

Dorota Buchwald

POD PODSZEWKĄ, CZYLI CO WIDAĆ, KIEDY NICZEGO NIE WIDAĆ

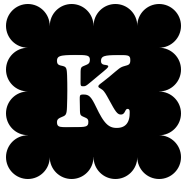
Farsa, jako gatunek teatralny, nie cieszy się zbyt dużym szacunkiem. Jej pochodzenie, choć starożytne, jest niepewne i słabo udokumentowane, a etymologia i pojemność znaczeniowa samego słowa „farsa” dotyczy obszarów trochę podejrzanych. Bierze się z terminologii kuchennej (farsz, czyli nadzienie), z krawieckiej ubraniówki i meblarstwa (wyściółka, podszewka), ale i z „branży beauty”, ponieważ le fart/le fard to szminka, barwnik kosmetyczny, a tego czegoś – jak wiadomo – używa się do poprawiania lub ukrywania mankamentów urody, czyli oszukiwania/zmylania patrzącego.

Kto więc wpuszcza farsę do poważnego teatru naraża się na obelgi: Farsa? Faj! To przecież „teatralne dno”! Apage satanas! Takie rzeczy w świątyni sztuki wysokiej?! Słysząc te głosy od zawsze, głównie ze strony prawdziwych znawców teatru. Są tacy eksperci – w każdym historycznym czasie – pozbawieni poczucia humoru i dystansu do gatunku ludzkiego.

Drzwi od „teatralnej kaplicy” nigdy jednak nie były szczelne, więc farsa, nieślubna córka komedii (co to jest gatunkowo panną bardziej szlachetną) jakoś sobie od tej starożytności radzi (jest w końcu spokrewniona z Arystofanem i Plautem). Wyrzucają ze świątyni, to idzie na jarmark. Wypychają drzwiami, to wchodzi oknem. Zamykają okna, to się i przez dziurę w garderobie wepchnie. Niby na co dzień snuje się po teatralnych obrzeżach, ale czujnie znajduje odpowiednie okoliczności, żeby czasem dać nura do mainstreamu. Bo wie, że jest potrzebna (jak witaminy i pieniądze) – teatrowi, aktorom i widzom.

v

Dlaczego farsa jest potrzebna widzom? Może to nie jest wiedza powszechna, ale dobra farsa wyzwala u publiczności podobny jak tragedia efekt katharsis (oczyszczenia). Uzyskuje go jednak w dużo przyjemniejszy sposób. Farsa nie działa poprzez „trwogę i lęk”, ale za pomocą absolutnie bezinteresownego śmiechu, który – jeśli mu się poddać - może być „lekiem na całe zło” tego świata. Starożytni wiedzieli to bez badań lekarskich, ale dziś są naukowe potwierdzenia na to, że śmiech:



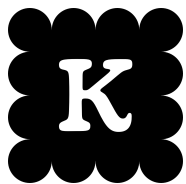
- poprawia przemianę materii i przyspiesza trawienie, działając na narządy wewnętrzne jak masaż albo jogging,
- stymuluje oczyszczanie organizmu, bo śmiejąc się oddychamy trzy razy głębiej niż zwykle, dzięki czemu dotleniamy się i wydychamy całe zalegające w płucach powietrze,
- stymuluje wydzielanie hormonów szczęścia, endorfin, naturalnych, endogennych opiatów,
- przyczynia się do redukcji poziomu hormonów stresu, między innymi kortyzolu,
- regulując ciśnienie krwi, poprawia krążenie i wzmacnia układ odpornościowy,
- zmniejsza ryzyko odrzucenia przeszczepionego organu po transplantacjach,
- obniża próg odczuwania bólu,
- pomaga walczyć z migreną, astmą, bezsennością i wrzodami żołądka,
- za sprawą adrenaliny poprawia koncentrację, pamięć i uwagę.

A przecież każdemu coś dolega... Za proces uwalniania endorfin w innym miejscu niż teatr płaci się duuuużo więcej pieniędzy. Co więcej, nawet ci, co uważają się za zupełnie zdrowych, za sprawą farsy mogą się poczuć po prostu wspaniale. Wspólnota śmiechu, którą na widowni stwarza oglądanie dobrej farsy – to wellness i spa w wyjątkowym, doborowym towarzystwie.

