

Dagmara Łuba, Anna Matras

Iwan Wyrypajew. Showman jako nowy model artysty teatru

Performer to bohater jednego z ostatnich, ale zarazem najważniejszych tekstów Jerzego Grotowskiego, który określa go jako „człowieka czynu”; „to tancerz, kapłan, wojownik; jest poza podziałami na gatunki sztuki. [...] Performer to stan istnienia; człowiek poznania”¹. Ta „nieoficjalna” definicja ustanawia pewien specyficzny sposób myślenia o performerze, będąc jednocześnie inspirującą, ale i problematyczną koncepcją, która zakłada przede wszystkim paradygmat poznania przez działanie. Zasadniczym pytaniem, jakie zadaje Grotowski w swoim programowym tekście z 1988 roku, jest: „Jaki jest twój proces?”, wprowadzające strategię procesualnego samodoskonalenia w poszukiwaniu źródeł własnej podmiotowości na drodze metodycznego „ogółacania”, uprawiania ćwiczeń cielesnych i technik duchowych prowadzących do enigmatycznego „ciała esencji”².

Po drugiej stronie definicji zaproponowanej przez Grotowskiego znajduje się wyobrażony projekt rosyjskiego dramaturga i reżysera Iwana Wyrypajewa, który zarysowuje swego rodzaju nowy model artysty teatru, który możemy postawić w zdecydowanej opozycji wobec Performera Grotowskiego. Chciałybyśmy skonfrontować obie figury, zestawiając ich strategie konstruo-

¹ J. Grotowski, *Performer*, [w:] tegoż: *Teksty z lat 1965–1969*, wybór i red. J. Degler i Z. Osiński, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze”, Wrocław 1990, s. 214.

² Tamże, s. 215.

wania i mechanizmy działania, jednocześnie oddzielając „człowieka czynu” i „człowieka poznania” od zasadniczo odmiennej postaci showmana, którego model budujemy na podstawie wypowiedzi Iwana Wyrpajewa, jego tekstów dramatycznych oraz praktyki teatralnej. We wszystkich tych obszarach działania można odnaleźć ślady wspomnianej koncepcji.

Sam Iwan Wyrpajew dał się poznać polskiej publiczności jako autor dramatów *Sny*, *Tlen*, *Dzień Walentego*, *Genesis 2*, *Taniec Delhi*, głośnych i nagradzanych na międzynarodowych festiwalach filmów *Euforia* (2006) i *Tlen* (2009), a także jako reżyser swoich własnych dzieł. W Teatrze na Woli mogliśmy oglądać spektakl *Lipiec* (2009), w którym rolę psychopatycznego mordercy i ludożercy reżyser powierzył Karolinie Gruszce; w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie w 2012 roku wyreżyserował na podstawie własnego dramatu spektakl *Iluzje*, a w lutym na deski Teatru Studio w Warszawie wszedł *Ożenek* w jego reżyserii. Ostatnim przedstawieniem, które mogła oglądać polska publiczność był *UFO. Kontakt* – spektakl przygotowany wspólnie ze studentami krakowskiej PWST. Wyrpajew jest obecnie najczęściej wystawianym na świecie rosyjskim dramatopisarzem młodego pokolenia. Jego twórczość łączy w sobie stylistykę Quentina Tarantino i Andrieja Tarkowskiego, stanowiąc interesujący konglomerat metafizyki i teologii prawosławia z estetyką pełną ironii, wulgaryzmów i okrucieństwa.

Sam artysta najczęściej odwołuje się do postulatu nawiązywania dialogu z publicznością, swoistej więzi sceny z widownią, która legitymizuje stosowane przez reżysera i wykonawców środki. W tym kontekście Wyrpajew posługuje się pojęciem *konekt* oznaczającym kontakt zawiązujący się na najwyższym poziomie pomiędzy widzem a wszechświatem, który według rosyjskiego reżysera ma się objawić przez tekst dramatyczny. Otwieranie dramatu jest przez niego rozumiane jako wejście w prawa przyrody; rolą reżysera, sługi tekstu, jest zatem umożliwienie widzowi spotkania z tematem. Wyrpajew konstruuje więc siebie jako artystę nastawionego na *konekt*, wyczulonego na potrzeby widowni, która dzięki jego mediacji może połączyć się ze sferą swoiście pojmowanego *sacrum*. W takim ujęciu artysta jako ucieleśnienie swojej własnej refleksji staje się dosłownie „czyniącym mosty”. Jako *pontifex* inicjuje próbę przeprowadzenia widza-odbiorcy tekstu kultury w bliżej nieokreślony poziom wyższej świadomości, do którego, w jego rozumieniu, dąży cała ludzkość.

