My, mieszczanie

Dominik Gac

Komuna//Warszawa nie jest dziś miejscem szukających przyjemności mieszczan ani awangardowym laboratorium prowadzącym badania nad zmianą teatru i świata, ani też autorskim teatrem Grzegorza Laszuka. Choć przecież każdy z tych światów się w niej mieści.

fot. Pat Mic

Komuna//Warszawa to jeden z najciekawszych teatrów w stolicy i prawdopodobnie najbardziej wpływowy teatr niezależny/alternatywny/offowy w kraju. Jest to jednocześnie instytucja, którą trudno wpisać w kategorie systematyzujące stołeczne i krajowe sceny. Dokąd wkraczamy, wchodząc na teren dawnej szkoły przy ul. Emilii Plater (gdzie teatr ma siedzibę od stycznia 2020 roku – po decyzji nadzoru budowlanego o zamknięciu poprzedniej w kamienicy przy ul. Lubelskiej)? Do świata teatru alternatywnego? A może teatru, który działa na granicy mainstreamu i antyestablishmentowej enklawy? Lub do zinstytucjonalizowanego wyobrażenia tejże?

Mówi się niekiedy o Komunie, że to teatr offowy. Nie podejmuję się budowania kolejnej definicji teatralnego offu – chętnie niemożność jej skonstruowania uznam za jedną z cech charakterystycznych tego zespołu. I choć wiele się w tej niejasności mieści, to Komuna uparcie z niej wystaje. Jakby nie chciała mieć zbyt wiele wspólnego z kontrkulturową tradycją teatrów niezależnych, mimo że u jej początków widać wyraźne wzorce – przede wszystkim Akademię Ruchu, ale też Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice i Grupę Lucim 111. Dziś to już historia. Od założenia Komuny Otwock w 1989 roku przez Grzegorza Laszuka i Pawła Stankiewicza wiele się zmieniło. Ale jedno z ważniejszych rozpoznań w historii grupy przypada na jej młodość i inspirowany Gardzienicami oraz Lucimiem okres działalności w Ponurzycy[1], niewielkiej mazowieckiej wsi:

Po trzech latach eksperymentu z prowadzeniem domu w Ponurzycy, powróciliśmy odmienieni do miasta, uznając, że robienie teatru, a nie działalności społecznej, jest naszym powołaniem, i była to nauka, która do tej pory jest dla nas bardzo ważna, żeby nie mieszać porządków sztuki, polityki i życia społecznego[2].

Nie sposób jednak myśleć o Komunie z pominięciem aspektu politycznego i społecznego. Zwłaszcza jeśli pamiętać takie jej przedstawienia jak *Perechodnik/Bauman* (2004) czy *Sierakowski* (2011). Tym ważniejszy zdaje się pragmatyczny osąd rzeczywistej siły teatru. Najwyraźniejsza cezura w miejskiej działalności grupy przypada na rok 2009, kiedy to artyści symbolicznie sankcjonują dokonaną kilka lat wcześniej przeprowadzkę do Warszawy i zmieniają nazwę na stołeczną. Istotę tej transformacji z anarchistycznego kolektywu w niezależny teatr w największym polskim mieście uchwycił Laszuk dekadę później:

Mieliśmy taki cykl spektakli *Dlaczego nie będzie rewolucji* i on opowiadał o naszych działaniach, o zderzeniu z realnym światem, w którym staramy się żyć w zgodzie z ideałami. Wyszło po prostu na jaw, że jest to niemożliwe, więc przestaliśmy kłamać. Zamknęliśmy komunę, zmieniliśmy nazwę na Komuna Warszawa i teraz robimy spektakle po to, żeby ludziom było przyjemnie. Nie wstydzimy się tego, bo taka jest dziś rola sztuki. Ludziom ma być przyjemnie. Jak Babilon upadnie wcale nie będzie lepiej[3].

Można to odczytać jako wyraz rozczarowania i złożenie rewolucyjnej broni. Ale można też jako zmianę frontu – być może na trudniejszy.

