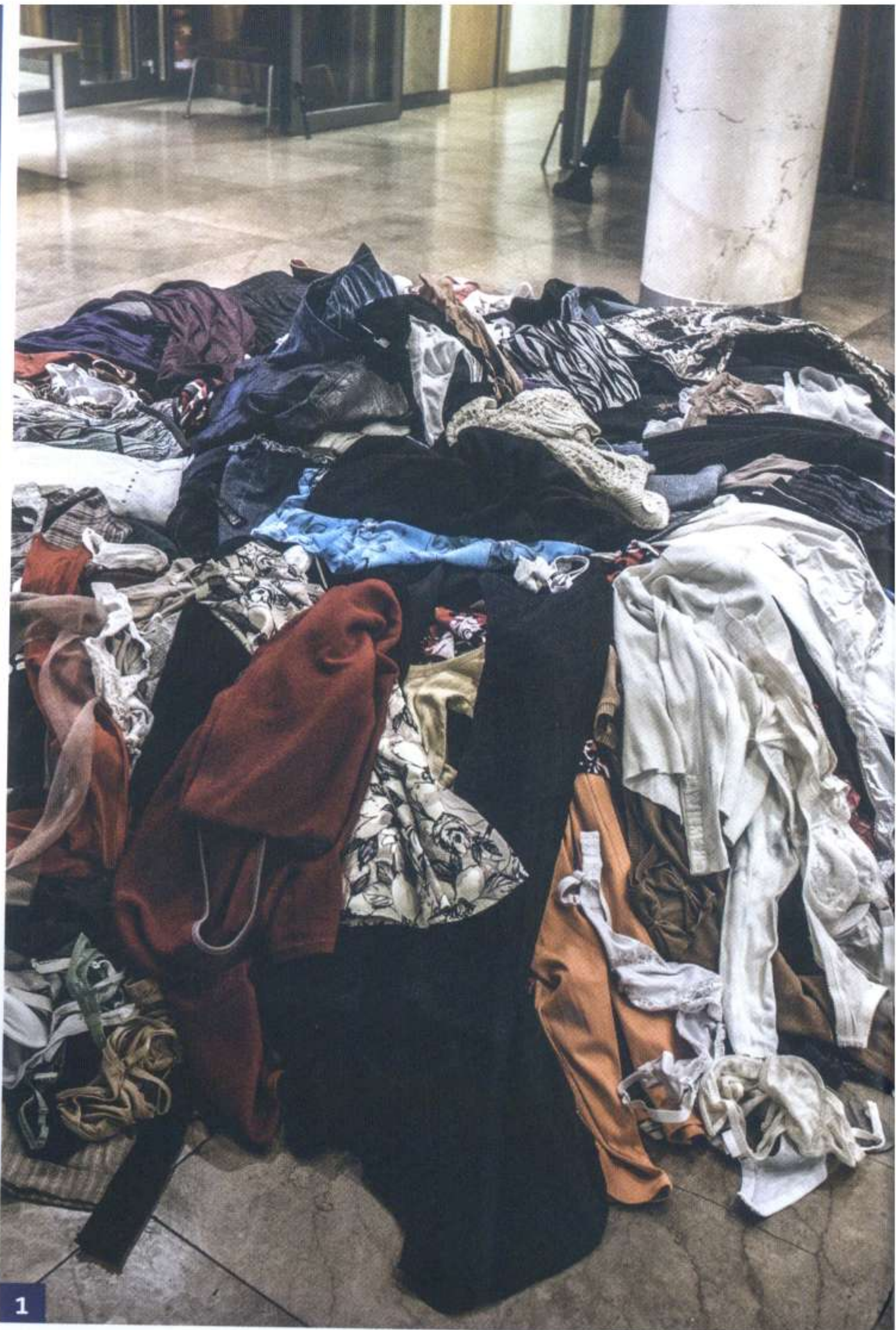


TEMAT Z OKŁADKI

1, 2/ Teatr krytyczny i krytyka teatralna



1



2

Krytyk w teatrze krytycznym

AUTOR: JACEK KOPCIŃSKI

Jak traktować aktorów, którzy twierdzą, że ich kreacja sceniczna to wyraz osobistych przekonań i poglądów politycznych, a nie pracy nad rolą? Mam je podważać, kwestionując zarazem rozsądek i postawę artystów? Czy afirmować, na dalszy plan odsuwając kwestię zawodowych wysiłków ludzi teatru?

■ Krytyką teatralną zajmuję się od ponad dwudziestu lat, łącząc tę profesję z innymi aktywnościami zawodowymi: historyka literatury, dramaturga i redaktora „Teatru”. W moich recenzjach piszę o tym, co mnie w teatrze interesuje i zastanawia, choć nie zawsze budzi mój podziw. Pociąga mnie wielopoziomowa, angażująca intelekt i wyobraźnię, interpretacja spektaklu jako przedmiotu zbiorowej kreacji i jej zazwyczaj poświęcam najwięcej uwagi. Z racji wykształcenia, upodobań i przynależności generacyjnej z pewnością reprezentuję określoną formację krytyczną, ale dla jej scharakteryzowania potrzebowałbym więcej miejsca. Dość powiedzieć, że ukształtowała mnie twórczość wybitnych inscenizatorów: Jerzego Jarockiego, Krystiana Lupy, Jerzego Grzegorzewskiego, Piotra Cieplaka, którzy w swoich spektaklach prowadzili wyrafinowany estetycznie dialog z tekstem literackim (dwóch z nich czyni to do dzisiaj). Niezależnie od różnic stylistycznych, spektakle tych artystów postrzegam jako przestrzeń estetycznej rewelacji metafizycznych jakości ludzkiego życia. Pojmuję je tak, jak czynił to Roman Ingarden w niezwykłym, poetyckim czterdziestym ósmym paragrafie jego najważniejszej pracy, pisząc o „wzniosłości (czyjejś ofiary) lub podłości (czyjejś zdrady), tragiczności (czyjejś klęski) lub straszliwości (czyjegoś losu)”. I tłumacząc, że na scenie jakości te objawiają się

w „sytuacjach życiowych” i „międzyludzkich zdarzeniach” jako „jakaś szczególna atmosfera”¹. W centrum wydarzenia teatralnego zawsze stawiam aktora jako medium dla postaci, którą chcę zrozumieć, a jej wewnętrzny i zewnętrzny świat poznać i przeżyć. Teatr to dla mnie angażująca zagadka estetyczna, której rozwiązanie prowadzi niekiedy do odsłonięcia dramatycznego sensu ludzkiego życia. Pojawienie się podczas spektaklu tej s z z e g ó l n e j a t m o s f e r y, o której pisał filozof, nadaje przygodzie teatralnej wartość i znaczenie, zostawia też w pamięci niezatarty ślad.

