
T[pl]

• JOLANTA KOWALSKA •

Dekada

• JOLANTA KOWALSKA •

Teatr Polski we Wrocławiu ma pecha. Ten pech nie wprowadził się do budynku przy ulicy Zapolskiej wraz z Krzysztofem Mieszkowskim. Kłopoty zaczęły się znacznie wcześniej. Ostatnim okresem względnej stabilności sceny była dyrekcja Jacka Wekslera (1990-2000). Tamta epoka budzi dziś nostalgię starszych wrocławian jako czas artystycznej pełni. Teatr był domem mistrzów, świątynią sztuki, w której dojrzewały arcydzieła Jarockiego, Grzegorzewskiego, Lupy. Ich blasku nie przyćmiewały farsy, grywane w Teatrze Kameralnym. Jacek Weksler wyznawał zasadę Arnolda Szyfmana, że na spektakle ambitne powinny zarabiać przedsięwzięcia z niższej półki. Mimo ryzykownych kompromisów, potrafił zbudować wokół teatru aurę wyjątkowości. Przekonanie, że Polski jest dumą miasta, jednym z miejsc fundujących lokalną tożsamość, wzmocnił pożar bu-

dynku przy ulicy Zapolskiej w 1994 roku. Widok aktorów, którzy przybyli w środku nocy, by patrzeć na płonące mury, zbudował poczucie wspólnoty mieszkańców z zespołem, który w ciągu kilku godzin stracił dach nad

Autorka jest krytyczką i historyczką teatru. Ostatnio wydała tom tekstów *Spacer po barykadach. Szlakiem najciekawszych przedstawień ostatnich lat* (2015).

głową. Wrocławianie przeżywali bezdomność swoich aktorów i dopingowali we wszelkich działaniach, które przekuwały klęskę w sukces. *Złowiony* Grzegorzewskiego, wystawiony na wypalanej widowni, podobnie jak otwarcie nowej Sceny na Świebodzkim, budowały wizerunek teatru, który się nie poddaje i potrafi trwać na przekór wszelkim przeciwnościom. Takiego teatru – niepokornego i z fasonem,

pragnął Wrocław, miasto, które wielokrotnie w swej historii wykazywało skłonność do radykalnych gestów.

To doświadczenie solidarności z teatrem w opresji powróci niemal ćwierć wieku później. Po odejściu Krzysztofa Mieszkowskiego pod budynek przy ulicy Zapolskiej przyjdą protestować dzieci i wnuki tych, którzy przed laty schodzili się tu, by oglądać spalone mury.

NIEDOKOŃCZONA REWOLUCJA

Poczucie, że teatr jest dobrem wspólnym, którego obrona wymaga społecznej mobilizacji, zanikło niedługo po odejściu Jacka Wekslera. Pojawiły się pomysły autonomizacji bądź rozparcelowania pomiędzy różne instytucje trzech scen, których utrzymanie pochłaniało znaczną część dotacji. Społeczny konsensus wobec Polskiego nadwątlila też trwająca niespełna cztery sezony kadencja Pawła Miśkiewicza (2000-2004), polemiczna wobec celebrowanej w minionych latach koncepcji teatru jako świątyni, w której przemawia się z pozycji mistrzowskiego autorytetu. Nowy dyrektor wpuścił na scenę głos ulicy, przewartościował język teatru, przemodelowując zarazem kształt doświadczenia estetycznego, jakie stało się udziałem widzów. Publiczność, przyzwyczajona dotąd do kontemplacji arcydzieł, musiała nauczyć się smakować spektakle z założenia niegotowe, pozostawiające pole dla kreatywnego odbioru. Miśkiewicz oswajał widzów z teatrem w negliżu, prezentując podczas zainicjowanego przez siebie festiwalu EuroDrama sceniczne szkice, warsztatowe wprawki oraz widoczne zza rusztowań dzieła „w budowie.” Impreza ta stała się

forpocztą rewolucji postdramatycznej, która znalazła symboliczny wyraz w twórczości samego Miśkiewicza. Przygotowany przez niego na otwarcie dyrekcji *Wiśniowy sad* – nostalgiczny, mądry, wykorzystujący świetną kondycję zespołu, nastrojonego na Czechowowskie melodie Jarockiego – był zarazem solennym pożegnaniem „starego” teatru. Kolejna realizacja – *Przypadek Klary Dei Loher*¹, okazała się modelową demonstracją możliwości nowego języka, spektaklem-manifestem, proklamującym erę dekonstrukcyjnych gier. Demonstaż staromodnego teatru „reprezentacji” miał wówczas spontaniczny wdzięk artystycznego ekscesu. Przewietrzenie świątyni otworzyło scenę na nowe prądy i zarazem podzieliło publiczność. Teatr Jacka Wekslera, który od frontu kazał widzom zadziierać głowy do góry, na boku przykucał, by sprostac oczekiwaniom mniej wybrednych. Teatr Miśkiewicza ten kompromis naruszył w stopniu, który zachwiał jego dyrektorską posadą.

Wrocław okazał się bardziej konserwatywny, niż to się mogło wydawać dyrektorowi z Krakowa. Część bywalców teatru manifestowała niechęć wobec nowej linii, reszta pozwoli odpływała. Regularne oblężenia przeżywało tylko królestwo rozrywki na małej scenie. Doszło do paradoksalnej sytuacji – podczas gdy w *Azylu* Krystiana Lupy niedługo po premierze liczba aktorów na scenie przekraczała liczbę widzów w fotelach, na farsach w Teatrze Kameralnym sala pękała w szwach. Prowadzący teatr Urząd Marszałkowski szybko stracił cierpliwość do eksperymentów i zaczął się rozglądać za następcą, który przywróciłby scenie należytą powagę.

¹ Druk. w „Dialogu” nr 8/2001.

W finale dyrekcji Miśkiewicza dał też o sobie znać problem kosztów utrzymania nieruchomości Polskiego, gospodarującego na trzech scenach. W ślad za wywianowaniem teatru nową sceną na Dworcu Świebodzkim nie nastąpiło zwiększenie dotacji, co sprawiło, że jego finanse blokował chronicznie syndrom przykrótkiej koldry.

Misję zawrócenia teatru na stabilniejsze tory otrzymał Bogdan Tosza, którego dyrekcję już po dwóch sezonach (2004-2006) uznano za klęskę. Jego program – zrównoważony, poprawny i być może do przyjęcia w innym mieście, nie zdołał zaspokoić aspiracji Wrocławia. Po śmiałych projektach Miśkiewicza powrót do pragmatycznego eklektyzmu, obsługującego różne gusta, pachniał kontrrewolucją. Miasto potrzebowało sukcesu. Dla urzędników oznaczało to przede wszystkim blask wielkich nazwisk. Ofertę poprowadzenia teatru otrzymali między innymi Wojciech Pszoniak i Andrzej Seweryn, jednak aktorskie gwiazdy jej nie przyjęły. Na giełdzie nazwisk pojawili się również: Piotr Cieplak, Anna Augustynowicz, Waldemar Zawodniński oraz Paweł Miśkiewicz, którego w geście desperacji usiłowano namówić do powrotu do Wrocławia. Gdy stolik, przy którym prowadzono zakulisowe gry z kandydatami, się przewrócił, na placu boju został jedynie Krzysztof Mieszkowski. Redaktor „Notatnika Teatralnego” nie budził entuzjazmu marszałkowskich urzędników, i choć w wyścigu do dyrektorskiego fotela brał udział od samego początku, był kandydatem traktowanym mało poważnie. Jego nominacji, wymuszonej przez brak innych chętnych, dokonano w upokarzający sposób, tuż przed rozpoczęciem sezonu 2006/2007.

