didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jeszcze-slabsze-obrazy-polskiej-transformacji

/ LABORATORIUM NOWEGO TEATRU

Jeszcze słabsze obrazy polskiej transformacji

Zuzanna Berendt

Teatr Nowy Proxima w Krakowie

VHS – Visual Homemade Stories

reżyseria i dramaturgia: Klaudia Hartung-Wójciak, muzyka: Piotr Peszat, przygotowanie wokalne: Małgorzata Biela, reżyseria światła: Jędrzej Jęcikowski, światło: Wojciech Kiwacz, dźwięk: Grzegorz Janeczek

premiera: 29 listopada 2020

Domowe nagrania wideo z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych oraz pierwszej potransformacyjnej dekady są specyficznym rodzajem tekstów kultury wizualnej. Najczęściej to filmy przydługie jak na skromną zawartość „akcji", zapisane na nich wydarzenia, takie jak rodzinne spotkania świąteczne i wakacje, same wytwarzają typowość obrazowania, a za wszystkie środki stylistyczne służą w nich przybliżenia i oddalenia kamery. Są wykonane niezręcznie, mało atrakcyjne, w gruncie rzeczy wszyscy wiemy, co na nich jest, więc nie ma wielkiej potrzeby ich oglądania. Na ich niekorzyść działa anachroniczność

analogowych nośników, które już na początku wieku XXI wypierane były przez płyty DVD, a później jeszcze nowsze formy zapisu, które co prawda w niektórych przypadkach pozwoliły na ocalenie tego, co zostało zarejestrowane na taśmie, ale w innych doprowadziły do usunięcia kaset VHS z domowych archiwów. W środowisku domowym „nie ma po co" i „nie ma jak" ich oglądać. W *VHS – Visual Homemade Stories*, spektaklu wyreżyserowanym przez Klaudię Hartung-Wójciak i współtworzonym przez Nataszę Aleksandrowitch, Sebastiana Grygo, Małgorzatę Bielę, Weronikę Łukaszewską i Marcina Wojciechowskiego (członków kolektywu Nostalgic Boys), domowe nagrania wydobywa się z prywatnych archiwów i otwiera pole do oglądania ich i namysłu nad nimi jako wizualnymi dokumentami i śladami czasów.

Spektakl podzielony został na trzy akty, dla których materiał wizualny i dramaturgiczny stanowią wydobyte z rodzinnych zbiorów przez reżyserkę i performerów nagrania wideo pochodzące z dekady 1991-2001. Zanim zostanie nam przedstawiony swobodny montaż scen i epizodów, dowiadujemy się, jakie role będą odgrywać aktorki i jakiego rodzaju materiałów dostarczyły. Małgorzata Biela tłumaczy, że dysponowała wyłącznie nagraniami audio oraz rejestracją mszy komunijnej (jej wartość osobistą obniża niestety obecność na taśmie wizerunków wielu innych dzieci). Weronika Łukaszewska wyjaśnia, dlaczego na niektórych przyniesionych przez nią nagraniach słychać dialogi w językach innych niż polski, a Natasza Aleksandrowitch z żalem stwierdza, że jej rodzina mieszkała w bloku i nie miała kamery, więc ona sama będzie w spektaklu grała trzecioplanowych bohaterów filmów z kolekcji jej kolegów. Już na tym etapie spektaklu zarysowują się subtelne społeczne dystynkcje związane z medium, które stało się przedmiotem namysłu zespołu artystycznego. W późniejszych scenach odbieranie mu przezroczystości posuwa się coraz dalej.

W procesie tym twórcy wykorzystali narzędzia performatywne takie jak choreografia i *reenactment*, ale także montaż – zabieg łączący teatr ze sztuką filmową.

