

Nostalgia na wodzy

AUTOR: SZYMON KAZIMIERCZAK

Jacek Kuroń przecina wstęgę w pierwszym polskim McDonaldzie, w Łodzi upada pomnik rewolucjonisty, ulice i bazary puchną od przedsiębiorczości, świerszczyki dostępne w każdym kiosku. Jakie obrazy polskich lat dziewięćdziesiątych odnajdujemy w dzisiejszym teatrze?

■ Zamknąć całą dekadę w jednym haśle, sprowadzić do dwóch, trzech emblematycznych zjawisk – niewdzięczne zadanie. Tu przynajmniej cezura nie budzi wątpliwości, narzucają ją przemiany polityczne. Opowieść o tym szczególnym kawałku najnowszej polskiej historii nie może zacząć się od innych słów: 4 czerwca 1989 roku skończył się w Polsce komunizm. Mówimy: „lata dziewięćdziesiąte”, myślimy: „nowe otwarcie”. Wiadomo, upadek żelaznej kurtyny oznaczał dla nas ustrojową transformację, przebudowę struktur państwowych i początek mozolnych ćwiczeń z demokracji. W polityce pierwszoplanowym tematem stał się stosunek do minionego systemu, lustrowano, dekomunizowano, repywatyzowano, ogłaszano upadłości, likwidowano z sensem i bez żadnego zgoła sensu. Stopniowo uwalniano od radzieckich wpływów. Coraz szerzej uchylały się wrota na Zachód, w zdecentralizowanym systemie gospodarczym wszystko miało być możliwe. Nastać miała „normalność”. Wielu tymczasem czuło się tymi okolicznościami skołowanych i wypychanych poza margines. Innych zaś nowe szanse podniecały.

„Rzeczpospolita bazarowa”¹ – tak pisał w 1992 Piotr Lipiński o duchu przedsiębiorczości, który wstąpić miał w Polaków usiłujących radzić sobie na wolnym rynku. Nieznana dotąd, zachodnia paleta barw wylewała się z wyzwolonych od cenzury ekranów telewizorów, mamiła ze sklepowych półek i miejskich billboardów, składając obietnice rychłych spełnień i pompując wiarę w mit self-made mana. Kapitalizm podsycił nasze społeczne aspiracje i potrzebę

luksusu, co znajdowało swój wyraz w świecie kultury, mediów, dizajnu czy biznesu. Dziś nie trudno dostrzec, że wszystko to było zaklinalniem znacznie bardziej skomplikowanej rzeczywistości. Polska początku lat dziewięćdziesiątych jest w wielu sferach wynędzniała po chudych dekadach komunizmu, to kraj o dramatycznie wysokiej stopie bezrobocia, rosnących społecznych nierównościach, z niewydolnymi usługami publicznymi, zadłużoną wsią, rosnącą przestępczością. Szczęśliwy, kto przez to wszystko przeszedł suchą stopą.

A jednak coraz częściej odwracamy wzrok, by spojrzeć na tę osobliwą epokę. W dużej mierze dlatego, że dojrzało pokolenie – sam do niego należę – które nie było wówczas poddawane tresurze surową ręką wolnego rynku. Pokolenie, które w latach dziewięćdziesiątych chodziło do podstawówki. Dla tych osób ten okres stanowi rezerwuar pamięci dzieciństwa. Naturalnie, wielu z nas chciałoby całe te najtysy oprawić w złote ramy nostalgii. Lub przeciwnie – strawić żywym ogniem ironii. Choć większość z nas uśmiecha się, gdy w teledyskach i serialach przywoływana jest najtysowa estetyka, a raczej, jak powiedziała by Olga Drenda, jej „duchologiczny” aspekt. Tak czy inaczej, nie bardzo lubimy rozmyślać o skutkach planu Balcerowicza czy debacie prezydenckiej Wałęsy i Kwaśniewskiego – milej nam pamiętać popkulturowe fetysze epoki. Czerwone okulary Krzysztofa Marci i piosenkę Fasolek z programu *Tik-Tak*, z emfazą lektorowane anime z Japonii i rozpikselowane sylwetki wojowników z konsoli Pegasus. Atmosferę wypraw do osiedlowych wy-

pożyczalni VHS i smak gumy z Kaczorem Donaldem. Melancholię *Snu* Edyty Bartosiewicz, ekspresyjność *Plusa i minusa* Kalibra 44 albo romantyzm *Atlantydy* zespołu Jauntix (niepotrzebne skreślić). Nieco zbyt fantazyjne bryły i majtkową gamę kolorów postmodernistycznej architektury, której kłopotliwym symbolem stał się wyburzony niedawno wrocławski Solpol. Myśląc dziś o tym niewydarzonym rekwizytorium, można poczuć w brzuchu miłe ciepło albo ukłucie zażenowania. Albo jedno i drugie naraz.

