

21 kwietnia 2013 roku „Didaskalia” wraz z Katedrą Dramatu, Teatru i Widowisk UAM oraz Teatrem Nowym w Poznaniu (który był również gospodarzem spotkania) zorganizowały panel pod hasłem *Od odbiorcy do uczestnika*. W zaproszeniu pisaliśmy:

„Dziś celem sztuki jest «próba konstruowania i kształtowania relacji składających się na rzeczywistość, a to wymaga aktywnego udziału wszystkich elementów, które tymi stosunkami zostają spięte, w tym poruszenia ciała widza, sprowokowania go do działania, zachęcenia, by sam tworzył i stwarzania kontekstów dla tego rodzaju aktywności» – podsumowuje Marek Krajewski przemiany w najnowszej sztuce. I dalej: «Twórcy nie oczekują dziś od widzów, by słuchali i patrzyli, interpretowali, ale przeciwnie – próbują uczynić ich integralnymi elementami dzieła, którego sami też są częścią».

Pytanie, czy te zmiany w relacji pomiędzy twórcą a odbiorcą, będące codziennością na polu sztuk wizualnych, przekładają się na współczesny polski teatr. Jakie konsekwencje wyciąga teatr z digitalizacji i usieciowienia kultury i wynikających stąd nowych kompetencji widza? Czy dostrzega w widzu wyemancypowany podmiot, który weźmie udział w tworzeniu i dystrybucji sensów sztuki, czy wciąż pasywnego odbiorcę, którego zadaniem jest dekodowanie znaków i rekonstruowanie świata artysty? A może należy spytać inaczej: czy widz teatralny jest gotowy brać aktywny i krytyczny udział, dostrzegając w sztuce i konwencjach odbiorczych narzędzie reprodukcji społecznego porządku, ale i obszar możliwej subwersji, zmiany społecznego układu ról. Wreszcie: czy współczesny polski teatr, w obecnym kształcie instytucjonalnym, może być czymś więcej niż maszyną do produkcji premier? Czy może stać się polem nawiązywania i kształtowania żywych i twórczych relacji?».



TEATR NOWY
IM. TADEUSZA ŁOMNICKIEGO
W POZNANIU

Rozmawiają:

DOROTA ANDROSZ, ANNA R. BURZYŃSKA,
EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA,
MARCIN KOŚCIELNIAK, MAREK KRAJEWSKI,
PIOTR KRUSZCZYŃSKI

OD ODBIORCY DO UCZESTNIKA

MARCIN KOŚCIELNIAK: Rzuciliśmy w „Didaskaliach” temat „widz”, przekonani, że jest on ważny, po czym zaczęliśmy się zastanawiać, czego właściwie możemy się po nim spodziewać. Zacznijmy zatem od pytania: co wiemy o widzu, do czego nam ta wiedza jest potrzebna, czy to jest widz projektowany, czy rzeczywisty? Jak temat „widz” przedstawia się z Państwa punktu widzenia – bo reprezentują Państwo różne dyscypliny i różne sposoby patrzenia. Jakie refleksje uruchamia hasło „widz”?

DOROTA ANDROSZ: Jestem chyba niezwykle wymagająca w stosunku do widza. Z jednej strony chciałabym, żeby utożsamiał się z moją postacią. Z drugiej – aby ją interpretował czy wręcz krytykował. Bardzo bym chciała, żeby widzowie czuli się powołanymi na świadków spektaklu, a jednocześnie, aby byli jego intensywnie zaangażowanymi uczestnikami. Jeśli, na przykład, w *Orgii* Wiktora Rubina zachęcam publiczność do wspólnego działania, to chcę, by brała w nim udział, ale odmowa czy wręcz wyjście z sali również jest dla mnie wyrazistą reakcją. Dzisiejszy teatr stawia wiele wymagań aktorom, ciągle, na przykład, oscylujemy między postacią



i prywatnością na scenie. Może dlatego – wymagając więcej od siebie – musimy więcej wymagać od widzów.

MAREK KRAJEWSKI: O widzu wiemy niewiele. Z różnych powodów. Nie ma miarodajnych badań na jego temat, ale też nie pozwalamy się widzowi wypowiedzieć, a jeśli już, to co najwyżej w sztucznych i opresyjnych sytuacjach, jak dyskusja po spektaklu. Myślę, że doskonałym źródłem wiedzy o widzu jest dzisiaj internet – ale te ślady, w postaci wpisów na blogach, dyskusji na Facebooku, „lajków”, zazwyczaj ignorujemy, gdyż uważamy, że to nie jest miejsce, w którym się poważnie rozmawia. Tym właściwym miejscem jest spotkanie, specjalnie w tym celu zaaranżowane, ale też wycinające głosy tych, którzy boją się dyskutować publicznie o teatrze. Wydaje mi się, że nasza niewiedza o widzu często sprawia, że obie strony: i widz, i ludzie teatru, są rozczarowane. Z wpisów na forach wynika, że widz nie oczekuje po teatrze eksperymentów – idzie do teatru, gdy jest on tradycyjny. W ogromnej masie propozycji kulturalnych teatr jest pewną konwencją, której respektowania domaga się widz. Czytałem bardzo ciekawą dyskusję na temat teatru społecznie zaangażowanego, podejmującego aktualne problemy, i większość uczestniczących w niej internautów mówiła, że miejsce dla polityki jest w „Wiadomościach” i w gazetach. Do teatru idą, żeby się od niej odciąć. Można więc powiedzieć, że relacja, która występuje w teatrze, jest przeterminowana, ale to właśnie uczestnictwa w takiej staromodnej sytuacji odbiorczej oczekuje widz. Wszyscy sobie zdajemy sprawę z tego, że hierarchiczna relacja, zachowująca podział na scenę i widownię, jest anachroniczna, nie ma nic wspólnego z tym, co oferują nam dziś nowe media – z możliwością współtworzenia, interakcji, dotykaniem tego, co niedostępne. Widz ma w teatrze wyraźnie zdefiniowane zadanie do wypełnienia, czyli obejrzenie spektaklu, nagrodzenie go brawami albo wyjście w jego trakcie. I tego właśnie oczekuje – przychodzi do teatru, ponieważ jest on jednym z ostatnich miejsc, gdzie ta tradycyjna konwencja odbiorcza jest podtrzymywana. Jeśli oczekuje interakcji, to szuka jej w innych miejscach. Jest to, oczywiście, ogromny problem dla tych teatrów, które próbują przebudować relację z widzem, wyjść poza konwencję teatru, bo rozmiągają się z oczekiwaniami tych, którzy zasiedli na widowni.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Wychodzę z założenia, że widz przychodzi do teatru przede wszystkim po emocje. A to, czy są to emocje akceptacji, czy odrzucenia, nie jest najistotniejsze. Wydaje mi się też, że klasyczny podział na scenę i widownię w żaden sposób nie przekreśla możliwości interakcji.

MAREK KRAJEWSKI: Tak, ale jest on oczekiwany przez widza, i próba jego przełamania sprawia, że obie strony wpadają w zakłopotanie.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Powiedzmy od razu, że to przełamanie tradycyjnej sytuacji odbiorczej nie musi być wywołane wyłącznie przez fizyczne wciąganie widza na scenę.

Sposoby odbioru mogą być inaczej stymulowane. W *Orgii* relacja z widzem była tematem spektaklu.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Zagłosujmy może na wstępie, bo bardzo mnie to interesuje: kto z Państwa lubi być zaangażowany w działania teatralne, polegające na włączaniu w grę sceniczną?

DOROTA ANDROSZ i EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA: Ja tak.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: A ja tego nie znoszę.

MAREK KRAJEWSKI: Jeżeli widza się tym zaskakuje, jest to dla niego opresyjna sytuacja. Niewiele osób jest w stanie sobie z tym poradzić psychologicznie, chyba że właśnie tego oczekują w teatrze.

DOROTA ANDROSZ: Rzeczywiście, teatr bywa agresywny – sama wiem, jak często w taki sposób działałam na publiczność. Właściwie to jedna z form manipulacji. Pokazanie, czy wręcz narzucenie widzowi drogi, tak by dalej podążał nią sam. Tak się dzieje w *Orgii*.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Ja, na przykład, w *Orgii* nie chciałbym być włączony w spektakl. To spektakl o władzy aktora nad widzem i próba zademonstrowania widzowi, jak on tej władzy ulega. Ale wydaje mi się, że działa tu silna konwencja, która opiera się na założeniu nierówności aktora i widza. To, że jestem zaangażowany przez aktora, sprawia, że czuję się od razu uprzedmiotowiony. Aktor jest kimś lepszym, kto wie więcej, ma władzę, jest kimś z „góry”, kto mnie w coś wciąga i próbuje uprzedmiotowić. Czy ta relacja jest definitywna, czy może się zmienić?

MAREK KRAJEWSKI: Stawiam tezę, że ona jest podstawowa dla teatru i teatr bez niej przestaje być teatrem. Zaczyna być innym rodzajem działania.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Ale co to znaczy „teatr jest teatrem”? Dlaczego „teatr” ma mieć sztywną definicję, a na przykład sztuki wizualne – nie?