Postać performerera „czyniącego mosty” odsyła bezpośrednio do tekstu Jerzego Grotowskiego. Performer w ujęciu Grotowskiego, skupiony przede wszystkim na procesie przemiany energii i wędrówce do głęboko ukrytych pokładów „dawnej cielesności”³, nie wymaga jednak obecności widza. Na etapie projektu Sztuka jako Wehikuł Grotowski skupiał się na montażu wewnątrz działającego, a nie na linii spotkania aktora z odbiorcą. Owa wewnętrzna, wertykalna praca porównywana do starodawnej, pierwotnej windy miała pro-

³ Tamże, s. 217.

wadzić ku czemuś, co w terminologii Grotowskiego zostało ujęte jako *higher connection* – termin zaskakująco zbieżny ze słowem *konekt*, rozumiany jednak całkowicie odmiennie:

Wertykalność wiąże się z przechodzeniem z tak zwanego poziomu grubego, w pewnym sensie można by rzec „potocznego”, na poziom znacznie subtelniejszej energii lub nawet ku *higher connection*⁴.

Owo „wyższe połączenie” jest możliwe dzięki pewnym technikom, seriom ćwiczeń, działań i impulsów fizycznych, naprowadzających wykonawcę/performera na drogę wznoszącą ku subtelniejszemu poziomowi energetycznemu. Konstrukcja doświadczenia *konektu* w rozumieniu Wyrypajewa zakłada ruch na płaszczyźnie horyzontalnej, jest zatem bliższa wprowadzonemu przez Erikę Fischer-Lichte pojęciu „autopojetycznej pętli feedbacku”⁵, możliwej dzięki cielesnej współobecności widzów i wykonawców. Żywa relacja z odbiorcą staje się wyznacznikiem skuteczności, swoistej wydajności dzieła teatralnego, które samo w sobie jest pozbawione uniwersalnych wartości; istnieje tylko w relacji z widzem. Postulatywny *konekt* ujawnia się na wielu poziomach artystycznej twórczości Wyrypajewa. Jest obecny w tekstach dramatycznych, w specyfice pracy reżysera z aktorem oraz w projekcie odbioru spektaklu przez widzów. We wszystkich tych obszarach artysta dokonuje projekcji postulatów porozumienia na złożone relacje zawiązujące się zarówno na linii postać sceniczna – odbiorca, jak i reżyser – wykonawca oraz kładzie nacisk na konieczność podjęcia dialogu.

Wyrypajew świadomie konstruuje relację scena – widownia poprzez wiele technik mających na celu ciągłe budowanie, podtrzymywanie, a także weryfikację zaistniałej więzi. Autor nakazuje swoim postaciom zwracać się bezpośrednio do widza, wykonawcom zabrania tradycyjnie rozumianej „gry”, każąc przekazywać tekst z dystansem i bez interpretacji, siebie zaś umieszcza jako postać dramatyczną wewnątrz tekstu. Przykładem jest dramat *Księga Rodzaju 2*, w którym już pierwsze didaskalia informują: „Na scenie pojawia się Iwan Wyrypajew”; aktor odgrywający rolę Wyrypajewa zwraca się do publiczności: „Dzień dobry. Nazywam się Iwan. Zanim zaczniecie oglądać spektakl, chciałbym powiedzieć parę słów o sztuce, jaką mamy zamiar dziś przedstawić. Zaprezentujemy wam sztukę Antoniny Wielikanowej *Genesis № 2*”⁶. Dialog i bezpośredni kontakt z widzem jest postulowany na poziomie tekstu dramatycznego, ale przekłada się również na pracę Wyrypajewa nad spektaklem. Artysta zakłada bowiem, że ostateczna wersja spektaklu może powstać dopiero

⁴ J. Grotowski, *Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu*, tłum. M. Złotowska, A. Wojtasik, [w:] T. Richards, *Pracując z Grotowskim nad działaniami fizycznymi, „Wprowadzenie” oraz esej „Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikułu” Jerzego Grotowskiego*, tłum. A. Wojtasik, M. Złotowska, Wydawnictwo Homini, Kraków 2003, s. 151–175.