Dostarczony przez performerów materiał wideo został rozbity na elementy, z których utkano strukturę ich działań. Ruchy kamery, ale także dialogi, ruchy i gesty filmowanych postaci zostały wydestylowane i zmiksowane z takimi tekstami kultury popularnej jak teledysk do *Wuthering Highs* Kate Bush czy piosenk *Adios Farewell* zespołu Kingston Trio. Wytworzone w ten sposób konfiguracje obrazu, dźwięku i tekstu podkreślają absurdalność przedstawionych na nagraniach sytuacji. Panie wstydliwie unikające sfilmowania, dzieci podekscytowane obecnością kamery czy sceny niemal aranżowane ze względu na jej obecność pokazują, że w gruncie rzeczy pamiątki wideo z końca XX wieku świadczą głównie o tym, w jaki sposób obecność kamery w przestrzeni domowej wpływała na dynamikę sytuacji i przebiegu filmowanych zdarzeń. Twórcy zadbali jednak również o to, by nagrania potraktować serio, uznając je za dokumenty tamtych czasów. Świadczy o tym uruchomienie wspomnianych klasowych aspektów korzystania z domowych kamer oraz praca na tych nagraniach, na których odcisnęły się ślady wydarzeń historycznych i hegemonicznych dyskursów końca wieku. Należał do nich z jednej strony kapitalistyczny mit dobrobytu wzmacniany przez afirmację Zachodu, a z drugiej tyleż dominująca, co przezroczysta narracja o katolicyzmie jako immanentnej części polskiego pola społecznego.

W *VHS* ujawnia się wyraźne zainteresowanie aspektami rzeczywistości wykraczającymi poza to, co da się zobaczyć na ruchomych, płaskich obrazach. Na najczęściej odtwarzanym w spektaklu fragmencie widzimy zimowy pejzaż Brodnicy: dominuje w nim masywna kościelna wieża, a

żywymi elementami obrazu są członkowie spacerującej po parku rodziny. Film ten – wyświetlany na całej powierzchni tylnej ściany sceny – został w spektaklu dopełniony czymś w rodzaju rekonstrukcji sytuacji nagrywania. Grany przez Marcina Wojciechowskiego wujek z Niemiec, posiadacz kamery, za pomocą której dokumentuje rodzinne spotkanie z okazji świąt Bożego Narodzenia, przesuwa się wolno po scenie (dba o stabilność obrazu), a za nim podąża jego polska krewna (Natasza Aleksandrowitch). Usiłuje się dowiedzieć, ile kosztuje w Niemczech kamera i czy jest to towar popularny, czy może luksusowy. Nie uzyskuje odpowiedzi. Widzimy chłodne spojrzenie krewnego z Niemiec. Pytanie prawdopodobnie było niestosowne. Kilkukrotne powtórzenie sceny powoduje, że zaczynamy ją oglądać inaczej niż za pierwszym razem, kiedy miała charakter głównie rodzajowy – wtedy działania performerów kontekstualizowały i tłumaczyły to, co było widoczne na średniej jakości nagraniu. Podkreślenie dopytywania o status kamery jako przedmiotu na rynku dóbr materialnych wydobywa na pierwszy plan zasugerowane już na początku spektaklu pytania o to, kto mógł sobie pozwolić na tworzenie domowego archiwum wideo, co rejestrowała kamera poza obrazami rodzinnych spotkań i egotycznych wakacji, i jakie znaczenia z dzisiejszej perspektywy wyczytać można z realizowanych w latach dziewięćdziesiątych nagrań.

Związek domowych obrazów z dominującymi dyskursami transformacji – również tymi kształtującymi się w polu wizualności – stanowi symptomatyczną lukę w refleksji nad kulturą ostatniej dekady XX wieku w Polsce. Magda Szcześniak w książce *Normy widzialności* zwróciła uwagę na negocjacyjny charakter przenoszenia w polskie warunki zachodnich wzorców stylów życia i konsumpcji towarów. Peryferyjny charakter polskiej publicznej kultury wizualnej, do której przejawów należą reklamy, czasopisma, programy i spoty telewizyjne, znajduje odbicie również w domowych

nagraniach, którymi jednak Szcześniak się nie zajmuje. W spektaklu Klaudii Hartung-Wójciak widzimy to, o czym pisze autorka *Norm widzialności*, ale w pomniejszonej skali. Opisywane przez Szcześniak otwarcie w 1992 roku pierwszej restauracji McDonald's w Warszawie, na którym pojawili się między innymi Agnieszka Osiecka i Jacek Kuroń, zapoczątkowało proces zakorzeniania się i rozrostu tej firmy na polskim rynku. W efekcie wielką popularność zyskało organizowanie w McDonald's urodzinowych imprez dla dzieci. Przebieg jednej z nich możemy zobaczyć w *VHS*, gdyż jako atrakcja szczególnej rangi została zarejestrowana przez krewnych Weroniki Łukaszewskiej.

