

Wolny dwudziestoletni

W tym roku minęła dwudziesta rocznica obrad Okrągłego Stołu – wydarzenia politycznego, które dało początek ustrojowej i gospodarczej transformacji w Polsce, a zarazem spektaklu medialnego, którego kształt odzwierciedlał ówczesne napięcia społeczne – i zwiastował przyszłe. W zbiorowej pamięci Polaków zapisał się między innymi. obraz działaczy opo-

zycji demokratycznej, którzy, stając przed kamerami reżimowej jeszcze telewizji, eksponowali przypięty do swetrów znaczek nielegalnej „Solidarności”. Kilka lat później ten sam symbol stał się przedmiotem gwałtownego sporu toczzonego przez nową elitę polityczną, a jego miejsce zajęły partyjne loga prezentowane w klapach drogich garniturów i na komercyjnych bill-

boardach. Rzeczywistość spektaklu szybko ogarnęła całą sferę życia społecznego w Polsce i śmiało dziś możemy mówić o jej zmiennej estetyce, reżyserii, dramaturgii i stylu gry głównych aktorów. O scenariuszach realizowanych i odrzuconych, wątkach eksponowanych i ukrywanych, o politycznym mainstreamie i offie, scenie dużej i małej, o nie zawsze milczącej

Artysta największego formatu

ELŻBIETA BANIEWICZ

W ostatnim dwudziestolecu najdonioślejsza, w sensie artystycznym i społecznym, była według mnie sześćioletnia działalność Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym. Reżyser miał swój krąg fascynacji literackich, a pośród pisarzy, do których stale wracał i z którymi się zmagał, jedno z najważniejszych miejsc zajmował Stanisław Wyspiański. Grzegorzewski chciał przekształcić Teatr Narodowy w Dom Wyspiańskiego i wystawił w nim „Noc listopadową”, „Sędziów”, „Wesele” i „Hamleta Stanisława Wyspiańskiego”.

„Pozostaję w kręgu literatury – mówił w jednym z wywiadów – pokazującej człowieka w jego walce ze światem, który go otacza i tym, który jest w nim. Nie jest to wizja pogodna. Ukazuje świat trapiących go koszmarów. Są tu również tajemnice, obszary trudne do rozszyfrowania, nieledwie przeżywane. Staram się zbliżyć do tej literatury, odnaleźć jej świat na scenie. Jednocześnie ulegam jej. Siła tych utworów jest obezwładniająca”. Ponieważ nigdy nie ilustrował literatury, od aktorów wymagał nie tylko elastyczności psychofizycznej, ale przede wszystkim umiejętności przetworzenia emocji czy doznań w oryginalny kształt sceniczny. Nasycenia słów znaczeniami. „Przekazać psychikę postaci z poczuciem formy, to dopiero ideał” – powiedział Krystynie Nastulan w wywiadzie dla „Polityki” w roku 1977 i zdania nigdy nie zmienił. Dopracował się zespołu aktorów, którzy go doskonale rozu-

mieli i potrafili niezwykłą formę jego teatru współtworzyć.

Estetyka jest wyrazem światopoglądu, jak mawiał stary Brecht. W teatrze Grzegorzewskiego forma pełniła jeszcze ważniejszą funkcję: ukazywała i formułowała stosunek do tradycji. „Człowiek wykształcony żyje z klasyką, odnosi się do niej jak do dziedzictwa – może to robić lepiej lub gorzej, ale nie może ominąć w życiu tego, co jest zakodowane w jego świadomości. Natomiast powinien protestować przeciw wszelkim formułkom na temat podejścia do klasyki. I ja to robię. Protestuję” – mówił Maryli Ziełińskiej w wywiadzie dla hiszpańskiego pisma „Ade Teatro” w 2002 roku. W myśleniu Grzegorzewskiego jest i wczoraj, i dziś, jest wnikliwe spojrzenie na tradycję i jest wrażliwość na problemy współczesnego społeczeństwa, które się zmienia. Stare pytania muszą być więc umieszczane w nowym kontekście historycznym i społecznym.