Wyznanie

Niewykluczone, że ciągle szukam takiego teatru z powodu moich pierwszych doświadczeń, kiedy jako sześciolatek (zabierany przez matkę do pracy) oglądałem z najwyższego balkonu Teatru Dramatycznego w Warszawie „dorosłe” spektakle. Z pewnością ich nie rozumiałem, ale z przejęciem poddawałem się tej wyjątkowej aurze, którą na scenie tworzą zaangażowani w akcję aktorzy, a także scenografia, światło, muzyka, wszelkie dźwięki – zmieniające się jak w kalejdoskopie. Dramatyczny za dyrekcji Gustawa Holoubka był teatrem, który wchłonałem bezwiednie, by w dorosłości, na widowni Starego Teatru w Krakowie, Teatru Studio, Teatru Narodowego czy Teatru Rozmaitości w Warszawie kształtować

swój gust teatralny, a z czasem również warsztat krytyczny. Zaciekawiają mnie przemiany polskiego teatru, znam też różne modele teatralności i sądzę, że respektując zasady rządzące sceną współczesną, potrafię dokonać krytyki każdego przedstawienia. Od pewnego czasu jednak coraz większą trudność (odbiorczą i zawodową) sprawiają mi tego rodzaju spektakle, które, choć zwykle realizowane na scenie dramatycznej, coraz bardziej przypominają antyteatralny performans o niejasnych zasadach (performans o zasadach jasnych: teatr fizyczny, taniec, cyrk albo impro, nie jest dla mnie problematyczny). „Niewiele jest [...] w najnowszym teatrze ambicji *stricte* artystycznych; nie dąży się bowiem do stworzenia dzieła sztuki, ale do generowania wydarzeń” – pisze Beata Guczalska w ważnej książce *Aktorstwo polskie*, wyliczając najważniejsze cechy stylu nowego teatru: „ironię i dystans, używanie gotowych klisz i ich parodiowanie, pastisz, estetykę kampu, stylistyczny chaos i efekt nadmiaru”². Nie jestem tym zachwycony, jednak największe rozczarowanie wywołuje we mnie „zmierzch kategorii roli” w nowym teatrze, ściśle związany z „podważaniem, albo wręcz rozbiciem koncepcji jednolitego podmiotu”:

Na scenie rozpad podmiotu manifestuje się zanikaniem postaci-charakteru, reprezentującej



Przedwiośnie, reż. Paweł Łysak, Teatr Powszechny w Warszawie [2023]

osobę ludzką jako pewną całość psychologiczną, motywowaną przez przeszłość, cechy osobnicze i funkcje fabularne. Zamiast z postaciami teatralnymi w tradycyjnym znaczeniu (jako wielowymiarowymi figurami człowieka), mamy do czynienia raczej z fragmentami, z odrębnymi wypowiedziami przekazywanymi przez serię etiud, które nie składają się na konstrukcję konkretnej tożsamości dramatycznej³.

Według Guczalskiej publiczność współczesna albo staje się „entuzjastyczną częścią wspólnoty odbioru”, co na przykład w Teatrze Powszechnym w Warszawie obserwujemy od ładnych paru lat, albo „odrzuca tego rodzaju przedstawienia jako niezrozumiałe”, odchodzi, a czasem nawet protestuje. Co ma jednak zrobić krytyk, który nie zwątpił w istnienie „osoby ludzkiej jako pewnej całości psychologicznej”, i dla którego „tradycyjne punkty odniesienia: literatura dramatyczna, konwencje teatralne, pamięć scenicznych interpretacji dzieł literackich, kategoria artyzmu jako podstawowego miernika wartości”, pozostają ważnymi kategoriami sztuki teatru? On także może poddać się entuzjazmowi odbiorców nowego teatru – przekreślając własny światopogląd i warsztat krytyczny, lub wyrazić swoją niechęć – przekreślając twórczość sporej liczby współczesnych reżyserów. Nie akceptując tej alternatywy, piszę o teatrze krytycznym w Polsce. Przyszedł jednak czas, by zracjonalizować własną sytuację zawodową.

Wchodząc do Teatru Powszechnego w Warszawie w jego obecnym kształcie centrum sztuki krytycznej, pozostaję oczywiście krytykiem, ale jakby na innej zasadzie, niż jestem nim na przykład w Teatrze Narodowym. W Po-

wszechnym, który interesuje mnie przede wszystkim jako przykład sceny otwarcie zideologizowanej („Feminizm nie faszyzm” – głosił baner przez wiele lat zawieszony na froncie budynku przy ulicy Zielenieckiej), narzuca mi się inny scenariusz odbioru dzieła teatralnego, jego rozumienia i oceny. Mogę go przyjąć lub kontestować, obie strategie wytrącają mnie jednak z mojej roli zawodowej. Jak traktować aktorów, którzy twierdzą, że ich kreacja sceniczna to wyraz osobistych przekonań i poglądów politycznych, a nie pracy nad rolą? Mam je podważać, kwestionując zarazem rozsądek i artystów? Czy afirmować, na dalszy plan odsuwając kwestię zawodowych wysiłków ludzi teatru? Świadomość, że jestem w publicznej instytucji, wprawia mnie w jeszcze większą konsternację. Skoro to nadal teatr, dlaczego mam udawać, że biorę udział w towarzyskim wydarzeniu, zorganizowanym w jakiejś bardzo ważnej sprawie? I dlaczego, gdy tylko się w nią zaangażuję, zaraz ktoś mruga do mnie okiem, dając sygnał, że to tylko zabawa? Mam więc bawić się z artystami, którzy wcale nie udają, że ich celem jest wywołanie społecznej debaty, czy zająć wobec nich pozycję „popsuj-zabawy”, zgodnie z zasadą ironii i dystansu, tak bliską sercu twórców teatru krytycznego?

Podejrzliwi

Jako krytyk w teatrze krytycznym nie czuję się sobą, choć ciekawość wygrywa we mnie z wewnętrznym dyskomfortem. Charakteryzując tę groteskową sytuację, umieszczam teatr krytyczny w kręgu hermeneutyki podejrzeń Karola Marksa, Fryderyka Nietzschego i Zygmunta Freuda, czyli takiej postawy po-

znawczej, której celem jest wydobywanie człowieka z „iluzji” fundowanej mu przez jego „fałszywą” świadomość. Zwykle porównuje się ją do palimpsestu, czyli tekstu skrywającego zupełnie inny zapis. Egzegeza takiej podwójnej świadomości pozwala wskazać rzeczywisty sens oraz pochodzenie ludzkich myśli i przeżyć. „Marks uznał je za wytwory ideologii skrywającej i utrwalającej panujące w społeczeństwie stosunki produkcji, Nietzsche – wytwory woli mocy, Freud zaś – za efekt pożądań, lęków i tłumienia popędów”⁴. Instytucja teatru, estetyka sztuki scenicznej i teatralna praktyka służą do kształtowania ludzkiej świadomości, dlatego dość szybko znalazły się w kręgu podejrzeń, zostały zdekonstruowane i przekształcone w teatr, który sam siebie likwiduje (oczywiście stale nim pozostając, choćby po to, żeby pozyskiwać fundusze na swoją działalność). Stawia to krytyka w trudnej pozycji człowieka podejrzanego o utrwalanie już dawno przezwyciężonych stereotypów społecznych i estetycznych. „Popsuj-zabawa” to w teatrze krytycznym reakcjonista.

