

Na linii

DARIUSZ KOSIŃSKI

Teatr dzieje się na żywo. Obecni ciałem i duchem aktorki i aktorzy działają wobec żywych, obecnych w tej samej przestrzeni widzów. I co teraz?

PANDEMICZNE ZAMKNIĘCIE TEATRÓW to dla żyjących nimi ludzi poważne zagrożenie i realny problem. Ale także szansa na przemyślenie tego, co w normalnym trybie funkcjonowania, którego zostaliśmy pozbawieni, przyjmowane jest jako oczywiste. Na przykład tego, że teatr możliwy jest tylko „na żywo”. W myśl znakomitego w swej paradoksalności hasła ukutego przez zespół TR Warszawa: „Zostań w domu – nie wychodź z teatru”.

Niektóre teatry tworzą całe „wirtualne repertuary”, prezentując swoje wybrane przedstawienia w sieci w rytmie niemal codziennym, niekiedy nawet ograniczając do nich dostęp na podobieństwo ograniczonego dostępu do sali teatralnej (Teatr im. S. Jaracza w Olsztynie). Inne do pokazów przedstawień dokładają różnorodnych przedsięwzięć, takie jak czytania dramatów, wywiady z twórcami czy wykłady (program „DramatOn” przygotował warszawski Teatr Dramatyczny). Jeszcze inne idą krok dalej, przygotowując specjalne sieciowe projekty artystyczne (np. warszawskie Studio i jego projekt „Kwaratanna”) albo cykliczne programy czy wręcz seriale internetowe (np. krakowski Teatr im. Juliusza Słowackiego i jego serial „Zamknięci w teatrze”). Inicjatyw tych jest ogrom, a bodaj najlepszy sposób codziennego zdobywania informacji na ich temat to odwiedzanie strony e-teatr.pl, na której w wątku „Teatr w Sieci” gromadzone są wszelkie wiadomości o poszczególnych inicjatywach.

Teatr rejestrowany

To nie jest jednak „teatr online”. Podstawową formę kontaktu z przedstawieniami stanowią wszak pokazy ich rejestracji. W większości przypadków są to wykonane na potrzeby dokumentacyjne zapisy spektakli niepokazywanych już na żywo (takie prezentuje np. Narodowy Stary Teatr), niekiedy tylko wciąż znaj-

dujących się w repertuarze (np. TR Warszawa pokazywał w sieci takie swoje „hity” jak „Cząstki kobiety” czy „Inni ludzie”). Wiele teatrów korzysta po prostu z internetowych archiwów i baz danych, które mają w otwartym dostępie bogate zasoby rejestracji wideo i audio.

Dwie najważniejsze bazy to elektroniczna Encyklopedia Teatru Polskiego oraz Ninateka. Ta pierwsza, założona i prowadzona wciąż przez Dorotę Buchwald w ramach działalności Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, oprócz stale poszerzanej listy haseł, tysięcy zdjęć i materiałów czy dostępnych za darmo książek ma w swoich zbiorach liczne rejestracje, m.in. komplet świetnych przedstawień Teatru Polskiego w Bydgoszczy z okresu dyrekcji Pawła Wodzińskiego, a w czasie pandemii na swoim facebookowym profilu codziennie prezentuje kolejne elementy swych bogatych archiwów.

Pandemia przypomniła też istnienie kolekcji Ninateki. Rozwijana kiedyś planowo i dynamicznie, dziś stanowi raczej rezerwuar materiałów historycznych, bo po połączeniu w roku 2017 dawnego Narodowego Instytutu Audiowizualnego z Filmoteką Narodową w hybrydę o skrócie FINA zaprzestano profesjonalnych rejestracji ważnych przedstawień teatralnych. Dziś dzięki dawnym działaniom NInA możemy oglądać w domu takie legendarne spektakle jak „(A)pollonia” Krzysztofa Warlikowskiego czy „H.” Jana Klaty, a do Ninateki odsyła swych widzów sam Teatr Narodowy.

