



Bożna Wydrowska w „Dobrze ci tego nie opowiem”, reż. Anna Karasińska, Teatr Studio w Warszawie

I kto tu jest przyszłością?

DARIUSZ KOSIŃSKI

W polskim teatrze coś się właśnie zasadniczo zmieniło. Niektórzy zadają wręcz pytanie: czy to w ogóle jest jeszcze teatr?

JUŻ PONAD STO LAT TEMU OBWIESZCZONO nadchodzącą nieuchronnie śmierć teatru jako sztuki iluzyjnych przedstawień dramatycznych, pokazujących urzeczonemu widzom świat lepszy, bo bardziej intensywny, łatwiej zrozumiały i zarazem mocniej odczuwany niż ten, do którego wracali, gdy spektakl był skończony. I rzeczywiście: pojawiło się kino, a po nim potop nowych, widowiskowych atrakcji. W teatrze nastąpił wielki kryzys, w Polsce (i tylko w Polsce) nazywany „wielką reformą”.

W rezultacie tych wszystkich zmian niemal nie sposób sobie dziś wyobrazić, czym było wyjście do teatru dla mieszkańca Krakowa – powiedzmy młodego

Stacha Wyspiańskiego – pod koniec lat 80. XIX wieku, nie mówiąc już o tym, czym było dla mieszkańca Warszawy – powiedzmy młodego Juliusza Słowackiego – 60 lat wcześniej. A mimo to nie sposób uznać, że jakiś „stary” teatr się całkowicie skończył, a jego miejsce bez reszty zajął „nowy”, zupełnie inny.

I Juliusz, i Stach, i widz żyjący w zakończonym niedawno roku 2019 mogli obejrzeć spektakle oparte na tej samej zasadzie: grupa zawodowców gra grupę postaci, działających i mówiących według planu zapisanego w specjalnego rodzaju tekście. Przy wszystkich ogromnych różnicach estetycznych, obyczajowych, technicznych i wszelakich innych pod-

stawowe zasady pozostają te same. Niektórzy sprowadzają je do formuły prostej jak konstrukcja cepa: „A gra B przed C”.

Inni budują dla ich wyjaśnienia wyrażone teorie mające uchwycić istotę kluczowego tu słowa „gra”, wyjaśnić, kim właściwie jest i co robi A, jak z dziwnego tekstu zbudowanego z samych wypowiedzi i zarysów akcji rodzi się B i co to wywołuje w C. Ale wystarczy posłuchać, w jakich kontekstach używa się na co dzień słowa „teatr”, by pozbyć się wątpliwości, że w tzw. powszechnym rozumieniu żadna zmiana nie nastąpiła, a formuły jak cepy młóć bez ustanku.

Co to tak skrzeczy?

Gdybyśmy jednak w sezonie 2019/2020 poszli na kilka przedstawień granych w większości nie w żadnych alternatywnych czy offowych salach o ubogim wyposażeniu, lecz w stałych instytucjach teatralnych, niekiedy bardzo rozbudowanych i o długiej tradycji, to szybko zorientowalibyśmy się, że między wyobrażeniami i wyuczonymi lekcjami istnieją przepastne różnice nie do pogodzenia i przeskoczenia.

→ Na scenę wychodzi aktor znany wielu głównie z seriali. W bawełnianej koszulce i szortach wygląda, jakby za chwilę miał założyć jakiś kostium. I faktycznie mówi coś o mundurze, którego jednak nie ubiera. Zamiast tego zapowiada, że za chwilę sobie tu po scenie pochodzi, poszuka miejsca, potem się położy i będzie czuł, że nie ma siły – ale będzie to czuł nie jako postać, ale jako on. A kiedy już będzie gotowy, to mu puszcza piosenkę, a ta piosenka będzie o wojnie, bo całe przedstawienie jest o wojnie. I rzeczywiście wszystko to robi: chodzi, kładzie się, leży, przewraca na bok, a w pewnym momencie z głośników rozlega się piosenka disco polo, w której nie ma ani słowa o wojnie.

