

Zuzanna Berendt

*Laboratorium*

Zanim rozpocznie się spektakl, Billy Mullaney, performer towarzyszący Szymonowi Adamczakowi w *An Ongoing Song*, zachęca widzów i widzki wchodzących do sali przez szczelinę w zasłonie z cienkiego lateksu, żeby razem z nim poćwiczyli przytrzymywanie w równowadze desek o długości porównywalnej ze wzrostem dorosłego człowieka. Deski są długie, a utrzymywanie ich w pionie jedynie przy pomocy dłoni wymaga skupienia i dostosowania własnego ruchu w przestrzeni do ruchu desek i kierunku, w którym akurat się wychylają. Trudno powiedzieć kto właściwie kieruje tym układem – przedmiot czy człowiek. Po zakończeniu spektaklu, w czasie rozmowy z twórcami, która odbyła się po pokazach w krakowskiej Cricotece, można było dowiedzieć się, że Adamczak podjął się ćwiczeń z deskami jako swojego rodzaju wyzwania: jeśli nauczy się wprawnie nimi operować, będzie wiedział też jak nawigować swoim życiem ze świadomością, że jest nosicielem wirusa HIV.

Działanie z deskami, przedmiotami zewnętrznymi wobec ciał performerów, stało się niedokładną, a jednak efektywną pod względem sensotwórczym analogią relacji, w jakiej w spektaklu wirus funkcjonuje wobec organizmu Adamczaka. Choć jest elementem obcym – wymaga przemyślenia integralności swojego ciała i możliwości kontroli procesów jakie w nim zachodzą – jest jednocześnie zinternalizowany, niemożliwy do oddzielenia od osoby, która jest jego nosicielem. Wypracowana przez reżysera forma teatralna, służąca próbie przedstawienia sobie scenariuszy interakcji między wirusem a organizmem, nie wskazuje na chęć ustanowienia stabilnej metafory, która w błyskotliwy sposób ingerowałaby w ustalony repertuar reprezentacji HIV. Wydaje się, że dla twórców bardziej istotne było ćwiczenie się w tworzeniu przygodnych analogii, które często w pełni użyteczne mogą być tylko dla tego, kogo bezpośrednio dotyczą.

Do postrzegania działań performerów jako swojego rodzaju praktyk eksperymentatorskich skłania przestrzeń, w której działania te mają miejsce. Dominacja bieli sprawia, że wszystko wydaje się tak czyste, że niemal aseptyczne. Utrzymanie takich warunków możliwe jest chyba tylko w laboratorium i choć jestem przekonana, że Paweł Szubert, autor scenografii, w swoim projekcie świadomie zagrał z tym rejestrem skojarzeń, to jednak poddał go znaczącym zaburzeniom. Pionowo rozciągnięte z tyłu sceny dwa pasy lateksu umocowane na metalowych rurkach przypominają rozplecione i rozprostowane części podwójnej helisy DNA. Rozmontowanemu modelowi struktury kodu genetycznego, którego odczytywanie i poznawanie stanowi jedno z najważniejszych zadań i wyzwań współczesnej nauki i medycyny, towarzyszy sztuczny ogródek składający się z roślin umieszczonych w laboratoryjnych szklach i pustych opakowaniach po lekach. Nie chodzi jednak o refleksję nad nauką i możliwościami ingerencji w ludzkie życie i zdrowie, jakie ona daje. Medycyna, choć ma

bezpośredni wpływ na to, jakiego rodzaju działania jesteśmy w stanie podjąć wobec wirusa, nie ma mocy unieważnienia poznawczego wyzwania, jakim jest życie z nim. Nie świadczy to o porażce medycyny, lecz wpływa na to, że jej rola w procesach epistemologicznych może być mniejsza niż na przykład rola eksperymentów artystycznych, taki jak ten powzięty przez Adamczaka i jego współpracowników oraz współpracownicy – tu oglądowi poddany zostaje relacyjny aspekt zakażenia i to zarówno w odniesieniu do innych osób, jak i konieczności zrozumienia własnej relacji wobec wirusa.

