

Uśpieni

AUTOR: IZABELLA PLUTA

W nowym spektaklu Jeana Lambert-wilda przestrzeń i czas mieszają się, stają się symultaniczne, natrętnie powtarzalne. Jego bohaterowie, dwa bliźniacze małżeństwa, przeżywają tragedię rodem z Szekspira.

■ Jean Lambert-wild jest francuskim reżyserem pokolenia obecnych czterdziestolatków, który zawodu uczył się, asystując u Michela Dubois, Philippe Goyarda, czy wreszcie Matthiasa Langhoffa. Autor tekstów, poeta, rysownik, a z wykształcenia filozof, ze sceny czyni miejsce refleksji nad dylematami współczesnej jednostki i zbiorowości. Ma w swym dorobku ponad szesnaście spektakli i dziewięć opublikowanych książek, z których teksty sam niejednokrotnie reżyserował – chociażby *Crise de nerfs – Parlez-moi d'amour*

godzinna opowieść na temat przemocy, wojny, chaosu, zniszczenia, bólu i umierania, której akcja rozgrywa się w rodzinnym foyer. Twórcy sięgnęli po opisywaną w prasie tragedię młodych małżonków, którzy zabili swoje dzieci, po czym sami popełnili samobójstwo. Reżyser nie szuka przyczyn tego dramatu, nie stara się odtworzyć go na scenie, nie epatuje przemocą w scenach zabójstwa, daleki też jest od teatru dokumentalnego. Lambert-wild proponuje raczej niemiłą opowieść osnutą wokół tego zdarze-

tancerzy (Olga i Elena Budaeva oraz Pierre i Charles Pietri), którzy w rzeczywistości są bliźniaczymi rodzeństwami. Identyczność i powtarzalność to kluczowe motywy przedstawienia. Widać to nie tylko w doborze odtwórców, ale też w scenografii, którą oglądamy od pierwszego momentu wejścia na salę. Przestrzeń tworzą bowiem dwa piętra, które, jak w domku dla lalek, ujawniają przekrój dwóch takich samych mieszkań. Owa identyczność nie jest rozpoznawalna od razu, początkowo mieszkania wydają się być jedynie bardzo podobne: nowoczesna biała kuchnia, przestrzenny salon z tapetą w paski. Wszystko proste i funkcjonalne, przywołujące na myśl mieszkania młodych, zamożnych małżeństw. Stéphane Blanquet w swojej koncepcji scenograficznej ukrył identyczność mieszkań w przesunięciu czasowym: pokoje z pierwszego piętra, czyste i zadbane, kontrastują z mieszkaniem z parteru, które jest zdemolowane i ocieka czarną mazią. Można przypuszczać, że oglądamy na scenie tę samą przestrzeń w różnych przedziałach czasowych. Sama scenografia w pewnym sensie zapowiada tragedię.

Spektakl rozpoczyna się sceną, w której widzimy siedzącego na krześle mężczyznę, jego ciało wstrząsane jest dreszczem, jakąś powracającą konwulsją. Umorusany czarną farbą, patrzy na widownię ledwo dostrzegalnymi oczyma. Jest złamany, jest miazgą człowieka. Siedzi w zdemolowanym mieszkaniu na parterze: po ścianach ścieka czarna maź, meble są porozbijane. Słyszymy ko-

Tragedia rodzinna jest dla Lambert-wilda wynikiem wszechobecnego bakcyła wojny, który zadamawia się nie tylko tuż obok nas, ale też w nas samych.

(2004) czy *La Mort d'Adam* (2010). Jednym z głównych wątków jego pracy jest przesuwanie granic teatru i eksperymentowanie z nowymi mediami. W *Orgii* (2001) wykorzystał technologię sensorów fizjologicznych, które reagując na stan psychosomatyczny aktorów, wytwarzały oniryczne wizualizacje. Był to przełomowy spektakl dla nurtu posiłkującego się technologią cyfrową na scenie.

Najnowsza kreacja *War Sweet War* jest kontynuacją zainteresowania ciałem, któremu Lambert-wild przyglądał się już w spektaklu *Le recours aux forêts* z 2009 roku. To

nia, w której okrucieństwo i ból wyrażone zostają w eksplodującej cielesnej ekspresji. Tragedia rodzinna – nie jedyna przecież, jak wiemy z mediów – jest dla niego wynikiem wszechobecnego bakcyła wojny, który zadamawia się nie tylko tuż obok nas, ale też w nas samych, zniewalając strachem i prowokując odruchy ekstremalne, nieobliczalne. „Wojna zamieszka u nas bezszelestnie i bezkrwawo” – stwierdza Lambert-wild.