Lewicowy teatr, stawiający sobie za cel dostarczanie widzom przyjemności, niejako pozbywa się swego najgroźniejszego arsenału: artystycznych prowokacji, głośnych, wzbudzających emocje działań, które dodają prestiżu i wywołują głośny aplauz jednych i głęboką niechęć drugich.

Komuna//Warszawa i bez tego wyrobiła sobie przez ostatnie dwanaście lat niekwestionowaną pozycję w świecie teatralnym, nie rezygnując przecież z ideowych zapatrywań, nie zmieniając tematów swoich spektakli, cały czas krytycznie przyglądając się tym samym przestrzeniom. Zachowując też – w przypadku spektakli Laszuka – ciągłość estetyczną. Byłoby to pewnie znacznie trudniejsze, gdyby nie otwarcie na innych artystów, czego konsekwencją jest dzisiejszy obraz Komuny – społecznej instytucji kultury, która znaczną część budżetu przeznacza na działalność rezydencyjną. Ten ruch bez wątpienia wzmocnił pozycję teatru i rozszerzył zasięg jego działań. Dość spojrzeć na nazwiska, które przewinęły się przez sceny przy Lubelskiej i Emilii Plater: m.in. Krzysztof Garbaczewski, Paweł Passini, Marcin Liber, Grzegorz Jarzyna, Markus Öhrn. Oraz na artystów, których współpraca z Komuną przybrała trwalszy charakter: Weronika Szczawińska, Wojtek Ziemilski, Cezary Tomaszewski, Anna Smolar, Marta Ziółek.

*

„Innymi słowy, jej celem nie było kontestowanie establishmentu, ale aspirowanie do niego, choć w znacznym stopniu na własnych warunkach, co zmieniało na dłuższą metę jego strukturę i praktyki" – napisała Joanna Krakowska, ale nie o Komunie, lecz o Ellen Stewart i założonym przezeń legendarnym teatrze off-off Broadwayu Cafe La MaMa[4]. Trudno nie dostrzec podobieństwa, zwłaszcza jeśli przypomnimy sobie jeden z najwyraźniejszych ideowo projektów zrealizowanych przez Komunę – *My, mieszczanie* z 2015 roku. To przedsięwzięcie ważne z kilku powodów. Po pierwsze, jest jednym z owoców współpracy z Tomaszem Platą, który jako kurator odpowiada za najbardziej znane inicjatywy Komuny w ostatnich latach (cykle RE//MIX i Mikro Teatr). Po drugie, w jego ramach swoje przedstawienia wyreżyserowali artyści mocno z tym miejscem związani: poza Laszukiem także Szczawińska i Ziemilski. Po trzecie wreszcie – przypieczętowało pomysł na teatr w dużym mieście i zdefiniowało jego publiczność.

Grzegorz Laszuk: „Przyznanie się, że jesteśmy mieszczanami, to naturalna część rozwoju. Byliśmy anarchistami, a dziś jak wszyscy płacimy podatki, bo dzięki temu dokładamy się do wzrostu społecznego dobrobytu"[5]. To nie tylko podsumowanie pewnego etapu ideowej transformacji, ale także działanie ofensywne. Skoro Laszuk i artyści z tego kręgu mówią o sobie „my, mieszczanie" – to znaczy, że nie tyle zdradzają off na rzecz mainstreamu, ile usiłują ten ostatni zmienić od środka. Zdaje się, że uprawniona jest dzisiejsza satysfakcja Laszuka, który mówi: „Klasyczny teatr repertuarowy dopiero teraz, częściowo kopiując nasze praktyki, nadrabia zaległości, jeżeli chodzi o wprowadzanie nowego języka czy nowych formuł teatralnych"[6]. Ma to jednak i tę konsekwencję, że ów teatr, dysponując większymi zasobami, stanowi dla indywidualności Komuny poważną konkurencję. W wywiadzie dla „Gazety Wyborczej" sprzed sześciu lat Plata i Laszuk mówili, że współczesny teatr (w domyśle krytyczny, lewicowy, „postępowy") zaniedbał mieszkańców Miasteczka Wilanów, których – podobnie jak całą klasę średnią – ma w pogardzie. Komuna się temu sprzeciwia, czując z owymi mieszczanami głębokie powinowactwo. To ważna deklaracja. Podpisanie się pod „mitologią mieszczaństwa", którą konstruowała Agata Bielik-Robson i uznanie, że „w historii zachodniej nowoczesności jedyne udane rewolucje, które pozostawiły trwały ślad w społecznych instytucjach, to rewolucje burżuazyjne"[7], to jasny sygnał, że Komuny nie interesuje performatyka ulicznych protestów, ale praca w obrębie rytuałów klasy średniej, ze specjalnym uwzględnieniem tych jej przedstawicieli, którzy są młodzi, wykształceni i aspirujący (oraz z wielkiego miasta). Z perspektywy radykalnej lewicy jest to projekt zdradziecki – wypowiada obowiązek poszukiwania kontaktu z ludem (jakkolwiek go rozumieć) i poddaje się regułom kreowanym przez liberalny establishment. Dobitnie podsumował to Plata:

