

KinoTReka

AUTOR: JAN KAROW

Nikogo już dziś nie zaskakują media w teatrze. Odtwarzane przez system nagłośnieniowy dźwięki, liczne ekrany, technologie cyfrowe, interakcje przy pomocy Internetu, streaming, jeszcze raczej nieśmiałe próby z *virtual reality* – zjawiska te są częścią naszej spektaklowej codzienności. W Polsce multimedialność stała się znakiem rozpoznawczym stołecznej sceny TR Warszawa.

■ Patrice Pavis widzi w tym odbicie obrazu kultury, w jakiej żyjemy, oraz sposobu jej odbioru: „Nasza percepcja jest w pełni zdeterminowana przez intermedialność. Żyjemy w post-człowieczeństwie ([N. Katherine] Hayles) i w postdramatyzmie ([Hans-Thies] Lehmann)”¹. W tym zagęszczeniu różnie kodowanych komunikatów dominującą rolę wciąż odgrywają ruchome obrazy, co skłania do przypuszczenia, że „[...] związki teatru i filmu ewoluowały tak dalece, że bezpieczniej – i korzystniej z analitycznego punktu widzenia – jest mówić nie tylko o zazębianiu się tych dziedzin, ale wręcz o ich swoistym stapianiu się?”².

Projekcje filmowe w spektaklach teatralnych mają historię niemal tak długą jak całe kino. Współistniejąc obok siebie już przeszło wiek, obie dziedziny sztuki ulegały wzajemnym wpływom. Początkowo to filmowcy w większym stopniu korzystali z rozwiązań kojarzonych ze sceną. Przekonać się o tym można, wracając chociażby do produkcji wytwórni Film d'Art, z jej sztandarowym *Zabójstwem księcia Gwizjusza* z 1908 roku, w których wobec nieruchomej, ustawionej centralnie kamery występowali aktorzy m.in. Comédie-Française. Większość historyków kina postrzega ten czas jako stracony dla rozwoju języka stricte filmowego, natomiast część twórców teatralnych wcale nie obawiała się zagrożenia ze strony X muzy. Widziano w niej szansę na uatrakcyjnienie widowisk. Kino było nowym środkiem (technicznym) do celu – miało stać się narzędziem służącym politycznej zmianie, jak chciał tego Erwin Piscator czy później Bertolt Brecht. Zo-

baczono w nim możliwość jeszcze skuteczniejszego skomunikowania się z tłumem. Wobec jego rosnącej masowości Wsiewołod Meyerhold mówił nawet: „Dokonajmy »ufilmowania« teatru”³.

Za pioniera w tej dziedzinie uznaje się Filipa Tommasa Marinettiego, który przekonywał, że teatr „będzie robił użytek z nowych XX-wiecznych urządzeń elektrycznych i kina; da to możliwość uczynienia sztuk maksymalnie krótkimi, ponieważ wszystkie te środki techniczne pozwolą na osiągnięcie syntezy teatralnej w możliwie najkrótszym czasie, jako że wszystkie elementy będą mogły być zaprezentowane symultanicznie”⁴. Wizja włoskiego futurysty realizuje się dziś w postaci teatru multimedialnego (*multimedia perfromance*), który „nie jest tak po prostu nagromadzeniem sztuk (teatru, tańca, muzyki, projekcji itp.). To – w najczystszy znaczeniu – spotkanie technologii w czasie i przestrzeni przedstawienia”⁵. Marinetti zamierzał nazwać tę nową sztukę Futurystycznym Teatrem Rozmaitości, co jest nie bez znaczenia, bo w Polsce to właśnie Teatr Rozmaitości, od lat funkcjonujący pod nazwą TR Warszawa, wyznacza najnowsze trendy w dziedzinie scenicznych multimediiów. Od pierwszego spektaklu w reżyserii René Pollescha (*Ragazzo dell'Europa*, 2007) powstał tam szereg przedstawień, w których ekran nie jest jedynie sceniczną atrakcją. To Pollesch pokazał polskiej publiczności, jak istotnym kanałem komunikacyjnym może być filmowa transmisja na scenie, ile niewyeksplorowanych możliwości dramaturgicznych daje ka-

mera, jak wielorako pozwala ona wpływać na sposób istnienia (i percypowania) akcji w żywym planie.