Szczęśliwie przyszedł czas na narracje, które dostrzegają niepowtarzalność epoki, ale nie milczą nad całą jej ambiwalencją, nie karmią bezkrytycznie nostalgicznych emocji, tłumaczą ten złożony czas, uchylają kulis ówczesnego świata mediów, pytają, skąd brały się takie, a nie inne teksty kultury, co było źródłem społecznych splątania. Wokół lat dziewięćdziesiątych rozkręciła się nie tylko moda, ale i klimat intelektualny. Kto ciekaw takiego spojrzenia, zajrzeć powinien na przykład do nowatorskich książek przywołanej już Olgi Drendy, do wydanego kilka lat temu zbioru społecznych reportaży z serca lat dziewięćdziesiątych autorstwa Piotra Lipińskiego i Michała Matysa, czy do głośnej pracy Ewy Stusińskiej poświęconej ówczesnemu rynkowi pornografii. Albo do pokoleniowej prozy dotyczącej także najtysowych problemów, choćby *Taśm rodzinnych* Macieja Marcisza. Posłuchać ze swadą prowadzonego już trzy sezony *Podcastexu* Mateusza Witkowskiego i Bartosza Przybyszewskiego lub *Dawno temu w telewizji* Kamila Bałuka. A po bardziej surowe emocje – zajrzeć na fan-



fot. Dawid Stube / Teatr Fredry w Gnieźnie

Miła robotka, reż. Agnieszka Jakimiak, Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie [2022]

page trójmiejskiego VHS Hell, które założył duet kolekcjonerów kaset wideo. Wokół ich pokazów puszcanych ze starych taśm filmów klasy B, połączonych z wykładami czy z improwizowanymi na żywo ścieżkami lektorskimi, wytworzyła się przez lata liczna i oddana społeczność.

Tym rewizjonistycznym nieco nastrojem w patrzeniu na lata dziewięćdziesiąte bez wątpienia nasiąkają również głowy ludzi teatru. Ostatnie sezony pokazują, że scena staje się ciekawym medium refleksji nad tą dekadą – nie dysponuje bowiem, tak jak film czy muzyka, łatwymi (i często powierzchownymi) środkami i efektami, które gładko przywołują ducha czasów. Teatr, tak jak literatura, musi sięgnąć trochę głębiej. Znamienne, że książki wymienionych w poprzednim akapicie autorów, dotykające problematyki społeczeństwa i kultury lat dziewięćdziesiątych, różnymi drogami trafiały na deski teatrów.

Obiekty (nie)czułości

Na przód sceny Terminalu Kultury Gocław wychodzi młody dorosły z wąsikami pod nosem, ubrany w dresową kurtkę. Hipster ze Zbawixa czy prywaciarz z bazaru? W rękę trzyma

książkę otwartą na stronie z ilustracją przedstawiającą kopulującą nagą parę. „Obiekt czułości numer trzy – zaczyna – »Encyklopedia z życia człowieka«. To dzięki niej w 1992 roku Młęk oraz większość dzieciaków nabywała pierwszego doświadczenia z odkrywaniem dziwności cielesności”. Przez salę niesie się porozumiewawczy chichot. Cała obsada to na oko trzydziestokilkulatki, na widowni reprezentacja tego pokolenia również jest silna. Nie trzeba było mieć w dziecięcym księgozborze tej właśnie pozycji, by tego wieczoru poczuć się częścią najtisisowej wspólnoty. Rzeczona encyklopedia to zresztą tylko jeden z kilku przedmiotów prezentowanych podczas spektaklu *Mleko w tubce. O dzieciństwie w latach dziewięćdziesiątych* w reżyserii Agaty Biziuk. Kto w podstawówce nie posiadał wówczas klasera z kolekcją kolorowych karteczek? Te budzą na ogół ciepłe wspomnienia – było to hobby raczej dostępne, a przez to egalitarne. Ale inne emocje wywołuje historia zdjęcia z pierwszej komunii. Mała Iza marzy o PlayStation, a cały proces prowadzący do przyjęcia sakramentu wspomina jako „tor kanonicznych przeszkód w drodze po upragnione dobra materialne”. Komunia to dla niej także

święto niezależności, pierwszy rytuał przejścia. Słuchamy wciągającego monologu aktorki, ale kto pamięta ten czas, tego zakłuje może niewygodna myśl. PlayStation w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych to był niemal przywilej.

Obiekty czułości w spektaklu Biziuk to nie tylko puste fetysze epoki. Przedmioty wydobyte z przeszłości uruchamiają pamięć i potrzebę osobistej opowieści o doświadczeniu dzieciństwa w pierwszych latach po transformacji ustrojowej. Twórcy zdają się twierdzić, że całkowite wyzbycie się nostalgicznych uczuć nie jest ani możliwe, ani sensowne, ale nie romantyzują przesadnie tych „cudownych lat”. W spektaklu Fundacji Analog są także historie bolesne. W pamięci zostają zwłaszcza sceny konfrontacji bohaterów z rodzicami. Ci lata dziewięćdziesiąte wspominają jako złoty czas, kiedy wreszcie poczuli prawdziwą moc. Że wszystko się dla nich zaczyna. Ale ich dzieci pamiętają to inaczej. Aktorzy biorą rodzinne fotografie z tamtych czasów, swoje monologi zaczynają od słów: „Uśmiecham się, choć to jeden z moich pierwszych końców świata”. Uśmiecham się, choć dorosły przed chwilą naruszył moją osobistą granicę. Choć pamiętam

przede wszystkim chude święta Bożego Narodzenia. Klótnię rodziców o rachunek za gaz. Uroczystość wręczenia szkolnej nagrody przerwaną małym kataklizmem. W jednej z aktorek trudne emocje budzi fotografia ślubna rodziców, zrobiona zaledwie cztery miesiące po jej poczęciu. „Cyk – i jest pamiątka na lata”. Rodzice się bronią: „Jak myśmy mieli wyboru dokonać, jak nikt nas wyboru nie nauczył?”.