Dlatego najwybitniejszym dla mnie spektaklem ostatniego dwudziestolecia był „Hamlet Stanisława Wyspiańskiego” w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego. Dzieło doskonałe. Reżyser nie usiłował w nim ilustrować tekstu Wyspiańskiego ani rekonstruować dawnej formy jego teatru – dziś już anachronicznej. Własnym językiem, ukształtowanym na estetyce konstruktivistów i dziełach wielkich pisarzy: Kafki, Geneta, Mickiewicza, Krasińskiego, Gombrowicza, Witkacego, Tolstoja, wyraził *per analogiam* te same co Wyspiański niepokoje, podobnie twórczy stosunek do przeszłości i pełne dystansu podejście do modnych –

a dość prymitywnych, bo publicystycznych – chwytów teatralnych współczesności. Ironicznie odniósł się także do naiwnych oczekiwań publiczności.

Sposób myślenia Wyspiańskiego, nadal twórczy, stawiający utworom przeszłości wciąż istotne i aktualizowane przez nowe zjawiska pytania, Grzegorzewski wyraził przy pomocy własnej, oryginalnej i wysublimowanej formy artystycznej. Obnażającej wiele swojskich sposobów na współczesny teatr, bardzo gorzkiej jako diagnoza społeczna świata, w którym jednostki twórcze coraz częściej czują się bezradne wobec unifikacji i sprymitywizowaniu przekazu artystycznego.

„Hamlet Stanisława Wyspiańskiego” był summa tego, co w polskim teatrze ostatnich lat zdarzyło się najlepszego. Artysta formatu Jerzego Grzegorzewskiego szybko się nie pojawi.

Dziwność Istnienia

MARYLA ZIELIŃSKA

Styczniowy wieczór na Chramcówkach przed dwoma laty. Zakopane opanowane przez rosyjskich i ukraińskich turystów, którzy z upodobaniem od kilku lat witają tu Nowy Rok i prawosławne Boże Narodzenie. Miasto całkowicie przestrojone na inny język, kulturę i obyczaj, cepry są mniejszością, i to jakby mniej pożądaną przez górali.

Polska żyje ingresem arcybiskupa Stanisława Wielgusa, media na żywo relacjonują zdarzenia z katedry warszawskiej i spod jej

widowni i grze za kulisami. W tym wszystkim, ze zmiennym szczęściem, funkcjonował teatr właściwy, z trudnością kontynuując swoje dawne zaangażowania lub ostentacyjnie je odrzucając. Czy teatr ostatnich lat dwudziestu zdołał uchwycić charakter życia publicznego w wolnej Polsce? Czy stał się jego wiarygodnym zwierciadłem? Czy uczciwie nazwał

i przenikliwie zanalizował najważniejsze problemy współczesnych Polaków? Czy znalazł sposób na symboliczne odwzorowanie ich indywidualnej i zbiorowej świadomości? A może sama sytuacja teatru lat ostatnich jest symbolem dokonujących się w Polsce przemian? O wskazanie jednego spektaklu (sztuki teatralnej, performansu, akcji, zdarzenia), o którym można

by dziś powiedzieć słowami Konrada z „Wyzwolenia”: POLSKA WSPÓŁCZESNA, poprosiliśmy historyków teatru, teatrologów i krytyków. W letnim numerze „Teatru” (nr 7-8) głos zabrali Lech Sokół, Zbigniew Majchrowski, Tadeusz Nyczek, Wojciech Majcherek, Rafał Węgrzyniak i Łukasz Drewniak. Poniżej przedstawiamy kolejne wypowiedzi na ten temat.

Jacek Kopciński

bram, gdzie protestują tak zwani wierni. Biskup donosiciel, biskup kłamca, biskup kolaborujący z komunistyczną bezpieką wybierze karierę czy ukorzy się przed narodem? Co powie Watykan? Gdzie świeckość, gdzie duchowość? Znów rzeczywistość pokazuje, że ma nieprzebrane możliwości znaczeń.

Mniejszość „teatralów” z ciperskiej mniejszości ledwie wypełnia widownię Teatru im. Stanisława Ignacego Witkiewicza. Idea „teatru-schroniska” nabiera nowego znaczenia. Przestrzeń znakomicie zakomponowana przez Rafała Zawistowskiego: niespodziewany, rozległy krajobraz drewnianych podestów rozpisany światłem, żadnej dekoracyjności – nie ma wątpliwości, że znaleźliśmy się w miejscu, gdzie sztuka, artyzm są najważniejsze.

