

Cyrk życia

AUTOR: MARTA CEBERA

Sopocki Teatr Atelier zaprosił widzów do świata cyrku, ale cyrku egzystencjalnego. Zamiast spektakularnego widowiska otrzymujemy zatem przygnębiający portret artystów w pętli życiowego teatru.

■ Thomas Bernhard przedmiotem zainteresowania uczynił dyrektora wędrownego cyrku, Caribaldiego, tyranizującego podległych mu: Żonglera, Wnuczkę, Błazna i Pogromcę. Codziennie, po oficjalnych występach, karze im ćwiczyć kwintet *Pstrąg* Franza Schuberta, upokarzając kolejno każdego z nich. Pod bezlitosną batutą dyrektora cyrkowcy wbrew sobie stają się muzykami, nieudolnie próbującymi sprostać jego oczekiwaniom. Choć Caribaldi jest w zasadzie jedyną osobą, której zależy na osiągnięciu perfekcji, podejmującą od ponad dwudziestu lat wysiłki, by spełnić utopijne marzenie. Środkiem do celu dyrektor uczynił nieznoszący sprzeciwu despotyzm, przejawiający się całkowitym podporządkowaniem wrażliwych, podatnych na wpływy artystów.

Porządek spektaklu wyznacza kategoria deformacji – sposób prezentacji postaci dowodzi, że oglądamy nie prawdziwe życie, a jego karykaturę. Znajdujemy się przecież w cyrku, miejscu iluzji, co doskonale oddają poszczególne elementy scenografii, poczynawszy od szyldu z nazwiskiem dyrektora, skończywszy na błyszczącym wejściu i szklanych parawanach. Te ostatnie pełnią różne funkcje w zależności od oświetlenia. Początkowo przywodzą na myśl lustro, w których przeglądamy się widzowie. Po drugiej stronie zwierciadeł próżno jednak szukać odbicia rzeczywistości, bo wizerunki są rozmazane, skrzywione. Przypominamy raczej zdeformowane jednostki, dzięki czemu w toku przedstawienia uruchamiane zostają procesy identyfikacyjne z bohaterami sztuki. Jednak szklane parawany służą przede wszystkim postaciom Bernharda, stając się symbolicznymi, przezroczystymi klatkami, w których uwięzieni są cyrkowcy. Z jednej strony obraz odgradzonych od świata, przybierających karykaturalne pozy artystów nasuwa skojarzenia z przebywającymi w zamknięciu zwierzętami, zrównuje

ich z odartymi z godności, pozbawionymi prawa głosu skazańcami. Z drugiej natomiast – wdzięczące się do widzów „ruchome manekiny” stanowią komentarz do tego, co dzieje się na scenie głównej, kompromitują niejako wypowiedzi Caribaldiego i swoje własne. Stanowią jakby łożę szyderców wyśmiewającą ów cyrk egzystencjalny na pierwszym planie. Tworzą drugą warstwę wypowiedzi, ukazującą fałsz codziennych poczynañ ludzi, którzy jedynie udają, że żyją.

Arena jest przecież przestrzenią nieustannej gry, trwającej też po zakończeniu oficjalnych popisów przed publicznością, gdy zgasną już światła reflektorów. Bohaterowie Bernharda prawdziwe życie zastępują bowiem rytuałem codziennych ćwiczeń kwintetu *Pstrąg*. Namiot cyrkowy ma ich chronić przed rzeczywistymi problemami, wobec których podporządkowanie władzy absolutnej Caribaldiego oraz rygorowi muzycznych prób jawi się jako wybawienie. Choć w gruncie rzeczy egzystencja ta jest wegetacją w bańce mydlanej, zdolnej pęknąć w każdej chwili. Austriacki pisarz zbudował ten świat głównie w warstwie językowej, tworząc monologi bohaterów, bez zmian miejsc akcji czy innych przejawów zewnętrznej dynamiki.

