

Elementarne ćwiczenia aktorskie albo po co w teatrze kłamią

Drugie spektakli, rez. Anna Karasińska, Teatr Polski w Poznaniu

JOANNA OSTROWSKA Doktor habilitowana kulturoznawstwa, adiunkt w Zakładzie Performatyki Instytutu



Fot. Monika Lisiecka

Kto w teatrze gra? Odpowiedź niby wydaje się prosta – aktor. Lecz, gdyby iść za rozpoznaniem Ervinga Goffmana z jego książki *Presentation of Self in Everyday Life* (1956), którego wymowa została jeszcze wzmocniona polskim tłumaczeniem tytułu: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, gramy wszyscy i cały czas. Ta myśl stała się, jak się wydaje, impulsem do stworzenia przedstawienia *Drugie spektakli* autorstwa Anny Karasińskiej, premiery Teatru Polskiego inaugurującej tegoroczny festiwal Bliscy Nieznanymi.

Otóż Karasińska postanowiła pokazać nie na scenie, tylko spektakli, który rozgrywa się w otwartej przestrzeni w teatrze, lecz nie na widowni. Przynajmniej tego dotyczy pierwsza część przedstawienia, druga jest już czymś zupełnie innym, choć ubrana jest w tę samą ćwiczeniowo-demonstracyjną formę. Koncepcja widowni jako kontrsceny (szczególnie w przypadku takiej złożonej z łóż) nie jest niczym nowym. Kształt widowni barokowego teatru (który odtworzony jest np. właśnie w Polskim w Poznaniu) sprzyjał nie tylko patrzeniu na scenę, ale także wzajemnej obserwacji widzów. Wspaniale interakcje czy filmy widać ślady takiego scenicznego użycia widowni teatralnej odnalazć można w *Ziemii obiecanej* czy *Niebezpiecznych związkach*. Kres traktowaniu widowni jako „innej sceny” położyło dopiero wyciemnienie tej pierwszej, bo widzowie przestali się wzajemnie widzieć, a aktorzy przestali dobrze widzieć widzów. Taki stan wyciemnienia jest właściwie normą w teatrach do dziś, choć zdarzają się co jakiś czas od niego wyjątki. Taki wyjątek wydarza się też w *Drugim spektaklu*, dzięki czemu zostaje przywrócone to, co Erika Fischer-Lichte nazwała autopojetyczną pętlą feedbacku, a co ją wolę, korzystając z badań Tomazasa Kubikowskiego, nazywać połączeniem zwrotnym między sceną a widownią.

Na oświetlonej równym, górnym białym światłem scenie stoi w rzędzie dziesięć czarnych krzesel. Kiedy spektakl się zaczyna i w przestrzeni sceny zaczynają pojawiać się kolejni aktorzy, światło nad widownią nie gaśnie, dzięki czemu wszyscy my – zgromadzeni w Malarni, możemy się dobrze widzieć. Ten chwyt tu nie przeszkadza, twórcy pragną nas przekonać, że nie o powołanie teatralnej iluzji im chodzi. Jak można przeczytać na stronie Teatru, przedstawieniu przyswieca pytanie: „Czym jest doświadczenie teatralnej wspólnoty, wspólnoty widzów i aktorów – jak uzyskać przepływ energii między sceną a publicznością? Jak sprokować wyobraźnię widza? Od czego zależy percepcja spektaklu?”. Skoro o wspólnotę chodzi (taki jest przecież motyw przewodni tegorocznych Bliskich Nieznanomych), to wkraczamy w przestrzeń „wspólną”, to jest niepodzieloną przynajmniej światłem. Poza tym mamy dość dobrze wyodrębnioną przestrzeń dla aktorów i amfiteatralnie wznoszące się rzędy krzesel dla widzów. Jedno z nich, w trzecim rzędzie, skrajne, tuż przy przejściu, oznaczone jest kartką „rezerwacja”. Krzesło to znajduje się już na tyle w głębi przestrzeni widzów, by siedząca na nim osoba mogła sprawiać wrażenie, iż jest „jedną z nas”, a z drugiej strony usytuowanie krzesła pozwala dość łatwo dostać się do niego ze sceny.