„...ale Ola w *Klanie* by pociągnęła tę scenę realniej”

W zaczepnym odcinku swojego „Kołono-tatnika” Łukasz Drewniak zastanawia się nad lekturami Grzegorza Jarzyny i stwierdza, że od dziesięciu lat czyta on wyłącznie Dorotę Maśłowską. Pozostałe inspiracje płyną do niego z kina: „Za plecami każdej nowej premiery ukrywają się teksty posiłkowe, teksty niemożliwe dla teatru, tytuły zarzucone, sztuki podobne... Konteksty, aluzje, asocjacje. Tymczasem w przypadku teatru Jarzyny ta zasada jakby nie obowiązywała. Nic. Spektakl jest autoreferencyjny. Co najwyżej wystawiany w teatrze scenariusz filmowy odnosi się do obejrzanego przez reżysera kultowego dzieła i tylko między nimi zachodzi jakaś reakcja”⁶. Jednak w przypadku napisanych w imitującym hip-hopowy rytmie *Innych ludzi* należy jeszcze zauważyć, że poza tym, że reżyser uważnie książkę przeczytał (łącznie z oprawą graficzną Macieja Chorążego, który jest również autorem ilustracji do przedstawienia), to dodatkowo wsłuchał się w wydany pod pseudonimem Mister D. album *Spółczesność jest niemiła* (Galeria Raster, 2014) i przyjrzał się towarzyszącym mu teledyskom. Ironiczne, chwilami ostentacyjnie pseudoblokowiskowe brzmienie spektaklu oraz jego roz-pikselowany wygląd także wyrastają z twórczości Maśłowskiej, choć niekoniecznie z jej literatury. Można by wręcz powiedzieć, że je-

śli ostatni jej utwór jest książką-albumem, to spektakl Jarzyny jest przedstawieniem-filmikiem.

„W centrum przestrzeni scenicznej stoją trzy ekrany przypominające fakturą elewacyjną falistą blachę znaną z blokowisk – ów plan będzie non stop korespondował z planem żywym”⁷. Warto dodać, że ekrany te mają kształt ustawionych pionowo prostokątów. Proporcje podpowiadają, że można na nie spojrzeć niczym na ogromne szybki smartfonów, z którymi coraz trudniej się nam rozstawać. Co jest na nich wyświetlane? Zarówno wcześniej przygotowane materiały, na przykład nagrania z podróży bohaterów spektaklu miejskim autobusem, jak i transmisje live (zdjęcia Radka Ładczuka). Każdy z nich skrywa bowiem za sobą małe studio z kamerą, gdzie dzięki zastosowaniu technologii *green screen* aktorzy mogą grać na żywo, a jednocześnie widzowie oglądają ich

na rozmaitych tłach. Miejsce akcji poszczególnych scen zmienia się jak w kalejdoskopie, a cały spektakl pędzi jak w wizji Marinettiego.

Prostokątne projekcje i gra wprost do obiektywu kojarzą się z ulotnymi filmikami, od których pękają serwery portali społecznościowych. Snapchat, Facebook, Instagram – wszystkie te platformy pozwalają na umieszczanie krótkich nagrań, do których dostęp możliwy jest prze-
ważnie przez dwadzieścia cztery godziny i które później (rzekomo?) są usuwane. Nie wiem, czy Grzegorz Jarzyna korzysta z tych dostępnych pod ręką (a właściwie pod palcami) możliwości, ale na pewno świadomie się do nich odwołuje, szukając porozumienia z młodymi widzami, dla których „zapośredniczenie medialne – ukryte lub wyeksponowane – stanowi dziś integralną część doświadczenia na żywo”⁸. Wyrazista forma, którą zaproponował (prze-
rysowane aktorstwo, teledyskowo-filmikowa

