

MONIKA KWAŚNIEWSKA

STRATEGIE ODMOWY

Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu
PO LINII NAJMNIEJSZEGO OPORU

pomysł i reżyseria: Romuald Krężel, tekst i dramaturgia: Anna
Wojnarowska, scenografia i kostiumy: Agata Baumgart, asystent
reżysera, światło i opracowanie muzyczne: Mateusz Atman
premiera: 6 maja 2017

W czerwcu 2017 roku, po decyzji ministra kultury o powołaniu na dyrektora Starego Teatru w Krakowie Marka Mikosa, Jan Kłata postanowił zintensyfikować eksploatację swojego ostatniego spektaklu – *Wesela*. Trwające około trzech godzin przedstawienie grane było dwa razy dziennie: o 16.00 i o 20.00, aktorzy mieli więc godzinę na regenerację. Jaśmina Polak, Bartosz Bielenia i Zbigniew W. Kaleta grali tego samego dnia w porannych pokazach *Kopciuszka*. Trzeba jednak pamiętać, że zespół w większości poparł odchodzącego dyrektora i kierunek, jaki nadał on teatrowi; jak przypuszczam, w imię tej solidarności wyraził zgodę na tak intensywną pracę. Sytuacja zrozumiałego, w moim przekonaniu, buntu przeciwko decyzjom ministerstwa generowała jeszcze jeden wysiłek. Symboliczna praca aktorów nie kończyła się wraz ze spektaklem. W czasie oklasków, uderzając w deski sceny kosami, artyści przenosili rewolucyjną energię finału na własną sytuację (co, przy nacjonalistycznym wydźwięku scenicznego zrywu, mogło wprawić jednak w lekką konsternację). Następnie – już w foyer – przemawiali do widzów, prosząc ich o obecność i wsparcie również w przyszłych sezonach (a więc o solidarność i wysiłek, jakie cechowały obecne działania zespołu). Aktorzy nie tylko grali w spektaklu, ale też performowali inne role: aktorów sceny narodowej, zespołu Jana Kłaty, oszukanych i zignorowanych przez ministra kultury artystów. Fakt, że nie zostali do tej realnej i symbolicznej pracy w żaden sposób zmuszeni, jest fundamentalny, ale nie powinien chyba usuwać w cień ogromnego wysiłku, jakim te wszystkie aktywności były okupione, a który, jak mi się wydaje, został w szerokiej debacie wokół sytuacji w Starym Teatrze pominięty.

Opisana powyżej sytuacja zbiegła się w czasie z momentem, w którym oglądałam przedstawienie *Po linii najmniejszego oporu* w Teatrze Dramatycznym w Kaliszu (powstałe, notabene, pod koniec obecnej dyrekcji Magdy Grudzińskiej i Weroniki Szczawińskiej). Te dwa spektakle i sytuacje teatralne stoją na przeciwległych biegunach myślenia o aktorstwie, teatrze, publiczności. Ograniczając na razie refleksję do aktorstwa, można stwierdzić, że to, co sytuowało się na marginesie sytuacji krakowskiej – czyli symboliczna i realna, tytaniczna praca aktorów, stanęło w centrum produkcji kaliskiej.

Założeniem spektaklu – jak deklarują twórcy – jest sprobemyzowanie pracy w późnym kapitalizmie. W centrum badania jest więc wymóg ciągłej aktywności, kreatywności, elastyczności,