NA POCZĄTEK TRZĘSIENIE ZIEMI

Nowy dyrektor zaskoczył wszystkich. Okazało się, że już na starcie miał nie tylko gotowy plan premier, ale i wyrazistą koncepcję teatru. Spektaklem, zapowiadającym kierunek przyszłych eksploracji estetycznych teatru, był *Terrordrom Breslau* Tima Staffela (premiera 17 listopada 2006), zrealizowany przez duet dramaturgiczno-reżyserski Bartosza Frackowiaka i Wiktora Rubina. Spektakl był niemal podręcznikową wykładnią tez kodyfikatora doktryny postdramatycznej, Hansa-Thiesa Lehmana. Stało się jasne, że rewolucja, zdławiona po odejściu Miśkiewicza, powraca – i to ze zdwojoną siłą. Wrażenie nowej, odświeżającej energii wzmacniała młodzież aktorska, dla której granie w bliskim kontakcie z widownią, dynamiczny montaż postaci z fragmentów oraz mikszowanie perspektyw narracyjnych – epickiej, dramatycznej i lirycznej – z wyświeتلanymi na ekranach monologami filmowymi, było czymś naturalnym. Zespół gwiazd, oszlifowanych w teatrze Jarockiego, już nie istniał, wykruszył się na skutek kolejnych obrotów karuzeli z dyrektora-mi. Młodzież, którą łątano luki kadrowe, w spektaklu Rubina pokazała swoją siłę, dowodząc, że w nieoswojonym jeszcze i dla publiczności wciąż jeszcze szokującym języku, potrafi brzmieć naturalnie. Nowa estetyka stała się medium generacyjnej ekspresji, doskonale oddającym doświadczenia, niepokoje i lęki wchodzącego na scenę pokolenia. To był „ich” teatr.

Terrordrom Breslau zasygnalizował też, że Mieszkowski chce uczynić kierowaną przez siebie placówkę aktywnym podmiotem w debacie o demokracji. Teatr miał wkroczyć na pole politycznego dyskursu w specyficznej roli – nie jako uczestnik, respektujący normy

poprawności języka, lecz jako gracz, który narzuca własną agendę tematów, bądź – w wariantcie bardziej radykalnym – wirus, polaryzujący przestrzeń rozmowy. Spektakl Rubina – zaczepny, prowokacyjny wystrząsający tezy – miał charakter przebieżki po nowym boisku. Był to rodzaj futurystycznej antyutopii, kreślącej jeden z możliwych scenariuszy procesu, który Karl Popper nazwał kiedyś zamykaniem społeczeństwa otwartego. Spektakl demonstrował, w jaki sposób fala anarchii i przemocy, podmywająca fundamenty liberalnego świata, zostaje zinstytucjonalizowana. Działo się tak na skutek szatańskiego pomysłu ustanowienia getta przemocy, w którym zło stawało się bezkarne. Ale wydzielona strefa w mieście, w której zawieszono działanie prawa, miała być również sceną transmitowanego na żywo reality show, przynoszącego wielkie zyski. Rubin pokazał, że „stan wyjątkowy” nie musi mieć zaplecza ideologicznego. Siłą, która zamknie spo-

czeństwo otwarte w rezerwacie Agambenowskiego „nagiego życia”, może się okazać machina komercyjna. *Terrordrom Breslau* udowodnił, że w jej niekwestionowanej na ogół racjonalności i logice tkwi niebezpieczny potencjał.

O ile kasandryczny ton Rubina i Frąckowiaka nie poruszył publiczności nawet jako aktualna parabola polityczna, o tyle *Dziady. Ekshumacja* (premiera 14 stycznia 2007) debiutującego wówczas duetu Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego wywołały prawdziwe trzęsienie ziemi. Bulwersował już sam fakt „przepisania” arcydzieła. To, co ujrzeli premierowi goście, przekraczało wszelkie wyobrażenia o granicach reżyserskiej dezynwoltury. Spektakl okazał się ładunkiem wybuchowym, który omal nie rozsadził rozpędzającej się dyrekcyj Mieszkowskiego na pasie startowym. Realizacja Strzępki i Demirskiego była donośnym sygnałem rozpoczęcia nowej fali rewizji polskiego romantyzmu. Jej autorzy zakwestionowali najbar-

dziej fundamentalne mity, wyhodowane na romantycznym etosie wolności, przypominając polskie grzechy wobec innych narodów. Może najbardziej dotkliwa była jednak rozprawa z mitem Solidarności i spiżowymi wizerunkami jej herosów. Akcja spektaklu toczyła się już w wolnej Polsce, w której spełnił się sen wielu pokoleń Konradów – bohaterowie walki otrzymali nie tylko rząd dusz, ale i realną władzę. Jednak polityczne zwycięstwo okazywało się zarazem katastrofą, która odsłoniła wszystkie pęknięcia na pielęgnowanym w niewoli micie jedności narodu. Bohaterowie nie dorastali do swoich legend, legendy ujawniały swoje podwójne dno, zdeponowane w ubeckich kartotekach. Masy traciły wiarę w elity, elity pogardzały ludem. To nie przypadek, że postać Konrada miała na rewersie znienawidzoną figurę Mickiewiczowskiego Senatora. Ten związek wyakcentowano dość dobitnie, bowiem patriotyczna uroczystość, zorganizowana przez Konrada, była zarazem strukturalnym odpowiednikiem Balu u Senatora. Książę Piotr zjawiał się tam, by oskarżyć go o agenturalną przeszłość, Rollisonowa zaś – o zdradę, za którą zapłacił życiem jej syn.

Strzępka i Demirski ujeli się również za robotniczymi masami, dla których zabrakło miejsca przy podziale tortu wolności. Lud, wyżerający resztki ze stołów po państwowej uroczystości, przypominał gromadę z *Dziadów* Swinarskiego, zajętą pochłanianiem jajek na twardo podczas tytanicznych wzlotów Konrada, lecz była to analogia przewrotna. W spektaklu wrocławskim to właśnie przyziemne pragnienia gromady, niemieszczące się w schematach historii heroicznej, znalazły się w centrum uwagi. Marcin Czarnik w niemal dwudziestominutowej „Wielkiej Improwizacji”, rehabilitował nostalgię

za czasem peerelowskiej stabilizacji, gwarantującej zabezpieczenia socjalne i realizację niewygórowanych marzeń konsumpcyjnych.

Jego monolog był może najbardziej szokującą częścią spektaklu. Czarnik rozgarniał pijanych uczestników państwowego pikniku patriotycznego, mówiąc: „Wypierdalać, będę improwizował”. Następnie zapalał papierosa i rozpoczynał niezbyt przyjemną rozmowę z publicznością. To arogancko jej wyrzucał, że chciałaby wolności bez kosztów własnych i wyrzeczeń; to oskarżał ją o gnuśność, tchórzostwo i własne osamotnienie w czasach walki. To jej współczuł kiepskiego losu w biednym kraju, z nierozliczoną przeszłością.

Strzępka i Demirski pokazali zmęczonych bohaterów mitu, którzy nie dorosli do własnej legendy, oraz narastającą obcość mas i nowych elit. Obnażali hipokryzję upaństwowionego kultu Solidarności, wskazując zarazem grzechy założycielskie polskiej wolności, które stały się źródłem głębokich podziałów politycznych. Całość, rozegrana w przestrzeni rozciętej przez powalony krzyż, wraz z widniejącym w centrum tabernakulum z kebabem, miała moc siarczystego policzka.

Na reakcję nie trzeba było długo czekać. Spektakl niemal natychmiast ogłoszono skandalicznym wybrykiem, autorom zaaplikowano dydaktyczną chłostę, a nad głową dyrektora zaczęły gromadzić się chmury. Wyrazy niezadowolenia dawała również publiczność. Marcin Czarnik podczas swojej rekordowo długiej Improwizacji musiał stawiać czoło komentarzom, złośliwościom, a nawet próbom zerwania spektaklu. Występ w debiutanckim spektaklu duetu, który już niebawem miał stać się najgłośniejszym teamem polskiego teatru, wymagał od całego zespołu ekstremalnej odwagi.

TIM STAFFEL *TERRORDROM BRESLAU*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2006, REŻ. WIKTOR RUBIN, FOT. STEFAN OKOŁOWICZ



Krzysztof Mieszkowski, zamiast słuchać przestróg i skorygować kurs, jeszcze bardziej go zradykalizował. Diagnozy Strzępki i Demirskiego o dewaluacji solidarnościowego mitu rozwijał Remigiusz Brzyk w Szekspirowskim *Juliuszu Cezarze* (premiera 16 grudnia 2007). Symbolem zdradzonej rewolucji był tu tytułowy bohater – dziecięciniały, zużyty symbol, siłą wcisnięty na pomnik, by spiszową legendą żył ciemne interesy swych politycznych stronników. Weterani dawnych bojków Cezara zostali przedstawieni jako formacja anachroniczna, stojąca na straży etosu, którego kapitał symboliczny mocno się zdewaluował. Tym herosom przeszłości deptała już jednak po piętach nowa generacja polityków – pragmatyczna, świadoma tego, że na gruzach wielkich idei największą cnotą polityka jest brak właściwości. Przykładem gracza nowego typu był Marek Antoniusz, który w scenie nad zwłokami Cezara dawał poglądową lekcję żonglowania narracjami. Nad trupem niedosłego imperatora zawiązywała się koalicja, która – na mocy zakulisowego dealu – połączyła niedawnych przeciwników politycznych pod wspólnym sztandarem.

