didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 178**
Data wydania: grudzień 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/krajobrazy-pozorne

/ ZAGRANICA

Krajobrazy pozorne

Zuzanna Berendt

Studio Hrdinů w Pradze

Fatamorgana

choreografia, kostiumy: Paweł Sakowicz, współpraca dramaturgiczna: Jan Horák, scenografia: Valentýna Janů, muzyka: Agnė Matulevičiūtė, reżyseria światła: Václav Hruška

premiera: 17 czerwca 2023

Opuszczona kurtyna to coraz rzadszy widok w teatrze, który odcina się od tradycji mieszczańskiego widowiska opartego na iluzji. Jako część scenicznej maszynerii pełni funkcję wizualną, ale też dramaturgiczną – opuszczona kurtyna to obietnica ujrzenia czegoś, co do tej pory było przed nami ukryte, katalizator ekscytacji związanej z oczekiwaniem. Kurtyna może też budzić strach. Strach przed tym, co się za nią znajduje – albo przed pustką, która może się przed nami odsłonić, kiedy kurtyna pójdzie w górę. Może więc być performatywnym narzędziem pracy z przestrzenią, ale też znakiem metafizycznego zaciekawienia i lęku.

W spektaklu Pawła Sakowicza – czeskiej *Fatamorganie* wyprodukowanej przez Studio Hrdinů w Pradze – ciężka, udrapowana czarna kurtyna nie znajduje się z przodu, a z tyłu sceny. Nie oddziela więc publiczności od performerów, ale performerów i publiczność od tego, co jest za nią. Jak szybko się okazuje, znajduje się za nią kolejna kurtyna – jaskrawoczerwona, odbijająca rzucane na nią światło reflektorów. Dwie kurtyny animowane w czasie spektaklu są obiektami o wyjątkowo silnej scenicznej obecności. Valentýna Janů stworzyła za ich pomocą przestrzeń emanującą aurą tajemniczości. Znalezienie się w niej po przejściu schodami kilku pięter w dół (scena znajduje się w podziemiach Veletržní palác – budynku mieszczącego Narodową Galerię Sztuki) dodatkowo wzmacnia poczucie, że w spektaklu mamy do czynienia z czasem zawieszonym między jawą a snem, wyobrażeniem o rzeczywistości a rzeczywistością z jej materialną namacalnością. Sakowicz i Janů konsekwentnie grają z przestrzenią jako narzędziem wytwarzania tajemnicy, performowaniem jej potencjalności. Pod względem operowania przestrzenią i jej właściwościami *Fatamorganę* można uznać za realizację wyjątkową w dorobku choreografa tworzącego zazwyczaj oszczędne w środki scenograficzne prace, które koncentrują uwagę publiczności na performerach, ich ciałach, wzajemnych relacjach i sposobach egzekwowania materiału ruchowego.

W czeskiej realizacji przestrzeń jest jednak nie tylko jednym z istotnych środków scenicznych, ale też tematem. W procesie pracy nad spektaklem Sakowicz ze swoimi współpracowniczkami i współpracownikami zajmował się krajobrazem romantycznym jako estetycznym fenomenem reprezentacji relacji człowieka i natury. W spektaklu wielokrotnie powraca znana z emblematycznego dzieła Caspara Davida Friedricha sylwetka człowieka zwróconego w stronę rozpościerającego się przed nim horyzontu. *Wędrowiec nad morzem chmur* miał jednak przed sobą wieloplanowy górski krajobraz, a

performerzy w *Fatamorganie* – na przykład w początkowej sekwencji spektaklu – kolejno pojawiają się na scenie i ustawiają przodem do horyzontu wyznaczanego przez czarną kurtynę. Widzimy ich, jak nieruchomo spoglądają w jednym kierunku. Kierowanie przez nich wzroku w stronę tyłu sceny, ale również konsekwentne prowadzenie wobec niego działań fizycznych, takich jak powolne schodzenie do poziomu podłogi, ustanawiają kluczową dla spektaklu relację dystansu – między tam i tu, mną i innym, widzialnym i niemożliwym do zobaczenia. Choreograficzna konstrukcja *Fatamorgany* opiera się na połączeniu ruchu wszystkich performerów jako konstelacji ciał grawitujących w kierunku horyzontu oraz tworzeniu mikrokonstelacji pojedynczych i połączonych w niewielkie grupy ciał wytyczających zróżnicowane trajektorie alternatywne wobec tej głównej.

W tym materiale choreograficznym można rozpoznać strategie rozwijane przez Sakowicza w ostatnich pracach, szczególnie w wyprodukowanym przez Muzeum Narodowe w Warszawie performansie *Amando* oraz *Imperialu*, który premierę miał w Komunie Warszawa. W tym pierwszym choreograf pracował z pantomimą jako metodą fizycznego wytwarzania fikcji obecności przedmiotów i zjawisk. Z kolei w drugim wykorzystał spowolniony ruch w długiej sekwencji otwierającej spektakl. W *Fatamorganie* sześcioro performerów, którzy w pierwszej scenie byli oddzielonymi od siebie figurami umieszczonymi w sztucznym krajobrazie sceny, w kolejnych sekwencjach zaczyna zauważać swoją obecność i „spotykać się", nawiązując kontakt wzrokowy i fizyczny, drobnymi gestami dogadując się co do swoich intencji. W pierwszej z sekwencji opartych na wzajemnym działaniu wykorzystują pantomimę do odgrywania właściwości wyobrażonej przestrzeni, w której się znajdują – pojedynczo oraz w kilkuosobowych grupach przedzierają się przez zasłony, które dla publiczności uwidaczniają się w ich gestach i ostrożnych ruchach. Sytuacyjność *Fatamorgany* opiera się nie na nawiązaniu do jakiegoś

prawdopodobnego, choć fikcyjnego wydarzenia, ale na pracy z warunkami wytwarzanymi przez działania – spotkaniem kilku ciał we wspólnej przestrzeni i uwzględnianiu elementów rzeczywistości wytworzonej przez ruch tych ciał.