Do kresowej posiadłości bogaty magnat za ciężkie pieniądze sprowadza niewolników przywiezionych z Afryki. Teatr odsłania przed widzami nieznaną historię czarnoskórych Polaków, by uświadomić, od jak dawna cała Polska jest biała tylko w zimie (choć ostatnio i to się nie udaje). Nagle aktorzy przerywają rozwijającą się akcję i zaczynają ze sobą dyskutować. Zdejmują XVIII-wieczne kostiumy, by w sytuacji bliskiej teatralnej próbie odgrywać i omawiać sceny rasistowskich upokorzeń, znane czarnoskóremu reżyserowi i pochodzącej z Afryki aktorce z ich własnego życia. Ledwie oswoimy się z tą nową sytuacją i przeniesiemy nasze humanistyczne i antyrasistowskie sympatie na bitych i ponizanych, reżyser wykorzystuje swoją uprzywilejowaną pozycję, by zmusić białą aktorkę do rozebrania się i ponownego odegrania wspomnienia o tym, jak została na imprezie zgwałcona przez czarnego mężczyznę. Gwałt niech się gwałtem odciska...

Zamiast w teatralnej sali, jesteśmy w foyer. Biel jego ścian stała się jakby intensywniejsza, bo skonstrastowana z czystymi i mocnymi kolorami wyświetlonymi na nich. Kolory i światła migają tak intensywnie i długo, że mimo usiłowań trzeba zamknąć oczy, nawet jeśli nie ma się problemów ze stroboskopami. Czy jeszcze da się mówić o widowisku, gdy nie można widzieć? Po chwili na jednej ze ścian wyświetlony zostaje film. Powracające projekcje będą stanowić główny nośnik fabuły, jeśli w ogóle jakąś fabułę da się tu odczytać. Pojawiają się też żywi aktorzy w dziwnych kostiumach. Będą nawet emocjonalne monologi, ale między lotniczym terminalem, scenami z życia pewnego reżysera filmowego i wspomnie-



MARCIN OLIVA SOTO / TEATR NOWY



MONIKA STOLARSKA / TEATR KOCHANOWSKIEGO W OPOLU

„Czarna skóra, białe maski”, reż. Wiktor Bagiński, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu.

Powyżej: „To my jesteśmy przyszłością”, reż. Jakub Skrzywanek, Teatr Nowy w Krakowie

niem o sprofanowaniu świętego źródła nie ma prostych połączeń. Siedząca obok na podłodze kobieta odruchowo sięga po komórkę, ale reflektuje się i patrzy w nie-realny błękit.

Czwórka bardzo młodych ludzi opowiada o swojej niezgodzie na świat, jaki im stworzyliśmy. Opowiadają prosto i wprost, aż chciałoby się powiedzieć – szczerze. Są amatorami, którzy zgodzili się na przejście przez serię warsztatów z młodym, ale jednak starszym od nich o kilka lat reżyserem. Nie ukrywają tego. Nie ukrywają też, że wszystko, co mówią i robią – choć powstało w serii spotkań i wyrosło z improwizacji, jest już zafiksowane i stanowi stałą dramaturgię, strukturę ujętą w ramy „uczonego” komentarza mówiącego o rytuale inicjacyjnym.

Ale gdy przeprowadzają proces odojcowienia, rośnie mi w gardle gula, której realności nie da się zakwestionować.

Ukryta zmiana?

Kolejne, całkiem liczne przykłady można by tu jeszcze długo podawać, nie wychodząc przy tym poza założone ramy czasowe (pierwsza połowa sezonu teatralnego 2019/2020) i instytucjonalne (stałe instytucje finansowane z pieniędzy publicznych). Formuła „A gra B przed C” zostaje w każdym z nich podważona i zdekonstruowana do takiego stopnia, że przestaje mieć sens wyjaśniający cokolwiek.

