

# Krytyka, towarzysząca, zaangażowana, jako performatyw

AUTOR: JOANNA OSTROWSKA

**Recenzenci posiadają magiczną władzę nad teatrami.** Na czym ona polega, pomogła mi zrozumieć praca w teatrze.

■ Tekst ten powstał w wyniku przecięcia się trzech perspektyw, z jakich postrzegam problem krytyki teatralnej: badacza teatru oraz osoby od wielu lat uprawiającej krytykę teatralną i równocześnie takiej, która ma za sobą doświadczenie pracy w instytucjach korzystających z pracy krytyków teatralnych. Wielokrotnie na przestrzeni kilkudziesięciu lat uczestniczyłam w dyskusjach dotyczących roli, miejsca i potrzeby istnienia krytyki teatralnej, które zwykle kończyły się z góry możliwym do przewidzenia wnioskiem, formułowanym przez samych recenzentów, że krytyki teatralnej nikt nie potrzebuje, bo nie wpływa ona na preferencje widzów; że publikatory ograniczają miejsce na recenzje na swoich łamach; że trudno utrzymać się z bycia krytykiem. Równocześnie jednak krytyka teatralna nie utonęła, choć rzucają nią fale. Co więcej – liczba osób piszących o teatrze z roku na rok się powiększa, powstają programy mające uczyć młodych ludzi, jak pisać recenzje, powstają coraz to nowe strony internetowe, czasopisma i blogi teatralne. Wypadałoby więc zadać pytanie: skoro jest tak źle, to dlaczego jest tak dobrze? Dlaczego nadal tyle osób chce pisać o teatrze?

To, jak – wbrew narzekaniom – silną pozycję ma krytyka teatralna, chciałabym zobrazować własnym doświadczeniem. Przez wiele lat współpracowałam z portalem „Teatralny.pl”,

wcześniej z „Czasem Kultury”, sporadycznie z miesięcznikiem „Teatr”, obecnie piszę dla regionalnego portalu „Kultura u Podstaw”. Kiedy przyjeżdżałam do teatrów jako recenzent, rozmawiałam z twórcami, działaczami teatralnymi, traktowano mnie zwykle z dużą atencją. Kiedy jednak zjawiałam się w tych samych miejscach po kilku miesiącach, już jako pracownik teatru, i spotykałam tych samych ludzi, wielu z nich uznawało, że nie musi już mnie dostrzegać – kontakt ze mną przestał być przydatny. Choć byłam tą samą osobą – nadal przede wszystkim badaczem teatru, pracownikiem jednostki badawczej – w oczach niektórych straciłam całą swoją wartość i fachowość, ponieważ moja obecność przestała mieć „przełożenie” na recenzje. Co doprowadziło mnie do wniosku, że jednak recenzenci posiadają jakąś magiczną władzę nad teatrami.

Na czym polega ta władza, pomogła mi zrozumieć praca w teatrze. „Dobre” recenzje, choćby nie wiem jak niefachowe, napisane kulawą polszczyzną, mają dla instytucji teatralnych ogromne znaczenie, ponieważ są głównym dowodem przedstawianym tak zwanym organom prowadzącym, że te ostatnie dobrze wydają publiczne pieniądze: o teatrze w moim mieście dobrze piszą, więc mamy dobry teatr. To, razem z raportami frekwencyjnymi, stanowi główną podstawę oceny teatrów przez

władze administracyjne. Przyciągnięcie krytyków teatralnych, przede wszystkim ogólnopolskich, było pierwszym zadaniem, jakie postawiono przede mną w teatrze – miejscu mojego zatrudnienia. Tym razem to ja byłam tą osobą, która zabiegała i dbała o „przedstawicieli prasy”. Lokalni dziennikarze zaczęli przychodzić na konferencje przedpremierowe organizowane przez teatr, kiedy zapraszałam ich również na „skromny poczęstunek”. Te moje doświadczenia chciałabym umiejscowić w kontekście rozważań nad krytyką teatralną i na początku postawić tezę: krytyk teatralny ma w polskim teatrze ogromną władzę.