„Kres postaci został przygotowany już przez epoki poprzednie”⁵ – pisze Guczalska. Podobnie jak teatr krytyczny. Jako pierwszy praktykował go Erwin Piscator, a jego polityczną teorię stworzył i sformułował Bertolt Brecht. Z uwagi na postulowane zerwanie z dramaturgią arystotelesowską, nazwał go „teatrem epickim”, który tworzył jako dramaturg i reżyser. „W teatrze polskim nigdy nie doszło do pełnego przyswojenia teatru epickiego jako spójnego systemu estetyczno-ideologicznego”⁶ – twierdzą Dorota Sajewska i Katarzyna Dudzińska, autorki has-



fol. Magda Hueckel / Teatr Powszechny w Warszawie

ła „Teatr epicki” zamieszczonego w Encyklopedii Teatru Polskiego.

Można natomiast mówić o jego fragmentarycznej i lokalnej recepcji, której najdobitniejszym wyrazem stały się: inspirowany teatrem Piscatora Zeittheater Leona Schillera, teatr proletariacki Witolda Wandurskiego, twórczość terminującego w Berliner Ensemble Konrada Swinarskiego, a także gra aktorska Tadeusza Łomnickiego (por. jego wybitna rola w *Karierze Artura Ui* Brechta w Teatrze Współczesnym w Warszawie, 1962). W przedstawieniach współczesnych twórców teatralnych, takich jak Wojtek Klemm czy Monika Strzępka i Paweł Demirski, doszło do zapośredniczonej recepcji teatru epickiego, która jest wynikiem inspiracji twórczością Franka Castorfa oraz René Pollescha jako współczesnych kontynuatorów politycznej teorii teatru w Niemczech⁷.

Lista twórców teatru krytycznego w Polsce jest dziś znacznie dłuższa, a wpływ na nowo odczytywanej teorii Brechta na polskich twórców o wiele większy niż przed laty. Dość powiedzieć, że gdy w 2015 roku obchodzono dwieście pięćdziesiątą rocznicę powstania w Polsce teatru publicznego, niektórzy z teatrologów programujących te obchody utożsamili go właśnie z teatrem krytycznym⁸.

Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości Brechta wydrukowano po polsku w 1959 roku (nakładem „Dialogu”), a ten stosunkowo krótki tekst wciąż pozostaje głównym źródłem wiedzy na temat teatru krytycznego. Współczesny krytyk musi go więc sobie stale przypominać. Tym bardziej że tak jak sam teatr, także polska szkoła krytyki teatralnej nigdy nie uznała koncepcji „teatru epickiego” za wiążącą i zasadniczo rozwijała się w oparciu o teorię aktorstwa zu-

pełnie innego typu, polegającego na udawaniu postaci, wcielaniu, transformacji, „stwarzaniu pozoru, że jest się kimś innym”⁹, teorię, której najważniejszym twórcą był w XX wieku Konstanty Stanisławski – przez Juliusza Osterwę i Mieczysława Limanowskiego czytany twórczo, przez większość pedagogów aktorstwa w sposób znacznie uproszczony. Trudno się temu dziwić, skoro koncepcja Brechta – podreźnikowego antagonisty Stanisławskiego – narusza sam fundament teatralności. Dążąc do wywołania w teatrze „efektu obcości”, niemiecki reżyser zaprzeczył mimetyczności („Aktor nie dopuszcza na scenie do całkowitego wcielenia się w postać”¹⁰), uchylił sens dialogu dramatycznego („Przeniesienie się do trzeciej osoby. Przeniesienie w czas przeszły. Mówienie jednocześnie wskazówek reżyserskich i komentarzy”¹¹), podważył wartości przeżycia w kreacji i odbiorze spektaklu („technika wywołująca efekt obcości diametralnie przeciwstawia się technice zmierzającej do przeżycia”¹²), w końcu przeciwstawił się teatralnej iluzji („oczyszczenie sceny z wszelkiej »magii« oraz uniemożliwienie powstawania jakichkolwiek »pól hipnotycznych«”¹³).

Spopularyzowanie teorii Brechta sprawiło, że wiele postulowanych przez niego praktyk odbieramy dziś jako zjawiska w teatrze zupełnie naturalne, jak choćby osławiona „gra z dystansem”. Pod ręką progresywnych reżyserów zamienia się ona jednak w nie-grę czy anty-grę, która w teatrze awangardowym (Luigiego Pirandella, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Bogusława Schaeffera, Tadeusza Różewicza czy zachodnich absurdystów) służyła wykazywaniu paradoksów teatralnej reprezentacji,

w teatrze krytycznym zaś do dzisiaj stanowi sceniczne narzędzie politycznej analizy dyskursów.

Wyczerpani

Narzędzie nadużywane, właściwie zamienione w nową krytyczną konwencję, której najlepszym przykładem pozostają prologi większości spektakli realizowanych w Teatrze Powszechnym. Dystansując się wobec swoich postaci, aktorzy warszawscy puszczaają oko do swoich widzów, o ile wcześniej solidnie ich nie zbulwersowali, na przykład widokiem półnagiej aktorki przechadzającej się po foyer z ogromnym karabinem maszynowym w rękach. Rozpoczynające się w ten sposób feministyczne *Bachantki* w reżyserii Mai Kleczewskiej (2018) kończyły się wyproszeniem męskiej części publiczności z sali, głównie ku utrapieniu krytyków, którzy nie mogli poznać finału recenzowanego później przedstawienia. Oczywiście ci recenzenci, którzy reżyserski gest wykluczenia mężczyzn uznali za uprawniony (pewnie jako spełnienie sprawiedliwości dziejowej), nie mieli żadnego problemu z opisaniem spektaklu i jego oceną. Już wcześniej przecież podjęli decyzję, by performować krytykę na wzór nowego aktorstwa: prywatnie, w ścisłej symbiozie z artystami i wtajemniczoną w nowy układ recenzent – teatr publicznością, w imię łączącej ich niechęci do teatru „arcydzieł” i „mistrzów”, obsługiwanego przez starą krytykę. Czyli taką, dla której liczy się teatralne dzieło sztuki, a nie proces krytycznej analizy rzeczywistości.

Czego bowiem absolutnie nie należy czynić recenzentowi? Ano tego właśnie, co należy do

zadań krytyka – czyli opisywać dzieła. Oto jak przebrzmiało zadanie krytyka opisał Piotr Morawski w głośnym tekście *Gatunkowe wyczerpanie*:

Liczy się efekt. Dzieło. Należy poddać je analizie i ocenie, zrekonstruować założenia i stwierdzić, czy zostały zrealizowane. Opisać przebieg scenicznych działań, rzadziej już, na szczęście, rozliczyć reżyserkę czy reżysera z wierności dramatu. Odtworzyć wpisane w spektakl sensory, zinterpretować jeden po drugim sceniczne znaki (dziełzictwo semiotyki), umieszczając je w kontekście społecznym. Albo w tradycji teatralnej. Zdiagnozować problem. Ocenić grę aktorską. Ocenić cały spektakl, zawyrokować, odwołując się do fachowej wiedzy, czy próba się powiodła, czy też nie. Czy mamy sukces, arcydzieło, czy może spektakularną klępkę¹⁴.

