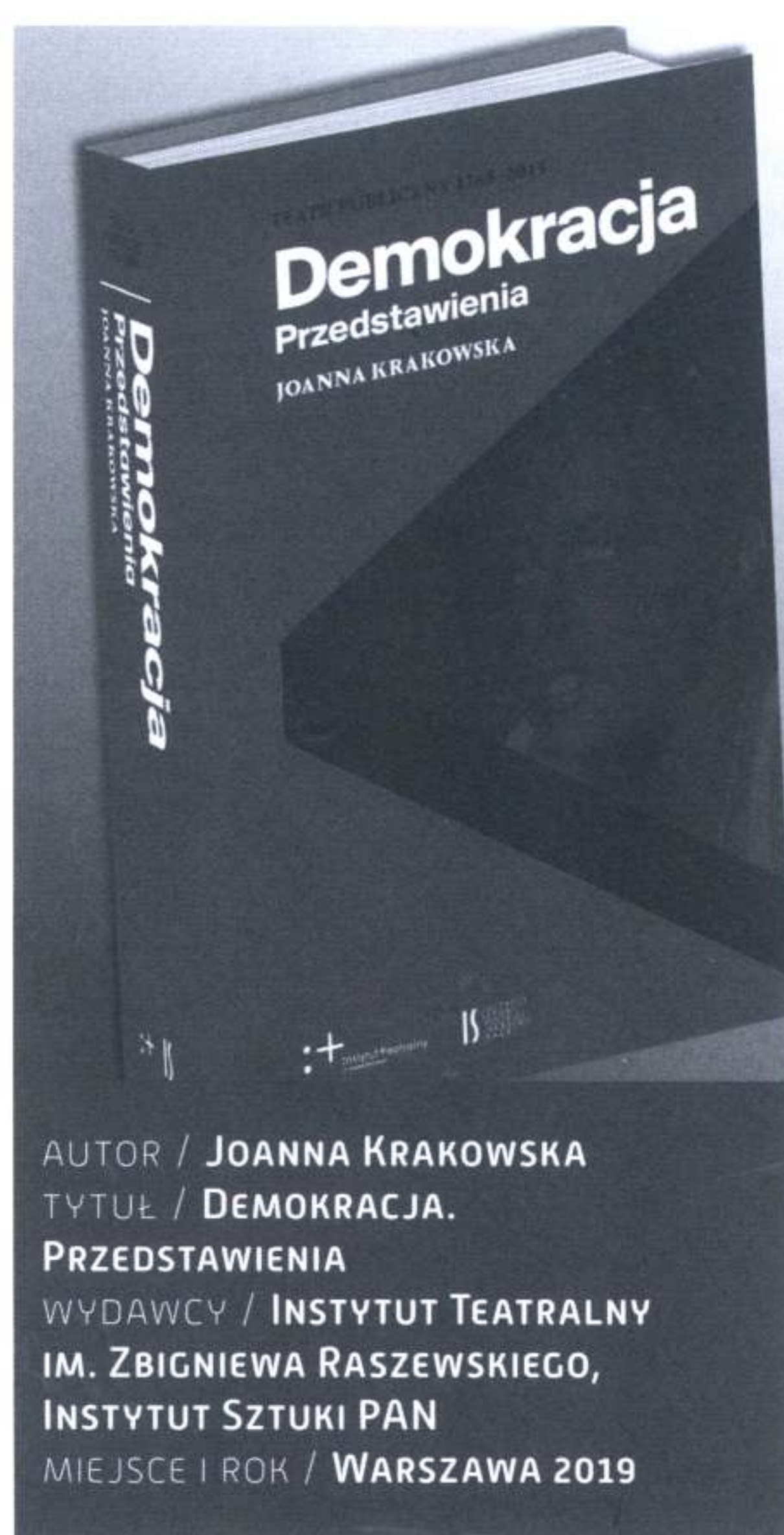


Na barykadach

AUTOR: KALINA ZALEWSKA



AUTOR / JOANNA KRAKOWSKA
TYTUŁ / DEMOKRACJA.
PRZEDSTAWIENIA
WYDAWCY / INSTYTUT TEATRALNY
IM. ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO,
INSTYTUT SZUKI PAN
MIEJSCE I ROK / WARSZAWA 2019

