

Na linii i trzy kroki dalej

DARIUSZ KOSIŃSKI

Teatry szukają sposobów na prowadzenie działalności twórczej, która rezygnując z „nażywości” zachowywałaby zarazem swoistość i odmienność.

PREMIER MORAWIECKI ZWOŁAŁ KONFERENCJĘ prasową, by obwieścić plan odmrożenia sportu, ale o instytucjach kultury nawet się nie zająknął. Jak z tym żyć, np. w teatrze? Jest sposób.

„Sztuka dramatyczna” – tak nazywano teatr w XIX w. Bardzo lubię tę nazwę i uważam ją za równie precyzyjną, co głęboką. Termin „teatr” jest nadużywany zarówno w odniesieniu do przedstawień artystycznych, jak i do zjawisk społecznych. „Sztuka dramatyczna” nie odwołuje się ani do iluzji, ani do udawania, ani do patrzenia nawet. Odwołuje się do dramatu, czyli do działania.

Ma bowiem wytworzyć wspólną przestrzeń doświadczenia, skomponowanego tak, że w najszcześniejszych przypadkach staje się procesem czynnego (więc też dramatycznego) poznania. To nie tylko sztuka tych, którzy przedstawienie przygotowują i spełniają, ale także tych, którzy w ten proces dają się wciągnąć. Artystami dramatycznymi są też ci, którzy tworzą publiczność. Teatr publiczny to nie widowisko – to dzieło sztuki dramatycznej.

Wyjść

Początek maja przyniósł charakterystyczny zwrot – pojawiły się w sieci formy teatralne odchodzące od dominujących dotychczas transmisji, a w zamian akcentujące pewną naśladową „żywy teatr” aktualność. Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy ogłosił, że 9 i 10 maja da „pierwszą premierę czasów pandemii” – zespołową realizację „Dekameronu” Giovanniego Boccaccia pod opieką reżyserską Jacka Głomba.

Wybór materiału literackiego był oczywisty, bo sto opowieści tworzących ten zbiór opowiada dziesięć wykwinnych osób, które uciekły z Florencji przed dżumą. Na dodatek nieciągła kompozycja tej kolekcji doskonale od-

powiadała warunkom, w jakich przedstawienie musiało powstawać.

Poszczególne opowieści były wybierane i w określony sposób realizowane przez członków legnickiego zespołu w koniecznej izolacji. Następnie stworzone przez nich całości zostały zmontowane i dramaturgicznie ułożone we względnie spójną kompozycję. Głomb bardzo mocno podkreślał w przedpremierowych wypowiedziach, że zależało mu, by „Nowy Dekameron” nie zamienił się w serię etiud. Innymi słowy, chodziło o to, by przy całej różnorodności historii i konwencji zachować całościową wymowę spektaklu, jakiej oczekuje się od „normalnej” premiery teatralnej.

Nie do końca się to udało. I nie chodzi tyle o mieszanie konwencji (od inscenizacji dokamerowej przez film animowany po wideoklip), ile o rwącą się nić łączącą poszczególne fragmenty. „Dekameron” to wcale niełatwy do inscenizacji materiał, zawsze grożący rozpadem całości na mniej lub bardziej zręczne i zabawne anegdoty (moim zdaniem nie udało się przed tym niebezpieczeństwem ustrzec nawet Pasoliniemu w jego adaptacji filmowej). W wersji legnickiej zagrożenie to wzmocniło jeszcze nieuniknione pojawienie się mocnego, telewizjopodobnego podziału montażowego, który w teatrze z pewnością zostałby osłabiony.

Tym bardziej jednak na uwagę zasługują te tropy, które – zgodnie z deklaracją Jacka Głomba – pozwalały na odnalezienie całościowej wymowy przedstawienia. Najbardziej oczywista z nich to dramaturgiczna rama wyraźnie odwołującą się do sytuacji pandemii („Prolog” w realizacji i wykonaniu Rafała Cielucha, który pojawia się też pomiędzy częściami i kończy spektakl budując jego znaczący epilog) oraz do społeczno-politycznej wymowy przedsta-



„Nowy Dekameron” inspirowany „Dekameronem” Giovanniego Boccaccia pod opieką reżyserską Jacka Głomba, Teatr Modrzejskiej w Legnicy

wienia („Posłowie” według scenariusza i w wykonaniu Pawła Palcata – nie wiecie czemu umieszczone w zakończeniu pierwszej części, czyli niejako w połowie całości). Oba sygnalizowane przez nie tematy: pandemia i określony adres krytyki społecznej, pojawiają się też w poszczególnych sekwencjach. Wszystkie te elementy czytane łącznie pozwalają zobaczyć w „Nowym Dekameronie” tworzoną na gorąco próbę czynnego przemyślenia przymusowej izolacji pandemicznej jako rymującej się z patriarchalno-kościelną opresją, dotyczącą przede wszystkim kobiet, przeciw której wymierzony jest radosny erotyzm, tak charakterystyczny dla wielu nowel Boccaccia.

