

Ciało przed pustym lustrem

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Nowy stosunek do ciała, którego sytuacja w świecie cyfrowych technologii gwałtownie się zmienia, oraz poetyka teatru postdramatycznego zainicjowały w ostatniej dekadzie powstanie oryginalnych form aktorstwa.

W pułapce ciała

■ W 2006 roku w jeleniogórskim BWA odbył się performans duetu Sędzia Główny. Na niewygodnych stołach leżały dwie nagie kobiety, a do ich uszu z kroplówek spływał miód. Artystki chciały sprawdzić, jak działa w praktyce przenośnia o sączeniu miodu do ucha. Okazało się, że udosłownienie figury stylistycznej oznaczającej pochlebstwo jest doświadczeniem bardzo nieprzyjemnym. Mimo że seans trwał dość długo, publiczność nie miała pojęcia, co przeżywały performerki, dopóki jedna z nich, usiłując zejść ze stołu, omal nie zemdlała. Podczas dyskusji po pokazie jeden z uczestników zapytał, co z tego może mieć widz. Koncept artystek bez odpowiedniego komentarza pozostałby bowiem nieczytelny.

W historii działań duetu zdarzały się akcje o wiele bardziej radykalne. Karolina Wiktor i Aleksandra Kubiak testowały wytrzymałość swoich ciał na oczach widzów, leżąc przez kilka godzin w akwarium wyłożonym lodem, nakłuwając skórę igłą i skacząc po odłamkach szkła. Efekt tych prezentacji był bardzo silny. Widz, jeśli nawet nie miał szans współodczuć z performerkami, to przynajmniej mógł wyobrazić sobie ich cierpienie, odwołując się do własnych doświadczeń – przejrzeć się w cudzym przeżyciu jak w lustrze. „Miodowy” performans dowiódł jednak, że możliwości bezpośredniej transmisji fizycznych doznań ciała są ograniczone. Ten, kto nie praktykował sączenia miodu do ucha, nie wiedział, co się wtedy czuje. Cierpieniem fizycznym zresztą nie da się podzielić z kimś innym. W bólu, jak pisała Hannah Arendt, jesteśmy całkowicie samotni. To doznanie, wobec którego świat zewnętrzny nie musi być obojętny, ale nigdy go nie pozna, ponieważ nie da się go wyrazić. Cierpiące ciało jest więc zamknięte na głucho, tak jak zamknięte były ciała artystek poddanych miodowej torturze, o której kontemplująca ten seans publiczność nie miała pojęcia.

Zdarzenie to obnaża również część złudzeń, jakie wobec ciała żywi współczesny teatr. Zwrot ku realnej obecności aktora na scenie, który znanymi tematami, Beata Guźalska, opisała związłą formułą „od logos do bios”, stał się faktem, choć nadzieje, że jego cielesność, pozbawiona

immunitetu fikcji, będzie gwarantem prawdy, szczerości i zbuduje nowy typ więzi w teatrze, okazały się płonne¹. Tego, co się dzieje w granicach ciała, nie da się ani uwspólnić, ani zakomunikować. Ciało jest medium ułomnym, ale intrygującym.

Koncentracja na samej obecności, poprzedzającej wytwarzanie sensu, sprawia, że ciało aktora jest uważnie obserwowane. Konfrontacja taka bywa frustrująca. Wystawione na pokaz, ciało siłą rzeczy staje pod pręgierzem osądu. Taką onieśmielającą sytuacją, która zawiesiła na moment moc „przedstawiania” teatru, była scena miłosna Stanisławy Celińskiej z Mariuszem Bonaszewskim w *Oczyszczonych* Krzysztofa Warlikowskiego (Wrocławski Teatr Współczesny, 2001), wysuwająca na plan pierwszy obnażone ciało kobiece, które w drastyczny sposób kłóciło się z kulturowym wyobrażeniem obiektu pożądania. Aktora można też dotknąć, naruszając jego intymność, jak w przypadku Carycy Katarzyny Marty Ścisłowicz (*Caryca Katarzyna* Jolanty Janiczaki i Wiktora Rubina, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, 2013), gdzie ciało imperatorowej „udostępnione” publiczności poprzez dotyk zostało przez nią w symboliczny sposób wzięte w posiadanie.

Operowanie „realnym ciałem” na scenie z pewnością zbliża aktora do kondycji performerera. Jego fizyczna obecność anarchizuje przestrzeń, nasyca ją tym, co pierwotne, biologiczne. Aktor działający pod osłoną fikcji utrzuca kulturowy porządek, maskuje szczeliny, przez które mógłby wdrzeć się chaos nagiego, nieogarniętego formą istnienia, podczas gdy performer przeciera szlaki, rozpoznaje świat własnym ciałem i przyjmuje ryzyko nieprzewidywalnych konsekwencji swoich działań.