⁵ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 78

⁶ Tekst niepublikowany, tłum. Agnieszki Lubomiry-Piotrowskiej dla Teatru Współczesnego we Wrocławiu, gdzie w 2007 roku Michał Zadara wyreżyserował spektakl *Księga Rodzaju 2*.

w momencie konfrontacji z widownią teatralną. Spektakl premierowy i te, które następują bezpośrednio po nim, są czasem, kiedy aktor poznaje widownię, dla której gra i uczy się utrzymywania z nią kontaktu.

Przykłady można by mnożyć, Iwan Wyrypajew konsekwentnie przestrzega bowiem narzuconych sobie reguł. Najważniejszym nośnikiem znaczeń, gwarantem nawiązania kontaktu z publicznością, jest dialog, a więc słowo, które ma zostać przekazane widzom bezpośrednio przez wykonawcę. Performer w ujęciu Wyrypajewa ma nie tyle działać, ile komunikować poprzez swoje działanie. We wspomnianym dramacie *Księga Rodzaju 2* sam Wyrypajew funkcjonuje w zaskakującej roli wykonawcy komicznych kupletów, które niczym Brechtowskie *songi* przeplatają akcję dramatyczną i komentują sytuację bohaterów sztuki. Jest więc nikim innym jak wesołkiem, teatralnym hochsztaplerem wkraczającym na scenę, aby dać widzom chwilę wytchnienia i lekką rozrywkę, której oczekują od teatralnego spektaklu. Jednocześnie pilnuje, aby zaplanowany przekaz dotarł we właściwe miejsce, czyli na widownię.

Uparte dążenie Wyrypajewa do nawiązania kontaktu z widownią i ogromny szacunek, jaki żywi dla słowa, stanowią tylko jedno oblicze rosyjskiego twórcy. Jego rozważania dotyczą nie tylko filozofii teatralnego *konektu*, ale także konieczności potraktowania go w kategoriach produktu. Reżyser jasno i otwarcie przyznaje, że teatr jest produktem, a widz klientem, który płaci i wymaga. Jego potrzeby i oczekiwania powinny stanowić podstawowy punkt odniesienia dla ludzi teatru. Ich zadaniem bowiem jest zadbać o kształt dzieła i dopilnować, aby widz się nie nudził, by spektakl był dla niego rozrywką i wychodził naprzeciw jego ambicjom. Przestrzeń teatru zamienia się w przestrzeń dialogu, a figurą strzegącą tego porządku dialogu jest figura *showmana*, którą często przywołuje w swoich wypowiedziach.

Koncept zrealizowania spektaklu, w którym wystąpiłby showman Kuba Wojewódzki, skłania do zastanowienia się, kim jest showman i co sprawia, że to właśnie Wojewódzki byłby według Wyrypajewa idealnym, nowym wykonawcą teatralnym? Nie ulega wątpliwości, że takie ujęcie wymaga zdecydowanego oddzielenia Performera wyłaniającego się z programowego tekstu Jerzego Grotowskiego od figury showmana, której definicję chcielibyśmy powołać.

Showman jest jednym z performerów naszego życia codziennego. To istotne, że każdy showman jest performerem, ale nie każdy performer musi być showmanem. Wydaje się, że atrakcyjność kategorii showmana polega na jej wyspecjalizowaniu, co sprawia, że tym łatwiej poddaje się ona opisowi. Przyjrzyjmy się więc cechom, które charakteryzowałyby postać showmana. Przede wszystkim będzie to *dzielanie*, nie działania fizyczne jednak, jak często chciałoby się mówić o działaniach performerskich. Showman działa przede wszystkim za pomocą słów. Tu rysuje się więc podstawowa rozbieżność pomiędzy showmanem a Performerem w rozumieniu Grotowskiego. Dla Grotowskiego drogą ku *higher connection*, czyli krańcowemu doświadczeniu Performera, jest ciało. Showman nie neguje istnienia swojego ciała, ale też nie służy mu ono