Niesamowite skupienie, bez cienia egzaltacji, jakby wszyscy z obydwu stron rampy przyszedli tu z całkowitą świadomością i w oczekiwaniu... właściwie nie wiadomo na co.

Pierwsza scena przedstawia nieskomplikowaną sytuację, aczkolwiek odwołuje się do tradycji nie tylko teatralnej, ale również plastycznej, zawartej już w dziele Witkacego. Dwóch grabarzy kopie grób, nad którym stoi ktoś trzeci. Od pierwszego ruchu łopaty, od pierwszej kwestii: „Panie – powiedzcie raz prawdę”, czujemy, że znaleźliśmy się w laboratorium „niemytych dusz”, że tu zostanie powiedziane coś ważnego. Do grobu jak do łaźni ciągną lawiny ludzi.

Grób znajduje się pod pomostem, grabarzy widać do połowy. Ażurowa konstrukcja dekoracji tyleż zakrywa, co odkrywa. Kostiumy nie podpowiadają żadnych realiów.

Choć grają asocjacje, choćby z łagrami, obozami koncentracyjnymi. Dialogi i kolejne zdarzenia nie pomagają w dotarciu do sedna „prawdy” – spiski pęcznieją, mnożą się szpiedzy i prorocy, jeden porządek znosi drugi, nic już nie jest pewne, na horyzoncie pojawiają się coraz to nowi głosiciele jedynie słusznych idei. W finale aktorzy rozdają widzom białe maski i nakładają do ich założenia. Ten dość anachroniczny chwyt teatralny (rodem jakby z lat siedemdziesiątych: teatru Józefa Szajny czy uczestniczącej alternatywy) o dziwo nie razi. Po prostu po raz kolejny rzeczywistość przyprawia Polaków gębę. Siedzimy naprzeciw siebie, do białych, dość neutralnych masek przykleja się coraz bardziej głupi wyraz. Jesteśmy świadkami historii? To zbyt dumne określenie – raczej mielonym przez jej tryby mięsem, wygrzebywanym z ziemi koloru wiśniowobordowego, koloru zakrzepłej krwi (tak to widział Witkacy). Nie ma końca historii, nie ma ucieczki przed marnizną jej twórców, chyba że do... więzienia, jak pragnie Plazmonik. Rzeczywistość jako „pragmatyczny, programowy humbug”.

Witkacy napisał „Bezimiennie dzieło” w trzy lata po powrocie z porewolucyjnej Rosji. Andrzej Dziuk wystawił te „cztery akty dość przykrego koszmaru” jako „Dzień dobry Państwu – Witkacy” po dwudziestu jeden latach obecności w Zakopanem. Dość to bolesne przypomnienie. Bardzo na swoim miejscu i jak widać zawsze na czasie. Nie twierdzę, że spektakl ten jest arcydziełem, ale przez niezwykle zestrojenie chwili dał wyraz, o którym mógł przed stu laty

myśleć bohater Stanisława Wyspiańskiego, wypowiadając pragnienie: „MUZO, chcę naród przedstawić”. Andrzej Dziuk wygłosił je swoim językiem, ale i językiem Witkiewicza. To bycie sobą, które nie zagłusza innych, jest czymś, czego można się uchwycić w chwilach dziwności istnienia.

Cały ten zgiełk

JACEK KOPCIŃSKI

Tego przedstawienia nigdy nie zrecenzowałem, choć wyreżyserował je artysta, bez którego w ogóle nie zajmowałbym się krytyką teatralną. Owszem, i wcześniej nie o wszystkich spektaklach Piotra Cieplaka pisałem, ale zwykle dlatego, że ich w porę nie obejrzałem. Tym razem jednak uczestniczyłem w pokazie premierowym, a przedstawienie w Powszechnym prezentowano potem co wieczór przez bodaj trzy tygodnie i mogłem nauczyć się go na pamięć.

