

TEMAT Z OKŁADKI

1/ O twórczości Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego



Hommage à Strzępka et Demirski

AUTOR: MACIEJ STROIŃSKI

Motto:

„Kto teraz będzie architektem naszej wyobraźni?”¹

P. Demirski, *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*

■ Wspólną twórczość teatralną Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki można, przynajmniej na razie, uznać za domknietą, ustaloną i spełnioną, czyli gotową na podsumowania. Wspólnie wyczuli, kiedy zejść ze sceny: wtedy, gdy ich przedstawienia zaczęły pikować. Było już w nich znać wypalenie zawodowe, wyczerpanie twórcze i zwyczajną wyrobniczość. *Jeńczynę* (2021) na przykład wybaczymy im wyłącznie z szacunku do dawnych wybitnych dokonań. Artyści mają za sobą owocne piętnastolecie: od 2007 do 2022 roku. Okazali się nie tylko głośni, ale również pomysłowi. Dali się zauważyć (lub: nie dali nie zauważyć), a to, co stworzyli razem, przeżyło ich własne dzieła jako inspiracja dla innych artystów sceny. Można więc powiedzieć, że za życia dostąpili „kanonizacji”, wejścia do kanonu.

Są to na razie stwierdzenia mocno gołosłowne i niby na wyrost, którym zdaje się przeżyć brak popytu na dramaty Demirskiego, inscenizowanego – tak jak Jolanta Janiczak – głównie przez współmałżonka. Sądy estetyczne są ze swej istoty mało dowodliwe i zależne od wrażliwości odbiorcy, ale mimo wszystko postaram się wyłuszczyć i zilustrować, co mam na myśli, gdy mówię, że Strzępka i Demirski walczyli przyczynili się do obecnego kształtu polskiego teatru – w dobrym i złym sensie. Chcę oddać im hołd, mimo że – parafrazując Ewangelię – „oni już dostali swoje nagrody”. Będą to uwagi uważnego widza, który w swoim czasie wybrał dzieła duetu, zwłaszcza te krakowskie, poznał lepiej niż dokładnie.

Andrzej [2010], Artyści [2016] i Arystofanes

Wszystko się zaczęło od Boskiej Komedii, krakowskiego festiwalu teatralnego, który w 2010

roku wygrało dzieło z Wałbrzycha (a nie Lupa, Warlikowski, Jarocki czy Klata, też pokazujący swoje spektakle w konkursie). Spektakl *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* okazał się właściwym debiutem salonowym Strzępki oraz Demirskiego. Od tej premiery i od tej nagrody nie można było już ich ignorować. Rok później ten sam festiwal wygrał ten sam duet (*Tęczowa Trybuna* 2012) i szok stał się faktem.

Sprawa wydaje się prosta: bardzo celnie uderzyli, tak, że zabolalo. Język angielski ma idiomatyczny zwrot na takie okazje: „They didn’t know what hit them”, mówiący o sytuacji, gdy coś kogoś zaskoczyło do tego stopnia, że „nie mieściło się w głowie”, wymagając dopiero późniejszego oswojenia, czyli będąc formą traumy. W spektaklu o „architektach naszej wyobraźni” duet Strzępka i Demirski „zamachnął się” ze sceny na ówczesne święte krowy polskiego teatru i polskiej kultury, zrobił więc rzecz niedopuszczalną i przełamał tabu. Parafrazując tytuł wcześniejszego ich spektaklu, można by zażartować, że urządzili „Dziady. Egzekucję”. (Tak właśnie od stu lat działa awangarda, która wprawdzie się skończyła wraz z Andym Warholem, pierwszym postawangardzistą, ale jeszcze o tym nie wie). Strzępka i Demirski między innymi w ten sposób zdiagnozowali umysłową i personalną stagnację ówczesnych elit twórczych w Polsce: „ja nie chcę grać / nikt niestety cofnąć się nie potrafi w czasie / ja nie chcę grać w żadnych filmach / ja chcę grać w filmach które już są nakręcone / bo wiem że są dobre”². Atak na *ancien régime* przybrał postać satyryczną i dlatego zadał precyzyjne rany cięte. Już sam tytuł brzmiał jak zacięta płyta, jak scena z filmu *Być jak John Malkovich*, gdy tytułowy bohater, grany przez samego siebie, trafia do wnętrza

swej głowy, gdzie widzi wyłącznie siebie i słyszy tylko własne nazwisko.

