

Szklany sufit

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Większość instytucjonalnych scen Wrocławia, osiągnąwszy pewien pułap, okopuje się na zdobytych pozycjach, poprzestając na tym, co dobrze widziane w głównym nurcie. Miasto, będące kiedyś potężnym „źródłem prądu” dla teatru w Polsce, dziś jest biorcą mocy produkowanej gdzie indziej.

1.

■ Rozkwit mniejszych ośrodków teatralnych unieważnił podział na centra i peryferie. Emancypacja scen, nad którymi latami ciążył stygmat prowincji, nadszarpnęła prestiż większych miast, zwłaszcza tych, które nie wyciągnęły wniosków z nowej sytuacji. W takim położeniu znalazł się Wrocław, nawykły do odcinania kuponów od swej „stołecznej” pozycji na mapie Dolnego Śląska. Legnica wykreowała unikatowy model instytucji artystycznej eksplorującej rozmaite wymiary lokalności. Scena wałbrzyska stała się kuźnią nowych poetyk i jednym z najciekawszych ośrodków teatru krytycznego w Polsce. W obu wypadkach zapoczątkowały okoliczności uznawane wcześniej za obciążenie: peryferyjność, partykularność i wykorzystana umiejętnie specyfika miejsca. Był to istotny sygnał przewartościowania reguł, na jakich budowano środowiskowe hierarchie.

We Wrocławiu przespano ten moment. Doświadczenia legnickie zostały tu zignorowane, choć działalność niektórych teatrów offowych, takich jak Scena Witkacego czy Ad Spectatores, dowiodła, że eksploatowanie wątków lokalnych miałooby w mieście wielki potencjał. Lekcja wałbrzyska została przyswojona, ale dość późno. Do wykorzystania jej zdobywszy na szerszą skalę doszło dopiero podczas dyrekcji Krzysztofa Mieszkowskiego w Teatrze Polskim. Największa wrocławska scena



Lot nad kukułczym gniazdem, reż. Cezary Iber, Teatr Polski we Wrocławiu (2021)

w pewnym stopniu skonsumowała wałbrzyską rewolucję, przejmując jej sztandarowych twórców. Solidne posiłki otrzymał także zespół Polskiego: na jego scenach zaczęli pojawiać się artyści budujący wcześniej aktorską markę Teatru Szaniawskiego.

To jednak nie nowinki estetyczne przesądziły o wyjątkowości programu, jaki realizowała wówczas wrocławska scena. Nowe poetyki miały stać się medium dla ekspresji postaw, poglądów, wartości, ścierających się na różnych poziomach debaty publicznej. Mieszkowski pragnął uczynić kierowaną przez siebie placówkę aktywnym podmiotem w sporze o kształt demokracji. Teatr miał wkroczyć na pole politycznego dyskursu w specyficznej roli – nie jako obserwator stawiający diagnozy, lecz jako gracz świadomie polaryzujący przestrzeń rozmowy. Krzysztof Mieszkowski ukuł dewizę, że robi teatr nie tylko dla publiczności, lecz i przeciwko niej. Jego teatr eksponował różnice, czasem wręcz kreował społeczne konflikty, starając się przy tym przeciągnąć widzów na swoją stronę.

Polski mógł sobie pozwolić na funkcjonowanie na linii ognia, ponieważ miał już za sobą sporą część publiczności, gotową bronić autonomii twórczej teatru. Ekipa Mieszkowskiego zdołała przekonać widzów, że swoboda artystycznej wypowiedzi jest fundamentalnym prawem



demokracji. Radykalizm i skłonność do ryzyka stały się także normą w działaniach artystycznych sceny, a zwłaszcza w aktorskiej gotowości do transgresji oraz odwadze w przekraczaniu granic, przy równoczesnej niechęci do półśrodków i asekuracji, jaką oferuje teatralna umowność. Być może tylko w takim zespole możliwy był wówczas *Kronos* Krzysztofa Garbaczewskiego, rozegrany na granicy psychicznych samoobnażeń wykonawców i świadomie wkalkulowujący w ostateczny efekt sprzeciw zażenowanej widowni, czy *Śmierć i dziewczyna* (reż. Ewelina Marciniak), w której prawdę aktorskiego ciała poddano próbie zderzenia z realnością aktu seksualnego, odbywanego na żywo przez parę statystów z branży porno.

Etos Polskiego jako sceny zaangażowanej, mobilizującej wiernych sobie widzów do walki o istotne wartości, zaowocował wielką energią protestów przeciwko rozstrzygnięciom konkursowym, które – po zakończeniu dyrektorskiego kontraktu Mieszkowskiego – oddały stery teatru w ręce Cezarego Morawskiego. Poczucie niezgody wobec tej decyzji zjednoczyło zespół i mieszkańców miasta. Ogólnopolskie demonstracje solidarnościowe i szeroko kolportowane w sieci performanse oporu, w rodzaju zaklejania ust przez aktorów wychodzących do ukłonów, przerodziły się w wielki spektakl buntu. Legenda tamtych protestów

stała się kapitałem założycielskim dla utworzonego przez ich liderów Teatru Polskiego w Podziemiu. Ale bitwa o największą scenę dolnośląską została przegrana. Ta klęska zaciążyła nie tylko na losach Polskiego. Jej długofalowe konsekwencje odczuwa do dziś niemal cały teatralny Wrocław.

2.

Dyrekcja Cezarego Morawskiego była spisana na straty już w punkcie startu. Wobec pułapu oczekiwań, jaki wyznaczył jego poprzednik, zadeklarowany przezeń program, przywracający do łask konformistyczny eklektyzm, musiał się wydać rażącym regresem. Destrukcyjny w skutkach okazał się także konflikt z załogą teatru, która w nominacie na dyrektorski fotel widziała uzurpatora. Konsekwencją tej wyniszczającej wojny był postępujący rozpad zespołu. Ze współpracy z teatrem zrezygnowali też związani z nim wcześniej reżyserzy, na czele z Krystianem Lupą, który w geście protestu zaniechał realizacji *Procesu* Kafki. Wokół teatru wytworzyła się próżnia. Największa wrocławska scena stała się miejscem, gdzie nie wypada pracować ani bywać.