jako medium kontaktu z samym sobą i z widzem. Ciało showmana wydaje się dalekie od „prawdziwego ciała”, nie nosi znaczników autentyczności, lecz jest raczej sprytnie skonstruowanym kolażem cech i atrybutów, które czynią je atrakcyjnym dla widza. Showman nie musi więc eksponować ciała w jego fizycznym kształcie (tu przykładem byłby Wojewódzki jako prezenter radiowy), ale intensywność jego obecności wzmacnia przekaz werbalny. Performatywna moc słowa jest cechą, która pozwala na nawiązanie analogii między modelem aktora-wykonawcy Wyrypajewa a figurą showmana, na którą rosyjski artysta często powołuje się w swoich wypowiedziach. We wszystkich spektaklach Wyrypajewa to słowa tworzą postać na scenie. Gdy postać nic nie mówi – nie istnieje. Tak samo showman – jest tym, co mówi i jak mówi.

Jest jednak druga strona bycia showmanem. Nie tylko tworzy on siebie, ale jest także tworzony przez odbiorców. Showman staje się zatem konstruktem społecznym, składającym się tylko z takich cech, jakie nakłada na niego społeczeństwo, przed którym występuje. Relacja showmana z publicznością podlega więc zasadzie wzajemności. Nie tylko showman tworzy publiczność chcącą go oglądać, ale też sama publiczność wystawia jednostki, które stają się showmanami. Dochodzimy w ten sposób do konstytutywnej cechy tej figury: *showman nie istnieje bez widza*. Jeśli w przypadku kategorii performerera moglibyśmy dyskutować, czy tak naprawdę potrzebuje on widza (a wiele teorii wskazuje na to, że performer sam może być dla siebie widzem czy też widzem może być np. Bóg), to wobec showmana kwestia ta staje się zupełnie jasna. Showman rodzi się niejako poprzez relacje z widzami, w procesualnym akcie nawiązywania kontaktu i dzięki stosowanym strategiom współuczestnictwa.

Działania showmana oscylują przede wszystkim wokół przyciągania, skupiania i utrzymywania uwagi odbiorcy. Showman zmusza odbiorcę do ciągłej konfrontacji z nowymi wcieleniami i dyskursami. Dysponuje on odpowiednią wiedzą o swojej widowni. To hochsztapler, który przez swoją atrakcyjność i energię ściąga na siebie wzrok widza i manipuluje jego uwagą tak długo, jak długo potrafi. To również kameleon potrafiący wyczuć nastroje panujące wśród widzów i w okamgnieniu zmienić się, by podjęty dialog mógł być kontynuowany.

Co zatem stanowi podstawę tego dialogu? Najważniejszym materiałem dla showmana jest szeroko rozumiany komentarz społeczny. Tu showman gra podwójną rolę: mówi głośno to, o czym wiedzą wszyscy, ale często boją się w danej sprawie zabrać głos. Nie jest jednak tak, że showman mówi ludziom tylko to, co chcą słyszeć. Płaszczyzną porozumienia stają się dla showmana i jego widowni bieżące wydarzenia i palące kwestie społeczne, wymagające natychmiastowej dyskusji. Potrzeba prowokowania i szokowania zdaje się w przypadku showmana nieunikniona i nieodzowna. Idealnym przykładem takiej strategii działania są radiowe wystąpienia Wojewódzkiego i Figurskiego, komentujące na przykład wydarzenia posmoleńskie i kwestie pochówku prezydenckiej pary na Wawelu. Refren melodii „Po trupach do celu...” do dziś

jest jednym z najbardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych komentarzy społecznych tamtego okresu. Taki model działania służy z jednej strony przyciągnięciu uwagi widza i uatrakcyjnieniu siebie jako performerera, z drugiej ma na celu nawiązanie nici porozumienia ze społeczeństwem, żywo reagującym na palące kwestie poruszane przez media.