Intensyfikacja fizycznej obecności aktora na scenie uruchomiła też inną tendencję, zmierzającą do udowodnienia, że ciało „naturalne”, „nieprzedstawiające” nie istnieje. W spektaklach reżyserów młodszej generacji jawi się ono jako produkt obróbki, przeprowadzanej pod dyktando instytucji, norm społecznych, ideologii, słowem – najszerzej pojętej kultury. Ciało w opresji – ubezwłasnowolnione, tresowane i poniżane – jest od dawna tematem Mai Kleczewskiej. W jej spektaklach to właśnie ono stanowi punkt zapalny, w którym ogniskują się sprzeczności

i eksplodują tragiczne konflikty, to również ono, a nie psychika postaci, bywa podmiotem ostatecznych rozpoznań. Ciało uwięzione w formie, zafalszowane, uginające się pod presją kulturowych wzorców lub cudzej fantazji. Taka była Fedra Danuty Stenki (Teatr Narodowy, 2006), uformowana według restrykcyjnych norm, projektujących ideał urody kobiecej, a także Eurydyki z *Cieni* Elfriede Jelinek (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2014), dyscyplinowane morderczą dietą, zlaknione wciąż nowych ciuchów, zdyszane w wyścigu do doskonałości. Na ich ciałach rozgrywał się teatr rozpadu i śmierci, poprzedzany paroksyzmami samoobrzydzenia.

Język teatru fizycznego służy demaskowaniu kulturowych zafalszowań również takim reżyserkom jak Agnieszka Olsten i Ewelina Marciniak. Każda z nich inaczej rozgrywa napięcia pomiędzy realnością aktora a ustanawianym przezeń kodem symbolicznym, lecz estetyzacja ciała w ich spektaklach zawsze oznacza jakiś rodzaj odpodmiotowienia. Teatr demonstruje, w jaki sposób ludzką formą zarządza biopolityka,

ułożyła się jednak w bełkotliwą logoreę, z której w żaden sposób nie chciała się wyłonić żadna „esencja”. Nie było też jasne, czy opowieści, anonsowane jako akty bezkompromisowej szczerości, są prawdziwe czy nie. Pomimo obietnicy autentyczności i niedwuznacznej sugestii, że wystawia się na pokaz prywatność aktorów, spektakl nie skryształizował żadnego obrazu osoby. Pokazywał jednostkę uwikłaną w sieć relacji i konstytuowanych przez nie ról, lecz całkowicie pozbawioną „istoty”. Był to równocześnie niemal wzorcowy obraz Agambenowskiej wspólnoty „pojedynczości” bez immanencji, bowiem immanentnej tożsamości nie posiadał żaden z jego bohaterów. Według Agambena nowa tożsamość to „tożsamość bez osoby”, co oznacza, że człowiek, pozbawiony istoty i wewnętrznej spójności, jest czymś na kształt klastera w sieci, zagęszczeniem relacji, możliwością, którą można plastycznie kształtować i przebudowywać. Ta koncepcja jest bliska również teorii aktora-sieci Brunona Latoura, która zrewolucjonizowała dotychczasowe wyobrażenia świata społecznego i budujących go więzi.

Zonglowanie tożsamościami, umiejętność błyskawicznej zmiany rejestrów roli, jest dziś jednym z najbardziej charakterystycznych elementów stylu wywiedzionego z poetyki postdramatycznej.

zmierzająca do przejęcia całkowitej kontroli nad egzystencją. Wydzielone ze swej natury ciało mówi wyłącznie obcym, narzuconym sobie językiem i nigdy nie wyraża samego siebie. Nie ma esencji, jest tylko reprezentacja.

Postaci życie po życiu

W tej perspektywie aktor jawi się jako kontestator własnego warsztatu i pozostających w jego dyspozycji narzędzi. Można nawet powiedzieć, że kontestacja ta staje się właściwym przedmiotem jego sztuki. Kreacja aktorska nie pragnie już być lustrem dla człowieka, lecz chce zdemaskować w nim samego aktora. Ten sam cel przyświeca projektowi antropologicznemu, jaki realizuje w swoim teatrze Krystian Lupa. To jednak przypadek szczególny, bo kompromitując w człowieku kulturowego cenzora, który narzuca mu sprzeczne z jego własną naturą tożsamości, nie przeprowadza demontażu aktorstwa, lecz – przeciwnie – pielęgnuje je i rozwija w oparciu o najbardziej klasyczny model, ufundowany na fenomenie postaci scenicznej. O jej kryzysie, a nawet nieodwołalnej śmierci napisano już wiele, zwłaszcza w kontekście poetyki, jaką wypracował teatr postdramatyczny. Nieciągła, afabularna struktura tekstów scenicznych problematyzuje jej status, demonstrując niemożność skonstruowania spójnego podmiotu, którego istnienie zakwestionowała filozofia postmodernistyczna. O ile Lupa nie wątpi w istnienie esencji, oparcie wypatrując jakiegoś przeblasku pierwotnej natury ludzkiej, ułomionej przez cywilizacyjną maszynę, o tyle reżyserzy młodszej generacji z pasją rozprawiają się z wiarą w to, że istnieje jakieś nieredukowalne jądro ludzkiej tożsamości.