Proponując Mullaneyowi rolę wirusa, Adamczak wykonał krok w stronę stworzenia na scenie reprezentacji bytu nie-ludzkiego. Mimo że gest nadania performerowi roli tego, co Bruno Latour nazwałby nieludzkim agentem, rama nieantropocentryczna została utrzymana tylko na poziomie symbolicznym, a cielesna obecność performerów każe myśleć o tym w jaki sposób status nosiciela wirusa HIV wpływa na sieć relacji, w których funkcjonujemy z innymi. Responsywność Mullaneya, zarówno werbalna, jak i fizyczna, jest przecież responsywnością ludzką, a wykorzystywane w spektaklu modele interakcji – takie jak gra „Would you rather” czy układy choreograficzne – kierują uwagę raczej ku sytuacjom relacji międzyludzkich niż koegzystencji człowieka i wirusa. W scenie, w której Mullaney, posługując się jedną z desek jako narzędziem sprawowania kontroli nad Adamczakiem, każe mu powtarzać wypowiedziane przez siebie słowa. Charakter rozmowy stopniowo zmienia się, przechodząc od konwersacji jednostek dysponujących nierównymi siłami, aż do czegoś, co można by uznać za erotyczną grę, opartą na wyraźnej dominacji jednej ze stron. Wirus dyktuje bohaterowi co ma mówić i w jaki sposób. Każe wielokrotnie powtarzać głoski, aż do osiągnięcia satysfakcjonującego go brzmienia. Bohater musi się dostosować do jego wyobrażenia o normie i wyznaczonej przez niego dynamiki odgrywanych ról. Interakcje werbalne między wirusem a bohaterem opierają się na antagonizmie i wyraźnym – momentami wręcz wrogim – napięciu między nimi, lecz to elementy choreograficzne są bardziej ryzykowne i stanowią realne zagrożenia dla bezpieczeństwa performerów. We fragmentach spektaklu opartych na muzyce i ruchu jeszcze wyraźniej niż w scenach dialogowych widać ścisłą zależność między wirusem a bohaterem. Choreografia wykorzystująca figury akrobatyczne wymaga od performerów wzajemnego zaufania, ale też natychmiastowego reagowania na ruchy drugiej osoby. Jej trudność polega na konieczności skoordynowania ruchu dwóch ciał, ale sens polega na pokazaniu dwóch osobnych, choć współzależnych bytów cielesnych.

Mimo eksplorowania relacyjnego charakteru sytuacji bycia nosicielem wirusa, Adamczak wydaje się zainteresowany raczej introspekcją niż stawianiem diagnoz o charakterze społecznym. Do wytyczonego przez niego laboratoryjnego pola interakcji z wirusem sygnały świadczące o istnieniu świata zewnętrznego docierają rzadko i nie rozbijają jego topografii – zmieniają tylko na moment układ sił pomiędzy poruszającymi się po nim agentami. Dzieje się to na przykład w scenie gry w

„Would you rather”, która rozpoczyna się od niezobowiązujących i raczej abstrakcyjnych pytań o to, czy lepiej byłoby móc bezkarnie uderzyć w twarz jakąś osobę, czy mieć milion euro. Później jednak, kiedy pojawiają się pytania dotyczące w bezpośredni sposób życia bohatera, gra przeradza się w spór o wyczuwalnej temperaturze. Jego przedmiotem staje się wyobrażenie – nieistniejącej dziś – tabletki pozwalającej wyleczyć HIV. Mullaney zadając kolejne pytania dowiaduje się, że Adamczak wolałby mieć milion euro, niż tabletkę leczącą HIV. Później, stopniowo schodzi z ceny irydując się, że partner bardziej chciałby mieć trzydzieści tysięcy euro niż żyć bez wirusa.

Pytania te nie mają charakteru czysto egzystencjalnego, bo Mullaney odwołuje się do przywileju, dzięki któremu Adamczak może przyjmować refundowane przez państwo tabletki ograniczające negatywny wpływ wirusa na jego organizm. W tym momencie Adamczak kończy grę, wychodząc z różowej ramy, w której znajdowali się performerzy zadając sobie pytania. Rama jednocześnie utrzymywała ich we wspólnej, jasno wytyczonej przestrzeni i pozwalała im na utrzymywanie równowagi. Opuszczenie przez Adamczaka ramy w mniejszym stopniu jest reakcją na przypomnienie mu o okoliczności pozwalającej na życie we względnym komforcie – bardziej chodzi o przywołanie „chmury śmierci wiszącej nad głową” zarażonego HIV, które kończy grę.

Nie należy ulegać złudzeniu, że Adamczak w *An Ongoing Song* kreuje wizję symbiotycznej, a wręcz przyjaznej relacji organizmu ludzkiego i wirusa HIV. Co prawda wyraźnie nie jest zainteresowany rozwijaniem czarnych scenariuszy przyszłości w kontekście ryzyka ograniczenia dostępności leków i utraty medycznej kontroli nad wirusem, ale trzeba pamiętać, że dziś nie istnieje tabletkę leczącą HIV – ani taka za milion euro, ani za trzydzieści tysięcy. Systematyczne ćwiczenie się w życiu z wirusem w relacji, której czas trwania nie może zostać określony, należy więc uznać za działanie pragmatyczne i bardzo mocno osadzone w rzeczywistości, w której stale trzeba szukać odpowiedzi na pojawiające się wyzwania.