MAREK KRAJEWSKI: Pytanie jest bardzo ważne. Wydaje mi się, że podstawowym problemem jest fakt, że to, o czym mówimy, jest niezrozumiałe dla przeciętnego widza teatralnego. Dzieje się tak dlatego, że namnożyły się dziś i rozmyły kryteria oceniania i hierarchizowania różnych dóbr kultury. Dzisiaj mamy do czynienia z przynajmniej trzema źródłami tego typu kryteriów. Z jednej strony te, które produkuje Państwo – jako krytycy, aktorzy, dyrektorzy teatrów, półprofesjonalna publiczność. Z drugiej, co jest bardzo widoczne w odniesieniu do teatrów komercyjnych, jest to system hierarchii wytwarzany przez media: dobry spektakl to ten, który jest atrakcyjny, gwiazdorski, szokujący, zdolny

przyciągać uwagę, której chodzi o atrakcje, a w konsekwencji o zdolny do wypracowania jak największego zysku – teatru albo medium, które informuje o tym, co w teatrze się dzieje. Trzecie źródło – o charakterze oddolnym, to Sieć, gdzie w sposób niezależny od krytyków, aktorów i konwencji obowiązującej w środowisku teatralnym pojawia się nowy system hierarchizowania, odmienny od dwóch poprzednich. Najlepszym określeniem na to trzecie źródło jest kategoria folksonomii – opisuje ona sytuację, w której widz po wyjściu ze spektaklu otwiera Facebook, pisze swoją relację ze spektaklu, wrzuca zdjęcia, „lajkuje”, rozmawia ze znajomymi itd. Tego rodzaju reakcje widzów agregują się w postaci rankingu wydarzeń: tych, o których się mówi i nie mówi, tych, które są warte komentarza, i tych, które na to nie zasługują, a w rezultacie tych, na które warto (bądź nie warto) chodzić. W tym trzecim modelu widzowie używają zupełnie innych kategorii oceny spektaklu niż te, które wy proponujecie.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: A jakie to kategorie?

MAREK KRAJEWSKI: Na przykład: „moi znajomi też tam chodzą” albo „spotkałem tam kogoś ważnego”.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Ale czy to są kryteria, którymi powinni kierować się twórcy?

MAREK KRAJEWSKI: Myślę, że czymś najgorszym byłoby kierowanie się nimi, ale dobrze by było, gdyby twórcy je dostrzegli. Gdyby próbowali się zastanowić, skąd one się biorą.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Staram się reżyserów inspirować lokalnym fenomenem, życiem ich potencjalnych widzów. Nie po to, by schlebiać gustom, ale by dotknąć problemów, które mogą być ważne dla lokalnej społeczności. Następuje wtedy pewien szczególny rodzaj uczestnictwa – zainteresowanie widza tym, co dany twórca ma na jego temat do powiedzenia. To jest ta forma interaktywności, którą chcę kultywować, prowadząc teatr.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Nie wiem, czy nie wprowadziliśmy niepotrzebnie kilku sztywnych kategorii. Po pierwsze to, co zaproponował pan Marek Krajewski, z czym pewnie intuicyjnie byśmy się zgodzili, że jednak wiemy coś o widzu. A może nie do końca wiemy? Po drugie: widz teatru jest zdezorientowany, jeśli ma do czynienia z jakąś formą eksperymentu, a np. widz galerii nie jest. Ale czemu? Chyba odbiorca sztuki współczesnej jest zdezorientowany tak samo. A po trzecie, niekoniecznie musimy widza gdzieś wyciągać. Ta perspektywa, którą Pan zaproponował: rozpoznanie widowni, dialog, chyba jest próbą wyjścia poza podział na teatr tradycyjny i eksperymentalny. Poza taki sposób myślenia. Może to fałszywy dylemat: czy robić teatr tradycyjny dla widza, czy eksperymentalny przeciwko widzowi?

DOROTA ANDROSZ: Ale teatr eksperymentalny nie działa przeciwko widzowi! Z moich doświadczeń jako aktorki wynika, że ludzie chętnie biorą udział w tych spektaklach. Dla mnie uczestnictwo to okazywanie swoich emocji i czytanie emocji widza. Nawiążę znowu do *Orgii*: to spektakl, podczas którego staramy się wejść w możliwie najbliższą relację z widownią. Nawiazujemy intensywny kontakt wzrokowy, zachęcamy do udziału w grze w kalambury, pozwalamy sobie na dotykanie widzów, zmieniamy ich miejsca w przestrzeni gry. Zdarzyło mi się też rozebrać kogoś do naga. W tym obnuzeniu widz chętnie wziął udział, do niczego go nie zmuszałam, dałam mu tylko impuls. Inny przykład. W *Orgii* postać, którą gram, opowiada o swoich rodzicach, o tym, że ojciec wykorzystywał ją seksualnie, matka zdawała się tego nie zauważać i konsekwentnie tworzyła bardzo tradycyjny model rodziny. Na początku spektaklu spośród widzów wybieram parę, nazywając ich właśnie matką i ojcem, i kilkakrotnie zwracam się do nich. Oskarżam. Usprawiedliwiam. Kiedy na jednym ze spektakli zwróciłam się do kobiety – matki, nazywając ją niewolnicą roli żony i matki, ta nagle zaczęła szlochać. Musiałam zareagować na jej płacz. Zaczekać, żeby się uspokoiła, przytulić ją. Skupić na niej uwagę. Mówię o tym, by pokazać, że wciągnięty widz pokazuje swoje emocje, godzi się na to.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Teatr, być może, miewa wartość terapeutyczną...

DOROTA ANDROSZ: Być może. Tego rodzaju teatr nie jest tylko atakowaniem widza i naruszaniem granicy; w takich spektaklach traktuję widza jako partnera. Czekam na jego odpowiedź, na spotkanie.

MAREK KRAJEWSKI: Czy interesowała się Pani, co się stało z tą panią po spektaklu?

DOROTA ANDROSZ: Napisała list do teatru, w którym podziękowała za ten spektakl.

MAREK KRAJEWSKI: To bardzo ryzykowna metoda – takie otwarcie widza i zostawienie go samemu sobie.

DOROTA ANDROSZ: Tak, dlatego musiałam przerwać swoje działanie i skupić się na tej kobiecie, jednocześnie pamiętając, że mam kolejne zadania do wykonania. W *Orgii* mamy władzę nad widzem, ale równocześnie widz ma władzę nad nami. Na przykład: nie możemy zmieniać tekstu, co wnikliwy widz z łatwością może zauważyć i wykorzystać na swoją korzyść. Wolność jest wyznaczona granicami naszego wspólnego działania, naszej wspólnej energii.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Owszem, ale widz jest na końcu tego łańcucha. Radzę obejrzeć *Orgię* na nagraniu. Widz jest powoli oswajany. Widzowie siedzą na kubikach na całej scenie, aktorzy krążą wśród nich. Tu dotyk, tam spojrzenie,

wyciemnienie. I w końcu, na wyciemnieniu, aktorzy konstruuja z widzów coś, co nazywam „piramidą ludzi” (w zestawieniu z „piramidą zwierząt”). Ogromne wrażenie robi to, że widzowie są jak prowadzeni na rzeź. Dłoń mężczyzny kładzie się na piersi kobiety, na poślądku – widzowie to wszystko wykonują. Pytanie, czemu oni podlegają? Przede wszystkim tej konwencji.

DOROTA ANDROSZ: Zastanawiałam się, dlaczego dają się wciągać w naszą grę. Cała interakcja z widzem w *Orgii* budowana jest konsekwentnie od samego początku, już dzięki opresyjnej scenografii. Niewielka przestrzeń zastawiona jest kubikami, każdy z widzów siedzi osobno – nawet jeśli przychodzą w parach, zostają rozdzielani. Słyszałam, że kiedyś przeprowadzony został taki eksperyment: w niewielkim pomieszczeniu, w którym postawiono luksusowy samochód, została zamknięta grupa osób. Rozdano im kije baseballowe i poproszono ich o zniszczenie tego auta. Nikt nie chciał się podjąć tego zadania, ale im dłużej byli zamknięci, tym napięcie było większe, a między uwiezionymi osobami zanotowano pojawienie się agresji i potrzebę jej rozładowania. Na koniec eksperymentu samochód został rozwalony. Wydaje mi się, że podobna zasada może działać w *Orgii*. Dlaczego widz pozwala sobie na obnażenie swoich emocji, obnażenie ciała? Zagraliśmy pięćdziesiąty spektakl. Niektórzy przychodzą po kilka razy.

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA: Ale ten drugi i trzeci raz pewnie są już zupełnie inne.

DOROTA ANDROSZ: Na pewno. Ale myślę, że można odczytywać ten spektakl na różnych poziomach.

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA: Wydaje mi się, że najciekawsze jest to, dlaczego to robią. Kto by się temu przeciwstawił? Zamanifestował niechęć do bycia manipulowanym w taki sposób? Też miałam takie doświadczenie teatralne, w którym zostałam nagle wprowadzona na scenę – wspominałam to do dzisiaj jako koszmar i nie siadam już w pierwszym rzędzie, żeby nie zostać nagle do czegoś użytą, całkowicie przeciw własnej chęci i psychicznemu przygotowaniu. Absolutnie nie o takie „uczestnictwo” chodzi. Tutaj pojawia się kilka rzeczy. Pierwsza to rodzaj relacji. Kiedy w latach sześćdziesiątych wybuchła wspólnotowość i widzowie chcieli stać się uczestnikami, byli gotowi na podjęcie wyzwania, raczej performatywnych niż teatralnych. Wykorzystywały to głównie teatry kontrkulturowe. To była zupełnie inna historia niż to, co mogłoby się objawić w teatrze instytucjonalnym, w którym usiłujemy wdrożyć takie strategie. Te strategie stosował na początku Jerzy Grotowski i bardzo szybko się z nich wycofał, ponieważ uznał, że jest to jednak proces demonstrowania władzy wobec tych, których chcemy zaprosić, którzy mają być – jak to potem sformułował – świadkami. Rozdzielił widzów i aktorów, nie dopuszczając już do grania wśród widzów, do fizycznego włączania ich w spektakl.

