

#Bedziedobrze. Chorea o boskiej nauce

Wątpliwości jest więcej. Dlaczego Tomasz Rodowicz wyreżyserował tak mało „teatralny” spektakl o rozpędzonym rozwoju technologii, która może podważyć nasze człowieczeństwo, skoro mógł napisać klarowny esej lub przygotować wykład? To pytanie akurat łatwo ośmieszyć, choć oddaje ono odczuwany po pokazie niedosyt „efektów”. Inna rzecz, że nieco amorficzna „2.0.4.5. Mini-opera metafizyczna” po części jest właśnie esejem w teatrze. Kolejne, co przychodzi do głowy: gdzie są inne instytucje kultury, że to nieduży, nie przesadnie hojnie dotowany „offowy” teatr wkracza (ponownie, po spektaklu „Muzg”) na teren nauk i technologii, i stawia fundamentalne pytania? Czym się zajmują? Może to zresztą krzywdzące – zajmują się „produkcją” kulturalną, „obsługą” odbiorcy, „rozliczaniem” dotacji, mają swoje „normalne” życie. Tak, to też ważne. Bez ironii (podobny wątek porusza zresztą „Otchłań” w Teatrze im. Jaracza i wystawa „Peer-to-peer” w Muzeum Sztuki). Ale, wchodząc na tereny mało u nas zbadane, wobec odczuwanego letargu czy spokojnego trwania części łódzkiej kultury, premiera Teatru Chorea jest jak, mówiąc banalnie, dopływ świeżego powietrza. A czas leci. Zostało nam dwadzieścia siedem lat. Wtedy – jak przekonują naukowcy i futurologi, z Raymondem Kurzweilem na czele – pojawi się osobliwość: geometryczny w skali rozwój technologii przeprowadzi nas przez punkt w czasie, gdy niemożliwe staje się przewidzenie przyszłości, w tym relacji człowieka z AI (sztuczną inteligencją). Załóżki tej przyszłości już powstają, więc dzięki Chorei mogliśmy poczuć się w Łodzi jak w awangardzie ogólnych tendencji. A jak zostało to zrobione?

Metafizyczny quiz

Nieco z dala od teatru. To pierwsze wrażenie. Czarna, mało oświetlona scena, na czarno i szaro ubrani aktorzy, jedyny element scenografii – rodzaj ukośnej, prostokątnej ściany z elastycznego materiału, główne stałe źródło światła – przy kwartecie smyczkowym. Spektakl o technologicznym przewrocie, który może zakończyć antropocen (epokę zdominowaną przez człowieka), niemal nie posługuje się teatralną techniką. Przedpremierowe zapowiedzi mogły kazać oczekiwać fajerwerków inscenizacji. Nie pomaga amorficzność spektaklu (część „eseistyczna”, część „medytacyjna”, część „rozbijamy czwartą ścianę”, część muzyczna i ruchowa) i dramaturgia nie dość klasyczna albo nie dość opanowana (dość długa ekspozycja, piętrowe rozwinięcie akcji). Czy gdyby jednak uprzeć się na bogatszą inscenizację, Chorea nie popadłaby w śmieszność, w kabotyństwo, czy środki wyrazu nie zagłuszyłyby wyводу?

„2.0.4.5.” zaczyna się tyleż ukazaniem na scenie boskiego aktu stworzenia, co jego powtórzeniem i odegraniem przez Demiurga (Tomasz Rodowicz). To pozwala wpisać w niego poznawczy czy teologiczny dystans. Demiurg wyciąga z widowni kolejnych aktorów, przywołując Księgę Rodzaju, począwszy od dnia szóstego – stworzenia człowieka. Opatruje to jednak nawiasem – powtarzanym co chwila „założmy”: że Bóg stworzył człowieka, że na swoje podobieństwo, że uczynił mężczyznę i niewiastę, że błogosławił, mówiąc do niego: „Uczyń sobie ziemię poddaną”. „Założmy”, bo wątpię. Bo nie wiem. Bo nie wierzę. Bo mam z tym problem. Bo za mało widzę owego podobieństwa. Akceptuję i zakładam, że mogło tak być, ale akceptuję też jako równorzędne inne wytłumaczenia. To jedna z duchowych przygód człowieka, nie niemożliwa – ale ja wątpię. Oto postawa Demiurga. Unieważnianie czwartej ściany nastąpi zaraz ponownie, gdy jeden z tancerzy (Pierwszy z Chóru – Bartosz Figurski), próbując żartobliwego tonu, poprowadzi „metafizyczny quiz” i zderzy widownię z problemem człowieka przyszłości. Potem będą elementy akcji z parą wyrazistych postaci (On i Ona), wielogłosowe pieśni z tekstami T.S. Elliota, Miłosza i tybetańskich modlitw, będą pytania o aktualny stan badań nad mózgiem człowieka, nanotechnologią, robotyką i sztuczną inteligencją, naznaczone przez Rodowicza osobistą perspektywą próby pisania scenariuszy na przyszłość. Amalgamat znany z