Gdy widzę artystów krytycznych organizujących akcje poparcia dla strajkujących górników, to mogę wyłącznie wzruszać ramionami albo się śmiać. Artyści krytyczni nie potrafią porzucić lewicowych fantasmagorii o braterstwie z klasą robotniczą, mimo że ci robotnicy to najbardziej reakcyjna część społeczeństwa, otwarcie wroga wobec lewicowych wartości[8].

Dziś w centrum lewicowej refleksji o polskim społeczeństwie znajduje się nieprzepracowane doświadczenie poddaństwa i pańszczyzny. Jest to wpływ nie tylko głośnej książki historycznej Adama Leszczyńskiego *Ludowa historia Polski*, ale i faktu, że Nagrodę Literacką Nike 2020 otrzymał Radosław Rak, autor powieści fantasy o wiele mówiącym tytule: *Baśń o wężowym sercu albo wtóre słowo o Jakóbie Szeli*. Teatr próbował iść tą drogą już wcześniej, czego dowodem *W imię Jakuba S.* Pawła Demirskiego w reżyserii Moniki Strzępki z 2011 roku. Nie jest to kierunek Komuny, w której dwie pracował rok później (w ramach cyklu RE//MIX przygotował spektakl *Dario Fo przesłał instrukcje*). To, co łączy Strzępkę i Demirskiego z Komuną, to zdolność krytycznej oceny własnego środowiska.

Ja osobiście już od jakiegoś czasu mam poczucie, że opis świata w polskim teatrze ma poważne braki. Większość najlepszych reżyserów i reżyserek zajmuje się społeczeństwem, którego wokół siebie prawie nie widzę – oczywiście jestem szczęściarzem, bo mam fajną pracę i mieszkam w Warszawie, ale wiem też, ile mnie kosztuje to „szczęście". Główna narracja w „postępowej" polskiej kulturze skupia się na „wykluczonych", górnikach, prekariacie. To jest ważne, ale to nie powinny być jedyne tematy – w takim podejściu brakuje głębi, niuansów, to plakatowy obraz świata[9].

Mówi Laszuk, a Plata dodaje: „Ale marzenie o mieszczańskim przebudzeniu nie jest chyba całkowicie utopijne. Przecież mieszczanie są realną grupą społeczną, mają zbieżne interesy, podobne zaplecze kulturowe, są dosyć spójni". No cóż, gdyby było utopijne, to stawiająca na pragmatyzm Komuna nie mogłaby się nim zajmować. Ta niepewność w wypowiedzi Platy budzi jednak pewną wątpliwość: a może za manifestacją pragmatyzmu kryje się inna utopia?

Jak dziś, po sześciu latach od tej próby, należy ocenić inwestycję w widza z Miasteczka Wilanów? Jak ocenić skalę utopijności tego projektu? Aby to rozsądzić, musimy pamiętać, że nawet jeśli publiczność Komuny nie określa się kategorią „mieszczanie" – a raczej tego nie robi, pozostając wrażliwa na lewicowy język – to dla ekipy teatru i tak do niej przynależy. A co z tymi mieszczanami, którzy wybierają inny rodzaj teatru?