Przedstawienie, w którym zdecydowanie dominują głosy kobiece, jest skierowane przeciwko tym, którzy chcą zamknąć ciała pragnące miłości i bliskości w ideologicznej izolacji. Niemal wszystkie sekwencje intymności są odgrywane przez ciała nieludzkie: lalki, cienie, animowane sylwetki, co wydaje się wyrazem tęsknoty za bliskością, sposobem na odreagowanie wymuszonej samotności, a jednocześnie przestrogą przed tym, by umiejętnie podsycany strach nie sprawił, że w imię ochrony życia pozwolimy sobie

życie odebrać, sprowadzając je do biopolitycznej troski o przetrwanie.

Przeciwko temu właśnie wydaje się skierowana finałowa scena spektaklu: wyjście z domu, bez maski, bez znamion ostrożności. Prosta codzienna czynność, która staje się aktem politycznym.

Wniknąć

Choć Teatr w Legnicy zrobił wszystko, by nadać swojej premierze znamiona wydarzenia „na żywo” (oglądanie spektaklu możliwe jest tylko w czasie rzeczywistym podczas prezentacji odbywających się o określonej godzinie), to po stronie twórców owej nażywości właśnie nie ma: wszystkie sekwencje zostały wcześniej nagrane i są po zmontowaniu odtwarzane w określonym porządku.

Inaczej rzecz się ma w przypadku drugiej premiery, która odbyła się w ten sam majowy weekend, dzień przed „Nowym Dekameronem”. Zrealizowana przez Dream Adoption Society we współpracy z Teatrem Powszechnym w Warszawie „Boska komedia 2.2.” konsekwentnie nazywana jest „medytacją VR na żywo”. Nie jest to projekt przygotowany specjalnie na okoliczność pandemii i w tym sensie nie zagraża pierwszeństwu Teatru Mo-

drzejewskiej. „Medytacja VR” to wariacja na temat jednego z wątków niezwykle złożonej kompozycji, jaką jest „Boska komedia” wyreżyserowana przez Krzysztofa Garbaczewskiego w Teatrze Powszechnym we współpracy z DAS (premiera 8 lutego).

Pisałem o tym przedstawieniu w „Tygodniku” wkrótce po premierze, wspominając, że osobnym planem tej „teatralnej medytacji” są działania grupy aktorów ubranych w headsety VR (wirtualnej rzeczywistości) i cały czas obecnych na proscenium. Projekcja tego, co robią w środowisku wirtualnej rzeczywistości, wyświetlana jest przez cały czas na ekranie nad sceną. Jednak w trakcie przedstawienia nie sposób jej śledzić i w zasadzie trudno cokolwiek więcej o niej powiedzieć poza tym, że jest i wygląda trochę jak połączenie początkowej fazy projektowania gry wideo z koszmarnym snem wytwórcy plastikowych zabawek.

„Boska komedia 2.2.” to zaproszenie do świata będącego swoistym analogonem przedstawienia teatralnego. Nie jego przeniesieniem w środowisko VR, ale właśnie – dramaturgicznie analogicznym rozegraniem w innym składzie osobowym, według innego scenariusza, z innymi ➔

→ sekwencjami działań, ale z zachowaniem tej samej generalnej sytuacji poszukiwania wiedzy nie w transgresyjnej wędrówce, ale przez eksplorację wiodącą w głąb siebie. Tak jak scena prawdziwa, tak scena wirtualna staje się przestrzenią powtórzenia, którego niełatwe (także dla widzów) przesycenie stanowi warunek ujawnienia wymiarów nadaremnie poszukiwanych poza nią.

W wypowiedziach przedpremierowych Garbaczewski podkreślał, że jego praca z VR prowadzona w ramach Dream Adoption Society trwa od kilku lat i nie jest nowością wymuszoną przez pandemię. Paradoksalnie jej wybuch wsparł działania, które prowadzone były na marginesie prac teatralnych. Wobec ich zawieszenia to właśnie VR stał się środowiskiem i medium uprzywilejowanym, co pozwala na śmielsze prowadzenie poszukiwań – jak je Garbaczewski nazywa – „parateatralnych”.

„Boska komedia 2.2” nadała tym poszukiwaniom nowy wymiar, łącząc nowoczesną technologię wirtualności z kulturą czynną. Paradoks „medytacji VR na żywo” polega właśnie na tym, że bez wspólnoty przestrzennej, bez mitycznej „współobecności” zachowuje element nieprzewidywalności i bezpośredniości działania.

Oglądając „Boską komedię 2.2” nie mogłem się opędzić od poczucia, że oglądam coś świadomie unikającego znamion perfekcji i przygotowania. Garbaczewski dąży tu do otwarcia istniejącej i przeciwicznej struktury na działania nieprzewidziane, wynikające nie z zamiaru i woli twórców, ale raczej z wytworzonej przez nich sytuacji. „Medytacje” Garbaczewskiego zdają się działaniami, które mają doprowadzić do momentu, w którym już nie działa jakieś „ja”, ale „się działa”. Na dodatek wirtualna rzeczywistość pozwala na otwarcie tego współdziałania na przybyszów z zewnątrz. Twórcy zapraszali wszystkich mogących to zrobić,

W „Nowym Dekameronie”
dostrzec można
**próbę przemyślenia
izolacji pandemicznej**
jako rymującej się
z patriarchalno-kościelną
opresją, dotyczącą przede
wszystkim kobiet, przeciw
której wymierzony jest
radosny erotyzm Boccaccia.

by wykorzystali aplikację VR Chat i weszli do świata „Boskiej komedii”, do jej Czyśca. Nie wiem, czy tym razem ktoś się na to zdecydował, ale taka możliwość istnieje.

