didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/otrzepujac-piach-z-buta

/ ZAGRANICA

Otrzepując piach z buta

Maciej Guzy

Prague Quadrennial of Performance Design and Space, 8-18 czerwca 2023

Jeden dzień, aby dokładnie poznać wszystkie sekcje Praskiego Quadriennale (PQ), cyklicznego wydarzenia prezentującego projekty scenograficzne i przestrzenne w światowych sztukach performatywnych, to zdecydowanie zbyt krótko. Przy dniach pięciu czasu miałem na tyle, że ponownie wracałem do tych ekspozycji i prac, które zainteresowały mnie szczególnie lub tych, którym chciałem dać drugą szansę. Kolejne wizyty skłaniały do weryfikacji wstępnych ocen – to oczywiste. Zmieniała się moja somatyka, ale i zmieniały się same wystawy: intencjonalnie bądź nie. Niepełność doświadczenia jest zatem wpisana w uczestnictwo w tak dużym wydarzeniu. Moja relacja dotyczy więc PQ 2023 w jego wycinku: od 13 do 18 czerwca (choć całość trwała już od ósmego), miejsc i działań performatywnych, które udało mi się zobaczyć (ich satysfakcjonującej mnie większości spośród tych, które akurat były dostępne), a także tego, co zasłyszałem i doczytałem. Praga przywitała mnie deszczem i porywistym wiatrem, pożegnała upałem. Gdy, wracając

pociągiem, zaczynam pisać relację, buty wciąż mam pokryte cienką warstwą szarego piasku z remontów drogowych otaczających główny teren wystawowy.

Tym razem PQ ulokowano po raz pierwszy na Targu Holešovice. W jego historycznych budynkach przemysłowo-handlowych oglądaliśmy tzw. główną sekcję programową, czyli *Wystawę państw i regionów* oraz *Wystawę studencką*. Choć przestrzeń wydała mi się ciekawa, wpisana w tkankę miasta (nieopodal wciąż działa pawilon targowy, kilka sklepów z chyba każdym rodzajem towarów, parę restauracji), sprawiała wrażenie nieco ciasnej. Zwłaszcza w jednej z trzech hal poszczególne ekspozycje dosłownie zachodziły na siebie. Czasem stawało się to przyczynkiem do twórczej interwencji, aby innym razem rodzić konflikty. Więcej miejsca otrzymała sekcja wystaw studenckich, choć jego wybór mógł zaskakiwać. Projekty oglądaliśmy na placu pod gołym niebem. Warunki atmosferyczne, o których wspomniałem powyżej, wcale nie były więc obojętne. *Fragments II*, *Wystawę przestrzeni przedstawień* i przegląd książek nominowanych do nagrody za najlepszą publikację zwiedzało się w imponującej, funkcjonalistycznej przestrzeni oddziału Muzeum Narodowego – Trade Fair Palace. Choć każda z sekcji ma swojego kuratora i przewodni pomysł, ich odrębność zdawała się umowna. Przenoszenie instalacji między sekcjami – zwłaszcza między studencką i główną – nie zawsze zaburzyłoby ramy kuratorskie i w zasadzie pozostałoby niezauważone. Kto wie, może coś takiego nawet się wydarzyło.

Rzadkie

Hasłem piętnastej edycji PQ był przymiotnik *RARE* (w najpowszechniejszym rozumieniu: rzadki), który w poszczególnych sekcjach rozmaicie uszczegółowiano. Dla przykładu sekcję główną poświęcono rzadkim wizjom

(*RARE Vision*), z kolei studencką rzadkim historiom wyjątkowych miejsc (*RARE Stories of Unique Places*). O ile sam pomysł wydał mi się intrygujący – „rzadkość" może sugerować eksplorację marginesów, nieuleganie modom, przyglądanie się temu, co instytucjonalnie lub estetycznie odrzucone – o tyle jego ukonkretnienie w koncepcji kuratorskiej zrodziło we mnie kilka pytań, które konfrontacja z wystawami tylko pogłębiła. Nie zdecydowano się bowiem odnieść kategorii „rzadkości" do utrwalonej przez dekady zasady praskiego wydarzenia, zgodnie z którą poszczególne państwa prezentują dorobek scenograficzny z ostatnich czterech lat. Oczywiście, zasada ta – od co najmniej edycji z 2011 roku, gdy w miejsce sprawozdawczości zaproponowano artystyczną samodzielność wystaw – nie w pełni obowiązuje. Rzecz w tym, że wiele krajów wciąż się do niej stosuje, a wręcz wykorzystuje PQ jako dźwignię marketingową własnego teatru (zresztą nie zawsze tylko teatru). Powątpiewam, czy w tego typu przypadkach twórcy rzeczywiście sięgali poza „częste" i „oczywiste", szukając „rzadkiego", „nieoczywistego".