Choć romantyczne imaginarium przywodzi na myśl przyjmowanie przez człowieka kontemplacyjnej postawy wobec natury, ciała w inspirowanej nim *Fatamorganie* wydają się nieoddzielone od tego, co są w stanie postrzegać. Są otwarte na inne ciała oraz przepływające między nimi ruchy i impulsy, sprzęgają się z krajobrazem sceny, który jest nie tylko wizualny, ale też haptyczny i dźwiękowy.

Montaż poszczególnych sekwencji odbywa się przez stopniowe uwspólnianie ruchu inicjowanego zazwyczaj przez jedną osobę – czy jest to ruch zniżania się w stronę podłogi, czy kołysanie ciała, w którym impuls wychodzi od puszczonych luźno ramion. Jeden z najciekawszych efektów choreograficznych Sakowicz osiągnął, gdy język ruchowy, na którym opiera się interakcja Sáry Arnstein i Jana Bárty, zostaje zaburzony przez słyszalne od dłuższego czasu dźwięki przypominające helikopter. Ciała performerów wydają się wpadać w rezonans, a wykonywane przez nich gesty wskazywania kierunku albo pokazywania sobie nawzajem kształtów stają się rozedrgane i drżące. Efektowność sceny opiera się na znakomitej technice wykonawców, ale również na precyzyjnym wychoreografowaniu przez Sakowicza składających się na nią elementów innych niż ludzkie. Helikopter jest tylko dźwiękiem i nie wprawia w drganie przestrzeni, w której znajdują się performerzy. To ich ciała wydają się przechwytywane przez ruch powietrza i wywołują wrażenie drgania przestrzeni. Krajobraz w *Fatamorganie* myli oczy, bo wydaje się, że nie tylko dla nich został stworzony. Tak jak w posthumanistycznych ujęciach teorii krajobrazu odchodzi się od myślenia o

człowieku jako jednostce odseparowanej od otoczenia i jedynie spoglądającej na nie z pozycji dystansu, tak w spektaklu Sakowicza ludzkie ciało jawi się jako zanurzony w nim, czuły i podatny na wpływy element.

Dźwięk opracowany do spektaklu przez Agnė Matulevičiūtė pełni w tym kontekście zasadniczą funkcję, uruchamiając wyobraźnię publiczności i jej wrażliwość afektywną. Kompozytorka zaproponowała w *Fatamorganie* muzykę, która w znacznym stopniu wpływa na postrzeganie przestrzeni działań performerów – stłumione i jakby wielokrotnie odbite dźwięki sugerują, że ich źródło nie jest nam bezpośrednio dostępne, znajduje się (znów) jakby za zasłoną. Matulevičiūtė połączyła też ze sobą różne jakości muzyczne, odgłosy maszyn i zwierząt oraz przekształcony ludzki głos (w ostatniej sekwencji polska publiczność mogła rozpoznać spowolnioną i zapętloną intonację słowa „pejzaż" ze słynnej piosenki Ewy Demarczyk), uzyskując niepokojący efekt – dźwiękową fikcję krajobrazu dalece przekształconego przez człowieka, ale też takiego, w którym człowiek ten nie może czuć się bezpiecznie.

Fatamorgana to dojrzała, precyzyjnie skonstruowana i atrakcyjna dla publiczności praca, która pokazuje potencjał tkwiący w oddaniu w ręce choreografa zasobów i możliwości podobnych tym, które otrzymują twórcy teatralni. Obecność na scenie sześciorga performerów umożliwiła Sakowiczowi eksperymentowanie ze zgłębianą przez niego w ostatnim czasie estetyką i pracę z jakościami ruchowymi, których nie da się uzyskać w pracach solowych czy nawet duetach i triach. Warto wspomnieć, że kontrakt artysty ze Studio Hrdinů obejmuje stałą obecność spektaklu w repertuarze i jego regularne pokazy, co świadczy o tym, że niesprawiedliwie słaba eksploatacja spektakli tańca przez produkujące je teatry dramatyczne w Polsce nie jest jedynym modelem, w jakim choreografia może funkcjonować

w tego typu instytucjach.

Wzór cytowania:

Berendt, Zuzanna, *Krajobrazy pozorne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 178, https://didaskalia.pl/pl/artykul/krajobrazy-pozorne.

Autor/ka

Zuzanna Berendt

Zuzanna Berendt – doktorantka w Katedrze Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego, krytyczka teatralna, kuratorka. Publikuje w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej” i „Dialogu”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/krajobrazy-pozorne*