## Gdzie z tym fotelem?

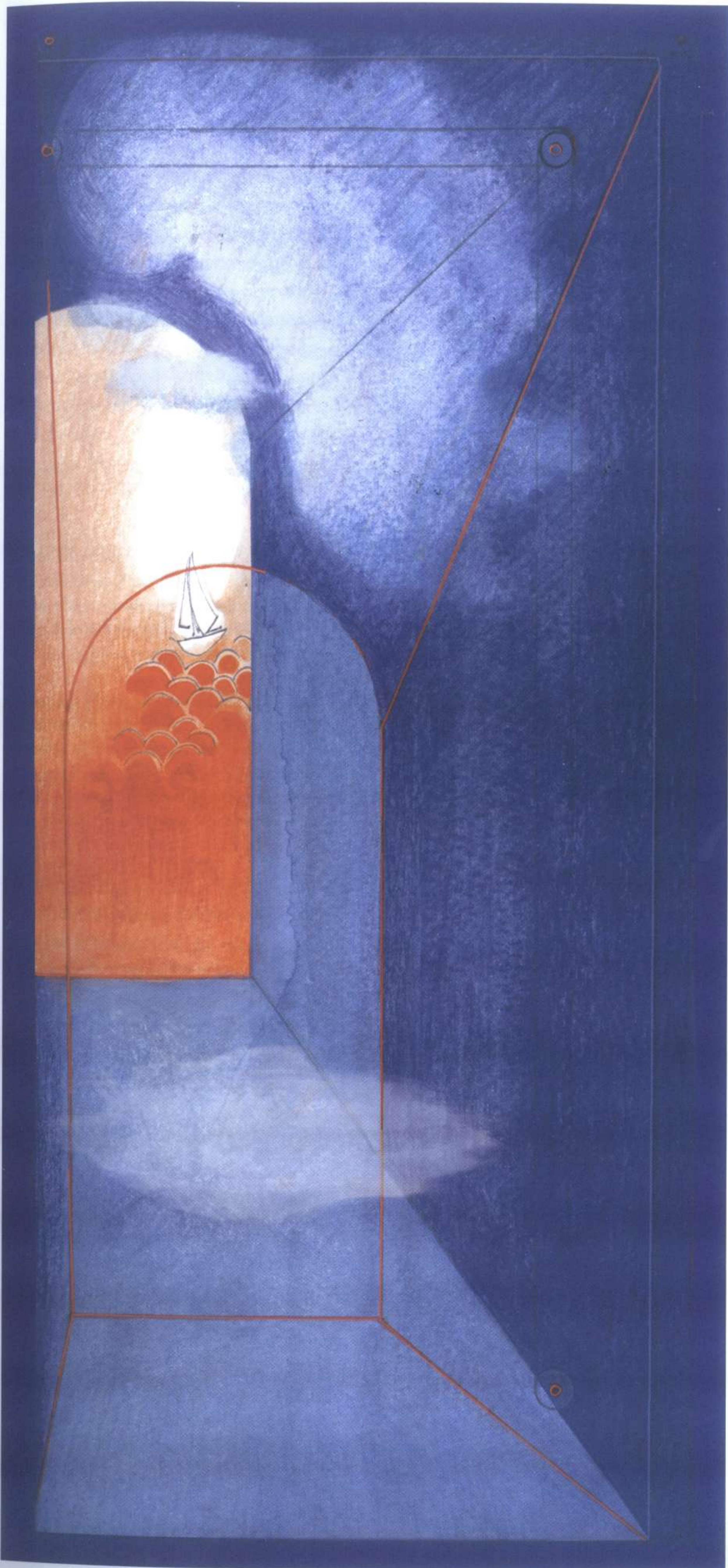
„Sposobów pisania o teatrze istnieje ilość nieskończona”<sup>1</sup>. Tym tyleż słynnym, co niemal banalnym zdaniem rozpoczynał swój tom esejów teatralnych *Burzliwa pogoda* Konstanty Puzyna. Jak to jednak bywa z takimi zdaniami, ich „oczywistość” powoduje, że znikają z pola widzenia. Trudno nie przyznać racji Puzynie, kiedy wymienia, od czego zależą sposoby „pisania o teatrze”:

[...] od tradycji literackiej, od atmosfery politycznej, od panujących właśnie schematów w krytyce [...] od indywidualnych zainteresowań i ograniczeń piszącego. Przede wszystkim jednak zależą od teatru, z jakim krytyk ma do czynienia [...]. Kluczem do szafy dość przecież trudno otworzyć

lodówkę, choć w krytyce teatralnej nieraz obserwujemy tak mozolne zabiegi<sup>2</sup>.