przedstawień Chorei, teraz pozbawiony wyrazistej inscenizacji. Do tego, czekając na spektakl o człowieku z niedalekiej przyszłości - zostajemy z niczym. Bo nie o to chodziło.

Być jak Stanley Kubrick?

Ale już tytuł zawiera zmyłkę, „mini-opera” nie jest odwołaniem do gatunku, chyba że uznamy analogię części mówionych (wygłaszanych), śpiewanych i tańczonych z Chorei do partii wokalnych, orkiestrowych, recytatywów i baletu w operze. Ale to czysto formalne powiązanie. Bliższe wydaje się inne odwołanie, nie wprost, nieco ironiczne, do wcześniejszego dzieła kultury też mówiącego o człowieku, technologii i niewiadomej przyszłości. I równie mocno osadzonego w muzyce, dziś nieco pompatycznej - to „2001: Odyseja kosmiczna” Stanleya Kubicka. Proponuje ona zresztą podobną strukturę opowieści i perspektywę - też jest swoistym biegiem przez historię gatunku ludzkiego, dzięki rozwiniętemu kciukowi jedyne zdolnego i do wytwarzania narzędzi, a w konsekwencji - technologii. W „2.0.4.5.” inny jest główny wątek (szeroko rozumiana metafizyka, transcendencja), a środki opowiadania, muzyczność, skala „produkcji” - znacznie skromniejsze (czyli mini). I nie ma tu wyposażonego w AI komputera, który buntuje się i chce zabijać ludzi. Ale tak jak „Odyseja” nie była tylko kinem SF, tak „Mini-opera” nie jest próbą futurystycznego pokazania tego, czy technologia zrobi nam kuku. Raczej kieruje reflektor na człowieka, by przyjrzeć mu się z jeszcze innej perspektywy - jako istocie, dla której potrzeba metafizyki, różnie rozumianej i fundowanej, jest niezbywalnym pragnieniem. Nawet jeśli dziś potrzebą nieco zagłuszaną, to stale „węszoną”, dlatego mogącą objawić się także w nauce stawiającej człowieka wobec Tajemnicy. Gdy aktorzy Chorei wykonują pieśń do poematu „Wydrążeni ludzie” T.S. Elliota - w zbiorowej choreografii oglądamy człowieka w fazie nieświadomionej, jak krzykliwego hominida z „Odysei kosmicznej”, patrzącego na czarny monolit. Na scenie z kłębowiska postaci wystrzeliwuje ręka, sylwetka, wyodrębniają się jednostki. Za Eliotem w tłumaczeniu Miłosza pojawia się sam Miłosz i jego „Piosenka” (z incipitem „Jakakolwiek jest boleść”) - aktorzy śpiewają tragiczną ludzką kondycję, jeszcze nieświadomioną. Potem zbliżają się do pochyłej ściany - jaskini, której ściany czyjaś dawna ręka pokryła malunkami, próbują powtórzyć ten gest. Powtórzenie jest tu próbą odczytania przeszłości swojego gatunku, doszukiwania się wiedzy o sobie. Przeznaczenie elastycznej materii jest zresztą ciekawe - przez nią powołani na scenie „ludzie współcześni” próbują nawiązać kontakt z przodkami, w niej odciskają się postaci przodków i przez nią mający człowiek przyszłości, zwiastowany przez rozwój technologii. Kontakt nigdy jednak nie jest pełny i nie przynosi zrozumienia, jesteśmy zamknięci w naszym czasie. Bo „2.0.4.5.” jest raczej zbiorem pytań niż futurologicznych odpowiedzi.

