

2013/14

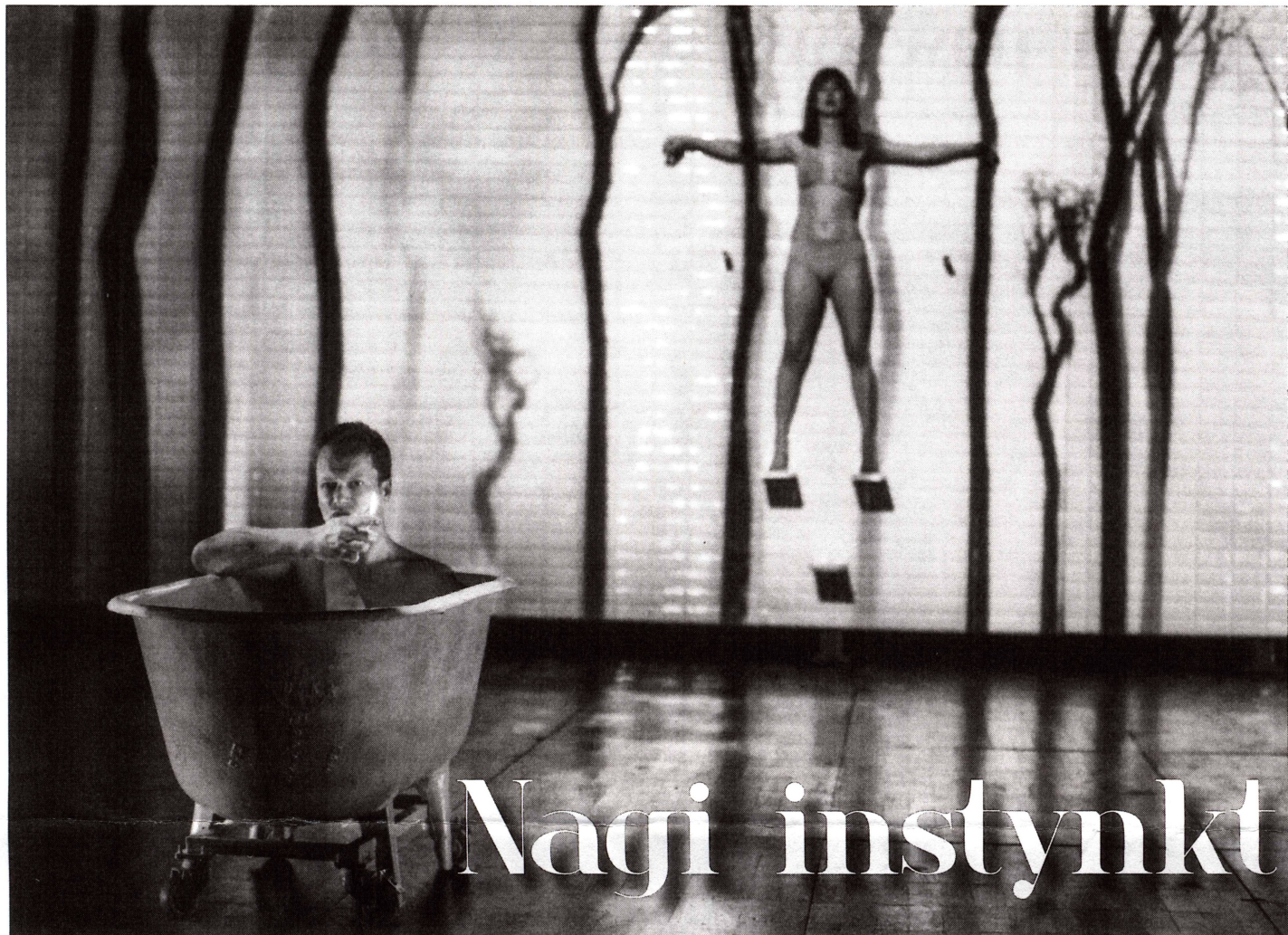


foto: Magda Huechel / Kabaret warszawski, reż. Krzysztof Warlikowski

Zaczął się bardzo niewinnie, pod koniec lat 90., od rozbieranego Szekspira. Potem było sporo seksu i czeskie porno. Kierunek, w którym zaczął podążać polski teatr ostatniego ćwierćwiecza, jest bardziej niż intrygujący.