Kilkadziesiąt lat temu, w początkach poznańskiego festiwalu Malta obserwowałam bezradność, z jaką ówcześni krytycy podchodzili do prezentowanych tam spektakli ulicznych. Choć przecież teatr na ulicy nie był już całkowitą nowością. Od co najmniej dziesięciu lat spektakle uliczne tworzyły polskie teatry alternatywne, występował także w Polsce najważniejszy w XX wieku uliczny Bread and Puppet Theatre. Skąd więc owa bezradność? Przede wszystkim z dwóch powodów. W tamtym czasie nie traktowano jeszcze tego rodzaju przedstawień na tyle poważnie, by pisać z nich recenzje teatralne, nie istniał więc „schemat w krytyce”, do którego można się było odwołać. Istniała oczywiście recenzja Puzyny z występów B&P, lecz spektakl pokazywany przez nich we Wrocławiu opisał on bardziej jako „wydarzenie” – odnotował swój spieszny bieg przez miasto, poszukiwania miejsca prezentacji oraz odczytał *Pożegnanie z matką* w kontekście przede wszystkim reakcji na spektakl studentów wrocławskiej szkoły teatralnej, a nie wojny, o jakiej mówił<sup>3</sup>. W ten sposób Puzyna wypełnił własny postulat – podjął próbę odpowiedzi na pytanie: „Co to dzisiaj dla nas znaczy?”<sup>4</sup>. Siłą rzeczy w traktowaniu spektaklu jako „wydarzenia” opis teatrologiczny zajmował mniej ważne miejsce, kontekst narzucał znaczenia. Spektakle, o których pisał Puzyna, przynależą do historii i tam też można by odłożyć napisane kilkadziesiąt lat temu przez niego słowa, włączając je do innych zamierzonych koncepcji na temat tego, jak „pisać o teatrze”. Można by, gdyby nie wpływ, jaki podejście Puzyny wywarło na praktykowane do dziś modele recepcji dzieła scenicznego. Puzyna zainicjował zainteresowanie teatrami „z marginesu”, stał się krytykiem towarzyszącym ruchowi „młodego teatru”, „nowego teatru” wywodzącego się z ruchów kontrkulturowych, z którego narodził się bliższy naszym czasom teatr alternatywny. Stał się jego adwokatem, piewcą (nie bezkrytycznym), krytykiem towarzyszącym i jednocześnie zaangażowanym.

Wracając do mojego maltańskiego doświadczenia z początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, pójście tropem *Niemego płaczu* Puzyny nie wydawało się chyba dobrym rozwiązaniem dla osób, które chciały przede wszystkim pisać o teatrze postrzeganym w kategoriach dzieła sztuki. Puzyna pisał:



rys. Bogna Podbielska

Wielu z nas sądzi podobnie: teatr artystyczny winien grać dobre sztuki, a sztuka teatralna to rzecz napisana na papierze przez pojedynczego faceta, zwanego dramaturgiem. Wtedy jest dobra, nawet jeśli jest zła. Inaczej dobra być nie może. Czy to jednakże pewnik, czy tylko przyzwyczajenie? I czy w teatrze chodzi o utwór literacki, czy o spektakl?<sup>5</sup>

Tak pojawiła się trudność pierwsza – w tym teatrze nie było tekstu, do którego można by się odwołać. Powód drugi był poważniejszej natury i częściowo wynikał właśnie z tego, jak Puzyna opisał spektakl B&P – wciąż nie uważano, że tego rodzaju przedstawienia to jednak teatr, który poddaje się teatrologicznemu opisowi, oraz, co pokutuje w pewnej mierze do dziś, że jest to teatr wart opisanie i analizowania. Z tej niepewności, jak pisać, zrodził się fascynujący spektakl, który obserwowałam w stołówce akademika Jowita pełniącego wtedy rolę centrum festiwalowego. Stołeczni krytycy, stojący dookoła wysokiego stołu, usiłowali wspólnymi siłami uzgodnić, co można myśleć o obejrzanym poprzedniego wieczoru spektaklu ulicznym. Pojedynczo dorzucali fragmenty myśli stanowiące dopełnienie tego, co powiedział/powiedziała poprzednik/poprzedniczka. Nie była to dyskusja, raczej wypracowywanie wspólnego stanowiska, które – potwierdzone autorytetem innych piszących – stawało się obowiązującą wykładnią oceny spektaklu. W ten sposób przekonałam się, że przysłowiowy fotel recenzenta może stać także w stołówce, klubie festiwalowym czy też innym niezwiązanym z teatrem miejscu. Odwołuję się tu oczywiście do powracających co jakiś czas w historii polskiego teatru dyskusji o tym, poprzez jaką ramę krytyk powinien obserwować spektakl, czyli gdzie powinien znajdować się ów fotel recenzenta narzucający perspektywę pisania o teatrze. Pozostając przy tej metaforze, Puzyna posiadał raczej składane krzeselko, które ustawiał tam, gdzie jego zdaniem działało się coś wartego (o)pisania.