Dobrym przykładem może być propozycja izraelska[1]. Jej autorki zdecydowały się na klasyczną formę nieco muzealnych gablot, w których umieszczono obiekty z ośmiu spektakli poświęconych różnym sprawom społecznym, a przywoływanym z kobiecej perspektywy: macierzyństwu, przemocy domowej, pamięci Zagłady, niepełnosprawności… Rekwizyty, fragmenty scenografii i kostiumów poddano interwencji tak, aby w formie instalacji przybliżały nie tylko charakter inscenizacji (w tym pomagały krótkie fragmenty nagrań na umieszczonych obok gablot ekranach), ale również afektywny wymiar poszczególnych przedstawień. Niektóre z nich rzeczywiście wydały mi się interesujące. Cóż z tego, skoro „rzadkości", którą w projekcie izraelskim można było skojarzyć z wykluczeniem kobiecego punktu widzenia, zaprzeczały same twórczynie. W opisie ekspozycji można było przeczytać, że dyskurs kobiecości „pozostawał w ostatnich latach w centrum uwagi". Czy

zatem po prostu nie zastosowały się do tematu PQ, otwarcie eksponując główny nurt teatru izraelskiego, czy raczej wpisywały go w kuratorskie ramy „rzadkości", aby przysłonić to, co w Izraelu rzeczywiście jest na marginesie? Nietrudno dostrzec, jakich kobiet na ekspozycji zabrakło: arabskich mieszkanek tego państwa. Wcale nie trudniej odpowiedzieć na pytanie o przyczyny tego przeoczenia. Przed ośmioma gablotami, niemal na pierwszym planie umieszczono roll-upy z wyraźnym i sporym logo dwóch izraelskich ministerstw – do spraw kultury i sportu oraz do spraw zagranicznych[2].

Brak osadzenia tematu „rzadkości" w tradycji praskich wystaw scenograficznych nie oznacza, że terminu w ogóle nie doprecyzowano. Wręcz przeciwnie i – moim zdaniem – niestety ze szkodą dla kuratorskich ram wydarzenia. Organizatorzy tegorocznego PQ „rzadkość" skojarzyli przede wszystkim z doświadczeniem pandemii: rzadkie były kontakty międzyludzkie w realiach lockdownów, rzadkie są cechy praktyków teatru, którzy pomagają wyobrazić sobie świat po pandemii, rzadką okazją jest wreszcie samo PQ, aby wyjść poza cyfrowe zapośredniczenie i otworzyć się na osobiste doświadczenie. Nie będę rozwodził się nad uproszczeniem, które kryje się w przyjęciu, że pandemia pozbawiła nas kontaktu z tym, co fizyczne i cieleśnie doświadczalne (co najwyżej jakiejś formy tego kontaktu) i nad pobrzmiewającym w tekście kuratorskim (i dyskusyjnym) przeciwstawieniem cyfrowego realnemu (z uprzywilejowaniem tego drugiego). Najlepszym dowodem na to, że kuratorzy nie trafili z tematem, wysuwając na pierwszy plan problem COVID-19, jest fakt, że większość autorów poszczególnych wystaw nie nawiązała w swoich pracach do pandemii. Być może teatr jest już w innym miejscu i z radością zostawił za sobą ten trudny dla wielu artystów i widzów czas.

Wyjątkiem były państwa azjatyckie. Trudno się zresztą dziwić, biorąc pod

uwagę restrykcyjność dyscypliny sanitarnej, którą w nich przyjęto. Konfrontacja z długotrwałym lockdownem silnie naznaczyła ekspozycje Japonii, Makau, Korei Południowej (wystawa studencka), Tajwanu, Singapuru czy Tajlandii. Twórczy odzew na to doświadczenie przyniósł różne efekty. Dosłowny i niezbyt przekonujący projekt Makau[3] wspierał się na przeświadczeniu, że domy stały się naszym więzieniem. Zwiedzających zapraszano do zbudowanej z elementów ogrodzenia klatki, gdzie kładli się na łóżku i zakładali słuchawki. Łącznikami ze światem zewnętrznym (lub dodatkowym strażnikiem) stawały się cztery monitory umieszczone ponad łóżkiem, na których wyświetlano fragmenty programów informacyjnych i beznamiętnie przewijane media społecznościowe. Zdecydowanie ciekawiej wymyślono ekspozycję tajlandzką[4]. Tu również tematycznym punktem odniesienia była przestrzeń domowa. Na wystawę składało się kilka stanowisk przeznaczonych do oglądania mikroteatrzyków w pudełkach (nieco przypominających covidowy projekt Jędrzeja Piaskowskiego dla Nowego Teatru w ramach *Zrób to sam 2020. Majsterklasy*). Niewielkie kartonowe scenografie uzupełniała technologia AR (*Augmented Reality*) – gdy patrzyliśmy na tekturowe sceny za pośrednictwem umieszczonego przed teatrzykiem ekranu telefonu lub tabletu, te ożywały wraz z pojawieniem się zarejestrowanych wcześniej aktorów i dodatkowych efektów wizualnych. Podobno jeszcze dwa lata temu rzeczywiście korzystano z tego rozwiązania, być może chcąc pokonać ograniczenia transmisji spektakli i nadać im zastępczą materialność. Nie przywołane w ten sposób przedstawienia, ani nawet nie wykorzystanie AR – w gruncie rzeczy już dość powszechne w niemal każdej aplikacji społecznościowej – uważam jednak za kluczowe w ekspozycji tajlandzkiej. Każde stanowisko prowokowało do przyjęcia innej pozycji przy oglądaniu przedstawień wytworzonych na przecięciu nowych technologii i prymitywnych, niemal zabawkowych teatrzyków. Wykorzystano