■ *Demokracja. Przedstawienia* Joanny Krakowskiej jest piątą, ostatnią książką z serii podjętej kilka lat temu w Instytucie Teatralnym przez Dorotę Buchwald jako cykl wykładów, który zaowocował potem imponującymi, choć dyskusyjnymi publikacjami (*Oświecenie* Piotra Morawskiego, *Wiek XIX* Ewy Partygi, *Dwudziestolecie* Krystyny Duniec, *PRL* Joanny Krakowskiej). Cała seria opowiada o historii polskiego teatru na przykładach konkretnych przedstawień i stawia sobie za cel ekspozycję ich problematyki, w powiązaniu z przemianami społecznymi epoki. W założeniach wiąże to sztukę teatru z węzłowymi zagadnieniami omawianego okresu i stwarza dla niej szerszy

kontekst, wyjmując teatr z niszy „tylko dla specjalistów”, a wkładając do znacznie szerszego działu „żywe zjawisko, zależne od tego, co przeżywa społeczeństwo”. *Demokracja* dotyczy historii najnowszej (1989–2015), spektakli, które w znacznej części oglądaliśmy i pamiętamy.

Książka Krakowskiej, powołująca się nie tylko na premiery teatralne, ale też filmowe, na zdarzenia polityczne i kampanie społeczne, w najlepszych rozdziałach problematyzuje nową epokę i sytuuje teatr w szerszym kontekście. Ale autorka pada tu trochę ofiarą przyjętej metody, a także własnego zaangażowania. O ile o pozostałych okresach sporo wiadomo, bo ukazały się ich syntezy i podstawowe fakty są znane, można więc wykonywać interpretacyjne wolty, o tyle dla najnowszej historii *Demokracja* jest pierwszą publikacją, a w takiej sytuacji autor powinien nakreślić hierarchię i pokazać najważniejsze zjawiska. Krakowska natomiast często rezygnuje ze spektaklu najbardziej charakterystycznych dla twórcy, przedstawiając mniej znane, na czym traci nawet Jan Kłata. Po macoszemu traktuje Grzegorza Jarzynę, a kilku reżyserów z krajowej czołówki w ogóle pomija. Ale nie ma tu także znacznie ważniejszych osób.

Zbyt tradycyjne

Autorka we wstępie sama uprzedza ewentualne zarzuty, podkreślając subiektywny punkt widzenia i fakt, że opowiadana historia może być ułożona inaczej, z innych spektakli i problemów. Wymienia wybitne przedstawienia tego okresu, które mogłyby tworzyć taki oścień, określając je jednak jako zbyt tradycyjne (to m.in. *Sędziowie* Wyspiańskiego/Grzegorzewskiego i Radwana, *Wymazywanie* Bernharda/Lupy i *Miłość na Krymie* Mrożka/Jarockiego). Co uznamy za tradycyjne, zależy od światopoglądu i gustów estetycznych, ale dalibóg lekkość, perfekcja, kondensacja znaczeń, poczucie humoru i muzykalność twórców *Sędziów* czynią zeń nowoczesne arcydzieło; w *Wymazywaniu* Lupa uczynił tematem walkę boha-

tera o własną prawdę, tworząc dla tej narracji nowy język, konfrontując nas zarazem z ludobójstwem ostatniej wojny i grzechami Austriaków; a *Miłość na Krymie* – wizję ostatniego stulecia, w której Jarocki wszedł w dyskusję z marksistami z „Krytyki Politycznej” – trudno nazwać akademickim spektaklem, choć z tych trzech operował on najbardziej klasycznymi środkami wyrazu. Każde z tych przedstawień, niezależnie od doskonałej formy artystycznej, odnosiło się też do istotnych kwestii społecznych. Niewątpliwie są to kroki milowe w historii najnowszej teatru i trudno ją sobie bez nich wyobrazić.

Demokracja nie jest więc z pewnością historią ostatniego trzydziestolecia opowiedzianą poprzez najważniejsze przedstawienia tego czasu. Jest za to prezentacją nowego teatru, jego narodzin, rozkwitu i schyłku, słusznie rozpatrywanego na szerszym tle społecznych, politycznych i kulturowych przemian. Nurtu, który dokonał na scenach rewolucji: wprowadził nową problematykę i środki wyrazu. Prądu ewidentnie dominującego, uznawanego i zapraszane na festiwale, ale nie jedyne, ulubionego natomiast przez autorkę, która często sama była heroldem zmian.

