PTJ Polish Theatre Journal

Tomasz Plata

Post-teatr. Ucieczka z teatru. Ucieczka do teatru

www.polishtheatrejournal.com

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

:nstytut+eatralny 2018
im. Zbigniewa Raszewskiego

AKADEMIA TEATRALNA
WARSZAWA

Tomasz Plata

Post-teatr. Ucieczka z teatru. Ucieczka do teatru

1.

Zacznijmy od początku. Od kilku początków…

Po krótkiej uwerturze, wykonanej przed teatrem oraz w jego foyer, publiczność wchodzi do sali, gdzie widzi długi szereg kilkudziesięciu osób, ustawionych ramię w ramię, na wprost widowni. To „Chór Polaków – mężczyźni i kobiety, dzieci, dorośli, osoby starsze, hetero- i homoseksualiści, obcokrajowcy, uchodźczynie, osoby z niepełnosprawnościami. Jest i żołnierz w mundurze, i drag queen […]. Są amatorzy i doświadczeni aktorzy, niektórzy znani z okładek kolorowych magazynów”[1]. Jeden z aktorów odczytuje tekst preambuły do polskiej konstytucji, chór powtarza za nim, „zawieszając się” czasem na pojedynczych słowach. „My, Naród Polski – wszyscy obywatele Rzeczypospolitej/wszyscy/wszyscy/wszyscy…”.

Przed widownię wychodzą dwie osoby. Przedstawiają się: „Jestem Rozalia Mierzicka i jestem tu aktorką”, „Nazywam się Wojtek Ziemilski i jestem tu reżyserem”. Wspólnie zapowiadają, że przedstawienie, które za moment się rozpocznie, będzie szczególne, będzie bowiem wymagało współpracy jednego widza. „Mamy tutaj taką sytuację, że aby to się w ogóle udało, potrzebujemy kogoś z was. Potrzebujemy jedną osobę, która przyjdzie tu do mnie na scenę i troszeczkę ze mną podziała” – tłumaczy Mierzicka. „Kto z was nie miałby nic przeciwko temu, żeby wejść tu i trochę podziałać?” – pyta Ziemilski. Zainteresowani podnoszą ręce, artyści przyglądają się, dyskutują między sobą, po czym wybierają jedną osobę, którą zapraszają na scenę. Dominująca część reszty spektaklu to współdziałanie Mierzickiej z wybranym widzem.

Czekając we foyer, widzowie orientują się, że spektakl już się rozpoczął. Do niektórych z nich podchodzą performerzy – w rolach, które będą wykonywać przez całe przedstawienie. Ubrani w ekstrawaganckie stroje, niczym z awangardowego pokazu mody, wyginają ciała i szepczą mantryczne hasła. Po chwili wchodzą do sali, publiczność idzie za nimi. Krążą po scenie, w centrum której siedzi – ukrywając twarz za maską – jeszcze jedna postać. Zniekształconym elektronicznie głosem namawia: „Relax your body. Relax your body. Move your body. Move your body. Come on! Come on!”. W kolejnych sekwencjach bohaterowie – Angel

1 Stanisław Godlewski, *My? Naród? „O Konstytucji na Chór Polaków” Marty Górnickiej*, w tym numerze „Polish Theatre Journal” 2018 nr 1 [LINK].

Dust, Coco, Beauty, High Speed, Lordi i Glow – przedstawiają się widzom, całość przeobraża się w cykl autoprezentacji.

Na pustą scenę wychodzą trzy performerki. „Stają na wprost widzów. »Dear Lover« – mówią, po czym każda z nich wyjmuje z kieszeni plik kartek papieru. Zaczynają odczytywać wspólnie – jednym głosem, po angielsku – treść listu: »Zostałam zredukowana do obiektu, który cię pożąda. Piszę do ciebie ten piękny list w bezsenne i koszmarne nocne godziny. I wszystko minęło. Po prostu tęsknię za tobą w desperacki, ludzki sposób. […] Na zawsze twoja«. […] Drugi list zaczyna się od tego samego sformułowania – »Dear Lover«, jednak następuje przesunięcie w sposobie jego odczytywania. Każda z performerek czyta to samo, ale we własnym tempie. W efekcie jeżeli chcemy usłyszeć tekst w całości, musimy wsłuchiwać się w głos tylko jednej osoby albo odpuścić i pozwolić, by docierał do nas fragmentarycznie. Z kolejnym listem performerki rozchodzą się po różnych częściach sali i stają na tyle blisko, że mogą wybrać konkretną osobę z widowni, która staje się adresatem listu”[2].

Światło w sali gaśnie. Z głośników słychać nagranie: „Dzień dobry. Nazywam się Anna Karasińska. Zrobiłam dotąd dwa spektakle teatralne. W moim pierwszym spektaklu oprócz zatrudnienia aktorów użyłam czterech krzyżyków z taśmy klejącej i krzesła. W moim drugim spektaklu jest dywan, lampka nocna, puszka po coca coli i kotara, przez co obawiałam się, że drugi spektakl może być nieco przeładowany. Projekt *Mikroteatr* w Komunie//Warszawa wydawał się idealnie dopasowany do moich upodobań”. Monolog trwa przez kilka minut, artystka opowiada o własnym oporze wobec zasad projektu, w którym bierze udział, chęci przygotowania spektaklu w wielkiej skali i z ogromnym zapleczem organizacyjnym, aż dochodzi do wyznania: „Ze wszystkich rzeczy, które potrafię sobie wyobrazić, najbardziej bałabym się wystąpić na scenie”. W tym momencie światło się zapala i na środku sceny widzimy stremowaną dziewczynę w czapce i trochę za dużej koszuli. To autorka spektaklu Anna Karasińska. Monolog trwa dalej. „Czuję, że jakoś źle oddycham” – narzeka nieco neurotycznie Karasińska z nagrania. Po chwili zaś składa widzom propozycję: „Lubię takie niemodne myślenie, że teatr jest wtedy, kiedy ktoś przeżywa coś za kogoś. Myślę, że możemy nie zmarnować tego, jak bardzo się teraz boję i jak bardzo się teraz wstydzę. Jakby ktoś miał to nieprzeżyte, to zapraszam”.