Odnoszę wrażenie, że omawiany spektakl ukazał samo sedno teatru jako zjawiska społecznego: jego wymiar towarzyski, środowiskowy, klasowy, jego aspiracje, hermetyzm i snobizm. Dzisiaj tego typu ciasne, duszne i konformistyczne wspólnoty nazywa się „trybalnymi”. Teatr artystyczny, cokolwiek oznacza, jest ze swej istoty rozrywką dla elit, czystym zbytkiem i widomym znakiem pozycji tych, którzy go tworzą i którzy do niego chodzą. Swoją minirewolucją Strzępka i Demirski wprowadzili do rozmowy o polskim teatrze wcześniej zarzucone, bo po PRL-u źle się kojarzące, wątki marksistowskie, takie jak walka klas, współzależność bazy i nadbudowy, fałszywa świadomość i hegemonia ideologiczna. Najnowszą odmianą tego rodzaju socjologicznej refleksji jest krytyka instytucjonalna. Dziś wojna pokoleń odbywa się metodami bardziej administracyjnymi niż artystycznymi.

Do udanej próby autotematyzmu artyści wrócili w serialu *Artyści*, który nie jest może „teatrem w teatrze”, lecz „teatrem w telewizji”. Tym razem spowiadali się już nie z cudzych grzechów. Przyjrzeni się sobie, swoim zwyczajom, swoim teatrom, swoim aktorom i swoim kolegom. Za to zawsze ich cenilem: za zdolność do autorefleksji³. W serialu telewizyjnym celnie ukazali obłęd, jakim jest tworzenie przedstawień scenicznych, i niełatwą kolektywność całego tego procesu. Nie tylko wewnątrz budynku, lecz również stosunki panujące pomiędzy pracownikami instytucji kultury miały na ekranie staroświecki posmak, sprzed 1989 roku, ponieważ – jak wiadomo – polskie teatry państwowe niekoniecznie przeszły transformację ustrojową.



fot. Bartłomiej Jan Sowa

Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu (2010)

Nie zdziwiłem się, odkrywając, że Olga Śmiechowicz, teatrołożka, filolożka klasyczna i świetna tłumaczka, czerpała z *Artystów* Strzępki oraz Demirskiego, gdy translatorsko odświeżała Arystofanejską komedię środowiskową pod tytułem *Żaby*⁴. Fakt ten mówi coś i o Arystofaniesie, i o Demirskim: w obu wypadkach obcujemy z dramaturgią – by użyć kategorii estetycznej nie ze świata antycznego – groteskową, silnie osadzoną w bieżącym kontekście, autotematyczną, łączącą sprzeczne porządki, którymi u Demirskiego są liryzm i dowcip, katastrofizm i projektodawstwo, zaś u Arystofanesa łamanie decorum, obscena na scenie i mieszanie porządków stylistycznych.

To już tylko kwestia czasu, kiedy jakiś twórca, młody albo nie, odważy się powtórzyć dawny gest Moniki Strzępki i zdradzić umowę środowiskową, wystąpić przeciwko branży i wyciągnąć na wierzch kulisy pracy w teatrze *for everyone to see*. Nazbierało się tematów, o których się nie rozmawia, bo czy nazwiemy rozmową chóralne powtarzanie artykułów wiary? Nie chodzi zatem o bezpieczne powielanie ogólnie słusznych poglądów, które tylko przyklepują takie albo inne roszady kadrowe, ale o spojrzenie w lustro, którym podobno jest teatr. Ostatnią znaną mi próbą takiego wyczynu estetyczno-etycznego w polskim życiu teatralnym jest dzieło *Ja jestem Hamlet* Agaty Dudy-Gracz.