Showman to figura niejednoznaczna. Z jednej strony jest subwersywny, bo przeciwstawia się panującym normom i nie podporządkowuje zastanym dyskursom. Wydobywa na światło dzienne to, co ukryte i niechciane. Jako zręczny gracz kokietuje swoją publiczność, balansując na granicy przyzwoitości i nieprzyzwoitości. Z drugiej zaś strony showmana cechuje pewien rodzaj serwilizmu. Służalczą postawą wobec publiczności to kwestia jego „być albo nie być”. Przecież to publiczność zaświadcza o jego medialnym autorytecie i władzy. W tym kontekście do figury showmana i jego relacji z widzem możemy zastosować kategorie „produkt” i „klient”: showman jest produktem, za którego oglądanie płaci widz-klient.

Pomimo istotnej funkcji społecznej, którą spełnia showman, wciąż często traktuje się go jako wesołka dostarczającego publiczności jedynie rozrywki. Trzeba jednak mieć świadomość, że showman nie jest cyrkowcem czy kabareciarzem. Jego żarty, jeśli już padają, powinny stanowić dla widza punkt wyjścia do konstruktywnej refleksji, która będzie wynikać z lekkiej formy i atrakcyjnej treści. Taki związek showmana z rozrywką jest zaskakująco zbieżny z postulatami Wyrypajewa. Artysta uważa bowiem, że widzom teatralnym należy się rozrywka, ale powinna ona uzupełniać spektakl i działać na zasadzie silnego kontrastu wobec „poważnego”/trudnego tematu sztuki.

Przedstawione powyżej cechy showmana bez trudu można odnaleźć w specyficznym sposobie gry aktorskiej w spektaklach reżyserowanych przez Wyrypajewa. Za przykład niech posłuży nam spektakl *Iluzje* (2012), który powstał w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Podstawową cechą charakteryzującą aktora Wyrypajewa jest to, że nie istnieje on bez widza. Specyficzną metodę pracy najlepiej zaprezentuje fragment wypowiedzi Juliusza Chrzóstowskiego zamieszczonej w programie do spektaklu:

U Wyrypajewa prowokacja polega na tym, że wychodzi czworo aktorów, którzy – znajdując się gdzieś na granicy prywatności i roli – podejmują dialog z widownią, czyli monologują. Nie utrzymują w ogóle kontaktu z partnerami na scenie, tylko starają się nawiązać kontakt z widzem. To dosyć zaskakujące zadanie aktorskie i bardzo trudne, bo nieustannie łapiemy się na tym, że chcielibyśmy jakiegoś kontaktu między sobą, coś chcielibyśmy zagrać, a tego nam nie wolno, bo chodzi przede wszystkim o kontakt wzrokowy z widzem⁷.

Przekroczenie porządków fikcji i rzeczywistości, prowokacja, dialog z widownią, brak kontaktu pomiędzy aktorami na scenie to, mówiąc zwięźle, najważniejsze

⁷ Fragment wypowiedzi zamieszczonej w programie do spektaklu *Iluzje*. Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2012.

cechy strategii aktorskich w teatrze Wyrypajewa. Artysta zakłada również, że spektakl w ostatecznym kształcie powstaje dopiero kilka miesięcy od daty swojej premiery, właśnie dzięki bezpośredniemu kontaktowi z teatralną widownią i przez konfrontację z jej odbiorem. Za temat spektakli reżyserowanych przez Wyrypajewa służą zwykle kwestie rudymenarne i bliskie każdemu z nas, takie jak miłość czy wiara. Atrakcyjność tematu poruszanego przez wykonawcę sprawia, że kontakt z publicznością zawiązuje się na poziomie najprostszych emocji, jak choćby rozbawienie czy wzruszenie. Showman Wyrypajewa manipuluje odbiorcą przez charakterystyczną modulację głosu, nadając swojej wypowiedzi odpowiednie tempo i rytm, które decydują o pełnym zrozumieniu przekazywanych słów. Wyrypajew uzbraja swojego wykonawcę również w dużą dozę humoru. Sceniczne żarty nie są jednak tylko efektem samym w sobie – mają wytrącać publiczność z utartych torów myślenia i zmuszać do ciągłego podążania za rozwijającymi się w spektaklu tematami. Wyjątkowość tego stylu gry aktorskiej polega na tym, że aktor Wyrypajewa nie ukrywa przed widzami technik manipulacyjnych, którymi się posługuje. Wprost przeciwnie – otwarcie manifestuje, że zależy mu przede wszystkim na uwiedzeniu odbiorcy.