To początkowe sekwencje pięciu przedstawień przygotowanych w ostatnich paru sezonach przez młodych twórców funkcjonujących na obrzeżach polskiego teatru instytucjonalnego. Opisy dotyczą – w kolejności – *Konstytucji na Chór Polaków* w reżyserii Marty Górnickiej, *Pigmaliona* w reżyserii Wojtka Ziemilskiego, *Zrób siebie* w reżyserii Marty Ziółek, *Offering What We Don't Have To Those Who Don't Want It* w reżyserii Ani Nowak oraz *Urodzin* w reżyserii Anny Karasińskiej. Sporo te spektakle oraz ich autorów różni, kojarzenie ich ze sobą nie musi wydawać się oczywistością. Mimo to chyba warto dostrzec to, co w nich wspólne, podobne. Przede wszystkim pewien charakterystyczny stosunek do widza teatralnego. W każdym z przywołanych przypadków widz jest ważnym, niekiedy najważniejszych obiektem zainteresowania twórców.

2 Agnieszka Sosnowska, *Androgyniczna i miękka. Nienormatywne języki Ani Nowak*, w tym numerze „Polish Theatre Journal” 2018 nr 1 [LINK].

Obecność widza jest w trakcie akcji scenicznej manifestacyjnie ujawniania, tematyzowana, komentowana. Metody wykorzystywane w tym celu przez artystów bywają rozmaite, ale główny motyw powtarza się systematycznie. Oto spektakle, w których performerzy stają na scenie na wprost widowni, wpatrują się w nią lub bezpośrednio do niej mówią, w rezultacie zaś podważają, a przynajmniej niuansują tradycyjny teatralny układ: tutaj nie tylko widzowie obserwują performerów, ale i performerzy widzów.

2.

Joanna Krakowska próbując opisać nową formację polskiego teatru, zaproponowała określenie „auto-teatr". Czym jest auto-teatr? To „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"[3].

Wśród reprezentantów auto-teatru wymieniła Krakowska m.in. Annę Karasińską, Wojtka Ziemilskiego, Michała Buszewicza, Annę Smolar, Justynę Sobczyk oraz aktorów Teatru 21. Niewątpliwie uchwyciła coś ważnego w najnowszym doświadczeniu polskiego teatru, zapisała motywację bardzo istotną w środowisku młodych twórców. Ale zarazem chyba coś przeoczyła. Tak mocno koncentrując się na tym, co dzieje się na scenie, niewiele uwagi poświęciła temu, co w tym samym czasie rozgrywa się na widowni. Naczelnym motywem swojego tekstu uczyniła „moment Amatora" – przez odniesienie do finałowej sceny znanego filmu Krzysztofa Kieślowskiego, w której bohater grany przez Jerzego Stuhra, filmowiec-amator, zaczyna filmować sam siebie, by po wcześniejszych rozczarowaniach „opowiedzieć o sobie, sproblematyzować swoją pozycję oraz medium, jakim się posługuje"[4]. Taki wybór Krakowskiej jest wymowny i ma konkretne konsekwencje: z pola jej widzenia znika widz, całe zainteresowanie skupia artysta, który z kolei obserwuje sam siebie. Co prawda Krakowska przytacza reguły wypracowane przez twórców Teatru 21, a wśród nich konstatację: „Aktor widzi widza, a widz widzi aktora" (nazywa ją nawet zasadą auto-teatru), nie idzie jednak za tym bardziej pogłębiona analiza.

Tymczasem nie trzeba wielkiego wysiłku, by dostrzec, że młodzi twórcy polskiego teatru niekiedy interesują się sobą, ale znacznie bardziej i intensywniej – swoim widzem. Dzieje się tak nie tylko w pięciu przywołanych przed momentem spektaklach. Troskę, by w strukturze zdarzenia teatralnego zaznaczyć obecność publiczności, widać również w innych przedstawieniach Górnickiej, Ziemilskiego, Ziółek,

3 Joanna Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Polish Theatre Journal" 2018 nr 1 [LINK].

4 Tamże.

Nowak i Karasińskiej. A także w niektórych realizacjach artystów im bliskich: Weroniki Szczawińskiej, Romualda Krężela, Agnieszki Jakimiak, Grzegorza Laszuka, wymienionych przez Krakowiak Buszewicza, Smolar i Sobczyk, do tego coraz śmielej wychodzących poza własne terytorium tancerzy i choreografów – Marii Stokłosy, Agaty Maszkiewicz, Karola Tymińskiego czy Pawła Sakowicza.

