

ZUZANNA BERENDT

JAK NIE ZOBACZYĆ ŚWIATA

TR Warszawa

KALIFORNIA/GRACE SLICK

tekst i reżyseria: René Pollesch,
przekład: Karolina Bikont, scenografia,
kostiumy: Nina von Mechow,
premiera: 8 grudnia 2017

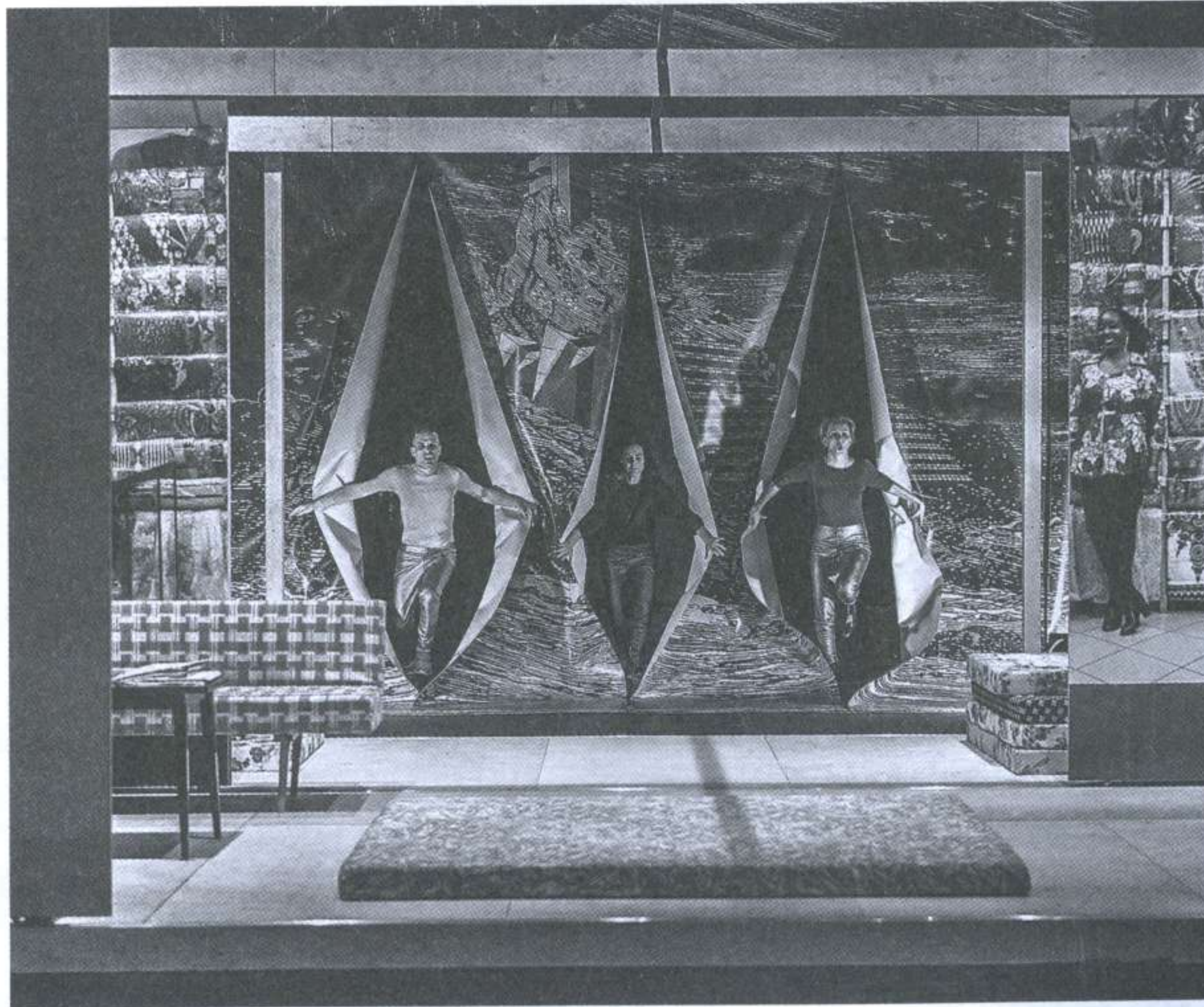
W 1968 roku na okładce pierwszego wydania „The Whole Earth Catalogue” zostało wydrukowane pierwsze kolorowe zdjęcie planety Ziemi wykonane przez satelitę NASA. Nicholas Mirzoeff swój podręcznik dotyczący współczesnej kultury wizualnej (Mirzoeff, 2016) rozpoczyna od zdjęcia *Blue Marble*, także przedstawiającego Ziemię, wykonanego już nie przez satelitę, ale załogę statku kosmicznego Apollo 17 w 1972 roku. Od czasu wykonania tego zdjęcia żaden człowiek nie zobaczył Ziemi z tej perspektywy – doskonale oświetlonej i widocznej w całości, podobnej do błękitnej szklanej kulki. Jeżeli potraktować *Blue Marble* jako zbiorowy portret ludzkości, to jedy-
nymi nieobecnymi na zdjęciu są trzej członkowie załogi Apollo 17. Pełny tytuł spektaklu René Pollescha w TR Warszawa: *Kalifornia i Mur Pacyfiku, o który rozbija się fala ekspansji*

kolonialnej na Zachód i cofa w postaci zintensyfikowanych światów wewnętrznych, przedstawione przez zespół aktor-ski szpitala psychiatrycznego w Palo Alto pod kierownictwem Mrs Grace Slick wskazuje, że troje bohaterów znajdujących się na scenie i przedstawiających się jako astronauta z pokładu Apollo 17 to pacjenci kalifornijskiego szpitala psychiatrycznego.

