

UNIwersYTET ŚLĄSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
INSTYTUT NAUK O KULTURZE I STUDIÓW INTERDYSCYPLINARNYCH

Aneta Głowacka
Estetyka popkultury w polskim teatrze po 1989 roku

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. dr hab. Ewy Wąchockiej

Katowice 2015

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne 3

Rozdział pierwszy

Flirty sztuki z kulturą popularną

Popkultura – próba definicji 8

Popkultura w sztuce 17

Kultura popularna w teatrze w okresie PRL-u 24

Estetyka popkultury w polskim teatrze po 1989 roku 34

Rozdział drugi

Grzegorz Jarzyna – mariaże z popkulturą

Nowy język dla nowej rzeczywistości 46

Miasto i jego przestrzenie 54

Mieszkańcy płynnej nowoczesności 67

Nowe szaty dla klasyki 73

Między mediami, między znakami 75

Rozdział trzeci

Sample i skrecze mentalne Jana Klaty

W objęciach popkultury 79

Recycling znaczeń i form 87

*** 96

Rozdział czwarty

Monika Pęcikiewicz – klisze, schematy, stereotypy kulturowe

Reinterpretacja klasyki 99

Efekt realności 103

Rzeczywistość medialna 111

Miejskie przestrzenie popkultury 115

Rozdział piąty

Maja Kleczewska – podróże do wnętrza głowy

Czytanie klasyki 124

Zdegradowana rzeczywistość 132

Ciało, ubranie i pożądanie 141

Urok kiczu i kultury popularnej	146
Rozdział szósty	
Strzępka i Demirski – barbarzyńcy w ogrodzie dobrego smaku	
Przeciw teatrowi dobrego smaku	151
Na peryferiach społeczeństwa, kultury i sztuki	158
Teatr złego gustu i smaku	168
Medialność w spektaklach Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego	171
***	181
Rozdział siódmy	
Wiktor Rubin – współczesne społeczeństwo, władza i media	
Performanse władzy	186
Plastikowe ogrody popkultury	189
Rzeczywistość medialna	196
W orbicie popkultury	204
Zakończenie	207
Bibliografia	211

Słowo wstępne

W refleksji poświęconej ponowoczesności Fredric Jameson zauważa, że „podstawową cechę [...] postmodernizmu stanowi zatarcie [...] dawnej (z istoty modernistycznej) granicy między kulturą wysoką a tak zwaną masową czy komercyjną, i powstawanie nowych rodzajów tekstów, zainspirowanych formami, kategoriami i treściami tego samego przemysłu kulturalnego, który z taką pasją wyklinały nowoczesne ideologie”¹. Mariaż sztuki z kulturą popularną jeszcze nie tak dawno – przynajmniej w Polsce – budzący emocje, wydaje się obecnie zjawiskiem oczywistym i naturalnym. Potwierdzają to nie tylko reakcje widzów i recenzje spektakli, ale również wypowiedzi artystów. Twórcy teatralni debiutujący po 1989 roku w nowej rzeczywistości politycznej, społecznej i gospodarczej, której kultura popularna stała się istotnym elementem, szybko i chętnie otworzyli się na nową estetykę. Weronika Szczawińska, reżyserka teatralna i dramaturżka, już kilka lat temu w tekście opublikowanym na łamach miesięcznika „Teatr” deklarowała, że „Popkultura już dawno przestała być postrzegana jako negatywny punkt odniesienia, przyczynek do radykalnej diagnozy całej podupadłej kultury, która stała się stosem klisz [...]. Muzyka kojarzona z radykalnym przekazem społecznym w wielu przypadkach jest traktowana serio. Jest czymś, co pozwala na momenty prawdy”².

Polski teatr po 1989 roku, zwłaszcza w głównym nurcie, konsekwentnie dąży do zatarcia granic między kulturą wysoką i niską. Flirty z kulturą popularną, incydentalne w czasach PRL-u, przerodziły się obecnie w szeroki nurt poszukiwań, gier, zapożyczeń i interferencji. Można wręcz powiedzieć, że doszło do konwencjonalizacji estetyki, która jeszcze na przełomie XX i XXI wieku budziła kontrowersje. Twórcy flirtują z kulturą popularną na różnych poziomach. Odwołują się do poetyki programów telewizyjnych i kina akcji, inspirują grami komputerowymi, komiksem i estetyką reklamy. W spektaklach pojawiają się zarówno nowe media, jak i nawiązania do gatunków

¹ F. JAMESON: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, s. X, XX, 1, 2-3. Cyt. za R. SCHECHNER: *Performatyka: wstęp*. Przeł. T. Kubikowski. Wrocław 2006, s. 154.

² W. SZCZAWIŃSKA: *Duchy popu*. „Teatr 2008, nr 7-8.

z niskiego obiegu kultury (farsa, burleska, musical i kabaret). W duchu postmodernistycznej gry w strukturę spektakli wprowadza się popularne utwory muzyczne, cytaty z filmów i przedstawień. Artyści inspirowani są zarówno rzeczywistością potoczną, medialną i wirtualną, a horyzont ich poszukiwań wyznaczają zabawa konwencją, eklektyzm form, zmiana kontekstu, ironia i żart.

Kultura popularna wkroczyła do teatru jako oczywisty element rzeczywistości współczesnego człowieka. Do jego doświadczeń twórcy odwołują się nie tylko w celu nawiązania kontaktu poprzez wspólne kody kulturowe, ale również z potrzeby stworzenia refleksji na temat otaczającego świata. A jest to – jak pisze Dominic Strinati – świat, który „[...] w coraz większym stopniu składać się będzie z ekranów mediów i wytworów kultury popularnej: telewizji, telewizji kablowej, wideo, komputerów, gier komputerowych, odbiorników stereo, reklam, parków tematycznych, centrów handlowych, fikcyjnego kapitału czy kredytu, które wszystkie są częścią tendencji rozwoju w kierunku postmodernistycznej kultury popularnej”³. Konstruując gęste znaczeniowo teksty, artyści stawiają sobie za cel również emocjonalne zaangażowanie widza tak, jak się to dzieje podczas koncertów rockowych albo ludycznych rozrywek. Tworzą atrakcyjne estetycznie widowiska, które muszą sprostać oczekiwaniom percepcyjnym współczesnych odbiorców ukształtowanym przez nowe media.

Większość spektakli, które czerpią z różnych poziomów i porządków kultury popularnej mieści się w wymyślonej przez niemieckiego teatrologa Hansa-Thiesa Lehmana idei teatru postdramatycznego⁴. Teatr postdramatyczny, najprościej rzecz ujmując, oznacza porzucenie przez inscenizatorów tekstu dramatycznego – przynajmniej w takiej formie, w jakiej zajmuje się nim tradycyjny teatr dokonując scenicznej transpozycji utworu – i zwrot ku przekazowi multimedialnemu. Postdramatyczność wiąże się z odejściem od tradycyjnego modelu dramatyczności, a więc oznacza rezygnację z fabuły jako naśladowczego przyczynowo-skutkowego układu zdarzeń, porzucenie zasady reprezentacji (spektakle nie zawsze odsyłają do świata zewnętrznego) i rezygnację z iluzji opartej na efekcie realności, a także kreowania na scenie spójnego świata. W zamian reżyserzy konstruują rzeczywistość sceniczną z fragmentów, odprysków zdarzeń i figur, zderzają ze sobą teksty pochodzące z różnych obszarów i poziomów kultury, dokonują ich recydingu. Charakterystyczna dla poetyki mieszczącej się w tym paradygmacie jest między innymi szybka narracja, sprawiająca wrażenie bombardowania

³ D. STRINATI: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W. J. BURSZA. Poznań 1998, s. 187 - 188.

⁴ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2004.

widza zmieniającymi się jak w kalejdoskopie obrazami (choć zdarzają się też spektakle oparte na zwolnieniu i ciszy), symultaniczność, wprowadzanie w porządek gry aktorów techniki wideo, która poszerza czas scenicznych działań i przestrzeń gry. Obraz poddany technologicznej obróbce, zwielokrotniony, odkształca rzeczywistość i wciąga widza w Baudrillardowską „precesję symulaków”. Bywa, że całość sprawia wrażenie oglądanego na żywo kanału MTV. Postacie się niespójne i pozbawione psychologicznej głębi, uniemożliwiając widzowi identyfikację z nimi. Dochodzi do świadomego burzenia organizacji świata przedstawionego, tak by na pierwszy plan wysunęła się strategia gry, dystans, ironia, które uświadamiają, że doświadczane wydarzenie artystyczne jest grą z percepcją widza i otaczającą kulturą.

Koncepcja Lehmana od początku budziła kontrowersje, przede wszystkim dlatego, że badacz prezentował nowe zjawiska teatralne w aurze wyjątkowości i prekursorstwa, zaledwie delikatnie wskazując na ich „szczątki założycielskie”. W rzeczywistości montowanie przekazu teatralnego z fragmentów, łączenie wysokiego z niskim, kolaż efektów multimedialnych czy gra dystansem są zanurzone w tradycji XX-wiecznych artystycznych awangard. Co jednak świadczy o odrębności i oryginalności współczesnych twórców, to stosunek do widza, któremu wyznacza się szczególną rolę. Nie tylko z premedytacją wytrąca się go z poczucia bezpieczeństwa, co od zawsze było wyznacznikiem sztuki angażującej, lecz przede wszystkim czyni się go odpowiedzialnym za „produkcję” sensu. Od woli i kompetencji odbiorcy zależy na jakim poziomie zostanie odczytany teatralny komunikat, czy złoży się w znaczeniową całość, czy tylko pozostanie doświadczeniem na poziomie czystej percepcji. Jak pisze Erika Fischer-Lichte współcześnie „[...] u samych źródeł przedstawienia znajduje się autopojetyczna pętla feedbacku złożona z działań i zachowań tak wykonawców, jak widzów. Dawna teza, że artysta jako autonomiczny podmiot tworzy autonomiczne dzieło, zaś odbiorca może je wciąż na nowo odczytywać, choć nie potrafi wpłynąć na jego materialny kształt, traci swoje znaczenie [...]”⁵ Aktorzy i widzowie nawzajem się stymulują, kreując spektakl jako niepowtarzalne zdarzenie.

Kultura popularna jako fenomen kulturowy obrosła w bogatą literaturę zarówno z zakresu socjologii, antropologii, jak i różnych dyscyplin sztuki: filmu, sztuk wizualnych czy literatury. Refleksja na jej temat zaczyna pojawiać się także w badaniach teatrologicznych i performatywnych, jakkolwiek na razie w formie pojedynczych

⁵ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008, s. 262.

artykułów w branżowych czasopismach i w tomach zbiorowych. Celem mojej pracy jest próba przybliżenia tego zjawiska w odniesieniu do współczesnego teatru polskiego. Od kilkunastu lat artyści inspirowani się estetyką kultury popularnej, włączając jej elementy w strukturę spektakli. Obecność popkultury w teatrze przybiera bardzo różne oblicza zarówno w zakresie formy, jak treści, co mam nadzieję, udało mi się uchwycić. W swojej refleksji pomijam zagadnienia związane z teatrem popularnym i teatrem masowym, koncentrując się przede wszystkim na tzw. nurcie artystycznym. Omawiam poetyki i strategie artystyczne reżyserów, dla których popkultura stanowi istotny punkt odniesienia. Z konieczności są to wybrani twórcy. Powszechność zjawiska sprawia, że próba opracowania wszystkich musiałaby równać się napisaniu historii polskiego teatru ostatniego dwudziestopięciolecia.

Tworząc przegląd strategii i poetyk różnych reżyserów, starałam się również uwzględniać kwestie odbioru ich spektakli, co w przypadku tej twórczości ma niebagatelne znaczenie. Nie unikam również, jeśli pozwala na to przedmiot refleksji, uwag związanych z kreacją przez artystów ich medialnego wizerunku, zwłaszcza gdy obecność w sferze publicznej przekłada się na sztukę.

Mojej refleksji nad estetyką popkultury we współczesnym polskim teatrze i przyjętej postawie badawczej w dużej mierze patronuje podejście Patrice'a Pavisa, który twierdzi, że w badaniu współczesnych inscenizacji wszelkie tabele analityczne okazują się nie do końca przydatnym narzędziem. „Koncepcja strukturalistyczna, funkcjonalistyczna, semiologiczna inscenizacji, która traktowała przedstawienie jako widzialny tekst, jako system semiozy, straciła rację bytu. [...] to, co najważniejsze, nie jest ukryte w rezultacie, czyli w zakończonym przedstawieniu, ale w procesie, a więc w produkowanym efekcie. [...] Należy zatem spoglądać na spektakl z perspektywy [...] dwóch skrajności, patrzeć na jego źródła i kontynuacje i starać się zrozumieć, skąd bierze się działanie performatywne i dokąd zmierza”⁶.

⁶ P. PAVIS: *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. P. OLKUSZ. Warszawa 2011.

Rozdział pierwszy

Flirty sztuki z kulturą popularną

Popkultura – próba definicji

Nie ma jednej definicji kultury popularnej⁷, która możliwie wyczerpująco opisałaby to zjawisko. Jak słusznie zauważa John Storey w książce *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, zakres pojęciowy kultury popularnej zależy od branej pod uwagę ideologii, a więc przyjętej perspektywy i stylu odbioru⁸, zaś każda próba zdefiniowania „nieuchronnie zawiera jej analizę i ocenę”⁹. Kultura popularna zawsze jest też „definiowana – pośrednio lub bezpośrednio – na tle takich kategorii pojęciowych jak: kultura ludowa, masowa, dominująca i kultura klasy robotniczej”¹⁰. W pewnym sensie kultura popularna jest rodzajem pustej kategorii (*en empty conceptual category*), otwartej na wiele znaczeń, która może być wypełniona na wiele sposobów i poddana różnym, nawet sprzecznym, interpretacjom w zależności od kontekstu, w którym jest użyta¹¹. Każda definicja kultury popularnej oznacza więc kombinację różnych znaczeń słów: ‘kultura’ i ‘popularny’, zaś historia teoretycznego nad nią namysłu jest w rzeczywistości historią sposobów łączenia ze sobą obu terminów z uwzględnieniem ich historycznego i społecznego kontekstu¹². Na potwierdzenie swojej tezy w dalszej części książki Storey zestawia w porządku chronologicznym większość perspektyw badawczych i sposobów opisu kultury popularnej (począwszy od studiów kulturowych a na postmodernizmie kończąc), tym samym udowadniając, że nie ma obszaru ludzkiego doświadczenia, w którym nie pojawiłyby się zjawiska związane z niskim obiegiem kultury. Przywołuje również jej najbardziej kluczowe definicje.

Indeks sposobów rozumienia kultury popularnej brytyjski badacz rozpoczyna od definicji terminu ‘popularny’, który za Raymondem Williamsem objaśnia jako: „lubiany przez wielu ludzi”, „zabiegający o przychylność ludzi”, oznaczający „pracę gorszej jakości”, czy wreszcie „kulturę robioną dla ludzi”¹³. Warto dodać, że również łacińskie

⁷ W literaturze anglojęzycznej zwykle używa się określenia ‘popular culture’ (kultura popularna). W literaturze polskiej dość często pojawia się termin ‘popkultura’ (prawdopodobnie po raz pierwszy użyty przez Marka Krajewskiego w jego książce *Kultury kultury popularnej*), który stosuje się wymiennie z tłumaczeniem angielskiego terminu.

⁸ J. STOREY: *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. 2006, Harlow, s. 1.

⁹ D. STRINATI: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W. J. BURSZA. Poznań 1998, s.12.

¹⁰ J. STOREY: *Cultural Theory...*, s. 1.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, s. 4.

¹³ *Ibidem*. Zob. też: R. WILLIAMS: *Keywords*. London, 1983, s. 237.

słowo *popularis*, które oznacza „ludowy, powszechny i pospolity”, sugeruje aktywność wykonywaną przez ludzi dla ludzi, kulturę ludu, skierowaną dla ludu i przez lud praktykowaną, co w pewnym sensie spowodowało częste utożsamianie kultury popularnej z kulturą ludową, czego dalszą konsekwencją było jej deprecjonowanie. Ponieważ kultura popularna zawierała wartości, dzieła i idee odmienne, a nawet sprzeczne wobec tych, które zalicza się do kultury elitarnej, była postrzegana jako kultura wulgarna, prosta, ogłupiająca, jednym słowem niższa. Z czasem, gdy przypisano jej również komercyjny wymiar, była gorsza, bo tworzona dla zysku¹⁴.

Ten krótki wykaz pokazuje, że zakres pojęciowy słowa ‘popularny’ jest szeroki, co w pewnym sensie usprawiedliwia wielość i różnorodność znaczeń pojęcia ‘kultura popularna’. W związku z tym Dominic Strinati sugeruje, żeby, przystępując do omówienia tego fenomenu, przyjrzeć się trzem obszarom, które wyznaczają kryteria jego opisu. Po pierwsze, proponuje odpowiedzieć sobie na pytanie, kto lub co określa kulturę popularną. W jakim stopniu jej wybór jest autonomiczny, a w jakim narzucony z góry. Czy narodził się samoistnie, czy jest odpryskiem kultury elit, a może świadectwem interakcji między nimi. Po drugie, istotne jest określenie stopnia industrializacji kultury popularnej, a także wpływu kryteriów rynkowych na jakość, artyzm czy stawiane dziełu wymagania intelektualne. Wreszcie ostatnia kwestia dotyczy określenia ideologicznej roli kultury popularnej: w jakiej mierze indoktrynuje ona ludzi i zmusza do obstawania przy jej ideach, które w rzeczywistości gwarantują stałą dominację i władzę grupom uprzywilejowanym, a w jakiej mierze jest wyrazem sprzeciwu społecznego.¹⁵

Storey, w którego refleksji w różnym stopniu pojawiają się powyższe kryteria, tworzy katalog kilku definicji. Najbardziej oczywiste rozumienie kultury popularnej odnosi się do kwestii odbioru – kultura popularna oznacza kulturę lubianą czy też preferowaną przez dużą grupę ludzi. Jednak ta definicja – pisze badacz – jest zbyt szeroka. Gdyby mierzyć popularność ilością sprzedanych książek lub płyt, taka definicja szybko może stracić na ostrości, a samo pojęcie oznaczać kulturę w ogóle, a więc również tę związaną z wysokim obiegiem.

Inne rozumienie kultury popularnej rodzi się po odrzuceniu wszystkiego, co powszechnie uważane jest za kulturę wysoką. Jednak i ta dystynkcja nie spełnia swojej roli. W praktyce zdefiniowanie kultury popularnej tą drogą okazuje się bardzo trudne, jakkolwiek – jak zauważa francuski socjolog Pierre Bourdieu – z powodzeniem nadaje się

¹⁴ M. KRAJEWSKI: *Kultury kultury popularnej*. Poznań 2005, s. 12.

¹⁵ D. STRINATI: *Wprowadzenie...*, s. 16.

do innego typu analiz, zwłaszcza społecznych, nakłada się bowiem na różnice i podziały klasowe¹⁶, przy czym kulturę popularną należy wiązać z klasą robotniczą. Tym, co wyróżnia kulturę z niskiego obiegu, jest szeroka dostępność, która z jednej strony wynika z masowej produkcji, z drugiej – z dużego stopnia standaryzacji, co oznacza, że nie wymaga specyficznych kompetencji odbiorczych. Jej przeciwieństwem jest, rzecz jasna, kultura wysoka, która powstaje na drodze indywidualnej, twórczej pracy artysty. Wskazanie różnic między nimi z pozoru wydaje się łatwe, jednak, jeśli wziąć pod uwagę zmienność zjawisk na przestrzeni czasu, traci na oczywistości. Wystarczy przywołać najbardziej wyrazisty przykład, jakim jest twórczość Williama Szekspira. Dzisiaj jego sztuki zalicza się do kanonu światowej dramaturgii, a on sam uchodzi za twórcę elitarnego, chociaż w swoich czasach był łączony z teatrem popularnym.

Trzecie z wymienionych przez Storeya podejść łączy się ze wspomnianą wcześniej masowością produkcji. Badacz wyraził jego istotę w trafnej, acz lapidarnej formie: „It is mass produced for mass consumption”¹⁷, co najprościej można przetłumaczyć jako: „masowa produkcja do masowej konsumpcji”. Odbiorcami tej kultury są szeroko rozumiani konsumenci, najczęściej bierni i podatni na manipulację dominującej władzy. Na ten ideologiczny aspekt kultury popularnej zwracali zresztą uwagę również strukturaliści, którzy postrzegali ją jako „maszynę” reprodukującą, z większą bądź mniejszą skutecznością, dominującą ideologię i pozostającą na jej usługach¹⁸.

Kultura popularna rozumiana jako kultura tworzona przez ludzi dla ludzi to czwarta odsłona tego zjawiska. Pod tym określeniem rozumie się zarówno kulturę ludową jak i kulturę klasy robotniczej. Co więcej, postrzega się ją – nieco naiwnie – jako rodzaj symbolicznego protestu przeciwko współczesnemu kapitalizmowi¹⁹. Ta definicja jest niezbyt odległa od koncepcji włoskiego marksisty Antonia Gramsciego, który wprowadził pojęcie hegemonii w kontekście przejmowania kontroli jednej grupy społecznej nad drugą za pomocą intelektualnego i moralnego przewodnictwa. Kultura popularna była zatem postrzegana przez niego jako pole bitwy, odbywającej się pomiędzy dwiema grupami: zdominowaną oraz dominującą, która próbuje przejąć i utrzymać władzę, narzuca własne sposoby zachowania i postrzegania rzeczywistości (przykładem mogą być wakacje nad

¹⁶ Zob. P. BORDIEU: *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*. Przeł. P. BIŁOS. Warszawa 2005.

¹⁷ J. STOREY: *Cultural Theory*..., s. 6.

¹⁸ *Ibidem*, s. 7.

¹⁹ *Ibidem*.

morzem – ponad sto lat temu utożsamiane z arystokratyczną rozrywką²⁰ i tylko tej grupie przypisane, z czasem stały się sposobem spędzania wolnego czasu przez pozostałe grupy społeczne, a współcześnie są oczywistym przejawem kultury popularnej)²¹.

Ostatnia z wymienionych przez brytyjskiego badacza definicji próbuje powiązać kulturę popularną z postmodernizmem, który z premedytacją zaciera granice między kulturą niską i wysoką. Dla jednych oznacza to koniec kulturowego elitaryzmu opartego na arbitralnych dystynkcjach, dla innych – nieubłagane zwycięstwo rynku i pieniądza nad sztuką²². Niezależnie jednak od przywołanych definicji, Storey podkreśla, że należy pamiętać, iż kultura popularna nie jest niezmiennym zestawem tekstów i praktyk, ani historycznie ustaloną kategorią pojęciową. Namysł nad nią zawsze rodzi się w wyniku analizy jej tekstów (m.in. programów telewizyjnych, seriali, muzyki pop, kina gatunków, etc.) oraz życiowej praktyki (np. wakacje nad morzem, subkultury młodzieżowe, celebrowanie świąt, etc.)²³. Przyjrzyjmy się zatem, jak zmieniał się w czasie podejście do kultury popularnej i jej rozumienie, jakie zjawiska były włączane w jej zakres i jakie obszary doświadczeń kulturowych budziły zainteresowanie badaczy.

Kiedyś kultura była traktowana hierarchicznie. Od końca XVIII wieku układano ją w rozmaite systemy i binarne opozycje. Odejście w XIX wieku od gospodarki opartej na rolnictwie oraz związana z tym industrializacja i urbanizacja oderwały społeczeństwa od ziemi, prowadząc do „destrukcji zwartych społeczności wiejskich, upadku religii i sekularyzacji społeczeństwa związanej z przyrostem wiedzy naukowej”, wreszcie wyodrębnienia się wyrazistej klasy robotniczej, zajmującej się monotonną pracą w fabryce, co w konsekwencji stało się podstawą do pojawienia się społeczeństwa masowego²⁴. Wówczas do kultury popularnej (która w pewnym sensie zastąpiła kulturę ludową²⁵) przyłgnęła etykieta „kultury masowej”, a uporządkowana cywilizacja elit została przeciwstawiona anarchii mas. José Ortega y Gasset ostrzegał przed buntem mas,

²⁰ Na tej podstawie Marek Krajewski stawia tezę, że kultura popularna narodziła się pierwotnie nie w Stanach Zjednoczonych Ameryki, chociaż tam przybrała obecną formę, lecz w Europie. Jej prekursorką była kultura burżuazji XVIII i XIX-wiecznej (Anglia, Francja), która próbowała naśladować arystokrację, odróżniając się właściwym sobie gustem i kapitałem kulturowym (np. posiadanie wolnego czasu, konsumpcja, etc.) Zob. M. Krajewski: *Kultura kultury popularnej*. Poznań 2005, s. 25 i 63 - 65.

²¹ *Ibidem*, s. 8.

²² *Ibidem*, s. 9.

²³ *Ibidem*, s. 11.

²⁴ D. STRINATI: *Wprowadzenie do kultury popularnej...*, s.18.

²⁵ Pojęcie kultury ludowej odnosi się do społeczeństw przedindustrialnych (wiejskich) i nie można jej w prosty sposób wiązać z kulturą popularną, jakkolwiek z całą pewnością łączy je funkcjonowanie w odrębności od elitarnej kultury dworskiej i wyrastanie niejako od dołu. Różni: spontaniczność i autentyczna ekspresja oraz bliski związek z doświadczeniem ludzi – w przypadku kultury ludowej i odgórne sterowanie – w przypadku kultury popularnej, jeśli oczywiście założyć, że kultura popularna została narzucona przez grupę posiadającą władzę.

wymieniając cechy charakterystyczne dla człowieka masowego: przeciętność, pospolitość i zwyczajność²⁶. Masy były zagrożeniem, ponieważ ich kultura była antykulturą. Nastąpiło również przeciwstawienie bezinteresownej kultury wysokiej sztuce niskiej, utożsamianej z rozrywką²⁷. Dwight Macdonald porównywał ją do „rakowatej narośli”, pisząc, że jest kulturą pasożytniczą i zabójczą dla kultury elitarnej²⁸.

Jest to kultura niska, trywialna, która unieważnia zarówno rzeczywiste głębokie dramaty (seks, śmierć, niepowodzenie), jak i proste spontaniczne przyjemności, ponieważ te rzeczywiste dramaty byłyby zbyt rzeczywiste, a przyjemności zbyt żywe, aby zyskać [...] narkotyczną akceptację kultury masowej i stać się towarem, który ona sprzedaje jako substytut niepewnej i nieprzewidywalnej (a stąd niestabilnej) radości, tragedii, dowcipu, zmienności, oryginalności i piękna rzeczywistego życia²⁹.

Od lat trzydziestych XX wieku kultura popularna występuje więc jako negatywne zwierciadło sztuki wysokiej. W związku z tzw. umasowieniem kultury w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku – na co duży wpływ miał rozwój technik produkcji przemysłowej, umożliwiających powielanie i rozpowszechnianie dzieł sztuki oraz wzrastająca obecność w życiu społecznym środków masowego przekazu: prasy, kina i radia – kultura popularna została w powszechnej świadomości utożsamiona z kulturą masową. Jakkolwiek, jak przekonuje Marek Krajewski, określenie ‘kultura masowa’ „odnosi się zaledwie do jednej z faz rozwoju kultury popularnej, która zakończyła się we współczesności procesem odmasowienia (oznaczającego m.in. różnorodność i dyferencjację oferty rynkowej) tego typu produkcji wraz z popularyzacją rzeczywistości”³⁰. Utożsamienie kultury popularnej z masową nastąpiło również dlatego, że jest „jedynym rodzajem kultury, który upowszechniany jest za pomocą *mass mediów*”³¹, co wyróżnia ją spośród innych dziedzin kultury specyfiką kanału dystrybucji.

²⁶ Zob. J. ORTEGA Y GASSET: *Bunt mas*. Przeł. P. NIKLEWICZ. Warszawa 2008.

²⁷ Zob. F.R. LEAVIS: *Mass Civilisation and Minority Culture*.

<https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=41298&kod=JJM117> [data dostępu: 15.03.2015]

²⁸ D. MACDONALD: *Teoria kultury masowej*. W: *Kultura masowa*. Wyb., przeł. i przedm. CZ. MIŁOSZ, Kraków 2002, s. 15.

²⁹ D. MACDONALD: *Teoria kultury masowej*..., s. 29.

³⁰ M. KRAJEWSKI: *Kultury* ..., s. 18. Popularyzacja rzeczywistości objawia się współcześnie m.in. tym, że „większość sfer społecznego i jednostkowego życia staje się [...] przestrzenią konsumpcji, zaś definiujące ich odrębność cele i funkcje mogą być tu uzyskiwane i spełniane pod warunkiem wywiązania się z tego podstawowego zadania – zaspokajania popularnych potrzeb i pragnień” Ibidem, s. 83.

³¹ Ibidem, s. 21.

W przeciwieństwie do kultur opartych na bezpośrednim kontakcie nadawcy i odbiorcy, spontanicznych, tworzonych oddolnie, lokalnych (przestrzennie i czasowo), posługuje się ona [kultura popularna – A.G.] specyficznym typem komunikacji, w której odbiorca występuje w roli widza obcującego z przekazem transmitowanym przez wyspecjalizowanego i profesjonalnego nadawcę, docierającego do tysięcy, milionów innych osób za pomocą masowych środków przekazu.³²

Zastosowanie technik masowej produkcji, chociażby w kinie, dla obserwatorów nastawionych krytycznie do kultury popularnej oznaczało komercjalizację sztuki. Macdonald ubolewał, iż wraz z pojawieniem się filmu dźwiękowego dotychczasowe odróżnienia sztuki wysokiej, a więc artystycznej, nakierowanej na intelektualny przekaz, utożsamianej z Broadwayem, od niskiej, komercyjnej, zaspokajającej potrzebę popularnej przyjemności u masowego odbiorcy, której symbolem był Hollywood zaczęły się załamywać. „Sztuki są teraz tworzone, aby sprzedać prawa filmowe, a wiele jest bezpośrednio finansowanych przez kompanie filmowe. Ta fuzja ujednoliciła teatr, przekreślając zarówno klasyczny, jak i eksperymentalny”. Zaś film być może stał się bardziej wyrafinowany, a gra aktorska bardziej subtelna, ale również te produkcje zostały ujednolicone. „Były lepszym widowiskiem niżli sztuką. Kino lat dwudziestych okazjonalnie dostarczało świeżego wdzięku sztuki ludowej (np. Chaplin) lub imaginacyjnej intensywności awangardyzmu (np. D. W. Griffith). Pojawienie się dźwięku, a wraz z nim Broadwayu, zdegradowało kamerę do instrumentu zapisu obcej formy sztuki – sztuki mówionej”. I dalej, kontynuuje: „Film niemy miał przynajmniej teoretyczną możliwość, nawet w ramach ograniczeń kultury masowej, aby być artystycznie znaczącym. Film dźwiękowy, w ramach tych samych ograniczeń, nie”³³.

Utożsamienie kultury popularnej z kulturą masową było jednoznaczne z jej zdeprecjonowaniem, kojarzyła się bowiem z masową produkcją i konsumpcją kultury, a więc ze strywalizowaniem, powierzchownością, sztucznością, a przede wszystkim z zagrożeniem dla kultury ludowej i wysokiej. Ten komercyjny aspekt kultury masowej był szczególnie mocno podkreślany, toteż niemiecki filozof i socjolog, przedstawiciel tzw. szkoły frankfurckiej, Theodor Adorno, wprowadził do słownika debaty nad kulturą pojęcie ‘przemysłu kultury’, tym samym wskazując na proces jej utowarowienia. W *The Culture Industry* pisał, że „rzeczywistym sekretem sukcesu [...] jest jedynie refleksja nad

³² *Ibidem*.

³³ D. MACDONALD: *Teoria kultury masowej...*, s. 17 - 18.

tym, ile ktoś płaci na rynku za produkt”. Ważne jest, ile jest gotów zapłacić za bilet na koncert Toscaniego, bowiem konsument realnie czci pieniądze, które na niego wydał³⁴.

Komercjalizacja i standaryzacja oznaczała również zanik aury autentycznego dzieła sztuki, o czym pisał niemiecki filozof i teoretyk kultury, Walter Benjamin. Przedstawiciel szkoły frankfurckiej uważał, że dzieło, które można reprodukować, traci swoją aurę, a więc niepowtarzalność. „[...] technika reprodukcji wyrywa reprodukowany obiekt z ciągu tradycji. A powielając reprodukcja, zamiast jego niepowtarzalnego istnienia oferuje masówkę [...]”.³⁵ Z drugiej strony, nie można było nie zauważyć pozytywnej strony wprowadzenia do sztuki technik przemysłowej produkcji. Reprodukacja dzieła oznaczała jego dostępność dla większej liczby ludzi i kojarzyła się z takimi cechami, jak otwartość czy demokratyczność, a więc wartościami egalitarnymi, które kulturze popularnej nadawały neutralne a nawet pozytywne zabarwienie. Warto też dodać, że termin kultura masowa oddaje dawniejsze postrzeganie kultury popularnej, „produkowanej fabrycznie” i adresowanej do jednorodnej, biernej masy odbiorców. Obecnie jest on wypierany przez pojęcie kultura popularna, która jest coraz bardziej niejednorodna i starająca się dopasować do zindywidualizowanych potrzeb odbiorców, a więc z oczywistych względów przestaje być masowa. Jak trafnie zauważa Krajewski, wskazując na relatywizm w stosowaniu różnych pojęć i ocen, zwłaszcza gdy budzą tak silne emocje jak popkultura: „o tym, czym jest dany obiekt, zjawisko, proces, nie przesądzają bowiem jego istotne wartości, to, czym on jest, jak wygląda, z czego jest wykonany, ale sposób, w jaki jest on postrzegany, i sposób, w jaki wobec niego działamy, a więc znaczenie, jakie mu przypisujemy w procesach poznawczych i praktyce społecznej”³⁶.

Uporządkowanie różnych stanowisk badawczych oraz refleksji dotyczących kultury popularnej nie jest łatwe. Gdyby jednak przyjąć kryterium ideologiczne, można wskazać cztery optyki, z perspektywy których jest analizowana. Pierwsza, to spojrzenie prawicowe, konserwatywne i elitarystyczne, postrzegające kulturę popularną jako zagrożenie dla kultury wysokiej i sugerujące konieczność ograniczenia jej ekspansji. Krajewski nazywa takie podejście „praktykami uprawomocnienia porządku”³⁷. Ta perspektywa jest reprezentowana przez socjologów już wymienionych, m.in. Dwighta

³⁴ T. ADORNO: *The Culture Industry*. London 1991, s. 34.

³⁵ W. BENJAMIN: *Dzieło w dobie reprodukcji technicznej*. Przeł. J. SIKORSKI. W: IDEM: *Twórca jako wytwórca*. Wyb. H. ORŁOWSKI. Wstęp: J. KMITA. Poznań 1975, s.71.

³⁶ M. KRAJEWSKI: *Kultury...*, s. 20.

³⁷ *Ibidem*, s. 16.

Macdonalda, Jose Orteę y Gasset i Franka Reymonda Leavisa, jakkolwiek to stanowisko prezentowali również Ernest van de Haag³⁸, David Riesman³⁹ czy Allan Bloom⁴⁰. W Polsce za przedstawiciela takiego myślenia można uznać chociażby Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wszystkie te stanowiska łączy przede wszystkim krytyka społeczeństwa masowego i upatrywanie w masach zagrożenia dla zachodniej kultury i cywilizacji. Kultura popularna, bardzo często traktowana synonimicznie z kulturą masową, jest w tych opiniach kwestionowana jako zjawisko wartościowe, a jej dzieła postrzegane są jako proste, płaskie, wulgarne i głupie, a więc niewarte poznania. Często następuje również utożsamienie popkultury z kulturą amerykańską⁴¹, którą obarcza się winą za zniszczenie kulturowej różnorodności i postrzega jako zagrożenie dla lokalnych tożsamości. Jej niekwestionowana obecność jest w tym ujęciu traktowana jako dopełnienie politycznej i gospodarczej dominacji Stanów Zjednoczonych.

Na skrajnie przeciwnym biegunie mieszczą się „praktyki demaskowania nieprawdy”, które są reprezentowane przez lewicowy model analizy popkultury⁴². Teoretycy wpisujący się w tę optykę postrzegają kulturę popularną jako narzędzie ideologicznego panowania dominującej władzy, a celem ich analiz jest „deprecjacja kultury popularnej poprzez wskazywanie na swoistość sposobu wytwarzania jej dzieł i celu, któremu to wytwarzanie służy”⁴³. W tym ujęciu kultura popularna jest produktem przemysłu kulturowego, który przeniósł zasady produkcji i ekonomii w dziedzinę kultury (Adorno), podporządkowując swoje funkcjonowanie wyłącznie maksymalizowaniu zysków kosztem zmanipulowanych, biernych mas. Artefakty powstałe w sposób mechaniczny pozbawione są więc wyjątkowości i aury (Benjamin). Stanowią ponadto zagrożenie dla naturalnych, rzeczywistych potrzeb ludzkich, bowiem wytwarzają ich substytuty. Dla przedstawicieli szkoły frankfurckiej, których prace są najbardziej klasycznym przykładem krytyki tej kultury, „władza przemysłu kulturowego i szkodliwość kultury popularnej wynika przede wszystkim z tego, że ich działania sprowadzają się do wytworzenia samonapędzającego się systemu produkcji – konsumpcji, opartego na manipulacji, systemu, którego jedynym wartościowym produktem jest zysk”⁴⁴.

³⁸ Zob. E. VAN DEN HAAG: *Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć*. W: *Kultura masowa...*

³⁹ D. RIESMAN: *Samotny tłum*. Przeł. J. STRZELECKI. Warszawa 1996.

⁴⁰ Zob. A. BLOOM: *Umysł zamknięty*. Przeł. T. BIEROŃ. Poznań 1997.

⁴¹ D. STRINATI: *Wprowadzenie...*, s. 30-41.

⁴² *Ibidem*, s. 17.

⁴³ M. KRAJEWSKI: *Kultury...*, s. 26.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 27.

W pewnym sensie kontynuacją tego myślenia są teorie wyrosłe na gruncie marksizmu, m.in. wspomniana już wcześniej teoria hegemonii Antonia Gramsciego, która kładzie nacisk na determinanty ekonomiczne i dopatruje się związku między procesami produkcji a zachowaniami konsumentów, czy neomarksizm Pierre’a Bourdieu, który analizuje kulturę z perspektywy wyznaczania przez nią dystynkcji, a więc granic między grupami społecznymi. Wedle tej teorii warstwy uprzywilejowane posiadają nie tylko kapitał ekonomiczny, ale również kulturowy (wzorce i wartości własnej klasy), który transmitują w przyszłość na kolejne pokolenia. W efekcie osoby z wyższych klas, które posiadają tzw. gust, skłaniają się ku kulturze wysokiej, a te z niższych – zadowolają się kulturą masową i popularną⁴⁵.

Kolejny model – neutralny światopoglądowo i zdecentralizowany, jest reprezentowany przez strukturalistów i semiotyków (m.in. Rolanda Barthes’a⁴⁶, Umberta Eco⁴⁷), którzy twierdzą, że kultura popularna jest zjawiskiem zróżnicowanym i nie ma żadnego uniwersalnego odbiorcy, chociaż sama jest uniwersalnym fenomenem kulturowym, który posiada struktury typowe dla wszelkich kulturowych struktur. Badaczy z tego kręgu interesuje, kto ma władzę nad znaczeniem praktyk kulturowych i w jaki sposób odbiorcy odczytują komunikaty popkulturowe, które mogą być interpretowane na wiele różnych sposobów. Kultura popularna zostaje pokazana jako medium, przez które ujawnia się codzienne doświadczenie człowieka. Popkultura jako przejaw bardziej uniwersalnych procesów i zjawisk pojawia się również w badaniach feministycznych.

Wreszcie, ostatnie stanowisko, nazywane kulturowym populizmem, uznaje dominującą rolę kultury popularnej, dopatrując się w niej pozytywnych wartości – na przykład jest postrzegana jako przestrzeń wolności dla wszystkich grup społecznych. Jim McGuigan twierdzi wręcz, że doświadczenia symboliczne i praktyka dnia codziennego zwykłych ludzi są dla analiz społecznych i politycznych ważniejsze aniżeli kultura pisana wielką literą⁴⁸, zwłaszcza, że współcześnie znaki kultury popularnej i obrazy obecne w mediach wyznaczają poczucie rzeczywistości odbiorców, styl ma przewagę nad treścią, a zatem „trudniej określić wyraźniejszą różnicę między sztuką a kulturą popularną”⁴⁹. Kultura popularna w ujęciu kulturowych populistów ma w zasadzie charakter subwersywny, powstaje bowiem przez użycie form kultury dominującej (Stuart Hall, John

⁴⁵ Zob. P. BOURDIEU: *Dystynkcja...*

⁴⁶ R. BARTHES: *Mitologie*. Przeł. A. DZIADEK. Warszawa 2000.

⁴⁷ U. ECO: *Semiologia życia codziennego*. Przeł. J. UGNIĘWSKA, P. SALWA. W: IDEM: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Warszawa 1996.

⁴⁸ Zob. J. STOREY: *Cultural theory...*, s. 155.

⁴⁹ D. STRINATI: *Wprowadzenie...*, s. 180.

Fiske⁵⁰). Populiści kulturowi podkreślają również, że realną władzę nad znaczeniem mają konsumenci, którzy jako odbiorcy znaczeń przekazywanych w tekstach kulturowych, mogą je odczytać w sposób niezgodny z instrukcją. Konsumpcja staje się więc przestrzenią mikropolityki, miejscem, w którym rozmontowuje się albo oswaja schematy globalnego przemysłu kulturowego⁵¹.

Kultura popularna to bardzo szeroki obszar ludzkich doświadczeń i poświęconej im refleksji. W *Kulturach kultury popularnej* Krajewski przywołuje definicję Denisa Schecka, która w tym kontekście wydaje się idealnym podsumowaniem: „W pierwszym odruchu popkultura przywodzi na myśl pop-art z jednej strony, popcorn z drugiej. Między dziełem sztuki w galerii i ulicznym kioskiem z kukurydzą rozciąga się nie w pełni dotąd zbadany obszar ‘kultury popularnej’”⁵².

Popkultura w sztuce

Kiedy Marcel Duchamp w 1917 roku zgłosił swoje dzieło zatytułowane *Fontanna* na zorganizowaną w Nowym Jorku przez Amerykańskie Stowarzyszenie Niezależnych Artystów doroczną wystawę, wywołał tym niemałe oburzenie. Zarzucono mu nieprzyzwoitość i plagiatorstwo, a obiekt, który miał znaleźć się w sali wystawowej, przypisano raczej dziełu rąk hydraulika aniżeli niezależnego artysty i usunięto z galerii. Słynną *Fontanną* był odłączony od rur nadających mu użytkowe możliwości, odwrócony pisuar, który Duchamp zakupił osobiście. Producentem wyrobu z przemysłowej porcelany była spółka Mott Works, jakkolwiek artysta zamieścił na nim inskrypcję *R. Mutt 1917*, odnoszącą się do jego pseudonimu artystycznego Richard Mutt. To nazwisko znajdowało się również na liście członków stowarzyszenia, dlatego Duchamp jako Mutt mógł bez problemu wysłać dzieło na wystawę. Oryginalny pisuar, który odwrócił myślenie o sztuce, został zagubiony, przetrwał jedynie na fotografii Alfreda Stieglitza, znanego wówczas nowojorskiego artysty fotografa i marchanda. W tym czasie Duchamp nabył jeszcze inne egzemplarze, w sumie osiem, które znalazły się na wystawach w innych galeriach, ponumerowane i podpisane jakby stanowiły kontynuację jednej serii⁵³.

⁵⁰ J. FISKE: *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*. Przeł. A. GIERCAK. Wrocław 1999. IDEM: *Postmodernizm i telewizja*. W: *Pejzaże audiowizualne*. Red. A. GWÓŹDŹ, Kraków 1997.

⁵¹ P. WILLIS: *Common Culture*. Buckingham 1990.

⁵² D. SCHECK: *Leksykon amerykańskiej popkultury*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. Kraków 1997, s. 5.

⁵³ Zob. A. C. DANTO: *Ocena i interpretacja dzieła sztuki*. W: idem: *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Przeł., oprac. i wstęp L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 164-165; S. HODGE: *Przewodnik po sztuce*

Wprowadzony przez niego w przestrzeń galerii przedmiot użytkowy został nazwany *ready-made* (z ang. przedmiot gotowy). Dość szybko intencję artysty odczytał anonimowy obrońca *Fontanny*, który w drugim numerze pisma „The Blind Man” pisał: „Pan Mutt [...] wziął zwyczajny przedmiot codziennego użytku, wyeksponował go w taki sposób, że wraz z nowym tytułem oraz punktem widzenia znikło jego użytkowe znaczenie i utworzył nową ideę tego przedmiotu”⁵⁴. Tym gestem Duchamp z jednej strony udowodnił, że sztuka nie jest suwerenna, lecz podlega władzy instytucji. Sztuką staje się to, co zostanie za nią uznane przez kuratorów, krytyków lub wreszcie samego artystę. Duchamp doprowadził więc do sytuacji, w której, jak to skomentował Artur Danto: „materialny przedmiot staje się dziełem sztuki tylko w wyniku interpretacji”⁵⁵. Z drugiej strony, dowartościował przedmiot trywialny, produkowany masowo. „Dlatego powinno być jasne, że pisuar dotychczas uważany za bezdyskusyjnie tego niegodny, nie został wyniesiony przez Duchampa dla estetycznej przyjemności, nie na przykład dla przypomnienia, że piękno można odnaleźć w najbardziej nieprawdopodobnych miejscach”⁵⁶. Celem było przede wszystkim skłonienie odbiorcy do zmiany myślenia o artyście i dotychczas niepodważalnym statusie dzieła sztuki.

O określenie idei przedmiotu nazywanego *ready-made* pokusił się również Duchamp, który wypowiadając się na temat innego swojego dzieła, zatytułowanego *Grzebień*, wskazał na jego główne cechy: „Podczas czterdziestu ośmiu lat, odkąd on został wybrany jako *ready made*, ten mały żelazny grzebień zachował charakterystykę prawdziwego *ready made*: bez piękna, bez brzydoty, bez niczego szczególnie estetycznego w nim [...] nie został nawet skradziony podczas tych wszystkich lat”⁵⁷. Warto dodać, że o ile termin *ready made* zaczął funkcjonować od 1917 roku, o tyle w praktyce Duchamp zastosował przedmiot użytkowy znacznie wcześniej. Pierwszym obrazoburczym dziełem wykonanym w nowej technice było *Koło rowerowe* z 1913 roku. Zaginiony obiekt składał się z koła rowerowego przytwierdzonego wraz z widelcem za pomocą fragmentu ramy do drewnianego stołka. Ostatnim był *L.H.O.O.Q.*, czyli reprodukcja *Mony Lisy* Leonarda da Vinci wzbogacona o bródkę i wąsy. Duchamp, dorysowując zarost jednemu z najsłynniejszych kobiecych portretów, a więc niejako

współczesnej. *Dlaczego pięciolatek nie mógł tego zrobić?* Przeł. D. SKALSKA-STEFAŃSKA. Warszawa 2014, s.102-103.

⁵⁴ „The Blind Man 2”, May 1917. Cyt. za A. C. DANTO: *Ocena i interpretacja dzieła sztuki...*, s. 165.

⁵⁵ A. C. DANTO: *Ocena i interpretacja dzieła sztuki*. W: IDEM: *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Przeł., oprac. i wstęp L. SOSNOWSKI, Kraków 2006, s. 168.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 165.

⁵⁷ Cyt. za *Ibidem*.

powielając w zniekształceniu dzieło wyjątkowe i oryginalne, ponownie zakpił zarówno z jego statusu, jak i otaczającej go aury niepowtarzalności, o której pisał Benjamin, w pewnym sensie dworując sobie również z odbiorców, wyrażających swój bezrefleksyjny podziw dla geniuszu renesansowego malarza.

Twórczość Duchampa nie tylko wpłynęła na działalność późniejszych artystów, m.in. Jaspersa Johnsa, Jeffa Koonosa czy Damiena Hirsta, otworzyła również drogę do takich eksperymentów, jak praca Piera Manzoni, *Gówno artysty* (1961). Włoski artysta wystawił w galerii dziewięćdziesiąt puszek z własnymi ekstremamentami, które okleił brązowym papierem i podpisał: „Gówno artysty. 30 gram netto, świeżo zakonserwowane, maj 1961”. Następnie wycenił każdą z nich na równowartość 30 gram złota⁵⁸. Tym samym – jak kiedyś Duchamp – wykpił wartość sztuki, zrównując ją z masową produkcją i wykorzystując w skrajny sposób przedmioty użytkowe oraz odpady.

Eksperymenty Duchampa i narosłe wokół nich komentarze były nieodzownym elementem ewolucji sztuki, a zarazem odpowiedzią na jej kryzys i kryzys pojęć tradycyjnej estetyki, o czym pisała Maria Poprzęcka:

Była to refleksja w istocie konieczna wobec narastających już od dawna problemów – zanegowanie [...] estetyki „Piękna”, rozpadu systemu „sztuk pięknych”, destrukcji wszelkich norm estetycznych, a także wobec podważania potrzeby istnienia i tworzenia takich norm. Z drugiej strony do sztuki żywiołowo począł wdzierać się świat rimbadowskich fascynacji: wyobrażenia trywialne i wulgarne, tandetne materiały, najpospolitsze przedmioty, banalne słowa. Od kubistycznych kolaży z byle czego, poprzez surrealistyczne urzeczenia banałem, po pop-artowską apoteozę mid-culture – sztuka włącza w swoje obrazowanie „odpadki z życia i rzeczywistości”, żywi się nimi, odnawia dzięki nim swój język, epatuje nimi i gorszy, czasem wreszcie się w nich roztopia.⁵⁹

Kontynuatorami dadaistów, którzy do przestrzeni wystawienniczych wnieśli przedmioty codziennego użytku i rzeczywistość z jej najbardziej banalnymi aspektami, na początku lat pięćdziesiątych stali się pop artowcy. Twórcy zrzeszeni w Independent Group, założonej w Wielkiej Brytanii, do których należeli Laurence Alloway, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi oraz działający w Stanach Zjednoczonych, m.in. Andy

⁵⁸ S. HODGE: *Przewodnik po sztuce współczesnej. Dlaczego pięćdziesiąt lat nie mógł tego zrobić?* Przeł. D. SKALSKA-STEFANŃSKA. Warszawa 2014, s. 116-117.

⁵⁹ M. POPRZĘCKA: *O złej sztuce*. Warszawa 1998, s. 206-207.

Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, docenili tanie wytwory cywilizacji przemysłowej oraz masowe media: gazety, komiksy, reklamę, etc. Inspiracją do przygotowywanych przez nich artefaktów była potoczna rzeczywistość, z gotowych przedmiotów tworzyli kolaże i asambláže. Andy Warhol, który wcześniej pracował w reklamie i ilustrował książki, zasłynął pracą pokazaną na swojej pierwszej wystawie w Ferus Galery, przedstawiającą obrazy z trzydziestoma siedmioma rodzajami zupy w puszkach Cambella. Kolejne prace przedstawiały zmultiplikowane wizerunki typowych amerykańskich produktów: butelki coca-coli, kartonowe opakowania oraz powielone portrety gwiazd, utrzymane w estetyce kiczu, m.in. Marylin Monroe, Elizabeth Taylor, Elvisa Presleya czy Jackie Kennedy. W swojej strategii twórczej dążył do postawienia znaku równości między dziełem sztuki a produkcją masową. Towar, który wdzierał się w przestrzeń sztuki, był ironicznym cytatem z rzeczywistości, ale i aluzją do rosnącej obojętności na standaryzację.

Twórcy pop artu podjęli również dialog, często żartobliwy, z ciągle jeszcze pogardzaną kulturą popularną. Roy Lichtenstein malował wielkoformatowe obrazy, które naśladowały estetykę komiksów. Tom Wesselmann tworzył asambláže. Głównym elementem cyklu *Martwe natury* były produkty spożywcze, charakterystyczne dla dojrzewającego społeczeństwa konsumpcyjnego: płatki śniadaniowe, 7 Up, puszki przetworzonych owoców, umieszczone na tle kuchennych mebli, przedmiotów codziennego użytku oraz wycinków reklam. Z czasem w jego pracach pojawiły się lodówki, grzejniki czy okienne ramy, które stały się częścią cyklu *Wnętrza*. Richard Hamilton określił nawet pop art jako „masowy, przejściowy, marnotrawny, tani, produkowany masowo pod publiczność, dowcipny, seksowny, fascynujący Wielki Interes”⁶⁰, sugerując jego aspekt ekonomiczny.

Ironiczna gra artystów z rzeczywistością konsumpcyjną, cytowanie, powielanie i niekończąca się symulacja prowokowały również do krytycznych wypowiedzi. Jean Baudrillard w eseju *Spisek sztuki* ogłosił jej wyczerpanie, twierdząc, że sztuka posługująca się recyclingiem, dokonuje grabieży rzeczywistości, „[...] zajmuje się przywłaszczaniem banalności, odpadów, miernoty jako wartości i jako ideologii”⁶¹, zaś Duchampa i Warhola uznał za ostatnich artystów, którzy doprowadzili do jej zmierzchu⁶². Trzeba jednak podkreślić, że Baudrillard bardzo cenił twórczość Warhola zwłaszcza

⁶⁰ Cyt. za: A. WŁODARCZYK-KULAK, M. KULAK: *O sztuce nowej i najnowszej. Główne kierunki artystyczne w sztuce XX i XXI wieku*. Warszawa – Bielsko-Biała 2010, s. 267.

⁶¹ J. BAUDRILLARD: *Spisek sztuki*. W: Idem *Spisek sztuki*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006, s. 79.

⁶² Zob. *Ibidem*.

z początkowego okresu. Wobec późniejszych prac był bardziej krytyczny, uważał, że powielają wcześniej wypracowane metody, tracąc aurę oryginalności i nowatorstwa.

Może się to wydawać paradoksalne, jest to jednak prawdą: istnieje „prawdziwa” i „fałszywa” symulacja. Kiedy Warhol malował swe *Zupy Cambella* w latach sześćdziesiątych, był to rozblask symulacji i całej nowoczesnej sztuki: nagle i niespodziewanie obiekt-jako-towar, znak-jako-towar zostały w sposób ironiczny uświęcone – co stanowi skądinąd jedyną formę rytuału, jaka nam jeszcze pozostała: rytuał przejrzystości. Kiedy jednak w roku 1986 malował *Soup Boxes*, nie umieszczał się już w przeblasku, lecz tkwił w stereotypie symulacji.⁶³

Pomimo tych zastrzeżeń z całą pewnością nie dało się nie zauważyć, że wraz z postępem technologicznym, rozwojem mediów i społeczeństwa konsumpcyjnego, a co za tym idzie uprzywilejowaniem przedmiotu banalnego, wynikającym z konsumpcyjnej fetyszyzacji rzeczy, nastąpiła zmiana paradygmatu uprawiania i odbioru sztuki. O ile kiedyś cenione były nowość, autentyczność i oryginalność, które wyznaczały niepodważalne kryteria dzieła sztuki, w XX wieku te kategorie zostały zastąpione przez kopiowanie, recycling i seryjność, czemu sprzyjała estetyzacja rzeczywistości i rozwój „społeczeństwa spektaklu”, o którym pisał Guy Debord⁶⁴. „Idea działania artystycznego było nie tworzenie artefaktów – dzieł sztuki, ile raczej odkrywanie sensu otaczającej rzeczywistości”⁶⁵. Również rozwój technologii – twierdzi Josette Féral – „zmienił zasady odbioru sztuki i naturę doświadczenia estetycznego. Zmusił bowiem do zwrócenia uwagi na materialność i upływ czasu, tak po stronie artysty, jak i widza.”⁶⁶. W dziełach czerpiących z różnych estetyk i kulturowych porządków to właśnie „cyrkulacja materii, migracja elementów i form, nadaje wartość aktowi twórczemu”⁶⁷, a dzieło sztuki rodzi się w wyniku negocjacji pomiędzy twórcą i odbiorcą.

Kolejna zmiana dotyczyła stosunku do tradycji, kiedyś wykluczającej ze sztuki dzieła drugorzędne lub pochodzące z niskiego obiegu kultury, a od początku XX wieku konsekwentnie kontestowanej przez artystów. Dzięki tej zmianie kultura popularna

⁶³ *Ibidem*, s. 48.

⁶⁴ Zob. G. DEBORD: *Społeczeństwo spektaklu i Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2013.

⁶⁵ K. PĄTKOWSKI: *Kicz jako problem antropologiczny*. W: *Kiczosfery współczesności*. Red. W. J. BURSZTA, E. A. SEKUŁA. Warszawa 2008, s. 13.

⁶⁶ J. FÉRAL: *Odpadki i zagadki. Od Mony Lisy do Rambo*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. „Didaskalia” 2010, nr 95, s. 37.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 38.

wróciła do łask, a nowy sposób uprawiania sztuki podważył dotychczasowe dychotomie: twórczość/recepcja, dzieło autentyczne/ready-made, oryginał/kopia. Benjamin narzekał na systematyczne obniżanie się wartości dzieła sztuki, recycling uprzywilejował bowiem dzieła banalne, skromne, czasem kiczowate, dotychczas wypierane z rynku sztuki. Swój udział w tym procesie, chociaż może w niezbyt oczywisty sposób, miała również XIX-wieczna tradycja kopiowania, przygotowywania odlewów i miniatur. Masowa produkcja ozdób ogrodowych i przycisków na biurko spowodowała – jak pisze Poprzęcka – „sprowadzenie sztuki do poziomu upominkowej galanterii, a w efekcie jej banalizację”⁶⁸. Po eksperymentach Duchampa i jego następców a także pop artowców okazało się że „odbior dzieła sztuki nie należy wyłącznie do porządku intelektualnego, nie ma natury hermeneutycznej czy formalnej, jak chciał choćby Benjamin, lecz zakłada aktywny udział odbiorcy. Jak nigdy dotąd, zarówno ciało artysty, jak i odbiorcy staje się medium doświadczenia.”⁶⁹ Wreszcie podważeniu uległa rola artysty, co najpełniej zrealizowało się w autokreacji Warhola, który według Baudrillarda postrzegał siebie na sposób funkcjonalny, jako maszynę, operatora „na wszystkich planach: artystycznym, komercyjnym, reklamowym...”, a swoją rolę twórcy widział jako bycie „samą operacyjnością”⁷⁰.

Mimo, że recycling – czyli wykorzystanie materiałów, które zakończyły już swój cykl życiowy, a po włączeniu w przestrzeń dzieła sztuki, znowu znalazły się w obiegu artystycznym i kulturowym, otrzymując nowe znaczenia – istnieje od początku twórczości jako takiej, szczególnego wymiaru nabrał w ubiegłym stuleciu, kiedy ponownie zaczęto odkrywać opowieści i schematy narracyjne, a także modyfikować zastane kategorie estetyczne, co było szczególnym udziałem najpierw awangard z lat dwudziestych XX wieku, a później twórców z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych⁷¹. Féral pisze, że recycling stanowi konsekwencję globalizacji. Narodził się bowiem w efekcie migracji form, estetyk i towarów przemysłowych, związanej ze wzrostem wymiany gospodarczej i dostępności materiałów, a także za sprawą dominacji nowych mediów⁷².

Proces, o którym pisze kanadyjska badaczka, nie był jednorodny. Pierwszy typ oznaczał poddanie recyclingowi odpadków, resztek, przedmiotów zużytych lub

⁶⁸ M. POPRZĘCKA: *O złej sztuce...*, s. 16.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 37.

⁷⁰ J. BAUDRILLARD: *Rozmowy wokół spisku sztuki. Wywiad przeprowadzony przez Francoise Gaillarda*. W: *Idem Spisek sztuki*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006, s. 86 – 87.

⁷¹ J. FÉRAL: *Odpadki i zagadki...*, s. 37.

⁷² *Ibidem*, s. 38.

industrialnych, pozbawionych wartości artystycznej (jak w przypadku dadaistów), drugi wiązał się z przeprogramowaniem form (na przykład literackich, malarskich, filmowych), które przestawały pełnić dotychczasową funkcję na rzecz służenia czemuś innemu⁷³. Innymi słowy oznaczało to wykorzystanie dzieł już istniejących na rynku i włożenie ich w nowy kontekst, nierzadko wiązało się z parodystyczną dekonstrukcją znanych dzieł z kanonu sztuki wysokiej bądź popularnej. To zjawisko można zaobserwować we współczesnym teatrze, na przykład w formie filmowych lub muzycznych cytatów, które są wprowadzane w inny od pierwotnego kontekst znaczeniowy, np. w spektaklu *Makbet* w reżyserii Mai Kleczewskiej muzyczny cytat z filmu *Priscilla, królowa Pustyni*, *I Will Survive* w wykonaniu Glorii Gaynor, towarzyszy scenie morderstwa Lady Macduff i jej dzieci. Zwykle też sens dzieła, składającego się z rozmaitych kulturowych cytatów oraz nawiązań do własnej twórczości artysty, rodzi się nie tylko w wyniku zawartych w nim intencji autora, ale przede wszystkim dzięki odczytaniu ich obecności przez widza⁷⁴.

Recycling, zwłaszcza teatralny, ma wiele wspólnego z postmodernistyczną intertekstualnością, chociaż jak twierdzi Małgorzata Sugiera, jest to intertekstualność negatywna. Nie tyle idzie w niej „o kumulację i interakcję pożyczonych sensów, ile podkreślenie heteronomicznej natury dzieła sztuki, złożonego z ukradzionych, podpatrzonych, skopiowanych od kogoś elementów. Dlatego nie jest ważne, czy odbiorca zna te wszystkie odniesienia. Najważniejsze, żeby rozpoznał, że one gdzieś istnieją i nie ma do czynienia z tworem organicznym i oryginalnym”⁷⁵. Współcześnie recycling, zwłaszcza w odniesieniu do sztuki teatralnej, znajduje się blisko pojęcia remixu, który Tomasz Plata wyjaśnia jako pracę „artysty, która wchodzi w istotny dialog z pracą kogoś innego, wcześniejszą, przerabia ją, uzupełnia, rozwija, z intencją przywrócenia do życia, oddania hołdu, dotarcia do wątków dotychczas ukrytych, czasami podważenia”⁷⁶.

Sanitariat wysłany przez Duchampa na nowojorską wystawę z jednej strony był formą przewrotnego żartu, z drugiej – zapowiedzią zachodzącej w sztuce przemiany, oznaczającej zbliżenie do siebie odległych porządków estetycznych. Jej konsekwencją

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ O aktywnej roli odbiorcy w procesie deszyfracji znaczeń zakodowanych w dziełach stworzonych zgodnie ze strategią recydingu szerzej pisali Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski. Zob. M. BOROWSKI, M. SUGIERA: *Recycling spojrzeń*. „Didaskalia” 2010, nr 95.

⁷⁵ *Teksty dla współczesnego teatru. Dlaczego przepisujemy klasyków, albo: kto zastąpił dramatopisarza*. Rozmawiali: M. BOROWSKI, B. GUCZAŁSKA, M. KLECZEWSKA, G. SENKEL, M. SUGIERA, F. ZAIMOGLU. „Didaskalia” 2008, nr 83, s. 45.

⁷⁶ *Re//mix: intro*. Rozmowa D. SAJEWSKIEJ i T. PLATY. W: *Re//mix*. Red. T. Plata i D. Sajewska. Warszawa 1914, s. 9.

było porzucenie zastanych wzorców i wprowadzanie do dzieła sztuki treści trywialnych oraz kodów kultury popularnej. Zastosowanie techniki kolażu przez awangardystów z początku ubiegłego wieku pozwalało budować pomosty pomiędzy odległymi od siebie zjawiskami i dziedzinami sztuki, a działania twórców pop-artu, którzy przywłaszczyli techniki seryjnej produkcji i metody właściwie mediom: reklamie, komiksowi, filmowi i telewizji – postawiły pod znakiem zapytania wyjątkową wartość dzieła sztuki i kwestię jego oryginalności.

Jak pisała Urszula Czartoryska dadaizm otwierał „twórcom drogę, między innymi w teatrze «totalnym», do czerpania inspiracji z niedających się dotychczas połączyć tradycyjnych konwencji na przykład opery, kabaretu i ludowego festynu” z „rekwizytami wraków i rzeczy nieprzydatnych”. W poezji pojawiły się wyrażenia właściwe slangom wielkomiejskim, dziecinnemu gaworzeniu i zabawie swobodnie powtarzanymi głoskami. Wreszcie w sztukach plastycznych bez przeszkód można już było posłużyć się „ikonografią kiczów, świstków, banknotów, wycinków z atlasów i żurnali”⁷⁷. Z kolei popartowcy wyrwali przedmiot codziennego użytku z jego dotychczasowego kontekstu, powielili, naśladując techniki masowej produkcji, i umieścili w sferze wyrafinowanej sztuki, co w czasach narodzin społeczeństwa konsumpcyjnego miało potencjał krytyczny – stawało się ironicznym komentarzem do otaczającej rzeczywistości, ulegającej standaryzacji i zalewanej przedmiotami produkowanymi seryjnie.

W refleksji dotyczącej mariażu sztuki z kulturą popularną zwykle pojawia się pytanie, czy włączenie w obręb dzieła sztuki przedmiotów codziennego użytku, popularnej ikonosfery oraz wykorzystanie technik masowej produkcji w procesie twórczym oznacza nobilitację codzienności i jej emblematów, czy raczej jej zagarnięcie. Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna i łatwa, zależy bowiem od przyjętej perspektywy. Tych wątpliwości nie rozstrzygnie również ten krótki przegląd, który miał raczej za zadanie wskazać kluczowe momenty w historii sztuki jej związków z kulturą popkulturą.

Kultura popularna w teatrze w okresie PRL-u

Kultura popularna w okresie PRL-u w opiniach jej komentatorów i badaczy była utożsamiana przede wszystkim z kulturą masową. Być może dlatego, że głównym

⁷⁷ U. CZARTORYSKA: *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1979, s. 19-22.