W artykule Morawskiego (który można czytać jak suplement do ostatniego rozdziału książki Guczałskiej) tradycyjna recenzja oparta (rzekomo) na kwestionariuszu Patrice’a Pavisa zostaje odesłana do lamusa. Autor postuluje natomiast dalszy rozwój krytyki towarzyszącej, która zasadniczo polega na objaśnianiu nieświadomym odbiorcom reguł nowego spektaklu. Współcześnie krytyka tego rodzaju rozwija się głównie na wydziałach teatrologii i angażuje teoretyków, którzy chwilę później stają się praktykami (na przykład dramaturgami), by wkrótce, „z głębi” swojego teatralnego doświadczenia, analizować pracę znajomych artystów i na podstawie stworzonych wcześniej komentarzy robić stopnie naukowe. Znam kilka takich bulwersujących przypadków, dlatego w drukowanym w tym numerze „Teatru” wywiadzie z Pavisem podkreślam zdania: „[...] nigdy tak naprawdę nie przysłuchiwałem się reżyserom w trakcie prób. Nigdy w nich nie uczestniczyłem”¹⁵.

Zmierzch roli

Kwestionowana w XX wieku także przez innych reformatorów teatru Arystotelesowska koncepcja *mimesis* (i powiązanych z nią *poiesis*, *katharsis* i *aesthesis*) ostatecznie nie zniknęła i rozwijana jest do dziś, dając podstawę do czasem niezwykle wyrafinowanych konstrukcji scenicznych i teoretycznych. To na jej podstawie fenomenologia teatru stworzyła koncepcję projektowania i urzeczywistniania na scenie tzw. postaci aktorskiej, a więc bytu, który najbardziej zajmuje krytyka teatralnego (niezależnie od jego filozoficznego przygotowania). Zasadniczo każdy dobry krytyk potrafi zrationalizować schemat roli zapisany przez drama-

topisarza i ocenić sposób, w jaki aktor wypełnia go w czasie spektaklu. Całkiem dobrze radzi sobie też z interpretacją domniemanej postaci scenicznej. Jeżeli jednak „aktor, czytając swoją rolę, ma przybrać postawę zdziwienia i sprzeciwu”, a potem „te momenty powinien [...] utrzymać w swojej roli”¹⁶, krytyk obcuje w gruncie rzeczy z jej prostym anty-schematem. Aktor bowiem nie tyle buduje postać i ją realizuje na scenie, ile szuka środków na krytykę świadomości swojego bohatera, który nie ma szans zjawić się na scenie – przebijając w teatrze „piątą ścianę”, tę, za którą czas płynie zupełnie innym strumieniem, o czym przekonująco pisał kiedyś Jerzy Limon¹⁷. To w nim – wiecznym „Teraz” naszej kultury – egzystują Antygona, Lir, Konrad czy Peer Gynt, w oczekiwaniu na swoje sceniczne wcielenia. Akto-ry grają te postacie, ale jednocześnie są przez nie nawiedzani, użyczając im ciał, umysłów i serc (siedlisko uczuć) jako form istnienia oraz narzędzi poznania.

Nie w teatrze krytycznym, który postać alienuje, a nie tworzy, pozwalając ją zrozumieć i przeżyć. Jednym z podstawowych środków takiego wyobcowania jest tekstowa redukcja roli do formy prostszej od zastanej. Jeżeli dramat napisany jest wierszem, mów go jak prozę, jeżeli prozą literacką, mów go językiem potocznym albo lokalnym. W ten sposób dawny król stanie się na przykład współczesnym gangsterem. To przykład z samego Brechta, ile jednak takich inscenizacji widzieliśmy w polskim teatrze ostatnich trzydziestu lat! Redukcja obejmuje wszystkie warstwy dzieła teatralnego i służy dekonstrukcji postaci na trzech polach iluzji: stosunków społecznych, władzy i pożądania.

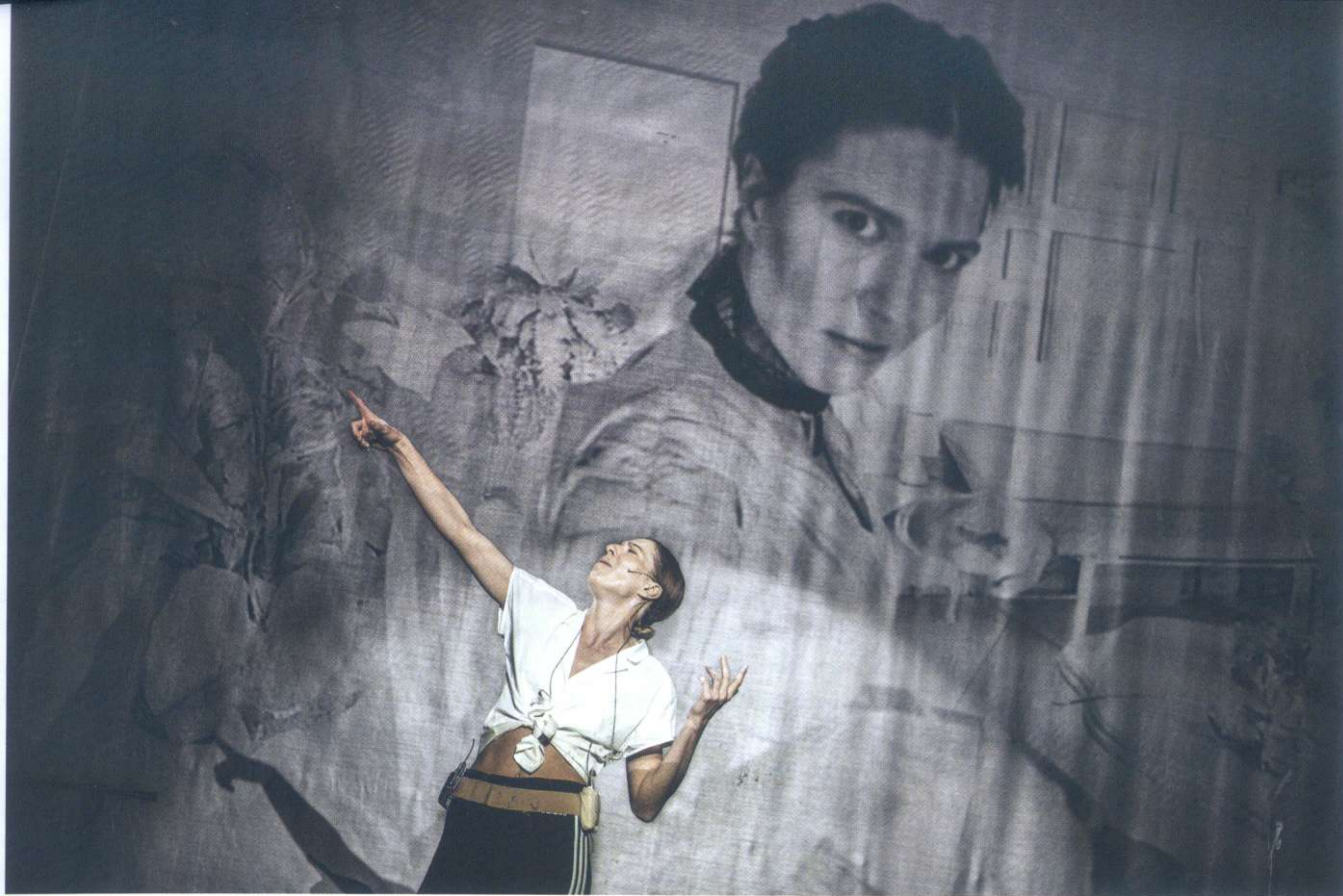
Co więc krytyk ma poznawać, interpretować i w końcu oceniać, skoro postać nie zostaje sprowadzona z teatralnych zaświatów i zaprezentowana (zagrana) na scenie, a tylko „zamar-kowana” i skomentowana takimi środkami aktorskimi, które zasadniczo polegają na p r z e n i e s i e n i u punktu ciężkości z bohatera na jego p r e z e n t e r a, aktora, a w dalszej kolejności inscenizatora? Jedyne, co mu pozostaje, to opisać mechanizm redukcji i oszacować wartość sądu nad postacią. Owszem, krytyk może przyjść na spektakl z własnym wyobrażeniem bohatera, stworzonym podczas lektury tekstu (niekoniecznie dramatycznego), a także z jego interpretacją dokonaną przez historyka dramatu, tudzież ze wspomnieniem ról, które zostały dla niego stworzone w innych przedstawieniach. Nadal jednak nie jest to sy-