Nie wchodzić

W tym samym czasie, gdy w kraju ludzie teatru zaczynają szukać sposobów mniej doraźnego funkcjonowania *online*, przebywający czasowo w Stanach Zjednoczonych Michał Zadara wzbudził spore zainteresowanie radykalnym gestem odmowy, wystawionym jako przedstawienie, którego nikt nie zobaczy.

Zaproszony jako gościnny profesor do Swarthmore College w Pensylwanii, gdzie sam niegdyś studiował, polski reżyser pracował ze studentami tamtejszego Wydziału Teatru nad tragediami greckimi. Wspólnie zdecydowali się na wystawienie „Trachinek”, jednej z najrzadziej granych i mało znanych tragedii Sofoklesa. Opowiada ona o koszu Dejaniiry i śmierci Heraklesa, ukazując – jak piszą sami twórcy spektaklu – taki wizerunek mitycznego herosa, jakiego nie powinno się oglądać, jeśli chce się nadal wierzyć w jego bohaterstwo. Herakles jest tu gwałtowny, chętnie sięga po przemoc, zwłaszcza wobec kobiet, dla zaspokojenia swoich zachcianek. Także jego śmierć w męczarniach daleka jest od heroicznych obrazów. Świadkiniami jego ostatnich chwil są młode kobiety lub wręcz dziewczyny z Trachis, tworzące chór. To one widzą to, co nie powinno być widziane.

Gdy zaczęła się pandemia i zajęcia zostały zawieszone, a studenci rozjechali się do domów, Zadara kontynuował pracę

zdalnie. Studenci przygotowywali swoje propozycje, nagrywali poszczególne sceny, które – stopniowo łączone – komponowały się w przedstawienie możliwe do pokazania *online*. Polski reżyser podjął jednak decyzję o zupełnie innym sposobie (nie)prezentowania swoich „Trachinek”.

Na premierze, która odbyła się w Frear Ensemble Theater w Swarthmore College 24 kwietnia, nie było nikogo. Zwyczajowe zaproszenie przyjęło przewrotną formę: „Nikt nie będzie wpuszczony – nikogo nie będzie na scenie. Prosimy nie dzwonić po rezerwacje. Nie będzie streamingu na żywo”. Punktualnie o godzinie 20. komputer uruchomił przygotowaną wcześniej sekwencję projekcji, świateł i dźwięków. Spektakl się odbył, ale nikt go nie oglądał.

W kontekście tragedii interpretowanej jako przedstawienie tego, co niweczy pożądany wizerunek, więc nie powinno być oglądane, taka decyzja wydaje się w swoim radykalizmie jakoś logiczna. Michał Zadara dodaje, że podjął ją także w reakcji na sytuację powszechnej akceptacji dla spektakli *online*, jako rodzaj protestu czy może drwiny sugerującej, że w teatrze najważniejsze jest to, czego zobaczyć nie można. Jak mi się wydaje, nie chodzi o brak kontaktu i wspólnoty przeżycia stanowiącej fundament teatru rytualistycznego (to akurat ideologia Zadari obca). Za (nie)przedstawieniem „Trachinek” zdaje się stać teza, że tym, co najważniejsze, jest całościowy proces poznawczy i myślowy, który w sposób równie trudny do nazwania i subtelny, co konieczny i niefalsyfikowalny, możliwy jest tylko w sytuacji bezpośredniego doświadczenia „na żywo”.

„Trachinki” ze Swarthmore College mogłyby się wydawać jakimś wykonanym akademickim eksperymentem, gdyby nie to, że w zadziwiający sposób wyprzedziły i zapowiedziały wydarzenia zaliczane do sfery „twardej rzeczywistości”. Kilkanaście dni po ich premierze w ojczyźnie reżysera odbyły się wybory, na które też nikt nie został wpuszczony. Pustka lokali wyborczych przejrzała się w pustce teatralnej sali, w której odarty ze wzniosłości ginął ten, co w kolebce łeb urwał hydrze.

Doprawdy, zaskakujące bywają efekty sztuki dramatycznej. Nawet gdy nie daje nic do zobaczenia, daje wiele do myślenia.

© DARIUSZ KOSIŃSKI



**RADIO
KRAKÓW**

Co wtorek o godz. 14.30
na antenie Radia

Kraków goszczą dziennikarze „Tygodnika Powszechnego”.

Śluchaj nas w Małopolsce:

Kraków – 101,6 FM | Nowy Sącz – 90,0 FM

Krynica Zdrój – 102,1 FM

Rabka Zdrój – 87,6 FM | Tarnów – 101,0 FM

Zakopane – 100,0 FM | Andrychów – 98,8 FM

Gorlice – 97,4 FM | www.radiokrakow.pl