środkiem jej dystrybucji były masowe media, które – jak zauważa Antonina Kłoskowska – w pierwszych latach po wojnie, w związku z przyjętą polityką kulturalną państwa, rozwijały się bardzo dynamicznie: „W pięć lat po wojnie, przy stanie ludności mniejszym o 1/3 od przedwojennego, nakład druków zwartych był o 2,5 raza wyższy niż w 1938 r.; proporcja radioodbiorników wzrosła do 47 na tysiąc mieszkańców” (z 26,5 sprzed wybuchu wojny)⁷⁸. Podobnego zdania był Krzysztof Teodor Toeplitz: „Od samych początków kultura masowa [...] traktowana była w Polsce Ludowej jako element szerszego planu kulturalnego, a jej rozwój wkomponowany był w ramy planowej polityki kulturalnej. Jest to cecha, która dość wyraźnie odróżnia tę kulturę od, w dużej mierze spontanicznej w działaniu, kultury masowej typu komercyjnego”⁷⁹, za jaką uchodziła jej zachodnia odmiana. Celem wspomnianej przez Toeplitza polityki kulturalnej było rozszerzenie społecznego zasięgu kultury, czemu sprzyjały zarówno reformy oświatowe, jak i rozwój masowych mediów. Prasa, radio, film i znaczna część wydawnictw stały się organami działalności państwowej lub społecznej, bowiem nowa władza świadomie traktowała kulturę symboliczną „jako jedno z narzędzi dokonującej się rewolucji politycznej”⁸⁰.

Trzeba też dodać, sugeruje Kłoskowska, że po wojnie, niezależnie od funkcji politycznych, „kultura była uznana za jedną z rewolucyjnych zdobyczy mas”, co oznaczało również w pewnym sensie zgodę na autonomię sztuki i rozrywki⁸¹. Z czasem oprócz elementów ideologicznych i edukacyjnych sztuka miała zawierać pierwiastek atrakcyjności. „[...] obok rozpowszechniania klasycznych wartości podjęto trudniejsze zadanie zdobywania zwolenników dla nowszej i współczesnej sztuki; dokonano rehabilitacji popularnej rozrywki. W repertuarze muzycznym jazz i jego pochodne formy uzupełniały muzykę poważną i ludową”⁸².

Dowartościowanie kultury popularnej było oczywiście związane z pojawieniem się nowego typu odbiorców. Podniesienie stopy życiowej, zwłaszcza na początku lat siedemdziesiątych, oraz ciągły rozwój środków masowego przekazu (m.in. telewizji) zaowocowały pojawieniem się społeczeństwa konsumpcyjnego, którego potrzeb nie zaspokajały bardziej wyrafinowane formy kultury. W tym czasie dokonywał się więc

⁷⁸ A. KŁOSKOWSKA: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1980, s. 421.

⁷⁹ K. T. TOEPLITZ: *Wszystko dla wszystkich*. Warszawa 1978, s. 210.

⁸⁰ A. KŁOSKOWSKA: *Kultura masowa...*, s. 428.

⁸¹ *Ibidem*, s. 434.

⁸² *Ibidem*, s. 436.

„równoległy, lecz nie jednakowo intensywny – wzrost zapotrzebowania na łatwą i atrakcyjną kulturę popularną oraz na kulturę wyższego poziomu”⁸³.

Rosnące potrzeby konsumpcyjne społeczeństwa zaowocowały dyskusjami na temat egalitarności kultury popularnej, która likwidowała społeczne podziały. Pokazanie kultury masowej w tym świetle w pewnym sensie doprowadziło do jej akceptacji. „Kultura masowa jeszcze niedawno nieśmiało i najczęściej w negatywnych kontekstach pojawiała się w polskiej refleksji publicystycznej i naukowej, teraz mogła swobodnie rozpierać się w radiu, prasie, telewizji, w opracowaniach naukowych i popularnych wydawnictwach”⁸⁴ – pisał Piotr Kowalski, komentując zmianę, która zaszła w myśleniu o kulturze popularnej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Oczywiście, model kultury masowej istniejący w kraju socjalistycznym był restrykcyjnie oddzielany od modelu zachodniego, który był oceniany krytycznie, utożsamiany z komercyjnością i społecznym zepsuciem.⁸⁵

Akceptacja dla przejawów kultury popularnej w różnych formach estradowej rozrywki, w kabarecie czy filmie nie była równoznaczną z wprowadzeniem jej estetyki do teatru, który stawiał sobie cele artystyczne. Zwłaszcza, że samo pojęcie nie istniało w powszechnej świadomości. Nie chcę przez to powiedzieć, że w ogóle nie było artystów, którzy mniej lub bardziej świadomie inspirowali się jej elementami, wprowadzając w strukturę spektakli znaki zaczerpnięte z rzeczywistości potocznej i kultury masowej. Konstanty Puzyna w *Burzliwej pogodzie*⁸⁶, zbiorze felietonów teatralnych, omawia m.in. spektakle teatrów studenckich, bardzo popularnych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przede wszystkim ze względu na ich potencjał polityczny, które czerpiąc z tradycji przedwojennych awangard tworzyły różne formy hybrydowe i odwoływały się do rzeczywistości przeciętnego obywatela. Łódzki Teatr 77 spektaklem *Koło czyli tryptyk* (1971) atmosferę niedawnych zmian na szczytach władzy zbudował z fragmentów przemówień, artykułów prasowych i haseł umieszczonych na transparentach. Z kolei krakowski Teatr Stu w *Senniku polskim* (1974) dokonywał wiwisekcji polskiej duszy zestawiając ze sobą cytaty z literatury narodowej od romantyzmu po współczesność (m.in. utwory Słowackiego, Mickiewicza, Wyspiańskiego, Gombrowicza, Mrożka i Konwickiego), co zbliżało formę spektaklu do

⁸³ *Ibidem*, s. 437.

⁸⁴ P. KOWALSKI: *Parterowy Olimp. Rzecz o polskiej kulturze masowej lat siedemdziesiątych*. Wrocław 1988, s. 7.

⁸⁵ Zob. *Ibidem*.

⁸⁶ Zob. K. PUZYNA: *Burzliwa pogoda*. Warszawa 1971.

charakterystycznego dla kultury popularnej kolażu. W jednym z felietonów Puzyna wspomina również o spektaklu *Król Ubu*, pokazywanym w klubie „Stodoła”. Z tekstu Alfreda Jarry’ego pozostał tytuł, postacie, kilka kwestii oraz schemat fabularny zmieniony pod koniec sztuki. „Tę kanwę przetkali [...] adaptatorzy, Choiński i Gałkowski, płataniną aktualnych dowcipów politycznych, pure-nonsense’u, aluzji do polskiej literatury i historii oraz sparodiowanych cytatów, z dodatkiem piosenek i czysto sytuacyjnych gagów”⁸⁷. Te strategie artystyczne w pewnym sensie można potraktować jako prekursorskie wobec współczesnego polskiego teatru.

Elementy kultury popularnej, kpina, drwina, pastisz i teatralny cudzysłów oraz cytaty z rzeczywistości potocznej, pojawiały się również w inscenizacjach tak uznanych twórców jak Konrad Swinarski, jakkolwiek trzeba podkreślić, że wówczas stosunek części środowiska teatralnego był do jego twórczości co najmniej ambiwalentny. Entuzjaści dostrzegali powiew świeżości w teatralnym dystansie, zaś krytycy zarzucali mu przede wszystkim zerwanie z tradycją. W słynnych krakowskich *Dziadach*⁸⁸ z Jerzym Trelą jako Konradem warstwa muzyczna stanowiła połączenie folkloru Kalwarii Zebrzydowskiej, gdzie po inspirację reżyser udał się z Zygmuntem Koniecznym, twórcą muzyki, z „taką melodią”, którą – jak sam twierdził – „przywiózł z Wilna, gdzie zawodowe płaczki boleją po zmarłym”⁸⁹. Aleksander Fiut pisał o tym spektaklu, że jest zanurzony w codzienności, a sprawy wieczne kontrapunktowane są farsowymi środkami. „Poważna zaduma miesza się ze swobodą i rozbawieniem spotykanym na meczach i w lunaparkach, słowem – spotykanymi w ludowej zabawie”⁹⁰. Chłopi ze znużeniem obserwujący improwizację Konrada skubali jaja ugotowane na twardo, zaś lokaje w scenie Balu u Senatora spijali z kieliszków wódkę. W *Nie-Boskiej komedii*⁹¹ mrugało zawieszone nad sceną oko Opatrzności, a w ostatniej scenie spektaklu podczas dobiegającego zza sceny modnego szlagieru, na scenę wchodziły sprzątaczk i maszyniści, którzy zaczynali rozbierać dekoracje⁹². W *Fantazym*⁹³ degradację

⁸⁷ *Ibidem*, s. 34.

⁸⁸ A. MICKIEWICZ: *Dziady*. Reż. i scenogr. K. SWINARSKI. Kost. K. ZACHWATOWICZ. Muz. Z. KONIECZNY. Ukł. Tańca Z. WIĘCŁAWÓWNA. Ukł. ruchu M. LECH. Prem. Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 18 lutego 1973.

⁸⁹ Zob. R. WĘGRZYŃIAK: *Partytura „Dziadów” Swinarskiego*. „Dialog” 1999, nr 8.

⁹⁰ Zob. A. FIUT: „*Dziady*” *misteryjne i plebejskie*. „Odra” 1973, nr 10.

⁹¹ Z. KRASIŃSKI: *Nie-Boska komedia*. Reż. K. SWINARSKI. Scenogr. K. ZACHWATOWICZ. Muz. K. PENDERECKI. Choreogr. Z. WIĘCŁAWÓWNA. Prem. Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, 9 października 1965.

⁹² Zob. Z. RASZEWSKI: *Nie-Boska Komedie*. „Dialog” 1993, nr 3.

⁹³ J. SŁOWACKI: *Fantazy*. Reż. K. SWINARSKI. Scenogr. L. MINTICZ, J. SKARŻYŃSKI. Muz. W. SZCZEPANEK. Prem. Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, 30 grudnia 1967.

hrabiostwa Respektów, którzy – jak pisała w recenzji Elżbieta Morawiec – byli znakiem „polskości kapuścianej, słomianej i kurzej”⁹⁴, symbolizowała pojawiająca się na scenie prawdziwa kura.

Niewątpliwie jednak reżyserem, którego nazwisko jest w pewnym sensie emblematem estetyki kultury popularnej, czy – jak wówczas o niej myślano – masowej, w teatrze polskim sprzed 1989 roku, był Adam Hanuszkiewicz. Kazimierz Braun, próbując oddać w syntetycznym skrócie charakter jego pracy, pisał, że: „Hanuszkiewicz zdawał się czerpać inspiracje do prac teatralnych z telewizji [skąd wyniósł doświadczenie jak twórca Teatru Telewizji na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – A.G.], posługując się ciętym, nerwowym montażem, strukturami mozaikowymi, kontrastami nastrojów i obrazów. Uprawiał teatr inscenizacji w odmianie popularnej, rozrywkowej, komiksowej, postmodernistycznej”⁹⁵. Zresztą sam Hanuszkiewicz często o sobie mówił, że jest pierwszym teatralnym postmodernistą w Polsce, co nie było dalekie od prawdy.

Odmienność propozycji Hanuszkiewicza w stosunku do tego, co można było zobaczyć na innych warszawskich scenach i co wyróżniało go wśród aktywnych wówczas twórców, przejawiała się przede w jego podejściu do klasyki. Reżyser chętnie sięgał po kanoniczne teksty, które następnie dekonstruował, w miejsce tradycyjnych odczytań proponując odważne, często radykalne interpretacje. W jego inscenizacji *Kordiana*⁹⁶ tytułowy bohater grany przez Andrzeja Nardellego monolog na Mont Blanc wygłaszał, stojąc na drabinie. Z kolei *Balladyna*⁹⁷, wystawiona na scenie Teatru Narodowego, niewiele miała wspólnego z dramatem Słowackiego, poza ogólnym zarysem fabuły, biła za to rekordy popularności, zwłaszcza wśród młodych widzów, którzy z własnej, nieprzymuszonej woli ustawiali się pod kasami⁹⁸. Spektakl kusił przede wszystkim dynamiczną akcją, nowoczesną muzyką i nowinkami technicznymi. Słynne motocykle honda, synonim nowoczesności i kwintesencja kultury zachodniej, już na stałe weszły do historii polskiego teatru. Jeździła na nich Goplana (Bożena Dykiel) ze Skierką (Mieczysławem Hryniewiczem) i Chochlikiem (Wiktorem Zborowskim) po specjalnie wybudowanym torze. Hanuszkiewicz dbał o to, by na scenie dużo się działo. Miało być widowiskowo i energetycznie, ożywała cała dostępna teatralna machina. Po premierze

⁹⁴ E. MORAWIEC: *Fantazy – albo jak poza staje się tragiczna*. „Życie Literackie” 1968, nr 5. Dostęp on-line: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/75728.html> [data dostępu: 14.02.2015].

⁹⁵ K. BRAUN: *Kieszonkowa historia teatru polskiego*. Lublin 2003, s. 209.

⁹⁶ J. SŁOWACKI: *Kordian*. Reż. A. HANUSZKIEWICZ. Scen. X. ZANIEWSKA, M. CHWEDCZUK. Muz. J. DOMAŃSKI. Prem. Teatr Powszechny w Warszawie, 30 stycznia 1970.

⁹⁷ J. SŁOWACKI: *Balladyna*. Reż. i scenogr. A. HANUSZKIEWICZ. Prem. Teatr Narodowy w Warszawie, 7 lutego 1974.

⁹⁸ M. RASZEWSKA: *Teatr Hanuszkiewicza*. W: Idem: *Teatr Narodowy 1949 – 2004*. Warszawa 2005, s. 183.

*Nie-Boskiej komedii*⁹⁹, którą zainaugurował swoją dyрекcję w Teatrze Narodowym, najwięcej mówiło się o tym, że zlikwidował kurtynę. Mówiło się nie dlatego, że przedstawienie było nudne i potrzebny był temat zastępczy, ale przede wszystkim dlatego, że w ten manifestacyjny sposób Hanuszkiewicz zaznaczył odejście od pewnej teatralnej tradycji.

W inscenizacji dramatu Zygmunta Krasińskiego przykuwała uwagę scenografia Mariana Kołodzieja, który zbudował na scenie wycinek kuli ziemskiej, kręcący się na obrotówce. Nad powierzchnią globu wisiały postrzępione fragmenty materii, naśladujące ruiny albo skały. W scenach zamkowych, dość skromnie, pojawiały się meble, za to w obozie rewolucji – ogromny krzyż z rozpiętą na nim Dziewicą. W głębi sceny majaczył zespół Andrzeja Kurylewicza, który grał muzykę na żywo. Od ciemnych płaszczyzn odbijały się barwne kostiumy: czerwona suknia Ireny Eichlerówny i biała ślubna suknia żony Hrabiego, którą grała Zofia Kucówna. Uwagę zwracał zwłaszcza kontusz ze złocistoczerwonej lamy noszony w okopach św. Trójcy przez Hrabiego Henryka, którego zagrał Adam Hanuszkiewicz. Przedstawienie musiało się podobać, przynajmniej od strony wizualnej, na co zresztą zwróciła uwagę Magdalena Raszewska: „Trzeba przyznać – bardzo to było efektowne”¹⁰⁰.

Wiele emocji wzbudziła również adaptacja *Beniowskiego*¹⁰¹ Juliusza Słowackiego, przygotowana przez Hanuszkiewicza w stałym realizatorskim składzie: Kołodziej robił scenografię, a Kurylewicz napisał muzykę. Reżyser wykorzystał luźną budowę poematu dygresyjnego, w który wplótł fragmenty innych utworów wieszczą: fragmenty *Księża Marka*, *Marii Stuart*, liryki oraz wiersze do matki. Sam, ukryty na afiszu pod ***, pojawiał się w roli konferansjera, który wielu widzom kojarzył się z Lucjanem Kydryńskim. Kiedy z zadowoleniem zacierał ręce i mówił „Dobry wieczór Państwu!”, wszyscy spodziewali się dobrej zabawy¹⁰². Pastisz, gra cytatami – również z własnych spektakli, i puszczanie oka do widza to jedne z częściej stosowanych przez Hanuszkiewicza chwytów. W *Beniowskim* uwagę przykuwały ponadto brawurowe pojedynki oraz śpiewające i tańczące dziewczyny. Pojawiła się drabina z *Kordiana* i most oświetleniowy z *Hamleta*, których pochodzenie było mniej lub bardziej czytelne dla

⁹⁹ Z. KRASIŃSKI: *Nie-Boska komedia*. Reż. A. HANUSZKIEWICZ. Scen. M. KOŁODZIEJ. Muz. A. KURYLEWICZ. Prem. Teatr Narodowy w Warszawie, 20 marca 1969.

¹⁰⁰ M. RASZEWSKA: *Teatr Hanuszkiewicza...*, s. 160.

¹⁰¹ J. SŁOWACKI: *Beniowski*. Reż., ukł. tekstu A. HANUSZKIEWICZ. Scenogr. M. KOŁODZIEJ. Muz. A. KURYLEWICZ. Ukł. pojedynków W. Wilhelm. Prem. Teatr Narodowy w Warszawie, 13 marca 1971.

¹⁰² M. RASZEWSKA: *Teatr Hanuszkiewicza...*, s. 175.

publiczności. Reżyser prowadził również przewrotną grę z krytyką teatralną, która często była dla niego bezlitosna. Gdy w spektaklu padały kwestie o recenzentach, na gazecie czytanej przez postać graną przez Hanuszkiewicza można było zobaczyć wypisane wielkimi literami inicjały autorów opinii o teatrze. Podobno każdy z obecnych na widowni recenzentów chciał dojrzeć, czy został wymieniony i w jakim towarzystwie. Ta część spektaklu, znacznie lepsza od części drugiej, była efektowna, lekka i zabawna, przypominała literacki kabaret. Niewątpliwym atutem *Beniowskiego*, zwłaszcza pod względem marketingowym, było obsadzenie w tytułowej roli Daniela Olbrychskiego, zwłaszcza, że w tym czasie przygotowywał się do zagrania Kmicica w *Potopie* i był niezwykle popularny. Pomysł angażowania do współpracy znanych osób wykorzystał Hanuszkiewicz jeszcze wielokrotnie, m.in. Kirkora w *Balladynie* zagrał Andrzej Kopczyński, uwielbiany wówczas przez Polaków „czterdziestolatek”.

Sprzeniewierzenie się kanonicznym tekstom i interpretacjom często wywoływało dyskusje i polemiki, przywołując nieśmiertelny w teatrze temat wierności słowu autora. Raszewska pisała, że: „Przeciwnicy protestowali przeciw teatrowi lekkiemu i uproszczonemu, zarzucali Hanuszkiewiczowi fałszowanie historii, spłykanie i prymitywizowanie problematyki, zbyt wielkie ingerencje w dzieła oryginalne i nieuczciwe dokonywanie adaptacji. Samym przedstawieniom wytykano niedostatki warsztatowe, nadmiar pomysłów, nieadekwatność środków, schlebienie gustom niewyrobionym, prymitywnizm i wulgarność”¹⁰³. Mieszane emocje budziło wprowadzanie na scenę przedmiotów niskiej rangi, czerpanie z kultury masowej, telewizji, filmu i komiksu, a także dosłowne wygrywanie tekstu. W *Balladynie* kostiumy chłopstwa kojarzyły się Cepelią, a kiedy była mowa o bitwie, na scenę wjeżdżały czołgi na baterie, które następnie zbierano do koszyków. Hanuszkiewiczowi zarzucano efekciarstwo, chociaż stale tłumaczył, że w ten sposób próbuje dotrzeć do młodej widowni.

Marta Fik, jedna z przeciwniczek teatru Hanuszkiewicza, w recenzji z *Kordiana* pisała, że propozycję reżysera trudno zaakceptować nie ze względu na bluźnierczy sens, ale przede wszystkim dlatego, że jest składanką niezintegrowanych ze sobą obrazów, pełnych niekonsekwencji, „obliczonych w większości na epatowanie publiczności”. Wielość pomysłów – zdaniem recenzentki – nie przekłada się na jakość przedstawienia ani na jego wymowę. Zastosowane chwytły nie dają świadectwa swym czasom, są raczej

¹⁰³ *Ibidem*, s. 184.

wyrazem „lęku przed wszystkim, co zbyt zwyczajne”. Autorkę tej krytyki raziła trywialność epizodu z Wiolettą, rodem z kabaretu i pompatyczno-groteskowa scena w Watykanie¹⁰⁴. Raszewska o *Nie-Boskiej komedii* pisała: „rewolucja roztańczona, umuzyczniona, pokazana w teatralnym czerwonym świetle przestawała być przerażająca – stawała się dyskoteką urozmaiconą bijatyką i jakąś narkotykową orgietką”¹⁰⁵.

Nie wszyscy krytycy byli tak surowi wobec Hanuszkiewicza, Andrzej Kral w recenzji z *Kordiana* pisał: „Wszystko, lub prawie wszystko, zarysowało mi się jasno, przejrzyście, sensownie. Ułożyło się w obraz pełny, robiący wrażenie i co najważniejsze – treściwy. Powiem od razu: *Kordian* wydaje mi się jednym z głębszych przedstawień Hanuszkiewicza”¹⁰⁶. Recenzent „Teatru” równie entuzjastycznie odebrał *Nie-Boską komedię*, zaznaczając, że przedstawienie podoba się również publiczności. „Przygotowane z wielkim nakładem pracy i energii, monumentalne (choć skondensowane i niedługie), zawiera wiele świetnych pomysłów scenicznych, zamyka w sobie «kawał teatru», doskonałego technicznie, sugestywnego wizualnie i słuchowo, rwącego jak wartki potok”¹⁰⁷.

Bardziej wyważony w ocenach był Jerzy Koenig, który w recenzji z *Wyzwolenia* pozwolił sobie na ironię:

Nie dziwi mnie, że kierownik Teatru Powszechnego uznany został po *Wyzwoleniu* [...] za przywódcę młodzieży. Zrobił przedstawienie, które w bardzo niewielkim stopniu przypomina dotychczasowe realizacje Wyspiańskiego na scenie, odwraca się ostentacyjnie od tradycji teatralnej, pomyślane jest bez poczucia onieśmienia wobec klasycyzmu. Przedstawienie buntownicze w sposób bezczelny, żywe, zrozumiałe i efektowne. Przedstawienie będące ukoronowaniem wielokrotnych zapewnień publicznych Hanuszkiewicza, że chce być i jest reformatorem teatru, że idzie śladami Craiga i Meyerholda, że w ogóle teatr jest sztuką autonomiczną, nie mającą żadnych obowiązków wobec literatury, że przeznaczony jest nie dla filologów i zacofanych recenzentów, ale dla współczesnego widza, zafascynowanego sprawą Polski i sprawami Polaków¹⁰⁸.

¹⁰⁴ M. FIK: *Dlaczego papież nie śpiewa?* „Teatr” 1970, nr 6.

¹⁰⁵ M. RASZEWSKA: *Teatr Hanuszkiewicza...*, s. 161.

¹⁰⁶ A. W. KRAL: *Koło widzenia przekroczył*. „Teatr” 1970, nr 6.

¹⁰⁷ A. W. KRAL: *Nieboskiej prawdy obiektywne*. „Teatr” 1969, nr 9.

¹⁰⁸ J. KOENIG: *Bardzo modne Wyzwolenie*. „Współczesność” 1966, nr 24.

Na koniec, artykułu komentując zachwyt niemałej części krytyki nad twórczością Hanuszkiewicza, a przy okazji przemycając aluzję do jego megalomanii, dodawał jeszcze: „Podziwiam Hanuszkiewicza-dyrektora i szanuję Hanuszkiewicza-reżysera. Niepokoi mnie Hanuszkiewicz-mąż opatrnościowy i przeraża Hanuszkiewicz-reformator teatru. A gnębi – ustawienie Teatru Powszechnego na najwyższym piedestale narodowej sztuki teatralnej. Bogusławski, Schiller, a po nich Hanuszkiewicz? Zdaje się, że się trochę zagalopowaliśmy”¹⁰⁹.

Zarówno opinia Fik, jak i Koeniga była symptomatyczna. Hanuszkiewicz budził skrajne emocje, jego się albo chwaliło albo krytykowało. Zwolennicy, m.in.: Witold Filler, Michał Misiorny, Jan Alfred Szczepański, jak również poloniści z Instytutu Badań Literackich: Maria Janion, Ryszard Przybylski, Kazimierz Wyka, a nawet Jarosław Iwaszkiewicz, doceniali go przede wszystkim za trud odkurzania klasyki. Z kolei przeciwnicy, m.in.: Marta Fik, Elżbieta Morawiec, Konstanty Puzyna czy środowisko „Pamiętnika Teatralnego”, chociaż widzieli wartość w sprawnym wykorzystaniu możliwości technicznych sceny, nie do przyjęcia było dla nich schlebienie popularnym gustom, efekciarstwo ocierające się o szmirowatość, nieuzasadniony eklektyzm, niechlujstwo w pracy aktorów i powierzchowność podania tekstu. „Podobajmy się! W scenografii – awangardystom, w piosenkach – nastolatkom, w baleciku panienek – dyrektorom, w części poważnej – prof. Jakubowskiemu. Kiedy jednak chcemy podobać się wszystkim, trudno dogodzić komukolwiek” – pisał w komentarzu do *Kordiana* Puzyna¹¹⁰.

O Hanuszkiewiczzu mówiło się, że ma odwagę „chwytania się za dzieła największe, najtrudniejsze. Ma także żyłkę efekciarską i akcenty szmirowate”¹¹¹. Był doceniany przez publiczność – *Balladynę* zagrano 368 razy, jednak krytyka – chociaż śledziła jego poczynania, na temat *Balladyny* ukazało się dziewięćdziesiąt sześć recenzji – była dużo bardziej stonowana w entuzjastycznych ocenach. Zamiłowanie do efektownych środków i radykalne poczynania z klasyką budziły emocje u krytyków przede wszystkim w związku z jego dyрекcją w Teatrze Narodowym. Fik pisała, że Teatr Narodowy Hanuszkiewicza jest adresowany jednoznacznie do Polaka, który „ponadczasowości arcydzieł nie rozumie, rozumieć nie chce, a nade wszystko rozumieć nie umie”, dlatego wymaga przystosowania klasyki do swojego poziomu i gustu, co też Hanuszkiewicz

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ K. PUZYNA: *Show na Zamoyskiego*. W: Idem: *Burzliwa pogoda*. Warszawa 1971, s. 113.

¹¹¹ K. PUZYNA: *Dzieje grzechu*. Polityka 1969, nr 19.

czyni, sukcesem frekwencyjnym udowadniając, że ma to sens¹¹². Dla jednych był wizjonerem, dla innych barbarzyńcą. W rozmowie na łamach „Twórczości” zatroskany Tadeusz Drewnowski konstatał: „Prowadzi Pan teatr żywy, współczesny, uczęszczany, pomysłowo i efektownie wystawia Pan klasykę narodową. Lecz czyni Pan to w Teatrze Narodowym, przyczyniając się tym samym do pewnego nieporozumienia: uprawia Pan wartościową, lecz typowo popularną twórczość w miejscu, które dla świadomości kulturalnej społeczeństwa powinno oznaczać pułap naszej kultury narodowej”¹¹³.

Teatr Hanuszkiewicza, z jednej strony rodził się z niechęci do realizmu spod znaku Stanisławskiego i tzw. czwartej ściany – zlikwidował ją w otwartym przez siebie Teatrze Małym, kolejnej scenie Teatru Narodowego (działała od 1972 roku), poprzez amfiteatralny układ widowni. Z telewizji przejął estradowy sposób ustawienia aktorów na scenie, którzy zwracali się przodem do widzów i poprzez nich kontaktowali z partnerami. Nie wprost zarzucano Hanuszkiewiczowi oportunizm i realizowanie polityki kulturalnej państwa, w ramach której teatr widowiskowy, ale niezbyt wymagający intelektualnie sprawdzał się doskonale. Reżyser deklarował potrzebę czytania literatury przez współczesność, jakkolwiek zarzucano mu, że realizuje ten plan w wydaniu zbyt łatwym i jednoznacznym. Być może to nie był jeszcze czas na radykalne praktyki teatralne, ale też wiele pomysłów Hanuszkiewicza wydawało się niedopracowanych, przynajmniej takie można odnieść wrażenie, czytając recenzje jego spektakli. Z drugiej strony środowisko teatralne długo pamiętało niefortunne przejście dyrekcji Teatru Narodowego po Kazimierzu Dejmku w 1969 roku.

Co by jednak nie mówić o Hanuszkiewicz, z całą pewnością wizja teatru wówczas przez niego proponowana została przejęta mniej lub bardziej świadomie przez kolejne pokolenia reżyserów. W podsumowaniu dorobku artysty Raszevska zanotowała: „Przyznano reżyserowi – po długich oporach – prawo do znacznie większej i głębiej sięgającej ingerencji w materię literatury, niż dotąd bywało. Utrwaliło się pojęcie autonomiczności sztuki teatru, który definitywnie już chyba przestał być rozumiany jako przede wszystkim przekaznik literatury – i to tylko dramatycznej”¹¹⁴. Jak pokazały losy teatru polskiego po 1989 roku, ta optymistyczna wizja nie do końca się sprawdziła, spory o ideę wierności autorowi tekstu w dalszym ciągu podsycaly teatralne dyskusje. Z całą jednak pewnością przepisywanie dramatów, remiksowanie tekstów literatury i kultury,

¹¹² M. FIK: *Przymiotnik „Narodowy”*. *Twórczość* 1976, nr 3.

¹¹³ *Cośmy zyskali, cośmy stracili*. O kulturze masowej rozmawiali T. DREWNOWSKI, A. HANUSZKIEWICZ, A. KUJOWSKI, A. MIĘDZYRZECKI, W. MŁYNARSKI, B. TOMASZEWSKI, A. WAJDA. „*Twórczość*” 1975, nr 7.

¹¹⁴ M. RASZEWSKA: *Teatr Hanuszkiewicza...*, s. 203.

wplatanie w materię przedstawienia cytatów z codzienności i odwoływanie się do doświadczeń kulturowych zwłaszcza młodych widzów stało się w pewnym sensie normą w teatrze ostatniego dwudziestopięciolecia.

Estetyka popkultury w polskim teatrze po 1989 roku

Przeciwstawienie między subtelną kulturą wysoką a trywialną sztuką niską, które szczególnie w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku zaprzętało myśli socjologów kultury, stało się zaskakująco aktualne – chociaż w innym kontekście – na gruncie teatralnym w Polsce u progu XXI wieku. Okazało się bowiem, że twórcy debiutujący po 1989 roku, w przeciwieństwie do swoich poprzedników, zainteresowali się potoczną rzeczywistością i sposobami jej manifestacji. Oczywiście rok, w którym odbyły się obrady okrągłego stołu, w teatrze jest datą umowną. O ile w polityce i w gospodarce wiąże się z początkiem transformacji ustrojowej, społecznej i ekonomicznej, o tyle w teatrze następstwa tych zmian pojawiły się nieco później. Odmienność doświadczanej rzeczywistości skłoniła młodych reżyserów do dialogu z kulturą masową i popularną. I nic w tym dziwnego. Taki dialog, w przeciwieństwie do starszego pokolenia twórców i odbiorców – jak podkreśla Katarzyna Fazan – był dla nich czymś naturalnym, zwłaszcza że sami stali się czynnymi uczestnikami kultury, którą przywoływali na zasadzie krytycznej uwagi¹¹⁵.

Wprowadzenie popkultury do teatru nie od razu było oczywiste, przynajmniej dla części teatralnego środowiska. Fazan, analizując estetykę teatralną z tamtego okresu, zauważa, że w polskiej krytyce oraz w powszechnym odbiorze teatru [sprzed transformacji ustrojowej – A.G.] „istniał zwyczaj, by cenić przede wszystkim inscenizacje o specyficznych intelektualnych, a także estetycznych ambicjach. By wyżej wartościować sztukę zaangażowaną myślowo (wręcz filozoficznie) i moralnie, sztukę podsuwającą tak zwane pozytywne wzorce, piękne i szlachetne modele reprezentacji”¹¹⁶. Nie znaczy to, że wcześniej popkultura, a raczej elementy jej estetyki, nie gościły na polskich scenach. W tym miejscu nie można pominąć prekursorskiej pod tym względem – wspomnianej – twórczości Adama Hanuszkiewicza czy działalności teatrów studenckich lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, które wykorzystywały strategię

¹¹⁵ K. FAZAN: *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze dwudziestolecia (1989-2009)*. „Didaskalia” 2010, nr 95, s. 3.

¹¹⁶ FAZAN K.: *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze 20-lecie*. W: *20-lecie. Teatr polski po 1989*. Red. D. JARZĄBEK, M. KOŚCIELNIAK, G. NIZIOŁEK. Kraków 2010, s. 361.

recyclingu, włączając w strukturę spektakli fragmenty tekstów naukowych, wycinki z gazet, stereotypy językowe, teksty reklam czy fragmenty PRL-owskiej nowomowy.

Opozycja Leavisa polegająca na przeciwstawieniu bezinteresownej kultury wysokiej rozrywkowej sztuce niskiej dość mocno zakorzeniła się w kulturze europejskiej. W powszechnej świadomości teatr był utożsamiany ze sztuką wysoką. W Polsce, w okresie PRL-u, w którym nastąpiło zrównanie wszystkich obywateli niezależnie od pochodzenia i wykształcenia do jednego poziomu: przysłowiowego M-3 i meblościanki, chodzenie do teatru było sygnaturą inteligenta, odróżniającą go od klasy robotniczej, jak również wyrazem oporu przeciwko władzy – do teatru chodziło się przecież w czasie nadawania Dziennika Telewizyjnego.

Ta modernistyczna tradycja teatru jako sztuki wysokiej przetrwała również do czasów współczesnych i patronowała jego pojmowaniu w Polsce jeszcze w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Teatr był postrzegany jako świątynia sztuki, w której pielęgnuje się humanistyczne wartości i szanuje tradycję. Dlatego w opiniach konserwatywnych krytyków spektakl, który eksponował piękno poetyckiego słowa, był oceniany wyżej niż twórczość młodych reżyserów, których przedstawienia składały się z serii obrazów, często inspirowanych programami telewizyjnymi, grami komputerowymi czy reklamami. Ponadto młodzi twórcy swobodnie podchodzili do kanonicznych tekstów, których fragmenty przycinali i łączyli z innymi utworami, nie unikali również przekładów na język potoczny, który bardziej konserwatywnej publiczności wydawał się niestosowny. Zmienił się również sposób pracy reżysera z tekstem dramatu, jakkolwiek miał on w przeszłości swoje tradycje. Reżyser nie był już tylko akuszerem pomysłu dramaturga, lecz dostosowywał dramat do własnej wizji scenicznej. Takie podejście do inscenizacji prowokowało oskarżenia o nieznamość konwencji i tradycji teatralnej, banalizację sztuki, miałość interpretacji i niedostatki warsztatowe. Z kolei zwolennicy tej twórczości doceniali ją za egalitaryzm i zaangażowanie społeczne. W ich przekonaniu sztuka jako przestrzeń społecznej komunikacji powinna nadążać za rzeczywistością, w której funkcjonuje, zarówno pod względem ideologicznym, jak i estetycznym. Zadaniem teatru jest bowiem nie tylko poruszanie się po peryferiach kultury, ale również próba opisu zmieniającej się rzeczywistości, najlepiej środkami, które są z nią koherentne. Fazan – odwołując się do postaci z *Burzy* Szekspira – określiła to wyczuwalne wówczas napięcie – jako spór prosperów z kalibanami¹¹⁷.

¹¹⁷ K. FAZAN: *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze 20-lecia*. W: *20-lecie. Teatr polski po 1989...*

Pokolenie twórców, które na przełomie XX i XXI wieku zaatakowało teatr radykalnymi środkami wyrazu: głośną muzyką, szybkim montażem, hiperrealizmem wzorowanym na rozrywce telewizyjnej, odwołaniami do estetyki filmu i reklamy, często nazywane jest za określeniem Romana Pawłowskiego „pokoleniem porno”. Porno, czyli doraźność, natychmiastowy efekt, samowystarczalność. Pierwotnie nazwa „pokolenie porno” odnosiła się do twórców dramatów, którzy zajmowali się problemami młodych ludzi i opisywali je w skali 1:1 przy pomocy niezbyt wyszukanych schematów fabularnych i zasłyszanego na ulicy języka (bezrobocie, problemy z tożsamością, ubezwłasnowolnienie przez siłę pieniądza i wielkie korporacje – żeby wymienić tylko kilka tematów). Karty teatralnych scenariuszy zaludnili bohaterowie wykluczeni ze względu na swoją seksualność, fizyczne albo ekonomiczne niedopasowanie: kobiety pozostające w toksycznych związkach, szukający akceptacji i miłości homoseksualiści, chorzy na AIDS, ale też pracownicy agencji reklamowych, dziennikarze i studenci, którzy próbowali się odnaleźć w nowej rzeczywistości. Teksty dramatów najczęściej były niesceniczne, słabe warsztatowo, a bohaterowie narysowani grubą kreską. Jak zaznaczał we wstępie do antologii Pawłowski, nie chodziło o wartość estetyczną, lecz poznawczą¹¹⁸.

Przez jakiś czas nazwa ukuta dla grupy młodych dramaturgów była odnoszona również do twórczości Jana Klaty, Grzegorza Wiśniewskiego czy Mai Kleczewskiej, oraz młodszych reżyserów, którzy czerpali z estetyki popkultury. Nie chodzi oczywiście o wartość artystyczną spektakli, lecz sposób oddziaływania na widza ukształtowanego przez nowe media, odwoływanie się do jego wrażliwości i horyzontu doświadczeń, angażowanie go w przebieg scenicznych działań, zwłaszcza, że ambicją tego teatru było odzwierciedlenie kondycji w jakiej tu i teraz znajduje się społeczeństwo, przypomnienie widzowi o współodpowiedzialności za społeczne bolączki i zaniedbania. Najbardziej radykalne pod tym względem okazały się polityczne spektakle Jana Klaty, którym często zarzucano plakatowość przekazu, granie stereotypami i brak interpretacyjnej głębi. Wiele w tym prawdy, chociaż właśnie dzięki odwołaniu się do stereotypów ten teatr zgodnie z zamierzeniami twórcy mógł reagować na zastaną rzeczywistość bezpośrednio, interwencyjnie, dobitnie (co jest zresztą cechą teatru politycznego w ogóle).

Teatr inspirujący się potocznością i odwołujący do codziennej rzeczywistości nie pojawił się w Polsce w oderwaniu od europejskiego kontekstu, gdzie wyraziście zaistniał w latach dziewięćdziesiątych – przede wszystkim w Wielkiej Brytanii i w Niemczech – za

¹¹⁸ Zob. R. PAWŁOWSKI: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*. Kraków 2003.

sprawą dramatopisarzy określanych mianem „nowi brutalisci” (m.in. Sarah Kane, Mark Ravenhill), w odróżnieniu od brutalistów spod znaku Edwarda Bonda z lat sześćdziesiątych. Alex Sierz, brytyjski krytyk teatralny, który jako pierwszy spróbował zdefiniować tę twórczość, określił ją mianem „In-Yer-Face” („prosto w twarz”, „jak w mordę”). Określenie Sierza nie zostało powszechnie przyjęte – obok niego pojawiły się inne: „blood-and-sperm theatre”, „nowy brutalizm”, „nowy realizm” – jakkolwiek chyba najtrafniej oddawało istotę tego pisarstwa podejmowanie tematów koncentrujących się na patologiach współczesności przy użyciu dosadnych środków wyrazu¹¹⁹. W związku z tym – komentował Sierz – sztuki były „brutalne i grubiańskie, seksualnie dosłowne i epatujące przemocą”¹²⁰, chociaż prowokacja była świadomie stosowaną strategią artystyczną, która – jak twierdziła Joanna Puzyna-Chojka – wedle niektórych krytyków była rodzajem buntu wobec „nudnej homogenizacji przekazu telewizyjnego”¹²¹. Sierz, analizując poetykę tych sztuk, zauważał, że „nowe głosy dramatyczne lat dziewięćdziesiątych wykorzystwały estetykę szoku po to, by znów rozbudzić moralną wrażliwość społeczeństwa i zrealizować swój główny cel, którym było ni mniej, ni więcej tylko doprowadzenie do jego odnowy”¹²².

Nowy brutalizm zaistniał na europejskich scenach głównie za sprawą niemieckich reżyserów, w tym między innymi Thomasa Ostermeiera. Dramaty brutalistów szokowały obrazami przemocy i radykalną oceną współczesnego społeczeństwa oraz podejmowanymi tematami, wśród których pojawiły się: narkotyki, bezdomność, upadek autorytetów, konsumpcjonizm, rozpad międzyludzkich więzi. Z kolei twórcy teatralni chętnie korzystali z ostrych środków wyrazu i nowych sposobów narracji, które – jak pisał Ostermeier w swoim manifestie *Teatr w dobie przyspieszenia* – musiały dostosować się do możliwości percepcyjnych widza, w dużej mierze kształtowanych przez nowoczesne technologie¹²³. Reżyserzy przenosili na scenę elementy poetyki kina akcji i dynamiczny filmowy montaż. Konstruowali obrazy za pomocą jaskrawych kolorów, a w warstwie audialnej pojawiała się muzyka pop. W połączeniu z ludzką cielesnością, eksponowaną w jej fizjologicznym wymiarze, powstawał agresywny język teatralny, który budził opór u wielu, zwłaszcza bardziej tradycyjnych, widzów.

¹¹⁹ A. SIERZ: *Jak w mordę*. Przeł. I. I. KURZ. „Dialog” 1999, nr 3.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ J. PUZYNA-CHOJKA: *Figura obcego w dramacie współczesnym*. <http://www.aict.art.pl/yorick-mainmenu-65/nr-27-padziernik-2010/1317-figura-obcego-w-dramacie-wspoczesnym> [data dostępu: 15.03.2015].

¹²² A. SIERZ: *Nie nazywajmy ich brutalistami*. Przeł. M. Lachman. „Dialog” 2002, nr 11, s. 115.

¹²³ Zob. T. OSTERMEIER: *Teatr w dobie przyspieszenia*. Przeł. K. Wielga. „Didaskalia” 2000, nr 36.

Taki odbiór sztuki nie jest niczym nowym w historii teatru, na co zwróciła uwagę Marta Karasińska, boom wokół nowych brutalistów porównując do zainteresowania, jakie na początku ubiegłego stulecia budzili naturaliści, w pewnym sensie prekursorzy wobec nurtu z lat dziewięćdziesiątych: „Utwory naturalistów i brutalistów łączy zaskakująco wiele. Choć panującą niepodzielnie na scenie klatkę mieszczańskiego salonu zastąpi pokój z bokowiska, i jeden, i drugi będzie miejscem dokonującej się przemocy, praniem ludzkich brudów wydanym na widok podglądającej bohaterów publiczności”. Wspólny będzie również mariaż z kulturą popularną: w przypadku dramatu naturalistycznego dający o sobie znać nawiązaniem do tradycji teatru bulwarowego, w przypadku brutalistów – polegający na czerpaniu z poetyk i gatunków telewizyjnych¹²⁴. Istotną cechą tej twórczości – na co zwrócił uwagę niemiecki badacz Hans Thies-Lehmann – jest również hipernaturalizm, oznaczający wyostrożony obraz rzeczywistości, „jednak to wzrastające wyostrożenie dokonuje się w dół: tam, gdzie są toalety, gdzie gromadzi się brud, odpady, wszystko to, co przeczy smakowi [...]”¹²⁵.

Dyskusja na temat polaryzacji polskiej sceny teatralnej – również w komentarzach krytyków – związanej ze zmianą estetyki, obszarem zainteresowań i rolą teatru po 1989 roku, została zainicjowana w 2004 roku w „Notatniku Teatralnym”. W numerze 36 wypowiedzieli się zarówno twórcy utożsamiani z teatrem konserwatywnym, opartym na sztuce słowa i psychologicznym aktorstwie, identyfikowani jako przeciwnicy nowej estetyki, czy właściwie antyestetyki, m.in. Maciej Englert, Gustaw Holoubek, Zbigniew Zapasiewicz, jak i przedstawiciele nowej generacji twórców, chociaż w imieniu artystów głos zabrali również organizatorzy życia teatralnego: Krystyna Meissner (wówczas dyrektorka Teatru Współczesnego we Wrocławiu i Międzynarodowego Festiwalu Dialog)¹²⁶ oraz Maciej Nowak (wówczas dyrektor wyróżniającego się, przede wszystkim antykapitalistycznym programem, Teatru Wybrzeże w Gdańsku), który przygotował dla „Notatnika” tekst spełniający rolę manifestu nowego teatru¹²⁷. Jego powstanie Nowak wiązał z dwiema premierami, które odbyły się w tym samym dniu (18 stycznia 1997 roku): *Bziem tropikalnym* na podstawie Witkacego w reżyserii Grzegorza Jarzyny w Teatrze Rozmaitości i *Elektrą* Sofoklesa w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego w Teatrze Dramatycznym, które w pewnym sensie wyznaczyły kierunek jego rozwoju,

¹²⁴ M. KARASIŃSKA: *Ja, miasto. Szkice o (nie tylko polskiej) dramaturgii ostatnich lat*. Poznań 2011, s. 39-41.

¹²⁵ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. Sajewska, M. Sugiera. Kraków 2004, s. 186-187.

¹²⁶ K. MEISSNER: *Co zagraża współczesnemu teatrowi?* „Notatnik Teatralny” 2004, nr 32-33.

¹²⁷ M. NOWAK: *My, czyli nowy Teatr*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 36.

komunikując premierowej publiczności, że nowy teatr chce być „artystyczny, znający swoją tradycję, a zarazem otwarty na inspiracje płynące ze świata”, „inny niż ten, którego uczą w szkołach”¹²⁸, otwarty na nowe impulsy i inspiracje.

Z wymiany zdań wyłoniły się dwie wizje, które ścierają się niemalże do dnia dzisiejszego, chociaż przed fałszywością i nieefektywnością takiego podziału przestrzegała Meissner¹²⁹. Teatr w ujęciu konserwatywnym to świątynia sztuki, miejsce, w którym pielęgnuje się humanistyczne wartości i szanuje tradycję, to teatr podporządkowany tekstowi literackiemu. Zwolennicy drugiej opcji, postrzegani jako teatralni barbarzyńcy, wyznaczyli teatrowi rolę sejsmografu społecznych napięć i konfliktów, wyczulonego na otaczającą rzeczywistość i operującego środkami adekwatnymi do opisywanych zjawisk. Język literatury został więc zastąpiony obrazami inspirowanymi językiem reklamy, programu rozrywkowego czy filmu. Opozycja tradycjonaliści – barbarzyńcy przełożyła się więc na relację kultura słowa – kultura obrazu.

Temat poruszony w „Notatniku Teatralnym” powrócił dwa lata później w dyskusji na łamach „Tygodnika Powszechnego”, w której udział wzięli różniący się poglądami i gustami estetycznymi komentatorzy polskiego życia teatralnego. Wymianę zdań rozpoczął tekst Piotra Gruszczyńskiego pod znaczącym tytułem *Nowi niezadowoleni*¹³⁰. Autor tekstu, co prawda, obejmował tą nazwą twórców tak różnych, jak Jan Klata, Michał Zadara czy Michał Borczuch, jednak takie zestawienie uzasadniał wyróżniającym ich, a zarazem łączącym, rozumieniem roli teatru oraz zaangażowaniem w rzeczywistość pozateatralną, oznaczającym również otwarte wyrażanie swoich poglądów politycznych:

Interesuje ich przede wszystkim Polska, kraj, w którym jest raczej okropnie. Nie mają już w sobie wdzięczności wobec kapitalizmu, widzą wszystkie jego potworności, widzą, jak niszczy tkankę społeczną. Z drugiej strony pełno w nich niechęci do konserwatywnej mentalności Polaków. [...] Na razie rządzi nimi duch rebelii, dlatego nie zajmują się dopracowaniem formy. Tworzą gorączkowe, czasem bardzo agresywne spektakle, żeby jak najszybciej dotrzeć do widza z komunikatem; teatr ostro polityczny¹³¹.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ K. MEISSNER: *Co zagraża współczesnemu teatrowi?...*

¹³⁰ P. GRUSZCZYŃSKI: *Nowi niezadowoleni*. „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 24.

¹³¹ *Ibidem*.

Chwilę później w „Dzienniku” ukazały się polemiczne głosy konserwatywnych krytyków (Elżbiety Baniewicz¹³² i Tomasza Mościckiego¹³³), a tekst Rafała Węgrzyniaka na temat „nowej lewicy w teatrze” rozpoczął debatę w kolejnych numerach pisma „Teatr”¹³⁴. Chociaż wcześniej w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w cyklu *Evita l’arte* odbyło się spotkanie, na które zostali zaproszeni Jan Klata i Zbigniew Zapasiewicz, reprezentanci dwóch przeciwnych teatralnych obozów, nietrudno było zauważyć, że dyskusja o kształcie współczesnego teatru przeniosła się na łamy recenzenckich rubryk, a pałeczkę w sporze o nową estetykę przejęła krytyka teatralna. Z batalii o nowy teatr, poza konstatacją, że jego pojawienie się wymusiła zmiana rzeczywistości społeczno-politycznej i oczekiwania nowego widza, wypłynęły i takie wnioski, że spektakl teatralny nie może być przekreślany lub oceniany negatywnie tylko dlatego, że jego twórca odcina się od teatralnej tradycji i posługuje językiem czerpiącym z codzienności, a w obręb spektaklu włącza kody popkultury. Nowa technika wypowiedzi ma bowiem prawo do rzetelnego opisu i ocen, które będą dalekie od pryncypialności. Mogłoby się wydawać, że racjonalny dyskurs ostudzi nieco emocje. Rzeczywistość pokazała jednak, że teatr tworzony wbrew utartym konwencjom nieustannie budzi kontrowersje.

Kiedy dzisiaj śledzi się wypowiedzi niektórych krytyków, recenzentów czy bywającego wówczas na premierach tzw. środowiska, zwłaszcza starszego pokolenia, można dojść do wniosku, że najnowszy teatr w Polsce stale był zalewany przez falę reżyserskich ignorantów, którzy nie tylko nie mają pojęcia o sztuce reżyserskiej, nie dysponują podstawowym warsztatem ani nie znają konwencji i tradycji teatralnej, ale brak im również szacunku dla widza, którego atakują brakiem gustu i dobrego smaku, w zamian proponując obsceniczność, prowokację i estetykę brudu dnia codziennego. Najdosadniej wyraził to chyba Krzysztof Kucharski, recenzent „Gazety Wrocławskiej”, który o wystawionej przez Monikę Strzępkę sztuce Pawła Demirskiego *Niech żyje wojna!!!* napisał:

Kiedy się czyta albo ogląda na scenie to, co Demirski napisał, odnosi się wrażenie, że zaaplikował swojemu mózgowi za dużą dawkę tabletek przeczyszczających i wylatuje z niego tak cuchnąca i obrzydliwa maź, że trzeba mieć bardzo dużo samozaparcia, aby przetrwać.¹³⁵

¹³² E. BANIEWICZ: *Nowa republika spryciarzy*. „Dziennik” z dn. 26.06.2007.

¹³³ T. MOŚCICKI: *Krytycy bez zasad*. „Dziennik” z dn. 13.10.2007.

¹³⁴ R. WĘGRZYNAK: *Nowa lewica w teatrze*. „Teatr” 2007, nr 5.

¹³⁵ K. KUCHARSKI: *Po premierze spektaklu „Niech żyje wojna!!!” w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu*, „Polska Gazeta Wrocławska” z dn. 5.12.2009, [on-line] www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84418.html [data dostępu: 15.03.2015].

Takie oskarżenia padały nie tylko pod adresem twórczości wspomnianego duetu Strzępka-Demirski, ale również Moniki Pęcikiewicz i Wiktora Rubina. Niepochlebne opinie można było przeczytać albo usłyszeć na temat spektakli Michała Zadary, Michała Borczucha, Agnieszki Olsten, a nawet młodszych reżyserów: Weroniki Szczawińskiej, Radka Rychcika czy Krzysztofa Garbaczewskiego, którego realizacje ciągle budzą kontrowersje. Zarzucano im przede wszystkim bezceremonialne użycie tekstu dramatu, jego nieuzasadnione szatkowanie i doklejanie innych tekstów, które zdaniem recenzentów kończyło się miałością interpretacji. Sprzeciw budziło sięganie po radykalne środki teatralne, atakowanie nagością i dosłownością, które ocierają się o ekshibicjonizm¹³⁶ oraz brak zwartej, logicznie skomponowanej struktury¹³⁷. W przypadku spektakli zaangażowanych padały oskarżenia o populizm¹³⁸, ale i brak podstawowego warsztatu dramaturgiczno-reżyserskiego¹³⁹, jakkolwiek wypunktowywano charakterystyczne dla tej twórczości cechy: przebudowywanie klasycznych utworów, operowanie ironią i teatralnym kontrapunktem, obnażanie teatralności, zacieranie granic między rzeczywistością spektaklu i rzeczywistością aktora, korzystanie z projekcji i tematyzowanie zjawisk związanych z medialnością przekazu, wreszcie poruszanie tematów dotychczas nieobecnych w teatrze związanych z gospodarką, polityką i społeczeństwem.

Wydaje się, że wspomniany spór między prosperami i kalibanami, a więc napięcie między zwolennikami konserwatywnego i nowoczesnego teatru, jest immanentną cechą polskiej sceny teatralnej (nie tylko ostatnich lat). Grzegorz Jarzyna i Krzysztof Warlikowski jeszcze dwadzieścia lat temu uchodzący za czołowych polskich skandalistów-brutalistów (wystawieniu ich interpretacji dramatów Sarah Kane: *4.48 Psychosis* i *Oczyszczeni* towarzyszyło sporo emocji i polemicznych komentarzy), dzisiaj są doceniani za swoją twórczość. Niemniej kontrowersji wzbudziły inne, przełamujące społeczne tabu, spektakle Warlikowskiego: *Hamlet* i *Burza*. Podobny scenariusz dotyczy młodszego pokolenia twórców, tzw. „nowych niezadowolonych”¹⁴⁰: Mai Kleczewskiej i Jana Klaty, których pierwsze spektakle były dobrze przyjmowane przez nieliczne grono

¹³⁶ J. CIEŚLAK: Szekspir pocięty na kawałki. „Rzeczpospolita” z dn. 23.03.2010. [on-line] www.rp.pl/artykul/9131,450868_Szekspir_pociety_na_kawalki.html [dostęp: 15.03.2015].

¹³⁷ R. WĘGRZYŃIAK: *Częsteczki*. „Odra” 2008, nr 11.

¹³⁸ J. R. KOWALCZYK: *Od buntu i drwiny do arogancji*. „Życie Warszawy” z dn. 5.04.2008. [on-line] www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53921.html [data dostępu: 15.03.2015].

¹³⁹ T. STANKIEWICZ-PODHORECKA: *Kompleks prowincji*. „Nasz Dziennik” z dn. 4.04.2008. [on-line] www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53874.html [data dostępu: 15.03.2015].

¹⁴⁰ P. GRUSZCZYŃSKI: *Nowi niezadowoleni...*

komentatorów, zdarzały się przypadki, że konserwatywna publiczność opuszczała widownię. Dzisiaj Kleczewska ma na koncie premiery w Teatrze Narodowym w Warszawie i liczne nagrody na festiwalach, Kłata zaś kilka realizacji zagranicą i – jako dyrektor Narodowego Starego Teatru w Krakowie – możliwość kształtowania sceny narodowej. Strzępka z Demirskim są weteranami przeglądów i festiwali teatralnych, z których wracają z nagrodami, są również laureatami prestiżowej nagrody Paszport „Polityki”, wreszcie pojawiają się w roli komentatorów życia publicznego, rozpoznawalnych w mediach, którzy udzielają wywiadów, wchodzą w spory ideologiczne i angażują się w różne społeczne inicjatywy (np. Strzępka była inicjatorką powstania ruchu oburzonych w 2011 roku „Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem”, Demirski zaś w 2014 roku wstąpił do Partii Zielonych).

Krytyczny stosunek do twórców przełamujących schematy tworzenia i odbioru sztuki nie jest nowym zjawiskiem w polskim teatrze. W przeszłości o uleganie niemieckim modom byli oskarżani Leon Schiller, który za Erwinem Piscatorem wprowadził na scenę projekcje filmowe, czy terminujący u Brechta Konrad Swinarski¹⁴¹, chociaż dziś nie można podważyć rangi ich artystycznego dorobku. Podobnie krytyczne komentarze dotyczyły kiedyś spektakli Jerzego Grzegorzewskiego czy Krystiana Lupa, którego twórczość na początku reżyserskiej drogi była traktowana marginalnie. O negatywnych opiniach nie zawsze też decyduje metryka. Lupa w kontekście swoich eksperymentalnych spektakli: *Factory 2*, *Persona. Marilyn* i *Persona. Ciało. Simone* czy *Poczekalnia.0*, mimo wielu pozytywnych recenzji, w opiniach konserwatywnego środowiska był postrzegany jako teatralny hochsztapler.

Wszystkie cztery wyżej wymienione spektakle wzbudziły sporo emocji nie tylko dlatego, że Lupa zrezygnował z inscenizacji w tradycyjnym rozumieniu, a brak spójnej przyczynowo-skutkowej narracji zastąpił luźną strukturą z wplecionymi w nią improwizacjami, *screen testami*, a w przypadku *Factory 2* – fragmentami filmów Warhola. Rzeczywistość na scenie została powielona na powieszonym nad sceną ekranie, który w *Factory 2* został wykorzystany do gry z percepcją widza, zwłaszcza że długie kadry i pętle czasowe, do których Lupa już przyzwyczaił publiczność, przestały służyć zgłębianiu kruchości ludzkiej egzystencji, a wymuszały kontemplację stematyzowanej nudy. Tomasz Mościcki w recenzji krakowskiej inscenizacji stwierdził wręcz, że Lupa zaproponował spektakl, który „przekroczył granice zdrowego rozsądku, artyzmu

¹⁴¹ R. WĘGRZYŃIAK: *Generacje i skandale. Kilka dygresji historycznych*, „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35.

i poczucia zwyczajnej ludzkiej przyzwoitości”, a samo przedstawienie jest „smutnym dowodem na zjazd po artystycznej równi pochyłej nie tylko samego reżysera, ale i teatru, który przez kilka dekad był artystycznym i ideowym punktem odniesienia całej polskiej kultury”¹⁴².

Wiele emocji wzbudził również sposób prowadzenia aktorów na granicy prywatności, która została zaanektowana w procesie twórczym. W roli Sandry Korzeniak jako Marilyn (*Persona. Marilyn*) trudno było jednoznacznie wskazać, gdzie przebiega granica między graną przez aktorkę postacią a jej prywatnością, gdzie się kończą wyobrażenia na temat ikony kultury popularnej a zaczynają lęki i obsesje artystki. Apogeum dyskusji na temat najnowszej twórczości Lupy okazał się jednak skandal, który towarzyszył premierze *Persony. Ciało. Simone* z Joanną Szczepkowską w roli Simone Weil. Aktorka, deklarująca przywiązanie do teatru tradycyjnego, w proteście przeciwko metodom pracy Lupy zerwała premierowy spektakl w kluczowym momencie przedstawienia wystawiając gołe pośladki w stronę siedzącego na widowni reżysera. To zdarzenie stało się nie tylko (nie)smacznym plotkarskim kąskem, ale i pretekstem do dyskusji na temat władzy reżysera, roli aktora w procesie twórczym, przekraczania granic intymności w procesie kreowania roli oraz zasadności tworzenia teatru eksperymentalnego w teatrze repertuarowym.

Krystiana Lupę przywołałam tu nie bez powodu. Twórczość reżysera, który metrykalnie należy do zupełnie innego pokolenia twórców, jest bliska myśleniu młodych artystów o teatrze, dla których teatr ma nie imitować rzeczywistości, lecz być rodzajem dyskursu, rozpoznaniem ideologicznych sprzeczności czasu, do jakiego odnosi się przedstawiana rzeczywistość, krytycznym namysłem nad siłami i ośrodkami władzy, które sterują życiem indywidualnym i społecznym.

Polscy reżyserzy, którzy po 1989 roku wkroczyli do teatru, budzili mieszane uczucia przede wszystkim dlatego, że świadomie odrzucili dominującą w nim tradycję romantyczną i symboliczną na rzecz dialogu z bezpośrednio doświadczaną rzeczywistością. Znalazło to odzwierciedlenie zarówno w poruszanych tematach, jak i w warstwie estetycznej. W spektaklach pojawił się filmowy montaż, który nadawał im pulsacyjny rytm, multimedia i animacje zamiast tradycyjnych dekoracji (Jarzyna), cytaty filmowe i muzyczne (Jarzyna, Klata, Kleczewska). Scenę wypełniły przestrzenie przeniesione z miejskiego pejzażu: puby, kluby *go go*, toalety, ekskluzywne chłodne

¹⁴² T. MOŚCICKI: *Prorok i jego wyznawcy*. „Odra” 2008, nr 5, s. 105 i 107.

wnętrza i salony piękności, dyskoteki, lotniska, dworce i galerie handlowe (Jarzyna, Kleczewska, Kłata), ale również miejsca, które można uznać za emblematy społecznego i ekonomicznego wykluczenia: blokowiska, zapyziałe podwórka i tandetne mieszkania z gierkowskimi meblami (Kłata, Rubin, Strzępka). Z jednej strony bohaterami byli świetnie radzący sobie w nowej rzeczywistości, zamożni mieszkańcy metropolii, z drugiej – ludzie trywialni, pozbawieni aspiracji i perspektyw, ofiary ustrojowej transformacji.

Poetykę i strategię twórczą wspomnianych przeze mnie artystów wiele różni, chociaż łączy na pewno dystans do konwencji i tradycji teatralnej, traktowanie tekstu dramatu jako pretekstu do dyskusji nad projektem zawartego w nim świata, zderzenie tekstu z potoczną rzeczywistością, umieszczenie spektaklu w kontekście najnowszych teorii socjologicznych, teorii kultury czy badań nad nowymi mediami. W spektakle wpisana jest duża świadomość metateatralna, skłonność do refleksji i autotematyzmu, która – jak pisze Lehmann – cechuje teatr w dobie postmodernizmu, „radikalna praktyka inscenizacyjna problematyzuje swój status pozornej rzeczywistości”¹⁴³. Deziluzji przestrzeni symbolicznej towarzyszy mnożenie poziomów komunikacji z widzem, z którym kontakt jest często zapośredniczony przez wykorzystanie nowych mediów. Teatr postdramatyczny – jak o takiej praktyce inscenizacyjnej mówi niemiecki badacz – charakteryzuje ponadto niespójność i niekomplementarność, toteż aktor nie tworzy spójnej postaci, lecz pokazuje warstwy, z jakich jest zbudowana. Manifestacyjne dystansowanie się aktora do postaci, gra na granicy prywatności, odróżnia spektakle Pęcikiewicz, Strzępki i Rubina od propozycji starszych kolegów: „młodszych zdolniejszych” (Jarzyna, Warlikowski) czy artystów zaliczanych do pokolenia „jeszcze młodszych, jeszcze zdolniejszych”, między innymi Jana Kłaty czy Mai Kleczewskiej. Łączy – penetrowanie obszarów dotychczas w teatrze nieobecnych lub obecnych w małym stopniu, związanych z gospodarką rynkową i kulturą konsumpcyjną, a także inspiracja teatrem zza zachodniej granicy. Wydaje się, że wpływ niemieckiego teatru już dawno nie był tak silny, zwłaszcza Franka Castorfa, René Pollescha, Stefana Puchera w różnych okresach związanych z berlińską Volksbühne.

¹⁴³ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 9

Rozdział drugi

Grzegorz Jarzyna – mariaże z popkulturą

Nowy język dla nowej rzeczywistości

Grzegorz Jarzyna należy do grona reżyserów teatralnych, debiutujących po 1989 roku, których krytyk Piotr Gruszczyński w tekście opublikowanym w miesięczniku „Dialog” ochrzcił mianem „młodszy zdolniejszy”¹⁴⁴. Tytułowe hasło nawiązywało do określenia Jerzego Koeniga, który prawie trzydzieści lat wcześniej na łamach pisma „Teatr” użył określenia „młodzi zdolni”¹⁴⁵ (będącego aluzją do angielskiego określenia „młodzi gniewni”), nazywając nim grupę reżyserów, którzy debiutowali pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku. Nie łączył ich program artystyczny ani kierunek poszukiwań, ale wiek i miejsce pracy, z reguły w teatrach prowincjonalnych. Koenig terminem „młodzi zdolni” nazwał nową generację reżyserów, którzy w zauważalny sposób pojawili się w teatrze¹⁴⁶. Gruszczyński, powołując do życia określenie „młodszy zdolniejszy”, podobnie jak wcześniej Koenig, zwrócił uwagę na fakt pojawienia się w teatrze nowego pokolenia twórców (ich wejście do teatru było być może najbardziej wyrazistym wydarzeniem od czasu „młodych zdolnych”), którzy chcą nie tylko odnowić skostniałą estetykę teatralną (zwłaszcza po zapaści lat osiemdziesiątych¹⁴⁷), ale również naruszyć istniejące układy towarzyskie i przede wszystkim nawiązać kontakt z młodą widownią, również tą, która nie chodzi do teatru.

Do grona „młodszych zdolniejszych” oprócz Jarzyny krytyk zaliczył Krzysztofa Warlikowskiego, Piotra Cieplaka, Annę Augustynowicz i Zbigniewa Brzozę. Czas zweryfikował te rozpoznania. Z wymienionych twórców Zbigniew Brzoza dość szybko zaczął odstawać od całej grupy, niemniej jednak określenie Gruszczyńskiego zrobiło medialną karierę i na kilka lat dokleiło się do wyróżnionych przez niego twórców. Jego śladem poszli inni krytycy, którzy próbowali porządkować teatralną rzeczywistość,

¹⁴⁴ Zob. P. GRUSZCZYŃSKI: *Młodszy zdolniejszy*. „Dialog” 1998, nr 3.

¹⁴⁵ Zob. J. KOENIG: *Młodzi, zdolni*. „Teatr” 1969, nr 8.

¹⁴⁶ Wśród wymienionych przez niego twórców znaleźli się: Jerzy Grzegorzewski, Izabella Cywińska, Maciej Prus, Helmut Kajzar, Bogdan Hussakowski, Roman Kordziński i Piotr Piaskowski.