tuacja zawodowo satysfakcjonująca. Poznanie poprzez sztukę ludzkich postaw, uczuć, doświadczeń egzystencjalnych i duchowych jest przecież, a przynajmniej bywa, znacznie ciekawsze od ich krytyki. Mimo nurtu kultu-roznawczego, feministycznego, neokolonialnego, ekologicznego i obowiązkowo antyliberalnego, w teatrze krytycznym nadal mamy do czynienia jedynie z d e m a s k o w a n i e m postaci jako nie zawsze świadomego uczestnika określonej gry społecznej, której kształt odcisnął się na wszystkich składnikach jego osobowości.

Spektakl jako kolokwium

„Stanowisko, które zajmuje aktor, jest stanowiskiem społeczno-krytycznym [...]. W ten sposób jego gra staje się jakby kolokwium na temat sytuacji społecznych, z udziałem publiczności, do której się zwraca”¹⁸ – napisał Brecht. Kształt kolokwium przyjmuje większość spektakli teatru krytycznego w Polsce, siłą rzeczy wymykając się krytycznej ocenie. Krytyk, oczywiście krytyk starej daty, nie ten opisany przez Morawskiego, który wpuszczany jest na próby teatralne, a nawet współtworzy spektakl, „by spojrzeć na przedmiot zainteresowania z innej perspektywy”¹⁹, może co najwyżej wyposażać się w inną teorię społeczną niż ta, którą zastosował artysta w swoim spektaklu. Jego recenzja będzie więc co najwyżej starciem ideologii, oczywiście w ramach jednego paradygmatu. Inaczej recenzent pozostanie poza sferą debaty, dla której spektakl powstał. Zazwyczaj debata taka ogranicza się do konferencji zorganizowanej z okazji premiery przez dyrekcję teatru. Niekiedy jednak przekracza teatralne opłotki, angażując nie tylko krytyków, ale też dziennikarzy, publicystów, a nawet polityków, którzy z radością wytwarzają na co dzień własny para-teatr. Czasami prowokuje protesty zagrażające zdrowiu bileterek, jak miało to miejsce w przypadku *Kłątwy* (2017) Olivera Frjljicia.

Po premierze tego głośnego przedstawienia stwierdzono, że jego właściwa akcja rozgrywa się na placu publicznym, choć rytualny dramat papieskiego linczu odbywał się jednak na scenie Powszechnego. Uzasadnianie społecznej racji tego aktu, a następnie krytyka agresywnych reakcji niektórych uczestników gry społecznej skutecznie zablokowały estetyczną ocenę pracy chorwackiego reżysera. Czy krytyk głoszący za Jeanem Duvignaudem, socjologiem teatru, że „sztuka nigdy nie przekształca świata, estetyka działa na polu czystych zna-



fot. Magda Hueckel / Teatr Powszechny w Warszawie

Jądro ciemności, reż. Paweł Łysak, Teatr Powszechny w Warszawie (2021)

czeń”²⁰, zostanie uszanowany w swoim poglądzie na teatr przez artystów nastawionych na społeczną „zmianę teraz”? Nie sądzę.

Dwie anty-role

Co więc należy do obowiązków takiego recenzenta na spektaklu *Jądro ciemności* (2021) w reżyserii Pawła Łysaka – po zetknięciu z postacią, która najpierw przedstawia się z imienia i nazwiska jako ukraińska aktorka Oksana Czerkaszyna zatrudniona w warszawskim Teatrze Powszechnym, następnie krótko ocenia bohaterkę, którą chwilę wcześniej zagrała w filmie wyświetlonym na ekranie (nazywając ją „słodką idiotką”), by w końcu wejść w rolę narratorki, komentującej słowa i poczynania głównego bohatera spektaklu i przytaczającej fragmenty reportażu historycznego *Duch króla Leopolda* Adama Hochschilda? Po pierwsze, krytyk powinien pojąć zasadę, zgodnie z którą postać ta funkcjonuje na scenie, po drugie, rozpoznać źródło wypowiedzianych przez nią kwestii, po trzecie zaś – ocenić ich trafność krytyczną w zderzeniu z kwestiami Marlowa. I już nic więcej. Oczywiście, może wątpić w adekwatność zestawienia *Jądra ciemności* ze współczesnym reportażem, ale ocena taka w żaden sposób nie wiąże się z jego namysłem nad jakością roli wykonywanej przez aktorkę. Jedynie, co naprawdę może o niej powiedzieć, to to, że jej anty-schemat jest subwersywny. To znaczy, że wyliczając okrucieństwa, jakich Belgowie dopuścili się w Afryce, aktorka oskarża

Polaków. Jeżeli słuchając Czerkaszyny, krytyk dozna intelektualnej satysfakcji z takiego przeniesienia znaczeń i ocen historycznych, rolę aktorki uzna za udaną. Jeżeli jednak zestawienie dzieła Conrada z listą przestępstw popełnionych przez ludzi króla Leopolda wyda mu się naciągane, a sceniczny podtekst monologu traktującego o Kongo fałszywy, krytyk będzie zmuszony do odrzucenia tej roli. Nawet jeżeli ukraińska aktorka zagra doskonale.

