didaskalia
gazeta teatralna

repertuar

One, two, three

Maciej Guzy

DAS Theatre Amsterdam

An ongoing song

reżyseria: Szymon Adamczak, scenografia i przestrzeń: Paweł Szubert, dramaturgia i muzyka: Panna Adorjáni, kostium: Stefan Vella, plakat: Michał Loba, advisors: Manolis Tsipos, Zhana Ivanova, mentor: Jeroen Fabius, współpraca: Ahmed El-Gendy, Olga Drygas,
holenderska premiera: 10 września 2019 (Amsterdam Fringe Festival)
polska premiera: 2 października 2019 (Festiwal Prapremier w Bydgoszczy)

An ongoing song Szymona Adamczaka, przedstawienie z DAS Theater w Amsterdamie, pokazywane na początku października w kilku polskich miastach, nie zmieniało w wyniku podróży wyłącznie realiów przestrzennych, ale także kontekstualne ramy, w jakich miało być oglądane. Spektakl o doświadczeniu HIV nie wydarzał się bowiem jedynie w niewielkich salach teatralnych Bydgoszczy, Poznania czy Krakowa, ale wchodził w żywą relację z kwestią społecznej (nie)widzialności osób zarażonych i wypełniał lukę – mam wrażenie, że na tyle dużą, aby zawstydzać jej niedostrzeżeniem – po nigdy niezrealizowanych (a nawet niepomyślanych) projektach, dotykających tego zespołu chorobowego. Równocześnie konfrontował się także ze

stygmatyzującymi metaforami na temat AIDS, opisywanymi w słynnym eseju Susan Sontag, które wciąż w Polsce funkcjonują (i mają się całkiem dobrze[1]), stanowiąc efektywne narzędzia wykluczania, a zarazem solidne podstawy homofobicznego języka. Na tym tle *An ongoing song*, jako performatywna próba wypracowania poczucia widzialności, uderza przede wszystkim dojrzałością. Wrażenie to jest tym bardziej dojmujące, gdy uświadomić sobie, że spektakl Adamczaka jest wynikiem osobistego doświadczenia reżysera, który został zdiagnozowany niedługo po rozpoczęciu studiów w szkole teatralnej w Amsterdamie w 2017 roku, i konieczności przygotowania pracy dyplomowej wieńczącej te studia. Temat pojawił się zatem niejako przypadkiem, równocześnie warunkując dalszy rozwój artystyczny twórcy.

Skoro w dominującym dyskursie zakażone ciało, nośnik „piętna", zostaje niejako odcięte od związków z otoczeniem, to przed osobą seropozytywną – tu: Adamczakiem – zostaje postawione niewyobrażalnie trudne zadanie: na nowo nauczyć swoje ciało bycia w przestrzeni. I nie można tu mieć na myśli wyłącznie przestrzeni publicznej. U Adamczaka konieczność ponownego zakorzenienia nabiera charakteru materialnego. Sugestia, aby szczególną uwagę zwrócić na związki performerów (Adamczakowi towarzyszy Billy Mullaney) ze scenografią, w której funkcjonują, pojawia się zresztą już na wstępie. Drzwi do sali wypełnia półprzezroczysta błona z rozcięciem na środku, przez które przeciskają się widzki i widzowie, skazani na kontakt skóry z lateksem. Materiał ten, jak się okaże, staje się elementem porządkującym przestrzeń performansu. Dwie płachty zwisają z sufitu, kolejna z boku sceny, a jeszcze inne fragmenty powlekają poduszki, na których siedzi część widzów. Gładka, przyjemna w dotyku faktura tworzywa zostaje skonfrontowana z szorstką powierzchnią dwóch podniszczonych desek, przełamujących sterylność tonącego w bieli obszar działań aktorów.