Ten rodzaj zachęcania czy skłaniania do uczestnictwa dzisiaj może wyglądać zupełnie inaczej – może być dokonywany na zupełnie innych poziomach i zupełnie innymi środkami. Przypomina mi się spektakl Franka Castorfa, który opisała Erika Fischer-Lichte w swojej książce, podając przykład zamiany ról i nie tyle bezpośredniego uczestnictwa widza, ile stawiania go w sytuacji, w której musi się zastanowić nad tym, kim jest i jak istnieje w teatrze. Kiedyś było oczywiście, że widz nie jest tylko od patrzenia na scenę, ale także od tego, aby być oglądanym. Ucięliśmy to, wygaszając widownię. Działania, które tę widownię ujawniają, są już jakimś naruszeniem. Fischer-Lichte pisała o spektaklu, w którym publiczność, żeby dostać się na przewidziane dla niej miejsce, musiała podzielić się na kilka mniejszych grup i prowadzona wąskimi korytarzami przez przewodnika, trafiała do właściwej przestrzeni. Jednak żeby usiąść na krzesłach, trzeba było jeszcze przejść przez scenę, więc kiedy pierwsza grupka weszła i usiadła, obserwowała, jak wchodzi kolejni widzowie. A scena była tak zabudowana, że nie dało się przez nią przejść bezpiecznie. Każdy widz musiał się o coś potknąć, coś zrzucić. Na środku stała lampa, o którą się wszyscy potykali. Kiedy potknął się ktoś pierwszy, przewrócił ją, z konfuzją pobierał i postawił na właściwym miejscu. Ci widzowie, którzy już byli na sali, uznali, że to wypadek. Ale kiedy wchodził trzeci, czwarty i piąty i zrzucił tę lampę po raz kolejny, reakcje były już zupełnie inne. Widzowie zaczęli oglądać widzów jak aktorów i czatowali wręcz na ten moment przypadkowej reakcji. Dowcip polegał więc na tym, by namieszać w stałych rolach. Przyszliśmy nie tylko po to, aby oglądać, ale także po to, aby być widzianymi, i to w niezwykłym działaniu. To też, oczywiście, jest konfuzja, gdyż ci, którzy zrzucali lampę, byli bardzo zakłopotani, zwłaszcza że (o czym także pisze Fischer-Lichte) publiczność zachowywała się dość swobodnie i wcale nie współczuła „winowajcom”; zdarzały się szyderstwa i głupie docinki. Nie była to sytuacja komfortowa. Myślę, że do takich niekomfortowych sytuacji teatr dość często stara się doprowadzać – tyle że czasami uprzedmiotawia widzów właśnie po to, żeby ich w efekcie upodmiotowić i skłonić do krytycznej reakcji, pozwolić im przemyśleć także własne miejsce w teatralnym układzie widzialności i obecności.

Rozmawiamy o widzu i, oczywiście, przyzwyczajaliśmy się do tej formy: mówimy „nasi widzowie”, „widzowie teatralni”. Ona była kwestionowana i wielokrotnie stanowiła przedmiot namysłu, co zrobić – czy wymyślić inny termin? Bardziej neutralna jest, jak kiedyś mówiono, „publiczność”, czy „auditorium”. Każde z tych określeń uprzywilejowuje zarazem jakiś zmysł, strategię, sposób obcowania z tym, który przychodzi. Pewnie nie ma na to w pełni dobrego słowa. Można też spróbować się zastanowić nad tym od naszej prywatnej strony – w końcu wszyscy jesteśmy widzami. Kiedy myślę o widzach, to najpierw myślę o sobie, o moich reakcjach w różnych okolicznościach teatralnych. To niekoniecznie wzrok, czyli widzenie, obserwacja, podziwianie, jest uprzywilejowane. Włącza się zupełnie inne spektrum sensoryczne, a przecież

bywa, że poszerzenie oddziaływania o pola audialne, węchowe, dotykowe, ruchowe, również decyzyjne, kiedy mogą coś bezpośrednio zmienić w przebiegu spektaklu, na nowo nas definiuje.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Popularna teoria Jacques'a Rancière'a mówi, że widzenie nie musi oznaczać bierności, też jest aktywnością. Krytykuje strategie uprzedmiotowiające – czy to Brechtowską strategię dystansu, czy wywodzącą się od Artauda strategię uaktywniania. Myślę o przedstawieniach z użyciem wideo Krzysztofa Garbaczewskiego, który w polskim teatrze najczęściej i w sposób najbardziej przemyślany modyfikuje przestrzeń widzialności w teatrze.

W *Poczcie królów polskich*, na przykład, zawiesił ekran między widownią a sceną i dziewięćdziesiąt procent spektaklu oglądaliśmy za pośrednictwem kamery, bo wszystko odbywało się za ekranem. Widzowie i aktorzy różnie to odczytywali – niektórzy brali to za agresję w stosunku do nich. Tym sposobem Garbaczewski proponuje (znów odwołam się do Rancière'a) nowy podział zmysłowości w obrębie przedstawienia, który inaczej ustawia widza jako odbiorcę, wytrąca go z przyzwyczajenia, skłania do myślenia. Garbaczewski cytuje konwencje filmowe, odwołuje się do rozmaitych technik – wszystko jest kręcane „z ręki”, sprzętem na poły amatorskim, w sposób, który znamy choćby z internetu. Nie mamy więc tutaj tradycyjnego, konwencjonalnego teatru, o którym mówiliśmy. Zarazem widz nie jest w żadnym momencie wyciągany na scenę, wręcz przeciwnie – przez większość czasu widownia jest wygaszona.

ANNA R. BURZYŃSKA: Tradycyjna pozycja widza bywa też używana w sposób subwersywny. Myślę o spektaklach, w których tematyzuje się jego pozycję jako perwersyjnego podglądacza, który w mroku, anonimowy i niewidoczny, patrzy, co się dzieje na scenie. Na przykład to, co zrobił Lupa w *Personie. Marilyn*. Myślę, że gdyby zaświecił widzom reflektorem po oczach, byłoby to mniej perwersyjne niż oglądanie przez kilka godzin Sandry Korzeniak, zachowującej się jak aktorka w *peep show*: niby niechcący spada jej ubranie, niby nie wie, że jest podglądana. Czy prezentowana na Malcie *Hańba* Kornéla Mundruczó, gdzie pokazana jest bierność widza. Aktorka mówi „Kto mi pomoże, kto mnie uratuje?”, zakładając, że nikt jednak nie będzie ratował jej ani psa skazanego na uśpienie. Gdyby widz był odważny i ruszył na ratunek, zepsułby spektakl.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Ale ta sytuacja też nie dostarcza nam prostej wiedzy o bierności widza. Widz nie wie, czy takie działanie mieści się w ramach konwencji, czy nie, czy jego interwencja nie zniszczy spektaklu. Może przyda się nam inna anegdota: byłem wczoraj w Łodzi na *Artystach prowincjonalnych* (bardzo ciekawy spektakl Weroniki Szczawińskiej) i w pewnym momencie na scenę wyszła kobieta z widowni, pytając, co to wszystko znaczy, i prosząc, żeby

jej wytłumaczyć. Jak aktorzy powinni się zachować? Dodam tylko, że nie był to spektakl interaktywny, ale jego tematem była relacja między widzem a aktorem, to, czego widz oczekuje.

DOROTA ANDROSZ: Czy ktoś udzielił jej wyjaśnień?

MARCIN KOŚCIELNIAK: Za chwilę Państwu to zdradzę. Co Państwo o tym sądzą? Czy to coś mówi o widzu? Jak by się Pani, Pani Doroto, zachowała? Czy jest jakaś właściwa reakcja? To nie było szczeniackie zachowanie. To był widz zdezorientowany, nie rozumiał spektaklu.

DOROTA ANDROSZ: Trzeba było coś zaimprovizować, wytłumaczyć, na czym polega scena, która została przed chwilą zagrana. Albo zachęcić tę panią, by poczekała do końca spektaklu. Myślę, że dałoby się zbudować jakąś ciekawą, inspirującą dla wszystkich interakcję.

MARCIN KOŚCIELNIAK: I potem, od tego miejsca, grać dalej?

DOROTA ANDROSZ: Tak, po prostu.

MAREK KRAJEWSKI: Tylko wtedy wypadłaby Pani z roli. Pokazując też widzowi, że ta rola jest.

DOROTA ANDROSZ: Myślę, że widz, przychodząc do teatru, nie oczekuje, że od początku do końca zobaczy mnie, aktorkę, grającą rolę. Myślę, że gdybym w pewnym momencie przestała grać, nie byłby rozczarowany. Poza tym, wyzwaniem może być w takiej sytuacji udzielenie wytłumaczenia będąc „w roli”.

MAREK KRAJEWSKI: To jest dobra anegdota, bo pokazuje, że wcale od widza aktywności nie oczekujemy. Nie wiemy, co zrobić w takich sytuacjach. Aktywność jest dobra, dopóki jest kontrolowana. Moment, kiedy kontrolę przejmuje widz, jest trudny.

ANNA R. BURZYŃSKA: Grupa Sędziego Główny „zawirusowała” swego czasu *Magnetyzm serc* Grzegorza Jarzyny, przejmując kontrolę nad akcją spektaklu, i jak świadczy dokumentacja wideo, aktorzy nie sprostali wyzwaniu.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Ale to było działanie performerek, artystek. Tu zaś mamy zwykłego widza, który „wirusuje” spektakl. Nie wiem, kim była ta pani. Czy była widzkiem wyemancypowanym? A może beczelnym konsumentem, który dopomina się o coś prostego?

