

Joanna Krakowska

Auto-teatr w czasach post-prawdy

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie
Akademia Teatralna w Warszawie

Joanna Krakowska

Auto-teatr w czasach post-prawdy

Komentatorzy życia publicznego nie znaleźli wprawdzie jeszcze przekonującego wytłumaczenia dla zjawisk politycznych miotających Europą i światem, ale przynajmniej ukuli już dla nich nazwę. Żyjemy oto w czasach post-prawdy. W zachodnich mediach ta formuła robi zawrotną karierę, pozwalając na opisanie polityki, która dziś najskuteczniej wpływa na losy państw i narodów. Polityka post-prawdy nie odwołuje się do faktów sprawdzonych, lecz do wyimaginowanych i posługuje się nie argumentacją, lecz manipulowaniem emocjami. Opinię publiczną kształtują w ten sposób nieweryfikowalne albo zgoła kłamliwe informacje powtarzane w kółko tak długo, aż przez zasiedzenie nabiorą charakteru prawd. Jako emblematyczne przykłady takiego oddziaływania wskazuje się najczęściej bezczelne, ale skuteczne rozmijanie się z faktami zdecydowanej większości stwierdzeń Donalda Trumpa, a także zapowiedzi zwolenników Brexitu, że po wystąpieniu z Unii brytyjski system opieki zdrowotnej zasilać będzie tygodniowo dodatkowych 350 milionów funtów. Nie trzeba zresztą szukać za morzami, wielu osobom w Polsce także przecież wydaje się, że post-prawda nas wyzwoli.

Utrata gruntu pod nogami, czyli jakiegokolwiek stabilnej i wspólnej platformy, którą niegdyś tworzył pewien faktograficzny konsens i imperatyw weryfikowania publicznych stwierdzeń, prowadzi do zerwania komunikacji społecznej, a w konsekwencji do groźnego w skutkach kryzysu. Nie mówiąc o tym, że życie w świecie post-prawdy jest prawdziwą udręką, co wiedzą świetnie wszyscy, którzy otarli się o PRL i jego kształtowaną kłamstwem i udawaniem rzeczywistość.

Z jednej strony istnieje więc realna potrzeba detoksykacji społeczeństwa zatrutego post-prawdą, z drugiej – nawiązania komunikacji z innymi ludźmi na nowych zasadach, w warunkach, choćby i naiwnego, zaufania. Polityce post-prawdy można przeciwstawić jedynie utopię nieudawania. Gdzie? W teatrze.

1.

W ostatniej scenie *Amatora*, filmu Krzysztofa Kieślowskiego z 1979 roku, tytułowy bohater, filmowiec-amator, kieruje kamerą na siebie. Nie powoduje nim narcyzm – powoduje nim ból. Kupił kamerę, żeby filmować nowo narodzoną córeczkę i prędko odkrył, że kamerą może nie tylko utrzymywać domowe radości i prywatne wzruszenia, ale także opowiadać otaczającą rzeczywistość i poddawać ją krytyce, ujawniać krzywdy

i odsłaniać to, co wstydliwie zakryte, wywoływać konflikty i oddziaływać na ludzkie losy. Amator filmuje więc, poznając zarazem ciężar własnej odpowiedzialności i granice wolności twórczej. Kiedy dowie się o realnych skutkach swoich filmów dla konkretnych ludzi, kiedy zapłaci osobistą cenę za zaangażowanie i uczciwość, kiedy zrozumie własne systemowe uwikłanie, a tym samym poczuje prawdziwą bezsilność – zwróci kamerę na siebie, by opowiedzieć o sobie, sproblematyzować swoją pozycję oraz medium, jakim się posługuje. Tę scenę opisywano nieraz jako moment przeistoczenia się amatora w artystę. Tymczasem dzisiaj warto przyrzeć się jej jako świadectwu rozpoznania własnej bezradności wobec głębokiego kryzysu, na który składają się: zakłamanie, skorumpowanie otoczenia, niesprawiedliwość, degeneracja władzy i dramatyczny konflikt wartości.