Wszyscy oni tworzą nowe środowisko polskiego teatru, rodzaj rozrastającej się konstelacji czy sieci – pracują ze sobą regularnie w różnych układach osobowych i instytucjonalnych, wspierają się nawzajem, zapraszają do kolejnych projektów, z poczuciem wspólnoty przekonań oraz interesów. Co znamienne, niemal nikt z nich nie ukończył wydziału reżyserii polskiej szkoły teatralnej. Zapewne po części z tego powodu ich prace nie reprodukują najbardziej rozpowszechnionych kanonów rodzimego teatru artystycznego. Nieco prowokacyjnie można powiedzieć, że to pierwsze od dawna młode pokolenie w polskim teatrze, które odnosi sukces artystyczny, a nie zostało wychowane przez Krystiana Lupę. Kontekstów dla ich działań trzeba szukać z dala od lokalnego układu, bliżej dokonań najważniejszych twórców europejskiego teatru eksperymentalnego i tańca. Przy czym to nie dorobek klasyków teatru postdramatycznego w rodzaju Heinera Müllera czy Franka Castorfa bądź wielkich współczesnych inscenizatorów w typie Romeo Castellucciego jest tutaj podstawowym punktem odniesienia, ale twórczość młodszych o generację lub dwie artystów spoza instytucjonalnego mainstreamu. Są wśród nich Tim Etchells i jego formacja Forced Entertainment, grupy z kręgu teatru dokumentalnego (Rimini Protokoll, Gob Squad), twórcy tzw. tańca konceptualnego (Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Ivana Müller), nieortodoksyjni choreografowie (Cecilia Bengolea, João Fiadeiro), artyści wizualni zainteresowani aktywnościami performatywnymi (środowisko tzw. estetyki relacyjnej, Janet Cardiff). Z historii polskiego teatru bodaj tylko dorobek Akademii Ruchu daje się pomieścić na tej liście skojarzeń[5].

Już taki zestaw nazw i nazwisk może sugerować, skąd u młodych Polaków zainteresowanie problemem miejsca widza w teatrze. Właściwie każdy z wymienionych artystów sygnalizował, że w tradycyjnej sytuacji teatralnej nie czuje się komfortowo, próbował ułożyć swoje stosunki z widownią na nowo, w mniej przewidywalny sposób. Niektórzy (jak Rimini Protokoll czy Janet Cardiff) czynili widzów performerami, inni (Xavier Le Roy, Ivana Müller) eksperymentowali z najbardziej rozpowszechnionymi przyzwyczajeniami percepcyjnymi, by zasugerować, że sens działania teatralnego powstaje nie tyle na scenie, ile raczej w oku czy świadomości odbiorcy. Niewątpliwie przedstawiciele nowej fali polskiego teatru podążyli za takimi podpowiedziami. A także za intuicjami sformułowanymi w ważnych tekstach teoretycznych, które w ostatnich latach podjęły ten sam temat. Nie bez znaczenia był fakt, że młode pokolenie polskiego teatru w sporej części posiadło podwójne kompetencje: artystyczne i ogólnohumanistyczne. Jeśli więc chciało na nowo przemyśleć relacje teatru z widzem, wiedziało doskonale, że porusza się po polu mocno już oznaczonym po wcześniejszych wysiłkach nie tylko

5 Por. Weronika Szczawińska, *Akademia Ruchu. Przyszłość, która już się wydarzyła*, „Polish Theatre Journal" 2018 nr 1 [LINK].

praktyków, ale i teoretyków. Zwłaszcza – po stosunkowo niedawnej publikacji *Widza wyemancypowanego* Jacquesa Ranciére'a.

3.

Jak pamiętamy, Ranciére zaczął *Widza wyemancypowanego* od zaskakującej, prowokacyjnej, ale chyba usprawiedliwionej diagnozy stanu samoświadomości współczesnego teatru: dzisiejszy teatr w gruncie rzeczy sam sobie nie ufa. A nawet więcej: sam siebie nie lubi. Można wręcz z lektury Ranciére'a wyciągnąć wniosek, że u podstaw współczesnego teatru leży doświadczenie neurotycznej niepewności siebie. Skąd to przekonanie? Z prostej obserwacji. Najważniejsi twórcy teatru XX i XXI wieku zgodni są w elementarnym rozpoznaniu: relacja teatru z widzem, a zatem relacja, bez której teatr nie może się obejść, to z definicji relacja władzy, politycznej dominacji. Jak stwierdza Ranciére: „[…] nie istnieje teatr bez widzów […], ale oglądanie jest czymś złym. Bycie widzem oznacza patrzenie na spektakl. A patrzenie jest rzeczą złą z dwóch powodów. Po pierwsze patrzenie jest przeciwieństwem poznania. Oznacza odnoszenie się do zjawiska bez znajomości warunków produkcji tego zjawiska lub ukrytej za nim rzeczywistości. Po drugie patrzenie uchodzi za przeciwieństwo działania. Kto patrzy na spektakl, ten sam pozostaje w bezruchu na swoim siedzeniu, pozbawiony władzy interweniowania. Bycie widzem oznacza bierność"[6].

