



„Paradiso” - RECENZJE

Halo, kto mówi?

Jest Paradiso - raj zaprojektowany i zapisany przez Dantego na początku XIV wieku na wygnaniu, zbudowany z dziewięciu nieb (zgodnie z systemem Ptolemeusza), ułożonych tu hierarchicznie - najdalsze niebo należy do "niestałych", których wolna wola ugięła się pod wolą innych, najbliższe zaś oku boskiemu jest *primum mobile* - niebo aniołów. Dalej tylko Empireum, nieosiągalna sfera niefizycznej egzystencji. W Paradiso pojawia się w szczytowej formie to, czemu swoją rozprawę poświęcił Umberto Eco, pisząc o średniowieczu: nieustannie podejmowane próby porządkowania, nadawania nazw, wprowadzania światła poznawczego w mroki i chaosy różnych tradycji; konsekwentne narzucanie matematycznych, alegorycznych i muzycznych struktur (patronem jest tu Pitagoras) na nierozpoznane odmęty różnych kultów, tradycji religijnych, magii, gnozy i ezoteryki (nie bez powodu Dante stał się Wielkim Mistrzem różokrzyżowców), desperackie próby ujednolicenia imaginarium świata starożytnego i chrześcijańskiego.

Hotel Paradiso - z namaszczeniem wymawia tę nazwę jego zarządca (Paweł Smagała) w spektaklu Michała Borczucha zrealizowanym we współpracy z Farmą Życia, ośrodkiem dla osób z autyzmem. Paradisol - swojsko, familiarnie wypowiada ją dyrektor owego hotelu (uczestnik programu Farmy Życia, Grzegorz Wołkowicz). Na scenie raczej Paradisol: hotelik nieco podupadły, choć dziewięciopiętrowy, z resztkami świetności, obowiązkową palmą w doniczce i karaluchami w pokojach, osadzony w niedookreślonej przeszłości (estetycznie kojarzyć się może z "Grand Budapest Hotel" Wesa Andersona, ale bez glamour, a raczej z glamour w odwrocie - świetna scenografia Doroty Nawrot). Bezpośrednio mówi się tu o Dantem bodaj jeden raz: kiedy dyrektor

hotelu skrupulatnie wylicza dziewięć nieb rajów. Ale w "Paradiso" ciągle pojawiają się, nie wprost, skojarzenia z dziełem Dantego - konsekwentnie zagęszczane, jakby na marginesach: pokojówka (Dominika Biernat) nosi imię Beatrycze, florencką dziewczynę u Spielberga chciała także zagrać przybyła do hotelu aktorka (Marta Ojrzyńska). Nad sceną wisi dziwna, fragmentaryczna kopuła, na której czasem pojawiają się projekcje - na przykład florenckiej dziewczyny (Dominika Biernat), może z XIII wieku, spoglądającej w dół na Paradisol i na nas jak w przerębel, albo - na przykład - zaświaty.

halo, halo, kto mówi?

Najpierw jednak, zanim otworzy się przed widzami przestrzeń Paradisolu, aktorzy wraz z objętymi programem Farmy Życia i ich opiekunką (Maria Bozowska-Bolak), siedząc w kółku (jak na warsztatach i terapiach grupowych), uczestniczą w grze. Prowadzi ją Paweł Smagała. Gra polega na wyliczeniach i ciągach skojarzeń; najpierw hasło "potrawa", później: potrawa i broń; potrawa, broń i święto katolickie; potrawa, broń, święto katolickie i narząd wewnętrzny. Proces jest czasami żmudny i dość długi, Smagała dopytuje, pilnuje porządku skojarzeń, czasem odsłania inne zdolności kogoś, komu z większym trudem przychodzi poddanie się rygorowi gry (na przykład pyta jednego z widzów o dokładną datę urodzenia, by jeden z autystów, Michał Krzysztof Cichy, błyskawicznie podał dzień tygodnia), w końcu zadaje każdemu pytanie "kim jesteś?". Padają odpowiedzi: sprzątaczką, aktorką, dyrektorem hotelu, pianistą, artystą...