Pierwsze jaskółki

Krakowska rozpoczyna od *Tamary* (1990), przedstawienia teatru środka, by nie powiedzieć komercyjnego – choć repertuarowego i granego siłami Teatru Studio – aby pokazać przełom epok i gwałtowną zmianę zainteresowań widzów. Kupuje ona drogie bilety, sygnalizując oczywistym luksusem scenicznej wystawy i bliskością znanych aktorów. Korzeni tej postawy szuka autorka w przeobrażeniach schyłku lat osiemdziesiątych. *Tamara* to manifest snobistycznego nastawienia części widzów, która odzyskawszy wolność, chciała pójść na dobrą kolację, serwowaną podczas spektaklu, do tego w najlepszym towarzystwie. I na pewno miała dosyć problematyki romantycznej, którą w usytuowanym naprzeciwko Studia Dramatycznym – ambitnie, ale walcząc z wiatrakami

mi – podjął Maciej Prus. Za chwilę, na kierowanej przez niego scenie, pojawiło się zresztą konkurencyjne *Metro* (1991). Pierwszy, świetnie napisany rozdział książki, słusznie ogniскуje się wokół obu przedstawień, pokazując niejasność i niestabilność ówczesnej sytuacji, ambiwalentny stosunek władz do kultury, która powinna sama się wyżywić, w tym do zespołów teatralnych; pieniądź, który dyktuje prawa także w sztuce, i żywy udział w tych przemianach agentów poprzedniego ustroju (*Tamarę* sponsorował Marian Zacharski, *Metro* Wiktor Kubiak).

Na początku była Augustynowicz

Na tym rozdziale kończy się jednak wspólna historia, a zaczyna wyłącznie historia jednego nurtu. Autorka słusznie podnosi rolę, jaką odegrała w nim Anna Augustynowicz. Zanim nastąpiła opiewana przez Macieja Nowaka styczniowa rewolucja 1997 roku (*My, czyli nowy teatr*, „Notatnik Teatralny” nr 36/2004), wyznaczona warszawskimi premierami *Elektry* Eurypidesa/Warlikowskiego i *Bzika tropikalnego* Witkacego/Jarzyny, będącymi manifestem nowej wrażliwości i środków wyrazu – o których to spektaklach jednak niczego się z *Demokracji* nie dowiemy – Augustynowicz wystawiła w Teatrze Współczesnym w Szczecinie *Młodą śmierć* Grzegorza Nawrockiego (1996), która okazała się repertuarowym, w dodatku rodzimym, odkryciem, wyrażającym ten sam stan świadomości, co dwa lata późniejsze *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie* Fräsera/Jarzyny. Na czele przewrotu, w ujęciu Krakowskiej, stanęła więc także kobieta. A polska rewolucja teatralna, jak się dzięki ustaleniom badaczki okazuje, rozpoczęła się w Szczecinie, mieście bodaj najbardziej oddalonym od centrum i wysuniętym na zachód (konkurencyjny może być tylko Wałbrzych, który otworzył zresztą jej drugą odsłonę), co podkreśla jeszcze antyestablishmentowy charakter przewrotu.

Bądź jednym z nas

Ale nawet jako książka o nowym teatrze, *Demokracja* jest wyborem specyficznym. Wielu zdziwi zapewne chłodny stosunek autorki do spektakli Grzegorza Jarzyny, zwłaszcza do jego realizacji *Między nami dobrze jest* Doroty Masłowskiej, ale i do niego samego, choć Krakowska docenia reżyserski talent. Żadne z jego przedstawień nie stanowi jednak dla niej istotnego punktu odniesienia. Jarzyna, jak pisze, „nigdy się nie

odsłonił, nie dał po sobie poznać, co naprawdę i czy coś naprawdę nie daje mu spać po nocach. Innymi słowy potrafił znaleźć formę na wszystko, poza własnym »ja«” (*Demokracja. Przedstawienia*, s. 180). Jest to konkretny zarzut, przy którym warto się zatrzymać. Bo co stanowi o wiarygodności reżysera: jego osobista postawa, manifestacja własnych przekonań w obrębie prezentowanego dzieła? Czy przedstawienie bez takiego wyznania jest z zasady gorsze?

