

Futurystyczni ślepcy

Koniec śmierci, reż. Tomasz Bazan, Teatr Nowy Proxima w Krakowie

Anna Królica aA aA aA



Koniec śmierci to kolejny spektakl Tomasza Bazana, w którym reżyser powraca do zagadnień somatycznych, technologii oraz performatywnego eksperymentu.

W 2016 roku w Krakowie miała miejsce premiera *Solar Plexus* i to bodaj wtedy po raz pierwszy na szerszą skalę ujawniła się fascynacja Bazana science fiction. W technologicznych poszukiwaniach mocno wspierał choreografa i reżysera Grzesiek Kaliszuk, tworząc namiastkę innych światów na scenie, będąc

odpowiedzialnym za intermedialne efekty, tworzenie trójwymiaru, zbierania ruchu z kinetków.

Pierwszy spektakl technologiczny Bazana, *Solar Plexus*, oscylował wokół najważniejszej powieści Lema, *Solaris*. Warto dodać, że pomiędzy *Solar Plexus* a *Koniec śmierci* pojawił się w artystycznym dorobku Bazana jeszcze jeden multimedialny spektakl – *Dziady.Kopia.doc* (2017), który powstał na styku napięć pomiędzy dwoma odległymi czasowo od siebie tekstami – *Teorią cięgu* Gibsona a częścią II *Dziadów* Mickiewicza. Jeśli jednak zgodzimy się, że *Dziady* część II dotyczy rozpadu wspólnoty i jej materialnej zagłady (patrzac na to zagadnienie wąsko i tematyzując je jako rozpad ciała), to dotykają one też tematyki istnienia poza śmiercią, niematerialności bytu. Ta niematerialność próbuje być „ubrana” dzięki możliwościom technologii w fizyczną powłokę. Tak czytając oba spektakle, można zobaczyć pewną wspólną nić rozciągniętą pomiędzy nimi. Na pewno korespondencję idei odnajduje się w aranżacji scenicznej tych światów, rozgrywających się w ramach cyfrowego oprogramowania z użyciem kinetków, z możliwością czytływania fal mózgowych, z okulusami, przysłaniającymi oczy performerów i zaburzającymi ich normalne postrzeganie świata.

W ostatnim spektaklu Bazana pretekstem do działania i tworzenia stał się *Koniec śmierci* Liu Cixin, trzecia część trylogii chińskiego pisarza, w której można rozpoznać ślady antyutopii. Świat jest niby podobny do naszego, toczą go te same problemy, ale są też inne, nieznane zagrożenia jak gaśnięcie słońca, potencjalny najazd Trisolarian, a w życie wpleciona jest zaawansowana technologia, która częściowo eliminuje humanizm – można zgłosić się w erze kryzysu do procesu „odwodnienia”, co oznacza, że ciało ludzkie zostaje sprowadzone do postaci samej skóry i w takiej formie może przetrwać do lepszych czasów, kiedy zostanie nawodnione i tym samym ponownie powołane do życia. W związku z tym życiu pojedynczych ludzi poświęca się mniej uwagi, traktuje je mniej personalnie. Zdarza się, że odwodnione ciała leżą w zapomnieniu i nigdy nie zostaną powołane do kontynuowania życia przez nieuwagę ich strażnika lub ingerencję szczurów. Można też poddać się hibernacji i powrócić do życia po upływie nawet tysiąca lat. Podobieństwo światów (książkowego Liu Cixin, realnego i scenicznego świata Bazana) powoduje, że widz ma poczucie, że zna zasady rządzące światem chińskiego pisarza, które co jakiś czas zostaje niechybnie rozbite przez zupełnie nieznane, abkie koncepty. Przede wszystkim podejście do ciała jest nowe – ciało jest odnawialne, jakby zgodnie z tytułem trzeciej części trylogii przezwyciężyło śmierć. Można je klonować, przekształcać do skóry i ożywiać do realnych ludzkich kształtów, rekonstruować – niezastąpiony pozostaje tylko mózg, a kategorie obowiązku i sumienia rozumiane są jako symptomy choroby psychicznej.