między innymi łóżko, puf, hamak, krzesła, a nawet basenik z kulkami. Choreografowały one zwiedzających, przywołując wspomnienia bardzo intymnych sytuacji, w jakich przed kilkoma laty oglądało się nagrania spektakli. Teatralizację domowego doświadczania zapośredniczonych performansów podkreślała aranżacja całej przestrzeni, która ironicznie wykrzywiała domową przytulność: większość przedmiotów pokryto krzykliwą zieloną farbą, a na podłodze ułożono folię bąbelkową, pękającą przy każdym kroku (przynajmniej do czasu jej całkowitego wypłaszczenia).

Z racji tego, że śledzenie praskiego Quadriennale zgodnie z covidowym kluczem zasugerowanym przez organizatorów nie sprawdzało się w dłuższej perspektywie, proponuję, aby w tym miejscu porzucić ten temat na rzecz innych, które łączyły poszczególne projekty. Mam wrażenie, że w skutek dość powszechnego braku wierności literze tekstu kuratorskiego, PQ (niekoniecznie celowo) zachęcało do tworzenia własnych opowieści o wystawach, szukania połączeń przekraczających organizacyjne ramy wydarzenia. Na styku działań twórczych i odbiorczych zachodziły ulotne procesy samokuratorowania, uniezależnione od jednego centrum. W dalszej części tekstu proponuję taką właśnie perspektywę: przyjrzenie się trzem tematom, które raz po raz odzywały się w mojej głowie, gdy odwiedzałem kolejne ekspozycje.

Co było, a co jest

Z dużym zainteresowaniem przyglądałem się wystawom, mając w pamięci, jak odebrano PQ z roku 2019. Dla Katarzyny Fazan formalną stronę poprzedniej edycji wydarzenia zdominowały technologia VR i strategie recyklingowo-upcyklingowe (Fazan, 2022, s. 177). W roku 2023 pierwsza z wymienionych technik miała w zasadzie marginalne znaczenie. Skłaniam się

do hipotezy, że nie było to wyłącznie konsekwencją kuratorskiej sugestii, aby w projektach poszukiwać bezpośredniości i fizyczności, ale po prostu wyczerpania (a przynajmniej zadyszki) ekspansji VR-u na teatr. W pamięci nie została mi bowiem niemal żadna ekspozycja spośród nielicznych, które przenosiły zwiedzających w wirtualną rzeczywistość. Na wystawie estońskiej[5] VR miał wyłącznie pogłębiać immersję poznania spektaklu *site-specific*, który – w hołdującym tradycji praskiego wydarzenia geście – wybrano, aby pokazać na PQ.

Prezentację zaczynał opis produkcji (i jej kontekstu). Następnie wchodziliśmy do niewielkiego pomieszczenia, w którym elementy scenograficzne skomponowano z wyświetlanymi panoramicznie nagraniami lasku na estońskiej wsi, gdzie powstał spektakl. Wreszcie zakładaliśmy przygotowane dla jednego odbiorcy gogle, aby jeszcze głębiej i z innego punktu widzenia poznać miejsce przedstawienia. Z kolei przyciągająca ruchomą, cylindryczną i kolorową konstrukcją ekspozycja mongolska[6] zawodziła oczekiwania. Po znalezieniu się w jej wnętrzu z wykorzystaniem VR oglądaliśmy film o tradycyjnym teatrze nomadycznym na wolnym powietrzu, który równie dobrze mógłby jednak stanowić wizualną wizytówkę turystyczną kraju.