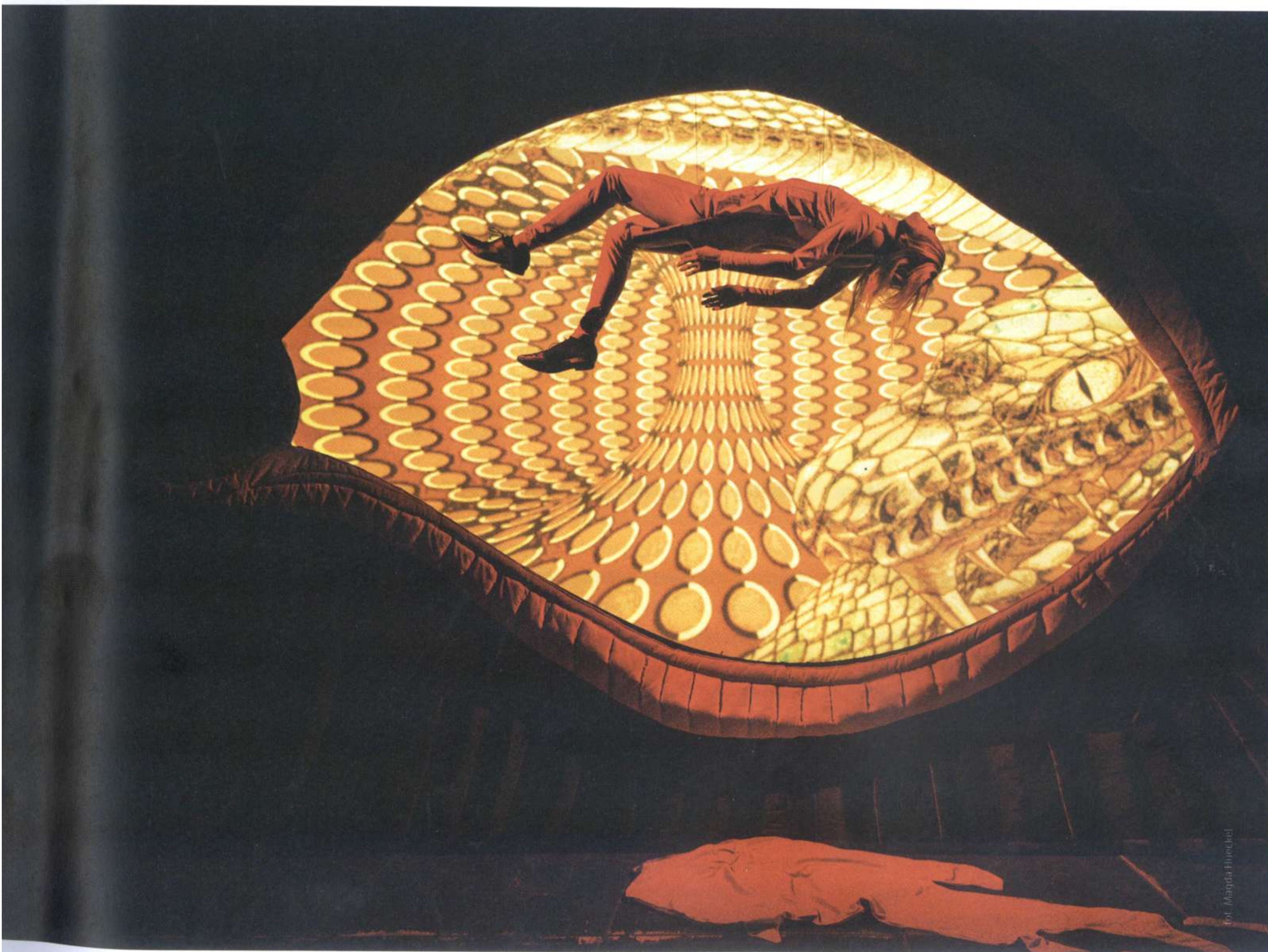
stylistyka projekcji), odsłoniła sztuczność treści Masłowskiej.