Modelowy obraz aktora w poszukiwaniu postaci-podmiotu stworzył Krzysztof Garbaczewski w *Kronosie* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2013). Wykonawcy spektaklu, inspirowanego intymnymi zapiskami Gombrowicza, mieli powtórzyć gest pisarza, prezentując własne „kronosy”. Poetyka osobistego wyznania wydawała się gwarantem dotknięcia tożsamościowej „istoty” podmiotu. Sekwencja bulwersujących spowiedzi, psychicznych samoobnażeń i banalnego gadulstwa

Jej radykalność polega na zakwestionowaniu wszelkich trwałych struktur wspólnoty, zastępując je obrazem świata w ruchu, pełnego swobodnych przepływów i przekształceń. W tej migotliwej rzeczywistości człowieka kształtują nie tylko więzi międzyludzkie, ale też relacje z rzeczami i technologią.

Taki obraz anarchizującej płynności, w którym dodatkowo rozmyła się granica pomiędzy realnością i fikcją, można odnaleźć w wielu spektaklach Garbaczewskiego, pełnych ekranów i projekcji, oderwanych od reprodukowanej rzeczywistości, samowystarczalnych, przejmujących kontrolę nad umysłem. Doświadczenie bezpośrednie wypiera realność fałszu. Zamiast przeżywania świata mamy nieustanną transmisję z życia, w której człowiek sam dla siebie staje się fantomem.

Aktor w kulturze cyfrowej

Teatr już dawno zauważył, że przedłużeniem psychofizycznego interioru człowieka staje się technologia. Zdjęcia, filmy, aktywność w portalach społecznościowych, słowem – życie w wymiarze wirtualnym i cyfrowym jest dziś być może ważniejszym punktem odniesienia dla sceny niż sama rzeczywistość. Konsekwencją tego jest obraz człowieka na scenie – fragmentaryczny, niespójny, uwolniony z rygorów psychologicznego prawdopodobieństwa. Bo też tradycyjne psychologizowanie zostało zastąpione ciągiem stanów emocjonalnych bądź konwencjonalnym znakiem. Ciało aktora, poddawane kontroli obiektywu kamery i rzutowane na ekrany, istnieje w rozproszeniu, w kilku wymiarach równocześnie, jako biotechnologiczna hybryda, obiekt współkreowany przez człowieka i maszynę. Zdarza się, że jego hiperrealistyczny wizerunek, prezentowany na projekcji, staje się dominujący. Relację międzyludzką pomiędzy aktorem i widzem zakłóca zaborczy pośrednik.

Teatr postdramatyczny doskonale ilustruje opisaną przez Baudrillarda operację podstawiania w miejsce rzeczywistości jej znaków. Realność jest mniej atrakcyjna niż symulowana hiperrealność, doświadczenie bezpośrednie staje się zbędne, skoro można przeżyć to samo za sprawą znacznie bardziej przystępnej reprodukcji.