Zainteresowanie ciałem jako takim, ciałem tańczącym, ciałem nagim jest widoczne w twórczości Bazana od momentu jego debiutu i doskonale łączy się z przestrzenią fantastyki naukowej. Teraz to realistyczne ujęcie cielesności zostaje rozbite przez jego technologiczny aspekt. Nadal mamy intrygujące połączenie naturalizmu z hipermożliwościami technicznymi, do których prowadzi wiedza oparta na prawach fizyki i mechaniki. Choć paradoksalnie pierwszą część trylogii otwiera w *Problemie trzech ciał* fala samobójstw naukowców, którzy właśnie zrozumieli, że fizyka nie istnieje, a wszystkie jej prawa, w które wierzyli, są fikcją (podobny wątek zwątpienia w naukę pojawia się w *Solaris* Lema). Trylogia ma wiele wątków, ma też wiodących bohaterów, ale inspiracją powieścią w scenicznym świecie Bazana ujawnia się przede wszystkim w próbie przedstawienia somatycznych eksperymentów.

Ta nieustająca fascynacja ciałem zapewne włącza Bazana do grona utopistów czy reżyserów poszukujących odmiennych zasad fizycznych, aby zrozumieć i zobaczyć inaczej ciało ludzkie. Przypomina mi to koncept Oskara Schlemmera, który szukał momentów, w których ciało ludzkie przestawało reagować na prawa fizyczne. Poszukiwania Schlemmera, który obudowywał swoich aktorów przestrzennymi formami, pozornie nie mają nic wspólnego z twórczością Bazana. Później, Schlemmer był szczególnie wrażliwym artystą (choreografem), którego poruszała postępująca technicyzacja, technologia i mechanizacja życia. Bazan również żywi się nowikami technicznymi, ale wybiera inną drogę, chce odrzec ciało z cywilizacyjnych skojarzeń i konceptów. Wybiera nagość, ale ją odczłowiecza, zaklejając wszystkie niewaligiczne punkty na ciele człowieka, które obnażone mogłyby wywołać wstyd, poczucie poniżenia, stąd ciała z zaklejonymi narządami płciowymi performerów powodują raczej skojarzenie z nagością lalek. Aspekt ludzki mają jeszcze ich twarze, ale i tu interweniuje Bazan – zaklejając im oczy. Te, niezakryte, mogłyby okazać się zbyt spersonalizowane, mogłyby zgodnie z potoczną wykładnią coś powiedzieć o duszy, teraz skryte pod taśmą, zatracają tę możliwość. Bazan eliminuje kostium. Zabiera więc nie tylko ubrania performerom, ale też pozbawia ich wzroku. I wstydu.

W obu wspomnianych produkcjach (*Solar plexus*, *Dziady.kopia.doc*) pojawił się gadżet technologiczny – okulus, który nie pozwalał tancerzom (w *Solar Plexus* Tomasz Bazan poruszał się w okulusie, w *Dziadach.Kopii.doc* – Paweł Malicki) zobaczyć tego, co widzieli widzowie, ani tego, co istniało realnie dookoła. W okulusie wytwarzany był inny panoramiczny obraz, przez co performer, noszący okulus, tracił punkt odniesienia i orientację. Jednak musiał na scenie wykonać umówioną wcześniej na próbach partyturę ruchową. Tym razem, w scenicznym wariancie *Końca śmierci*, nie ma użycia okulusa, ograniczającego pole widzenia performerom, ale oni nadal nie widzą nic. Zabieg wytrącenia performerza z możliwości widzenia otoczenia został powtórzony i wzmocniony, choć przy użyciu prostszych środków. Publiczność, wchodząc na widownię, losowała jak na loterii karteczek, na których było napisane: „Tancerze / Hosty pozbawione zmysłu wzroku poruszają się w przestrzeni algorytmu stresu w celu testu ludzkiej bliskości ciał”. To pierwszy poziom wprowadzenia do eksperymentu.