Krakowska uważa, że tak, i przeciwstawia Jarzynie – Krzysztofa Warlikowskiego, który takiej konfesji dokonał. Odsłania to niestety ukryte przesłanie: nie wystarczy, że zajmiesz się na scenie emancypacją tej czy innej mniejszości, obroną jej praw, prezentacją jej problemów, nie wystarczy, że masz talent i umiesz to zrobić, powinienes także złożyć wyznanie, pokazać, że jesteś jednym z nas. Artysta zatem to już nie ten, kto zdobywa się na dystans do własnego dzieła, by dokonać koniecznych korekt i przedstawić go publicznie, tylko ten, kto ma te same problemy, co jego bohaterzy, i dlatego jest wiarygodny. Rewolucja jednak wymaga ofiar, także od artystów, a może szczególnie od nich. Kto myślał do tej pory, że rozmaite manifestacje osobistej postawy, także te czynione na łamach gazet, rodziły się z potrzeby chwili, zrozumie teraz, że były koniecznością etapu. Dowodzi to także, że hierarchie obowiązują jak dawniej, tylko zupełnie inne. Bohaterem *Demokracji* jest niewątpliwie Warlikowski i jego *Oczyszczeni*, ale niekoniecznie dlatego, że reżyser jest wybitnym artystą, tylko dlatego, że w tej walce ofiarował samego siebie.

Z tego powodu autorka ma też wstrzemięzliwy stosunek do Ingmara Villqista, uznanego za conceptualistę. Fakt, że jest on twórcą dramatów o społecznie wykluczonych, w tym homoseksualistach, które oswoiły tę problematykę na scenach i były często wystawiane, zdaje się lekceważyć, może dlatego, że twórca podszedł do sprawy cokolwiek metodycznie, bez demonstrowania, jakim dramatem jest bycie gejem. To zresztą zwraca uwagę, że Warlikowski nie tylko wprowadził homoseksualną problematykę na polską scenę, ale też narzucił sposób jej postrzegania – jako wielkiej, osobistej tragedii, spowodowanej społecznym odrzuceniem. Być może obawiając się zwulgaryzowania bądź wyśmiania problemu, rozpoczęła z wysokiego C (*Hamlet* Szekspira, gdzie główny bohater był homoseksualistą), konsekwentnie utrzymując się na tym poziomie

i narzucając zarazem poziom rozmowy. Zaszachował też opinię publiczną niezrozumiałym okrucieństwem, z jakim spotykają się wszyscy, którzy kochają naprawdę, a zarazem ich porównaniem do ofiar Zagłady (*Oczyszczeni* Sarah Kane). W końcu ubrał odrzuconego geja w cierniową koronę (*Anioły w Ameryce*). Używał w tej walce argumentów ostatecznych, za największą świętość uznając uczucie i pozostawanie w zgodzie z własną orientacją seksualną. Złem w jego spektaklach było jej kamuflowanie ze względu na presję opinii publicznej.

To, że Warlikowskiemu udało się narzucić te kategorie, świadczy nie tylko o sile jego sztuki, ale i o sile odpowiednio wybranej strategii, wspieranej też przez czołowe media, co nie było bez znaczenia. Autorka tego nie zauważa, ale w swej książce omawia kolejne spektakle równoległe do głośnych kampanii społecznych, przeprowadzanych w nowej epoce. Przedstawia także wpływ sztuki krytycznej na rozwój nowego teatru.

Dziwne archiwum

Czym innym też staje się *Archiwum*, jak tytułuje jeden z rozdziałów. Archiwum to przeszłość, pamięć i nierzadko tożsamość, bo słowo „historia” pozostawiono zapewne konserwatystom. Krakowska z wielu spektakli Klasy wybrała najbardziej oczywisty, za to dobrze wpisujący się w koncepcję rozdziału, czyli *Transfer!*. Zupełnie nie zauważając w książce znacznie lepszej *Sprawy Dantona*, opisującej transformację i walkę dwóch stronnictw politycznych, co w nowej epoce okazało się stałą cechą polskiego krajobrazu (udało się więc Klacie i Sebastianowi Majewskiemu uchwycić jakąś prawidłowość); czy *Utworu o Matce i Ojczyźnie* – rozegranego w szafach, w których gromadzi się archiwa, więc świetnie nadającego się do tego rozdziału – o naszym uwikłaniu w martyrologię, przekazywaną nie tyle z ojca na syna, co z matki na córkę (spektakl trafił do aneksu, traktującego o problemie antysemityzmu, choć Klata zrobił go o czym innym, niż napisała Bożena Keff). Tymczasem *Transfer!* – wizja wojny, w której wszyscy cywile zostali tak samo potraktowani, a Stalin, Roosevelt i Churchill, przesuwając europejskie granice na zachód, spowodowali, że wszyscy też zostali wypędzeni – wybierał pewien wycinek historii, by pojednać ze sobą Niemców i Polaków, skoro znaleźli się razem w unijnej wspólnotcie. Stalin jednak nie tylko przesunął granice, ale też zajął te tereny. To, że ktoś

stracił dom rodzinny i Heimat, było znacznie mniejszym dramatem niż to, do czego w wyniku nowej okupacji został zmuszony. Ten transfer oznaczał pół wieku niewoli. Bohaterów jednoczył więc wspólny los, ale i wspólny wróg, przy czym Niemcy brali tę lekcję po raz pierwszy, a Polacy po raz drugi, co robi różnicę.