Zupełnie przeciwny trend dotyczył teatralnego *zero-waste*. Większość twórców podkreślała, jak na różne sposoby starają się ograniczać zużycie nowych materiałów, pytali o los magazynowanych elementów scenografii i kostiumów oraz możliwości ich ponownego użycia, a także sięgali po przedmioty, które w codziennym obiegu materii nazwalibyśmy odpadem. Z rozległego horyzontu przykładów chciałbym przybliżyć jedną pracę, która wymykała się wrażeniu pozoranctwa (*greenwashing* teatru nie omija), a w swojej prostocie i poetyckości wydała mi się po prostu uczciwa. Mowa o studenckiej ekspozycji libańskiej[7] (niepozornemu zdobywcy nagrody dla

najlepszej wystawy studenckiej). Krążąc po placu, na którym znalazły się propozycje z tej sekcji, niemal przegapiłem kilka zbitych ze sobą drewnianych listew, europalet i metalowych szpargałów. Do instalacji przyciągnął mnie raczej dźwięk obijających się o siebie przedmiotów – od czasu do czasu przeszywający powietrze surowym, niemal rustykalnym brzmieniem. Konstrukcja przypominała ruinę pracy artystycznej, tak jak i sam Bejrut, o którym opowiadała ekspozycja, zamienił się w ruinę po eksplozji w tamtejszym porcie z 2020 roku. Ruinę w sensie dosłownym i metaforycznym, bo niewielki Liban mierzy się obecnie z kryzysem gospodarczym nieporównywalnym z europejskim (w ramach sekcji głównej PQ z Libanu przyjechał tylko prosty film i to wyłącznie dzięki determinacji jednego artysty – Charbela Samuela Aouna; planowana oficjalna reprezentacja nie zdołała dotrzeć ze względu na brak środków). Część rzeczy, które znalazły się na wystawie, rzeczywiście pochodziła z konkretnych miejsc w Bejrucie, inne po prostu do nich odsyłały. Instalację można było uruchamiać – system sznurków i prostych dźwigni przenosił interakcje z jednym z elementów na inne na nieuchwytnych na pierwszy rzut oka zasadach. Konstrukcja poruszała się, brzęczała, grzechotała. Było w tym coś z konwulsji, ale też paradoksalnej aury swojskości: część z brzmiących obiektów to garnki, patelnie i inne przyrządy kuchenne, których dźwięk mógł kojarzyć się z domową krzątaniną. Na fragmentach rupieci zamontowano też tabliczki z krótkimi, prywatnymi historiami, opowiadającymi losy różnych miejsc (księgarni, stacji benzynowej, hotelu…) – istotnych dla autorów narracji – które zostały naznaczone przez trudną sytuację w kraju, ale (niekiedy całkiem skutecznie) walczą o swój byt. W swojej anegdotycznej formie pogłębiały wrażenie, że w instalacji udało się zamienić pozbawione tożsamości śmieci w sugestywne, ale też nienachalne rezerwuary doświadczeń kryzysu, a zarazem dowody odradzania się materii, obiektów i

przestrzeni, pospinanych z człowiekiem różnymi więzami.

Lokalności zamiast narodowości

Gawęda o mieście, którą zaproponowali libańscy studenci, mieściła się także w innym kluczu odczytania ekspozycji na PQ: poszukiwaniach różnych wizji lokalności, wykraczających poza kontekst narodowo-państwowy. Nie jest to zresztą trudny do przyjęcia punkt widzenia. Przełamywanie organizacyjnych ram wydarzenia jest na Praskim Quadriennale zjawiskiem częstym. Oficjalnie PQ jest wystawą nie tylko państw, ale też regionów (stąd swoje projekty pokazują Quebec czy Katalonia). Nieoficjalnie zróżnicowanie narracji na temat przestrzeni administracyjnych, geograficznych czy etnicznych jest dużo bogatsze. Najczęściej twórcy nie decydują się snuć uniwersalizującej opowieść o praktykach teatralnych całego państwa (lub wprost o całym państwie), ale skupiają się na jednym regionie, a nawet pojedynczym miejscu, jak choćby Bejrucie. Wyraźnie strategia ta przypadła do gustu również jury tegorocznej edycji. Nagrodę dla najlepszej przestrzeni z sekcji *Wystawa przestrzeni przedstawień* otrzymał projekt kanadyjsko-południowoafrykański *Teatr w podwórzu*[8]. Czarna społeczność niewielkiej, biednej wsi w RPA z pomocą Mhlanguli George'a (pisarz i fundator przedsięwzięcia), robi teatr o sobie i dla siebie na tyłach własnych domostw. To, co szczególnie uderzyło mnie w tym niepozornym pomyśle, to nie bardzo sugestywne odwołanie do oralnej tradycji teatru, ale przede wszystkim zżycie lokalnych performerów z przestrzenią, w której pracują. Ich mikrospektakle nie są przeznaczone do pokazywania gdziekolwiek indziej, wskutek czego performerzy świadomie odrzucają – z pewnością intratne, ale i kolonizujące – włączenie w obieg wielkomiejskiego przemysłu kulturalnego. Obecność na PQ przeczy tej idei? Z pozoru tak. Warto jednak dodać, że

projekt przedstawiono wyłącznie z wykorzystaniem niezwykle prostego w formie, niemal roboczego filmu, zmontowanego z – dosłownie – trzech rodzajów ujęć. Nie przywieziono do Pragi żadnych materialnych dowodów istnienia tej zakorzenionej w konkretnym miejscu inicjatywy. Wszystko zostało tam, gdzie przynależy.