Brzyk celnie pokazał fasadowość demokracji medialnej jako teatr retorycznych póż, rozgrywający się w kadrze z konferencji prasowej z udziałem stałego składu aktorów, nad którymi zmieniało się tylko partyjne logo. Lud, któremu przypadała rola statystów politycznego spektaklu, karnie wychodził na ulice, rozrzucał ulotki i wznosił okrzyki, by po powrocie do domu oglądać w telewizorze niezrozumiałe manewry swoich idoli, przypudrowane warstwą marketingowego picu.

W demokrację postpolityczną i neoliberalną mierzyła też *Śmierć podatnika* Strzępki i Demirskiego (premiera 7 grudnia 2007). Burleska, sięgająca do

tradycji komedii dell'arte i lewicowego teatru Dario Fo, miała ośmieszyć wolnorynkowe mity, sprofanować fetysze i rytuały społeczeństwa konsumentów. Oberwało się w niej „szarym szeregom korporacji”, obywatelom klasy średniej, usługowym artystom, cynicznym politykom i zwykłej ludzkiej drobicy, urabianej przez sen o ekspresowym awansie od pucybuta do milionera. Świat przedstawiony przez Strzępkę i Demirskiego był bańką mydlaną, nadmuchaną przez iluzję dobrobytu na kredyt, w której jedynym realnym bytem zdawał się tytułowy Podatnik. Kilka miesięcy po premierze upadek banku Lehman Brothers zachwiał stabilnością światowych rynków finansowych. Wizja neoliberalnego ładu jako samoregulującego się systemu rozpadła się jak domek z kart. Wrocławski spektakl przyszedł jednak przedwcześnie. Widzowie, witani w szatni przez natarczywą reklamę Święta Brania Kredytów, nie czuli się jeszcze ich niewolnikami. Widok „szarego szeregowca korporacji”, awanturującego się o zagubiony sprzęt do „biznesowego wędkowania”, budził wzruszenie ramion. Spektakl został uznany za wybryk. Starsi widzowie wciąż odreagowywali czasy chronicznych niedoborów. Młodzi rozczytywali się w dziełach Milтона Friedmana. Na spotkaniu z twórcami spektaklu jeden ze studentów podarował im egzemplarz jego książki.

Śmierć podatnika wystawiona na scenie kameralnej była również symboliczną profanacją panującego na niej dotąd niepodzielnie królestwa farsy. Mieszkowski, ku żalowi bywalców, usunął je z afisza. Jak się później okazało, niebezpiecznie.

Próby diagnoz politycznych, stawianych przez teatr – jakkolwiek celne, a nawet wyprzedzające swój czas – rozminęły się z oczekiwaniami publicz-

ności. Wrocław w drugiej połowie minionej dekady był miastem sytym, pozbawionym głębszych dysonansów społecznych, ufnie patrzącym w przyszłość. Płynące ze sceny ostrzeżenia o nietrwałości tej stabilizacji trafiały w próżnię.

Niewielki rezonans lokalny miały też próby przecierania nowych szlaków estetycznych. Jednym z takich przedstawień były feminizujące *One* według *Trzech sióstr* Czechowa w reżyserii Moniki Pęcikiewicz (premiera 16 grudnia 2006). Decyzja, by w trzech rolach obsadzić kobiety dojrzałe i umieścić je w ciasnej kuchni z widokiem na ubikację, u boku przegranych i bezradnych życiowo mężczyzn, zamknęła bohaterki w sytuacji bez wyjścia. Świat spektaklu przedstawiał się jako pogrążony w nijakości i abnegacji martwy pejzaż, w którym na nic się już nie czeka, bo zamiast marzeń jest tylko gnuśna pustka, dławiona strachem przed samotnością. Ten strach kazał kobietom desperacko szukać ucieczki w związkach z nieciekawymi partnerami i trzymać się ich ze zwierzęcą siłą, z gotowością na upokorzenia i ból, bo to może ostatnia namiętność w ich życiu.

Jeszcze ciekawszą, lecz – jak wydaje się z perspektywy lat – niedocenioną manifestacją nowej wrażliwości, poszukującej dla siebie ujścia w intensywnym doświadczeniu ciała na scenie, był *Lincz* w reżyserii Agnieszki Olsten, zrealizowany na podstawie trzech miniatur Yukio Mishimy (premiera 10 lutego 2007), które ułożyły się w mroczne studium miłosnego szaleństwa, pożądania i bólu. Spektakl, sięgający do estetyki japońskiej manghi, teatru nô i tańca bhuto, był partyturą działań układających się w niejasny szyfr. Przestrzeń obudowana wideoinstalacjami autorstwa Wojciecha Pusia, zawierająca w środku dwa bliźniacze

układy: scena-widownia w lustrzanym odbiciu, wydawała się rodzajem labiryntu tworzącego niejasne, choć współzależne układy współrzędnych. Wnętrze sali Sceny na Świebodzkim przypominało wieloplanową aranżację galerijną, w której poszczególne instalacje, ekrany i miejsca akcji funkcjonowały jak obiekty przestrzenne, dostępne swobodnie przemierzającej się publiczności z wielu stron. Na jednym z ekranów Ewa Skibińska cytowała akcję historycznego już performansu Bruce'a Naumana. Te same gesty podążały za nią przez kolejne odsłony spektaklu. Wędrowni motywów i znaków, przenikające z jednej historii do drugiej, tworzyły z tryptyku Mishimy kompozycję szkatułkową.

PIERWSZE PRZESILENIE

Radykalny zwrot linii programowej, dokonany podczas pierwszych kilkunastu miesięcy dyrekcji Mieszkowskiego, zburzył społeczny konsensus, który mobilizował dotąd kulturalne elity miasta do obrony teatru w sytuacjach krytycznych. Część publiczności uznała ów kurs za całkowite zaprzeczenie wartości, jakie scena przy ulicy Zapołskiej reprezentowała w szczytowych okresach swojej historii. Dochodziło do demonstracyjnych rejterad z widowni. Polskiego nie oszczędzała też lokalna prasa. Dawna, wypróbowana publiczność się przerzedziła, nowej teatru jeszcze nie zdążył sobie wychować. Nastąpiło załamanie frekwencji. W gabinetach urzędniczych mówiło się o konieczności zmiany.

Niechęć do Mieszkowskiego trwała ponad politycznymi podziałami. Jego obecność tolerował jako zło konieczne zarząd województwa, obsadzony przez Prawo i Sprawiedliwość. Urzędnicy marszałkowscy z nadania Platformy

Obywatelskiej, która przejęła władzę w regionie po jesiennych wyborach w 2007 roku, uważali Mieszkowskiego za personalny niewypał, złośliwie podłożony przez kończących kadencję pisowców, toteż po objęciu stanowisk przystąpili bez zwłoki do działań na rzecz wymiany dyrektora. Momentem krytycznym, w którym zdawało się, że los teatru jest przesądzony, była premiera *Śmierci podatnika* Strzępki i Demirskiego. Skromny bankiet w niewielkim foyer Teatru Kameralnego przypominał stypę. Przygrybiający nastroj potęgował fakt, że spektakl przyjęło źle. Nieprzychylna recenzja, jakie ukazały się w kolejnych dniach, tym razem zabrzmiały jak wyrok. Wszystko wskazywało na to, że karuzela z dyrektorami zakręci się raz jeszcze, tym razem – w samym środku sezonu. Wokół teatru wyrosły barykady. Aktorzy w geście protestu pomaszzerowali pod Urząd Marszałkowski. W obronie dyrektora Mieszkowskiego stanęło również młode środowisko artystyczne. Urzędnicy, wspierani przez znaczną część miejskich elit, mieli jednak miazdzącą przewagę.