W czasach, kiedy powstawały modele przestrzeni i budynki teatralne, jakie do dziś stanowią dominujący model teatrów, sprawa wydawała się prosta: jest jedno miejsce idealne do obserwacji spektaklu, skąd najlepiej widzieć (i słyszać), z którego jednym spojrzeniem objąć można całą rzeczywistość przedstawioną – miejsce władcy, dla którego tworzone było przedstawienie. To jego reakcje decydowały o losach przedstawienia (i nierzadko jego twórcy). W XIX wieku, w dobie teatrów publicznych (czyli początkowo takich dla pła-

cącej publiczności) miejsce należne władcy zajął krytyk – od tej pory to on miał ogarniać rzeczywistość jednym spojrzeniem i decydować o być albo nie być spektaklu. Jednakże zmiany, jakim podlegał teatr w początkach XX wieku: działania awangardzystów, które miały oderwać sztukę od dobrze ułożonego społeczeństwa, eksperymenty formalne oraz badające relację teatr – rzeczywistość, spowodowały, iż owo przysłowiowe miejsce pośrodku siódmego rzędu przestało być najbardziej adekwatnym punktem obserwacyjnym. Zdawał sobie z tego sprawę na przykład Tadeusz Boy-Żeleński, który rzeczywistość teatralną próbował – jak pisał Puzyna – „przyszpilić życiem”<sup>6</sup>. Tymon Terlecki podobnie postrzegał ramę, przez którą Żeleński opisywał przedstawienia: „Boy pojmował teatr jako zwierciadło obyczajów i usiłował powiedzieć, co się w tym zwierciadle odbija. [...] W kręgach ludzi związanych z teatrem praktyka recenzencka Boya uchodziła i uchodzi za nietuzinkową literaturę, lecz złą krytykę teatralną”<sup>7</sup>. Złą właśnie z tego względu, że autor nie stosował w niej teatrologicznych analiz.

O jaką krytykę upominał się polski teatr u progu XX wieku? Pierwszym, który na polskim gruncie wzywał do uprawiania „krytyki ściśle teatralnej”, był Leon Schiller – dziecko tak zwanej Wielkiej Reformy Teatru, dzięki której teatr zaczęto postrzegać jako sztukę autonomiczną, a nie zaledwie syntezę innych dziedzin sztuki. Krytyka teatralna powinna w związku z tym traktować teatr jako coś więcej niż odzwierciedlenie literatury, która stanowi podstawę spektaklu. Według Schillera recenzja „nie może być dywagacją wyłącznie literacką. Nie może też być wyłącznie laboratoryjnym opisem technicznym”<sup>8</sup>. Lecz ojciec polskiej teatrologii, jak zauważył Terlecki:

[...] był niekonsekwentny w tym żądaniu „krytyki ściśle teatralnej”, jeśli teatrowi wyznaczał zadania nie tylko ściśle teatralne, nie tylko artystyczne, ale również społeczne, polityczne, dydaktyczne, nawet propagandowe, jeśli rozumiał, że teatr nie istnieje, nigdy nie istniał, na dobrą sprawę nie może istnieć poza czasem i przestrzenią, jeśli sam nieraz trafnie, nieraz omylnie wiązał go z otaczającą rzeczywistością. Krytyka tak pojętego teatru nie jest ściśle teatralna, jest czymś więcej lub czymś mniej niż krytyką teatralną sensu stricto.

Tu ujawnia się problem, który krytyka teatralna będzie testować przez kolejne dziesięciolecia – jak podchodzić do owej relacji zadań estetycznych z tym, co przynosi rzeczywistość

konkretnego czasu i przestrzeni. Na ile warto dostrzegać pozaspektaklowy kontekst teatru i jak w jego ramach analizować przedstawienia? W przypadku Żeleńskiego, korzystając z metafory lustra, fotel recenzenta byłby ustawiony w teatrze, lecz blisko okna, przez które można by sprawdzać, czy odbicie rzeczywistości scenicznej pokrywa się z tym, co widać za szybą. Terlecki uważał, że patrzenie Boya na teatr znalazło w pewnej mierze kontynuację w tym, jak postrzegał teatr Jan Kott, choć jak zaznaczał: „Mimo zapatrzenia się we wzór Boyowski jego działalność recenzencka jest czymś różnym od tego wzoru”. Lecz „Boya, również i Kotta pociąga to, co sam nazywa »naokoło teatru«”.

Kott ostro i stale odczuwa społeczny charakter teatru. Teatr jest dla niego miejscem przeżycia zbiorowego, komunii ludzkiej, nie „świątynią” czy „gontyną” – jak się mawiało za młodopolskich czasów – ale miejscem jakiegoś mniej patetycznego, bardziej potocznego, za to równie intensywnego spotkania żywych ludzi, żywych świadomości ludzkich. [...] Kott z równym natężeniem śledzi to, co się dzieje po obu stronach rampy, na scenie i na widowni. Słucha aktorów, patrzy na nich, ale obserwuje również publiczność, wsłuchuje się w jej świadome i nieświadome odruchy. Recenzje Kotta są pełne przyczynków do tego, co nazywa „socjologią widza teatralnego”, do owej wiedzy tajemnej, która niepokoi ludzi teatru, której przeniknięcie rozstrzyga w nim o triumfie i klęsce.