Taki świat wtórny, królestwo swobodnie migrujących znaków bez referencji, Baudrillardowską „mapę bez terytorium”, celnie przedstawia teatr Jana Klaty. Trudno w nim znaleźć żywych ludzi. W zamian za to mamy zlepki cytatów z popkultury, mediów i zbanalizowanej ikonosfery Internetu. Kłata bardzo wcześnie przeszczepił na grunt teatru właściwości kultury cyfrowej, z jej skłonnością do remiksów, cytatów i przetworzeń. Efektem tych działań jest zacieranie źródłowych tekstów kultury przez „pasożytnicze” na nich palimpsesty. Dało to asumpt badaczom Internetu do podziału na kulturę Read-Only (tylko do odczytu) i kulturę Read/Write (do odczytu i zapisu). Bohaterowie spektakli Klaty są figurami reprezentującymi tę drugą kategorię. To postacie „nadpisane” na kulturowych mitach i ikonach, władających zbiorową wyobraźnią. Bez znajomości tych odniesień ich sens mógłby pozostać niezrozumiały. Znak odsyła do innych znaków, modyfikując je zgodnie z tezą spektaklu. Taki był Fizdejko Wiesława Cichego (...*córka Fizdejki*, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2004), figura rozpisana na obrazy będące upostaciowaniem polskich mitów i sentymentów. Ich zwięzłą syntezę prezentowała efektowna pantomima aktora, przywołująca momenty narodowej chwały – od hołdu pruskiego po skok Lecha Wałęsy przez mur Stoczni Gdańskiej. Robespierre Marcina Czarnika (*Sprawa Dantona*, Teatr Polski we Wrocławiu, 2008) miał w semiotycznym inwentarzu odsyłać do heroicznej ikonografii rewolucyjnej, na czele ze słynnym obrazem Davida, przedstawiającym Marata jako męczennika rewolucji. Der Zipfel w szpiczastej czapce ze swastykami z ...*córki Fizdejki* był aż nadto oczywistą pożyczką z komiksu *Achtung Zelig!* Krzysztofa Gawronkiewicza, Duch ojca Hamleta, przystrojony w husarskie skrzydła, przybywał ze świata batalistycznych płócien Kossaka (*H.*, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2005), zaś Rzymianie w *Titusie Andronicusie* dźwigali na plecach bagaż skojarzeń, związanych z niemieckim blitzkriegiem w 1939 roku (Teatr Polski we Wrocławiu, 2012).

Postać w teatrze Klaty jest – mówiąc językiem Barthes’a – „pustym lustrem”, nie daje wizerunku osobowości ludzkiej, nie reprezentuje ani typu, ani charakteru, nie jest nawet awatarem człowieka, lecz strukturą asocjacji, utkaną z obrazów, wyobrażeń i cytatów muzycznych. Misterna gra, jaka odbywa się w obrębie roli aktorskiej, polega na transferowaniu tych składników w obce im konteksty, przenicowywaniu kulturowych kodów i kwestionowaniu stereotypów. Nie ma tu dobrych ani złych, natomiast bywają ofiary, takie jak Lavinia z *Titusa Andronicusa*, której wyrwano język. Paulina Chapko w tej prawie niemej roli wydawała się chwilami odczłowieczoną, krwawiącą masą mięsa. Był to jeden z najbardziej „fizycznych” spektakli Klaty, w których ciało ludzkie, maltretowane, ćwiartowane, a nawet zjadane, stało się obiektem profanacji. Na szczątkach ludzkich dokonywał się groteskowy „striptiz humanizmu”, obnażający ciemne źródła kultury.

Ciało w teatrze Klaty bywa traktowane równie brutalnie, jak u Kleczewskiej, lecz – inaczej niż u kobiet-reżyserek – nigdy nie staje się podmiotem doświadczenia ludzkiego. W tej rzeczywistości nie ma realnego bólu, bo nic nie jest na serio, a im głębiej brnie w upodlenie człowiek, im bardziej błędzi i robi się odrażający, tym donośniej brzmi złowieszczy rechot, którym odpowiada mu świat. Pozostaje ciekawym paradoksem, że w tych sztucznych do bólu i niespójnych figurach, od jakich roi się w jego spektaklach, tkwi wielki potencjał teatralności. Aktorzy Klaty potrafią z patchworkowej kompozycji postaci uczynić atut w grze z widzem, zaskakując go bogactwem wmontowanych w rolę aluzji i skojarzeń. Bywa też, że gra na jednej strunie typowości ożywia nieco zapomniane zasoby warsztatu charakterystycznego, dzięki czemu



fot. Michał Walczak

Marta Scisłowicz [Caryca Katarzyna], *Caryca Katarzyna*, reż. Wiktor Rubin, Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach (2013)

powstają postacie tak plastyczne, ekspresyjne, bogato doposażone w zindywidualizowany inwentarz cech, jak królowa Tamora Ewy Skibińskiej w *Titusie Andronicusie*, Chucky Cezarego Studniaka w *Jerry Springer – The Opera* (Teatr Capitol we Wrocławiu, 2012) czy Idol Marcina Czarnika w *Do Damaszk* (Narodowy Stary Teatr, 2013).

Zasada „pustego lustra” ma dla świata przedstawionego w spektaklach Klaty dwie konsekwencje. W gronie postaci nie ma ról, które rezonowałyby przekaz odautorski (choć we wczesnych spektaklach reżysera, takich jak *H.* czy *Lochy Watykanu*, bohaterów rozgrywających pewne racje „w imieniu” twórcy spektaklu grywał Marcin Czarnik), nie znajdziemy wśród nich również figur, z którymi mógłby zidentyfikować się widz. Moralitetowa dydaktyka tego reżysera, prezentująca upodloną kondycję człowieczeństwa jako barokowy gabinet okropieństw i kuriozów, działa nie przez empatię, lecz przez szok, nie budzi litości, tylko trwogę.