Ten moment, co tu kryć, rozpaczy doskonale opisuje też sytuację, w jakiej znalazł się właśnie teraz polski teatr. „Moment Amatora” – jako reakcja na zawieszenie między odpowiedzialnością a bezsilnością wobec polityki post-prawdy i powagi kryzysu społecznego – realizuje się dziś w auto-teatrze, jednej z możliwych, a zarazem najbardziej osobistej odpowiedzi na kryzys.

Auto-teatr, czyli teatr, którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod nazwiskiem własnym, a nie scenicznej postaci. Od siebie i o sobie. Odnoszą się do własnych doświadczeń, badają osobiste ograniczenia, odsłaniają słabości, problematyzują sytuację swojej wypowiedzi, definiują i kwestionują swoją tożsamość, zdradzają kulisy procesu teatralnego, relacje zespołowe, ograniczenia instytucjonalne, uwarunkowania ekonomiczne, niepokoje ideowe. Auto-teatr to niekoniecznie konwencja teatralna, lecz raczej formuła nawiązywania kontaktu z widzami na nowych zasadach – szczerości, ujawniania, odsłaniania, mówienia-za-siebie, odpowiedzialności za własne słowa, testowania demokratycznych procedur. Auto-teatr to cokolwiek desperacka próba ustanowienia układu odniesienia w samym teatrze, w zespole albo między sceną a widownią, czyli tam, gdzie można mieć jeszcze na coś wpływ, zamiast – jak dotąd – w świecie zewnętrznym, w życiu społecznym czy w historycznym dyskursie, na które, jak się wydaje, wpływ utraciliśmy nieodwołalnie. To zatem także próba nawiązania na nowo komunikacji, która została zerwana w teatrze za sprawą nazbyt hermetycznych poszukiwań artystycznych, a w życiu publicznym – na skutek radykalnych podziałów politycznych i polaryzacji światopoglądowej, uniemożliwiających jakąkolwiek dyskusję.

Pisząc o tym, muszę dla porządku zaznaczyć drobnym drukiem, że nie jestem tu neutralna ze względu na zaangażowania, które odbierają temu tekstowi cechy bezstronnego komentarza, a nadają mu charakter obserwacji uczestniczącej.

2.

Sytuacja teatru z imperatywem publicznego zaangażowania jest dziś w Polsce szczególnie złożona. Z jednej strony, od kilku lat próbuje on z lepszym lub gorszym skutkiem poszukiwać dla siebie nowej formuły wobec faktu, że strywalizował się i wyczerpał język teatru krytycznego, który w poprzedniej dekadzie przepatrzył gruntownie polskie rejestry symboliczne i tożsamościowe, przeorał narracje historyczne i dowartościował emancypacyjne dyskursy. Z drugiej strony właśnie ten dorobek teatru

krytycznego stanowi dziś źródło różnorodnych cierpień, a co najmniej pytań: o skuteczność i trwałość zmian, jakie zaprowadził; o bilans konfliktu jako metody, którą operował; o współodpowiedzialność za podział społeczny, skoro jednych do siebie wcale nie przekonał, a innych nie zdołał namówić, by potraktowali jego diagnozy serio, wyciągając z nich należyte wnioski. Deprymująca jest przy tym świadomość, że ogrom wykonanej przez teatr pracy historycznej i tożsamościowej idzie właśnie na marne w obliczu politycznej kontrofensywy. Co nieuchronnie nasuwa myśl, że trzeba będzie to wszystko za jakiś czas przerabiać od początku. Ale to później, bo dziś najważniejsza wydaje się kwestia realnej i drastycznej polaryzacji społecznej, okopania się stron sporu na własnych pozycjach w gigantycznym konflikcie wartości, od których nie chce się odstąpić.

Pytanie zatem, jak ratować się przed śmiertelnym klinczem, przed staczaniem się w przepaść wzajemnej nienawiści i pogardy, przed konfliktem, który grozi realną przemocą? Nie ma dziś w Polsce ważniejszej kwestii niż temu zapobiec. Zapobiec przez tworzenie warunków rozmowy, przez szukanie szans na elementarne porozumienie, przez alternatywne punkty widzenia, przez tworzenie lokalnych wspólnot empatycznych i komunikacyjnych. Teatr ze swoim imperatywem zaangażowania ma tu coś do zrobienia. Auto-teatr jest jedną z jego propozycji, choć nie jedyną.