Teatr, który dochodzi do takich stwierdzeń, może zrobić tylko jedno: podważyć sam siebie i sformułować utopijne marzenie o teatrze bez widzów. Czyli o teatrze, w którym „relacja optyczna związana ze słowem *theatron* zostanie podporządkowana innej relacji, związanej ze słowem *drama*"[7]. W takim teatrze widzowie mogliby i powinni stać się aktywnymi partnerami aktorów, równie ważnymi i równie odpowiedzialnymi za całość zdarzenia. A w konsekwencji unieważnić tradycyjną dominację sceny nad widownią. Sposoby, by to osiągnąć, Ranciére wskazuje dwa. Pierwszy ma dać widzowi szansę na poznanie, drugi – na działanie. W pierwszym przypadku widza trzeba skłonić „do wejścia w rolę naukowca obserwującego zjawiska w poszukiwaniu ich przyczyny". W drugim – wyrwać widza „z jego złudnego opanowania i wciągnąć w magiczną władzę teatralnego działania, gdzie wymieni przywilej racjonalnego oglądacza na autentyczną witalną energię teatru"[8]. Pierwszą z tych strategii Ranciére kojarzy z teatrem epickim Brechta, drugą – z teatrem okrucieństwa Artauda.

Strategie są dwie, na pozór dość od siebie odległe, wręcz antagonistyczne, ale w opinii Francuza w głębszym wymiarze bardzo podobne. W obu można zobaczyć przewrotne przepracowanie klasycznej Platońskiej krytyki teatru. Jak pamiętamy, Platon odrzucał teatr jako zagrożenie dla demokratycznej zbiorowości, system reprezentacji odciągający uwagę od obywatelskiego obowiązku aktywnego działania na rzecz wspólnoty. Brecht, Artaud oraz ich liczni spadkobiercy uznali zasadność tej krytyki, ale nie porzucili teatru, podjęli za to trud jego

6 Jacques Ranciére, *Widz wyemancypowany*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna" 2007 nr 13, s. 311.

7 Tamże.

8 Tamże, s. 312.

reformy – żeby wypracować taką jego formułę, której Platońskie zarzuty już by nie dotyczyły.

Ranciére wszystko to uczciwie relacjonuje, w końcu jednak ujawnia wątpliwości. Próby uwzględnienia Platońskiej krytyki we współczesnej praktyce teatralnej określa jako paradoksalne i nieskuteczne. Za każdym razem bowiem ich punktem wyjścia jest (musi być) paternalistyczny gest teatru wobec widza. Cały schemat można opisać następująco: „Teatr oskarża się o to, że czyni widzów biernymi, podczas gdy z samej swej istoty powinien być działaniem wspólnoty wobec samej siebie […]. W rezultacie stawia on sobie za zadanie odwrócenie własnego skutku i zadośćuczynienie swej winie poprzez oddanie widzom z powrotem ich samoświadomości i samodziałania. Scena teatralna i występ teatralny […] oferują […] zbiorowej publiczności występy mające nauczyć widzów, jak przestać być widzami i stać się aktorami kolektywnego działania”[9]. Zdaniem Ranciére'a taki układ można porównać z relacją między oświeconym nauczycielem a wychowywanym przez niego uczniem, w której jednego uznaje się za depozytariusza wiedzy, a drugiego za ignoranta. Nawet jeśli nauczyciel podejmuje wysiłek nawiązania z uczniem kontaktu nieco bardziej partnerskiego, nie jest w stanie uniknąć wpisanej w tę sytuację przemocy symbolicznej.

Co zatem robić? Pogodzić się po prostu z kłopotliwą naturą teatru, z jego nieuchronną protekcjonalnością? Ranciére ma inny pomysł. By go przedstawić, odwołuje się do swej wcześniejszej książki *Le maître ignorant*, w której omawia zapomnianą praktykę i teorię edukacyjną Josepha Jacotota, francuskiego profesora z początku XIX wieku. Zdaniem Ranciére'a Jacototowi udało się skutecznie przepracować tradycyjny schemat relacji między nauczycielem a uczniem – przez podważenie przeświadczenia o intelektualnej wyższości pierwszego nad drugim. Jacotot znany był m.in. z tego, że potrafił „uczyć” swoich wychowanków języków, których sam nie znał. Zachęcał uczniów do samodzielnego wysiłku i wzmacniał ich poczucie własnej wartości. Raczej towarzyszył w procesie zdobywania wiedzy, niż ją przekazywał. W tym wymiarze jego strategia miała głęboki sens emancypacyjny i równościowy. Zarazem Jacotot nie popadał w naiwność, nie budował wizji ucznia jako ignoranta-geniusza, który potrafi zdobyć umiejętności i samoświadomość zupełnie poza instytucjonalnym systemem wiedzy. Zaznaczał, że uczeń ma szansę ustrzec się przed przemocą nauczyciela, gdy może odwołać się do jakiegoś innego, zewnętrznego źródła wiedzy, przede wszystkim do książki. Książka bowiem „jest obiektem materialnym, różnym zarówno od nauczyciela, jak i od studenta, i dzięki niej można zweryfikować to, co student dostrzegł, co o tym powiedział, co myśli o tym, co powiedział”[10].