Podejrzewam, że gra jest szczególnie ważna dla osób autystycznych: ustawia ramę, zakreśla jasno system i punkt odniesienia w nowej sytuacji (bardzo ciekawi mnie, jaką ścieżkę spektaklu przechodzą jego aktorzy z Farmy Życia). Gra jest jednak równie ważna dla przebiegu spektaklu: w rozpiętym, ogromnie zabawnym rozgardiaszu hotelu Paradisol dramaturgiczną oś wyznaczają ciągle wyliczenia i powtórzenia: numery pokoi hotelowych, powtarzane imiona uczestników, ruchy i gesty, motywy muzyczne. Przestrzeń hotelu artykułuje się właśnie w tak rozpiętym chaosie, miksie gestów i muzyki: ktoś niestrudzenie odkurza, ktoś powtarza za zarządcą proste gesty, ktoś ścieli łóżko, w slapstickowych gestach otwiera i zamyka drzwi, dyrektor odbiera telefony, muzyka łamie się i nawraca w samplach, loopach, skreczach. Fabuła klaruje się z wolna. Hotel nawiedzony jest przez niepokojące głosy i duchy, zarządca ukrywa swoją tożsamość wampira, a poczciwy, nadużywający alkoholu dyrektor (to postać zagrana wręcz brawurowo) okazuje się Wszchemocnym mieszkańcem dziewiątego piętra.

Do jakiego stopnia ten porządek fabularny jest jednak kruchy (choć trzyma uwagę widzów nieustannie na wodzy i dostarcza niezwykłej uciechy), ukazuje wyraźnie scena, w której boy hotelowy (Kamil Mroczkowski) pod dyktando zarządcy wielokrotnie ścieli łóżko i próbuje zetrzeć płamę z dywanu. Ta scena "nauki stażysty" intensyfikuje się do tego stopnia, że porządek fabularny traci na wadze, potyka się na drobiazgu; a kiedy zarządca każe czyścić dywan, jakby to była sierść delikatnego zwierzęcia, na co boy rozpoczyna niezwykłą wyliczankę "delikatnych" zwierząt - od misia przez sokoła po dżdżownicę - fabuła nagle zmienia kierunek, a spektakl mimochodem odpływa w zupełnie inne rejony wyobraźni i wrażliwości.

Odsłonięcie niesamowitości w zwyczajowej komunikacji, niełatwe próby nawiązania kontaktu z niecodziennym, osobliwym i innym porządkiem poznania (kontaktu aktorów z autystami, Paradisolu z "Rajem" Dantego, widowni z wszystkimi tymi planami), są w spektaklu konsekwentnie i bardzo świadomie wyciągane na wierzch. Problematyzuje je bezpośrednio kwestia głosu - a więc głosy, które nawiedzają hotel, i niesamowity, nie wiadomo czyj (Beatrycze?) głos rozlegający się z pulsującej światłem kopuły. Znowu: precyzja numerów; głos płynie - jak sam mówi - z prędkością 340 m/s.

Ten tajemniczy głos, głos "skądinąd", ustawia jeszcze w innym wymiarze dramaturgię spektaklu, którą można by nazwać telefoniczną (stary telefon stoi zresztą na środku sceny): to kontakt niebezpośredni, taki, w którym dużą rolę odgrywa medium (na przykład teatr). Telefon (jak wskazywała Avital Ronell) kulturowo wiąże się z niesamowitością kontaktu, schizofrenią, lękiem egzystencjalnym wobec tajemniczego głosu bez źródła czy głosu absolutu/Boga. Telefon odsłania też i kwestionuje niewidzialną zazwyczaj ramę komunikacji: jak z chaosu rzeczy i matni słów możliwych, z ciszy i sałaty słownej klaruje się i płynie - po kablu telefonicznym - strużka zdania? Jak i jaki kontakt (z innymi ludźmi, z tajemnicą) jest możliwy?

