

Mózg otwarty

AUTOR: PATRYK KENCKI

W spektaklu Chorei aktorzy grają ludzi, ale również neurony w ludzkim mózgu. Wymiary te przenikają się nawzajem i trudno byłoby je od siebie oddzielić.

■ Być może symbolem naszych czasów nie są otwarte umysły, ale otwarte mózgi. Autorzy spektaklu pokazywanego w łódzkim Teatrze Szwalnia nie bez powodu zauważają, że refleksja nad duchowością coraz wyraźniej jest zastępowana szczegółowymi badaniami nad tym, co fizyczne. Przedmiot zainteresowań humanistyki coraz to bardziej zagarniany jest przez „neurochirurgów, neurofizjologów, fizyków, informatyków i biologów” (tekst Tomasa Rodowicza w programie przedstawienia). Sam zaś mózg staje się nie tylko „figurą antropologiczną i największą zagadką z pogranicza nauki i sztuki”, ale również „fetyszem i nowym obiektem kultu” (rozmowa Pauliny Ilskiej z Tomaszem Rodowiczem, „Dziennik Łódzki” z 22 sierpnia 2013).

Wyreżyserowane przez Tomasza Rodowicza widowisko ma wielu autorów. Reżyser, autor scenariusza, sami aktorzy (i jeszcze inni współpracownicy) stworzyli niezwykle szlachetny spektakl. Rodowicz potrafił połączyć doskonałą formę z autentyzmem scenicznej obecności młodych performerów.

Scenariusz ułożył Marcin Cecko. Ów poeta i performer związany był kilka lat temu z teatrem Studium Teatralne kierowanym przez Piotra Borowskiego. (I Borowski, i Rodowicz należeli do pierwszego składu Węgałt). W 2004 Cecko przygotował w Studium Teatralnym spektakl *Parsifal*. W kolejnych latach działał w teatrze głównie jako dramaturg, najczęściej współpracując z Krzysztofem Garbaczewskim. Zaproszony do współpracy przez Rodowicza, Cecko inspirował się postaciami naukowców, którzy kojarzą mu się z Prometeuszem. Dla celów poznawczych gotowi są złożyć w ofierze

„nie tylko siebie... ale i naukę” (tekst Marcina Cecki w programie przedstawienia).

Spektakl zaczyna się od chóralnego śpiewu, opartego na znaczeniowych grach z Kartezjańskim „Cogito ergo sum”. Kiedy zapala się światło, dostrzegamy pięcioro młodych performerów siedzących na metalowych skrzyniach. Każda z osób trzyma jedną nogę w wypnionym wodą słoju.

Widowisko zdaje się rozgrywać na dwóch skrzyżowanych ze sobą poziomach. Aktorzy grają ludzi (niekiedy samych siebie), ale również neurony w ludzkim mózgu (szerzej o tym wymiarze spektaklu pisze Mirosław Kocur w *Tańcu neuronów* w portalu teatralny.pl). Wymiary te przenikają się nawzajem i trudno byłoby je od siebie oddzielić. Podobnie jak ciężko oddzielić w nas to, co nazwalibyśmy ludzkim, od tego, co pozostaje nam określić jako neurologiczne.

Przeplatanie się porządku zewnętrznego z wewnętrznym świetnie widoczne jest w scenie, gdy poddany badaniom pacjent tańczy, a projekcje i muzyka ulegają geometryzacji. Widzimy geniusza podłączonego do aparatury mierzącej reakcje jego mózgu. Jednocześnie ten sam tancerz jest być może obrazem swojego mózgu. I człowiek, i jego mózg nie są jednak niczym więcej jak tylko przedmiotem... Kiedy eksperyment się zakończy, badacze usiądą na jego ciele jak na ławce.