Spektakl Klaty i Majewskiego to historia przykrojona na potrzeby chwili i nowego ładu, pozbawiona ostrości i komplikacji, które reżyser pokazywał choćby w ...*córce Fizdejki*. Taką też koncepcję archiwum ma autorka. Nowa epoka nie wymusza rozliczenia się ze starą, dokonania jakiegoś porządku, choćby symbolicznego (co zrobili Wojciech Tomczyk w *Norymberdze*, Jarosław Jakubowski w *Generale* i jako jedyny w tym nurcie Paweł Demirski, w *Diamenciech...* i *Niech żyje wojna!!!*, co można by odnotować). Nowy teatr na ogół interesuje się peerelowskimi archiwami wyłącznie jako zbiorem donosów, do których trzeźwo się dystansuje, jak Teatr Ósmego Dnia w *Teczkach*. To dumna, ale zarazem wygodna postawa, bo w kilkusobowym zespole Ósemek, na który SB zbierało kwity, nie było tajnych współpracowników. Pozostała część społeczeństwa nie ma jednak takiej pewności.

Bez Andrzeja i Pancernych?

Zastanawiającą strategię przyjęła autorka wobec twórczości Demirskiego i Moniki Strzępki, którzy po Augustynowicz, Warlikowskim i Jarzynie dokonali najbardziej istotnej zmiany w tematach i w języku nowego teatru. Za dwa ich najważniejsze spektakle, fundujące pozycję artystów, które sprawiły, że wałbrzyskie przedstawienia odwiedziły wszystkie polskie festiwale, powszechnie uważa się *Niech żyje wojna!!!* i *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*. Pierwszy był powojenną historią, opowiadaną przez przedstawicieli zantagonizowanych klas społecznych, zarazem bohaterów znanego serialu: inteligentów (Janek i Olgierd) i chłopów (Czereśniak), z Gustlikiem, który jako Ślązak wykluczony był z jednej i z drugiej grupy. Zdjęcie Agnieszki Kwietniewskiej w tej roli słusznie ozdabia okładkę książki. Drugi był krytyką transformacji i elit III RP, wysmiewającą jej przedstawicieli. W *Tęczywej Trybunie 2012* z kolei twórcy atakowali teatr Warlikowskiego i urzędników Platformy Obywatelskiej, a brali w obronę szefa polskich kibiców, który trafił do więzienia. Te trzy spektakle dają pojęcie o skali poruszanych tematów, dezynwolturze i odwadze

duetu, który rzeczywiście potrafił atakować (Andrzej powstał przed słynnym wywiadem z Marcinem Królem, kiedy mainstreamowe media pisały o swych ulubieńcach wyłącznie z zachwytem, a w *Tęczywej Trybunie 2012* zbieranie podpisów pod petycją w obronie „Dziada” wywoływało konsternację publiczności, karmionej w mediach nienawiścią do PiS-u). *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty*, omawiane przez autorkę, wypadają blado. Są co prawda obrazem prowincji i rozliczeniem z neoliberalnym dyskursem (a także z Peerelem, z racji postaci Generała), ale nie oddają najistotniejszej cechy przedstawień duetu, który szedł w poprzek dokładnie wszystkich politycznych ustawek i urabianych poglądów, i dlatego miał nieocenioną wartość. Był to niejako „głos wolny, wolność ubezpieczający”. Czyżby na te wybory wpłynął czas pisanie książki? Czy w obliczu „prawicowej kontrofensywy” autorka postanowiła pisać raczej o arcybiskupie Paetzu z *Diamentów...* niż o Krystynie Jandzie jako właścicielce „prywatnego teatru z miejskimi dotacjami”, jak to określono w *Andrzeju*?