Zwrot akcji nastąpił dzięki ministrowi kultury, Bogdanowi Zdrojewskiemu, który nie poparł projektu dymisji. Stabilizacja nie trwała długo. Kilka miesięcy później kryzys odżył na nowo. Tym razem marszałek uzyskał *carte blanche* od ministra i ogłosił, że trwają poszukiwania nowego dyrektora. Ruszyła gielda nazwisk, komentatorzy życia teatralnego przystąpili do sporządzania bilansu krótkiej kadencji Mieszkowskiego. Nie był to bilans pochlebny. Gdyby w tamtym czasie fotel dyrektorski zajął ktoś inny, historia zachowywałaby obraz tego okresu jako eksperymentu o złe skalkulowanym ryzyku. Nieoczekiwanie jednak, tuż przed premierą *Sprawy Dantona* Jana Klaty,

parasol nad Polskim – wbrew oczekiwaniom partyjnych kolegów – ponownie rozwinął minister Zdrojewski.

To rozstrzygnięcie nie oznaczało, że teatr wyszedł na prostą. Wręcz przeciwnie, odnawiające się regularnie kryzysy stały się nieodłączną częścią dyrektorskiej dekady Mieszkowskiego. Można powiedzieć więcej – konflikt i umiejętne rozgrywanie go w przestrzeni społecznej okazały się nie tylko skuteczną metodą przewycięzania kolejnych przesileń, lecz również częścią strategii artystycznej. Na froncie urzędniczym szef Polskiego był graczem o wyjątkowo mocnych nerwach, nieodmienne deklarującym *non possumus*, by doprowadzić przeciwnika do ściany i zarazem zmobilizować rosnący w siłę obóz kibiców teatru. Ta część publiczności zdążyła z czasem przywyknąć do tego, że teatr to pole bitwy, na którym nie bierze się jeńców. Teatr miał być Sprawą, doświadczeniem pokoleniowym, czemu dobitny wyraz dawał tytuł gazety redagowanej przez młodych widzów dla swoich rówieśników: „1212 Generacja TPI”.

Operowanie w polu napięć i polaryzacji społecznych stało się także wyznacznikiem jego estetyki. Krzysztof Mieszkowski ukuł dewizę, że robi teatr dla publiczności i przeciwko niej. Było to założenie zbieżne ze strategią sztuki krytycznej, która eksponuje różnice, odkrywa sprzeczności, eskaluje zamykane konflikty, mówiąc najkrócej – boli. Reżyserom pracującym w Polskim nie wystarczyło jednak stawianie widza w ogniu walk retorycznych. Teatr chciał działać na publiczność przede wszystkim intensywnością doświadczenia i domagał się od niej wyboru postawy. Jeden z dyskutantów, biorących udział w dyskusji o inscenizacji *Snu nocy letniej* Moniki Pęcikiewicz (premiera 19 marca 2010), porównał ekstremal-

ność tych doznań do skoku na bungee.² W ryzyko tej strategii wkalkulowano fakt, że nie wszyscy będą mieli ochotę na ten skok. Teatr Polski nie pragnął podobać się wszystkim, nie szukał kompromisów, lecz – doprowadzając do polaryzacji – starał się przeciągnąć publiczność na swoją stronę.

REKOLEKCJE Z KLATY

Koncept teatru jako pola konfrontacji, dialektycznej wirówki, miksującej racje i argumenty, ringu, na którym poddaje się próbie rozmaite idee, znalazł najpełniejsze ucieleśnienie w spektaklach Jana Klaty. *Sprawa Dantona* (premiera 29 marca 2008) otworzyła serię świetnych przedstawień, przenikliwie analizujących to, „co jest w Polsce do myślenia”. Inszenizacja ta była zarazem symbolicznym przerzuceniem mostu w przeszłość, w złotą epokę dziejów sceny przy ulicy Zapolskiej, jaką była dyrekcja Krystyny Skuszan-ki i Jerzego Krasowskiego. To właśnie wtedy odbyła się prapremiera dramatu Stanisławy Przybyszewskiej, będącego wówczas całkiem świeżym znaleziskiem literackim. Teatr Polski za czasów tej reżyserskiej pary był sceną, na której o sprawach istotnych mówiło się językiem arcydzieł. Różnice temperamentów obojga dyrektorów nadawały zaangażowaniu sceny w sprawy aktualne różne barwy – Skuszanka mówiła językiem poezji, Krasowski – realizmu. Mieszkowski podjął wyzwanie tej tradycji. Jego teatr również sięgał po utwory kanoniczne, by rozprawiać o tym, co tu i teraz. Narzucał własną agendę tematów, zakreślał pole debaty i nadawał jej własny intelektualny sznyt.

² *Spółeczeństwo spektaklu. Zapis debaty wokół „Snu nocy letniej” w reżyserii Moniki Pęcikiewicz w: Rekonstrukcje. Teatr Polski we Wrocławiu 1946-2011, Teatr Polski we Wrocławiu 2010, s. 477.*

Dla widzów, którzy pamiętali prapremierową inscenizację Krasowskiego, *Sprawa Dantona* zrealizowana na Scenie na Świebodzkim mogła być szokiem. Wielki teatr historii z dramatu Przybyszewskiej w spektaklu Klaty jawił się jako tania szopka w scenerii miejskich slumsów, śmiesznie zużytych idei, licytacja frazesów i kabotyńskich póż. Bohaterowie, zapatrzeni w ikony wodzów rewolucji z historycznych płócien, byli ich zdziwczyniastymi karykaturami. Rewolucja w ujęciu Klaty wyglądała na skarłałą, niedojrzałą ruchawkę, której logiką kierowały w większym stopniu popędy seksualne niż projekty polityczne. Ten obraz, nawiązujący niedwuznacznie do młodzieżowej rewolty 1968 roku, pokazywał z jednej strony wyczerpanie inwentarza ideowego rewolucji, a z drugiej – cielesny wymiar polityki jako splotu namiętności, interesów i przyziemnych potrzeb mas, na których umiejętnie grali przywódcy ludu, rywalizujący o rząd dusz. Biologiczną energię radykalizującego się przewrotu i jej destrukcyjną siłę, która w finale strącała wszystkich prosto w przepaść, wyrażały fantazyjne wielokąty erotyczne, łączące idoli wrogich stronnictw. Nie przypadkiem bohaterowie przedstawienia przybierali pozy popkulturowych idoli – Kłata wskazywał, że rewersem zauroczeń ideą bywają fascynacje ich ikonami. Rewolucja bez *sex appealu* nie ma większych szans na zwycięstwo. Ale spektakl koncentrował się nie tylko na potencjale seksualnym polityki. *Sprawa Dantona* w Polskim była również komentarzem do nabierającego mocy sporu politycznego w Polsce o to, jak rozporządzać dziedzictwem rewolucji Solidarności. Kwestią, która rozpaliała wówczas emocje polityczne, było pytanie, czy transformacja osiągnęła założone cele, czy też – zamiast



STANISŁAWA PRZYSZYBZEWSKA *SPRAWA DANTONA*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2008, REŻ. JAN KLATA, FOT. BARTOSZ MAZ



upowszechnić swoje zdobycze – nie stała się własnością wąskiej grupy beneficjentów przemian.

Temat konsekwencji społecznych dokonanej w przyspieszonym tempie kapitalistycznej reedukacji Polaków pojawił się w adaptacji *Ziemi obiecanej* Reymonta (premiera 10 września 2009). Premiera spektaklu we wnętrzu nieczynnej, dziewiętnastowiecznej przepompowni na Świątnikach, robiła piorunujące wrażenie. Nieużywane od dawna, lecz świetnie zachowane maszyny były znakiem czasu, w którym kapitał miał jeszcze materialną postać i realny związek z ludzką pracą. W spektaklu Klaty bohaterowie Reymonta byli rekinami biznesu w świecie wirtualnych, śledzonych na ekranach laptopów przepływów finansowych i bezwzględnej, podniesionej do rangi cnoty, chciwości. Ekspozowane w przedstawieniu hasło z filmu Olivera Stone'a *Wall Street* – „Greed is good” (chciwość jest dobra) urastało do rangi przykazania nowej religii. Wrocławska *Ziemia obiecana* pokazywała spustoszenia, jakie turbokapitalistyczny walec poczynił w przestrzeni międzyludzkiej, niszcząc przyjaźń, miłość, współczucie. Znane z powieści postacie przypominały wypatroszone preparaty. Trudno o bardziej poruszający obraz jałowego pragnienia niż erotyczne show, jakie dawała Mada Anny Ilczuk, ujeżdżając w samotności zestaw perkusyjny.