O tym, że środowiskowy bojkot może być bronią obosieczną, wiadano we Wrocławiu od dawna. Podobną sytuację przeżywał Teatr



Młody mężczyzna, reż. Katarzyna Kalwat, Wrocławski Teatr Współczesny (2023)

fot. Filip Wierzbicki / Wrocławski Teatr Współczesny

Współczesny po usunięciu z dyrektorskiego fotela Kazimierza Brauna. Polityczny kontekst tej dymisji sprawił, że nikt o szanującym się nazwisku nie kwapił się do kierowania sceną. Szerokim łukiem omijali ją reżyserzy i krytycy. Moralna kwarantanna trwała kilka lat, ale jej skutki odczuwano znacznie dłużej. Syndrom „spalonej ziemi” dotknął również Teatr Polski. Kryzysu, w jakim znalazła się wrocławska placówka, nie zdołał przezwyciężyć także następca Morawskiego, Kazimierz Budzanowski, przez pewien czas dzielący władzę z Krzysztofem Kopką jako kierownikiem artystycznym. W 2020 roku, na mocy porozumienia pomiędzy urzędem marszałkowskim i MKiDN, stery wrocławskiej sceny powierzono Janowi Szurmiejowi. Fotel dyrektora naczelnego objął Jacek Gawroński.

Nowy szef artystyczny Polskiego nie był we Wrocławiu postacią nieznaną. W latach dziewięćdziesiątych kierował Teatrem Muzycznym, miał też stałe miejsce w gronie reżyserów współpracujących z Polskim. Szurmiej pozostał w pamięci tamtej dekady jako twórca efektownych widowisk muzycznych i cieszących się wielkim powodzeniem spektakli dla młodzieży. Powierzając mu Teatr Polski, decydenci odwoływali się do sentymentu, jakim starsza część publiczności darzyła tamtą epokę, dając zarazem wyraz woli utrzymania go na zachowawczym kursie.

Szanse na wskrzeszenie świetności sceny wedle wzorów wypracowanych w tamtych czasach przez Jacka Wekslera, umiejętnie łączącego repertuar popularny z dziełami mistrzów reżyserii, były jednak znikome. Podstawowym punktem odniesienia dla widzów była teraz owiana już legendą dyrekcja Mieszkowskiego, która w całości zakwestionowała tamten model, usuwając z repertuarowego spektrum wszystkie elementy „teatru środka”, poza wymuszonymi przez względy finansowe, wstydliwymi ustępstwami na rzecz fars. Szurmiej nie mógł też liczyć na pozyskanie do współpracy głośnych nazwisk reżyserskich, które dawniej

budowały renomę teatru. W oczach środowiska teatralnego Polski wciąż uchodził za instytucję naznaczoną piętnem „wrogiego przejęcia”. Odzyskanie wiarygodności wymagało radykalnej zmiany kursu, nie półśrodków.

Nowy tandem dyrektorski przejął scenę w marcu 2020 roku. Już pierwszy sezon potwierdził, że kierownictwo zdecydowało się postawić raczej na eklektyzm niż innowacje. Bardziej wybrednej publiczności oferowano dawną i nowszą klasykę w poprawnych interpretacjach i solidnej formie, tej mniej wymagającej – bulwarówki i farsy. Na afiszu nie zabrakło też widowisk muzycznych, będących specjalnością Szurmieja, a także spektakli dla dzieci i przedstawień edukacyjnych. Proponowany przez nowe kierownictwo profil repertuarowy nie był pozbawiony racjonalności. Od czasów dyrekcji Morawskiego publiczność Polskiego zmieniła się dość gruntownie. Miejsce dawnej, emocjonalnie związanej z ekipą Mieszkowskiego, zajęła inna, w znacznej mierze złożona z widzów, którzy przez tamten teatr czuli się wykluczani. Szurmiej starał się godzić koncesje na rzecz konserwatywnych gustów z gestami otwartości na nowość. Te jednak wypadały błado. Realizacje *Kaliguli* Alberta Camusa w reżyserii Roberta Czechowskiego (2021) czy *Lotu nad kukułczym gniazdem* Kena Keseya w inscenizacji Cezarego Ibero (2021) budziły nadzieje, jeśli nie na powrót do Polskiego jakiejś formuły polityczności, to przynajmniej na przekaz żywo dialogujący ze współczesnością. Rachuby te spaliły na panewce. *Kaligula*, choć imponujący efektowną formą wizualną i designerskimi kostiumami, koncentrował się na problemie młodzińskiego buntu, starannie unikając aktualizacji tematu nadużyć władzy. Zawiódł także spektakl Ibero, klarownie poprowadzony, spójny plastycznie, lecz niewiele wnoszący do standardowych interpretacji.

Nieliczne próby nawiązań do problemów współczesności wypadały sztampowo – jak w przypadku *Księdza Marka* w reżyserii Jacka Bunscha (2022), „zaktualizowanego” obrazami dzisiejszych wojen – bądź powierzchownie. Przykładem próby powierzchownej była choćby konceptualna szarża Grzegorza Brała, który queerował Różewiczowską *Starą kobietę* (2021), obsadzając w roli tytułowej Bogdana Kocę. Aktor sprostął wyzwaniu, kradnąc show reszcie zespołu, lecz zaproponowana w spektaklu gra archetypem kobiecości nie przyniosła większych korzyści inscenizacji, której nie udało się wyjść poza ramy stereotypowych diagnoz cywilizacyjnej katastrofy.