W spektaklu Borczucha na pytanie "halo, kto mówi?", usłyszelibyśmy milczenie po drugiej stronie linii albo frazę z Simona & Garfunkela: *Hello, darkness my old friend* - i zawiadackie mrugnięcie okiem. Albo wybuch nieskrępowanego śmiechu.

teatr, raj

Jest w "Paradiso" moment, który przywołuje skojarzenia z "Sound of Silence" Hermanisa, pokazywanym cztery lata temu w trakcie Krakowskich Reminiscencji Teatralnych na tej samej scenie. Tam próby nawiązania połączenia z wyobrażoną/utraconą przeszłością kulminowały się w scenie grupowej próby złapania trzeszczącej, zanikającej, delikatnej fali radiowej. Podobne połączenie - ironii, komizmu i tęsknoty - dochodzi do głosu w spektaklu Borczucha, kiedy wszyscy mieszkańcy i pracownicy hotelu gromadzą się pod kopułą, by za pomocą ogromnego mikrofonu zebrać widmowe dźwięki rozchodzące się nad sceną.

Albo inna osobliwie piękna scena: zawiedziona, odrzucona przez Spielberga aktorka, gwiazda *in spe* (Marta Ojrzyńska) siedzi w absurdalnym wiklinowym kloszu sukni (jak na koszyku), roztrząsając zawiedzione nadzieje; w głębi sceny Michał Krzysztof Cichy przy pianinie. Aktorka pyta: "zagrasz mi, Michał? kiedy mi zagrasz? co mi zagrasz?", pianista odpowiada solennie: "zagram tę sonatę piątą, tę pampaparara, o 20.18". Kiedy pora nadchodzi, pianista rozpoczyna spokojnie sonatę Mozarta, gwiazda kręci się długo w wiklinowym kloszu, bezgłośnie wcielając we florencką dziewczynę. Te próby, sceny i etudy nie mają puenty czy domknięcia, ale dają dostęp do chwilowych rajów, ujawniają osobliwe, niezwykle wrażliwości (oddzielone jedna od drugiej dawką niecodziennego humoru). Kulminują wreszcie w niesamowitym finale: na planie fabularnym niesubordynowana pokojówka zginęła, ale w Paradisolu może być po prostu wskrzeszona przez dyrektora ("żeby truchło zmartwychwstało i grało muzykę!"). Truchło wstaje, wszyscy grają na różnych instrumentach, z impetem - grają dobrą muzykę; ni stąd, ni zowąd - koniec.

W "Paradiso" pojawia się też wyraźnie temat, który zarysowany został już w "Lulu", jednej z wczesnych realizacji Borczucha (2007) - tam za precyzyjną choreografią gestów, na marginesach mocno wyestetyzowanego, komiksowego czy slapstickowego świata, dawała znać o sobie jakaś pustka, zawieszona pytanie, tajemnica albo mrok, chaos. Dwie ostatnie realizacje reżysera - "Lepiej tam nie idź" zrealizowane z dziećmi z Szamocina i "Paradiso" z osobami z ośrodka Farma Życia - dzięki zaangażowaniu w nie z ciekawością, otwartością, bez cienia protekcji ekspertów i praktyków wyobraźni niestandardowej, odmiennej, wydobywają tę energię i ten rodzaj wrażliwości z całą mocą.

Joanna Jopek

Dwutygodnik.com

Nieoczekiwana harmonia (Paradiso)

„Rzeczy na przestworze / Są we wzajemnym ładzie; to jest modła / Dająca światu podobieństwo Boże” – informuje Dantego Beatrycze, wprowadzając go do Raju. Michała Borczucha bardziej niż harmonijna struktura interesują raczej wszelkie od niej odstępstwa, próby wprowadzenia nowych, często alogicznych porządków poznania. W końcu sama niebiańska przewodniczka przyznaje, że „często forma nie pokrywa / Umyślonego od artysty wzoru, / Bowiem materia jest nieposkromiona”. Artysta-reżyser pozwala przypadkowi działać na własnych prawach, w delikatny sposób utrzymując jednak ramy formalne.