Tradycyjny w formie (jak ten na scenach Dramatycznego, Współczesnego czy Polskiego) lub nastawiony na czystą rozrywkę (jak ten w 6 Piętrze czy Kwadracie)? Dla Komuny naturalnymi estetycznymi partnerami są Powszechny, Nowy czy Studio. Układ sił dobrze uwidacznia militarna metafora Susan Sontag. Parafrazując: sztuka jest armią, z którą mieszczańska wrażliwość dąży nieugięcie w przyszłość, wspomagana coraz nowszymi i coraz potężniejszymi technikami[10]. Rodzi się pytanie, za którymi oddziałami mieszczanie idą chętniej – awangardy czy ariergardy? Oczywiście podziały nie są tak ostre i trwałe, jak mogłyby się wydawać, a ruchy wojsk bywają zaskakujące. W Komunie znajdziemy spektakle, które bez wątpienia mogłyby dostarczyć przyjemności również widzom tych mniej „postępowych" teatrów. Gdyby tylko były grane na tyle często, aby mieli okazję je zobaczyć.

Nie ma szans powodzenia projekt mieszczańskiego teatru, który nie jest w stanie zbudować stałego repertuaru – a nie jest go w stanie zbudować żaden teatr niezależny czy offowy. Nawet o rekordowej w skali kraju stałej dotacji rzędu miliona złotych, którą przyznaje Komunie Urząd Miasta Stołecznego Warszawy. Potencjalny przebój, czyli *Manat. Romans podwodny* Klaudii Hartung-Wójciak zagrano ledwie kilka razy. Lepiej radzą sobie równie udane spektakle Cezarego Tomaszewskiego, jak choćby *Cezary idzie na wojnę* (zagrany od premiery w 2017 roku w siedzibie i na wyjazdach ponad siedemdziesiąt razy, co stanowi rekord teatru). Komuna istnieje więc jako teatr dla widza z Warszawy – owszem, ale raczej tego zainteresowanego środowiskiem artystycznym. Nie dziwi więc, że największym rozgłosem cieszy się te inicjatywy Komuny, które podejmowały tematy artysty w teatrze i teatru jako takiego. Tak postrzegam projekty kuratorskie Platy. Przede wszystkim – poza wspomnianym cyklem RE//MIX, w którym artyści mierzyli się z istniejącymi już działami – Mikro Teatr, który miał aż sześć edycji i w którym na artystów nałożono ścisłe ograniczenia (budżetowe, scenograficzne, obsadowe, czasowe). Efekty były różne, od ironicznych i anegdotycznych *Mikro Dziadów* Anny Smolar, po znakomite *Urodziny* Anny Karasińskiej. Pewnym rozwinięciem tej formuły, czy też jej wirtualną (pandemiczną) aktualizacją, był niedawny „Projekt Kwarantanna" zrealizowany we współpracy z Teatrem Studio. Fakt, że zastępcą dyrektora jest tam Plata, sprzyja bliskiej współpracy z Komuną. Bywa, że owocnej, przykładem wyreżyserowany w Studio musical Laszuka *Złota Skała. Opowieść o Robercie Brylewskim*, czy też koprodukcja *Dobrze ci tego nie opowiem* w reżyserii Karasińskiej. Tego rodzaju współprace (również z innymi instytucjami, na przykład Muzeum Sztuki Nowoczesnej, gdzie odbyła się wystawa z okazji trzydziestolecia teatru – pod ważnym dla Komuny tytułem, zaczerpniętym z Richarda Rorty'ego: „Brak zaangażowania w praktykę wytwarza teoretyczne halucynacje") Dariusz Kosiński określił jako „desant na centrum"[11].

*

O randze Komuny świadczą sukcesy zrealizowanych tam przedstawień. Choćby nowojorskie pokazy we wspomnianym już teatrze La MaMa, gdzie w 2017 roku widzowie mogli oglądać *Zrób siebie* Marty Ziółek, artystki debiutującej w Komunowym cyklu RE//MIX, a w 2019 *Cezary idzie na wojnę* Tomaszewskiego. Tytuły te wskazują na jeden z ważniejszych obszarów, który eksploruje Komuna w ostatnich latach: teatr tańca. Przyjrzyjmy się pierwszemu z tych spektakli, dotyka on bowiem szczególnie interesującego z perspektywy historii Komuny mechanizmu.

