didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 161**
Data wydania: luty 2021
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/kiedy-konczy-sie-poczatek

/ taniec

Kiedy kończy się początek?

Maciej Guzy

l'Avant Scene Cognac

Same same & different

choreografia i koncepcja: Agata Maszkiewicz, współpraca artystyczna: Olivier Normand, Christophe Demarthe, Valerie Oberleithner, światło: Henri Emanuel Doublier, dźwięk: Antoine Tirmarche, kostiumy i rekwizyty: Sofie Durnez

premiera on-line: 15 grudnia 2020

Jak zrobić spektakl, gdy proces prób jest wielokrotnie przerywany, a zespół zmienia skład w trakcie realizacji? Jak wymyślać przedstawienie, skoro perspektywa jego zaprezentowania publiczności obecnej we wspólnej przestrzeni jest raczej niewielka? Czy z pracy w niepewności i po omacku można wyciągnąć interesujące dla twórczyń i twórców (a dalej – widzek i widzów) treści? Przed takimi dylematami stanęła Agata Maszkiewicz, przygotowując spektakl *Same same and different*, którego oczekiwano już przed ponad rokiem, a który ostatecznie nie powstał (w pierwotnie założonej formie). W grudniu 2020 roku na stronie głównego producenta

przedstawienia – l'Avant-Scène Cognac – zobaczyć można było bowiem tylko wideo, które w wyniku pandemicznych zawirowań opracowano niejako w miejsce docelowej realizacji. Jak dowiadujemy się z zaproszenia, wystosowanego przez twórczynię i współpracujących z nią artystów, nagrania nie należy jednak traktować ani jako transmisji on-line, ani pokazu *work-in-progress*, ani dokumentacji pracy artystycznej.

Same same and different w tej wersji, którą dotychczas można było zobaczyć, ma zatem formalnie odpowiadać na ograniczenia narzucone stanem pandemii. I rzeczywiście można to dostrzec nie tylko w formule prezentacji projektu, ale także jego dramaturgii. Doskonale widać, że epidemia dotyka nie tylko możliwości pokazywania efektów pracy, ale także myślenia o tym, co chce się pokazać, planowania, jak chce się coś zrobić, czy zbierania w całość fragmentów spektaklu, rozsypanych na osi czasu jego powstawania. Trudno mówić o przedstawieniu Maszkiewicz, wskazując na jeden przewodni temat, który spinałby ze sobą poszczególne sceny. *Same same and different* ma wiele początków i należy to rozumieć zarówno dosłownie, jak i metaforycznie.

Wspomniałem już, że projekt nie mógł doczekać się premiery. Pracę zaczynano kilkukrotnie, bo współpracownicy w ciągu wielu miesięcy przygotowań na przemian dołączali do choreografki i odchodzili, o czym dowiadujemy się od niej na wstępie przedstawienia – ostatecznie towarzyszą jej Vincent Tirmarche i Antoine Tirmarche. Znajduje to odbicie w otwierającej sekwencji spektaklu, w której twórczyni i twórcy wzajemnie prezentują swoje pomysły na to, jak przedstawienie można by zacząć. Wymiana koncepcji ma sprawiać wrażenie możliwie naturalnej i swobodnej, a nie odegranej. Choć jako wirtualna publiczność doskonale wiemy, że nie ma w tym za grosz spontaniczności, dajemy się uwieść tej płynnej (choć

wyrachowanej) atmosferze jeszcze nie zaczętego, a już trwającego spektaklu. Świetnie na rzecz tego efektu działają kostiumograficzne szczegóły, jak „niesceniczne" papucie Maszkiewicz czy wyświechtany sweter Vincenta Tirmarche'a – przywołujące na myśl klimat rozprężenia panującego raczej na próbach niż premierowym pokazie – a także żywe zainteresowanie wykonawczyni i wykonawców kolejnymi pomysłami oraz zaangażowanie w ich wypróbowywanie (zupełnie jakby ich wcześniej nie znali).

Tak ustawione otwarcie przedstawienia każe zapytać o to, czyjego autorstwa jest w istocie to *Same same and different*, które możemy oglądać. Początkowe sceny sugerują raczej niemożność wskazania Maszkiewicz jako twórczyni przedstawienia, a towarzyszących jej mężczyzn jako jego wykonawców. Potwierdzały to także napisy otwierające rejestrację, ukazujące się na tle żartobliwie zmultiplikowanej czołówki z serii filmów o Harrym Potterze, zgodnie z którymi Maszkiewicz miała być odpowiedzialna za pomysł i choreografię, ale jako autorka projektu ostatecznie prezentowanego publiczności pozostaje równa swoim towarzyszom. Pandemia poprzestawiała zatem pionki, decentralizując władzę inicjatorki procesu twórczego.