Wcale jednak nie zamierzałem tego robić. Ze spektaklu wyszedłem zły, a myśl, że nie muszę zabierać głosu na jego temat, była mi pocieszeniem. Zrazu zdenerwowało mnie to, że występując przeciwko lustracji, Cieplak posłużył się frazą ze słynnego wiersza Herberta „Przesłanie Pana Cogito”, dodaną jako puenta do fragmentu antylustracyjnego artykułu Adama Michnika. Na temat lustracji Herbert z Michnikiem nie mówili jednym głosem, dlatego ta sceniczna zbitka tekstów wydała mi się manipulacją. Ale czy tylko o to chodziło? Wszyscyśmy się tamtej wiosny bardzo po-

litycznie emocjonowali i oczekiwałem, że Cieplak cały ten zgiełk ośmieszy, zironizuje i przekroczy. Że go wyciszy i, tak jak kiedyś Wyspiański, zamieni w narodową rozmowę. Tymczasem on go jeszcze wzmógł, co nie od razu stało się dla mnie zrozumiałe.

Zły i ogłuszony, nie napisałem więc o nowym przedstawieniu Piotra, więcej: „Teatr” w ogóle nie opublikował wtedy recenzji z tego spektaklu. Ale nie miało to żadnego związku z moim popremierowym nastrojem. Wiele tygodni wcześniej, kiedy nikt nie mógł przewidzieć, co pokaże Cieplak, natomiast wiele się mówiło o wyjątkowości jego przedsięwzięcia, umówiliśmy się w redakcji, że ten spektakl opiszemy inaczej niż inne. W osobnym tekście przedstawimy sam proces jego powstawania, odsłaniając coś, co nazwalismy morfologią dzieła, natomiast skończoną rzecz krótko skomentują cenieni przez nas krytycy. Plan był ambitny i został zrealizowany, ostatecznie jednak coś ważnego przegapiliśmy. Kiedy się o tym przekonałem, na druk regularnej recenzji było już za późno. Czuję się z tym źle. Wcześniej spektakl Cieplaka po prostu mnie zdenerwował, potem wywoływał we mnie poczucie winy. Czy właśnie dlatego natychmiast o nim pomyślałem, gdy sobie samemu zadałem pytania postawione w ankiecie „Wolny dwudziestoletni”?

Niewykluczone, choć wierzę, że moimi wyborami rządzi także rozum. Do pracy nad „Albośmy to jacy, tacy...” mogłem go zaprząć już jesienią 2007 roku, kiedy to TVP Kultura dokonała świetnej rejestracji spektaklu. Podążając za spojrzeniem kamery, ujrzałem wtedy nie tylko niemożliwe „Wesele”, ale także niemożliwy dramat i pomyślałem, że właśnie w takiej sytuacji znalazła się dziś POLSKA WSPÓŁCZESNA. Ciągłe bardzo rozkrzyczana...

Spektakl Cieplaka nie jest dziełem doskonałym, z pewnością jednak jest dziełem symptomatycznym. Z „Weselem” reżyser obszedł się nim bezpardonowo. W pierwszej części „Albośmy to jacy, tacy...”, tej, która gromadzi na scenie współczesnych weselników, zacytował przecież ledwie kilkadziesiąt wierszy dramatu. Kwestie z „Wesela” dobiegają do nas z głośni-

ków, niczym urywki jakiegoś innego spektaklu, a jeżeli wypowiadają je aktorzy, to czynią to tak, jakby dopiero próbowali swoich ról. Ról dziwnych, utrzymanych w konwencji groteskowej. Poza krótkimi momentami spontanicznej zabawy aktorzy Cieplaka grają przecież jakby pod przymusem, sztucznie, niczym nakręcane zabawki. Mówiąc Wyspiańskiego, ani na moment nie stają się osobami dramatu. Czy dlatego, że „Wesele” polski teatr „nakręcało” za często i po z górą stu latach nie jesteśmy już w stanie ujrzeć w nim żywych, myślących i czujących ludzi?

W pierwszej części spektaklu Cieplaka postaci zostały więc zastąpione przez podsakujące marionetki, w drugiej natomiast – przez niemal nieruchome manekiny odziane w klasyczny kostium. Obszerne fragmenty trzeciego aktu aktorzy z Powszechnego mówią pięknie, ale bez jakiegokolwiek emocji, z oczami wbitymi w podłogę, w ścianę, w dal. Sztuczność tej części widowiska przełamują dopiero wypowiedziane z offu biografie prototypów postaci z „Wesela”. To za ich sprawą do teatru nagle wdziera się życie, które jednak szybko gaśnie. Biograficzna opowieść brzmi tu przecież jak elegia na odejście – ale czyje? Przede wszystkim bohatera dramatycznego!