Opowiedz się

Ważną rolę pełni rozciągnięty na cały czas trwania spektaklu mechanizm powoływania i rozbijania pewnej wyobrażonej wspólnoty - ludzi na scenie i ludzi na widowni. Skoro obie grupy zdecydowały się odejść od „relacji cyfrowych” i spotkać w jednej przestrzeni, jest to okazja do przetestowania zakresu „zbiorów wspólnych”: wartości, wiary (w Boga / Absolut / Rozum) lub jej braku, gotowości do zmiany, poznania złych i dobrych części naszej natury.

Akcja jest wstrzymywana i komentowana co pewien czas, począwszy od Sceny II, kiedy Pierwszy z Chóru powołuje z zebranych „sztab kryzysowy”, który miałby szukać sposobu na zatrzymanie końca świata. Jest rok 2045. „Na rozluźnienie” Demiurg rzuca niezobowiązujące pytanie: czy czekają państwo na powtórne przyjście Chrystusa? Fundamentalne dla tych, którzy określają się jako wierzący. Pada wprost, więc nawet bez podnoszenia ręki można poczuć konieczność określenia się (nie! tak! czy on szydzi z mojej wiary? - wewnętrzne reakcje mogą być różne). I zaraz kolejna konfrontacja: jaki Stwórca ponownie będzie chciał znów wcielić się w człowieka, który „biorąc ziemię w posiadanie” wyjałowił ją z minerałów i złóż, zdewastował przyrodę? Potem widzowie mają odpowiedzieć na inne ważne pytanie: ludzki umysł podlega ciągłemu rozwojowi - prawda czy fałsz?

Fałsz. Od paleolitu nasze mózdzki sukcesywnie się kurczą – rozwój technologii również nas zmienia. Do tego jako homo sapiens odpowiadamy za wyginięcie gatunków bratnich (neandertalczyk, człowiek z Denisowej Jaskini, człowiek z Solo). Emocjonalny szantaż? Naciągane? Raczej próba odarcia z dobrego przekonania o sobie i dotarcia do pokładów „zła”, które towarzyszy nam od milionów lat, nawet jeśli jest niezależne od naszej woli – może jest pisaną cechą naszego gatunku? A jeśli tak – pytają nas twórcy spektaklu – jak to zadziała w 2045 roku? Co z tym zrobimy, gdy przyjdzie nam zmierzyć się z rozwiniętą technologią? I czy technologia ta (której już jesteśmy Stwórcami) będzie powtarzać wszystkie nasze cechy? Jak bardzo będzie na nasze podobieństwo? I zaraz „2.0.4.5” wchodzi w inny ton, kontemplacyjny, wraz z pieśnią do fragmentu z „Tako rzecze Zaratustra” Nietschego z rozdziału „O wgardzicielach ciała”. Uświadamianemu „ja” przeciwstawione jest tu „ciało i jego wielki rozum: ono nie mówi ja, ona ja czyni” – jako „mieszkanie” dla doświadczeń przodków. Gdy zaś On (Michał Józwick), w pewnym momencie jako uosobienie wszystko wyjaśniającego Rozumu, siły tyleż wspaniałej, co ograniczającej, bo racjonalizującej odbiór świata, nazywa ciało „zawodną powłoką do odbierania bodźców” – znów wspólnota zostaje poddana testowi.

Kapsuła i mapa

Poza poziomem wspólnotowym i wykonawczym „Mini-opera metafizyczna” formułuje komunikaty jeszcze w jeden sposób. Scenariusz Tomasza Rodowicza i Katarzyny Knychalskiej poza częścią autorską to wybór tekstów z różnych kultur i wieków, tekstów świętych, poezji, filozoficznych traktatów – oprócz Nietschego są także odwołania do myśli Sokratesa, poezja Przybosa, chrześcijańskie pieśni kolędowe, kabalistyczne sentencje, fragmenty Apokalipsy wg św. Jana, wypisy z Tybetańskiej Księgi Umarłych. W spektaklu o człowieku 2.0 ma to dodatkowe, nie nachalnie realizowane zadanie – są one jak kapsuła czasu wysłana w przyszłość, by dowieść maszynie, że człowiek nie powinien stać się gatunkiem wymarłym, bo ma światu coś do zaproponowania. Są też mapą pytań, z którymi powinniśmy się uporać przed nadejściem nowej ery.