Jako konsekwencję tak widzi miejsce w teatrze (ale i w społeczności) krytyka teatralnego: „W rzeczywistości recenzencki fotel – pisze obrazowo – ustawiony jest na placu publicznym, a nie w trzecim czy piątym rzędzie krzeseł”. Czy jednak oznacza to wyłącznie tyle, że recenzent pisząc o teatrze, dostrzega rzeczywistość „naokoło teatru”? Wszak jak pisał Terlecki:

W dzisiejszej Polsce teatr odgrywa wyjątkową rolę, niespotykaną gdzie indziej, przypominającą stanowisko i wpływ, jaki miał u nas w drugiej połowie XIX wieku. Jest on kompensacją, wyżyciem się zastępczym [...]. Ten aspekt krytyki Kotta czyni z niej dosyć wyjątkowy dokument historyczny (każda krytyka ma taki sens, ale rośnie on w miarę uczulenia tego, który ją uprawia).

Stawiając swój fotel na placu, recenzent teatralny równocześnie stawia się w pozycji trybuna ludowego – tego, który ogląda spektakl w imieniu ludzi i jako jeden z nich nie tylko formułuje oceny estetyczne, ale także wybiera to, co stanie się „dokumentem historycznym”,

świadectwem epoki. Kott użył wszak bardzo znaczącego określenia – nie chodziło mu o jakikolwiek plac, tylko o „plac publiczny”, co odsyła nas do przyjrzenia się terminowi „publiczny” – określenie to ma bardzo brzemienne konsekwencje.

### Teatr jako sztuka polityczna

Jak napisała Hannah Arendt: „Teatr jest sztuką polityczną *par excellence*; polityczna sfera ludzkiego życia zostaje tu przeniesiona w sztukę. Jest on jedyną sztuką, w której jedynym tematem jest człowiek w jego powiązaniach z innymi ludźmi”<sup>9</sup>. Ponadto tym, co tworzy sferę publiczną, jest dla filozofki „pojawianie się”: „[...] wszystko, co pojawia się publicznie, może być widziane i słyszane przez każdego i ma najszerzy z możliwych krąg odbiorców. Zjawisko – coś, co jest widziane i słyszane zarówno przez innych, jak i przez nas samych – konstytuuje dla nas rzeczywistość”<sup>10</sup>. Arendt zaznacza, że nasze pojmowanie rzeczywistości – tego, co jest – pozostaje całkowicie zależne od pojawiania się, a więc i od „istnienia obszaru publicznego, gdzie rzeczy mogą wyłaniać się z mroku prywatnej egzystencji”<sup>11</sup>. W ten sposób teatr, dzięki przenoszeniu tego, co jednostkowe, prywatne, w sferę widzialności dla wielu, pokazując relacje między ludźmi, staje się synonimem sfery publicznej, nie tylko w sensie, jaki nadała mu Arendt, ale także w ramach dwóch innych – deliberatywnej Habermasa i agonistycznej Chantal Mouffe – koncepcji tego, czym jest i co kształtuje sferę publiczną, która realizuje się, co wiemy dzięki Henriemu Lefebvre’owi, zawsze w jakimś „wyprodukowanym miejscu”<sup>12</sup>. W ten sposób przestrzeń teatralna stawała się przestrzenią pojawiania się, ujawniania, a więc przestrzenią publiczną.

Na jeszcze inny aspekt postrzegania przestrzeni publicznej zwracał uwagę Jürgen Habermas:

W strukturze greckiego miasta-państwa istnieje sfera *polis* pozostająca we wspólnym władaniu wolnych obywateli, ściśle odgródzona od sfery *oikos*, w której każdy może mieć własne, przez siebie urządzone miejsce. Życie publiczne *bios politikos* toczy się na rynku, na agorze, ale nie miejsce jest tu wiążące: sfera publiczna konstytuuje się w wymianie zdań (*lexis*), która może przybierać formę narady lub sądu, oraz we wspólnym działaniu (*praxis*). [...] Ten helleński model sfery publicznej, przekazany nam przez samych Greków w ich własnej, stylizowanej interpretacji – od czasów Odrodzenia do dziś zachowuje swoistą moc

normatywną, jak wszystko, co klasyczne. Sama sfera publiczna stanowi pewną dziedzinę rzeczywistości – obszar publiczny w odróżnieniu od obszaru prywatnego. Niekiedy okazuje się on po prostu dziedziną opinii publicznej – opozycyjnej właśnie wobec publicznej władzy<sup>13</sup>.