Po wariacje genderowe – ze znacznie lepszym skutkiem – sięgnęła także Martyna Łyko w Różewiczowskim *Białym małżeństwie* (2021). Obsadzenie wszystkich ról aktorkami z jednej strony obnażyło konwencjonalność kostiumu płci, z drugiej – wyostriżyło dramat bohaterki, usiłującej określić własną tożsamość w świecie, w którym zarówno męskość, jak i kobiecość nacechowane są ambiwalencją. Niestety, spektaklowi zabrakło dyscypliny aktorskiej. Zamierzony przez reżyserkę koncept, by pokazać dojrzewanie do wyboru tożsamości jako spektakl rozgrywany w jawnie demonstrującym swą sztuczność teatrze płci, osłabiła skłonność części obsady do niczym tu nieuzasadnionej gry psychologicznej.

Dysonanse dostrzegalne w *Białym małżeństwie* to jeden z wielu symptomów obniżenia kondycji zespołu. W Polskim wciąż nie brak artystów wysokiej klasy, lecz ich talenty jakby straciły blask. Na dobre role „pracuje” zespołowa harmonia. Bez niej zespół teatru jest tylko zbiorem indywidualności. Takie właśnie wrażenie sprawiał *Sen nocy letniej* w reżyserii Magdaleny Piekorz (2022), w którym – zamiast jednolitego tonu – wybrzmiało szerokie spektrum indywidualnych manier aktorskich.

Realizowana w Polskim formuła przyzwoitego „teatru środka”, budowanego na solidnym fundamencie literackim i usiłującego pogodzić rozmaite gusta, okazała się jałowa. Próby ostrożnej modernizacji tego modelu nie przyniosły oczekiwanych efektów. Zmarłemu wiosną tego roku Janowi Szurmiejowi nie udało się odbudować prestiżu sceny.

3.

Sytuacja w Polskim nie pozostała bez wpływu na inne ośrodki życia teatralnego w mieście. Kierujący Wrocławskim Teatrem Współczesnym Marek Fiedor w pierwszych latach swojej dyrekcji przyjął założenia programowe skrajnie odmienne od koncepcji realizowanych przez ekipę Mieszkowskiego. Za drogowskaz obrał tradycje awangardowej literatury dramatycznej, a w szczególności twórczość trzech autorów związanych kiedyś ze sceną przy Rzeźniczej: Tadeusza Różewicza, Helmuta Kajzara i Tymoteusza Karpowicza. Na forsowany w Polskim postdramat i postulat społecznej zmiany odpowiadał przesłaniem Różewicza, który za najważniejsze społeczne zobowiązanie teatru uznawał poszukiwanie nowych form. Fiedor nie osiągnął na tej drodze spektakularnego sukcesu, choć z perspektywy lat widać wyraźnie, że udało mu się stworzyć jedną z najciekawszych alternatyw dla dominującego wówczas idiomu sztuki krytycznej.

Regres, jaki nastąpił w Teatrze Polskim po objęciu dyrekcji przez Cezarego Morawskiego, stworzył dla Współczesnego nową sytuację. Osierocona publiczność największej dolnośląskiej sceny poszukiwała miejsca, które będzie jej ideowo bliskie. Marek Fiedor nie stanął do otwartej licytacji po aktywa upadającej konkurencji, lecz dokonał nieznaczącej korekty własnego kursu: w ofercie Współczesnego pojawiły się spektakle duchem i temperaturą przekazu przypominające niedawne

produkcje Polskiego. Tę linię repertuarową budował przede wszystkim Marcin Liber – reżyser o wyrazistej poetyce, dosadny w diagnozach i środkach, skuteczny w bezpośredniej komunikacji z widownią. Zrealizowane przezeń spektakle, nabuzowane energią, mobilizujące emocje, atakujące jaskrawością plakatu, dolewały oliwy do ognia aktualnych debat o służbie zdrowia (Mariusz Sieniewicz, *Pidżamowcy*, 2017), kryzysie męskości (Jakub Tabaczek, *Dramat rodzaju męskiego*, 2024), rewolucji (Peter Weiss, *Marat/Sade*, 2022). Nie zabrakło też przedstawień nawiązujących do aktualnych wydarzeń. *Kobieta i życie* Maliny Prześlugi w reżyserii Piotra Łukaszczyka (2022), zrealizowana w kilka miesięcy po fali protestów przeciwko planom zaostreżenia prawa aborcyjnego, przenosiła na scenę atmosferę kobiecego buntu.

Wprowadzenie języka doraźności, szybkich, lecz z powodu braku dystansu często uproszczonych diagnoz, opłaciło się Współczesnemu połowicznie. Teatr Polski uprawiał tę strategię, by antagonizować publiczność i wymusić zajęcie stanowiska; grał po stronie widowni – i przeciwko niej. Najbardziej „zaangażowane” w aktualną debatę spektakle Współczesnego rezonowały emocje i poglądy swoich widzów, utwierdzając ich w słuszności własnych przekonań. W tym sensie „Zeittheater” uprawiany przy Rzeźniczej stał się „teatrem środka”, gwarantującym komfort wspólnotowego przeżycia ludzi z tej samej bańki.