Na przykład Scena III przynosi obrazki ze świata po bliżej nieokreślonym „końcu świata”. Kobiety z chóru przywołują stany samotności, doświadczenie utraty (dziecka), wydziedziczenia (porzucenia miejsca). Powraca pytanie o koniec, który przyniesie świat bez miłości. Ale pojawia się też nieco doszywana scenka „fabularna” z życia pewnej pary (Jego i Jej – Michał Józwick i Aleksandra Kugacz-Semerci), złożona z wyznań wypowiedzianych nie do drugiej osoby, lecz ku widowni, która jakby „czyta” w głowach pary. Gdyby pominąć typowość i pewną naiwność sytuacji, Ona i On stają się bohaterami symbolicznego sporu o narzędzia poznania świata i bycia w świecie: On przypisany jest do Rozumu, porządku, pragnienia opisanego wszystkiego, Ona – do Emocji, impulsywności, ale też wiary. On, nie widząc swej śmieszności, rozkłada uczucia na działające związki chemiczne, Ona mówi językiem poezji. Po Scenie V, która w nawiązaniu do Biblii pyta o umiejętność zaprzeczenia swej ugruntowanej tożsamości, o otwartość na „drugie”, czyli inne, o zdolność do wyrzeczenia się wrogości („górze tak uczynicie jak dół/ gdy męskie i żeńskie/ zrobicie jednością”), spektakl otwiera widzów na jedno z największych pytań, które przyniósł XX wiek: gdzie był Bóg i jaka jest jego natura, skoro pozwolił na mord na narodzie wybranym? Ona: „Są rzeczy nie przeznaczone do rozumienia. To na przeczuciu, a nie na wiedzy zbudowaliśmy, co mamy najcenniejsze. Wiarę. Rytuał. Taniec i śpiew. A z nich sztukę”. On odpowiada: „A także religię i zabobon. A z nich ludobójstwo. Twój zmęczony Bóg dalej odpoczywa”.

Scena VII to rodzaj wywodu prowadzącego przez epoki ludzkości: epokę Gutenberga, fizyki i chemii, biologii, mózgu i technologii – w tej żyjemy. Ale człowiek jest za wolny i zbyt sentymentalny, mówi Demiurg, dlatego szóstą epokę stworzy sztuczna inteligencja. Na nadejście boga przygotowują nas trzy rewolucje: G jak genetyka, N jak nanotechnologia, R jak robotyka. Demiurg przedstawia projekcję nowych możliwości (jest w tym doza przewrotnego humoru): odtwarzanie przez mutację wymarłych

gatunków, wykorzystywanie DNA myszy do utrzymywania zgrabnej figury, genetyka estetyczna, wszczepienie genu normicy siwej jako prezent ślubny zabezpieczający monogamię, nanoroboty krążące po organizmie i zwalczające nowotwory, Ogólna Sztuczna Inteligencja, która zastąpi człowieka w każdej pracy. Tu obdarzony wątpliwościami Demiurg mówi: „I tak kończy się człowiek”, ale On odpowiada mu: „Nie. Tak zaczyna się dla niego szansa”. Dlatego przywołanie napisu na świątyni w Delfach „Poznaj samego siebie” Ona interpretuje jako odpowiedź na pytanie: dlaczego jesteś człowiekiem. Bo może tylko znajdując odpowiedź uda się nam wejść bez lęku w oferowaną przez technologię „nieśmiertelność” i zachować (przechować) człowieczeństwo?

Z trzech scenariuszy (nie wiadomo jak będzie, będzie źle, będzie dobrze) Demiurg wierzy w trzeci, ale nie tylko dlatego, że „w obliczu totalnego zagrożenia nasz gatunek potrafił prawie zawsze znaleźć rozwiązanie”. Jego odpowiedź nie jest odpowiedzią historyka, ale spadkobiercy dawnych mędrców, którzy wierzyli, że mądre to znaczy dobre – a hipermądre AI też musi okazać się dobre. W ostatniej scenie, gdy Demiurg przy pieśni o śmierci i odrodzeniu kładzie głowę na kolanach kobiety, formułuje jedno zastrzeżenie: czeka nas przewartościowanie, zaprzeczenie samemu sobie, porządkowi, który ustanowiliśmy – dlatego, jeśli Bóg się obudzi i powie: „Długo musiałem na Ciebie czekać, synu”, usłyszy: „Nie jestem synem, tylko córką. Ojczy...” – jeśli tylko kobieta, jako to „inne”, może uratować świat.

Łukasz Kaczyński

Więcej o artystach zastanawiających się nad człowiekiem przyszłości i przyszłością człowieka w pałdziernikowym KALEJDOSKOPIE