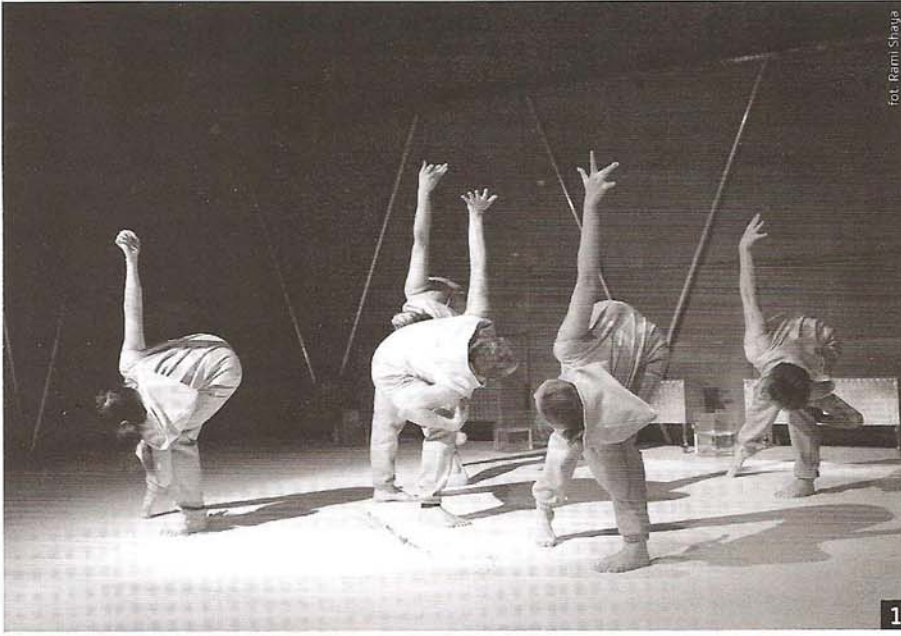
Niezwykłym walorem spektaklu jest rytm budowany przez muzykę, projekcje, ale przede wszystkim przez wypowiedzi postaci. Więcej tu właśnie wypowiedzi niż dialogów. Takie zrytmizowanie dyskursu wzmaga dramatyzm widowiska. Kwestie poszczególnych perfor-

merów mają częstokroć charakter gwałtownych i lakonicznych wejść. Dzięki temu ich słowa brzmią dobitniej. „Mózgu nie możesz zakwestionować”. „Mieliliśmy mówić o sobie, a mówimy o naszych mózgach”.

W scenariuszu można odnaleźć inspiracje płynące między innymi od Michela Foucaulta, Jeana Baudrillarda czy Jeana-Marie Pradiera. Osią jednej ze scen staje się obraz egzekucji opisanej w *Nadzorować i karać* (M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa 2009). W wyobraźni aktorów przewija się obraz rozszarpywanego koźmi ciała. „Obraz taki trzeba wyznaczyć sobie samemu”. Trzeba też sobie odpowiedzieć, czy jest się rozrywającym ciałem, oprawcą nacinającym ścięgna, a może widzem tej kaźni?

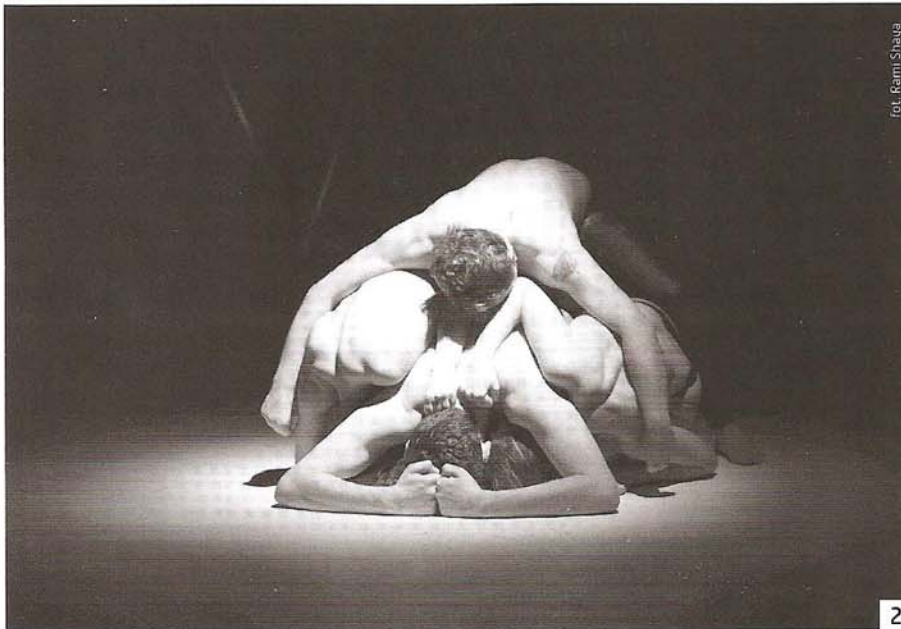
Inna sekwencja zbudowana jest w odwołaniu do postrzegania ludzkiego ciała na przestrzeni dziejów. Performerzy wołają na przykład: „Trzysta lat temu? Co to jest?”, po czym prezentują ówczesne koncepcje fizyczności. Skojarzenie z kategorią ciała widowiskowego jest tu nieodparte (J.M. Pradier, *Ciało widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, tłum. K. Bierwiazzonek, Warszawa 2012).

Istotną rolę odgrywa motyw wypadku. Wykonawcy przedstawiają go nieomal dosłownie. Pięć metalowych skrzyń dociska do metalowej ściany stojącą tam dziewczynę. Pierwsza bezpośrednio uderza w jej ciało. Po chwili kolejna skrzynia uderza w tę poprzednią. I tak następne przekazują sobie energię, której ostatecznym celem jest ofiara wypadku. Baudrillard, zastanawiając się nad relacją pomiędzy ciałem a współczesną technologią, przywoływał *Kraksę* Jamesa Grahama Ballarda (tłum.