W dalszej części tekstu informacyjnego twórcy *Drugiego spektaklu* zastrzegają, iż stawiając pytanie o metateatralność, naturalnie nie udzielą na nie odpowiedzi. Język, w jakim został sformułowany tekst oraz wypowiedź reżyserki, którą można przeczytać w PAP-owskim komunikacie, powoduje, iż jej przedstawienie odbierać można jako przynależące do praktyki *performance as research*. Jak deklaruje Karasińska: „Przyjechałam do Poznania i chciałam się zorientować, jaka sytuacja tutaj domaga się tego, aby o niej opowiedzieć. To było bardzo trudne, miałam poczucie, że się wysiłuję z tego miasta, że nie udaje mi się, że w ogóle jestem przybyszem z innej planety, posługuję się zupełnie innymi kategoriami i mam zupełnie inną definicję rzeczywistości niż ta, która tutaj obowiązuje. Dla mnie w Poznaniu jest bardzo dużo kontroli; mówię tu o pewnym porządku, pewnej świadomości, czyli wszystkim tym, co powoduje, że rzeczy są w rozmaitych porządkach i świadomości, czyli nadany sens. Jest bardzo mało tego, co się wydarza gdzieś właśnie bez kontroli. Wydaje mi się, że to jest bardzo złe dla sztuki. Ze sztuka jest tam, gdzie oddajemy kontrolę”.

Abstrahując już od tego, iż w Teatrze Polskim w Poznaniu pojawia się kolejni twórcy, który przyjeżdża tu popracować przez kilka tygodni i ma poczucie, że poznał miasto i obowiązującą w nim definicję rzeczywistości, forma wypowiedzi artystycznej, jaką zaprezentowała reżyserka w połączeniu z pytaniami, jakie sobie postawiła, pozwala mi nie potraktować *Drugiego spektaklu* wyłącznie jako dzieła artystycznego i dlatego zamiast napisać recenzję teatralną spróbuję podjąć dyskusję z tym, co zobaczyłam w Malarni Teatru Polskiego. Opieram się tu na kluczowej, moim zdaniem, opinii Karasińskiej: sztuka jest tam, gdzie oddajemy kontrolę. Otóż w żadnym momencie przedstawienia kontrola nad tym, co działo się w Malarni, nie została oddana nikomu poza reżyserką i w pewnym sensie aktorami; ergo – nie mieliśmy, wedle logiki artystki, do czynienia ze sztuką.

Zacznę od tego, dlaczego kontrola nad całością była nieustannie w rękach twórców, choć chyba chcieli stworzyć wrażenie czegoś innego. Sytuacja była teatralna w tradycyjnym sensie – począwszy od sprawdzania biletów, przez wyznaczenie miejsc dla widzów po wkroczenie aktorów na scenę, tak więc konwencjonalnie podporządkowaliśmy się my, widzowie, regulom ustanowionym przez instytucję teatru. Kształt i przebieg tego, co na scenie, również wyłącznie kontrolowany był przez aktorów oraz, co bardzo ważne, reżyserkę (choć była dla nas niewidoczna). To wszystko jest jednak całkiem normalne w teatrze. Oto głos z offu zapowiada: „Jak wejść na widownię jako bywalec” i na scenę wchodzi kolejni aktorzy w miniscentkach rodem z elementarnych zadań aktorskich. Choć cały czas są na scenie w komplecie, gra każdego z nich jest odmienna: począwszy od wyrazistości na granicy przerysowania w wykonaniu Zanowicza po niemal bezruch Kalety, dzięki czemu widzimy rzeczywistość zindywidualizowane typy ludzkie. Ta pierwsza część przedstawienia jest prezentacją wieczoru w teatrze z punktu widzenia „spektaklu na widowni”. Mam więc cały bieg wizyty w teatrze osnuty wokół typowych sytuacji: jak wejść będąc spóźnionym, jak się zachować, kiedy rozszadono nas z koleżanką, jak ignorować własny dzwoniący telefon, jak zachowywać się, kiedy nic nie rozumiemy (w wariantach: ukrywam to lub demonstruję), kiedy jesteśmy jedyną osobą, która się śmieje/ nie śmieje, jak można bawić się numerkiem z szatni, jak pokazywać „O Boże, ale chała, co ja tu robię”, jak zachowywać się na premierie, jak ukradkiem wysłać sms, jak wyglądają oklaski premierowe, grzecznościowe i tzw. „burnyie aplaudismienty”.