Temu właśnie pokoleniu, które w latach dwięćdziesiątych było już zdecydowanie dorosłe, Agata Biziuk oddała głos w swoim kolejnym spektaklu. Niespełna pół roku później na scenie częstochowskiego Teatru im. Adama Mickiewicza wystawiła *Urok likwidacji*, czyli adaptację *Niepowtarzalnego uroku likwidacji*. Zbiór niedługich i wartkich społecznych reportaży, pisanych dla „Gazety Wyborczej” między 1991 a 1998 rokiem przez Piotra Lipińskiego i Michała Matysa, to wyjątkowe świadectwo epoki. Autorzy spotykają się z mieszkańcami dużych i mniejszych miejscowości, pokazując od środka handel towarami na Stadionie Dziesięciolecia, nielegalną produkcję kompotu, czyli polskiej heroiny, lub nocną zabawę pewnego małego miasteczka w klubie firmowanym przez pornograficzny magazyn. Wyjątkowe są także spotkania z syndykami, wyprzedającymi masy upadłościowe spółek i państwowych zakładów – to od tego zajęcia wziął się tytuł całego zbioru, efektowna metafora dekady. Biziuk na częstochowskiej scenie opowiada tylko niektóre z tych opowieści, ale bez wątplenia wystarcza to, by przywołać ducha czasów. Choć tym razem bez obiektów czułości.

„Kto kombinuje, ten żyje” – krzyczy w *Bazarowym songu* jeden z aktorów. Z bólem się słucha siermiężnego, metalicznego bitu, który mu towarzyszy. Ekscytacja handlarza towarami wydaje się cokolwiek niezdrowa. Entuzjazm jakiś egzotyczny. Zespół częstochowskiego teatru ubrany jest w robocze kombinezony i gładko wykonuje choreografię Krystyny Lamy Szydłowskiej. Wiatr zmian każe bohaterom na nowo definiować, czym jest sukces. „Sukces”, czyli słowo zaklęcie lat dwięćdziesiątych – to nie przypadek, że właśnie wtedy powstało czasopismo o takim tytule. Sukces, jak przekonują bohaterowie spektaklu Biziuk, to „dobrobyt, pieniądze, wygodne mieszkanie”. Ale patrzymy na nich i nie dowierzamy – naprawdę chcą być adwokatami takiego świata? Zbitego z taniej blachy, po którym jeździ się sklepowymi wózkami i spo-

czywa na plastikowych krzeselkach. Ot, Polska w budowie.

W *Uroku likwidacji* nie ma obiektów czułości, raczej małe dramaty ludzkich postaw wobec nowej rzeczywistości. Jest za to jeden szczególny obiekt, o którym większość chce zapomnieć. „Marchlewski w Łodzi miał więcej szczęścia niż Dzierżyński w stolicy. Obyło się bez tłumów, fety i łupania pomnika. Znaleźli się nawet obrońcy, którzy przypomnieli zasługi tej postaci dla łódzkiego proletariatu”². Upadek pomnika wcale nie był zdarzeniem niecodziennym w dekomunizowanej Polsce. W spektaklu Biziuk ustawiona w kącie kamienica głowa Juliana Marchlewskiego zyskuje monstrualny rozmiar, przerastając aktorów. Staje się mocną metaforą pamięci i kłopotliwego dziedzictwa poprzedniego systemu. Głowę rewolucjonisty można okleić taśmą i zafolować, ale nie sposób skutecznie jej schować. „Bym ich nie mył i bym patrzył z przyjemnością, jak warstwa ptasiego gówna rośnie z dnia na dzień” – krzyczy ktoś. „Dajmy im głos, w końcu to pamięć” – proponuje ktoś inny. Matys wspomina, że różne były pomysły, co z tym gorącym kartoflem zrobić. Najciekawszy mieli studenci łódzkiej ASP: stworzyć lapidarium przed gmachem wydziału rzeźby i Marchlewskiego ustawić jako pierwszy eksponat. Ale zaraz pojawił się głos, że szkoda pieniędzy na wożenie takiego grzmota. I jeszcze ktoś mógłby posadzić decydentów o komunistyczne sympatie.