„Wesele” Wyspiańskiego pod ręką Cieplaka kurczy się i wykoślawia albo zamienia w martwe słuchowisko, ponieważ ci, którzy dzisiaj powinni stworzyć narodowy dramat, nie są w stanie zbudować nawet krótkiego dialogu... Scena, w której młody chłopak próbuje poderwać dziewczynę, jest w spektaklu Cieplaka tak realistyczna, że powinna zainteresować socjologów, a zarazem tak groteskowa, że mogłaby się znaleźć w sztuce Ionesco. Pracując nad „Weselem” z krakowskimi studentami, Jerzy Stuhr zauważył, że młodzi ludzie mają coraz mniej wprawy w erystyce, w szybkiej wymianie poglądów, coraz trudniej im prowadzić rozmowę. Stuhr postanowił ich tego nauczyć, natomiast Cieplak kazał zagrać aktorom samą komunikacyjną bezradność, która bardzo łatwo zamienia się w agresywną pewność ludzi, którym dialog do niczego nie jest potrzebny.

W komentarzu do „Albośmy to jacy, tacy...” reżyser mówił o „rozjeżdżaniu” się języków w Polsce współczesnej. Miał rację. Każdy mówi tu po swojemu i do siebie, lekceważąc słuchającego, ale też nie licząc na jakąś odpowiedź. Dialog zakłada przecież uwagę, partnerstwo, negocjację i kompromis, o który nikt się już nie stara, niezależnie od tego, czy jesteśmy w domu, teatrze, telewizji czy parlamencie. Natomiast monolog jest narzędziem walki zapatrzonych w siebie narcyzów, których przybywa (monologu poetów, którzy także odezwali się w spektaklu Cieplaka, nikt już niestety nie słyszy). Paradoks polega na tym, że monologiem nie można wygrać. Lekceważąc drugiego, samych siebie spychamy na margines, gdzie króluje frustracja i przemoc. W spektaklu Cieplaka sześciu mówców wchodzi na scenę i atakuje nas słowami. W pewnej chwili ich wystąpienia redukują się do serii przekleństw i wtedy mówcy padają, jakby rażeni wypowiedzianymi wyzwiskami. Gdy znika dialog, ludzie giną od własnej agresji, wszystko jedno, czy są kibicami, młodymi reżyserami, politykami czy redaktorami gazety...

Obserwując ten mechanizm, Cieplak zrezygnował z wystawienia „Wesela” nie tylko jako sztuki narodowej, ale także jako sztuki dramatycznej. I jeżeli mówimy dziś o narodzinach w Polsce teatru postdramatycznego, to stało się to tam, pod murkiem Powszechnego, gdzie w sytuacji quasi-spotkania, a nie regularnego spektaklu, reżyser zainscenizował kilkanaście wybuchowych monologów. Nie po to jednak, by ustanowić modny dziś wzór inscenizacyjny, raczej po to, by nas ostrzec. Jeśli chcecie być osobami dramatu, musicie nauczyć się rozmawiać – przekonywał swoim spektaklem, który był wszystkim, ale nie rozmową... Chyba dlatego nie od razu mogłem Cieplakowi odpowiedzieć.

Nowy język

JOLANTA KOWALSKA

Nie dałabym głowy, ale zdaje mi się, że polskie obrachunki z czasem transformacji najbardziej wyczerpująco skwitował Jan

Kłata. Być może dlatego, że zrobił to kompleksowo.

Najpierw dość złośliwie zagrał na nostalgii, jaka zaczęła spowijać wspomnienia z PRL-u. W swoim wałbrzyskim „Rewizorze” (2003) pokazał Polskę gierkowskiej prosperity jako dom dla lalek, złotą klatkę, w której zapominało się o wolności, bo celem był maluch, M-3 i ekstaza na parkietach w rytm przebojów Boney M. W postaciach Gogolowskich Kłata wypunktował katalog polskich grzechów głównych, wyhodowanych nie tylko przez historię najnowszą.