W ciągu ostatnich sezonów zostały sformułowane co najmniej dwa wyraziste programy działania teatrem w sferze publicznej.

Z namysłu nad bilansem teatru krytycznego, którego sam był największym promotorem, Maciej Nowak wyprowadził ideę nowego teatru publicznego – propozycję przekroczenia bezsilności i przecięcia komunikacyjnego pata. Nowak przyznaje bowiem (choć chyba nie do końca zasadnie), że przy wszystkich osiągnięciach i zasługach teatru krytycznego nie udało mu się zrealizować jednego celu – ustanowienia nowej widowni: „Potknęliśmy się, skupiając przede wszystkim na modelu teatru reżyserskiego, po części wręcz artystowskiego, niedbającego o sojusz z publicznością”¹. Nowak porozumienie chce więc budować, sięgając po siły i środki teatru popularnego, który jest „życzliwy dla widza, walczący z wszelkimi formami wykluczenia: pokoleniowego, obyczajowego, fizycznego, światopoglądowego i klasowego [...], który w sojuszu z publicznością oraz przejawami lokalnego aktywizmu społecznego szuka nowego kształtu wspólnoty realizującej się w różnorodności. Teatr uspołecznionego indywidualizmu”. To, co istotne, ma być „teatr, w którym ważna będzie troska o klarowność przekazu i trafną diagnozę rzeczywistości”. Niezależnie od tego, co oznaczać ma to w praktyce, deklaracja przystępności oraz dbałości o wspólnotę różnorodnych podmiotów – jest deklaracją *par excellence* polityczną.

Alternatywną propozycję złożyli wcześniej i realizowali przez trzy sezony Paweł Wodziński i Bartek Frąckowiak w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Deklarując przywiązanie do myślenia o teatrze jako „instytucji demokratycznej, otwartej dla wszystkich”, stwarzającej odbiorcom możliwość udziału w debacie i „wymianie myśli na równych prawach”²,

1 Maciej Nowak *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Dialog” 2016 nr 6.

2 Paweł Wodziński, Bartosz Frąckowiak, *List Dyrekcji TPB do widzów*, <http://www.teatrpolanski.pl/list-dyrekcji-tpb-do-widz%C3%B3w.html?lang=pl>, dostęp: 20 stycznia 2018.

zapropowowali jednocześnie coś na kształt ucieczki do przodu. Ma ona polegać na wyzwoleniu się z dotychczasowych, buksujących w miejscu debat tożsamościowych na rzecz słabo dotąd przez polski teatr zauważanej tematyki globalnej; na odejściu od faworyzowanych przez lewicę kulturową dyskursów emancypacyjnych na rzecz szerokiej debaty o demokracji oraz na zaniechaniu sporów o język symboliczny na rzecz zastanawiania się nad możliwościami utopijnych rozwiązań społecznych, ekonomicznych i politycznych. Program Wodzińskiego i Frąckowiaka – jawnie polityczny – ma globalne i uniwersalistyczne aspiracje, co dla publiczności stanowić może wyzwanie komunikacyjne, ale wyzwala ją zarazem z ideowego impasu, w którym wszystkie argumenty zostały już użyte, zużyte i odparte. Przeniesienie debaty ze starych okopów na nową, nieudeptaną jeszcze ziemię to kolejna możliwa perspektywa porozumiewania się ponad głowami tych, którzy grożą nam bratobójczym konfliktem.

Trzecią – obok idei teatru popularnego przedstawionej przez Macieja Nowaka oraz koncepcji teatru politycznego formułowanej przez Wodzińskiego/Frąckowiaka – wyraziście dziś zarysowaną propozycją nowego języka teatralnego, a zarazem drogowskazem do wyjścia z komunikacyjnego i społecznego kryzysu jest właśnie auto-teatr. Nie miał on jak dotąd swojej programowej wykładni, co nie powinno dziwić, skoro jest AUTO, a więc każdy ze spektakli tego nurtu, każda z jego twórczyni i każdy z twórców mówi tu we własnym imieniu. Co ważne, auto-teatr jest formułą, która może odnaleźć się niemal w każdym modelu teatru i jego ramie programowej. I tak też się dzieje. Spektakle auto-teatralne, lub z elementami auto-teatru, powstawały zarówno w Teatrze Żydowskim, jak i w Teatrach Polskich w Bydgoszczy i w Poznaniu, w Komunie//Warszawa i w TR Warszawa, w Starym Teatrze i w Teatrze 21.