Biorąc pod uwagę wyżej opisane cechy, które charakteryzują showmana, nie dziwi fakt, że Iwan Wyrypajew uważa go za najlepsze ucieleśnienie idei *konektu*. Celem wszystkiego, co robi showman, jest nawiązanie bliskiej relacji z widzami. W świetle powyższych rozważań trudno nie zauważyć, że sam Wyrypajew wpisuje się doskonale w projekt figury showmana. Artysta lubi spotykać się z widzami swoich spektakli, nie stroni od pytań i chętnie udziela wyczerpujących odpowiedzi. Podczas spotkania właściwie nie potrzebuje prowadzącego, najchętniej sam reżyseruje jego przebieg. Aktywnie słucha i dostosowuje wypowiedzane treści do audytorium, z którym rozmawia, realizując tym samym postulat interaktywności. Sam zatem zdaje się idealną realizacją głoszonej przez siebie teorii. Świadom jej skuteczności, potrafi z powodzeniem przenieść jej zastosowanie z przestrzeni teatralnego spektaklu w przestrzeń kontaktu z interlokutorem.

Pojęcie showmana funkcjonuje w dyskursie społecznym jako określenie nieodłącznie związane z postaciami telewizyjnych celebrytów, których medialne istnienie ocenia się zwykle negatywnie. Showman wciąż bywa kojarzony z wygłupami i przysłowiowym „parciem na szkło”, choć nie ulega wątpliwości, że w ostatnich latach ujawnił się zdecydowany potencjał tych postaci i społeczne zapotrzebowanie na ich działalność. W przestrzeni społecznego dyskursu króluje figura showmana, to on ma obecnie bezpośredni wpływ na widownię, kreując siebie jako powiernika publiczności, jej mediatora i zarazem przedstawiciela – mechanizm ten działa zarówno w przypadku figury showmana rozumianej jako postaci obecnej w szerokim kontekście kulturowym i życiu społecznym, jak i w przypadku showmana Wyrypajewa, który również staje się konstruktem stojącym pomiędzy przestrzenią sceny i przestrzenią widowni, będąc reprezentantem zarówno jednej, jak i drugiej. Przyjęta przez showmana

konwencja wydaje się obecnie jedną ze skuteczniejszych metod nawiązania kontaktu z odbiorcą, niezależnie od płaszczyzny, na której do tego spotkania dochodzi. Jego ironiczna postawa, błyskotliwa gra z widzem, kontrolowana obsceniczność i balansowanie na granicy porządków czynią go figurą tyleż frapującą, ile irytującą, ale z pewnością skuteczną – zawiązanie nici porozumienia, ciche braterstwo showmana i jego odbiorców oraz popularność, którą osiąga najlepiej świadczą o efektywności jego działania i skuteczności nawiązywania kontaktu. Zastosowanie strategii „szołmeńskich” w teatrze i sztukach performatywnych może być zaskakujące, dyskusyjne czy problematyczne, praktyka Iwana Wyrypajewa pokazuje jednak, że być może ten nowy model performer, pozbawiony rytualno-mistycznych obciążeń, mógłby się stać ważnym miejscem spotkania wykonawcy z widzem. Konstruowane i stosowane przez showmana strategie łączą w sobie dwa wątki, które często są podkreślane przez badaczy performansu: skuteczność i rozrywkę, przeplatające się nawzajem i bezustannie. Imperatyw skuteczności i rozrywki znajduje zatem nowe ucieleśnienie w postaci showmana, którego performans zasadza się na bezpośrednim kontakcie z widownią; jego ramę stanowi obszar społecznego dyskursu, gwarantujący żywą odpowiedź ze strony widzów. Iwan Wyrypajew poszukuje sposobu na to, aby kontakt wykonawców teatralnego spektaklu i jego widzów był taki, jaki nawiązuje ze swoją widownią Kuba Wojewódzki. Wzorowany na jego mechanizmach działania ryzykowny projekt nowego modelu artysty teatru może być krokiem w stronę nawiązania tej nici porozumienia.