didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 167**
Data wydania: luty 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/stroj-szyty-na-miare

/ zagranica

Strój szyty na miarę

Kamila Łapicka

Teatro María Guerrero w Madrycie

Federico García Lorca

Sztuka bez tytułu

adaptacja i dramaturgia: José Manuel Mora i Marta Pazos, reżyseria: Marta Pazos, scenografia: Max Glaenzel, światło: Nuno Meira, kostiumy: Rosa Tharrats, choreografia: Guillermo Weickert, muzyka: Hugo Torres

premiera: 12 listopada 2021

Twórczość Marty Pazos, która od roku 2000 pracuje w hiszpańskim teatrze i w operze, jest zjawiskiem autonomicznym. W recenzjach z jej spektakli często podkreśla się innowacyjność, awangardowość, wyrazistą wizję plastyczną. Ma to związek z jej wykształceniem i sposobem myślenia o teatrze. Pazos przybywa ze świata malarstwa, podstawą jest dla niej forma – nie „co", lecz „jak". Techniką, z której korzysta najczęściej, jest dekonstrukcja. Nie uznaje żadnych hierarchii, tekst wybitnego autora może być tak samo wartościowym elementem teatralnych puzzli jak notatka z

WhatsApp. Pochodząca z Pontevedry artystka nie ukończyła studiów reżyserskich, uczyła się metodą prób i błędów. Dziś poza reżyserowaniem zajmuje się pisaniem tekstów, scenografią, dramaturgią i aktorstwem. Kieruje zespołem Voadora, założonym w 2007 roku. Jego drugim filarem jest muzyk i kompozytor Hugo Torres. Domeną Pazos jest dramaturgia wizualna, specjalnością Torresa – *sonoplastia*. Obydwie techniki zostały wykorzystane w *Sztuce bez tytułu* (*Comedia sin título*), warto więc zasygnalizować, na czym polegają.

Marta Pazos jako dramaturżka wizualna ma własną metodologię[1], opartą w dużej mierze na intuicji. Na początku kataloguje materiały w pięciu kategoriach: scena (całe sekwencje wypracowane w sali prób); tekst (gotowy utwór dramatyczny lub zapis powstały w trakcie pracy); akcent (detal, który przykuwa uwagę, na wzór *punctum* Rolanda Barthes'a); atmosfera (światło i dźwięk); ruch (choreografia, sposób poruszania się wykonawców). Potem wypróbowuje różne kombinacje i konstruuje poszczególne części spektaklu. Stawia się przy tym zawsze w pozycji widza. Podąża linią jego myślenia, aby wiedzieć, kiedy może z niej zboczyć – wprowadzić napięcie lub nieoczekiwane zdarzenie – najczęściej za pomocą obrazu. Czasami obrazy zawierają zapożyczenia z historii sztuki lub z kultury popularnej i mają duży ładunek humoru. Hugo Torres i Marta Pazos pracują razem w sali prób – ona reżyseruje, on komponuje. Portugalski termin *sonoplastia* oznacza bowiem projektowanie dźwięku, m.in. tworzenie efektów dźwiękowych i manipulowanie rejestrami dźwiękowymi. Można powiedzieć, że jest to nowy język kodowania rzeczywistości[2]. Torres zbiera dźwięki z życia, brzmienia towarzyszące powstawaniu spektaklu, odgłosy teatru. Tworzy w ten sposób kolejne warstwy swojej kreacji dźwiękowej[3], często odbierane przez widzów na zasadzie synestezji, np. jako rodzaj cielesnej wibracji.