A dlaczego to takie proste, łatwe i przyjemne? Bo, jak pisze w haśle „farsa” w Encyklopedii Teatru Polskiego (www.encyklopediateatru.pl) największa polska specjalistka od genealogii gatunków komediowych, prof. Dobrochna Ratajczakowa: „farsa nie potrzebuje pozytywnych bohaterów, zadowala się zbiorem głupców i kanalii; nie istnieje tu sfera uczuć, za to jest rozbudowana sfera sprytu, który niejednokrotnie ratuje skórę bohaterom. Prostota schematycznych anegdot, najczęściej męsko-damskich, w elementarnych sytuacjach opartych na ruchu ciała, kontrastuje z szybkością wydarzeń, sprawiających wrażenie chaosu. Szybkość ta buduje między sceną a publicznością ostrą krawędź kontaktu, wskutek czego odbiorca nie może identyfikować się z bohaterami, **zatem nigdy nie śmieje się z samego siebie** [podkr. – D.B.]. Ten brak identyfikacji likwiduje wszelkie rozważania psychologiczne lub moralne i tworzy na widowni wspólnotę śmiechu”.

v

Dlaczego farsa jest potrzebna aktorom? Wbrew pozorom jest to gatunek bardzo wymagający, a aktorzy potrzebują od czasu do czasu poważnych wyzwań. Fabuła dobrej farsy, zbudowana zwykle na misternie powiązanych ze sobą, pozornie chaotycznych i absurdalnych, mikrosytuacjach, jest jak szwajcarski zegarek – precyzyjna i rygorystycznie poddana rytmowi, który – szczególnie przy

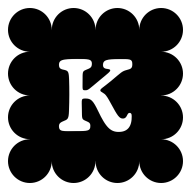


farsach z podgatunku „śnieżnej kuli” – przyspiesza i przyspiesza bez opamiętania. Farsa toczy się poza logiką, przyczyna ze skutkiem często się mijają, a czas jest względny i pozostaje poza kontrolą.

Żeby wpisany w strukturę farsy efekt szaleństwa się udał, cała intryga (lub siatka intryg) musi być odegrana nie minuta po minucie, ale sekunda po sekundzie po mistrzowsku i w pełnym zaufaniu do koleżanek (i kolegów oczywiście) z zespołu, że nie pozbawią sceny pointy, że nie pomyślą wyjść, że nie zapomną kluczowego rekwizytu. W farsie nie ma miejsca na pauzę, zatrzymanie, niepewność – wszystko dzieje się szybko, a trzeba grać „wielopiętrowe” konstrukcje intrygi. To wymaga najlepszego, wybitnego rzemiosła. Ono się przydaje nawet w czasach teatru postdramatycznego. Farsa jest potrzebna aktorom dla ćwiczenia warsztatu, praktykowania umiejętności zespołowego grania na scenie, dla poczucia, że każdy jest w tych puzzlach tak samo ważny, bo od jego pełnej koncentracji na najmniejszych zadaniach aktorskich zależy efekt całości. Farsa konsoliduje zespoły aktorskie – maszynka nie ma prawa się zaciąć. Każdy błąd może „wywalić” misterną konstrukcję, a nieśmieszna farsa to klęska większa niż nietragiczna tragedia. To jest dopiero wyzwanie! Doświadczenie farsy bardzo odświeża nabyte lub wrodzone umiejętności zawodowe, wytrąca aktorów z rutyny. Poza tym uznanie widowni – w farsie dotyczące przecież przede wszystkim strony wykonawczej – jest dla aktorów tak ważne! A to jest właśnie istota farsy – perfekcyjne wykonanie wpisane w samą konstrukcję scenariusza. Farsa jest bowiem gatunkiem stricte teatralnym. Farsy się nie czyta (to komedia należy do literatury) farsę się ogląda!