TEKST: **EDYTA ZIELIŃSKA**

Po premierze *Poskromienia złoŃnicy* Krzysztofa Warlikowskiego Zbigniew Zapasiewicz w osobistym pamiętniku teatralnym zapisał, że nie rozumie, czemu reżyser wystawił Szekspira. Był pod wrażeniem inscenizacji, ale ze sceny mógł według niego wybrzmieć każdy inny tekst, ponieważ dramatowi została odebrana charakterystyczna fraza. Na przekór konwencji wychodziło nie tylko złamanie rytmu. Namiętna scena między małżonkami została zastąpiona pojawieniem się trzech transwestytów, a kostiumy, co zresztą będzie powtarzać się u Warlikowskiego później, znamionowały fałsz.

Pozbycie się ubrania to jedyny moment szczerości wobec samego siebie. Nagość, zwłaszcza męska, przekroczyła granicę intymności i sceny. Gołe ludzkie ciało, często zdeformowane, śmieszne, groteskowe, jest w spektaklach War-

likowskiego formą przejściową, docieraniem do odkrywania płciowości, tożsamości seksualnej czy świadomego operowania swoim ciałem. Hamlet w spektaklu Warlikowskiego przychodzi do matki nagi. Nie interesują go ani sprawy Danii, ani odkrycie tajemnicy śmierci ojca. Książę obnaża prawdę nie o bratobójstwie na dworze, ale o swoich skłonnościach seksualnych, urojeniach i fantazjach. Lucencjo i Tranio z *Poskromienia złoŃnicy* zamieniają się ubraniami, co jest symbolem ich homoerotycznych pragnień.

Erotyzacja, choć nadal szokująca, zaczęła stanowić w teatrze niezwykle ważny środek wyrazu. Prowokacja stała się narzędziem walki z tabuizacją pewnych aspektów rzeczywistości. Reżyser przetał szlak i pozwolił gwałtownie rozwinąć się tendencjom adaptacyjnym, które wywołują zażarte dyskusje i spory wśród krytyków, publiczności, ale chyba przede wszystkim wśród władz.

Teatr i polityka

Wanda Zwinogrodzka, od 2015 r. podsekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w jednym z wywiadów przyznała: *Prawica teatr postrzegała inaczej. Dla niej nie był on instrumentem generowania wielkich zmian społecznych, ale przeciwnie – pielęgnowania kulturowej ciągłości, podtrzymywania tradycji i pamięci. Stąd przywiązanie do klasyki jako podstawy repertuaru, stąd też przekonanie, że teatr powołany jest do subtelniejszego dyskursu o kwestiach egzystencjalnych, a jeśli już o politycznych, to nie w doraźnej, ale w rozległej perspektywie – historycznej czy historiozoficznej. I w tym sensie ów subtelniejszy dyskurs jest zakłócany przez estetykę politycznego teatru lewicy, który lubi aktualne tematy, dosadność i jednoznaczność środków wyrazu, bo one pozwalają skuteczniej mobilizować do działania.*

Istotnie – scena jest skarbcem tradycji. Bierze na siebie wszelakie obowiązki – od przechowywania języka po tworzenie oraz kształtowanie społeczeństwa. Jest najbardziej rezonującym elementem kultury narodowej.

