

didaskalia

gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 156**

Data wydania: kwiecień 2020

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-w-tym-szalenstwie-jest-metoda-i-czy-byc-musi>

/ repertuar

Czy w tym szaleństwie jest metoda i czy być musi?

Wiktoria Tabak

Teatr Powszechny w Warszawie

Dante Alighieri

Boska komedia

reżyseria i scenariusz: Krzysztof Garbaczewski, scenografia: Aleksandra Wasilkowska, dramaturgia: Koza, muzyka: Jan Duszyński, wideo: Hanna Maciąg, kostiumy: Sławomir Blaszczyński, współpraca i wykonanie kostiumów: Bożena Zaremba, Mieczysław Kudelski; reżyseria światła, VR i animacje: Anastasija Worobiowa; współpraca przy reżyserii światła: Piotr Pieczyński, operator VR: Natan Berkowicz, wsparcie przy projektowaniu VR i tworzeniu awatara: Andriej Isakow

premiera: 8 lutego 2020

Po wejściu na widowieństwo dostrzegamy wystające zza niektórych siedzeń instalacje przypominające drzewka z przymocowanymi niewielkimi ekranami, na których widnieją trójki i dziewiątki. Zatrzymajmy się na chwilę przy tych znakach. *Boska komedia* Dantego dzieli się na trzy części (plus wstęp), z których każda składa się z trzydziestu trzech pieśni pisanych

tercyną. Piekło jest rozwarstwione na dziewięć kręgów, czyściec – na dziewięć pięter, a raj – na dziewięć sfer. Nie są to jednak liczby ważne wyłącznie z punktu widzenia średniowiecznego poematu. W innych kontekstach trójka symbolizuje Trójcę Świętą, jest figurą ludzkiej egzystencji (narodziny, życie, śmierć), zawiera się również w filozoficznej zasadzie tezy, antytezy i syntezy, czyli teorii rzeczywistości, obrazującej proces rozwoju w drodze do poznania. Z kolei dziewiątka bywa interpretowana jako liczba rytualna, zwiastująca odrodzenie i nowy początek, a w ezoterycznych środowiskach reprezentuje koncepcję Enneagramu (dziewięcioramiennej gwiazdy) – systemu opartego na wierze w to, że człowiek ma jeden typ osobowości dominującej, ale pod wpływem okoliczności może on krzyżować się z innymi, na styku których najpełniej manifestuje się jego natura¹. Przywołuję te wybrane odczytania nie bez powodu, mam bowiem poczucie, że na pewnym poziomie znaczenia powyższych cyfr mogą obnażać zawoalowane napięcia, których reżyser nie rozładowuje, a jedynie zwiększa ich moc, wywołując tym samym niemałą konsternację.

Centralny element scenografii, umieszczona na obrotówce dziewięciopiętrowa góra złożona z prostokątnych klocków, ma fasadowy charakter: z tyłu jest wyłącznie szkieletem, początkowo przykrytym umazaną na czerwono białą tkaniną. Z jednej strony tej konstrukcji wystaje zwrócona ku górze dłoń, wyraźnie kobieca, a z drugiej – skierowany w dół palec wskazujący. Charakterystyczne dla prac Aleksandry Wasilewskiej powiększone, rozczłonkowane fragmenty ciała (dobrze znane z innych realizacji, jak choćby z *Hamleta* czy *Kosmosu*) można analizować zarówno w porządku teologicznym, jak i posthumanistycznym – te perspektywy często się tutaj nakładają. Za pierwszą interpretacją przemawiałby poemat Dantego i wynikająca z niego potrzeba przemyślenia na nowo kategorii duchowości, natomiast za drugą – akcentowana przez twórców i twórczynię próba

wykroczenia poza fizjologię ludzkiego ciała i jego ograniczenia. Nad wszystkim zawieszono ekran, na którym wyświetlany jest obraz cyfrowego świata, kształtowanego – za pomocą sprzętu do VR – w czasie rzeczywistym przez stojących po obu stronach sceny performerów i performerki, ubranych tak samo (w cieliste, przylegające do ciała kostiumy i kolorowe peruki), przez co trudnych do zidentyfikowania.

Z jednej strony *Boska komedia* to dość klasycznie, na poziomie orientacji przestrzennej, pomyślane przedstawienie, co akurat momentami zdaje się nietrafnym pomysłem, gdyż inny tryb doświadczania, zakładający zmniejszenie dystansu między sceną a widownią, pozwoliłby, w moim odczuciu, wydobyć większy potencjał zarówno plastycznej, jak i dramaturgicznej warstwy spektaklu. Z drugiej jednak strony ustanowienie bariery dostępu do aktywnego formowania digitalnego świata i umożliwienie oglądania na ekranie wirtualnej rzeczywistości wyłącznie w formie projekcji niejako z góry ogranicza percepcję, a tym samym po raz kolejny uwydatnia dychotomie, o których wspominałam w odniesieniu do scenografii: między pozorem a realnością, powierzchnią a podziemiem, czy wreszcie między świadomym a nieświadomym.