Z kolei Złotą Trygę, nagrodę główną PQ, otrzymała wystawa cypryjska[9]. W jej ramach twórcy zdecydowali się pokazać dynamikę zmian Famagusty – miasta, którego część opustoszała za sprawą inwazji tureckiej z 1974 roku. Prosta ekspozycja inspirowana pustką architektury miasta widma składała się z trzech, umieszczonych na wysokości twarzy monitorów otoczonych rusztowaniem z nagich ścian budynków (mogących kojarzyć się tak z pustostanem, jak i dopiero powstającą budowlą). Każde stanowisko odnosiło się do innej czasowości zurbanizowanej przestrzeni: jej przeszłego rozkwitu jako nadmorskiego kurortu (z wnętrza konstrukcji do zwiedzających docierały radosne dźwięki i obrazy z archiwalnych nagrań), obecnego wyłączenia z ludzkiego użycia (tu nagranie było relacją z jedynej wizyty w zamkniętej części Famagusty, która odbyła się w 2020 roku za sprawą ONZ) oraz przyszłości (co ciekawe, ta część tryptyku milczała). Integralnym elementem projektu była historia dopisana przez autorów do instalacji w formie – dość sentymentalnego – performansu. Obok opisanej wyżej konstrukcji twórcy stworzyli również plecaki-makiety imitujące puste budynki Famagusty i w marcu tego roku ruszyli z nimi na spacer wybrzeżem Cypru. Tym razem kurort obejrzeli wyłącznie z daleka. Statykę miasta przepleciono więc z mobilnością projektu scenograficznego; obecną stagnację z dynamiką zmian widoczną w szerszej perspektywie; przeszłość Famagusty z jej przyszłością. Łącząc opowieść o konkretnej przestrzeni (w dodatku naznaczonej konfliktem) ze skromnością formy i spekulatywnym charakterem, wystawa cypryjska skupiała w sobie najpowszechniejsze trendy

PQ. Cieszy mnie nagroda przyznana Cypryjczykom, bo nie przytłaczali daleko posuniętą dyskursywnością, pozostawili przestrzeń dla swobodnej eksploracji przywołanej historii (przeszłej i przyszłej), ale też nie uciekli przed przemyślaną estetycznie formą ekspozycji. I wreszcie – co bardzo ważne przy takim natłoku idei i bodźców, które oferuje PQ – cypryjska instalacja była niezwykle komunikatywna (o czym wielu autorów zdaje się w Pradze zapominać).

Innym kierunkiem, w którym podążali twórcy poszukujący lokalności odmiennych od proponowanych przez strukturę PQ, stała się próba odkrycia i przybliżenia zwiedzającym przestrzeni nieznanych zarówno jednym, jak i drugim. Najczęściej – najbliższego otoczenia hal wystawowych (choć nie tylko – Łotysze[10] w dniu rozpoczęcia PQ dopiero ruszyli do Pragi, aby przez cały czas trwania wydarzenia relacjonować swoje działania performatywne podejmowane w różnych lokacjach i na miejsce dotrzeć dopiero dnia ostatniego). Jakkolwiek pomysł ten wydaje się ryzykowny – grozi zawłaszczeniami i uproszczeniami – oparte na nim ekspozycje obroniły się, choć, moim zdaniem, przede wszystkim konceptualnie, nie ustrzegając się kilku niedociągnięć na poziomie realizacji. Holendrzy[11] „otoczenie" zrozumieli najściślej. W ramach swojej propozycji oddali zwiedzającym jedenaście zabawek scenograficznych (peryskop, „łapacz wiatru", megafon i inne). Każda z nich służyła innemu sposobowi poznania tego, co wokół. Każdą zaprojektował inny scenograf, nawiązując do własnej pracy artystycznej. Ten bardzo prosty pomysł uważam za niezwykle interesujący. Odsyłał do współczesnych holenderskich praktyk scenograficznych (dokładniej opisanych w katalogu), jak i tematyzował sam proces zwiedzenia PQ, który często ulega standaryzacji i staje się mechaniczny. Zabawa obiektami – mogącymi posłużyć także do odbioru innych ekspozycji – odświeżała przytłoczoną treściami głowę i dokonywała resetu, pozytywnie

wpływając na przyswajalność kolejnych wystaw.

Również serbscy studenci[12] starali się sprawić, aby spacery po terenach wystawowych miały bardziej aktywny i krytyczny charakter. Każdego ranka zbierali sny zwiedzających (jak można przypuszczać – te prawdziwe, jak i na szybko wymyślone), aby następnie odnaleźć miejsca, obiekty, budynki, które kojarzą się im z zapisanymi fantazjami i koszmarami. Na tej podstawie powstawała nowa, realistyczno-oniryczna topografia praskich Holešovic. Procesom fikcjonalizacji miejski organizm poddawali także Kolumbijczycy[13]. W ramach ekspozycji założyli biuro podróży, organizujące spacery po Pragacie (nieistniejącym mieście, którego ulotne istnienie zależało od zaangażowania twórców i zwiedzających we wspólne fabulacje, łączące okruchy Pragi i Bogoty). Niestety, gdy ich wycieczki ruszały w trasę, a biuro pozostawało „czasowo zamknięte", nie angażowało tych, którym na wyjście w teren nie udało się zapisać.