¹⁴⁷ O poziomie teatru w czasach karnawału Solidarności i po Gdańskim Sierpniu pisze m.in. Z. Majchrowski. Zob. Z. MAJCHROWSKI: *Szczątki założycielskie*. W: *20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*. Red. D. JARZĄBEK, M. KOŚCIELNIAK, G. NIZIOLEK. Kraków 2010, s. 7-14.

tworząc pokoleniowe wyróżniki i określenia. Po „młodszych zdolniejszych” przyszedł czas na „pokolenie porno” (do którego zaliczali się przede wszystkim dramatopisarze, między innymi Krzysztof Bizio, Paweł Jurek, Monika Powalisz czy Marek Kochan) i „nowych niezadowolonych” (między innymi Maja Kleczewska, Jan Klata). Kolejni to „siedmiu wspañiałych” (a wśród nich Wiktor Rubin, Monika Strzępka, Monika Pęcikiewicz, Michał Borczuch, Natalia Korczakowska, Agnieszka Olsten, Michał Zadara), „pokolenie intereface’u”, a nawet „pokolenie wieszaka”¹⁴⁸, którym to określeniem Marcin Kościelniak próbował zamknąć w jednym zbiorze twórczość Krzysztofa Garbaczewskiego, Szymona Kaczmarka i Radka Rychcika. Część z tych określeń przyjęła się, jak chociażby określenie Romana Pawłowskiego „pokolenie porno”. Inne, jak „pokolenie wieszaka”, należy raczej traktować w kategoriach teatralnej ciekawostki.

Kilka lat po opublikowaniu tekstu w „Dialogu” Gruszczyński rozwinął swoje rozpoznania w książce *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*¹⁴⁹, w której nie tylko zamieścił szkice krytyczne, recenzje spektakli i rozmowy z wyróżnionymi przez siebie twórcami, ale wskazał również na dominującą rolę Krystiana Lupy w historii najnowszego polskiego teatru. Poświęcił mu obszerny rozdział, nazywając „Ojcem – założycielem”, co było uzasadnione, biorąc pod uwagę pedagogiczną działalność Lupy i fakt, że wszyscy „młodzi zdolniejsi” zetknęli się z nim w szkole teatralnej. „Ojcobójcy” okazali się równie popularną nazwą, stosowaną wymiennie z poprzednim określeniem.

Spod ręki Lupy wyszedł również Jarzyna, który – nawiasem mówiąc – dostał się do krakowskiej szkoły właśnie dzięki jego interwencji, przyjęty przez Jerzego Stuhra z tak zwanej puli rektorskiej¹⁵⁰. Jarzyna asystował Lupa przy realizacji spektaklu *Lunatycy. Esch, czyli anarchia* Hermana Brocha. Ten spektakl był również jego przedstawieniem dyplomowym. Jeszcze w pierwszych spektaklach Jarzyny recenzenci dostrzegali rękę nauczyciela. Jacek Sieradzki po premierze *Bzika tropikalnego*¹⁵¹ w Teatrze Rozmaitości w Warszawie wręcz ostrzegał młodego reżysera „przed kopiowaniem zbyt dosłownym chwytów mistrza Lupy”¹⁵², jakkolwiek w ocenie tych wpływów recenzenci nie byli jednomyślni. Dla odmiany Piotr Gruszczyński chwalił

¹⁴⁸ Zob. M. KOŚCIELNIAK: *Pokolenie wieszaka*. „Tygodnik Powszechny” nr z dn. 17.02.2009.

¹⁴⁹ P. GRUSZCZYŃSKI: *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*. Warszawa 2003.

¹⁵⁰ G. JARZYNA: *Marzyciel*. Rozmowę przeprowadził K. Mieszkowski. „Notatnik Teatralny” 2002, nr 24-25, s. 39.

¹⁵¹ S. I. WITKIEWICZ: *Bzik tropikalny*. Reż. i oprac. tekstu GRZEGORZ HORST S’ALBERTIS. Scen. B. HANICKA. Muz. B. RAWSKI. Światło P. PAWLIK. Prem. Teatr Rozmaitości, 18 stycznia 1997.

¹⁵² J. SIERADZKI: *Bzik zbiorowy*. „Polityka” 1997, nr 8. Tekst dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/133888.html> [data dostępu: 10.03.2015].

w warsztacie reżyserskim Jarzyny metodę, która kojarzyła mu się z twórczością Lupy, polegającą na „pokazywaniu zdarzeń z pozoru pozbawionych jakiegokolwiek znaczenia albo takich, o których w tekście sztuki jedynie się wspomina”¹⁵³. Z całą pewnością trwałym śladem Lupowego dziedzictwa w twórczości Jarzyny jest praca z aktorem. Warsztat reżyserski, umiejętność pracy z aktorem i intuicja w doborze obsady do dzisiaj stanowią o sile jego inscenizacji i są doceniane przez krytyków również w przypadku, gdy spektakle są słabsze pod względem artystycznym.

W przedrukowanym z „Dialogu” artykule *Młodszy zdolniejszy*, który w *Ojcobójcach* otwierał teatralne rozpoznania Gruszczyńskiego, krytyk zauważał, że „młodszy zdolniejszy nie są grupą pokoleniową. [...] nie tworzą wspólnych manifestów ani nie deklarują wspólnoty postaw. Poza tym ich teatr nie wyrasta z buntu wobec jakiegokolwiek konwencji. Oni po prostu ignorują stare konwencje”¹⁵⁴. O ile niepokój mógł budzić swoisty paradoks, polegający na tym, że Gruszczyński z jednej strony uważał grupę reżyserów debiutujących w latach dziewięćdziesiątych za spójne, wyraziste zjawisko, a z drugiej – podkreślał, że nie połączyła ich żadna stylistyczna więź¹⁵⁵ (połączenie to miało raczej charakter sytuacyjny niż ideowy, każdy z wyróżnionych przez krytyka reżyserów poszedł swoją artystyczną drogą), o tyle bezsprzeczny wydaje się fakt, że łączącym ich doświadczeniem był rok 1989. W Polsce to data symboliczna, która oznacza koniec komunizmu i początek demokratycznych przemian. Transformacja ustrojowa i gospodarcza nie pozostała bez wpływu na wybory artystyczne „ojcobójców”. Jedni, jak Warlikowski, zajęli się tematami tabu, związanymi ze sferą seksualności, cielesności, a także rewizją społecznych norm i nakazów, opresyjnych wobec jednostki, inni – jak Jarzyna, zaczęli szukać kontaktu z potoczną rzeczywistością wielkich miast, którą Grzegorz Niziołek w recenzji z *Niezidentyfikowanych szczątków ludzkich i prawdziwej natury miłości*¹⁵⁶ Brada Frasera w reżyserii Jarzyny metaforycznie nazwał „folklorem globalnej wioski”¹⁵⁷. Niezależnie od kierunku poszukiwań twórcy byli bardziej zainteresowani tworzeniem historii prywatnych aniżeli zbiorowych narracji, badaniem

¹⁵³ P. GRUSZCZYŃSKI: *Hotel Malabar*. W: *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejszy w teatrze polskim*. Warszawa 2003, s. 158. Pierwodruk w „Tygodniku Powszechnym” 1997, nr 9. Tekst dostępny również na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/134321.html> [data dostępu: 10.03.2015].

¹⁵⁴ G. GRUSZCZYŃSKI: *Młodszy zdolniejszy*. W: Idem: *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejszy w teatrze polskim*. Warszawa 2003, s. 19.

¹⁵⁵ T. PLATA: *Osobiste zobowiązania*. W: *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990-2005*. Red. T. PLATA. Izabelin 2006, s. 218-219.

¹⁵⁶ B. FRASER: *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości*. Przeł. M. GIL-GILEWSKA. Reż. Brokenhorst. Scenogr. B. HANICKA. Kost. B. HANICKA, D’ALBERTIS. Oprac. muz. D’ALBERTIS. Prem. Teatr Dramatyczny w Warszawie, 7 maja 1998.

¹⁵⁷ G. NIZIOŁEK: *Folklor globalnej wioski*. „Didaskalia” 1998, nr 25-26.

jednostki i jej relacji ze światem zamiast stawiania tez dotyczących narodu, niechętnie sięgali również po romantyczny kanon literacki. Po latach osiemdziesiątych, które dla teatru oznaczały gry ze światem polityki, artyści zwrócili się w kierunku przestrzeni prywatnych, które – jak się wkrótce okazało – mogą być również polityczne.

Zwolnienie sztuki ze służby narodowej dziesięć lat po pierwszych wolnych wyborach skomentowała Maria Janion, ogłaszając zmierzch paradygmatu romantycznego¹⁵⁸, który od ponad dwustu lat organizował życie zbiorowości wokół wartości duchowych, „takich jak ojczyzna, niepodległość, wolność narodu, solidarność narodowa. Interpretacja tych wartości – pisała badaczka – posługiwała się kategoriami bądź tyrtejskimi, bądź martyrologiczno-mesjanistycznymi [...]”¹⁵⁹. Przemiany ustrojowe, gospodarcze i polityczne zachwiały „osobliwą monolitycznością stylu romantyczno-symbolicznego”, ponieważ „jednolita kultura, która pełniła dotychczas przede wszystkim funkcje kompensacyjne i terapeutyczne nie może – dokładnie tak samo jak dotąd – funkcjonować w społeczeństwie, które ma stać się demokratyczne, to znaczy zróżnicowane i zdecentralizowane, objawiające rozmaite potrzeby, również kulturalne”¹⁶⁰.

Ogłoszony przez Janion zmierzch paradygmatu okazał się przedwczesny, odżył bowiem po prawie dziesięciu latach w przestrzeni społecznej (wystarczy wspomnieć o społecznych rytuałach związanych z katastrofą smoleńską, odbywających się przed Pałacem Prezydenckim w Warszawie). Artyści w dalszym ciągu niechętnie tworzyli wspólnototwórcze narracje. Wydaje się, że w latach dziewięćdziesiątych niechęć do teatru zaangażowanego politycznie istniała również po stronie widzów, zmęczonych aktywnością ludzi kultury na polu polityki dekadę wcześniej¹⁶¹. Tomasz Plata, analizując pierwsze dziesięciolecie teatru w wolnej Polsce, zauważył, że „artyści, którzy mimo wszystko chcieli wtedy uprawiać teatr polityczny, zaangażowany w życie społeczne, musieli walczyć z brakiem zainteresowania”¹⁶². Przekonanie, że teatr musi bronić własnej tożsamości, a związki z polityką oznaczają jego ideologizację, było bardzo silne.

Teatr zwolniony z patriotycznych powinności skierował swoją uwagę na pojedynczego człowieka i jego życie wewnętrzne. *Bzik tropikalny*, którym Jarzyna

¹⁵⁸ M. JANION: *Zmierzch paradygmatu*. W: Idem: *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*. Gdańsk 2000.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 6.

¹⁶⁰ *Ibidem*, s. 8.

¹⁶¹ Zaangażowanie w politykę ludzi kultury oznaczało wówczas bojkot telewizji, tworzenie spektakli utrzymanych w tonie politycznej aluzji, które były wystawiane między innymi w kościołach, jako jedynych miejscach, gdzie możliwa była wolność słowa.

¹⁶² T. PLATA: *Osobiste zobowiązania...*, s. 221.

brawurowo wszedł do teatru, opowiadał historię bogatych Europejczyków, handlarzy kawą, którzy przyjechali w tropiki w poszukiwaniu skrajnych doświadczeń, nie wyłączając narkotyków i śmierci. Wystawiony dwa lata później *Magnetyzm serca*¹⁶³ Aleksandra Fredry śledził perypetie miłosne dwóch par, które na koniec w świetle współczesnych dyskotekowych świateł zrzuciły XIX-wieczne konwencje zachowań miłosnych. Jarzyna zapytany wówczas przez Pawłowskiego o obecność problematyki społecznej w sztuce, odpowiedział, że nie czuje się jeszcze na siłach, by zająć się tym tematem w teatrze. „Nie jestem na tyle dojrzały albo w ogóle nie mam potrzeby drażnienia tego tematu. Dla mnie teatr to dramat jednostki. Nie mam misji w sobie, aby za pomocą teatru pomagać na przykład ludziom cierpiącym na biedę”¹⁶⁴. W innym wywiadzie z kolei odcinał się od modnego wówczas w Europie „nowego brutalizmu”: „Nie tworzymy nowego realizmu – syndromu współczesności. Nie chcemy zrobić kalki rzeczywistości. Naszym dążeniem jest odbicie fenomenu, pękniętej przestrzeni”¹⁶⁵.

Podczas gdy w Polsce teatr uciekał od problemów społecznych, twórcy w Europie Zachodniej (Niemcy, Wielka Brytania) zafascynowani nowymi brutalistami domagali się zaangażowania teatru w rzeczywistość. Zadania teatru nadążającego za zmieniającą się rzeczywistością wyraziście sprecyzował w swoim manifestie Thomas Ostermeier. Świeżo wybrany dyrektor sceny „Baracke” (Barak), filii berlińskiego Deutsches Theater w tekście pod znaczącym tytułem *Teatr w dobie przyspieszenia*¹⁶⁶ postulował otwarcie teatru na potoczną rzeczywistość („tragedie zwyczajnego życia”) oraz dostosowanie teatralnego języka do możliwości percepcyjnych widza, w dużej mierze kształtowanych przez nowe technologie.

O ile jednak Jarzyna wzbraniał się przed społecznym zaangażowaniem teatru, o tyle chętnie łamał konwencje teatralne i korzystał z nowych, typowych dla nowej epoki środków, za pomocą których mógłby trafić do młodej publiczności. „(...) chciałem stworzyć właśnie ich świat, zbudować go od podstaw i w ten sposób przyciągnąć do teatru. Poszedłem do sklepów z płytami i kupiłem te, których najchętniej słuchają młodzi. Chciałem, żeby w moim teatrze mogli usłyszeć swoje ulubione kapele, swoje własne

¹⁶³ A. FREDRO: *Magnetyzm serca*. Reż. i oprac. tekstu SYLWIA TORSH. Scenogr. M. MACIEJEWSKA. Muz. J. GRUDZIEN. Oprac. muz. LESZCZUK HORST. Oprac. dźwięku P. DOMIŃSKI. Światło M. POZNAŃSKI. Prem. Teatr Rozmaitości w Warszawie, 14 marca 1999.

¹⁶⁴ Cyt. z R. PAWŁOWSKI: *Jarzyna i inni*. „Notatnik Teatralny” 2002, nr 24-25, s. 16.

¹⁶⁵ *Marzyciel*. Z GRZEGORZEM JARZYNĄ rozmawiał KRZYSZTOF MIESZKOWSKI. „Notatnik Teatralny” 2002, nr 24-25, s. 33.

¹⁶⁶ Zob. T. OSTERMEIER: *Teatr w dobie przyspieszenia*. Przeł. K. WIELGA. „Didaskalia” 2000, nr 36.

rytmy”¹⁶⁷ – mówił reżyser w rozmowie z Gruszczyńskim, komentując zmianę estetyki spektakli w prowadzonym przez siebie teatrze¹⁶⁸. W *Bziku tropikalnym* wykorzystał współczesną muzykę rozrywkową, ale pojawiły się też fragmenty opery Dionizettiego (*L'eisir d'amore*) i transowa muzyka Wschodu, którą reżyser przywiózł ze sobą z licznych podróży po Azji. Połączył współczesną stylistykę z elementami modernistycznego estetyzmu (muzyka operowa). Operował kiczem i ironią, zonglował różnymi konwencjami narracyjnymi: melodramat, film sensacyjny, thriller erotyczny, purnonsens i surrealizm narkotycznych wizji. Dzięki temu, zdaniem Pawłowskiego, reżyser znalazł sposób na Witkacego lat dziewięćdziesiątych¹⁶⁹.

W *Niezidentyfikowanych szczątkach ludzkich i prawdziwej naturze miłości* Jarzyna jeszcze bardziej zbliżył się do miasta, które stało się bohaterem kolejnych jego spektakli. Na scenę wprowadził bywalców nocnych klubów i mieszkańców wielkiego miasta, w tym gejów, lesbijki i narkomanów, którzy – jak pisał Gruszczyński – „poszukują różnych sposobów życia i użycia”¹⁷⁰. Scenografia Barbary Hanickiej składała się z licznych platform i podestów. Widz wprowadzany na scenę kulisami teatru, został obsadzony w roli voyera (widownia została wypiętrzona nad sceną, co zbliżało widza do aktorów), który uczestniczy w rytuałach wielkiego miasta, odbywających się w rytmie muzyki zespołu Prodigy, Kazika, a nawet arii operowych Marii Callas. „Ustawiona voyerystycznie pozycja widowni, przeniesionej na scenę, pozwalała w tym spektaklu na halucynacyjne wręcz doświadczenie obcowania z powszednią rzeczywistością przeszywaną paroksyzmami grozy rodem z popularnego thrillera”¹⁷¹ – napisała po latach Katarzyna Fazan, analizując przemiany w estetyce teatralnej ostatniego dwudziestolecia. Krytycy odnajdywali w tym spektaklu nawiązania do filmów Davida Lyncha i Pedra Almodóvara: tandetne hiszpańskie pieśni łączyły się z kampem i estetyką inspirowaną komiksem (w formie komiksu wydano także program). Mocne kolory współgrały z pulsacyjnym rytmem spektaklu i konwencją thrillera, filmowe projekcje pokazywały powiększone twarze bohaterów, Papuasów w transie i Marię Callas w *Don Carlosie*

¹⁶⁷ *Prawdziwa natura teatru*. Z GRZEGORZEM JARZYNĄ rozmawiał PIOTR GRUSZCZYŃSKI. W: IDEM: *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejszy w polskim teatrze*. Warszawa 2003, s. 170.

¹⁶⁸ Dyrekcję Teatru Rozmaitości jako dyrektor artystyczny Jarzyna objął w 1998 roku (rok po debiucie na tej scenie *Bzikiem tropikalnym*), od 2005 roku jest dyrektorem naczelnym.

¹⁶⁹ R. PAWŁOWSKI: *Chichot tropików*. „Gazeta Wyborcza” z dn. 20.01.1997, nr 16. Tekst dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/134377.html> [data dostępu: 10.03.15].

¹⁷⁰ P. GRUSZCZYŃSKI: *Niektórzy ludzie lubią poliester*. W: Idem: *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejszy w polskim teatrze*. Warszawa 2003, 160.

¹⁷¹ K. FAZAN: *Tandeta w złym czy w dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze 20-lecie*. W: *20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*. Kraków 2010, s. 351.

Giuseppe Verdiego. Biorąc pod uwagę estetykę i temat nietrudno właśnie ten spektakl uznać za przełomowy w dorobku Jarzyny, który coraz chętniej wchodził w mariaże z kulturą popularną, wprowadzał na scenę miejskie przestrzenie i ich bywalców, odtąd już stale obecnych w jego twórczości.

W przypadku Jarzyny równie ważne co dobór tematów, środków wyrazu oraz zdefiniowanie odbiorców sztuki był stosunek do mediów. Znakiem zachodzących w Polsce przemian społecznych i gospodarczych był wzrost ich roli. Media w gospodarce rynkowej stały się kreatorami potrzeb i oczekiwań konsumentów, preferowanych modeli życia, a także dostawcami rozrywki. Pojawiło się duże zainteresowanie nie tylko osobami ze świata polityki, ale także ze świata kultury, bowiem – jak pisał Zygmunt Bauman – utowarowienie wizerunków medialnych jest ich podstawowym warunkiem dotarcia do konsumentów¹⁷². To zainteresowanie dotyczyło również młodego reżysera, który zrobił w Warszawie furorę swoim debiutanckim spektaklem na podstawie tekstów Witkacego w Teatrze Rozmaitości. Jarzyna zaczął być postrzegany jako znak towarowy, a jego prywatny (choć wykreowany) wizerunek był częścią uprawianej sztuki. Premiery dyrektora Teatru Rozmaitości¹⁷³ były szeroko komentowane, a w kolorowych pismach pojawiały się jego zdjęcia. Zamieszczone w „Elle”, „wyreżyserowane” zdjęcie w łóżku z Magdaleną Cielecką w pewnym sensie było skandalem, ponieważ udostępnianie prywatnego wizerunku przez artystów wciąż było postrzegane negatywnie. Jeszcze dalej (dotychczas dziennikarze nie wnikali tak głęboko w prywatność twórcy) posunęli się twórcy filmu dokumentalnego o Jarzynie Rafał Jerzak i Sławomir Moraczyński. Dokument o młodzieżowo brzmiącym tytule *Zajarzyć Jarzynę* (2006) w dużej mierze zdawał relację z przygotowań reżysera do premiery opery Wolfganga Amadeusza Mozarta *Così fan tutte*. Oko kamery podążało za Jarzyną korytarzami teatru, wchodziło do mieszkania, śledziło jego jazdę pociągiem. Rejestrowało nie tylko wypowiedzi reżysera na temat życia prywatnego i fascynacji teatrem, kamera była obecna również w tak intymnych sytuacjach, jak dokonywanie toalety, sen czy wizyta u fryzjera. Łukasz Drewniak wyraził wręcz przekonanie (z którym jednak wówczas, a tym bardziej dzisiaj, trudno się zgodzić), że Jarzyna zawdzięcza swoją pozycję zręcznej autopromocji w mediach¹⁷⁴. Oczywiście, nie zmienia to faktu, że reżyser idealnie wyczuł nową

¹⁷² Z. BAUMAN: *Przedmowa*. W: W. GODZIC: *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*. Warszawa 2007, ss. 7-14.

¹⁷³ Rok po premierze *Bzika tropikalnego* (1997) Jarzyna otrzymał propozycję stanowiska dyrektora artystycznego Teatru Rozmaitości.

¹⁷⁴ Ł. DREWNIAK: *Wyreżyseruj się sam – i wygraj*. „Dialog” 1999, nr 2.

tendencję i w mediach znalazł sojusznika. Jarzyna miał również świadomość, że jako dyrektor teatru nie może odwrócić się od mediów, ponieważ są niezbędne do promowania teatru. Po Jarzynie dopiero Jan Klata skupił na sobie tak dużą ich uwagę.

Jarzyna bardzo świadomie grał swoim wizerunkiem, czego świadectwem jest chociażby przybieranie pseudonimów, które towarzyszyły niemalże każdej premierze (były grą z imieniem ojca, Horst, bądź wynikały z różnych gier literackich): *Bzika tropikalnego* wystawił jako Grzegorz Horst D'Albertis, *Iwonę, księżniczkę Burgunda*¹⁷⁵ jako Horst Leszczuk, *Magnetyzm serca* jako Sylwia Torsh, a *Doktora Faustusa*¹⁷⁶ jako Das Gemüse (niemieckie tłumaczenie nazwiska). Zamiast imion i nazwisk pojawiały się również znaki. Pod *Uroczystością*¹⁷⁷ w Teatrze Rozmaitości podpisał się jako H7, a na afiszu do *4.48 Psychosis*¹⁷⁸ był podpisany jako +. W wywiadach deklarował, że korzysta z komórki i ma konto bankowe, co dzisiaj może brzmieć zabawnie, ale w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku było oznaką nowoczesności. Również nowocześnie wyglądał: modnie ubrany, w przeciwsłonecznych okularach, nie przypominał nobliwych reżyserów z poprzedniej epoki, lecz gwiazdę popkultury. Młodzież, która przychodziła do teatru, traktowała go jak idola. Chciał robić teatr dla odbiorców, którzy odwiedzają kluby muzyczne i kina studyjne, a teatr może być dla nich alternatywą dla koncertu lub filmu. O swojej strategii mówił wówczas: „(...) nasz główny cel to odnalezienie nowego języka teatralnego, nośnych kanałów komunikacyjnych. Oznacza to zarówno poszukiwanie w obrębie młodej dramaturgii, jak i reinterpretację klasycznych dzieł literackich – czyli »przetłumaczenie« obrośniętej tomami komentarzy literatury na szczególną wrażliwość XXI wieku”¹⁷⁹. Adresatami jego spektakli byli głównie młodzi mieszkańcy dużych miast, a miasto stało się jednym z głównych bohaterów jego przedstawień.

¹⁷⁵ W. GOMBROWICZ: *Iwona, księżniczka Burgunda*. Reż. i oprac. muz. HORST LESZCZUK. Scenogr. B. HANICKA. Układ tańca A. ŁASKA. Prem. Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 14 grudnia 1997.

¹⁷⁶ T. MANN: *Doktor Faustus*. Przeł. M. KURECKA, W. WIRPSZA. Reż. i adapt. DAS GEMÜSE. Scenogr. M. MACIEJEWSKA. Oprac. muz. P. DOMIŃSKI, S. TORSH. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 24 września 1999.

¹⁷⁷ M. RUKOV, T. VINTERBERG: *Uroczystość*. Przeł. E. FRĄTCZAK-NAWOTNY. Reż. H7. Adapt. BO HR. HANSEN. Scenogr. M. SZCZĘŚNIAK. Kost. M. MACIEJEWSKA. Choreogr. I. OLSZOWSKA. Muz. P. MYKIETYN, P. DOMIŃSKI. Oprac. muz. H7. Światło P. PAWLIK. Prem. Teatr Rozmaitości w Warszawie, 5 czerwca 2001.

¹⁷⁸ S. KANE: *4.48 Psychosis*. Przeł. K. ROZHIN. Reż. + Scen. M. SZCZĘŚNIAK. Muz. P. DOMIŃSKI, P. MYKIETYN, +. Reż. światła: F. ROSS. Prem. Teatr Rozmaitości w Warszawie, 22 lutego 2002.

¹⁷⁹ G. JARZYNA: *Przestrzeń młodej wypowiedzi*. Notowała B. A. KOWAL. W: *Warszawskie teatry o sobie. Sezon artystyczny 2000/2001*, cz. I, s. 51. Cyt. za: M. ZIELIŃSKA: *Grzegorz Jarzyna: klawrowna, bezkompromisowa namiętność*. W: *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990-2005*. Red. T. PLATA. Izabelin 2006, s. 63.

Miasto i jego przestrzenie

Krytycy w większości są zgodni co do tego, że *Bzik tropikalny*, którym Jarzyna zadebiutował w Teatrze Rozmaitości w Warszawie, rozpoczął rewolucję w polskim teatrze. Maciej Nowak w manifestie *My, czyli nowy teatr*¹⁸⁰, ogłoszonym na łamach „Notatnika Teatralnego”, uznał datę premiery spektaklu: 18 stycznia 1997 roku za moment przełomowy. W tym samym dniu co premiera Jarzyny w Teatrze Dramatycznym w Warszawie odbyła się premiera *Elektry* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. Zdaniem krytyka w dniu premier obu spektakli nastąpiło odrodzenie polskiego teatru, który z jednej strony skomunikował się z tradycją własnych awangardowych poszukiwań (spektakl Jarzyny), z drugiej – nawiązał kontakt ze scenami Europy Zachodniej (spektakl Warlikowskiego). Dwa lata później w rozpoznaniu Nowaka powątpiewał Paweł Sztarbowski, który za prekursorski dla nowego teatru uznał spektakl *Młoda śmierć* Grzegorza Nawrockiego w reżyserii Anny Augustynowicz (1996)¹⁸¹. Reportażowy dramat o przestępczości wśród nieletnich nie tylko dotykał tematów z codziennej rzeczywistości, reżyserka wykorzystała również środki wyrazu, które na stałe weszły do rekwizytorium nowego teatru: ekrany, na których były pokazywane zbrodnie, filmowy montaż czy zbliżenia na twarze młodocianych przestępców, które wprowadzały do spektaklu dodatkowy poziom realności.

W zestawieniu ze spektaklem Augustynowicz *Bzik tropikalny* mógł wydawać się dość tradycyjny (aktorzy grali psychologicznie, scenografia Barbary Hanickiej wyobrażała wnętrze kolonialnego hotelu w birmańskim Rangunie, w którym pojawiły się staroświeckie meble, sofa, stolik i krzesła, na których siadali bohaterowie), niemniej jednak pobrzmiewały w nim już nuty, które zapowiadały kolejną epokę teatralną: kolaż utworów muzycznych z różnych rejestrów kultury, operowanie schematami narracyjnymi i różnymi estetykami, które uruchamiały mechanizmy dystancjalizacji. Reżyser nie tylko wykorzystał współczesną muzykę – w scenie szaleńczego krzyku Ellinor Fierce Golders (Maja Ostaszewska) pobrzmiewały dźwięki brazylijskiego hardrockowego zespołu Sepultura, wprowadził również orientalne rytmy (znak zbliżającego się bzika tropikalnego) i muzykę operową, która ilustrowała chociażby potrzebę wzniosłych przeżyć znudzonej i nieco zahukanej Berty Brzechajło (Magdalena Kuta). W fabule Witkacowskiego *Mister Price’a* zostały wkomponowane fragmenty *Nowego Wyzwolenia*,

¹⁸⁰ M. NOWAK: *My, czyli nowy teatr*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35.

¹⁸¹ P. SZTARBOWSKI: *Teatr w stanie obłąkania*. „Opcje” 2006, nr 3.

które w przeciwieństwie do głównej narracji spektaklu, utrzymane były w estetyce groteski (bohaterowie w perukach, z pobielonymi twarzami i podkreślonymi oczami, byli ubrani w kostiumy z kryzą). Te „wtrącenia” przywoływały przeszłość rodziny Fierców, która zaważyła na stosunku Ellinor Golders do mężczyzn, od dzieciństwa ćwiczonej przez matkę do roli kobiety modliszki. Jarzyna przebudował i okroił teksty obu dramatów, skrócił dialogi, rozbił poszczególne kwestie, nadając im charakter potocznej rozmowy. Skreślenia uczyniły język bardziej dynamicznym i obrazowym. Z powodzeniem grał również schematami fabularnymi zaczerpniętymi z kultury popularnej, balansując między thrillerem (sceny z demoniczną rodziną Fierców, zabójstwo Sydneya) i popularnym melodramatem (związek Sydneya Price’a i Ellinor Golders, którzy okazują się spokrewnieni, zakończony zamordowaniem kochanka przez Ellinor za pomocą druta do robótek ręcznych).

Mimo że spektakl nosił jeszcze ślady dawnej estetyki teatralnej dla wielu widzów stał się przeżyciem pokoleniowym. Jacek Sieradzki pisał, że „euforia krytyczna sięgnęła takiej ekstazy, że zasadne zdało się podejrzenie zbiorowego bzika, niekoniecznie zresztą tropikalnego, rozsiewanego niepojętymi metodami w sali Rozmaitości”¹⁸². Pozycję Jarzyny jako reżysera młodych ugruntował spektakl *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości*, który idealnie wpisał się w wielkomiejską atmosferę stolicy. O kulisach jego powstania Jarzyna mówił: „Homoseksualne środowisko, narkotyki, transowa muzyka – mnie, który przyjechałem z Krakowa, z tym kojarzyła się ówczesna Warszawa. Tutaj była inna energia, inna dyskusja, czuło się zaczątki jakiejś nowej młodzieżowej rewolucji kulturalnej. Robiąc ten spektakl, myślałem nie tylko o tolerancji, ale i o tym, żeby tego geja, odszczepieńca (Davida) wrzucić do Pałacu Kultury i Nauki, ikony Warszawy”¹⁸³. Szukał nie tylko nowych środków wyrazu do opisania dynamicznej metropolii, ale również próbował skonfrontować się z nowym miejscem. Sprawdzić jego energię. Przed publicznością posadzoną na widowni ustawionej na proscenium pojawiły się przestrzenie znane z rzeczywistości pozateatralnej: wnętrze mieszkania, klubu fitness i pubu, w którym spotykali się bohaterowie, ubrani w stroje nawiązujące do najnowszych kolekcji sieciowych domów mody. Klipowa narracja, szybki, zrytmizowany montaż, kondensacja obrazów, muzyki i słów zdawały się odpowiadać kompetencjom odbiorczym młodych widzów, wychowanych na programach MTV. Wraz z tym tytułem w repertuarze

¹⁸² J. SIERADZKI: *Bzik zbiorowy*. „Polityka” 1997, nr 8. Tekst dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/133888.html> [data dostępu: 15.03.15].

¹⁸³ *Bóg nie chodzi do teatru*. Z GRZEGORZEM JARZYNĄ rozmawiała KATARZYNA BIELAS. „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Duży Format”) 2007, nr 140.

Jarzyny, dotychczas konstruowanym głównie z klasyki dramatu, pojawiła się dramaturgia współczesna.

Miasto jako temat i główny bohater sztuki pojawiło się w projekcie prowadzonego przez Jarzynę teatru w sezonie artystycznym 2003/2004. Całoroczny projekt został zatytułowany „Teren Warszawa” i był pomyślany jako próba wyjścia z teatrem poza jego mury, włączenie go w życie miasta. Jarzynie zależało na odkryciu dla teatru nowych przestrzeni i wykorzystaniu możliwości miejsc nieteatralnych. Na ulotce promującej projekt można było przeczytać, że „Projekt TERENCE WARSZAWA z jednej strony ma pozwolić na wykorzystanie potencjału miasta – jego przestrzeni i ludzi, wywołanie twórczego fermentu w Warszawie, z drugiej na danie szansy młodym, utalentowanym ludziom spoza naszego zespołu”. Premiery realizowano w trybie warsztatowym (na przygotowanie każdej z nich poświęcano około trzech tygodni), przy ograniczonym budżecie i możliwościach technicznych. Kryterium decydującym o wyborze tytułu do realizacji był jego związek z miastem. Spektakle grano w różnych nieteatralnych miejscach: w hali dawnej drukarni, w piwnicy modnego klubu, w supernowoczesnym biurowcu, wreszcie na Dworcu Centralnym. Powstało jedenaście spektakli osadzonych w autentycznych przestrzeniach, które z jednej strony neutralizowały fakt, że podstawą opowieści o Warszawie były zagraniczne sztuki, z drugiej pełniły rolę współtwórczą, współkształtowały artystyczną kreację, decydowały o warstwie semantycznej spektakli i wpływały na ich odbiór. Specyficzne cechy miejsca były włączane w artystyczny zamiar. Spektakle, które wówczas powstały, można zaliczyć do nurtu „site-specific theatre”. Juliusz Tyszka, używając tego popularnego anglosaskiego terminu, proponuje tłumaczyć go nie jako „teatr w miejscach nieteatralnych” (co jest w powszechnym użyciu), lecz jako „teatr w miejscach wybranych”¹⁸⁴, wskazując na fakt, że wybór miejsca wpływa na kształt przedstawienia, miejsce dopełnia inscenizację.

Spektakle zrealizowane w ramach projektu złożyły się na cykl opowieści o mieście - labiryncie, w którym funkcjonują obok siebie, często się nie znając, różne środowiska. Twórcy uczestniczący w programie zafundowali widzom wyprawę w zakamarki „miejskiej dżungli”, która z jednej strony miała charakter poznawczy, z drugiej samoidentyfikacyjny. Proces poznania dotyczył zarówno miejsc, jak tematów i środowisk. Widzowie, penetrując miejskie przestrzenie, konfrontowali się z opowieściami o gangsterach (sztuka *Disco Pigs* Endy Welsha), ludziach bezrobotnych

¹⁸⁴ Zob. J. TYSZKA: *Miasto jako teatr i przestrzeń teatralna – palimpsest problemów i terminów*. W: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Red. E. REWERS, Kraków 2010, s. 194 i in.

(*Pit-Bull* Lionela Spychera), bezdomnych i pokiereszowanych przez życie (*Zaryzykuj wszystko* George’a F. Walkera), wreszcie przyglądali się życiu yuppies pracujących dla mediów i wielkich korporacji (*Electronic City* Falka Richtera i *Bash* Neila LaBute’a). Opowieści o tych różnych środowiskach złożyły się na portret współczesnej metropolii. Spektakle, które powstały w ramach „Terenu Warszawa” nie zawsze były udane pod względem artystycznym, często drażniły nadmiernym przywiązaniem do stereotypu, powierzchownym traktowaniem tematu i miałością wyjściowego tekstu. Projekt ten okazał się jednak interesujący z socjologicznego punktu widzenia, jako próba angażowania teatru w otaczającą rzeczywistość. W pewnym sensie był również prekursorski wobec współczesnych realizacji teatralnych, które wychodzą w teren, a przygotowywane spektakle opierają na lokalności oraz specyfice miejsca.

Do udziału w projekcie zostali zaproszeni młodzi aktorzy (część z nich została zwolniona z zajęć w szkole teatralnej), a także reżyserzy, chociaż wśród nich byli nie tylko debiutanci, ale również bardziej doświadczeni twórcy, m.in. Anna Augustynowicz, Grażyna Kania czy Marcin Wrona. Jarzyna myślał o „Terenie Warszawa” bardzo szeroko, włączając w działalność artystyczną, i w pewnym sensie społeczną (projekt miał odkryć energię miejskich przestrzeni) również aspekt edukacyjny. Powstało Roczne Studium Aktorskie, którego zadaniem było uzupełnienie programu edukacji teatralnej oferowanej przez szkołę i Studium Dramatopisarskie, w którym warsztaty prowadzili autorzy cieszący się uznaniem środowiska teatralnego w Polsce i w Wielkiej Brytanii: Aleks Sierz, Glyn Connon, Lidia Amejko, Janusz Głowacki i Tom Stoppard. W projekcie uczestniczyli ponadto wolontariusze, którzy wspomagali jego koordynację od strony organizacyjnej. Teatr Rozmaitości, zamknięty na cały sezon (Jarzyna wykorzystał obietnicę władz miasta, że przyznają pieniądze na modernizację sceny), zmienił również nazwę na bardziej nowoczesny skrótowiec TR Warszawa, który wydawał się lepiej pasować do nowych, dynamicznych czasów. Jarzyna zaangażował się w ten projekt głównie jako dyrektor teatru i animator, z grupą zapaleńców szukający nowego języka dla nowej rzeczywistości, jakkolwiek z jedenastu premier przygotowanych w ramach „Terenu Warszawa”, dwie zostały zrealizowane właśnie przez niego: *Zaryzykuj wszystko*¹⁸⁵ Georga F. Walkera i *Bash*¹⁸⁶ Neila LaBute’a.

¹⁸⁵ G. F. FALKER: *Zaryzykuj wszystko*. Reż. G. JARZYNA. Scenogr. M. MUSIAŁ. Oprac. muz. P. DOMIŃSKI. Prem. Teatr Rozmaitości, 4 listopada 2003.

¹⁸⁶ N. LABUTE: *Bash*. Przeł. H. SZCZERKOWSKA. Reż.-> Zdjęcia: E. WIKIEŁ. Współpr. Scenogr. M. SŁAWIŃSKI. Muz. P. DOMIŃSKI. Prem. Teatr Rozmaitości w Warszawie, 18 marca 2004.

Akcja dramatu Walkera dzieje się w podmiejskim motelu i przedstawia losy nałogowej hazardzistki, która przegrywa pieniądze lokalnego gangstera. Próbuje wyjść z opresji przy pomocy zbuntowanej córki i jej męża, niedawnego kryminalisty, oraz Micky'ego, spotkanego przypadkowo producenta filmów porno. Jarzyna przeniósł akcję w polskie realia, spolszczył imiona bohaterów, posadził ich przed telewizorem, w którym oglądają polską telewizję (Roman, mąż Violi jest uzależniony od szklanego ekranu). Do oddania emocji postaci wykorzystał polskie piosenki, które tworzyły rodzaj ironicznego komentarza. Kiedy pobity przez bandziorów Micky (Piotr Rogucki), z rozpaczą rzucił się na szybę, rozmazując na niej sztuczną krew, z offu widzowie mogli usłyszeć utwór Czesława Niemena *Dziwny jest ten świat....* Spektakl był grany na Dworcu Centralnym w Warszawie, który z racji swojej funkcji zaistniał w tej inscenizacji jako centralny śmietnik miasta – to właśnie na dworcu krzyżują się losy różnych ludzi, stąd wyjeżdża się i wraca, tutaj nocują bezdomni i spotyka się kryminalny półświatek. Akcja toczyła się na pustej antresoli, graniczącej z dworcową poczekalnią, oddzieloną od niej szybą, przez którą w trakcie trwania spektaklu zaglądali podróżni, którzy obsadzeni w roli voyera, w pewnym sensie współtworzyli to przedstawienie. Po każdym spektaklu aktorzy kłaniali się najpierw widzom z poczekalni, później publiczności, która kupiła bilety. Czasami akcja przenosiła się na dworcowy taras, wychodzący na Aleje Jerozolimskie. Aktorzy grający na zewnątrz przyciągali uwagę przechodniów i osób stojących na przystankach. Można powiedzieć, że spektakl „wylewał się” na ulice miasta. W podobny sposób ten tytuł był grany na wyjazdach. Podczas bytomskiego Międzynarodowego Festiwalu Teatromania (2004) *Zaryzykuj wszystko* było prezentowane na dworcu PKP w Bytomiu, gdzie – podobnie jak w Warszawie – podróżni i przechodnie mogli podglądać przez szybę, co dzieje się w dworcowej hali, mimowolnie stając się bohaterami przedstawienia.

Rzeczywistość, którą pokazywał Jarzyna, z jednej strony była hermetyczna (dotyczyła specyficznego, zdegradowanego środowiska), z drugiej – transparentna, otwarta na obserwację. Przez przezroczystą szybę można było podglądać działania postaci, sprowadzonych do roli ludzi zbytecznych, którzy żyjąc w gospodarce rynkowej na pograniczu przestępczości i uczciwości, posądzeni są o pasożytowanie na organizmie społecznym. Bohaterowie odwzorowywali najprostsze kulturowe schematy, rozmawiali ze sobą kwestiami z telewizyjnych seriali, śpiewali popowe piosenki i naśladowali bohaterów kina akcji (ulubionym bohaterem Romana był Bruce Lee). Wyglądali również adekwatnie do swojego statusu społecznego. Lily (Aleksandra Konieczna) stylizująca się na filmową gwiazdę (w zależności od nastroju była kapryśna, histeryczna,

niezdecydowana i nonszalancka, a przy tym niezwykle pretensjonalna) paradowała w blond peruce i w czarnej sukience w duże różowe kwiaty, zaś jej córka Viola (Agnieszka Podsiadlik) – w mini albo w dresie.

Niezbyt skomplikowane życie bohaterów toczyło się między telewizorem, w którym oglądali polskie seriale i filmy przyrodnicze, oraz łóżkiem, w którym uprawiali seks, wzorowany na filmach porno (w czym celowali zwłaszcza Lily i Micky). Również przestrzeń wydawała się ulepiona z odpadów i śmieci: pomieszczenie wypełniały stare dywany i chodniki, które w połączeniu ze zdezelowanymi meblami tworzyły eklektyczną całość, naznaczoną – podobnie jak przestrzeń dworca – tandetą i przypadkowością. Wydawało się, że w tym zdegradowanym świecie, ulepionym z różnych konwencji i wzorców kultury masowej stale ośmieszanych przez reżysera, prawdziwa jest tylko krew na twarzy Micky'ego, pobitego przez bandytów, chociaż nadekspresja, z jaką rzucał się na szybę, skutecznie dystansowała do jego przeżyć. Zachowanie bohatera wydawało się sterowane wyłącznie zasadami przyjętej konwencji.

W podobnej trashowej estetyce utrzymany był *Bash* (czyli Cios), spektakl zrealizowany w kolejnym roku na podstawie tekstu amerykańskiego scenarzysty Neila LaBute'a. Tym razem Jarzyna przeniósł się do nieczynnej hali przy ulicy Marszałkowskiej, niedaleko siedziby teatru, w której jeszcze kilka lat temu drukowano „Życie Warszawy”. Po dawnym życiu drukarni zostały tylko opuszczone hale i pusty kanał po maszynie rotacyjnej. Wzdłuż kanału zasiadali widzowie, którzy stawali się świadkami zwierzeń czwórki bohaterów, wyznających swoje grzechy na błękitnej kanapie, ustawionej na platformie wiszącej nad kanałem. Nieostrożny krok oznaczał skok w przepaść. Tekst LaBute'a składa się z trzech opowieści, które Jarzyna prezentował symultanicznie w różnych miejscach. Podczas gdy widzowie siedzieli na swoich miejscach, aktorzy krążyli pomiędzy trzema przestrzeniami gry. W głównej sali projekcje na ścianach pokazywały nie tylko powiększone twarze lub sylwetki osób zasiadających na kanapie, ale również to, co dzieje się w pozostałych pomieszczeniach, w korytarzach pomiędzy i w poczekalni, w której na swój występ czekali kolejni bohaterowie tej publicznej wiwisekcji, wywoływani kolejno przez głos z offu. Widzowie stawali się niejako uczestnikami tego medialnego show, którego głównym założeniem było opowiedzenie przez bohatera najgorszej rzeczy o sobie.

Młody menedżer średniego szczebla, grany przez Cezarego Kosińskiego, bezbarwny i sfrustrowany zwierzał się z zamordowania swojej ośmiomiesięcznej córki, którą udusił kołdrą. Wszystko po to, by wzbudzić litość szefa, który chciał go zwolnić. Na

koniec okazywało się, że informacja o wyrzuceniu z pracy była głupim dowcipem kolegi. W drugiej odsłonie występowała para nastolatków (Roma Gąsiorowska i Piotr Głowacki), którzy opowiadali o wyjściu na imprezę (tytułowy bash) i zamordowaniu w szalecie miejskim geja, sprowokowanego wcześniej do pocałunku. Jako trzecia pojawiała się kobieta (Danuta Stenka), która z zemsty na dawnym kochanku - nauczycielu biologii (gdy była nastolatką została przez niego uwiedziona i porzucona) zamordowała własnego syna, owoc tamtej miłości. Z jednej strony opowieści te mogły wydawać się przerażające jako obraz zdegenerowanego świata, z drugiej – dość szybko można było zorientować się, że są niezbyt wyrafinowaną realizacją sensacyjnego scenariusza.

Bohaterowie, zdystansowani do własnych narracji, zdawali się wymyślać nieprawdopodobne historie tylko po to, by przykuć uwagę widzów. W prezentacji zmyślnego życia posługiwali się popularnymi schematami kryminalnymi lub melodramatycznym kiczem, jak chociażby w historii opowiedanej przez bohaterkę graną przez Danutę Stenkę, w której pojawiło się kilka typowych dla takich narracji elementów: uwiedzenie, ciąża, porzucenie i zamordowanie syna. W miałkich, telenowelowych opowieściach Jarzyna dość dobrze pokazał społeczny mechanizm, spełniający się w zapowiadany przez Andy Warhola pragnieniu „pięciu sekund sławy”, dla których ludzie gotowi są zdobyć się na każdy czyn i każde kłamstwo. *Bash*, chociaż należał do słabszych spektakli Jarzyny, zapowiadał również jego zainteresowanie mediami i eksperymentowanie w przestrzeniach nieteatralnych. Owocem tych poszukiwań był spektakl *2007: Macbeth*¹⁸⁷, zrealizowany w wyburzonej rok później hali Warszawskich Zakładów Maszyn Budowlanych im. Ludwika Waryńskiego, gdzie produkowano broń między innymi dla Iraku. Jarzyna, wykorzystując estetykę filmów akcji i efekty specjalne, przeniósł historię Makbeta w czasy współczesne, wprowadzając ją nie tylko w kontekst wojny irackiej, ale również w proces zawłaszczania wojny przez media.

Od początku twórczości zainteresowanie Jarzyny miastem i miejską kulturą wydaje się bardzo szerokie. Reżyser nie tylko penetruje radykalnie odmienne od siebie miejsca, równie chętnie zmienia estetykę, jakkolwiek stale, w różnych formach, powraca do kultury popularnej. Dla niej przecież naturalnym środowiskiem jest miasto¹⁸⁸. Spektakle, które powstały w ramach projektu „Teren Warszawa” utrzymane były

¹⁸⁷ *2007: Macbeth* na podstawie *Makbeta* W. SZEKSPIRA. Przeł. S. BARAŃCZAK. Reż. i adapt. G. JARZYNA. Scenogr. i kost. S. NELSON. Muzyka A. KORZENIOWSKI. Światło J. SOBIESZEWSKI. Projekcje B. MACIAS. Prem. Teatr Rozmaitości w Warszawie, 19 maja 2005.

¹⁸⁸ Zob. K. PIĄTKOWSKI: *Kicz jako problem antropologiczny*. W: *Kiczosfery współczesności*. Red. W. J. BURSZA, E.A. SEKUŁA. Warszawa 2008, s. 17.

w estetyce trashowej. W *zaryzykuj wszystko* reżyser wykorzystał tandetną, palimpsestową przestrzeń dworca, w której o prymat walczyły reklamy i szyldy, stare sprzęty, elementy przypadkowe i przedmioty nadgryzione zębem czasu. W spektaklach *Bash* i *2007:Macbeth* włączył do przedstawienia surowość miejsc zastanych, beton i żelazo, ich postindustrialną aurę i kontekst historyczny. Zgodnie z ideą recydingu, elementy zastane wprowadził w nowy kontekst, na pewien czas dał im drugie semantyczne życie. Z kolei w spektaklu *Między nami dobrze jest*¹⁸⁹, który powstał na podstawie sztuki Doroty Masłowskiej, rozliczając się z przeszłością historyczną i współczesnym kapitalizmem zamiast tradycyjnej scenografii wykorzystał na scenie cyfrowy obraz.

Rzeczywistość wykreowana przez Masłowską na kartkach dramatu była rzeczywistością zdegradowaną. Opowieść zbudowana z kulturowych i językowych stereotypów prezentowała świat ludzi upośledzonych mentalnie i ekonomicznie. Jego bohaterki: babka, matka i wnuczka wiodły smętne życie w jednopokojowym mieszkaniu w „wielokondygnacyjnym budynku ludzkim”. Gnieźdząc się na małej przestrzeni pokoju, barykadowały się również we własnych okopach: babka budowała sztańce z pamięci, stale wspominając młodzińcze wyprawy nad Wisłę i początek wojny; matka ledwo nadążająca za teraźniejszością, przyczółek znajdowała wśród gazetek z Tesco, wydartych z kalendarza przepisów, starannie umytych kubeczków po jogurtach, a także marzeń o tym, czego nie doświadczy. Wnuczka ignorowała przeszłość i teraźniejszość, życiową wiedzę i doświadczenie czerpiąc z Internetu.

Kontrapunktem dla tej zdegradowanej rzeczywistości był świat utrzymany w stylu *glamour*, który w spektaklu Jarzyny został zbudowany za pomocą ciepłego światła i ustawionej pośrodku sceny kanapy z Ikei. Wypełniały go „gwiazdy” typowe dla telewizyjnych programów: sfrustrowany reżyser, narcystyczny Aktor, ambitna Prezenterka czy filmowa gwiazda. Wszystkie one były obserwowane przez mieszkanki bloku. Jarzyna poszedł tropem Masłowskiej, która stale stosuje cudzysłowy i piętrzy poziomy fikcji. Bohaterki obserwujące w telewizorze rozmowy z twórcami, okazywały się jednocześnie postaciami z zaangażowanego społecznie filmu *O koniu, który nie jeździł konno*, lecz ostatecznie nie powstał.

W dramacie Masłowskiej werystycznie potraktowana przestrzeń lepiła się od brudu, cieknącej wody, zaduchu i grzyba. Maciejewska, autorka scenografii, sprowadziła

¹⁸⁹ D. MASŁOWSKA: *Między nami dobrze jest*. Reż. G. JARZYNA. Scen. M. MACIEJEWSKA. Kost. M. MUSIAŁ. Reż. światła J. SOBIESZEWSKI. Oprac. muz. P. DOMIŃSKI, G. JARZYNA. Video CÓRKIEREK & PANI K. Prem. Teatr Rozmaitości w Warszawie, 26 marca 2009.

ją do teatralnego skrótu – nielicznych rekwizytów i białych ścian z pojawiającymi się na nich, jak w kreskówkach, animacjami domowych sprzętów. Sterylnie czysta i poukładana, wypełniała się kreacyjną mocą słów, które wchodziły z nią w dialog. Kiedy do pokoju wkraczała gruba Bożena (Maria Maj) i „podnosił się poziom przedmiotów o 40 centymetrów”¹⁹⁰, również linia lamperii reagowała niczym tafla wody. Przestrzeń została oczyszczona z brudu, gotowa na wyeksponowanie walorów tekstu, który brzmiał lekko i dowcipnie, pęczniąc od kalamburów i gier słownych.

Katarzyna Fazan, omawiając estetykę teatralną po 1989 roku, spektakl *Między nami dobrze jest* uznała za symptomatyczny dla zmian, które zaszły w myśleniu o plastyce na scenie: „Indywidualna ewolucja jego estetyki [Jarzyny – A.G.] wydaje się symptomatyczna dla pewnej linii przeobrażeń zachodzących w polskim teatrze. Chodzi o transformację od teatru rozliczającego się ze stylami z przeszłości (co mogliśmy, niemal jak w laboratorium, zobaczyć w *Magnetyzmie serc* z 1999 roku, ze scenografią Magdaleny Maciejewskiej) do wywołania rzeczywistości teatralnej jako aktu zbiorowej, wieloskładnikowej symulacji – pamięci i symulaków (*Między nami dobrze jest*, według Doroty Masłowskiej, także ze scenografią Maciejewskiej, 2009). W ostatnim przypadku do teatru powróciła w nowej postaci idea pustej przestrzeni, całkowicie wypełnionej formami zrodzonymi dzięki efektom komputerowo-filmowym”¹⁹¹. Efektem przemieszczenia w spektaklu pierwiastka filmowego z komiksowym, rzeczywistego z nierzeczywistym jest włączenie widza w halucynacyjną grę pozorów¹⁹². W słowach Fazan jest sporo racji, jakkolwiek trzeba pamiętać, że mariaże z kulturą medialną w przypadku Jarzyny pojawiają się w zasadzie od początku jego twórczości. Już debiutancki *Bzik tropikalny* zdradzał wrażliwość reżysera chociażby na estetykę filmową. Precyzyjny rytm wyciemnień stawał się odpowiednikiem filmowego przenikania i montażowych cięć, które wzmacniała dobiegająca z offu muzyka.

Poszukiwania Jarzyny nie sprowadzają się tylko do estetyki wielkomiejskiej tandety i brudnych miejskich zakamarków. Jego postawę można by przyrównać do *flâneura*, badającego miejskie przestrzenie, rytuały i rodzaje dyskursów. W *Niezidentyfikowanych szczątkach ludzkich* śledził życie wielkich miast, zwłaszcza ich ciemnych stron, które prezentował, wykorzystując estetykę inspirowaną komiksem i poetyką MTV (soczyste kolory, kontrast, szybki montaż, czytelność konwencji).

¹⁹⁰ *Ibidem*, s. 18.

¹⁹¹ K. FAZAN: *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? W: 20-lecie. Teatr polski po 1989*, Red. D. JARZĄBEK, M. KOŚCIELNIAK, G. NIZIOŁEK. Kraków 2010, s. 351-352

¹⁹² *Ibidem*.

Podobne środki pojawiły się w spektaklu *W dżungli miast*¹⁹³ Bertolta Brechta zrealizowanym w berlińskiej Schaubühne. Bohaterowie przedstawienia, w przeciwieństwie do *dramatis personae* sztuki Brechta, znali kapitalizm od podszewki. Dawał on o sobie znać nie tylko w relacjach handlowych, ale przede wszystkich w stosunkach prywatnych i intymnych. Sportretowana przez Jarzynę współczesna intymność była ekshibicjonistyczna i oparta na filozofii konsumpcjonizmu, która – zdaniem Maryli Zielińskiej – była wpisana również w scenografię, składającą się z płytkich pomieszczeń przypominających ciąg witryn sklepowych¹⁹⁴. Sądząc po zdjęciach Arno Declair’a i Stefana Okołowicza¹⁹⁵, konsumpcjonizm w spektaklu Jarzyny łączył się z kiczem, który chwilami można było uznać za rodzaj świadomej stylizacji tego wielkomiejskiego środowiska. We wnętrzach, oprócz tandetnej palmy i sprzętów stanowiących mieszaninę pseudonowoczesności i mieszczańskiego gustu, pojawiały się różne, często gryzące się, wzory i kolory. Różowe i zielone światło padało na klubowe, skórzane kanapy, ustawione pod ścianą na tle projekcji nocnej panoramy miasta. W klubie młode kobiety ubrane w staniki i obcisłe, błyszczące szorty, wyginały ciała na tle projekcji w stylu japońskiej mangi. „To pomieszanie konwencji, które de facto używane są w ścinkach, we fragmentach, stwarza świat bełkotu, w którym wszystko jest tak samo ważne, czy raczej nieważne” – pisała o spektaklu Zielińska¹⁹⁶.

Podobnego pomieszania konwencji i estetyk dokonał Jarzyna w *Cossi fan tutte*¹⁹⁷ Wolfganga Amadeusa Mozarta, pierwszej w jego karierze operze, którą wystawił w Teatrze Wielkim im. St. Moniuszki w Poznaniu. Reżyser opowiadając historię perypetii miłosnych czworga bohaterów (podobnym tematem zajął się już w *Magnetyzm serca*¹⁹⁸), zrezygnował z pudru, osiemnastowiecznych koronek i peruk, w miejsce kiczu operowego wprowadzając popkulturę i kicz współczesny: różowe i jaskrawo zielone światło, błyszczące stroje, a także projekcje wyświetlane w tyle sceny, które symbolizowały rozstanie i miłość. Kiedy siostry żegnały ukochanych, symulujących daleką podróż, by w rzeczywistości poddać próbie wierność swoich wybranków, w miejsce

¹⁹³ B. BRECHT: *W dżungli miast*. Reż. G. JARZYNA. Prem. Schaubühne w Berlinie, 10 września 2003.

¹⁹⁴ M. ZIELIŃSKA: *Jarzyna: Teatr/ Theatre*. Warszawa 2009, s. 140.

¹⁹⁵ Zob. *Ibidem*, s. 141 – 149.

¹⁹⁶ *Ibidem*, s. 140.

¹⁹⁷ W. A. MOZART: *Cosi fan tutte*. Reż. G. JARZYNA. Muz. W. A. MOZART. Libretto L. DA PONTE. Kier. muz. A. STRASZYŃSKI. Scenogr. S. NELSON. Ruch scen. M. MIKOŁAJCZYK. Reż. światła F. ROSS. Prem. Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, 6 lipca 2005.

¹⁹⁸ *Magnetyzm serca* na podstawie utworu *Śluby panińskie czyli magnetyzm serca* A. FREDRY. Reż. i oprac. tekstu S. TOESH. Scenogr. M. MACIEJEWSKA. Muz. J. GRUDZIEŃ. Oprac. muz. L. HORST. Oprac. dźwięku P. DOMIŃSKI. Światło M. POZNAŃSKI. Prem. Teatr Rozmaitości, 14 marca 1999.

panoramy miasta z rozświetlonymi wieżowcami, pojawiał się statek płynący po morskich falach, w których odbijało się rozgwieżdżone niebo i księżyc. Równie kiczowaty był obraz z samolotem, którego spaliny układały się w napis „Love”. Projekcje przywodziły na myśl obrazy znane chociażby z hollywoodzkich komedii romantycznych.

Poza znakami związanymi z estetyką kiczu, rozumianą jako schematyczne, płytkie i pretensjonalne dążenie do perfekcyjnego piękna¹⁹⁹, w spektaklu niemałą rolę odgrywała również estetyka kampu, która posłużyła Jarzynie do scharakteryzowania hedonistycznego środowiska, w którym obracały się narzeczone: Dorabella (Galina Kuklina/Monika Lendzion) i Fiordiligia (Iwona Hossa/Roma Jakubowska – Handke), a na którego czele stali Don Alfonso (Dariusz Machej/Andrzej Ogórkiewicz) – oświecony libertyn oraz Despina (Wioletta Białk/Barbara Gutaj/Natalia Puczniewska) – rzeczniczka wyzwolenia seksualnego. Spektakl rozpoczynał się od zalanej różowym światłem sceny na nadbrzeżu portowym, w której wyzywające, ubrane w stringi tancerki z klubów erotycznych (Jarzyna zatrudnił rzeczywiste tancerki) kusiły zza szyb męskich przechodniów. Sugerowany w pierwszej scenie współczesny, zinstytucjonalizowany erotyzm, stawał się bohaterem drugiej części spektaklu. Bohaterowie przenosili się do nocnego klubu, przypominającego bajeczny ogród ziemskich rozkoszy, w którym odbywał się striptiz, a roznegliżowane w ekscentryczny sposób osoby płci obojga popijały drinki przy podświetlanym barze i zażywały cielesnych przyjemności. Przestrzeń zdobiły gumowe lalki z wyeksponowanymi otworami i rzucone na ekran tapety, które przedstawiały nieprzyzwoite okazy flory i fauny.

Podstawowym wyróżnikiem kampu, który po raz pierwszy zdiagnozowała amerykańska pisarka Susan Sontag, jest zamierzona sztuczność i przesada. Sontag pisała, że „kamp jest konsekwentnie estetycznym przeżywaniem świata. Wyraża zwycięstwo »stylu« nad »treścią«, »estetyki« nad »moralnością«, ironii nad powagą”²⁰⁰. Oznacza zatem świadomą stylizację i teatralność, „jest jakby prywatnym kodem, znamieniem tożsamości nawet niewielkich miejskich środowisk”²⁰¹, toteż jego nieodłącznym towarzyszem jest duch ironii, gry i zabawy. Kamp tym różni się od kiczu, że nie ocenia się go w kategoriach piękna, ale określa się stopień jego stylizacji. Idealnie zatem pasował do środowiska, które w każdym momencie afirmowało swoje przywiązanie do filozofii hedonizmu. Scenografka Stephanie Nelson w ogrodzie, w tyle sceny, ustawiła pionowe

¹⁹⁹ K. PIĄTKOWSKI: *Kicz jako problem antropologiczny...*, s. 13.

²⁰⁰ S. SONTAG: *Notatki o kampie*. Przeł. W. WERTENSTEIN. „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 319.

²⁰¹ *Ibidem*, s. 307.

rzeźby, które kształtem przypominały fallusy i jądra. Na jednym z nich żartobliwie usadzono dmuchaną lalę. Również Ferrando (Piotr Friebe/Adam Zdunikowski) i Guglielmo (Adam Szerszeń/Jaromir Trafankowski), sprawdzający wierność swoich wybranek, zamiast w przewidzianych w librecie strojach Albańczyków, pojawiali się w kostiumach ogromnych żuków z wielkimi włochatymi czułkami, które lubieżnie wsadzali siostronom pod spódnice. Te zaś broniły się przed nimi, jako ostatecznej broni używając spreju na owady.

Krytycy muzyczni i operowi nie byli zachwyceni zabiegami uwspółcześniającymi dzieło Mozarta, Jacek Marczyński podsumowując dokonania operowe Jarzyny, stwierdził wręcz, że „spektakl zrodził się z pogardy do opery jako gatunku”, który z jednej strony kusił reżysera wieloznacznością i ekspresyjnością, z drugiej – twórca potraktował go jako sztukę ułomną²⁰². Dużo lepiej na ten temat pisali recenzenci teatralni, doceniając interpretację i ogólny nastrój spektaklu, chociaż i oni sygnalizowali niedosyt, wynikający przede wszystkim z braku precyzyjnej roboty teatralnej. Strategię, którą w tym spektaklu posłużył się Jarzyna, Antonina Kłoskowska nazywa homogenizacją immanentną. Określenie to oznacza „włączenie do dzieła kultury wyższego poziomu elementów zdolnych przyciągnąć szeroką i popularną publiczność dokonane przez samego autora”²⁰³, w tym przypadku inscenizatora opery. Pomysł reżysera, który zawsze deklarował chęć uwspółcześniania klasycznych utworów, mógł być próbą przybliżenia skostniałego już gatunku współczesnemu widzowi, jak również zabawą z operową konwencją, ostatecznie Mozart zaliczył *Così fan tutte* do gatunku opera buffa. Jarzyna wyciął niektóre partie libretta Lorenzo da Ponte, zrezygnował również z fragmentów kompozycji Mozarta. Zamiast nich pojawiły się współczesne dialogi i utwory, jak piosenka *My Baker* zespołu Boney M. na początku drugiej części. Tematem opery była właściwie nie wiarołomność kobiet, a bezradność wobec namiętności, która przydarza się w całym kosmosie, niezależnie od płci. W drugim akcie na podwieszonym ekranie w tyle sceny spadały gwiazdy i szalały planety, również kosmos pulsował przedziwną energią.

Do opery Jarzyna powrócił rok później, wystawiając na Scenie Kameralnej Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie *Giovanniego* na podstawie *Don Giovanniego* Mozarta i *Don Juana* Moliere. Podobnie jak w *Così fan tutte* spróbował łączenia gatunków: teatru operowego i dramatycznego, jakkolwiek, odwrotnie niż rok wcześniej, tym razem pracował z aktorami jakby byli śpiewakami (w *Così fan tutte*

²⁰² J. MARCZYŃSKI: *Od pogardy do pokory*. „Teatr” 2011, nr 5.

²⁰³ A. KŁOSKOWSKA: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1980, s. 339.

śpiewacy tworzyli role aktorskie), tyle że podczas spektaklu aktorzy udawali, że śpiewają, a nieświadomi niczego widzowie słyszeli Mozarta w nagraniu solistów i orkiestry Teatru Wielkiego. W *Giovannim* Jarzyna połączył dramat Moliera z operą Mozarta, sytuacyjnie uzasadniając to w ten sposób, że tytułowy bohater (Andrzej Chyra) jest wielbicielem i częstym bywalcem opery. Z tego powodu zakochana w nim Elwira, grana przez Maję Ostaszewską, czekała na niego przed wejściem, które przypominało foyer Teatru Wielkiego. Giovanni słuchał opery w domu, a na kolację zapraszał kwartet smyczkowy. Muzyka Mozarta w różnych wariantach przenikała świat przedstawiony. W knajpie jazzowy zespół improwizował na temat arii *La ci darem la mano*, a goście weselni Zerliny (Roma Gąsiorowska) i Masetto (Eryk Lubos) śpiewali Mozarta w wersji dancingowej. Bohaterowie Moliera w ariach operowych wyrażali swoje emocje albo prowadzili towarzyskie gry, wszak wszyscy – poza Zerliną i Masetto – pochodzili z wyższych sfer. Opera podkreślała ich status społeczny.

Świat *Giovanniego* to rzeczywistość poddana estetyzacji, o której Wolfgang Welsh pisał, że obejmuje coraz większe przestrzenie ludzkiego doświadczenia²⁰⁴. Jarzyna umieścił akcję spektaklu w wysmakowanych, eleganckich wnętrzach, zaprojektowanych przez Maciejewską, w których ściany udawały marmur albo pokryte były lustrami, pomieszczenia przedzielały szyby, a z sufitu zwieszały się kryształowe żyrandole. Rzeczywistość w wersji *glamour* błyszczała bogactwem i luksusem, niezależnie od tego czy był to salon, czy łazienka w domu Anny (Danuta Stenka), w której Giovanni (Andrzej Chyra) spotykał się z kochanką, a następnie brutalnie zabijał jej ojca, roztrzaskując jego głowę o kant wanny. Goście zaproszeni przez Giovanniego na imprezę przychodzili w eleganckich, białych strojach, a na czas zabawy (również erotycznej) nakładali białe peruki i maski. Przypominali modeli z wystylizowanej sesji dla pisma o modzie.