Podobną trudność stwarza postać Marlowa w tym samym spektaklu. Ona także przedstawia nam się imieniem i nazwiskiem aktora, Michała Czachora, który wcześniej w niemym filmie zagrał kapitana. Ten krótki obraz pojawia się na początku przedstawienia jako sposób na całkowite skompromitowanie zarówno głównego bohatera *Jądra ciemności*, jak i narzeczonej Kurtza, którą Marlow odwiedza po powrocie do Europy. Kompromitacja ta dokonuje się poprzez zastosowanie konwencji melodramatyczno-burleskowej. Gest i mimika obu postaci są w filmie przerysowane, dzięki czemu ich kwestie – podawane przez żywych aktorów na scenie – brzmią śmiesznie i niewiarygodnie. Wiadomo, że Conrad zawarł w nich najbardziej wstrząsającą puentę swojego opowiadania. W rozmowie z narzeczoną Kurtza bohater przemilcza jego zbrodnie i kłamie, twierdząc, że ostatnim słowem agenta nie był „horror”, tylko imię narzeczonej. Scena jest ironiczna, Conrad bowiem – rozdarty między potępieniem okrutnych praktyk kolonial-

nych a pragnieniem ocalenia idealistycznej wiary w człowieka – sam nie był pewien wyboru Marlowa. W przedstawieniu ironia ta jednak znika razem z wewnętrznym dramatem bohatera, który od tej chwili w taki sposób będzie przedstawiał swoją historię – i sam będzie przedstawiany – żeby uwypuklić wpływ władzy zachodniego patriarchy na swoją postawę, czyny, a przede wszystkim świadomość.

Co więc ma do roboty krytyk obserwujący Czachora na scenie? Anty-schemat roli Marlowa został przez niego tak skonstruowany, by marzenie o męskiej przygodzie marynarza zestawzić z marzeniem o wyjątkowej kreacji scenicznej głoszonym prywatnie (bo pod nazwiskiem) przez samego aktora. Oba marzenia podlegają krytycznemu zakłóceniu jako podległe chorej ambicji białych mężczyzn realizujących w życiu ideał wielkiego zdobywcy – względnie wielkiego artysty. Czachor gra więc bohatera, który tłumaczy się z niedozwolonych pragnień i zostaje z nich oczyszczony w teatralnym akcie przejścia na stronę ofiar Kurtza. Rolą krytyka jest w tej sytuacji jedynie rozpoznanie teatralnego mechanizmu dekonstrukcji postaci i uznanie go za skuteczny i celowy – lub nie. Pożądaną przez twórców konsekwencją pierwszego wyboru będzie krytyka siebie samego jako profesjonalisty dążącego do wnikliwego opisanie i głębokiej oceny roli Czachora, którą postuluje Morawski. Konsekwencją wyboru drugiego może być natomiast wyłączenie

recenzenta z kręgu wtajemniczonych w sens nowej krytyki powieści Conrada. W kręgu tym zabroniona jest zwłaszcza rozumiejąca i redeskrptywna lektura *Jądra ciemności*, oparta na przekonaniu, że fikcja literacka objaśnia życie, a nie tylko je obnaża. Oto jak mówi o tej postawie narratorka spektaklu, poddając krytyce samego pisarza (cytuję scenariusz spektaklu):

Dla niego sens, wiecie – sens – otula każdą opowieść, podobnie jak księżyc ujawnia istnienie mgiełki, mglistej aureoli, widocznej dzięki jego upiornemu światłu. Gdybym mogła oskarżyć Josepha Conrada o molestowanie mnie swoim tekstem, to właśnie bym to zrobiła. Więc czymkolwiek jest ta mglista aureola, to właśnie Michał teraz będzie ją dla was stwarzał.

Będzie stwarzał jako przykład „fałszywej” świadomości i tylko po to, żeby skompromitować i swojego bohatera, i siebie samego – aktora, który na scenie uważnie „ogląda siebie”²¹, jak chciał Brecht. Krytyk szukający w Teatrze Powszechnym sensu poczynań Marlowa także powinien się gruntownie zastanowić, zanim napisze swoją recenzję. Może przecież zostać oskarżony o „molestowanie swoim tekstem” nieświadomych czytelników.

Technologie

W *Jądrze ciemności* Łysaka efekt obcości buduje na scenie sama technologia wytwarzania opowieści, co również stanowi dziedzictwo Brechta. Technologia ta przypomina słuchowisko realizowane na żywo przed publicznością. Na scenie w kilku miejscach rozstawiono mikrofony, do których podchodzą aktorzy, by wypowiadać tekst swoich ról. Mikrofony są bardzo czułe, a modulacja aktorskich głosów przesadna i nieadekwatna do ich wyglądu i zachowań. Publiczność została wyposażona w słuchawki, dzięki czemu dźwiękowa warstwa przedstawienia została wzmocniona i wyodrębniona ze spektaklu, który nagle staje się zaskakującym widowiskiem obserwowanym przez słuchaczy wyalienowanych ze wspólnoty widzów. Przedstawienie sprawia wrażenie awangardowego eksperymentu, który krytyk mógłby analizować w kategoriach artystycznej nowości, oryginalności czy odkrywczoci. W istocie jednak jest próbą pozbawienia spektaklu cech teatralnej reprezentacji. Widzom spektaklu Łysaka zostaje zaprezentowana anatomia stereotypu władzy białego człowieka nad czarnym lądem i anatomia samego widowiska na ten temat,

a gest taki stanowi czytelną krytykę teatru jako sztuki wytwarzania obrazu świata i ludzi. O tym powinien napisać krytyk, a ewentualne uwagi na temat ciekawej akustyki spektaklu mogą go wręcz skompromitować.

To samo w krytyce *Przedwiośnia* (2023) tego samego reżysera, spektaklu, który także opiera się na technologicznym efekcie obcości. W tym przypadku reżyser posłużył się jednak kamerami i ekranami, a nie mikrofonami i słuchawkami. Większość sytuacji aktorzy Powszechnego rozgrywają do kamery, często skryci w mroku zupełnie pustej sceny, a ich ogromne wizerunki emitowane są na trzech ekranach. Widzowie niekiedy w ogóle nie dostrzegają aktorów, ci zaś nie budują wobec nich żadnych ról, współuczestnicząc jedynie we wspólnym w y t w a r z a n i u krytycznego obrazu postaci stworzonych przez Żeromskiego. Recenzent może więc docenić sprawność całego zespołu (również technicznego) zaangażowanego w tego rodzaju krytykę – społeczeństwa i teatru zarazem – ale już nic więcej, bo na jego oczach schemat ról i cały proces jego aktorskiego wypełniania został widowiskowo (sic!) zaprzeczony. Poszczególnym osobom narzucono tylko pewną postawę, manifestowaną gestem i głosem, w przypadku mężczyzn czyniącą z nich agresorów (bezmyślnych, głupich albo okrutnych), a w przypadku kobiet nadającą im cechy ofiar (uległych, przebiegłych, czasem zbuntowanych).