Podobny pejzaż wyłaniał się z *Kazimierza i Karoliny* Ödöna von Horvátha (premiera 23 października 2010). Było to groteskowe bestiariusz współczesne na tle wysadzanej palmami galerii handlowej – jako świątyni konsumpcji, kuriozalnych rozrywek i przysług erotycznych, świadczonych przez nastoletnie plebejuszki przybywającym tam na łowy zamożnym lowelasom. Poza widowiskowymi scenami, takimi

jak rekonstrukcja wojen polskich, czy panoptikum chińskich ciał, obdartych ze skóry, poza celną satyrą na nową obyczajowość i konsumpcyjne rozpamiętanie, w pamięci pozostawał przejmujący smutek wykoślawionych relacji, poranionych uczuć, kalekiego języka, który nie jest w stanie unieść ani miłości, ani bólu. Cierpienie bohaterów skutecznie zagłuszał złowroźny karnawał głupoty.

Barokowość spektakli Klaty okrywa nadmiarem kuglarstwa i błyskotek niepokój. Moralitetowe zanurzenie w grzechu jest dotknięciem śmierci. Po frenetycznej pianie obrazów pozostaje przerażająca pustka. Takiej próżni doświadczały widzowie *Titusa Andronicusa* (premiera 15 września 2012), spektaklu zrealizowanego w koprodukcji z drezdeńskim Staatsschauspiel. Okrucieństwo wojny przybierało tam kształty hiperrealne, w groteskowym przebiegu bliskie poetyce Grand Guignolu. Rzeź, wymyślne tortury i okaleczenia, fruujące nad głowami widzów ludzkie podroby oraz finałowa uczta z bluźnierczą ceremonią kanibalizmu – wszystko to zdawało się odrażająco konkretne i nierzeczywiste zarazem. Rewersem ociekającego sztuczną krwią teatru zbrodni była nicość. Metafizyczna farsa, w której wiersz Shakespeare'a miksowano z kaleką, brzmiała czasem jak skowyt poezją Heinera Müllera, mówiła o końcu człowieczeństwa. „Strep-tease humanizmu”, podczas którego metodycznie i pomysłowo odzierano istotę ludzką z wszelkich kulturowych kamuflaży, ukazywał ogryzione do kości „nagie życie” – zwierzęce, dzikie, niepojęte, zdane na ślepy instynkt. Czytanie *Titusa Andronicusa* w kontekście aktualnej geografii politycznej oraz polsko-niemieckich resentymentów (role Rzymian grali aktorzy niemieccy, zaś barbarzyńskich Gotów – polscy)

przesłoniło przebraną w kostium tan-
detnych efektów wizję apokalipsy.

Rekolekcje teatralne Klaty oferowały
nie tylko wstrząsowe metody ćwiczeń
duchowych. Dotykały również spraw
aktualnych, skłaniając do przełamy-
wania schematów myślowych, prze-
wartościowywania ocen, podważania
dogmatów. Takim spektaklem był
Utwór o matce i Ojczyźnie według po-
ematu Bożeny Keff (premiera 6 stycznia
2011) – traktat o rytualno-plemiennych
obciążeniach polskości nieumiejącej
udźwignąć bagażu holokaustu, osaczo-
nej przez pasożytujące na zbiorowej
pamięci upiory przeszłości, i zarazem
opowieść o kulturowym zniewoleniu
kobiet, wykluczonych z historii i języka.
Jeszcze trudniejsze do przełknięcia były
Termopile polskie – brawurowa prze-
prawa przez monumentalny i rzadko
grywany dramat Tadeusza Micińskiego
(premiera 5 maja 2014). Spektakl,
inspirowany książką Jana Sowy *Fan-
tomowe ciało króla*, pokazywał proces
rozpadu Pierwszej Rzeczypospolitej
jako konsekwencję erozji elit, dla któ-
rych nieudolne państwo przestało być
gwarantem ochrony własnych intere-
sów. Polityczny pasjans, rozgrywany
przez zaborców z pomocą wiszących
u ich klamek polskich notabli – mimo
groteskowej formy, był przerażająco ra-
cjonalny. Zabrakło woli podtrzymania
życia chwiejącego się kolosa w samym
środku Europy, bo jego władarze, nie-
dojrzały, zakompleksieni, nieodczuwa-
jący głębszej więzi z własnym krajem,
woleli grzać się w blasku obcych potęg.

Kłata nie ukrywał, że przez historię
rozbiorów i desperackich prób urato-
wania polskiej podmiotowości patrzy
na to, co dzieje się ze współczesną Eu-
ropą, destabilizowaną przez konflikty
i ruchy odśrodkowe. Chwilami przez
karykaturalne, pełne samozadowolenia
i arogancji portrety osiemnastowiecz-

nych dygnitarzy przezierają wizerunki
charakterystyczne dla współczesnej
klasy politycznej. Diagnoza Klaty zbie-
gła się z lansowaną wówczas w środo-
wiskach pravicowych tezą, że żyjemy
w czasach przypominających hedoni-
styczną krótkowzroczność epoki sa-
skiej. Z perspektywy czasu trudno się
oprzeć wrażeniu, że reżyser – nie po raz
pierwszy w swojej karierze – przeczuł
nastroje, które dwa lata po premierze
doprowadzą do zmiany politycznej
w Polsce.

Zeittheater w rozmaitych barwach
uprawiali na deskach Teatru Polskiego
również inni reżyserzy. W 2012 roku,
po kilku latach nieobecności, powrócili
do Wrocławia obsypani już nagrodami
Monika Strzępka i Paweł Demirski.
Spektakl *Tęczowa trybuna* (premiera
5 marca 2011), nawiązujący do przy-
gotowywanych wówczas piłkarskich
mistrzostw EURO 2012, dotykał wie-
lu drażliwych punktów równocześnie.
Słynny duet analizował zjawisko ho-
mofobii na przykładzie społeczności
kibicowskiej. Po raz kolejny też dema-
skował fałsz modernizacyjnych mitów
i hipokryzję neoliberalnej dydaktyki
mającej nakłonić obywateli do akcep-
tacji wysokich kosztów transformacji
gospodarczej, bez udziału w zyskach,
zarezerwowanych dla wyselekcjono-
wanych grup beneficjentów. Reprezen-
tantką tych ostatnich była w spekta-
klu sama Hanna Gronkiewicz-Waltz.
Najciekawszą konstatacją realizatorów
przedstawienia było jednak wskazanie
słabości społeczeństwa obywatelskiego.
Sięgnięto przy tym do eksperymentu
społecznego, podejmując próbę animo-
wania rzeczywistej inicjatywy środowi-
skowej na rzecz wydzielienia na stadio-
nach EURO 2012 specjalnych sektorów
dla gejowskich kibiców reprezentacji
Polski. Niestety, projekt, którego wir-
tualny byt w internecie sprokurowali



pracownicy teatru, nie znalazł przedłużenia w realu. Haczyk połąknył wprawdzie media i kibice klubów piłkarskich, zwalczający koncepcję „tęczowej trybuny” na internetowych forach, lecz nawet w środowiskach homoseksualnych nie znalazł się nikt, kto byłby gotów ją wcielić w życie. Teatr nie doczekał się więc przedłużenia w akcji bezpośredniej, lecz wykazał niezdolność rozmaitych grup społecznych do artykulacji własnych interesów.

Odblaski polskiej inercji, nastroje zmarnowanych szans i poczucia, że żyje się w kraju sflamszonej nadziei i zblokowanej energii, pojawiły się również w głęboko osobistej *Courtney Love* (premiera 30 grudnia 2012) – spektaklu, który miksował opowieść biograficzną o karierze i życiu żony Kurta Cobaina z obrazami polskiej prowincji lat dziewięćdziesiątych.