W tej właśnie triadzie – skóry, lateksu i drewna – uchwycona zostaje dramaturgia spotkania ciała i przedmiotu, odpowiadająca zarówno doświadczeniu konfrontacji organizmu z chorobą, jak i przywracająca kulturowo poszarpaną łączność z materialną rzeczywistością. Ciało na nowo nawiązuje kontakt z przestrzenią w szeregu ambiwalentnych mikrostyczności, których śledzenie staje się jednym z podstawowych doznań towarzyszących oglądającym. Strategia ta ujawnia się już na samym początku spektaklu. Adamczak stoi pod ścianą z oczami zawiązanymi lateksową chustą i jedną z desek pionowo wspartą na torsie. Nagle podłużny kawałek drewna przewraca się z trzaskiem, stając się równoważnią, na której aktor zacznie stawiać chwiejne kroki. Po chwili Mullaney przyłącza do leżącej deski kolejną, a następnie przekłada do przodu tę, po której Adamczak już przeszedł, i tak kilkakrotnie. Pozornie przyjemniejszy niż stare drewno, lateks jest tu przeszkodą, zasłaniając Adamczakowi kierunek, w którym podąża. Z kolei zużyte deski wyznaczają trasę, ułatwiającą poruszanie się po omacku, choć nie są zapewne przyjemne w dotyku.

To właśnie na styku różnych fizyczności powstają znaczenia w *An ongoing song*. Proces wytwarzania napięć na granicy ciała i rzeczy, swoistości i obcości materii, jej plastyczności i surowości, a wreszcie wywoływanych przez nią doznań intymności i bólu, w miarę upływu czasu coraz wyraźniej otwiera pole dla wyprowadzenia prywatnej, ale bynajmniej nie hermetycznej, narracji o HIV. Zawarta w języku obcość wirusa (z łaciny – jadu, trucizny atakującej organizm, rzecz jasna, z zewnątrz), znajdująca odbicie także w dyskursywnej izolacji zakażonych, zostaje zastąpiona kategorią splatania. Drewno w rękach Mullaneya uderza w ciało Adamczaka, po czym zmysłowo je pieści. Lateks otula skórę, aby chwilę później odciąć dopływ powietrza do płuc. Rzekomo wyraźne linie podziałów zacierają się. Nieustanna gra fakturami to niekończący się cykl oswajania własnego, odmienionego ciała w

relacji z przestrzenią, a zarazem uczenie się owej odmienności, niechcianej hybrydyczności, swoistego „ja + 1”.

Performerzy od czasu do czasu rozmawiają, a komunikaty, jakie do siebie kierują, dalekie są od psychologizujących, emocjonalnych szantaży, wyrażających sprzeciw wobec niesprawiedliwego losu, których moglibyśmy się spodziewać. Bliżej im raczej do językowych gier, intuicyjnych interakcji, których wspólnym mianownikiem jest poznanie drugiej osoby. Stąd w *An ongoing song* szybko przeskakujemy od speeddatingowej zabawy („Co wybierasz – Donald Trump wybrany na drugą kadencję czy nie masz HIV?”) do wzajemnej prośby o recytowanie poezji. Powraca temat oswajania czegoś obcego, próby zbudowania wolicjonalnej więzi na fundamencie już zaistniałej, nieuniknionej bliskości.

Odbiciem tej wewnętrznie sprzecznej sytuacji jest także „(Nigdy niewysłany) list do kogokolwiek…” (być może byłego kochanka –„sprawcy” lub wirusa –„najeźdźcy”, a może przypadkowego czytelnika z wyrobioną opinią na temat choroby), który odnajdujemy na przygotowanych na widowni miejscach. Jego treść opiera się na dwóch antynomiach. Konieczność akceptacji swojego stanu chorobowego ściera się z chęcią wybaczenia z jednej strony oraz z możliwością obwinienia – z drugiej. W nagłówku wiadomości widzimy skreślony zwrot „Drogi”, a gest ten powtórzony zostaje na samym końcu, gdzie usunięte zostają słowa: „Ostatecznie Cię rozgrzeszam”. Adamczak stara się przejąć kontrolę nad zdeterminowaną przez fakt zakażenia nową tożsamością – przepracować podmiotowość i odzyskać decyzyjność. Muszę z tobą żyć, ale to ja nazwę naszą relację – zdaje się myśleć autor – „Nie jestem ocaleńcem, ty nie jesteś najeźdźcą. Nie jestem ofiarą, ty nie jesteś sprawcą. To, czym jesteśmy, płynie we krwi”.