„Relax your body" – powtarza cyfrowo zmodulowanym głosem, siedząca na środku sceny i chowająca się za ozdobną, karnawałową maską Marta Ziółek. W momencie, gdy dookoła niej ustawią się w fotograficznych pozach pozostali performerzy, doda: „Relax your soul". Ziółek na scenie występuje jako Angel Dust. To slangowe określenie na fencyklidynę, silny i swego czasu modny dysocjant, o złej sławie. Co w połączeniu z wielobarwnymi kostiumami i do pewnego stopnia kampowym charakterem całości odsyła nas do rzeczywistości wielkiego miasta: napędzanego przez konsumpcję, pragnienie przyjemności oraz miraż wolności. Tytuł *Zrób siebie* doskonale określa tematykę spektaklu. Performerzy z robotyczną fragmentarycznością poszerzają zakres ruchów, które wydają się zapożyczone, przechwycone i służą do konstrukcji tymczasowych person (każdy z tancerzy występuje w spektaklu pod pseudonimem). Jest w *Zrób siebie* coś z manifestu i instrukcji – z ironicznym dodatkiem ideologiczno-ekonomicznym. Agnieszka Kryst tłumaczy powstanie „niszy" na przykładzie tanecznej relacji popytu (Katarzyna Sikora) i podaży (Paweł Sakowicz, Ramona Nagabczyńska). Szmerek rozbawienia, który rozchodzi się po widowni, wskazuje, że są to kategorie publiczności dobrze znane. Ta scena to nie tyle „uwidzialnienie" ręki rynku w świecie sztuki, ile refleksja nad relacją, w której mainstream, pożerając nisze, wymusza rodzenie się kolejnych. Czy w przypadku Komuny możemy mówić o takim pożarciu? Jeśli tak, to nie odbyło się ono gwałtem. Zdecydowanie bardziej pasuje tu konwencja samoofiarowania – mimo że jej romantyczna proweniencja sugeruje, że jest Komunie tak odległa, jak to tylko możliwe.

To oczywiście również pytanie o to, jak zdefiniujemy mainstream w polskim teatrze. Nie jest to wcale łatwiejsze niż definiowanie offu. Czy Paszport „Polityki", który w 2020 roku otrzymała Weronika Szczawińska, artystka długotrwale z Komuną współpracująca, czyni ją mainstreamową? Czy uznani i aktywnie funkcjonujący na ogólnopolskich scenach reżyserzy, jak Anna Smolar czy Cezary Tomaszewski, pracując w Komunie, włączają ją do mainstreamu, czy też to Komuna pchnęła ich tam dzięki spektaklom, które mogli w niej zrealizować? Odwołując się do dziedzictwa kinoteatru Tęcza prowadzonego przez Akademię Ruchu, Laszuk mówi o obowiązku wspierania innych twórców, który nakłada dysponowanie zasobami finansowymi i przestrzenią do pracy. „Traktujemy Komunę jako laboratorium, gdzie artyści mogą przećwiczyć nowe metody, z którymi potem będą mogli rozwijać się w większych instytucjach. W Polsce powinno być kilka takich ośrodków, gdzie artyści i artystki mogliby odetchnąć od ciśnienia pracy w dużych instytucjach, żeby szlifować pomysły, na które nie mogą sobie w nich pozwolić"[12].

Jest więc Komuna miejscem, w którym można sobie pozwolić na więcej. Nie przekłada się to jednak na dążenie do pokonywania kolejnych obyczajowych czy estetycznych granic. Komuna jest w tej kwestii zaskakująco wyważona, jeśli porównać ją do Powszechnego czy Studia. Nie chce się wtrącać, woli zajmować się na przykład poszukiwaniem tego, co niemożliwe – światów i historii niezaistniałych lub w istnieniu wątpliwych. Odnajdziemy je w spektaklach Laszuka, zarówno w *Diunie 1961. Operze mówionej. Fragmentach* (2015), która opowiada o niebyłej wizycie Franka Herberta w irańskim mieście Jazd, jak i w ostatniej premierze zrealizowanej przy Lubelskiej, czyli *Fatamorganie* (2019), gdzie – jak notowałem w recenzji – „fantastyczno-awanturnicze historie stają się opowieścią ogólnie o teatrze i szczególnie o Komunie"[13]. W obydwu tych przedstawieniach pojawia się miejsce-ekran, na którym dostrzegamy rzucone nie wiadomo skąd projekcje praw i zjawisk, pozornie nieprzystające do naszej uporządkowanej codzienności, choć mające pomóc nam ją zrozumieć. Tym miejscem jest pustynia. Jakimś jej symbolem zaś – scena teatralna.