Tych ilustracji jest oczywiście dużo więcej, lecz zawsze odbywają się według tego samego schematu: głos z offu, aktorska egzemplifikacja, zatrzymanie. Wszystkie sceny poza tą na przerwie grane są przez aktorów siedzących na krzesłach (jak to w teatrze), ale jedyna uwaga, jaką bym miała, jest taka, że aktorzy nie doceniają (być może dlatego, że stamtąd, gdzie są w czasie przedstawienia, tego nie widzą) ruchów nóg czy stóp. Machanie kończyną, wystukiwanie rytmu (nawet na spektaklach absolutnie niemuzycznych), szerokie rozkładanie nóg przez panów – tego wszystkiego brakowało. Ta pierwsza część jest dowcipna i momentami autentycznie zabawna, to taki drobny prztyczek w nos widzów, którym często wydaje się, że przez to, iż są w grupie i pogrążeni w mroku, są całkiem niewidzialni dla „zespołu sceny”. Jak się okazuje, nic bardziej kłopotliwego.

Gdyby przedstawienie skończyło się po tej części, można by uznać je za zabawną blablastkę, na której można się pośmiać z samych siebie; rzetelnie, choć bez fajerwerków, odegrać przez sprawną zespół aktorski. Niestety przedstawienie ma jeszcze część drugą, która w kontekście wypowiedzi reżyserki brzmi niezwykle fałszywie i nie bardzo wiem, czemu ma służyć. Otóż od siedzącego na scenie zespołu aktorskiego odrywa się jeden aktor, siada na tym zadanym wyznaczonym krześle i zadaje – nie jako kolega-aktor, lecz „widz” – pozostającym na scenie zadanie do odegrania. Są zespoły teatralne, które tym właśnie się zajmują – improwizacjami na zadany przez widzów temat. Czasem takie działania są pokazem zamykającym warsztaty teatralne, głównie z młodymi ludźmi, jako autentyczny dowód, że oto została w nich rozbudzona kreatywność i są w stanie nadać aktorską formę wszystkiemu, co chciałby widz zobaczyć, jakkolwiek absurdalne by to nie było. Zadania mają często charakter wyzwania i aktorzy muszą im podać naprawdę. Improwizacja jest autentyczna i nieprzegotowana.

W *Drugim spektaklu* mamy do czynienia z czymś całkiem innym – przygotowanymi zadaniami aktorskimi, które udają improwizację, i to jest pierwszy rzucający się w oczy fałsz. Nie ma to nic wspólnego z „oddaniem kontroli” i „provokowaniem wyobraźni widza” czy „doświadczeniem teatralnej wspólnoty”. Oto jeden z nich – aktorów podszywa się pod jednego z nas – widzów i usiłuje coś w naszym niby-imieniu przekazać im. Czy na tej podstawie aktorzy chcą zbudować jakiś obraz widzów? Ten, który się wylania ze senek, nie jest zbyt sympatyczny. Może „im” w teatrze byłoby lepiej bez nas, tym bardziej że zadania aktorskie mają taki charakter, jakby „widz” chciał sprokować aktorów do zagrania czegoś niewykonalnego. Lecz za każdym razem okazuje się, że dzięki fachowym umiejętnościom wykonawcom udaje się z tego zadania wybrnąć. Dzieje się tak aż do momentu, kiedy widzem staje się Kalita i chce, żeby go coś „poruszyło”. Aktorzy zaczynają od odgrywania scenki osnutej wokół tekstu: „Kocham cię, nie odchodź”. Kiedy nie skutkuje jedna konfiguracja aktorska („widz” Kaleta kręci głową, że „nie”), gra to inna para, następnie dwóch mężczyzn i ciągle „nie”. Biedni aktorzy, tak kombinują, a ten wredny „widz” nie, tylko „nie”.