Paradiso jest projektem, w którym profesjonalni aktorzy współpracują z osobami z autyzmem związanymi z ośrodkiem Farma Życia. Scena ma stanowić miejsce spotkania i próby połączenia różnych sposobów postrzegania świata. Rozpoczyna się ono od powoli rozwijającej się sceny gry w skojarzenia. Autystyczni bohaterowie (Michał Krzysztof Cichy, Kamil Mroczkowski, Albert Jeżowski, Mariusz Zemanek, Grzegorz Wołkowiec, Stanisław Lampa, Damian Baca) proszeni są przez jednego z aktorów (Paweł Smagała) o wymienianie po kolei potrawy, broni, święta kościelnego... Za każdym razem dochodzi nowy element. Podobnym trybem przedstawienie toczy się aż do końca. Układ kolejnych improwizowanych epizodów przypomina dobór kategorii z tej gry – nie mają ze sobą zbyt wiele wspólnego. Łączy je właściwie tylko miejsce akcji (hotel *Paradiso*) i szczątkowa fabuła. Z *Boskiej komedii* i niemal obsesyjnego poszukiwania przez Dantego ładu we wszechświecie pozostaje coś na podobieństwo punktów orientacyjnych, które stanowią powracające jak mantra motywy: dziewięć pięter, nawiedzony pokój 105, alkoholizm dyrektora hotelu... Wytrwałe powtarzanie pewnych kwestii buduje wrażenie stałości i chroni beczasową, nielinearną akcję od zanurzenia się w kompletnej abstrakcji.

Profesjonalni aktorzy przyjmują tu pozornie role przewodników, ale bynajmniej nie są na scenie po to, aby zapewnić publiczności jasny i prosty przekaz. Co więcej, są w równym stopniu prowadzeni przez uczestników projektu, którzy często sami wyznaczają ścisłe granice improwizacji. Na przykład, gdy jeden z nich zostaje poproszony przez klientkę hotelu (Marta Ojrzyńska) o zagranie sonaty Mozarta, odpowiada, że zrobi to dokładnie o 20.18. Aktorka po kilku minutach improwizowanego monologu wyraźnie nie ma już więcej pomysłów na wypełnienie czasu, więc wieri się nerwowo na krzesło, wyczekując na arbitralnie wyznaczoną godzinę. Dopiero gdy usłyszemy pierwsze takty, zaczyna obracać się w takt muzyki, jak figurka na pozytywce – następuje zgranie się dźwięku z obrazem. Chwilowa harmonia okazuje się tym bardziej urzekająca po czasie niezręcznego oczekiwania.

Bazowanie na różnego rodzaju skojarzeniach dotyczy nie tylko struktury fabularnej, ale także wizualnych znaków scenicznych. Scenografia autorstwa Doroty Nawrot stanowi idealne tło i dopełnienie dla improwizowanych sekwencji. Opiera się na zbudowaniu minimalnego zarysu przestrzeni, wymagającej od widza uruchomienia wyobraźni. Działania aktorów i otaczające ich przedmioty dopełniają się wzajemnie, i nawet kiedy słowa wydają się dziwnie niedopasowane do rzeczywistości, udaje się utrzymać chwiejną równowagę między absurdem a powagą.

Nad tym odrealnionym światem scenicznym dominuje biały, półkolisty obiekt o postrzępionych brzegach. Przypomina chmurę albo wewnętrzną stronę czaszki. Konstrukcja przemawia niekiedy kobiecym głosem (Beatrycze?). Niewyjaśnione zjawiska dźwiękowe stanowią jak gdyby przypomnienie o instancji wyższej, istniejącej gdzieś poza dziewięciopiętrową, uporządkowaną hierarchią hotelu *Paradiso*. Pod koniec przedstawienia fenomen kobiecego głosu zastępuje inny, wymykający się przyzwyczajeniom odbiorczym widzów. Aktorzy zostają zachęcani do wydawania nieartykułowanych dźwięków do mikrofonu. Dźwięk i drgania, jakie on wytwarza, prowadzą do eksploracji alternatywnych sposobów percepcji skupiających się na doznaniach emocjonalnych i