Dezserterzy z fabuły

Ten brak możliwości identyfikacji, współprzeżywania z bohaterami spektaklu, jest dziś znakiem czasu. To konsekwencja antyiluzyjności teatru i krytycznego stosunku do fabuł jako takich, w których dostrzega się dziś narzędzie ideologiczne. Klasyczne struktury narracyjne dramatu od początku z pasją rozmontowywali Paweł Demirski i realizująca jego teksty Monika Strzępka. Jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech ich teatru była krytyka fikcji scenicznej i jej konstruktów jako środków służących reprodukowaniu i utrwalaniu aktualnych stosunków władzy. Obiektem nieufności była tu zarówno postać teatralna, jak i jej język, kontrolowany przez prominentne dyskursy. Główna oś konfliktu

przebiegała jednak pomiędzy postacią i formującą ją narracją. Bohaterowie wczesnych przedstawień Strzępki gromadnie dezertowali z opowieści, w jakich uwięził je los. Wujaszek Wania Włodzimierza Dyły w spektaklu *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2008) usiłował desperacko zerwać się z łańcucha Czecho-wowskiej historii, bohaterowie *Niech żyje wojna!!!* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2009) na wszelkie sposoby kwestionowali swoje pierwo-wzory z serialu *Czterej pancerni i pies*, by udowodnić, że zadano tam gwałt ich tożsamości. Skutkiem tej niezgody była przymusowa kohabi-tacja w ciele jednego aktora kilku postaci, reprezentujących sprzeczne linie losów, w których można było dostrzec produkty konkurujących ze sobą polityk historycznych. Przykładem takiej hybrydowej roli była schizofreniczna figura Olgierda/Czereśniaka, ulokowana w ciele Marcina Pempusia, którą wstrząsał ostry konflikt klasowy. Pańskiemu Olgierdowi wojna jawiła się jako epos rycerski, zaś kierującemu się chłopskim prag-matyzmem Czereśniakowi – jako niepowtarzalna okazja do grabieży. Pan i cham toczyli w aktorze zapiekły bój, w chwilach krytycznych piorąc się po pyskach. W ciele Adama Wolańczyka z kolei siedzieli pospołu pies Szarik, który, podobnie jak jego filmowy pierwowzór, łasił się, warczał i popiskiwał, oraz poczciwy stary wiarus na usługach NKWD.

Implantowanie ról aktorskich na postaciach wypożyczonych z innych fabuł należy do ulubionych chwytów teatru, z upodobaniem przepisu-jącego klasykę dramatu. Zgodnie z regułami kultury Read/Write postać jest tu raczej figurą operacyjną niż człowiekiem, raczej maszyną do pro-dukcji i przetwarzania znaczeń niż wzorem biografii do ucieleśnienia. W poetyce Strzępki i Demirskiego napięcie pomiędzy postacią „zre-

cyklingowaną” i jej pierwowzorem rozbudowuje anatomię roli o poziom metateatralny, na którym dochodzi do głosu refleksja na temat bohatera. Bohaterowie spektaklu *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2010) przeprowadzali dywersję w biogra-fiach czołowych postaci *Człowieka z żelaza* Andrzeja Wajdy. Dramaturg i reżyserka dokonali dość bezczelnej operacji „wrogiego przejścia” tych filmowych ikon, utożsamiając je z osobami ich twórców. W *nie-boskiej komedii. WSZYSTKO POWIEM BOGOM!* (Narodowy Stary Teatr, 2014) toczyła się gra równoległa – na scenie pojawiły się figury z dramatu Krasińskiego oraz ich współczesne remiksy. Intertekstualność postaci ma w spektaklach duetu nieco inny charakter niż w teatrze Klaty. Jej biografia jawi się w nich jako obszar dramatycznych konfliktów i sprzecz-ności. Taką wielowymiarową, niejednoznaczną i pełną tragicznych pięknieć rolą była postać Jakuba Szeli (*W imię Jakuba S.*, Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2011) w świetnej interpretacji Krzysztofa Dracza. Gnieź-dził się w niej duch legendarnego wodza rabacji chłopskiej do spółki z zapijaczonym wcieleniem ojca-chama, którego wstydzą się wielko-miejskie dzieci. Ów kłopotliwy rodzic, będący wyrzutem sumienia z powodu wypartych wiejskich korzeni i znakiem destrukcji ojcowskiej władzy, wpisywał się mimowolnie w figurę snu ze *Ślubu* Gombrowicza. Jakub S., podobnie jak ojciec Henryka, sygnalizował dekompozycję świata opartego na starym porządku oraz rozpad uformowanej przez niego tożsamości. Rola Dracza reaktywowała typ bohatera ludowego w wielkim stylu. Jego Jakub S. – jako upiór z nieobeschłą krwią na rękach i nieszczęśliwy, wymazany z życiorysów dzieci ojciec, uznany za intruza przy wspólnym stole – był postacią wielkich, szekspirowskich

Marcin Czarnik (Robespierre), *Sprawa Dantona*, reż. Jan Klata, Teatr Polski we Wrocławiu [2008]



fol. Bartosz Maz

sprzeczności, chłopskim królem Learem, zesłanym na śmietnik historii przez potomstwo zapatrzone w modernizacyjny mit.