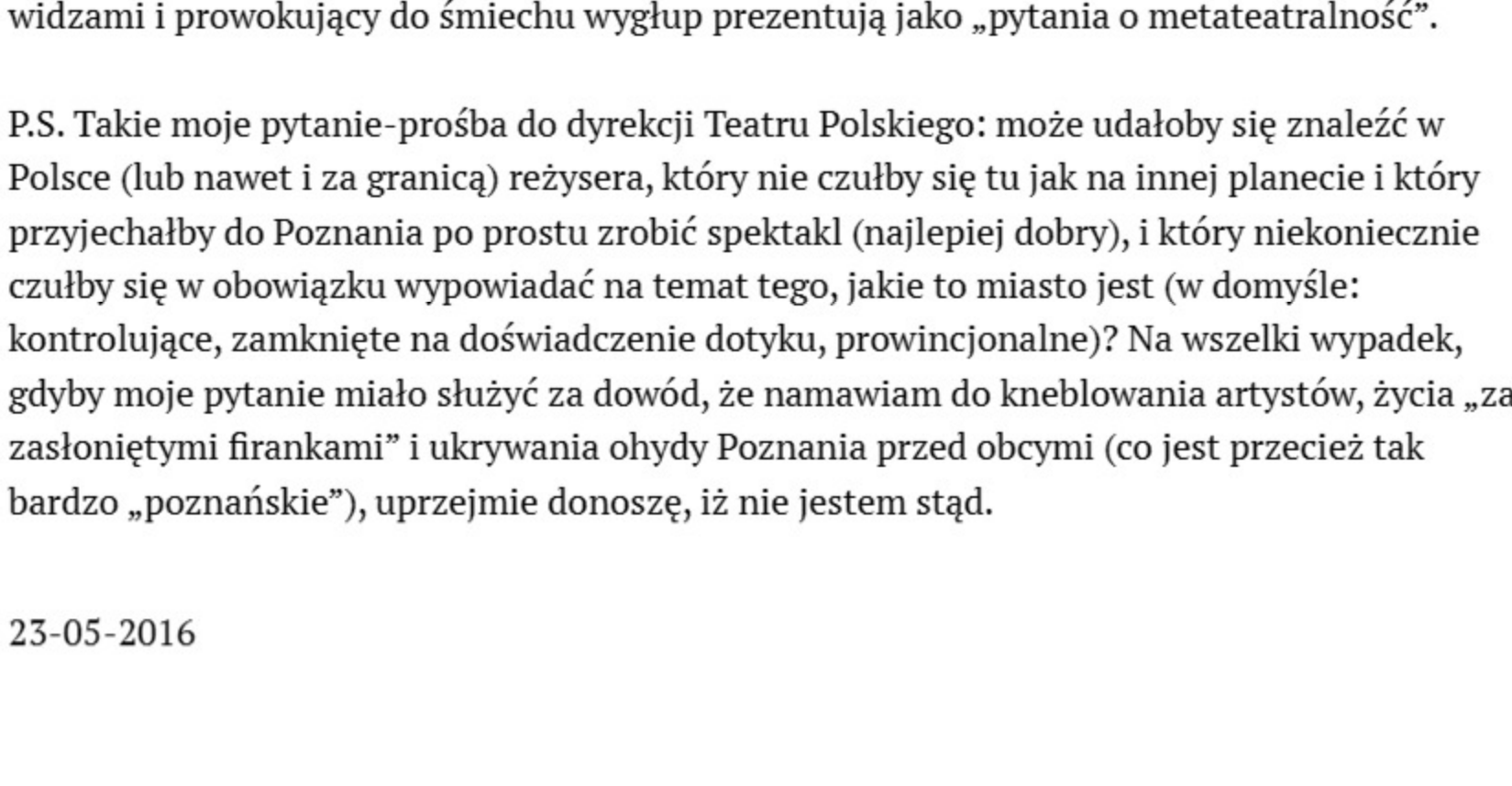
Myślę, że w tym miejscu jest dobry moment, by – pozostając w klimacie spektaklu – spróbować odpowiedzieć cytatem na owo pytanie o metateatralność, na które twórcy naturalnie (jak zresztą zapowiedzieli) nie odpowiedzieli. Cytat ten pojawił się wiele lat temu w spektaklu zespołu, który również stawiał sobie pytania o to, jak powołać w teatrze wspólnotę widzów i aktorów, jak poruszyć widza, jak uzyskać przepływ energii między sceną a publicznością i o czegoś zależy percepcja spektaklu? Pozwalam sobie na przywołanie The Living Theatre i jego *Paradise Now* z roku 1968 niejako sprokowana przez samą reżyserkę i scenę, jaka znalazła się w jej spektaklu. Czy scena ta znalazła się tam ze świadomością swego pierwowzoru, czy nie – to już inna sprawa. W scenie fałszywej improwizacji na życzenie „widza” aktorzy nie mogą żadnymi środkami sprawić, by on coś „poczuł” – nie pomagają ani bicie po twarzy partnera, ani odegrana (lecz chyba niewidoczna dla widzących wyżej), bo odbywająca się na podłodze tuż przed pierwszym rzędem) scena brutalnej próby pozbawienia jednej z aktorek spodni, ani też namiętny pocałunek przechodzący w bardzo erotyczną interakcję. Naprawdę tak nas widziecie? Naprawdę sądzicie, że najłatwiej poruszy nas odegrana brutalna przemoc lub seks? Moja odpowiedź, co na przykład mnie ostatnio „poruszyło” w teatrze, może być jednak podpowiedzią: poruszyli mnie aktorzy ze *nie-boskiej komedii...* (natomiast nic a nic nie poruszył mnie płacz Eweliny). Może na początek w ramach szukania porozumienia z widzami przyjąć, że mogą to być trochę bardziej skomplikowane istoty niż takie, które porusza tylko seks i przemoc?