Inny typ zaangażowania prezentowały spektakle rozpoczynającego wówczas wspólną drogę duetu Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina. *Cząstki elementarne* (premiera 7 czerwca 2008), zrealizowane na podstawie powieści Michela Houellebecqa, kresliły panoramiczny obraz przemian społecznych i kulturowych w postkapitalistycznej, wyjałowionej duchowo cywilizacji Zachodu nieumiejącej obronić własnych wartości. Parafraza *Lalki* Bolesława Prusa (premiera 20 grudnia 2008) przenosiła elementy krytyki społecznej z dziewiętnastowiecznej powieści pozytywistycznej na grunt współczesny. Zamiast arystokracji na scenie pojawili się celebryci, których świat – odległy, sztuczny, pełen wystudiowanych póz, można było oglądać przez zainstalowaną na proscenium złożoną ramę. Spektakl cieniował portret tytułowej bohaterki, granej przez Kingę Preis, jako kobiety uprzedmiotowionej, luksusowy towar w popkulturo-

wej nie-rzeczywistości, gdzie wszystko jest na sprzedaż. Najciekawiej jednak wypadł remiks postaci Wokulskiego. Bartosz Porczyk w tej roli stworzył postać przedsiębiorcy, przytłoczonego poczuciem winy za los wyzyskiwanych robotników. W jednej ze scen wyglądał zaczerpniętą z wycinków prasowych litanię przykładów pracowniczej niedoli we współczesnej Polsce. Jego finałowe samobójstwo było klęską idealisty, który – licytując zbyt wysoko – przegrał życiowe marzenia.

WOLNOŚĆ CIAŁA

Na plakatach i materiałach reklamowych teatru zaczęło się pojawiać hasło: „Strefa wolności”. Nie był to wyłącznie chwyt marketingowy. Rzeczywiście, flagowy okręt wrocławskiej kultury stał się eksperymentem wolnościowym o potężnej mocy. Ewenementem była jego trwałość. Laboratoria twórcze, utrzymywane z pieniędzy podatników, miewają krótki żywot. Azyl dla wolności twórczej w Teatrze Polskim trwał całą dekadę. Jej owoce bywały różne. Zdarzały się produkcje niedojrzałe, pełne artystowskiego narcyzmu, zbyt lekko przerzucające na barki widza wysiłek wyłowienia z masy swobodnych asocjacji jakiegoś sensu. Zdarzało się, że zbyt gorliwie powielane fetysze nowoczesności stawały się uporczywą sztafcą. Mieszkowski dawał reżyserom prawo do błędzenia i porażki, lecz z punktu widzenia ogólnego bilansu dekady cena, jaką za tę swobodę płacił teatr, nie była zbyt wygórowana. Polski stał się rzeczywiście ekscytującym poligonem testowania nowych estetyk, survivalową przygodą w eksplorowaniu nieznanych terytoriów.

Jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech poetyki, wypracowanej podczas ostatniej dekady w Teatrze Polskim,

było uprzywilejowanie języka ciała. Z jego możliwościami wyrazowymi najintensywniej eksperymentowały reżyserki. W *Samsara disco* Agnieszki Olsten (premiera 6 lutego 2008) skomplikowana sieć relacji psychologicznych została przełożona na ewolucje ruchowe, inspirowane partyturami choreograficznymi teatru DV 8 Physical Theatre. Każde działanie sceniczne było odpowiedzią na obecność Innego. Oś spektaklu stanowiło ciało Anny (Katarzyna Strąček), bohaterki Czechowowskiego *Iwanowa* – stygmatyzowane, osaczane przez mężczyzn – pożądane i odpychane zarazem. Umieszczona na scenie pochyła, drewniana góra tworzyła przestrzeń stawiającą opór aktorowi. Jego ciało, wytrącone z równowagi bezpiecznych pionów, musiało się nauczyć funkcjonować w sztucznym środowisku. Tym samym ruch przestawał być czymś przezroczystym, nawykowym – jego forma kształtowała się w bezpośrednim zmaganiu z materią.

Zwrot ciała ku sobie, koncentracja na obecności poprzedzającej wytwarzanie sensu, zaczęła zbliżać język aktorski Teatru Polskiego do sztuki performerów. W spektaklach takich jak *Podróż zimowa* według Elfriede Jelinek w reżyserii Pawła Miśkiewicza (premiera 30 listopada 2014) fizyczna bliskość anarchizowała przestrzeń, nasycając ją tym, co przedświatne, pierwotne. Intensyfikacja materialnej, nieprzesłoniętej fikcją obecności aktora na scenie uruchomiła też inną tendencję zmierzającą do udowodnienia, że ciało „naturalne”, „nieprzedstawiające” nie istnieje. W spektaklach reżyserów takich jak Monika Pęcikiewicz jawiło się ono jako produkt obróbki, przeprowadzanej pod dyktando norm społecznych, ideologii, mód, słowem – najszerzej pojętej kultury. Obiektem szczególnej presji w jej przedstawieniach było ciało kobiety –

uwięzione w formie, zafalszowane, urobione pod presją kulturowych wzorców lub cudzej fantazji.

Język teatru fizycznego służył demaskowaniu kulturowych zafalszowań również takim reżyserkom, jak Agnieszka Olsten i Ewelina Marciniak. Każda z nich inaczej rozgrywała napięcia pomiędzy realnością ciała i narzuconą mu formą, lecz jego estetyzacja w ich spektaklach zawsze oznaczała jakiś rodzaj odpodmiotowienia. W *Śmierci i dziewczynie* Eweliny Marciniak (premiera 21 listopada 2015) wyostrzyła problem „prawdy ciała”, zderzając ze sobą dwa rodzaje nagości: jednej pięknej, śnionej jako symboliczna figura wyzwolonych pragnień, i drugiej – naturalistycznej, manifestującej się w akcie seksualnym aktorów porno.

W eksploracjach aktorskich pojawiał się również temat funkcjonowania ciała w kulturze cyfrowej i wykreowanej przez nią hiperrzeczywistości obrazów, która konkret, dany w bezpośrednim doświadczeniu, zastąpiła znakami. Brawurową próbą pokazania jałowości życia wśród symulaków był *Sen nocy letniej* Moniki Pęcikiewicz i Bartosza Frąckowiaka. Obrazy, narzucające się jako rodzajowe tła dla scen intymnych, podsuwające bohaterom restrykcyjne wzorce zachowań i dyscyplinujące narzędzia samokontroli, objawiały tam niemal wampiryczną moc: wdzierały się w świat przeżyć kochanków, urabiały ich relacje i kradły ekstazy, które – choć wyolbrzymione do monstrualnych rozmiarów – nie dawały zaspokojenia. Głód uczuć przybierał w tym spektaklu drastyczne formy, co wymagało od całego zespołu aktorskiego wyjątkowej odwagi. Obrazem, który pozostał w pamięci, była Tytania Ewy Skibińskiej, zaspokajająca pragnienie ciała samotnie, przy użyciu kanapy. Nie mniej poruszająca była scena orgii –

dekoracyjna, zwielokrotniona przez krzyżujące się obrazy, lecz przerażająco jałowa.

Być może właśnie radykalizm cielesnej ekspresji sprawił, że zespół Polskiego uniknął pułapki aktorstwa postdramatycznego, jakim jest bycie nie na serio, ironiczny cudzysłów. Ta ironia bywa obosieczna, gdyż wytwarza dystans zarówno w stosunku do granych postaci, jak i samego wykonawcy. Autoironiczny gest aktora nie może być gestem demiurga, kaznodziei ani terapeuty, ponieważ unicestwienia w zarodku własną powagę. W takiej poetyce źródłem satysfakcji estetycznej staje się przede wszystkim sposób, w jaki aktor „bawi się formą”, kreuje i burzy światy, wytwarza i unieważnia znaczenia. W Polskim obecność aktora na scenie – bez względu na stopień „lekkości bytu” postaci – miała powagę i ciężar. Spora w tym zasługa Krystiana Lupy, którego spektakle stały się kamertonem nadającym ton grze zespołu. Aktorzy tacy jak Halina Rasiakówna, Ewa Skibińska czy Wojciech Ziemiański mieli okazję współpracować z nim jeszcze za czasów Jacka Wekslera i Pawła Miśkiewicza.