MAREK KRAJEWSKI: Zakładam, że taka rola, w którą widz wchodzi, jest dopuszczalna. Koszmarem byłoby, gdyby na widowni siedziało 350 krytycznie nastawionych, samoswiadomych widzów. Spektakle prawdopodobnie by się

załamywały, gdyby widzowie wchodzili na scenę i demonstrowali w otwarty sposób to, co myślą, manifestowali swoje poglądy. Postulat uaktywnienia widza jest warunkowy. Aktywność widza jest dobra, o ile jest przez nas wyzwana. To pewien paradoks, ale myślę, że obecny w myśleniu o wyzwaniu widza.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Zastanawiam się, jaka prawda na temat teatru i widza jest ujawniania w sytuacji tak niekonwencjonalnej i zaskakującej. Zdradzę, jak to było: aktor, Piotr Wawer, który grał wówczas na skrzypcach, nie przerwał, zagłuszając tę panią. Jestem skłonny go usprawiedliwiać – to nie jest łatwy spektakl, przeciwnie: partytura jest tu zwarta i precyzyjna; wytracony z tej partytury aktor nie bardzo wiedział, jak zareagować i jak w tym momencie budować wszystko od początku. I to tak trwało jakiś czas. Weronika Szczawińska zeszła z widowni i najpierw poszła do dziewczyny, która obsługiwała widownię. Powołała się więc na autorytet, wymagając pomocy. Gdy aktor przerwał grę na skrzypcach, Weronika Szczawińska weszła na scenę i powiedziała do tej kobiety: „Ale jest pani na scenie!”. Powtórzyła to dwa razy, dobitnie, jakby chciała powiedzieć: „Ale pani jest w świątyni”. Kobieta chciała coś powiedzieć, ale wyprowadzono ją za drzwi. Partytura spektaklu została brutalnie zerwana, ale stało się to na przedstawieniu, które odważnie i inteligentnie tematyzowało i dyskutowało wzajemną relację sceny i widowni, zgłaszając pragnienie, by zerwać z „prowincjonalnością”, na jaką spychamy się na co dzień, a zamiast tego budować otwarty teatr oparty na partnerskiej relacji. Tymczasem scena została potraktowana jak świątynia, sakralny obszar, którego nie można przekroczyć.

MAREK KRAJEWSKI: Widownia jako zareagowała?

MARCIN KOŚCIELNIAK: Nie. Byłem tą sytuacją nieco zażenowany. Ale też podziwiałem odwagę tej pani, która poza konwencją, bez zaproszenia weszła na scenę i dwie minuty stała i czekała, aż aktor jej pozwoli dojść do słowa. Choć przerwała spektakl, w jakiś sposób pomogła aktorom, bo widownia po tym incydencie była dla nich przychylniejsza. Przełamana została sytuacja „wy tam, my tu”.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Ciekawe, czy po takim wydarzeniu pani Weronika byłaby skłonna przenieść swój niekomunikatywny dla tej pani spektakl i zaprosić ją ponownie.

DOROTA ANDROSZ: Także mam ciekawe doświadczenie. Gdy robiliśmy *Orgię*, korzystaliśmy z estetyki performatywności. Kolejny spektakl Wiktora Rubina, w którym gram „Tak powiedział Michael J.” również do niej sięga. Idąc tym tropem, wzięłam udział w międzydyscyplinarnym projekcie / FACE7FACE/FACE – IT/, gdzie spotkały się osoby z różnych dziedzin i codziennie, w Instytucie Sztuki Wyspa na terenie Stoczni Gdańskiej, kompletnie się nie znając, improwizowaliśmy. Byli wśród nas tancerze, muzycy, performerzy,

reprezentanci sztuk wizualnych. Dziewiątego dnia odbył się finał, który składał się z najciekawszych elementów powstałych z wcześniejszych improwizacji, ale forma pozostała otwarta. Improwizowaliśmy jakieś dwie godziny. Publiczność przychodziła i odchodziła. Nie musiała oglądać całości. Było to dla mnie przedziwne, odświeżające doświadczenie. Czy dzisiejszy widz ma prawo wyjść i za chwilę wrócić? Może powstają takie spektakle?

MARCIN KOŚCIELNIAK: Michał Zadara zrobił taką *Kartotekę*. Ale czy też nie ujawnia się w takich momentach, jak bardzo udział widza jest sformatowany?

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA: To nie jest chyba tylko tak, że jako widzowie w pełni akceptujemy jakąś konwencję i nie chcemy przekraczać tej niepisanej granicy. Jeśli spektakl to zakłada, chętnie się angażujemy. Czujemy się wówczas, nawet jeśli nie komfortowo, to w miarę bezpiecznie, ponieważ wiemy, że to dotyczy nas wszystkich. Ale strasznie trudno się ruszyć, gdy siedzimy w fotelach w teatrze, w którym podział na scenę i widownię jest narzucony architektonicznie. Spektakl Ivo van Hove'a *Tragedie rzymskie* znakomicie uruchamiał wszystkich, ponieważ wszystkim wolno było robić wszystko.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Ale jednak najpierw siedzieliśmy na widowni. Dopiero po pewnym czasie zostaliśmy zaproszeni do chodzenia po scenie. Na początku spektaklu mieliśmy więc do czynienia z sytuacją mocno hierarchiczną. Pytanie: czemu nie mieliśmy oporu przed wchodzeniem na scenę, a wręcz przeciwnie? Sądzę, że sięgamy tutaj głębiej, nie tylko tego podziału przestrzennego, ale instytucji teatru w ogóle. Czy to nie jest tak, że wiemy, iż w teatrze repertuarowym, a więc dominującym, mamy do czynienia z aktorem-artystą. Dystans buduje się od razu. Nie chodzi już nawet o scenę i widownię, ale o kontakt z artystą-aktorem, artystą-reżyserem i z dziełem „do podziwiania”. Czy instytucja teatru repertuarowego nie wytwarza takiej relacji?

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA: Istotne wydaje mi się to, że teatr instytucjonalny, który wytworzył ten tradycyjny model, gdy teraz usiłuje w różny sposób się z niego wypłatać, właściwie strzela sobie w stopę. Usiłuje przekroczyć sam siebie, pozostając wciąż tą samą instytucją.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Czyli rozmowę o widzu powinniśmy zacząć od tego, że powinniśmy zmienić kształt instytucjonalny teatru?

MAREK KRAJEWSKI: Absolutnie nie. Jestem za tym, żeby zachować teatr w tradycyjnej postaci. Większość widzów tego właśnie oczekuje. Do aktywnego uczestnictwa, interakcji, udziału jesteśmy zachęceni na każdym kroku. Naszej aktywności chcą firmy, sprzedające nam różnorodne produkty, wymaga się od nas lojalności, kiedy jesteśmy konsumentami,

mamy być interaktywni, gdy gramy w gry komputerowe albo oglądamy telewizję. Ale od teatru większość widzów wymaga, aby był podporządkowany tej starej zasadzie podziału na widownię i scenę.

(GŁOS Z WIDOWNI): Pani Dorota mówi o specyficznej formie interaktywności, kiedy widza wciąga się do akcji scenicznej za pomocą różnych mechanizmów. Widza, którego rolą jest bycie widzem, stawia się w roli aktora – wciągnięcie na scenę oznacza, że jestem aktorem. Jest to sytuacja bardzo niewygodna i rzadko akceptowana przez widza, bo widz nie jest aktorem. Czy w Pani spektaklu byli wciągani na scenę aktorzy?

DOROTA ANDROSZ: Bywało i tak.

(GŁOS Z WIDOWNI): Kim byli w momencie, w którym dali się wciągnąć na scenę? Czy byli widzami, którzy dali się wciągnąć, czy byli aktorami, którzy byli aktorami?

DOROTA ANDROSZ: Aktorami, którzy byli widzami. W tym spektaklu staram się jednak nie wyciągać z widowni znajomych aktorów. Interesuje mnie obcy człowiek. Nie jestem pewna, jak sama zachowałabym się w takiej sytuacji. Czy jako osoba prywatna, czy jako aktorka, która chce odnaleźć się w sytuacji scenicznej spektaklu, w którym nie gra.

ANDRZEJ MALICKI (głos z widowni): Przed czterdziestu laty tu, w Poznaniu, byłem na spektaklu teatru studenckiego, gdzie polecono mi rozebrać się do naga i zjeść liść kapusty. Wywołało to we mnie pewne emocje, niestety nie artystyczne, bo to nie miało żadnego sensu. Podczas spektaklu *Ocalonych*, bodajże w Teatrze Polskim, ktoś rzucił krzesłem. Interaktywność. Kantor na niektórych spektaklach wybierał widzów – niektórych nie wpuszczał. Interaktywność. Jeżeli dobrze rozumiem, teatr w samej swej istocie jest interaktywny. Już w starożytnej Grecji widz przychodził na fabułę, którą doskonale znał, aby przeżywać emocje, powiedzmy *katharsis*. Prawie codziennie o dziesiątej rano wchodzę w interaktywność z widzami. Specyficznymi. Z dziećmi, które nie tłumią emocji, krzyczą (co oznacza, że przeszkadzają), śmieją się, rzucają cukierkami, głośno komentują, choć przed wejściem pani mówi „A teraz kładziemy paluszki na buzie i cisza”. To widz specyficzny, ale też widz, który nie ukrywa emocji. Teatr dla mnie też jest emocją. Już wybór teatru przez widza jest rodzajem interaktywności. Obawiam się, że Państwo chcą stworzyć obowiązujący model. To się nie uda. Wszystko, co Państwo tu mówią, jest słuszne: jest widz i widz, jest teatr i teatr, jest spektakl i spektakl. Nie zawsze spektakl wzbudzi emocje. A ekrany czy wideo to tylko narzędzia. Istota tkwi w tym, że to się dzieje tu i teraz. I albo nawiążemy kontakt intelektualny i emocjonalny, albo nie.