Z tłumu wyróżniała się tylko srebrna maska gospodarza, który wybijał się ponad to wyestetyzowane otoczenie determinacją i otwartością na nowe doświadczenia. Gry erotyczne, którym chętnie się oddawał, okazywały się sprawdzianem granic ludzkich możliwości i wrażliwości, i, jak wszystko w świecie tych zamożnych konsumentów, były poddane procesom estetyzacji i teatralizacji. Anna, rozpoczynając erotyczną grę z Giovannim, piła szampana, którego zmysłowo sączyła z długiego kieliszka, a następnie resztę alkoholu wylewała na ciało i zachęcająco rozrywała pończochy. Niewinna gra kończyła się brutalnym seksem.

²⁰⁴ W. WELSH: *Estetyka poza estetyką*. Przeł. K. GUCZAŁSKA. Kraków 2005, s. 34.

Rzeczywistość tytułowego bohatera przynależała do wielkiego miasta, a raczej jego wizerunków kreowanych przez kolorowe pisma: kosztownych zabaw, eleganckich osób, ekskluzywnych miejsc. Leporello grany przez Cezarego Kosińskiego nosił błyszczącą, białą marynarkę, różowy krawat, ciemne okulary i półdługie blond włosy. Elwira – szykowne suknie, Anna sznury pereł, nałożone na nagie ciało. Wszyscy byli atrakcyjni. Dbali o swoje ciała, które były dla nich rodzajem kapitału i fetyszu (przedmiotu konsumpcji), obiektem świadomego obsadzenia (w sensie psychologicznym) i inwestycji (w sensie ekonomicznym)²⁰⁵. Atrakcyjne ciało umożliwiało uczestniczenie w grze pożądania i zaspokojenia. Przestawało być „cielesnością” w sensie religijnym, straciło również status siły roboczej. Zostało „odzyskane w swej materialności (lub w swej »widzianej« idealności) jako obiekt narcystycznego kultu bądź jako jeden z elementów taktyki i społecznego rytuału”, w którym „piękno i erotyzm stanowią dwa motywy przewodnie”. Tym, co decyduje o ponownym odkryciu ciała i jego konsumpcji jest również seksualność²⁰⁶. Toteż bohaterowie w spektaklach Jarzyny dążyli do nieograniczonej wolności (w sensie społecznym), wpadając w pułapkę nienasycenia. W taką egzystencjalną pustkę wpadał również Giovanni, który im dalej posuwał się w swoich zachciankach i perwersjach, tym bardziej pragnął dotrzeć do kolejnej granicy. Jednak dotarcie tam nie dawało zaspokojenia. Drwiąc z wszelkich zasad społecznego współżycia i ignorując obowiązujące tabu, w finałowej scenie zapraszał na ucztę zmarłego Commendatore’a, którego następnie poił winem. Jego dystans do konwencji społecznych i teatralnych podkreślała dobiegająca z odtwarzacza muzyka – końcowa aria z *Don Giovanniego* Mozarta. W interpretacji Jarzyny Giovanni w finale nie ginął w piekielnych czeluściach, jak chce tego teatralna tradycja, ale umierał w sposób dużo bardziej trywialny, dusząc się kawałkiem łapczywie pochłanianego arbuza.

Mieszkańcy płynnej nowoczesności

Miasto jako temat i źródło inspiracji interesuje Jarzynę w zasadzie od początku twórczości. Reżyser w swoich przedstawieniach penetrował nie tylko rozmaite miejskie przestrzenie: dworce, puby, kluby fitness, hotele i mieszkania, które oprawione w estetykę popkultury wprowadzał na scenę, czyniąc z nich przestrzeń dla opowiadanych historii.

²⁰⁵ J. BAUDRILLARD: *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2006, s. 170.

²⁰⁶ *Ibidem*, s. 174, 176.

Portretował również mieszkańców tej miejskiej dżungli, ich aspiracje, marzenia i problemy. Początkowo bohaterami byli młodzi ludzie, przypominający stereotypowych Polaków z dużych miast, którzy wkroczyli w dorosłe życie po 1989 roku, a więc w pewnym sensie byli równolatkami reżysera: pracownicy agencji reklamowych, młodzi menedżerowie i dziennikarze (*W dżungli miast, Bash*). Na scenę wprowadził również osoby o odmiennej orientacji seksualnej, bywalców klubów i dyskotek (*Niezidentyfikowane szczątki ludzkie*). Ale nie tylko. Z czasem pojawiły się także osoby z dołu piramidy społecznej, bezrobotni i postaci z półświatka (*Zaryzykuj wszystko*). Jarzyna wykazywał bardziej zainteresowanie wnętrzem bohaterów aniżeli ich sytuacją społeczno-ekonomiczną.

Przykładem takiego zainteresowania był z pewnością spektakl 4.48 *Psychosis*, na podstawie dramatu brytyjskiej autorki Sarah Kane. Spektakl Jarzyny, mimo emocji wokół dramaturgii brutalistów, został bardzo dobrze przyjęty. Był również pierwszym spotkaniem reżysera z twórczością Kane, chociaż nie przywiązał się do niej na dłużej. Tekst 4.48 *Psychosis* Sarah Kane napisała w formie monologu, który jest wypowiedzią kobiety chorej na depresję i jednocześnie świadomej swojej sytuacji. Autorka połączyła ze sobą parafrazy rozmów bohaterki z bliskimi i lekarzami, z cytataми z Biblii, fragmentami stylizowanymi na teksty z książek o syndromie samobójczym i notatkami przypominającymi diagnozy lekarskie oraz instrukcje na ulotkach dołączanych do leków. Fakt, że był to ostatni tekst napisany przez Kane przed samobójczą śmiercią, nadawał mu dodatkowy walor spowiedzi, wykorzystany również przez reżysera. Zaadaptowany przez Jarzynę tekst (zmienił kolejność scen) złożył się na strumień świadomości osoby ulegającej pogłębiającej się autodestrukcji, odrzucającej samą siebie, która zamiast oczekiwanego wsparcia i miłości, jest poddawana hospitalizacji i działaniu leków. Ostatnie słowa bohaterki granej przez Magdalенę Cielecką: „Dostrzeż mnie, zobacz mnie, kochaj mnie... Patrz jak znikam” – były jak wyrzut sumienia, skierowany w stronę milczącej publiczności. Pawłowski napisał w recenzji ze spektaklu, że był on nie tyle opowieścią o umieraniu, co zapisem heroicznej walki o życie²⁰⁷.

Jarzyna rozbił monolog 4.48 *Psychosis* na sześć osób, potęgując efekt samotności bohaterki, pozornie otoczonej ludźmi²⁰⁸. Surowa, monochromatyczna scenografia Małgorzaty Szczęśniak, na którą składały się: ustawiona z prawej strony ściana z pleksi

²⁰⁷ R. PAWŁOWSKI: *Oddział zamknięty*. „Gazeta Wyborcza – Stołeczna ” 2002, nr 47. Tekst dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/103774.html> [data dostępu: 12.13.15].

²⁰⁸ W prapremierowym wystawieniu tekstu, które odbyło się w 2000 roku w Jerwood Theatre at the Royal Court Upstairs w Londynie wystąpiło trzech aktorów.

(która przesuwiała się w lewą stronę, prostopadle do ustawionej z tyłu metalowej ściany), krzesła oraz stół, kojarzyła się ze szpitalną izolatką. O metalową ścianę w finale rozbijała się zakrwawiona bohaterka. Tak pomyślana przestrzeń oddawała dramatyzm sytuacji, w której znalazła się postać. Efekt atrofii wzmacniała mroczna, narastająca i pulsująca muzyka Piotra Domańskiego, która przenosiła widzów do wnętrza głowy głównej bohaterki. Proces wewnętrznej dezintegracji przebiegał zgodnie z rytmem wyznaczanym przez głos lektora (Ksawery Janiszewski), który przez cały spektakl beznamiętnie odliczał, rozpoczynając od stu – co tworzyło oś konstrukcyjną przedstawienia. Z czasem liczby zaczęły pojawiać się na metalowej ścianie, wykorzystanej jako ekran do projekcji, stopniowo zamieniając się w zielone strumienie cyfr (przypominające obrazy z filmu *Matrix* Andy’ego i Lana Wachowskich) które zalewały ciało stojącej na proscenium bohaterki. Jako ironiczny kontrapunkt do całej historii Jarzyna wykorzystał powracający obsesyjnie, popularny utwór *When I Fall in Love*, śpiewany przez inną samobójczynię, Marilyn Monroe. Słodki, beztroski głos aktorki, która sama cierpiała na samotność i depresję, z czasem ulegał spowolnieniu, aż wreszcie zamieniał się w niezrozumiały bełkot, jakby oddający stan świadomości bohaterki²⁰⁹. W ostatniej scenie światło wydobywało jej zakrwawioną twarz, i gasło. Odliczanie kończyło się na liczbie dwa, powtórzonej kilka razy, jakby aparat podtrzymujący życie zatrzymał się. W uszach pozostawał przeciągły dźwięk ostatniej głoski. Estetyka popkultury była wykorzystana w tym spektaklu w stopniu minimalnym, jakkolwiek pojawiała się jako znak mirażu, marzenia o zaspokojonym głodzie miłości.

Od *Bzika tropikalnego* pojawił się w spektaklach Jarzyny temat nienasycenia, dekadencji, świadomości metafizycznej pustki, trapiącej rozwinięte zachodnie społeczeństwa. Reżyser nie tylko opowiadał o świecie za pomocą charakterystycznych dla współczesności środków wyrazu, próbował również zdefiniować kondycję współczesnego człowieka od strony filozoficznej. Ten temat szczególnie mocno powraca są w ostatnich spektaklach Jarzyny: *T.E.O.R.E.M.A.C.I.E*²¹⁰ na podstawie twórczości

²⁰⁹ Ten sam tytuł Jarzyna wystawił kilka miesięcy później w Schauspielhaus w Düsseldorfie. Tym razem Szczęśniak zbudowała na scenie pokój, którego ściany sukcesywnie zjeżdżały się, zostawiając bohaterce do życia zaledwie szczelinę. Znikały klamki, a drzwi zatrzaśkiwały się. Coraz bardziej ograniczająca przestrzeń stawała się synonimem sytuacji bez wyjścia, w której znalazła się bohaterka. Zob. M. Zielińska: *Jarzyna: Teatr/ Theatre*. Warszawa 2009, s. 136.

²¹⁰ P. P. PASOLINI: *T.E.O.R.E.M.A.T.* Reż. i scen. G. JARZYNA. Scenogr. i kost. M. MACIEJEWSKA. Muz. J. GRUDZIEN, P. DOMIŃSKI. Reż. światła J. SOBIESZEWSKI. Prem. Teatr Rozmaitości w Warszawie, 1 lutego 2009.

Piera Paola Pasoliniego i *Nosferatu*²¹¹ inspirowanym powieścią Brama Stokera *Dracula* – które wydają się tworzyć swoisty dyptyk.

Akcja *T.E.O.R.E.M.A.T.U* dzieje w domu współczesnej, zamożnej rodziny, a sądząc po dobiegających z offu dźwiękach kościelnych dzwonów, w katolickim kraju. Głową rodziny jest Paolo (Jan Englert), sceptyczny przedsiębiorca i odpowiedzialny ojciec, który stoi na straży rodzinnych rytuałów. W pierwszej scenie obserwujemy celebrację zwykłego rodzinnego poranka. W ascetycznej, kremowej, rozświetlonej przestrzeni jest coś odświętnego i uspokajającego. Paolo przy biurku przegląda dokumenty, jego żona Lucia (Danuta Stenka) przed lustrem poprawia makijaż, syn Pietro (Jan Dravnel) przygotowuje się do wyjścia, a później przynosi ojcu coś do podpisania, córka Odetta (Katarzyna Warnke) czesze włosy, a później robi ojcu zdjęcia. W tym czasie służąca Emilia (Jadwiga Jankowska-Cieślak) krząta się wokół stołu. Scena powtarza się trzykrotnie, za każdym razem niemalże się nie zmieniając. Wydaje się, że nic nie może zachwiać spokoju tej rodziny, która każdego dnia realizuje ten sam schemat – precyzyjnie zaprojektowany ideał codzienności.

Jakkolwiek porządek zostaje zaburzony przez dziwnego gościa (Sebastian Pawlak), który, co prawda, pojawia się znikąd, ale dość szybko wkrada się w łaski wszystkich członków rodziny. Najszybciej ulega mu Emila. Później Pietro, w którym budzi uśpiony homoseksualizm. Dzięki inicjacji seksualnej z Gościem od ojca oderwie się do tej pory w nim zakochana Odetta. Silnemu przewartościowaniu ulegnie również życie Lucii – uosabiającej doskonale wypreparowaną, ikoniczną, chociaż pustą kobiecość. Spotkanie z Gościem uświadomi jej pustkę własnej egzystencji, w której – jak w pewnym momencie sama powie – „ratunkiem był wrodzony wdzięk”. Doskonale zadbane ciało Lucii jest jak ciało modelki, które już nie jest obiektem pragnienia, lecz „przedmiotem funkcjonalnym, forum znaków, gdzie mieszą się i splatają ze sobą moda i erotyka”²¹². Gość wypełni tę piękną formę treścią, podaruje Lucii miłość i rozbudzi w niej seksualne pożądanie. Zmiana, chociaż najbardziej radykalna, najspokojniej przebiegnie w życiu Paola, sceptycznego zarówno wobec społeczeństwa, mediów, jak i wiary w Boga. Pojawienie się Gościa utwierdzi go w przeczuciu czegoś niewyraźnego, przed czym chronił się w szańcach mieszczańskiego życia.

²¹¹ G. JARZYNA: *Nosferatu*. Reż. G. JARZYNA. Scenogr. i kost. M. MACIEJEWSKA. Muz. J. ZORN. Reż. światła J. SOBISZEWSKI. Video B. MACIAS. Prem. Teatr Narodowy w Warszawie, 12 listopada 2012.

²¹² J. BAUDRILLARD: *Spoleczeństwo konsumpcyjne...*, s. 177.

W *T.E.O.R.E.M.A.C.I.E* Jarzyna w pewnym sensie wyraził niepokoje współczesnego zachodniego społeczeństwa, które zatracą związki z transcendencją. Jak pisał Baudrillard, w tym społeczeństwie „w procesie konsumpcji nie mamy już do czynienia z pracą i przewyżnianiem, jest to raczej *proces pochłaniania znaków i bycia przez nie pochłanianym*. Jego wyróżnikiem jest zatem *kres transcendencji*. W uogólnionym procesie konsumpcji nie napotkamy już duszy, cienia, sobowtóra, lustrzanego odbicia. Nie istnieją tutaj także sprzeczności istnienia, nieobecna jest problematyka bytu i pozoru. Zachodzi jedynie emisja i recepcja znaków, a byt jednostkowy ulega zanikowi w kombinatoryce i rachunku znaków...”²¹³. Opisując funkcjonowanie społeczeństwa konsumpcyjnego, Bauman przywołuje określenie Anthony’ego Giddensa. Brytyjski socjolog zauważa, że współczesne społeczeństwo działa w stanie ducha, który można określić jako „ontologiczne bezpieczeństwo”. Jego podstawą jest przeświadczenie, że na osobach i rzeczach można polegać, a stabilność tego świata jest potwierdzana i wciąż na nowa umacniana przez „przewidywalność drobnych (na pozór) zdarzeń zrutyinizowanego codziennego życia”. Odwrotnością ontologicznego bezpieczeństwa jest niepokój egzystencjalny, który pojawia się, wówczas, gdy okazuje się, że „zdolność codziennej rutyny do samoodtwarzania się i powtarzania ma swe nieprzekraczalne granice czasowe”²¹⁴. Wydaje się, że z podobnym liminalnym doświadczeniem ma do czynienia rodzina Paola. Zetknięcie z dziwnym Gościem, którego można interpretować jako uosobienie transcendencji, irracjonalności ma dla nich ciężar doświadczenia granicznego, wybijającego z rutyny, unicestwiającego wszelkie logiczne porządki, ład i precyzyjnie budowaną organizację życia.

Podobny wątek Jarzyna kontynuował w *Nosferatu*, inspirowanym powieścią *Dracula* irlandzkiego autora Brama Stokera, chociaż spektakl luźno łączył się z literackim pierwowzorem. Niewiele miał również punktów stykowych z filmowymi i popkulturowymi wersjami tej opowieści, jakkolwiek można było się w nim doszukać inspiracji filmem Wernera Herzoga *Nosferatu wampir*. W spektaklu Jarzyny tytułowy bohater pojawiał się jako figura obcego, ucieleśnienie pragnienia doznania czegoś, co wymyka się racjonalnemu i zmysłowemu poznaniu, a jednocześnie może przebić balon eleganckiej ponowoczesnej nudy. Reżyser oczyścił adaptację z wątków sensacyjno-przygodowych: zrezygnował między innymi z podróży notariusza Harkera i jego spotkania z hrabią Drakulą w siedmiogrodzkim zamku, uwypuklił natomiast kilka

²¹³ *Ibidem*, s. 208.

²¹⁴ Z. BAUMAN: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa 2000, s. 285.

motywów i skondensował fabułę, przenosząc akcję spektaklu do czasów współczesnych, do domu Lucy Westenra (Sandra Korzeniak) wypełnionego znudzonymi życiem współczesnymi dekadentami. Kluczowym elementem swojej interpretacji Jarzyna uczynił dziwny letarg, w który pod wpływem wampira zapadają kobiety: najpierw Lucy, później jej kuzynka Mina Harker (Katarzyna Warnke).

Maciejewska zaprojektowała wysmakowane przestronne wnętrza, otwierające się na inne pomieszczenia modernistycznego domu, które pod wpływem użytego światła tworzyło plastyczne, filmowe kadry. Podłogę pokrywał lśniący drewniany parkiet, od którego odbijało się światło wpadające przez wysokie, ciągnące się od podłogi i zakończone półkoliście okna. W głębi znajdowały się modernistyczne meble, ludwikowska kanapa i dwa proste tapczany, które przypominały katafalki. Na środku sceny stał ciężki stół, przy którym podczas posiłków spotykali się domownicy, a bliżej proscenium fotele w stylu art deco, na których goście toczyli długie rozmowy. Eleganckie wnętrza było w pewnym sensie metaforą życia zamożnych mieszczan o wyrafinowanych potrzebach estetycznych, w którym luksus mieszał się z nudą, a piękna forma skrywała pustkę i pragnienie doświadczenia transcendencji albo przynajmniej namiętności. Powiewające na wietrze firany i zmieniające się światło, które sugerowało upływ nocy i dni, wyznaczały niespieszny i jednostajny rytm spektaklu, potęgujący nastrój melancholii i wyczekiwania.

Wampir w spektaklu Jarzyny mówił łamaną polszczyzną niemieckiego aktora Wolfganga Michaela i przybierał postać zmęczonego życiem, starzejącego się cudzoziemca, który kupił majątek sąsiadujący z posiadłością gospodarzy. Inaczej niż nakazywałaby tradycja przedstawiana tej postaci, Nosferatu Jarzyny był mało aktywnym, zniechęconym własnym istnieniem ponowoczesnym dekadentem. Nie uwodził, ale był uwodzony: przez Lucy, w której obudził ośpałą kobiecość i pozwalał zrealizować najśmielsze erotyczne fantazje i niepozorną Minę. Miał być lekiem nie tylko dla kobiet, ale również dla zblazowanych mężczyzn, w których powodował wzrost życiowej aktywności, związanej z chęcią odkrycia powodu tajemniczej choroby toczącej ciało Lucy.

W spektaklu Jarzyny Nosferatu stał się ikoną duchowego wypalenia w ponowoczesnym świecie zdominowanym przez efektowne obrazy i nietrwałe formy (spektakl uwodził plastyką obrazu, przywołującą filmowe kadry), w którym nawet wizja rajy okazuje się pięknym złudzeniem. Kiedy zamieniona w wampira Lucy spotykała się z Nosferatu, z każdym jej krokiem wyrastał las kwiatów i ozdobnych pnączy

(wyczarowanych na scenie przez Bartka Maciasa), który był równie ulotny jak mgła zwiastująca nadejście wampira. W rzeczywistości modelowanej przez procesy estetyzacji, kiedy w cenie jest uroda i wieczna młodość, a rozwój nauki umożliwia ciągle przedłużanie życia, Nosferatu działał jak memento. Ceną za wieczną atrakcyjność okazywała się wieczna nuda, a prawdziwą tęsknotą, jest nie doświadczenie wieczności, ale paradoksalnie – śmierci.

Nowe szaty dla klasyki

Gdyby stworzyć katalog spektakli wyreżyserowanych przez Jarzynę, które opierają się na klasycznych tekstach, okaże się, że wszystkie one w mniejszym lub większym stopniu podlegają transpozycji kulturowej, rozpoczynając od nieznaczących przesunięć, jak w *Bziku tropikalnym* czy w *Magnetyzmie serca*, w którym kontekst współczesny pojawia się w końcowej części spektaklu (bohaterowie, przeprowadzeni przez różne epoki i konwencje, spotykają się w dyskotecie), na *Giovannim* czy *2007: Macbeth* kończąc. W przypadku tych inscenizacji Jarzyna przywołuje współczesną rzeczywistość, w dużej mierze utkaną z telewizyjnych i filmowych konwencji, co w wielu krytykach, zwłaszcza nastawionych niechętnie wobec prób niwelowania, a nawet przesuwania granic między sztuką wysoką i popularną budziło opór.

Przykładem przeniesienia kanonicznej sztuki we współczesne referencje czasowo-przestrzenne był spektakl *mede:a*²¹⁵. Przedstawienie było wystawiane na scenie Kasino (jednej z mniejszych scen Burgtheater), mieszczącej się w historycznych wnętrzach pałacu arcyksięcia Ludwika Wiktora. Magda Maciejewska, autorka scenografii, wykorzystała historyczny potencjał tego miejsca. Na ściany nałożyła szklane parawany, które oddzielały Medeę od przepychu kolumnad, sztukaterii i zwierciadeł. Zza okien dobiegały dźwięki współczesnego Wiednia. Potraktowanie przestrzeni jako swego palimpsestu było istotnym elementem interpretacji tej sztuki Sofoklesa, którą Jarzyna budował na inności tytułowej bohaterki, jej obcości w kraju, w którym się nie urodziła. W jego interpretacji Medea była gruzińską arystokratką przywiezioną do Austrii przez swojego męża, bogatego nafcjarza, który kiedyś robił interesy na Kaukazie. Jak można było przeczytać w programie, starożytna Kolchida to współczesna Gruzja²¹⁶, a Jazon

²¹⁵ G. JARZYNA, M. WALCZAK: *mede:a* na podstawie *Medei* SOFOKLESA. Reż. G. JARZYNA. Prem. Burgtheater w Wiedniu, 30 grudnia 2006.

²¹⁶ Informacje z programu spektaklu przytaczam za: J. Niedziela: *Medea z mafią* w tle. „Teatr” 2007, nr 3.

pracował nad gazociągiem Nabucco (finansowany przez Unię Europejską gazociąg miałby zaopatrywać Austrię w gaz z Kazachstanu i Azerbejdżanu, i w ten sposób uniezależnić ją od dostaw z Rosji). Niechęć rodowitych Austriaków do emigrantki pogłębiała jej osamotnienie spowodowane zdradami męża.

Jarzyna osadził starożytny mit we współczesności, dokonując interpretacji, którą Parice Pavis nazywa historyzacją – wydarzenia, postacie i konflikty ukazane są z punktu widzenia naszej współczesności w świetle historycznego relatywizmu²¹⁷ lub rekontekstualizacją inscenizacji, co wiąże się z przeniesieniem akcji dramatycznej w nowe referencje czasowo-przestrzenne, najczęściej znane współczesnej publiczności²¹⁸. W podobny sposób „obszedł” się z klasyką podczas realizacji *Makbeta*.

Reżyser wykorzystał ogromną przestrzeń Zakładów „Waryński” na warszawskiej Woli, która zamieniła się w wielopoziomową i wieloczęściową scenę, z pomieszczeniami znajdującymi się z lewej i prawej strony, a także jedno na drugim. Lewa strona, nieco cofnięta w głąb, przypominała betonowy bunkier z małym pomieszczeniem ukrytym za przezroczystą, plastikową zasłoną – w niej przebywał Macbeth i jego żona – oraz płaskim dachem. Prawa – dwupoziomowa, udawała centrum dowodzenia i meczet, do którego w pierwszej scenie wdzierali się żołnierze Macbetha i zabijali zgromadzonych tam irackich żołnierzy. Wszystkie poziomy były połączone stromymi metalowymi schodami, wiodącymi na galerię biegnącą wysoko w górę, przy lewej ścianie. Z drugiej strony Jarzyna zmontował ten spektakl jak film. Akcja płynnie przenosiła się z miejsca na miejsce, reżyser różnicował nastroje i plany.

Szekspirowska tragedia osadzona w kontekście wojny amerykańsko-irackiej została pokazana w konwencji relacji telewizji CNN. Działania wojenne można było obserwować na sześciu ekranach, na których błyskające punkty i zbliżenia obiektów na zdjęciach satelitarnych informowały o akcji przeprowadzanej właśnie przez Macbetha (Cezary Kosiński). Równocześnie jego działania można było obserwować w realu, na dolnym poziomie, gdy wraz z żołnierzami i przy użyciu miotaczy ognia wdierał się do meczetu. Jednemu z buntowników ze Wschodu Macbeth odcinał głowę, którą traktował jako barbarzyńskie trofeum. Krew z odciętej głowy zalewała betonową podłogę. W trakcie trwania spektaklu kałuża krwi powiększała się o krew, która wypłynęła z głowy Duncana (Miroslaw Zbrojewicz / Waldemar Kownacki), a w finale z ciała samego

<http://www.teatr-pismo.pl/archiwalna/index.php?sub=archiwum&f=pokaz&nr=189&pnr=17>

²¹⁷ P. PAVIS: *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. P. Olkusz. Warszawa 2011, s. 280.

²¹⁸ *Ibidem*, s. 295.

Macbetha. Lady Macbeth (Aleksandra Popławska) bezskutecznie próbowała zmyć ją szlauchem. W innej scenie na tej kałuży stał stół, przy którym odbyła się uczta, na którą przybył duch Banqua (Tomasz Tyndyk). Na oczach widzów Lady Macbeth popełniała samobójstwo, dusząc się zwojami folii. Tekst dramatu w dużej mierze został zastąpiony przez obraz. Poza reminiscencjami z telewizyjnych relacji wojny w Iraku, nietrudno było odnaleźć schematy typowe dla filmów wojennych i kina akcji. Nie bez powodu Joanna Targoń recenzję napisaną dla Gazety Teatralnej „Didaskalia” zatytułowała znacząco *macbeth. the movie*²¹⁹.

Między mediami, między znakami

Teatr Jarzyny wyrósł z fascynacji kulturą i estetyką miasta, której nieodłącznym elementem jest kultura masowa i popularna. Reżyser w inscenizacje dramatów z kanonu literatury wplatał utwory muzyki rockowej (piosenki Kazika i niemieckiego zespołu Rammstein w *Niezidentyfikowanych szczątkach ludzkich*) i popularnej (piosenka zespołu Boney M. w operze Mozarta *Così fan tutte*), które zestawiał z fragmentami muzyki klasycznej (aria z *Don Carlosa* Verdiego w *Niezidentyfikowanych szczątkach ludzkich*). Poza muzyką korzystał również z elementów współczesnej kultury audiowizualnej. W jego spektaklach znalazły się obrazy pochodzące z różnych rejestrów kultury: w *Księżu Myszkini*²²⁰ (Teatr Rozmaitości, 2000) powiesił nad sceną obraz Jezusa patrzącego w dal – słynny przykład religijnego kiczu, a w spektaklu *2007:Macbeth* wprowadził na scenę dziwną postać człowieka-królika, kojarzącego się z twórczością Davida Lyncha. W *Così fan tutte* pojawiały się stereotypowe obrazy miasta nocą (w stylu amerykańskich filmów), a w *Dżungli miast* animacje postaci z japońskiej mangi. Jego teatr cechuje bowiem zawłaszczanie elementów pochodzących z różnych kultur, nie tylko euroamerykańskiej, ale również afrykańskiej czy azjatyckiej. W *Bziku tropikalnym* wykorzystał oryginalne nagrania muzyki z Papui Nowej Gwinei, a w *mede:i* pierwszemu pojawieniu się tytułowej bohaterki towarzyszyły dźwięki muzyki gruzińskiej.

Przemieszczenie elementów z różnych estetycznych porządków powoduje, że ten teatr podważa tradycyjne podziały na kulturę wysoką i popularną. Jak pokazuje recepcja twórczości Jarzyny, wielokrotnie stawały się one wyzwaniem dla wielbicieli tradycyjnych

²¹⁹ Zob. J. TARGOŃ: *macbeth. the movie*. „Didaskalia” 2005, nr 67/68.

²²⁰ *Księż Myszkini* na podstawie *Idioty* F. DOSTOJEWSKIEGO. Przeł. J. JĘDRZEJEWICZ. Reż. i adapt. MIKOŁAJ WARIANOW. Scenogr. M. MACIEJEWSKA, SYLWIA TORSH. Kost. M. MACIEJEWSKA. Muz. P. MYKIETYN, P. DOMIŃSKI. Prem. Teatr Rozmaitości, 23 maja 2000.

konwencji estetycznych, a z drugiej strony zastosowane w inscenizacjach elementy kultury popularnej miały swoje uzasadnienie w głębszym planie znaczeniowym spektakli. Kod, którym się posługiwał (szczególnie na początku twórczości), był zrozumiały dla młodej widowni, która chętnie przychodziła na spektakle, nawet jeśli proponował inscenizacje dzieł z kanonu literatury. Stosując różne strategie, wprowadzał je w pole osobistej mitologii, zwłaszcza młodych odbiorców. Zatarcie granic między kulturą wysoką a popularną następowało poprzez przemieszanie ich elementów i stworzenie jednolitej struktury artystycznej. Henry Jenkins taki proces nazywa konwergencją. Polega on na zacieraniu granic pomiędzy symbolami, dziełami i formami pochodzącymi z różnych obiegu kultury, co oznacza nie tylko cyrkulację treści i symboli, ale również wiąże się z zachowaniami odbiorców przyzwyczajonych do kulturowej różnorodności i dowolnie wybierających różne strategie odbiorcze. „Konwergencja zachodzi w umysłach pojedynczych konsumentów i poprzez ich społeczne interakcje z innymi konsumentami. Każdy z nas tworzy swoją własną osobistą mitologię z części oraz z fragmentów informacji wyłuskanych ze strumienia mediów i przekształconych w zasoby, dzięki którym nadajemy sens naszemu życiu codziennemu”²²¹.

Drugim charakterystycznym rysem tej twórczości jest czerpanie z poetyki mediów, z języka wideoklipu czy filmu. Jarzyna chętnie stosuje filmowy montaż i interpunkcję: wyciemnienia, rozjaśnienia czy przenikanie obrazów, które wzmacnia muzyką. W *Giovannim* na okno sceny została nałożona czarna rama, która przesuwiała się w prawo lub lewo, powodując, że widz miał dostęp zaledwie do wycinka scenicznego obrazu. Odsłaniała lub zasłaniała kolejne fragmenty dekoracji świata przedstawionego, naśladując ruch kamery próbującej uchwycić panoramiczny obraz. Na hipnotycznym rytmie wyciemnień i rozjaśnień zostały zbudowane spektakle *T.E.O.R.E.M.A.T.* i *Nosferatu*, w których światło wyznaczające rytm nocy i dni potęgowało nastrój melancholii i wyczekiwania. W pewnym sensie media stały się bohaterem spektaklu *2007:Macbeth*, o którym mówiono nawet, że jest teatralną superprodukcją.

Jarzyna chętnie sięga do kultury popularnej. Korzysta z jej estetyki, strategii i gatunków, które włącza do teatralnej narracji. Widoczna jest również ewolucja w nastawieniu artysty do kultury popularnej: od początkowego flirtu (*Bzik tropikalny*) do podejścia bardziej pragmatycznego, związanego ze świadomym wykorzystaniem jej języka (*Così fan tutte*), nierzadko z zabarwieniem krytycznym (*Bash*, *Niezidentyfikowane*

²²¹ H. JENKINS: *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Przeł. M. BERNATOWICZ, M. FILICIAK. Warszawa 2007, s. 9.

szczętki ludzkie, Don Giovanni). Wreszcie nie tylko estetyka popkultury jest przedmiotem zainteresowania reżysera. W spektaklach pojawia się również namysł nad kulturą popularną na głębszym poziomie, dotyczący kondycji człowieka zanurzonego w ponowoczesnej, konsumpcyjnej rzeczywistości (*Don Giovanni, T.E.O.R.E.M.A.T., Nosferatu*).

Rozdział trzeci

Sample i skrecze mentalne Jana Klaty

W objęciach popkultury

Związki teatru Jana Klaty z popkulturą są oczywiste. Nie tylko dlatego, że reżyser od początku kariery deklarował zainteresowanie jej artefaktami, ale przede wszystkim dlatego, że opisu i interpretacji rzeczywistości dokonywał korzystając z dzieł z literackiego kanonu, które przepuszczał przez pryzmat kultury popularnej. W rozmowie dla „Notatnika Teatralnego”, krótko po swoim teatralnym debiucie i świetnie przyjętych spektaklach: *Rewizor*²²² Mikołaja Gogola, *Uśmiech grejpruta*²²³ własnego autorstwa oraz *Lochy Watykanu*²²⁴ według André Gide’a, w których dokonywał wiwisekcji mentalności i duchowości Polaków z okresu transformacji ustrojowej, wprost określił obszary swoich inspiracji: „To są takie dwie moje pasje: polityka i popkultura”²²⁵. Dość szybko okazało się, że oba słowa na literę „p” konsekwentnie wyznaczają ramy jego sztuki, co nie zmieniło się do dzisiaj mimo rewizji niektórych poglądów.

Fascynacja Klaty popkulturą z jednej strony wynikała z jej wszechobecności. Kultura popularna na początku XXI wieku zaczęła być w Polsce stałym elementem społecznego i kulturowego pejzażu, prowokując do refleksji zarówno na temat jej natury, jak i relacji z rzeczywistością. W tej samej rozmowie dla „Notatnika” reżyser dodawał: „Popkultura jest [...] w stanie wchłonąć każdy rodzaj buntu, każdy sprzeciw, nawet jeżeli się występuje z pozycji absolutnie alternatywnych i walczących, to przy odpowiednim układzie gwiazd nagle okazuje się, że bunt wobec kultury popularnej fantastycznie się sprzedaje [...]”²²⁶. Z drugiej strony Kłata dostrzegał jej operacyjność. Dla reżysera, który przez kilka lat po ukończeniu szkoły teatralnej nie pracował w zawodzie i tylko dzięki

²²² M. GOGOL: *Rewizor*. Przeł. J. TUWIM. Reż., sample i skrecze mentalne J. KLATA. Ruch scen. M. PRUSAK. Scenogr. i reż. światła J. ŁAGOWSKA. Kost. M. KACZMAREK. Prem. Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 30 marca 2003.

²²³ J. KLATA: *Uśmiech grejpruta*. Reż. J. KLATA. Scenogr. J. ŁAGOWSKA. Proj. film. R. BALIŃSKI. Ruch scen.

M. PRUSAK. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 6 kwietnia 2003. Tytuł świadomie jest błędnie zapisany.

²²⁴ A. GIDÉ: *Lochy Watykanu*. Przeł. T. BOY-ŻELEŃSKI. Reż., adapt. i oprac. muz. J. KLATA. Scenogr. i reż. światła J. ŁAGOWSKA. Kost. M. KACZMAREK. Ruch M. PRUSAK. Prem. Wrocławski Teatr Współczesny, 9 stycznia 2004.

²²⁵ *Dorosnąć do widowni*. Z JANEM KLATĄ rozmawiała DOROTA KARDASIŃSKA. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 32-33, s. 60.

²²⁶ *Ibidem*.

propozycji Piotra Kruszczyńskiego, dyrektora Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, miał szansę powrotu do teatru, kluczowa stała się odpowiedź na pytanie, dla jakiego widza chciałby robić swoje przedstawienia, z kim chciałby w teatrze rozmawiać. Projekcja widza idealnego wypływała z jego poglądów na sztukę. Klata w udzielanych wywiadach stale podkreślał, że nie interesuje go teatr jako świątynia sztuki, gdzie – nieco upraszczając i przejawiając – „nie uchodzi powiedzieć: »dupa« albo »kurwa mać«, albo »fuck you mother-fucker« [...]”²²⁷. Jego zdaniem teatr i dramat powinny w jakimś sensie odzwierciedlać rzeczywistość, w której funkcjonują. Nie bez znaczenia było również dotarcie do współczesnego odbiorcy za pomocą środków wyrazu, które są dla niego czytelne, bo przywołane z rzeczywistości pozateatralnej. Oczywiście Klata, mimo dosadnego stwierdzenia, nie miał na myśli wyłącznie wulgaryzacji na scenie świata przedstawionego, raczej wykorzystanie w spektaklu elementów zaczerpniętych z codzienności, skorzystanie z potocznych sposobów porozumiewania się czy konwencji stosowanych przez współczesne media, jak również, a może przede wszystkim, skomunikowanie się z widzom poprzez tropy popkultury.

Publiczność, o której uwagę chciał zabiegać artysta, w dużej mierze rekrutowała się z osób, które dotychczas nie chodziły do teatru, uważając to miejsce za „obciachowe”, a także tych, którzy „wkurzyli się na stary, deklamatorski teatr” i podobnie jak on uczestniczyli w koncertach rockowych²²⁸. Reżyser chciał odzyskać widzów rozczarowanych tradycyjnym teatrem. „Mijałem się z nimi na tych koncertach i myślałem sobie, że fajnie byłoby mieć takich ludzi w teatrze, ale ich nie było. Bardzo się cieszyłem, kiedy zacząłem ich widzieć”²²⁹. Mogło się wydawać, że idealny widz Klata, niewyrobiony teatralnie, będzie wymagał przewodnika po nowej dla niego formie sztuki, jednak reżyser był daleki od pouczania i wychowywania, formułując swoje oczekiwania wobec odbiorcy jako potrzebę rozmowy²³⁰. Rozmowy, która – co wielokrotnie podkreślał – nie zawsze jest przyjemna: „(...) ja widza nie zapraszam do teatru na podwieczorek. Jak się kogoś traktuje poważnie, to się z nim rozmawia również o bardzo bolesnych rzeczach. A jeśli się kogoś oszukuje, to nie mówi mu się wszystkiego (...)”²³¹. „Zależy mi na tym,

²²⁷ *Ibidem*, s. 63.

²²⁸ *W oku salonu*. Z JANEM KLATĄ rozmawiał ŁUKASZ DREWNIĄK. „Przekrój” 2005, nr 8.

²²⁹ *Dorosnąć...*, s. 63.

²³⁰ *Klata, bój się Boga*. Z JANEM KLATĄ rozmawiał ROMAN PAWŁOWSKI. „Gazeta Wyborcza”, nr z 1 grudnia 2005.

²³¹ *Dorosnąć...*, s. 63.

żeby nie opowiadać bajek, i trochę naruszyć tzw. przyzwyczajenia widzów. Zadać kilka pytań. Bo staramy się traktować ten spektakl jako rodzaj rozmowy, a nie kazanie”²³².

Klata z jednej strony deklarował otwartość na nowy typ publiczności i potrzebę rozmowy z nią za pośrednictwem sztuki, z drugiej – z kręgu odbiorców swojego teatru wykluczał widzów, którzy przychodzą na spektakl się zrelaksować: „To ludzie, którzy nie chcą się zmieniać. Nie chcą rozmawiać. I to jest kłopot dla artysty. Beton z betonem sobie nie pogada. Więc mówimy im do widzenia, Pamelu, żegnaj”²³³. Zatem Klata nie tyle chciał zmieniać publiczność i przekonywać ją do swoich racji, ile mieć kontakt z osobami już przekonanymi, akceptującymi formę oraz treść jego spektakli. Nie planował leniwej publiczności aktywizować, wręcz przeciwnie, raczej starał się wygnać ją z teatru, czyniąc z niej głównego przeciwnika: „Artysta potrzebuje pokarmu i przeciwnika. Pokarm mam, cieszę się, że jest wojna”²³⁴ – pisał na łamach „Notatnika Teatralnego” w tekście, który wówczas można było uznać za jego teatralny manifest.

Impulsem do takich radykalnych wypowiedzi reżysera z jednej strony mogły być krytyczne opinie pod adresem jego twórczości wyrażane głównie przez konserwatywną część środowiska teatralnego, z drugiej – znajomość mechanizmów medialnych i wykorzystanie buntu jako elementu strategii marketingowej. Monika Kwaśniewska we wnikliwej analizie medialnych wizerunków Klaty słusznie zauważyła, że „Język i sposób problematyzowania owej «wojny» wydaje się w dużej mierze inspirowany językiem mediów – poczynawszy od opisu celu, przez ostrą polaryzację i kategoryzację widzów, aż po ich charakterystykę, koncentrującą się głównie na aspekcie wizualnym (wygląd) i komercyjnym (moda, sztuka popularna i alternatywna)”²³⁵. Z czasem obraz Klaty - buntownika ewoluował w kierunku specjalisty od trudnych polskich tematów, historii i narodowej tożsamości. Taki odbiór jego osoby wzmacniały nie tylko reżyserowane spektakle, ale również wypowiedzi w mediach, w których nie unikał deklaracji światopoglądowych. Reżyser zapewniał o przywiązaniu do prawicowych wartości, jakkolwiek – paradoksalnie – jego publiczność rekrutowała się, i tak zostało do dzisiaj, głównie z kręgów lewicowych. Dowiodła tego dobitnie awantura związana

²³² Nie opowiadam bajek. Z JANEM KLATĄ rozmawiała DOROTA WYŻYŃSKA. „Gazeta Wyborcza – Stołeczna online”, z dn. 20.04.2006.

²³³ W oku salonu...

²³⁴ J. KLATA: *** „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35.

²³⁵ M. KWAŚNIEWSKA: *Od buntownika do eksperta. Medialne wizerunki Jana Klaty*. „Didaskalia” 2012, nr 111, s. 70.

z wyreżyserowanym przez niego spektaklem *Do Damaszku*²³⁶, która (pomijając wszelkie inne konteksty) pokazała, że między obecnym dyrektorem Starego Teatru w Krakowie, a publicznością zorientowaną w poglądach na prawo, jest rozziew.

Nie mniej istotne niż sama awantura, która odbyła się na teatralnej widowni (14 listopada 2013 roku zorganizowana grupa widzów zażądała przerwania spektaklu, oskarżając go o pornografię), było przechwycenie tego incydentu przez polityków i media. Kilkadziesiąt dni później, 30 grudnia, radni sejmiku województwa małopolskiego uchwalili rezolucję wyrażającą dezaprobatę wobec sposobu prowadzenia teatru przez Klatę i – jak to określili w deklaracji – wykorzystania „zagwarantowanej w Konstytucji RP wolności tworzenia”. Zaapelowali również do ówczesnego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Bogdana Zdrojewskiego, „aby środki publiczne nie stanowiły podstawy do finansowania rzekomo artystycznych eksperymentów, które w rzeczywistości wymierzone są w poczucie przyzwoitości, normy etyczne i normy współżycia społecznego”²³⁷. Ogólnopolskie media zainteresowały się tym wydarzeniem w stopniu rzadko spotykanym w teatrze, wortal teatralny www.e-teatr.pl odnotował blisko sto rekordów odsyłających do artykułów poświęconych temu tematowi. Ogólnopolski rozgłos sprawił również, że podejrzewano nawet, iż zamieszanie wokół przerwanego spektaklu *Do Damaszku* jest sprowokowanym przez teatr działaniem marketingowym, które ma przyciągnąć publiczność na ten niezbyt oblegany tytuł.

Tego typu sugestie były podkarmiane przez teorie spiskowe, jakkolwiek z całą pewnością obecność Klaty i prowadzonego przez niego teatru w masowych mediach świadczyła o znaczącym zmediatyzowaniu wizerunku reżysera. Kłata prowokator robiący rewolucję w konserwatywnym Krakowie świetnie się sprzedawał. Inna rzecz, że on sam nadawał zaistniałej awanturze wymiar walki ideologicznej zachowawczego teatru ze sztuką zaangażowaną politycznie i społecznie:

Z jednej strony chodzi o to, żeby w eskapistycznie miły, estetyczny i bezkonfliktowy sposób przeżywać rzeczywistość, z drugiej, żeby spróbować ujawniać ukryte społeczne

²³⁶ A. STRINBERG: *Do Damaszku*. Reż. J. KLATA. Prem. Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 5 października 2013.

²³⁷ Zob. Zdrojewski: *odpowiem na rezolucję małopolskich radnych w sprawie Starego Teatru*. „Gazeta Wyborcza” online z dn. 3 stycznia 2014. Tekst dostępny na stronie: http://wyborcza.pl/1,91446,15217440,Zdrojewski__odpowiem_na_rezolucje_malopolskich_radnych.html [data dostępu: 10.03.2015].

konflikty i je detonować. To, co robimy w Starym, przypomina pracę sapera, detonujemy konflikty, abyśmy jako społeczeństwo nie wpadli na miny²³⁸.

Zaangażowanie mediów w spór wokół Starego Teatru jednak niewiele miało wspólnego z dyskusją wokół programu narodowego teatru. Było raczej znakiem tendencji, o której pisze Krystyna Duniec, analizując proces wkraczania do przestrzeni publicznej medialnych wizerunków niektórych współczesnych artystów:

Można pewnie zaryzykować stwierdzenie, że przekraczanie granic, które kiedyś było zarezerwowane dla awangardy, dziś stało się domeną popkultury. Zwłaszcza, że popkultura nie tylko z seksualności, ale także z problemów egzystencjalnych i politycznych w wizerunki wpisanych, z przemocy, miłości, śmierci, miłości, zdrady, nienawiści, potrafiła uczynić ładnie opakowany, dobrze sprzedający się towar²³⁹.

Ujawniane w mediach emocje i wątpliwości dotyczące spektaklu *Do Damaszk* i dyrekcji Klaty w Krakowie to nie pierwsze tego typu medialne performanse, i pewnie w przypadku jego osoby nie ostatnie. Krytyczne opinie części teatralnego środowiska towarzyszyły jego twórczości od początku kariery. Tadeusz Nyczek po zorganizowanym przez Instytut Teatralny przeglądzie twórczości reżysera²⁴⁰, podczas którego pokazano pięć tytułów: *Nakręcana pomarańcza*, *Lochy Watykanu*, *Fanta\$y*²⁴¹, ... *córka Fizdejki* i *Rewizor* (rejestracja telewizyjna), na łamach „Gazety Wyborczej” w tekście pod znaczącym tytułem *Teatr Klaty – rewolucja na niby* napisał:

Ku memu zdumieniu zobaczyłem teatr niesłychanie banalny i równie naiwny w swoich przeświadczeniach, że coś niezwykłego odkrywa, podważa i przewraca. Zobaczyłem też coś gorszego jeszcze: brutalne uproszczenia myślowe i artystyczne dezawuuujące najlepsze nawet intencje autorskie. I nie idzie tu o intelektualną prowokację zawsze mile widzianą w teatrze, tylko po prostu o sztampy intelektualne i estetyczny prymitywizm²⁴².

²³⁸ Jan Kłata dla „Wyborczej”. *Saper w Starym Teatrze*. Z JANEM KLATĄ rozmawiał ROMAN PAWŁOWSKI. „Gazeta Wyborcza” online z dn. 8.01.2014. Tekst dostępny na stronie: http://wyborcza.pl/1,75475,15235926,Jan_Klata_dla_Wyborczej_Saper_w_Starym_Teatrze.html [data dostępu: 10.03.2015].

²³⁹ K. DUNIEC: *Wizerunek jako towar. Droga do tożsamości*. W: *Niebezpieczne związki. Dramat, teatr i kultura popularna*. Red. E. PARTYGA, P. MORAWSKI. Warszawa 2010, s. 135.

²⁴⁰ „Kłata Fest”, Teatr Dramatyczny, Teatr Studio, 3-7 grudnia 2005.

²⁴¹ *Fanta\$y* na podstawie *Fantazego* J. SŁOWACKIEGO. Reż. J. KLATA. Scenogr. M. KACZMAREK. Reż. światła J. ŁAGOWSKA. Ruch M. PRUSAK. Oprac. muz. J. KLATA, R. KOWALCZYK. Prem. Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 16 października 2005.

²⁴² T. NYCZEK: *Teatr Klaty – rewolucja na niby*. „Gazeta Wyborcza”, nr 293 z dn. 17.12.2005.

Tytuł artykułu nawiązywał zapewne również do kreowanego wówczas przez Klatę wizerunku bezkompromisowego buntownika, prowadzącego wojnę z zachowawczym, mieszczańskim widzem. Zdjęcie na afiszu promującym przegląd „Klata Fest” przedstawiało spoglądającego groźnie mężczyznę z irokezem i wyciętym na piersiach żyłką napisem „Klata”.

Nie mniej krytycznie nastawiony był do tej twórczości Tomasz Miłkowski, który w „Przeglądzie” docenił co prawda wrażliwość Klaty na problemy społeczne i zainteresowanie polityką, od której uciekało wcześniejsze pokolenie twórców, jednak zarzucał mu schematyczność i stereotypowe potraktowanie zasugerowanych w inscenizowanych tekstach tematów, twierdząc, że reżyser „nie potrafi zaproponować jako remedium niczego innego poza schematami z ikonografii katolickiej – Jezus ukrzyżowany w *Nakręcanej pomarańczy* i pocziwe planowanie rodziny, bogoojczyźniana Matka Polka przemieszana z niewinnym dziewczęciem z *Dziadów* w *...córcie Fizdejki*, żałoba po polskim papieżu w *Fanta\$ym*”. Dalej recenzent dodawał, że twórca „Koncentruje się na buncie i urazach, sygnalizuje miejsca bolące, ale miota się, na próżno szukając odpowiedzi w przeszłości. W rezultacie powstaje wielki śmietnik pojęciowy i estetyczny, przemieszczenie dętej publicystyki i kabaretu, a bezradny reżyser ratuje się tandetnymi chwytami, zaplątany we własne sieci”²⁴³. W podobnym tonie wypowiadał się Jacek Wakar, który skrytykował pomysł przeglądu „Klata Fest” i kreowania twórcy na gwiazdę nowego polskiego teatru: „Z pięciu pokazanych spektakli wyłania się obraz reżysera publicysty, który o Polsce i świecie może powiedzieć tylko tyle, ile przeczytał we wczorajszych gazetach i zobaczył w serwisach informacyjnych”²⁴⁴. Chóru krytyków tej twórczości dopełniała recenzentka „Naszego Dziennika” Temida Stankiewicz-Podhorecka, która w pewnym sensie stała się stałą kontestatorką dokonań młodych reżyserów wchodzących wówczas do teatru:

Spektakle Klaty tak są zrealizowane, że bez względu na to, w którym miejscu i który spektakl zaczynamy oglądać, i tak nic nie tracimy. Jedynie czas. [...] No i to znużenie tandetą spozierającą ze sceny. [...] Nie ma tu dialogu między sceną a widownią, nie ma też relacji między postaciami na scenie, każdy wygłasza albo wykrzykuje swoje i idzie do domu, po czym następuje silne uderzenie muzyczne, wyciemnienie i resztę już znamy.

²⁴³ T. MIŁKOWSKI: *Rzucili Klatę*. „Przegląd” nr 2 z dn. 15.01.2006.

²⁴⁴ J. WAKAR: *Didżej w teatrze*. „Życie Warszawy” nr 286 z dn. 9.12.2005.

Krytyczne uwagi z jednej strony wskazywały na zmianę pokoleniowej warty, która dokonała się na widowni – twórczość Kłata była doceniana przez młodszych widzów, którzy bez problemu odczytywali wprowadzane przez reżysera skróty myślowe i cytaty muzyczne. Starsze pokolenie nie dostrzegało wielu aluzji przemycanych przez reżysera, miało również trudności z zaakceptowaniem tej formy sztuki ze względu na jednoznaczność przekazu. Kłata rzeczywiście stawiał wyraziste tezy, które podkreślał mocnymi środkami wyrazu. *Rewizora* osadził w tandetnej rzeczywistości PRL-u, która stała się tłem do niezbyt budujących refleksji nie tylko na temat minionego ustroju, ale również kondycji III RP. W *...córcie Fizdejki* wyrazicielem europejskich fobii był tłum bezrobotnych w obozowych pasiakach, trzymających w dłoniach reklamówkami z supermarketów. Wreszcie *Fanta\$y* przeniesiony w scenerię blokowiska był krytyką inteligencji zapatrzonej w zachodnie wzorce. Z drugiej strony wypunktowane przez krytycznych recenzentów mankamenty spektakli tworzyły katalog indywidualnych cech twórczości reżysera: operowanie skrótem bliskim komiksowi, formalna gra aktorska, opierająca się na mechanicznych ruchach, ostentacyjnych spojrzeniach, karykaturze i przerysowaniu, wreszcie wplatanie w strukturę przedstawień odniesień do popularnej mitologii i ikonosfery oraz cytatów muzycznych, wnoszących do interpretacji dzieła dodatkowe sensy.

Na argumenty krytyczne wobec jego sztuki w pewnym sensie odpowiadał Kłata, jasno precyzując swoje założenia estetyczne i ideologiczne: „teatr ze względu na to, że rozgrywa się tu i teraz, musi mieć dużą temperaturę. Nie może być takim odważaniem racji, pięknym sonetem, odą czy nawet filmem”²⁴⁵. Sugerował tym samym, że teatr, który oddziałuje na widza poprzez emocje, w pewnym sensie rywalizuje z mocnym przekazem generowanym przez współczesne nowe media. Jeśli ma dotrzeć do odbiorcy zanurzonego w popkulturowej rzeczywistości, musi użyć adekwatnych środków wyrazu. W tym duchu odpowiadał również na zarzut sprzeniewierzenia się literze wystawianych na scenie klasycznych tekstów. „Jeśli spróbuje się podejść do tych autorów w sposób nieoczywisty, świeży, być może – chociaż wcale nie jest powiedziane, że to się udaje od razu – odkryje się na nowo pytania ukryte w tych tekstach, w tych postaciach – wszystko to, co się w nich wydarza”²⁴⁶.

²⁴⁵ *Dorosnąć...*, s. 63.

²⁴⁶ *Polityka sztuki*. Z JANEM KLATĄ rozmawiała KAJA STĘPKOWSKA. „Notatnik Teatralny” 2007, nr 45-46, s. 102.

Kontestatorów twórczości Klaty raziły nie tylko jego radykalne praktyki adaptatorskie, polegające między innymi na usuwaniu fragmentów tekstu i zastępowaniu ich obrazem, ale również używanie tekstów z dramatycznego kanonu do wyrażania publicystycznych treści: *Lochy Watykanu* mówiły o duchowości zniszczonej przez konsumpcjonizm, zaś *H.*²⁴⁷ na podstawie *Hamleta* Williama Szekspira rozliczał postsolidarnościowe elity z zaprzepaszczenia rewolucji i porzucenia zrodzonych wraz z ruchem *Solidarność* wspólnototwórczych ideałów. Na te lęki reżyser odpowiadał:

Wielkie dramaty są miażdżone, dekonstruowane, a my i tak wciąż chcemy je oglądać i sprawdzać, co jeszcze może się w nich zdarzyć. I tak dzieje się od przeszło dwóch tysięcy lat. [...] Dlatego nie obawiam się, że zniszczymy ponadczasowość Shakespeare'a, jeśli nie oddamy go dokładnie tak, jak grano go w początkach siedemnastego wieku. Ja poddaję w teatrze próbie ogniowej wartości, w które wierzę, żeby zobaczyć, czy one będą jeszcze działały²⁴⁸.

O ponadczasowości tych dzieł, zdaniem Klaty, miała świadczyć ich otwartość na współczesny kontekst. Reżyser również jasno precyzował swoją metodę twórczą i powody jej stosowania:

Wydaje mi się to zupełnie naturalne, że żyjemy w kulturze samplingu, który posługuje się fragmentem, skrótem. Co więcej, uważam, że nikt nie jest tego w stanie sensownie zanegować. Nie wystawiamy Ewangelii, kiedy pominięcie przecinka powoduje katastrofę metafizyczną. Trudno jest zrobić większą krzywdę jakiemuś autorowi niż wystawić go od początku do końca, dokładnie, wszystkie wyrazy w porządku, w którym je zapisał²⁴⁹.

Z wypowiedzi Klaty można było wywnioskować, że sampling polegający na zapożyczaniu fragmentów różnych dzieł: literackich, dokumentalnych, scenicznych, muzycznych, etc., ich łączeniu, nakładaniu na siebie, wreszcie wprowadzaniu w strukturę innego utworu, ma dużą operacyjność w teatrze również dlatego, że odwzorowuje ponowoczesną rzeczywistość złożoną z kalk, odbić i klisz, powracających wątków, tematów i historii.

²⁴⁷ *H.* na podstawie *Hamleta* W. SZEKSPIRA. Przeł. S. BARAŃCZAK. Reż., sample i skrecze mentalne J. KLATA. Aranż. przestrz., reż. światła, kost. J. ŁAGOWSKA. Choreogr. M. PRUSAK. Premiera: Teatr Wybrzeże w Gdańsku, Stocznia Gdańska, 2 lipca 2004.

²⁴⁸ *Klata, bój się Boga...*

²⁴⁹ *Polityka sztuki...*, s. 101.

Recycling znaczeń i form

Określenie 'sampling', na które powołuje się Klata, wywodzi się z marketingu (w dosłownym znaczeniu dotyczy pobierania próbek, badań wyrywkowych, próbkowania) oraz współczesnej kultury klubowej, gdzie oznacza sztukę miksowania muzyki przez DJ-ów. W tej strategii artystycznej równie ważne jak dobór miksowanych utworów jest dotarcie ze swoim przekazem do właściwej grupy odbiorców. We współczesnym teatrze pod pojęciem samplingu rozumie się „rodzaj bezpośredniej komunikacji, budującej relację przez dostarczanie widzowi bodźców zaczerpniętych wprost ze świata, w którym żyje on na co dzień, również z szeroko rozumianej popkultury (...)”²⁵⁰. Ta metoda tworzenia wydaje się szczególnie atrakcyjna dla pokolenia reżyserów, którzy, jak Klata, wychowali się w estetyce kultury popularnej. Nawiązanie kontaktu poprzez kod popkulturowy (muzyka, filmowe cytaty, odwołania do reklam i komiksów, popularne wyobrażenia dotyczące przeszłości), z publicznością mającą podobne doświadczenia jest dla nich czymś oczywistym i naturalnym.

To myślenie znalazło szczególnie interesujący wyraz w inscenizacji *Oreste*²⁵¹ Ajschylosa. Klata nie tyle skupił się na opowiedzeniu tragicznej historii rodzinnej, ile wykorzystał antyczną tragedię do refleksji na temat obecności kultury popularnej w strukturach myślenia współczesnego człowieka. Pierwsza część spektaklu, co prawda, zgodnie z literą tekstu rekonstruowała historię rodu Atrydów, jakkolwiek reżyser utrzymał ją w estetyce horroru, składając fabułę z kilku sugestywnych obrazów. Na początku spektaklu Klitajmestra (Anna Dymna) w rozmazanym makijażu i poźółklej, porozrywanej sukni ślubnej wyłaniała się z głębi sceny spowitej dymem. Nerwowo krążyła po gruzowisku, które pokrywało podłogę, jakby znalazła się w świecie, który uległ katastrofie. Bohaterka przysypiała, budziła się, spoglądała z niepokojem, wyczekiwała, a wszystko to powtórzone wielokrotnie sugerowało nieuchronny upływ czasu. Rozpisany na kilkadziesiąt linijek tekstu fragment, mówiący o oczekiwaniu na Agamemnona i składaniu ofiar, Klata zastąpił jednym niemym obrazem. Druga część przedstawienia, w której odbywa się sąd nad Orestesem, była utrzymana w kiczowatej telewizyjnej estetyce. Tandeta i przerysowanie sugerowały realizację zdeformowanej

²⁵⁰ *Słownik terminów dramaturgicznych: Sampling*. Oprac. P. NAROŻNA. „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58-59, s. 89.

²⁵¹ *AJSCHYLOS: Oresteja*. Przeł. M. Słomczyński. Reż. J. KLATA. Adapt. I. GAŃCZARCYK, J. KLATA, A. WŁODARSKA. Oprac. muz. R. KOWALCZYK, J. KLATA. Scenogr. i reż. światel: J. ŁAGOWSKA. Kost. M. KACZMAREK. Ruch scen. M. PRUSAK. Prem. Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 25 lutego 2007.

wersji mitologii. I rzeczywiście, decyzja o winie bądź niewinności bohatera zapadała w studiu telewizyjnym. Chór przeobrażał się w wizażystów poprawiających Orestesowi makijaż, a Erynie – w balecików występujących jako przerywniki w programie telewizyjnym. Przesłuchanie Orestesa zostało zaaranżowane na program typu *talk show*, w którym opowiadał, dlaczego dopuścił się matkobójstwa. Głosowanie nad losem bohatera zostało przeprowadzone w formie audiotele. Dawnych olimpijskich bogów zastąpili współcześni idole popkultury, między innymi Apollo pojawił się jako Robbie Williams, wypinający na koniec do wszystkich pupę.

To, co w tragedii Ajschylosa było podniosłe, Kłata zderzył z popkulturowym banałem. Pomieszał style i konwencje, splatając ze sobą elementy pochodzące z różnych porządków kultury. W efekcie z jednej strony pokazał jak popkulturowe mitymy współcześnie zastępują elementy dawnych mitologii, z drugiej – o czym pisał Paweł Sztarbowsky – jak „przesłaniają całkowicie prawdziwe ludzkie dążenia. To popkulturowe klisze okazują się motorem ludzkich działań i traktuje się je jako prawdziwe życie, a w każdym razie – życie takie, jakie powinno być”²⁵². Nie bez powodu Orestes (Piotr Głowacki), który wedle słów tragedii musi pomścić zabójstwo ojca, pojawiał się na scenie w białej koszulce z nadrukowaną literą O., upodabniającą jego strój do kostiumu Supermana. Drugą inspiracją do podejmowanych działań była dla niego postać Punishera, bohatera czytanego komiksu, mściciela, który bierze prawo w swoje ręce i wymierza sprawiedliwość zabójcom swojej rodziny. Zachowanie Orestesa sugerowało źródła inspiracji i naśladowane modele zachowań, kształtowane przez przekazy kultury popularnej.

Do zupełnie innych popkulturowych doświadczeń widzów odwołał się Kłata w swoim debiutanckim spektaklu. Warto o nim wspomnieć, bowiem reżyser wyciągnął z lamusa kulturę popularną z okresu PRL-u. *Rewizora* Gogola przeniósł w czasy gierkowskiej prosperity, obudowując opowieść o fałszywym urzędniku charakterystycznymi dla tego okresu zjawiskami i artefaktami. W typowym M-3 pojawiła się nie tylko standardowa/ charakterystyczna meblościanka, ale również palma i czarno-biały telewizor. Mirek Kaczmarek, jeden z częściej pracujących z Klatą scenografów, zrekonstruował nawet wygląd obitej boazerii sali, w której spotykał się partyjny aktyw. Ikony PRL-owskiej popkultury pojawiały się zarówno w scenografii, kostiumach, zachowaniach bohaterów, jak i w warstwie audialnej – społeczność miasteczka bawiła się

²⁵² P. SZTARBOWSKI: *Antyk w świecie science fiction. Kilka uwag o popkulturowych odniesieniach Orestei w reżyserii Jana Klaty*. W: *Niebezpieczne związki...*, s.165.

w rytmie przebojów Boney M. Kłata w tym spektaklu nie tylko przywoływał niedawną przeszłość, która, jak pisała Violetta Sajkiewicz, pojawia się w sztuce początku XXI wieku na prawach nostalgii:

Nieustanny recycling idei, wartości, mód i stylów powoduje dekompozycję historii, jej przemianę w strumień epizodów składających się na „wieczne teraz”. [...] Będąca jedną z odmian kultury popularnej kultura repetycji staje się paradygmatem współczesnych modeli pamiętania o przeszłości, zwłaszcza w odniesieniu do szczególnie chętnie przywoływanych w krajach byłego bloku wschodniego lat 70. i 80. ubiegłego wieku, które pozostają bezpośrednio do niej przyległe²⁵³.

Pozwolił sobie również na gorzką refleksję dotyczącą nowego ustroju, który, jeśli chodzi o polityczne standardy i mentalność Polaków, zrównał z poprzednią epoką. W jednej z ostatnich scen oprawione w ramę pojawiają się wizerunki przywódców komunistycznych, które na końcu zastępuje portret Andrzeja Leppera. Przeszłość przywołana przez Klatę w wersji uproszczonej, sprowadzona do charakterystycznych emblematów, w dużej mierze została wykorzystana przez reżysera do wyprowadzenia wyrazistej tezy na temat współczesności.

Klasyka przefiltrowana przez kulturę popularną posłużyła Kłacie jako materiał do stworzenia komentarza na temat aktualnej sytuacji społeczno-politycznej kraju również w wałbrzyskiej ...*córce Fizdejki* na podstawie *Janulki, córki Fizdejki* Witkacego. Akcja dramatu Witkacego toczyła się na wymaginowanej Litwie, którą próbowali oświecać Neo-Krzyżacy. Paradoksalnie jednak pod wpływem miejscowej ludności sami zaczęli popadać w zbydlęcenie. Kłata historię o zderzeniu dwóch cywilizacji przeniósł we współczesne realia, w czasy po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej, pozostawiając w mocy narodowe stereotypy: poukładanych, cynicznych Niemców oraz naiwnych, emocjonalnych Słowian. W szkielet pierwotnego tekstu wprowadził historyczne symbole, które zderzył z popkulturowymi fetyszami. Rozpięta nad sceną na ogromnym blejtramic *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki była komentarzem do podboju zachodnich ziem Polski przez Neo-Krzyżaków, którzy w spektaklu Klaty pojawiają się w osobach niemieckich inwestorów. Profesjonalni i elegancko ubrani próbują budować przyczółki za pomocą niemieckich marek towarowych.

²⁵³ V. SAJKIEWICZ: *Powroty Realnego*. W: *Rzeczywistość transformacji – transformacja rzeczywistości*. Katalog polskiej ekspozycji Quadriennale 2007, wydany przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Warszawa 2007, s. 35.