Istnieje jeszcze inny punkt widzenia – sztuka ma prowokować do myślenia, wywoływać dyskusje i przewartościowywać. Przekraczanie norm moralnych i obyczajowych ma przebudowywać tradycyjne rozumienie kultury. Podobny pogląd w latach 60. głosili marksiści kulturowi. Doprowadzili oni wtedy do istotnych zmian w społeczeństwie, takich jak rewolucja seksualna czy powstawanie nowych subkultur. Zmiany te być może stworzyły klimat potrzebny do ukształtowania takiego teatru, jaki reprezentuje między innymi Warlikowski.

Trudno przewidzieć, jak będzie wyglądał teatr współczesny za kilka lat. Warlikowski był swoistym *novum* – prowokował i szokował, ale został zaakceptowany, spowszedniał. Jego sztuki przestały być postrzegane wyłącznie jako obrazoburcze. Zaczęto zatem próbować – a im dalej poza normy sięga wyobraźnia twórców, tym silniej reaguje przeciwnik w sporze o kształt sztuki. Pokazuje to sprawa Teatru Polskiego we Wrocławiu – scena, która prowokowała, uprawiała sztukę bez wątplenia zaangażowaną w debatę publiczną, została objęta przez Cezarego Morawskiego, kandydata zasugerowanego przez pravicową władzę. Teatr niezadowolony, polemizujący, stał się częścią instytucji, z którą sam wcześniej walczył – znamienny paradoks.

Trzęsienie sceny

Można by rzec, że główną dewizą twórczości Warlikowskiego jest postrzeganie sceny jako zwierciadła publiczności. Istotnie – reżyser uderzył w najczulsze miejsca społeczeństwa. Trudno odmówić Polakom pewnej zachowawczości w sferze seksualnej. Zdaniem Warlikowskiego to tłumienie jest przyczyną rozmaitych frustracji. Dlatego też postanowił pokazać widzom to, czego nie chcą zobaczyć i co próbują zagłuszyć. Za nim poszli inni. Nie można oczywiście mówić o bezpośrednim naśladownictwie, ale sukcesy jego teatru pozwoliły rozwinąć skrzydła innym artystom. Publiczność dała twórcom wielki kredyt zaufania.

Dyrektura Jana Klaty w Starym Teatrze w Krakowie od początku budziła kontrowersje. Szczególne poruszenie wzbudziła jego adaptacja *Do Damaszku* Augusta Strindberga. Miesiąc po premierze, w listopadzie 2013 r., spektakl został przerwany przez widownię obruszoną imitowaną sceną kopulacji Krzysztofa Globisza i Doroty Segdy. W 2014 r. rozpętała się kolejna burza – tym razem chodziło

o adaptację *Nie-boskiej komedii* w reżyserii Moniki Strzępki. Czołowe postacie krakowskiej sceny narodowej zrezygnowały z udziału w przedstawieniu. W tym czasie publiczności dane było oglądać *Towiańczyków, królów chmur* w reżyserii Jolanty Janiczek czy chociażby *Platonowa* Konstantina Bogomołowa. We wszystkich tych spektaklach ujawniała się dominująca tendencja – posługiwanie się fizycznością człowieka jak narzędziem. Stary Teatr chciał zmienić w widzach sposób myślenia o seksualności, czy tak jak w *Platonowie*, zaznaczyć pewną umowność płciowości. Scena wzbudzała zainteresowanie, irytację – na pewno nie pozostawała neutralna. Zarzucano jej krzykliwość, histerię, naruszanie wszelkich granic czy świętokradstwo – w końcu Stary Teatr to instytucja państwowa z bogatą historią i długą tradycją.

Hamlet w spektaklu Warlikowskiego przychodzi do matki nagi. Nie interesują go ani sprawy Danii, ani odkrycie tajemnicy śmierci ojca.