v

Dlaczego farsa potrzebna jest teatrowi? To jest być może sprawa trochę wstydliva, ale chyba bardzo istotna. Farsa jest potrzebna teatrowi – jako instytucji – przede wszystkim dla pieniędzy i popularności, ale także dla płodozmianu repertuarowego, który daje zespołowi możliwości rozwoju. Dyrektorzy teatrów to wiedzą i praktykują, odkąd odpowiadają za kondycję scen, które prowadzą. I nie ma tu znaczenia, czy jest to scena prywatna czy publiczna. Niektóre teatry latami utrzymują farsy w repertuarze, żeby zarabiać na inne spektakle i przyciągać publiczność. (Chciałoby się jednak, żeby sukces finansowy, jaki przynosi teatrowi farsa, był również sukcesem artystycznym – w tym właśnie mistrzowskim aspekcie wykonania.) Farsa – zwykle wieloobsadowa – jest potrzebna dla podtrzymania zadowolenia zespołu artystycznego i technicznego (także od strony finansowej). Pełne widownie budują popularność teatru i dają nadzieję, że publiczność pojawi się także na innych



przedstawieniach. Farsy w przeszłości pisano dla konkretnych wykonawców (w Polsce rekordzistą dedykacji był Alojzy Żółkowski ojciec na przełomie XVII i XIX wieku) lub teatrów (Aleksander Fredro pisał farsy dla teatru we Lwowie w drugiej połowie wieku XIX). Także wybitni pisarze XX wieku nie unikali farsy, licząc na wzajemny (z teatrem) interes popularności. Autorem fars byli na przykład w ubiegłym wieku Jarosław Marek Rymkiewicz (*Porwanie Europy, Król Mięsopest*), Sławomir Mrożek (*Męczeństwo Piotra Ohey'a*) i Konstanty Ildefons Gałczyński (*Babcia i wnuczek, czyli noc cudów*). Reżyserom dobrze podpisana umowa z teatrem, przy zakładanym sukcesie farsy, może również przynosić różnego rodzaju satysfakcje. Jerzy Grzegorzewski reżyserował *Żołnierza królowej Madagaskaru* Stanisława Dobrzańskiego w Teatrze Polskim we Wrocławiu, Zygmunt Hübner był na przykład reżyserem polskiej prapremiery farsowego hitu zagranicznego, czyli *Czarnej komedii* Petera Shaffera w Starym Teatrze w Krakowie! Piotr Cieplak wyreżyserował ever green gatunku – *Słomkowy kapelusz* Eugène'a Labiche'a – w Teatrze Powszechnym w Warszawie, *Żołnierza królowej Madagaskaru* w Teatrze im. Horzycy w Toruniu i *Porwanie Europy* Rymkiewicza w Teatrze Śląskim w Katowicach. *Czego nie widać* Michaela Frayna w reżyserii Macieja Englerta w Teatrze Współczesnym w Warszawie biło latami rekordy popularności. Niemal wszystkie teatry w Polsce grały w trzech ostatnich dekadach *Mayday* i *Mayday 2* Raay'a Cooney'a, wymienione teraz na bardziej popularne *Szalone nożyczki* Paula Pörtnera.

Farsa ma swoje podgatunki, wydzielone ze względu na typ akcji: farsy poniżenia i oszustwa (kiedy to oszust zostaje oszukany), farsy kłótni i narastających nieporozumień (typ „śnieżnej kuli”) oraz farsy talizmanu (niechciany przedmiot wciąż wraca do właściciela lub jest bezskutecznie poszukiwany). Kluczowe jest więc dla dyrektora rozpoznanie, który z typów farsy będzie najlepiej pasował do zespołu, jaki jest w teatrze, albo odwrotnie – jak dobrać obsadę do najlepiej pasującego do teatru typu farsy. Może jeszcze wziąć pod uwagę okoliczności dodatkowe – na przykład wybrana przez dyrektora Teatru Komedia atrakcyjność *Czego nie widać*, klasycznej farsy „śnieżnej kuli”, wynika dodatkowo z usytuowania akcji sztuki w teatrze, który przygotowuje się do premiery. Zagładanie za kulisy zawsze jest dla widzów ekscytujące, a patrzenie na aktorów, którzy muszą sobie umieć poradzić z sytuacją grania aktorów pozostających ze sobą w skomplikowanych relacjach pozazawodowych, jednocześnie grających postacie ze sztuki, która teatr wystawia, a postaci na scenie wiążą zupełnie inne relacje – bezcenne.

I po to wszystko właśnie farsa teatrowi, aktorom i widzom jest potrzebna! Dla beztrudnej, oczyszczającej zabawy w teatr i w teatrze! Samo życie. Dobrej zabawy Państwu życzę!