Boska komedia była zapowiadana – podobnie jak *Nic* w Starym Teatrze w Krakowie – jako teatralna medytacja. Powszechnie znane są zalety praktyk medytacyjnych – redukcja stresu, zwiększenie uważności, świadomość bycia tu i teraz oraz wiele innych wspaniałych efektów, które mogą nastąpić tylko wtedy, gdy przełamiemy wewnętrzny opór, wykroczymy poza potrzebę nieustannej strukturyzacji przeżywanych doświadczeń. Nasuwają się zatem pytania: co z tym wszystkim robią twórcy i twórczynie? Dlaczego wykorzystują do tego średniowieczny poemat?

Możemy doszukać się wspólnego mianownika dla praktyk medytacyjnych i

dzieła Dantego – jest nim motyw człowieka w drodze (*homo viator*). W polu symbolicznym *Boska komedia* to wędrówka grzesznika, który dzięki wierze dostaje szansę zjednoczenia się z boską istotą. To z kolei bliskie jest celom medytacji transcendentalnej, zakładającej istnienie bytu absolutnego, z którym człowiek częściowo zatracił połączenie wskutek nieuważnego życia. Zamiary są te same w obu przypadkach – dojście do źródeł poznania i spotkanie z transcendentną siłą – lecz metody nieco się różnią. Wydaje się, że to właśnie refleksje nad archetypicznie rozumianą podróżą stały się dla Garbaczewskiego pretekstem do przeniesienia *Boskiej komedii* na scenę w formie teatralnej medytacji.

Spektakl rozpoczyna kilkunastominutowy, wysoce energetyczny monolog Sandry Korzeniak, złożony z fragmentów *Skończyć z sądem bożym* Antonina Artauda (w dużej mierze z części zatytułowanej *Badanie ekskrementów*). Jednym z głównych wątków jest w nim cielesność – ciało jako twór defekujący, trawiący, odczuwający głód, ale także sprzężony z wyższą świadomością. Kolejny raz w przedstawieniu mamy do czynienia z dychotomiczną grą, tym razem między ciałem jako źródłem opresji a ciałem doświadczającym przyjemności, ciałem zewnętrznym a ciałem wewnętrznym, między posiadaniem ciała a byciem ciałem. Artaudowski prolog podejmuje także ciekawy dialog z problematyką cielesności zawartą w poemacie Dantego. Włoski poeta nie tylko podważył wyraźny podział na ciało i umysł, ale także poza niego wykroczył – dopatrywał się doskonałości w komplementarności tych dwóch elementów, co wydaje się całkiem progresywnym kierunkiem myślowym wobec powszechnej w tamtych czasach deprecjacji ludzkiego ciała. Refleksje nad tymi aspektami odnajdziemy w *Boskiej komedii* nie tylko w scenariuszowej tkance, ale również w zabiegu włączenia do spektaklu wirtualnej rzeczywistości, której użycie uruchamia kolejne – bardziej współczesne – napięcia, choćby między

fizycznym ciałem a jego cyfrową reprezentacją.

Aktorzy i aktorki wypowiadają poszatkowany tekst Dantego, choć sączące się słowa wydają się mniej istotne niż wrażenia zmysłowe stymulowane za pomocą niepokojących dźwięków, wielowymiarowej warstwy wizualnej lub uruchamiane przez unoszący się w powietrzu zapach kadzideł. Wszystkie te elementy splecione razem wywołują poczucie uczestnictwa w konfundującym ezoteryczno-onirycznym transie. Narrację średniowiecznego poematu co jakiś czas przerywają mikroperformanse Bartusia 419, włączone w struktury przedstawienia jakby z zupełnie innego porządku. Raper w krótkich manifestach – po części spisanych na kartkach, po części improwizowanych – kontestuje społeczną rzeczywistość (np. stan sądownictwa, współczesne mieszczaństwo, linię programową obozu rządzącego), a także oskarża publiczność o to, że wolałaby oglądać bardziej zrozumiały spektakl. Przytaczane zarzuty wydają się nieco banalne i pretensjonalne, nie mówią nic odkrywczego o otaczającym nas świecie, ale paradoksalnie, trudno odrzucić ich trafność i siłę oddziaływania.

Można przypuszczać, że jednym z celów twórców i twórczyń było przeciwstawienie się narracjom wynikającym z kapitalistycznych uwikłań, wartościujących szybkość, elastyczność, dyspozycyjność, a więc wszystko to, w czym zasada „czas to pieniądz” realizuje się najpełniej – choć nie jest to takie jednoznaczne. Przedstawienie rozlewa się, dłuży, jest monotonne, pozbawione wyrazistych zwrotów akcji, pozwala publiczności zasnąć, odpłynąć, przebudzić się bez kłopotliwego poczucia, że coś kluczowego właśnie nam umknęło. Ale z tych samych powodów odbiór *Boskiej komedii* staje się także wyzwaniem. Bezwolna kontemplacja dla jednych może być relaksującym, intrygującym doświadczeniem, a dla innych – nieznośnym, nudnym, irytującym marnotrawstwem czasu, zwłaszcza że trudno

powiedzieć, do czego to wszystko zmierza. A zatem z jednej strony mamy tutaj do czynienia z wysokobudżetową realizacją wpisującą się w kapitalistyczną logikę nadprodukcji, a z drugiej – w obrębie tego systemu pojawiają się pewne sygnały kontestacji.