Co ciekawe, nawet kiedy teatry prezentują zbiory pochodzące z tych archiwów, używają terminu transmisja lub retransmisja. Ale przecież transmisji czy retransmisji teatr pandemicznie sieciowy nie prezentuje, bo oznaczałoby to przekazywanie przedstawienia odbywającego się na żywo. Teatry od dawna nie transmitują swoich przedstawień, bo jest to

przedsięwzięcie skomplikowane i bardzo drogie. Łatwiej i taniej sięgnąć po rejestrację, wytwarzając zarazem – przez zmianę nomenklatury, wyznaczanie określonej godziny „premiery”, czasowe ograniczenie udostępniania czy dodawanie atrakcji specjalnych (rzeczywiście transmitowane spotkanie z twórcami) – wrażenie, że coś tu dzieje się na żywo.

Mit „nażywości”

Tak wysoko ceniona „nażywość” wcale nie jest odwieczną cechą definiującą teatr, a w każdym razie – nie była za taką uważana. W epoce sprzed powstania mediów „nażywość” była tak powszechna, że opisywanie przy jej pomocy specyfiki cokolwiek nie miało sensu. W XIX wieku, gdy teatr był niepodważalnym władcą krainy widowisk, definiowano go przede wszystkim przez odwołanie do iluzji, a więc doświadczenia niecodzienności, właśnie „wyjścia z domu”, przeniesienia w inny świat, co stanowi jedną z podstawowych ludzkich potrzeb. Dopiero powstanie filmu, a potem telewizji, zmusiło teatr do zasadniczej weryfikacji sposobu określania swojej istoty.

Są tacy, którzy twierdzą, że wszystkie reformy i rewolucje teatralne XX wieku, usprawiedliwiane zazwyczaj teoriami bardzo wyrafinowanymi i wzniosłymi, w istocie stanowiły dość paniczną próbę uzasadnienia swego istnienia w sytuacji, gdy funkcja podstawowa – wyjścia z rutyny codzienności i przeżycia siebie w odmienny sposób – została przejęta przez inne media. Po co nam teatr, skoro jego iluzjotwórcze możliwości okazują się tak ograniczone? Dobrych odpowiedzi jest jednak wiele, a ich wielość wytwarza współczesną różnorodność odmian tej sztuki. Wspólne jest im przekonanie, że tym, co przede wszystkim odróżnia teatr od innych mediów „ucieleśnionych opowieści”, jest jego bezpośredniość.

Teatr dzieje się na żywo – tu i teraz. Żywi, obecni ciałem i duchem aktorki i aktorzy działają wobec żywych, obecnych w tym samym czasie i w tej samej przestrzeni widzów. Oznacza to, że w odróżnieniu od filmu wydarzenie teatralne jest niepowtarzalne, a w odróżnieniu od telewizji i internetu, które mogą wszak przekazywać coś niepowtarzalnego – posiada potencjalność wyjścia poza relacje wyłącznie wzrokowe i słuchowe.

Najważniejsze jednak jest to, że przedstawienie teatralne działa, mało – po-



MARCIN OLIVA SOTO / TR WARSZAWA

„Inni ludzie” Doroty Masłowskiej w reżyserii Grzegorza Jarzyny, TR Warszawa

wstaje, wytwarza się w wyniku serii wzajemnych wymian energetycznych między dwiema grupami bezpośrednio spotykających się ludzi. A choć „energia” brzmi nieco magicznie (tak zresztą jest nazywana zazwyczaj – magią teatru), to jest czymś realnym i konkretnym, co każdy widz teatralny doskonale zna, a każdy teatroman uwielbia.

Nawet tam, gdzie panują konwencje zasadniczo wykluczające nieprzewidywalność przebiegu wypadków, istnieje w teatrze poczucie bycia wobec czegoś żywego, czego siła nie polega na tym, że aktor zaimprovizuje coś po raz pierwszy i ostatni, a aktorka sprowokuje widza do interakcji o nieprzewidywanym przebiegu. Niezależnie od sensu i funkcji takich zabiegów (a mają one i sens, i ważne funkcje), doświadczenie teatru zasadza się na czymś subtelniejszym, co w uczonym żargonie nazwano „pętlą sprzężenia zwrotnego”, a co jest niezwykle zintensyfikowanym byciem wobec siebie żywych osób.

