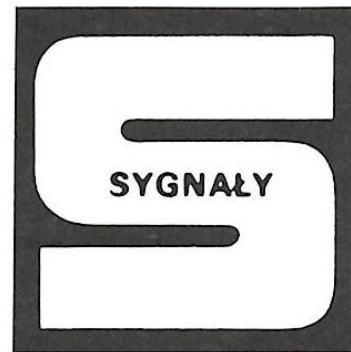


Kanadyjski reżyser Robert Lepage jest dziś najbardziej reprezentatywnym twórcą nurtu zwanego *les nouvelles technologies au théâtre* (nowe technologie w teatrze). Wraz ze swą grupą artystyczną „Ex Machina” kreuje on spektakle wielowizyjne, wykorzystując najnowsze osiągnięcia techniki, w tym elementy charakterystyczne dla sztuki filmowej. Najnowsze przedstawienie reżysera *La Géométrie des miracles* (*Geometria cudów*) krytyka określiła jako nietypowe. Wykorzystał on tu bowiem tradycyjne metody pracy w teatrze i nieskomplikowane, nawet rudymentalne, urządzenia mechaniczne.

Wątek fabularny spektaklu opiera się na historii życia dwóch autentycznych postaci: architekta Francka Lloyda Wrighta i jego rówieśnika, rosyjskiego filozofa Georgija Ivanowicza Gurdżijewa. Mieli oni krańcowo różne zainteresowania, jednak obaj byli jednakowo genialni, wywierali zdumiewający wpływ na osoby z otoczenia. Wright, wraz z Corbusierem i Miessem van Der Rohe'em, uznany został za jednego z najważniejszych architektów I połowy XX wieku. Jak wiadomo, naczelnym założeniem jego kon-

cepcji była architektura tworzona w harmonii z naturą, nazwana później architekturą organiczną. Wokół życia Gurdżijewa powstała prawdziwa legenda. Poszukiwanie prawdy, zainteresowanie tańcami sakralnymi, chęć zrozumienia realnego sensu ludzkiej egzystencji zdominowało całe jego życie. Wybuch rewolucji zmusił go do opuszczenia Rosji. Zatrzymał się we Francji, gdzie doprowadził do powstania Instytutu Harmonijnego Rozwoju i gdzie miał wierne grono wyznawców.

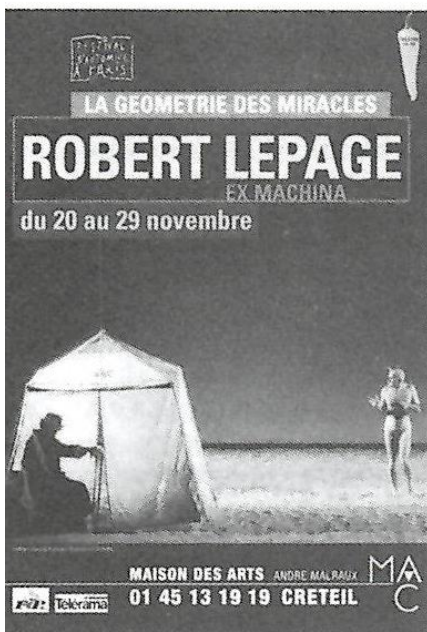
Scenariusz przedstawienia stworzyło zatem — jak to się mówi — samo życie. Reżyser starał się ukazać swych bohaterów w ich codzienności. Fabularnie Lepage opowiada dwie historie, pozornie odległe, a jednak mające ze sobą wiele wspólnego. Prowadzi wątki równoległe, to znów krzyżuje je ze sobą, konfrontuje głównych bohaterów bezpośrednio lub oddala ich krańcowo od siebie. Zdaniem reżysera, te dwie niezwykle osobowości naszego wieku przywodziły na myśl dwojakie pojmowanie rzeczy: materialistyczne i duchowe. Właśnie na tych osiach reżyser rozpina swój spektakl. W głębi sceny widzimy ogromny panoramiczny ekran, na którym wyświetlane są w szybkim tempie daty. Czas odliczany jest głośno przez niewidocznych aktorów. W końcu zatrzymujemy się w roku 1929 na pustyni w Arizonie. Podczas tej krótkiej podróży w czasie na scenie obecny jest mężczyzna w szarym płaszczu i kapeluszu, tyłem odwrócony do publiczności; siwe włosy świadczą o jego znacznie zaawansowanym wieku. Dostrzegalny jest także stół z przyborami kreślarskimi. Ciszę przerywa hałas wydobywający się ze stojącej na scenie skrzyni. Po chwili wyłazi z niej nagi satyr-diabeł. Początkowo rozgląda się leniwie, drapie i prycha. Wkrótce nawiązuje rozmowę z mężczyzną, który okazuje się być Franciskiem Wrightem — u progu życia. Postać nie mówi swoim gło-



