didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/przerobki-podrobki-i-multiplikacje

/ zagranica

Przeróbki, podróbki i multiplikacje

Ada Ruszkiewicz

Dailes teātris w Rydze, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Anka Herbut

ROTKHO / ROHTKO

reżyseria: Łukasz Twarkowski, dramaturgia: Anka Herbut, scenografia: Fabien Lédé, kostiumy: Svenja Gassen, choreografia: Paweł Sakowicz, muzyka: Lubomir Grzelak, wideo: Jakub Lech, światła: Eugenijus Sabaliauskas

premiera: 12 marca 2022 (Ryga), 9 kwietnia 2022 (Opole)

„NFT – non-fungible token", „blokchain", „provenance", „radical care", „shanzhai" – pojęcia te, wraz z definicjami, pojawiają się w ulotkach-słowniczkach rozdawanych we foyer przed rozpoczęciem *ROTKHO* – koprodukcji polsko-łotewskiej opartej na tekście Anki Herbut, w reżyserii Łukasza Twarkowskiego. Z jednej strony słowniczki mają funkcję czysto informacyjną, tłumaczą stosunkowo nowe zjawiska i zagadnienia, które dla wielu osób mogą być nieznane lub nie do końca zrozumiałe. Z drugiej strony wybór takich, a nie innych pojęć wskazuje na tematy, jakie twórcy i

twórczynie uznają w spektaklu za istotne (warte dostrzeżenia, zastanowienia). I choć każde z tych zagadnień można potraktować jako punkt wyjścia do rozmowy o przedstawieniu, najsilniej obecne nie tylko w jego treści, ale i formie jest to ostatnie – „shanzhai", chiński neologizm używany przede wszystkim do określania podróbek znanych marek[1]. Wychodząc od tego pojęcia, twórcy i twórczynie eksplorują temat oryginałów, fałszerstw i kopii, a także – idąc nieco dalej tym tropem – wszelkiego rodzaju multiplikacji, włączając w to wszystko elementy inspirowane twórczością i biografią urodzonego w Łotwie malarza, Marka Rothko. Rothko, jako autor (lub – w niektórych przypadkach – jedynie rzekomy autor) obrazów osiągających na rynku sztuki jedne z najwyższych cen, staje się według Twarkowskiego „pryzmatem, przez który można się przyjrzeć sztuce współczesnej"[2]. Jednak, jak dodaje reżyser:

> To nie jest *biopic*. Prawdę mówiąc, robimy swoją mockumentalną opowieść, w której bezpardonowo żonglujemy faktami i dopisujemy historiom zupełnie inne zakończenia. Historia Rothki i tego jednego, podrobionego obrazu, który w spektaklu jest istotniejszy od samej jego postaci, jest czubkiem pewnej góry lodowej[3].

Narracyjnie *ROTKHO* opiera się na serii przeplatających się ze sobą interakcji i rozmów (najczęściej prowadzonych w duetach), których większość toczy się w chińskiej restauracji. To tam spotykają się zarówno postaci mające pozateatralne pierwowzory, jak i te fikcyjne: tytułowy Rotkho (Juris Bartkevičs), Mell Rotkho (Vita Vārpiņa), bohaterowie dokumentu Netflixa *Nabrani: Prawdziwa historia o fałszywych obrazach*: Anna Friedman (Rēzija Kalniņa) i Domenico De Sole (Artūrs Skrastiņš), dyrektor muzeum (Mārtiņš Upenieks), dziennikarz (Toms Veličko), Orions Anastapolu (Kaspars

Dumburs), aktor (Andrzej Jakubczyk), aktorka (Ērika Eglija), a także pracownicy restauracji: Hai (Yan Huang), Tao (Xiaochen Wang), oraz performerka Destiny Hope (Katarzyna Osipuk), która dorabia tam jako kelnerka. Prawie wszystkie te postaci związane są ze światem sztuki i to sztuka właśnie jest głównym tematem ich konwersacji. W rozmowach mniej lub bardziej dosłownie dominuje temat jej pozycji, roli, znaczenia czy wartości (w tym wartości rynkowej) we współczesnym świecie.