Ranciére przypomina to wszystko w przekonaniu, że współczesny teatr powinien traktować swoich widzów tak, jak Jacotot traktował swoich uczniów, wzorcowego widza i wzorcowego ucznia łączy bowiem głębokie podobieństwo. Widz jest wszak „aktywny, tak jak uczeń czy naukowiec: obserwuje, wybiera, porównuje, interpretuje. Kojarzy to, co ogląda z wieloma innymi rzeczami, widzianymi na innych scenach; w innego

9 Tamże, s. 313.

10 Tamże, s. 317.

typu przestrzeniach. Tworzy własną poezję z poezji, która jest przed nim wykonywana. Uczestniczy w występie o tyle, o ile potrafi opowiedzieć własną historię na temat historii, która się przed nim rozgrywa. […] Tacy widzowie są widzami z dystansu, tłumaczami tego, co się przed nimi wystawia. Zwracają uwagę na występ w takim stopniu, w jakim pozostają oddaleni"[11]. Według Ranciére'a dopiero zrozumienie tych okoliczności może spowodować, że teatr zapewni swemu widzowi warunki do prawdziwej emancypacji. Mówiąc inaczej, dopiero naruszenie dawnego mitu podpowiadającego, że w sytuacji teatralnej niektórzy z jej uczestników z zasady są aktywni, a inni z zasady bierni, daje nadzieje na odkrycie wolnościowego potencjału teatru.

4.

Nie ma wątpliwości, że duża część twórców nowej fali polskiego teatru przeczytała *Widza wyemancypowanego*. Co znalazła tam dla siebie, co ją przekonało? Na pewno uwagi z początkowych partii – o teatrze współczesnym, który funkcjonuje w kłopotliwym stanie niechęci wobec samego siebie, ponieważ trwa w przekonaniu, że sytuacja teatralna to z definicji układ nierówności i niesprawiedliwości. Młody polski teatr rozpoznał ten problem nie tylko dzięki Ranciére'owi, ale tekst Francuza odegrał tu bardzo ważną rolę – przedstawiając sprawę w sposób syntetyczny i przejrzysty. Zarazem powiedzmy uczciwie: Ranciére był czytany u nas z zainteresowaniem, ale wybiórczo. O ile w *Widzu wyemancypowanym* opisana w pierwszych akapitach neuroza współczesnego teatru stawała się w trakcie wywodu przedmiotem krytyki czy wręcz negatywnym punktem odniesienia, wobec którego autor formułował własną propozycję, o tyle w lokalnym odbiorze dominowała prosta zgoda ze streszczoną przez Ranciére'a diagnozą. Tak, oglądanie w teatrze jest czymś złym – zdawali się przytakiwać rodzimi artyści. Tak, teatr powstaje z rozdziału dwóch funkcji: widza i performera, ale równocześnie ów rozdział jest dla teatru niebezpieczny, nieodwołalnie przeobraża go bowiem w machinę symbolicznej przemocy. Tak, teatr powinien zrobić wszystko, by tę swoją tragiczną kondycję przepracować, jakoś unieważnić.

Głębokie uwewnętrznienie takiego zestawu poglądów prowadziło do akceptacji dwóch innych narracji przywoływanych przez Ranciére'a: Platońskiej krytyki teatru i Debordiańskiej krytyki spektaklu. Sumowało się to w przejętym od Yvonne Rainer haśle „NIE dla spektaklu" – spektakl pojmowano w tym przypadku zarówno wąsko, w kategoriach teatrologicznych, jak i szerzej, w rozumieniu zaproponowanym przez Guy Deborda i innych francuskich sytuacjonistów. Słynne *NO manifesto* Rainer przetłumaczono u nas późno, dopiero w 2013 roku[12], ale ten niewielki tekst nie potrzebował przekładu, by już wcześniej w istotny sposób wpływać na rodzimą praktykę teatralną i choreograficzną. Powracano zresztą nie tylko do postulatów Rainer („NIE dla spektaklu nie dla wirtuozerii nie dla przekształcania i nie dla magii nie dla uwiarygodnienia

11 Tamże, s. 316.

12 Yvonne Rainer, *NO manifesto*, przeł. Jadwiga Majewska, w: Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym, red. Jadwiga Majewska, Korporacja Ha!Art, Kraków 2013, s. 195.

nie dla splendoru […]”[13]), ale również do wspomnienia o dokonaniach całej formacji amerykańskich choreografów i tancerzy z nurtu *post--modern dance*. Po części odkrywano ich, idąc za inspiracją tych, którzy o *post-modern dance* przypomnieli na przełomie lat 90. i dwutysięcznych, czyli wybitnych choreografów konceptualnych, Jérôme'a Bela czy Xaviera Le Roya. Pojawiły się w Polsce teksty głównej dokumentalistki ruchu Sally Banes[14], zrealizowano liczne projekty, w których rodzimi artyści odwoływali się do dziedzictwa *post-modern*. Spektakle komentujące twórczość Rainer przygotowali m.in. Weronika Pelczyńska, Marta Ziółek, Przemek Kamiński oraz Agata Siniarska, hasła z *NO manifesto* wielokrotnie komentował w swych wypowiedziach Wojtek Ziemilski.

Niechęć do spektaklu – w rozumieniu wąskim i szerokim – owocowała na dwa sposoby. Po pierwsze skłonnością do form scenicznych bardzo oszczędnych, minimalnych, świadomie rezygnujących ze wszystkiego, co – używając języka Rainer – można by oskarżyć o nadmiar splendoru, elementu *glamour*. W pracach Ziemilskiego, Karasińskiej, Górnickiej, Nowak ze sceny znikało wszystko, co zbędne, nadmiarowe. Jeśli pojawiał się jakiś skromny rekwizyt, to nie w funkcji tradycyjnej scenografii, raczej jako użyteczny przedmiot przeniesiony wprost z rzeczywistości potocznej. W *Pigmalionie* Ziemilskiego ze scenografią Wojciecha Pustoły kawałek kartonu był kawałkiem kartonu, a nie sceniczną zastawką udającą ścianę. W *Wylince* Marii Stokłosy wielkie śmietnisko plastikowych odpadów (znów zaprojektowane przez Pustołę) tworzyło może pewne sensy metaforyczne, ale przede wszystkim stawało się narzędziem danym performerom do użytku.