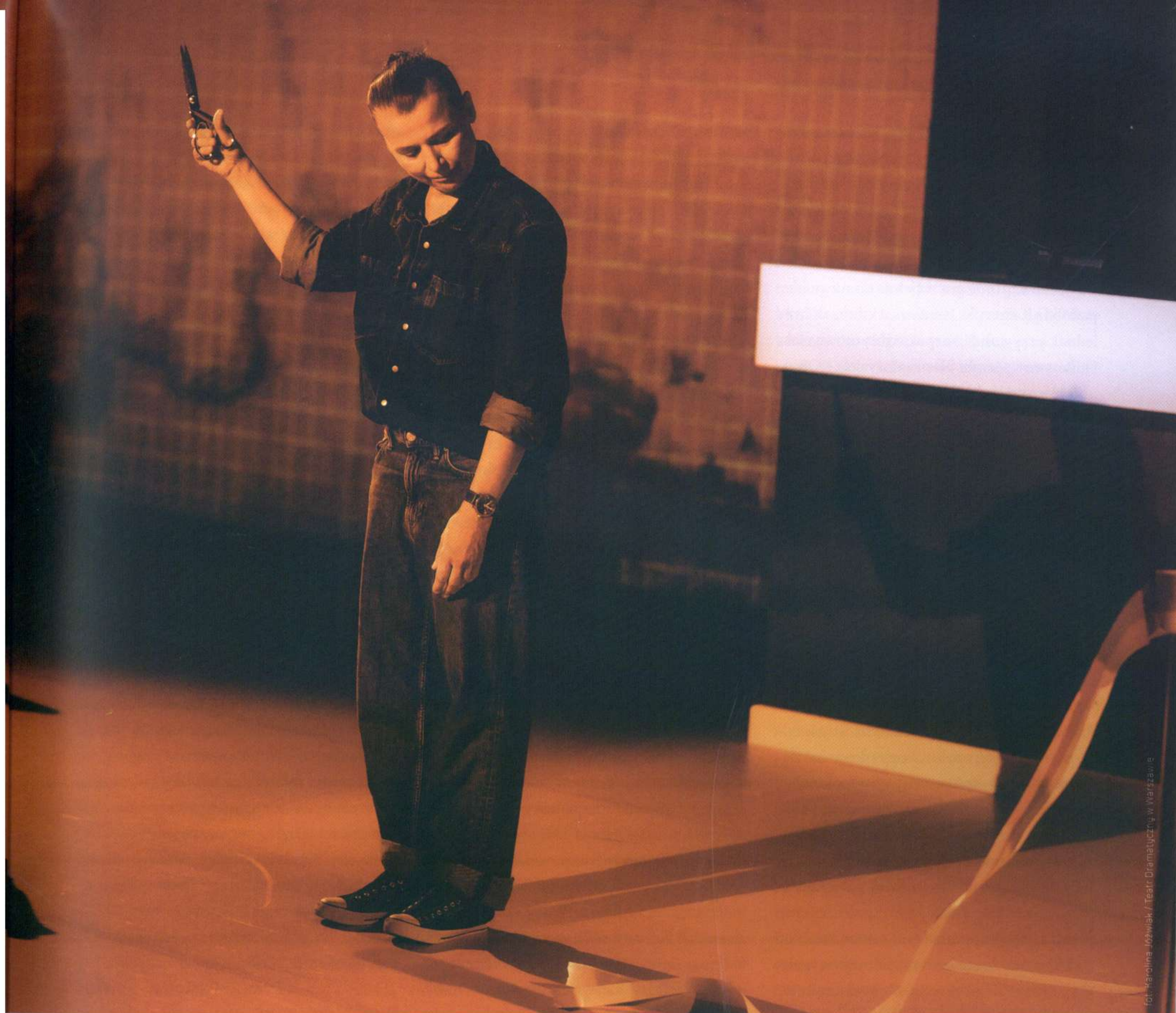
Razem z pomnikami upadała cenzura, a my tymczasem musieliśmy wytyczyć nowe granice naszej wolności. Także tej obyczajowej. „W całym kraju jak grzyby po deszczu wyrastały sex shopy i peep showy, mnożyły się wypożyczalnie kaset wideo, w których ważniejsze niż oscarowi zwycięzcy okazywały się filmy ukryte za zasłoną prysznica”³ – przypomina krajobraz wczesnych lat dwięćdziesiątych Ewa Stusińska. To właśnie na tę dekadę przypada „najlicniejsza populacja świerszczyka polskiego (*Acheta polonicus*)” – bawi się entomologiczną metaforą autorka reportażu *Miła robótka*. I wylicza około setki tytułów pornograficznych i erotycznych dostępnych wówczas na polskim rynku prasowym. Ekspansja pornografii w Polsce wiązała się nie tylko z sytuacją polityczną i gospodarczą, lecz również z pojawieniem się technologicznych nowinek. Od 1993, by obejrzeć film z Teresą Orłowską (której bardzo najntisowej z ducha biografii autorka poświęca osobny rozdział



Podwójny z frytkami, reż. Piotr Pacześniak, Teatr Dramatyczny w Warszawie (2023)

książki), „wystarczyło mieć antenę satelitarną ustawioną na Astrę 1B i dwadzieścia sześć stopni w kierunku wschodnim oraz wykupiony dostęp”⁴.

Dla Agnieszki Jakimiak i obsady spektaklu z Teatru im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie, inspirowanego reportażem Stusińskiej, w historiach raczkującego światka branży erotycznej w wolnej Polsce kumulują się społeczne i prawne paradoksy – czasu przeszłego i teraźniejszego. Cóż z tego, że cenzura to „nieboszczka”, skoro sami sobie bywamy najsurowszymi cenzorami. Pokazuje to scena, w której Ylva, redaktorka działu erotycznych porad magazynu „Cats”, dzieli się listami czytelników. Okazuje się, że głosy z głębokich lat dwięćdziesiątych wyrażają zaskakująco aktualne problemy społeczne, takie jak brak edukacji seksualnej, tabuizacja cielesności czy dyskry-



minacja związków nieheteronormatywnych. Przypomnienie w spektaklu przewrotnej historii sądowych procesów tygodnika „Nie” Jerzego Urbana (kolejna biografia, której spektakularny punkt zwrotny ma miejsce w latach dziewięćdziesiątych) dodaje do tego jeden jeszcze gorzki wątek – niewiele posunęliśmy się także w kwestii praw reprodukcyjnych. „Czy świat po latach dziewięćdziesiątych zmienił się na lepsze?” – pyta w finale jeden z aktorów.