Już sam wybór chińskiej restauracji jako głównego obiektu scenograficznego wpisuje się w logikę, zgodnie z którą nie tylko niemożliwe staje się odróżnienie kopii od oryginału, ale kategorie te tracą jakiekolwiek znaczenie. Przestrzeń, choć nie jest wiernym odtworzeniem żadnego konkretnego miejsca, momentalnie daje się zidentyfikować jako chińska restauracja, tak jest podobna do wielu tego typu lokali[4]. A to dopiero początek zabawy z kopiowaniem. W pewnym momencie restauracja zostaje rozdzielona i przez większość spektaklu będziemy widzieć obok siebie dwa restauracyjne wnętrza, stanowiące swoje lustrzane odbicie. Jest to dla twórców pole do estetycznego popisu, zresztą wykorzystują je w pełni, bawiąc się możliwościami perfekcyjnych powtórzeń (opartych przede wszystkim na zsynchronizowanych działaniach scenicznych aktorów i aktorek), przy jednoczesnej grze z tymi powtórzeniami, wprowadzaniu drobnych przesunięć i pęknięć (takich jak różnice w niektórych rekwizytach). Do dalszych multiplikacji dochodzi dzięki kilku kamerom, które rejestrują akcję sceniczną i z których obraz transmitowany jest na wielkich ekranach zlokalizowanych po bokach i ponad sceną (co daje kolejne możliwości zabawy, tym razem z – czasem jedynie pozorną – „nażywością"). Zapętleniu ulegają niektóre sceny i dialogi, pojedyncze zdania zostają powtórzone tak wiele razy, że ich pierwotne znaczenie zaczyna zanikać i pozostaje jedynie specyficzne napięcie i osobliwa atmosfera (przypominająca nieco tę z filmów Lyncha[5]).

Powtórzenia charakteryzują także warstwę ruchową – powracają gesty, ruchy i całe sekwencje (w tym podbijający klimat dziwności „układ taneczny", oparty przede wszystkim na spowolnionym ruchu rąk, wykonywany często frontem do różnych obiektów scenograficznych i przez to przywołujący na myśl tańce transowe, rytualne). Postaci wzajemnie kopiują swoje działania, przy czym nie da się jednoznacznie stwierdzić, kto kogo naśladuje. Na warstwę dźwiękową, szczególnie w scenach w restauracji, składają się utwory, które paradoksalnie charakteryzują się tym, że właściwie nic je nie wyróżnia. Liczba podobnych kompozycji (na przykład smoothjazzowych), typowych dla tego typu miejsc, jest tak wielka, że – tak jak w przypadku wnętrza – niemożliwe wydaje się wskazanie pierwowzoru. Rozbrzmiewający już po zakończeniu spektaklu cover piosenki *Nothing Compares to You* w wersji mandaryńskiej zyskuje mocno ironiczny wydźwięk[6]. I choć można by kontynuować zabawę w wyłapywanie kolejnych przykładów kopii i powtórzeń, funkcja poszczególnych warstw spektaklu znacznie wykracza poza tę ilustracyjną, sensotwórczą. Perfekcyjnie współgrają one ze sobą, próbując zawładnąć uwagą publiczności: monumentalnością (a przy tym szczegółowością) scenografii, barwą i grą światła współtworzącą specyficzny klimat przedstawienia, czy wysokim (cieleśnie odczuwalnym) poziomem głośności muzyki, budującym dramaturgię niektórych scen.

> Przyspieszony puls spowodowany głośną, rytmiczną muzyką; błędny wzrok wywołany przez lasery i stroboskopy; niepokój spowodowany tajemniczymi, scenicznymi obrazami – media w tym teatrze atakują ze wszystkich stron, bodźcują ciało niemal interaktywnie[7]

– pisał o *Grimm: czarny śnieg* (jeden z poprzednich spektakli

Twarkowskiego) Stanisław Godlewski i tych słów równie dobrze można by użyć do opisania doświadczeniowego, multisensorycznego charakteru *ROTKHO*.

W logikę powtórzeń *ROTKHO* wpisuje się także na metapoziomie – nie tylko dlatego, że powtórzenie leży u podstaw każdego spektaklu (ten temat pojawia się zresztą w jednym z dialogów), ale także poprzez występowanie niejako w dwóch wersjach – łotewskiej (w ryskim Dailes teātris) i polskiej (w opolskim Teatrze im. Jana Kochanowskiego). I choć praktyka koprodukcji (w tym międzynarodowych) nie jest niczym nowym czy wyjątkowym, w kontekście poruszanych w przedstawieniu tematów nabiera dodatkowego znaczenia. Zresztą twórcy i twórczynie zdają się świadomi szczególności tej sytuacji, symbolicznie podbijając ją rozbieżnością w tytułach – łotewskim *ROTKHO* i polskim *ROHTKO* (oba są grą z nazwiskiem słynnego malarza). Prawdopodobnie mniej intencjonalne, a przy tym ciekawsze wydają mi się jednak różnice w narracjach towarzyszących premierom. Opisy dostępne na stronach internetowych teatrów odnoszą się mniej więcej do tych samych wątków i zagadnień, inaczej jednak rozkładają akcenty, sugerując niejako, że publiczność polska może być zainteresowana innymi tematami niż łotewska (lub odwrotnie). Sytuacja ta, mocniej niż zazwyczaj, ujawnia dla mnie myślenie o spektaklu w kategoriach produktu, wymagającego odpowiedniego opakowania, by lepiej go sprzedać. Czy jednak odbiór spektaklu będzie różny w zależności od przeczytanego opisu? W obu przypadkach za główny temat przedstawienia uznane zostają powiązania pomiędzy tym, co realne, oryginalne, a tym, co fałszywe. Opis łotewski wpisuje to wszystko w kontekst rozwoju technologicznego i nowych form sztuki, polski z kolei koncentruje się na przywołaniu i wyjaśnieniu koncepcji „shanzhai". Nieco inaczej przebiegała także promocja spektaklu: w Łotwie kładziono nacisk na wyjątkowość i spektakularność *ROTKHO* jako wydarzenia artystycznego