Aktorzy, nie mogą „poruszyć widza”, w akcie desperacji zaczynają tarzać się po podłodze w konwulsyjnych drgawkach, którym towarzyszą pełne cierpienia wrzaski. Ta scena, choć dużo krótsza, to replika finałowej sceny z *Misterysa and Pamel Pierces* (1964) przywołanego już The Living Theatre, zainspirowana opisem dżumy w Marsylii z książki Antonina Artauda *Teatr i jego sobowtór*. Jak zaznaczyłam, nie wiem, czy to przywołanie (choć przypuszczam, że tak, bo podobieństwo jest zbyt evidentne) było świadome. W tamtej scenie chodziło o pokazanie śmierci, która jest początkiem odrodzenia. Nie chodziło o stworzenie wspólnoty między aktorami a widzami. Przeszło pięćdziesiąt lat temu taki sposób „gry” mógł szokować. Zainspirowana tą sceną pojawiającą się w *Drugim spektaklu*, odpowiem na pytania postawione przez twórców cytatem z psychiatry R.D. Lainga, użytym w scenie z *Paradise...*, kiedy aktorzy chcą pokazać, że świat zakazów, w jakim żyją, uniemożliwia nie tylko wspólnotę, ale nawet jakąkolwiek komunikację międzyludzką: „If I Could Turn You On, If I Could Drive You Out of Your Wretched Mind... I Would Let You Know”.