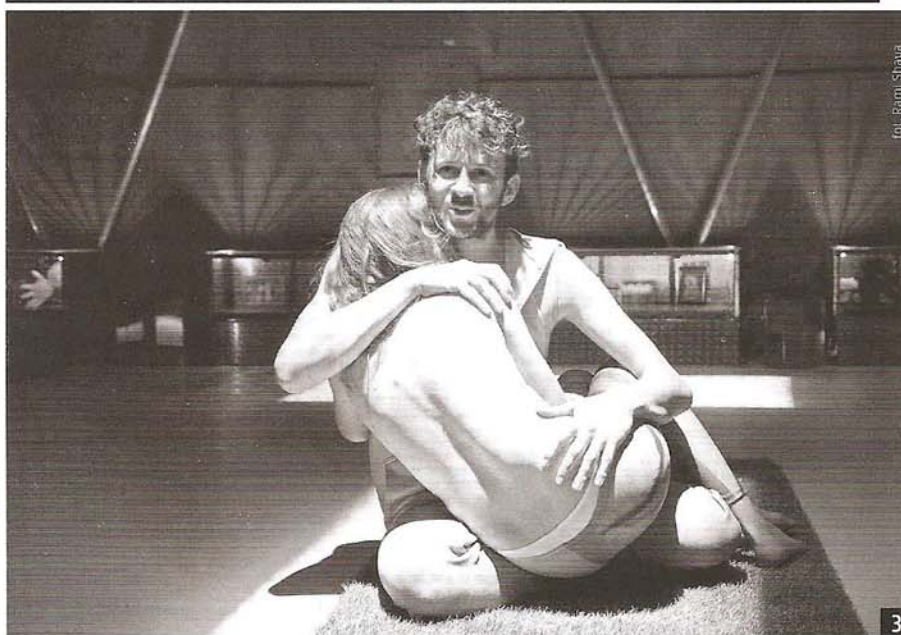
fot. Rami Shajja

1



fot. Rami Shajja

2



fot. Rami Shajja

3

J. Manicki, Warszawa 1996). W owej amerykańskiej powieści katastrofy drogowe przeniknięte są swoistą erotyką. Oto ludzkie ciało dosłownie łączy się z obiektem technologicznym. Baudrillard zapisał: „Wypadek nie jest już owym miniaturowym bricolage’em [...]. Wypadek jest wszędzie, stanowiąc podstawową, nieodwracalną figurę, banalność anomalii, jaką jest śmierć” (J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królik, Warszawa 2005, s. 133). I kilkanaście stron dalej: „W *Kraksie* wszystko jest hiperfunkcjonalne, ponieważ ruch i wypadek, technika i śmierć, seks i symulacja przypominają jedną wielką synchronicznie działającą maszynę” (tamże, s. 145).

W spektaklu Rodowicza machina wypadku przechodzi w machinę mózgu. Umierająca postać widzi jeszcze szereg obrazów, które być może są tylko automatycznymi reakcjami gasnącego organu... Wyobrażenia te ukazane zostają w postaci pięknych projekcji. Obecne na scenie postaci przykrywają i odkrywają ciało swej towarzyszki, jak gdyby obrazując śmierć jako stopniowy proces.

Piękny, ale i straszny obraz pojawia się w jednej z ostatnich sekwencji, kiedy wykonawcy zanurzają głowy w szklanych słojach. Projekcja ukazuje zbliżenia ich twarzy, potem obrazki te ulegają multiplikacji. Powieleniu towarzyszy miniaturyzacja obrazu. Im mniejsze obrazki, im więcej ich widzimy, tym bardziej obojętny staje nam się ten widok.

Z otwartym mózgiem ma się kojarzyć sposób zapisania tytułu. Muzg to po prostu mózg otwarty. Ten koncept może jednak przywołać znacznie bardziej ponure skojarzenia. Przypomniało mi się, jak w *Kamieniu na kamieniu* jeden z bohaterów sugeruje, jakoby wyraz „grób” pisało się przez u otwarte. Jego rozszluszczony ojciec krzyczy: „Pójdź na cmentarz, leży kto w otwartym grobie? [...] O, przyjdzie i na ciebie kiedyś koniec, chorobo, bo przyjsć musi. Zobaczysz, jak ci się będzie leżało w takim otwartym grobie. A nawet nikt nie stanie nad tobą, bo będziesz jak psie ściervo gnić i śmierdziać. Będziesz błagał, żeby wziął ktoś łopaty i cię ziemią przysypał” (W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, Warszawa 1984, s. 90). ■

Stowarzyszenie Teatralne

Chorea w Łodzi

Muzg

reżyseria Tomasz Rodowicz

premiera 22 listopada 2013