Frytki czy zupa

Polska Kronika Filmowa nr 27, 1 lipca 1992. *Big Mac nadchodzi*. Z offu odzywa się lektor Tomasz Knapik, jeden z najbardziej charakterystycznych głosów epoki: „Na czymś gruncie warszawskim wybudowano tymczasem kolejny obiekt. Bar McDonalda”. Kadr pokazuje przybudówkę domu handlowego Sezam u zbiegu ulic

Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej. U szczytu obiektu wściekle żółta litera „M”, nad wszystkim góruje gigantyczna, szeroko uśmiechnięta postać dmuchanego clowna. Na dole tłum. Na jego czele przed białą-czerwoną wstęgą stoi z nożycami w ręku mężczyzna ubrany w dżinsową koszulę. To Jacek Kuroń, który lada moment po raz drugi obejmie urząd ministra pracy i polityki socjalnej, tym razem w rządzie Hanny Suchockiej. 17 czerwca symbolicznie otwiera pierwszą w Polsce restaurację sieci fastfoodowego giganta. „Dzieci za to dostały od państwa czterdzieści milionów. Od centrali – trzy tysiące dolarów. I dwa przeloty do Ameryki i z powrotem. Mogę to przecinać parę razy dziennie” – mówi z entuzjazmem. I przecina.

Ponad trzy dekady później ta sytuacja zostaje odtworzona kilkaset metrów dalej i kilka pięter wyżej – na małej scenie Teatru Drama-

tycznego. Zamiast tradycyjnego układu widowni zastajemy stoliki z krzeselkami, wymijane z gracją baletnic przez dziewczyny z wrotkami na nogach i przezroczystymi czapeczkami na głowach. Za nimi podąża i ów clown, który bardziej niż Ronalda McDonalda przypomina filmowe monstrum zagrane przez Tima Curry’ego, które w Polsce zdążyło wystraszyć już niejednego użytkownika magnetowidu. Tutaj jednak podaje nam się fryteczki w charakterystycznych czerwonych opakowaniach i pyta się o zadowolenie. Z mikrofonem biega też wokół nas młoda dziennikarka, która pompuje już i tak bardzo sztuczną sytuację: „A pani? Cieszy się pani?”. Zwróceni jesteśmy w stronę świecącego ołtarzyka: to kontuar z krótkim, ale obiecującym menu i cenami wyrażonymi w tysiącach złotych. Reżyser Piotr Pacześniak wsadza nas w samo epicentrum

polskich lat dziewięćdziesiątych, każąc uczestniczyć w rekonstrukcji tego osobliwego nabożeństwa w świątyni kapitalizmu. Jest i on: człowiek w dżinsowym stroju. Człowiek nie na miejscu, zdają się przekonywać twórcy. Uczucie obcości podbija kluczowa decyzja obsadowa: Jacka Kuronia gra zupełnie do niego niepodobna Katarzyna Herman. Aktorka dobrze jednak przywołuje bezpośrednią mowę ciała i nikotynowy tembr głosu założyciela KOR-u.

Głównym zabiegiem dramaturgicznym w spektaklu według tekstu Jana Czaplińskiego jest powtórzenie. W *Podwójnym z frytkami* Kuroń kilkakrotnie przecina wstęgę i wygłasza mowę o „dziejowej chwili”, w której „to się u r z e c z y w i s t n i a”. Jak na uporczywie przewijanej, coraz mocniej zajeżdżanej taśmie VHS. Z każdym powtórzeniem obraz coraz radykalniej się zakłóca, słowa giną w szumie, aż z pstrej pocztówki z przeszłości zostają tylko marne powidoki. Pęd na wrotkach, który coraz intensywniej się nakręca – to metafora tego, co wystartowało w latach dziewięćdziesiątych i pędzi do dziś. To nie tylko portret tamtej epoki, chcącej doganiać Zachód, to także „społeczeństwo współczesne, unikające wyrzżenia poza horyzont zakresłony przez kapitalizm”⁵ – zauważała w jednej ze swoich ostatnich recenzji nieodżałowana Agata Tomaszewicz. Pacześniak pokazuje, że przez ponad trzy dekady jako społeczeństwo przeszliśmy drogę między skrajnościami: od dzikiego entuzjazmu do kompletnego wypalenia. I z pewnością ma rację. Ale czy kierowanie pretensji do Jacka Kuronia jest uzasadnione?