Jako herold rewolucji Krakowska nie docenia też tych, którzy jej zdobycze wprowadzali w życie, przeważnie w ośrodkach nie tak sławnych jak Wałbrzych, rezygnując częściowo z narzędzi teatru krytycznego na rzecz porozumienia z widownią. Ponieśli oni jednak jej idee i przesadzili o zwycięstwie. Remigiusz Brzyk z pewnością ma na tym polu zasługi, wydaje się też, że akurat on uprawia teatr krytyczny. Natomiast Przemysław Wojcieszek do 2015 roku z pewnością go nie uprawiał, także w *Made in Poland*, które było regularnym dramatem, z wyraźnym konfliktem postaw, tradycyjnymi postaciami i co ważniejsze – tradycyjnymi wartościami, świetnie zresztą opisującym prowincję.

Gender i pierwsi feminiści

Pierwszym polskim genderowym spektaklem była, zdaniem autorki, *Jackie. Śmierć i księżniczka* Elfriede Jelinek w reżyserii Weroniki Szczawińskiej (2008), powstała w olsztyńskim Jaraczu, na Scenie Margines, z Mileną Gauer w roli Jacqueline Kennedy, żony słynnego prezydenta. Spektakl drażył problem funkcji, jaką pełni kobieta wobec własnego męża, śmiało podnosząc kwestie dotąd kamuflowane, takie jak wymagania seksualne, poronienia, które następowały wskutek zarażenia chorobami wenerycznymi prezydenta, notoryczne zdrady, w tym z Marilyn Monroe

jako symbolem seksu. Krakowską docenia tu dekadę wcześniejsze *Poskromienie złoŹnicy* Warlikowskiego, ze słynną sceną uczenia jego bohaterki kobiecości, w wykonaniu transwestytów, a także spektakle Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina, duetu, który wyspecjalizował się w tematyce feministycznej: *Joannę Szaloną*, *Królową* z Agnieszką Kwietniewską, *Carycę Katarzynę* i *Sprawę Gorgonowej*, obie z Martą Ścisłowicz. Wymienia też: *Chór kobiet* Marty Górnickiej, *Komornicką Szczawińskiej* i Bartosza Frąckowiaka, z Anitą Sokołowską, oraz *Ciała obce* Julii Holewińskiej i Kuby Kowalskiego, z Markiem Tyndą.

Za pierwszą teatralną feministkę słusznie uznaje Jandę i cykl jej monodramów: *Białą bluzkę* wg Agnieszki Osieckiej (1987, 2010), *Kobietę zawiedzioną* wg Simone de Beauvoir (1994), *Danutę W.* wg wspomnień żony prezydenta Wałęsy (2012). Krystian Lupa doceniony tu został za *Personę. Marilyn* (2009) o zdeintegrowanej osobowości słynnej aktorki, która, podobnie jak Jacqueline Kennedy, też okazała się ofiarą, tylko innego rodzaju. Spektakl z odważną i przejmującą kreacją Sandry Korzeniak. Ten rozdział to odkrycie autorki, wprowadzającej temat kobiecej płci do historii naszego teatru.

Krakowska jest w tej serii autorką syntezy PRL. *Przedstawienia*, gdzie imponuje erudycją i problematyzacją zjawisk, a także samodzielnością myślenia. Książka jest dyskusyjna, ale zawiera argumenty na poparcie wysuniętych tez. Autorka świetnie panuje nad materia, może także dlatego, że ma dystans do epoki. W *Demokracji* tego brakuje. Niepokoi nieobecność założycielskich przedstawień: *Elektry* i *Bzika tropikalnego*, kiedy reprezentowane jest trzecie z nich. Może Krakowska za konstytutywnych dla Warlikowskiego uznała *Oczyszczonych*, ale co w takim razie z Jarzyną? Wobec niektórych reżyserów autorka przyjmuje dziwne strategie, wielu stosujących nowoczesne środki wyrazu pomija, dlatego że nie należą do wyznawców gatunku. Wygląda na to, jakby groźna zasada: „Bądź jednym z nas”, obowiązywała nie tylko na barykadach. Trudno też zrozumieć, że w historii tego nurtu brak Michała Zadary, a znalazł się Wojcieszek, i niejako zaanektowana została doń Krystyna Janda. Guru nowego teatru Krystian Lupa, który wykształcił wielu reżyserów i wielokrotnie odgrywał wobec nich rolę piorunochronu, jest tu tylko dlatego, że zrobił spektakl o fenomenie Marilyn Monroe. ■