Premiera *Sztuki bez tytułu* w Narodowym Centrum Dramatu[4] była wynikiem zaproszenia ze strony dyrektora Alfreda Sanzola, który zaproponował Marcie Pazos wystawienie dowolnego utworu z dramaturgii krajowej. Warunkiem było zaangażowanie aktorów przed trzydziestym rokiem życia. Pazos zastanawiała się, jak wykorzystać kapitał młodości i jej wybór padł na „teatr niemożliwy" Federica Garcíi Lorki. Określa się w ten sposób teksty „niewystawialne", które wyprzedziły swój czas: *Publiczność* (1930), *Kiedy minie pięć lat* (1931), *Sztukę bez tytułu* (1936). Są w nich widoczne wpływy symbolizmu, surrealizmu i ekspresjonizmu. Sztuki te nie pasowały do ówczesnego konwencjonalnego teatru, zaspokajającego gusta mieszczańskich widzów. Lorca pragnął odnowy hiszpańskiej sceny w zakresie tematyki i formy sztuk, a przede wszystkim relacji z publicznością. *Sztuka bez tytułu* miała być prawdopodobnie grana jako *El sueño de la vida* (*Sen życia*), co budzi skojarzenie z dramatem Pedra Calderóna de la Barca *La vida es sueño* (*Życie jest snem*). Lorca nie zdążył jednak dokończyć utworu. Zginął zamordowany na początku wojny domowej, w 1936 roku, pozostawiając jedynie pierwszy akt.

Inscenizatorzy wystawiający te dramaty na różne sposoby starali się rozwiązać *casus* dzieła niekompletnego. Łączyli kilka utworów w jedno widowisko, dopisywali dalszą część dramatu lub traktowali tekst jako inspirację do twórczego dialogu. Ten ostatni sposób to właśnie przypadek Marty Pazos. Do swojego spektaklu zaangażowała czternaścioro wykonawców z teatru słowa i teatru tańca. Zamiast podkreślać różnice, zacierała je – aktorzy dramatyczni brali udział w partiach ruchowych, a tancerze wypowiadali kwestie. Całe pole gry (nawet ciała wykonawców) pokrywał neonowy pomarańcz. Używając koloru fluorescencyjnego, rzadko stosowanego w teatrze, scenograf Max Glaenzel zmaterializował koncepcję „teatru niemożliwego" w sferze przestrzeni. Eksplozja wyrazistych barw,

dostrzegalna również za sprawą kostiumów, odzwierciedlała umiłowanie życia przez Lorkę.

Spektakl został podzielony na trzy akty. Pazos, razem ze współtwórcą dramaturgii José Manuelem Morą, odwołali się do terminologii muzycznej, nazywając każdy z aktów mianem *movimiento*, jak określa się części sonaty lub symfonii, zróżnicowane ze względu na tempo. Pierwsza odsłona rozgrywała się w teatrze, druga w kostnicy, trzecia w niebie. Według Margarity Xirgu, katalońskiej aktorki, przyjaciółki i stałej współpracowniczki Lorki, takie właśnie były jego intencje. Wiedza uzyskana dzięki relacji Xirgu była dla Marty Pazos bardzo cenna; wyznaczyła drogę jej poszukiwań wiodących poprzez słowo, ciało i ducha.

Zgodnie z tym zamysłem jedynie pierwsze *movimiento* oznaczało tradycyjny teatr, w którym postacie wypowiadają swoje kwestie. Kluczowe jest kazanie Autora – *porte parole* Lorki – do widzów. Autor odmawia im tego, za co zazwyczaj płacą – rozrywki i złudnych obrazów życia. W zamian obiecuje poruszyć ich serca, prezentując im rzeczywistość i głosząc przykre prawdy. W tym samym czasie w teatrze trwają próby do *Snu nocy letniej* Szekspira, a na ulicy rozpoczyna się rewolucja. Aktorka błaga, by zamknąć drzwi budynku, ale Autor jest przeciwnego zdania – pragnie, by zostały szeroko otwarte, ponieważ teatr należy do wszystkich. W finale rozlega się wystrzał, a Autor pada martwy. W interpretacji Marty Pazos w tym momencie słowo znika ze sceny, ponieważ przestaje istnieć twórca. Oddany do niego strzał sprawia, że jego idee się rozpierzchają. Misją inscenizatora jest je pozbierać i zaprezentować widzom za pomocą narracji pozasłownych. W kolejnych częściach przedstawienia będą dominować ruch i muzyka.