Pozornie odmienną, ale w gruncie rzeczy komplementarną strategią było nie minimalizowanie, ale maksymalizowanie spektakularności teatru. Testowała tę możliwość zwłaszcza Marta Ziółek, konsekwentnie przeobrażając swoje przedstawienia (szczególnie *Zrób siebie*, *TO* i *Pixo*) w feerie atrakcji, z licznymi cytatami z kultury popularnej, nawiązaniami do estetyki internetowej, a do tego intensywną, demonstracyjnie wystawianą na pokaz pracą tancerzy, widocznym upodobaniem do czynienia z odsłanianego na scenie ciała obiektu seksualnego. Czyli skłonnością do tego wszystkiego, co krytykowała Rainer w *NO manifesto*: kuszenia widza przez wykonawcę, *campu*, ekscentryczności[15]. Na pozór Ziółek zrywała z dziedzictwem *post-modern dance*, przekraczała je czy porzucała (po realizacji wspomnianej powyżej pracy, w której *post-modern* był głównym tematem). W istocie jednak pozostawała w polu jego wpływu, samo zjawisko spektaklu czyniła bowiem najważniejszych obiektem własnego zainteresowania. Ujawniała spektakl, pokazywała jego mechanizmy nie mniej odważnie niż Ziemilski bądź Karasińska w ich przedstawieniach o strukturze sprowadzonej do niezbędnego minimum.

Nieufność młodych polskich twórców wobec tego, co w teatrze można określić jako element spektakularny, nie wiodła zatem do prób przekroczenia ramy teatralnej, odrzucenia medium teatru. Raczej

13 Tamże.

14 Por. Sally Banes *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. Artur Grabowski, Jadwiga Majewska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013.

15 Por. Joanna Szymajda, *I am your private dancer. Popkultura w praktyce choreograficznej*, „Polish Theatre Journal” 2018 nr 1 [LINK].

do intensywnej pracy w jego granicach i odsłonięcia jego struktury. Stąd częste powroty do absolutnie podstawowej sytuacji teatralnej, czyli konfrontacji performera z widzem. Na początku tekstu opisaliśmy sekwencje otwierające pięć spektakli. W każdym z tamtych przypadków wykonawcy stawali tuż przed publicznością, sygnalizując, że dokładnie w tym momencie rodzi się teatr. Listę zbliżonych przykładów można bez trudu wydłużyć. Wszystkie z dotychczasowych przedstawień Anny Karasińskiej oraz Chóru Kobiet Marty Górnickiej zostały zbudowane z analogiczną intencją – w każdym jasno sygnalizowano, że nie tylko „widz widzi aktora", ale również „aktor widzi widza". Podobnie było w pracach Teatru 21 i sporej części przedstawień zrealizowanych w ramach projektu *Mikroteatr* (m.in. *La Dolce Vita* Romualda Krężela i Moniki Duncan czy *Ohne Titel* Ani Nowak). Bodaj najciekawsze okazały się w tym względzie doświadczenia Wojtka Ziemilskiego, który najpierw przygotował kilka projektów o charakterze mocno partycypacyjnym, gdzie widzowie byli zachęcani do aktywności, a przynajmniej przekonywani o potencjalnej sile sprawczej swych decyzji, natomiast performerzy właściwie znikali z pola widzenia (*Mapa*, *Prolog*), po kilku latach zmienił jednak strategię i w *Come Together* radykalnym gestem oddzielił wykonawców od widzów, a jednocześnie stworzył sytuację, w której wzajemne uzależnienie obu stron relacji stało się jeszcze bardziej widoczne.

5.

Niewiele to miało wspólnego ze strategiami emancypowania widza podpowiadanymi przez Ranciére'a. Było raczej próbą przepracowania lub pominięcia tego, co u Francuza wydawało się najbardziej problematyczne. Czyli czego konkretnie?

Myślowe niespójności w *Widzu wyemancypowanym* odnaleźć nietrudno. Wspomnijmy tylko o kilku najistotniejszych. Po pierwsze, skoro Ranciére tak wyraźnie sprzeciwia się w swoim eseju wizji przestrzeni wiedzy oraz doświadczenia kultury, w której jedni mogą uchodzić za znawców, inni zaś muszą być traktowani jak ignoranci, warto zastanowić się, jaką pozycję zachowuje sam dla siebie w strukturze własnego tekstu. Czy prezentując tak zdecydowanie swój pogląd, nie przyjmuje przez przypadek krytykowanej przez siebie na poziomie deklaracji roli mędrca, który wie wszystko lepiej? Czy nie sprowadza nas, swoich odbiorców, do roli niewyemancypowanych uczniów-ignorantów? Po drugie, czy rzeczywiście sytuację teatralną można zasadnie porównać z procesem edukacyjnym? Czy stawką w teatrze – co sugeruje zestawienie zaproponowane przez Ranciére'a – naprawdę jest przekazanie (lub choćby zainspirowanie do zdobycia) jakiejkolwiek wiedzy? Czy nie jest raczej tak, że porównując teatr ze szkolną klasą, wzmacniamy fikcyjne, fantazmatyczne wyobrażenia na temat pozycji teatru w życiu społecznym, a nie je przepracowujemy? Wreszcie po trzecie, czy da się obronić zasadniczy w *Widzu wyemancypowanym* argument, że przedstawienie teatralne możemy i powinniśmy traktować niczym książkę? Ranciére stwierdza bez niedomówień: „[…] trzeba podważyć teatralny przywilej żywej obecności i sprowadzić scenę z powrotem na równy poziom z opowiadaniem historii czy pisaniem lub czytaniem książki"[16]. Intencja autora wydaje