A zatem: spotykamy performerów w momencie totalnej bezbronności – nagich i niewidzących. Nie wiadomo, czy wiedzą, gdzie się znajdują. Nie wiemy, czemu ich oczy zostały zaklejone, czym narazili się na taką karę? Są umieszczeni w białej przestrzeni, widzowie obserwują ich zmagania względem przestrzeni i siebie. Idealnie odnajdują się w tych rolach: Krystyna Lama Szydłowska i Patryk Rybarski, którzy uzyskali niebawym dystans, działając jakby tylko na poziomie cielesnym, z wyeliminowaną psychologiczną motywacją. Ich działania są konsekwentne i rozciągnięte w czasie. Początkowo wydaje się, że to, co dzieje się na scenie, jest miarowe i jednostajne. Po dłuższej chwili można dopatrzyć się eskalacji działań.

Podczas pierwszej sceny pojawia się jeszcze jedna postać – mężczyzna prawdziwie obnażony, który niczym demiuir stwarza świat, rozpoznajemy w nim Tomasza Karcza, znanego stylistę, projektanta mody i fryzjera. Kreuje on przestrzeń, wyznacza jak przed rytuałem jej kontur, a później nakłada jakby drugą skórę na nagie ciała tancerzy i odchodzi do siedzących z boku twórców – muzyka i reżysera. Od tego momentu performerzy będą próbować działać, jednak będą to małe ruchy, przesunięcia i interakcje, aby zbadać i poznać swoje ciało, a następnie partnera. Później będzie eksplorowanie przestrzeni, aby się z niej wydostać, ta jednak zdaje się być zamknięta i ich ograniczać. Dookoła performerów są tylko białe ściany, a pustkę rozбивa materac położony na środku sceny.

Ten brak konkretyzacji przestrzeni w połączeniu z abstrakcyjnym działaniem wpływa na kategorie czasu, który wydaje się płynąć wolniej. Trochę jakby zataczał koło i zapętliał się, te same działania mogłyby trwać zarówno dłużej, jak zostać przerwane po krótszej chwili. Wydają się częścią eksperymentu, są procesualne, skupione bardziej na obecności i trwaniu performerów niż rozwoju akcji.

Większa część spektaklu upływa na napięciach, drganiach i rytmicznym oddechu aktorów-tancerzy – jest kilka prób wydostania się z tego sterylnego pudełka sceny i moment uniesienia, który może kojarzyć się z uniesieniem seksualnym. Zgodnie z ideą mechanizmu dekonstrukcji moment zespolenia jest odegrany w separacji, ale pomiędzy oddzielonymi performerami widać więź, każdemu ruchowi jednego artysty odpowiada choć z dystansu gest drugiego. Po fali drgawek, tancerze znikają ze sceny, a w ich miejsce pojawia się duży ekran, obserwujemy na nim sieć czy to kanałów, czy ulic, czy rur oraz dziwne postacie. Jakby najazd Trisolarian okazał się jednak rzeczywistością i zastąpił ludzkość, a może już tylko zastąpił świat wizerunków ludzi, istniejących na zasadzie podobnej do lalek? Tak też przejmująco kończy się spektakl – w oczekiwaniu, co będzie dalej, do czego prowadzi ta zmiana. Co się właściwie wydarzyło? Jednak jednoznacznej odpowiedzi nie ma, czy świat ludzki uległ zagładzie i został zastąpiony nowym, lepszym światem?

Podczas *Końca śmierci* widać z pewnością, że choreograficzny język Tomasza Bazana wyklarował się. Świadczą o tym podobnie budowane kompozycje wcześniejszych spektakli, procesualne działania performerów, znajomo wyglądająca biała, sterylna przestrzeń. Nie ma w jego przedstawieniach gotowych, zamkniętych narracji, wszystko dzieje się „tu i teraz”. Bazan wydaje się coraz bardziej intuicyjnym twórcą, który podąża śmiało w kierunku swoich wizji, powraca do nich, aby je kontynuować, oglądać z innej perspektywy, oferując jednak za każdym razem inne ścieżki odczuwania i pozostając wrażliwym na nowości technologiczne.