Aktorzy pozbywają się tych postaw tylko wtedy, gdy spektakl przybiera kształt debaty publicznej względnie manifestacji. Wtedy też w naturalny sposób zwracają się do publiczności, biorąc ją za sojusznika w podjętej krytyce. Ponieważ na widowni reżyser umieścił dwoje autentycznych lewicowych aktywistów, którzy komentują poczynania postaci, gest ten nie trafia w próżnię. Światło nad widownią niekiedy się zapala i wtedy wszyscy patrzą na siebie jak na uczestników tego samego kolokwium. Sojusz sceny i widowni to jednak tylko złudzenie teatru krytycznego wytwarzane siłami artystów, z czego sam Brecht zdawał sobie sprawę, przewidując różne reakcje zaczepianej publiczności. Jego późny następca, Oliver Frlić, który do perfekcji opanował sztukę manipulowania widzami, wręcz je prowokował, na wszelki wypadek tak reżyserując swoich aktorów, by to oni brali na siebie ciężar możliwego konfliktu. W czasie *Kłątwy* aktorzy Powszechnego schodzili ze sceny i antagonizowali publiczność, jednych biorąc za swoich sojuszników, innych za przeciwników, by po

chwili podważyć stworzony układ. W tej sytuacji krytyk sam może próbować „wyobcować się” z zastawianej na niego pułapki, analizując jedynie kształt kreowanej sytuacji między sceną i widownią, lub zaangażować się w nią, reagując na pytania aktorów, ich gesty czy uśmiechy. Jego przyszła ocena dotyczyć będzie jednak wyłącznie performatywnej skuteczności spektaklu, a nie jego teatralnej jakości, która zostaje odrzucona poprzez ostentacyjne nie-budowanie sytuacji scenicznych lub świadomie złą reżyserię, jak to wielokrotnie podkreślał inny twórca teatru krytycznego, Michał Zadara. Jeżeli reżyseria jest zła z założenia, jej merytoryczna krytyka staje się niemożliwa.

Śmiech na sali

W teatrze krytycznym mamy myśleć, jedyną dozwoloną reakcją emocjonalną jest w nim śmiech. Przeprowadzany na scenie proces dekonstrukcji postaci przybiera zazwyczaj formę parodii bohaterów, pastiszu ich języka, trawestacji sytuacji dramatycznych. Wzmocniane poczuciem humoru aktorów, formy te składają się na kształt świadomie komponowanej farsy politycznej. Odwołania do teatru ludowego lub popularnego to częsty motyw w historii teatru krytycznego. Taki charakter miały przedstawienia duetu Demirski/Strzępka, w farsę Zadara przemienił najbardziej dramatyczne sceny z jego *Dziadów części III* (2015) – te z udziałem Nowosilcowa, którego poczynania wywoływały rozbawienie publiczności Teatru Polskiego we Wrocławiu. Śmiechem wybuchali też widzowie *Halki* (2021) wyreżyserowanej przez Annę Smolar w krakowskim Starym Teatrze, i nie dziwota, skoro w pierwszej części spektaklu reżyserka zleciła swoim aktorom mówienie wyłącznie didaskaliów (według wskazówek Brechta). Śmiech wywołują także męskie figury w spektaklach Łysaka. Wybuchając śmiechem, widownia bezwiednie akceptuje strategię twórców, co krytyka znowu stawia w sytuacji dwuznacznej. Śmiać się czy nie śmiać?

Powstrzymanie się od śmiechu stanowi być może jedyny sposób na zachowanie dystansu wobec teatru, który z założenia posługuje się dystansem. Ponuractwo krytyka zawsze jednak będzie odebrane jako wyraz „określonych interesów”²², jeśli nie klasowych, to z pewnością środowiskowych czy zawodowych. Z kolei rozbawienie może potwierdzać przynależność recenzenta do grupy twórców, kuratorów czy dyrektorów i narazić go na zarzut kołesiostwa

(którym z zasady się nie przejmuję w imię wyższych celów realizowanych przez całą grupę), choć może być to po prostu zwykła reakcja widza. Krytyka spektaklu krytycznego tylko wtedy zostanie zaakceptowana przez jego twórców, jeżeli sformułuje ją recenzent należący do środowiska współtworzonego przez artystów – „swój”, „nasz”. Dzieje się to zazwyczaj wtedy, gdy jakaś część teatru krytycznego uzna dotychczasową strategię za przebrzmiałą ideowo. Ostatnio doświadczył tego Jan Kłata, którego przekonania na temat przemocy manifestowanej na scenie jako krytyki społecznych mechanizmów władzy i represji radykalnie rozeszły się z preferencjami estetycznymi młodszego pokolenia lewicowych artystek i krytyczek. Wtedy także doszło do kolejnej paradoksalnej sytuacji, spektakli Klaty zaczęli mianowicie bronić krytycy, którzy wcześniej z trudem akceptowali jego linię estetyczną – w tym piszący te słowa²³.

Ciekawe zresztą, jak sam Kłata traktuje krytykę formułowaną przez Magdalenę Rewerendę czy Piotra Dobrowolskiego? Czy jest to dla niego krytyka płynąca z wnętrza środowiska teatru krytycznego w Polsce? A może teatr ten rozpadł się dla niego na „nowy” i „stary”, czyli ten, który sam tworzył? Obu tym formacjom po aferze w Teatrze Dramatycznym w Warszawie Dariusz Kosiński przepowiada schyłek²⁴, ale trudno w to uwierzyć. Przecież w polskim teatrze coraz bardziej dominują ci absolwenci szkół teatralnych, dla których performowanie krytyki społecznej na scenie stanowi jedyną znaną im formę uprawiania zawodu reżysera.

Nie-Lecz

Przeglądając moje recenzje z premier Teatru Powszechnego, zauważyłem stale powracający w nich motyw, który Brecht w odniesieniu do metody aktorskiej nazywał „fiksowaniem Nie-Lecz”²⁵. „To, czego nie robi, musi być zawarte w tym i podkreślone w tym, co robi”²⁶ – pisał o zadaniach aktora budującego na scenie efekt obcości. Efekt taki powstaje także w moich recenzjach. „Nie zaskakuje mnie feministyczna interpretacja prozy Conrada w Powszechnym, ale prowokuje do postawienia kilku pytań”²⁷ – napisałem po obejrzeniu *Jądra ciemności*. „Niezależnie od przyjętej estetyki, jego spektakle mają charakter manifestów ideologicznych, które prowokują do dyskusji. Interesuje mnie autorski teatr Łysaka, więc z zapalem ją podejmuję”²⁸ – deklarowałem po obejrzeniu *Przedwiośnia*. Za każdym razem mówiłem więc „Nie” ideologii i estetyce teatru krytycznego

Łysaka, „Lecz” podejmowałem z nim dyskusję, głosząc przekonanie, że może być ona dla niego interesująca. W istocie jednak wchodziłem w rolę obserwatora procesów, które zasadniczo odrzucam, z nadzieją, że racjonalna krytyka teatru krytycznego przyspieszy jego schyłek. Ale czy naprawdę chciałbym, żeby od jutra Łysak zaczął reżyserować w zgodzie z zasadami dramaturgii arystotelesowskiej, jak niejednokrotnie zdarzyło mu się to robić w teatrze radiowym?