Paradoksalnie, najbardziej nonkonformistycznym kierunkiem działań sceny wydaje się pielęgnowanie tego, co stanowiło rdzeń pierwotnych założeń programu Fiedora – związków teatru z dramaturgią. Przekonanie, że wartościowa literatura dramatyczna może być źródłem inspiracji dla poszukiwania nowych języków i form teatralnych, znalazło potwierdzenie w realizacjach utworów trójcy ideowych patronów sceny. Reżyserzy, którzy odważyli się sięgnąć zwłaszcza po dawno niewystawiane utwory Kajzara (Marek Fiedor, *Paternoster*, 2014; Katarzyna Szyngiera, *Jak to dobrze, że mamy pod dostatkiem* na podstawie utworów *Trzema krzyżakami* i *Ciąg dalszy*, 2016; Krzysztof Czeczot, *Gwiazda*, 2016) czy Karpowicza (Weronika Szczawińska, *Niewidzialny chłopiec*, 2015), znajdowali w ich strukturze, kompozycji i sposobie obrazowania materiał podatny do przełożenia na środki nowych technologii. Okazało się, że teksty, odsyłane na archiwalne półki z powodu hermetyczności formy, wykazały wiele pokrewieństw ze specyfiką kultury cyfrowej – z jej fragmentarycznością, skłonnością do przetworzeń, zacieraniem granic pomiędzy realnością i jej medialną falsyfikacją.

Zaprawa zespołu Współczesnego w pracy nad tekstami literackimi dała o sobie znać w Roku Różewiczowskim. Teatr przy Rzeźniczej wystąpił wówczas z minifestiwalem czytań performatywnych, który okazał się najciekawszą odsłoną wrocławskich obchodów stulecia urodzin poety. Kilka spośród nich, już jako pełne spektakle, trafiło do repertuaru teatru.

W decyzjach repertuarowych nowej szefowej Pantomimy widać ambicje zbliżenia do nurtu, którym płynie dziś teatr dramatyczny. Świadczą o tym dobór reżyserów, otwarcie na adaptacje literackie, a w konsekwencji także nowy sposób budowania formy narracyjnej.

Współczesny jest dziś bodaj jedynym teatrem w Polsce, który pielęgnowanie związków z literaturą uważa za fundament swojej misji. Żelazna konsekwencja, z jaką na Rzeźniczej realizuje się ten program, ma coś z donkiszoterii. W czasach zdominowanych przez paradygmat postdramatyczny, otwarte przyznanie się do tak zdefiniowanego priorytetu może uchodzić za gest outsiderski. Mimo to teatrowi udaje się czasem dowieść, że dobrze napisany tekst może być impulsem do innowacyjnych poszukiwań. Współczesny dopracował się własnej bazy dramatów, stanowiących pokłosie konkursu „Strefy Kontakt” organizowanego co dwa lata. Utwory nagrodzone mają gwarancję realizacji na deskach sceny. Wśród prapremierowych wystawień znalazło się wiele spektakli, w których złożoność struktury literackiej „zagrała” jako element formotwórczy. Należała do nich choćby realizacja *Wody w usta* Sandry Szwarc (reż. Lena Frankiewicz, 2022), szkatułkowej opowieści o przemocy w rodzinie, której narracja płynie, meandrując pomiędzy realnością, fantazją i wspomnieniem. Ciekawie wypadły też *Pogłosy* Wita Szostaka (2020) – piękna medytacja o śmierci i zarazem autoterapeutyczna podróż w głąb strauumatyzowanej świadomości, której realizatorzy, Marek Fiedor i Tomasz Hynek, nadali formę przypominającą muzyczną fugę.

We Współczesnym można doświadczyć rzadkiej dziś przyjemności obcowania z dobrze napisanymi tekstami. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że bez prób odświeżenia formuły nad teatrem wyrośnie szklany sufit.

Dzięki konkursowi teatr wychował grupę „własnych” dramaturgów, takich jak Filip Zawada, twórca kameralnych sztuk *Kolejność fal* (reż. Daria Kopiec, 2024) i *Widzę nic* (reż. Paweł Palcat, 2022), w oryginalny sposób opisujących złożoność ludzkiego wnętrza. Podmiotowość bohaterów Zawady rozpada się na wiele głosów i tożsamości, niekiedy sprzecznych, głęboko skonfliktowanych. Jawi się jako byt pozbawiony esencji, kształtowany przez życiowe okoliczności, relacje międzyludzkie oraz cały kosmos przeżyć wewnętrznych, niemożliwy do ogarnięcia umysłem. Dramaturgia Zawady, zastępująca tradycyjne kategorie psychologiczne analizą fenomenu osobowości performatywnej, rozproszonej, migotliwej, będącej w ciągłym ruchu, nie jest jedynym przykładem podejmowanych we Współczesnym prób nowego zdefiniowania człowieka, a w konsekwencji także postaci scenicznej. Najciekawszym wyrazem tych poszukiwań był spektakl *Syrena. Anatomia miłości* zrealizowany przez Darię Kopiec według książki Amandy Lee Koe w opracowaniu Zuzanny Bojdy (2022), w której „ja” bohatera – syna rybaka i syreny, dojrzewającego w poczuciu własnej inności – zostało rozpisane na szereg bytów: realnych i fantazmatycznych. Opowieść inicjacyjna przybierała tu postać podwodnej baśni, rozgrywanej wewnątrz uteatralizowanej jaźni jednostki, zmagającej się ze światem i własną, nierozpoznaną jeszcze tożsamością.

Przesunięcie optyki opisu rzeczywistości z panoramicznej perspektywy społecznej na mikrokosmos doświadczenia indywidualnego widać także w serwowanych we Współczesnym adaptacjach prozy. To kolejna płaszczyzna zmagania teatru z materią literacką. Twórcy tych

przedstawień pokazują wielkie procesy społeczne przez pryzmat życia jednostki. *Tirza* Arnona Grunberga w reżyserii Pawła Miśkiewicza (2021), portretująca nieszablonową relację ojca i córki, odsłaniała rasistowskie resentymenty skrywane za fasadą liberalnej cywilizacji Zachodu. Spektakl *Młody mężczyzna*, zrealizowany przez Katarzynę Kalwat na podstawie autobiograficznej powieści Annie Ernaux (2023), przedstawiał związek dojrzałej kobiety z młodym chłopcem jako konglomerat sprzeczności, w którym wzajemna fascynacja i pragnienie bliskości splotały się z dążeniem do dominacji, kompleksami klasowymi i ograniczeniami, narzucanymi kobiecej cielesności przez konwencje społeczne. Teatr w tym przypadku okazał się zresztą znacznie czulszym narzędziem w eksplorowaniu ludzkich emocji niż literatura. Wzbogacenie materii powieści o dodatkowe instrumentarium w postaci nagrań dźwiękowych, listów i fotografii, dokumentujące związek pisarki z młodym kochankiem oraz teatralnej rekonstrukcji pochwyconych w kadrze sytuacji, pozwoliło aktorskiej parze, dokonującej odważnej wiwisekcji intymności bohaterów, dotrzeć do rejonów nieuchwytnych dla słowa.