Zonglowanie tożsamościami, umiejętność błyskawicznej zmiany rejestrów roli, jest dziś jednym z najbardziej charakterystycznych elementów stylu, wywiedzionego z poetyki postdramatycznej. Rozchwianie integralności postaci nadaje grze lekkość, choć wymaga też wielkiej zręczności od aktora, który musi realizować równocześnie różne punkty widzenia: „być w postaci”, pokazywać ją z zewnątrz i prowadzić na bieżąco interakcje z widownią. Wszystko to nadaje roli efekt migotliwej, trwającej wciąż w trybie warunkowym niedokreślenia, formy niedomkniętej, z której zawsze może wypączkować jakiś nowy byt.

Aktor na smyczy widza

Styl gry aktorskiej współtworzy typ relacji z widzem. W ostatnich latach w polskim teatrze coraz wyraźniej tworzy się nowa ścieżka, na której pojawiają się spektakle-eseje, spektakle improwizowane, uteatralizowane koncerty, wykłady performatywne i performanse. Ten zwrot zmienia sytuację komunikacyjną, zadekretowaną przez poetykę „czwartej ściany”, bowiem na przecięciu relacji między postaciami tkwi zawsze widz jako ukryty protagonista i zarazem filtr kontrolujący przepływ treści. To do niego trafia bezpośredni przekaz, który, nasyciwszy się emocjami publiczności, jako zwrotny komunikat kieruje się znów na scenę. Nowa sytuacja destabilizuje niepisana umowę pomiędzy sceną i widownią, którą pieczętował podwójny immunitet, gwarantujący nietykalność aktorom i publiczności. Ciało aktora zostało wystawione na pokaz, ale widoczny i cielesny staje się również widz, którego fizyczna obecność bywa w różny sposób wmontowywana w świat sceniczny. Publiczność „zamieszkuje” we wspólnej przestrzeni z aktorami, jak to było w *Ciągu czy Mirażach* Eweliny Marciniak (Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2014; Wrocławski Teatr Lalek, 2015), będąc prowokowaną przez aktorów lub wciągana do akcji. Reżyserka wkalkulowuje w swoje spektakle rozmaite aspekty odbioru, biorąc pod uwagę działanie bodźców zmysłowych, a nawet – jak w *Gałganie* (Wrocławski Teatr Współczesny, 2014) – dyskomfort widza, spowodowany zakłóceniami widoczności. Swoją publiczność reżyseruje też Paweł Passini. W *Słowniku chazarskim* (Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 2012) zderzane ze sobą wędrownie widownie stawały się dla siebie nawzajem zbiorowym aktorem, wkomponowanym w obraz sceniczny, rozedrgany pomiędzy realnością i halucynacją. Ten efekt lustra zadziałał również w *Dziadach* (Teatr Lalki i Aktora w Opolu, 2015), w których usadzeni naprzeciwko siebie i zaopatrzeni w białe, człekokształtne lalki widzowie stawali się sobowtórami umarłych, kantorowskim paradoksem uobecnienia śmierci.

Nowa strategia wobec widza przemodelowała również sytuację aktora, na którym spoczywa ciężar inicjowania i podtrzymywania kontaktu z publicznością. Widz stał się dla niego nowym, nieprzewidywalnym partnerem, którego obecność trzeba wkalkulowywać w każdy element roli. W tych okolicznościach występ musi być wyrazisty i efektowny, powinien bawić, zaskakiwać lub prowokować, domagając się reakcji zwrotnej. W budowaniu bezpośredniej komunikacji z publicznością pomocna jest muzyka, która staje się dziś dla aktora tworzywem równie ważnym jak tekst. Widać to nie tylko w rozśpiewaniu teatru. Umuzycznieniu uległa także mowa sceniczna, akcentująca rytmy i melodie języka oraz ruch.