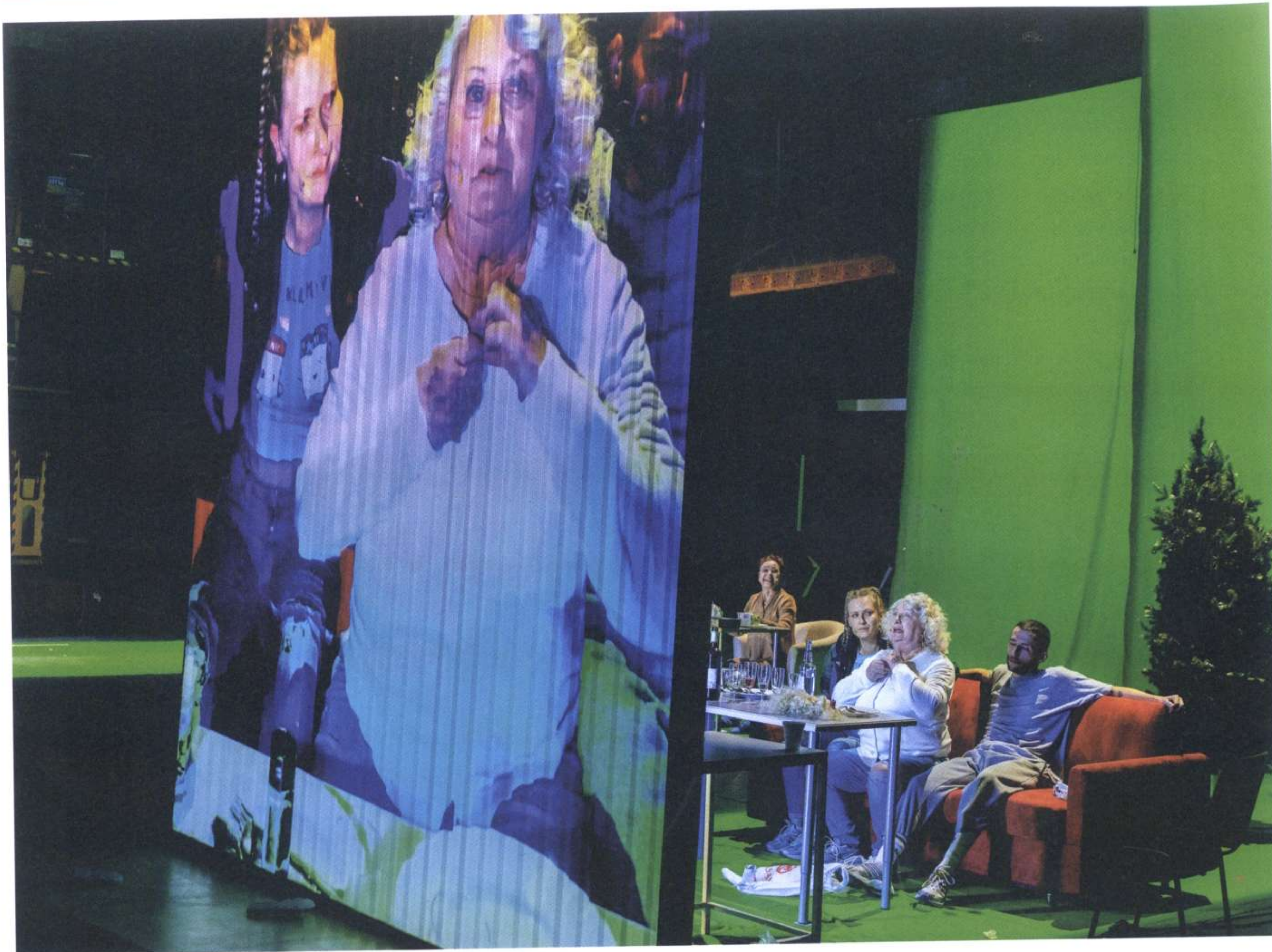
Czy *Inni ludzie* będą tak samo długo pozostawać na afiszu jak *Między nami dobrze jest*, czy też znikną szybko jak relacja na Instagramie? Trudno przewidywać, ale wydaje się, że próbę czasu prędzej wytrzyma językowy pomysł autorki aniżeli kształt przedstawienia, który będzie aktualny dopóty, dopóki nie pojawi się nowa apka w smartfonowej rzeczywistości.

Węgierski *théâtre-vérité*

Zupełnie inaczej do możliwości prowadzenia narracji, jakie daje wykorzystanie transmisji, podszedł w swojej ostatniej realizacji w TR Warszawa Kornél Mundruczó. Oparte na oryginalnym scenariuszu Katy Wéber *Cząstki kobiety* w pierwszej, trwającej niewiele ponad pół godziny części są właściwie realizowanym

Robert Robur, reż. Krzysztof Garbaczewski, TR Warszawa [2016]





fot. Marcin Oliva Soto

Inni ludzie, reż. Grzegorz Jarzyna, TR Warszawa (2019)

na żywo filmem⁹. Węgierski reżyser wprowadza widzów do niewielkiego pomieszczenia, którego ściany pokryto dziesiątkami ultrasonograficznych zdjęć płodu. Siedząc w większości na podłodze, obserwują jeden z najbardziej niezwykłych momentów w życiu człowieka – scenę narodzin dziecka. Nie oglądają jej jednak bezpośrednio. Dostęp do wydarzeń w mieszkaniu Mai (Justyna Wasilewska) i Larsa (Dobromir Dymecki) daje obiektyw jednej kamery, która krąży we wnętrzu, podczas gdy transmitowany obraz rzutowany jest na niby-zewnętrzną ścianę budynku. Drzwi w ścianie prowadzą na balkon, gdzie na chwilę pojawia się Lars, nerwowo palący papierosa – to jedyny moment w tej części, kiedy można go zobaczyć na własne oczy. To sygnał, że akcja wewnątrz mieszkania nie została nagrana wcześniej, a rozgrywa się w czasie rzeczywistym.