We Współczesnym można doświadczyć rzadkiej dziś przyjemności obcowania z dobrze napisanymi tekstami. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że bez prób odświeżenia formuły nad teatrem wyrośnie szklany sufit. Odwaga pójścia pod prąd, kurs na osobność, przy dyskretnym celebrowaniu coraz mniej dziś czytelnym inteligentnych kodów, wszystko to, co dawało napęd pierwszej fazie dyrekcji Fiedora, dzisiaj jakby spowszedniało. Pula tematów nie zaskakuje, diagnozy nie boją, gesty nonkonformizmu zazwyczaj nie wykraczają poza normy akceptowalne w głównym nurcie. Innowacje są ostrożne, estetyki bezpieczne i dobrze udeptane. Jeśli nawet zdarzy się eksces, w rodzaju *Uwolnienia* Zenona Fajfera (reż. Kuba Kowalski, 2023), drażniącego widza wyczekiwaniem na spektakl, który nigdy się nie rozpocznie, to mieści się on w granicach dobrze już oswojonej antymieszkańskiej prowokacji. Kapitałem Współczesnego jest wciąż silna marka, zaufanie publiczności oraz bardzo dobry zespół. Na jego pozycję „pracuje” również mizéria w Teatrze Polskim. W walce o wyrobionego widza scena przy Rzeźniczej od dawna już nie ma rywala z tej samej kategorii wagowej.

4.

Drożdży dla twórczego fermentu zaczyna brakować także w Capitolu. Scena pozostaje wciąż na fali, lecz szczytowy moment wzlotu ma już prawdopodobnie za sobą. Teatr zbudował swoją renomę na etosie rewolucyjnym. Poszukiwał nowych form, kontestując skostniałe musicalowe konwencje. Konradowi Imieli kierującemu sceną od 2006 roku oraz jego młodym aktorom udało się wyprowadzić teatr z gatunkowego getta na szerokie wody artystycznej kreacji. Capitol zaskakiwał różnorodnością środków, otwarciem na nowe poetyki i frapującym nieprzewidywalnością eksperymentem formalnym. Co więcej, udało mu się udowodnić, że ambitny repertuar i innowacje artystyczne mogą być atrakcyjne. Specjalnością sceny stały się widowiska oparte na adaptacjach literatury, w których wielka epika, oprawiona muzyką, światłem i tańcem, zyskiwała nowy wymiar.

W cieniu dużych form musicalowych funkcjonowało kameralne laboratorium, w którym testowano możliwości wokalizacji słowa, performansu technologicznego i nowoczesnej choreografii. Eksploracje świata dźwięków, w powiązaniu z ruchem, formą plastyczną i nowymi mediami, pozwalały tworzyć konstelacje będące fuzją wielu sztuk. Ta ekwilibrystyka na pograniczu rozmaitych dyscyplin i gatunków nie byłaby możliwa bez odpowiednio przygotowanych sił aktorskich.



Lazarus, reż. Jan Klata, Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu (2020)

Capitol zdołał wychować sobie zespół o zawrotnej skali możliwości, imponujący sprawnością ruchową, wokalną, wyczuciem formy i doskonałym warsztatem dramatycznym. Nic dziwnego, że teatr zaczął przyciągać głośne nazwiska reżyserskie. Współpracę z Capitołem podjęli m.in. Agata Duda-Gracz, Agnieszka Olsten, Agnieszka Glińska, Cezary Tomaszewski, Mateusz Pakuła i Jan Klata. Wraz z twórcami z dramatycznego mainstreamu na scenie Capitolu zaczęły pojawiać się tematy z kręgu sztuki krytycznej. Testy na granice światopoglądowej i estetycznej tolerancji capitolowej publiczności przeprowadzali Jan Klata w bluźnierczym, nasyconym wulgaryzmami *Jerry Springer – The Opera* (2012), Agnieszka Glińska w rewidującym osadnicze mity założycielskie powojennego Wrocławia musicalu *Liżę twoje serce* (2016), a także Martyna Majewska w spektaklu *Wyzwolenie: królowe* (2019) – genderowej dekonstrukcji arcydramatu Wyspiańskiego, wprowadzającej do narodowego imaginarium postacie *drag queens* w rolach Masek. Ton ideowego zaangażowania przeniknął do superwidowskich wystawianych na dużej scenie, cieszących się najwyższą frekwencją. Takim przedsięwzięciem była adaptacja *Blaszanego bębenka* Güntera Grassa w reżyserii Wojciecha Kościelniaka (2018). Opowieść o końcu świata gdańskich mieszczan, zawierająca przejryste aluzje do współczesności, zabrzmiała jak manifest antywojenny i zarazem przestroga przed odrodzeniem się faszyzmu. Kontekst wojny rosyjsko-ukraińskiej i podmywających iluzję stabilności Europy ruchów migracyjnych przebijał się także przez pięknie wystylizowaną, nostalgiczną wizję *belle époque*, uchwyconą w ostatnim rozbłyśku świetności, tuż po zamachu w Sarajewie, w zrealizowanej przez tegoż reżysera scenicznej adaptacji scenariusza *A statek płynie* Federica Felliniego (2023).