Charakterystycznie utkana czasowość mogłaby być tutaj jednym z narzędzi do gry z oczekiwaniami, projektowanymi na spektakl wyreżyserowany przez artystę o ugruntowanej symbolicznie pozycji w dużym, warszawskim teatrze. Ale taki kształt przedstawienia może być także przejawem ewidentnej porażki Garbaczewskiego w starciu z legendarnym dziełem Dantego; efektem eksperymentu, który zwyczajnie irytuje i drażni swoją formą.

Mam poczucie, że twórczość Krzysztofa Garbaczewskiego powoli wkracza w nowy etap, który nazwałabym „zwrotem duchowym” (choć jego zapowiedzi można dopatrywać się już w znacznie wcześniejszych przedstawieniach) – reżyser nie tylko coraz częściej w swoich pracach sięga po poetycki materiał wyjściowy, ale także zdradza wyraźną inspirację działalnością chilijskiego surrealisty i mistyka Alejandro Jodorowskiego². Punkty styczne między tymi artystami możemy dostrzec już we wspomnianym początkowym monologu *Korzeniak*. Jodorowsky przygodę ze światem sztuki rozpoczął od teatru. W latach sześćdziesiątych założył (wraz z Fernando Arrabalem i Rolandem Toporem) Panic Movement – grupę zrzeszającą entuzjastów poszukujących możliwości wewnętrznej ekspresji, która miałaby również wymiar terapeutyczny (por.: Jodorovsky, 2010). Kolektyw inspirował się Teatrem Okrucieństwa oraz akcjonizmem wiedeńskim, a jego zamierzeniami było umożliwienie duchowego przebudzenia i podejmowanie prób uwalniania się spod jarzma opresyjnych społecznych norm. W książce *Psychomagic. The transformative Power of Shamanic Psychotherapy* Jodorowsky proponuje, aby zacząć myśleć o teatrze jako przestrzeni umożliwiającej rytualną podróż

w głąb siebie, której stawką miałyby być ukształtowana na nowo relacja ze swoim pozamaterialnym bytem. Filmowiec dostrzega potrzebę transformacji języka, odzyskania jego piękna (na przykład dzięki poezji) i wskazuje na konieczność myślenia o jednostkach w szerszej perspektywie powiązań relacyjnych z innymi istotami³.

Podobne założenia, przesiąknięte odniesieniami do filozofii Wschodu, dogmatów chrześcijaństwa i podlane surrealistyczno-psychodelicznym sosem, możemy z powodzeniem odnaleźć w warszawskiej *Boskiej komedii*. Odnoszę jednak wrażenie, że złożone siatki powiązań w połączeniu ze specyficzną czasowością sprawiają, że bardzo łatwo jest ten spektakl od razu odrzucić. Z jednej strony możemy przyjąć, że tylko poprzez negocjację z wewnętrznym oporem i przymusem nadawania logicznych sensów możemy dotrzeć do czegoś jeszcze nie w pełni wykrystalizowanego, zanurzyć się w tym szaleństwie i czujnie obserwować, dokąd to wszystko zmierza. Z drugiej jednak strony można uznać, że w warszawskim przedstawieniu coś ewidentnie nie działa; brakuje w nim mocnego spoiwa łączącego rozmaite odniesienia, co sprawia, że ostatecznie otrzymujemy atrakcyjną wizualnie, lecz hermetyczną i nużącą papkę. O wyborze którejś z tych dróg interpretacyjnych - lub poszukiwaniu nowych - każdy musi zdecydować sam.

Autor/ka

Wiktoria Tabak - studentka teatrologii w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim

Przypisy

1. Zob. <https://www.enneagram.pl> [data dostępu: 9 IV 2020].
2. O ustanowieniu Jodorowskiego jednym z punktów odniesienia dla *Boskiej komedii* Garbaczewski wspominał w rozmowie z Przemysławem Bollinem dla Onet Kultury, zob. <https://kultura.onet.pl/teatr/krzysztof-garbaczewski-o-spektaklu-boska-komedia-w-teatrze-po-wszechnym-wywiad/kqe4plh> [dostęp: 9 IV 2020].
3. Tamże.

Bibliografia

Jodorowsky, Alejandro, *Psychomagic. The transformative Power of Shamanic Psychotherapy*, Inner Traditions, Rochester 2010.

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/czy-w-tym-szalenstwie-jest-metoda-i-czy-byc-musi>