Mundruczó, podobnie jak w swoich filmach, buduje wrażenie werystycznego obrazu rzeczywistości, by najpierw wciągnąć widzów w przedstawiany świat, a następnie podać w wątpliwość realistyczny charakter wykreowanej czasoprzestrzeni. Pozornie wszystko wygląda normalnie – niewielkie mieszkanie zaaranżo-

wane jest współcześnie, w duchu kojarzonym z sieciami skandynawskich sklepów (scenografia Moniki Pormale). Maja i Lars, w zupełnie prywatnej sytuacji, długo pozwalają sobie na beztroskie zaczepki, mimo że niemal na samym początku kobiecie odchodzą wody. Nic nie zwiastuje problemów, więc tym bardziej można się ich spodziewać. Komplikacje zaczynają się wtedy, kiedy zamiast oczekiwanej położnej w mieszkaniu zjawia się jej niedoświadczona pomocnica Ewa (Monika Frajczyk). Od tej pory, obserwując przede wszystkim twarze bohaterów, będziemy zbliżać się do tragicznego finału tej części przedstawienia.

Jak interpretować taką dwuczęściową, na poły filmową, na poły teatralnie realistyczną budowę *Człłstok kobiety*? Kinematograficzne doświadczenia reżysera skłoniły go do przedstawienia tego typu sceny w sposób zapośredniczony. Zdecydował się nie na filmowe tricki, a na konsekwentnie przeprowadzony *master shot*. Świadomy ograniczeń sceny, zaufał medium sobie bliższemu i bardziej znajomemu. Według reżysera, by odczuć tragiczny wymiar opowiadanej historii, musimy uwierzyć w prawdziwe narodziny dziecka, uznać za fakt realny,

a nie tylko artystyczny. W teatrze żywego planu byłoby to wyjątkowo trudne do uzyskania. Iluzja teatralna ma swoje granice. Takie wydarzenia, jak śmierć i narodziny, mogą być przejmujące w wymiarze symbolicznym, ale trudno im aspirować do rangi realnego zdarzenia. Natomiast obraz filmowy skłania do uznania tego, co przedstawia kamera, za rzeczywistość. Obecność w teatrze pozwoliła mu ponadto skorzystać z kolejnych środków, którymi otoczył wciąganych w akcję widzów. Ambientowa, pulsująca głównie w niskich rejestrach muzyka Ashera Goldschmidta kreowała rosnącą stopniowo atmosferę niepokoju. Operowanie oświetleniem (reżyseria świateł Pauliny Góral) rozszerzało napięcie nie tylko na scenę-ekran (kiedy Maja ma pierwsze skurcze, lampy w mieszkaniu przygasają i pojawia się intensywne, stroboskopowe migotanie), ale także na widownię. Zmieniające się subtelnie światło w połączeniu z muzyką sprawiały wrażenie, jakby cała przestrzeń reagowała na rozwój akcji.

Takie wprowadzenie w świat rodzinnego dramatu zmienia także sposób postrzegania drugiej części, oglądanej już bez pośrednictwa

kamery. Spotkanie matki z dwoma córkami w towarzystwie mężów oraz kuzynki jest przez to w specyficzny sposób... prawdziwsze? Jak gdyby filmowy początek rozszerzał swój zasięg oddziaływania na całość przedstawienia. Klasyczna konwencja realistyczna (psychologiczne aktorstwo, scenografia odtwarzająca urządzone w tradycyjnym wystroju mieszkanie – co stanowi opozycję dla ikeowych wnętrz Mai i Larsa), w której toczą się chwilami całkiem zwyczajne rozmowy, intrygująco zyskuje na skuteczności wyrazu. Przez to duża część widzów reaguje na spektakl bardzo emocjonalnie i nie jest w stanie tego powstrzymać nawet powracający przebój italo disco *Felicità*.