Przyglądanie się tej i innym scenom wideo ze spektaklu prowokuje do refleksji nad tym, jak zróżnicowane były powody, by wydobyć kamerę z futerału i nacisnąć przycisk „REC". Radość z możliwości korzystania w Polsce z zachodnich modeli spędzania czasu i konsumpcji jest jednym z nich, ale oprócz urodzin w McDonald's rodziny performerów rejestrowały również zagraniczne wakacje, spotkania gwiazdkowe, wizytę papieża Polaka w ojczyźnie. Dopiero zgromadzenie tych obrazów w ramach jednego wydarzenia performatywnego wydobywa z nich przedziwny splot zachłyśnięcia się kapitalizmem, kultywowania tradycji i reprodukcji konserwatywnych wartości. Niespójność jest zresztą jedną z cech, którą Szcześniak przypisuje badanym przez siebie „słabym obrazom" polskiej transformacji. Do pozostałych należą: estetyczny naddatek oraz słabość techniczna. Wszystkie te cechy można z powodzeniem odnieść do nagrań prezentowanych w krakowskim spektaklu. Na poziomie estetycznym jednocześnie zaskakują i nużą przeciągającymi się ujęciami krajobrazów, radykalnie niedramatycznych sytuacji takich jak na przykład kąpiel w basenie. Obraz jest niewyraźny i mało kontrastowy, prowadzona z ręki kamera chybocze się, co dodatkowo utrudnia odbiór. Choć nostalgiczne

obcowanie z kulturowymi artefaktami pochodzącymi z czasów transformacji w ostatnich latach stało się właściwie domyślnym trybem ich odbioru, zła jakość domowych VHS-ów i ich nieatrakcyjność prowokuje do zastanowienia się nad tym, na ile są one zdolne do uruchamiania nostalgii za czasami, w których zostały zrealizowane. Wydaje się, że nie mają one mocy czarownego przywołania czasów, które były lepsze niż obecne, i w których byliśmy lepsi niż obecnie. Prezentując całą ich osobliwość, ale też szaleństwo i brzydotę, mają raczej potencjał uruchomienia perspektywy krytycznej. Twórcy jednak nie zdecydowali się na pójście w tę stronę, pozostając na poziomie eksploracji tego, co znajduje się na ich powierzchni – choreografii gestów, obyczajów i zachowań.

Uchylenie się od narracji krytycznej w spektaklu demonstracyjnie pokazującym słabość prywatnych obrazów z czasów po transformacji ustrojowo-ekonomicznej może prowokować do postawienia pytania, po co właściwie Hartung-Wójciak i jej współpracownicy otworzyli swoje archiwa i co z tego otwarcia wynika, poza interesującym wydarzeniem performatywnym. Odpowiedzi nie uzyskamy dzięki spektaklowi, co jednak jest moim zdaniem wynikiem artystycznej decyzji, a nie nieuwagi twórców. W wywiadzie, którego reżyserka i dramaturżka udzieliły Dominikowi Gacowi kilka miesięcy przed premierą, ale już po rozpoczęciu wstępnych prac nad spektaklem, Hartung-Wójciak powiedziała, że nie jest zainteresowana uprawianiem teatru, w którym stawia się mocne diagnozy dotyczące rzeczywistości. Wobec takiej deklaracji *VHS – Visual Homemade Stories* traktuję jako rodzaj wizualno-performatywnego eseju, prowokującego do tworzenia dyskursów towarzyszących, ale takich, które nie będą go sobie podporządkowywać. W takim układzie jego niekonkluzywność byłaby zaproszeniem do refleksji nad prezentowanym w nim materiałem, a nie efektem eskapistycznej praktyki zorientowanej na bezrefleksyjne

przyglądanie się osobliwościom minionej niedawno epoki.

Autor/ka

Zuzanna Berendt

Zuzanna Berendt – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, krytyczka teatralna, niezależna kuratorka. Naukowo zajmuje się badaniem obecności dyskursów ekologicznych w polskim teatrze najnowszym i nowym tańcu. W ramach pracy w Pracowni Kuratorskiej tworzy projekty z pogranicza sztuki, nauki i aktywizmu. Stale współpracuje z „Didaskaliami” i „Dialogiem”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/jeszcze-slabsze-obrazy-polskiej-transformacji*