3.

To właśnie aktorzy Teatru 21 formułują najlepiej, bo z bezwstydną prostotą, istotę auto-teatru: „Aktor opowiada w tym teatrze o sobie”, ideę auto-teatru: „Po co ludziom teatr? Żeby być otwartym na innych ludzi” i zasadę auto-teatru: „Aktor widzi widza, a widz widzi aktora”³. Te trzy punkty to gwarancja, że kwestie wynikające z kontekstu politycznego, ekonomicznego i społecznego są podejmowane nie w ramach ideologicznego sporu, ale realnego doświadczenia; że demokracja bądź jej brak nie jest abstrakcją, ale praktyką; że teatr może być miejscem upodmiotowienia, a nie wcielania i oglądania.

W kolejnych swoich spektaklach – *Statek miłości*, *Upadki*, *Klauni* (2013–2015) – aktorzy Teatru 21 dogłębnie i krytycznie wobec systemu przedstawiają na scenie własną kondycję w kontekście programów społecznych, reguł ekonomii, instytucji rodziny. Podobnie aktorzy Teatru Żydowskiego w *Aktorach żydowskich* (2015), którzy problematyzując własną sytuację zawodową, szczerze osłaniając pokrętnie ścieżki, jakimi do tego teatru trafili, ujawniają zawody, niespełnienia i stygmaty, jakie się z tym wiążą. Aktorzy Teatru Ochoty w trzech nowelach składających się na spektakl *Triathlon* (2016) sadzą widzów za kulisami i w foyer, by odsłonić ludzki,

3 21 *myśli o teatrze*, red. Justyna Lipko-Konieczna, Justyna Sobczyk, Fundacja Win-Win, Głogowo 2016.

osobisty wymiar teatru i uszyć jego emocjonalną podszewkę. W spektaklu *Kwestia techniki* (2015) zrealizowanym w Starym Teatrze na scenę wychodzą z kolei maszyniści, ujawniając własną tożsamość i kulisy swojej pracy niewidzialnej dla oczu publiczności. Spektakl zagrany przez pracowników technicznych pozwala zobaczyć, jak w ramach instytucji teatru funkcjonują grupy „defaworyzowane” i przyjrzeć się hierarchiczności teatru, o której decyduje między innymi widzialność. Ten temat dodatkowo komplikuje spektakl TR Warszawa *Ewelina płacze* (2015), gdzie punktem wyjścia są hierarchie dyktowane przez media, a aktorzy podają w wątpliwość własne tożsamości tylko pozornie rozpoznawalne, bo faktycznie konstruowane przez fantazje i aspiracje widzów.

We wszystkich tych spektaklach zasadniczą kwestią jest próba ustanowienia komunikacji na elementarnym poziomie szczerości wymagającej zaangażowania osobistego „ja”, oczywiście skonstruowanego, ale wyraźnie podkreślającego podmiotowość występującego. Wszystkie te spektakle wymagają też nie tyle przeciwicznych w teatrze strategii odbiorczych, lecz przede wszystkim przynależnych relacjom międzyludzkim – sympatii, empatii, szacunku, zaciekawienia. Po prostu ludzkich odruchów. Tak jak zostało powiedziane: „otwarcia na innych ludzi” demokratycznie i bez paternalizmu.