Reżyser Hübner-Ochodlo nie przeciwstawia się tej wizji, za to twórczo ją uzupełnia o audio-wizualne akcenty. Słowo wciąż pozostaje głównym budulcem dramatu, ale ożywiono nieco zewnętrzną statyczność tekstu. Stałym elementem przedstawienia są rozstawione na scenie instrumenty i pulpity z nutowym zapisem kwintetu, a w centralnym miejscu zasiada Caribaldi (Michał Kula) ze swą wiolonczelą. Wraz z rozwojem akcji ten pozornie tylko uporządkowany, stabilny obraz ulega stopniowemu rozbiciu, do czego przyczyniają się zniekształcone postacie dramatu, widoczne we wspomnianych szklanych parawanach, oraz psychodeliczna poetyka spek-

taklu. Wspierana efektami oświetleniowymi i akustycznymi, przejawia się w emocjonalnych tyradach dyrektora, zwieńczonych niemieckojęzycznymi okrzykami, sugerującymi asocjacje z hipnotyzującymi tłumy przemowami Hitlera. Jak przed laty obywatele Trzeciej Rzeszy przysłuchiwali się wystąpieniom swego przywódcy, tak na sopockiej scenie zadanie słuchaczy o zniewolonych umysłach przejmują artyści cyrkowi. Psychodeliczna wizja twórców dochodzi do głosu także w sposobie obrazowania relacji Caribaldiego z Wnuczką (Sylwia Oksiuta-Warmus), kiedy starzec zmusza dziewczynę do intensywnych ćwiczeń fizycznych i nauki ukłonów przed publicznością. Uwagę zwraca gwałtownie wzrastający, doprowadzony do przesady rytm treningu oraz kontrast między zastygłym, bezwzględnym obliczem dyrektora a strachem i paniką malującymi się na twarzy Wnuczki. Jednak nieszczęśliwa dziewczyna, podobnie jak pozostali artyści, nie zamierza opuszczać cyrku Caribaldiego.

Co by się stało, gdyby w końcu zdołali zagrać cały kwintet? Tego nie dowiemy się nigdy, bo w gruncie rzeczy nawet dyrektor oskarżający pozostałych o sabotowanie prób – nie chce dopuścić do pełnego wykonania utworu. Sens dotychczasowej egzystencji bohaterów uległby wówczas rozpadowi, straciłoby rutynę codziennych wysiłków, wymazując z pamięci problemy realnego świata. A oni nie chcą żyć na prawdę, pragną pozostać w zaklętym kręgu egzystencjalnego cyrku, o czym świadczą choćby ich kostiumy. Ani na chwilę nie rezygnują ze scenicznego ubioru, utrzymując się w roli jednostek udających życie. Tymczasem dawno przestali być odrębnymi indywidualnościami, a zmienili się w swego rodzaju przedłużenia instrumentów, na których ćwiczą. Na własne życzenie tkwią w martwym punkcie, w kręgu

Siła przyzwyczajenia
(cyrk egzystencjalny)

wg
Siły przyzwyczajenia
Thomasa Bernharda

tłumaczenie
Monika Muskała
reżyseria
André Hübner-Ochodlo
scenografia
André Hübner-Ochodlo,
Stanisław Kulczyk
muzyka
Adam Żuchowski

premiera w Sopocie
14 lipca 2019

premiera
w Częstochowie
14 września 2019

Scena zbiorowa



fot. Wiesław Czerniawski

prowadzących donikąd czynności, które stają się tytułową siłą przyzwyczajenia. Wybrzmiewa ona w jednej z końcowych sekwencji, gdy dochodzi do serii zapętlających się czynności, mających na celu udaremnienie próby. Błazen rzuca czapkę z głowy, na co Wnuczka reaguje irytującym śmiechem, co wywołuje komentarze Żonglera i Caribaldiego. Powtarzająca się sekwencja interakcji nasuwa skojarzenia z transem. Uprawianie sztuki nie ma tu charakteru twórczego, jest kreacyjnie bezcelowe, a nawet szkodliwe, gdyż tylko odwraca uwagę od rzeczywistości.

Bohaterowie bezustannie dają do zrozumienia, że tak naprawdę nie żyją, lecz występują. Grają przed widzami, wobec pozostałych cyrkowców oraz przed sobą samymi. Caribaldi przybiera maskę komiczno-despotycznego gnębiciela, dla którego sensem życia staje się maniackalne dążenie do artystycznej perfekcji, która ma mu zrekompensować niepowodzenia życia prywatnego, a zapewnić zapomnienie o tragicznej śmierci córki. Jest postacią wielobarwną, na pewno niejednoznaczną. Z jednej strony jawi się jako zdzieciniały starzec, celowo upuszczający kalafonię przed oczami Żonglera, z drugiej – człowiek rozpaczliwie uciekający przed refleksją nad własnym życiem. W tej ucieczce odbija się zasadniczy temat sztuki: dramat samopoznania. Caribaldi również jest ofiarą – błędnego przekonania, iż można bezkarnie zdezerterować z życia na rzecz faustowskiego dążenia do przeniknięcia istoty sztuki. Już teraz – zmęczony, dotknięty niemocą palców, owładnięty wspomnieniami o córce i bolesnym dzieciństwie – zaczyna spłacać swój dług. Podobnie pedantyczny Żongler (Walde-mar Cudzik), który natrętnym poprawianiem wiszących obrazów i nerwowym machaniem