Wrocławski Teatr Polski stał się w 2014 r., za sprawą wystawienia *Dziadów* w adaptacji Michała Zadary, najgorętszą sceną w kraju. Rok później Ewelina Marciniak wystawiła *Śmierć i dziewczynę* na podstawie tekstów noblistki Elfriede Jelinek. Do swojego przedstawienia zaangażowała czeskich aktorów filmów pornograficznych. Marciniak tłumaczyła, że w realnym świecie panuje obłuda, seksualność jest utożsamiana z czymś brudnym, a intymność zarezerwowana jest wyłącznie dla stosunków małżeńskich. Nie obeszło się bez głosów ostrego sprzeciwu. W dniu premiery przed teatrem zorganizowano demonstrację, która miała uniemożliwić widzom zobaczenie przedstawienia (notabene odpowiadała za nią podobno ta sama grupa, która uczestniczyła w paleniu kukły Żyda na wrocławskim Rynku). Ostatecznie premiera się odbyła, a kontrowersje, które wokół niej narosły, odbiły się szerokim echem w europejskiej prasie.

Wyboista droga

Trudno stawiać diagnozy, ale wydaje się, że estetyka prowokacji powszednieje. Częstość wykorzystywania takich rozwiązań formalnych jest wysoka. Skąd biorą się te tendencje? Obiektywna forma opowiadania

w sztuce nie istnieje. Jak dotąd nie znalazł no sposobu, by zuniwersalizować narrację – historii nie da się pokazać w szerokiej perspektywie. Jediną alternatywą, by w fikcji nie uciekać od prawdy, jest wnikięcie w mikrostrukturę, wsłuchanie się w głos jednostek, które przecież zasadniczo się od siebie różnią. Podobne procesy ujawniają się w innych dziedzinach kultury – w literaturze, filmie czy chociażby w malarstwie. Opowiadanie o marginesie społecznym, o rozmaitych tabu wymaga odpowiedniej formy. Problemy z odnalezieniem własnej tożsamości seksualnej nie byłyby wiarygodne, gdyby podano je w estetyce teatru elżbietańskiego.

Z drugiej strony warto zastanowić się, czy teatr nie popadł w impas, z którym nie może się uporać, a jego krzyk, dziwnego rodzaju rozwyrzenie, wynika z rozpacz i potrzeby autoprezentacji. *Z pomocą niepsychologicznego, gimnastycznego aktorstwa i bluźnierczej energii pozorującej przekroczenie wszędzie można mieć dobry efekt. A to jest tylko stylizacja na przekroczenie, nie bluźnierstwo. Późnego modernizmu wersja umasowiona, epidemiczna, a nawet nieco rozwyrzona* – mówi Małgorzata Dziewulska, teatrolog.

Teatrowi zaczyna brakować nowych form wyrazu. Dominuje identyczność, populizm, historyczna próba zwrócenia na siebie uwagi. Wciąż ma on coś do przekazania, ale nie potrafi tego zrobić inaczej niż poprzez sprawdzone środki artystyczne.

Sędzia i kat

Na polskiej scenie na pewno nie brakuje zdolnych twórców. Młode pokolenie tworzy przedstawienia kongenialne, dopracowane, precyzyjne w aspekcie inscenizacyjnym. Widocznym brakiem w kulturze jest natomiast nieumiejętność komunikowania się ze sobą, wymieniać spostrzeżeń dotyczących teatru i wypracowania może nie tyle kompromisu, ile postawy zrozumienia. Zacieśnienie obu stron w swoim stanowisku skutkuje zbiorową histerią. Scena i wszystkie zogniskowane wokół niej wydarzenia stały się miejscem krytyki tego, co inne, co nie wpasowuje się w wypracowaną przez którąś ze stron wizję świata. W atmosferze wzajemnej frustracji trudno tworzyć przedstawienia prawdziwie dobre, ponadczasowe, ale w sposób wyważony podejmujące trudne współczesne problemy. Teatr chce mieć głos, ale aby tak się stało, musi przestać stawiać diagnozy rzeczywistości i uparczywie zaznaczać swoją obecność. Powinien oskarżać albo bronić, ale przede wszystkim próbować zrozumieć to, co wydaje mu się obce. ☒