Można oczywiście powiedzieć, że aktorzy „To my jesteśmy PRZYSZŁOŚCIĄ!” z Teatru Nowego Proxima w Krakowie



PAT MIC / MATERIAŁY PRASOWE

„Chroma”, reż. Grzegorz Jaremkowski, Teatr Studio w Warszawie

(reżyseria Jakub Skrzywanek), czy przedstawienia „Czarna skóra, białe maski” w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu (reżyseria Wiktor Bagiński) grają na scenie jakąś wersję „siebie”, więc i tak spełniają podstawową formułę. Tyle że właśnie „granie siebie” oznacza rezygnację z postaci: tej fascynującej osoby, która pojawia się przed nami wcielona w aktorkę, ale oczywiście z nią nie tożsama, zaburzając podstawowe mechanizmy porządkowania świata.

Gdy zamiast postaci na scenie działa Sibonisiwe Ndlovu-Sucharska opowiadająca i odgrywająca upokarzające procedury związane ze staraniami o legalny pobyt w Polsce, to ta współlinność postaci znika. Znika też, gdy osoby działające w „Chromie” według Dereka Jarmana z Teatru Studio w Warszawie (reżyseria Grzegorz Jaremkowski) nie przyjmują stałej tożsamości, ale prowadzą linię działań, dla których kategoria postaci ma znaczenie trzeciorzędne, nawet jeśli pojawia się jako echo czegoś dawnego i odległego, ledwie pamiętanego.

A już całkowicie (i jak sądzę świadomie) rozmontowuje formułę tego, co powszechnie rozumie się jako teatr, Anna Karasińska, której najnowsze przedstawienie „Dobrze ci tego nie opowiem”

(produkcja Komuny Warszawa, grana w Teatrze Studio) nie ma już nic z żartobliwych i dobrze się opowiadających conceptów znanych z jej wcześniejszych dokonań, rozwija za to artystyczną strategię przedstawień poetyckich, budowanych misternie i mistrzowsko z tego, co zostaje, gdy mechanizm teatralny rozłoży się na cząstki pierwsze.

Nie sposób mieć wątpliwości (a jestem wręcz pewien, że nie mają ich widzowie – wszystko jedno: entuzjastyczni, krytyczni czy obojętni), że żadnego z przywołanych przedstawień nie da się ująć w tradycyjnej formule teatru, nie da się sensownie opowiedzieć przy pomocy zwrotów zwyczajowo do tego używanych. Nie „wystawia się” tu „sztuk”, bo nie ma czegoś takiego jak istniejące uprzednio „sztuki”, które w trakcie prób i spektakli ktoś „in-scenizuje”. Nie „gra się” tu „ról”, bo albo „granie” zostaje zamienione na wykonywanie określonych sekwencji działań, albo „role” rozpadają się na serię przejawów, albo też tracą fundujący je dystans do „aktora”.

Nie jest to więc teatr „wciągających historii”, „narastającego napięcia”, „wczuwania się”, „utożsamiania z bohaterem”, nie mówiąc już o „zapomnieniu o prawdziwym świecie” czy wręcz „zapomnie-

niu, że się jest w teatrze”, co przecież ponad sto lat temu było najważniejszym doznaniem, po które widzowie do teatru przychodzili. Wyobrażam sobie wprowadzić, że pan Stach może by się ucieszył, oglądając któreś z opisanych wyżej przedstawień, ale pan Stach był człowiekiem wyjątkowym. Ci, z którymi w młodości chodził do teatru, najpewniej byłoby zdziwieni i zirytowani.

Niewspólnota?