An onoging song to wreszcie związek, jaki wytwarza się między Szymonem

Adamczakiem a Billym Mullaneyem. Nietrudno zamknąć relację performerów w ramach upraszczających maksym o przyjaźni, wsparciu i pięknym życiu pomimo choroby. O scenicznej współobecności Adamczaka i Mullaneya trudno jednak mówić, mając na uwadze wyłącznie perspektywę społeczną czy symboliczną. O wiele istotniejsze wydaje mi się zwrócenie uwagi na ich kontakt fizyczny. Nie bez przyczyny sednem wykonywanych przez aktorów działań są układy akrobatyczne, w których utrzymanie równowagi zależy od współpracy. Forma dramaturgiczna opiera się tu zatem na ciągach zetknięć, podparć i przytrzymań. Stopa – udo, udo – ręka, ręka – głowa. Gdy przyjrzeć się zmianom zachodzącym we wzajemnych wpływach ciał obu performerów, okazuje się, że następuje ewolucja od hybrydycznych konfiguracji przylegania (bliskich sobie, ale odrębnych podmiotów), łączących w sobie czułość, pomoc i walkę (uderzenie, podduszanie, gładzenie po włosach), aż po ścisłą współzależność organizmów, momentami przybierającą charakter troski o wzajemne bezpieczeństwo. W technicznej i niepozornej czynności odliczania („one, two, three") przed wciągnięciem Adamczaka na barki Mullaneya w celu wykonania kolejnej figury tkwi istota wytwarzanych w spektaklu powiązań między chorym a jego otoczeniem. Pojawia się porozumienie, oparte na współodpowiedzialności za to, co nastąpi. Co więcej, nie ma tu rozdziału na to, co artystyczne i techniczne, ani na to, co realne i symboliczne. Postępujące odzyskiwanie łączności ciała z przestrzenią – odbywające się zarówno na poziomie materialnego kontaktu, jak i języka oraz relacji z partnerem scenicznym – znajduje finał w scenie połączenia kostiumów Adamczaka i Mullaneya. Dzięki kilku sprytnie przyszytym klamerkom aktorzy mogą poruszać się tak, aby fragment materiału jednego ubrania stawał się częścią drugiego – i odwrotnie. Pisząc „finał", nie mam jednak na myśli wyczekiwanego punktu dojścia, esencji przekazu teatralnego czy jego motta, a po prostu płynny koniec

przemyślanego w szczegółach spektaklu, w którym ostatnia scena nie stara się kumulować sztucznego napięcia, aby zagwarantować widzkom i widzom satysfakcjonującą *katharsis*. Wyrazisty znak splecenia tkanin jest raczej naturalną konsekwencją tropów, do których publiczność była odsyłana już wcześniej. Tym samym Adamczak nie stawia twardej bariery między pracą artystyczną a codzienną praktyką życia z HIV. Tuż po brawach zaprasza publiczność do rozmowy o tym, co zobaczyła. Czy spektakl już się skończył, czy wciąż jeszcze trwa? An ongoing performance.

Z numeru: Didaskalia 155
Data wydania: luty 2020

Autor/ka

Maciej Guzy – absolwent prawa i wiedzy o teatrze oraz student teatrologii na Uniwersytecie Jagiellońskim, stale współpracuje z redakcją „Didaskaliów” i „Teatraliów”.

Przypisy

1. https://dorzeczy.pl/obserwator-mediow/95104/pis-o-homoseksualizmie-i-hi…

Źródłowy adres URL: *https://didaskalia.pl/artykul/one-two-three*