Tęczowa Trybuna 2012 (2011) i W imię Jakuba S. (2011)

Tęczowa Trybuna stanowiła ostateczne rozliczenie z zastanym stanem polskiego teatru. Antylupowsko i antywarlikowsko ujęła temat homoseksualizmu, już nie jako kwestię estetyczno-egzystencjalną, ale jako problem społeczno-polityczny. Tak Paweł Demirski polemizował z kanonicznym w Polsce wystawieniem swojej ukochanej dramatopisarski (*Oczyszczeni* Sarah Kane, reż. Krzysztof Warlikowski, 2001): „gdzie tam są realne moje konflikty które mnie / do tego teatru doprowadziły

ze złości / wszyscy albo chorzy albo pojebani / i jeszcze tymi czekoladkami rzygał”⁵. *Andrzej* był przeciwko Wajdzie, *Trybuna* przeciwko Warlikowskiemu, *Jakub* – o którym za chwilę – przeciwko Warszawie. Oczyszczywszy pole i wytoczywszy własną ścieżkę twórczą, artyści mogli przedstawić jedną z paru zaledwie swoich „pozytywnych” propozycji: *O dobru* (2012, obok *Triumfu woli*, 2016), gdzie żartowali z własnego odruchowego czarnowidztwa i katastrofizmu, które tak naprawdę nigdy im nie przeszły: „wałbrzych się skończył co? / publiczne teatry się kończą / wszystko kończy się jak zawsze /

W imię Jakuba S., reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny w Warszawie (2011)



fot. Bartłomiej Jan Sowa



Bitwa warszawska 1920, reż. Monika Strzępka, Narodowy Stary Teatr w Krakowie [2013]

źle / są tacy którzy przebierają nóżkami żeby tak napisać / że mają to co chcieli / ale nie / nie kończy się wałbrzych / nie jest tak jak zwykle i się jak zwykle nie kończy / bo idzie jeszcze bardziej nowe⁶. Tę jakość teatru Strzępki cenię najmniej albo wcale: jego emocjonalny chaos i ciągle straszenie dla efektu scenicznego. Trzeba przyznać, że Paweł Demirski popada niekiedy w pustą błyskotliwość i „młockę słowną”, jak Schopenhauer określał filozofię Hegla.

Okres „burzy i naporu” spełnił się w twórczości Strzępki i Demirskiego przedstawieniem, które bodaj na trwałe przeszło do historii kultury polskiej jako jaskółka nowej świadomości klasowej: *W imię Jakuba S.* W tym gronie chyba nie muszę powtarzać rzeczy ogólnie wiadomych, zwłaszcza informacji, że jest to dzieło o chłopskich korzeniach narodu polskiego, o awansie społecznym i o związanym z nim wstydzie. Bohaterowie tego dramatu i spektaklu niby pogardzają nową klasą średnią, ale również szczerze pragną odnaleźć się w jej szeregach („pozrywałam wszystkie kontakty towarzyskie z ludźmi którzy mają mieszkania / nie wchodzę do tych mieszkań bo im

zazdroszczę / oczywiście jednocześnie mając ich w głębokiej pogardzie / i ich gust chujowych z ikei mebli⁷), co uda im się dopiero w *Roku z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej* (2018), gdy zorientują się, w co wrosli. Zauważmy, że słynne diagnozy socjologiczne, jak *Prześniona rewolucja* Andrzeja Ledera czy *Chamstwo* Kacpra Pobłockiego, powstały później od *Jakuba S.*: artyści prześcignęli myślicieli. Sądzę, że właśnie ten spektakl nadał ton sporej części dzisiejszego teatru zwanego postępowym, w którym dominują dwie rozbieżne tendencje: powaga społecznego zaangażowania i dystans estetycznego nawiasu. Prościej mówiąc: polityka i ironia.

Myśląc o *W imię Jakuba S.*, można dojść do wniosku, że metafora „globalnej wioski” nie jest metaforą i oznacza trochę co innego, niż pierwotnie zakładano: obrazuje globalną p r o w i n c j ę, gdzie obowiązują niepisane, lecz sztywne reguły, mające na względzie awans zawodowy, towarzyski i materialny. Może to wina środowiskowego konformizmu, może towarzyskiego naśladownictwa i „pragnienia mimetycznego”⁸, że wrywając się ze wsi i trafiając do światka teatralnego – „te gę-

by te same od lat⁹ – Monika Strzępka wpadła z deszczu pod rynnę.