Tu wreszcie natykamy się na ekspozycję polską[14]. Podobnie jak Holendrzy, kolektyw twórczy odpowiedzialny za wystawę z uwagą przyglądał się budynkom, w których umiejscowiono PQ. O ile jednak ci pierwsi wykorzystali do tego zabawki, drudzy sprawdzili, co kryje się za pobielonym dla potrzeb wydarzenia tynkiem. Zuzanna Berendt, Ludomir Franczak, Magdalena Franczak, Michał Fronk, Anna Majewska, Sára Märc i Ida Ślęzak przypomnieli, że zanim na Holešovice zawitało PQ (a nawet, zanim PQ powstało) w pomieszczeniach mieściły się jatki. Mięso, jego pochodzenie, produkcja, sprzedaż, ale i afekty, jakie budzi kontakt z surową tkanką, stały się więc punktem wyjścia dla ekspozycji i spacerów dźwiękowych jej towarzyszących (w tym kontekście zwracam uwagę na ciekawe przesunięcie przyjmowanego przez organizatorów PQ znaczenia angielskiego „rare" z „rzadkości" na „surowość", „krwistość"). Jednak pomysł – jak mi się zdaję –

ewoluował i uległ rozwinięciu. Jak gdyby ćwiczenia, z których kolektyw korzystał podczas prac nad projektem (dostępne również w polskim katalogu), a także kontakt z historią hal przemysłowych, czymś radykalnie odrzucającym, ale równocześnie niezwykle sensualnym, uwrażliwił na doświadczenie najbliższej przestrzeni i kolektyw nie mógł powstrzymać się od wyjścia poza budynki. Ostatecznie bowiem wystawę skonstruowano w znacznym stopniu z tego, co znaleziono w okolicy, niekoniecznie związanego z przetwórstwem mięsnym. Przyglądając się z bliska wystawie, ale i członkiniom i członkom kolektywu, którzy wracali w zaaranżowaną przez nich przestrzeń, zauważyłem, z jakim przywiązaniem podchodzą do materiałów, z których powstała: piaszczystego podłoża (codziennie skrupulatnie zagarnianego), wiązki patyków i kilku kamieni (o ile mi wiadomo – donoszonych wraz z kolejnymi spacerami) czy rzeźby Magdaleny Franczak inspirowanej porzuconymi tkaninami, integrującymi się z krajobrazem (o której przyszły, powystawowy los starano się zadbać). I tu mógł się kryć pewien problem z odbiorem polskiej propozycji. Czas spotkania z tymi obiektami był radykalnie różny w przypadku kolektywu i odbiorców. Ekonomia zwiedzania, zwłaszcza tak dużego wydarzenia, jest bezwzględna. Otwarcie się na polski projekt, zżycie z nim wymagało czasu, którego PQ – wbrew pozorom – z racji swojej struktury nie daje za wiele. Z oczywistych względów polskiej ekspozycji poświęciłem więcej czasu. Stąd opowieść o piasku, do której przyczynek znalazłem na wystawie, rozwinęła się już poza murami Targu Holešovice, gdzie w trakcie deszczu jego grudki z licznych remontów chrzęściły mi pod nogami. Finał nastąpił w pociągu powrotnym, gdy na butach znalazłem resztki (podobnych, choć chce wierzyć, że tych samych) ziaren.

Od opowiadania materią do rozmów

Spowolnienia wymagały także projekty, które w zasadzie całkowicie zrywały ze scenograficznym rodowodem PQ. Część twórców porzuciła formę ekspozycyjną na rzecz dyskusyjnej. Ich wystawy przeistoczyły się w miejsca spotkań, wymiany idei, przestrzenie wykładowe – domagały się innego rodzaju uwagi niż te hołdujące formalnym eksperymentom z wizualnością, materią czy dźwiękiem. Konfrontacja z takimi propozycjami, jak choćby irlandzką[15], gdzie codziennie dyskutowano (między sobą, ale i ze zwiedzającymi) o przyszłości irlandzkiego teatru, jakby już się wydarzyła, dała mi do myślenia w przynajmniej trzech sprawach. Inicjatywy te w większości traktowały swoją obecność w Pradze jako punkt na dłuższej osi czasu żywotności projektu, a nie cel, po którym zostanie wyłącznie kilka zdjęć. Na przykład Zjednoczone Królestwo[16] na praskim wydarzeniu podsumowywało dotychczasowe osiągnięcia UK Festival of Performance Design, festiwalu scenograficznego obejmującego całe państwo i dłuższy okres, a także zbierało refleksje zainteresowanych, które posłużą do opracowania trzeciego tomu publikacji poświęconej współczesnym praktykom scenograficznym. Sądzę, że na trend wpisywania ekspozycji w bardziej złożone inicjatywy artystyczne i instytucjonalne organizatorzy PQ powinni zwrócić szczególną uwagę. Nie jestem pewien, czy cykl czteroletni, stawiający na podsumowanie zmian w narodowych praktykach twórczych, wciąż spełnia swoją funkcję. Z jednej strony od ostatniego PQ wydarzyło się tak dużo, że próba systematycznego zbadania reakcji teatru na te wszystkie zawirowania życia społecznego nie może się powieść. Z drugiej – sztuka potrzebuje ciągłości, a nie festiwalu, który ogranicza dostęp do praktyk artystycznych, a w konsekwencji także ich oddziaływanie. Bynajmniej nie uważam, że rezygnacja z formy wystaw (na przykład na rzecz cyklu częstych