*Lexis* jest zasadą rządzącą dramaturgią od wieków, postaci teatralne to właśnie ucieleśniały – wymianę poglądów. Jednakże *praxis* pozostawało długi czas poza planowanym czy też wyrażanym wprost celem teatru, ono miało się realizować nie wprost, a poprzez skłonienie widzów do refleksji. Wielu badaczy uważa, że w teatrze nie daje się nigdy całkowicie oddzielić estetycznego od politycznego. Jedną z nich jest Lisa Appignanesi, która zwraca uwagę, iż jest to element świadczący o niestabilnej pozycji teatru w obrębie sztuki, istniejący od jego początków, co przykład starogreckiego teatru zdaje się potwierdzać<sup>14</sup>. Podobnie twierdzi Erika Fischer-Lichte:

Przekonanie, że na scenie nie da się oddzielić estetycznego od politycznego, istniało w świadomości społecznej od zawsze, choćby tylko jako domyślna przesłanka. [...] Zamiana ról, możliwa wyłącznie ze względu na cielesną współobecność, zaburza pozorną klarowność dychotomii między estetycznym i politycznym. [...] Wydobywa na światło dzienne i z a r a z e m pozwala doświadczyć tego, że w każdym spektaklu estetyczne jest jednocześnie polityczne i nie sposób tych dwóch poziomów od siebie oddzielić<sup>15</sup>.

Tu dochodzimy do pierwotnej formy *praxis* podejmowanej w przestrzeni teatru – głosowania na najlepszy tekst dramaturgiczny. W teatrze *lexis* nie było zawieszone w próżni, przekładało się na obywatelskie działanie w ramach agonu, co było szkołą uprawiania demokracji. Ten model przejęła do stworzenia własnej koncepcji agonistycznej przestrzeni publicznej Chantal Mouffe. W tejże przestrzeni dyskusja miała obejmować ujawnienie konkurencyjnych dyskursów, lecz – inaczej niż u Habermasa – nie miała prowadzić do deliberatywnego konsensusu. Przekonanie, że teatr nie

tylko naturalnie jest, ale też powinien być sztuką polityczną, przyświecało właśnie ruchowi młodego teatru, któremu towarzyszył Puzyna i jego pisanie.

Elżbieta Matynia, będąca w grupie, która pod kierunkiem Aldony Jawłowskiej badała ten sam ruch teatralny, któremu towarzyszył Puzyna, w swojej późniejszej książce *Demokracja performatywna* zawarła taki obraz przedstawień polskiego „młodego teatru” z lat siedemdziesiątych:

Nie postrzegano ich jedynie jako produkcji artystycznych – rzeczywistość w tych teatrach nie była iluzją – lecz jako dyskusję, analizę albo diagnozę. Stały się zatem instytucjami dającymi początek dyskusji w przestrzeni, która wydawała się bezpieczna, procesowi, który był bodźcem do pojawiania się coraz lepiej poinformowanych i zaangażowanych społecznie aktorów i zamienił zarówno twórców, jak i publiczność w ambitnych obywateli [...]. Teatry stały się dynamicznym miejscem, w którym dokonywał się przekład prywatnego doświadczenia – intelektualnego, politycznego czy etycznego – na doświadczenie zarówno publiczne, jak i społeczne, oraz miejscem, gdzie odbywała się interpretacja tego doświadczenia. Praca tych teatrów, poszerzając wybór oficjalnie dostępnych kluczy interpretacyjnych, dostarczała przestrzeni, języka i stawiała pytania niezbędne do pojawiania się publicznego dyskursu. Używając teatralnych środków do badania naglących problemów rzeczywistości w celu jej transformacji, młody teatr testował własne zdolności performatywne<sup>16</sup>.

Podsumowując, teatr ten testował, jak *lexis* zamienić w *praxis*, a recenzje go opisujące umieszczano w kontekście rzeczywistości, która stwarzała potrzebę takiego wspólnego działania. Widać to choćby w recenzji Puzyny z *Warszawianki* w reżyserii Ryszarda Przybylskiego z warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, którą podsumowywał: „Na historię skrachowanych »orłów napoleońskich« nakłada się cienkim konturem historia wielu ludzi z początków lat pięćdziesiątych”<sup>17</sup>. Podobnie relacja z Łódzkich Spotkań Teatralnych w 1971 roku, jak i z tych o rok późniejszych,

Pozytywne recenzje, choćby nie wiem jak niefachowe, napisane kulawą polszczyzną, mają dla instytucji teatralnych ogromne znaczenie, ponieważ są głównym dowodem przedstawianym tak zwanym organom prowadzącym, że te ostatnie dobrze wydają publiczne pieniądze.

osadzona jest w kontekście Grudnia '70<sup>18</sup>. Puzyna nie krył w swoich felietonach, że teatr jest dla niego sztuką polityczną<sup>19</sup>. Podsumował to w najbardziej chyba znanym cytacie: „Po jaką zresztą cholerę pisać o teatrze, jeśli nie po to, by pisać o życiu? Co, ględzić o pięknie? Wystawiać cenzurki, układać teatralne tabele ligowe? Szkoda na to papieru i czasu, póki nie chodzi o nic więcej”<sup>20</sup>.