Tymczasem scena zainscenizowanej wielości punktów wyjścia płynnie przechodzi w sceniczną wariację na temat brzmienia głosu ludzkiego. Vincent Tirmarche, proponując swoją wersję początku spektaklu, nazywa po francusku efekty, które mógłby wywołać zasugerowanym przez siebie działaniem scenicznym – wszystkie zaczynają się na literę „a". Dołącza do niego Maszkiewicz, powtarzając słowa w języku angielskim („attract", „amuse", „amaze" itd.). Po chwili aliteracyjny ciąg słów przestaje nas interesować przez pryzmat ich znaczeń i na pierwszy plan wysuwa się jego foniczny wymiar. Podchwytuje to również Antoine Tirmarche i cała trójka

zaczyna improwizować ni to mówiąc, ni śpiewając przy minimalistycznym podkładzie muzycznym i interesującej reżyserii świateł, na przemian przygasających i zapalających się zarówno na ekranie za występującymi (w formie prostopadłościennych rozbłysków), jak i nad ich głowami.

I ta scena ulega jednak stopniowemu przekształceniu. Najpierw – w krótką, wizualno-choreograficzną formę scenicznego eseju na temat krzyku (rozgrywanego na napięciu między przerysowaną gestykulacją i mimiką Maszkiewicz oraz chaotycznymi ruchami – zapętleniem biegu i upadku – jej towarzyszy a wyświetlaną w tle kompilacją filmowych, telewizyjnych i internetowych nagrań krzyczących osób). Później – w montaż arii operowych, śpiewanych (częściowo na żywo, częściowo z playbacku) w przerysowanych pomnikowych pozach. Arie zresztą też nie mają szansy wybrzmieć do końca – śpiew gwałtownie przerywany jest wyciemnieniem i cięciem podkładu muzycznego.

Spektakl zaczyna przypominać swobodny przepływ myśli oparty na zasadzie przeskoku skojarzeń, kolażu form i estetyk. Raz rzucone słowo na „a” powoduje inercyjny efekt uruchamiania kolejnych jego wariacji, aż staje się wokalną partią utworu muzycznego. To oczywiście dla autorki i autorów bardzo wygodna konwencja. Potencjalny zarzut niekomunikatywności, który może pojawić się w myślach oglądających przedstawienie, przytłoczonych potokiem umykających znaczeń, z łatwością może zostać utrącony przez powołanie się na odgórnie wpisaną w spektakl synkretyczność. Z czym jednak ta różnorodność się wiąże? Do czego prowadzi?

Nie odpowiadam na te pytania celowo, jednak nie po to, aby – zawieszając głos – zasugerować płytkość *Same same and different*, ale by wstrzymać się z postawieniem wniosków do czasu wspomnienia o drugiej części przedstawienia, która wyraźnie odseparowana jest od części pierwszej. W

mniej więcej połowie spektaklu, gdy zadomowiliśmy się już w tej niejednorodnej, ale już dostrzeżonej estetyce, przychodzi bowiem kolejny zwrot. Podczas wykonywania ostatniej arii dotychczas stabilna kamera, tylko delikatnie zmieniająca kadry, okrąża Maszkiewicz i Antoine'a Tirmarche'a i kieruje swoje oko ku pustej widowni. Spektakl niejako się kończy – w miejsce obrazu pojawia się czarna plansza – a równocześnie na nowo zaczyna. Po raz kolejny wracamy do początku. Tym razem twórczyni i twórcy nie tematyzują jednak swojej pozycji, a naszą – publiczności. Na czarnym ekranie pojawiają się napisy sugerujące, o czym możemy w tym momencie myśleć oraz wskazujące na przyczyny i charakter sytuacji, w której się znaleźliśmy: oglądamy nagranie, bo lubimy teatr bądź taniec albo znamy kogoś z występujących; jesteśmy w salonie, w hotelu, na balkonie, w parku; sami albo w towarzystwie; relaksujemy się. Zostaje nam pokazany również budynek, w którym autorka i autorzy pracowali, a w którym nie możemy się pojawić. Wyświetlają się zdjęcia wejścia, foyer, rzędów foteli francuskiego teatru.

Ta w gruncie rzeczy dość brechtowska strategia, utrudniająca pełne zaangażowanie, zdaje się zachęcać do odczytania spektaklu jako tekstu kultury w pełni zanurzonego w epidemicznych okolicznościach jego powstania i prezentacji. My nie możemy uwolnić się od kontekstu zapośredniczenia, a autorka i autorzy od myślenia o tym, że każde ich działanie będzie postrzegane przez pryzmat pracy w warunkach koronakryzysu. Wspomniany synkretyzm byłby zatem w tym świetle wypadkową nieustannie przerywanego procesu pracy nad przedstawieniem – sprzątanym przez występującą i występujących bałaganem po uderzeniu tornada w ułożony przez Maszkiewicz plan przygotowań do spektaklu. Dramaturgia tych porządków byłaby tu tylko widmem tego *Same same and different*, które nigdy ostatecznie nie ujrzało światła dziennego. Choć przed

taką perspektywą trudno w pełni uciec, to oglądaniu nagrania towarzyszy jednak przeświadczenie, że forma spektaklu mimo wszystko wykracza poza autotematyczne, pandemiczne odniesienia. Z pewnością wpływa na to charakter drugiej części.