konferencji) byłaby tu wskazana. Jednak pozytywne waloryzowanie praktyk ukorzeniających się w środowiskach, z których pochodzą, uważam za niezbędne minimum tego, co można zrobić, aby PQ nie kojarzyło się wyłącznie z paroma dniami, które „jakiś czas temu były" lub „za jakiś czas będą".

I tu pojawia się druga kwestia, na którą zwróciłem uwagę, przysłuchując się dyskusjom na PQ. Jeden z organizatorów polskiego projektu zdradził mi, że podczas oficjalnej wizyty jury na ekspozycjach nie powinno być na nich autorów. Zdziwiła mnie wiara w obiektywizm i podejście do wystaw jako artefaktów, na którym ufundowana jest ta zasada oceniania. Jak bowiem ocenić choćby propozycję irlandzką, która bez ludzi składała się z dwóch stołów (jeden roboczy – do przygotowywania kawy), paru krzeseł i telewizora? Tu muszę pokusić się o drobne wtrącenie, gdyż kwestia oceniania w ogóle budzi pewne zastrzeżenia – w samej swojej istocie, ale też w reakcji niektórych twórców na panoptyczne oko jury. Węgry[17] z ciekawą ekspozycją, niemal wiernie przenoszącą do Pragi scenografię do muzycznego przedstawienia (portretu samotności opartego na pieśniach Franza Schuberta), w znacznym stopniu przyciągały uwagę półtoragodzinnym performansem protagonisty spektaklu. Niestety, ostatni raz, gdy performans można było zobaczyć, przypadał na 12 czerwca. Nagrody wręczano dnia następnego. Być może i w kwestii nagradzania formuła PQ wymaga pewnego odświeżenia.

W zorientowanych na dyskusję projektach widzę jednak co najmniej jedno zagrożenie. Ograniczenie wystaw do walorów wyłącznie dyskusyjnych grozi wykluczeniem tych, którzy nie posługują się językiem obcym (symptomatyczne, że to właśnie Irlandczycy i Brytyjczycy byli w tym najbardziej zdecydowani). Oczywiście, możemy uprawiać fikcję, że wszyscy

odwiedzając PQ znają język angielski. Innego poziomu kompetencji wymaga jednak zamówienie obiadu w restauracji, innych – podjęcie rozmowy nad przyszłością teatru. Tym bardziej, jeśli PQ chce otwierać się na różnych odbiorców, w tym dzieci (jedną z sekcji było PQ Kids – seria warsztatów dla dzieci, przyznających nawet własną nagrodę). Nie chciałbym, aby praskie wystawy ulegały elitaryzacji lub podzieliły los akademii, której umiędzynarodowienie jest w istocie podporządkowaniem jej regułom narzucanym przez krąg anglosaski.

Nie wchodząc głębiej w przypuszczenia, warto wreszcie dodać, że miejscem spotkania stała się także polska ekspozycja studencka Kseni Makały[18] (nagroda za reagowanie na pilne wyzwania). Nad placem między halami wystawowymi już z pewnej odległości można było zobaczyć unoszący się niewysoko balon, przypominający śnieżnobiałą poduszkę. Jego delikatna konstrukcja i zapewniające niewielką, ale widoczną mobilność zaczepienie w podłożu sprawiały, że każdy podmuch wiatru odciskał piętno na jego kształcie i położeniu. Centrum wystawy znajdowało się wszak pod balonem. To tam przy stoliku z posiłkiem oczekiwano na ludzi, aby podjąć rozmowę (z podsłuchanych dyskusji wynikało, że rozstrzał tematyczny przekracza pojemność tej i tak długiej relacji). Zgodnie z deklaracjami praca nawiązywała do aktywnej pomocy, jaką Polacy udzielili uciekającym przed nasilonymi w 2022 roku działaniami zbrojnymi w Ukrainie. Na stronie fundatora polskich propozycji, Instytutu Teatralnego, czytamy: „Praca Makały ukazuje świadomość zagrożenia i braku kontroli, które towarzyszą tym osobom [ukraińskim uchodźcom – MG] w życiu codziennym”. Przewrotne zestawienie tytułu projektu, *Azyl*, z niepewnością konstrukcji (przypuszczam, że przy większych burzach balon musiał lądować na ziemi) każe mi jednak zaproponować dalej idącą interpretację pomysłu. Ekspozycja tyleż potwierdzała otwartość naszego państwa na uchodźców z Ukrainy i