MAREK KRAJEWSKI: Powiedział Pan bardzo ważną rzecz. Przede wszystkim nie należy fetyszyzować w wąski

sposób rozumianej interaktywności, polegającej na tym, że widz jest wciągany do akcji. To już od dawna jest konwencja. Drugi błąd polega na utożsamieniu tak wąsko rozumianej interaktywności z postępowością. To nie jest żadna nowoczesność, to jest obecne od co najmniej pół wieku jako jedna z możliwych form tworzenia, i to w formie konwencji, a nie eksperymentu. Chodzi o to, aby zostawić także przestrzeń dla takiego widza, który tego nie oczekuje. Który chce tradycyjnej relacji. Zastanawiam się, czemu w trakcie tej dyskusji – też jestem współwinny – tak mocno sfetyszyzowaliśmy tę kategorię uczestnictwa. Wydaje mi się, że ona nie powinna być celem samym w sobie. Celem spektaklu nie powinno być doprowadzenie do interaktywności, ale wywołanie emocji, wywołanie zmiany. Skoncentrowaliśmy się na pewnej wąskiej konwencji i zastanawiamy się, czy ona jest dobra, czy zła.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Ale próbowaliśmy to też trochę rozbić. Pytanie: co to znaczy uczestnictwo widza? Chcieliśmy też pokazać, że nie polega ono wyłącznie na wyciąganiu go na scenę.

MAREK KRAJEWSKI: Uczestniczę w spektaklu, a kiedy potem rozmawiam z kimś o nim, dzielę się, rekomenduję albo odradzam pójście na to przedstawienie. Jestem jego ambasadorem, ja je współtworzę.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Uczestnictwo widza w teatrze repertuarowym też można kształtować. Mamy przecież wiele form działalności przygotowującej widzów do odbioru spektaklu. W Teatrze Nowym zajmuje się tym obecna tu na sali doktor Agata Barełkowska. „Teatr” nie znaczy dziś tylko „spektakl”, to także swoisty ośrodek kultury z szerokim wachlarzem możliwości uczestnictwa.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Mam do Pana pytanie jako do dyrektora teatru. Przychodzi do Pana reżyser, który chce robić *Dziady*. Mówi: „nie robię spektaklu, tylko wpuszczam tam na trzy tygodnie bezdomnych. Widzowie przychodzą wtedy, kiedy chcą i na nich patrzą. Na trzy tygodnie po prostu oddajemy bezdomnym teatr”. Tak zrobił w krakowskim Bunkrze Sztuki Łukasz Surowiec.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Ale to przekształcenie ludzi w obiekt wystawowy, żywą rzeźbę.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Nie chodzi mi o kwestię uprzedmiotowienia, ale o oddanie instytucji w ręce widzów.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Jako dyrektor tego właśnie teatru – w Poznaniu – poleciłbym mu zamienić bezdomnych na biznesmenów, i to właśnie ich przyprowadzić do teatru – być może jednak niekoniecznie do grania *Dziadów*... Jeszcze raz podkreślam – bazując na fenomenie lokalności, staramy się precyzyjnie trafić w emocje widzów.



MARCIN KOŚCIELNIAK: Czy dyrektor byłby w stanie porzucić zasadę działania instytucji, w której profesjonalny reżyser przygotowuje przedstawienie z profesjonalnymi aktorami?

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: W teatrze w Wałbrzychu, kiedy byłem jego dyrektorem artystycznym, bezdomni grali przecież na scenie. Miasto było synonimem problemu bezrobocia, Jan Klata wyłaniał aktorów spośród licznych wałbrzyskich bezrobotnych do spektakli *Rewizor* czy *...córka Fizdejki*. Notabene, założyli oni później stowarzyszenie statystów i brali udział w castingach w Warszawie. Mam wrażenie, że taka funkcja teatru repertuarowego jest właśnie funkcją aktywizującą widzów.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Jednak jest to zupełnie inna sytuacja niż ta z Łukaszem Surowcem. Przywołam więc może inny przykład – spektakl *Kotlina* z Wrocławskiego Teatru Współczesnego, oparty na prozie Olgi Tokarczuk. Igor Stokfiszewski i Agnieszka Olsten zrobili spektakl z udziałem trzech tresowanych psów. W ciągu pierwszych dwudziestu minut psy po prostu biegały po scenie i widowni. To było bardzo ciekawe, takie rozpuszczenie dramaturgii spektaklu. Po tym czasie ruszyła cała machina teatralna: psy wyproszono i rozpoczął się właściwy spektakl. Tylko jeden z psów pozostał i w wybranych scenach grał wyuczoną rolę. Zastanawiam się, dlaczego nie można było wpuścić tych zwierząt na scenę i zrobić w ten sposób całego spektaklu; dlaczego niezbędna była fabuła, uruchomienie całej maszyny

teatralnej? Chciałbym w ten sposób zapytać o sens porównywania teatru ze sztukami wizualnymi. Kiedy mówimy już nie o interakcji, lecz o budowaniu relacji, to znaczy o zmianie punktu ciężkości w teatrze z tego, że prezentujemy dzieło przeznaczone do podziwiania, na takie (jak np. w *Orgii*), w którym treścią przedstawienia jest budowanie relacji między aktorem a widzem, powołujemy się na to, co wypracowane zostało i praktykuje się w ramach sztuk wizualnych.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Będę bronił idei użycia performansu w spektaklu teatralnym, ale w kontekście fenomenu lokalności – nawiążę do tego, co wcześniej mówił pan Andrzej Malicki o teatrze w Gnieźnie, o codziennym trudzie interakcji z dziećmi. Mnie to spotkało osobiście, gdy pracowałem tam nad Różewiczowską *Kartoteką*. Zanim rozpocząłem próby, obejrzałem rankiem inny spektakl. Gdy na początku zapadła ciemność, rozwrzeszczana dziecięca widownia nie dawała dojść do głosu aktorom. Pomyślałem, że mam przed sobą heroiczne zadanie: tak wyreżyserować początek mojej *Kartoteki*, aby uciszyć widownię. W roli Różewiczowskiego chóru starców obsadziłem trzech młodych, groźnie wyglądających skinheadów. Siedzieli od początku w łoży prosceniowej i ich zadaniem było naśladowanie zachowań widzów na parterze – tych znanym „interaktywnych”. To wywoływało konsternację i w efekcie – ciszę. Po prostu rozwrzeszczane dzieciaki widziały kogoś, kto jest od nich jeszcze gorszy. Ten ktoś, oczywiście, stawał się później ich guru, gdy wszedł na scenę. To gwarantowało skupienie uwagi na dalszych działaniach aktorów. Czy to nie performans na żywym organizmie widza?

Należy przy tym pamiętać, że tradycyjny teatr nie jest przestrzenią, którą można w dowolny sposób modelować, choćby po to, żeby stworzyć szansę dla działania performerów. Najczęściej mamy do czynienia ze stałym układem „scena – widownia”, który, nawet gdy jest mobilny, pozostaje cały czas trwałym wyznacznikiem tej sztuki.

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA: Nie zgadzam się. Jest tradycyjny, ale nie jest żadnym wyznacznikiem sztuki teatru. Jest tradycyjny, ponieważ od stu pięćdziesięciu lat tak budujemy teatry.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Ale w ramach tej trwałej struktury też można tworzyć działania performerskie.

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA: *À propos* otwarcia teatru: to znakomita idea i coś, czego bardzo brakuje. Nie chodzi o działania edukacyjne, ale o otwarcie, czyli moment, gdy teatr przestaje się kojarzyć z instytucją, do której przychodzi się na godzinę dziewiętnastą, oglądamy spektakl i wychodzimy. Coraz więcej teatrów organizuje spotkania, warsztaty, projekty, zaprasza potencjalnych widzów. Ale to, o czym mówił pan Krajewski – rozmowy o spektaklu, przekazywanie o nim opinii, skłanianie innych do rozmowy – raczej nie sprawdza się w postaci pospektaklowej rozmowy z artystą. Rzadko się wówczas rozmawia szczerze i o sprawach istotnych. To, co jest rzeczywiście ważne, rozgrywa się w emocjach wyniesionych ze spektaklu – co się z nimi robi, do czego potem służą. Rozmowa z innymi widzami jest czymś niezwykle ważnym, co, niestety, bardzo rzadko praktykujemy; takie wspólne przeciąganie spektaklu na stronę widzów, próby wspólnego „dorozumienia”. W warsztatach maltańskich dwa lata temu i w zeszłym roku okazywało się to niesłychanie otwierające. I teraz – ten „zwykły widz”...

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Potwornie irytuje mnie ta nazwa. Mówi się też „przeciętny widz”.

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA: ...mnie też, dlatego starałam się intonacją zaznaczyć cudzysłów. Więc – kto to w ogóle jest? To my wszyscy – jedni są może lepiej przygotowani, inni gorzej, ale emocje są podobne. Podczas warsztatów okazało się, że niezależnie od stopnia trudności, od zawiłanej struktury spektaklu, od jego – mówiąc w dużym uproszczeniu – nowoczesności, potrafimy znakomicie o nim rozmawiać. To, czy rzecz się przekłada, czy nie, zależy tylko od tego, co było w środku – czy nas do spektaklu zaproszono, czy coś odbija się w naszym życiu, myśleniu, czy to nas w jakiś istotny sposób dotyka i dotyczy.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Ostatnio mieliśmy taki układ tu, w tej przestrzeni [Scena Trzecia Teatru Nowego w Poznaniu – przyp. red.], kiedy zorganizowaliśmy *making of* do spektaklu *Jezyce story* z udziałem twórców: reżysera Marcina Wierchowskiego i dramaturga Romana

Pawłowskiego. Widzowie po wysłuchaniu fragmentów opowieści, które częściowo składały się na scenariusz nadchodzącej premiery, zaczęli sami zgłaszać własne historie. Konwencja projektu była dla nich jasna: spektakl dokumentalny oparty na autentycznych opowieściach. Poczuli się więc współuczestnikami i współtwórcami tego wydarzenia. Myślę, że klarowność tej ramy wywołała taką otwartość.