zacierania granic między pracą a życiem prywatnym. Jak dowodzą zarówno Bojana Kunst w książce *Artysta w pracy. O pokrewieństwie sztuki i kapitalizmu*, jak i autorzy wydanej przez Krytykę Polityczną *Czarnej księgi artystów*, obrazującej status i warunki pracy współczesnych polskich twórców, cechy te szczególnie potrzebne są dziś artystom. W spektaklu zostaje to pokazane na przykładzie aktorów. Uzasadnienie takiego wyboru zostało zresztą włączone w obręb przedstawienia w postaci cytatów na temat aktorów – od Konstantego Stanisławskiego i Wsiewołoda Meyerholda, przez Jerzego Grotowskiego, Petera Brooka, Jacques'a Copeau i Zygmunta Hübnera, aż po Michaiła Czechowa, Stellę Adler, Stephena Booka i Michaela Shurtleffa. Z zestawienia różnych szkół i tradycji myślenia o teatrze wypływa generalny wniosek: aktorstwo wymaga totalnego poświęcenia, trudu, wysiłku (tak ciała, jak i wyobraźni), samodyscypliny i samoświadomości, obejmujących nie tylko pracę, ale wszystkie obszary życia. Czy w świetle tak wygórowanych wymagań nie powinno nas jednak trochę dziwić, że właśnie tej grupie twórców teatru najczęściej zarzuca się brak artystycznej autonomii, a na poziomie symbolicznym, prawnym i ekonomicznym traktuje się ją niejednokrotnie jak rzemieślników? Dlatego, gdy Natasza Aleksandrowitch rozpoczyna spektakl beznamietną recytacją całej serii sformułowań wyrażających zmęczenie, można to odnieść zarówno do tematu spektaklu, jak i jej drogi: studentki, a potem etatowej aktorki, którą przebyła, nim pozwolono jej się na scenie po prostu położyć...

Strategia inscenizacyjna jest prosta: w każdej z kilku sekwencji odejmuje się aktorom którąś ze scenicznych aktywności. W pierwszej scenie Aleksandrowitch leży nieruchomo na szezlongu i mówi. Jej ciało i głos nie muszą się wysilać, ponieważ aktorka w żaden sposób nie interpretuje tej „litanii umęczenia”. Ale czy na pewno? Utrzymanie ciała w bezruchu, głosu na poziomie monotonii, wypowiadanie tak długiego i pewnie trudnego do zapamiętania monologu stawia inne wyzwania, każe powstrzymać naturalną i aktorską ekspresję. Na scenie kameralnej leżące blisko pierwszego rzędu widowni ciało aktorki przykuwa uwagę, nabiera ciężaru, powoduje bezruchem. Efekt wzmacnia kostium: półprzezroczysta, sztywna folia, sprawiająca, że aktorka jest zarówno zakryta, jak i odkryta. W kolejnej scenie do Aleksandrowitch dołącza Dawid Lipiński – również na szezlongu, ubrany w podobny kostium. Razem, a raczej obok siebie, odgrywają kilka scenek z *Trzech sióstr* i *Wujaszka Wani* Antona Czechowa. Konwencja jest podobna, tyle że szezlongi okazują się elektronicznymi wózkami, wydającymi dość głośny i uciążliwy dźwięk. Aktorzy jeżdżą po scenie, a zatrzymując się, wypowiadają bez żadnej interpretacji słowa z dramatów. Dodanie ruchu oraz zwiększenie liczby aktorów na scenie osłabia wrażenie intensywnej obecności ciała. Widzowie koncentrują się raczej na słowach i rytmie. A tekst – jego wybór i treść – wydaje się znaczący. Twórczość Czechowa, ściśle współpracującego ze Stanisławskim, stymulowała głębokie przemiany w aktorstwie, do których odnoszą się niemal wszystkie zachodnie teorie. Poza tym czas życia i twórczości Czechowa zbiega się

z okresem rozwoju współcześnie rozumianego kapitalizmu. Sięgamy więc do źródeł współczesnych konceptualizacji zarówno aktorstwa, jak i pracy, produkcji symbolicznej i materialnej. Twórcy nie odnoszą się do tych kwestii bezpośrednio, raczej śledzą motyw pracy w dramatach Czechowa. Przytaczając poświęcone jej fragmenty, wyznaczają wyraźny proces: od marzenia o pracy, która ma moc wyzwalać, przez narastające zmęczenie i rozczarowanie wysiłkiem zagarniającym wszystkie siły vitalne i mentalne, aż do marzenia o odpoczynku, który jednak może przyjść dopiero po śmierci. Ten bardzo celny zestaw cytatów problematyzuje zarówno wampiryczny charakter pracy, która w późnym kapitalizmie nigdy się nie kończy, jak i procesy społeczne, stopniowo wytwarzające modele pracy coraz podstępniej i bezwzględniej stymulujące autowyzysk i wysysające energię ludzi i całych społeczeństw.