Fragment wspomnianej kroniki⁶ rzeczywistości jest dziś osobliwym świadectwem czasu. Ta historyczna sytuacja nie została opisana w wydanej w 2018 roku biografii Jacka Kuronia Anny Bikont i Heleny Łuczywo, autorki wspominają za to o rok wcześniejszym spotkaniu z przedstawicielami Coca-Coli, które pokazało inny jeszcze stosunek bohatera do kapitalistycznego molocha. Wiele osób pamiętać chce ikoniczny obraz Kuronia w kucharskiej czapce, który nalewa potrzebującym grochówkę w ramach akcji SOS. „Zeszmacie nas tymi zupkami!”⁷ – miała z tłumu krzyknąć kobieta

podczas jednego z takich spotkań. Kuroń w latach transformacji wziął na siebie trud forsowania trudnych reform i tłumaczenia ludziom skomplikowanych okoliczności. Nawet przychylne mu biografki wskazują, jak niejednoznaczna bywała jego rola w czasach III RP. U początku dekady z jednej strony w rządzie Tadeusza Mazowieckiego siedział u boku Leszka Balcerowicza i uwiarygadniał jego gospodarczy plan. Z drugiej stał się symbolem troski o najbiedniejszych, mając świadomość, jak wielu zostanie wykluczonych z wolnorynkowej gry. Ci, którym droga jest ta postać, być może wyjdą z *Podwójnego z frytkami* oburzeni. Pacześniak i Czapliński nie niuanują – pokazali autorytet środowiska lewicy w momencie uwiedzenia kapitalizmem, by na tym przykładzie opowiedzieć o pokoleniowym rozczarowaniu rzeczywistością, jaką zgotowali im ich ojcowie i dziadkowie. I o tym, jak pokrętną drogą zainstalował się u nas kult pieniądza. Balcerowicz do postawienia takiej tezy byłby nazbyt banalny.

Urodzony w 1999 roku Piotr Pacześniak ma na swoim koncie kilka ciekawych spektakli, w których naczelnym tematem jest konflikt pokoleń. I w tym kluczu należy chyba spojrzeć na rewizjonistyczny ton, z jakim twórca potraktował opozycyjną legendę swoich przodków. Tak też było w częstochowskim *Polowaniu* według tekstu Ishbel Szatraskiej, ale i w poznańskich *Taśmach rodzinnych* inspirowanych świetną książką Macieja Marcisza. W kameralnej realizacji, napisanej zresztą z samym autorem, reżyser pokazuje zdarzenie, którego nie ma w powieści, choć jest dla jej akcji kluczowe. Znowu wciąga nas w sam środek performansu, tym razem jesteśmy na wernisażu młodego artysty wizualnego. Dostajemy kieliszki do ręki, w Malarni Teatru Polskiego możemy przyglądać się dość osobistym wideoinstalacjom. W końcu puszczane są także tytułowe taśmy, VHS-y pokazujące rodzinne święta. Trochę jak w *Mleku w tubce* Biziuk – niby wszyscy uśmiechnięci, na nagraniach widać dobrobyt. Pod spodem jednak – końce świata. Wernisaż zaś to pułapka na myszy – młody protagonista usiłuje schwytać rodziców w sidła swojej

sztuki. Ujawnia taśmy, by publicznie zdemaskować przemocowego ojca i milczącą matkę. Przedstawienie ma świetne otwarcie, ale nie udaje się do niego przenieść trójwymiarowości postaci, która charakteryzuje prozę Marcisza.

Między innymi inicjacyjnej opowieści o bijącym ojcu, która bynajmniej nie rozgrzesza bohatera, ale z pewnością niuanuje i uwiarygadnia. Całą fabułę umieszczając na splątanych osiach pokoleniowych doświadczeń. Marcisz wnikliwie opisuje, jak w chłopcu kiełkuje zmysł przedsiębiorczości, który w pełni zrealizował się właśnie w latach dziewięćdziesiątych. Jan Małys jest jednym z tych, którym wtedy się udało – dorobił się na prywatniarskim boomie, zaczynając od cinkciarstwa pod pewexem, co za chwilę zamienił na drobny handelek w „rzeczpospolitej bazarowej”, następnie na wypożyczalnię kaset, i znów na bazar, ale z własnoręcznie importowanymi austriackimi owocami. Szukał ucieczki od biedy i zależności, jaką przeżył w gierkowskiej, a później jaruzelskiej dekadzie, od wojska i pracy w kopalni, od całego tego „wschodniego smutku”⁸. Dopiero powiew zmian gospodarczych i ostatecznie reformy Balcerowicza zrymowały się z jego temperamentem. Jan świetnie odnalazł się w rzeczywistości wolnorynkowej, przeżył wszystkie rozdziały kapitalistycznego snu, wziął sprawy w swoje ręce i dopełnił społecznych aspiracji. A jednak na końcu tej drogi – tak w książce, jak i na scenie – widzimy rozbitą rodzinę i poranionych ludzi.

Duchologicznie

Zagłądanie za kulisy sukcesów, pytanie o realne koszty dobrobytu, o źródła społecznych aspiracji – to ważne wątki w refleksji o latach dziewięćdziesiątych. Świątynią elitarności bywał w tym czasie także teatr. Za pierwszy prawdziwie komercyjny spektakl w wolnej Polsce uchodzi *Tamara* z 1990 w reżyserii Macieja Wojtylskiego. Wraz z wystawionym w kolejnym roku *Metrem* były „najbardziej wyrazistymi propozycjami teatru na nowe czasy, wychodzącymi naprzeciw aspiracjom do Zachodu, wyzwaniom rynku i zapotrzebowaniu mediów na wydarzenie”⁹ – zauważa Joanna Krakowska na początku swojej książki *Demokracja. Przedstawienia*. Ten artystyczno-towarzyski eksperyment zrealizowany został, co ciekawe, na awangardowej scenie Teatru Studio pod dyktando Jerzego Grzegorzewskiego. Format tego teatralnego hitu, który prapremierę miał dekadę wcześniej w Toronto, przywiózł tam jego dyrektor naczelny, Waldemar Dąbrowski.