Dla młodzieży aktorskiej doświadczeniem inicjacyjnym stała się *Poczekalnia.0* (premiera 8 września 2011) – spektakl, którego efekt sceniczny dokumentował długi, głęboko eksplorujący wyobraźnię, emocje i podświadomość wykonawców proces twórczy. To przedstawienie, kontestujące aktora w człowieku jako kulturowego cenzora, przewartościowywało też w wyrazisty sposób kwestie warsztatowe. Aktorzy stawali się w nim radykalnymi performerami, dla których podstawową racją bycia na scenie było doświadczenie bezpośrednie, a nie reprodukowanie gotowej formy postaci, skończonej na etapie prób. Po tym przedstawieniu – nie najlepiej zresztą przyjętym – dla

zespołu Teatru Polskiego nie było już rzeczy niewykonalnych. Można powiedzieć więcej – transgresja, odwaga w przekraczaniu granic przy równoczesnej niechęci do półśrodków i asekuracji, jaką oferuje teatralna umowność, stały się znakami firmowymi tej sceny.

Być może tylko w takim zespole możliwy był *Kronos* Krzysztofa Garbaczewskiego (premiera 15 grudnia 2013) – spektakl, w którym aktorzy uczynili postaciami samych siebie. Budowane na wzór Gombrowiczowskiego *Kronosu* sekwencje intymnych spowiedzi, psychicznych samoobnażeń i banalnego gadulstwa wydawały się aktami żenującego ekshibicjonizmu, lecz równocześnie widz nie mógł mieć pewności, czy opowieści, anonswane jako akty bezkompromisowej szczerości, są prawdziwe, czy nie. Pomimo obietnicy autentyzmu i niedwuznacznej sugestii, że wystawia się na pokaz prywatność aktorów, spektakl nie skryzalizował żadnego obrazu persony. Pokazywał jednostkę uwikłaną w sieć relacji i konstytuowanych przez nie ról, lecz całkowicie pozbawioną „istoty”. Zabawa w skandalizujący „seans prawdy” była ciekawym komentarzem do kondycji aktora w świecie „tożsamości bez osoby”, społeczeństwa jednostek bez esencji, niespójnych, zawieszonych między realnością i fikcją wirtualnych rzeczywistości, kształtowanych przez sieć nieustannie przekształcających się relacji.

SZTUKA ZARZĄDZANIA KRYZYSEM

Przedstawienia, które gdzie indziej byłyby spychane do laboratoryjnych nisz, stały się fundamentem repertuaru. Publiczność niechętną eksperymentom usiłowano zaspokoić farsami, które

z konieczności ekonomicznej chyłkiem wróciły na afisz. Były to sędziwe produkcje, zrealizowane jeszcze za czasów Jacka Wekslera. Admiratorzy arcydzieł Jarockiego, których zepchnięto do getta rozrywki, poczuli się dotknięci. Urazy nie manifestowano publicznie, ale masa tłumionych resentymentów dochodziła do głosu podczas kolejnych kryzysów dyrekcji Krzysztofa Mieszkowskiego. Upraszczająca logika retoryki wojennej nakazywała uznać wszystkich przeciwników sztuki progresywnej za wielbieli teatru lektur i lekkich komedii, co mocno pogłębiło podziały.

Teatr Polski mógł sobie pozwolić na utrzymywanie tej polaryzacji, ponieważ wychował już własną publiczność, emocjonalnie związaną z jego profilem ideowym, chłonącą żarliwie niełatwe w odbiorze spektakle Garbaczewskiego, Borczucha, Twarkowskiego. Zdołał również umocnić w niej przekonanie, że wolność twórcza jest miarą jakości demokracji. Przerzucenie sprawy teatru z pola środowiskowych konfliktów na boisko polityczne przynosiło doraźne korzyści. Front obrony autonomii sztuki przybierał formę obywatelskiej akcji przeciwko samowoli władz, co stawiało urzędników w niewygodnej sytuacji. Nikt nie chciał być wrogiem publicznym. Taki los spotkał wicemarszałka Radosława Mołonia, który zapowiedział powołanie na stolce dyrektorskie podległych mu w województwie placówek kultury menedżerów. Nie było tajemnicą, że głównym celem tego manewru było pozbycie się krnąbrnego dyrektora Teatru Polskiego, odmawiającego podporządkowania się dyscyplinie budżetowej. Ekipa Krzysztofa Mieszkowskiego wykazała się jednak znacznie większą umiejętnością zarządzania sytuacją kryzysową niż zarząd województwa. Po spektaklach odczytywano oświadczenia protestacyjne.

Na Scenie na Świebodzkim odbył się interwencyjny performans autorstwa Marzeny Sadochy i Michała Kmiecika *Czy pan to będzie czytał na stałe?* (15 maja 2012). Imiennym bohaterem tego zdarzenia, łączącego cechy docudramy i wiecu, był sam wicemarszałek. Polityk, obecny na widowni podczas pokazu, musiał wytrzymać konfrontację ze swoim scenicznym odbiciem, przyspawanym do biurka. Jego projekty reformatorskie ostatecznie pogrążyło wyznaczenie, że przy okazji protestu odwiedził Scenę na Świebodzkim po raz pierwszy w życiu.

Obrona teatru Polskiego stała się również impulsem do zainicjowanej przez Monikę Strzępkę i Pawła Demirskiego ogólnopolskiej akcji „Teatr nie jest produktem – widz nie jest klientem”. Przeciągnięcie opinii publicznej na swoją stronę w sporach o finanse należało być może do największych sukcesów komunikacyjnych Krzysztofa Mieszkowskiego. Przeciętny mieszkaniec Wrocławia, zainteresowany teatrem, orientował się z grubsza, na czym polega problem chronicznego „długu strukturalnego” tej instytucji.

Być może umiejętne zarządzanie konfliktem i sprawność w przerzucaniu go na pozaartystyczne pola było jedyną skuteczną strategią, dzięki której projekt Mieszkowskiego mógł przetrwać dziesięć lat. W efekcie to nie miasto podporządkowało sobie teatr, ale teatr zmienił miasto. Konfrontacyjna taktyka przypierania urzędników do muru musiała się jednak kiedyś załamać. W ciągu ostatnich trzech lat działania na rzecz zmiany dyrekcji stały się cichym priorytetem kolejnych zarządów województwa. Oficjalne zarzuty wobec kierownictwa teatru nieodmienne koncentrowały się wokół niesubordynacji finansowej. Zawsze jednak w tle urzędniczych żalów powracał jak



ADAM MICKIEWICZ *DZIADY*, TEATR POLSKI, WROCŁAW 2014, REŻ. JAN KLATA,
FOT. NATALIA KABANOW



mantra postulat grania klasyki w miarę po bożemu, w kostiumach i w dekoracjach. *Hamlet* czy *Sen nocy letniej* Moniki Pęcikiewicz, podobnie jak *Biesy* i *Burza* Krzysztofa Garbaczewskiego nie mogły zaspokoić tych oczekiwań, a co gorsza – drwiły z wyobrażeń teatru, jakie samorządowcy wynieśli z lat szkolnych.

Coraz bardziej energiczne podkopy pod dyrektorskim fotel mitygowali kolejni ministrowie kultury. Ostatni poważny konflikt przed wyborami, które zmieniły układ sił na politycznej szachownicy, załagodziła minister Małgorzata Omilanowska, podpisując umowę o współprowadzeniu teatru, co doraźnie poprawiło stan finansów placówki. Ugoda z ministerstwem przewidywała też zmianę w sposobie zarządzania instytucją. Krzysztof Mieszkowski miał wycofać się na stanowisko dyrektora artystycznego, ustępując swój fotel doświadczonemu menedżerowi, który gwarantowałby utrzymanie dyscypliny budżetowej. Rozwiązanie to jednak nie weszło w życie. Kandydatka, z którą chciał współpracować Mieszkowski, nie przekonała zarządu województwa. Alternatywnego wyjścia z impasu nie wypracowano.

Jesienią 2015 roku sytuacja zmieniła się zasadniczo. Uzyskanie przez dyrektora mandatu poselskiego z ramienia Nowoczesnej oraz konflikt z ministrem Glińskim sprowokowały udziałem czeskich aktorów porno w spektaklu *Śmierć i dziewczyna* były okolicznościami, które przypieczętowały los teatru. Polski znalazł się na linii ognia w wojnie politycznej, ale na zapleczu frontu niechęć do Mieszkowskiego znów brała górę nad partyjnymi podziałami. Skuteczne dotąd metody medialnego rozgrywania kryzysu okazały się niecelne. W sierpniu 2016 roku kończył się dyrektorski kontrakt. Gdy zapowiedziano

rozpisanie konkursu, rozpoczęło się odliczanie końca dekady.