A póki nie jesteśmy w stanie dać znać, jak można widza „turn on” do wspólnoty w teatrze, może na początek przestać go stawiać w sytuacji fałszywej? W drugiej części *Drugiego spektaklu* nie ma improwizacji, nie ma współdziałania zespołu sceny i widowni innego niż pobudzanie do śmiechu, bo to wszystko, co widzimy, to wypracowana i całkiem niezależna od widzowskich reakcji forma gry. A aktorska „szczerść” to – o czym przypomniała Małgorzata Pieczyńska w swojej scenie – tylko grymas twarzy. I tego się trzymaliśmy. Goffman twierdził, że grany po to, by przekazać skuteczny komunikat o sobie. Skuteczny to znaczy taki, dzięki któremu możemy osiągnąć swoje cele. Czy jakkolwiek komunikat z „drugiego spektaklu” – to jest taki pochodzący od widza – może być skuteczny w ramach przedstawienia, jakie przygotowała Karasińska? Czy więc to, co robi w teatrze widz, to gra – świadomy komunikat? Nie sądzę – mnie zostało obracanie w palcach numerka do szatni (który celowo, świadomie i niemal demonstracyjnie wyjął z torbki) oraz podryglwanie nóżką. Czy w kontekście przedstawienia mój „spektakl” coś zmienił w *Drugim spektaklu*? Nie! Bo nie mogli: aktorzy nadal odgrywali swoje, a nawet jeśli widzieli widzów, i tak nie mogli (nie byli w stanie?) zmienić partytury swoich działań. I jak to jest z tą poznańską „kontrolą”, skoro nawet reżyserka bała się oddać kontrolę nad miejscem, z którego – jako „jeden z widzów” – grać będzie aktor, skoro wyłączono to miejsce karteczką „rezerwacja”? Wolę przedstawienia, w których twórcy nie skupują mnie w fałszywą z gruntu sytuację i pod pozorem stawiania otwartych pytań wręczalnie kontrolują kształt relacji między aktorami a widzami i prowokujący do śmiechu występ prezentują jako „pytania o metateatralność”.

P.S. Takie moje pytanie-prośba do dyrekcji Teatru Polskiego: może udałoby się znaleźć w Polsce (lub nawet i za granicą) reżysera, który nie czułby się tu jak na innej planecie i który przyjechałby do Poznania po prostu zrobić spektakl (najlepiej dobry), i który niekoniecznie czułby się w obowiązku wypowiadać na temat tego, jakie to miasto jest (w domyśle: kontrolujące, zamknięte na doświadczenie dotyku, prowincjonalne)? Na wszelki wypadek, gdyby moje pytanie miało służyć za dowód, że namawiam do obejrzenia artystów, życia „za zasłonionymi firankami” i ukrywania ohydny Poznań przed obcymi (co jest przecież tak bardzo „poznańskie”), uprzejmie donoszę, iż nie jestem stąd.

23-05-2016



Teatr Polski w Poznaniu
Drugie spektakli
reżyserka: Anna Karasińska
współpraca dramaturgiczna: Ewelina Pankowska
ruch sceniczny: Magdalena Ptasznik
obsada: Agnieszka Findyż, Monika Roszko (gościnnie), Małgorzata Pieczyńska (gościnnie), Katarzyna Węglicka (gościnnie), Marcin Adamski, Przemysław Chojęta, Michał Kaleta, Wojciech Kalwat, Paweł Siwiak, Wiesław Zanowicz
premiery: 13.05.2016

TAGI: Anna Karasińska, Poznań, Teatr Polski w Poznaniu, [Udostępnij](#)

SKOMENTUJ

Autor lub zaloguj się

Treść komentarza

Aby potwierdzić, że nie jesteś robotem wpisz wynik działania:
jeden razy osiem jako liczbę:

KOMENTARZE (5)

Ksenon | 2016-05-24 23:42:13 <#> [Cytuj](#)