Obrachowawszy się z przeszłością, Kłata wziął na warsztat sprawy bieżące. W „Lochach Watykanu” (2004) pokazał pejzaż duchowy po transformacji, rozdarty między warownym katolicyzmem a nihilizującymi słuchaczami Radiostacji. W wałbrzyskiej „...córcie Fizdejki” (2004) sportretował rodaków tuż po wstąpieniu do Unii Europejskiej. I właśnie ten spektakl wydał mi się najcelniejszym przedstawieniem czasów przełomu.

Janulka miała być alegorią Polski gnuśnej, zaściankowej, z upiorami przeszłości w szafie – w postaci wygłodniałych indywiduów w obozowych pasiakach. Polski w historycznym potrzasku, między patriotyczną tradycją i przywiązaniem do staroświeckich imponderabiliów a obiecującym mariażem z pragmatyczną cywilizacją zachodnią. Fizdejko był uniwersalnym wzorcem polskich mężów opatrnościowych różnych epok, uosabiającym narodowe sentymenty i wstydlive ułomności. W symbolicznym skrócie obrazowała to świetna pantomima w wykonaniu kreującego tę postać Wiesława Cichego, w której znalazły się

najbardziej chwalebne gesty z narodowego imaginarium: od króla Zygmunta Starego przyjmującego hołd pruski po skok Waleśy przez płot Stoczni Gdańskiej.

Oblubieniec Janulki, Gottfried, był zaś postacią budowaną językiem reklam, jak w kapitalnej scenie demonstracji potęgi neokrzyżackiej, manifestowanej przy pomocy najsilniejszych niemieckich marek towarowych. Do tego mechaniczne ruchy, ostentacyjne spojrzenia na zegarek i ogniotrwały uśmiech pełen protekcyjnej wyższości. Naprzeciw cywilizacji dobrobytu stał sfrustrowany tłumek bojarów, z reklamówkami z hipermarketów w garści. Pikanterii temu przedstawieniu dodawał fakt, że w role polskich pariasów Europy wcielili się bezrobotni obywatele Wałbrzychu.

Kłata po mistrzowsku zmanipulował polską ikonologię narodową, zderzając symbole z historycznej rupiecarni z popkulturowymi fetyszami. Czegóż tam nie było! W ścieżce dźwiękowej licytowały się pieśni historyczne, hymny i krakowiaki, nie wyłączając Chopina w wersji przystępnej dla strzech. Nie zabrakło też Mazurka Dąbrowskiego w pamiętnym wykonaniu Edyty Górniak oraz piosenki mobilizującej rodaków do udziału w referendum akcesyjnym. Utwór ten, discopolowy w formie i patriotyczny w treści, unoszący się nad pobjowiskiem złachmanionych bojarów, z białym bocianem, niepewnie szybującym na tle blejtramu z „Bitwą pod Grunwaldem”, stawiał złośliwą kropkę nad wstydlive przemilczanym i.

Niedługo potem był jeszcze „H” w Stoczni Gdańskiej, pokazujący degenerację mitów sierpniowych i upadek elit nowej władzy, oraz „Fantazy”, dedykowany spauperyzo-

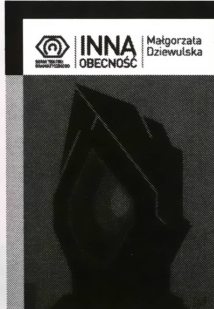
wanej polskiej inteligencji. „...córcia Fizdejki” była chyba jednak najbardziej dotkliwa. Nie zostawiała suchej nitki ani na narodowych sentymentach, ani na mitach modernizacyjnych. Polskiej przastości przeciwstawiała fałsz poprawnościowej retoryki i hipokryzję globalnego świata bez kantów.

Nowością był też język. Kłata bodaj pierwszy w teatrze zastosował strategię przemawiania różnych kodów symbolicznych, praktykowaną już wcześniej w polskiej sztuce krytycznej. Celem był oczywiście sabotaż i takie przenicowanie znaczeń, by doskonale znany przekaz zmienił sens. Tak jak Zbigniew Libera, budujący obóz koncentracyjny z klocków lego, czy Jerzy Koszałka, igrający z liternictwem coca-coli, Kłata w „...córcie Fizdejki” dokonał wyłomu w językach symbolicznych polskości, popkultury i rytuałów medialnych, odwrócił znaki i konteksty. Wszystko po to, żeby zwabić widza w potrzask, żeby pokazać ostrza i szczeliny tam, gdzie rządzi gładki frazes.