wymykającego się tradycyjnym formom teatralnym (rzeczywiście, *ROTKHO* swoją formą, a także podejściem do tematu i sposobem prowadzenia narracji wybija się na tle innych spektakli dostępnych w repertuarze Dailes teātris czy też teatru łotewskiego w ogóle, w którym wciąż dominuje dość klasyczny, oparty na dramacie model myślenia o teatrze i o tym, co w nim możliwe). W Polsce skupiono się przede wszystkim na humorystycznym i zabawowym potencjale motywu podróbek[8]. Różnice pojawiają się również w cenach biletów – i to nie tylko pomiędzy teatrami, ale i pomiędzy premierami a pokazami popremierowymi (oraz – w przypadku Dailes teātris – pokazu przedpremierowego). Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, że tego typu różnice są powszechną praktyką i że można próbować je wyjaśnić, odwołując się do odmiennych systemów finansowania teatrów, ich polityki finansowej czy też specyfiki rynku teatralnego w obu krajach. To temat na tyle złożony, że wymaga osobnego opracowania i dodatkowych kompetencji – uważam jednak, że warto o nim wspomnieć w kontekście pytań, które padają w przedstawieniu: o wartość sztuki oraz o wartość relacji pomiędzy sceną a widownią. Bo czym różni się doświadczenie oglądania spektaklu w Rydze od oglądania go w Opolu? Czym różnią się kolejne przebiegi? Czy premiera, będąc oficjalnym pierwszym pokazem spektaklu, zyskuje niejako status oryginału (a w końcu temu, co uznane za oryginał, zazwyczaj przypisuje się większą wartość)? Czy cena biletu może w ogóle być uznana za wyznacznik wartości? Co właściwie rozumiemy przez „wartość” i jak ona się ma do „wartości rynkowej”?

Do tego dochodzą pytania, które pojawiają się w spektaklu: co jest sztuką, co definiuje sztukę, czy dobra sztuka może być tania? *ROTKHO* przyjmuje formę zbiorowej refleksji (we współtworzenie narracji przedstawienia zaangażowany był cały zespół), jest próbą podzielenia się z widownią przemyśleniami i odkryciami, zaproszeniem do wspólnego poszukiwania

odpowiedzi i rozwiązań. I choć w takim podejściu widzę dużą wartość spektaklu, to jednocześnie czuję pewien niedosyt, mam wrażenie, że jego krytyczny potencjał nie został w pełni wykorzystany. *ROTKHO* parodystycznie krytykując pewne postawy, sposoby myślenia czy strategie działania (nastawione na zysk, ślepo podążające za trendami), jednocześnie unika autorefleksji (choć trzeba przyznać, że nie całkowicie), tak jakby powiązanie świata sztuki z rynkiem kapitalistycznym było czymś, o czym można opowiedzieć z dystansu, jakby sam spektakl i wszystkie osoby biorące w nim udział (w tym publiczność) były od tych mechanizmów niezależne. Pojawia się przy tym pytanie, wobec którego czuję się równie bezradna, co wobec poprzednich, i które zadaję sobie po raz kolejny (nie tylko w kontekście *ROTKHO*): czy jakakolwiek krytyka ma szansę wybrzmieć, gdy podana jest w tak atrakcyjnej formie? Tym bardziej że to właśnie atrakcyjność i widowiskowość spektaklu w znacznej mierze przyczynia się do jego sukcesu w Łotwie (recenzję piszę przed opolską premierą), podnosząc tym samym jego wartość na rynku teatralnym.