TEATR WIELKI I SMUTNY

Jej finał nadszedł w szczególnym momencie. Rewolucja – zrazu pryszczata, rozpyskowana, narcystyczna – zaczęła krzepnąć w dojrzałych formach. Umrusany pyłem bitewnym poligon nowej estetyki zamieniał się w elegancki salon. Rozbierano barykady. Teatr dorósł. Stał się jedną z najwyższej cenionych eksportowych marek polskiej kultury, co poświadczała obecność jego przedstawień na największych festiwalach świata. W ostatnich latach na afiszu Polskiego pojawiły się dzieła, które – jak dawniej – budowały wspólnotę ponad przepaścią gustów. Do takich przedstawień należała *Wycinka* Krystiana Lupy (premiera 23 października 2014) – olśniewający powrót reżysera do kręgu fascynacji Bernhardowskich i zarazem mistrzowska lekcja scenicznej interpretacji literatury. Spektakl stał się wizytówką klasy artystycznej zespołu. Role Haliny Rasiakówny, Ewy Skibińskiej, Marty Zięby, Piotra Skiby, Wojciecha Ziemiańskiego, Adama Szczyszczaja, Michała Opalińskiego oraz partnerującego im gościnnie Jana Frycza lśniły blaskiem największych ról, jakie oglądano na wrocławskiej scenie.

Najbardziej efektownym zwieńczeniem dekady był monumentalny, rozpisany na trzy lata projekt realizacji całości *Dziadów* w reżyserii Michała Zadary (premiera wszystkich części 20 lutego 2016). Kilkunastogodzinny maraton, który po raz pierwszy w historii poddawał próbie sceny wszystkie części poematu wraz z przypisami, mottami i objaśnieniami autora, okazał się widowiskiem przekraczającym ramy teatru. Przeciągające się długo w noc przedsta-

wienia były czymś na kształt kulturowego rytuału, odprowadzającego w nadziei, że wyświetli się wreszcie pełny kształt dzieła oraz jego niezafałszowany bagażem interpretacji, źródłowy sens. Związanej z tym determinacji towarzyszyło na poły magiczne przeświadczenie, że tekst trzeba wypowiedzieć jak zaklęcie do końca, by mógł nam objawić, czym naprawdę jest. Sprostanie duchowej atletyce *Dziadów* wymagało nadzwyczajnego zaangażowania fizycznego wszystkich uczestników superprodukcji. Ciężar słowa musiało unieść ciało. Ten wysiłek nadał przedsięwzięciu odcień sportowy: widzowie kibicowali aktorom, aktorzy dodawali ducha widzom, unieruchomionym w fotelach na wiele godzin. Czasem trzeba było sztafety wykonawców, aby „unieść” dłuższe partie tekstu. Taki właśnie kształt przybrał *Ustęp* zainscenizowany jako rodzaj poetyckiej medytacji, zbiorowego „czuwania” nad słowem, którego uczestnicy kolejno się wymieniali, mobilizując nawzajem do dyscypliny i koncentracji.

Cielesny aspekt zmagania z tekstem był również widoczny w imponującej kreacji Bartłomieja Porczyka jako Gustawa/Konrada. Część IV, rozegrana jako kilkugodzinny monodram, okazała się ekstremalną próbą wytrzymałościową, angażującą pamięć, emocje i mięśnie. Nie mniej totalny wymiar miała również Wielka Improwizacja. W interpretacji Porczyka ów wielki monolog stał się czymś na kształt arii – brawurowym popisem, energetyczną fuzją muzyki i słowa. Widzów uderzył ton tej sceny, całkowicie odartej z patosu. Konrad objawił się w niej nie jako bojownik, czy metafizyczny kontestator, lecz przede wszystkim jako artysta – narcystyczny, zakochany we własnej pieśni i rozkoszujący się jej potęgą.

Dziady wieńczyły ambicje teatru, zasygnalizowane już w pierwszym sezo-

nie dyrekcji Mieszkowskiego, by wytyczać szlaki, być pierwszym tam, gdzie nikt dotąd nie dotarł. Znamienne, że początek tej drogi wyznaczały *Dziady* przepisane przez Pawła Demirskiego, a kończył zrealizowany w postaci kompletnej oryginał arcypoematu. Polski nie musiał już brać udziału w wyścigu na awangardowe gesty, potrafił się nawet zabawić manierą akademicką, serwując w części III wysmakowany pastisz dziewiętnastowiecznego teatru. Był perfekcyjnym instrumentem, który potrafi zagrać wszystko.



Skala protestów po osadzeniu w fotelu dyrektorskim Cezarego Morawskiego zaskoczyła wszystkich. Od momentu ogłoszenia werdyktu komisji konkursowej na oczach całej Polski trwa spektakl buntu, przybierający niespotykane dotąd formy. Aktorzy podczas ukłonów zaklejają usta czarnymi paskami. Publiczność organizuje manifestacje przed teatrem i na widowni, wzywając nowego dyrektora do ustąpienia. Związek Zawodowy Inicjatywa Pracownicza złożył zawiadomienie do prokuratury o podejrzeniu nieprawidłowości w procedurach konkursowych. Na Facebooku powstał profil „Teatr Polski w podziemiu”, który pełni rolę serwisu informacyjnego ruchu oporu przeciwko nowemu kierownictwu. Obronę teatru wspierają biernie lub czynnie także ci, którzy wcześniej z różnych względów nie przepadali za Krzysztofem Mieszkowskim. Ikoną protestu są teraz aktorzy z zaklejonymi ustami. Teatr znów ogniskuje emocje i odruchy bezinteresownej solidarności, jak przed ćwierć wiekiem, po nocy pożaru, który odebrał zespołowi dach nad głową. Oczywiście, nie jest to odruch powszechny. Polski wciąż zbiera żniwo

niechęci, wywołanej przez polityczną awanturę wokół *Śmierci i dziewczyny*. Nieugięta postawa aktorów na ogół jednak wzbudza sympatię, nie tylko wśród środowisk zainteresowanych kulturą.

Wykonane telefonami komórkowymi sceny „niemego protestu” wywołują być może większe poczucie dumy niż fakt otwarcia przez *Wycinkę* festiwalu w Awinionie. Pomysłowość zespołu w demonstrowaniu oporu pasuje do wizerunku „miasta z fasonem” i jego mitów, na czele z kozacką legendą uprowadzenia „80 milionów”. Członkom komisji konkursowej, którzy przełosowali wybór Cezarego Morawskiego na dyrektora, zabrakło wycucia i wyobraźni. Pomijając fakt wyraźnego faworyzowania go podczas dwóch odsłon konkursu i wcześniejszych prób zainstalowania na stolcu dyrektorskim w Wałbrzychu, trzeba powiedzieć jasno, że biografia nowego szefa teatru najzwyczajniej w świecie do tego miejsca nie pasowała. Dorobek serialowy i farsowy dyrektora – sam w sobie niebędący niczym nagannym – pozosta-

wał w oczywistej sprzeczności z tym wszystkim, co Polski umieszczał na swych sztandarach, i co zbudowało jego kapitał symboliczny. Teatr, w oczach zespołu i wspierającej go publiczności, był miejscem z etosem, dlatego tak trudno sprowadzić dyskusję na temat prowadzenia tej instytucji do kategorii czysto pragmatycznych. Każdy następca Krzysztofa Mieszkowskiego będzie musiał się z tym bagażem liczyć. Niewykluczone, że dla kolejnych dyrektorów stanie się on przekleństwem, takim jak paraliżująca do dziś Stary Teatr legenda jego niegdysiejszej świetności.

Zanim jednak nastąpi rozbiórka etosu, trwa demontaż zespołu. Z Polskiego odchodzą aktorzy. Szerokim łukiem omijają go reżyserzy. Umacnia się, podjęty w geście solidarności z protestującą załogą, środowiskowy bojkot. Kwarantanna jest skuteczna – Cezary Morawski do listopada nie był w stanie skonkretyzować swoich planów repertuarowych. Teatr naprawdę umiera. W samym środku Europejskiej Stolicy Kultury.