Polska, czyli airport Wałbrzych

JAGODA HERNIK SPALIŃSKA

„...córcia Fizdejki” wg Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Jana Kłaty w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu to, według mnie, jedyne przedstawienie, które ani nie stosuje łatwych uniwersalizacji i uogólnień, ani nie jest zbyt dosłowne i szczegółowe, a jednak celnie pokazuje rewolucję społeczną, gospodarczą i kulturową, jaką Polska prze-



SERIA TEATRU DRAMATYCZNEGO

Małgorzata Dziewulska *Inna obecność*

Tematem książki są związki, jakie łączą niektórych bohaterów teatralnych końca XX wieku ze społeczną i/lub teatralną wspólnotą. Autorka sprawdza żywotność podmiotowości negatywnej, pokazując, w jaki sposób teatry Swinarskiego, Kantora, Grzegorzewskiego, Lupy czy Warlikowskiego czerpały i wciąż czerpią swą siłę z romantycznego źródła.

Inna obecność Małgorzaty Dziewulskiej została nagrodzona w konkursie literackim Fundacji Kultury „Promocja najnowszej literatury polskiej”.

Patroni medialni:

DZIENNIK



TEATR

dwójka

didaskalia

TVP KULTURA

Sic!

www.wydawnictwo-sic.com



DRAMATYCZNY

www.teatrdramatyczny.pl

chodzi od 1989 roku. Jest wyjątkowo trafnym obrazem, równocześnie przedstawia tego obrazu krytykę. Kwintesencją tego zabiegu jest dla mnie napis umieszczony z tyłu sceny: „Airport Wałbrzych”. Jest w tym wszystko: absurd sytuacyjny, groteska wszechobecnych polsko-angielskich zbitek słownych, nasza tęsknota za lepszym światem, jest też Wałbrzych jako symbol niejasnej tożsamości Polaków, do której dojdzie za chwilę nowe rozchwieanie związane z hurraoptymistycznym akcesem do Unii Europejskiej, i ten obciach, ale wzruszający jednocześnie – czyli „Polska właśnie” wchodząca do Unii. Przedstawienie Jana Klaty było chyba pierwszym głosem, który odważył się nie tyle kwestionować – bo nikt nie mówi o kwestionowaniu – ile zastanowić nad tym, jakiego procesu jesteśmy świadkami i przedmiotami.

Sztuki wizualne zadawały tego typu pytania dużo wcześniej. Dobrym przykładem może być tu instalacja Krzysztofa Wodiczki „Leninplatz-Projection”. Ten artysta już w roku 1990 wyświetlił w Berlinie na tle pomnika Lenina wschodnioeuropejskiego everymana w charakterystycznej pasiastej koszuli, który pcha przed sobą wózek z Aldiego wyładowany tanim sprzętem AGD (opisuje to Jacek Zydorowicz w świetnej książce „Artystyczny wirus”). Sztuka krytyczna w sztukach wizualnych rozwijała się całe lata dziewięćdziesiąte. W teatrze czekaliśmy aż do roku 2004, do premiery „...córki Fizdejki”, od której prawdziwy teatr krytyczny się zaczął i na której nieomal się skończył, bo jedyną jego godną kontynuatką wydaje się Monika Strzępka.

„...córka Fizdejki” wydaje mi się ważna w kontekście szukania obrazu współczesności również dlatego, że odrzuca Witkacego jako wielkiego wizjonera zarówno społecznego, jak i dramaturgicznego. Jego wizja cywilizacyjnej misji Krzyżaków, którzy dziczeją pod wpływem Słowian, jest tak ironiczna i zabawna, że nie musi być wcale dosłownie prawdziwa. Jest

bowiem trafna w dystansie, jaki miał Witkacy do idei cywilizowania jednych narodów przez drugie, w dystansie do nie zawsze uzasadnionego poczucia wyższości, które za takimi ideami stoi z jednej strony, a skłonności do samoupodlenia z drugiej. Witkacy też okazał się polskim najbardziej dwudziestopierwszowiecznym dramaturgiem. Jego sztuki posługujące się językiem ekonomii i psychoanalizy z dodatkiem wyszukanych wulgaryzmów, oparte na dekonstrukcji psychologicznego dramatu realistycznego i analizie sytuacji jednostki nieprzystosowanej do warunków liberalnych, są skokiem wprost do teatru, który wszedł do Polski okrężną drogą przez Niemcy.