GEOMETRIA CUDÓW ROBERTA LEPAGE'A

sem; używa go inny aktor, wypowiadający słowa mechanicznie przez mikrofon (jest to jedyny w spektaklu głos sztucznie wzmocniony). Architekt negocjuje możliwość przyjrzenia się ponownie swemu minionemu życiu. Za cenę duszy odzyskuje młodość. Postać ta będzie dwójako istniała na scenie: jako młody Lloyd i towarzyszący mu czasem stary mężczyzna w szarym płaszczu, którego twarz pozostanie do końca niewidoczna dla publiczności.

Pierwsza scena płynnie przechodzi w drugą. Określenie płynnie można potraktować dosłownie, Lepage bowiem wykorzystuje ciągle te same rekwizyty, zmienia jedynie ich ustawienie, kąt nachylenia, uruchamiając w tym celu cały system niewielkich obrotów i podnośników. Zatem drewniany stół raz jest deską kreślarską, kiedy indziej pianinem, łóżkiem... Dzięki polifonicznej scenografii błyskawicznie znajdujemy się w amerykańskim biurze Wrighta: tempo życia, bezustannie dzwoniący telefon, sekretarka pisząca na nieistniejącej maszynie, tłumnie przybywający interesanci... Jest to moment, kiedy Herbert Johnson zamawia projekt swego Administration Building (Johnson Wax). Charakterystyczne sformułowania językowe, rampa jasnych światła jednoznacznie kojarzy się z Ameryką filmów Francka Capry — dynamiczną, nowo-



czesną, naiwnie optymistyczną. Równie szybko biuro zmienia się w mieszkanie Wrighta, gdzie poznajemy jego najbliższych i przyjaciół. Słyszymy ożywione rozmowy, śmiech, radość, wszystkich przepelnia wiara we własne siły. Czasem tuż przy stole siada Wright-starzec, przyglądający się w milczeniu zgromadzonemu i niewidocznym dla nich. Na któryś z kolejnych wieczorów na kolację zostaje zaproszony Herbert Johnson. Asystenci cenionego już wówczas architekta prezentują niekonwencjonalny model przyszłego Administration Building, ustawiając na kryształowych kieliszkach do szampana deserowe talerze. Johnson jest wyraźnie zaskoczony tym projektem: *Nie zamawiałem latającego talerza*. Jednak zaledwie kilka minut później widzimy go we własnym mieszkaniu, przyglądającego się z niedowierzaniem i podziwem miniaturowym projektem swojego budynku. Kładzie mały talerzyk na trzymanej w dłoni szklance z mlekiem, dając ostatecznie za wygraną. W tle słyszemy refleksyjną symfonię Beethovena. Tempo akcji ulega wyraźnemu spowolnieniu. Scenie tej symultanicznie towarzyszy inny obraz: asystenci Wrighta siedzą symetrycznie w grupie. Ruchami rąk wykonują rodzaj tańca, „rysując” figury geometryczne, których obrazy wyświetlane są na ekranie. Kształt spirali pojawia się najczęściej, stanie się on wkrótce *leitmotivem* tego spektaklu.