Po spektaklu Bazana pozostałam z zapytaniem, czy koniec śmierci już nastał, co zapowiada, czy zamyka erę ducha i duchowości, czy jest końcem istnienia materialnego, niewiecznego ciała?

17-04-2019

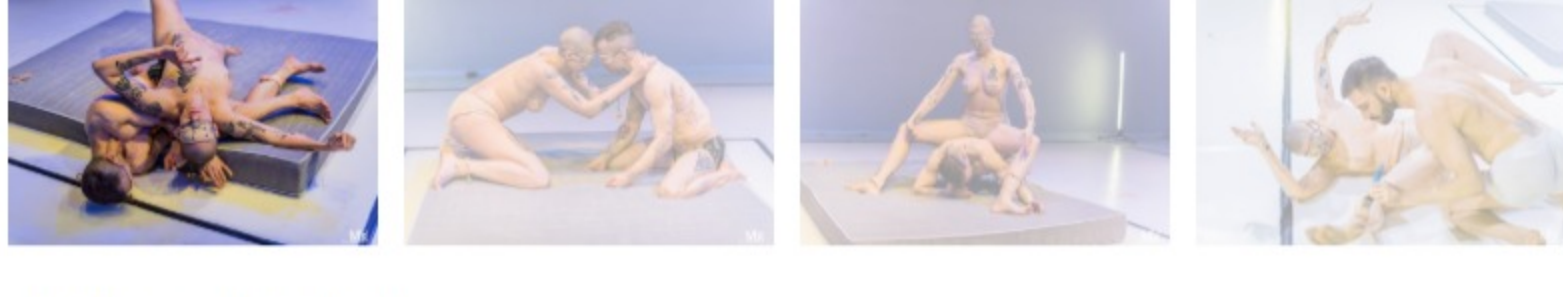
Teatr Nowy Proxima w Krakowie
Koniec śmierci
tekst: Liu Cixin
przekład: Andrzej Jankowski
reżyseria: Tomasz Bazan
projekcja: Marcin Kosakowski
muzyka: Edka Jarzab
światło: Wojciech Kiwacz
dźwięk: Grzegorz Janeczek
obsada: Patryk Rybarski, Krystyna Lama Szydłowska.

TOMASZ BAZAN KRAKÓW TEATR NOWY

Koniec śmierci, reż. Tomasz Bazan, Teatr Nowy Proxima w Krakowie



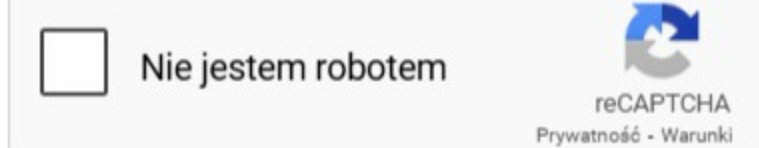
Fot: Marcin Oliva Soto



Oglądasz zdjęcie 1 z 7

Bądź na bieżąco, dołącz do naszego newslettera

Twój adres email



Dołączając: akceptujesz naszą politykę prywatności oraz warunki korzystania z portalu zawarte w regulaminie.

Projekt „Ogólnopolski portal Teatralny.pl” jest finansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Programów MKiDN, priorytet TEATR



© 2024 wszelkie prawa zastrzeżone teatralny.pl

Regulamin [Ustawienia Cookies](#)

Przeczytaj

Świat
Nadesłane
Książki
Varia
Feliety
Historia teatru
Ludzie
Rozmowy
Opinie
Recenzje

Inne

Biblioteka
Redakcja
Patronaty
Współpraca
Szkoła
Kontakt

Znajdziesz nas też tu:

Facebook