Pobrzmiwająca w tym wyznaniu stęsknionego widza mitologia była wielokrotnie atakowana. Swego czasu wśród

badaczy przedstawień dużo hałasu narobiła książka „Liveness. Performance in a Mediatized Culture” Philipa Auslandera, który negował założycielskie legendy o wyjątkowości i politycznej skuteczności performansu „na żywo”, pokazując precyzyjnie, jak owa „nażywość” jest z jednej strony uwarunkowana przez relację do nowych mediów, a z drugiej – jak te właśnie media są wykorzystywane do jej wytwarzania. Auslander zasadnie pytał, skąd poczucie, że uczestniczymy *live* w wielkim festiwalu muzyki popularnej, jeśli słyszymy kolejną gwiazdę dzięki ogromnym głośnikom, a oglądamy ją (i to nie całkiem wyraźnie) na wielkich telebimach. I co jest takiego szczególnego w „żywym” doświadczeniu kibica podziwiającego na ekranie wiszącym nad trybunami akcję, którą dokładnie w tym samym czasie (ale o niebo lepiej) ogląda na telewizorze grupa fanów zebrana w pubie?

Auslander dowodził, że współczesny świat mediów nauczył się wytwarzać efekt „nażywości”, kwestionując oczywistość poczucia wyższości tych kulturowych form, które – jak teatr – opierały

na nim własne przekonanie o wyjątkowości. A trzeba pamiętać, że jego książka ukazała się po raz pierwszy w roku 1999, a więc jeszcze przed epoką smartfonów i mediów społecznościowych oraz związanych z ich rozwojem technologii, zapewniających taki stopień „nażywości”, o jakim w latach 90. mało komu się śniło.

Gdy dziś, zamknięci w pandemicznych celach, spotykamy się „w czasie realnym” z naszymi bliskimi, wzajemnie wytwarzając niepowtarzalne (choć rejestrowalne) przedstawienia międzyludzkiego teatru w technologicznie zapośredniczonej, ale przecież zachowującej swoją dynamikę „pętli sprzężeń zwrotnych”, wydaje się, że nie sposób bronić sztywnej granicy między tym, co na żywo, bo w bezpośrednim kontakcie, a tym, co jest zmediatyzowane.

Sformułowany w latach 60. dogmat o teatrze jako sztuce żywej relacji międzyludzkiej przestał być takim pewnikiem. Oczywiście nadal nie możemy przez sieć dotknąć się, przytulić czy choćby poczuć swojego zapachu. Ale też nie oszukujemy się, że możemy to wszystko rzeczywiście zrobić w przypadku większości ➔

→ przedstawień teatralnych. Są wprawdzie takie, gdzie aktorzy wezmą nas w ramiona, i takie, gdzie (najczęściej ku niezadowoleniu widzów) da się poczuć zapach ich spoconych ciał. Ale przecież nie takie doznania stanowią najważniejszą część doświadczenia teatralnego. Może więc rzeczywiście jesteśmy we władzy wytworzonego kulturowo mitu i trzymamy się kurczowo „nażywości” i niepowtarzalności teatru raczej z przyzwyczajenia, niż podążając za istotą rzeczy?

Widzieć jaśniej

Pandemiczna sytuacja, w której wszyscy się znaleźliśmy, sprawiła, że te pytania przestały być teoretyczne. To znaczy: nawet jeśli ich nie formułujemy i nie stawiamy, w praktyce zaczynamy na nie odpowiadać, oglądając „teatr online”, choć wedle purystów nie jest to ani teatr, ani żadne „online”. Choć odbywam od lat długie i czasem skomplikowane podróże, by oglądać przedstawienia na żywo, byłbym jednak ostrożny w uznawaniu braku żywej bezpośredniości za argument odbierający wartość i sens oglądaniu rejestracji przedstawień jako przeżyć teatralnych.