reprezentowała stan niepewności, z jakim wiąże się ucieczka przed wojną, co pytała o konsekwencję w niesieniu pomocy. Czy dla każdego Polska jest tak samo bezpieczna i czy każdy chce, aby to bezpieczeństwo potrzebującym zapewniano? Balon Makały – metaforyczne centrum ciekawej instalacji – nieraz spadał na głowy przechodzącym.

***

Czy na PQ warto się wybrać? Zadaję to banalne pytanie, bo w relacji pozwoliłem sobie na kilka uwag krytycznych wobec sposobu organizacji Quadriennale, jego ram kuratorskich i samych ekspozycji. Nie mam jednak zamiaru na nie odpowiedzieć. Kryje się w nim bowiem ukryte założenie, że PQ „jakieś jest", że da się je utrzymać w ryzach. Podczas tegorocznej edycji odniosłem wrażenie przeciwne. PQ wydało się mi nieustanną grą między próbą narzucenia choćby podstawowej kontroli i brakiem podporządkowania, z nutą chaosu w tle. To nie jest festiwal teatralny, gdzie o godzinie X oglądamy spektakl z teatru Y. W dodatku, jeśli wobec samego wydarzenia i poszczególnych wystaw zachowamy się nieco buntowniczo, układając je pod własne potrzeby, okazuje się, że uczestniczymy w czymś zupełnie innym, niż ujęto to w założeniach. Jeśli mogę więc do czegoś zachęcić, to do przyjęcia właśnie takiej postawy. Plastyczność PQ jest chyba jego największą zaletą. Każdym może ulepić z niego coś innego. Jak z plasteliny, a może mokrego piasku.

Wzór cytowania:

Guzy, Maciej, *Otrzepując piach z buta*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 177, https://didaskalia.pl/pl/artykul/otrzepujac-piach-z-buta.

Autor/ka

Maciej Guzy

Maciej Guzy – absolwent prawa i teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, gdzie przygotowuje rozprawę poświęconą dźwiękowym aspektom współczesnej scenografii teatralnej. Laureat nagrody specjalnej im. Sławomira Świontka dla najlepszej pracy z zakresu teorii teatru (2022). Zakładał Pracownię Kuratorską, w której zajmował się działalnością kuratorsko-producencką w obszarze sztuk performatywnych. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje na materii teatru, jego dźwiękowości, a także próbie powiązania współczesnych teatrologicznych metodologii badawczych z dyskursami nowego materializmu i *sound studies*. Publikował między innymi w „Przeglądzie Kulturoznawczym", „Pamiętniku Teatralnym", „Didaskaliach", a także „Dwutygodniku" i „Dialogu".

Przypisy

1. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/israel-superrare-women/ W celu umożliwienia czytelnikowi zapoznania się z ikonografią wystaw i ich twórcami, przy każdym omawianym przykładzie podaję stosowne linki do oficjalnej strony PQ. Zaznaczam jednak, że ostateczny kształt projektów nierzadko różnił się od opisów, które znajdują się na stronie – te były bowiem dostarczane, zanim jeszcze przystąpiono do montażu wystaw. Dostęp do wszystkich linków: 30.09.2023.
2. W tym miejscu należy dodać, że ekspozycje w ramach PQ są w pełni finansowane przez instytucje krajów decydujących się na udział w wydarzeniu. Warto to mieć na uwadze, oglądając poszczególne wystawy.
3. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/macau-home-staycation/
4. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/thailand-theatre-to-go-watch-from-home/
5. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/estonia-eternity/
6. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/mongolia-horizon-sight-level/
7. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/student-exhibition-pq/lebanon-puzzles/
8. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/performance-space-exhibition/theatre-in-the-backyard-spaces-of-immanence-places-of-potentiality/
9. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/cyprus-spectators-in-a-ghost-city/

10. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/latvia-on-our-way-a-road-manifesto/
11. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/the-netherlands-rare-encounters/
12. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/student-exhibition-pq/serbia-daydreaming/
13. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/colombia-pragata/
14. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/poland-look-around/
15. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/ireland-the-next-four-years/
16. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/united-kingdom-hello-stranger/
17. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/exhibition-of-countries-and-regions/hungary-winterreise-box/
18. https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/student-exhibition-pq/poland-asylum/

Bibliografia

Fazan, Katarzyna, *Pasaże scenografii. Praskie Quadriennale 1999-2019*, WUJ, Kraków 2022.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/otrzepujac-piach-z-buta*