Capitol stał się teatrem „gorącym”, zajmującym stanowisko w najważniejszych kwestiach debaty publicznej. Nie oznaczało to bycia na kontrze wobec własnej publiczności. Wręcz przeciwnie, zadeklarowana przez teatr postawa zbliżyła ją do liberalnej, miejskiej widowni, która odnalazła w jego przekazie swój kod tożsamościowy. To, co dawniej mogło się zdawać ekscesem, prowokacją, obrazoburczym gestem, dziś jest przedmiotem konsensusu pomiędzy teatrem i wielkomięską publicznością.

W ostatnich latach impet krytyczny teatru nieco osłabł. Capitol nie zmienił wprawdzie kursu, lecz widać wyraźnie, że pewien język i metoda opisywania rzeczywistości uległy wyczerpaniu. Jednym z symptomów tego zjawiska była porażka spektaklu *Radka Stępnia Otworzy się ziemia. Songi Brechta* (2023), którego twórcy, szukając współczesnego przełożenia dla zaczerpniętych z twórczości autora *Opery za trzy grosze* motywów ubóstwa i bezdomności, posłużyli się nagraniami wywiadów z mieszkańcami wrocławskiego Schroniska św. Brata Alberta. Dosłowna konkretyzacja tematu w zderzeniu z recitalową konwencją i pastiszową poetyką tekstów Brechta okazała się zgrzytem estetycznym i obnażyła schematyzm myślenia kategoriami prostych analogii.

Nie była to pierwsza w Capitolu próba wykorzystania materii dokumentalnej. Możliwości operowania na tym polu poszukiwano wcześniej w literaturze reportażowej. Szlaki przetrwał Mikołaj Woubishet spektaklem *Umwuka* (2014), przygotowanym na podstawie książki Wojciecha Tochmana *Dzisiaj narysujemy śmierć*. Zrealizowany w 2022 roku przez Cezarego Studniaka *Cesarz* według Ryszarda Kapuścińskiego to znak, że w capitolowych próbach budowania formy muzycznej „na faktach” coś zaczyna się zmieniać. Reżyser oparł się pokusie jednoznacznej aktualizacji tematu, tworząc sugestywną wizję świata przesyconego agresją, brutalnością i strachem. Był to traktat nie tylko o władzy i jej przemocowych mechanizmach, lecz również – może przede wszystkim – o legitymizujących ją ludziach z rozmaitych szczebli drabiny społecznej.

Świeży powiew przyniósł Capitolowi powrót Jana Klaty. Efektownie zrealizowany *Lazarus* Davida Bowiego i Endy Walsha (2020), z wybitną kreacją Marcina Czarnika w roli tytułowej, wprowadził do palety wyrazu zespołu nowy odcień. Opowieść o Thomasie Newtonie – tajemniczym kosmicie, który opuścił swoją planetę, zagrożoną ekologiczną katastrofą, by szukać dla niej ratunku na obcej sobie Ziemi – przybierała postać strumienia świadomości bohatera, powracającego do wspomnień w obliczu śmierci. Tytułowej postaci patronował zmarły w 2016 roku współautor musicalu David Bowie, co wysunęło na pierwszy plan spektaklu temat odchodzenia artysty. Rozbudowana machina inscenizacyjna spektaklu tym razem posłużyła twórcom do stworzenia intymnego świata przeżyć wewnętrznych. Wgląd w tę rzeczywistość otwierały piosenki, pełniące tu funkcję zwokalizowanych monologów wewnętrznych. Marcin Czarnik zbudował z nich równoległą narrację dramatyczną, która odsłaniała uczucia nurtujące kosmicznego rozbitka, zamkniętego w hermetycznym kręgu własnych myśli, wspomnień i fantazji. Jan Klata, znany ze skłonności do dosadnego języka i wyrazistych gestów, tym razem dał się poznać jako liryczny najczystszej krwi.

Tej delikatności rysunku nie miała kolejna capitolowa realizacja reżysera – *Romeo i Julia* Szekspira (2024). W rozegranym w cmentarnej scenerii spektaklu młodzieńcza miłość, osaczona przez nieprzyjazny świat, została naznaczona fatalistycznym piętnem śmierci, czyniąc parę bohaterów bezwolnymi ofiarami intryg.

Capitol wciąż jest w świetnej formie, lecz wydaje się, że na dotychczasowej drodze osiągnął już wszystkie możliwe cele. Dysponuje zespołem



Symfonia alpejska, reż. Cezary Tomaszewski, Wrocławski Teatr Pantomimy (2023)

fot. Natalia Kabanow / Wrocławski Teatr Pantomimy

o wszechstronnych możliwościach i imponującej spójności artystycznego wyrazu. Na kontrze do gatunkowych sztam zbudował własną poetykę, w której muzyczność traktuje się w sposób integralny, jako czynnik organizujący wszystkie elementy formy teatralnej. W produkcjach Capitolu ostatnich lat próżno jednak szukać innowacyjnych impulsów. Osłabił rewolucyjny impet, a wraz z nim – gotowość do ryzyka. Teatr, który jeszcze niedawno wytyczał nowe szlaki, dziś podąża dobrze udeptaną ścieżką.

5.

Na zupełnie innym etapie drogi znajduje się dziś Wrocławski Teatr Pantomimy. Zespół, będący sukcesorem dorobku Henryka Tomaszewskiego, pracuje nad budową nowej tożsamości artystycznej. Kolejni dyrektorzy od dawna starali się poszerzyć język stworzony przez mistrza o środki wyrazowe zaczerpnięte z innych dyscyplin sztuki, zapraszając do współpracy choreografów, performerów, twórców wizualnych i reżyserów dramatycznych. Efektem tej strategii była nieco chaotyczna różnorodność: testowano wiele poetyk, lecz brakowało formuły estetycznej, która by wysiłkom zespołu nadała jednolity styl.