AGATA BAREŁKOWSKA (głos z widowni): Chciałabym się podzielić pewnym doświadczeniem zdobytym podczas pracy specjalisty do spraw edukacji teatralnej. Nie lubię tej nazwy, dlatego dla naszego projektu używamy nazwy „Wokół teatru”, żeby tą „edukacją” nie straszyć. Moim punktem wyjścia do pracy w teatrze jest widz i bardzo mnie niepokoi mówienie o statystycznym czy przeciętnym widzu. Wszyscy widzowie są krytycznie nastawieni i samoświadomi. Muszę ostrzec wszystkich reżyserów: bójcie się, bo widz jest mądry. Kiedy mówi się o raportach dotyczących publiczności, która chce, aby było lekko, łatwo i przyjemnie, w przeciwieństwie do aktora dążącego do mądrego, kontrowersyjnego, dialogicznego spektaklu, warto wiedzieć, że widz też chce tego drugiego. Proszę zobaczyć, co się stało w naszym teatrze: od chwili przyścia nowej dyrekcji zmieniliśmy kurs. Oczekiwany skandal nie nadszedł dlatego, że ludzie rozumieją te spektakle. Nie jest tak, że straszni, mieszczańscy widzowie poznańscy niczego nie zrozumieli i przestali przychodzić do teatru. Pracuję z różnymi grupami, młodymi, starszymi, z nauczycielami, i jedyna refleksja jest taka, że widz to słowo w liczbie pojedynczej. Nie ma czegoś takiego jak statystyczny widz, to twór, który sobie produkujemy na potrzeby refleksji teoretycznej. A według mnie, to pojęcie po prostu nie istnieje, nigdy nie istniało i nigdy nie będzie istnieć.

MAREK KRAJEWSKI: Ale mówiła Pani przed chwilą, że wszyscy widzowie są krytyczni i świadomi. Czyli wszyscy są do siebie podobni.

AGATA BAREŁKOWSKA: W tym sensie, że wszyscy widzowie myślą.

MAREK KRAJEWSKI: Co do tego, że są krytyczni, mam wątpliwości.

AGATA BAREŁKOWSKA: Oczywiście są tacy, którzy są nauczeni, aby nie reagować. Pani Dorota Androsz powiedziała słusznie, że ludzie są takimi widzami, jakimi są ludźmi. Dodam: takimi, jakie jest społeczeństwo. Dlaczego ludzie boją się reagować w teatrze? Gdybym była na *Orgii* i ktoś położyłby mi rękę na piersi, to potrafiłabym ją zdjąć i powiedzieć „nie rób tego”. Ale jeśli ludzie nie potrafią protestować przeciwko pewnym działaniom w przestrzeni społecznej, nie potrafią też tego robić w teatrze.

Widz jest krytyczny w tym sensie, że jest myślący. Nie można sprawy ujmować tak, że widz chce, aby było lekko, łatwo i przyjemnie, i w związku z tym my, artyści, będziemy

im mówić, że musi być tak strasznie trudno po to, aby myśleli. Sądzę, tak jak profesor Ewa Guderian-Czaplińska, że do widza spektakl zawsze trafia. To, czy ktoś powie, że bardzo go to rozśmieszyło, zastanowiło czy poruszyło, bo było związane z jego osobistym doświadczeniem, to już tylko kwestia skali reakcji. Spotykam się w teatrze właśnie z takimi reakcjami i dlatego będę bronić widza. Wydaje mi się, że widz wychodzi ze spektaklu, ponieważ być może ktoś mu czegoś dostatecznie nie wytłumaczył, a nie dlatego, że nie jest ani krytyczny, ani świadomy i niczego nie zrozumiał.

MARCIN KOŚCIELNIAK: A jak to wygląda z Pani perspektywy? Pani bierze udział w różnych spektaklach, także tych interaktywnych.

DOROTA ANDROSZ: Nawiązując do wypowiedzi pani Agaty Barełkowskiej: wydaje mi się, że to, co robimy na scenie, ma tylko ukierunkować widza. To, w jaki sposób on odczyta te znaki, jest kwestią jego doświadczeń, przeżyć, emocji, przygotowania intelektualnego. Dlatego traktuję widza w sposób indywidualny. Natomiast jeśli chodzi o moje doświadczenia... W *Orgii* interaktywne działania są kontrolowane, ponieważ jestem uzależniona od tekstu. Nie mogę wejść z widzem w polemikę. Z kolei *Amatorki* Eweliny Marciniak, w których również gram, mogłabym podzielić na trzy, przepłatające się w toku spektaklu, części. Pierwsza, powiedzmy, tradycyjna – precyzyjna, wypracowana inscenizacja. W drugiej dochodzi do improwizacji między aktorami, a w trzeciej – do działań z publicznością. I tak np. częstując widzów ciastem, rozmawiam z nimi słowami sztuki, ale bywa, że chętnie mi odpowiadają i wyrażają głośno swoje zdanie, wtedy odpowiadam im własnymi słowami, improwizuję. Czy boję się spojrzeć widzowi w oczy? Nie, bo inaczej nie nawiążę z nim kontaktu; muszę potraktować go jak partnera chcącego odebrać komunikat. To dla mnie bardzo ciekawe doświadczenie.

ANNA R. BURZYŃSKA: Mówiliśmy o wzajemnym strachu aktorów i widzów. Widz boi się, że zabierze mu się torebkę albo zmusi do mówienia. Aktor też odczuwa lęk przed widzem. Istnieje też tendencja, żeby nie podporządkowywać sposobu grania reakcjom publiczności, co czasami prowadzi do konfliktów, na przykład między Krystianem Lupą i jego aktorami. To jest norma, że kiedy aktorzy Lupy nawiązują świetny kontakt z publicznością, a spektakl jest pełen emocji, reżyser jest niezadowolony, bo uważa, że oni widzom coś ułatwili, że dali im za dużo.

DOROTA ANDROSZ: Niektórzy aktorzy, być może, obawiają się, że przez nieprzewidziane reakcje widzów spektakl powędruje w niezbrane rejony. To jest kwestia odpowiedzialności. Ja natomiast to lubię i po ostatnich doświadczeniach zauważyłam, że żywe reakcje widzów bywają dla mnie bardzo inspirujące i że wpływają odświeżająco na ustawione, wypracowane w toku prób, relacje między aktorami, postaciami scenicznymi. Oczywiście, te reakcje mogą zburzyć strukturę

spektaklu. Wszystko zależy, od tego, jakie jest założenie, co chcemy osiągnąć i do czego dążymy.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Jest tu jeszcze jeden aspekt: odpowiedzialność reżysera. Reżyser powinien być obecny na każdym przedstawieniu, w ramach którego zakładana jest tak duża doza improwizacji. W instytucjonalnych teatrach jest z tym pewien problem, ponieważ reżyserzy po premierze zazwyczaj jadą pracować gdzieś indziej. Jakie olbrzymie musi być zaufanie do aktorów, którym się powierza taki „interaktywny” spektakl...

KATARZYNA MIGDAŁOWSKA (głos z widowni): Cały czas mówimy o tym, co widz może zrobić, do jakiego rodzaju reakcji aktor go dopuszcza, a nie bierzemy pod uwagę takiego rodzaju uczestnictwa, o jakim Państwo tutaj wspomnieli – myślę o kobiecie, która weszła na scenę i nie pozwoliła grać aktorom. To bardzo spontaniczne reakcje. Weźmy teraz taką sytuację – Duża Scena Teatru Nowego, 365 miejsc, przedstawienie, i każdy z tych 365 widzów reaguje, chce zabrać głos. Co się dzieje wtedy z przedstawieniem? Najwycyzejniej przestaje ono istnieć. Spektakl jest jednak strukturą, która musi się odwoływać do określonego scenariusza, i gdy założymy, że wszyscy widzowie mają prawo uczestnictwa, to mamy już do czynienia z happeningiem, a nie ze spektaklem teatralnym.

MAREK KRAJEWSKI: O tym właśnie mówiłem, kiedy wspominałem o tych 365 krytycznych i aktywnych widzach, siedzących na widowni.

KATARZYNA MIGDAŁOWSKA (głos z widowni): Jestem widzem absolutnie tradycyjnym, proszę mi wierzyć, że bardzo dużo mnie kosztuje włączenie się do tej dyskusji. Jako taki widz chcę, żeby pozostali widzowie dali mi szansę obejrzenia przedstawienia w spokoju.

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA: Oczywiście, wszyscy znamy konwencję, jesteśmy czasem po obu stronach strasznie tym konwencjom podporządkowani. Dopiero gdy spektakl zaczyna te konwencje tematyzować, opada z nas to dobre wychowanie, przyzwyczajenia i pozwalamy sobie na trochę inne reakcje. *Tragedie rzymskie* Ivo van Hove'a, o których mówiliśmy, grane były w ogromnej hali we Wrocławiu. Zostaliśmy zachęcani do tego, żeby się włączać. Spektakl był bardzo długi, z kilkoma przerwami, przygotowane były stoiska z jedzeniem, napojami, była tam kawiarenka internetowa, kosmetyczka, kącik prasowy, słowem – możecie nie patrzeć, nie uczestniczyć, tylko oddać się temu, co wybieriecie i co wam się podoba. Możecie patrzeć, ale też zmieniać perspektywę – na scenie przygotowano puffy, kanapy, krzesła. Wszyscy się tej wolności z rozkoszą oddawali, chociaż od czasu do czasu byliśmy proszeni o zajęcie tradycyjnych miejsc, *vis-à-vis* sceny, więc te miejsca zajmowaliśmy. Czy to było sterowane? No pewnie. Ale margines wolności mieliśmy ogromny, w codziennym teatrze niespotykany. Po co to wszystko?

Podczas rozmowy następnego dnia z Ivo van Hove'em i aktorami jeden z nich, wygłaszający w spektaklu bardzo ważny monolog, mówił tak: „To ja się staram, robię wszystko, żeby ten monolog wypadł jak najlepiej; to jest dramatyczny, kulminacyjny punkt – a oni mi tu chodzą z bigosem”. Aktor żartował (choć mógł naprawdę odczuwać niedostatek uwagi w stosunku do tradycyjnego teatru), bo spektakl właśnie to zakładał – tu śmierć Juliusza Cezara, a my raczymy się bigosem.