Gra kulturowymi stereotypami oraz kliszami narodowej symboliki tworzyła w spektaklu Klaty ironiczną narrację zarówno na temat lęków i oczekiwań zachodniej Europy wobec wschodnich barbarzyńców, jak i europejskich fobii, tudzież unijnych aspiracji Polaków. Niemcy postrzegali Polaków jako obdartych pijaków, z kolei Polacy widzieli siebie w roli kontynuatorów heroicznej przeszłości. Bojarowi Fizdejce (Wiesława Cichy), który w spektaklu Klaty był zaledwie lokalnym urzędnikiem, marzyło się odegraniu historycznej roli. W swoich fantazjach wcielał się zarówno w króla Zygmunta Starego przyjmującego hołd pruski, rozdzierającego szaty Rejtana, kręcącego wąż Piłsudskiego czy wreszcie Wałęsę przeskakującego przez płot – co ilustrowała wykonywana przez niego pantomima do muzyki Chopina. Wyrazem zderzenia obaw i wyobrażeń przedstawicieli obu kultur była scena parodiująca uroczystości akcesyjne do Unii Europejskiej, w której tłum wałbrzyskich bezrobotnych (reżyser zaangażował do udziału w spektaklu naturszczyków) skandował *Ode do młodości* Ludwiga van Beethovena. Bezrobotni obsadzeni w roli litewskich bojarów wykonywali hymn zjednoczonej Europy, ściskając w rękach reklamówki z zachodniej sieci supermarketów „Biedronka”, która w owym czasie była oskarżana o złe traktowanie pracowników.

Przedmiotem samplingu w spektaklach Klaty bywa przede wszystkim tekst literacki, który reżyser dekomponuje, skraca, sprowadza do wyrazistego obrazu, przeplata elementami zaczerpniętymi z różnych kodów kultury, miksuje poetyki, znaki i symbole. Tym samym, narzucając nowy kontekst, wprowadza w inny porządek znaczeń. Metodę pracy Klaty barwnie ujęła Jolanta Kowalska, pisząc, że „ikony kultury masowej zderzają się tu ze światem odpustowego kiczu, komiks depcze po piętach parodiom pielgrzymkowej religijności, wideoklip rozpycha się między [...] schematami [...] opowieści kryminalnej. Klata korzysta pełnymi garściami z popkulturowej sieczki panoszącej się w eterze, z języka reklam, telewizji, grafiki komputerowej – i robi z tego niezły bigos”²⁵⁴. Lapidarnie tę poetykę określił również Łukasz Drewniak: „Teatralny sampling zdefiniował Jan Klata. W reżyserowanym przez siebie *Fanta\$ym* wyciął Słowackiemu wszystko, co nie pasowało do współczesnych realiów gdańskiego blokowiska. Z ocalałych strzępów komponował zupełnie nowy świat”²⁵⁵.

Nieodłącznym elementem teatralnego samplowania Klaty są skrecze mentalne, które najprościej można określić jako elementy nie należące do adaptowanego tekstu, wszelkie autorskie dodatki reżysera, które zostają wprowadzone w strukturę spektaklu

²⁵⁴ J. KOWALSKA: *Wojna domowa*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 32-33, s. 71.

²⁵⁵ Ł. DREWNIAK: *W królestwie sampli*. „Dziennik” nr 34 z dn. 9.02.2007

w wyniku cytowania, dodawania fragmentów tekstu, gry kulturowymi kontekstami i skrótami myślowymi. We wspomnianej ...*córce Fizdejki* będą do wszelkiego rodzaju nawiązania do współczesnej rzeczywistości społecznej, politycznej i gospodarczej, zarówno w tekście, jak i obrazie: elegancyj Neo-Krzyżacy w garniturach, upiory przeszłości w obozowych pasiakach czy pantomimiczna etiuda *Fizdejki*. W *H.* takim elementem był wjeżdżający konno do hali stoczniowej, w której grany był spektakl, husarz – symbol polskiej potęgi politycznej i wojskowej oraz narodowych ideałów – który w spektaklu pojawiał się jako duch ojca Hamleta. Scena castingu aktorów do spektaklu aranżowanego przez Hamleta, parodiująca wszelkiego rodzaju *talent shows*. Elementem uwspółcześniającym i rekontekstualizującym tekst Szekspira była również gra w golfa Hamleta i Horacja jako przedstawicieli nowych elit władzy, czy wreszcie dywagacje Klaudiusza na temat różnych gatunków win, które niektórzy widzowie odczytywali jako satyrę na prezydenta Kwaśniewskiego. Przykłady można mnożyć. W scenie otwierającej spektakl *Termopile polskie*²⁵⁶ na horyzoncie zaoranego pola pojawia się chłopiec – kopia figury małego powstańca z warszawskiego pomnika, zaś w zrealizowanej w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie *Trylogii*²⁵⁷ na obrońców Zbaraża nakładają się figury uczestników powstania warszawskiego.

Blisko samplingu i skreczowania jako strategii adaptacyjnych sytuuje się recycling, który według Elin Diamond „oznacza wcześniej istniejące dyskursywne pole, powtórzenie w performatywnej teraźniejszości, coś, co wyprzedza naszą wiedzę, która różnicuje i nadaje kształt wyobrażeniom i oczekiwanym obrazom nowych podmiotów”²⁵⁸. Recycling oznacza zatem przywoływanie przeszłości, ponowne wykorzystanie historii już opowiedzianych, odwołanie się do naszego doświadczenia percepcyjnego. Jest zatem – jak pisze Marvin Carlson – związany z kategorią pamięci. Dzięki niemu rozpoznajemy struktury obecne w innych spektaklach czy tekstach dla teatru.²⁵⁹ Recycling sprawia, że teatr staje się „rodzajem „archiwum”, w którym przechowywane są poprzednie doświadczenia percepcyjne publiczności, wpływające na teraźniejszy odbiór sztuki.”²⁶⁰ Ta

²⁵⁶ T. MICIŃSKI: *Termopile polskie*. Reż., oprac. tekstu, oprac. muz. J. KLATA. Scenogr., kost. i reż. światła J. ŁAGOWSKA. Choreogr. M. PRUSAK. Muz. R. PIERNIKOWSKI. Dram. P. RUDZKI. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 3 maja 2014.

²⁵⁷ H. SIENKIEWICZ: *Trylogia (Ogniem i mieczem, Pan Wołodyjowski, Potop)*. Reż. i oprac. muz. J. KLATA. Oprac. dram. tekstu J. KLATA, S. MAJEWSKI. Scen. i reż. światła J. ŁAGOWSKA. Kost. M. KACZMAREK. Choreogr. M. PRUSAK. Prem. Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 21 lutego 2009.

²⁵⁸ E. DIAMOND: *Writing Performances*. London 1995. Cyt. za *Słownik terminów dramaturgicznych: Recycling*. Oprac. G. STĘPNIAK. „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58-59, s. 87.

²⁵⁹ M. CARLSON: *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Michigan 2001.

²⁶⁰ D. ROMÁN: *Performance in America: Contemporary U.S. Culture and the Performing Arts*. Durham 2005. Cyt. za *Słownik terminów dramaturgicznych: Recycling*., s. 87.

strategia artystyczna ma zatem wiele wspólnego z postmodernizmem, który również lubuje się w świadomych nawiązaniach, cytatach, odwołaniach do innych utworów, jednak – jak zauważa Grzegorz Stępnia – „to, co różni [...] recycling od tak popularnych postmodernistycznych praktyk, jak przepisywanie czy intertekstualność, to inne nastawienie do przywoływanych tekstów i do tzw. kanonu kulturowego. O ile w przypadku postmodernistycznych zabiegów konieczne jest, żeby widzowie znali utwory, po jakie sięga autor, cytując lub przepisując, o tyle, jeśli idzie o recycling, wystarczy, że publiczność jedynie skojarzy przetwarzane ponownie struktury i konwencje przedstawieniowe czy pokazywane jej na scenie historie²⁶¹. Istotą tego podejścia nie jest gra z widzami w rozpoznanie z jakiego tekstu pochodzi dany cytat, chociaż świadomość powiązań dostarcza dodatkowej przyjemności odbioru, lecz wykorzystanie figur, form i schematów narracyjnych zakorzenionych w potocznej świadomości w celu nawiązania dialogu z publicznością. Odwołania do konkretnych dzieł funkcjonują bardziej jako „odbicia odbić”²⁶² – jak definiuje to kanadyjska badaczka Josette Féral – „nie tyle nawet kopie pozbawione oryginału, co bardziej cytaty, przetworzone przez popkulturę, w której popularniejsze niż literackie wzory są ich adaptacje filmowe”²⁶³.

W te teoretyczne uwagi doskonale wpisuje się *Ziemia obiecana*²⁶⁴ Władysława Reymonta zrealizowana przez Klatę na terenie Zakładów Uniontex w Łodzi, dawnej fabryce Karola Scheiblera²⁶⁵, w ramach współpracy Teatru Polskiego we Wrocławiu z łódzkim Festiwalem Dialogu Czterech Kultur i teatrem Hebbel am Ufer w Berlinie²⁶⁶. Realizacja powieści Reymonta, której akcja toczy się w Łodzi, jeszcze przed premierą wzbudziła różne oczekiwania. Z jednej strony dotyczyły one sposobu przeniesienia na scenę książki, która oprócz wątków związanych z rozwojem kapitalizmu w końcu XIX wieku, prezentuje różnorodność etniczną i kulturową miasta. Z drugiej – podświadomie zestawiano inscenizację Klaty z popularną ekranizacją Andrzeja Wajdy. O ile krytycy i lokalni recenzenci po premierze rozliczali reżysera z niedotrzymania wierności autorowi, o tyle pozostali widzowie porównywali spektakl z filmem, zwykle

²⁶¹ *Słownik terminów dramaturgicznych: Recycling...*, s. 87.

²⁶² Zob. J. FÉRAL: „Substance” 2002, nr 98-99 [numer specjalny pod hasłem *Theatricality*]. Cyt. za *Słownik terminów dramaturgicznych: Recycling...*, s. 88.

²⁶³ *Słownik terminów dramaturgicznych: Recycling...*, s. 88.

²⁶⁴ W. REYMONT: *Ziemia obiecana*. Reż. J. KLATA. Adapt. J. KLATA i S. MAJEWSKI. Dram. S. MAJEWSKI. Scenogr. i reż. światła J. ŁAGOWSKA. Kost. M. KACZMAREK. Choreogr. M. PRUSAK. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu w kooperacji z Festiwalem Dialogu Czterech Kultur w Łodzi, 10 września 2009.

²⁶⁵ Reymont na postaci Karola Scheiblera wzorował występującą w jego powieści postać Hermana Bucholca. Wybór miejsca na premierę nie był więc przypadkowy.

²⁶⁶ Spektakl poza festiwalem był grany na terenie Miejskiego Przedsiębiorstwa Wodnego i Kanalizacyjnego, pompownia Świątniki.

wypowiadając się na niekorzyść teatru. W zasadzie nietrudno było przewidzieć takie reakcje widzów, bowiem Kłata jeszcze na etapie pracy nad spektaklem deklarował oderwanie tytułu nie tylko od powieści Reymonta, ale również od jej wersji filmowej i historii miasta, między innymi zrezygnował z historyczno-obyczajowego tła, na którym rozgrywają się losy Karola, Moryca i Maxa. *Ziemię obiecaną* przepuścił przez tryby popkultury, za cel stawiając sobie stworzenie uniwersalnej narracji o różnych odcieniach współczesnego turbokapitalizmu, który opuścił mury fabryki, przenosząc się w cyberprzestrzeń, gdzie na internetowych kontach przeprowadzane są transakcje handlowe.

Punktem wyjścia do zinterpretowania powieści Reymonta było dla Klaty hasło „Greed is Good” zapożyczone z filmu *Wall Street* Olivera Stone’a. Cytat z popularnego obrazu powtarzał się w spektaklu trzykrotnie, wyświetlony w tyle sceny niczym notowania z giełdy. Na jego tle mężczyźni zaopatrzeni w laptopy i komórki ubijali interesy przy przezroczystych stolikach w stylowej kawiarni. Z *Ziemi obiecanej* reżyser wyciągnął kilka haseł i tez, między innymi taką, że ekonomia i seksualność stale się przenikają, i tej tezie podporządkował swoją interpretację. W spektaklu znalazło to odzwierciedlenie w wyrazistym i stereotypowym podziale na świat mężczyzn, w którym królują pieniądze, władza i seks oraz światem kobiet, podporządkowanych mężczyznom dostarczycielek rozrywki. W jednej ze scen bohaterki ubrane w gorsety, pończochy i szpilki pojawiają się jako tancerki go-go, które przy metalowej rurze zabawiają zmęczonych biznesmenów. Ich wykluczenie z przestrzeni publicznej i pozbawienie prawa decydowania o sobie, o czym przesądza sprowadzenie do roli obiektu seksualnego, podsumowuje piosenka Jamesa Browna *It’s a Man’s World*.

Ocena współczesnego kapitalizmu i społeczeństwa konsumpcyjnego w oczach Klaty nie była najlepsza. W rzeczywistości, w której wszystko można kupić i sprzedać, bowiem konsumpcja – jak pisał Zygmunt Bauman – „uwolniła się z pęt funkcjonalności i rozgrzeszyła [...] z konieczności uzasadniania siebie w odniesieniu do wszystkiego z wyjątkiem przyjemności, jaką niesie”²⁶⁷, również miłość stała się przedmiotem transakcji. Borowiecki spotykał się z Anką (Paulina Chapko), ale tylko dlatego, że intymny związek z nią pozwalał na sięgnięcie po przyniesioną przez narzeczoną paczuszkę z banknotami. Madę Müller (Anna Ilczuk) przyjmował jako podarunek od jej ojca, tylko dlatego, że stary Müller (Wiesław Cichy) wierzył, że pomoże mu to nakłonić

²⁶⁷ Z. BAUMAN: *Spółeczeństwo w stanie oblężenia*. Przeł. J. Margański. Warszawa 2006, s. 212.

młodego biznesmena do wspólnych interesów. Związek z Lucy Zucker (Ewa Skibińska) trwał, dopóki bohater nie wyciągnął pieniędzy od jej męża.

W patriarchalnym świecie nie ma, jak sugeruje Kłata, miejsca na bliskość i intymność, jakkolwiek reżyser dużo mocniej uwypuklił wątek feministyczny, obdarzając kobiety większą samoświadomością niż było to w powieści i filmie. Miłość sprowadzona do namiętnego seksu, nie oznaczała bynajmniej intymnej i emocjonalnej bliskości. W spektaklu oddawała to scena pomiędzy Lucy i Borowieckim, którzy siedząc przy osobnych zestawach perkusyjnych uderzali w nie namiętnie w rytm utworu Phila Collinsa *In The Air Tonight*. Kochankowie nie tylko nie dotykali się, lecz nawet nie spotykali się wzrokiem. Kaleki związek kończyła scena, w której porzucona przez Borowieckiego Zuckerowa błąkała się między kawiarnianymi stolikami w białym futrze narzuconym na nagie ciało. Uczucie do mężczyzny, który odrzucił jej miłość, oddawał utwór *I will Always Love You*, wykonywany przez Whitney Houston w filmie *Bodyguard* Micka Jacksona, jednej z najsłynniejszych filmowych opowieści o miłości. W spektaklu Klaty romans nie miał szczęśliwego finału, toteż piosenka śpiewana przez Houston była sampłowana, celowo psuta przez fałszywe tony.

Muzyka w twórczości Klaty odgrywa zresztą niezwykle istotną rolę²⁶⁸. Reżyser wplatając w tkankę spektakli cytaty muzyczne, wprowadza w narrację nowe sensy i poszerza kontekst opowiadanej historii – słowami tekstów piosenek mówią jego bohaterowie, na przykład Hamlet w scenie castingu swoje samopoczucie opisuje posługując się słowami utworu *Jestem sam* Macieja Maleńczuka i zespołu Pudelsi: „Nic mi się nie chce [...] Seks mnie nie łechce [...] Nie dla mnie splendor i sława / Nie dla mnie ta cała zabawa”. Muzyka buduje również platformę porozumienia reżysera z młodą publicznością. Wyraźnie go zresztą cieszą porównania z wizerunkiem gwiazdy rocka. Na pytanie Cezarego Polaka, czym wytłumaczy niebywałą popularność swoich spektakli i obecność fanów, którzy jeżdżą jego śladem po całej Polsce, reżyser ironicznie odpowiedział:

Wypaczeniem – jakże niegdyś wysublimowanego – gustu teatralnego, dobrego smaku oraz totalnym zdżirzieniem obyczajów. [...] Są ludzie, którzy posługują się dialogami z wyreżyserowanych przeze mnie spektakli – recytują puentę, zanim wypowie ją aktor. Są

²⁶⁸ Pod tym kątem często analizuje się również jego twórczość. Zob. m.in. A. DUDA: *Na śmietniku popkultury. Teatr polski po 1989 roku z perspektywy estetyki performatywności*. „Dialog” 2009, nr 11; J. CZAPLIŃSKI: *Popskreczing*. „Dialog” 2009, nr 11.

widzowie, którzy chodzą na ten sam spektakl po dwadzieścia razy. No, po prostu absolutny skandal²⁶⁹.

Klata ma świadomość elitarności uprawianej przez siebie sztuki, dlatego muzyka jest elementem wyprowadzającym ją z artystycznego getta:

Mnie się wydaje, że teatr albo współcześnie zre, albo ginie. W przeciwieństwie do muzyki. Można zakopać partyturę, wyciągnąć ją po czterdziestu latach i dostrzec w niej coś fascynującego i wyprzedzającego swoją epokę. [...] Teatr to inne medium, inna specyfika odbioru. On domaga się uwagi. Musi tego widza zahaczyć. [...] Musi być jednak w jakimś stopniu oparty na tym, co nas fascynuje w otaczającej rzeczywistości. Rzeczywistości, do której widzowie potrafią się jakoś odnieść²⁷⁰.

O *Sprawie Dantona*²⁷¹ na podstawie dramatu Stanisławy Przybyszewskiej Artur Duda napisał, że jest to spektakl didżeja, „który wie, jak użyć energii muzyki dla kształtowania zmiennych rytmów spektaklu, dawania bodźców aktorom i oddechu widzom”²⁷². Jednak Klata używa muzyki nie tylko do budowania napięć i rytmów w spektaklu. Za pomocą muzyki popularnej reżyser zinterpretował rewolucję, wkomponowując w historię o upadku Dantona składankę najśłynniejszych piosenek o tematyce rewolucyjnej. Przedstawienie rozpoczyna się od utworu *Requiem for a Jerk* (*Requiem dla durnia*) w wykonaniu zespołu Placebo, który można odczytać jako kąśliwą demistyfikację rewolucyjnego zrywu. Lakoniczny opis stanowiska Robespierre’a oddaje utwór *Children of the Revolution* zespołu T-Rex, który towarzyszy codziennym czynnościom Dantona. Po wizycie Robespierre’a w domu Desmoulina jako wyraz rozterek zniewieściałego poety pojawiają się dźwięki *Standing in the Way of Control* (*Stoję na drodze władzy*) zespołu The Gossip. Ustaleniom strategii między Robespierrem i Dantonem towarzyszy *Talkin’ Bout a Revolution* Tracy Chapman, zaś aresztowaniu Dantona – *Marsylianka* w wykonaniu Mireille Mathieu z 1989 roku. Ten sam utwór wykonany na piłach motorowych przez ugrupowanie Robespierre’a staje znakiem terroru.

²⁶⁹ Rewolucja u bram Polski. Z JANEM KLATĄ rozmawiał CEZARY POLAK. „Dziennik” 2008, nr 53.

²⁷⁰ *Widziałem szczęśliwego artystę*. Z J. KLATĄ rozmawiał J. BŁASZCZAK. <http://www.t-mobile-music.pl/opinie/wywiady/widzialem-szczesliwego-artyste,15099.html> [data dostępu: 10.03.2015]

²⁷¹ S. PRZYBYSZEWSKA: *Sprawa Dantona*. Reż., oprac. tekstu, sample i skrecze mentalne J. KLATA. Oprac. tekstu, dram. S. MAJEWSKI. Scenogr. M. KACZMAREK. Ruch. scen. M. PRUSAK. Reż. światła J. ŁAGOWSKA. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 29 marca 2008.

²⁷² A. DUDA: *Na śmietniku popkultury. Teatr polski po 1989 roku z perspektywy estetyki performatywności*. „Dialog” 2009, nr 11, s. 65.

Odpowiedzią Dantona na zarzuty jakobinów jest utwór *Do You Really Want to Hurt Me* (*Naprawdę chcesz mnie skrzywdzić*) Culture Club, do którego Danton podczas rozprawy sądowej wykonuje choreografię. Tragicznemu końcowi dantonistów towarzyszy zaś utwór Johna Lennona *Revolution 9* ze słynnego *Białego albumu* The Beatles, który jest jednocześnie oceną rewolucji. Brak melodii, rytmu, ułożonego sensownie tekstu, sample, zgrzyty, fragmenty rozmów i mechanicznie powtarzane „Numer 9” sugerują, że z rewolucji, która miała przynieść zmianę na lepsze, został tylko chaos i przerzucanie się argumentami gadających głów.

„Teatr Klaty przypomina świat gier komputerowych. Już samo wejście w przestrzeń spektaklu jest podjęciem gry”²⁷³ – napisała kiedyś o tej twórczości Jolanta Kowalska, i jest w tym stwierdzeniu sporo racji. Preferowane przez reżysera sampłowanie zachęca do gry w odszyfrowywanie nawiązań i znaczeń, choć nie jest to niezbędne w odbiorze spektaklu. Inny kod, do którego odwołuje się artysta, to konwencja koncertu. U Klaty bit i rytm konstruuje spektakle w takim samym stopniu, w jakim wpływają na charakter koncertów muzycznych. Muzyka w tej twórczości z jednej strony jest formą ekspresji emocji i wpływa na ich przeżywanie przez widzów. Z drugiej strony cytaty z muzyki popularnej zderzone z tekstem dramatu tworzą nowe sensy. Wtrącenia, które wprowadza Kłata, nie podejmują gry ze swoimi wcześniejszymi znaczeniami – muzyka bardzo szybko odrywa się od swojego wcześniejszego kontekstu – nadają natomiast nową jakość i sens poszczególnym scenom inscenizacji.

Reżyser stawia siebie w pozycji artysty zaangażowanego. Otwarcie deklaruje poglądy polityczne i ujawnia opinie na temat zjawisk społecznych i artystycznych. Wytrwale drąży narodowe mity, analizuje system społeczny w aspekcie ekonomicznym, politycznym i historycznym. Obecne w spektaklach poczucie humoru wielokrotnie wynika z takiej analizy. Podejmuje kwestie dotyczące tradycji i wartości chrześcijańskich, a także kapitalizmu i kultury konsumpcyjnej. Przyglądając się rzeczywistości z pozycji krytycznego komentatora, nie unika również naruszania reguł estetycznych i zasad dobrego smaku. W spektaklach swobodnie łączy teksty kultury wysokiej z elementami należącymi do jej niskiego obiegu. Odwołuje się do konwencji koncertów, poetyki wideo,

²⁷³ J. KOWALSKA: *Wojna domowa*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 32-33.

reklamy, teledysku, jak również do innych dzieł sztuki (Robespierre w *Sprawie Dantona* grany przez Marcina Czarnika w pierwszej scenie jest upozowany na Marata z obrazu *Śmierć Marata* Jacquesa-Louisa Davida). Samplowany bywa przede wszystkim tekst literacki, który jest wpisywany w nowy porządek (np. z *Lochów Watykanu* Gidé'a reżyser zachował zaledwie szkielet fabularny i podstawowe linie konfliktów, a samą opowieść umieścił we współczesnym kontekście).

Energia i tempo spektakli Klaty, a także gazetowa aktualność i charakter publicystyczny, hasłowość w tekście i obrazie, antyliterackość, dominacja kolokwializmów, wyrażen slangowych i wulgaryzmów powodują, że przedstawienia wielokrotnie przypominają kabarety polityczne, zwłaszcza że aktorzy grają z estradową swobodą, a reżyser nie waha się odwracać znaki i konteksty, z premedytacją czyniąc wyłomy w języku symbolicznym, również dotyczącym polskości. Nie unika również kiczu (spektakl *Kazimierz i Karolina*²⁷⁴ został przeniesiony w plastikową, różowo-złotą rzeczywistość hipermarketu). Nie ma w tych spektaklach, poza małymi wyjątkami, wyrazistej apologii albo krytyki kultury popularnej. Reżyser raczej pyta o wolność w czasach popkultury, o wynikające z jej obecności zagrożenia i szanse, poniesione straty i zdobycze, a nade wszystko stara się dotrzeć ze swoim przekazem do zanurzonego w tej kulturze widza.

²⁷⁴ Ö. VON HORVÁTH: *Kazimierz i Karolina*. Przeł. i dram. M. MUSKAŁA. Reż. i oprac. muz. J. KLATA. Scenogr. M. KACZMAREK. Kost. M. KACZMAREK, M. MATERA. Reż. światła J. ŁAGOWSKA. Choreogr. M. PRUSAK. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 23 października 2010.

Rozdział czwarty

**Monika Pęcikiewicz –
klisze, schematy, stereotypy kulturowe**

Reinterpretacja klasyki

Artystyczne portfolio Moniki Pęcikiewicz wypełniają przede wszystkim inscenizacje utworów należących do klasyki dramatu. Reżyserka konsekwentnie sięga po sztuki Williama Szekspira i Antona Czechowa, co zaowocowało wystawieniem następujących spektakli: *wujaszekwania.txt*²⁷⁵ w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, *ONE*²⁷⁶ na podstawie *Trzech sióstr* Czechowa w Teatrze Polskim we Wrocławiu, *Tytus Andronikus*²⁷⁷ w Teatrze Wybrzeże, *Hamlet*²⁷⁸ w Teatrze Polskim we Wrocławiu i w tym samym teatrze *Sen nocy letniej*²⁷⁹. Nie znaczy to jednak, że nie ma w swoim dorobku również realizacji tekstów współczesnych autorów, jakkolwiek stanowią one znaczącą mniejszość: debiutancka *Leworęczna kobieta*²⁸⁰ Petera Handkego w Teatrze Polskim we Wrocławiu i *Twój, Twoja, Twoje*²⁸¹ Przemysława Nowakowskiego w Teatrze Polskim w Poznaniu. Zważywszy, że nie reżyseruje zbyt często²⁸², a jeśli już, to sięga po klasyczne utwory, klasyka przefiltrowana przez współczesność, jest znakiem rozpoznawczym jej sztuki. Chętnie mierzy się z Szekspirem i Czechowem, których wykorzystuje do diagnozowania współczesnego świata. Sprawdza, jak zawarte w dramatach światy odnajdują się na

²⁷⁵ *wujaszekwania.txt* na podstawie *Wujaszka Wani* A. CZECHOWA. Reż. M. PĘCIKIEWICZ. Scenogr. K. BENOIT. Muz. J. KOMAR. Choreogr. M. SMUG. Światło K. KLESZCZEWSKA. Prem. Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 28 listopada 2004.

²⁷⁶ *One* na podstawie *Trzech sióstr* A. CZECHOWA. Przeł. A. SANDAUER. Reż. i adapt. M. PĘCIKIEWICZ. Scenogr. K. BENOIT. Oprac. muz. M. PĘCIKIEWICZ, A. CHUDOBIN. Muz. S. DUDZIŃSKI. Projekcje, reż. światła K. KLESZCZEWSKA. Dram. J. MARGAŃSKI. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 16 grudnia 2006.

²⁷⁷ W. SZEKSPIR: *Tytus Andronikus*. Przeł. L. URLICH, M. SŁOMCZYŃSKI. Reż. M. PĘCIKIEWICZ. Scenogr. K. BENOIT. Kost. J. J. KORNACKA. Muz. J. KOMAR. Videoscen. W. KOSS. Światło P. MUSZYŃSKI. Prem. Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 25 czerwca 2006.

²⁷⁸ W. SZEKSPIR: *Hamlet*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Reż. M. PĘCIKIEWICZ. Dram. M. SADOCHA. Scenogr. K. BENOIT. Kost. M. ONOSZKO. Muz. A. HRYNIEWSKI. Choreogr. T. WYGODA. Reż. światła W. PUŚ. Projekcje video G. NOWIŃSKI. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 25 maja 2008.

²⁷⁹ W. SZEKSPIR: *Sen nocy letniej*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Reż. M. PĘCIKIEWICZ. Dram. B. FRĄCKOWIAK. Scenogr. M. KACZMAREK. Kost. M. KACZMAREK i M. MATERA. Reż. światła, video W. PUŚ. Muz. K. KALISKI. Układ walk G. MIKOŁAJCZYK. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 19 marca 2010.

²⁸⁰ P. HANDKE: *Leworęczna kobieta*. Przeł. S. BŁAHUT. Reż. i adapt. M. PĘCIKIEWICZ. Scenogr. K. BENOIT. Muz. i oprac. muz. M. ADAMCZYK. Kost. A. KACZYŃSKA. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 3 lutego 2001.

²⁸¹ P. NOWAKOWSKI: *Twój, Twoja, Twoje...*. Reż. i oprac. muz. M. PĘCIKIEWICZ. Scen. K. BENOIT. Proj. filmowe D. DANILCZYK. Animacja Ł. JANKOWSKI. Prem. Teatr Polski w Poznaniu, 10 lutego 2006.

²⁸² Po realizacji *Sen nocy letniej* w 2010 roku ma dłuższą przerwę.

współczesnej scenie, w jaki sposób rezonują z rzeczywistością doświadczaną przez dzisiejszego widza. Zapytana o powody sięgania do utworów z kanonu światowej dramaturgii, by to właśnie za ich pośrednictwem mówić o otaczającym świecie, odpowiada: „Teksty inspirują mnie wtedy, kiedy coś we mnie zostawiają, coś o czym można porozmawiać. Jeśli je czytam i o nich rozmawiam, znaczy, że są żywe”²⁸³.

Jej strategię reżyserską można by określić jako wchodzenie pod podszewkę kanonicznych tekstów, czytanie ich wbrew tradycyjnym interpretacjom, poszukiwanie elementów dotychczas nie eksponowanych, przesuwanie akcentów i punktów kulminacyjnych, a co za tym idzie oddawanie głosu bohaterom drugoplanowym kosztem znaczenia postaci z pierwszego planu. Nie bez powodu o wrocławskim *Hamlecie* krytycy pisali, że jest spektaklem bez tytułowego bohatera. Hamlet grany przez Michała Majnicza był niedojrzały, wycofany, niepewny siebie i zagubiony, oderwany od rzeczywistości i niezbyt zainteresowany jakimkolwiek z nią kontaktem, w przeciwieństwie do Ofelii obdarzonej silnym imperatywem stanowienia o sobie. Niedokończony przez Hamleta monolog „Być albo nie być” w spektaklu Pęcikiewicz z offu dopowiadała Ofelia, wyrażając dylematy postaci, której w tradycyjnych interpretacjach raczej nie posądza się o jakiekolwiek wewnętrzne rozdarcie.

Drugim rysem charakterystycznym tej twórczości jest manifestacyjnie odsłaniana teatralność, która z jednej strony sygnalizuje fikcyjność prezentowanego świata (w *wujaszkuwani.txt* po scenie snuje się inspicjent, którego obecność stale podważa realność prezentowanego świata) i fakt, że zdają sobie z tego sprawę również postaci, które są jakby o krok od odkrycia, że są bohaterami sztuki. Z drugiej strony przenosi emocjonalne relacje między postaciami na poziom komunikowania się aktorów. Kiedy Ofelia odmawia udziału w gierkach Hamleta, wyraża również emocje grającej ją aktorki, która odmawia udziału w spektaklu i schodzi ze sceny. Pęcikiewicz nazywa to „dwoma nurtami gry”, co oznacza, że aktor jest na scenie nie tylko w relacji scenicznej wobec innej postaci, ale również wobec partnera – innego aktora, z którym walczy o swoje miejsce w spektaklu²⁸⁴. W *Śnie nocy letniej* aktorzy zamiast odgrywać Szekspirowskie postacie, uczestniczą w seansie teatralnej deziluzji. Przedstawienie rozpoczyna się od sceny castingu, podczas którego wiwisekcji poddaje się nie emocje postaci z dramatu, lecz aktorów biorących udział w projekcie. Pęcikiewicz konsekwentnie porzuca zatem

²⁸³ *Obszar nieznany*. Z MONIKĄ PĘCIKIEWICZ rozmawiał JANUSZ MARGAŃSKI. Program do spektaklu *ONE*. Teatr Polski we Wrocławiu, 2006, s. 4.

²⁸⁴ *Na krawędzi*. Z MONIKĄ PĘCIKIEWICZ rozmawiała MARZENA SADOCHA. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49–51, s. 203.

poetykę całości na rzecz uwypuklenia fragmentów, którym przygląda się na wielu poziomach. Łukasz Drewniak pisał o jej *Hamlecie*, że jest „katalogiem filmowych zbliżeń z wybranymi scenami oraz bohaterów”²⁸⁵. Nie znaczy to, że jej spektakle odrywają się od schematów fabularnych wystawianych tekstów, reżyserka dość wiernie podąża za fabułą (wyjątek może stanowić *Sen nocy letniej*, w którym z tekstu Szekspira wybrano kilka kluczowych scen i dialogów, a część z nich została przepisana na współczesny język przez Bartosza Frąckowiaka), jakkolwiek chętnie wprowadza dodatkowe wątki i postacie, i – jak sama mówi – snuje własną historię, improwizuje na podstawie fragmentów, ustawia, wybiera te, które jej zdaniem są istotne²⁸⁶. Przedstawiany na scenie świat opiewa w dystansujący cudzość deziluzji, wydaje się, że na scenie nic nie dzieje się na serio.

Takie czytanie uwspółcześniające kanoniczne dramaty²⁸⁷, często wbrew przyjętym konwencjom i oczekiwaniom widzów, paradoksalnie przysporzyło jej wiele pochlebnych opinii, które zaczęły pojawiać się już z pierwszymi spektaklami. „W przypadku *wujasz kawani.txt* wiek reżyserki i jej odwaga przy ingerencji w tekst Czechowa okazały się ogromnym atutem”²⁸⁸ – pisał Mirosław Baran w trójmiejskiej „Gazecie Wyborczej”. Dobrze oceniano zwłaszcza *Tytusa Andronikusa* i *Hamleta*, doceniając sprawne żonglowanie konwencjami filmowymi i posługiwanie się groteską oraz umiejętne wykorzystanie multimediiów²⁸⁹. W przypadku gdańskiego spektaklu atutem była również umiejętność operowania tłumem²⁹⁰. Nieco gorzej został odebrany *Sen nocy letniej*. Recenzenci, którzy wcześniej chwalili reżyserkę, wskazywali na banalność interpretacji, brak emocji, napięcia i błędy dramaturgiczne wrocławskiego spektaklu²⁹¹, dołączając tym samym do krytycznych głosów, które już jej pierwszym spektaklom zarzucały nadmiar efektownych pomysłów i łatwość wzruszeń, stymulowaną zapewne obecnością kiczu

²⁸⁵ Ł. DREWNIAK: *Łże-Hamlet*. „Przekrój” 2008, nr 34. Tekst dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/58829.html> [data dostępu: 14.03.2015].

²⁸⁶ *Obszar nieznany*..., s. 10-11.

²⁸⁷ Patrice Pavis określa ten sposób interpretacji klasyki historyzacją, a więc pokazywaniu sztuki z punktu widzenia naszej współczesności. Zob. P. PAVIS: *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. P. OLKUSZ, Warszawa 2011, s. 280.

²⁸⁸ M. BARAN: *Hotel przegranych*. „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto” 2004, nr 280. Dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/6477.html> [data dostępu: 14.03.2015].

²⁸⁹ M. BARAN: *Szekspir popkulturowy*. „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto” 2006, nr 148. Tekst dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/27285.html> [data dostępu: 14.03.2015].

²⁹⁰ R. PAWŁOWSKI: *Krwawy Tytus żegna dyrektora*. „Gazeta Wyborcza” 2006, nr 149. Tekst dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/27312.html> [data dostępu: 14.03.2015].

²⁹¹ J. WAKAR: *Peep-show*. „Dziennik. Gazeta Prawna. Dodatek Kultura” 2010, nr 60. Tekst dostępny również na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/90805.html> [data dostępu: 14.03.2015].

i elementów zaczerpniętych z popkultury²⁹². Oczywiście z niektórymi argumentami można się zgodzić (zwłaszcza w przypadku *Snu nocy letniej*, w którym pojawiały się sceny tyleż intrygujące, co nużące), niemniej jednak trudno zarzucić Pęcikiewicz niekonsekwencję w realizacji założeń interpretacyjnych i estetycznych. Tak zwana zła reżyseria, przejawiająca się między innymi w niedbałym montażu (zdarzają się sceny pozbawione dynamiki i dramaturgii), stale odsłanianej teatralności, cytatach z kultury popularnej i wprowadzanie do spektakli kiczu, niezależnie od osiąganego efektu artystycznego, wydaje się świadomym zabiegiem. Artystka zderza tradycyjne teksty, które traktuje jak kulturowe mity, czyli opowieści powszechnie znane, z nieoczywistymi rozwiązaniami scenicznymi, które atakują przyzwyczajenia odbiorcze, a tym samym demaskują również mechanizm biernego odbioru.

Dramaty Szekspira i Czechowa są dla Pęcikiewicz ciągle inspirującymi i nośnymi matrycami do mówienia o współczesnym świecie. Sama zresztą deklaruje, że artystyczne poszukiwania nie istnieją bez tradycji. „Ważne, żeby wziąć odpowiedzialność za to, co się mówi, nawet ryzykować w tym celu. Poza tradycją nie jest to możliwe²⁹³”. Szczególne znaczenie zdaje się mieć dla niej dramaturgia Czechowa, która towarzyszy jej od początku kariery. Zanurzony w potoczności świat bohaterów rosyjskiego autora idealnie harmonizuje z prezentowaną przez nią na scenie współczesną rzeczywistością: pozbawioną metafizyki, tragizmu i wielkich idei, za to zanurzoną w banalnej codzienności. Gdyby przyjrzeć się wszystkim Szekspirowskim realizacjom artystki, okaże się, że łączy je przesunięcie akcentów z tematów politycznych na historie prywatne. Dlatego nawet *Tytus Andronikus* – wydawałoby się najbardziej polityczna ze wszystkich wystawianych przez Pęcikiewicz sztuk – bardziej koncentruje się na osobistych doświadczeniach wodza i jego rodziny niż na mechanizmach władzy. Polityka jest tu zaledwie kontrapunktem mającym uwypuklić porażkę, którą Andronikus ponosi jako człowiek. Sama reżyserka mówi zresztą, że „nie interesują jej opowieści ogólnoludzkie i ponadczasowe, tylko historie indywidualne”²⁹⁴. Na wpływ Czechowa w odczytywaniu dramatów Szekspira zwróciła również uwagę Monika Żółkło, pisząc, że „zarówno *Tytus Andronikus*, jak również pozbawiony metafizyki *Hamlet* to spektakle, w których słychać wielkie tematy Czechowa: rozmijanie się rytmu życia z rytmem tragedii, ludzką potrzebę

²⁹² G. ANTONIEWICZ: *Duch za kulisami*. „Dziennik Bałtycki” 2004, nr 280. Tekst dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/6478.html> [data dostępu: 14.03.2015] - recenzja dotycząca spektaklu *wujaszek_wania.txt*.

²⁹³ *Obszar nieznany...*, s. 11.

²⁹⁴ *Na krawędzi...*, s. 202.

ważnych gestów i słów, osuwających się w zwyczajność i banał, czy pozbawione znaczenia trwanie, którego rewersem jest nieuchronność utraty”²⁹⁵.

Efekt realności

Ważną kategorią dla teatru Pęcikiewicz jest niewątpliwie bliska popkulturze kategoria gry. Tę grę w jej spektaklach prowadzi się na różnych poziomach: począwszy od poziomu tekstu lingwistycznego, poprzez poziom przedstawienia, kończąc na relacji scena – widownia, którą Hans-Thies Lehmann nazywa poziomem performance’u, decydującym o funkcji zdarzenia teatralnego w przestrzeni społecznej²⁹⁶. Na poziomie tekstu lingwistycznego są to wszelkie mniej lub bardziej radykalne zabiegi adaptacyjne, dokonywane przez reżyserkę lub współpracujących z nią dramaturgów: Marzenę Sadochę (*Hamlet*) i Bartosza Frąckowiaka (*Sen nocy letniej*), polegające między innymi na usunięciu niektórych scen i dialogów, zastąpieniu amputowanych fragmentów dramatu dopisanymi kwestiami stylizowanymi na mowę potoczną (niewykluczone, że te fragmenty są efektem improwizacji aktorskich podczas prób) lub na dramaturgię Heinera Müllera (precyzyjne, dobitne wypowiedzi, cienkim ostrzem tnące tkankę prezentowanego świata). Na inspiracje tekstami niemieckiego autora zwracał również uwagę Paweł Sztarbowski, pokazując jak bardzo te wpływy są silne, zwłaszcza w obrazie i w sposobie budowania postaci²⁹⁷. W *Tytusie Andronikusie* projekcja muchy w tyle sceny jest dalekim echem pochodzącego z *Anatomii Tytusa* Müllera²⁹⁸ dialogu pomiędzy Tytusem i jego bratem Markusem, w którym mucha staje się symbolem zgnilizny Rzymu pod rządami Saturninusa. Z kolei w *Hamlecie* tytułowy bohater zdaje się cierpieć na pasywność podobną do stanu Hamleta-Aktora, bohatera *HamletMaszyny*²⁹⁹, którego rezygnacja i bierność wynikały z rozterki, czy przyjąć, czy też odrzucić narzuconą rolę. Spektakularna, dwukrotna śmierć Ofelii (najpierw na niby, gdy inscenizuje swoje samobójstwo; później, gdy zostaje utopiona przez Horacja) jest pokłosiem tego, co spotyka bohaterkę tekstu Müllera, która zabija się wielokrotnie. Wydaje się, że Ofelia

²⁹⁵ M. ŻÓŁKŁOŚ: *Wzruszenie i dystans*. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49-51, s. 211.

²⁹⁶ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2009, s. 131.

²⁹⁷ P. SZTARBOWSKI: *Shakespeare, Müller and Pęcikiewicz Co.* „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49-51.

²⁹⁸ H. MÜLLER: *Anatomia Tytusa*. Idem: *Makbet. HamletMaszyna. Anatomia Tytusa*. Przeł. J. ST. BURAS. E. JELEŃ, M. MUSKAŁA. Red. M. SUGIERA, A. WIERZCHOWSKA-WOŹNIAK. Kraków 2000.

²⁹⁹ H. Müller: *HamletMaszyna*. Idem: *Makbet. HamletMaszyna. Anatomia Tytusa...*

Anny Ilczuk ma świadomość tego kontekstu. Ostatnią, najbardziej radykalną formą gry z wyjściowym tekstem jest jego przepisanie, jak w przypadku *Snu nocy letniej*. Mimo że niektóre dialogi pozostawiono w kształcie, jaki proponuje Szekspir, szkielet fabularny sztuki został rozluźniony i wypełniony scenami wymyślonymi przez Frąckowiaka.

Na poziomie przedstawienia gra dotyczy przede wszystkim balansowania na granicy fikcji i realności. Aktorzy grają przydzielone im role, ale co jakiś czas opuszczają swoje postacie i zaczynają być na scenie „prywatnie”. Kiedy w scenie szaleństwa grająca Ofelię Anna Ilczuk wchodzi na scenę w zakrwawionej sukni, z nożem wbitym w pierś, grająca Gertrudę Ewa Skibińska nie wytrzymuje i ze zdziwieniem pyta: „Anka, co z tobą?”. Wydaje się, że aktorka jest nie mniej zaskoczona zaistniałą sytuacją niż grana przez nią postać, chociaż nie możemy mieć wątpliwości, że doskonale wie, w jaki sposób Ofelia pojawi się w tej scenie. Jedyną dozę niepewności dla aktorów stanowią w tym spektaklu momenty, w których sceniczni partnerzy decydują się porzucić role, ponieważ ten moment nie jest z góry ustalony, często jest kwestią przypadku lub impulsu aktora. W innym przedstawieniu, w tej samej scenie Skibińska już nie ujawnia takiego dystansu do granej przez siebie postaci. Takie prowadzenie roli wynika zapewne z metody pracy Pęcikiewicz z aktorem. Jak sama deklaruje, stara się nie oznaczać punktów, w których dochodzi do zerwania fikcji, pozostawiając to intuicji aktora³⁰⁰.

Podobne zabiegi, zacierające granice między fikcją i realnością, można znaleźć również w innych jej spektaklach. Tytus Andronikus najpierw pozwala odciąć sobie rękę, po czym grający go aktor Mirosław Baka wybucha śmiechem i przygląda się gumowej atropie. Podczas innego przedstawienia ta sama scena wzbudza salwy śmiechu na widowni, gdy odcinana gumowa ręka odskakuje, przelatując przez całą scenę. To, co dzieje się w spektaklach Pęcikiewicz nie tylko na linii aktor-postać, aktor-aktor, ale również aktor-postać-widz doskonale podsumowują rozważania Lehmana na temat realności w teatrze postdramatycznym, w którym, jak pisze niemiecki badacz: „to nie uznanie realności samej w sobie stanowi pointę (jak dzieje się to w przypadku sensacyjnych produktów przemysłu pornograficznego), lecz niepewność wynikająca z trudności rozstrzygnięcia, czy mamy do czynienia z rzeczywistością, czy z fikcją”³⁰¹.

Takich rozstrzygnięć reżyserka konsekwentnie unika. Stale zaciera tropy i granice między fikcją a realnością, a także konfrontuje widzów z sytuacjami, które po oswojeniu są odwracane, kontrowane, wywołują skrajnie odmienne emocje. W *Tytusie Andronikusie*

³⁰⁰ Na krawędzi..., s. 208-209.

³⁰¹ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*..., s. 159.

Basjanus (Dariusz Szymaniak), młodszy brat cesarza, zostaje dwukrotnie dźgnięty nożem przez synów Tamory, co najpierw budzi zdziwienie aktora, a na widowni wywołuje śmiech, ponieważ aktorzy udają ruch zapamiętany z filmów akcji. Zaskoczony aktor odwraca się w stronę widzów i wolnym krokiem zmierza do proscenium. Nagle na jego ciało spada strumień czerwonej cieczy, wydaje się, że Basjanus tonie we krwi. Aktor zamiera. Śmiech publiczności milknie. Widzowie są wyraźnie zdezorientowani. Nie wiedzą, jak zareagować. Podobnego zmylenia doznają w *Hamlecie*, w scenie spotkania Ofelii i Laertes (Jakub Giel). Rodzeństwo najpierw bawi się jak dzieci na podwórku, strzelając do siebie z wyimaginowanej broni, ale ta niewinna, dziecięca zabawa szybko przeradza się w seksualne gierki, które przerywa nadejście Poloniusza (Adam Cywka). Trudno rozstrzygnąć, czy jest jeszcze śmiesznie, czy już strasznie, a może niesmacznie? Pęcikiewicz nie tylko nie narzuca widzom adekwatnych reakcji, ale wręcz odbiera im pewność emocji. Buduje ironiczny, metateatralny dystans, który chwilami znosi.

Innym, równie mocnym obrazem, który zawiesza granicę między fikcją a realnością, chociaż w odmienny sposób, jest scena ze spektaklu *ONE* według *Trzech siostr* Czechowa. W scenie tej zmęczona Irina (Kinga Preis) wraca do domu po pracy, a w mieszkaniu zastaje siedzącego na jej łóżku nagiego Mikołaja Tuzenbacha (Wojciech Ziemiański). Zakochany w niej bez wzajemności mężczyzna zdobywa się na desperacki krok, który ma udowodnić siłę jego uczucia. Nieco przygarbiony, skurczony i bezbronny czeka na reakcję Iriny. Z jednej strony nie chce jej się narzucać i przeszkadzać (składa w kostkę ubrania tak, by zajmowały jak najmniej miejsca), z drugiej strony zachowuje się odwrotnie: narzuca się i prowokuje swoją bezbronnością. Irina oczywiście nie odwzajemnia emocji. Desperacja Tuzenbacha wydaje się tak bardzo prawdziwa, że aż zawstydzająca. Porusza realnością nagiego, starzejącego się ciała, które odbiega od wzorców kreowanych przez kulturę popularną, młodych, zdrowych i estetycznie pięknych korpusów. „Ciało ludzkie – pisze Zygmunt Bauman – jest dziś w pierwszym rzędzie organem konsumpcji i miarą jego należytego stanu jest zdolność wchłonięcia i zasymilowania wszystkiego tego, co społeczeństwo konsumpcyjne ma do zaoferowania”³⁰². Nieprawność fizyczna, oklapnięcie, apatia i starość sugerują, że nie będzie zdolne do wypełniania tych funkcji. Scena dodatkowo wydobywa asymetrię w relacjach bohaterów. Tuzenbach w tej interpretacji Czechowa jest starszym mężczyzną, podczas gdy Irina jeszcze młodą kobietą. Emocje, jakie są udziałem obojga, przenoszą się

³⁰² Z. BAUMAN: *Ponowoczesne przygody ciała*. W: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*. Wstęp i red. M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008, s. 99.

na widownię. Justyna Pobiedzińska z Nowej Siły Krytycznej odnotowała w tekście zamieszczonym na stronie www.e-teatr.pl: „Na widowni nikt się nie poruszył: wszyscy z zapartym tchem obserwowali ów porażający dramat upokorzenia, odrzucenia i zawstydzienia”³⁰³.

Strategia nierozstrzygalności, o której pisze Lehmann, omawiając problem realności w teatrze postdramatycznym, który z realności uczynił istotną formę teatralną³⁰⁴, dość często pojawia się w spektaklach Pęcikiewicz, jakkolwiek dopiero w *Śnie nocy letniej* staje się dominującą metodą artystyczną. Gra realnością jest tu przede wszystkim zasadą konstrukcyjną. Pęcikiewicz nie tyle zajmuje się emocjonalną gorączką Szekspirowskich bohaterów w czasie trwania jednej nocy, ile różnymi poziomami fikcji i sposobami kreacji siebie, a także pęknięciami na granicy roli i prywatności. Próbuje odpowiedzieć na pytanie, w jakim stopniu rola, którą gramy, chroni nas przed utratą prywatnego wizerunku. Spektakl rozpoczyna się od pojawiającego się na ekranie nagrania pierwszej próby-castingu. Do sali prób wchodzi aktorzy, którzy mają zaprezentować swoje umiejętności aktorskie i warunki fizyczne przed reżyserem. Dostają zadania, z których większość dotyczy ich prywatności. Reżyser prosi ich o zdjęcie ubrań, przytulenie się, pocałowanie, wyznanie miłości. Niektóre etiudy sprawiają wrażenie prostych zadań aktorskich na poziomie szkoły teatralnej i nie są dla aktorów szczególnie trudne, chociaż nie wszystkim ich wykonanie przychodzi z łatwością. Inne rodzą opór. Aktorzy, którzy deklarują, że prywatnie są parą, mają problem z pocałowaniem się na oczach innych osób. Pewną trudność stanowi również zagranie miłości homoseksualnej, nawet jeśli wiadomo, że jest to tylko gra, a aktorzy są od tego, żeby wykonywać zadania aktorskie. Jedna z aktorek nie chce rozebrać się na oczach kolegów. Duży opór wywołuje również prośba reżysera o zdjęcie staników przez aktorki w improwizowanej scenie cielesnego kłbowiska, przywołującego skojarzenia z seksem grupowym. Aktorki ostatecznie pozostają w białiznie.

Podczas oglądania tej sceny, pojawia się pytanie: jak daleko można wkroczyć w czyjąś prywatność, nawet jeśli jest to prywatność aktora, dla którego ciało i emocje są narzędziem pracy? Wielokrotnie czujemy skrępowanie aktorów. Komentarz reżysera pod adresem jednego z nich, że ma obwisłe ciało i powinien doprowadzić je do lepszej formy, powoduje dyskomfort, również u widzów, nawet jeśli, a może właśnie dlatego, że

³⁰³ J. POBIEDZIŃSKA: *W teatrze można wszystko*. Nowa Siła Krytyczna. Tekst z dnia: 23.03.2007, dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/36874.html> [data dostępu: 15.03.2015].

³⁰⁴ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 157.

zdażyliśmy się już przyzwyczaić, iż „Ciało jest dziś [...] własnością prywatną. Jego kultywowanie, jak uprawa ogródka działkowego, jest sprawą właściciela. Nie ma kogo, poza właścicielem, ganić, jeśli ogród porośnie chwastami [...]”³⁰⁵. Oglądając tę pełną napięć, ale i nużącą, trwającą około trzydziestu minut scenę, widzowie mogą początkowo odbierać ją jako odsłonięcie kulis teatralnej kuchni. Taki odbiór wydaje się tym bardziej uzasadniony, że ani publiczność, ani aktorzy (przynajmniej takie sprawiają wrażenie), nie wiedzą, jaki jest cel wyznaczanych przez reżysera zadań i jaki ma związek z dramatem Szekspira. Trudno też jednoznacznie stwierdzić, w jakiej mierze podglądane zajęcia są realne, a w jakiej – są zainscenizowane przez reżysera. Czy zrodziły się z aktorskich improwizacji, czy od początku do końca zostały wymyślone przez Pęcikiewicz.

Rozstrzygnięcie przynoszą kolejne sceny. Wyłonieni podczas castingu aktorzy pojawiają się na scenie i zaczynają odgrywać fragmenty sztuki Szekspira, które – jak się wydaje – mają złożyć się na film inspirowany dramatem. Scena jest zaaranżowana na studio filmowe lub telewizyjne, w którym pojawiają się typowe dla takich miejsc rekwizyty i fragmenty scenografii: kanapa, stolik, krzesła, mnóstwo telewizyjnego sprzętu, kamera na wysięgniku, która podąża za bohaterami oraz dwa ekrany, które multiplikują sceniczny obraz i powiększają go do granic hiperrealności. Przed pierwszym rzędem widowni ustawiono stolik i puste krzesła, które będą pełnić rolę zarówno bufetu dla zespołu, jak i miejsca pracy reżysera. Jedynym teatralnym elementem w tej przestrzeni są kikuty brzoź ustawione na sztorc, które są metonimią lasu (scenografia Mirka Kaczmarka).

Etiudy, które aktorzy odgrywają na scenie mają bardzo dużo wspólnego z ćwiczeniami z sali prób. Relacje, jakie wówczas zostały ustalone, przekładają się na ich postacie. Podczas castingu Ewa Skibińska prezentuje się jako starzejąca się aktorka-ekshibicjonistka. Postać, którą odgrywa na scenie to Tytania, starzejąca się, otyła, niechciana i zakompleksiona kobieta. Erotyczne spotkanie z Mikołajem Podszewką (Adam Sczyszczaj) dowartościowuje ją jako kobietę. Grająca Hermię Anna Ilczuk jest świadoma swojego ciała i podczas castingu chętnie je prezentuje. Na scenie jej bohaterka będzie pewną siebie, wyzwoloną młodą kobietą, przeciwieństwem zakompleksionej Heleny. Tę postać zagra Dagmara Mrowiec, która jako jedyna z aktorek na casting przyjdzie w gorsecie. Stereotypowe postrzeganie takiej garderoby zostanie przeniesione na jej bohaterkę, skrupowaną emocjonalnie ofiarę własnych kompleksów i miłości do

³⁰⁵ Z. BAUMAN: *Ponowoczesne przygody ciała...*, s. 100.

Demetriusza. Również scena kotłowaniny nagich ciał przeobrazi się w spektaklu w sekwencję mechanicznego seksu z wymiennymi partnerami, przywołującego obrazy z filmów pornograficznych. Kiedy jednak kamera powędruje do góry nad aktorów, filmowany i przenoszony na ekran obraz ulegnie estetyzacji. Całość będzie przypominać abstrakcyjne, ruchome figury geometryczne, przywodzące na myśl układy choreograficzne z amerykańskich filmów muzycznych z pierwszej połowy poprzedniego stulecia.

Pęcikiewicz chętnie korzysta z efektu realności, a nawet hiperrealności, który z jednej strony pozwala wyeksponować bardzo intymne relacje między bohaterami, naśladujące procesy dziejące się w rzeczywistości pozateatralnej. Wydaje się, że ból, cierpienie, zawstydzenie są realne. U widzów zaczyna działać mechanizm projekcji i identyfikacji. Z drugiej strony scena spotkania Heleny i Demetriusza, śledzona przez kamerę i transmitowana na powieszony na scenie ekran, podkreśla teatralność całej sytuacji i przypomina programy telewizyjne z nurtu *documentary drama*. Kiedy odrzucona przez Demetriusza Helena siedzi przy stole tyłem do widowni i płacze, wydaje się, że przyłapaliśmy ją na intymnej emocji. To przekonanie jednak ulega zmianie, gdy kamera eksponuje czarne taśmy na plecach bohaterki, którymi przyklejone są kabelki od mikroportu, wskazujące, że cała sytuacja jest wyreżyserowana. W podobnej, telewizyjnej konwencji *talk show* utrzymany jest dialog Hermii i Lizandra (Marcin Czarnik), nagrywany na bluebox'e. Pracownicy techniczni przypinają im mikroporty, Hermia odgrywa prowincjonalną „gwiazdkę”. Bohaterowie mówią o łączącym ich uczuciu, toteż rozmowa, którą publiczność obserwuje na ekranie, odbywa się na tle jarzącego się nocą miasta. Widok na rzekę i oświetlony most przywołuje skojarzenia z amerykańskimi komediami romantycznymi. Ten popularny, nieznośnie kiczowaty widok w pewnym sensie podkreśla również ubóstwo duchowe bohaterów, zakleszczonych w sentymentalnych, popkulturowych schematach.

W swoich rozważaniach o teatrze postdramatycznym Lehmann zauważa, że „gra z realnością stała się powszechną praktyką nowego teatru – najczęściej nie jako bezpośrednia prowokacja polityczna, lecz jako teatralna tematyzacja teatru (...)”³⁰⁶, a stosowane środki: kamery, projekcje, elektroniczne multiplikacje scenicznego obrazu oddają ducha czasu, „wszechogarniającej wirtualizacji rzeczywistości i masowego opanowania wszelkiego postrzegania przez medialny system myślenia i obrazowania”³⁰⁷.

³⁰⁶ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 163.

³⁰⁷ *Ibidem*, s. 189.

Sytuacje sceniczne budujące efekt realności są wciągane przez reżyserkę na kolejne piętra teatralności, o której stale przypomina się widzowi. Wiadomo, że to, co widzi na scenie, nie dzieje się naprawdę, chociaż przemieszczenia pomiędzy wirtualnymi i scenicznymi obrazami prowokują do nienowych już pytań o to, co jest bardziej prawdziwe: działania na scenie, czy to, co widz widzi na ekranie. Na ile wirtualny obraz eliminuje rzeczywistość doświadczaną realnie, w jakim stopniu ją zniekształca i manipuluje percepcją widza.

Teatralność, o której była mowa, nie dotyczy tylko konstrukcji spektaklu i operowania różnymi poziomami fikcji, wpisana jest również w relacje między bohaterami. Już pierwsza scena w *Hamlecie* jest ekspozycją teatralności dworu. Wszyscy bohaterowie schodzą się powoli na scenę i siadają dostojnie na krzesłach ustawionych na proscenium przed spuszczoną kurtyną. Elegancka Gertruda (Ewa Skibińska) w twarzowej zielonej garsonce i w wysoko upiętym koku, Klaudiusz (Mariusz Zaniewski) w nienagannie skrojonym garniturze, Ofelia (Anna Ilczuk) w czarno-białej krótkiej sukience w stylu lat siedemdziesiątych, Poloniusz (Adam Cywka) w ciemnym garniturze oraz Hamlet (Michał Majnicz) w wytartych dżinsach i w czarnej skórzanej kurtce – kostiumie outsidera buntownika, który recenzentom kojarzył się z Jamesem Deanem. Odbywa się teatr zaślubin Gertrudy i sporo od niej młodszego Klaudiusza. Hamlet ma w tej ceremonii przyjąć rolę potulnego syna i bratanka, który pozostanie w królestwie. Jednak ani ta rola, ani żadna inna nie przypada mu do gustu, i zdaje się, że jest to główna przyczyna jego tragicznego końca.

Teatralność, z jednej strony rozumiana jako kategoria estetyczna, z drugiej – metafora relacji na dworze, zostaje podkreślona zwłaszcza pod koniec spektaklu. Po pogrzebie Ofelii na scenę wchodzi pracownicy techniczni, którzy próbują doprowadzić scenę do ładu: zmywają krew z podłogi – ślad po szaleństwie niedoszłej żony Hamleta, ustawiają krzesła. Za chwilę wchodzi dwór: Klaudiusz, Gertruda, Hamlet, Laertes i Horacio. Siadają na krzesłach ustawionych na wprost widowni – podobnie jak na początku spektaklu – i wpatrują się w publiczność. Zapala się światło na widowni. Z offu słychać scenę pojedynku Hamleta z Laertesem i beznamiętnie odczytane przedśmiertne dialogi postaci, którym przysłuchują się z uwagą. Członkowie dworu zachowują się jak aktorzy, którzy już odegrali swoje role. Ostatnie słowa z offu wypowiada Hamlet: „Horacio, umieram, reszta jest milczeniem”. Kończy się pojedynek i kończy się przedstawienie. Kończy się teatr każdej z postaci. Nie będzie kolejnych trupów. Aktorzy przechodzą w tył sceny i ustawiają się do ukłonów.

Balansując pomiędzy różnymi poziomami fikcji, Pęcikiewicz prowokuje do refleksji na temat teatralności życia codziennego i odgrywanych w nim ról³⁰⁸. Reżyserka nie precyzuje linii podziału: role teatralne i życiowe mieszają się tu ze sobą i wzajemnie się przenikają, tak jak przenikają się zachowania aktora jako wykonawcy i granej przez niego postaci. Wydaje się, że nawet sytuacje zaczerpnięte z rzeczywistości w dużym stopniu naznaczone są teatralnością. Ten paradoks oddaje scena z *Tytusa Andronikusa*, w której Markus Andronikus, brat Tytusa, najpierw niesie, a później wlecze za sobą ciało zakrwawionej Lawinii. Bohater grany przez Cezarego Rybińskiego jest wyraźnie zmęczony, ciężko oddycha, bezwładne ciało bratanicy nie jest przecież lekkie. Ta interpretacja jest prawdziwa do momentu, kiedy okazuje się, że aktor, wlokąc za sobą Lawinię, zaczyna biec po elektrycznej bieżni. Jego zmęczenie okazuje się spowodowane wysiłkiem wynikającym z korzystania z urządzenia, a nie z konieczności dźwigania ciała aktorki. Ta scena dodatkowo ujawnia zabieg dość często stosowany przez Pęcikiewicz, polegający na przełamywaniu patetycznej sceny ironicznym zakończeniem, która dystansuje widza do oglądanego obrazu.

Fałszywość arbitralnego rozstrzygnięcia, co należy do teatralnej fikcji, a co już do świata realnego została przez reżyserkę stematyzowana zarówno w *Hamlecie*, jak i w *Śnie nocy letniej*, zwłaszcza w scenie „teatru w teatrze”. We wrocławskim *Hamlecie* słynna scena *Pułapki na myszy* wydaje się zaledwie karykaturą teatru. Zbudowana przy użyciu najprostszych środków teatralnych, które sprowadzają się do minimalizmu scenograficznego i prostych kostiumów, przygotowanych z codziennych ubrań, wypada dość blado na tle teatru, który rozgrywa się na królewskim dworze. Aktorzy siadają przy stole wśród widzów – członków dworu i odgrywają swoje nieco przerysowane role. Paradoksalnie jednak, udawane reakcje postaci zagranych przez aktorów wydają się bardziej prawdziwe niż pozornie naturalne, a w rzeczywistości drobiazgowo wystudiowane zachowania rodziny królewskiej.

Spektakle Pęcikiewicz, uruchamiając różne poziomy fikcji, odzwierciedlają różne sposoby doświadczania świata, a tym samym prowokują do refleksji na temat tego, co jest bardziej prawdziwe: teatralizowana codzienność czy rzeczywistość, która wkrada się do teatru? Końcowa scena *Śnu nocy letniej* opiera się na takiej nierozstrzygalności. Kiedy zblazowani uczestnicy projektu Oberona (Adam Cywka) – reżysera i *spiritus movens* oglądanych na scenie zdarzeń – na koniec spektaklu zasiadają do stołu (w scenie, w której

³⁰⁸ Zob. E. GOFFMAN: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. H. DATNER-ŚPIEWAK, P. ŚPIEWAK. Warszawa 1981.

u Szekspira odbywa się ślub Tezeusza i Hipolity), na podłodze zostaje trup. To ciało Franciszka Piszczwały (Michał Opaliński), aktora, który w przygotowywanym przez rzemieślników spektaklu (u Pęcikiewicz są to początkujący aktorzy) miał zagrać Tyzbe, nieszczęsną ofiarę miłości. Teatr kończący sztukę Szekspira oczywiście się nie odbędzie. W czasie, gdy goście Oberona rozsiadają się na miejscach, pracownicy techniczni wynoszą ciało ze sceny. Nie wiadomo dlaczego coś, co miało zdarzyć się na niby, jak zapowiadał scenariusz odgrywanej sztuki, odbyło się naprawdę. Spektakl tego nie dopowiada, wręcz przeciwnie, jakby się urywa. Zamiast słów Puka w finałowej scenie na siedzących przy stole zaczyna spadać nieco kiczowaty deszcz białych płatków. Jest to sugestia, że w tej opowieści jedyna rzeczywistość, z którą widz styka się i której częścią się staje, to rzeczywistość (sytuacja) teatralna.

Omawiając pejzaż teatru postdramatycznego, zwłaszcza nurtu czerpiącego z popkultury, Lehmann zauważa, że w nowoczesnym teatrze trudno o dramatyczne napięcie, a jeśli nawet zdarza się akcja, to tylko po to, żeby pokazać jej nieistotność. Takimi, burzącymi napięcie, fragmentami przetykany jest chociażby *Sen nocy letniej*. Równolegle do opowieści podążającej za fabułą Szekspira powstaje narracja o przygotowywaniu filmu. Aktorzy co jakiś czas opuszczają role, by skonsultować z reżyserem przebieg sceny albo wyrazić opinie na temat powstającego widowiska. W jednej ze scen pojawia się Hermia, która wychodzi tylko po to, by zmienić majtki. Jest bardzo seksowna w złotej sukience i butach na wysokich szpilek. Ale nie ma kontynuacji tego wątku, bo aktorka rozrywa iluzję teatralną i podchodzi do reżysera, by omówić rolę. Dopiero kiedy Marcin Czarnik rzuca się na nią i oboje zaczynają całować się, odgrywając namiętną parę Hermię i Lizandra, powracamy do szekspirowskiej opowieści. Podobne rozwiązania, chociaż na mniejszą skalę, pojawiały się też w *Hamlecie*. Próbując wcielić w życie plan Poloniusza i uwieść księcia Danii, Ofelia zaczyna się przed nim rozbierać. Robi to jednak bez przekonania, jakby nie zgadzała się (podobnie jak grająca ją aktorka) z narzuconą rolą. W pewnym momencie Ilczuk przerywa grę, porzuca swoją rolę i zaczyna palić papierosa.