Auto-teatr zajmuje się także relacjami władzy w teatrze, ekonomią i regułami zespołowości. Jak w bydgoskim spektaklu *Take It or Make It* (2016) – gdzie unaoczniony i przeanalizowany zostaje zdemokratyzowany od początku do końca proces twórczy, który zaczął się wiele tygodni przed premierą. Tu każdy z aktorów otrzymał na wstępie możliwość określenia swojej postaci i przeprowadzenia własnej indywidualnej partytury, tyle że kiedy rozpoczęto pracę zespołową, okazało się, że działania jednych uniemożliwiają działania innym. Spektakl stał się więc – skazaną na niepowodzenie – próbą wynegocjowania zasad wspólnego bycia na scenie. Nie jest to szczególnie dobry prognostyk dla prób rozwiązywania przez teatr konfliktów społecznych, ale zarazem wprost wyśmienity przykład unaocznienia przyczyn porażki demokracji. Warto przy okazji zauważyć, że auto-teatr z reguły operuje dyskursem słabości i porażki. Pozostaje mieć nadzieję, że znajdą się teorie, które zadbają o to, by dowieść, że w tym dyskursie tkwi dzisiaj siła.

Łączy się to z najważniejszym być może aspektem auto-teatru – zdolnością do przyjęcia postawy autokrytycznej. *Drugi spektakl* (2016) w Teatrze Polskim w Poznaniu realizuje w sposób dosłowny zasadę „aktor widzi widza, a widz widzi aktora”, odwzorowując wszystkie najbardziej typowe zachowania publiczności i wypełniając rozmaite zadania, które mogliby postawić aktorom widzowie. I w tym działaniu ponosi klęskę, odsłania własną niemożność, kompromituje się, pokazuje, że imitacja, naśladowanie, małpowanie – owszem, ale emocjonalne przeżycie – niestety nie. Pyta zatem sam siebie: po co w ogóle teatr?

Wreszcie kwestia zasadnicza: pieniądze. Ekonomiczne uwarunkowania produkcji teatralnej pojawiają się między innymi w naszym bydgoskim spektaklu *Kantor Downtown* (2015), gdzie aktorka ujawnia swoje miesięczne zarobki i zachęca do tego samego widzów. W *Mikrodiadach* (2016) przygotowanych w ramach *Mikroteatru*, projektu Komuny// Warszawa, mnożą się pytania o możliwość robienia teatru bez pieniędzy, bez grantów, bez dotacji. Tyle że tak naprawdę okazuje się, że pytania

o ekonomię są w istocie pytaniami o zaangażowanie teatru i o charakter ładu społecznego, w którym operuje. Szybko więc przybierają inne formy: „Czy jestem gotowy na to, żeby mieć poglądy polityczne?”, „Czy jestem gotowy zabić?”, „Czy jestem gotowa na bycie nieprzyjemną dla społeczeństwa?”, „Czy jestem gotowa zamknąć się w sobie?”, „Czy muszę zacząć się przyzwyczajać?”. Niepohamowana seria pytań, jakie wyrzucają z siebie aktorzy w szesnastominutowych *Mikrodziadach* to właśnie ten Moment Amatora, w którym trzeba zwrócić kamerę na samą/samego siebie.

4.

Auto-teatr może mieć oczywiście wiele odmian, od solowych spektakli autobiograficznych po rozbudowane spektakle zespołowe, zawsze jednak skupia się na co najmniej jednej z dwóch kwestii – rozmontowaniu teatralnego medium na czynniki pierwsze i/lub na upodmiotowieniu uczestników spektaklu. Z tym pierwszym wiąże się powrót do ćwiczeń warsztatowych i elementarnych zdań aktorskich, kwestionowanie wszelkich konwencji i przekraczanie umownych granic teatru. Z tym drugim – odpowiedzialność osobista, odsłonięcie prywatności, ryzyko wstydu, a może nawet śmieszności.

Nie przypadkiem wiele wymienionych tu polskich spektakli powstało z mozołem, nieraz towarzyszyły im konflikty, czasem wewnątrzteatralne protesty i awantury. Przygotowywany wiosną tego roku spektakl Wojtka Ziemilskiego *6 sposobów na wyjście z teatru*, który badał i próbował przełożyć pamięć aktorów Starego Teatru i ich warsztatową świadomość na społeczną skuteczność – w ogóle nie doszedł do skutku. Oferta podmiotowości nie dla wszystkich jest nęcąca, brak roli odbiera poczucie bezpieczeństwa, pytanie o własne zdanie niektórzy odbierają jak opresję. Auto-teatr powstający w ramach repertuarowego teatru często oznacza dramatyczną konfrontację dwóch języków teatralnych – reżysera, który chce szczerości i zespołu, który chce ról. To zarazem swoisty test społeczny – czy i jak możliwe jest porozumienie odmiennych języków i wypracowanie wspólnej jakości? Czy wreszcie wszyscy uczestnicy tego procesu chcą brać na siebie odpowiedzialność, mówić o sobie i we własnym imieniu?