„Pełnia obrazu w twoich oczach”

Od oglądanej okiem kamery sceny narodzin zaczyna się również *Robert Robur* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, lecz nie ma tutaj mowy o stwarzaniu podniosłości tego wydarzenia – ani też żadnego z następujących później. Dystopiczna, wydana pośmiertnie powieść Mirosława Nahacza staje się punktem wyjścia do podróży po mrocznym, cyberpunkowym świecie, w który przeobrażone zostają korytarze, zakamarki i teatralny balkon w budynku przy ulicy Marszałkowskiej.

Podobnie jak wcześniej w *Iwonie, księżniczce Burgunda* czy *Poczcie królów polskich* Garbaczewski wystawia na próbę cierpliwość widzów oczekujących akcji w żywym planie, rozgrywając większość przedstawienia teraz, ale niekoniecznie tu, na ich oczach. Inscenizację *Niesamowitych przygód Roberta Robura* ogląda się na niewielkim ekranie (wideo Roberta Mleczki). Znajduje się on pośrodku rozwieszanej jak kurtyna scenografii Aleksandry Wasilkowskiej, będącej na swój sposób pięknym, niezwykle kolorowym okiem z grubego i miękkiego, zapewne przyjemnego w dotyku materiału. W zależności od oświetlenia może stać się ono krwistoczerwone bądź zimnoniebieskie, w rzeczywistości mając różową obwódkę i brew oraz będąc umieszczonym w centrum zielonej tkaniny: „Białko to ekran, na którym wyświetlane jest to, co dzieje się z bohaterami w czasie rzeczywistym i jest projektowane z korytarzy i podziemi TR Warszawa [...]. Ale jednocześnie to ekran telewizora i komputera, na którym pokazują się napisy przedstawiające postaci, czy przypominające, że pełnia obrazu jest w naszych oczach”¹⁰.

Reżyser nie pozostawia widzom wyboru – oko, którym oglądają akcję spektaklu, jest już na scenie. Kamera – w bardzo długich ujęciach

– śledzi głównie Roberta, co miejscami przypomina perspektywę z gier komputerowych typu TPS (*third-person shooter*). Można przewrotnie stwierdzić, że precyzyjnie wybierając to, na co mamy w danej chwili patrzeć – a wszystko dzieje się szybko, przeważnie w dużym zbliżeniu; dodatkowo obiektyw jest lekko pęknięty i zniekształca obraz w sposób określany jako „rybie oko” – Garbaczewski realizuje koncepcję Grotowskiego. Odnosząc się do filmu dokumentującego spektakl, lider Teatru Laboratorium tłumaczył: „[...] reżyser tak kieruje uwagą widza, żeby spowodować jej przeskok. W jednym punkcie ma miejsce bardzo precyzyjne działanie dwóch aktorów. W innym w pewnym momencie zapala się światło. Uwaga przeskakuje tam, na światło. Natychmiast wraca tu, ale przestrzeń jest pusta albo dzieje się coś całkowicie innego, lub jest to samo działanie, lecz trzydzieści lat później... Jest to jeden ze sposobów montażu, niestety kompletnie nieznan w pracy reżysera: montaż poprzez trasę uwagi”¹¹. Właśnie tego typu trasę – pełną przeskoków, zwrotów i objazdów – konstruuje Garbaczewski. Jako że fantastycznonaukowa, chaotyczna materia książki Nahacza współgra z jego niezwykłą, często eksplodującą niespodziewanymi skojarzeniami wyobraźnią, efekt jest niecodzienny. Dzięki temu finałowa część ponad trzygodzinnego przedstawienia, przetwarzająca fenomeny wywiedzione z kultury ludowej i rozegrana przy podniesionej kurtynie, na oczach widzów, zyskuje zupełnie inny wymiar – z jednej strony nieprawdopodobny i absurdalnie groteskowy, z drugiej ma w sobie coś z przedziwnego, poruszającego rytuału. Przygody Robura, będące swoistym rollercoasterem, wtrącają widzów w osłupienie, które można porównywać do narkotycznego kaca.