Na to pytanie także skłonny jestem dać odpowiedź „Nie-Lecz”, wierząc, że możliwa jest sytuacja chwilowego zawieszenia w teatrze czterech wspomnianych już zasad (*mimesis*, *poiesis*, *katharsis* i *aesthesis*) dla ich twórczej reaktywacji – tak jak hermeneutyka podejrzeń jest dobrym narzędziem zajrzenia pod podszewkę komunikatu interpretowanego przez hermeneutów kerygmacyjnych. Niekoniecznie na tej samej scenie, choć zdarzało się, że nawet w tym samym spektaklu. W przedstawieniu Demirskiego i Strzępki *nie-boska komedia*. WSZYSTKO POWIEM BOGU! (Stary Teatr w Krakowie, 2014) najlepiej udała się scena dyskusji Hrabiego Henryka z Pankracym, przeniesiona z dramatu Zygmunta Krasińskiego i zagrana przez Małgorzatę Hajewską-Krzysztofik i Marcina Czarnika z zachowaniem zasad teatru dramatycznego. Być może scena ta nie byłaby tak porywająca, gdyby nie postdramatyczna reguła całego spektaklu? W drugiej części *Halki* Smolar największe wrażenie robi napisana na nowo rola Jontka, który niańczy małe dziecko, kwiląc za niego i jednocześnie je pocieszając. W recenzji *Przedwiośnia* wychwalałem natomiast taką scenę:

W powieści zabita Ormianka, której przyglądał się Cezary, leży na jadącym wozie, a jej martwa dłoń uderza o szprychy koła. I oto w teatrze Klara Bielawka wchodzi nagle ze zwykłym kołem rowowym przymocowanym do stojaka, obraca nim, dotyka szprych i jak z instrumentu wydobywa poruszające dźwięki, które zwiastują nieszczęście. Sekunda i robi się nadzwyczajnie!²⁹

Wyrzucony krytycznymi drzwiami, teatr wraca oknem i łapie widzów za gardło, mimo że spektakl Łysaka to nadal tylko opowieść, a nie akcja.

Zajeżdżona niczym „kobyła historii” krytyka społeczna w teatrze może w końcu wyzwoić w artystach tęsknotę za zupełnie innymi narzędziami poznania i ekspresji, używanymi w eksploatacji tych obszarów ludzkiego do-

świadczenia, które analiza neomarksistowska, postnietzscheańska (foucaultowska) czy psychoanalizyczna (lacanowska) ignoruje, uznając je za fałszywe. Jako czynny krytyk teatralny nie daję sobie wmówić, że alternatywą dla teatru politycznego jest teatr mieszczański, bo wiem, że formułę tę wymyślił Brecht dla sprowokowania społecznej rewolucji. Przeglądając się, jak twórcy postdramatycznych performansów dosłownie dochodzą do ściany – ze swoimi mikrofonami, kamerami, adaptowanymi na scenie esejami i reportażami, klepanymi mechanicznie didaskaliaми arcydzieł, złą reżyserią, śmiechem prowokowanym parodią, pastiszem i trawestacją dawnych dramatów, wreszcie współpracą z akademickimi dramaturgami/krytykami towarzyszącymi – spokojnie kieruję wzrok na teatr Eimuntasa Nekrošiusa, Kornéla Mundruczó czy Luka Percevala, których polskie spektakle mogła w ostatnich latach oglądać publiczność Teatru Narodowego, Starego czy TR Warszawa. Cztery tradycyjne kategorie Arystotelesa zyskują w nich nowy, niezwykle wyrafinowany kształt, czego krytycy teatralni nie mogli przeoczyć, z radością zabierając się do pracy. ■

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 ■ R. Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005, s. 286.
- 2 ■ B. Gućalska, *Aktorstwo polskie. Generacje*, Kraków 2015, s. 430.
- 3 ■ Tamże, s. 426–427.
- 4 ■ R. Rogoziński, *Hermeneutyka podejrzeń*, „Filozofuj!” nr 6/2021.
- 5 ■ B. Gućalska, *Aktorstwo polskie...*, dz. cyt., s. 426.
- 6 ■ D. Sajewska, K. Dudzińska, „Teatr epicki”, [hasło w Encyklopedii Teatru Polskiego]; źródło: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/269/teatr-epicki>, dostęp: 12.01.2024.
- 7 ■ Tamże.
- 8 ■ Por. P. Morawski, *Źródła teatru publicznego*, J. Krakowska, *Teatr publiczny. Konflikt i konsens*, [w:] 250 lat Teatru Publicznego w Polsce. Teksty; źródło: <http://250teatr.pl/teksty.html>, dostęp: 12.01.2024.
- 9 ■ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Wrocław 1998.
- 10 ■ B. Brecht, *Krótki opis nowej techniki sztuki aktorskiej mającej na celu wywołanie efektu obcości*, tłum. Z. Krawczykowski, „Dialog” nr 7/1959.
- 11 ■ Tamże.
- 12 ■ Tamże.
- 13 ■ Tamże.
- 14 ■ P. Morawski, *Gatunkowe wyczerpanie*, „Dwutygodnik” nr 325/2022; źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9892-gatunko-wyczerpanie.html>, dostęp: 12.01.2024.
- 15 ■ *Od pisania o teatrze do pisania dla teatru*, [z P. Pavisem rozmawia K. Łapicka], „Teatr” nr 2/2024.
- 16 ■ B. Brecht, *Krótki opis...*, dz. cyt.
- 17 ■ J. Limon, *Pięty wymiar teatru*, Gdańsk 2006, s. 6.
- 18 ■ B. Brecht, *Krótki opis...*, dz. cyt.
- 19 ■ P. Morawski, *Źródła teatru...*, dz. cyt.
- 20 ■ J. Duvignaud, *Teatr w społeczeństwie, społeczeństwo w teatrze*, tłum. L. Kolankiewicz, „Dialog” nr 9/1990.
- 21 ■ B. Brecht, *Krótki opis...*, dz. cyt.
- 22 ■ Tamże.
- 23 ■ J. Kopciński, *Koszmary Jana Klaty*, „Teatr” nr 10/2023.
- 24 ■ D. Kosiński, *Rewolucja rozmydlona*, „Tygodnik Powszechny” nr 1/2024.
- 25 ■ B. Brecht, *Krótki opis...*, dz. cyt.
- 26 ■ Tamże.
- 27 ■ J. Kopciński, *Mglista aureola. Kilka pytań*, „Teatr” nr 9/2021.
- 28 ■ J. Kopciński, *Pusta scena powszechna*, „Teatr” nr 4/2023.
- 29 ■ Tamże.