wachlarzem stara się zagłuszyć utratę złudzeń na lepszą zawodową przyszłość. Zamiast wspinać się po szczeblach kariery, Żongler stawia się w roli służącego, pełzającego po podłodze w poszukiwaniu kalafonii, umyślnie upuszczanej przez Caribaldiego. Mężczyzna mówi niemało, lecz poza chwilowym wybuchem szczerości jego wypowiedzi są najczęściej pochlebstwami potakiwacza, obliczonymi na osiągnięcie wymiernych korzyści.

Inne są natomiast monologi upojonego alkoholem Pogromcy (Adam Hutyra), pod maską brutalności skrywającego skłonności do szczerych refleksji melancholika. Z rasowego poskramiacza dzikich zwierząt pozostało w nim niewiele, a jedynym znakiem jego profesji jest cętkowana, lamparcia peleryna. Gdy mężczyzna zakłada na głowę złotą koronę, upodabnia się do lwa, króla zwierząt. Jednak gest nieoczekiwanego odwrócenia jej do góry nogami drastycznie burzy ten porządek, każąc widzieć w Pogromcy kogoś, kto przegrał życie. Świadomość porażki działa paraliżująco na bratanka dyrektora, amatora mocnych trunków, niezdolnego do walki o wolność i godność. Na przeciwnym biegunie sytuują się kreacje Błazna i Wnuczki, rzadko zabierających głos, totalnie zaślepionych i biernych wobec tego, co przynosi los. Błazen (Bartosz Kopeć) zatracił się w roli dyżurnego wesołka. Podobnie jak inni nie potrafi żyć naprawdę, robi więc to, co wychodzi mu najlepiej – stara się rozśmieszyć swoich kompanów. Poczynania korpulentnego cyrkowca również są rytuałem, bezpieczną rutyną chroniącą przed światem, dlatego dowcipnisi nie zrażają drobne niepowodzenia. Co prawda mężczyźni sprawiają wrażenie odpornych na popisy Błazna, za to znajduje on wielbicielkę we Wnuczce, z którą niemało

go łączy. W przeciwieństwie do pozostałych oboje zdają się otepiali, nie do końca świadomi znaczenia wydarzeń. To oni najlepiej odnajdują się w świecie iluzji, dającym im, poza serią ciągłych upokorzeń, specyficzne poczucie bezpieczeństwa. Wnuczka zachowuje się jak marionetka, na zawołanie wykonująca każde polecenie Caribaldiego. Zahukana, delikatna akrobatka przypomina nakręcaną lalkę, kiedy kłania się i rozdaje sztuczne, głośnie uśmiechy przed wymyśloną publicznością.

Hübner-Ochodlo doskonale wizualizuje procesy wewnętrzne, stanowiące istotną tkankę tekstu Bernharda. Eksponując sztuczność, groteskowość sytuacji scenicznych, w ślad za oryginałem pokazuje przekleństwo samoinscenizacji, skonstrastowane z samopoznaniem, odrzucanym przez bohaterów dramatu. Finałowa sekwencja z zastygłymi w bezruchu postaciami nie pozostawia złudzeń co do jakichkolwiek perspektyw wyjścia z impasu. Wciąż będą oni wiernymi towarzyszami Caribaldiego, niczym ciała niebieskie krążące wokół Słońca – istniejące tylko w odniesieniu do niego. Sam zaś dyrektor nie ustanie w skazanych na niepowodzenie wysiłkach, by zagrać do końca utwór Schuberta. Reżyser daje mocno wybrzmieć ostatnim słowom Caribaldiego: „Jutro Augsburg”, wielokrotnie powracającym w spektaklu. Nawiązanie do Czechowowskiego lejt-motywu „Do Moskwy!” każe interpretować tę kwestię jako znak złudnej nadziei na poprawę losu i ostateczne potwierdzenie utopijności ich marzeń. Życie bohaterów stało się egzystencjalnym cyrkiem, z którego nie sposób się wyzwolić. Pozostaje zadać sobie pytanie: ilu z nas funkcjonuje w świecie iluzji i karmi się fałszywym przeświadczeniem o tym, że naprawdę żyje? ■