Objęcie dyrektacji w 2022 roku przez Agnieszkę Charkot nie tylko przyspieszyło proces zmian, ale i wyraźniej niż dotąd określiło ich kierunek. W decyzjach repertuarowych nowej szefowej Pantomimy widać ambicje zbliżenia do nurtu, którym płynie dziś teatr dramatyczny. Świadczą o tym dobór reżyserów (Radosław Rychcik, Jędrzej Piaskowski, Małgorzata Wdowik), otwarcie na adaptacje literackie, a w konsekwencji także nowy sposób budowania formy narracyjnej. Pojawienie się żywego słowa w spektaklach teatru nie jest niczym nowym – w szczególnych wypadkach sięgał po nie również Tomaszewski. Po raz pierwszy jednak

język, skonfrontowany z mową „milczącego” ciała, stał się w pantomimie przedmiotem krytycznej refleksji. Przykładem dojrzałego namysłu nad możliwościami i specyfiką tej sztuki była *Symfonia alpejska* w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego (2023).

Działanie na pograniczu różnych języków i estetyk jest od dawna specjalnością artysty. Z fuzji muzyki, tańca, słowa i nieco naiwnej stylizacji wizualnej, żywiącej się kiczem i pastiszem, Tomaszewski stworzył autorską konwencję, w którą zawsze wpisana zostaje określona wizja świata. W *Symfonii alpejskiej*, inspirowanej poematem symfonicznym Richarda Straussa i biografią Wandy Rutkiewicz – wedle legendy wciąż żyjącej w klasztorze buddyjskich mnichów – romantyczny mit gór jako azylu dla rozmaitych odmieńców, świadomie porzucających prozaiczne życie na nizinach, by doświadczyć innego stanu egzystencji, posłużył za analogię, podkreślającą szczególne właściwości statusu mima. Opowieść Tomaszewskiego połączyła polską himalaistkę z losami trupy mimów, zmuszonych do ucieczki z Francji przez Ludwika XIV, którzy znaleźli schronienie w nepalskim klasztorze. Ich sztuka, obywająca się bez słów, tworzy w niej modelowy wzór „świata ciszy”, bardzo bliski wyobrażeniom o wysokogórskim eremie Wandy Rutkiewicz. W obu wypadkach milczenie oznaczało wybór, otwierający drogę do wtajemniczeń niedostępnych w normalnym życiu. Tomaszewski wyraźnie też przeciwstawił słowo językowi pantomimy. W zestawieniu z bogactwem wyrazu milczących mimów, monologi wypowiedziane przez narratorkę – Tajemniczą Dziewczynę „o sercu i głosie jak dzwon” – wydawały się ostentacyjnie chropawe, płaskie, pełne autoironicznego dystansu do własnej ułomności.

Refleksje na temat szczególnej kondycji mima przedstawione w *Symfonii alpejskiej* znalazły potwierdzenie w spektaklu Małgorzaty Wdowik

Niepokój przychodzi o zmierzchu, zrealizowanym według powieści Marieke Lucasa Rijnevela (2023). To przedstawienie dowiodło, że pielęgnowany przez szereg lat kunszt wrocławskiego zespołu ukonstytuował się na nowo, już nie jako estetyczna hybryda czy ruchowy dodatek do koncepcji reżyserów dramatu, lecz jako język autonomiczny, korzystający z tradycyjnego warsztatu, lecz skonfigurowany wedle reguł nowoczesnej sztuki. Co więcej, okazało się, że zespół, którego sceniczny *genre* w ostatnich latach określał lekki, komediowy ton, jest pełnowartościowym instrumentem dramatycznym. Opowieść o trudnym dojrzewaniu w rodzinie dotkniętej traumą śmierci, pokazana z perspektywy dziecka rozdartego pomiędzy rygorami tradycyjnej religijności i potrzebą buntu, była wielkim wyzwaniem dla zespołu. Reżyserka zredukowała narrację tekstową do lakonicznych napisów wyświetlanych na ekranie. Przedstawiony w spektaklu sugestywny obraz rozpadu osobowości dziecka, którego jaźń rozszarpała się na dwie połówki (jedną, która nie chce dorosnąć i kurczowo trzyma się ciała nastoletniej dziewczynki, drugą – dorosłą, zmagającą się z przeszłością z pewnego dystansu), oraz destrukcji więzi rodzinnych był zbiorowym dziełem mimów. Język ciała okazał się bardziej czułym narzędziem do eksploracji napięć i procesów, przebiegających wewnątrz hermetycznego świata bohaterów, niżli słowa. Obumieranie uczuć, paraliż komunikacyjny, zapętlenie życia rodziny w kręgu martwych rytuałów codzienności – wszystko to przemawiało w spektaklu intensywnością fizycznego doświadczenia, dając efekt silniejszy niż w powieści.

Sukces przedstawienia, potwierdzony prezentacjami na Boskiej Komedii i Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, to znak, że WTP przestaje być teatrem niszowym. To również dowód na to, że lata pracy nad przebudową tożsamości artystycznej w duchu, który godzi tradycję z głównymi nurtami sztuki nowoczesnej, przyniosły oczekiwany rezultat. Wrocławski teatr jest na dobrej drodze do odzyskania podmiotowości, jaką posiadał za czasów swego twórcy. W ostatnich latach ograniczali ją reżyserzy, naginający unikatowe możliwości mimów do własnych poetyk. Ich zainteresowania, potrzeby i style scenicznego „pisma” wciąż kształtują oblicze artystyczne WTP. Być może warto, by zespół mocniej zawalczył o estetyczną autonomię. Działaniom teatru brakuje dziś porządkującej idei i klarownej strategii programowej. Na szczęście ekipa Agnieszki Charkot nie osiadła na laurach i wciąż idzie naprzód. Prezentowana przez jej zespół odwaga poszukiwań to w stolicy Dolnego Śląska zjawisko coraz radsze.