Bitwa warszawska 1920 (2013) i nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU! (2014)

Dwa spektakle Strzępki i Demirskiego ze Starego Teatru w Krakowie wypada uznać za ich szczytowe osiągnięcia, za koronne przykłady ich dojrzałego dorobku. Chodzi i o wielkość podjętych tematów, i o sposób ich ujęcia. Na temat dziedzictwa narodowego twórcy wypowiedzieli się w sposób estetycznie bezbłędny, sprostali wyzwaniu, przedstawili swoją rację artystyczną. Jeżeli się wkracza na legendarną narodową scenę i głosi z niej na przykład: „za niepodległość / za wolność / ale się cieszę / z czego nie wiem”¹⁰, albo: „Na tym polega demokracja wykurwa tępe dzidy / Na przemocy i to nie symboliczne”¹¹, warto te odważne i nierzadko dosadnie wyrażone stwierdzenia podeprzeć przekonującym monologiem, gdzie sam język trafi odbiorcę prosto w serce. Nic na to nie poradzę, że słowa: „Dla mnie jest tutaj za zimno za strasznie / A za każdym rogiem widzę duchy / I płaczące kobiety”¹², albo: „trzeba tam



fol. Magda Hueckel

nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!, reż. Monika Strzępka, Narodowy Stary Teatr w Krakowie (2014)

będzie pójść niestety / wstać stąd z tej nocy w sady / stół sobie sam zostanie / zastawa sama zostanie / niedopite w szkłe będzie tęsknić za nami / wiśni nie dojemy sobie / opadną się zmarnują¹³ (tak się składa, że wypowiedziane przez tę samą aktorkę, Małgorzatę Zawadzką), krótko mówiąc: głęboko mnie wzruszają. Jest to, oczywiście, argument nienaukowy, lecz chyba istotny, jeżeli spektakle robi się dla widzów.

Bitwa warszawska i *Wszystko powiem Bogu!* (bo tak twórcy chcieli nazwać to przedstawienie, co podkreślają wielkimi literami w podtytułach) łączą w sobie kluczowe „smaki” teatru Strzępki i Demirskiego, mieszając je jak sól i cukier: interwencyjność i liryzm, tragizm i kabaret, przegadanie i obrazowość. Czasem te połączenia wypadają harmonijnie, a niekiedy groteskowo. Szczególnie w tym drugim przedstawieniu dramaturg, jak sam wyznaje, „dorzucił do pieca w tekście”, a jego neuroza doszła już do ściany, od której musiała się odbić i zaowocować diametralnie odmiennym w tonie *Triumfem woli*.

Wszystko powiem Bogu! to jedyny w *oeuvre* Strzępki i Demirskiego przykład dzieła zaangażowanego „ponadspołecznie”, bo odważnie eksplorującego tematy ostateczne, eschatologiczne. Śmierć fizyczna i duchowa okazuje się w tym dramacie i przedstawieniu groźniejsza od śmierci cywilnej. Chciałbym to podkreślić: ci twórcy się rozwijają, podejmują nowe wątki, wzgardzone w ich bańce towarzyskiej, eksperymentują z własną poetyką jak David Lynch, który po mrocznej *Zagubionej autostradzie* (1997) nakręcił ostentacyjnie pocziwą *Prostą historię* (1999). Nawet tymczasowy koniec ich

wspólnej kariery jest nowym początkiem, bo artyści próbują świeżych pól ekspresji, jak chociażby muzyki, kinematografii, telewizji i administracji.