Irytacji nie kryje też wcale niemała grupa ludzi, którzy domagają się „prawdziwego teatru”, uważając, że to, co się dokonuje na polskich scenach od kilku dekad, a co czasami nazywają wziętym od niemieckiego teoretyka Hansa-Thiesa Lehmana słowem „postdramat” – to aberracja niszcząca kulturę teatralną. Nie mówię o ideologach i politykach, którzy z zasady wypowiadają się o tym, czego nie widzieli, a teatr znają głównie z legend i niejasnych wspomnień z młodości (choć ich nostalgii i fantazje oczywiście mają znaczenie). Mówię o widzach i krytykach chodzących do teatru regularnie, którzy chcą i domagają się teatru „tradycyjnego” – dramatycznego (co nie znaczy koniecznie – klasycznego i konserwatywnego), aktorskiego, niedoraźnego (co nie znaczy –

⇒ apolitycznego), a przede wszystkim „profesjonalnego”, to znaczy zapewniającego przyjemność płynącą z pogłębionych doznań estetycznych i intelektualnych związanych z przeżyciem mocnej i fachowo zbudowanej kompozycji artystycznej oraz odczytania wpisanych w nią znaczeń. Staram się uczciwie opisać tę potrzebę, rezygnując z wszelkiej drwiny, bo wierzę w jej autentyczność i sam ją czasem odczuwam, nawet jeśli bardziej pasjonuje mnie ten „inny teatr”, na którego „dominację” tęskniący za sceną dramatyczną tak narzekają.

Choć nie nastąpiło radykalne zanegowanie, odrzucenie, przekreślenie „teatru starego” i całkowite przejście na jakiś jeden „nowy”, to nastąpiła zmiana, której nie sposób nie dostrzec i (wbrew tęsknotom) odwrócić. To, co przez sto lat było lokowane w oddzielonej od „normalnego teatru” niszy zwanej „awangardą”, „eksperymentem”, „laboratorium” czy „alternatywą”, albo związane z indywidualnym stylem wyjątkowych artystów, stało się częścią teatralnej codzienności, a nawet więcej – podstawowym sposobem działania, swoistym elementarzem całej generacji reżyserów i reżyserów.

O ile narodzony przed ponad 20 laty „nowy teatr” wiązany z uczniami Krystiana Lupy, przede wszystkim z Krzysztofem Warlikowskim i Grzegorzem Jarzyną, miał jeszcze silną sygnaturę osobowości, znamiona przełomu, a nawet swój manifest autorstwa Macieja Nowaka, o tyle to, co właśnie następuje, choć tych wszystkich spektakularnych symptomów jest pozbawione, oznacza zmianę

Choć nie nastąpiło radykalne
zanegowanie, odrzucenie,
przekreślenie „teatru starego”,
**to nastąpiła zmiana,
której nie sposób
już odwrócić.**

większą i głębszą, bo dokonującą się na poziomie podstawowego wyposażenia dużej grupy twórczyni i twórców. Odejście od tradycyjnych formuł nie jest w ich przypadku manifestacyjnym gestem przełomu, wyrazem buntu czy oznaką wyjątkowej osobowości i oryginalności. Jest czymś przeciwnym – punktem wyjścia, alfabetem, podstawą do poszukiwania własnego języka.

Nie wynika nawet z niechęci czy (jak niezbyt mądrze twierdzą niektórzy tradycjoniści) z nieumiejętności tworzenia przedstawień dramatycznych. Wynika z prostego faktu, że teatr jest dla tych artystek i artystów od samego początku i u samych podstaw czymś zupełnie innym, a zarazem dającym tak różnorodne możliwości, że poza owymi podstawami i punktami wyjścia trudno wskazać coś, co miałyby ich łączyć. Ich postaw i dokonań nie da się już ująć w zgrabne formuły podobne tym, które kiedyś na tych łamach proponowali moi znakomici poprzednicy: Piotr Gruszczyński („młodzi zdolniejsi”) czy Marcin Kościelniak („młodzi niezdolni”). Jest tak chyba dlatego, że lekceważąc czy też kwestionując podstawowe tradycyjne wyznaczniki teatru jako określonej praktyki kulturowej i artystycznej, nie czynią tego w sposób wyrażenie wspólny i spójny. Zarazem jednak dokonują zmiany tak zasadniczej, że stawiane im jako zarzut pytanie: „Czy to w ogóle jest teatr?”, wcale nie wydaje się absurda.