Wchodząc dziś do Komuny, nie czuję się ani w teatrze szukających przyjemności mieszczan, ani w awangardowym laboratorium prowadzącym badania nad zmianą teatru i świata, ani też w autorskim teatrze Laszuka. Choć przecież każdy z tych światów się w niej mieści. Istotą Komuny wydaje się bycie na przecięciu //, w którym coś ginie i z którego coś się wyłania. Dynamika tych zjawisk, ciągły transfer, wynikająca z niego chwilowość i intensywne tempo zwracają uwagę na wielkomiejskość, która nie musi być ani mainstreamowa, ani offowa. Komuna//Warszawa to taki właśnie teatr – wielkomiejski.

---

[1] Od 1994 do wiosny 1999 roku, kiedy to grupa wraca do Otwocka.

[2] Cytat z rozmowy z Grzegorzem Laszukiem przeprowadzonej przez autora 25.01.2021.

[3] M. Czubaszek, *Grzegorz Laszuk: Przeciwwaga dla cynicznego świata*, „Papaya.Rocks", 5.11.2019; źródło: https://papaya.rocks/pl/people/grzegorz-laszuk-przeciwwaga-dla-cynicznego-swiata, dostęp: 24.01.2021.

[4] J. Krakowska, *Odmieńcza rewolucja. Performans na cudzej ziemi*, Warszawa 2020, s. 85.

[5] *Festiwal „My, mieszczanie": trzeba zacząć negocjacje ze współczesnym mieszczaninem*, [z G. Laszukiem i T. Platą rozmawia I. Szymańska], „Gazeta Wyborcza – Stołeczna", 28.02.2015; cyt. za: J. Krakowska, *Demokracja – przedstawienia*, Warszawa 2019, s. 55.

[6] Cytat z rozmowy z Grzegorzem Laszukiem przeprowadzonej przez autora 25.01.2021.

[7] *Mamy amisza pod skórą*, [z T. Platą rozmawia A. Gruszczyński], „Dwutygodnik" nr 153/2015; źródło: https://www.dwutygodnik.com/artykul/5759-mamy-amisza-pod-skora.html, dostęp: 24.01.2021.

[8] Tamże.

[9] *Festiwal „My, mieszczanie": trzeba zacząć negocjacje ze współczesnym mieszczaninem*, [z G. Laszukiem i T. Platą rozmawia I. Szymańska], „Gazeta Wyborcza – Stołeczna", 28.02.2015; źródło: https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,17497088,Festiwal__My__mieszczanie___Trzeba_zaczac_negocjacje.html, dostęp: 24.01.2021.

[10] S. Sontag, *Nathalie Sarraute a powieść*, tłum. A. Skucińska, [w:] tejże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2018, s. 139.

[11] D. Kosiński, *Teatr na drugim brzegu*, „Tygodnik Powszechny" nr 47/2019.

[12] Cytat z rozmowy z Grzegorzem Laszukiem przeprowadzonej przez autora 25.01.2021.

[13] D. Gac, *Do widzenia*, „Teatralny.pl", 3.02.2020; źródło: http://teatralny.pl/recenzje/do-widzenia,2966.html, dostęp: 30.01.2021.

DOMINIK GAC

teatrolog i krytyk teatralny. Publikował w „Teatrze", „Ruchu Literackim", „Gazecie Magnetofonowej", „dwutygodniku" i „Akcencie", stały współpracownik portalu „teatralny.pl". Zajmuje się muzyką alternatywną.

Teksty z kategorii