Joanna Ostrowska napisał(a):

Ksenon napisał(a):

Ciekawa hipokryzja. Jestem zdumiony

Jacek Skwarnecki | 2016-05-24 00:30:16 <#> [Cytuj](#)

Spektaklu nie widziałem, ale wierzę pisowisi w odnoszę wrażenie, iż Pani Joanna nie czuje, zasady ironii. Fałsz na dostawionym krześle odbieram jako celową zagrywkę, absolutnie genialną! Taki fałsz wypełnia właśnie całą naszą rzeczywistość; podstawieni koleśi udają zachowania spontaniczne, a wszystko zaplanowane w tradicje posiadzenia egzekutywy ... Najwyraźniej Pani Karasińska demaskuje nie tylko widownie, ale i sam teatr – najszybciej rozumiany; może nawet a priori demaskuje recenzentów, którzy się na nią rzucą, żeby rozszarpać. Sztuka powinna przede wszystkim skłaniać do refleksji i nie koniecznie musi być udzieczona na tyle, aby zrozumieć ją wszyscy recenzenci. Dostawione krzesło, gdzie siedzi podstawiony prowokator – przecież to genialny symbol! Można było ukryć „swojego” między widzami i – przeszło by; nikt by się nie zorientował, a on wrzucałby uzgodnione tematy. Ale to już było, natomiast spektakl najwyraźniej nie jest plagiatem, czyli recenzenci nie mogli nauczyć się w szkole, że jest dobry. Do oceny rzeczy nowych potrzeba WYCZUĆCIA FORMY i POŁOTU. Bravo Pani Anno, gratuluję odwagi i chylę czola. j.s.

Joanna Ostrowska | 2016-05-23 21:40:44 <#> [Cytuj](#)

Ksenon napisał(a):

Widownia złożona z łóż? W jakim teatrze Pani była? Wnioskuje, że nie w Malarni Teatru Polskiego w Poznaniu.

„Koncepcja widowni jako kontrsceny (szczególnie w przypadku takiej złożonej z łóż) nie jest niczym nowym. Kształt widowni barokowego teatru (który odtworzony jest np. właśnie w Polskim w Poznaniu) sprzyjał nie tylko patrzeniu na scenę, ale także wzajemnej obserwacji widzów.” Kiedy spektakl się zaczyna i w przestrzeni sceny zaczynają pojawiać się kolejni aktorzy, światło nad widownią nie gaśnie, dzięki czemu wszyscy my – zgromadzeni w Malarni, możemy się dobrze widzieć.” Z powyższych fragmentów nie wynika, że w Malarni są łoża, ale że w Teatrze Polskim odtworzono kształt widowni barokowego teatru, która była złożona z łóż. Jeśli poprawia się czyjeś błędy (słusznie) samemu nie można ich popeliniać.

Joanna Ostrowska | 2016-05-23 21:34:07 <#> [Cytuj](#)

Przepraszam, rzeczywiście w jakiś trudny do wytłumaczenia sposób przekreśliłam w tekście nazwiska aktorów, za co bardzo przepraszam. Joanna Ostrowska

Ksenon | 2016-05-23 16:37:36 <#> [Cytuj](#)

Małgorzata Pieczyńska, Kalita? Widownia złożona z łóż? W jakim teatrze Pani była? Wnioskuje, że nie w Malarni Teatru Polskiego w Poznaniu. Brak rzetelności i pseudo intelektualne wymądrzanie się, ostatecznie wyklucza Jęstę (w moich oczach) ze skromnego już grona wiarygodnych recenzentów. Jestem po prostu rozczarowany Ps. Przypuszczam, że po tym wpisie artykuł zostanie poddany edycji. No cóż, ja się na błędy zapalałem. Szkada

REDAKCJA | PATRONATY | PARTNERZY | WSPÓŁPRACA | SZKOŁA | REGULAMIN | KONTAKT | RSS

ALL RIGHTS RESERVED TEATRALNY.PL