Dario Fo przesłał instrukcje (2012) i Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej (2018)

„Starania polskiej lewicy artystycznej są o dupę rozbić / albo nikt nie rozumie o co im chodzi bo nikt nie przychodzi na przedstawienia / albo rozumie za dobrze bo jest na widowni dwanaście osób z czego osiem to dramaturdzy tego przedstawienia / ci się śmieją zawsze najgłośniejsze¹⁴. Nawet jeśli Autor nie zgadza się z poglądami stworzonej przez siebie fikcyjnej postaci zwanej Robotnicą, wolno ten fragment uznać za wypowiedź programową, trafnie diagnozującą pewne błędne koło. Strzępka i Demirski zawsze celowali w diagnozę społecznej, jak również w autodiagnozę, i tym razem także się nie pomylili. Ich sceniczne zamknięcie, nawet jeśli wywołane okolicznościami pozazawodowymi, ma wymiar symboliczny, wygląda jak recenzja wystawiona teatrowi postępowemu w ogóle. Wiele jest możliwych przyczyn opłakanego stanu polskiej „awangardy”, ale najprostsza wygląda bodaj tak: reżyserski model teatru powoduje, że twórcy sceniczni nie chcą być rzemieślnikami, tylko artystami. Dlatego w kółko robią to samo: wyrażają siebie. Bardzo im zależy na poklasku grupy, bo kiedy pod ocenę poddaje się swe wnętrze, a nie tylko swoje tak lub inaczej wykonane dzieło, krytyka naprawdę boli.

Podsumowaniem wspólnej drogi artystycznej i życiowej Strzępki i Demirskiego jest spek-

takl *Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej*, w którego fabule uformowana już i samoświadoma klasa średnia śmieje się z samej siebie, czyli w ogóle przyznaje się do bycia sobą. Twórczość duetu miała nareszcie odwagę otwarcie ogłosić, że jest inteligentnym i autoironicznym „teatrem środka”. „Do Toskanii / Toskania / Sukces artystyczny / Którego miarą jest willa w Toskanii / Artysta polski czuje się wreszcie dobrze / Wreszcie doceniony¹⁵. Nie zamierzam twierdzić, że para artystów obrosła w tłuszcz: gdy tylko zaczęli popadać w rutynę, przerwali ten etap kariery.

Nie widać kontynuatorów Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki. Może nie ma takiej potrzeby, bo ten odcinek historii polskiego teatru wolno uznać za miniony. Widać za to ich epigonów i niezdolnych uczniów, czujących odruchową potrzebę zajmowania stanowiska w sprawach pozaartystycznych, bo z teatru politycznego zrozumieli tylko „przekaz”. ■

1 ■ P. Demirski, *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*, [w:] tegoż, *Parafrazy*, Warszawa 2011, s. 402.

2 ■ Tamże, s. 401.

3 ■ Por. np. polemikę z polityką tożsamości w spektaklu *Ciemności* (2018): „I już czarnuch nie jest sobą / Który czarnuch? / Wszystkie które się nimi czują czarnuchy / Nie wolno tak mówić / A myśleć? Też nie wolno?”, maszynopis, s. 29–30.

4 ■ Por. *Lizystrata – game changer*, [z O. Śmiechowicz rozmawia M. Stroiński], „Teatr” nr 2/2023.

5 ■ P. Demirski, *Tęczowa Trybuna* 2012, maszynopis, s. 2.

6 ■ P. Demirski, *O dobru*, maszynopis, s. 9.

7 ■ P. Demirski, *W imię Jakuba S.*, maszynopis, s. 14.

8 ■ Por. R. Girard, *Kozioł ofiarny* tłum. M. Goszczyńska, Łódź 1987.

9 ■ P. Demirski, *Bitwa warszawska 1920*, [w:] tegoż, *Teksty dla (Starego) Teatru*, red. A. Dąbek, Kraków 2020, s. 101.

10 ■ Tamże, s. 123.

11 ■ P. Demirski, *nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!*, [w:] tegoż, *Teksty dla (Starego) Teatru*, dz. cyt., s. 213.

12 ■ Tamże, s. 205.

13 ■ P. Demirski, *Bitwa warszawska 1920*, dz. cyt., s. 117.

14 ■ P. Demirski, *Dario Fo przesłał instrukcje*, [w:] RE//MIX. *Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Warszawa 2014, s. 187.

15 ■ P. Demirski, *Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej*, [w:] tegoż, *Teksty dla (Starego) teatru*, dz. cyt., s. 390.