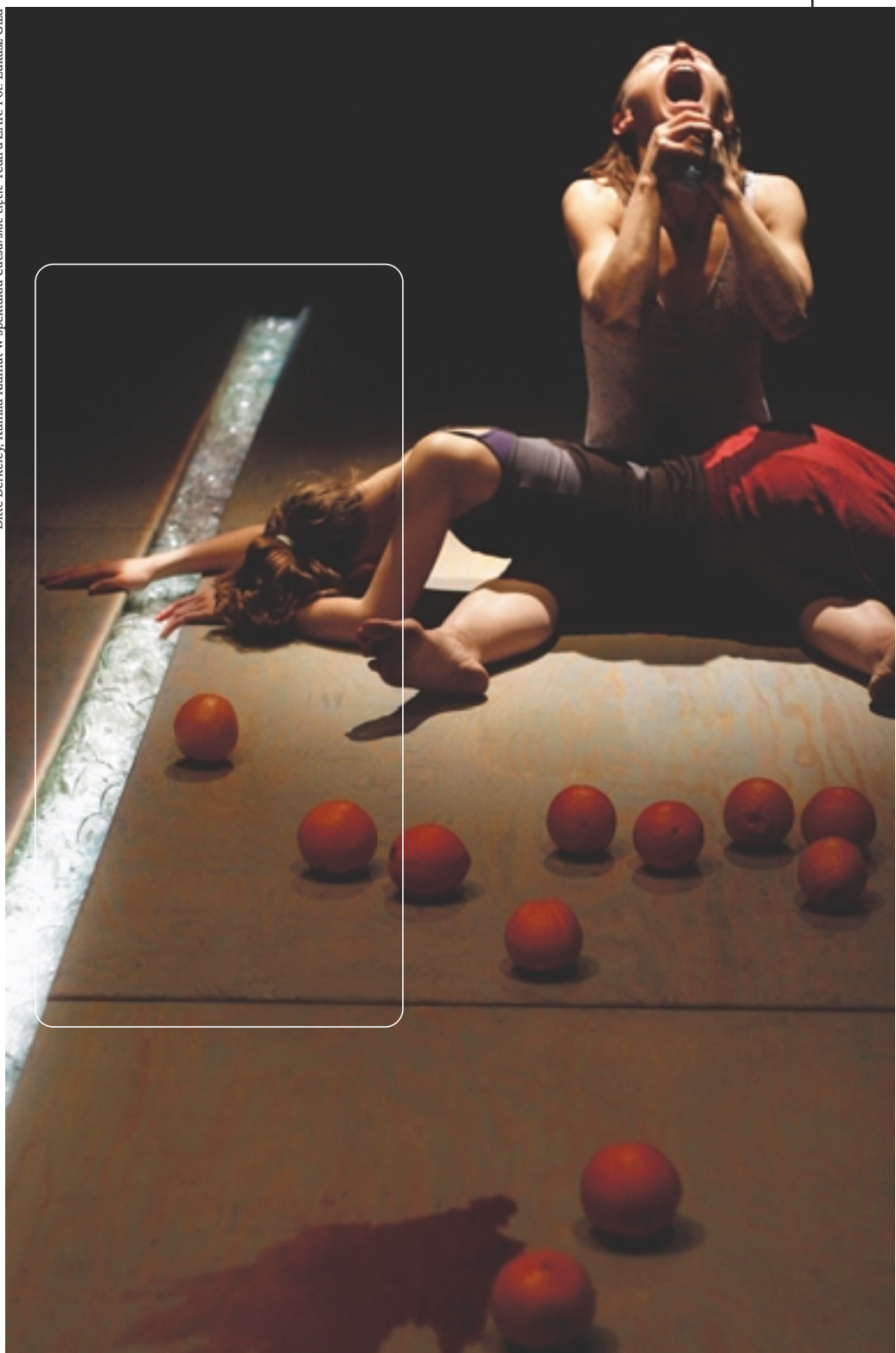
Symboli i punktów zaczepienia do rozważań jest w tym przedstawieniu wiele. W samym tylko instrumentarium scenicznym kryje się całe bogactwo odniesień: wino oznacza krew, a więc życie i tłące się w nim namiętności; szkło wyraża kruchość naszej fizycznej powłoki – kielich to więc „naczynie na życie”; jednocześnie w szkło wpisana jest jakaś obojętność, martwota, a sfłuczzone znamionuje cierpienie. Wino w kielichu przywołuje natomiast skojarzenia z męką Chrystusa, z przeznaczeniem, jakie na siebie przyjął. Koresponduje to jednocześnie z plakatem do przedstawienia, będącym przetworzeniem ikony Rublowa *Trójca święta*. W odniesieniu do *Cesarskiego cięcia* obrazu tego nie należy chyba odczytywać zbyt dosłownie. To raczej pewna aluzja, skojarzenie z podobnym układem postaci i mistycznym charakterem sceny – trzech osób pochylonych nad tajemnicą życia i śmierci. Życiem jest zapełniony kielich stojący na stole pomiędzy nimi; śmiercią – elementy nieobecne u Rublowa: zlokalizowany u dołu plakatu przechylony kielich, z którego wprost do przecinającej podłogę szczeliny wylewa się wino–krew. Także sam tytuł stanowi szerokie pole do analiz. *Cesarskie cięcie* to zabieg, który przez wieki był aktem ostatecznej rozpacz i zazwyczaj kończył się śmiercią matki. Dziś jest już w tym względnie inaczej, niemniej jednak nadal pozostał niezgodną z naturą metodą zakończenia ciąży i ocalenia życia. Samobójstwo podobnie – jest sztucznym sposobem, tyle że na zakończenie egzystencji, jednak wielu ludziom wydaje się jedynym wyjściem, wybawieniem. Zawarte w podtytule „próby” sugerują, że