W spektaklu nie ma jednak postaci dzieci, słyszymy jedynie ich śmiech jako głos z ofi. Jego bohaterami są cztery osoby, dwa bliźniacze małżeństwa odtwarzane przez

biecy głos, który ze spokojem elektronicznych urządzeń nawigacyjnych zapowiada katastrofę: „wojna się rozprzestrzenia”, „wojna będzie waszą codziennością”. Akcja przenosi się na pierwsze piętro. Nagle jesteście w czystym, tętniącym życiem mieszkaniu, w salonie zawieszony jest na ścianie napis „Home Sweet Home”. Zza uchylonych drzwi dobiega śmiech dzieci, widzimy rodziców rozbawiających swe maluchy, ustawiając się w komicznych pozach, z zabawnymi maskami na twarzy. To właśnie ta przestrzeń dostrzegalna zza drzwi jest przestrzenią życia – fragmentaryczną, jedyną i w tym scenicznym obrazie trwającą krótką chwilę. Kobieta-matka wchodzi do kuchni i przygotowuje tort urodzinowy, bierze małą buteleczkę ze strzykawką i wstrzykuje truciznę w kolorowe ciasto. Gest jest czytelny, choć jego energia jest wyraźnie zakłócona, wkrada się w niego nerwowość, konwulsja wręcz. Wyczuwa się wahanie i dylemat między macierzyńską miłością a czymś nienazwanym, co nakazuje zbrodnię. Tort urodzinowy zostaje w końcu podany, dziecięce śmiechy zza drzwi gasną, nastaje moment ciszy, który ciąży pustką i odejściem. Mężczyzna-ojciec zdejmując napis „Home Sweet Home”.

Od tego momentu małżeństwo popada w stopniowy obłąd. Oboje próbują oczyścić pokój ze śladów zbrodni, niczym myjąca ręce Lady Makbet powtarzają natrętnie gesty, zapewniają kuchnię stertą wiader. Ich frenetyczne ruchy układają się w choreografię – teatr ciała, gestu. Wkrótce na scenę wkracza bliźniacze małżeństwo. Ciesny dialog zachodzi więc między parami, ale też

między dwiema kobietami i dwoma mężczyznami. Wprowadzenie do historii dwóch identycznych małżeństw kieruje uwagę na kwestię rozszczepienia osobowości bohaterów i ich psychologiczną dezintegrację. Każde z nich ma swego sobowtóra, który jak gdyby wynurzył się ze sfery cienia. Lambert-wild przywołuje figurę zombi, umarlaka, który na wpół martwy błąka się jeszcze po świecie żywych, ale też – wyobrażając sferę pomiędzy życiem a śmiercią oraz niemożność odejścia, ani też odrodzenia – dantejski czyściciel. Małżeństwo z pierwszego piętra zjada w pewnym momencie kawałek zatrutego tortu, ten desperacki krok pełen wahania i wewnętrznej walki łączy się tutaj z konwulsją umierania. Wybierają śmierć przez otrucie, jednak widzimy ich nadal na scenie, wchodzących w interakcje z małżeństwem sobowtórów. Przestrzeń i czas mieszają się, stają się symultaniczne, natrętnie powtarzalne. Bohaterowie miotają się w umieraniu.

„Szukam w pewnym sensie czystego tańca – mówi Marsalo, autor choreografii przedstawienia – tańca, który opierałby się po prostu na ciele i na tym, że tancerz jest żywy, jest materią”. Tutaj ruch nie jest ilustracją słowa, choć ze słowa wyszedł, bowiem twórcze wizje Lambert-wilda są zawsze precyzyjnie zwerbalizowane podczas prób. Gest może nieść energię słowa, posługiwać się skrótem, kondensować przekaz. Chwilami odnosi się też wrażenie podobieństwa *Open Dance* – techniki wypracowanej przez Marsalo – do prac Piny Bausch czy Alaina Plately, szczególnie na poziomie pracy energią ciała. Jednak propozycja Marsalo jest jesz-

cze inna: u niego punktem wyjścia i dojścia jest teatr, a nie taniec. Chciałoby się rzec, że choreograf pracuje raczej nad ciałem scenicznym niż choreograficznym, zbliżając się do „teatru performatywnego”, jak zdefiniowała go Josette Féral. Ruch w przedstawieniu znakomicie pointuje sfera dźwiękowa. Jean-Luc Therminarias proponuje audialne uniwersum złożone z pulsujących rytmów, szmerów, głosów. Kompozytor jest stałym współpracownikiem Lambert-wilda, co wyczuwa się na poziomie reżyserii, wielotworzywowej, prowadzonej wielogłosowo i zrównoważonej jednocześnie. Dźwięk niejednokrotnie przejmując tu funkcję narracyjną.

Spektakl kończy ta sama scena, która stanowiła jego prolog: mężczyzna pokryty czarną mazią siedzi na krześle, a jego ciało wstrząsane jest konwulsyjnym dreszczem. Znajduje się na zdemolowanym parterze, tam, gdzie widzieliśmy go na początku przedstawienia. Czy to ten sam mężczyzna, czy jego brat bliźniak? Nie wiemy, oba poziomy wyglądają teraz tak samo, bowiem bakcyl wojny pochłonął niepostrzeżenie kolejną przestrzeń, usypiając czujność jej mieszkańców. ■

Le Volcan Maritime w Hawrze
War Sweet War

reżyseria Jean Lambert-wild
we współpracy

z Jeanem-Lukiem Therminariasem,
Stéphane'em Blanquetem i Juhą Marsalo
premiera w lutym 2012

w Comédie de Caen – Centre
Dramatique National de Normandie



Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera

W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości

Monografia pokazuje w działaniu instrumentarium pojęciowe humanistyki przelomu XX i XXI wieku, odnosząc je przekonująco do polskiej rzeczywistości kulturowej. Ważne jest jednak i to, że przekracza granice uniwersytetu, że Autorzy wypowiadają się na temat kondycji ludzkiej, dając tym samym czytelnikom coś więcej niż teoretyczne spekulacje.

—z recenzji wydawniczej prof. dr hab. Ingi Iwasiów

INSTYTUT TEATRALNY IM. ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO
WYDAWNICTWO TRIO