W ramach eseistycznej formuły spektaklu twórcy dodają coraz to nowe wątki i skojarzenia do „tematu głównego”, za jaki można uznać związek ekspansji wizualnych reprezentacji rzeczywistości z fragmentaryzacją doświadczania świata w społeczeństwach Zachodu. Intensywność prowadzonej ze sceny narracji utrzymuje się na stałym, bardzo wysokim poziomie. *Kalifornia/Grace Slick* to gęsty esej, rozrastający się z każdą minutą we wszystkich możliwych kierunkach. Trudno oprzeć się wrażeniu, że niemożliwość pełnego oglądu rzeczywistości, podkreślana nieustannie na poziomie treści spektaklu, przekłada się również na jego formę. Zarówno w samym przedstawieniu, jak i w materiałach mu towarzyszących (program, opis na stronie internetowej teatru), twórcy przywołują ogromną liczbę wątków, które w spektaklu nie zostają w ogóle uruchomione albo są zaledwie wspomniane. Fotografia Ziemi pojawiająca się na początku spektaklu kieruje uwagę widza w stronę kultury wizualnej, a przywołany w programie „The Whole Earth Catalogue” odsyła do czasu „na chwilę przed Internetem”, kiedy poprzez rozwój mediów rosła świadomość ogromu i bogactwa rzeczywistości, a wraz z nią – potrzeba jej okiełznania i uporządkowania. Dodatkowo osadzenie akcji w kalifornijskim Palo Alto, stolicy przemysłu cyfrowego, wprowadza kontekst geopolityczny i tematy związane z pogłębianiem się przepaści między bogatymi państwami Zachodu i ubogimi krajami Trzeciego Świata. Twórcy spektaklu, mówiąc o później nowoczesności i zwracając uwagę na wiele jej aspektów, jednak nie osiagają w ten sposób perspektywy krytycznej, a raczej podkreślają własne uwikłanie

w przedstawiane mechanizmy: mediatyzację kontaktów międzyludzkich, globalizację gospodarki i homogenizację kultury. Niemożliwe jest ustalenie, z jakiego punktu chcą spojrzeć na rzeczywistość, ponieważ swoją pozycję wobec niej ustanawiają poprzez nałożenie na siebie czasu wydania pierwszego „The Whole Earth Catalogue”, wykonania fotografii *Blue Marble* oraz współczesności. Justyna Wasilewska, Tomasz Tyndyk i Agnieszka Podsiadlik grają pacjentów zakładu psychiatrycznego w Palo Alto, amerykańskich astronautów i tajemnicze postaci w białych hidżabach. Pozostają przy tym aktorami TR Warszawa, którym na scenie asystuje inspicjentka Katarzyna Gwaryś-Rodriguez – nie rozstaje

mu na tym zależy. Aktorka zauważa, że nikt, kto ma telefon z wbudowaną kamerą, nie może uważać, że ma wymówkę, by nie kręcić filmów. Przymus, któremu podlega troje bohaterów, polega na ciągłym stwarzaniu siebie nie tyle jako postaci, ile obrazu, który będzie atrakcyjny zarówno w wersji zapośredniczonej (projekcja z kamery), jak i na żywo. Postaciom ze spektaklu Pollescha zdecydowanie bliżej do japońskiego astronauty Akiego Hoshide, który, przebywając w 2012 roku w przestrzeni kosmicznej, zwrócił aparat fotograficzny w kierunku własnej twarzy przysłoniętej kosmicznym hełmem, a nie – jak zrobili to członkowie załogi Apollo 17 – ku Ziemi. Nina von Mechow, autorka scenografii, konse-



się z egzemplarzem tekstu i w razie potrzeby służy aktorom podpowiedzią. Mnogie tożsamości bohaterów są niestabilne, a jednocześnie żadna z nich nie sprawia wrażenia świadomej własnej słabości. Wydaje się, że to kilka różnych jaźni, które żyją w jednym ciele, nie wiedząc o sobie nawzajem.