16 Jacques Ranciére, *Widz wyemancypowany*, dz. cyt., s. 318.

się klarowna. Logika jego myśli wymusza, by wskazał w teatrze coś, co mógłby określić jako „zewnętrzne źródło wiedzy", coś, co w relacji aktor-widz spełniałoby tę samą funkcję, którą w relacji nauczyciel-uczeń spełnia książka. A zatem wskazuje: to sam spektakl, przy czym spektakl w bardzo szczególnym kształcie, dający widzowi tyle, ile samodzielna lektura. Nie trzeba wielkiej teatrologicznej wiedzy, by uznać podobne propozycje za ryzykowne z wielu względów, w tym jednego podstawowego: bardzo trudno wyobrazić sobie teatr, z którego fenomen żywej współobecności uczestników zdarzenia – nawet jeśli na wiele sposobów zapośredniczonej – zostałby całkowicie wyeliminowany. Spektakl z książką porównywać trudno, bo nie jest instancją zewnętrzną, niezależną od konkretnej sytuacji, w której jest użytkowany. Poza taką sytuacją, poza relacją aktor-widz, nie istnieje, nawet więcej – dopiero ta relacja go ustanawia, powołuje do życia.

Najlepszą tego ilustracją – spora część współczesnej praktyki teatralnej, w tym młodego pokolenia polskiego teatru. Jak już pokazaliśmy, Ziemilski, Karasińska czy Górnicka nie fantazjują o spektaklu, który mógłby być niezależnym elementem zewnętrznym w układzie widz-performer. Trwają raczej przy zdroworozsądkowej konstatacji, że spektakl jest produktem tego układu, nie funkcjonuje poza nim. W swoich pracach nieustannie ponawiają próby uczynienia owego układu widocznym, tak, żeby widz mógł czy wręcz musiał uświadomić sobie jego istnienie. Jest w tym element ostrzeżenia: widzu, uważaj, na co się godzisz, bądź świadom pułapek zastawianych na ciebie w sytuacji teatralnej.

Można – używając kategorii Ranciére'a – powiedzieć, że w tym wymiarze młody polski teatr wraca do inspiracji brechtowskich. Czyli daje widzowi szansę na poznanie, zrozumienie współrzędnych, w jakich się znalazł. Zarazem jest w analizowanych tutaj spektaklach coś więcej, coś bliższego podpowiedziom Artauda: wyraźny wysiłek, by nie tylko odsłonić strukturę teatru, ale też osiągnąć dzięki niej coś, do czego na pozór nie została przeznaczona. Chodzi o to, by nie tylko uwypuklić, zaznaczyć generowany przez teatr dystans, ale również jakoś go zmniejszyć, zniwelować. Sposoby, by to osiągnąć, są przynajmniej dwa. Po pierwsze wciągnięcie widza w doświadczenia o dużym stężeniu empatii. Po drugie zanurzenie go w doznania o charakterze immersyjnym.

Dobry przykład spektaklu, który za cel stawia sobie wzmacnianie uczuć empatycznych, to *Pigmalion* Ziemilskiego. Struktura całości jest bardzo prosta. Po opisanej powyżej początkowej scenie aktorka wraz z wybranym widzem rozpoczynają serię działań z dużym kawałkiem kartonu. Po przełamaniu wstępnych oporów wspólnie wchodzą do wnętrza kartonowej tuby. Tam aktorka aranżuje sytuację osobistego wyznania, zaczyna opowiadać o własnym kilkuletnim synu, który wciąż nie nauczył się mówić. Publiczność słyszy opowieść, ale widzi tylko ledwo widoczny na wyciemnionej scenie kartonowy obiekt. W scenie finałowej Rozalia Mierzicka staje tuż przed widownią i wypowiada serię podziękowań dla wszystkich swoich nauczycieli, zwłaszcza tych, którzy uczyli ją mówić, w szkole podstawowej czy uczelni teatralnej. Granica oddzielającą scenę od publiczności naruszana jest tu subtelnie, w akcji scenicznej bierze udział zaledwie jeden widz, mimo to wszyscy obecni mają poczucie współuczestnictwa w zdarzeniu bardzo intymnym, łamiącym tradycyjną barierę teatralnego dystansu.

Odmienną strategię wybiera Marta Ziółek w *Zrób siebie*, *TO* czy działaniach z cyklu *Pamela*. W tych spektaklach nie idzie o budowanie z widzem relacji możliwie intymnej, ale o zaatakowanie go masą intensywnych bodźców, o osłabienie dystansu między sceną a widownią poprzez wywołanie u odbiorcy doświadczenia immersji. Ziółek tylko sporadycznie zaprasza widzów, by wzięli udział w akcji, respektuje granicę teatralnej rampy, potrafi jednak przekształcić swoje przedstawienia w niezwykle angażujące zdarzenia multimedialne, dać publiczności poczucie współudziału – podobne do tego, które mamy niekiedy, korzystając z interaktywnych mediów elektronicznych.