Odrzucenie opowieści, jakimi karmili nas rodzice, okazuje się bardzo kuszące. Nostalgia za samą fasadą epoki ustępuje więc krytycznej refleksji na jej temat.

Fabula osnuta była wokół przyjazdu Tamarę Lempickiej do willi Gabriela d'Annunzia w 1926 roku, by stworzyć portret tego włoskiego poety i polityka. Miłosne perypetie mieszkańców willi przecinały się z tematem flirtu artystów z rodzącym się właśnie faszyzmem. Przed rozpoczęciem przedstawienia w Studio widzom wręczany był program wystylizowany na historyczny włoski paszport i witano w państwie faszystowskim. Namawiano na „porzucenie nawyków nabytych w tradycyjnym teatrze”, widowisko rozgrywało się bowiem w kilku lub kilkunastu miejscach jednocześnie. By śledzić akcję, trzeba było podążać po rozmaitych pomieszczeniach teatru za konkretnymi postaciami. Nie dało się podczas jednego pokazu zobaczyć wszystkiego. Byli więc i tacy widzowie, którzy *Tamarę* odwiedzali wielokrotnie, by chadzać nieodkrytymi dotąd ścieżkami – co stanowiło także zmyślną strategię marketingową. Punkt czwarty paszportu mamił swoich posiadaczy: „Wybierz takie miejsce, z którego możesz zobaczyć najwięcej. Niech cię to nie onieśmiela. Może się zdarzyć, że będziesz jedynym obserwatorem sceny – nie odchodź, korzystaj z sytuacji. Dowiesz się tego, czego inni nie wiedzą”. Na ostatniej stronie logotypy sponsorów: Pewex, Victoria Hotel, LOT, Lit-Pol.

Uczucie ekskluzywności bez wątpienia było ważnym elementem tego doświadczenia. Kusiły nie tylko przepych scenografii i kostiumów Izabeli Chełkowskiej-Wolczyńskiej oraz nazwiska aktorów: Marka Walczewskiego czy Krzysztofa Majchrzaka. Także obfita kolacja w ich towarzystwie, która następowała w połowie spektaklu. Ten punkt wieczoru był podobno obiektem drwin niektórych krytyków, którzy pytali, „czy kolacja była dodatkiem do przedstawienia, czy może odwrotnie”¹⁰. Bilety nie były tanie, ale widzowie ustawiali się w długie kolejki do kas Teatru Studio, *Tamarę* chciała zobaczyć cała Warszawa. Andrzej Wanat notował na łamach „Teatru”: „Okazuje się, że jest w Polsce wcale niemało ludzi, którzy za bilet do teatru gotowi są zapłacić cenę równą dziesiątej części średniej pensji. Byleby mieli szansę udziału w czymś uchodzącym za rzecz niezwykłą: w święcie, salonowym spotkaniu, zabawie teatralnej. Jeśli oczekiwania takie zostaną spełnione, to, nie myśląc o artystycznej wartości przedstawienia, wyjdą z teatru zadowoleni. Ich głód wydarzeń i potrzeba uczestnictwa są dużo większe od tęsknot estetycznych”¹¹.

Trzydzieści lat później do tego zdarzenia powrócił miłośnik kampu i estetycznej sub-

wersji, reżyser i choreograf Cezary Tomaszewski, rocznik 1976. Jego *Powrót Tamary* grany jest w dzisiejszym Studio, które znowu stało się modne, również dzięki realizowanym przez niego spektaklom. Do fabuły *Tamary* Tomaszewski stworzył ramy, w których odwołuje się do legendy hitu z 1990. Z przodu sceny pochylony ku widowni, zastawiony bankietowy stół. W tle – zastawiona kartonami graciarnia. Trafiamy na aukcję rekwizytów ze spektaklu Wojtyłki: pod młotek idą głowa konia czy faszystowski mundur d'Annunzia. Po zdjęciu *Tamary* z afisza taka sytuacja rzeczywiście miała miejsce, ale w tej scenie Tomaszewskiego interesuje przede wszystkim przywołanie fantomowej pamięci epoki. Tak naprawdę liczytuje się tu osobiste wspomnienia sprzed trzech dekad. Widmowe wspomnienie kolejki sprzed Teatru Studio. Chłopięce zauroczenie Darią Trafankowską, z którą niebawem matematyki uczyły się miliony dzieci w popularnym programie *Szalone liczby*. Wprowadzony na scenę trzydziestoletni Mariusz opowiada zaś o swoim ojcu, który nie uczestniczył w jego porodzie, bo... stał przed Teatrem Studio w kolejce po bilety na *Tamarę*. Nie zdołał ich kupić, bo w ostatniej chwili podniesiono cenę.