To zaledwie trzy przykłady z repertuaru TR Warszawa, w których elementy filmowe mają decydujący wpływ na całość przedstawienia. Projekcje są istotne również w spektaklu *G.E.N* Jarzyny, *Mojej walce* Michała Boreczucha czy niestety bardzo rzadko wracającej na afisz, a ciekawej, futurystycznej *Możliwości wyspy* Michela Houellebecqa w inscenizacji Magdy Szpecht. Jednak w tamtych przedstawieniach pełnią rolę przede wszystkim poszerzenia przestrzeni gry, pozwalają zwiększyć zasięg sceny poza mury teatru. Natomiast dla omówionych spektakli medium filmowe ustanawia nowy sposób prowadzenia akcji na scenie, pozwala inaczej budować dramaturgię. Wejście

w dialog z konwencją realistyczną (*Człotki kobiety*) i science fiction (*Robert Robur*) bądź ze stylistyką udostępnianych streamingiem filmików (*Inni ludzie*) zaowocowało oryginalnymi przedstawieniami. Już jedna dobrze użyta kamera niesie w sobie potencjał do innego konstruowania narracji, pozwalając na przykład na długie sceny, w których dramatyzm opiera się na detalach. Z bardziej subtelnych środków wyrazu mogą ponadto korzystać aktorzy, raczej cieniując swoje postaci, niż rysując je grubą kreską (chyba że, jak u Jarzyny i Garbaczewskiego, celem jest przeszczepienie charakterystycznych stylistyk wizualnych).

Sama obecność ekranów może być odczytywana jako wyrafinowana odpowiedź teatru na współczesną estetykę, którą należy rozumieć szeroko, a mianowicie jako teorię wrażliwości: „Medialność teatru zyskuje znacznie bardziej na sile, gdy za pośrednictwem ekranu (a swoistym ekranem może być również człowiek) komplikują się relacje między materialnością przestrzeni a niematerialnością jej ekranowego ekwiwalentu, między ciałem energetycznym aktora a jego digitalnym fantomem lub cyfrowym przekształceniem, między byciem tu i teraz a obrazem-powtórzeniem”¹². Dopiero wtedy zaczyna się coś więcej niż film w teatrze czy scenariusz na scenie: gdy – mimo tak trudnych do zdefiniowania kategorii „filmowości” i „teatralności” – w sytuacji istotnego udziału czy wręcz pozornej dominacji medium filmowego nie przestajemy mieć poczucia obcowania z teatrem. Wówczas ekran przestaje być tylko płaszczyzną dla ruchomych obrazów, a staje się żywym elementem – sojusznikiem aktorów i twórców w konstruowaniu wypowiedzi. ■

1 ■ P. Pavis, *Media na scenie*, tłum. P. Olkusz, [w:] *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru*, red. J. Limon, A. Żukowska, Gdańsk 2011, s. 36.

2 ■ G. Nadgrodkiewicz, E. Partyga, *Wprowadzenie*, [w:] *Teatr wobec filmu. Film wobec teatru*, red. E. Partyga, G. Nadgrodkiewicz, Warszawa 2015, s. 6.

3 ■ W. Meyerhold, *The Director as Superstar*, tłum. M.L. Hoover, [w:] *Theater and Film*, red. R. Knopf, New Haven – Londyn 2005, s. 22. Cyt. za: S. Sontag, *Film i teatr*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” nr 87-88/2014, s. 17.

4 ■ Tamże, s. 22.

5 ■ P. Pavis, *Media...*, dz. cyt., s. 37.

6 ■ Ł. Drewniak, *K/220: Czytanie Jarzyny*, źródło: <http://teatralny.pl/opinie/k220-czytanie-jarzyny,2734.html>, dostęp: 22.06.2019.

7 ■ A. Tomasiewicz, *Straszne Polaki*, „Teatr” nr 5/2019, s. 58.

8 ■ P. Auslander, *Na żywo czy...?*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” nr 107/2012, s. 22.

9 ■ Osobną recenzję *Człotek kobiety* miałem okazję napisać wcześniej. Por. J. Karow, *Prawo do życia*, „Didaskalia” nr 150/2019.

10 ■ M. Zielińska, *Requiem*, „Didaskalia” nr 135/2016, źródło: http://www.didaskalia.pl/135_zielinska.htm, dostęp: 22.06.2019.

11 ■ J. Grotowski, *Reżyser jako widz zawodowy*, [w:] tegoż, *Teksty zebrane*, Warszawa 2012, s. 779–780.

12 ■ A. Duda, M. Wiśniewska, *Teatr wśród mediów – wyzwania i propozycje badawcze*, [w:] *Teatr wśród mediów*, red. A. Duda, M. Wiśniewska, B. Oleszka, Toruń 2015, s. 27.