To wszystko sprawia, że mam wobec *ROTKHO* mieszane uczucia. Bez wątpienia jest to spektakl niezwykle przemyślany i dopracowany w każdym szczególe. Jakkolwiek banalnie to brzmi – czuć, że włożono w niego ogrom pracy i serca, że rzeczywiście była to praca zbiorowa (wydaje mi się, że projekt o takiej skali bez tego nie mógłby się udać). To wszystko robi ogromne wrażenie, a zaangażowanie wszystkich twórców i twórczyń budzi moją sympatię. Jednocześnie czuję się w moim odbiorze nieco zagubiona. Przez to, że *ROTKHO* niezwykle intensywnie oddziałuje na wszystkie zmysły, nie tyle się go ogląda, ile doświadcza i wydaje mi się, że pominięcie tego aspektu (lub sprowadzenie go do mającej się sprzedać atrakcyjności) nie tylko jest niesprawiedliwe, ale jest też pójściem na łatwiznę. Nie tak łatwo jednak opisać swoje doświadczenie, nazwać swoje emocje – to w końcu dużo

więcej mówi o mnie samej niż o spektaklu (tak samo jak przyznanie się do tego, że nie do końca to wszystko na mnie działa). Dużo prościej jest mi więc uciec w próbę krytycznej analizy, skupić się nie tyle na samym przedstawieniu, ile na towarzyszących mu narracjach, podzielić moimi wątpliwościami z pełną świadomością tego, że jest to perspektywa mocno ograniczona i niepozbawiona wad, być może wręcz nieco naiwna.

Wzór cytowania:

Ruszkiewicz, Ada, *Przeróbki, podróbki i multiplikacje*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr 168, https://didaskalia.pl/pl/artykul/przerobki-podrobki-i-multiplikacje.

Autor/ka

Ada Ruszkiewicz

Ada Ruszkiewicz – krytyczka teatralna, kuratorka i producentka, absolwentka teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Współtworzyła projekty w ramach Pracowni Kuratorskiej, obecnie związana z Kaņepes Kultūras centrs w Rydze.

Przypisy

1. Koncept „shanzhai" analizuje szczegółowo filozof i teoretyk kultury Byung-Chul Han w swojej książce *Shanzhai: Deconstruction in Chinese*, która była jedną z głównych inspiracji do powstania spektaklu.
2. *Anka Herbut i Łukasz Twarkowski – Rothko i problem oryginału [WYWIAD]*, z Anką Herbut i Łukaszem Twarkowskim rozmawia Marcelina Obarska, https://culture.pl/pl/artykul/anka-herbut-i-lukasz-twarkowski-rothko-i-problem-oryginalu-wywiad [dostęp: 6 IV 2022].
3. Tamże.
4. Zresztą na tę specyficzną uniwersalność przestrzeni zwracają także uwagę Twarkowski i Herbut w jednym z przedpremierowych wywiadów, zob: *Anka Herbut i Łukasz Twarkowski –*

Rothko i problem oryginału [WYWIAD], dz. cyt.
5. Na Lynchowską atmosferę składa się w tym przypadku wiele elementów: specyficzne tempo akcji, pewnego rodzaju napięcie, zawieszenie, sposób prowadzenia kamery, gra aktorska, barwa światła. Zresztą porównania z Lynchem pojawiają się w kontekście przedstawień Twarkowskiego dość często, między innymi w zapowiedziach *ROHTKO* na profilu facebookowym opolskiego teatru czy recenzji spektaklu *Lokis*, zob: Anna R. Burzyńska, *Prawda, prawda i po prawdzie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2018 nr 143, s. 104-106.
6. Co ciekawe, wersja ta powstała w ramach projektu kolektywu, który funkcjonuje pod nazwą Shanzhai Biennial, i dla którego działań koncepcja „shanzhai" stanowi główny punkt wyjścia. Zresztą najbardziej znana wersja piosenki (w wykonaniu Sinéad O'Connor) również jest coverem, mamy tu więc do czynienia z wielostopniowym procesem kopiowania czy przerabiania.
7. Stanisław Godlewski, *(Nie)bezpieczne związki. Teatr, media, technologia*, „Nowy Napis Co Tydzień" 2021 nr 86, https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-86/artykul/niebezpieczne-zwiazki-teatr-media-technologia [dostęp: 20 IV 2022].
8. W tym kontekście warto wspomnieć, że promocji spektaklu towarzyszył „konkurs na najbardziej kreatywne przeróbki nazw znanych marek, postaci lub zabytków/miejsc", zob: https://teatropole.pl/aktualnosci/diur-czy-dior-niech-zdecyduja-najlepsi/ [dostęp: 6 IV 2022].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/przerobki-podrobki-i-multiplikacje*