Paweł Świątek zainstalował swojego *Pawia królowej* (Narodowy Stary Teatr, 2012) we wnętrzu prozy Masłowskiej, przygotowując coś na

kształt rap-opery. Świat przedstawiony w spektaklu zamykał się w czterech ścianach języka, zaś czwórka aktorów uczyniła z osobliwości stylistycznych tekstu materiał muzyczny, rapując, melorecytując oraz wyśpiewując ekscentryczne frazy z prawdziwie koncertową werwą. W spektaklach Eweliny Marciniak jakością muzyczną staje się też ciało aktora, którego forma ruchowa, dyscyplinowana przez rytmy i dźwięki, bywa – jak w *Mirażach* – autonomicznym utworem na pograniczu biomechaniki, akrobatyki i tańca. Teatr młodych reżyserów otwiera przestrzeń do realizacji marzenia o aktorze, który byłby sam dla siebie instrumentem, obsługującym go wirtuozem i zarazem ucieleśnioną materią muzyczną. Takiego aktora-muzyka projektował kiedyś Bogusław Schaeffer w swoim teatrze instrumentalnym. Podobne koncepty praktykowali też twórcy Fluxusu, zrównujący w swoich akcjach koncert z ekscentrycznym spektaklem. Te idee, zmierzające z jednej strony do zinstrumentalizowania aktora, z drugiej zaś – do usceniczenia muzyka, realizuje z powodzeniem Sambor Dudziński. Jego solowy spektakl *Król Dawid – Live!* (reż. Jacek Bała, Teatr Capitol we Wrocławiu, 2014) był manifestem potęgi scenicznej performer-muzyka-multiinstrumentalisty, wypełniającego sobą całą przestrzeń kreacji. W przedstawieniu, całkowicie ogołoconym z jakichkolwiek znaków teatralnych, wystąpił wszechstronnie utalentowany aktor/muzyk/tancerz w otoczeniu najrozmaitszych przedmiotów będących źródłami dźwięku. Był zarazem konferansjerem, szamanem i sztukmistrzem, inscenizującym wielkie sceny biblijne przy pomocy prostych, często archaicznych instrumentów.

Ryzykowny cudzysłów

Beata Guzalska w świetnej książce *Aktorstwo polskie. Generacje*, opisującej przemianę w stylu gry na przestrzeni kilku pokoleń, zauważa, że aktor, uformowany przez poetykę postdramatyczną, bardziej występuje, niż gra określoną rolę. Jest kimś, kto mówi we własnym imieniu i przyjmuje tożsamość postaci (często jednej z wielu w spektaklu) w sposób niezobowiązujący, biorąc ją w ironiczny cudzysłów. Ta ironia jest obosieczna, bo wytwarza dystans zarówno w stosunku do granych bohaterów, jak i siebie samego – jako prestidigitatora, dostawcy złudzeń, żonglera nastrojów. Autoironiczny gest aktora nie może być gestem demurga, kaznodziei ani terapeuty, ponieważ unicestwia w zarodku własną powagę. O tej sprzeczności pisał Dariusz Kosiński, zauważając, że dominujący dziś paradygmat aktora-performera jest współczesną inkarnacją Arlekina-błazna, „ośmieszającego wszystko i wszystkich, łącznie – a nawet przede wszystkim – z samym sobą”. W tego rodzaju krytyce, nieoszczędzającej nikogo, a przy tym jałowej, bo niepsującej samopoczucia tym, którzy stali się jej celem, historyk teatru widzi charakterystyczną cechę współczesnych spektakli władzy, w które wkalkulowano gesty krytyczne, jako nieszkodliwe i skutecznie rozbrajane przez wszechogarniający żywioł błazeństwa. „Zasadnicza lekcja, jakiej nam udzielają – pisze w szkicu *Wojna z Arlekinem, czyli to macie, co się państwu daje* – to lekcja nieważkości, wszystkojedności, a co za tym idzie – braku możliwości dokonania jakiegokolwiek zmiany i wywarcia jakiegokolwiek wpływu”.

Arlekin nie może być wiarygodnym kontestatorem, bo wszystko, co stawia pod osąd śmiechu, jest natychmiast pozbawiane znaczenia. Jego chwilowa władza ma nietrwałość karnawałowego gestu, który na moment anarchizuje rzeczywistość, by, gdy minie czas zabawy, wzmożnić panujący porządek. Aktor-błazen-performer zmagają się z nieskutecznością własnej sztuki, jak Różewiczowski wiersz z „torturą obrotową w pustce języka”. Podziwiamy jego zręczność, muzykalność, sprawność ciała, umiejętności ruchowe, swobodę, z jaką operuje różnymi



fot. Natalia Kabanow

Ewa Skibińska [Tamora], *Titus Andronicus*, reż. Jan Klata, Teatr Polski we Wrocławiu (2012)

konwencjami, słowem – wszystko to, co skupia uwagę na autoreferencyjnej stronie performansu. Źródłem satysfakcji estetycznej staje się przede wszystkim sposób, w jaki aktor „bawi się formą”, kreuje i burzy poetyki, wytwarza i unieważnia znaczenia. Zachwyty nad tym, „jak to jest zrobione”, usuwa w cień pytanie o sens gestu performera. Po co wychodzi na scenę? Co chce nam powiedzieć? Do czego służy mu coraz doskonalsza, coraz lepiej wyposażona machina teatru, z której służyłotwórczą mocą tak usilnie się zmagają?