Rzeczywistość medialna

Ważnym aspektem teatru postdramatycznego jest jego związek z rzeczywistością pozateatralną, która w tym przypadku jest rzeczywistością zapośredniczoną przez

media³⁰⁹. Tym, między innymi, niemiecki badacz tłumaczy ekspansywną obecność mediów w spektaklach teatralnych: „Teatr odzwierciedla rozpad rzeczywistego doświadczenia na serię chwilowych bodźców, zaświadczać zarazem o nadmiarze zapośredniczonych przez media przeżyć”³¹⁰. Refleksja Lehmana jest bliska opinii Marka Krajewskiego, który twierdzi, że współczesne społeczeństwo we wszystkich sferach swojego życia zostało zdominowane przez media, które narzucają własne reguły i zasady, a zatem decydują również o postrzeganiu rzeczywistości³¹¹. Te refleksje są oczywiście echem rozważań Jeana Baudrillarda na temat „precesji symulaków” i współczesnej ikonosfery, w której wszystko jak w alembiku miesza się w hiperrzeczywistym porządku, gdzie informacja roztapia się w inscenizowaniu komunikacji i bywa pokrewna plotce, reklama zawłaszcza status opinii, zacierają się granice między środkami przekazu, sztuką a kiczem, wreszcie między rzeczywistością a jej symulowanym obrazem³¹². Lehmann nazywa ten nurt teatru „Cool Fun”, co oznacza grę chłodem, skłonność do parodii, ostentacyjny kicz, a przede wszystkim solidarność z gustem masowym. Proponowane tematy bardzo często są zapośredniczone przez wtórną percepcję medialną. Artyści tworzący w tym nurcie „chętniej przyswajają nawet najbardziej banalny żart niż nieznośny ciężar zakłamanego »powagi« publicznej i oficjalnej retoryki”³¹³. Gra konwencjami i sposobami przedstawiania rzeczywistości sprawia, że spektakle mają często duży potencjał krytyczny. Ekspozycja formy siłą rzeczy prowokuje widza do refleksji, bo oddala od prezentowanego świata, zwłaszcza jeśli jest on prezentowany w duchu groteski i parodii.

Pęcikiewicz sięga po medialne i filmowe klisze zwłaszcza do prezentowania obrazów przemocy. Skoro za jej głównych dostarczycieli uchodzą dziś telewizja i Internet, reżyserka konstruuje obrazy, które z jednej strony przywołują konwencję programów telewizyjnych o tematyce kryminalnej, z drugiej – odwołują się do epatujących przemocą filmów gore, w których spiętrzenie obrazów przemocy może przerodzić się w autoparodię. Wydaje się, że urok takich produkcji polega przede wszystkim na tym, że przemoc, którą atakują widza, raczej wciąga niż skłania do refleksji. Pęcikiewicz naśladując te konwencje poniekąd demaskuje ów mechanizm biernego odbioru, jaki narzucają media. Dlatego duże wrażenie na widzach Teatru

³⁰⁹ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 190.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ Zob. M. KRAJEWSKI: *Kultury kultury popularnej*. Poznań 2003, s. 94.

³¹² Zob. J. BAUDRILLARD: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.

³¹³ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 190.

Polskiego we Wrocławiu mogła robić niewinnie zaczynająca się scena przypadkowego spotkania czwórki bohaterów w *Śnie nocy letniej*, które miało uświadomić Hermii, że jej partner zainteresował się inną kobietą. W rzeczywistości to spotkanie przerodziło się w gwałt na bohaterce. Wydaje się, że Hermia, nie rozumiejąc nowej sytuacji i powodu odrzucenia przez Lizandra, podsyciła narastającą agresję w pozostałej trójce. Najpierw była wyśmiewana przez Helenę, jakby w odwecie za poprzednie upokorzenia i porażki, później posypały się na nią wyzwiska, wreszcie Hermię skrupowano kablem, a na głowę nałożono jej foliowy worek i zgwałcono. Cała sytuacja była filmowana i przenoszona na umieszczony na scenie ekran.

Równie przerażająca, a zarazem groteskowa była scena gwałtu na Lawinii, córce Tytusa Andronikusa, którą synowie Tamory napadli w lesie, zgwałcili, a następnie nauczeni niedawno przeczytaną historią z Owidiusza, odcięli język i ręce, by nie mogła wskazać sprawców przemocy. Zgwałcone i zakrwawione ciało było szarpane, noszone na plecach, podrzucane w rytm piosenki z serialu telewizyjnego *Bonanza*. Chiron (Rafał Kronenberg) i Demetriusz (Marcin Czarnik) uczyli Lawinię latać, śpiewając piosenkę z popularnej dobranocki *Pszczółka Maja*. Finałem krwawego rytuału było ułożenie wymęczonej dziewczyny w formie piety, której bracia prześmiewczo zanucili kolędę *Lulajże Jezuniu*. Zmaltretowana Lawinia stała się w pewnym sensie dziełem sztuki, mięsem przypominającym krwawe rytuały z fotografii Hermanna Nitscha, austriackiego akcjonisty, ale i reprodukcją kulturowej kliszy na temat kobiecego cierpienia, które wiąże się z niewinnością.

Zarówno ból, jak i śmierć w spektaklach Pęcikiewicz mają status niejednoznaczny. Z jednej strony przerażają i dotykają okrucieństwem dręczonego ciała, z drugiej – są oprowione w dystansujący nawias deziluzji, uwikłane w metateatralność, przypominają groteskowe sceny z filmów akcji. Obrazy śmierci są zapośredniczane przez media i konwencje filmowe, poddawane procesowi estetyzacji, co powoduje, że na te obrazy mimo wszystko dobrze się patrzy. Ofelia w białej sukience z nożem wbitym w pierś, stojąca w kałuży krwi, bardziej uwodzi niż przeraża swoim wyglądem. Podobnie wysmakowana estetycznie jest scena jej pogrzebu, której towarzyszy piosenka *Elisa* Serge’a Gainsbourga w zmysłowej, dramatycznej interpretacji Jane Birkin, mimo, że ciało bohaterki rozrywane przez Laertesa i Hamleta, staje się obiektem rywalizacji. Wrażenie robił powoli zalewany krwią biały obrus podczas uczty u Tytusa Andronikusa, na której podano pasztet z synów królowej Tamory, oraz sam Tytus w zakrwawionym fartuchu rzeźnika.

Wydaje się, że Pęcikiewicz podszywa się pod popkulturowy produkt, by za chwilę obnażyć jego strukturę. Reżyserka jest bardziej zainteresowana tym, w jaki sposób o śmierci się opowiada i jak się ją pokazuje, niż budowaniem iluzji bólu czy doświadczenia umierającego ciała. Dlatego brutalna masakra podczas uczty u Andronikusa zamienia się w groteskowe widowisko, podczas którego biesiadnicy zaproszeni na ucztę wyżynają się nawzajem za pomocą tępych noży od zastawy stołowej. Na oczach pary królewskiej Tytus zabija córkę Lawinię, a później Tamorę. Z zemsty Saturnin (Grzegorz Gzyl) morduje Tytusa, a Kasjusz (Maciej Brzoska) – syn Tytusa, wbija nóż Saturninowi. Akcja toczy się jak w komedii slapstickowej. Z tego również powodu okaleczona Lawinia przypomina pietę, a więc jeden z najbardziej popularnych wizerunków martwego Chrystusa.

Sceny przemocy na scenie odsyłają do ich medialnych i filmowych reprezentacji, naśladują mechanizm, o którym pisze Krzysztof Piątkowski: „w kulturze [...] zakorzeniają się audiowizualne repliki rzeczywistości, wyobrażonej bądź realnej. Obecność środków audiowizualnych, nasycenie nimi [...] ludzkiej percepcji modeluje w samym człowieku także »medialny« wymiar zachowań”³¹⁴. Dlatego z jednej strony spektakle te uruchamiają u widzów mechanizm projekcji i identyfikacji (brutalny gwałt, okaleczenie czy śmierć bohatera budzą przerażenie albo przynajmniej współczucie), z drugiej – pozwalają na dystans, skoro za chwilę okazuje się, że to powtórzenie wypracowanych przez media scenariuszy zachowań i wizualnych klisz.

Konwencjonalność tych klisz obnaża Ofelia. Postać grana przez Annę Ilczuk w chwili, gdy zgodnie z fabułą zbliża się moment samobójstwa bohaterki, pojawia się na scenie w białej sukni z nożem wbitym w pierś. Biała sukienka przesiąka krwią, a na scenie tworzy się coraz większa czerwona kałuża. Za chwilę aktorka zdejmuje ubranie, spod którego wylania się mnóstwo plastikowych worków po czerwonym płynie. Oddziela je od siebie, rozrywa łączące je wenflony. Spektakularne samobójstwo okazuje się równie spektakularnym oszustwem. A jednak, zgodnie z literą tekstu i tradycją teatralną, Ofelia musi umrzeć. Kiedy zbuntowana aktorka odmawia uśmiercenia swojej postaci (Anna Ilczuk schodzi w kulisy), do akcji wkracza Hamlet (Michał Majnicz) i sprowadza aktorkę na scenę. Horacjo (Mariusz Kiljan) dopełnia dzieła i z pomocą Marcellusa (Tomasz Lulek) topi Ofelię w wannie. Historia Ofelii kończy się zgodnie z przewidzianym w sztuce scenariuszem. Za pomocą tej sceny multiplikującej poziomy gry (aktorka gra

³¹⁴ K. PIĄTKOWSKI: *Kicz jako problem antropologiczny*. W: *Kiczosfery współczesności*. Warszawa 2008, s. 19-20.

postać, która gra własną śmierć) Pęcikiewicz w pewnym sensie obnaża to, w jaki sposób struktury języka popkultury tworzą nasz niespójny obraz rzeczywistości, a jednocześnie prowokuje do refleksji, czy sztuka może coś zmienić w rzeczywistości, skoro – jak twierdził Guy Debord – wszystko jest spektaklem, a rzeczywistość to szereg dobrze sprawdzonych konwencji i dramatyzacji, które na tyle zadomowiły się w kulturze, że stały się transparentne. Nie można sobie wyobrazić istnienia i działania poza nimi, bowiem „gesty i czyny podmiotu nie należą już do niego, lecz do tego, kto je przedstawia. [...] widz nigdzie nie może się czuć u siebie”³¹⁵.

Miejskie przestrzenie popkultury

Teatr Pęcikiewicz nie udaje, że jest tylko teatrem, a aktorzy nie udają, że są postaciami: wychodzą z roli, zwracają się do siebie po imieniu, odmawiają udziału w przedstawieniu, balansują na granicy roli i prywatności, siadają na proscenium, dezintegrując teatralną iluzję. Fabuła rwie się na fragmenty, spektakl – jak w przypadku *Hamleta* czy *Snu nocy letniej* – może nie mieć zakończenia przewidzianego w dramacie. Wydaje się, że reżyserki nie interesuje opowiadanie historii powszechnie znanych, ale przyglądanie się ich konstrukcji i sprawdzanie napięć między postaciami, które często konstruowane są wbrew wyobrażeniom na ich temat stworzonym przez tradycję teatralną. Hamlet jest zaledwie tłem dla Ofelii, która za niego kończy słynny monolog. Po zamordowaniu Poloniusza to Gertruda będzie próbowała pozbyć się martwego ciała, a nie Hamlet obojętny na konsekwencje swojego czynu. Lawinia, córka Tytusa Andronikusa, podobnie jak Ofelia, jest bardziej świadoma i pewna swoich racji niż przypisują jej to tradycyjne interpretacje. Tytania niewiele ma wspólnego ze zjawiskową królową elfów. W spektaklu Pęcikiewicz jest stworzona wbrew jej popularnym wizerunkom. Ewa Skibińska gra starzejącą się, otyłą i niezbyt zadbaną kobietę, która, mimo że nadmiar ciała próbuje upchnąć w wyszczuplającą bieliznę, wie, że nie zda się to na nic, bo jej wygląd odbiega od ideału wypromowanego przez kulturę konsumpcyjną. Trzy siostry: Olga, Irina i Masza, bohaterki spektaklu *ONE* według *Trzech sióstr* Czechowa są duże starsze od literackich pierwowzorów, brzydko się noszą (dobór ubrań wydaje się przypadkowy), żyją w brzydkich, tandetnie urządzonych pomieszczeniach, właściwie poza imionami niewiele zostało im z bohaterek Czechowa.

³¹⁵ G. DEBORD: *Spółczesność spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2006, s. 33 i 43.

Spektakle Pęcikiewicz rozgrywają się przede wszystkim w przestrzeniach prywatnych, sprawy związane z państwem, polityką i historią schodzą w nich na dalszy plan, ustępując miejsca opowieściom o niezrealizowanych pragnieniach, trudnych emocjonalnie związkach i wpisanej w międzyludzkie relacje przemocy. W *Hamlecie* historia i polityka nie przetacza się przez komnaty Elsynoru, opowieść o królewskim dworze zostaje sprowadzona do relacji rodzinnych i jednostkowych, a więc w jakimś sensie podstawowych dla człowieka. Napięcie dramatyczne w *Tytusie Andronikusie* rodzi się przede wszystkim z kolizji ról społecznych Tytusa: publicznej roli wodza i autorytetu, i prywatnej roli cierpiącego ojca. Na fałszywą wieść o złamaniu prawa przez syna, zabija go, postępując zgodnie ze zinterioryzowanym kodeksem prawego obywatela. A z drugiej strony upokarzające żądanie Basjanusa odcięcia ręki odbiera jako karę za wierną służbę Rzymowi.

Reżyserka chętnie obniża rangę szekspirowskich tragedii, podważa istnienie wysokich wartości i perspektywy religijnej, w zamian proponując świat banalnej codzienności. Tym samym bohaterów ogałaca ze wzniosłości, chociaż stale walczą oni o możliwość rozegrania swoich życiowych dramatów. W jej *Hamlecie* śmierć Poloniusza jest ironiczna i groteskowa, dzieje się jakby przypadkiem. Kiedy Poloniusz pojawia się na scenie, Hamlet bez powodu godzi go nożem, na co zalany krwią, zdziwiony ojciec Ofelii odpowiada, że jeszcze miał coś zagrać. Równie nieuzasadniona, biorąc pod uwagę motywacje postaci, wydaje się śmierć Ofelii, która zostaje utopiona tylko dlatego, że wymaga tego fabuła dramatu. Z niewiadomych powodów ginie również Piszczala, aktor wcielający się w postać Tyzbe w *Śnie nocy letniej*. Być może jego zmieniona przez damski kostium płeć zmyliła napastników, chociaż nie wiadomo, dlaczego akurat miałoby zabić kobietę. Ta śmierć wydaje się tym bardziej bezsensowna i niepotrzebna, gdy okazuje się, że niczego nie zmienia w świecie przedstawionym. Nikogo nie obchodzi. Gdyby nie fakt, że martwe ciało trzeba sprzątnąć, bo leży blisko stołu, przy którym spotykają się współpracownicy Oberona, pewnie nikt by jej nie zauważył. Nie ma ani specjalnych okoliczności, ani wartości, w imię których się zdarza. Monika Żółkoś słusznie zauważyła, że Pęcikiewicz inscenizuje na scenie nie tyle rozpad tragedii, co rozpad świata wystylizowanego na tragedię³¹⁶. Bohaterowie za wszelką cenę próbują użyć wielkich gestów i słów, ale skazani na poruszanie się w świecie kopii i symulaków, popadają tylko w trywialność. Nawet tak mocne sceny jak zabójstwo są manifestacyjnie

³¹⁶ M. ŻÓŁKOŚ: *Wzruszenie i dystans...*, s. 211.

nieoryginalne, bo tylko powielają schematy znane z kultury masowej. Wydaje się, że głównym kryterium tego, co i jak dzieje się na scenie, jest atrakcyjność wizualna, której standardy wyznaczają współczesne media: przekaz ma być mocny, widowiskowy, kolorowy, kiedy trzeba brutalny albo intymny, skoro – jak pisze Piątkowski – to obrazowość jest najbardziej jawnym i najbardziej pojemnym atrybutem współczesnego świata³¹⁷. Reżyserka tę zasadę naśladuje, jednocześnie tak konstruując świat przedstawiony, by temu, co widz ogląda, towarzyszył krytyczny dystans.

Bohaterem jej spektakli – niezależnie od tego, czy akcja toczy się w wyższych sferach wśród ludzi zamożnych, jak w *Hamlecie* czy *Tytusie Andronikusie*, czy też w zgrzebnej rzeczywistości lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, między meblościanką, wersalką i płytkami PCV, jak w spektaklu *ONE* – jest człowiek potoczny, którego Piątkowski nazywa „człowiekiem-pop”, często niewyrafinowanym, prostym, a przez to burzącym zastane hierarchie³¹⁸. Wśród bohaterów Pęcikiewicz próżno zatem szukać indywidualności, postaci wyróżniających się siłą intelektu, charyzmą, czy wyjątkową wrażliwością. Nawet jeśli Ofelia jest postacią bardziej świadomą i stanowiącą o sobie aniżeli przypisuje to jej teatralna tradycja, mieści się w skali przeciętności. Podobnie Hamlet, Klaudiusz, Tytus Andronikus czy Tytania, nie wspominając o pozostałych bohaterach *Snu nocy letniej*, jakby żywcem przeniesionych z ulicy (spektakl zaczyna się zresztą od sceny castingu, na który przychodzą współcześni, mniej lub bardziej rozpoznawalni wrocławscy aktorzy).

Na tle bohaterów Pęcikiewicz nieznacznie wyróżniają się Tamora Doroty Kolak i Gertruda Ewy Skibińskiej, które wydają się bardziej skomplikowane wewnętrznie niż pozostałe postaci. Tamora to kobieta nie tylko emocjonalna, ale i przebiegła, z jednej strony przesiąknięta cierpieniem po stracie synów, z drugiej – zdeterminowana i okrutna, pałająca żądzą zemsty, która motywuje ją do zniszczenia Andronikusa. Gertruda z kolei, rozdarta pomiędzy miłością do syna i namiętnością do Klaudiusza, przechodzi widoczną przemianę. „Skibińska starannie cieniuje narastające szaleństwo swojej bohaterki. Widać to nawet w takim detalu jak palenie papierosa. W pierwszej scenie zmysłowo zaciągająca się dymem Gertruda jest wcieleniem zaczepnego seksapilu; po zabójstwie Poloniusza i ostatecznej rozprawie z synem ten sam gest – machinalny, neurotyczny – staje się

³¹⁷ K. PIĄTKOWSKI: *Kicz jako problem antropologiczny...*, s. 18.

³¹⁸ *Ibidem...*, s. 17.

znakiem narastającej psychozy³¹⁹ – pisała o tej kreacji Jolanta Kowalska. I to właśnie Gertruda jako jedyna zda sobie na koniec sprawę z rozmiarów katastrofy.

Potoczność bohaterów Pęcikiewicz wynika przede wszystkim z tego, że ich tożsamość w sposób charakterystyczny dla popkultury jest zapożyczona. Oznacza to, że ich wizerunki zarówno fizyczne, jak i psychiczne oparte są na stereotypowych wyobrażeniach różnych typów mentalnych i zawodowych, inspirowane postaciami pojawiającymi się w programach rozrywkowych i paradokumentalnych, filmach i prasie kolorowej. Media są prawdopodobnie jedynym punktem odniesienia dla ich projektów tożsamościowych. Tytus Andronikus jest typem współczesnego żołnierza. Ubrany w polowy mundur w barwach ochronnych, kojarzy się z dowódcą polskich wojsk na misji w Iraku albo z bohaterem filmu wojennego. Nawet w sytuacjach prywatnych nosi charakterystyczną dla żołnierzy koszulkę na ramiączkach. Tamora w czarnym, prostym kostiumie jest typem niczym niewyróżniającej się kobiety w średnim wieku. Jej siła tkwi nie tyle w seksownie opakowanym ciele, co w dojrzałej, świadomej kobiecości i przebiegłości. Lawinia w białej, zwiewnej sukience jest uosobieniem dziewczęcej delikatności i niewinności, jest jedyną córką wodza, oczkiem w głowie ojca.

Dużą rolę w kreacji wizerunków postaci odgrywa ich wygląd zewnętrzny. W *Hamlecie* kostiumy Moniki Onoszko definiują bohaterów poprzez ich wyrazistą stylizację. Gertruda w dopasowanych, designerskich kostiumach, z wysoko upiętymi włosami w kształcie fallusa, drobiąca kroczi w wysokich szpilkach, staje się uosobieniem kobiety szycownej, luksusowej, świadomej swojej urody, bardzo seksownej i wyzwolonej. A z drugiej strony jest jakby uwięziona w tym kostiumie. Ciało Gertrudy w dużej mierze jest sformatowane pod dyktando męskich fantazji. Inspiracją dla jej ubrań – jak zdradziła projektantka kostiumów Monika Onoszko – była Imelda Marcos – była żona prezydenta Filipin Ferdnanda Marcosa, znana z tysięcy drogich kreacji³²⁰. Kiedy znika w boksie z pleksi, żeby wziąć udział w seksualnej orgii, wydaje się, że nikt jej nie zatrzyma w spełnianiu erotycznych zachcianek. Na początku wydaje się osobą silną i niezależną, jednak z czasem okazuje się, że jej słabością jest Klaudiusz, młodszy od niej mąż, którego próbuje uwodzić na różne sposoby. Scena, w której gulgocząc wygina się przed nim na stole niczym potrawka z indyka, jest tyleż zabawna, co groteskowa, w oczywisty sposób upokarzająca dla bohaterki.

³¹⁹ J. KOWALSKA: *Hamlet wśród symulaków*. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49-51, s. 238-239.

³²⁰ A. JANAS: *Ofelia nosi haute couture*. „Puls Biznesu” 2008, nr 125. Tekst dostępny na stronie: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/57322.html?josso_assertion_id=6D5E936DBF111190 [data dostępu: 15.03.15].

Seksualność matki jest również dużym problemem dla Hamleta (prawdopodobnie większym niż skrytobójcza śmierć ojca), toteż próby jej upomnienia kończą się kazirodczym gwałtem. Gertruda w porozrywanych, założonym na lewą stronę ubraniu, podartych pończochach i zniszczonej fryzurze (powoli odpadają pasma fantazyjnie upiętej peruki) wydaje się strzępem człowieka, niewiele ma wspólnego z pewną siebie kobietą z początku sztuki. Upokorzona przez syna jest również świadkiem planu Klaudiusza, który namawia Leartesa do zabicia Hamleta. Jedyne na co może zdobyć się podczas pogrzebu Ofelii to powtarzana w kółko i beznamyślnie fraza: „Niech wonne kwiaty otoczą ten kwiat. Żegnaj. Myślałam, że zostaniesz żoną mojego Hamleta. Że będę ci słała łoże pościelę przed poślubną nocą”. Podczas wypowiedzania tych słów Gertruda sprawia wrażenie jakby oddzieliła się nie tylko od swoich emocji, ale i kobiety, którą kiedyś była.

Dopracowany wygląd wydaje się szczególnie silnie definiować tożsamość Klaudiusza, który nie przypomina ani demonicznego mordercy, ani tym bardziej męża stanu próbującego przywrócić ład w niestabilnym państwie po krwawych rządach Hamleta ojca – jak zwykle interpretowano tę postać. W nienagannie skrojonym garniturze kojarzy się raczej z dbającym o wizerunek współczesnym politykiem, chociaż w dużej mierze jest również rozleniwionym luksusem, używającym życia estetą, który dawno wyzbył się jakichkolwiek politycznych ambicji. Szlafrok zdobiony w czarne cętki pantery jest dopełnieniem tego wizerunku.

Niemalże każda z postaci poddana jest procesowi estetyzacji. Ofelia w eleganckiej, krótkiej, czarno-białej sukience albo lekko różowej, uszytej z kilku przezroczystych warstw na czerwonym spodzie, stanowi uroczy, efektowny ornament na królewskim dworze. W scenie pogrzebu, przerzucana z rąk do rąk, wygląda jak delikatny kwiat. Nic dziwnego, że Hamlet w wytartych dżinsowych spodniach i skórzanej kurtce jest ewidentnym zaprzeczeniem tego świata spokojnego luksusu, zgrzytem w krainie przyjemności, wygody i dobrobytu, nad której moralnością czuwa Poloniusz. Ojciec Ofelii jest postacią dwuznaczną: to nie tylko urzędnik dworski, lecz przede wszystkim przedstawiciel władzy duchowej (nosi ciemny garnitur i koloratkę pastora), który za pomocą szantażu moralnego czuwa nad sumieniem Elsynoru, chociaż w domu molestuje własne dzieci.

Pęcikiewicz chętnie inspirował się kulturą popularną, sięga po jej ikony i symbole, naśladuje popkulturowe konwencje opisu rzeczywistości. Jak w rozmowie z Janem Czaplińskim zdradziła współpracująca z nią scenografka Karolina Benoit, ważne w pracy z reżyserką jest wspólne poszukiwanie sposobu na wyrażenie świata, o którym chce się

opowiedzieć, oddanie na scenie jego aury i szybkości³²¹. Ten świat to przede wszystkim kultura miejska i jej bohaterowie. Akcja większości spektakli dzieje się w dużym mieście: plastikowa przestrzeń pulsuje w rytmie neonów, rzeczywistość jest powielana przez obrazy z kamer przemysłowych, które dają złudzenie jednoczesnego bycia w kilku miejscach, ale i świadomość bycia obserwowanym (*Hamlet*), telebimy multiplikują uczestników ulicznych zgromadzeń (*Tytus Andronikus*), reprezentantem miasta bywa również studio filmowe (*Sen nocy letniej*), w którym tworzy się miejskie narracje. To miasto jest kolorowe, pulsujące, narkotyczne, jak z komiksu, bliskie refleksji Martina, przywołanej w artykule Piątkowskiego:

Swoisty, nowy, „miejski styl życia” zauważalny jest zwłaszcza w centrach miast. Tu manifestują się różne zachowania, zwyczaje, wyglądy, mieszają się języki. Ma się wrażenie zacierania świętości i zwyczajności; pulsacja światła i dźwięku, eklektyzm i chaos, układ i labirynt to istna karnawalizacja, spór różnych sposobów wartościowania rzeczywistości. W tym wielkomiejskim środowisku zaciera się także styl życia codziennego, coraz bardziej poddawany technologicznym manipulacjom konsumpcyjnej kultury; społeczność spektaklu i dominujący w niej obraz to już warunki przeżywania iluzji w świecie ponowoczesnym³²².

Benoit buduje otwarte, nowoczesne przestrzenie, które przełamuje pojedynczym sześcianiem z pleksi imitującym przeszklony pokój – miejsce narad, spotkań i schadzek (*Hamlet*) albo ustawia mieszkalny kontener, który jest przestrzenią życiową trzech sióstr Prozorów. Tanie meble i ustawione wzdłuż krawędzi sceny stare krzesła są znakiem ich statusu materialnego, a zarazem symbolem trywialnej, szarej egzystencji (*ONE*). W *Tytusie Andronikusie* tylna ściana ukrywa schowki i wgłębienia, które uruchomione w odpowiednim momencie rozbudowują przestrzeń gry również w pionie. Przestrzeń w spektaklach Pęcikiewicz z jednej strony jest przestronna, niemalże pusta, z drugiej – wypełniona aktorami ulega zagęszczeniu, kipi od emocji i znaczeń. W pewnym sensie jest metaforą miasta, przestrzeni zdolnej wchłonąć wiele scenariuszy, ale również przytłoczyć i skazać na samotność.

Nieodłącznym elementem tej miejskiej kultury jest kicz, kiedyś kojarzony z kulturą ludową, teraz z popkulturą, która jest nastawiona na masowego odbiorcę³²³. Abraham Moles w kanonicznym tekście na temat kiczu wyróżnił kilka jego cech, a wśród

³²¹ W stronę wspólnoty. Z KAROLINĄ BENOIT rozmawiał Jan CZAPLIŃSKI. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49-51, s. 241 - 245.

³²² Zob. A. MARTIN: *A Sociology Of Contemporary Cultural Change*. Oxford 1981. Za: K. PIĄTKOWSKI: *Kicz jako problem antropologiczny...*, s. 18.

³²³ Zob. A. BIELIK-ROBSON: *Kultura ludowa człowieka nowoczesnego*. „Res Publica Nowa” 2004, nr 3, s. 71-78.

nich: niedostosowanie, kumulację, synestezję, przeciętność, zdolność wywoływania poczucia komfortu u odbiorcy dzięki operowaniu na znanym obszarze³²⁴. Biorąc pod uwagę fakt, że jednym z częściej stosowanych przez Pęcikiewicz chwytów jest gra kliszami medialnymi i kulturowymi, o czym była mowa wcześniej, a także kumulacja, chociażby aktów przemocy jak w scenie uczty u Andronikusa, jej spektakle spełniają większość wymienionych cech. Oddziałują na widzów różnorodnymi i mocnymi środkami wyrazu, które z jednej strony powodują bardzo emocjonalny odbiór, z drugiej – podane w dużym natężeniu, dezorientują widza lub wręcz powodują dystans. Reżyserka lubi zaskakiwać publiczność, przełamywać jej przyzwyczajenia odbiorcze. Bezpieczeństwo i komfort widza polegają przede wszystkim na rozpoznaniu zaproponowanej konwencji.

Punktem odniesienia dla spektakli Pęcikiewicz zwykle jest trywialna, potoczna rzeczywistość. Jak pisze Maria Poprzęcka pojęcie kiczu może być stosowane zarówno wobec przedmiotu, ale także wobec ludzi, postaw, przeżyć i zachowań³²⁵. Łukasz Drewniak napisał o spektaklu *ONE*, że nie widział dotąd realizacji sztuki Czechowa, „w której bohaterowie byliby tak potrzaskani pustą egzystencją. Gnieźdzą się w ciasnej kuchni, popijając na imieninach u Iriny. Zasiadają do grilla na podwórku kamienicy jednej z tych dzielnic Wrocławia, gdzie lepiej nie zaglądać po zmroku”³²⁶. Tytania w czerwonej sukience naciągniętej na obfite ciało, z natapirowanymi włosami i przesadnym makijażem (a przesada jest konstytutywną cechą kiczu³²⁷) jest karykaturą uwodzącej kobiecości. Każdy element jej wyglądu jest w sprzeczności z pozostałymi. Z kolei zgrabna Helena, wydawałoby się wcielenie kobiecości wypromowanej przez media, ubrana w złotą sukienkę i szpilki, jest jej wersją przerysowaną, grzeszy wulgarnym, prowincjonalnym gustem. Karykaturą kobiecości reprezentowanej przez Helenę jest Piszczala przebrany za Tyzbe, który w błyszczącym topie, ciemnej spódnicy i butach na szpilkach, odgrywa kobietę. Ta manifestacyjna przesada z jednej strony potwierdza funkcjonujące w kulturze stereotypy, z drugiej demaskuje ich strukturę.

Marcin Rychlewski analizując fenomen kiczu w muzyce popularnej wyróżnił trzy postawy wobec tej kategorii: postawę naiwną, ironiczną i symulacyjną. Postawa naiwna wiąże się z przesadą w doborze środków wizualnych, z często niezamierzoną

³²⁴ A. MOLES: *Kicz, czyli sztuka szczęścia*. Przeł. A. SZCZEPAŃSKA, E. WENDEL. Warszawa 1978, s. 76-80.

³²⁵ M. POPRZĘCKA: *O złej sztuce*. Warszawa 1998, s. 209.

³²⁶ Ł. DREWNIAK: *Siostry miłosierdzia*. „Przekrój” 2007, nr 4. Tekst dostępny również na stronie: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/34470.html?josso_assertion_id=359F55E8394752F5 [data dostępu: 13.03.15].

³²⁷ Por. A. BANACH: *O kiczu*. Kraków 1968.

dysproporcją estetyczną, przesłodzeniem, infantyлизacją i utożsamieniem z wytworzonym artefaktem. Postawa ironiczna oznacza parodię, przetworzenie materiału wyjściowego, zdemaskowanie budujących zaplecze kiczu konstrukcji ideologicznych. Wreszcie postawa symulacyjna w dużej mierze polega na „udawaniu rzeczywistości”. „W przeciwieństwie do postawy naiwnej akcent zostaje przesunięty z »realności« na eksponowanie aktu »udawania«”. Następuje częściowe, kontrolowane utożsamienie. „Kiczowate interteksty traktowane są jako konwencja i domena sztuczności”³²⁸. Odnosząc te pojęcia do teatru Pęcikiewicz, wydaje się, że najbliższa jej twórczości jest kategoria trzecia.

Reżyserka wykorzystuje klisze medialne i filmowe, by poddać refleksji sposób funkcjonowania tych schematów w kulturze. W różnych spektaklach odwołuje się do różnych estetyk (np. kicz w *Śnie nocy letniej*, estetyzacja w *Hamlecie*, antyestetyka w *ONYCH*). Ważnym aspektem jej spektakli jest tworzenie narracji na granicy teatru, co rodzi metateatralny komentarz. Zderzając schematy i symbole kultury popularnej z tekstami z literackiego kanonu reżyserka narusza obowiązujące zasady, między innymi decorum, przyzwoitości, dobrego smaku czy poprawności politycznej. Z premedytacją drażni przyzwyczajenia odbiorcze również niepoprawnością wykonania. Spektakle wydają się zrealizowane wbrew zasadom sztuki reżyserskiej, niedbale zmontowane, pozbawione dynamiki i dramaturgii. Być może ma to sprowokować widzów do podjęcia próby spojrzenia i przeżywania otaczającej ich rzeczywistości w odmienny sposób. Skoro recycling (zjawisko estetyczne demonstracyjnie prezentujące się jako złożone z wtórnych elementów) eksponuje nie tyle relacje między tekstem i wykorzystanymi w nim intertekstami, ile – jak piszą Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski – stanowi sposób mówienia o relacjach między konkretnym dziełem sztuki a jego odbiorcami. Recycling jest metodą inicjowania procesu twórczego odbioru, która polega na identyfikowaniu odwołań do tradycyjnych i dobrze znanych ram konwencji, by następnie je zmieniać i modyfikować w celu tworzenia nowych schematów i mechanizmów percepcyjnych. Widz zostaje aktywnie włączony w proces konstruowania znaczeń³²⁹.

³²⁸ M. RYCHLEWSKI: *Kiczosfery muzyki popularnej*. W: *Kiczosfery współczesności...*, s. 25 – 34.

³²⁹ Por. M. BOROWSKI, M. SUGIERA: *Recycling spojrzeń*. „Didaskalia” 2010 nr 95.

Rozdział piąty

**Maja Kleczewska –
podróże do wnętrza głowy**

Czytanie klasyki

Lista spektakli wyreżyserowanych przez Maję Kleczewską obejmuje realizacje zarówno klasyki dramatu, jak i tekstów współczesnych. Proporcje między nimi układają się niemalże po równo, wydaje się jednak, że to inscenizacje z dramaturgicznego kanonu, między innymi sztuk Szekspira: *Makbet*³³⁰, *Sen nocy letniej*³³¹, *Burza*³³², Büchnerowskiego *Woyzecka*³³³ czy tragedii antycznych: *Fedry*³³⁴ Eurypidesa oraz *Orestei*³³⁵ Ajschylosa – żeby wymienić tylko kilka tytułów, w swoim czasie bardziej zelektryzowały środowiska opiniotwórcze. Wywołały kontrowersje, prowokując wówczas dyskusje na temat sposobów inscenizowania klasyki przez współczesnych reżyserów oraz granic ich ingerencji w tekst dramatu. Rozmowa, która odbyła się w 2008 roku na łamach „Didaskaliów” (do udziału w niej zaproszono również Kleczewską), świadczyła o raczej liberalnym podejściu badaczy i komentatorów życia teatralnego do radykalnych praktyk adaptatorskich czy wręcz przepisywania dramatów przez młodsze pokolenie reżyserów³³⁶. Dużo mniej otwarci na taką interpretację klasyki bywali krytycy ze starszego pokolenia

³³⁰ W. SZEKSPIR: *Makbet*. Przeł. A. Libera. Reż. M. KLECZEWSKA. Scen. K. BORKOWSKA. Muz. W. WRÓBLEWSKI. Reż. światła P. PAWLIK. Prem. Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 4 grudnia 2004.

³³¹ W. SZEKSPIR: *Sen nocy letniej*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Adapt. i reż. M. KLECZEWSKA. Scen. i reż. światła K. BORKOWSKA. Muz. J. OSTASZEWSKI. Ruch scen. T. WYGODA. Projekcje video P. TOMCZYK. Prem. Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, 11 lutego 2006.

³³² W. SZEKSPIR: *Burza*. Przeł. S. BARAŃCZAK. Reż. M. KLECZEWSKA. Scenogr. i kost. K. BORKOWSKA. Dram. Ł. CHOTKOWSKI. Scen. sceniczny: M. KLECZEWSKA, Ł. CHOTKOWSKI. Muz. P. BUKOWSKI. Reż. światła i video B. NALAZEK. Prem. Teatr Polski w Bydgoszczy, 4 lutego 2012.

³³³ G. BÜCHNER: *Woyzeck*. Przeł. P. LACHMANN. Adapt. i reż. M. KLECZEWSKA. Scen. K. BORKOWSKA. Muz. A. FALKIEWICZ. Ukł. pojedynków M. GAŃCZA. Reż. światła K. KLESZCZEWSKA. Prem. Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, 28 maja 2005.

³³⁴ *Fedra* na podstawie tekstów: *Dla Fedry* P. O. ENQUISTA. Przeł. J. ŁANOWSKI. *Fedra* SENEKI. Przeł. A. ŚWIDERKÓWNA. *Fedra* EURYPIDESA. Przeł. A. KRAJEWSKI-BOLA. *Fedra fitness* I. Tasnádiego. Przeł. J. JARMOŁOWICZ. Reż., układ tekstu, reż. światła M. KLECZEWSKA. Scen. K. BORKOWSKA. Muz. A. FALKIEWICZ. Prem. Teatr Narodowy w Warszawie, 2 grudnia 2006.

³³⁵ AJSCHYLOS: *Orestesja*. Przeł. M. SŁOMCZYŃSKI. Reż. M. KLECZEWSKA. Muz. A. ZUBEL. Scen. i reż. K. BORKOWSKA. Oprac. testu Ł. Chotkowski. Dyrygent W. Rodek. Projekcje video B. NALAZEK. Ruch scen. C. TOMASZEWSKI. Choreogr. A. SĄSIĄDEK. Prem. Teatr Narodowy w Warszawie, 14 kwietnia 2012.

³³⁶ Zob. m.in. *Przepisywanie. Teksty dla współczesnego teatru. Dlaczego przepisyujemy klasyków, albo kto zastąpił dramatopisarza?* Rozmawiają: M. BOROWSKI, B. GUCZAŁSKA, M. KLECZEWSKA, G. HENKEL, M. SUGIERA, F. ZAIMOGLU. „Didaskalia” 2008, nr 83.

lub recenzenci lokalnych mediów, przywiązani do modernistycznej wizji teatru jako sztuki wysokiej i niechętni koligacjom teatru z potoczną rzeczywistością.

Kleczewskiej w zasadzie od początku zarzucano przede wszystkim sprzeniewierzenie się tekstowi dramatu, co często oznaczało usuwanie fragmentów tekstu i zastępowanie ich dialogami stylizowanymi na mowę potoczną (*Makbet*) lub też fragmentami pochodzącymi z aktorskich improwizacji (*Sen nocy letniej*), wulgaryzację rzeczywistości przedstawionej i degradację bohaterów. W przypadku *Makbeta* (to chyba najbardziej jaskrawy przykład kontestowania twórczości reżyserki przez lokalnych komentatorów) emocje wzbudziło nie tylko przeniesienie akcji dramatu Szekspira w realia rzeczywistości mafijnej (a raczej w medialne i popkulturowe wyobrażenia na jej temat), a co za tym idzie obniżenie rangi postaci i świata przedstawionego, ale również zastosowanie ostrych środków wyrazu, odwołujących się do drastycznego realizmu spod znaku Quentina Tarantino i estetyki kina akcji. Zarzucono jej – zresztą nie po raz pierwszy – efekciarstwo, mnożenie estetyk i środków wyrazu. Recenzentka lokalnej gazety pisała o „epatowaniu ohydą, prostactwem i wulgarną seksualnością”³³⁷. Na forum internetowym gazety czytelnicy, nawet ci, którzy nie widzieli spektaklu, domagali się odebrania teatrowi publicznej dotacji i deklarowali chęć złożenia donosu na artystów do kuratorium oświaty i kurii biskupiej. Mimo lokalnych niechęci, opolski *Makbet* okazał się jednym z ważniejszych przedstawień reżyserki, i jednym z ciekawszych przykładów postmodernistycznego myślenia o teatrze przez młode pokolenie twórców, łączącego kody i znaki z różnych obiegów kultury. Pokazał również, z jakim oporem była przyjmowana w teatrze estetyka czerpiąca z przekazów medialnych i kultury popularnej.

Znaczący wpływ na taki odbiór sztuki miała stosowana przez reżyserkę strategia przepisywania tekstów i wprowadzania w ich strukturę elementów z rzeczywistości potocznej, co było uznawane za przekroczenie dopuszczalnych granic dzieła artystycznego. Małgorzata Sugiera przepisywanie zalicza do tzw. „intertekstualności negatywnej”, w której „nie tyle idzie o kumulację i interakcję pożyczonych sensów, ile podkreślenie heteronomicznej natury dzieła sztuki, złożonego z ukradzionych, podpatrzonych, skopiowanych od kogoś elementów”. Przepisania to „adaptacje, które sięgają nie tylko sposobu inscenizacji tekstu, najczęściej przenosząc akcję w czasy nam współczesne, ale również zmieniają sytuacje i wypowiedane w nich słowa. Autorzy takich przepisów nie zawsze zaznaczają z jakich źródeł pochodzą te elementy”. W wyniku

³³⁷ I. KŁOPOCKA: *Szekspir skundlony*. „Nowa Trybuna Opolska” 2004, z dn. 6.12.04, nr 285. Tekst dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/6678.html> [data dostępu: 2.02.2015].

przepisania, które rodzi się z nieufności wobec kanonu arcydzieł, powstaje nowy tekst wieńczący akt pisania, który jest niejako powtórzeniem gestu autora”³³⁸. Tomasz Plata podobne zjawisko nazywa remixem, co jego zdaniem oznacza pracę artysty, która „wchodzi w istotny dialog z pracą kogoś innego, wcześniejszą, przerabia ją, uzupełnia, rozwija z intencją przywrócenia do życia, oddania hołdu, dotarcia do wątków dotychczas ukrytych, czasami podważenia”³³⁹. Strategia ta bardzo przypomina działania artystów spod znaku pop-artu, którzy wyjmowali przedmioty (najczęściej codziennego użytku) z ich dotychczasowego kontekstu, nadając im w nowej przestrzeni inne znaczenie.

Kleczewska chętnie łączy ze sobą nie tylko znaki z różnych obiegu kultury, ale również różne teksty, które „potarte” o siebie – jak kiedyś o takim zabiegu pisał Jan Kott – wprowadzają nowe interpretacyjne konteksty i sensy. W wystawionej w Teatrze Narodowym *Fedrze* podstawą scenicznego scenariusza był, co prawda, tekst Eurypidesa, ale zostały do niego wplecione fragmenty innych utworów, na różne sposoby reinterpretujących ten powszechnie znany antyczny mit oraz wprowadzające doświadczenie potocznej rzeczywistości. Wśród cytowanych autorów pojawili się Seneka, Jean Racine, Per Olov Enquist, István Tasnádi czy Sarah Kane. Hipolit, główny bohater *Miłości Fedry* Kane stał się inspiracją dla postaci stworzonej przez Michała Czerneckiego. W pierwszej scenie spotkania z Fedrą Hipolit jest współczesnym zblazowanym nastolatkiem, który z jednej strony niechętnie przyjmuje zaloty macochy, z drugiej – nie ma specjalnych oporów, by ją upokorzyć. Z *Fedry fitness* Tasnádiego, w której autor przenosi antycznych bohaterów do czasów współczesnych (Fedra ćwiczy w klubie fitness, a Hipolit jest wrażliwym chłopakiem, który pamięć o ojcu kultuwyje na blogu internetowym), Kleczewska zaczerpnęła między innymi rozwiązanie nieobecności Tezeusza, który w dramacie węgierskiego autora był pogrążony w śpiączce. W spektaklu bohater grany przez Jana Englerta leży na szpitalnym łóżku podłączony do aparatury podtrzymującej życie. Wykorzystała również pomysł na postać Hipolita, który w dramacie Tasnádiego zмага się z mitem nieobecnego ojca. Dramat *Dla Fedry* Enquista okazał się z kolei pomocny do rozwinięcia postaci kobiecych: cierpiącej z powodu fizycznego pożądania Fedry, ofiary gwałtu, księżniczki Arycji i wypierającej swoją kobiecość służącej Enone, a także do pokazania uwikłania kobiet we współczesną męską grę władzy i seksu. *Fedra* zaproponowana przez Kleczewską była nie tyle opowieścią

³³⁸ *Przepisywanie. Teksty dla współczesnego teatru...*

³³⁹ T. PLATA: *Re//Mix: Intro*. Rozmawiała D. SAJEWSKA. W: *Re//Mix*. Red. T. PLATA, D. SAJEWSKA. Warszawa 2014, s. 9.

o królowej zakochanej w swoim pasierbie, co historią namiętności starzejącej się kobiety i studium różnych wyparć, których doświadczają bohaterowie. Sposób opracowania tej historii (reżyserka sama zajęła się układem tekstu) został oparty na metodzie, którą Anna R. Burzyńska nazywa „przetworzeniem transmitowanego przez tradycję kulturowego komunikatu”³⁴⁰. Zestawiając ze sobą fragmenty różnych tekstów, stworzyła ona dzieło oparte na tym samym szkielecie fabularnym, ale poszerzone o dodatkowe treści, wzbogacone o nowe znaczenia.

Brak ciągłości fabularnej, niespójność i nielinearność to od jakiegoś czasu główne składowe teatralnego pisma reżyserki. Pierwszy bardzo wyraźny odwrót od zapisanej w dramacie fabuły nastąpił w *Platonowie*³⁴¹ Czechowa, którego Kleczewska opowiedziała jakby od końca. Spektakl zaczynał się sceną z końca sztuki, gdy Sonia (Dominika Biernat) znajduje swojego pogrążonego w marazmie ukochanego (Mateusz Łasowski)

i próbuje namówić go do wspólnej ucieczki. W finale spektaklu historia wracała do punktu wyjścia. Po zamordowaniu Saszy (Marta Nieradkiewicz) przez Płatonowa, bohaterowie spotykają się u niego w domu. Siedząc na kanapie palą papierosy, aż do całkowitego wygaszenia świateł na scenie. Opowiedziana na scenie historia nie miała wyraźnego zakończenia. W pewnym sensie forma została zestrojona z treścią, bowiem prozaiczne i pozbawione puenty było również życie bohaterów. Pomiędzy obie sceny, spinające spektakl niczym klamra, reżyserka wprowadziła szereg epizodów, które były wariacjami na temat fragmentów dramatu Czechowa. Wraz ze współpracującym z nią dramaturgiem Łukaszem Chotkowskim wybrała kluczowe sceny opisujące relacje Płatonowa z kobietami, które posłużyły jej do zbudowania własnych teatralnych obrazów, czerpiących z realnego życia. Codzienność została w tym spektaklu podniesiona do poziomu dramatu.

Rapsodyczną strukturę miał również wyreżyserowany miesiąc wcześniej w Teatrze Narodowym w Warszawie *Marat/Sade*³⁴², który składał się z luźno powiązanych scen, zarówno pod względem tematycznym jak i formalnym. Kleczewska

³⁴⁰ A. R. BURZYŃSKA: *Tradycja, genetyka, remiks*. W: *Re//mix...*, s. 227.

³⁴¹ A. CZECHOW: *Platonow*. Przeł. A. TARN. Reż. M. KLECZEWSKA. Adapt. M. KLECZEWSKA, Ł. CHOTKOWSKI. Dram. Ł. CHOTKOWSKI. Scenogr. P. WODZIŃSKI. Kost. M. KACZMAREK. Muz. P. BUKOWSKI, I. NIKIFOROW. Reż. światła J. ŁAGOWSKA. Prem. Teatr Polski im. H. Konieczki w Bydgoszczy, 3 lipca 2009.

³⁴² *Marat/Sade* na podstawie *Męczeństwo i śmierć Jean Paula Marata...* P. WEISSA. Przeł. A. WIRTH. Reż. M. KLECZEWSKA. Scenogr. i reż. światła K. BORKOWSKA. Muz. A. ZUBEL. Choreogr. M. MIKOŁAJCZYK. Praca nad tekstem Ł. CHOTKOWSKI. Prem. Teatr Narodowy w Warszawie, 7 czerwca 2009.

zbudowała spektakl łącząc ze sobą sceny dialogowe, monodram, chóralny śpiew i grupowe sceny choreograficzne. Do dramatu Weissa dołączyła między innymi cytaty z *HamletMaszyny* i *Anatomii Tytusa* Heintera Müllera oraz *Tako rzecze Zaratustra* Friedricha Nietzschego i *Justyny* Markiza de Sade'a, które w pierwszej części, jakby przygotowującej do tematu rewolucji ukazanej przez Weissa, były sylabizowane przez chór kobiet i mężczyzn, losowo ubranych w męskie garnitury albo niebieskie sukienki i blond peruki. To był wyraźny sygnał, że punktem odniesienia dla spektaklu jest współczesność, w której płeć jest kwestią indywidualnego wyboru. Ten sam chór pojawił się później w tańcu z manekinami, wykonywanym do muzyki z opery Pucciniego. Aria mówiąca o miłości była kontrapunktem do realizowanej na scenie choreografii – rozbierane manekiny okazywały się dmuchanymi lalkami z seks shopu, które z czasem stawały się celem agresji albo ofiarą apatii pensjonariuszy przytułku dla psychicznie chorych.

Motyw lalki z seks shopu ustawionej w roli jedyne pewnego obiektu miłości w świecie, w którym międzyludzkie związki zostały sprowadzone do handlowej transakcji, pojawił się już wcześniej w twórczości Kleczewskiej – najbardziej dobitnym przykładem jest *Sen nocy letniej* ze Starego Teatru w Krakowie, w którym Puk właśnie dmuchanej lalce wyznawał miłość i przysięgę wierności. W *Marat/Sadzie* przywołana ponownie figura dmuchanej lalki jako znaku zdegradowanych międzyludzkich relacji została zderzona z operową arią, ucieleśniającą świat idei. *Madame Butterfly* Pucciniego, a więc sztuka wysoka, komentowała banalną rzeczywistość, sugerując głęboki rozdział między światem idei a potocznym doświadczeniem. W pewnym sensie była również komentarzem do rewolucji, o której traktuje dramat Weissa, która rozpoczęła się z idealistycznych pobudek, a zakończyła zaspokajaniem podstawowych popędów, nałogowym poszukiwaniem przyjemności.

Istotą tej inscenizacji była refreniczność, oznaczająca powtarzalność motywów muzycznych i figur – zbiorowy układ choreograficzny pojawił się po raz trzeci na koniec spektaklu, kiedy pensjonariusze przebrani w stroje gimnastyczne i ciężkie buty, na znak buntu wykonywali ćwiczenia przywodzące na myśl wschodnie sztuki walki. Patrice Pavis, opisując podobny zabieg w spektaklu Christopa Mathalera, *Pieśń marynarzy* (*Seemannslieder*) z 2005 roku, określił go mianem zdegradowanego rytuału³⁴³. Powtarzanie prozaicznych czynności w skupieniu i z precyzją do oprawy muzycznej

³⁴³ P. PAVIS: *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. P. Olkusz. Warszawa 2011, s. 225 i in.

z wysokiego obiegu kultury, powodowało ich uwznioślenie. Zdegradowany rytuał łączył więc trywialność z wysublimowaniem.

Podobną strukturę, opartą na braku linearnej fabuły, miał młodszy o rok *Babel*³⁴⁴ na podstawie tekstu Elfride Jelinek. Afabularną strukturę tekstu austriackiej noblistki Kleczewska przełożyła na luźną strukturę solowych popisów aktorów, duetów i scen zbiorowych. Aktorzy zmieniali kostiumy i wcielali się w kolejne postaci, które dorzucały własne epizody do historii międzyludzkich relacji. Spektakl kończył się quasi rockowym, ale heterogenicznym, oderwanym od całości koncertem w wykonaniu Sebastiana Pawlaka. Luźna struktura przywodziła również na myśl strategie stosowane przez współczesne masowe media. Spektakl swobodnie łączył realną obecność aktorów na scenie z zarejestrowanymi wcześniej lub powielanymi na ekranie scenicznymi obrazami. Czas teatralny ulegał spowolnieniu lub przyspieszeniu, dzielił się na fragmenty jak w telewizyjnych serialach.

Rezygnacja z jedności, tożsamości, przejrzystości, symetrycznego podziału i spójności formalnej, a więc z „konwencjonalnego postrzegania kształtu”³⁴⁵ – o którym mówi Lehmann – wpisuje spektakle Kleczewskiej w koncepcję teatru postdramatycznego. Takie myślenie o teatrze – twierdzi niemiecki teatrolog – dowartościowuje to, co zmysłowe i cielesne, a zarazem przeczące wymogom przejrzystości, jednolitości i skończoności, wypracowanym przez Arystotelesa i kolejne pokolenia twórców zachodniego teatru. Reżyserka w kolejnych inscenizacjach konsekwentnie rezygnuje z opowiadania na scenie fabuł, których konstytutywnym elementem jest ciąg zdarzeń przyczynowo-skutkowych, na rzecz eksponowania epizodów, momentów, wątków i figur. Tekst *Burzy*, którą zrealizowała w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, posłużył za rodzaj stelaża, na którym rozpięła różne tropy i tematy, obudowała go aktorskim improwizacjami i tekstami spoza teatru (między innymi marzeniami sennymi zebranymi wśród bydgoskich widzów), dramat Szekspira traktując jako pretekst do zbadania relacji między bohaterami. Zachwianiu uległa również struktura kanonicznego tekstu. Spektakl zaczynał się od ostatniej sceny, czyli od ślubu, który w zamyśle autora miał połączyć rodziny i skłóconych braci, a u Kleczewskiej stawał się pustym rytuałem. Nie dość, że niczego nie łagodził, to wręcz zapowiadał pogłębienie istniejącego kryzysu. Tytułowa

³⁴⁴ E. JELINEK: *Babel*. Przeł. K. BIKONT. Reż. M. KLECZEWSKA. Adapt. Ł. CHOTKOWSKI, M. KLECZEWSKA. Scen., kost. i reż. światła K. BORKOWSKA. Dram. Ł. CHOTKOWSKI. Muz. A. ZUBEL. Muz. do piosenek D. PIGOŃSKI. Ukł. ruchu D. KNAPIK. Prem. Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 5 marca 2010.

³⁴⁵ Zob. H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2004, s. 140 i in.

burza okazywała się burzą piaskową, która w sensie metaforycznym mogła być odczytana jako doświadczenie graniczne, psychiczny kryzys, wymuszający rewizję dotychczasowych postaw i zachowań.

W spektaklu *Bracia i siostry*³⁴⁶ pretekstowe potraktowanie wyjściowego tekstu poszło jeszcze dalej. Podstawą scenariusza były *Trzy siostry* Antona Czechowa i *Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego. Oba teksty posłużyły głównie jako inspiracja do stworzenia scenicznych postaci i ustawienia relacji między nimi. Twórcy potraktowali literackich bohaterów jako depozytariuszy pewnych modeli zachowań, które w dużej mierze wypełniły aktorskie improwizacje. Skrypty i scenariusze życiowe zostały zrównane z modelami zaczerpniętymi z literatury. Postacie, które pojawiły się na scenie, zostały ulepione zarówno z bohaterów Czechowa i Dostojewskiego, jak i z zachowań zaczerpniętych z rzeczywistości. Czasami jedna postać była przypisana dwóm postaciom scenicznym (na przykład młoda i stara Irina były grane odpowiednio przez Arletę Los-Pławszewską i Zofię Bielewicz), czasami reżyserka wykorzystywała zaledwie jeden dominujący aspekt bohatera literackiego, jak w przypadku kobiety, której zmarło dziecko (Sylwia Zmitrowicz), dla stworzenia której inspiracją była postać Natalii z *Trzech sióstr*. Podobnie, jak w przypadku *Burzy*, spektakl miał strukturę epizodyczną. Został pozbawiony pełnowymiarowych zdarzeń i punktów węzłowych, poza zaznaczoną w programie spektaklu, narzuconą sytuacją wyjściową, że akcja dzieje się po katastrofie, chociaż równie dobrze mogłoby to być każde zdarzenie kryzysowe, które powoduje izolację grupy ludzi. Fabuła składająca się z serii incydentów, mikrodziałań, odruchów ciała, emocjonalnych reakcji na drugiego człowieka, które wyrażały się przede wszystkim w geście i w ruchu, była podporządkowana logice snu i wolnych skojarzeń.

Spektakle Kleczewskiej są utkane nie tylko z różnej rangi tekstów, ale również z aluzji i cytatów filmowych oraz muzycznych, a także nawiązań do inscenizacji innych reżyserów i własnej twórczości (w tym obszarze warto chociażby wskazać stale powracający motyw piwnicy lub przestrzeni przypominającej schron, nieprzyjazne miejsce odosobnienia; eksplorowanie podświadomych instynktów i pragnień oraz temat konsumpcji jako metafory międzyludzkich relacji). W *Braciach i siostrach* Irina, najmłodsza z sióstr Prozorow (w wykonaniu Arlety Los-Pławszewskiej) swoją sytuację egzystencjalną i relację z Tuzenbachem wyrażała głównie za pomocą tańca, tak jakby

³⁴⁶ *Bracia i siostry*. Scen. M. KLECZEWSKA, Ł. CHOTKOWSKI. Reż. M. KLECZEWSKA. Dram. Ł. CHOTKOWSKI. Scenogr. M. CHLANDA. Kost. K. PAROL. Światło i video W. PUŚ. Prem. Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 12 stycznia 2013.

słowo nie było wystarczającym środkiem wyrazu. Jej ruch przypominał sekwencje z *Café Müller* – słynnej choreografii Piny Bausch, opowiadającej o rozpaczliwej potrzebie miłości, a zarazem o trudnościach z poradzeniem sobie z bliskością drugiego człowieka. Stary Karamazow (Krzysztof Raczkowski) położony na szpitalnym łóżku, był sparaliżowanym, chorym człowiekiem, którym musieli zajmować się synowie. Reżyserka nawiązała w tej scenie do spektaklu Romeo Castelluccio *O twarzy. Wizerunek Syna Boga*, który poruszał problem opieki nad starym, zniedołężniałym ojcem. W finale tej sceny jedna z postaci zapisywała na nodze Karamazowa nazwisko włoskiego reżysera. Być może ta sygnatura była odpowiedzią na wątpliwość Pawła Schreiber, który recenzując bydgoską *Burzę*, w scenie, w której pies atakuje Ferdynanda, dopatrywał się nawiązania do innego spektaklu Castelluccio i postawił pytanie o granice inspiracji i plagiatu³⁴⁷. I wreszcie jako ostatni przykład warto podać scenę musztry, zamykającą warszawskiego *Marata/Sada*, która jest ewidentnym nawiązaniem do spektaklu Einara Schleea *Ein Sportstück* (Burgtheater w Wiedniu, 1998) na podstawie tekstu Jelinek. W tym spektaklu bohaterowie również wykonywali grupową choreografię w strojach gimnastycznych i w wojskowych butach.

Kleczewska czyta zatem klasykę dokonując jej rekontekstualizacji. Operacje na kanonicznych tekstach są kompleksowe, w tym sensie, że reżyserka zmienia nie tylko czas i miejsce zdarzeń, które przenosi we współczesne realia. Dekompozycji ulegają również postacie, które są lepiące zarówno z bohaterów literackich, jak i współczesnych potocznych zachowań, a także powielanych przez media schematów i kreowanych wzorów. Konsekwentnie przepisaniu ulega również język, który artystka dostosowuje do współczesnych realiów, przekładając go na mowę potoczną (rzemieślnicy w *Śnie nocy letniej* prowadzą potoczne, banalne rozmowy – co w tym spektaklu ma aspekt komiczny). Jej strategia polegająca na lepieniu z fragmentów, oznacza „różnorodność, nieciągłość, zwielokrotnienie punktów widzenia, heterogeniczność” – jak o podobnych zabiegach pisze Jean-Pierre Sarrazac³⁴⁸. Patrice Pavis określa te praktyki mianem „znaczących”, sugerując, że są one „następstwem techniki odzyskiwania”. Praktyka znacząca „zakłada, że tekst otwiera się na możliwie dużą liczbę znaczeń, na mnogość sensów, które ze sobą dialogują, dopełniają się, odpowiadają sobie i nie dają się zredukować do jednego

³⁴⁷ P. SCHREIBER: *O własnych tylko siłach stoję*. „Teatr” 2012, nr 5.

³⁴⁸ *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Red. J.-P. SARRAZAC. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007, s. 58.

znaczenia końcowego”³⁴⁹. W przypadku Kleczewskiej to również otwarcie na potoczną rzeczywistość i popkulturę, obecną w każdej sferze życia współczesnego człowieka. Zwłaszcza ostatnie spektakle są przykładami takich otwartych na interpretację form.

Zdegradowana rzeczywistość

Maja Kleczewska chętnie wprowadza na scenę rzeczywistość niskiej rangi. Reżyserka z jednej strony odwołuje się do poetyki codzienności i stylizuje swoich bohaterów na przeciętnych, współczesnych ludzi: Prospero z *Burzy* jest samotnym ojcem, który nie radzi sobie zarówno z wychowywaniem dorastającej córki, jak i z własnymi kompleksami; bohaterowie *Snu nocy letniej* to dwie pary młodych ludzi, błąkających się po nocnych klubach; miejscem akcji *Opowieści Lasku Wiedeńskiego*³⁵⁰ było środowisko mieszczańskie, zdegradowanych do roli bezmyślnych, prymitywnych konsumentów. Niczym szczególnym nie wyróżniają się również bohaterowie *Braci i sióstr*, wywiedzeni z tekstów Dostojewskiego i Czechowa, dręczą ich zwykłe problemy i obsesje. Adekwatnie do modusu egzystencji postaci, jako elementy scenografii pojawiają się w tych spektaklach przedmioty i sprzęty wypożyczone z codziennego życia: sofy i zdezelowane tapczany (na jednym z nich, w stercie zatęchłych kołder leży Prospero); telewizory, które bywają jedynym – również z wyboru – oknem na świat (matka Alfreda z *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* bardziej przejmując się losami serialowych bohaterów niż życiem swojego syna); lodówki i tandetne plastikowe przedmioty, które precyzyjnie charakteryzują horyzont doświadczeń i życiowych możliwości bohaterów.

Z drugiej strony reżyserka chętnie sięga do obrazów zaczerpniętych z rzeczywistości filmowej i medialnej, korzysta z charakterystycznych gatunków i konwencji przedstawiania rzeczywistości, przywołuje typowych bohaterów i charakterystyczne dla tych przekazów uproszczenia. Akcja *Makbeta* dzieje się w środowisku gangsterów. Duncan i jego świta przypominają czarne charaktery z przestępczego półświatka, chociaż w przeciwieństwie do bohaterów filmów gangsterskich, wydają się bardziej trywialni. W rozchełstanych, kolorowych koszulach i w zawieszonych na szyi łańcuchach kojarzą się z bohaterami reportaży o polskiej mafii z lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Z kolei towarzyszące im wiedźmy –

³⁴⁹ P. PAVIS: *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*. Warszawa 2011, s. 282.

³⁵⁰ Ö. VON DÖN HORVÁTH: *Opowieści Lasku Wiedeńskiego*. Przeł. M. ŁUBYK. Reż. M. KLECZEWSKA. Scen. i reż. światła K. BORKOWSKA. Muz. M. GORCZYCA. Video Ł. KUSTRZYŃSKI. Realiz. światła G. CWALINA. Prem. Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 17 maja 2008.

prostytutki przywołują na myśl barwnych transwestytów z filmu Stephana Elliota *Priscilla, królowa pustyni* – i podobnie jak filmowi bohaterowie wykonują słynny utwór Glorii Gaynor *I Will Survive*. Śmierć Lady Macduff (Aleksandra Cwen), okrutna i zarazem groteskowa, wydaje się cytatem z filmu *Funny Games* Michaela Haneke, chociaż równie dobrze mogłaby być fragmentem filmu sensacyjnego. Sprawcy w maskach Myszki Miki wkradają się do domu Lady i gwałcą ją na oczach dzieci, a następnie wszystkich zabijają. Na odchodnym myją ręce w akwarium i duszą niemowlę w wózku. Estetyką filmową prześiąknięte są również fragmenty *Snu nocy letniej*. Sceny erotyczne w tym spektaklu wiele zawdzięczają mrocznej atmosferze filmów Davida Lyncha. Konstruowane są w rytmie snu albo fantazji, w której pojawiają się postacie ze zwierzęcymi maskami. Bohaterowie następnie nawzajem się gwałcą.

W pewnym sensie opolski *Makbet* wpisywał się w refleksję Eriki Fischer-Lichte, która w *Estetyce performatywności* pisała, że współczesna sztuka odrzuca tradycyjne metody stwarzania iluzji oparte na mechanizmach projekcji i identyfikacji na rzecz estetyki performatywności, która oznacza wymianę „porządku reprezentacji” na rzecz „porządku obecności”³⁵¹. Lehmann na zdefiniowanie takiego teatru użył określenia „Cool Fun”, które oznacza grę chłodem, ironiczny dystans, emocjonalność ukazaną przez filtr estetyki filmowej i medialnej oraz interakcję między sceną i widownią oznaczającą „przemierzanie przez widza drogi utkanej z aluzji, cytatów i quasi-cytatów, lokalnych dowcipów, motywów z filmów i muzyki pop, śledzenie wzrokiem patchworku z szybkich, często drobnych epizodów”. Nieodłącznym elementem tej estetyki jest również trywialność bohaterów, którzy prezentują swoje własne tematy, „w dużym stopniu zapośredniczone przez wtórną percepcję medialną. Bezlitosna zabawa ma przy tym tendencję do sarkastycznego, ironicznego wyeksponowania obsceniczności, codziennej przemocy, samotności i seksualnych pragnień w połączeniu z ironicznym cytowaniem i wykorzystaniem kultury trywialnej”³⁵².