### Krytyka teatralna czy polityczna?

Termin „polityczny” oznacza dla mnie zainteresowanie zasadami regulującymi życie danej społeczności i dyskusję nad nimi, a nie używanie teatrów w bieżącym życiu politycznym. Jak mówił Lech Raczak, w Peerelu najbardziej polityczne były zespoły folklorystyczne, co wcale nie oznacza, iż w jakikolwiek sposób zastanawiały się nad organizacją życia społeczności. To rozróżnienie nie wydaje się dla wszystkich równie czytelne, na co dowodem mogą być dyskusje w latach dziewięćdziesiątych o końcu teatru, jakiemu towarzyszył Puzyna, który jakoby miał stracić swój *raison d'être*, skoro dziedziną polityki miał się już zajmować demokratycznie wybierany sejm i powoływany przez niego rząd. Nie dziwi więc, iż w tym czasie redaktor naczelny miesięcznika „Teatr” Andrzej Wanat postulował powrót fotela recenzenta z publicznego placu w przestrzeń sztuki – do ostatniego rzędu w teatrze, skąd dobrze widać nie tylko scenę, ale także reakcje widzów. W założeniach miało to zapowiadać powrót do normalności, czyli skupienia się na sztuce teatru przy równoczesnym zaakceptowaniu jej zbiorowego odbioru. To przedstawienie fotela do ostatniego rzędu miało zdejmować z krytyki rolę trybuna ludowego, a równocześnie uzupełnić subiektywność odbioru i oceny obiektywizującym opisem reakcji innych. Nie spowodowało to jednak całkowitego odwrotu od polityczności w pracy recenzenckiej – trybun ludowy współuczestniczył w sprawowaniu władzy, a z tej trudno się rezygnuje. Tu powracam do tego, o czym pisałam na początku – w związku z przekształceniami organizacyjnymi teatrów, a także zmianą rynku prasowego (zmniejszenie działów kulturalnych w prasie i rozwój Internetu), co zgodnie z pismami Habermasa można odczytywać jako przemiany sfery publicznej, krytyka teatralna musiała na nowo zdefiniować swoje miejsce w obiegu teatralnym. W dobie łatwości dokumentacji wizualnej jej opisowy aspekt stracił na wartości, nie jest już podstawowym materiałem dla prac historyków czy

teoretyków teatru. W związku z tym warto być może ponownie zadać pytanie: gdzie obecnie powinien stać fotel recenzenta? A gdzie ustawia się go najchętniej?

### Wojna na bańki

Puzyna – wzór krytyka towarzyszącego pewnemu modelowi teatru, krytyka zaangażowanego, który nie zamykał się w jednym nurcie czy obiegu teatralnym – dawał młodemu teatrowi swój głos, poświadczał jego wartość własnym autorytetem i stworzył sposób pisanie o teatrze angażującym się w sprawy publiczne. Ten model, który można streścić hasłem „co to dziś dla nas znaczy”, przez lata nie stracił na aktualności. A jednak, jako obserwator życia teatralnego mam poczucie, że zamienił się obecnie w rodzaj twórczości recenzenckiej, jaką można by nazwać „krytyką teatralną, która nie potrzebuje teatru”. Parafrazując cytowane przeze mnie zdanie Puzyny: „Mam klucz, nie potrzebuję już ani lodówki, ani szafy”. Jest to efekt zbyt uproszczonego pojmowania politycznego charakteru sztuki teatru. Polityczność, o jakiej pisała Arendt, którą opisywały Jawłowska czy Matynia, miała charakter projektu proponującego regulacje, jakimi rządzić się miały relacje międzyludzkie, w tym relacje władza – jednostka. Dotyczyły one polityczności egzystencji w większym stopniu niż polityki rozumianej jako skuteczne działanie.

W ramach nowego paradygmatu politycznego spektakle teatralne traktowane są głównie jako głos w „sprawie”, a krytycy często przyjmują rolę ideologów wpisujących „przesłania” spektakli w diagram: słuszny/niesłuszny, co powoduje, że pytania w rodzaju: „Jak to jest zrobione?”, „Co poszczególne elementy spektaklu znaczą w kontekście nie tylko rzeczywistości, ale także innych elementów spektaklu?”, przestają mieć pierwszoplanowe znaczenie. Bańki polityczno-ideologiczne w epoce *cancel culture* ograniczają horyzonty poznawcze piszących. Recenzent swój fotel ustawia przed ekranem komputera, trzymając pod ręką bibliotekę z aktualnie modnymi, wpływowymi i dyskutowanymi lekturami. Sam spektakl jest mu już mało potrzebny – wystarczy nazwisko reżysera, ewentualnie nazwa teatru, by wiedzieć, czy przedstawienie mieści się w jego bańce, czy nie. Jeśli tak, jest dobre, nawet kiedy jest złe.