Spektakl był multimedialny i chodziło też o to, co jest wyświetlane na ekranach. Mieliśmy przed sobą albo duży telewizor, albo projekcję, na których pokazywane było to, co działo się tuż obok – filmowano i przenoszono obraz na monitory w czasie rzeczywistym. Reakcja aktora: „Dlaczego widzowie zawsze patrzą w monitor, a nie na mnie? Mają mnie żywego, na wyciągnięcie ręki, stoję metr od nich, a oni patrzą w monitor”. Tematyzowana była tu siła mediów: jeżeli będziemy mieć żywego człowieka i projekcję, zawsze będziemy patrzeć na to drugie. Nawiązując do tego, o czym mówiła pani Dorota: wydaje mi się, że widz tradycyjny, dobrze wychowany, akceptujący konwencję, może się zupełnie inaczej zachować w sytuacji, w której mu się na to pozwoli, w której sam spektakl dopuści taki rodzaj wolności, że ja również poruszam się w miarę bezpiecznie, choć zaznaczam, że często z poczuciem dyskomfortu.

MARCIN KOŚCIELNIAK: A w tym spektaklu nie było żadnej interakcji.

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA: Tak, w tym sensie, że nikt nikogo nie dotykał i do niczego nie zmuszał.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Dlatego to było wyzwalające. Ciekawe było dla mnie to, że jak siedziałem na widowni, widziałem nie tylko to, co rozgrywało się na scenie, lecz całość tego wydarzenia. Ważne było też to, że rzecz odbywała się podczas festiwalu teatralnego, który generuje inny rodzaj uczestnictwa. Po drugie – hala. To nie był teatr pudełkowy, w którym na scenę wchodzi się po schodkach, nie było tej hierarchii. To znów mówi dużo o tym, jak nas formatuje instytucja także jako struktura architektoniczna.

KATARZYNA MIGDAŁOWSKA (głos z widowni):
W *Tragediach rzymskich* dosyć istotną kwestią była możliwość wyboru – można było siedzieć na widowni „włoskiej”, bardzo tradycyjnej, można było się poruszać po wyznaczonej przestrzeni. Ja po prostu siedziałam.

ANNA R. BURZYŃSKA: Dla uczestnika – tak go chyba lepiej nazwać – bardzo ważne jest poczucie bezpieczeństwa, które się wiąże z tym, że jednak wiemy, gdzie jest fikcja i gdzie jest teatr, a gdzie już go nie ma. Wtedy jesteśmy gotowi zgodzić się na wiele. Weźmy Christopha Schlingensiefela. W jednej z ciekawszych, moim zdaniem, prac udało mu się sprawić, że kilkuset widzów zaczęło działać: buntować się, wyrażać opinie. To była akcja *Mission impossible*

w Hamburgu, która polegała na wyprowadzeniu widzów na dworzec, gdzie są bezdomni i prostytutki; reżyser praktycznie zmusił ich do brania udziału w takich akcjach, jak na przykład aukcja charytatywna. Zwieńczeniem tego projektu był bankiet – performans z udziałem widzów zakończył się, po czym wszyscy poszli razem do knajpy, bawili się, pili, brali udział w karaoke i tak dalej. Zagwozdzka polegała na tym, że Schlingensiefel nagrywał także bankiet. Kilka osób go to zaskarżyło – to byli krytyczni, „wymancypowani” widzowie, którzy chętnie weszli w interakcje z bezdomnymi na dworcu, ale, ich zdaniem, spektakl się skończył o godzinie dwudziestej drugiej. To, że później, bawiąc się w karaoke, stali się nieświadomie aktorami – a Schlingensiefel umierał ze śmiechu, słuchając, jak fałszują – uznali za poważne naruszenie ich praw. Powstała ciekawa i skomplikowana sytuacja, bo właściwie nie ma na to paragrafu, choć reżyser ewidentnie naruszył jakieś granice.

Mniej jaskrawym przykładem są spektakle, które mają charakter gry miejskiej, na przykład akcje Rimini Protokoll. Ich uczestnik zostaje postawiony w trudnej sytuacji, bo jest jednocześnie widzem i aktorem, który, jak w grze w podchody, dostaje wskazówki, wyrusza w miasto i robi różne dziwne rzeczy. Wiele osób mi się skarżyło, że w pewnym momencie straciło rozeznanie, kto jest aktorem, a kto nie. Czuli się rzućeni na pastwę miasta; byli przekonani, że wszyscy na nich patrzą i w każdym oknie stoi ukryta kamera rejestrująca performans. Tu też zaburzone zostało poczucie bezpieczeństwa, którego widz jednak potrzebuje w teatrze.

Chciałabym jeszcze zapytać, bo jestem ciekawa, jak Państwo to widzą: cztery lata temu podczas konferencji „Dwudziestolecie. Teatr polski po 1989 roku” poproszono specjalistów, żeby powiedzieli, co się, ich zdaniem, zmieniło w teatrze po 1989 roku. Jedną z najbardziej zaskakujących była wypowiedź Zbigniewa Majchrowskiego, który stwierdził, że totalnie zmieniła się publiczność. Według niego to, co na scenie, zaczęło się zmieniać dopiero kilka lat później, natomiast jeśli chodzi o widzów, to dość szybko nastąpiło tąpnięcie. Wcześniej publiczność była bardzo jednolita i przewidywalna: trzysta osób śmiało się w tych samych momentach lub kiwało głowami, wiedząc, do czego pojawia się nawiązanie. Widzów można było traktować jako rodzaj masy, która przychodzi, żeby coś przeżywać wspólnie. Teraz w różnych momentach ludzie różnie reagują, część się śmieje, a część oburza i chce wyjść. To dowód na to, że nie ma już czegoś takiego jak „polska publiczność”, tylko jednostkowi widzowie, którzy wnoszą ze sobą bardzo różne poglądy, tożsamość, problemy. Zdaniem Majchrowskiego, jest to, być może, największe wyzwanie, z jakim musi się mierzyć polski teatr. Czy Państwo się zgadzają z tą tezą?

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA: Nawiązując do wcześniejszego pytania o związek ze sztukami wizualnymi: często mówimy, że w sztukach wizualnych przewrót się dokonał już dawno temu, a my w teatrze tacy jeszcze ciągle konserwatywni, zastanawiamy się, czy – i jak – czerpać z doświadczeń

sztuk wizualnych... Publiczność się oczywiście zmieniła, ale też dlatego, że dwadzieścia kilka lat temu teatr był jednym z niewielu mediów, które istniały obok telewizji i filmu. Pół odniesień było więc zdecydowanie mniej, a i wspólnota budowana przeciwko ściśle określonej rzeczywistości miała charakter bardziej jednolity. Gdy weszły i nowe media, i nowe sposoby komunikacji, dokonała się ogromna zmiana w sztukach wizualnych, a więc także w teatrze; nieporozumieniem jest oddzielanie tych sfer, jakby teatrowi (i w teatrze) czegoś nie było wolno, jakby stale funkcjonował wyłącznie w tradycyjnej ramie. Teatrowi nie tylko wolno, ale może jest jednym z niewielu miejsc, w których ta nowa sytuacja komunikacyjna bywa poważnie i krytycznie rozważana.

MAREK KRAJEWSKI: Ależ widz, który przychodzi do tradycyjnego teatru, niekoniecznie jest widzem, który wybiera zawsze tylko taki teatr. Chodzi o drobną rzecz – jeśli idę do tradycyjnego teatru, to oczekuję, że będzie on tradycyjny. Jeśli idę do eksperymentalnego, to oczekuję, że będzie eksperymentalny.

Całkowicie się zgadzam z opinią, że widzowie się zmienili – kłamać w tej sprawie mogą jedynie statystyki. Bo pod względem statystycznym widz się tak bardzo nie zmienił: do teatru chodzi mniej więcej dziewiętnaście procent Polaków, najwięcej z nich to wykształceni młodzi ludzie, częściej kobiety niż mężczyźni; mniej liczną kategorię stanowią osoby starsze. Natomiast problem, który my, socjologowie, mamy z publicznością, jest taki, że w obrębie tych homogenicznych kategorii (takich jak: wykształceni, młodzi, starsi, z dużych miast) mamy do czynienia z ogromnym zróżnicowaniem. Wynika ono z tego, że widzowie dzisiaj nie czują się w obowiązku chodzić do teatru tylko dlatego, że, na przykład, skończyli studia. Są bardziej autonomiczni w decydowaniu o formie, w jakiej spędzają czas. Wynika to z tego, iż zobowiązania społeczne są słabsze, ale też z bardzo wielu innych rzeczy: słabszych więzi, większej mobilności, osłabnięcia zobowiązań sąsiedzkich, generalnego osłabnięcia kontroli społecznej itd. Warto też powiedzieć o osobach, które nie odczuwają jakichkolwiek zobowiązań co do uczestnictwa w kulturze – one często czują, iż zwalnia ich z nich system. Ostatnia Diagnoza Społeczna dowodzi, że mniej więcej jedna trzecia Polaków nie chodzi do teatru, bo ich na to nie stać. Skoro system nie wywiązał się z zobowiązań wobec nich, skazał ich na margines, to dlaczego oni mają się wywiązywać ze społecznych zobowiązań kulturowych?