Bardzo ciekawie z doświadczeniami empatii i immersji pracuje Anna Karasińska – w jej spektaklach stają się one niemal nieodróżnialne. Dobrze to pokazuje *Ewelina płacze*, gdzie reżyserka buduje prostą sytuację (znów aktorzy na wprost publiczności; aktorzy w rolach amatorów, którzy odtwarzają swoje wyobrażenia na temat występujących w spektaklu aktorów), ale rozgrywa ją w tak wielu wariantach i tak przemyślnie, że skutecznie wytrąca widza z jego percepcyjnych przyzwyczajeń. Odbiorca traci pewność, z kim ma do czynienia, status aktora i postaci ulega naruszeniu. Następuje coś, co sama artystka określa jako zaburzenie identyfikacji, w konsekwencji dochodzi do spotkania aktora z widzem na zupełnie nowych zasadach, poza dotychczasowymi współrzędnymi, wzajemna relacja staje się dużo bardziej spontaniczna i bezpośrednia.

W każdym z omówionych przypadków artyści pozostają po stronie teatru. Przyglądają mu się z nieufnością, nawet niechęcią. Nie przekraczają jednak jego granic, nie kontestują go. Testują schematy jego funkcjonowania, by sprawdzić, co może im zaoferować. Zdają sobie sprawę, że konwencja teatralna z definicji wytwarza doświadczenie nierówności i w tym znaczeniu jest politycznie podejrzana. Jednocześnie wracają do teatru, by pracować nad strategiami, które owo doświadczenie pomogą osłabić, w przekonaniu, że teatr – jak żadne inne medium sztuki – daje im dostęp do sytuacji spotkania, pozwala więc bez końca sprawdzać, co można i trzeba uczynić, by nasze relacje nie tylko teatralne, ale i potoczne stały się bardziej satysfakcjonujące.

Dlatego może odpowiednią nazwą dla praktyki całego tego środowiska będzie określenie post-teatr. Karasińska, Ziemilski, Górnicka, Nowak, Ziółek oraz ich liczni sojusznicy są post-teatralni – ponieważ punktem wyjścia ich działań jest zniechęcenie wobec teatru, ale punktem dojścia zawsze sam teatr, często doprowadzony do form najprostszych i pokazany bez żadnych upiększeń. Post-teatr w takim ujęciu to teatr, który usiłuje poradzić sobie z nieusuwalnymi problemami, które sam generuje, ale przy tym ani na chwilę nie chce przestać być teatrem.

Bibliografia

Banes, Sally, *Terpsychora w tenisówkach. Taniec post-modern*, przeł. Artur Grabowski, Jadwiga Majewska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2013.

Godlewski, Stanisław, *My? Naród? „O Konstytucji na Chór Polaków" Marty Górnickiej*, „Polish Theatre Journal" 2018 nr 1.

Krakowska, Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Polish Theatre Journal" 2018 nr 1 [LINK].

Ranciére, Jacques, *Widz wyemancypowany*, przeł. Adam Ostolski, „Krytyka Polityczna" 2007 nr 13.

Rainer, Yvonne, *NO manifesto*, przeł. Jadwiga Majewska, w: Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym, red. Jadwiga Majewska, Korporacja Ha!Art, Kraków 2013.

Sosnowska, Agnieszka, *Androgyniczna i miękka. Nienormatywne języki Ani Nowak*, w tym numerze „Polish Theatre Journal" 2018 nr 1 [LINK].

Szczawińska, Weronika, *Akademia Ruchu. Przyszłość, która już się wydarzyła*, „Polish Theatre Journal" 2018 nr 1 [LINK].

Szymajda, Joanna, *I am your private dancer. Popkultura w praktyce choreograficznej*, „Polish Theatre Journal" 2018 nr 1 [LINK].

ABSTRAKT

Tomasz Plata
Post-teatr. Ucieczka z teatru. Ucieczka do teatru

Tekst jest próbą analizy twórczości młodego pokolenia polskiego teatru, ze szczególnym uwzględnieniem spektakli Wojtka Ziemilskiego, Anny Karasińskiej, Ani Nowak, Marty Górnickiej i Marty Ziółek. W centrum uwagi znajduje się charakterystyczny, wspólny dla wszystkich bohaterów, stosunek do widza teatralnego, konsekwentnie ponawiany wysiłek, by obecność widza była w trakcie akcji scenicznej ujawniania, tematyzowana lub komentowana. Ważnym punktem odniesienia staje się dla autora głośny esej Jacquesa Ranciére'a *Widz wyemancypowany*. Koncepcje Ranciére'a zostają skonfrontowane z propozycjami analizowanych twórców, prowadzi to jednak do wydobycia raczej różnic niż analogii. Końcowe partie tekstu to syntetyczne ujęcie specyfiki nowej formacji teatralnej – w szerokim kontekście kulturowym, na tle różnorodnych przejawów tak zwanej kultury spektaklu. Opisywani artyści okazują się w tym ujęciu wyjątkowo wyczuleni na rosnącą dominację spektaklu, zarazem jednak nie porzucają struktury spektaklu teatralnego, trwają bowiem w przekonaniu, że teatr – jak żadne inne medium sztuki – daje im dostęp do sytuacji spotkania, a przez to stwarza szansę, by restrykcje spektaklu choćby na chwilę osłabić.