Psychologia i wielka polityka

HANNA BALTYN

Odpowiem krótko, bo nie ma się nad czym rozwodzić, zwłaszcza jeśli chodzi o współczesność. Z ostatnio widzianych i zapamiętanych przeze mnie spektakli chciałabym wymienić dwie polskie propozycje festiwalu „Kontakt”. Jedna jest skrajnie intymna, druga inscenizacyjnie rozbuchana. Obie mówią coś o Polsce.

Pierwsza to „Rozmowy poufne” Ingmara Bergmana, scenariusz niemal nieznan, w jakimś sensie odkryty przez toruńską reżyserkę Iwonę Kempę i wystawiony w Teatrze Słowackiego w Krakowie w doborowej obsadzie. To sztuka głęboko psychologiczna, pokazująca, co się dzieje za zamkniętymi drzwiami domów w społeczeństwach, w których rządzą jednocześnie restrykcje i hipokryzja. To opowieść o powierzchownym, lub wręcz fałszywym traktowaniu zasad moralnych, o fałszywej religijności, o zniewoleniu jednostki, o gwałtach tak psychicznych, jak fizycznych, do których dochodzi wszędzie i ciągle, także tu, gdzie żyjemy my sami. Pod koniec tego przedstawienia miałam łzy w oczach, utożsamia-

łam się po trosze z każdą z nieszczęśliwych, okaleczonych postaci, które umięją sobie zadawać głównie ból, z udawanej oziębłości bądź z rozpaczliwej hysterii. Na festiwalu przedstawienie Kempy zostało docenione tylko honorowo, przez krytyków.

Drugi spektakl to „Sprawa Dantona” Przybyszewskiej – premiera Teatru Polskiego we Wrocławiu, przysposobiona literacko przez reżysera Jana Klatę i Sebastiana Majewskiego. Obaj skutecznie okroili jedną z najcięższych „kobył” w historii dramatu polskiego, stwarzając spektakl lekki, wodewilowy niemal, z elementami erotyzmu obecnego w tamtej epoce. Jednocześnie nie sprzeniewierzyli się intencjom Przybyszewskiej. Myślę tu o kluczowej scenie o wymowie politycznej, czyli o rozmowie Dantona i Robespierre’a, przekrzykujących się z dachów tekturowych domów. Mówią – nie gubiąc sensu w lawinie zbędnych słów – o pożądaniu władzy (bo większość polityków pożąda jej naprawdę, bez względu na kwalifikacje), o ryzyku sięgania po nią, o bezwzględności, intrygach, grach, gdzie gra się o życie w sensie dosłownym. Dlaczego widzę w tym Polskę? Bo jest obecna boleśnie w większości spektakli Klaty, bo ten reżyser bez litości diagnozuje naszą ogólną nędzę mentalną i moralną, fanfaronady, chamstwo, brutalność, pazerność, brak umiaru właściwie we wszystkim.

Dlatego w przeciwieństwie do części widzów malkontentów nie odebrałabym tej sztuce i jej aktorom żadnej z licznych nagród.

Nie odpowiedziałam na pytanie o dwadzieścia lat polskiego teatru, bo ciągle obchodzi mnie bardzo, co dzieje się tu i teraz, a dzieje się nie najlepiej. Historię teatru znam nieźle, ale właśnie dlatego się do niej nie odnoszę. Dlatego wybieram to, czego moi współobywatele mogą być także widzami i świadkami, skąd mogą wynieść wartości i samowiedzę, których nie dadzą im głowy gadające z telewizorów. Teatr to miejsce nie tylko epatowania i rozrywki, ale także refleksji. I stąd te moje typy i uzasadnienie.