W jednej z początkowych scen Wasilewska opowiada anegdotę o reżyserze, który w natłoku zajęć nie jest w stanie tworzyć filmów, choć bardzo

kwentnie i ciekawie rozgrywa tematy napięcia pomiędzy wnętrzem i zewnątrz oraz powierzchni jako obsesji kultury nowoczesnej. W *Kalifornii/Grace Slick* scenografia wytwarza własne sensory, które korespondują z tematami poruszonymi przez aktorów i przywołowanymi przez nich dziełami filmowymi takimi jak *Moja kolacja z André Louisa Malle'a* czy *Kill Bill* Quentina Tarantino. Wnętrze umieszczonego na środku sceny prostopadłościanu jest podzielone

na strefy – jedna przypomina mieszkanie, druga sklep z tkaninami. W części mieszkalnej są kanapa, materace i krzesła. Sklep, w którym znajduje się ekspedientka, jest przedstawiony na fototapecie. Kiedy ściany prostopadłościanu są rozsunięte, tak że widzimy jego wnętrze, bez trudu zauważamy, że mamy do czynienia ze zdjęciem sklepu. Jednak kiedy prostopadłościan zostaje zamknięty i możemy oglądać jedynie wyświetlaną na jego ścianie projekcję, sytuacja się komplikuje. Obraz z kamery skierowanej na przedmioty nie różni się prawie od tego, który rejestruje fototapetę. Niemożność rozróżnienia dwóch rodzajów obrazów powoduje, że pomieszczenie oglądane okiem kamery wydaje się dużo większe, niż jest w rzeczywistości. Kamera pozwala zmienić je nawet w statek kosmiczny w momencie, kiedy aktorzy odgrywają role członków załogi Apolla 17. Obrócenie kamery umożliwiło stworzenie efektu przebywania kosmonautów w stanie nieważkości – przedmioty stabilnie umieszczone na podłodze wewnątrz zamkniętego boksu, na projekcji wydawały się unosić swobodnie w przestrzeni razem z aktorami. Ustawione na scenie pomieszczenie jest ograniczone z tyłu wydrukowaną na płótnie grafiką, przedstawiającą prawdopodobnie tytułowy „mur Pacyfiku, o który rozbija się fala ekspansji kolonialnej na Zachód”, a z przodu – pasem przestrzeni nazywanej przez bohaterów ulicą, która jest „wybrukowana” czarnymi gąbkami o kształcie kubików. Jakakolwiek próba przejścia tą ulicą skutkuje zapadaniem się pomiędzy gąbki i ich wysuwaniem się z ramy. Ulica z gąbek przywodzi na myśl surrealistyczne obrazy Salvadora Dalego, na których materia roztopia się wbrew swoim właściwościom, ale też cyfrowe obrazy zbudowane z pikseli, będące niematerialnym tworzywem dla niematerialnych reprezentacji. Aktorzy wielokrotnie przywołują film Louisa Malle’a *Moja kolacja z André* (1981), będący dwugodzinną rozmową spotykających się po latach reżysera (André Gregory) i aktora (Wally Shawn). Kolacja rozpoczyna się od prawie

półgodzinnego monologu reżysera na temat pracy warsztatowej z Jerzym Grotowskim. Gregory, uznając teatr Grotowskiego za cudownie autentyczne doświadczenie, ewenement w rzeczywistości zdominowanej przez media i zanik więzi międzyludzkich, przekonuje Shawna, że lekarstwem na zgubne skutki cywilizacji Zachodu jest teatr. Kiedy Shawn decyduje się na wyrażenie sprzeciwu i zaczyna przekonywać Gregory’ego o przewadze „prawdziwego życia” nad teatralną fikcją, widz filmu Malle’a uświadamia sobie, że znalazł się w wielopiętrowej pułapce. Przez dwie godziny przysłuchuje się wyreżyserowanej rozmowie dwóch artystów na temat braku możliwości dotarcia do autentycznego przeżycia. Nietrudno zauważyć, że dyskusja raczej oddala rozmówców od pożądanego przeżycia niż do niego przybliża. Na końcu filmu widzimy wracającego taksówką do domu Shawna, który z offu informuje nas, że ma zamiar zdać żonie dokładną relację z kolacji z André. Malle stworzył sytuację, w której pragnienie doświadczenia poza reprezentacją jest wprost proporcjonalne do postępującego paraliżu akcji przez narrację. Aktorzy TR Warszawa nieustannie wspominają o filmie, jakby był on idealną egzemplifikacją wszystkich padających ze sceny twierdzeń lub dziełem kluczowym dla zrozumienia płynnej rzeczywistości zdominowanej przez media. *Moja kolacja z André* urasta do roli klucza, który pozwoli odczytać chaotyczną masę komunikatów wysyłanych przez twórców. Wielokrotne przywoływanie filmu jest jednak kolejną pułapką – ci, którzy go znają, wiedzą, że jest przykładem gęstej płataniny narracji, strukturalnie podobnej do spektaklu Pollescha. Widzowie nieznający *Mojej kolacji z André* mogą w tym dziele upatrywać nadziei na rozwiązanie zagadek znaczeniowych podsuwanych im przez twórców, nie odczytując jednocześnie sensów wytwarzanych przez podobieństwo spektaklu i filmu. ■