Dla widzów oczekujących widowisk należących do tego ich typu, który narodził się w nowożytnej Europie w drugiej połowie XVI i pierwszej XVII wieku, a następnie rozpowszechnionych po całym kontynencie, z którego – wraz z kolonizatorami – rozlał się na cały świat, spotkanie z propozycjami przedstawicieli rosnącej grupy artystów tworzących przedstawienia podobne do opisanych powyżej

zazwyczaj jest źródłem konfuzji. Nie dostają bowiem niczego lub prawie niczego z tego, czego się spodziewali. Bardzo chcą „odczytać” i „zrozumieć”, a przynajmniej „przeżyć”, ale napotykają na ogromne i jakby świadomie piętrzone trudności. Zamiast poczuć się lepiej, „ubogacić” i „ukulturalnić” (używam tych słów świadomie i bez ironii), zostają zmuszeni do sporego wysiłku, nie mając podstawowych instrukcji na temat tego, czego się od nich oczekuje. A zazwyczaj oczekuje się wiele, bo wspomniana konfuzja oznacza stan wyjścia poza spodziewane, pierwszy etap w wymaganej od widzów pracy wytworzenia sensu doświadczenia teatralnego dla siebie.

To może tej zmiany, którą usiłuję opisać, punkt najważniejszy: zamiast tworzyć mocne komunikaty wyrastające z przekonania, że publiczność powinna być prowadzona silną ręką ku zakładanym wrażeniom, doświadczeniom i refleksjom, twórczynie i twórcy przedstawień, o których mówię, działają raczej w polu dekonstrukcji i osobliwości, zwracają się przeciwko już istniejącym sposobom ujmowania i rozumienia (a wszak imię ich Legion). Dążą do powołania doświadczenia pojedynczego, niepowtarzalnego, które – i to rzecz ważna, sprawiająca, że ta praca odbywa się wciąż w salach teatralnych – stanowi element współtworzącej się mnogości, a nie wspólnotowej jedności, o jakiej śnili reżyserzy generacji poprzednich. W rezultacie kluczowe wartości tych przedstawień, ich sensy też przestają być wspólne i jednoczące, a powstają jako zbiory jednostkowych reakcji, doświadczeń i refleksji, które – to kolejna rzecz kluczowa – nie muszą być uzgadniane. Zamiast teatru powołującego i umacniającego wspólnotę, mamy przedstawienie jako spotkanie z własną pojedynczością, z nieusuwalną samotnością, z niedającą się delegować na cokolwiek i kogokolwiek odpowiedzialnością za swoje życie.

Oddycha z ulgą pan Juliusz, którego Kordiana poszukującego sensu dla siebie tak boleśnie pomyłono z Konradem. Oddycha z ulgą pan Stach, którego zbyt pośpiesznie zapisany w liście do przyjaciela sen został wykuty na bramach teatralnej świątyni narodowej. I wy odetchnijcie z ulgą. Wprawdzie: „będziecie też musieli – myśleć!”, ale przecież: „Najcenniejszy to podarunek, jaki można otrzymać”.

© DARIUSZ KOSIŃSKI

Sprostowanie

W tekście „Prosto i z krzykiem” opublikowanym w „TP” nr 5/2020 z mojej winy znalazły się błędne informacje dotyczące współpracy Lecha Racza z Festiwałem Malta. W roku 1993 artysta został zaproszony w charakterze dyrektora artystycznego przez kierującego festiwałem od początku Michała Merczyńskiego i zgodnie z zapowiedziami odszedł z zespołu w roku 2012. Nieprawdziwe jest więc stwierdzenie, że festiwal Raczaowi „zabrano”.

Za błędną interpretację wiadomości z drugiej ręki wszystkich zainteresowanych przepraszam.

DARIUSZ KOSIŃSKI