Jako człowiek zajmujący się zawodowo badaniem przedstawień już wcześniej miałem sporo doświadczeń z rejestracjami i to właśnie dzięki nim poznałem kilka przedstawień, które uważam za szczególnie dla mnie ważne (jak

Czemu moje poranne wzruszenie przed ekranem ma być mniej warte od przysypiania widza na sali teatralnej?

„Carmina Burana” Włodzimierza Stawniewskiego i Teatru Gardzienice czy „Wszystko zmyślane” Anny Karasińskiej i Starego Teatru). Czy moje żywe i silne doświadczenie związane z oglądaniem ich na ekranie pozbawione jest wszystkiego tego, co wiąże się z mityczną „nażywością”?

Zapewne gdybym siedział na sali, moje doznania byłyby inne, ale czy na pewno słabsze? I czemu niby gorsze? Czemu moje poranne wzruszenie przed ekranem ma być mniej warte od przysypiania widza, który po długim dniu poszedł na kolejną zaliczaną premierę? Tylko dlatego, że przysypiał tego samego wieczora w tym samym miejscu, kiedy w oczach aktorki zaśniły łzy, których on nie zauważył, a ja widzę wyraźnie dzięki zbliżeniu kamery?

Oczywiście wyostrzam, ale pandemiczne teatrowanie wymaga postawie-

nia takich pytań serio i bezpośrednio, bo z jednej strony pozwala to uniknąć obniżania wartości tego, co się na ekranie ogląda, a z drugiej – chroni przed zmarnowaniem bardzo cennej, a naprawdę unikatowej sytuacji, jaką nam pandemia zafundowała: zmierzenia się z pytaniem, czy siła teatru, jaki w naszej kulturze wytworzyliśmy, nie wynika jednak z czegoś innego niż magia jego „nażywości” i „efemeryczności”.

Powtarzam: nie mam zamiaru negować ich wartości i znaczenia, ale czy na pewno nie są one tylko wzmocnieniem dla czegoś zupełnie innego, co łączy się raczej ze specjalnym trybem doświadczania, poznawania i myślenia?

Nie, nie mam też na celu odwrócenia hierarchii świata widowisk, udowodnienia, że przedstawienie teatralne jest „lepsze” od innych. Chcę się raczej upomnieć o coś, co mit „nażywości” zasłania, kładąc akcent na nieweryfikowalne przeżycia indywidualne i zbiorowe, na „świeckie sacrum” i „magię”, a więc na aspekty tradycyjnie przeciwstawiane myśleniu. Gdyby chcieć w tych kategoriach zapytać o relację między teatrem a innymi widowiskami, bez trudu można by dowiedzieć, że przegrywa on zdecydowanie z jednej strony ze sportem czy masowymi widowiskami wspólnotowymi takimi jak koncerty, a z drugiej – nie ma szans w konfrontacji z liturgicznym doświadczeniem żywej obecności sakralnej.

Oparty na „nażywości” teatr pararytualny, który w XX wieku zwłaszcza w Polsce wydawał się Świętym Graalem, poniósł klęskę (z czego zresztą jako pierwszy zdał sobie sprawę jego polski guru) właśnie dlatego, że teatralne „na żywo” jest raczej wehikułem niż sednem i zasadniczym celem. Wymuszone ograniczenie „nażywości” do jej złudzenia wywoływanego przy pomocy zabiegów medialnych nie przekreśla właściwego teatrowi trybu doświadczenia i myślenia wytwarzanego poprzez skomponowane w określony sposób działania i struktury czasowo-przestrzenne.

Przekazywany przez sieć teatr pozostaje *online* nie dlatego, że dzieje się na żywo, ale dlatego, że dzięki niemu nie damy się wyłączyć z aktywnego współtworzenia naszego życia. Zamknięci w domach, jesteśmy na pierwszej linii walki o jego niedorażny sens, będący czymś więcej niż zachowanie zdrowia.

© DARIUSZ KOSIŃSKI

„Wszystko zmyślane” w reżyserii Anny Karasińskiej, Stary Teatr



MAGDA HUECKEL / STARY TEATR