didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pol-zartem-pol-serio

/ repertuar

Pół żartem, pół serio

Bartosz Cudak

TR Warszawa

Wracać wciąż do domu

reżyseria: Magda Szpecht, scenariusz, tłumaczenie i dramaturgia: Łukasz Wojtysko, scenografia, kostiumy, światła: Michał Korchowiec, muzyka: Krzysztof Kaliski, choreografia: Paweł Sakowicz, wideo: Ryohei Tomita

premiera japońska 8 listopada 2019, premiera polska 6 marca 2020

W obliczu zbliżającej się katastrofy klimatycznej, której oznakami są pożary lasów, topnienie lodowców czy anomalie pogodowe, coraz bardziej popularne stają się wizje nieuchronnej apokalipsy i dystopijne opowieści. Magda Szpecht w swoim nowym spektaklu (powstałym w ramach obchodów stulecia polsko-japońskich stosunków dyplomatycznych, mającym premierę w Tokio i Warszawie) postanowiła jednak pójść o krok dalej i zastanowić się, jak może wyglądać świat tuż po nieuniknionej katastrofie. Akcja *Wracać wciąż do domu* rozgrywa się więc tam, gdzie, jak twierdzą twórcy, kończą się fabularyzowane narracje o końcu świata, a zaczynają pytania: co będzie

dalej?

Spektakl rozpoczyna symultanicznie wykonywany układ choreograficzny, podczas którego aktorzy opisują niszczące świat katastrofy. Gdy scena dobiega końca, poznajemy postapokaliptyczne społeczeństwo, w którym najważniejsza jest wspólnotowość, a ludzie ponownie żyją w zgodzie z naturą. Inspirowane książką *Wracać wciąż do domu* Ursuli K. LeGuin przedstawienie proponuje wizję pozbawionego hierarchii świata, którego podstawą jest równoprawność wszystkich istot żywych i materii nieożywionej.

Fabuła opowiada o historii Mówiącego Kamienia – kobiety żyjącej na styku obszarów zamieszkiwanych przez dwa plemiona: Kesh i Kondora. W realizacji Szpecht aktorzy ubrani w neonowe, świecące, nieco kiczowate kostiumy, tworząc jeden zgrany organizm, kolejno opowiadają losy mieszkanki Miasta Umysłu. Brak podziału na jednostki i zespołowe prowadzenie narracji sprzyja przyjętej przez reżyserkę idei perfekcyjnego modelu cywilizacji, opartego na kolektywnej współpracy. Wzajemna więź i poczucie wspólnoty są budowane za pomocą wielu elementów. Należą do nich przede wszystkim: synchroniczne wykonywanie choreografii autorstwa Pawła Sakowicza, grupowy śpiew stylizowanych na plemienne pieśni, siedzenie w półkolu przy domniemanym ognisku i granie na instrumentach, wypowiadanie słów głównej bohaterki naprzemiennie lub chóralnie, a także zabawy, takie jak noszenie na barana, ściskanie i przytulanie, łaskotanie czy bieganie. W pamięć szczególnie zapadają dwie sceny podkreślające kolektywizm tego świata. W jednej z nich bohaterowie, z rosnącym zaangażowaniem i energią, wykonują rytualny Taniec Księżyca, który zapewnić ma nieograniczoną płodność i skutkować brzemiennością Mówiącego Kamienia. W drugiej natomiast jeden z aktorów (Paweł Smagała),

opowiadając kolejną przygodę z życia głównej bohaterki, maluje rękami na kartonie niebieską plamę symbolizującą wszechświat. Obraz ten jest stopniowo uzupełniany kolejnymi kolorami przez podbiegających co chwilę pozostałych członków plemienia, czego rezultatem jest abstrakcyjna kompozycja. Sceny te pokazują, że we wspólnotowym świecie nie ma miejsca na jednostkowość i indywidualność, a nawet najprostsze działania muszą być wykonywane przy współudziale grupy. Na zbiorowy wymiar kreowanego świata zwraca również uwagę ustawiona na środku sceny konstrukcja przypominająca pracę *Waltz2019* z holenderskiego pawilonu tegorocznego praskiego Quadriennale. Instalacja składa się z rusztowania pokrytego tkaniną, które umożliwia nie tylko zespołową pracę tkacką, lecz również zapewnia schronienie, miejsce do zabawy czy odpoczynku.