6.

Teatralny Wrocław wyraźnie się starzeje. Rzecz nie tylko w metrykach twórców (większość teatrów obsługuje wymiennie ta sama grupa reżyserów w średnim wieku, młode talenty wyławia się gdzie indziej), bardziej niepokojące wydają się atmosfera samozadowolenia i artystyczna przewidywalność. Większość instytucjonalnych scen, osiągnąwszy pewien pułap, okopuje się na zdobytych pozycjach, poprzestając na tym, co bezpieczne, sprawdzone i dobrze widziane w głównym nurcie. Miasto, będące kiedyś potężnym „źródłem prądu” dla teatru w Polsce, dziś jest biorcą mocy produkowanej gdzie indziej.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że źródła twórczej „młodości” biją dziś poza rogatkami instytucji. Potencjał ofensywnej energii przesunął się z centrum na peryferie, w stronę grup niezależnych. Wśród tych inicjatyw nie brak efemeryd, ale są i sceny mocno już wrosłe w pejzaż miasta, takie jak budujący własną, bardzo nieoczywistą agendę tematów społecznych Teatr Układ Formalny. Nie zawsze osiąga sukces, ale ma determinację,

by powiedzieć coś własnym głosem. Na tych obrzeżach wyrósł Teatr Polski w Podziemiu – dziś jedna z najważniejszych „marek” teatralnych Wrocławia. O wyjątkowości tej sceny przesądza nie tylko rodowód. Teatr, który powstał z energii buntu przeciwko decyzjom personalnym, przekreślającym wieloletni dorobek artystyczny Polskiego, mógł stać się zakładnikiem resentymentu. Paliwo, jakie dawała fala protestów i gestów solidarności ze strony środowiska, zapewniło mu efektowny start, lecz nie starczyłoby go na dłuższy lot. Na szczęście ekipa Podziemia zamknęła etap rozliczeń takimi spektaklami, jak *Aktorzy prowincjonalni* w reżyserii Michała Borczucha (2020) czy *Fuck... Sceny buntu* (reż. Marcin Liber, Teatr Łażnia Nowa, 2017), w których artyści z rozbitego zespołu Polskiego (nierzadko już z niego wyrzuceni) złożyli osobiste świadectwa z tamtych wydarzeń.

Podziemie przechwyciło nie tylko część „aktywów ludzkich” Polskiego – zwolnionych aktorów i pracowników oraz związanych z tą sceną reżyserów: Krzysztofa Garbaczewskiego, Pawła Świątkę, Monikę Pęcikiewicz, Krystiana Lupę. Spektaklem Sebastiana Majewskiego *Postać dnia* (2018), poświęconym legendzie aktorskiej Igora Przegrodzkiego, teatr podkreślił także swoją więź z historią macierzystej sceny. Przede wszystkim jednak stał się depozytariuszem dawnego etosu Polskiego jako sceny aktywnej politycznie, kreującej debatę obywatelską, angażującej społeczne emocje.

Teatr nie dąży do wypracowania wyrazistej formuły estetycznej. Zamiast klarować własną poetykę, ciągle eksperymentuje, poszerza pola poszukiwań o nowe formy, nierzadko operując na obrzeżach teatralności. Przykładem takiej eksploracji był *Księżę według Niccolò Machiavellego* (reż. Paweł Świątek, 2019), zrealizowany w formie interaktywnej symulacji fikcyjnych wyborów prezydenckich, gdzie o rozwoju wydarzeń decydowała publiczność. W *Zbrodni i karze. Z powodu zbrodni Rosjan, których nie potrafimy zrozumieć* Jakuba Skrzywanka (2023) rekonstrukcyjno-dokumentalny performans, oparty na materiałach śledczych, relacjach świadków i ofiar przestępczych działań armii rosyjskiej w Ukrainie, przerodził się w dialektyczną rozprawę o bezsilności prawa wobec zbrodni wojennych. Katarzyna Kalwat w *Finnegans W/Fake* (2022) sięgnęła po udratyzowaną formę muzyczną, by za pomocą zwokalizowanych słów, fraz i fonetycznych osobliwości polszczyzny różnych epok odmalować barwny fresk o historii Polski.

Teatr prowadzi regularną działalność repertuarową, lecz nie jest samodzielną instytucją. Nie posiada lidera, pracuje kolektywnie. Grywa w Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia, zarządzanym przez Instytut Grotowskiego, część przedstawień realizuje w modelu koprodukcyjnym. W ciągu kilku lat bezdomności spenetrował wiele przestrzeni miejskich, nie zawsze kojarzonych z teatrem. Ten czas wymuszonych wędrówek, pełen spontaniczności, improwizacji, wytworzył specjalną więź z Wrocławiem i publicznością pielgrzymującą po rozrzuconych w mieście, często nieogrzewanych salach, by zobaczyć „swoich” aktorów. Społeczna potrzeba, która wykreowała Podziemie, jest żywa do dziś. Dawni widzowie Polskiego odnajdują w nim ofensywnego ducha z czasów świetności tej sceny. Młodszy mają szansę doświadczyć w nim czegoś, co wykracza ponad artystyczny standard oferowany przez instytucje.

Dobra passa Podziemia nie jest w stanie oddalić coraz wyraźniej rysującej się na horyzoncie teatralnego Wrocławia groźby stagnacji. Rentierski komfort odcinania kuponów od wczorajszych rewolucji kiedyś się skończy. Dolnośląskiej stolicy potrzebny jest przeciąg. ■