Popkultura wkracza do tych spektakli nie tylko poprzez filmowe obrazy i nawiązania do potocznej rzeczywistości, ale również za sprawą języka, którym posługują się bohaterowie. Codzienny, kolokwialny, nasycony wulgaryzmami język z jednej strony odsyła do mowy ulicy, z drugiej – do niechlujnego języka massmediów. Rzemieślnicy ze *Snu nocy letniej*, wykreowani na przeciętnych ludzi z ambicjami zaistnienia w show biznesie, mogliby być bohaterami paradokumentalnego serialu,

³⁵¹ E. FISCHER-LICHTE: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008.

³⁵² H.-T. LEHAMNN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 89-93.

podszycającego się pod dziennikarski reportaż. Postaci ogniskują w sobie przeciętność z charakterystyczną dla społeczeństwa „płynnej nowoczesności” skłonnością do inkorporowania zachowań kreowanych przez media. Tym samym wpisują się w rozpoznanie, o którym pisze Adam Światała, analizując fenomen tworzenia współczesnych idoli i ich wpływu na odbiorców kultury masowej: „Paradoksalnie – im bardziej [wirtualny świat mediów – A.G.] uniezależnia się od świata rzeczywistego, tym częściej staje się dla niego... wzorem”³⁵³. Bohaterowie Kleczewskiej są dziećmi popkultury w tym sensie, że ich życiowe oczekiwania i sposoby zachowania są mniej lub bardziej udanymi replikami modeli podsuwanych przez media. Nie tylko sami z łatwością wchodzą w role pojawiające się w programach telewizyjnych, ale również są odbiorcami takich zachowań w świecie rzeczywistym. Woyzeck, jako tzw. inny, dziwak (jest typem mężczyzny miękkiego, a jego charakterystyczną zewnętrzną cechą jest to, że nosi długie włosy, nietypowe w społeczności wygolonych macho), bez większego entuzjazmu, ale jednak sprzedaje swoją prywatność podczas tandetnego *talk show*, zaś jego otoczenie z niecierpliwością czeka na kolejną rewelację, dotyczącą jego prywatnego życia.

Reżyserka również tak prowadzi narrację, że sposób prezentowania się postaci na scenie przypomina konwencje telewizyjnych programów. Bohaterowie *Burzy* ujawniają swoje najskrytsze pragnienia, lęki i kompleksy, siedząc przy weselnym stole, co nie jest niczym szczególnym, zwłaszcza w teatrze. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że każdy najdrobniejszy grymas postaci jest śladowany przez kamerę i przenoszony na ekran zawieszony nad sceną, wytwarza się dodatkowe pole znaczeń. Nie zawsze to, co mówią bohaterowie, jest zgodne z tym, co sugeruje ciało. Wystarczy nieświadome muśnięcie dłonią twarzy, by zorientować się, że ktoś kłamie. Na ekranie, powiększającym do rozmiarów hiperrealistycznych twarze zebranych przy stole gości, odgrywa się inny teatr niż ten na scenie. Oko kamery z bezwzględnością dekonspiruje performowane role, reżyserowane zachowania i emocje. Ten rodzinny performans przy stole przywołuje również refleksje Guya Deborda o społeczeństwie spektaklu, w którym „wszystko, co dawniej przeżywano bezpośrednio, oddaliło się, przybierając postać przedstawienia”³⁵⁴, nie zawsze dobrej jakości, oderwanego od autentycznych doświadczeń i przeżyć.

Z banalizacją rzeczywistości prezentowanej na scenie w spektaklach Kleczewskiej w pewnym sensie wiąże się również temat zła, refleksja reżyserki nad ciemną stroną

³⁵³ A. ŚWITAŁA: *Gra w autentyczność. Rola indywidualności we współczesnej kulturze masowej*. W: *Kiczofery współczesności*. Red. W. J. BURSZA, E. A. SEKUŁA. Warszawa 2008, s. 149.

³⁵⁴ G. DEBORD: *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2006, s. 33.

świata i człowieka. Recenzenci i komentatorzy życia teatralnego, analizując zwłaszcza pierwsze jej przedstawienia, zauważali, że artystka dość chętnie zapuszcza się w rejony związane z wykroczeniem, przemocą, doświadczeniem opresji, które pokazuje na scenie, korzystając z medialnych i filmowych klisz. Ogólnie pojęte zło jest w jej spektaklach wyestetyzowane i dzięki temu, w pewnym sensie, oswojone. Tej inspirowanej poetyką mediów potrzebie wyrazistości i jednoznaczności odpowiadał również obraz bohaterów, narysowanych grubą kreską, precyzyjnie zdefiniowanych pod względem moralnym, funkcjonujących w czarno-białym świecie. W rozmowie dotyczącej twórczości artystki, która w 2004 roku odbyła się na łamach „Dialogu”, Tomasz Plata stwierdził, że reżyserka „konsekwentnie pokazuje świat zainfekowany złem. Czasem jej bohaterowie potrafią się temu złu oprzeć, ale za cenę indywidualnego poświęcenia. Trochę jak w gnostyckich wyobrażeniach o złym świecie i dobrym człowieku”³⁵⁵.

Podobne głosy odzywały się po premierach *Makbeta* i *Woyzecka*. Opolski spektakl został zdefiniowany jako „historia o zaraźliwości i wszechobecności zła odbita w lustrze popkultury”³⁵⁶, a oceny korespondujące z tym twierdzeniem pojawiały się w większości recenzji. Kaliskie przedstawienie miało formę moralitetu, przeniesionego w rzeczywistość małego miasta. Akcja spektaklu rozgrywała się pomiędzy zakładem fryzjerskim – miejscem pracy Woyzecka, salonem sukien ślubnych, w którym ekspedientką była Maria i barokowym ołtarzem w głębi sceny, przed którym na koniec Woyzeck zabijał niewierną żonę. Zgodnie z manichejską wizją rzeczywistości, para głównych protagonistów stawała się ofiarą lokalnej społeczności: łatwowierny i naiwny Franek był łatwym celem do manipulacji, a nawet do seksualnego wykorzystania. Ale nie tylko. Karmieni obrazami lepszego świata, przenikającymi z przestrzeni publicznej, stawali się również ofiarami własnych marzeń i wyobrażeń o życiu oraz tzw. mechanizmów socjalizacyjnych (dyskurs miłości romantycznej, marzenie o białej sukni, obecny w mediach „schemat królewny w wieży i rycerza na białym koniu”, rodzinno-mażeńskie mity o wzajemnym przyciąganiu przeciwnych charakterów, itd.³⁵⁷).

Ulegając tym mechanizmom, Maria marzyła o księciu, który wyrwie ją z ponurego świata, nie doceniając wrażliwego Woyzecka. Z kolei Woyzeck pielęgnował wyidealizowany, nierzeczywisty obraz swojej wybranki, wierząc w jej świętość nawet po

³⁵⁵ Teatr Mai Kleczewskiej: *przemoc przekazu*. Rozmowa JOANNY DERKACZEWE, PIOTRA GRUSZCZYŃSKIEGO, BEATY GUCZAŁSKIEJ i TOMASZA PLATY. „Dialog” 2007, nr 4, s.63.

³⁵⁶ A. R. BURZYŃSKA: *Do kresu nocy*. „Tygodnik Powszechny”, nr 11 z dn. 13.05.2005.

³⁵⁷ M. GROCHAŁSKA: *Kobiety w związkach jako ofiary dyskursu „szczęśliwej rodziny”*. W: *Zagadnienia małżeństwa i rodziny w perspektywie feministyczno-genderowej*. Red. K. ŚLANY. Kraków 2013.

zdradzie. Znakiem rzeczywistości, w której ideały i marzenia ulegają degradacji, był barokowy ołtarz, ukryty w głębi sceny. Obraz umieszczony w jego centralnej części przedstawiał wizerunek świętej rodziny, stając się symbolem chrześcijańskich i rodzinnych wartości, ale też sfery sacrum, zasłoniętej przez emblematy codziennego życia. Ten zabieg scenograficzny korespondował z koncepcją poprowadzenia pary głównych bohaterów, którzy – próbując budować rodzinne szczęście na stłumionym pożądaniu i utraconej godności – w pewnym sensie realizowali odwrócony model „świętej” rodziny. Opowieść o innym jako „koźle ofiarnym”, upadłej dziewczynie i zbrukanej miłości, zgodnie z literą dramatu Büchnera, kończyła się w spektaklu tragicznie. W tekście oryginału, niepokodzony ze zdradą Marii Woyzeck, w rocznicę jej poznania, prowadzi ją nad staw i tam morduje. W spektaklu Kleczewskiej zbrodnia została dokonana w kałuży wody u stóp barokowego ołtarza. Estetyczność tego obrazu uwznioślała akt popełnionego przez Woyzecka zabójstwa, które przybrało postać rytualnego mordu.

Kaliskie przedstawienie było wyraziste w przekazie również dlatego, że reżyserka zbudowała je na szeregu opozycji: zderzyła trywialność otoczenia Woyzecka z wyznawanymi przez niego ideałami, a tandetę małomiasteczkowego środowiska skontrapunktowała z wysmakowanymi estetycznie obrazami, które składały się na opowieść o tragicznej miłości. W scenie poprzedzającej zabójstwo Marii bohaterowie leżeli w gąszczu liści. Światło, które wyławiało ich z ciemności, nadawało podłóżu intensywny, soczyście zielony kolor, który uwydatniał kolorowy kostium Woyzecka i białą suknię Marii. Liście zdawały się chrzęścić pod ciężarem ich ciał. To był zresztą jeden z częściej przywoływanych przez krytyków obrazów z tego spektaklu.

Lehmann, analizując najciekawsze zjawiska współczesnego teatru, zauważył, że istotną cechą twórczości próbującej oddać dynamikę i charakter współczesnego świata jest zjawisko hipernaturalizmu. Badacz pisał, że „wprawdzie również w nowszych spektaklach mamy do czynienia z wyostrożonym obrazem rzeczywistości, jednak to wzrastające wyostrożenie dokonuje się w dół: tam, gdzie są toalety, gdzie gromadzi się brud, odpady, wszystko to, co przeczy smakowi [...] Zło, które banalnie ujawnia się w obłudnej codzienności, tu przyjmuje pozycje Innego, wyjątku, tego, co niezwykle i niesłychane, ekstazy”³⁵⁸. W pewnym sensie metaforą zepsutej rzeczywistości również w spektaklach Kleczewskiej stawała się kultura popularna i charakterystyczne dla niej

³⁵⁸ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 186-187.

figury. W *Makbecie* rolę Wiedźm odgrywali transwestyci i starzejąca się prostytutka. Reżyserka na posłańców złej nowiny wybrała postaci funkcjonujące wedle innych norm niż reszta społeczeństwa, co tłumaczyło ich pochodzenie nie z tego świata. Ich powierzchowność, zdradzająca obecną w popkulturze potrzebę przekroczenia płci, oznaczała ich odmienność i obcość w tradycyjnym społeczeństwie. Zamiast warzenia wywaru z ropuchy, włosu nietoperza i skrzydła sowy, wiedźmy wypychały sobie piersi, mocowały peruki i doklejały sztuczne rzęsy, by tak „ubrane w płć” udać się na przyjęcie do Makbeta. Z zapowiedzią przyszłych wydarzeń docierały do zainteresowanych za pomocą umiejętnie podrzuconej plotki, której efekt, dzięki znakomitej znajomości ludzkiej psychiki, okazywał się zadowalający. Ich wykluczenie poza społeczny nawias, pozwalało im na rozumienie procesów niedostrzeganych przez resztę, a przede wszystkim dawało prawo do bezkarnego werbalizowania swoich przeczuc. Jako odmieńcy, byli odbierane jako obiekty sztuki, w której – jak pisał Hans Mayer – w przeciwieństwie do społeczeństwa oświeceniowego, dążącego do unifikacji, możliwa jest niepoprawność polityczna³⁵⁹. Były reprezentantkami kampu – estetyki tożsamości, która oznacza „na poły zabawny, na poły wywrotowy, zawsze ryzykowny styl życia”³⁶⁰, jednak umożliwia zainscenizowanie tego, co niewypowiadalne w dominującej narracji. Podobna postać, o niezdefiniowanej tożsamości i pozycji społecznej, pojawiła się w zrealizowanym niewiele później w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie *Śnie nocy letniej*. Puk (Sebastian Pawlak), wolą Oberona odpowiedzialny za dystrybuowanie narkotyku wśród klubowych gości, był istotą androgyniczną, dostosowującą się do oczekiwań i potrzeb otoczenia.

Przypisanie w tych spektaklach kulturze popularnej jednoznacznie negatywnej roli, a więc sprowadzenie jej do funkcji katalizatora zła, nie wydaje się takie oczywiste. Reżyserka raczej tropiła stan świadomości zainfekowanej przez popkulturę: bezrefleksyjnej i kształtowanej przez stereotypy, aniżeli zrzucała na nią odpowiedzialność za kształt świata. Zresztą sposób pokazania przemocy w *Makbecie*, naśladujący filmowe i medialne klisze, kierował refleksję nie ku diagnozie zepsutego świata, lecz ku środkom, za pomocą których konstruuje się o nim przekaz. Reżyserka raczej przyglądała się ludzkim wyborom aniżeli oskarżała popkulturę o upadek wartości. Jakkolwiek

³⁵⁹ Zob. H. MAYER: *Odmieńcy*. Przeł. A. KRYCZYŃSKA. Warszawa 2005.

³⁶⁰ P. CZAPLIŃSKI: *Kamp – gry antropologiczne*. W: *Kamp. Antologia przekładów*. Red. P. CZAPLIŃSKI, A. MIZERKA. Kraków 2012, s. 9.

punktowanie miałości prezentowanego świata, obniżanie jego rangi, sugerowało dystans wobec prezentowanej rzeczywistości.

Bohaterami *Makbeta* byli nie król i jego świta, jak zaprojektował to Szekspir, ale prostacy mafiosi, którzy czas między gangsterskimi porachunkami wypełniali imprezami lub oglądaniem telewizji. Już pierwsza scena doskonale charakteryzuje ten świat: Makbet i Banquo oglądają telewizję rozwaleni w fotelach. Odpoczywają po dobrze przeprowadzonej akcji. Działalność przestępczą traktują jak zwykłą, monotonną pracę, w której odmianę stanowią głośne, suto zakrapiane imprezy ze sprowadzonymi na tę okazję prostytutkami. Blichtr, tandeta, zaspokojenie podstawowych potrzeb, szybkie i głośne życie wyznaczają ich aspiracje i dążenia. W pewnym sensie stają się ofiarami konsumpcjonizmu, który – jak pisał Zygmunt Bauman – oznacza „sprowadzanie wszystkich pozostałych wymiarów człowieczeństwa do roli czynników drugoplanowych, wtórnych i podrzędnych”³⁶¹.

Wydaje się jednak, że krytyka społeczeństwa konsumpcyjnego w spektaklach Kleczewskiej (choć nie jest to często powracający wątek) najsilniej wybrzmiała w *Opowieściach Lasku Wiedeńskiego* Ödöna von Horvátha. Bohaterami sztuki są austriaccy mieszczaństwo, których reżyserka przeniosła w polskie realia. Łukasz Drewniak zanotował w recenzji spektaklu, że „opolskie *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* są jak zwykle pełne nienawiści do opresywnego i zidiociałego społeczeństwa, pokazują zło w typowym dla Kleczewskiej scenicznym stężeniu. Austria sprzed anszłusu z dramatu Horvátha zmienia się w jej spektaklu we współczesną Polskę. Tę, która pluje na Jana Grossa, piętnuje ciężarne 14-latki, gzi się, plażuje i grilluje bez opamiętania. [...] U Kleczewskiej jest tylko wstręt i obrzydzenie.”³⁶². Marność tego świata podkreślała warstwa estetyczna spektaklu. Katarzyna Borkowska zaaranżowała przestrzeń kojarzącą się z popkulturowym, konsumpcyjnym śmietnikiem. Łąka nad jeziorem, w którym pływały sztuczne lilie, została zawałona foliowymi torebkami, plastikowymi butelkami, resztkami jedzenia i ogrodowymi krzesłami. Między tą stertą odpadów, opakowań i niepotrzebnych przedmiotów krążyli bohaterowie, zaspokajający swoje podstawowe potrzeby. Byli hałaśliwi i wulgarni, odpychający zarówno w zachowaniu, jak i w wyglądzie. W bezmyślnej radości z prostego życia tliła się jednak ukryta agresja, w kulminacyjnym momencie skierowana przeciwko wariatce Emmie (Aleksandra Cwen).

³⁶¹ Z. BAUMAN: *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*. Przeł. T. KUNZ. Warszawa 2011, s. 109.

³⁶² Ł. DREWNIAK: *Czego Bóg chce od Polski*. „Przekrój” 2008, nr 25.

Ta nadwrażliwa, delikatna dziewczyna była przeciwieństwem swojego otoczenia. W pewnym sensie, niczym krzywe zwierciadło, odbijała jego nadużycia i wykoślawienia.

Kleczewska przenosząc na scenę sztukę austriackiego autora, wyeksponowała jej melodramatyczny rys. Na tle zaprezentowanej w pierwszych scenach prymitywnej wspólnoty konsumentów rozwijała się tragedia Marianny (Judyta Parazińska). Młoda kobieta, odrzucając propozycję matrymonialną starszego od siebie rzeźnika, związała się z Alfredem, lokalnym podrywaczem i hazardzistą. Owocem ich romansu było oczywiście dziecko, które stało się zarazem przyczyną rozpadu ich związku. Reżyserka za autorem obdarzyła bohaterów mieszczańską świadomością, toteż dziecko spoza związku małżeńskiego, w dodatku z kobietą, której rodzina nie akceptowała, stało się dla matki i babki Alfreda problemem, jednak z całą pewnością nie takim, którego nie da się rozwiązać. Przedsiębiorcza staruszka doprowadziła do śmierci niemowlaka. Pozbycie się dziecka spowodowało powrót do punktu wyjścia. Rzeźnik, który nie mógłby zaakceptować potomka innego mężczyzny, na powrót był gotowy zająć się Marianną. Kleczewska w zasadzie nie zmieniła fabuły dramatu Horvátha, doprowadziła jednak do wyostrenia portretów bohaterów i ich strywalizowania. Opowieść o tym, co się dzieje za kuchennymi drzwiami w niższych sferach, utrzymana została w konwencji taniego romansu albo „historii z życia wziętej”, charakterystycznej dla tabloidów.

Pisząc o włączaniu przez reżyserkę do spektakli elementów kultury popularnej, czerpania z jej wyobrażeń, technik czy języka, wreszcie anektowania konwencji typowych dla masowych mediów, warto też wspomnieć o wprowadzaniu do przedstawień działań i doświadczeń potocznej rzeczywistości. Lehmann podobne zjawisko nazywa „inwazją realności”, co w jego zamyśle oznacza włączanie w spektakl pozaestetycznych zachowań i wartości (odpoczywanie aktorów po intensywnym biegu, sprzątanie sceny na oczach widzów przez obsługę techniczną, „zwykle kolaże ze słów i sceny z życia codziennego”, itd.)³⁶³. Kleczewska wplata w tkankę przedstawienia tego typu elementy o charakterze metateatralnym, jak również kreuje na scenie sytuacje ocierające się o potoczne doświadczenie, nie obciążone znaczeniami *eventy*³⁶⁴ – jak takie zabiegi nazywa niemiecki badacz. Aktorzy oblewają się wiadrami kolorowej farby i tarzają po podłodze wysypanej warstwą pierza (*Podróż zimowa*³⁶⁵). Sebastian Pawlak nakłada na

³⁶³ Zob. H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 156-169.

³⁶⁴ *Ibidem* s. 164.

³⁶⁵ E. JELINEK: *Podróż zimowa*. Przeł. K. BIKONT. Reż. M. KLECZEWSKA. Scen. M. KLECZEWSKA, Ł. CHOTKOWSKI. Dram. Ł. CHOTKOWSKI. Scen., światło, video W. PUŚ. Muz. J. H. SOKOŁOWSKA.

twarz warstwy ciasta, na których maluje farbą części twarzy – czynność powtarza kilkakrotnie (*Babel*). Aktorzy do zmęczenia biegają po scenie wysypanej piaskiem zmoczonym lejącą się z góry wodą (*Burza*).

Doświadczenie realności w jej spektaklach wiąże się również z taką konstrukcją akcji scenicznej, która naśladuje dynamikę codziennych doświadczeń. Fabuła składa się z epizodów, odprysków zdarzeń, pauz i potocznych zachowań bohaterów, mikrodziałañ i odruchów ciała. Takie, często improwizowane lub wyprowadzone z aktorskich improwizacji, elementy rymują się ze strategią polegającą na przyglądaniu się potoczności, która staje się kluczem do otwierania również kanonicznych tekstów. Szekspirowska *Burza* została odczytana przez reżyserkę jako metafora kryzysu rodziny Prospera, kryzysu międzyludzkich relacji i wreszcie wewnętrznego kryzysu „króla wyspy”. Główny bohater, grany przez Michała Jarmickiego, został zatem odarty z królewskiego splendoru, jego magiczną szatę zastąpił opięty na otyłym ciele frotowy szlafrok, a zaklęcia i wynikająca z nich władza zostały zamienione na stek wyzwick, którymi obrzucał Kalibana (Michał Czachor), świadczących przede wszystkim o jego słabości. Pasja zgłębiania wiedzy została zastąpiona przez słabość do jedzenia. Zamiast czytania ksiąg, rozwiązywał krzyżówki w gazetach. Konsekwentnie, również wyspa straciła wiele z magicznego uroku, w bydgoskim spektaklu zamieniona w pomieszczenie przypominające bunkier albo bardzo zaniedbane mieszkanie, w którym pod ścianami stały zdezelowane domowe sprzęty, walały się resztki jedzenia, a środek był przysypany piaskiem, spod którego w niektórych miejscach wyglądała czerwona podłoga.

Przestrzeń życia Prospera i Mirandy (Marta Nieradkiewicz) była wyspą przede wszystkim w sensie metaforycznym, oznaczała więzienie i emocjonalną pustynię, zrodzoną z żali, traum i uprzedzeń, które oddzielały oboje od reszty świata i od siebie, skutecznie blokując tworzenie prawidłowych relacji społecznych. Rodzinna wyspa kumulowała emocje i napięcia, które ujawniały się w chwilach przesilenia. Konsekwentnie, rozbijając strukturę dramatu, Kleczewska przeniosła tytułową burzę z zawiązania akcji do finału. Sztorm, który u Szekspira wyrzucał na wyspę neapolitańskich rozbitków, w jej spektaklu przeobraził się w burzę piaskową (jej zapowiedzią były włączane co jakiś czas wentylatory, stojące z boku sceny niczym eskadra wiatraków). Piasek, wdzierający się na scenę z obu stron, zasypywał wszystko, co spotkał na swojej drodze: ludzi, domowe sprzęty, pokrywał warstwą pyłu nie wyschłe

jeszcze błoto na środku sceny i skłębioną na łóżku pościel. Obniżenie rangi tej rzeczywistości i tkwiących w niej bohaterów znalazło szczególny wyraz w scenie ślubu, który w finale Szekspirowskiego dramatu godził rodziny i przywracał naruszony ład, stając się gwarantem jego nienaruszalności. U Kleczewskiej weselna uroczystość odbywała się na początku przedstawienia, ale niczego nie zmieniała. Nawet weselna przyśpiewka wykonana przez Ariela brzmiała w tych okolicznościach desperacko, potęgując wrażenie, że nic nie może przywrócić właściwej rangi ślubnej uroczystości.

Ciało, ubranie i pożądanie

Ciało w teatrze Mai Kleczewskiej odgrywa szczególną rolę. Reżyserka za pomocą ciał aktorów: przeciętnych, często nieestetycznych, odbiegających od ideału kreowanego przez media i reklamę, obnażonych, obecnych na scenie w ich fizjologicznym wymiarze, tworzy opowieści o wszelkiego rodzaju wykluczeniach, traumach i wyparciach, a także o popędowej i emocjonalnej stronie ludzkiej natury. Ciało staje się w jej spektaklach – zgodnie z tym, co o relacjach kultury i ciała pisał Foucault – „powierzchnią zapisu znaczeń”. Na ciałach odciska się nie tylko historia indywidualnych doświadczeń bohaterów, ale również dominujące języki władzy i reguły, którymi kieruje się społeczeństwo. Reżyserka dość chętnie przełamuje również stereotypowe wizerunki ciała, wprowadzając na scenę ciała nienormatywne i wykluczone z przestrzeni wizualnej, a także postaci, które zonglują swoją biologiczną i kulturową tożsamością. W *Braciach i siostrach* stary Karamazow leży sparaliżowany na łóżku. Jego bezwładne ciało, dotknięte chorobą wymyka się standardom akceptowanym przez kulturę „wiecznej młodości i atrakcyjności”. W tym samym spektaklu ładna, młoda Liza, grana przez Martę Nieradkiewicz, wjeżdża na scenę na wózku inwalidzkim. Jej przyjemna dla oka powierzchowność zostaje przełamana widocznym kalectwem. Z kolei otyłe ciało Prospera z *Burzy*, wypływające spod opiętego szlafroka, budzi zażenowanie a nawet wstręt. Obnażone, wystawione na publiczny widok ciało matki Mirandy (Małgorzata Witkowska) niepokoi swoją obscenicznością. Starzejąca się kobieta, świadoma upływu czasu i stopniowej utraty własnej atrakcyjności, w krzyku rozpaczliwej za przemijającą młodością i seksualną atrakcyjnością, pokazuje widzom nagie piersi. Podskakuje przy tym tak, by jej piersi, poruszając się w rytm podskoków, naśladowały ruch typowy dla filmów pornograficznych. Ma pewnie nadzieję, że uda jej się odpowiedzieć na męskie

oczekiwania projektowane przez przemysł pornograficzny i poczuć się przez chwilę pożądaną. W spektaklu *Babel* na podstawie utworu Elfriede Jelinek pojawia się kobieta z wąsami i piersiami zaklejonymi czerwonymi plastrami (Karolina Adamczyk), która zbliża się do ideału postaci uniseksualnej. Jest też mężczyzna w peruce i mocnym makijażu, ubrany w białą sukienkę, z nogami niepewnie wtłoczonymi w buty na obcasie, który instruuje kobiety w kwestiach związanych z ciążą i porodem (Artur Krajewski).

Dramaty bohaterów rozgrywają się więc na powierzchni ich ciał, a to, co najistotniejsze, dzieje się poza słowami. W pewnym sensie intensywna obecność ciał na scenie w teatrze Kleczewskiej jest również wynikiem ich narzucającej się obecności we współczesnej kulturze, w której ciało jest podstawowym obszarem definiowania tożsamości. Anna R. Burzyńska w szkicu poświęconym wczesnej twórczości Kleczewskiej, przywołała słowa młodopolskiego krytyka Stanisława Brzozowskiego: „Ciało jest organem naszych stosunków ze wszechświatem; myślą obcujemy tylko sami z sobą”³⁶⁶. Ta lapidarnie wyrażona refleksja trafnie komentuje obszar, którym w swoich spektaklach zajmuje się reżyserka, badając stosunki człowieka ze światem i drugim człowiekiem. W rozmowie z Krystyną Duniec na temat reprezentacji ciała w teatrze Kleczewska zauważyła, że dzisiaj „ciało musi być odsłonięte, ale jakoś w tym odsłonięciu zaprezentowane. Ciekawe jest ciało zdeformowane, ciało olbrzymie lub ciało minimalne, ale nieciekawe jest ciało jako takie”³⁶⁷. Ciało w kulturze musi więc podlegać ujarzmieniu i obróbce. Musi dostosowywać do wyznaczonych standardów i oczekiwań. Toteż ciało – jak to zgrabnie ujęła w swoim szkicu Duniec – „wyznacza dziś episteme współczesnego teatru”, konceptualizuje kondycję społeczną, polityczną i egzystencjalną³⁶⁸.

Reżyserkę interesują nie tylko ciała wypierane przez kulturę konsumpcyjną na margines, ale również te podporządkowujące się jej dyktatowi. Akcja *Snu nocy letniej* toczyła się w scenerii nocnego klubu, wśród luster, ścian z pleksi (zza których można było podglądać bawiących się gości) i skórzanych, wygodnych kanap, zachęcających do krótkiej rozmowy i szybkiego seksu. Bohaterami tego spektaklu byli współcześni mieszkańcy metropolii, prowadzący intensywne życie towarzyskie, nawiązujący przypadkowe znajomości i angażujący się w przelotne związki, głównie ze świadomością, że jest to transakcja wiązana, oznaczająca obustronne oczekiwanie maksymalnej satysfakcji. Gwarantem trwałości takich związków – jak zdradza jedna z par – mogą być

³⁶⁶ A. R. BURZYŃSKA: *Pod skórę*. „Notatnik Teatralny” 2006, nr 43, s. 66.

³⁶⁷ *Ciało krzyczy*. Z MAJĄ KLECZEWSKĄ rozmawiała KRYSZYNA DUNIEC. W: K. DUNIEC: *Ciało w teatrze*. Warszawa 2012, s. 256.

³⁶⁸ K. DUNIEC: *Ciało jako ready made*. W: IDEM, *Ciało w teatrze...*, s. 153 - 154.

pieniądze. Argument dość oczywisty, skoro we współczesnym świecie wszystko można kupić i wszystko sprzedać. Z drugiej strony, z racji nieograniczonego wyboru, byli oni niewolnikami zaczerpniętego z ekonomii przekonania, że za chwilę, jak w supermarkecie, może pojawić się lepszy obiekt godny uwagi – co skazywało ich na ciągle niezaspokojenie pragnień. Wolność wyboru partnera w rzeczywistości oznaczała dla nich niewolę, desperackie dążenie do spełnienia własnych oczekiwań i wyobrażeń. Świetnie opisał ten mechanizm Roman Pawłowski:

Demokratyczny z gruntu obraz świata, w którym każdy może dobrać sobie partnera według swoich preferencji seksualnych i upodobań, staje się przeciwieństwem demokracji – totalitaryzmem. Emocje zmieniają się w instrument panowania nad drugim człowiekiem. Kleczewska pokazuje totalitaryzm miłości – jej bohaterowie żyją w warunkach dyktatury, która odbiera im wolność³⁶⁹.

Jakkolwiek świadomość siły, jaką ma seksualne pożądanie, w pewnym sensie nadawała energię i kierunek działaniom bohaterów: rywalizowali o partnerów i manipulowali ich pragnieniami, odnosząc zwycięstwa lub ponosząc porażki, a czasami również siebie doprowadzając do autodestrukcji. Niemalą rolę w tej seksualnej grze odgrywało ciało: seksualnie atrakcyjne, ponętne, spełniające kryteria opisanego przez Naomi Wolf „mitu urody”³⁷⁰. Amerykańska autorka sugerowała, że jest on wytworem różnego rodzaju przemysłów: kosmetycznego, dietetycznego, odzieżowego, pornograficznego, itd., próbujących zarobić na modelowaniu potrzeb kobiet, których ciała na wolnym rynku są towarem, przedmiotem transakcji, poddawanych różnego rodzaju regulacjom obiektem o wymiernych wartościach ekonomicznych.

Bohaterki spektaklu Kleczewskiej: Helena (Sandra Korzeniak) i Hermia (Joanna Kulig) były typowymi wytworami kobiecych pism: piękne, seksowne, zadbane, ukształtowane zgodnie z wyobrażeniami o tym, jak powinno wyglądać kobiece ciało. Helena poczucie własnej wartości budowała w oparciu o własną fizyczną atrakcyjność i zainteresowanie Demetriusza (Krzysztof Zarzecki). Ubrana w sukienkę podkreślającą kobiece kształty, starała się uwodzić swoim seksapilem, jakby już zdążyła przerobić lekcję, że im bardziej ciało jest pożądane, tym większą ma się władzę nad tym, który go pragnie. Jednak odrzucona przez kochanka, skierowała swoją agresję właśnie przeciwko

³⁶⁹ R. PAWŁOWSKI: *Kleczewska albo pragnienie miłości*. „Notatnik Teatralny” 2006, nr 43, s. 56.

³⁷⁰ Zob. N. WOLF: *Mit urody*. Przeł. M. ROGOWSKA-STANGRET. Warszawa 2014.

ciału, które miało zapewnić jej powodzenie. Znienawidziła swoje włosy, pośladki i piersi, a nawet głos, gdy tylko okazało się, że Demetriusz wybrał inną kobietę. By go odzyskać, była gotowa nie tylko na wszelkiego rodzaju upokorzenia (Demetriusz karmił ją bananami, których nie lubiła, dokonywał na niej symbolicznego i rzeczywistego gwałtu), ale również na zmianę wyglądu. Próbując podszyć się pod rywalkę, na swoje ciemne włosy nakładała blond perukę, przypominającą włosy Hermii, oraz jej sukienkę. W pewnym sensie okazała się ofiarą zjawiska, o którym pisała Wolf:

Kulturę konsumencką najbardziej wspierają rynki klonów: mężczyzn, którzy pragną przedmiotów i kobiet, które chcą być przedmiotami, upragniony przedmiot zaś ciągle się zmienia, jest jednorazowy i kształtowany przez rynek. Piękny przedmiot konsumenckiej pornografii ma z góry ustalony termin żywotności, gwarantuje to najmniejszą możliwą liczbę mężczyzn, którzy stworzą relację z jedną kobietą na lata lub na całe życie, oraz wzrost, a nie spadek niezadowolenia kobiet z samych siebie wraz z upływem czasu³⁷¹.

Ofiarą kultury popularnej, która wytwarza wizerunki szczupłych, zgrabnych, atrakcyjnych seksualnie, miłych i niezbyt inteligentnych kobiet, była również Hermia. Jej tożsamość została zredukowana do ciała. Ubrana w błyszczący staniczek i obcisłe skórzane szorty była żywą repliką lalki Barbie. Oparta na zewnętrznym wizerunku tożsamość w gruncie rzeczy nie była jej prawdziwym „ja”, a jedynie efektem manipulacji, sugerującej, że taki wygląd zwiększa jej szanse powodzenia u mężczyzn. Jako komentarz do sportretowanych przez Kleczewską mechanizmów jeszcze raz warto przywołać refleksję amerykańskiej autorki:

Niestety, *reakcja* urody jest rozpowszechniona i wzmocniona przez nienawiść do samych siebie wywołaną przez reklamy, zdjęcia i wizerunki piękności w magazynach ilustrowanych. To wszystko składa się na indeks piękna, który kobiety śledzą z niepokojem porównywalnym do niepokoju towarzyszącego mężczyznom przy śledzeniu indeksów giełdowych. Mit urody obiecuje nam, że wyjawí, czego naprawdę chcą mężczyźni, jakie twarze i ciała przykuwają ich kapryśną uwagę. To kusząca obietnica w świecie, w którym kobiety i mężczyźni rzadko publicznie i szczerze rozmawiają ze sobą o tym, czego każda ze stron pragnie³⁷².

³⁷¹ N. WOLF: *Mit urody...*, s. 186.

³⁷² *IBIDEM*, s. 104.

Ten spektakl został przyjęty przez krytyków z mieszanymi uczuciami, jakkolwiek w większości recenzje były pozytywne. Dostrzegano nie tylko spójność estetyczną z kaliskim *Wyzeckiem* i opolskim *Makbetem*, ale również – na głębszym poziomie – tematyczną, traktując wszystkie trzy przedstawienia jako swoisty tryptyk. Nieco inny był natomiast odbiór spektaklu przez krakowską publiczność, wynikający być może z jej konserwatywnych przyzwyczajeń. Widzowie w propozycji Kleczewskiej dostrzegli raczej banalizację sztuki Szekspira, aniżeli trafny komentarz do zjawisk społecznych „płynnej nowoczesności”.

Cechą rzeczywistości zdominowanej przez komercjalizację i konsumpcjonizm, jest konieczność dbania o zewnętrzny wizerunek, który jest elementem tożsamości, składającym się z części obrazem nas w oczach innych. Części te – pisze Zygmunt Bauman – „w naszym szybko zmieniającym się świecie (...) trzeba nieustannie odnawiać i aktualizować”³⁷³. Na przypadłość obsesyjnego dbania o wizerunek cierpi Fedra, tytułowa bohaterka spektaklu zrealizowanego przez Kleczewską w Teatrze Narodowym w Warszawie. Najbardziej charakterystyczną sceną z tego przedstawienia jest pierwszy obraz, który można uznać za rodzaj instalacji. W centrum sceny, na tle szpitalnego łóżka, na którym leży Tezeusz (Jan Englert), podłączony do aparatury podtrzymującej życie, nieruchomo stoi Fedra (Danuta Stenka). W gustownej sukience w czarno-białą kratkę, słonecznych okularach, czerwonym kapeluszu z szerokim rondem i w naciągniętych na dłonie rękawiczkach do łokcia, przypomina żywego manekina z ekskluzywnego salonu mody albo modelkę uwiecznioną na okładce „Voque’a”. W dłoniach trzyma smycze dwóch chartów rosyjskich, które posłusznie leżą u jej stóp.

Ten dopracowany wizerunek kobiety stylowej – jak się szybko okaże – jest nakładaną przez Fedrę maską, pod którą ukrywa przed światem miłosną fascynację i erotyczne niespełnienie. Nienaganna forma, za pomocą której konfrontuje się ze światem, chroni ją przed autodestrukcją. Dopiero w zaciszu prywatności, gdy nikt nie widzi, pozwala sobie na eksplozję uczuć, które stają się początkiem jej degradacji. Żebrząc o uczucie Hipolita, poniża się przed rozkapryszonym i w gruncie rzeczy wystraszonego nastolatkiem. Odrzucenie, najpierw przez męża, a później przez jego syna, prowadzi tę na zewnątrz zdyscyplinowaną kobietę do samobójczej śmierci. Ciało Fedry, uwięzione w eleganckich kostiumach, staje się obiektem masochistycznej tresury. Wyparta seksualność próbuje dojść do głosu i rozerwać ciało, w którym się mieści.

³⁷³ Z. BAUMAN: *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*. Warszawa 2011, s. 91.

W opowieści o władzy pożądającego ciała i nieuchronności samopoznania, Danuta Stenka stworzyła przejmujące studium o emocjach starzejącej się kobiety, zaniedbywanej przez zdradzającego ją – a później nieobecnego, bo pogrążonego w śpiączce – męża i zakochanej w pasierbie, którego wzajemność miałyby zrekompensować samotność zafundowaną przez Tezeusza. Niewykluczone, że miałyby również chronić przed strachem związanym z przemijaniem i starością.

Urok kiczu i kultury popularnej

Twórczość Mai Kleczewskiej od początku budziła silne emocje zarówno wśród widzów, jak i teatralnych komentatorów. Najbardziej zdecydowane protesty odezwały się po premierze *Makbeta* w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu. Szekspirowska opowieść uwspółcześniona i oprawiona w uwodzącą formę popkultury, drastycznie odbiegała od tradycyjnych wyobrażeń na temat wystawiania klasyki. Spektaklowi zarzucano epatowanie drastycznością, wyuzdaniem i perwersją, a także brutalność, trywialność i dosłowność, oburzano się również na drapieżne sceny gwałtów i dyskotekową muzykę. Dość powiedzieć, że po protestach miejscowych polonistek dyrekcja teatru zdecydowała się na zamieszczanie na stronie internetowej przy każdym tytule informacji precyzującej dla jakiej grupy wiekowej skierowany jest spektakl. Oczywiście, na temat przedstawienia pojawiły się również bardziej powściągliwe opinie, utrzymane w tonie przychylnym, a nawet pochwalnym. Recenzentka lokalnego wydania „Gazety Wyborczej”, po miażdżącej recenzji w innym opolskim dzienniku, niejako w odpowiedzi na tamte krytyczne słowa, zanotowała: „W naszym *Makbecie* nie wstrząsają nimi dziwka, homoseksualista i transwestyta, egzekucje, morderstwa i gwałt, tylko świadomość, że aktorzy pokazali nam nasz świat. Brutalny, perwersyjny i podły, ale niestety prawdziwy”³⁷⁴.

Ogólnopolscy krytycy w większości doceniali sposób, w jaki reżyserka konstruuje refleksję na temat współczesności, pokazując, jak silnie struktury kultury popularnej zakorzeniły się w zbiorowej świadomości, osuwając na przykład przemoc. Innego zdania był Janusz R. Kowalczyk, ówczesny recenzent „Rzeczpospolitej”, który po prezentacji przedstawień artystki podczas zorganizowanego w Warszawie w 2006 roku przez Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego przeglądu „Kleczewska Fest” alarmował, że „w świecie

³⁷⁴ D. WODECKA-LASOTA: *Makbet z tego świata*. „Gazeta Wyborcza – Opole”, nr 287 z dn. 8.12.2004.

Kleczewskiej wyższe uczucia są przeżytkiem. Miłość – frazesem. Ingerencje w tekst powodują, że bez znajomości oryginału widz nie zorientuje się w treści wystawianej sztuki”, i kąśliwie dodawał: „Choć jeśli się rozważy efekt sceniczny, może to i lepiej?”³⁷⁵. Kolejne lata pokazały jednak, że nie miał racji – podobnie jak jego redakcyjna koleżanka Danuta Lubina-Cipińska, która decyzję jury Ogólnopolskiego Festiwalu Sztuki Reżyserskiej „Interpretacje” o przyznaniu Lauru Konrada Mai Kleczewskiej za spektakl *Woyzeck* uznała za kontrowersyjną³⁷⁶. Paradoksalnie jednak, autor tych krytycznych uwag dość precyzyjnie oddawał charakter uprawianej przez artystkę sztuki: zakorzenionej w medialnych i filmowych konwencjach, mocnej w wyrazie i silnie wpływającej na emocje odbiorców.

Z taką narracją w teatrze nie mogły się pogodzić również niektóre autorytety. Rektor krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, Jerzy Stuhr, w zamieszczonym na łamach „Gazety Wyborczej” liście otwartym apelował: „Zaledwie kilka tygodni temu pochwalał Pan [chodzi o Romana Pawłowskiego, który napisał pozytywną recenzję ze *Snu nocy letniej* – A.G.] widowisko wystawione w jednym z krakowskich teatrów, które w jawnie urągający sposób ingerowało w tekst autora i naruszało prawo tłumacza, wybitnego polskiego poety? [...] Szanowni krytycy! Opamiętajcie się! [...]”³⁷⁷. Wywołany do odpowiedzi Roman Pawłowski, odpisał: „Panie Profesorze, nikt nie dochowuje wierności autorowi nieżyjącemu od czterystu lat. Nawet Pan. I dobrze, bo to byłby absurd. Inny był wtedy teatr, inna estetyka, inne aktorstwo, inne środki techniczne, inny język”³⁷⁸. Z kolei Jacek Sieradzki w rozmowie z Tadeuszem Nyczkiem i Łukaszem Drewniakiem na łamach „Przekroju” postulował: „Wolałbym, żeby pewne spektakle czy wydarzenia nazywały się «według Szekspira» albo w ogóle miały inne tytuły. To się kłóci z teorią Logo «Szekspir», ale trudno. Poza tym jednak generalnie nie do przyjęcia jest bezkarne redukowanie Szekspira do poziomu marnej wyobraźni interpretatorów, łatwych tez, infantylnego zachłyśnięcia akcją, głupich aluzji, prymitywnych skojarzeń”³⁷⁹. Oczywiście, upraszczając całą sytuację, można by przytoczyć słowa Lehmana, który podobne opinie o współczesnym niemieckim teatrze

³⁷⁵ J. R. KOWALCZYK: *Teatr pozbawiony uczuć i ciepła*. „Rzeczpospolita” nr 292 z dn. 15.12.2006.

³⁷⁶ D. LUBINA-CIPIŃSKA: *Kontrowersyjny werdykt*. „Rzeczpospolita” nr 61 z dn. 13.03.2006.

³⁷⁷ J. STUHR: *Krytycy, opamiętajcie się!* „Gazeta Wyborcza” nr 72 z dn. 25.03.2006 [online] http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,4604781,20060325RPDGW,Krytycy_opamietajcie_sie,h tml [data dostępu: 10.12.2014].

³⁷⁸ R. PAWŁOWSKI: *Odpowiedź autora*. „Gazeta Wyborcza” nr 27 z dn. 25.03.2006 [online] http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,4604781,20060325RPDGW,Krytycy_opamietajcie_sie,h tml [data dostępu: 10.12.2014].

³⁷⁹ Ł. DREWNIAK, T. NYCZEK, J. SIERADZKI: *Logo Szekspir*. „Przekrój” 2006, nr 34.

podsumował jednym zdaniem: „te skargi są stare jak sam modernizm, ich przyczyną zaś przede wszystkim niechęć wobec nowych sposobów postrzegania.”³⁸⁰

Od czasu realizacji wspomnianych inscenizacji język teatralny artystki ewoluował. Od narracji składających się ze świadomych cytatów i odwołań do obrazów filmowych, a także sposobów konstruowania przekazu właściwych mediom (m.in. dynamiczne, mocne obrazy, przerysowanie i dosłowność) do spektakli o rwanej, nielinearnej strukturze, uwzględniających nawracające motywy i figury, naśladujących poetykę snu albo seansu terapeutycznego. Inspiracją i bohaterem tych spektakli coraz częściej jest banalna rzeczywistość i jej emblematy, podnoszone do poziomu sztuki.

Niezależnie jednak od konstruowanej na scenie poetyki, przedstawienia Kleczewskiej łączy niezmienna gotowość do portretowania duchowego świata początków XXI wieku, opanowanego przez zdegenerowaną kulturę masową, gdzie nawet przemoc nie robi na nikim wrażenia. Ten temat z całą mocą powrócił zresztą w *Podróży zimowej* na podstawie tekstu Jelinek, jednego z ostatnich spektakli reżyserki, zrealizowanego w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w koprodukcji z Teatrem Powszechnym w Łodzi. Bohaterką tego przedstawienia była ofiara przemocy seksualnej, którą świetnie zagrała Julia Wyszyńska. Na biografie jej bohaterki złożyła się historia córki Josepha Fritzla, więzionej przez niego w piwnicy i gwałconej ponad dwadzieścia lat, oraz sprawa Natashy Kampusz, ofiary porywacza-szałęńca. W trakcie przejmującego monologu, w którym ofiara próbuje wypowiedzieć na forum swoje doświadczenie, opinia publiczna stara się pozbawić ją głosu, bardziej zainteresowana banalnymi, seksualnymi pogawędkami kiczowatego popularnego idola. Postać grana przez Piotra Stramowskiego, ubrana w groteskową złotą maskę królika, prezentuje na scenie swoje wdzięki: nagi tors i pośladki w opiętych spodniach, wykonując przy tym choreografię do utworu zespołu Queen. Wywołuje to oczywiście aplauz na widowni. Ze zderzenia na scenie tych dwóch postaci rodzi się krytyczny komentarz reżyserki pod adresem współczesnych odbiorców, ulegających tandecie i banałowi kultury popularnej, która, choć powierzchowna, absolutnie zawłaszcza uwagę, spychając w niebyt istotne społeczne kwestie.

Posługiwanie się elementami kultury popularnej i kiczem nie jest w sztuce niczym nowym, podobnie jak krytyka takich wyborów artysty, sięgająca jeszcze lat latami pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Z jednej strony zainteresowanie przedmiotem banalnym i trywialnością, a z drugiej – opór przeciwko tak

³⁸⁰ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*, s. 158.

konstruowanemu przekazowi artystycznemu, były odpowiedzią – jak pisała Maria Poprzęcka – na zmiany związane z rozumieniem sztuki i roli artysty (destrukcja wszelkich norm estetycznych, a także potrzeby ich konstruowania). Coraz większą rolę odgrywał „wdzierający się żywiołowo do sztuki świat rimbadowskich fascynacji: wyobrażenia trywialne i wulgarne, tandetne materiały, najpospolitsze przedmioty, banalne słowa”. Sztuka „włączała w swoje obrazowanie »odpadki z życia i rzeczywistości«, żywiła się nimi, odnawiała dzięki nim swój język, epatowała nimi i gorszyła, czasem wreszcie się w nich roztopiała.”³⁸¹

Przewrotną ilustracją tej sytuacji okazał się w spektaklu *Sen nocy letniej* Kleczewskiej wątek z ateńskimi rzemieślnikami, przygotowującymi przedstawienie na uświetnienie zaślubin Tezeusza i Hipolity. Sceny z rzemieślnikami powstały z aktorskich improwizacji i prowadzonych podczas prób dialogów, siłą rzeczy więc rozmowy postaci w sposób zamierzony ocierały się o trywialność i banał (zgodnie z założeniem reżyserki komediowej, „niski” tekst sztuki został zastąpiony współczesnym). Paradoksalnie jednak grafomańska opowieść o miłości Pyrama i Tyzbe, którą przygotowali dla dworu, chociaż sentymentalna i kiczowata, urosła do rangi autentycznej tragedii miłosnej, bardziej poruszającej niż wystudiowane pozy dworu i seksualne gry, prowadzone pod wpływem narkotyku w nocnych klubach, pozbawione autentycznych emocji. Sentymentalny kicz dekonspirował istniejące w relacjach bohaterów deficyty, komentując skomercjalizowaną rzeczywistość na głębszym poziomie.

³⁸¹ M. POPRZĘCKA: *O złej sztuce*. Warszawa 1998, s. 206-207.

Rozdział szósty

Strzepka i Demirski – barbarzyńcy w ogrodzie dobrego smaku

Przeciw teatrowi dobrego smaku

Kiedy w 2008 roku reaktywowano Warszawskie Spotkania Teatralne, na liście zaproszonych tytułów znalazł się spektakl *Był sobie Polak Polak Polak i diabeł, czyli w heroicznych walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte*³⁸² z Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego z Wałbrzycha. Przedstawienie wyreżyserowane przez Monikę Strzępkę na podstawie tekstu Pawła Demirskiego wzbudziło sporo kontrowersji, zwłaszcza wśród konserwatywnych recenzentów, którzy zarzucali twórcom przede wszystkim populizm (Janusz R. Kowalczyk)³⁸³ i brak podstawowego warsztatu dramaturgiczno-reżyserskiego (Temida Stankiewicz-Podhorecka)³⁸⁴, jakkolwiek na zasadzie negatywnej uwagi wypunktowali charakterystyczne dla tej twórczości cechy: świadome korzystanie z parodii i karykatury, zacieranie granic między rzeczywistością spektaklu i rzeczywistością aktora, poruszanie tematów tabu, do których wówczas zaliczały się m.in.: polityka, gospodarka i ekonomia. Do tego katalogu trzeba by jeszcze dodać tematy krytycznie odnoszące się do Kościoła katolickiego, polskiego antysemityzmu i Auschwitz, ponieważ tandem zrelatywizował niektóre oczywiste prawdy i obsadził Polaków nie tylko w roli ofiar, ale również katów. Wreszcie obsceniczność, prowokacja, porzucenie fabularnej spójności i operowanie językiem nie tylko niezgodnym z regułami gramatycznej poprawności, ale również wulgarnym, odsyłającym zarówno do społecznych dołów, jak i ludycznej tradycji teatru.

Jednak, jak się wydaje, to nie samo przedstawienie ani nawet krytyczne recenzje, najbardziej zrosły się z warszawskim pokazem, a zdarzenie z pogranicza socjologii teatru. Wśród widzów oglądających spektakl w Teatrze Studio znalazł się również Andrzej Wajda, który na znak niechęci wobec zaproponowanej estetyki jeszcze przed brawami

³⁸² P. DEMIRSKI: *Był sobie Polak Polak Polak Polak i diabeł, czyli w walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte*. Reż. M. STRZĘPKA. Scenogr. M. Mierzicki. Muz. J. SUŚWILŁO. Choreogr. M. Czarnik. Kost. OLA KOMARZENIEC. Prem. Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 30 marca 2007.

³⁸³ J. R. KOWALCZYK: *Od buntu i drwiny do arogancji*. „Życie Warszawy”, nr 85. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53921.html>

³⁸⁴ T. STANKIEWICZ-PODHORECKA: *Kompleks prowincji*. „Nasz Dziennik”, nr 84. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53874.html>

ostentacyjnie opuścił widownię. Nie było to pierwsze takie wyjście z widowni w polskim teatrze ostatniego dwudziestopięciolecia, a jednak ta historia jak w soczewce skupia burzliwe losy recepcji spektakli Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego³⁸⁵ oraz filozofię uprawianej przez nich sztuki teatru.

W spektaklu *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*³⁸⁶ aktorzy przywołują incydent z Warszawskich Spotkań Teatralnych, tytuł przedstawienia nieprzypadkowo jest aluzyjny. Za jego pośrednictwem artyści demonstrują stosunek nie tylko do elit kulturalnych kraju, lecz także do preferowanego przez nie i powszechnie akceptowanego modelu teatru, który najprościej można określić przymiotnikami: niezaangażowany społecznie, politycznie neutralny, elegancki i estetycznie bezpieczny, po prostu „pluszowy” – jak w którymś momencie mówi o nim aktorka przebrana w kostium misia. Mięciutkie futerko, które ma na sobie, jest metaforą teatru miłego i łatwego w odbiorze, który unika drażliwych tematów, bowiem jego rolą jest zabawianie widza, dostarczanie mu przyjemności i rozrywki, w której wyspecjalizowała się kultura popularna.

Popularyzacja rzeczywistości, o której pisze Marek Krajewski³⁸⁷, dotyczy wielu dziedzin życia i nie omija również sztuki, dlatego bohaterami trzeciej części filmu, który w spektaklu kręci reżyserka Agnieszka – sobowtór postaci z *Człowieka z marmuru* Andrzeja Wajdy (Agnieszka Kwietniewska parodiuje nerwowy, ekspresyjny styl Krystyny Jandy, nosi również charakterystyczny płócienny worek) – są celebryci. Wśród nich pojawiają się biznesman i jego elegancka żona ze swoim zwyczajnym-niezwyczajnym życiem fascynującym odbiorców masowych mediów. „Ujawnianie tajemnic życia prywatnego gwiazd popkultury, artystów, polityków i biznesmenów ma zatrzeć granice pomiędzy nimi a nami, wskazać, że w istocie są do nas bardzo podobni, że mają podobne problemy i cieszy ich to samo co nas”³⁸⁸ – pisze Krajewski w charakterystyce jednej z odmian kultury popularnej – „kultury transparencji”. Jej podstawową cechą jest odsłanianie sfer życia, które dotychczas były niedostępne, eliminowanie barier, które tradycyjnie zakreślały pole percepcji i zakres zjawisk, których można było doświadczyć.³⁸⁹

³⁸⁵ Przedmiotem moich zainteresowań jest w zasadzie praca reżyserska Moniki Strzępki, jednak trudno pracę duetu traktować rozdzielnie. Mimo że role obu twórców w procesie powstawania spektaklu są określone, wiele koncepcji dramatopisarskich i rozwiązań scenicznych jest efektem wspólnego namysłu.

³⁸⁶ P. DEMIRSKI: *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*. Reż. M. STRZĘPKA. Scenogr. M. KORCHOWIEC. Muz. J. SUŚWIŁŁO. Prem.: Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 22 maja 2010.

³⁸⁷ Zob. M. KRAJEWSKI: *Kultury kultury popularnej*. Poznań 2003.

³⁸⁸ *Ibidem*, s. 183.

³⁸⁹ *Ibidem*, s. 167.

Wprowadzając do trzeciej części spektaklu scenę kręcenia filmu o pięknych i bogatych, Strzępka nie tylko tworzy komentarz do wytworów kultury popularnej, ale również krytykuje artystów, którzy ulegli urokowi komercji, zapominając o wyznawanych niegdyś ideałach. Adresatami jej krytyki z jednej strony są osoby realne, funkcjonujące w przestrzeni publicznej i zaliczające się do kulturowego establishmentu (aluzje są bardzo czytelne), z drugiej strony – środowisko, które reprezentuje tzw. „mistrzowskie pokolenie”.

Pierwszym negatywnym bohaterem jest reżyser Andrzej, „architekt zbiorowej wyobraźni”, na którego pogrzeb przybywają znane osoby ze świata polskiej kultury. Poza śmietanką towarzyską pojawiają się również typowi uczestnicy takich wydarzeń: łowca autografów, para aktorów z prowincji czy niedoszły reżyser, któremu nie udało się w zawodzie. Tytułowy bohater to Andrzej Wajda, twórca *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza* – filmów, w których bezkompromisowo portretował totalitarną machinę PRL-u oraz narodziny Solidarności. Na znak pamięci o tych obrazach i zawartych w nich ideach aktorka Agnieszka śpiewa *Balladę o Janku Wiśniewskim*, którą w *Człowieku z żelaza* wykonywała Krystyna Janda. Podstawowy grzech mistrza to zdaniem twórców grzech nielojalności. Wcześniej był przeciwko władzy, jednak po 1989 roku opuścił robotników i nie nakręcił trzeciej części filmu o stoczniovcach, którzy kiedyś byli inicjatorami ruchu wolnościowego, a po przemianach stali się ofiarami transformacji ustrojowej. Czołowy polski reżyser okazał się bardziej lojalny wobec dawnych kolegów z opozycji, którzy przejęli władzę aniżeli wobec ofiar nowego systemu, chociaż chętnie występuje w roli autorytetu rozstrzygającego kwestie etyczne. Podczas antraktu aktorzy odczytują fragmenty wypowiedzi Wajdy.

Do mistrzowskiego pokolenia zalicza się również właścicielka „prywatnie dotowanego przez państwo teatru”, czyli Krystyna Janda. Niegdyś ikona Solidarności, dzisiaj bywalczyń salonów. Grana przez nią w filmie Wajdy bohaterka nakręciła odważny materiał o Birkucie. W spektaklu jej sceniczny sobowtór robi jednak filmy o prywatnym życiu celebrytów. Skompromitowany zostaje również reżyser Kazimierz, w którego postaci łatwo rozpoznać Kazimierza Kutza. Mimo że niewiele ma do powiedzenia, kiedy trzeba spoufała się z władzą. Poza tym ciągle przeklina i zazdrości Wajdzie sukcesu. Wizerunki przywołanych osób są celowo uproszczone i przerysowane. Ich tożsamość składa się z kilku wyrazistych gestów i pojawiających się w mediach stereotypów. W pewnym sensie są przykładami realizacji tożsamości popularnej, w której zaciera się granice między realnym człowiekiem a jego medialnym konstruktem.

Strzępka lepi swoje postaci i sytuacje ze znaków powszechnie znanych, odwołuje się do zdarzeń medialnych i politycznych: wystąpienie Leszka Balcerowicza na Kongresie Kultury w 2009 roku w Krakowie z propozycją komercjalizacji sztuki w spektaklu zostaje przywołane w osobie ministra, który potrafi przemówić na każdy temat, a dla kultury widzi tylko jedną drogę – urynkowanie. Stosując strategię recydingu, reżyserka korzysta również z rekwizytorium znaków kulturowych. Przywołuje utwory muzyczne i obrazy, które są nośnikami istotnych dla zbiorowości sensów, symbolem znaczących wydarzeń historycznych. Znakiem rozczarowania Guillermo Farinasa, kubańskiego opozycjonisty, który zagłodził się na śmierć protestując przeciwko reżimowi Castro, a wcześniej rozmawiał z Lechem Wałęsą (swego czasu wydarzenie było nagłaśniane i komentowane przez media), jest śpiewana po hiszpańsku piosenka Jacka Kaczmarskiego *Mury*. Farinas spotyka się w piekle z polskimi celebrytami, którzy dostali się tu po zatruciu pasztetem z gęsich wątróbek, i ma do nich żal, że nie ostrzegli go przed amerykanizacją i niewolą konsumpcjonizmu, która do Polski przyszła razem z wolnością polityczną. Być może gdyby to wiedział, zaniechałby swojego protestu.

Spektakl *Był sobie Andrzej...* można właściwie uznać za teatralny manifest Strzępki i Demirskiego, dramaturga, z którym reżyserka stale współpracuje od 2007 roku, kiedy zrealizowali pierwszy wspólny projekt *Dziady. Ekshumacja*³⁹⁰. Teatr, przeciwko któremu występują to teatr komercyjny i niezaangażowany w rzeczywistość, ignorujący kontekst, w którym istnieje. Toteż jak mantra a jednocześnie oskarżenie wobec postępującej komercjalizacji sztuki i spychania jej na margines potrzeb społecznych powracają słowa, które kiedyś Pina Bausch usłyszała od niemieckiego podatnika: „Pani Bausch nie jest pani warta ani jednej marki, którą na panią wydajemy”. To zdanie jest w spektaklu wielokrotnie powtarzane. Najpierw przez sfrustrowaną aktorkę z prowincji, która zdaje sobie sprawę z procesu zawłaszczania sztuki przez rynek, a co za tym idzie, sprowadzenia roli aktora do funkcji dostarczyciela rozrywki – sygnałem tej świadomości są królicze uszy Playboya, które aktorka ma na głowie. Później te same słowa wykrzykuje sekretarka prezesa telewizji, jednak oskarżenie wydobywa się z jej ust mimochodem, jakby powtarzała czyjeś słowa.

Strzępka z jednej strony broni teatru ambitnego, z drugiej – manifestacyjnie odżegnuje się od tradycji teatru wysokiego, elitarnego, który jest uwikłany w rozważania

³⁹⁰ P. DEMIRSKI: *Dziady. Ekshumacja*. Reż. M. STRZĘPKA. Scenogr. R. RUMAS. Kost. A. KOMARZENIEC. Muz. J. Suświłło. Ruch scen. M. CZARNIK. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 14 stycznia 2007.

natury egzystencjalnej, metafizycznej czy filozoficznej, na rzecz tropienia związków życia z ekonomią w neoliberalnym społeczeństwie i konsekwencji wynikających z takich mariaży. Konstruuąc krytyczne komentarze na temat rzeczywistości zawłaszczanej przez rynek od początku teatralnej kariery sięga do rekwizytorium kultury popularnej, która z jednej strony jest znakiem komercjalizacji i zachodzących w kulturze niekorzystnych zmian, z drugiej – jako wypchnięta z tzw. salonów ma potencjał emancypacyjny. Wyrażne związki z popkulturą, jej estetyką i sposobem budowania refleksji o świecie pojawiły się już w pierwszych spektaklach.

Spektakl *Z twarzą przy ścianie*³⁹¹ na podstawie tekstu Anny Bednarskiej opowiadał historię dwóch par wkraczających w dorosłe życie, które okazuje się inne niż mówią

o nim kolorowe magazyny. Spektakl rozgrywał się w białej, plastikowej przestrzeni, huczącej od głośnej muzyki techno, którą później zastępowała ścieżka dźwiękowa serialu *Miasteczko Twin Peaks*, utwory Marilyn Manson i Rammstein. „Miłość jest tutaj pogonią za orgazmem, do którego mamy prawo, jak rozpisują się kolorowe czasopisma, przyjaźń sprowadza się do wspólnego palenia trawy i wymiany erotycznych doświadczeń, wyglądać trzeba jak postacie z komiksów i obowiązkowo należy być od czegoś uzależnionym”³⁹² – pisała o spektaklu Monika Wirżajtys. Postacie zostały uproszczone, sprowadzone do łatwo rozpoznawalnych typów: „infantylna Alicja [...] o disnejowskiej powierzchowności, jej chłopak Modest [...] dobrze wyszkolony – po niezłym »praniu mózgu« - pracownik McDonald’sa, ociekająca seksem i kiczem Gabi [...] i Alek [...], któremu z powodu bycia na nieustannym haju łatwiej nie dostrzegać faktu, że jego dziewczyna dorabia sobie, »spuszczając majtki do kolan« raz w tygodniu”³⁹³.

W czytelnej konwencji stand - up comedy i z zastosowaniem cytatów z rzeczywistości pop został zrealizowany również *Szeks Show*³⁹⁴ – pastisz dzieł Szekspira autorstwa Andrzeja Żurowskiego. Teksty Szekspira w połączeniu z współczesnymi komentarzami zostały wykorzystane do opisu trywialnej rzeczywistości. Przestrzeń przypominała podrzędny lokal, w którym znajdowała się rura zakończona palmą i tandetna fototapeta z nocnym widokiem miasta. Poza erotycznymi tancerkami atrakcją

³⁹¹ A. BENDARSKA: *Z twarzą przy ścianie*. Reż. M. Strzępka. Scen. R. Dąbrowski. Prem. Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 6 grudnia 2004.

³⁹² M. WIRŻAJTYS: *Świat młodych*. „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz” 2004, nr 289.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ *Szeks show presents Yorick, czyli spowiedź błazna*. Reż. M. STRZĘPKA. Adapt. A. ŻUROWSKI na podstawie tekstu Yorick W. SZEKSPIRA. Scenogr. i kost. M. CHOJNACKI. Ruch scen. C. TOMASZEWSKI. Prem. Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 22 lipca 2005.

lokalu był Szeks, aktor - błazen hamletyzujący do Czaszki Yoricka, niepostrzeżenie przeobrażającej się w blond główkę nagiej striptizerki. Podczas gdy Szeks w koszulce Supermana komentował rzeczywistość, roztańczone bliźniaczki z francuskiego kabaretu i tancerz w złotych slipach ze strusimi piórkami tworzyli wizualną atrakcję wieczoru. W tle wystetyzowanego obrazka jak zwykle pojawiły się zapożyczenia muzyczne ze współczesnej popkultury, utwory zespołu Bajm, Lombard, Michaela Jacksona i Britney Spears³⁹⁵.

Z klisz i stereotypów był również zbudowany *Honor samuraja*³⁹⁶ na podstawie tekstu Adama Rappa, który recenzentowi wrocławskiej „Gazety Wyborczej” kojarzył się z obrazkiem ze *Świata według Kiepskich*. „Sofka pod telewizorem, a na sofce rodzinka typu dwa plus jeden. Ojciec Cliff to schorowany nieudacznik, cham i pijak, matka Linda jest zdewociałą idiotką, córka Shaylee [...] – dziwka i narkomanka, a synek Wynne ma świadomość wypaczoną grami komputerowymi”³⁹⁷. Obok kanapy stoi piwo i popcorn, w tle wisi kiczowata fototapeta z widokiem na góry. W tandetnej przestrzeni Strzępka zbudowała świat zdegradowany, ograniczony do zaspokajania podstawowych potrzeb, w którym brak komunikacji jest zastępowany oglądaniem telewizji i grami komputerowymi. Społeczna wymowa spektaklu była jednoznaczna. Rozpad rodzinnych więzi był sprzężony z fatalną sytuacją ekonomiczną rodziny Cliffa i Lindy oraz ich uzależnieniem od wszelkiego rodzaju konsumpcji.