W kolejnych scenach aktorów odciąża się na inne sposoby, korzystając z różnych, dość prostych urządzeń elektronicznych. W ten sposób zasygnalizowany zostaje ciekawy wątek współpracy człowieka z maszyną, w której relacja między pomocą żywemu wykonawcy a stopniową jego eliminacją jest bardzo nieoczywista. Lipiński do zwisającego z sufitu mikrofonu zapowiada, że wymieni grane przez siebie role, które jednak zostają wyświetlone w postaci napisu nad sceną. W sekwencji cytatów z podręczników aktorskich Aleksandrowitch i Lipiński mają słuchawki i dyktafony, więc swoje wypowiedzi powtarzają wprost z nagrania. Potem wychodzą na scenę z urządzeniami produkującymi dym, w którym próbują się schować. W finale po prostu znikają ze sceny, słychać tylko ich wzmocniony mikrofonami głos snujący fantazje, co robiliby teraz, gdyby pracowali w innych zawodach. Ich zniknięcie można odebrać jako sygnał, że gdyby byli teraz ekologami, rolnikami, instruktorami jogi, pracowali jako *user experience designer* – nie graliby w tym spektaklu. W ten sposób uchylają się jednak również od podstawowego zadania aktorskiego: „być kimś innym”. To zniknięcie koresponduje też z ostatnim fragmentem spektaklu, w którym Aleksandrowitch zastanawia się, co by robiła teraz, gdyby była aktorką. Po wymienieniu kilku spektakularnych działań, stwierdza: „być może grałabym teraz w spektaklu / opowiadającym o pracy w późnym kapitalizmie / będąc na scenie starałabym się robić mniej / mniej pracować / starając się zatrzymać produkcję znaczeń / produkowałabym kolejne znaczenia i kolejne / próbowałabym zwolnić, zamilknąć / zniknąć / wytwarzając kolejne znaczenia / i kolejny spektakl / odegrany jak co wieczór”. W tym sensie ramy sztuki same generują znaczenia, sensory, interpretacje. Założenie „robienia mniej” jest w tych ramach skazane na porażkę. Może jednak niecałkowitą...

Niby wszystko to „słuszne” („po linii”!), niby przekonująco uargumentowane, niby wszystko się w spektaklu Krężela zgadza, a jednak czegoś w tej pracy o pracy brakuje. Przedstawienie pozostawia z odczuciem obojętności. Ani entuzjazmu, ani zaskoczenia, ani nawet irytacji. Zostaje z wrażeniem, że właśnie obejrzałem dobrze napisane wypracowanie na temat.

Oczywiście, jest ono oparte na fajnym pomysle i jest w nim parę błyskotliwych puent. Ale teatralna forma zdaje się służyć tu prostej ilustracji konceptu, a nie wchodzi z nim w żaden rodzaj napięcia. Przemyslenie formy mogłoby sprawić, że w prowokacyjnym nie-dzianiu Krężela działałoby się więcej.