W spektaklu wyraźnie widać inspirację kulturą plemienną. Szpecht z rozmysłem postrzega jednak plemię nieco stereotypowo. W niektórych scenach szczepowe zachowania zostają, można powiedzieć, skarykaturyzowane, a postaci bywają infantylne, czasem nawet przygłupie. Widać to na przykład w dziecinnym, powolnym sposobie opowiadania historii Mówiącego Kamienia przez aktorów, którzy próbując nadać narracji hipnotyczny i tajemniczy ton, przerysowują ją, co w efekcie ośmiesza i odbiera powagę i opowiadaniu, i stanowiącej fundament spektaklu plemienności. Gest ten nie tylko pokazuje prawdziwe intencje reżyserki, która będąc świadoma utopii radykalnie równościowych projektów, postanawia nie tyle podważyć, ile lekko skompromitować koncepcję wspólnotowości i jej zasad, a także obnażyć kulturową sceptyczność wobec gatunku science-fiction. W historiach należących do tego nurtu czasem nie dostrzega się performatywnego i spekulatywnego potencjału projektowania alternatywnych rzeczywistości, które mogłyby posłużyć jako wzór dla nowego pokatastroficznego systemu. Traktuje się je natomiast jako

przyjemne bajki na dobranoc. Szpecht, parodiując idee i problemy zawarte w powieści LeGuin, zauważa i akcentuje również ten aspekt.

Wizja sielankowej wspólnoty, na której, wydawać by się mogło, tak bardzo zależy reżyserce, jest przez nią konstruowana, a następnie drobnymi gestami demontowana i ośmieszana. Podkreśla to chociażby stosunek aktorów do widzów. Mimo wspólnotowej atmosfery, ci drudzy nie zostają zaproszeni do partycypacji, a jedyną formą wzajemnej interakcji jest wkroczenie aktora w jednej ze scen na widownię, co w żaden sposób nie wpływa na zmianę charakteru przedstawienia. Żadna komuna nie powstaje; okazuje się, że nawet postapokaliptyczna wspólnota, jak każda organizacja, ma swoje granice.

Szpecht tworzy dwuznaczne sytuacje: z jednej strony projekt wspólnoty traktuje poważnie, a z drugiej nagle go ironizuje. Dlatego też aura wspólnoty w pewnym momencie po prostu pęka niczym bańka mydlana. Staje się tak, kiedy Mówiący Kamień dostaje się w ręce plemienia Kondor, które, w przeciwieństwie do pokojowej społeczności ludu Kesh, przypomina tradycyjne społeczeństwo patriarchalne ze skłonnością do wszczynania konfliktów i dyskryminacji „innych”. Bohaterka pada wówczas ofiarą opresyjnego systemu, który podporządkowuje kobiety mężczyznom i ogranicza ich wolność. Mówiący Kamień opowiada o zamknięciu i niemożliwości powrotu do Miasta Umysłu. Reżyserka, podejmując ten wątek, neguje proponowaną wcześniej wizję harmonijnego świata pozbawionego problemów. Fragment ten najdobitniej pokazuje, że utopijny projekt nie jest możliwy do zrealizowania oraz podkreśla cechy charakteryzujące wszelkie zbiorowości. W każdym systemie istnieć będą bowiem nierówności społeczne, a podział na klasy i warstwy konstytuuje również pokatastroficzny świat. Ponadto taktyka, którą obiera reżyserka, nie podważa bezpośrednio

tematyzowanych idei, przedstawia je natomiast w tak abstrakcyjnej i cukierkowej formie, że ostatecznie i tak skazane są one na porażkę. Jest to również pewnego rodzaju gra z widzem, którego Szpecht próbuje oszukać, dając do zrozumienia, że wierzy w utopijny projekt. Kto jednak potraktuje jej propozycję z przymrużeniem oka, dostrzeże krytyczny walor spektaklu, wymierzony właśnie w koncepcję wspólnotowego, harmonijnego świata.