zmysłowych. Spektakl kończy się ostatecznym zerwaniem logiki fabularnej. Dyrektor każe umarłym aktorom powstać („teraz truchło będzie grać muzykę”) i dołączyć do improwizowanego koncertu na niecodziennych instrumentach. Nieco wcześniej usłyszeliśmy sonatę Mozarta. Widzowie mają ją wciąż w pamięci, a w porównaniu z nią finałowe granie wypada jak kakofonia. Jednak z pozornego dźwiękowego chaosu po chwili wyłania się niespodziewany porządek. Z *Paradiso* jest podobnie – również trzeba wykazać się odrobiną cierpliwości i ochoty, aby móc zanurzyć się w nietypowej atmosferze spektaklu.

Aleksandra Spilkowska

Teatralia

Udział w spektaklu osób z autyzmem to przede wszystkim elektryzująca sceniczna obecność, połączona z cudownym brakiem poszanowania zasad teatralnego kodeksu.

Do spektaklu „Paradiso” reżyser, Michał Borczuch, zaprosił dorosłe osoby autystyczne z podkrakowskiego ośrodka Farma Życia. Obok nich na scenie występują profesjonalni aktorzy. Efekt spotkania dwóch światów w ramach „Paradiso” okazał się intrygujący: powstał niezwykle spektakl, w którym granice pomiędzy amatorstwem a profesjonalizmem, autyzmem a artystycznym zacierają się, tworząc całość, która nie ma nic wspólnego z pochylaniem się nad Innym, ma za to wiele wspólnego z estetyką współczesnego, nowoczesnego teatru.

Ramą spektaklu jest ostatnia część „Boskiej komedii” Dantego. Punktem wyjścia były improwizacje bazujące na wrażliwości i sposobie postrzegania świata przez osoby z autyzmem. „Niektóre osoby z autyzmem nie dysponują wyobraźnią abstrakcyjną, w umysłach innych tworzą się kolaże – zbiory informacji wyodrębniane z powodu tematu, fonetyki bądź wizualnych skojarzeń. Fragmentaryczność tych obrazów przywodzi na myśl dadaistyczne fotomontaże albo działanie przeglądarki internetowej, które na podstawie jednego hasła układają tysiące stron i odniesień, czasem zupełnie przypadkowych” – piszą twórcy. Efektem tej pracy jest spektakl o luźnej strukturze, ledwie zarysowanej fabule, rozrzedzonej dramaturgii, złożony z kilku epizodów, na poły improwizowanych scen: scenicznych ekscesów, dla których wspólnym mianownikiem staje się ekscentryczna atmosfera tytułowego hotelu Paradiso.

Otóż właśnie tak ukształtowana poetyka spektaklu wydaje się zbieżna z kierunkiem poszukiwań wielu twórców najnowszego teatru, choćby samego Michała Borczucha. Udział osób z autyzmem to jednak nie tylko źródło inspiracji, ale przede wszystkim elektryzująca sceniczna obecność, uderzająca autentycznością, niesztampowością, cudownym brakiem poszanowania zasad teatralnego kodeksu. Nie po drugiej, ale po tej samej stronie są aktorzy Borczucha, którzy już wcześniej dali się poznać jako osoby poszukujące własnych zasad aktorskiego bycia na scenie, a w „Paradiso” mogą rozwinąć skrzydła. Inny nie staje się tutaj bliskim dlatego, że staramy się go zrozumieć i okiełznać, ale dlatego, że inspiruje, prowadzi, dodaje odwagi. Pozostaje mieć nadzieję, że dwa czerwcowe pokazy „Paradiso” nie będą ostatnimi, a dyrekcja Łaźni zdecyduje się włączyć ten świetny spektakl do repertuaru.

Marcin Kościelniak
Tygodnik Powszechny