Tomasz Kubikowski zauważył, że aktor jest performerem szczególnego rodzaju, kimś, kto przedmiotem swojej sztuki uczynił performans jako podstawową funkcję życiową. „Nasza relacja ze światem – pisze badacz – jest u podstawy relacją dramatyczną i dramat nasz poprzedza wszelki dyskurs, bo wszelki dyskurs pozyskujemy wtórnie z działań”. Nasz codzienny performans to „nieustanny występ w świecie, szukanie drogi w działaniu i przez prowokację – zmuszenie świata do odzewu i odzew na ten odzew. [...] Performans to sztuka naszego przeżycia w świecie”.³ Teatr zagęszczający sytuacje, pokazujący balans na krawędzi losu, życiowe zakręty i kulminacje, powinien nas z tą grozą istnienia oswajając, odnawiać świadomość, w jaki sposób działa nasza performatywna kondycja, hartować na okoliczność codziennej walki o przeżycie. Czy tak się dzieje?

W teatrze zdominowanym przez paradygmat performer-Arlekina ów moment egzystencjalnego przesilenia, w którym powinna objawić się fundamentalna zasada naszej gry o byt, nie może wybrzmieć serio. Nieco inaczej rzecz ma się tam, gdzie podmiotem doświadczenia scenicznego ustanawia się ciało. Bywa, że podejmuje ono realną walkę, że szamocze się w zmaganiach o własną prawdę i staje wobec wyborów ostatecznych. Taką grę na śmierć i życie podejmowała milcząca Eurydyka Karoliny Adamczyk w *Cieniach* Mai Kleczewskiej i poobijana, zmaltretowana Gerda Eweliny Żak z *Królowej śniegu* Michała Borczucha

(Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2012), odbywająca dziwną, senną podróż pod prąd czasu, do zwierzęcych źródeł człowieczeństwa.

Bywa jednak i tak, że realne ciało, wrzucone w świat obrazów, poddane ich tresurze, uformowane na ich wzór i podobieństwo, staje się własnym sobowtórem, ikoną bez referencji. Tę sytuację w dobitny sposób zobrazowali Monika Pęcikiewicz i Bartosz Frąckowiak w *Śnie nocy letniej* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2010). Obrazy, narzucające się jako rodzajowe tła dla scen intymnych, podsuwające bohaterom restrykcyjne wzorce zachowań i dyscyplinujące narzędzia samokontroli, objawiały tam niemal wampiryczną moc: wdzierały się w świat przeżyć kochanek, urabiały ich relacje i kradły ekstazy, które – choć wyolbrzymione do monstualnych rozmiarów – nie dawały zaspokojenia. W rzeczywistości, której modelowy kształt naszkicowali dramaturg i reżyserka, rozkosz stawała się możliwa wyłącznie za pośrednictwem jej zbanalizowanego przez popkulturę wizerunku. Tak „upowszechniony obraz – pisał Roland Barthes – pozbawia całkowicie świat ludzki realnych konfliktów i pożądań, udając tylko, że je przedstawia. [...] Wyraża się to w codziennej świadomości jako odczucie mdlącej nudy, tak jakby obraz, rozprzestrzeniając się, wytwarzał świat pozbawiony zróżnicowania (obojętny), skąd tylko tu i tam może dobiec krzyk anarchizmów, zdarzeń peryferyjnych i indywidualnych: wołanie o obalenie obrazów, uratowanie bezpośredniego Pragnienia”⁴.

Czy teatr, uciekający od przedstawiania i zajęty eksplorowaniem sfalsyfikowanej hiperrzeczywistości, zdoła ocalić ów głos Pragnienia? Czy realne ciało w pułapce pustych luster zdoła obalić władzę obrazów? ■

1 ■ B. Guzalska, *Aktorstwo polskie. Generacje*, Kraków 2014.

2 ■ D. Kosiński, *Wojna z Arlekinem, czyli to macie, co się państwu daje*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bał, W. Świątkowska, Kraków 2013, s. 278.

3 ■ T. Kubikowski, *Przeżyć na scenie*, Warszawa 2015, s. 82–86.

4 ■ R. Barthes, *Światło obrazu*, Warszawa 1995, s. 200–201.