Tak o przedstawieniu napisał Witold Mrozek na portalu „Dwutygodnik.com” (*Nie bój się lenić*, 2017, nr 212). Te słowa wydają mi się znamienne. Spektakl, który mówi o przymusie produkowania w późnym kapitalizmie, doczekał się bowiem zarzutów, że sam, pod przykrywką nie-dziania, nie wyprodukował więcej mentalnych i emocjonalnych wrażeń i wydarzeń, nie sprowokował widza do wygenerowania większej ilości emocji. Recenzent oczekiwał „entuzjazmu”, „zaskoczenia”, „irytacji”, „błyskotliwych puent”, performatywnego, pełnego napięcia „dziania się”, a dostał „obojętność” i „ilustrację konceptu”. Co więcej, Mrozek zarzuca Krężelowi, że nie spopularyzował relacji: scena – widownia. Wszystko jednak, co pisze, wydaje się przeczyć tej tezie. *Po linii najmniejszego oporu* miało sprawdzić, czy w teatrze można „wyprodukować mniej” – znaczeń, energii, podniet. Trudno nie odnieść tych założeń nie tylko do aktorów, ale do teatru w ogóle. Na tym polu wspomniane przez recenzenta „ilustracyjność” i „obojętność” – które nazwałabym raczej prostotą, klarownością i bezpretensjonalnością – wpisują się w strategię odmowy, odsłaniając przy okazji oczekiwania widzów. Okazuje się bowiem, że nawet w minimalistycznym spektaklu musi być emocjonalne i intelektualne drugie dno i pełne dramatyzmu napięcie. Nie ukrywam zresztą, że są to oczekiwania, które i ja stawiam teatrowi. Nie wyobrażam sobie, żeby w teatrze powstawały jedynie spektakle kontestujące te niepisane zasady. Jednak w przedstawieniu, które chce zaatakować właśnie wymóg produktywności, pokazanie, jak trudne, czy wręcz niemożliwe, jest zaburzenie reguły budowania relacji z publicznością na zasadzie „uwiedzenia”, „atrakcyjności”, „napięcia”, wydaje mi się celne i prowokacyjne. I od razu, oczywiście, produktywne, więc koło znów się zamyka.

Nie mogę sobie odmówić polemiki z kolejnym tematem recenzji Mrozka. Autor, śledząc wątek odjęcia pracy aktorom w obrębie spektaklu, sam dokonuje analogicznego gestu w obrębie ram produkcyjnych, czyniąc aktorów jedynie mediami reżyserskiej wizji (powiela tym samym schemat myślowy i paradoks przywołany wcześniej w kontekście podręczników aktorstwa). Zestawia reżysera spektaklu Romualda Krężela z Weroniką Szczawińską, Wojtkiem Ziemilskim, Anną Karasińską, porównując estetykę i strategię tych twórców. Tymczasem, jak poinformowano na konferencji prasowej: „Reżyser Romuald Krężel i dramaturg Anna Wojnarowska pracują w mniej typowy sposób. Nie sięgają po gotowy tekst, lecz z garścią przemyśleń i pytań przychodzą na pierwszą teatralną próbę, włączając w pełni aktorów w proces twórczy, dotyczący również tekstu, którym obrasta to sceniczne wydarzenie”. A więc o kształcie spektaklu decydują nie tylko reżyser, ale też dramaturżka i aktorzy. Do tego grona można z pewnością włączyć projektującą scenografię i kostiumy Agatę Baumgart oraz asystenta reżysera, odpowiedzialnego też za światło i muzykę – Mateusza Atmana. Może to o języku czy estetyce ich wszystkich powinniśmy mówić i pisać? Jak się wydaje, można to odnieść do pozostałych wymienionych przez Mrozka artystów, którzy równie chętnie dzielą się częścią reżyserskiej władzy (ale nie odpowiedzialności) na rzecz współpracowników.

Po linii najmniejszego oporu pozwala więc przywołać cały szereg – często niezauważanych – aspektów pracy artystów teatru i oczekiwań widzów oraz modeli komunikacji między nimi. W zestawieniu z sytuacją w Starym Teatrze oraz recenzją Mrozka jeszcze wyraźniej wskazuje na prawie niewidzialny (auto)wyzysk w obrębie pracy performatywnej, który – biorąc pod uwagę entuzjazm widzów Starego Teatru oraz rozczerwanie recenzenta po kaliskim spektaklu – współgra z oczekiwaniami publiczności. Warto więc choć na chwilę stanąć z boku i przyjrzeć się tym niepisanim założeń, pragnieniom i gotowości do pracy. Nie po to, by je zanegować i odrzucić, ale by zobaczyć szersze spektrum możliwych konsekwencji. ■