Bo co dostają w zamian? Jak się okazuje, niemal wszystkie wymienione tu spektakle cieszą się powodzeniem mierzonym nagrodami, świetnymi recenzjami i aplauzem widowni. Warto zastanowić się nad źródłami tego aplauzu, bo niewykluczone, że jest on właśnie zwiastunem i świadectwem wielkiego i namiętnego zapotrzebowania na namiastkę prawdy, na osobisty głos, który będzie dawał wyraz rzeczywistym doświadczeniom, porażkom i słabościom, który będzie pozwalał na współodczuwanie, budził ufność i budował międzyludzkie relacje, a w konsekwencji uwiarygodniał krytykę systemową, polityczną i społeczną. I jednocześnie wskazywał drogę wyjścia z kryzysu.

5.

W epoce post-prawdy, w której fakty mogą być uznane za niepatriotyczne i tym samym zanegowane, a jawne kłamstwa nie są napiętnowane tylko rozliczane ze skuteczności, stanięcie naprzeciw widowni i zaoferowanie jej prostej szczerości, zerwanie z udawaniem lub zwykły namysł nad istotą udawania – mogą mieć walor terapeutyczny. Wobec post-prawdy,

w ramach której „dużo plecenia bzdur” nie jest bynajmniej etiudą ze spektaklu *Ewelina płacze*, ale immanentną cechą uprawianej polityki, która przynosi wymierne efekty od Brexitu po nominację prezydencką Donalda Trumpa – auto-teatr może mieć do zaoferowania weredyczne katharsis.

20 sierpnia 2016

Tekst napisany do katalogu XXI Konfrontacji Teatralnych w Lublinie, 6–15 października 2016.

Bibliografia

Nowak, Maciej, *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Dialog” 2016 nr 6.

Wodziński, Paweł, Frąckowiak, Bartosz, *List Dyrekcji TPB do widzów*,

<http://www.teatrpolski.pl/list-dyrekcji-tpb-do-widz%C3%B3w.html?lang=pl>, dostęp: 20 stycznia 2018.

21 *myśli o teatrze*, red. Justyna Lipko-Konieczna, Justyna Sobczyk, Fundacja Win-Win, Głogowo 2016.

ABSTRAKT

Joanna Krakowska

Auto-teatr w czasach post-prawdy

Detoksykacja społeczeństwa zatrutowanego post-prawdą oraz nawiązanie komunikacji z innymi ludźmi na nowych zasadach, w warunkach elementarnego zaufania to dziś najbardziej paląca potrzeba społeczna. Polityce post-prawdy można przeciwstawić jedynie utopię nieudawania, którą dziś najskuteczniej i najbardziej wszechstronnie praktykuje i testuje auto-teatr, czyli teatr, którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod nazwiskiem własnym, a nie scenicznej postaci. Odnoszą się do własnych doświadczeń, badają osobiste ograniczenia, odsłaniają słabości, problematyzują sytuację swojej wypowiedzi, definiują i kwestionują swoją tożsamość, zdradzają kulisy procesu teatralnego, relacje zespołowe, ograniczenia instytucjonalne, uwarunkowania ekonomiczne, niepokoje ideowe. Auto-teatr to niekoniecznie konwencja teatralna, lecz raczej formuła nawiązywania kontaktu z widzami na nowych zasadach. Auto-teatr może mieć oczywiście wiele odmian, od solowych spektakli autobiograficznych po rozbudowane spektakle zespołowe, zawsze jednak skupia się na co najmniej jednej z dwóch kwestii – rozmontowaniu teatralnego medium na czynniki pierwsze i/lub na upodmiotowieniu uczestników spektaklu.