przedstawienie ma formę eseju, jest dziełem otwartym i może ulegać zmianom.

Największą siłą przedstawienia Teatru ZAR jest jego muzyczność. To właśnie ona stanowi spoiwo dla działań aktorów i zarazem wyznacza całą „architekturę” spektaklu. Niezwykle zestawienie wielogłosowych pieśni korsykańskich wzbogaconych o wątki bułgarskie, rumuńskie, islandzkie i czeczeńskie, inkrustowane elementami tanga i kompozycjami Erika Satie z cyklu *Gnossienne*, pozwala odczuć to, co w *Cesarskim cięciu* niewyraźne, niejednoznaczne, lecz przeczuwane. Muzyka wyzwała i wzmaga wymianę energii między widzami a aktorami, otaczając wszystkich zgromadzonych i pozwalając im zanurzyć się we wspólnej przestrzeni dźwięku. Subtelne współbrzmienia kontrastowane z przeraźliwym krzykiem, budzący niepokój i grozę jęk piły, melancholijny płacz pianina, wyzwalające szaleństwo zawodzenia instrumentów smyczkowych, nerwowo tykające metronomy – wszystko to stanowi tło dla porywających swoją mocą głosów i dostarcza intensywnych przeżyć. Muzyka dobija się wprost do podświadomości, obezwładniając inteligencję widza, bierze w niewolę jego zmysły i emocje, zamyka w pięknie uzależniającym współbyciu.

Marzena Gabryk

Ditte Berkeley, Kamila Klamut w spektaklu *Cesarskie cięcie* Teatru ZAR. Fot. Lukasz Giza



Teatr ZAR
Cesarskie cięcie. Próby o samobójstwie

Aktorzy / Muzycy: Ditte Berkeley, Kamila Klamut, Matej Matejka, Nini Julia Bang, Ewa Pasikowska, Aleksandra Kotecka, Tomasz Bojarski

Prowadzenie projektu: Jarosław Fret

Współpraca muzyczna: Mariana Sadowska

Współpraca nad partyturą ruchową: Vivien Wood

premiera: 14 grudnia 2007

¹ K. Kamińska, *Teatralna opowieść o śmierci*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław” 2007 z 21 XII.

² Zob. M. Słowiński, *Błazen. Dzieje postaci i motywu*. Prolog, Warszawa 1993.

³ Zob. A. Veteranyi, *Regał ostatnich tchnień*, przeł. A. Rosenau, Czarne, Wołowiec 2004.

⁴ D. Kosiński, *Kolumna i szczelina*, „Didaskalia” 2008, nr 83, s. 69.