Ciekawa wydaje mi się też ta kategoria ludzi, którzy chodzą do teatru, a więc pozornie należą do tej samej kategorii społecznej, ale są jednocześnie ogromnie zróżnicowani pod względem gustów i upodobań, form, w jakich korzystają z kultury. Wydaje mi się, że to zjawisko błędnie tematyzuje się jako „wszystkożerność”, a jest tak naprawdę syndromem, którego jeszcze nie rozpoznajemy. Jeżeli idę we wtorek do tradycyjnego teatru, we czwartek do komediowego, a w sobotę do eksperymentalnego, to wcale nie znaczy, że jestem wszystkożerny, tylko że dobieram te formy uczestnictwa w sposób, w którym

nieobecne są wyraźne podziały pomiędzy teatrem eksperymentalnym, tradycyjnym, komediowym, ale jakiś inny klucz doboru, którego do końca nie rozpoznajemy. Jeszcze jeden przykład: pójście na awangardowe przedstawienie w Warszawie, do tradycyjnego teatru w Poznaniu, na koncert disco polo podczas małomiasteczkowego festynu, obejrzenie wystawy w nowym centrum sztuki i zakończenie tej podróży pod Halą Targową w Krakowie, gdzie zjadam kielbaski z nyski. To się nie układa w żaden spójny wzór kulturowy, jeśli w tradycyjny sposób myślimy o hierarchiach i różnicach pomiędzy poszczególnymi sferami kultury. Problem polega na tym, że odbiorcy posługują się dzisiaj własnymi sposobami kategoryzowania kultury, i na tym polega chyba zmiana – można pójść do Teatru Roma po to, aby oddać się niezbyt wyszukanej rozrywce, ale też z „campowego” upodobania po to, aby się pośmiać do łez i szczerze, albo po to, by ironicznie spojrzeć na to przedstawienie. Z punktu widzenia statystyki taki sposób odbioru jest nieuchwytny, a dla osób wyćwiczonych w tradycyjnym myśleniu o podziałach wewnątrz kultury – niezrozumiały.

KATARZYNA MIGDAŁOWSKA (głos z widowni): A czy nie jest to po prostu poszukiwanie?

MAREK KRAJEWSKI: Tak, i niepotrzebnie nazywa się to chyba „wszystkożernością”; to stygmatyzujące określenie, które mówi, że rzucamy się na wszystko, co jest nam podawane, że jesteśmy konsumentami. Wydaje mi się, że po prostu nie rozumiemy nowych wzorów działania, które praktykuje dziś uczestnik kultury.

KATARZYNA MIGDAŁOWSKA (głos z widowni): Do czego właściwie ten wzór jest nam potrzebny?

MAREK KRAJEWSKI: Z bardzo różnych względów. Jest potrzebny teatrom, aby prowadzić bardziej spójną politykę programową, także ze względów marketingowych. Jest potrzebny nam po to, abyśmy lepiej siebie wzajemnie rozumieli.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Chciałem jeszcze dodać do naszych dywagacji magiczne słowo: „komunikatywność”. Dla mnie jest to kluczowa sprawa w teatrze, która ma znaczenie także we, wspomnianym już, kontekście odbioru spektakli przed 1989 rokiem i po nim. Mam wrażenie, że dziś znaczenie komunikatywności w teatrze znacznie wzrosło i stawia wysokie wymagania przed twórcami. Nie chodzi tu w żadnej mierze o schlebianie tanim gustom, ale o to, jak świadomie i szlachetnie używać w teatrze nowej symboliki świata multimedialnych, gier komputerowych, telewizji, wszystkich tych popkulturowych trików, które mogą mieć niezwykłą moc przyciągania do tak zwanej kultury wysokiej. Po 1989 roku pojęcie uczestnictwa w kulturze rozciągnęło nam się na wiele zjawisk z dziedziny prostej rozrywki. Dziś masowy koncert na rynku może być dla niektórych formą uczestnictwa w kulturze wysokiej.

Stąd pytanie: w jaki sposób teatr może się do tego odnieść? Być może, przeprowadzając korowód w rytmie znanych przebojów wprost z rynku do sali teatralnej.

ANNA R. BURZYŃSKA: Do kwestii komunikatywności dodałabym jedną rzecz, czyli sprawę kryteriów związanych z podejrzanymi dziś kategoriami, jak sztuka czy doskonałość warsztatowa. W sztukach wizualnych to już się dużo wcześniej rozeszło: słynne stwierdzenia Beuysa, że rzemiosło a sztuka to są dwie oddzielne sprawy. Wciąż wielu widzów i artystów (także przecież bywających widzami) myśli w taki sposób – wystarczy przywołać słowa Zbigniewa Zapasiewicza, który porównywał teatr do muzyki i twierdził, że aktorzy mają za zadanie perfekcyjnie odegrać partyturę. Na to młodzi reżyserzy mu odpowiadali, że w teatrze nie ma idealnego wzoru. Czy *Dziady* Mickiewicza to gotowy projekt spektaklu, który należy wiernie odtworzyć na scenie? Współczesny teatr sprawia problem tym widzom, którzy lubią przyjść z tekstem *Ślubów panińskich* do teatru i sprawdzać, co jest wycięte i czy słyhać aktora. Są jeszcze ludzie, którzy pod takim kątem oceniają spektakle. Myślę, że oni potrzebują jasnych kryteriów, jak w muzyce: fałszuje czy nie, opuścił nutę czy nie.

Świetnie stematyzował to Jan Klata w *Hamlecie* w Bochum. W jego spektaklu „pułapka na myszy” nie ma wiele wspólnego z szukaniem winnego zabójstwa ojca, tylko jest mocną wypowiedzią natury estetycznej. Zaczyna się od tego, że młody aktor grający Hamleta wychodzi na scenę i pięknie recytuje monolog „Być albo nie być”. Klaudiusz i Gertruda biją mu brawo i komentują (swoimi słowami, bo scena jest improwizowana): „no, synku, świetnie; ale ta dykcja to tak nie do końca... było trochę za mało światła, nie widzieliśmy twoich oczu... ale generalnie ładnie to powiedziałeś, to było bardzo poruszające”. Po czym następuje druga część, performans *à la* Akcjonści Wiedeńscy – leje się krew, aktorzy tarzają się w teatralnych ekskrementach – która budzi wściekłość Klaudiusza. Nie dlatego, że coś mu przypomina, tylko dlatego, że brakuje mu narzędzia, bo to zinterpretować i ocenić: „Ale właściwie co ty chcesz powiedzieć, czego ty w ogóle od nas chcesz? Jak mam o tym twoim performansie mówić?”.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Ale to jest chyba problem Klaudiusza?

ANNA R. BURZYŃSKA: No właśnie, ale czy to nie jest dziś też problem części publiczności? Jeśli pójdziemy do teatru – niezależnie czy do Teatru Narodowego, czy do rozrywkowego – jest nam chyba trochę raźniej, jeżeli możemy, na przykład, ocenić, że tancerka trzecia od prawej nie daje sobie rady w kankanie, bo za nisko podnosi nogę. Jak oglądamy spektakl Garbaczewskiego, to jest nam bardzo trudno powiedzieć, czy aktorzy dobrze grają, bo to jest w ogóle poza tymi kategoriami.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Czasem chyba warto na to niezrozumienie postawić – historia sztuki pokazuje, że warto. Poza tym sztuka bywa czasem jedynym, czego można się

uchwycić, gdy spektakl się nie podoba. Dałaś przykład „Zapasiewicz kontra młodzi”, a przykład spektaklu Weroniki Szczawińskiej pokazuje, że kryteria są podobne: też była partytura, która miała być wykonana od A do Z.

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA: Ale to jest też kwestia, z jednej strony, kryteriów i całkowitego ich rozmycia w sytuacji niepewnej, czy raczej przeniesienia ich na stronę twórcy, a z drugiej – odebrania ich publiczności. Wysokość podnoszenia nogi można z czymś porównać; u Garbaczewskiego nigdy nie możemy mieć pewności, czy bełkot aktora jest zamierzony. W *Balladynie* jesteśmy całkowicie zwolnieni z takich rozstrzygnięć.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Jakoś trudno jest mi się pogodzić z teatrem, który odbiera nam narzędzia percepcji.

EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA: Nie, jeśli coś odbiera, to tylko dawne kryteria oceny.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Mimo wszystko czuję się czasem pozbawiony tych narzędzi.

DOROTA ANDROSZ: A ja chciałabym Państwu opowiedzieć sen. Śniło mi się, że gram w *Amatorkach*. Spektakl się zaczyna. Dużo gestykulujemy, mówimy bardzo głośno, jesteśmy agresywni. Po trzech minutach cała publiczność wychodzi. Zostajemy sami. Ktoś zadaje pytanie: co robić? Natychmiast pada odpowiedź: zagrajmy sami dla siebie! Dzielimy się na grupy: jedna gra spektakl, a druga, – do której ja należę – ogląda go. Wszystko wygląda bardzo elegancko, podniosła atmosfera, skupienie i cisza, pojawia się nawet czarny, wypolerowany fortepian, widać, że to „sztuka wysoka”. Scena rozświetla się. Nagle jeden z aktorów zaczyna na mnie strasznie krzyczeć i... budzę się. Ostatnie zdanie, które usłyszałam we śnie, brzmiało: „i dziwisz się, że ci publiczność wyszła?”. Sądzę, że to sen o tym, jak bardzo widzowie są dla mnie ważni.

PIOTR KRUSZCZYŃSKI: Ten sen można zinterpretować też tak, że widownia jest OK, póki jest nam posłuszna.

DOROTA ANDROSZ: Wydaje mi się, że atak na widza to nie tylko krzyk czy wciąganie go do akcji. Oglądałam w Berlinie spektakl w reżyserii Andrija Żołdaka *Medea in der Stadt*. Tam były obrazy tak mocne i agresywne, że mnie ten spektakl w pewien sposób zgwałcił. Był ekstremalny wizualnie – już od pierwszej sceny.

MARCIN KOŚCIELNIAK: Mnóstwo wątków rozpoczęliśmy, a mało podomykaliśmy. Ale o to też chodziło – nie spodziewaliśmy się, że powiemy: „widz był taki, a teraz jest taki”, podjęliśmy tylko próbę rozpoznania terenu. ■