Ruch odgrywa w niej zdecydowanie większą rolę niż wcześniej. Staje się punktem odniesienia dla innych elementów spektaklu. Gdy powraca obraz z kamery umieszczonej w sali teatralnej, w świetle reflektorów pojawia się tylko Maszkiewicz – jej towarzysze jedynie przyglądają się spod ściany, co robi artystka. A ta kładzie się na podłodze i po raz pierwszy przypomina, w czym się specjalizuje. Powoli porusza się po ziemi tak, jakby musiała nieustannie zachować z nią kontakt przynajmniej w kilku punktach podparcia. To sunie, to pełza, to wykonuje przewroty w przód i w tył. Zdaje się poznawać przestrzeń i równocześnie wyciągać z niej niedostrzegalne dla nas inspiracje. Po kilku minutach dołącza do niej Antoine Tirmarche i równolegle inicjuje kolejne działanie – proponuje, aby na pustej scenie odtworzyć współczesne mieszkanie, a więc – jak mówi – zapewne takie, w którym siedzą widzki i widzowie. Zaczyna opowiadać o tym, co gdzie się znajduje i po chwili odrywa z podłoża dotychczas niewidoczne taśmy, ukrywające linie, które wyznaczają plan mieszkania. Maszkiewicz nie pozwala mu jednak skupić na sobie uwagi – żywo reaguje na charakterystyczny dźwięk odklejania i traktuje go jako impuls dla modyfikacji swojej choreografii. Symbolicznego konstruowania przestrzeni mieszkalnej nie udaje się dokończyć, tym bardziej że Vincent Tirmarche włącza się do akcji i otwiera nowy wątek spektaklu, opowiadając o swoim ulubionym ogrodzie botanicznym. Maszkiewicz znów jednak interweniuje. Kontynuujący narrację performer żywo gestykuluje, co przyciąga uwagę tańczącej i staje się podstawą do kolejnych powtórzeń opisu ogrodu, ale tylko przy wykorzystaniu wypreparowanego z wypowiedzi komunikatu

niewerbalnego. Maszkiewicz przejmuje ruch Tirmarche'a i aż do finału spektaklu powtarza poszczególne gesty tak długo, aż staną się zupełnie niepodobne do pierwowzoru.

Pomimo wyraźnych analogii do pierwszych trzydziestu minut przedstawienia – znów impulsy krążą między kolejnymi działaniami na zasadzie reakcji łańcuchowej – teraz to Maszkiewicz przejmuje kontrolę nad wydarzeniami scenicznymi. Choć jej towarzysze zdają się odciągać uwagę od poruszającej się choreografki, to ona czerpie z tych starań więcej dla siebie niż odwrotnie. Ich interwencje są o tyle istotne, o ile znajdą ujście w przetransponowaniu na niepozorny ruch tancerki. W tle pobrzmiewają pytania o język tańca jako uniwersalnego medium, którym można zastąpić inne formy komunikacji, w tym choćby opisowe próby uobecnienia jakiejś wyobrażonej przestrzeni (mieszkania czy ogrodu botanicznego).

I tu, moim zdaniem, pojawia się klucz do jednej z możliwych interpretacji spektaklu Agaty Maszkiewicz, odbiegającej od czytania go wyłącznie w kontekście piętna, jaki odcisnęła na nim pandemia. W *Same same and different* interesująca jest ta, zwykle pomijana, sfera, która kryje się pomiędzy komunikatami z łatwością odczytywanymi przez oglądające i oglądających dane przedstawienie. To spektakl o tym, co tracimy, a co zyskujemy, gdy opis ogrodu botanicznego zostaje przetłumaczony na język ciała. Ale nie tylko. To także spektakl o przerwach między kolejnymi powrotami do produkcji spektaklu i o resztkach, które ostały się w pamięci twórczyni i twórców z poprzednich prób. O przepływach inspiracji wśród zespołu współtworzącego projekt, w którym każda osoba specjalizuje się w różnych działaniach artystycznych. O szczelinach w opowieści o krzyku, który zarówno jako wyraz zwycięstwa, jak i bólu opiera się na tej samej głosce. To wreszcie przedstawienie o transferze niemal gotowego spektaklu

na jego wirtualną wersję. We wszystkich tych obszarach istnieje jakieś „pomiędzy”, które tu usilnie daje o sobie znać. Zwłaszcza w tych momentach, w których łapiemy się na tym, że nie wiadomo kiedy znaleźliśmy w innej sytuacji niż przed chwilą – gdy nie wiemy, czy scena wciąż jeszcze trwa, czy już stała się sceną następną.

Dlatego u Maszkiewicz początek nigdy nie chce się skończyć i wciąż powraca, bo jego trwanie gwarantuje, że nie będziemy mogli zrobić kroku naprzód. Tkwiąc w rozkroku, możemy jednak zauważyć to, czego zwykle nie dostrzegamy, przemieszczając się z miejsca na miejsce.

Autor/ka

Maciej Guzy – absolwent prawa i wiedzy o teatrze, student teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, stale współpracuje z „Didaskaliami” i „Teatraliami”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/kiedy-konczy-sie-poczatek*