„Kim są wybrańcy, którzy odebrali mu prawo do poczucia się w pełni człowiekiem” – zastanawia się młody bohater. Za chwilę z pasją rekonstruuje topografię akcji spektaklu z 1990 roku. Podnosi się tekturowa kurtyna, rusza teatralna obrotówka – aktorzy Teatru Studio na czele z Janem Peszkiem grają pysznego bryka z *Tamarą*. Sam Mariusz także wchodzi w akcję spektaklu, przyjmując rolę Maria, szofera d'Annunzia, zakamuflowanego komunisty i wywrotowca. Bohater mierzy się w ten sposób z aspiracyjnym mitem z początku lat dziewięćdziesiątych, który przekazali mu rodzice. Ale gdy wybrzmia ostatnie, tragiczne akordy historii o odwracaniu wzroku od krzywdy i przemocy, Mariusz zorientuje się, że opowiada nie swoją historię. Że jego pamięć jest pełna zakłóceń. Agnieszka Rataj w swojej recenzji spektaklu¹² kojarzy strategię Tomaszewskiego z koncepcją duchologii, czyli terminem Jacques'a Derridy, który Olga Drenda z sukcesem przeszczepiła na polski grunt¹³. Według badaczki jakości duchologiczne odnajdziemy na kartach „amatorskich, koślawych okładek książek, pełnych zakłóceń, przesyconych kolorów i »śniegu« obrazów z Telewizji Edukacyjnej, na wpół zapomnianych dobranocek, marzeń z wideokasety, blaknącego graffiti, kawiarni wyłożonych sztucznym marmurkiem, słońca nad azbe-

stowym osiedlem albo blokiem typu Lipsk, z którego nagle wyrasta antena satelitarna”¹⁴.

Można więc powiedzieć, że w *Powrocie Tamary* prawdziwą ewolucję przechodzi nie sam bohater, ale jego pamięć, która wyzwala się z duchologicznej chmury zakłóceń i w finale nabiera konturów. Odrzucenie opowieści, jakimi karmili nas rodzice, okazuje się bardzo kuszące. Nostalgia za samą fasadą epoki ustępuje więc krytycznej refleksji na jej temat. Mariusz na scenie Teatru Studio dość brutalnie zarzuca im powierzchowne i wybiórcze romantyzowanie czasów własnej młodości, kiedy budowano fundamenty także pod życie kolejnych pokoleń. Opowiedzieli mu, jak *Tamara* potwierdzała społeczny status, ale już przemilczeli, że nie jest to sztuka o romansach i kolacji, ale o śmierci rewolucji. „Czy mogłeś wtedy pomyśleć, że Mussolini pójdzie na Rzym?” – ostatni dialog Jana Peszka i Moniki Świtaj, najstarszych aktorów z obsady, dotyczy odpowiedzialności za swoją rolę w historii. Tomaszewski, uruchamiając ten piętrowy teatr pamięci, musi sobie zdawać sprawę również z niebezpieczeństw myślenia ahistorycznego.

Pokolenie witające kapitalizm bezkrytycznie i z otwartymi ramionami być może ma swoje za uszami, co z kolei wyraźnie dostrzega „pokolenie, dla którego punktem odniesienia był nie realny socjalizm, z którym się walczyło, ale kapitalizm, w którym dorastało i w którym żyje”. Jak jednak przekonuje Joanna Krakowska w przywołanej już książce *Demokracja. Przedstawienia*, ówczesną świadomość „łatwo dzisiaj poddać miażdżącej krytyce”, a „takiemu spojrzeniu grozi arogancja nadwiedzy”¹⁵. Jedno jest pewne – wszyscy nadal jesteśmy w tych czasach zadłużeni. ■

1 ■ P. Lipiński, M. Matys, *Niepowtarzalny urok likwidacji. Reportaże z Polski lat 90.*, Wołowiec 2018, s. 31.

2 ■ Tamże, s. 64.

3 ■ E. Stusińska, *Miła robotka. Polskie świerszyczki, harlekiny i porno z satelity*, Wołowiec 2021, s. 10.

4 ■ Tamże, s. 40.

5 ■ A. Tomaszewicz, *Zmęczona choreografia sukcesu*, „Teatr” nr 10/2023.

6 ■ Nagranie dostępne w serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=0wnA6QxuGEw>, dostęp: 25.06.2024.

7 ■ A. Bikont, H. Łuczywo, *Jacek*, Warszawa 2018, s. 631.

8 ■ M. Marcisz, *Taśmy rodzinne*, Warszawa 2019, s. 142.

9 ■ J. Krakowska, *Demokracja. Przedstawienia*, Warszawa 2019, s. 39.

10 ■ *Złamać kark przestrzeni*, [z I. Chełkowską-Wolczyńską i M. Wojtyłką rozmawiają J. Mazurkiewicz i M. Żurawski], „Teatr” nr 11/2020.

11 ■ A. Wanat, *Zdarzenie*, „Teatr” nr 10/1990.

12 ■ A. Rataj, *Duchologiczna podróż*, „Teatr” nr 11/2020.

13 ■ Wariację na temat *Duchologii polskiej* napisał Paweł Soszyński, a tekst wystawił Jakub Skrzywanek, który z książki Drendy pożytył jedynie „tytuł i czas”, ale wprowadził na scenę charakterystyczne postaci lat dziewięćdziesiątych, między innymi Stana Tymińskiego.

14 ■ O. Drenda, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Kraków 2016, s. 9.

15 ■ J. Krakowska, *Demokracja. Przedstawienia*, dz. cyt., s. 30–31.