Sojusz fotela z gabinetem owocuje tym, że krytyka teatralna zaczyna pełnić rolę performatywów, które przynajmniej w tym samym

stopniu co przedstawienia tworzą obraz życia teatralnego. Performatywy, o czym z własnego doświadczenia przekonany był John Langshaw Austin, kreują rzeczywistość. Takiej właśnie wykreowanej rzeczywistości potrzebują zarówno reżyserzy, aktorzy, jak i dyrektorzy teatrów. Tak jak przewidział John McKenzie – performatywy stały się współczesną formacją władzy. Najprościej realizuje się ona w postaci podsumowań sezonów i tworzenia rozmaitych rankingów. To dlatego dyrekcje teatrów tak zabiegają, by pojawił się w ich otoczeniu jakiś „krytyk towarzyszący”, który zaangażuje się w promowanie teatru pod pozorem fachowego recenzowania jego poczynąń. Krytyk jest zapraszany do rozmaitych (najczęściej płatnych) działań teatralnych, a w zamian wrzuci w swój ranking nazwisko czy spektakl z teatru, któremu „towarzyszy”. Stąd – wbrew deklaracjom o niemocy pisanie o teatrze – pochodzi władza, jaką mają przynajmniej niektórzy krytycy. Choć nie jestem pewna, czy o taką odpowiedź chodziło Puzynie, kiedy pytał: „Po jaką zresztą cholerę [...] wystawiać cenzurki, układać teatralne tabele ligowe?”. Jak przekonywał w swojej fundamentalnej pracy *Człowiek jednowymiarowy* Herbert Marcuse, żadne z ludzkich narzędzi nie jest samo w sobie dobre czy złe, to sposób jego użycia określa ocenę. Mam poczucie, że ta diagnoza jest aktualna także w odniesieniu do modeli krytyki teatralnej uprawianych przez następców Puzyny. ■

Tekst stanowi nową wersję referatu wygłoszonego podczas konferencji naukowej „*Fluctuat nec mergitur*. Czy istnieje polska szkoła historii i krytyki teatru?”, która odbyła się w Instytucie Teatralnym w Warszawie w dniach 11–12 grudnia 2023 roku.

1 ■ K. Puzyna, *Na początek*, [w:] tegoż, *Burzliwa pogoda*, Warszawa 1971, s. 5.

2 ■ Tamże.

3 ■ Por. K. Puzyna, *Niemy płacz*, [w:] tegoż, *Burzliwa...*, dz. cyt., s. 83–89. Puzyna podaje, iż chodzi o spektakl *Reiteration*, z opisu natomiast wynika, że jest to *Man Says Goodbye to His Mother*, znany jako *Pożegnanie z matką*.

4 ■ Tenże, *Na początek*, dz. cyt., s. 8.

5 ■ K. Puzyna, *Pisać na scenie*, [w:] tegoż, *Burzliwa...*, dz. cyt., s. 34.

6 ■ Tenże, *Na początek*, dz. cyt., s. 7.

7 ■ Ten cytat i kolejne: T. Terlecki, *Krytyka „Boykotta”*, [w:] tegoż, *Rzeczy teatralne*, Warszawa 1984, s. 380–386.

8 ■ Tamże.

9 ■ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, Warszawa 2000, s. 206.

10 ■ Tamże, s. 56.

11 ■ Tamże, s. 58.

12 ■ H. Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford – Cambridge 1992.

13 ■ J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, Warszawa 2007, s. 58.

14 ■ Por. L. Appignanesi, *Foreword*, [w:] *Global Insights on Theatre Censorship*, red. C. O'Leary, D. Santos Sánchez, M. Thompson, Nowy Jork – Londyn 2016, s. 14.

15 ■ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008, s. 67.

16 ■ E. Matynia, *Demokracja performatywna*, Wrocław 2008, s. 35–41.

17 ■ K. Puzyna, *Czasem coś żywego*, [w:] tegoż, *Burzliwa...*, dz. cyt., s. 13.

18 ■ Por. K. Puzyna, *Przejaśnienie*, [w:] tegoż, *Półmrok*, Warszawa 1982, s. 5–10; tenże, *Gorejąc nie wiesz*, [w:] tamże, s. 54–60.

19 ■ Por. K. Puzyna, *Kilka słów o teatrze politycznym*, [w:] tegoż, *Burzliwa...*, dz. cyt., s. 19–23.

20 ■ Tenże, *Przejaśnienie*, dz. cyt., s. 10.