Podobnej strategii reżyserka używa, charakteryzując relację człowieka z naturą. Z jednej strony, jak już wspominałem, przedstawienie prezentuje pozbawioną hierarchii więź z otaczającym światem i postuluje budowanie, jak można określić za Donną Haraway, strefy naturokultury. Opiera się ona na porzuceniu wiary w wyjątkowość człowieka i nawiązaniu przyjaznych kontaktów z więcej-niż-ludźmi. Z tych założeń korzysta też spektakl, którego bohaterowie wielokrotnie przypominają o zasadzie równości wszystkich gatunków, będącej kręgosłupem moralnym ich wspólnoty. Również tytuł przedstawienia, oprócz nawiązania do powieści LeGuin, w której Mówiący Kamień podejmuje wędrówkę do bezpiecznego domu, jest metaforą zwrotu cywilizacji w kierunku tego, co naturalne, a również etyczne, czyli właśnie braku gatunkowej hierarchii. Z drugiej jednak strony natura, którą tak bardzo cenią sobie mieszkańcy Miasta Umysłu, jest w przedstawieniu reprezentowana za pomocą wyświetlanych na ekranach w tle projekcji przedstawiających przyjemne widoczki i miłe zwierzęta. Te wizerunki zwierząt i roślin rodem z programów przyrodniczych, pokazane za pomocą banalnych środków artystycznego wyrazu, obnażają porażkę projektu świata naturokultury i wyśmiewają jego założenia. Emancypacja przyrody i innych niż człowiek gatunków, jak zauważa Szpecht, nie jest tak prosta do wykonania, a większość takich prób to tylko pozorne praktyki, które nie mają przełożenia na rzeczywistość. Szpecht ponownie więc balansuje na granicy poważnych deklaracji ideowych i czysto ironicznych gestów. Tak szablonowy

sposób reprezentowania w spektaklu przyrody oddaje prawdziwy stosunek człowieka do niej oraz podkreśla, że natura poddana jest antropocentrycznej władzy spojrzenia. To bowiem człowiek, niczym w dokumentach Animal Planet, podgląda ją z ukrycia. Urokliwe obrazy, których złudnym celem miało być tworzenie sielankowego nastroju społeczności Kesh, tak naprawdę ośmieszają koncepcję międzygatunkowej równości, podkreślając, że teoretyczne założenia w praktyce okazują się dość absurdalne.

Przedstawienie, tworząc alternatywną wizję świata opartego na wspólnotowości i braku gatunkowej hierarchii, zwodniczo buduje atmosferę poczucia bezpieczeństwa, próbując przekonać widzów, że utopijny projekt jest realnym ideowym manifestem. W rzeczywistości reżyserka drobnymi ironicznymi gestami nakłuwa kolektywną konstrukcję, obnażając jej nieautentyczność. Banalna i nierzeczywista oprawa przerysowuje i ośmiesza postapokaliptyczną cywilizację i uniemożliwia uwierzenie w harmonijną wizję świata. Szpecht, bazując na wspólnotowych elementach powieści LeGuin, opakowuje je w groteskową i abstrakcyjną formę, w celu podkreślenia sceptyczności amerykańskiej pisarki wobec idealnego ustroju bez podziałów i konfliktów. Nie bez przyczyny, LeGuin tak dużo miejsca swojej powieści poświęca opisowi nierówności społecznych pokatastroficznej cywilizacji, przede wszystkim patriarchalnemu społeczeństwu Kondor, które nie ma nic wspólnego z kolektywną współpracą i wzajemnym szacunkiem. Autorka pokazuje, że utopia, będąc często jedynie iluzją prawdziwej skomplikowanej rzeczywistości, tak naprawdę nie istnieje. Reżyserka, wykorzystując pesymistyczne przesłanie powieści, ukrywa problemy i antagonizmy postapokaliptycznego świata pod osłoną idyllicznego nastroju, a krytykę wymierzoną w projekt utopii formułuje bardzo subtelnie. Strategia ta zrzuca bowiem odpowiedzialność wyboru na widza, który może utożsamić się z utopijnymi ideami, ale też je odrzucić czy wręcz wyśmiać.

Autor/ka

Bartosz Cudak

Bartosz Cudak – student performatyki UJ.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/pol-zartem-pol-serio*