Nagle zostajemy przeniesieni na drugi kraniec kuli ziemskiej — do Rosji. Scena nabiera cech malarskiej statyczności. Widzimy Gurdżijewa o sumiastych włosach, odzianego w szerokie

kozackie spodnie, płaszcz i futurzaną czapkę, pogrążonego w medytacji. Wkrótce oświetlony zostaje blisko metrowej średnicy glob, umieszczony *en face* Rosjanina. Jest to olbrzymie, ruchome oko, do którego filozof kieruje swoje głośno wypowiedane myśli. Spogląda ono na mistrza, na publiczność, lustruje scenę... Oglądamy Rosję doby stalinizmu, twórcy spektaklu rysują ją niezwykle syntetycznie, kilkoma czytelnymi znakami. Tymczasem w Nowym Jorku powstaje Muzeum Guggenheima (największe osiągnięcie Wrighta), które u Lepage'a zaakcentowane jest eliptycznym elementem: widzimy dwóch malarzy, jeden z nich przygotowuje się do malowania budynku, wspina się z kubłem farby na linę, którą rozkręca spiralnym ruchem drugi mężczyzna.

Generalnie mówiąc, skrót jest stałym elementem tego przedstawienia. Interesującym przeskokiem czasowym staje się podróż Wrighta wraz z żoną do Rosji. Rząd kilku krzeseł przypomina kolejowy wagon. Transkontynentalna podróż alegorycznej kolei odbywa się dzięki osobie konduktora, który zmieniając czapki mówi również różnymi językami, sprawdzając bilety i przywołując na myśl mijane kraje. Jednocześnie Gurdżijew opuszcza Kaukaz i przybywa do Paryża, gdzie spotyka Wrighta. Jego żona zostaje gorącą zwolenniczką filozofii rosyjskiego myśliciela i jego Instytutu. Wokół postaci głównych grawitują osoby z ich najbliższego otoczenia, współpracownicy, rodzina. Niebagatelną rolę odgrywa Olgivanna, towarzyszka życia amerykańskiego architekta, będąca jego wsparciem i inspiracją.

Lepage posłużył się swymi emblematycznymi bohaterami jak zwierciadłem, ukazując relacje mistrza i ucznia, indywidualium i grupy, wreszcie istoty ludzkiej wobec wieczności i kosmosu. Pojęcie uniwersum jest permanentnie obecne w tym spektaklu, zwłaszcza opozycja makro i mikrokosmosu. Dochodzi tu również do konfrontacji dwóch koncepcji postrzegania świata: wertykalnej Wrighta i horyzontalnej Gurdżijewa. Amerykański architekt wznosił budowle dające złudzenie rosnących ku niebu. Sam ich twórca kierował swe myśli ku przestrzeni i gwiazdom. Rosyjski filozof stanął jego przeciwieństwem zwracając się ku sobie, czyniąc przedmiotem badań wewnętrzne uniwersum jednostki.

La Géométrie des miracles jest kreacją o niepowtarzalnej poetyckości, którą podkreśla między innymi plastyka spektaklu. Rozmowa Wrighta przebywającego w namiocie na pustyni z satyrem-diabłem, transkontynentalna podróż architekta do Rosji, fantomatyczny taniec adeptów Gurdżijewa: to jedne ze scen wyczarowanych przez kanadyjskiego reżysera. Niebagatelną rolę w budowaniu poetyckich wizji odgrywa również czas sceniczny. Wydaje się, iż ta kategoria nie jest żadną przeszkodą dla twórcy, który modeluje czas ze zdumiewającą łatwością: spowalnia, przyspiesza, stosuje skrót, wplata symultaniczność wydarzeń. Robert Lepage i twórcy „Ex Machina” podczas trzygodzinnego przedstawienia zadziwiają sposobem obrazowania, zaskakują wielorakością przedstawianych wizji, a przy tym pomysłowością zastosowanych rozwiązań.

Izabella Pluta-Kiziak

La Géométrie des miracles. Koncepcja i reżyseria: Robert Lepage i „Ex Machina”; scenografia: Carl Fillion; muzyka oryginalna: Michel F. Côté. Spektakl po raz pierwszy był prezentowany na World Stage Festival w Toronto w 1998 roku.

Jak Akcja i Sojusz wójtom obcinali
Mariusz Urbanek

2

luty
2000

odra

miesięcznik



ROZMOWA Z WALICKIM: Czy powstanie naród europejski?
MOŃKO: Skorumpowany język manipulacji ● **NOWAKOWSKI**
LOWRIE: Krótkie życie Kierkegarda ● **Portret UWE JOHNSONA**
Głowiński ● **Odrowąż-Pieniążek** ● **Lem** ● **Podsiadło** ● **Braun**