W drugim *movimiento* motywem przewodnim jest cielesność. W szeregu

mikroscen, które nie są ze sobą powiązane w oczywisty sposób, sensy rodzą się na styku tekstu Lorki i skojarzeń twórców. Każdej sekwencji patronuje cytat ze *Sztuki bez tytułu*. Można powiedzieć, że postacie z pierwszego aktu biorą udział w zupełnie inaczej opowiedzianej historii. Przypomina to praktykę, której oddawała się Pazos jako malarka – umieszczała figury ludzkie z renesansowych obrazów w neutralnej przestrzeni. W jednej z najbardziej sugestywnych scen pojawia się przed publicznością uosobienie Lorki. Jest to wykonawca niewiadomej płci, ubrany w szary garnitur. Nosi maskę zasłaniającą całą głowę, do złudzenia przypominającą fizjonomię poety, a jednocześnie nieproporcjonalnie dużą w stosunku do reszty ciała. Gra na fortepianie, na którym leży odwrócona tyłem do widowni tancerka. Jest naga, ma na sobie jedynie czarny kapelusz z ogromnym rondem, który przez kontrast wydobywa linie jej ciała, zmieniającego powoli taneczne pozycje. Do końca nie zobaczymy jej twarzy. Schodzi ze sceny w drobnych podskokach, odprowadzana wzrokiem Lorki. Jest w tym obrazie delikatność, niespieszność i poczucie humoru. Marta Pazos zdecydowała się zaprezentować autora *Yermy* jako artystę totalnego i hedonistę, dla którego sztuka była równoznaczna z koncepcją życia. W tej scenie zostało wydobyte też jego zamiłowanie do muzyki – grał na pianinie i na gitarze, a także pasjonował się sztuką flamenco.

Trzecie *movimiento* jest dla widza zaskoczeniem. Znajdujemy się w niebie, w przestrzeni ducha, gdzie nie ma słów ani ciał. Protagonistą jest sam teatr. Przy różnych okazjach Marta Pazos powtarzała: „Ta inscenizacja jest strojem szytym na miarę dla Teatru María Guerrero". Część obsługi technicznej pamięta jeszcze rok 1989, gdy *Sztukę bez tytułu* – po raz pierwszy w Hiszpanii – wystawił Lluís Pasqual. Dziś te same osoby pomagają urzeczywistnić zamysł Marty Pazos. Publiczność obserwuje taniec kurtyn i reflektorów, poruszających się w górę i w dół w rytm muzyki; wizja jest

piękna, a zarazem pomysłowa. Na scenie prym wiedzie teatralna maszyneria, ożywiona wolą artystki jak las birnamski. Tym razem nie akompaniuje, nie służy za tło dla wykonawców, lecz wypełnia cały pierwszy i drugi plan, zabierając głos w tej historii o człowieku, którego nienaturalna śmierć utkwiła na zawsze w tkance wspólnej pamięci.

Wzór cytowania:

Łapicka, Kamila, *Strój szyty na miarę*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167, https://didaskalia.pl/pl/artykul/stroj-szyty-na-miare.

Autor/ka

Kamila Łapicka

Kamila Łapicka – absolwentka Wiedzy o Teatrze AT w Warszawie. W 2019 obroniła doktorat na temat dramatów historycznych Juana Mayorgi w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW. Jej zainteresowania badawcze obejmują polski i hiszpański teatr oraz dramat współczesny. Obecnie pracuje nad monografią na temat inscenizacji polskich dramatów historycznych powstałych w latach 2010-2020, przygotowywaną w ramach Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2020.

Przypisy

1. Zaprezentowała ją w rozmowie z Janą Pacheco: *Dramaturgias Visuales – Entrevista Marta Pazos*, 26 IV 2021, https://www.youtube.com/watch?v=uPy8w1osc3U [dostęp: 21 XII 2021].
2. Zob. *Sonoplastia: arte sonoro*, Redacción Tierra Adentro i Nidia Rosales Moreno, https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/sonoplastia-arte-sonoro/ [dostęp: 23 XII 2021].
3. Ścieżka dźwiękowa stworzona przez Hugo Torresa do *Sztuki bez tytułu* jest dostępna w serwisie Spotify: https://shorturl.at/fAER3 [dostęp: 24 XII 2021].
4. Narodowe Centrum Dramatu w Madrycie tworzą dwa teatry: Teatro María Guerrero i Teatro Valle-Inclán. Każdy z nich ma kilka scen, nazywanych „salami”.

Bibliografia

Rodrigo, Antonina, *García Lorca en Cataluña*, Editorial Planeta, Barcelona 1975.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/stroj-szyty-na-miare*