Na peryferiach społeczeństwa, kultury i sztuki

„Tu nie będzie śmiesznie, to nie jest kabaret” – takie słowa padają ze sceny na początku spektaklu *Kłótwa, odcinki z czasu beznadziei EO2: Lekcja religii*³⁹⁸, który jest drugą częścią wymyślonego przez duet teatralnego serialu. Wypowiada je okrutny biblijny Jezus – ksiądz (Dobromir Dymecki), który przebrany w szaty liturgiczne przygotowuje się do odprawiania niekończącej się mszy oraz dyscyplinowania wiernych. Po zagładzie władzy ustawodawczej, do której dochodzi w pierwszym odcinku *EO1*:

³⁹⁵ Zob. A. KIROL: *Gordon szczypie w nos*. „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto” 2005, nr 171;

G. ANTONIEWICZ: *Strusie pióra w slipkach*. „Dziennik Bałtycki” 2005, nr 178.

³⁹⁶ *Honor samuraja*. Reż. i oprac. tekstu: M. STRZĘPKA na podstawie *Poważny jak śmierć, zimny jak głaz* A. RAPPA. Przeł. H. SZCZERKOWSKA. Scenogr. i kost. M. CHOJNACKI. Prem. Teatr Jeleniogórski im. Cypriana Kamila Norwida, Scena Studyjna, 30 grudnia 2005.

³⁹⁷ T. WYSOCKI: *Zwykła rodzina słowem silna*. „Gazeta Wyborcza – Wrocław” 2006, nr 8.

³⁹⁸ P. DEMIRSKI: *Kłótwa: odcinki z czasów beznadziei. EO2: Lekcja religii, EO3: Sabat dobrego domu*. Reż. M. STRZĘPKA. Scen. M. KORCHOWIEC. Muz. J. SUŚWIŁŁO. Video: T. MICHALCZEWSKI. Prem. Teatr Łaźnia Nowa w kooperacji z Teatrem Imka, 16 maja 2014.

*Don't Mess With Jesus (Nie zadzieraj z Jezusem)*³⁹⁹ – niemalże wszyscy parlamentarzyści giną w niewyjaśnionych okolicznościach – zaczyna spełniać się Apokalipsa. Watykan staje się centrum Europy. Budynek polskiego Parlamentu szturmują obywatele żądający demokracji bezpośredniej. W panującym chaosie po scenie miota się zdezorientowany Prezydent (Krzysztof Dracz), który w pierwszym odcinku żałował, że nie może uciec do Rumunii, bo Polska już z nią nie graniczy, a teraz musi uporać się z wchodzącym w jego ciało duchem Dziennikarza, z którego żoną miał romans. Jest też Dziennikarka (Anna Kłos) gotowa dla odkrycia prawdy, a może przede wszystkim dla uzyskania dobrego dziennikarskiego materiału, zejść nawet do piekieł. Rzeczywistość, którą artyści budują na scenie, z jednej strony realizuje ideę „świata na opak” – spełniają się najgorsze wizje rządzących, z drugiej strony jest wypadkową stale powracających w tej twórczości wątków i tematów. Stałą cechą spektakli Strzępki jest bowiem skłonność do poruszania się w przestrzeniach kultury niskiej, jej estetyki i symboli, jak również dotykania tematów dotychczas odrzucanych przez ambitny teatr. W ich obrębie mieszczą się wszelkiego rodzaju nawiązania do aktualnych wydarzeń, problemów społecznych i polityki. Konsekwencją tych działań jest również wprowadzanie do przedstawień postaci dotychczas nieobecnych w wysokim obiegu kultury.

Bohaterami sztuk Demirskiego nie są złożone, psychologicznie skomplikowane indywidualności, które prowadzą wewnętrzne bądź zewnętrzne wojny o uniwersalne wartości, lecz narysowani grubą kreską przedstawiciele środowisk upośledzonych pod względem ekonomicznym, ze szczątkową skłonnością do autorefleksji i wąskim horyzontem wiedzy o świecie, często pozbawieni głosu w oficjalnych narracjach. Dla takich postaci brakuje miejsca w antologiach tzw. przeklętych polskich tematów, zwykle zarezerwowanych dla jednostek wybitnych, obdarzonych samoświadomością i charyzmą. Ci bohaterowie nie mieszczą się ani w paradygmacie teatru heroicznego, ani w schemacie „sztuki dobrze skrojonej”. Z reguły nie ma dla nich miejsca w tak zwanym poważnym teatrze, bowiem w pewnym sensie, jak powiedziałby Bauman, są społecznymi odpadami, których problemy nie wydają się interesujące do pokazania na scenie.

Nie w przypadku Strzępki i Demirskiego, którzy chętnie sięgają do tego kulturowego rezerwuaru, co wpisuje ich twórczość w tradycję teatru wywodzącego się z attyckiej komedii. W jej ramach grupy marginalizowane bez przeszkód mogły poruszać

³⁹⁹ P. DEMIRSKI: *Kłtwa: odcinki z czasów beznadziei. E01: Don't mess with Jesus*. Reż. M. STRZĘPKA. Scenogr. M. KORCHOWIEC. Muz. J. SUŚWIŁŁO. Video: T. MICHALCZEWSKI. Prem. Teatr Łąźnia Nowa w kooprodukcji z Teatrem Imka, 14 marca 2014.

aktualne i drażliwe tematy, bowiem komedia była postrzegana jako gatunek pośledni. Zgodnie z zaleceniami Arystotelesa zadaniem komedii było „naśladowanie ludzi gorszych, lecz bynajmniej nie w znaczeniu wszystkich ich wad, a tylko w zakresie śmieszności, która jest częścią brzydoty”⁴⁰⁰. Nie dotyczyły ich szlachetność, stosowność, podobieństwo i konsekwencja. W spektaklach Strzępki współczesną wersją tzw. niskich bohaterów są bezrobotni wujaszkwowie z prowincji, życiowo przegrani inteligenci, lekarze pogrążeni w nałogu alkoholowym (*Diamenty to węgiel który wziął się do roboty*⁴⁰¹), dresiarze, gotowe na wszystko prowincjonalne celebrytki, dzieci opuszczone przez rodziców, którzy za chlebem wyemigrowali do Anglii (*Był sobie Polak Polak Polak i diabeł*), statystyczni podatnicy, dojrzewający do egzekwowania swoich przywilejów (*Śmierć podatnika*⁴⁰²), młodzi kredytobiorcy (*W imię Jakuba S.*⁴⁰³), kobiety spodziewające się dziecka w państwie, które nie ma polityki prorodzinnej, a opieka medyczna jest w gorszym stanie niż pacjenci próbujący z niej skorzystać (*Położnice szpitala św. Zofii*⁴⁰⁴), czy wreszcie widzowie z prowincji, którzy chętnie uczestniczą w tzw. kulturze wysokiej, chociaż nie tylko nie mają na nią wpływu, ale też często znikają ze świadomości jej architektów (*Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*).

Korzystając z zasady zacierania granic między tym, co wysokie i niskie, tragiczne i groteskowe, metafizyczne i cielesne, Strzępka lepi swoje postacie i sytuacje ze znaków powszechnie znanych, stereotypów, klisz i konwencji. Prowokuje do tego również język Demirskiego, który jest kolażem cytatów, stereotypów językowych i parodii modnych dyskursów, a także fraz zaczerpniętych z ulicy. Powstają twory hybrydyczne, które zgodnie z duchem groteski, oscylują między tragedią i komedią⁴⁰⁵. Postacie są wyraziste, narysowane grubą kreską, często karykaturalnie wykrzywione, i podobnie jak w komedii dell’arte, od początku gotowe – nie rozwijają się w trakcie trwania spektaklu. Raczej są reprezentantami pewnych postaw i zachowań aniżeli psychicznie skomplikowanymi

⁴⁰⁰ ARYSTOTELES: *Poetyka*. Przeł. H. PODBIELSKI. Warszawa 2010, s. 133.

⁴⁰¹ P. DEMIRSKI: *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty*. Reż. M. STRZĘPKA. Scen. D. ZAŁĘSKI. Muz. J. SUŚWILŁO. Kost. O. KOMARZENIEC. Choreogr. M. CZARNIK. Reż. światła J. BURBAN. Prem. Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 30 maja 2008.

⁴⁰² P. DEMIRSKI: *Śmierć podatnika*. Reż. M. STRZĘPKA. Scenogr. D. ZAŁĘSKI. Kost. A. KOMARZENIEC. Muz. J. SUŚWILŁO. Choreogr. M. CZARNIK. Reż. światła J. BURBAN. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 7 grudnia 2007.

⁴⁰³ P. DEMIRSKI: *W imię Jakuba S.* Reż. M. STRZĘPKA. Scenogr. i Kost. M. KORCHOWIEC. Muz. J. SUŚWILŁO. Choreogr. R. URBACKI. Prem. Teatr Dramatyczny im. Gustawa Holubka w koprodukcji z Teatrem Łaźnia Nowa w Krakowie, 8 grudnia 2011.

⁴⁰⁴ P. DEMIRSKI: *Położnice szpitala św. Zofii*. Reż. M. STRZĘPKA. Muz. J. SUŚWILŁO. Choreogr. R. URBACKI. Scenogr. M. Chojnacki. Kier. muz. J. Jarosik. Prem. Teatr Rozrywki w Chorzowie, 17 września 2011.

⁴⁰⁵ J. P. SARRAZAC: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007, s. 72.

bytami. Uwikłane w fizjologię: krwawią od zadanych ran, bekają, masturbują się, wymiotują kefirem albo zepsutym pasztetem, mają zgniłe zęby i podkrążone oczy, nie tylko służą negacji teatru jako sztuki wysokiej, bowiem zachowania niezgodne z *savoir vivre* skutecznie naruszają normy obyczajowe – ich obecność kieruje również uwagę w stronę refleksji Julii Kristej na temat *abject* i *abjection*. To zaś, co wstrętne, co przekracza próg między wnętrzem a powierzchnią, podmiotem a przedmiotem, „zaburza tożsamość, system, ład. (...) nie przestrzega granic, miejsc, zasad”⁴⁰⁶, jest bliskie wyrotowej idei karnawału.

W zasadzie od pierwszego wspólnego spektaklu twórcy pochylają się nad losem skrzywdzonych i wykluczonych, teatr traktując jak współczesną agorę, gdzie dyskutuje się na drażliwe tematy, poddaje analizie mechanizmy władzy, wątpi w bezkrytycznie przyjmowane sądy i dekonspiruje niepodważalne teorie. Wśród poruszanych zagadnień pojawiają się bieżące problemy polityczne, społeczne i gospodarcze: kryzys publicznej służby zdrowia i kryzys rodzicielstwa (*Połóżnice szpitala św. Zofii*), polityka przemysłu żywieniowego (*Bierzcie i jedzcie*⁴⁰⁷) konsekwencje urynkwienia sztuki (*O dobru*⁴⁰⁸, *Courtney Love*⁴⁰⁹), arogancja władzy podsycana brakiem społeczeństwa obywatelskiego (*Tęczowa Trybuna*⁴¹⁰), czy funkcjonowanie spółek skarbu państwa – tematem *Firmy*⁴¹¹ były konflikty interesów i szemrane transakcje na szczytach władzy związane z prywatyzacją Polskich Kolei Państwowych. Wydaje się, że nie ma dla nich tematów artystycznie ryzykownych lub nieciekawych. Świadomie wpisują swoje spektakle w konwencję społecznej debaty – wszystkie dotychczasowe odcinki *Kłótni* (projekt ostatecznie ma składać się z czterech części) zadają właściwie to samo pytanie: o stan demokracji i przyszłość Polski.

Przyjmując postawę zaangażowaną duet kwestionuje w swoich spektaklach autorytety i rozlicza je z zaniechań, jak we wspomnianym już przedstawieniu *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*, w którym pod teatralny pręgierz zostały postawione

⁴⁰⁶ J. KRISTEVA: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FALSKI. Kraków 2007, s. 10.

⁴⁰⁷ P. DEMIRSKI: *Bierzcie i jedzcie*. Reż. M. STRZĘPKA. Scenogr. M. KORCHOWIEC. Muz. J. SUŚWILŁO. Kier. muz. J. JAROSIK. Prem. Teatr Rozrywki w Chorzowie, 14 grudnia 2013.

⁴⁰⁸ P. DEMIRSKI: *O dobru*. Reż. M. STRZĘPKA. Scenogr. i kost. M. KORCHOWIEC. Muz. J. SUŚWILŁO. Prem. Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, 27 kwietnia 2012.

⁴⁰⁹ P. DEMIRSKI: *Courtney Love*. Reż. M. STRZĘPKA. Scenogr. i kost. M. KORCHOWIEC. Muz. J. SUŚWILŁO. Choreogr. R. URBACI. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 30 grudnia 2012.

⁴¹⁰ P. DEMIRSKI: *Tęczowa Trybuna*. Reż. M. STRZĘPKA. Scenogr. i kost. M. KORCHOWIEC. Muz. J. SUŚWILŁO. Choreogr. R. URBACI. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 5 marca 2011.

⁴¹¹ P. DEMIRSKI: *Firma*. Reż. M. STRZĘPKA. Scenogr. i kost. M. KORCHOWIEC. Muz. J. SUŚWILŁO. Prem. Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, 6 października 2012.

elity intelektualne i artystyczne kraju, które po odzyskaniu wolności przez Polskę w 1989 roku zignorowały swoją misję społeczną. Prowokują również przeciętnych zjadaczy chleba. *Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów*⁴¹² z Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu skłaniała nie tylko do pytań o współczesny konsumpcjonizm, ale również o kondycję społeczeństwa obywatelskiego i ogólnoludzką solidarność – na plakatach rozlepionych na mieście można było przeczytać hasła zachęcające do sprawdzenia, co produkuje się w teatrze za pieniądze podatników, a na umieszczonych na scenie wielkoformatowych zdjęciach głodujących afrykańskich dzieci pojawił się ironiczny napis: „Śpij spokojnie, one już nie żyją!” – sugerujący, że system pomocy humanitarnej w rzeczywistości jest również producentem ofiar.

Wrażliwość na tematykę społeczną powoduje, że wszystkie spektakle Strzępki i Demirskiego osadzone są w rzeczywistości aktualnej dla widza, odwołują się do wspólnej pamięci i świadomości. Obok bohaterów niskiej rangi pojawiają się przedstawiciele klas społecznie i ekonomicznie uprzywilejowanych, którzy zwykle pełnią rolę czarnych charakterów: Prezydent (*Tęczowa Trybuna*), wysoko postawiony urzędnik, finansista (*Był sobie Andrzej...*), arystokratka (*W imię Jakuba S.*). W wielu bohaterach łatwo rozpoznać osoby publiczne: Biskup pedofil w *Był sobie Polak Polak Polak i diabeł* przypominał biskupa Petza, a Generał – Wojciecha Jaruzelskiego. Pani Prezydent z *Tęczowej Trybuny* była karykaturą Hanny Gronkiewicz-Waltz, prezydent Warszawy, która została pokazana w spektaklu jako osoba oderwana od rzeczywistości społecznej, nieświadoma potrzeb i oczekiwań wyborców. Amy Whitehouse w spektaklu *O dobru* była symbolem artysty przeżutego przez przemysł muzyczny. Wreszcie postać Dziennikarki z *Kłatwy* była inspirowana Moniką Olejnik, w którą wszedł duch posłanki Krystyny Pawłowicz.

Wszyscy bohaterowie spektakli Strzępki uwięzieni są w jakiejś narracji, która wyposaża ich w zbiór gestów i zachowań, ale też zniewala i narzuca tożsamość. Wydaje się, że dialog między nimi nie jest nierealny, jak to się dzieje w rzeczywistości, a jednak w teatrze dochodzi do skutku, mimo że w zderzeniu poglądów i postaw rodzą się osie podziałów i ujawniają konflikty interesów. Te zwykle przebiegają na linii: władza kontra reszta świata, centrum kontra peryferia, elity *versus* pospólstwo, bogaci kontra biedni. Krzysztof Piątkowski podobne zjawisko określa mianem „kultu swojskości”, w którym

⁴¹²P. DEMIRSKI: *Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów*. Reż. i scenogr. M. STRZĘPKA. Kost. A. KOMARZENIEC-PISS. Muz. J. SUŚWILŁO. Choreogr. M. CZARNIK. Prem. Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 5 października 2008.

opozycja swój/obcy służy do oceny osób i rzeczy⁴¹³. Zresztą zgodnie z deklaracjami twórców, którzy uważają, że: „Artysta musi być przeciwko władzy. Zawsze. Może szczególnie wtedy, gdy władza jest mu przychylna”⁴¹⁴ – nie ma wątpliwości, z jakiej perspektywy jest konstruowany sceniczny świat i dlaczego tematy wypierane z pola widzenia przez konserwatywny teatr są przedmiotem ich szczególnych zainteresowań. „To chyba nie jest najgorzej, że teatr wychodzi z własnego elitarnego podwórka. Mnie by bardzo cieszyło, gdybym o naszym spektaklu przeczytała w dziale »społeczeństwo«, a nie tylko w dziale »recenzje«” – mówiła Strzępka w rozmowie dla „Gazety Wyborczej”⁴¹⁵.

Twórcy, upominając się o prawa skrzywdzonych przez system, oszukanych i wykluczonych, jednocześnie nie mają złudzeń, że teatr, który uprawiają, nie tworzy wspólnoty śmiechu, jak to leży w tradycji kabaretu i innych gatunków komediowych, w zasadzie od zawsze dających schronienie grupom marginalizowanym i o odmiennych poglądach. Mają świadomość, że w przeciwieństwie do twórczości ich duchowego i artystycznego mistrza, Dario Fo, na którego spektaklach gromadziły się tysiące ludzi, ich przedstawienia nie mają wystarczającego potencjału politycznego i społecznego, docierają bowiem do wąskiej grupy odbiorców, najczęściej dzielających poglądy samych artystów. Ta gorzka refleksja znalazła wyraz w przygotowanym w Komunie//Warszawa performansie *Dario Fo przesłał instrukcje*⁴¹⁶, który składał się z występu Pawła Demirskiego, wzbogaconego etiudami aktorów: Agnieszki Kwietniewskiej i Andrzeja Kłaka. Tekst i działanie autora prowadziły do konkluzji, że lewicowy teatr w Polsce nie potrafi nawiązać kontaktu z publicznością inną niż inteligencka, a ideowe i polityczne podziały skutecznie blokują działanie we wspólnej, obywatelskiej sprawie.

Artyści, rozmontowując rozmaite dyskursy władzy sterujące życiem indywidualnym i zbiorowym, wprowadzają również odwołania do własnego życia, sugerując, że krytyki stosunków społecznych dokonują z pozycji przeciętnego obywatela, z którym widz może się utożsamić. Pracując nad *Położnicami szpitala św. Zofii*, zdradzili,

⁴¹³ K. PIĄTKOWSKI: *Estetyka współczesnego banalu*. W: *Antropologiczne wędrówki po kulturze*. Red. W. BURSZA. Poznań 1996, s. 90.

⁴¹⁴ *Głosujemy na lepszy garnitur, a nie na programy*. Z MONIKĄ STRZĘPKĄ rozmawiał SEBASTIAN LISZKA. „Krytyka Polityczna” 18.06.2010. <http://www.krytykapolityczna.pl/18.06> [data dostępu: 12.01.2015]

⁴¹⁵ *Był sobie Polak, Andrzej, czterej pancerni i pies* z MONIKĄ STRZĘPKĄ i PAWŁEM DEMIRSKIM rozmawiały MAGDALENA GRZEBĄŁKOWSKA i DOROTA KARAŚ, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 51, „Duży Format” nr 8, z dn. 3 marca 2011

⁴¹⁶ P. Demirski: *re//mix Dario Fo przesłał instrukcje*. Koncepcja M. STRZĘPKA i P. DEMIRSKI. Muz. J. SUŚWILŁO. Prem. Komuna//Warszawa, 16 grudnia 2012.

że do stworzenia spektaklu zachęciły ich własne przeżycia⁴¹⁷. W spektaklu *Courtney Love* pojawiają się jako para twórców, którzy wreszcie dotarli na zawodowy szczyt (w czasie realizacji tej premiery mieli już za sobą spektakularne sukcesy i nagrody), jakkolwiek nie zmieniło to specjalnie ich życiowej sytuacji. Wreszcie w spektaklu *W imię Jakuba S.*, portretującym pokolenie współczesnych trzydziestokilkulatków, potomków polskich chłopów, którzy zostali zniewoleni nie pańszczyzną, lecz kredytami, można ich rozpoznać w parze bohaterów, którzy zastanawiają się nad zaciąganiem kredytu. Postać reprezentująca Strzępkę pojawia się w charakterystycznym dla reżyserki dresie, mówi o swoich wiejskich korzeniach, do których również reżyserka często się przyznaje, wreszcie wspomina o tworzonym z partnerem teatrze, który uczynił z nich najbardziej krytyczną parę polskiego teatru politycznego.

Podważanie dominujących dyskursów i wyobrażeń dotyczy nie tylko postaci, ale również poruszanych tematów i sposobów ich ujmowania. W *Dziadach. Ekshumacji* – brawurowej reinterpretacji Mickiewiczowskich *Dziadów* – Strzępka i Demirski rozprawiają się z mitem heroicznego Polaka i narodową pamięcią. Wizerunek żołnierza walczącego za „wolność waszą i naszą” dla wielu pokoleń Polaków stał się fundamentem narodowej tożsamości. Tymczasem gloryfikowana historia okazuje się zupełnie inna. Na Zaduszki zgłaszają się trzej Weterani, by wspominać swoje wojenne zasługi. Niestety, proces przywracania pamięci odkrywa historię, o której nie chcieliby pamiętać. Pojawiają się w niej ofiary żydowskich pogromów, dzieci powieszone na drzewach Wołynia, ofiary przesiedleń, obozów, uczestnicy Praskiej Wiosny, opozycjoniści prześladowani przez komunistów, pobici studenci, ludzie zniszczeni przez reżim, zaszczuci i zdegradowani. Zamiast chlubnej przeszłości jest tylko inwentarz win i popełnionych zbrodni. Również Konrad nie przypomina Mickiewiczowskiego bohatera, a jego monolog – Wielkiej Improwizacji. Konrad we wrocławskim spektaklu kiedyś był donosicielem, teraz jest u szczytu kariery politycznej. W zamian za rząd dusz skundlonych, odebrano mu indywidualną przeszłość. Dostał władzę, ale musiał się sprzedać, i nienawidzi kraju, który obarczył go balastem kłamstw, kompleksów i wydumanych zobowiązań.

W zaproponowanej przez Demirskiego wersji niewiele zostało z dramatu Mickiewicza poza kilkoma postaciami: Konradem, Księdzem Piotrem, Rollisonową, Aniołem i Diabełem oraz motywami, które luźno nawiązywały do oryginału: jest bal, ale nie u Senatora, tylko u Konrada, jest obrzęd, ale nie dziadów, tylko ujawnianie

⁴¹⁷ Zob. *Teatr demokratycznej wspólnoty*. Z MONIKĄ STRZĘPKĄ I PAWŁEM DEMIRSKIM rozmawiała ANETA GŁOWACKA, program do spektaklu.

narodowych win. Krzyż w kaplicy ułożony płasko przypomina scenografię Andrzeja Pronaszki z inscenizacji Leona Schillera. Na tym krzyżu w pewnym momencie przysiadła gawiedź i jak w spektaklu Konrada Swinarskiego skubie jajka. W spektaklu Strzępki przywołanie dawnych inscenizacji staje się tylko punktem odniesienia, który ma uświadomić, że dzisiaj to są już tylko puste znaki, nie ma bowiem wspólnego kulturowego kanonu, do którego można się odwołać. Nie będzie takich *Dziadów* jak kiedyś, ponieważ zmieniła się rzeczywistość. Nie ma duchowości i obrzędu, jest popkultura, komercja i rynek. Palą się świece i czerwone światełko, ale w tabernakulum piecze się kebab. Anioł i Diabeł to dziwki, którym wydawało się, że zostały zaproszone na wieczór kawalerski, a ksiądz to showman, który prowadzi liturgię na wzór amerykańskich kaznodziejów. Nie ma świętości ani wartości, pod którymi mogłaby podpisać się wspólnota. Nawet patriotyczna pieśń *Ojczyzno ma* jest wykonywana w popowej manierze Edyty Górniak.

Zabiegu desakralizacji, odarcia teatru z heroiczno-martyrologicznych powinności artyści dokonali również w spektaklu *Był sobie Polak Polak Polak i diabeł....* Patos teatru mówiącego o ważnych narodowych sprawach zastępując przez przekaz utrzymany w konwencji kabaretu. Zamiast linearnej narracji Strzępka zaproponowała kolaż slapstickowych gagów, naśladujących strukturę programów rozrywkowych. Zamiast wielkich charakterów pojawiły się karykaturalne wizerunki Polaków, które mógłby zobaczyć przybysz z Zachodu: była więźniarka Oświęcimia, chłopka, dresiarz, opuszczony przez rodziców chłopak z depresją, biskup pedofil, generał w ciemnych okularach i niemiecki turysta, uprawiający sentymentalne podróże do dawnych Prus. Bohaterowie posadzeni na ławce rezerwowych na szkolnym boisku, które równie dobrze mogło być trupiarnią, do kostek zanurzeni w ziemi, zdawali raport ze stanu swojej świadomości, utkanej z narodowych kompleksów, słabości i medialnych sensacji. Jak mantra powracały opowieści o ukrywanych zbrodniach z czasów wojny, traumy po stanie wojennym, kompleksy polskiego prowincjonalizmu i resentymenty wobec Ziemi Odzyskanych, a także medialne newsy: pedofilia wśród księży, wojny dresiarzy i nieuprawnione eksmisje. W tym kolażu tematów nie było wątków najważniejszych. Tożsamość Polaka zdawała się być posklejana ze stereotypów, traum i powtarzanego bezkrytycznie gazetowego bełkotu.

Pierre Nora analizując współczesną kulturę, mówi o nadejściu *czasu pamięci*, który oznacza nie tylko potrzebę odzyskiwania jednostkowej i zbiorowej świadomości

przeszłych wydarzeń, ale również krytykę oficjalnych wersji historii⁴¹⁸. Pamięć o wojnie, która ma charakter przede wszystkim społeczny – a najczęściej jest instrumentalizowana i wykorzystywana przez dominującą władzę do kształtowania określonej wizji świata – stała się tematem dwóch kolejnych inscenizacji: *Sztuki dla dziecka*⁴¹⁹, analizującej pamięć o Holokauście w postnazistowskiej Europie, i spektaklu *Niech żyje wojna!!!*⁴²⁰ inspirowanego filmem i książką Janusza Przymianowskiego *Czterej pancerni i pies*. Wykorzystując popularną opowieść, Strzępka dokonała rewizji form ustanawiania historii, która niezależnie od tego, jakiego fragmentu społecznego doświadczenia dotyczy, ma narzucone cele propagandowe. W tym sensie ulegają zrównaniu pojawiające się w przestrzeni publicznej historyczne narracje: opowieść o losach pancerniaków czy oficjalny przekaz na temat Powstania Warszawskiego. Najczęściej taka narzucona narracja kłóci się z indywidualną pamięcią. Wojna w jednostkowym odbiorze jest odrażająca i cielesna, wojna opisana w książkach i pokazana w filmach – wzniosła i heroiczna, zmitologizowana. Ten rozdzźwięk w *Niech żyje wojna!!!* podkreślało dodatkowo rozchwianie tożsamości postaci scenicznych, stworzonych wbrew ich popularnym, serialowym wizerunkom: Marusia, zamiast twarzy Poli Raksy, miała zepsute zęby i zmęczony wzrok podstarzałej kurwy; Gustlik grany przez kobietę był Murzynem, który godoł po śląsku najczęściej o bluesie; Szarik był enkawudzystą – psem Stalina, a Olgierd z Czereśniakiem byli grani przez jednego aktora, w którym kłóciły się racje inteligenta i prostego chłopca.

Tytuł spektaklu i ostatni monolog Grigorija, w którym zwracał się do publiczności ze smutkiem konstatując, że „już nigdy nie będzie takiej wojny, ani takich czterech pancernych”, ujawniały potrzebę rozbrajania wojny poprzez spychanie jej w przestrzenie nostalgii, która jest mechanizmem obronnym wobec stale zmieniającej się rzeczywistości. „Nostalgiczna wersja *czasu pamięci* oznacza emocjonalnie intensywną, ale też wysoce wybiórczą formę wspomniania, w której przeszłość jawi się nam w kategoriach *złotego wieku*, ale tylko dlatego, że reprezentują ją wyłącznie pozytywne i przyjemne wrażenia oraz doznania”, podczas gdy równie selektywnie doświadczana teraźniejszość jest przeżywana w sposób dokładnie odwrotny⁴²¹.

⁴¹⁸ P. NORA: *Czas pamięci*. Przeł. W. DŁUSKI. „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 37.

⁴¹⁹ P. DEMIRSKI: *Sztuka dla dziecka*. Reż. M. STRZĘPKA. Scenogr. i kost. M. CHOJNACKI. Muz. J. SUŚWIŁO. Prem. Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze, 23 stycznia 2009.

⁴²⁰ P. DEMIRSKI: *Niech żyje wojna!!!* Reż. M. STRZĘPKA. Scen. M. KORCHOWIEC. Muz. J. SUŚWIŁO. Prem. Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 12 grudnia 2009.

⁴²¹ M. KRAJEWSKI: *Kultury...*, s. 207.

Być może taki wyestetyzowany obraz umożliwia zaakceptowanie wojennej traumy, skoro – jak pisze Hal Foster – nie można jej zasymilować, a jedynie poddać repetycji. Trauma nie może być zapomniana ani zapamiętana⁴²². Wydaje się, że Strzępka pozbawiając opowieść o wojnie estetycznego piękna poprzez użycie na scenie sztucznej krwi, obryzgiwanie kefirem przez Marusię nagiego Mikołajczyka, wpychanie do ust wypływających jajek przez Gustlika i psując linearną narrację poprzez wprowadzenie kilku wykluczających się opowieści, spróbowała nie tylko rozmontować narzuconą historię i oddać głos jednostkom, ale również mówienie o wojnie (jakiegokolwiek) wydobyć z miejsca wyparcia, gdzie istnieje jako bezpieczny, wyestetyzowany mit.

Podważanie i rozmontowywanie dominujących narracji (również historiozoficznych) na rzecz narracji indywidualnych, i udzielanie głosu grupom wykluczonym z obiegu kultury wysokiej to zaledwie jeden z obszarów poszukiwań Strzępki i Demirskiego. Drugi krąg wyznaczają spektakle koncentrujące się wokół tematów związanych z neoliberalną gospodarką, do której twórcy mają krytyczny stosunek oraz z konsekwencjami transformacji ustrojowej.

Otwiera je *Śmierć podatnika* zrealizowana w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Formę spektaklu w pewnym sensie sprowokowała przestrzeń i wpisane w nią oczekiwania widzów: „Z wyrachowaniem wystawiliśmy *Śmierć podatnika* na Scenie Kameralnej we Wrocławiu, gdzie widownia przyzwyczajona jest do angielskich fars.”⁴²³ Gatunek komediowy, który z reguły służy do zapewnienia widzowi beztroskiej zabawy, artyści wykorzystali do krytycznego opisu rzeczywistości. Stworzyli skrzywiony obraz neoliberalnej demokracji, przewrotną antyutopię bananowej republiki, w której podstawowym ogniwem łańcucha pokarmowego jest podatnik. Taki świat toczy się spokojnie po swoich torach pod warunkiem, że wszystkie elementy działają zgodnie z ustalonym schematem. Kiedy jednak Podatnik (Jakub Giel) wymachując głosem wyborczym żąda, możliwości współdecydowania o losach państwa, a zignorowany przez Dyktatora (Adam Cywka) rezygnuje ze swojej funkcji i wycofuje oszczędności, piramida z rozmieszczonymi na różnych poziomach doradcami, finansistami i obalonymi dyktatorami z innych republik, zaczyna się rozpadać. Skoro ktoś inny jest beneficjentem systemu, Podatnik postanawia przeobrazić się w transwestytę, wierząc, że jako mniejszość seksualna, ma większe szanse na egzekwowanie swoich praw.

⁴²² H. FOSTER: *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł.: M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2010.

⁴²³ *Świadomość obywatelska*. Z MONIKĄ STRZĘPKĄ rozmawiał PAWEŁ DEMIRSKI. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49-51, s. 327.

Jednak nie wszyscy potrafią tak sprytnie poradzić sobie z systemem. Spektakl *Diamenty to węgiel który wziął się do roboty* – uwspółcześniona wariacja na temat *Wujaszka Wani* Czechowa – portretował środowisko, które nie tylko nie „załapało” się na przemiany ustrojowe, ale również uwierzyło, że hasło: „prowincja” usprawiedliwia wszelką bierność i postawy roszczeniowe. Wujaszek w dalszym ciągu chce zastrzelić Profesora Sieriebriakowa tylko dlatego, że ten mieszka w stolicy, gdzie odniósł zawodowy sukces. Niestety, jedyne na co go stać, to samooszukiwanie się, kurczowe trzymanie się przeświadczenia, że za jego życiową przegraną odpowiada ktoś inny. Wedle sugestii twórców, historia być może potoczyłaby się inaczej, gdyby Wujaszek Wania uważnie wysłuchał postpolitycznej bajki o dwóch braciach: dobrym i złym, czytanej przez nianię na kanapie. Dobry brat to oczywiście ten, który skorzystał z prywatnej edukacji, nauczył się kombinować, a dzięki sprowadzonym z Afryki Murzynom wyhodował diamenty. Zły – to człowiek chory i bezrobotny, którego nie może spotkać nic dobrego. Diagnoza prowincji przeprowadzona przez artystów podkreślała również miałość neoliberalnych haseł. Ich zdaniem, szybko mogłoby się okazać, że nawet gdyby Wujaszek poszedł śladami dobrego brata, miejsce na dróżce znalazłoby się tylko dla jednego z nich.

Teatr złego gustu i smaku

Związki teatru Strzępki i Demirskiego z kulturą niską są oczywiste od początku ich teatralnej kariery. Z jednej strony sami twórcy odżegnywali się od tradycji teatru wysokiego, elitarnego, skierowanego do publiczności postrzegającej sztukę jako formę manifestacji społecznego prestiżu, którą ironicznie nazywali „Aspirującą Publicznością”. Z drugiej strony dobór tematów oraz sposób konstruowania narracji i bohaterów był wielokrotnie łączony przez krytyków – zwłaszcza nieprzychylnych działalności duetu – z kabaretem. Zarówno pierwsze spektakle: *Dziady*, *Ekshumacja* czy *Był sobie Polak Polak Polak i diabeł, czyli w walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte*, jak i późniejsze realizacje, np. *Był sobie Andrzej*, *Andrzej i Andrzej* nieodmiennie budziły skrajne emocje i kontrowersje. Temida Stankiewicz-Podhorecka, jedna z gorętszych przeciwniczek duetu, w bardzo emocjonalnej recenzji z *Polaka...* pisała: „No bo jeśli na scenie słyszy się nieustannie kloaczny język, w jakim dialogują ze sobą aktorzy wspierający się przy tym nie mniej kloacznymi zachowaniami względem siebie, to

wiadomo, że normalny widz, w zdrowym odruchu negującym wszelką dewiację i patologię, zaprotestuje”. Recenzentka „Naszego Dziennika” dopatrywała się w groteskowej poetyce tandemu nawet rodzaju autopromocji, która wsparta przez „kumpli – recenzentów, dziennikarzy, tzw. lansjerów” zapewni im szybką karierę⁴²⁴. Inni komentatorzy byli bardziej wyrozumiali dla tej twórczości, jakkolwiek, sądząc z recenzji, musiała być ona wyzwaniem nawet dla widzów Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu, przyzwyczajonych przez ówczesnego dyrektora Piotra Kruszczyńskiego do teatralnych eksperymentów. Recenzent „Wiadomości Wałbrzyskich” zawarł swoje wrażenia w lapidarnej formie: „Przedstawienie zaczyna się od głośnego beknięcia. Kończy patetycznym odśpiewaniem pieśni religijnej. W środku ponad półtorej godziny najbardziej obrazoburczej teatralnej jazdy jaką widział Wałbrzych. Jazdy przez to wszystko, co w nas siedzi, a o czym mówimy najczęściej po wypiciu pół litra wódki. Na głowę”⁴²⁵.

Taki odbiór spektakli był raczej wpisany w strategię działania Strzępki i Demirskiego, zwłaszcza że twórcy zawsze deklarowali sympatię dla niskich gatunków i nieeleganckich tematów, za które uchodziły między innymi kultura konsumpcyjna i konsekwencje transformacji ustrojowej, a także zbiorowa i indywidualna tożsamość, w której niemałą rolę – choć chętnie wypieraną z powszechnej świadomości – odgrywał pierwiastek chłopski. Dość precyzyjnie zdefiniowali zresztą widza swojego teatru. W rozmowie z Henryką Wach-Malicką przeprowadzonej jeszcze przed otrzymaniem przez duet „Paszportu Polityki” Strzępka deklarowała:

Z premedytacją eksploatujemy w naszej praktyce teatralnej gatunki niskie, pogardzane przez Aspirującą Publiczność. Tę publiczność przywiązaną do opowieści o teatrze, który był wysoki i opowiadał o rozterkach rozmaitych rodzin królewskich czy ziemiańskich – rodziny te nie pierdziały i rozmawiały ze sobą językiem literackim. No więc my bardziej demokratycznie konstruujemy spis postaci w naszych spektaklach. Decydując się na gatunki farsowe, burleskowe, sygnalizujemy nasz stosunek do klas tzw. aspirujących. Mówimy: nie dostaniecie swojej tak pożądanej sztuki wysokiej, nasza będzie w złym smaku i w złym stylu. Będzie chyba nie dla was. Nie będziecie uprzywilejowani na

⁴²⁴ T. STANKIEWICZ-PODHORECKA: *Kompleks prowincji...*

⁴²⁵ M. WYSZKOWSKI: *Sztachety zostały rzucone*. „Wiadomości Wałbrzyskie” online, z 10.04.2007. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/37621.html> [data dostępu: 15.03.2015]

widowni, nie popieścimy was eleganckimi biografiami waszych arystokratycznych idoli.⁴²⁶

Epatowanie złym smakiem i stylem z jednej strony oznaczało wprowadzanie tematów i bohaterów dotychczas nieobecnych w twórczości teatralnej, z drugiej – korzystanie z gatunków kojarzących się z rozrywką lub współczesnymi mediami: muzyczne *Połóżnice szpitala św. Zofii* twórcy zaklasyfikowali jako rewię położniczą, zaś jeden z ostatnich pomysłów duetu – serial teatralny *Kłątwa: odcinki z czasu beznadziei*⁴²⁷ inspirowany jest telewizyjnymi produkcjami, między innymi *House of Cards* i *American Horror Story*. Informacje o miejscu i czasie akcji wyświetlane na ekranie podczas spektaklu, przywodzą na myśl produkcje telewizyjne. Zaś ostra polaryzacja postaw, wyrazistość poglądów, dosadność wyrażen bohaterów zbliżają konstruowany na scenie przekaz do narracji współczesnych massmediów. Spektakle składające się z luźno powiązanych scen, epizodów, przejść, cytatów, powracających wątków, motywów i postaci oraz nawiązań do innych inscenizacji i tekstów kultury, w pewnym sensie naśladują strukturę internetowej sieci, której cechą dystynktywną jest afabularność i równoległość pojawiających się tematów. Ta strategia wpisuje się również w ideę recyklingu, który – jak pisze Elin Diamond – „w teatrze jest związany z przywoływaniem przeszłości, ponownym wykorzystywaniem opowiedzianych już wcześniej historii i pewnego rodzaju nawiedzeniem naszego doświadczenia percepcyjnego”⁴²⁸.

W warstwie wizualnej spektakle Strzępki charakteryzuje skłonność do antyestetyki. Bałagan na scenie jest rodzajem kulturowego wysypiska. Dekoracje budowane są z kartonowych ścian i pudeł (*Opera gospodarcza*), starych mebli (*Diamenty...*), zdezelowanych kinowych foteli (*Był sobie Andrzej...*), rozpadających się kanap i zniszczonych tapczanów albo krzeseł, w których przetrwał urok poprzedniej epoki. Michał Korchowiec – scenograf od dłuższego czasu stale współpracujący ze Strzępką – rozrzuca na scenie snopki słomy (*Bitwa warszawska 1920*⁴²⁹), rozsypuje

⁴²⁶ *Profanacja jest konieczna!* Z MONIKĄ STRZĘPKĄ rozmawiała HENRYKA WACH-MALICKA. „Gazeta. Dziennik Zachodni” z dn. 26.07.2010.

⁴²⁷ P. DEMIRSKI: *Kłątwa: odcinki z czasów beznadziei*. Reż. M. STRZĘPKA. Scenogr. M. KORCHOWIEC. Muz. J. SUŚWIŁŁO. Video: T. MICHALCZEWSKI. Prem. w Teatrze Łaźnia Nowa w koprodukcji z Teatrem Imka. Prem. kolejnych odcinków: *E01: Don't mess with Jesus*, 14 marca 2014. *E02: Lekcja religii*, 16 maja 2014. *E03: Sabat dobrego domu*. 25 września 2014.

⁴²⁸ E. DIAMOND: *Writing Performances*. London 1995. Cyt. za *Słownik pojęć dramaturgicznych. Recycling*. Oprac. G. Stępiak. „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58-59 Ibidem, 87.

⁴²⁹ P. DEMIRSKI: *Bitwa warszawska 1920*. Reż. M. STRZĘPKA. Scen. M. KORCHOWIEC. Muz. J. SUŚWIŁŁO. Choreogr. C. TOMASZEWSKI. Prem. Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 22 czerwca 2013.

piasek (*By sobie Andrzej...*), buduje otoczony workami z ziemią zbiornik wodny, po którym brodzą unurzani w nim po kostki bohaterowie (*Kłątwa*). Od ścian odchodzi tapeta albo warstwy farby, a trzaskające drzwi nie zawsze się domykają. Rzeczywistość na scenie zostaje sprowadzone do roli miejskiego wysypiska, gdzie sztuczne palmy, kaktusy i pnącza walczą o swoje miejsce z całym cywilizacyjnym śmietnikiem: lodówkami, kanapami i plastikowymi przenośnymi toaletami (*Śmierć podatnika*).

Nieodłączną częścią tej rzeczywistości niskiej rangi są bohaterowie, których status egzystencjalny podkreślają kostiumy: rozciągnięte dresy i podkoszulki, wytarte sztruksowe marynarki, niemodne sukienki, haftowane bluzki w ludowe motywy, podomki, kolorowe kostiumy w kwiaty, błyszczące tkaniny i futerka. Stroje są niemodne, kiczowate, kolorowe, pozbawione gustu i stylu, wyjęte z tandetnego second-handu. Zestawione w kiczowate komplety, na scenie dostają drugie życie, realizując zasadę, że odpadki i śmieci więcej mówią o naszej kulturze, niż nam się wydaje.

Strzępka sięgając po gatunki komediowe – które w jej spektaklach ulegają nobilitacji – świadomie wykorzystuje ich dywersyjne działanie. Jak pisze Alenka Zupančič, analizując komedię poprzez teorię Lacana, komedia ma dużą siłę emancypacyjną, łączy bowiem to, co niewiarygodne z dość przyziemnym realizmem, który jest w tym wypadku realizmem popędów. Pozwala na spotkanie na scenie tego, co w życiu i myśleniu się nie spotyka. Jej wywrotowość ma przymusić widzów do zmiany świadomości. Mówiąc coś obscenicznego, komedia przekracza porządek społeczny ustanowiony przez tabu⁴³⁰. Wprowadzając elementy kabaretowe do swoich spektakli, reżyserka nie tylko dekonspiruje teatralną fikcję i dokonuje autokompromitacji teatru – spektakle składają się z epizodów, przypominających kabaretowe skecze – wywraca również na nice społeczne mity i zależności, kompromitując struktury władzy. Ze swojego pola widzenia nie traci również siebie w roli twórcy. We wspomnianym projekcie *Dario Fo przesłał instrukcje* dochodzi do autoparodii. Demirski jako lewicowy artysta bezskutecznie usiłuje nawiązać kontakt z reprezentującą proletariat kobietą ze ścierką. Kiedy pochyla się nad sprzątającą Robotnicą i proponuje pomoc, używając języka współczesnego intelektualisty, bardzo łatwo odczytać ten gest jako z gruntu fałszywy.

⁴³⁰ A. ZUPANČIČ: *Absolutna komedia. Fizyka nieskończoności przeciw metafizyce skończoności*. „Didaskalia” 2010, nr 97/98.

Medialność w spektaklach Moniki Strzępki

Nieodłącznym skutkiem rosnącego znaczenia kultury popularnej we współczesnym świecie jest jej mediatyzacja, co oznacza, że w społeczeństwie „każdy z jego elementów, zjawisk i wydarzeń musi zaistnieć najpierw w mass mediach, aby zaistnieć w rzeczywistości, aby mieć znaczenie i wywierać wpływ”⁴³¹. Paul Virillo nazywa ten stan okupacją mediów i nowych technologii⁴³², które skolonizowały niemalże każdą sferę ludzkiego życia, decydując o tym, czy coś jest istotne społecznie, czy nie. Również „rynek sztuki – twierdzi francuski teoretyk kultury – to rynek reklamy, nie tylko w sensie ekonomicznym. (...) rola krytyczna – rola krytyki artystycznej – w gruncie rzeczy zniknęła w (procesie) komercjalizacji znaków”⁴³³.

Nic dziwnego, że w rzeczywistości, w której „wszystkie sfery życia zostały określone w swojej formie, sposobie działania i funkcjach przez potrzeby, tryb funkcjonowania i reguły rządzące elektronicznymi mediami komunikacji”, które decydują o tym, „czym jest rzeczywistość, w jaki sposób należy w niej działać, jak oceniać zjawiska w niej występujące”⁴³⁴, media przenikają również do świata sztuki. W teatrze zostają wykorzystane jako środek wyrazu oraz sposób komunikacji z odbiorcami. Artyści coraz częściej uczestniczą również w medialnym dyskursie, który toczy się poza teatralną sceną. Na łamach prasy, w radiowym bądź telewizyjnym studiu wyrażają swoje poglądy nie tylko na temat sztuki, ale również dotyczące polityki i kwestii społecznych. Tę aktywność wymusza z jednej strony funkcjonowanie sztuki w realiach gospodarki rynkowej, w której media są kreatorami potrzeb i oczekiwań konsumentów, preferowanych modeli życia, a także dostarczycielami rozrywki, nie można więc nie brać pod uwagę ich znaczącej roli w procesie społecznej komunikacji. Z drugiej strony, by spełnić oczekiwania statystycznych odbiorców, media chętnie udzielają głosu osobom znanym i lubianym albo przynajmniej prezentującym wyraziste poglądy. Wektor skierowany jest więc w obie strony. Media potrzebują wyrazistych aktorów, którzy przykują uwagę czytelników, słuchaczy i widzów, zaś każdy, kto chce dotrzeć ze swoim przekazem do szerokiego kręgu odbiorców, potrzebuje mediów. Zresztą, jak pisze Krystyna Duniec: „Masową wyobraźnię uwodzą od dawna atrakcyjne wizerunki gwiazd.

⁴³¹ M. KRAJEWSKI: *Kultury...*, s. 94.

⁴³² *Ślepe pole sztuki*. Z Paulem Virillo, rozmawiała Catherine David. Przeł. E. Mikina. „Magazyn Sztuki” 1997, s. 15. http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_15/paul%20virilio_david.htm [data dostępu 28.01.2015].

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ M. KRAJEWSKI: *Kultury...*, s. 93.

Komercjalizacja produkuje piękne przedmioty, które – jeśli je pozbawić funkcji użytkowej – można uznać, jak przekonywał Umberto Eco, za dzieła sztuki”. Jeśli zaś „wizerunkowe dzieło sztuki” potraktować „jako towar, rodzą się od razu pytania o strategię jego produkcji i sprzedaży”⁴³⁵, zwłaszcza, że zmiediatyzowanym świecie „[...] istotne jest dzisiaj to, co pokazywane jest w mediach, zaś te ostatnie pokazują to, co jest w stanie zapewnić wysoką oglądalność, a więc to, co jest popularne”⁴³⁶. Jeszcze krócej ten proces podsumowuje Guy Debord: „[...] co się ukazuje jest dobre; a co jest dobre ukazuje się”⁴³⁷.

Media masowe w twórczości Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego pojawiają się na wielu płaszczyznach. Najbardziej oczywista to ta związana z kreacją wizerunku. Oboje znani są ze zdecydowanych, lewicowych poglądów i wyrazistego, często dosadnego sposobu ich wyrażania. Równie silne emocje, co performowany przez artystów wizerunek, budzą ich spektakle, które zwłaszcza w przeszłości dzieliły widzów i krytyków teatralnych na wielbicieli tej twórczości oraz zdecydowanych jej kontestatorów. Radykalne środki wyrazu (m.in. krzyki, chaos na scenie, prezentacja postaci pod kątem uwikłania ich w fizjologię), estetyka inspirowana różnymi odmianami kultury popularnej oraz dotykane tematów społecznie drażliwych wymuszały na publiczności jednoznaczną deklarację. Artyści wykorzystali zresztą ten fakt, wprowadzając do spektaklu *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* fragmentów najbardziej krytycznych recenzji ze swoich przedstawień z podpisami ich autorów. Komentarze recenzentów wyświetlane na ekranie z jednej strony trafnie relacjonowały akcję sceniczną i działania aktorów, z drugiej – były wyrazem ironicznego dystansu twórców do głosów nieprzychylnych ich twórczości. Pasowały do poszczególnych fragmentów przedstawienia, jednak niewiele mówiły o nim jako całości, pomijały jego problematykę i ideologię. Kompromitowały autorów tych opinii jako krytyków pozbawionych przenikliwości, którzy bez zrozumienia zatrzymują się jedynie na warstwie wizualnej inscenizacji.

Strzępka i Demirski należą do nielicznego grona twórców teatralnych, którzy mają wyrazisty, rozpoznawalny wizerunek. Antysystemowe spektakle, upominające się o prawa przeciętnych obywateli, krytykujące polityczny i artystyczny establishment,

⁴³⁵ K. DUNIEC: *Wizerunek jako towar. Droga do tożsamości*. W: *Niebezpieczne związki. Dramat, teatr i kultura popularna*. Red. E. PARTYGA, P. MORAWSKI. Warszawa 2010, s. 135.

⁴³⁶ *Ibidem*, s. 94.

⁴³⁷ G. DEBORD: *Spółczesność spektaklu oraz rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłum. M. KWATERKO. Warszawa 2006, s. 36.

rozmontowujące narodowe mitologie i dominujące wersje historii dość szybko zapracowały na przypiętą im przez media metkę „wściekłego tandemu”, „Bonnie i Clyde’a polskiego teatru” czy „terrorystów-komunistów”. Było to tym łatwiejsze, że artyści znani z dosadnego języka i prowokacyjnego stylu bycia, nigdy nie ukrywali w czyim imieniu, przeciwko komu i przeciw czemu robią swoje spektakle. W rozmowie z Joanną Derkaczew przeprowadzonej dla „Gazety Wyborczej” w 2008 roku, czyli rok po premierze *Dziadów. Ekshumacji*, Strzępka mówiła: „Oderwanie od rzeczywistości nie jest tylko problemem artystów, ale też całej polskiej inteligencji. Obraz Polski widziany z Warszawy czy kilku innych dużych miast jest niepełny i zafałszowany. Większość elit nie domyśla się nawet, z kim współzamieszkuje polskie terytorium”⁴³⁸.

Wyraziste, zaangażowane wypowiedzi i spektakle świadczące o lewicowych poglądach w opinii niektórych krytyków od razu uczyniły z nich beneficjentów lewackiego spisku, ale też dość szybko zostały przechwycone przez media, bo wizerunek buntownika okazał się niezwykle atrakcyjny, zwłaszcza że łączył się z nim sukces artystyczny. To właśnie za radykalizm artystyczno-polityczny: „odwagę”, „sprzeciw wobec sytemu” i „ ducha walki”, zostali nagrodzeni przez międzynarodowe jury Festiwalu „Boska Komedia” w 2010 roku, które doceniło spektakl *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*. Miesiąc później, w styczniu 2011 roku, otrzymali nagrodę „Paszport Polityki”. W uzasadnieniu werdyktu znalazło się między innymi sformułowanie podkreślające transgresyjny charakter ich sztuki. Prestiżowe wyróżnienie otrzymali „za konsekwentnie rozwijany projekt teatru krytycznego. Za odwagę mówienia więcej i ostrzej niż chcielibyśmy usłyszeć. Za żywiołową teatralność łamiącą bariery dobrego smaku na rzecz dobrego myślenia”⁴³⁹.

Kolejne nagrody były równoznaczne z wejściem duetu do teatralnego mainstreamu, co u niektórych komentatorów rodziło obawę porzucenia przez artystów lewicowych ideałów i osłabienie wywrotowego potencjału ich sztuki. Wydaje się, że z tej zmiany doskonale zdawali sobie sprawę, dostrzegając w nowej sytuacji realne korzyści: „Okazuje się, że nie można już nie brać pod uwagę naszej pracy w teatrze, uważać ją za zjawisko chwilowe, marginalne, nawet nie do końca artystyczne, bo albo publicystyczne,

⁴³⁸ *Dwie Polski i przepaść*. Z MONIKĄ STRZĘPKĄ I PAWŁEM DEMIRSKIM rozmawia JOANNA DERKACZEW. „Gazeta Wyborcza” nr 180 z 02.08.2008.

⁴³⁹ Cyt. pochodzi z uzasadnienia przyznania nagrody ogłoszonego przez ANETĘ KYZIOŁ (krytyczkę teatralną oraz szefową działu kultura w „Polityce”)

albo kabaretowe”⁴⁴⁰ – mówiła Strzępka w rozmowie z Joanną Wichowską dla „Dwutygodnika” po otrzymaniu Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Boska Komedia” w Krakowie. Na marginesie warto dodać, że decyzja jurorów o przyznaniu nagrody nie wszystkim przypadła do gustu. Do dziś krążą anegdoty o tym, kto i dlaczego wyszedł z uroczystości. Jeszcze więcej emocji wywołały „Paszporty Polityki”. Strzępkę i Demirskiego zaczęto z nominacji rozliczać, sugerując, że ewentualne przyjęcie wyróżnienia nie licuje z wizerunkiem lewicowego i antysystemowego artysty.

Twórcy wbrew przeróżnym spekulacjom ostatecznie „Paszport Polityki” odebrali, jakkolwiek nie odmówili sobie wykonania performansu rozmontowującego konwencję oficjalnej gali: Demirski zaproponował minutę ciszy nad polską kulturą, a Strzępka opowiedziała anegdotę o kanistrach z benzyną, których nie pozwolili im wnieść na scenę funkcjonariusze Biura Ochrony Rządu. Z premedytacją nie dostosowała się również do dress kodu uroczystości, pojawiając się na scenie w swoim ulubionym, roboczym kostiumie: bluzie od dresu i w dżinsach. To zamierzone niedopasowanie do oficjalnej sytuacji, chociaż wywołało konsternację na widowni, idealnie wpasowało się w wizerunek buntowników, co potwierdziła również reakcja mediów. Garderoba laureatki jeszcze przez kilka dni była przedmiotem komentarzy na różnych plotkarskich portalach.

Artyści z jednej strony zastosowali strategię dekonspirującą funkcjonowanie konsumpcyjnego rynku, którego władza – jak pisała Dorota Sajewska w książce *Pod okupacją mediów* – „(...) ujawnia się w ciałach samych artystów: w ich medialnym funkcjonowaniu, w przyjęciu konieczności obecności w mediach jako warunku tworzenia teatru, w modelowaniu własnej zewnętrżności wobec norm wyznaczanych przez współczesne społeczeństwo konsumpcyjne, takich jak kult młodości, piękna, oryginalności wyglądu, ubioru, zachowań, etc.”⁴⁴¹. Z drugiej jednak strony stali się zakładnikami obranej przez siebie strategii. Mimo, że wiele osób skrytykowało ich zachowanie, równie liczne grono podświadomie oczekiwało takiego scenariusza. Bunt w pewnym sensie został przechwycony przez media jako atrakcyjna oferta dla odbiorców.

Duet, podejmując próbę wymknięcia się z pułapki jednoznacznych klasyfikacji i ometkowań neutralizujących wywrotowy potencjał ich działań, przygotował w Komunie//Warszawa wspomniany już autoironiczny performans, siebie obsadzając w roli lewicowych artystów. *re//mix Dario Fo przesłał instrukcję* składał się z występu

⁴⁴⁰ *Establishment i walonki*. Rozmowa JOANNY WICHOWSKIEJ z MONIKĄ STRZĘPKĄ, PAWŁEM DEMIRSKIM i MICHAŁEM KORCHOWCEM. <http://www.dwutygodnik.com/artykul/1693-establishment-i-walonki.html> [data dostępu: 10.01.2015]

⁴⁴¹ D. SAJEWSKA: *Pod okupacją mediów*. Warszawa 2012, s. 85.

Pawła Demirskiego, podczas którego autor/performer/intelektualista próbował bezskutecznie zbliżyć się do reprezentującej proletariat kobiety ze ścierką. Występ Demirskiego zmierzał do gorzkiej refleksji, że lewicowy teatr w Polsce nie potrafi nawiązać kontaktu z publicznością inną niż inteligencka, a istniejące ideowe podziały uniemożliwiają działanie we wspólnej, obywatelskiej sprawie. Na koniec, niejako na potwierdzenie swojej tezy, zwracał się do publiczności z prośbą o podpisanie petycji do ówczesnego premiera Donalda Tuska w sprawie uwolnienia Piotra Staruchowicza „Starucha”. Przywódca „kiboli” Legii zdaniem prawicowych mediów był „więźniem sumienia”, od kilku miesięcy bezprawnie przetrzymywanym w areszcie śledczym. Jak łatwo się domyślić, publiczność, która postanowiła spędzić wieczór w Komunie Warszawa, nie odniosła się do tej propozycji z entuzjazmem.

Działanie artystów idealnie wpisało się w formułę performansu kulturowego, który według Jona McKenzie’ego jest „pewną operacją na normach społecznych: zespołem działań zdolnych podtrzymywać społeczne uzgodnienia albo też, alternatywnie, zmieniać ludzi i społeczeństwa”⁴⁴², realizując ten jego wariant, który brytyjski teoretyk za Philipem Auslanderem nazywa performensem oporu. „[...] skuteczność oporu trzeba budować od wewnątrz, nieodzownie wpisując ją w siły władzy – te same, których definicje obecności i nieobecności pragnie się podważyć”⁴⁴³. Strzępka i Demirski krytykując dominujący system, korzystają z tych samych, co on, narzędzi. Nie unikają mediów, doceniając ich przydatność w docieraniu ze swoimi poglądami do szerszego grona odbiorców oraz promowaniu określonych postaw. Podobnie jak kiedyś Jarzyna, traktują media jak swego sojusznika, chociaż zupełnie inaczej układają sobie z nimi relacje. Ich medialny obraz wydaje się również bardziej spójny niż wizerunek Klaty⁴⁴⁴, być może dlatego, że ich działalność artystyczna jest ściślej spleciona z prywatnie i publicznie deklarowanymi poglądami. Z całą pewnością nie próbują mediów obłaskawiać, konsekwentnie stosując strategię artystycznego terroryzmu, która zdaniem Virillo jest charakterystyczna dla sztuki w epoce zapośredniczonej komunikacji i wynika prawdopodobnie z bezradności wobec nadmiaru dostarczanych przez media wrażeń i bodźców: „Terroryzm nie jest wyłącznie zjawiskiem politycznym, także artystycznym.

⁴⁴² J. MCKENZIE: *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Przeł. T. KUBIKOWSKI, Kraków 2011, s. 39.

⁴⁴³ *Ibidem* s. 54 – 55.

⁴⁴⁴ Medialny wizerunek Klaty ewoluował od buntownika do eksperta, jakkolwiek performowana przez artystę tożsamość medialna nie zawsze była spójna z wygłaszanymi przez niego poglądami.

Mamy go w reklamie i w mediach, w *reality shows*, w pornografii medialnej. Ostatnia rzecz, jaką można uczynić, to dzielić kogoś w twarz, żeby się obudził”⁴⁴⁵.

Potwierdzeniem rozpoznania Virillo była rozmowa twórców z redaktorem Grzegorzem Chlastą w Radiu TOK FM dotycząca protestu środowiska teatralnego przeciwko komercjalizacji sztuki. Jedną z jego liderek była Strzepka, a sama akcja polegała między innymi na odczytywaniu listu „Teatr nie jest produktem/ Widz nie jest klientem” przez różnych artystów podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych. Zważywszy, że środowisko artystyczne stale krytkowało politykę kulturalną nie tylko władz Warszawy, ale również polskiego rządu, wystąpienia aktorów urastały do rangi wypowiedzi politycznej. Na pytanie dziennikarza próbującego sprowokować rozmówców: „Czy ludzie teatru walczą na przykład w obronie kucharek?”, reżyserka przerwała rozmowę, emocjonalnie rzucając na koniec: „Spierdalamy stąd. Tak się wkurwiłam, że wychodzę. Paweł, chodźmy stąd!”. Zachowanie artystki zostało skomentowane jako wulgarne i nie na miejscu, co jednak nie zmienia faktu, że w dobie tabloidyzacji mediów, okazało się skuteczne. Przez kilka dni było szeroko komentowane, prowokując również do refleksji na temat społecznej roli mediów.

Skuteczność takich kulturowych performansów, opierających się na wyrazistych gestach, które w dobie masowej komunikacji gwarantują dotarcie do szerokiego kręgu odbiorców, była ewidentna. Tę wiedzę reżyserka wykorzystała ponownie jesienią ubiegłego roku w walce z wrocławskimi politykami o zatrzymanie Krzysztofa Mieszkowskiego na stanowisku dyrektora Teatru Polskiego. Jej emocjonalny i pełen wulgaryzmów wpis na Facebooku, którego adresatką była Barbara Zdrojewska, przewodnicząca sejmiku województwa dolnośląskiego, krytycznie oceniający politykę kulturalną miasta i odpowiedzialnych za nią urzędników, chociaż bezpośrednio nie przełożył się na zmianę decyzji organu założycielskiego, z całą pewnością wywołał niezbędne zainteresowanie mediów, które jako jedyne mogły stać się skutecznym sprzymierzeńcem dyrektora i popierającego go zespołu oraz środowiska teatralnego. Świadomości tego mechanizmu nie ukrywała zresztą autorka wpisu, która w autokomentarzu wytłumaczyła się z ostrego języka swojej wypowiedzi, pisząc, że „język pokojowej debaty się wyczerpał, nie ma miejsca na dyplomację. Kulturalna rozmowa sugeruje, że jesteśmy w stanie pokoju. A mamy stan wojenny”⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ Ślepe pole sztuki..., s. 15.

⁴⁴⁶ <https://www.facebook.com/monika.strzepka.5/posts/10203605593318782> [data dostępu: 28.01.2015].

Jednym z ostatnich świadectw tej strategii jest najnowsza „akcja” duetu, czyli opublikowany na łamach „Gazety Wyborczej” krytyczny tekst o dyrekcji Tadeusza Słobodzianka w Teatrze Dramatycznym m.st. Warszawy, zatytułowany prowokacyjnie *Strzępka i Demirski: Słobodzianek, idziemy po ciebie!*⁴⁴⁷. Jak można było się spodziewać ostra wypowiedź zamieszczona w ogólnopolskim dzienniku nie została pozostawiona bez komentarza. Do dyskusji włączyli się nie tylko krytycy Słobopleksu (jak ironicznie nazywa się instytucję składającą się z trzech prowadzonych przez Słobodzianka teatrów: Teatru Dramatycznego m. st. Warszawy, Teatru na Woli i Laboratorium Dramatu), ale także obrońcy obecnego dyrektora. Wymiana opinii na temat prowadzenia teatru oraz jakości proponowanego w Dramatycznym repertuaru rozszerzyła się o politykę kulturalną miasta oraz kwestie etyczne, dotyczące chociażby zaangażowania twórców w działalność pozaartystyczną, a ogniskujące się w pytaniu, czy Strzępce i Demirskiemu wypada wypowiadać się na temat pracy obecnego dyrektora warszawskiego teatru, skoro mogą mieć interes w jego odwołaniu.

Pomijając kwestie merytoryczne dyskusji wokół teatru mieszczącego się przy Placu Defilad, trzeba powiedzieć, że autorzy tekstu opatrzonego zadziornym tytułem, doskonale naśladują strategię współczesnych mediów: ostry, bezpośredni język, zapadające w pamięć sformułowania, polaryzacja rzeczywistości i jednoznacznie wskazany przeciwnik, wszystko to sugeruje wojownicze nastawienie do rzeczywistości, które w warunkach, gdy wszystko „przemieszcza się i w nic nie można wpisać znaczenia”⁴⁴⁸, ma szansę – jak się okazuje – zatrzymać się w zbiorowej świadomości na dłużej. Niezadowolenie ze zmian w Teatrze Dramatycznym było wyrażane w środowisku teatralnym od jakiegoś czasu, jednak przede wszystkim w kulisach. Rozmowa na ten temat zaczęła się toczyć właściwie dopiero po ukazaniu się tekstu.

Kolejny poziom mediatyzacji, w pewnym sensie komentujący udział mediów w życiu współczesnego społeczeństwa, związany jest z kreowaniem przez duet zjawisk o charakterze medialnym, które stają się nieodłącznym elementem ich projektów. Zwykle pełnią rolę dodatkowego przypisu do treści zawartych w spektaklu, ale bywa i tak, że wychodzą poza sceniczną rampę, inicjując publiczną debatę. Na przykład dyskusja nad spektaklem *Połóżnice szpitala św. Zofii* właściwie od początku oderwała się od oceniania

⁴⁴⁷ M. STRZĘPKA, P. DEMIRSKI, *Strzępka i Demirski: Słobodzianek, idziemy po ciebie!* „Gazeta Wyborcza” z dn.23.01.2015.

http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,54420,17298097,Strzepka_i_Demirski__Slobodzianek_idziemy_po_ciebie_.html [dostęp: 30.01.2015].

⁴⁴⁸ „Ślepe pole sztuki...”

walorów artystycznych dzieła na rzecz zawartych w przedstawieniu poglądów twórców na temat rodzicielstwa i krytyki zainicjowanej kilka lat wcześniej przez „Gazetę Wyborczą” kampanii społecznej „Rodzić po ludzku”.

Położnice szpitala św. Zofii, które wskazywały na mielizny tego projektu, komentowały wynaturzenia w systemie opieki zdrowotnej i pokazywały Polskę (której szpital był metaforą) jako miejsce rozmaitych patologii, przedostały się do debaty publicznej. W odpowiedzi na krytyczny spektakl głos zabrał Piotr Pacewicz współtwórca tej jednej z najgłośniejszych kampanii społecznych III RP. Dziennikarz w swoim felietonie docenił wartość artystyczną przedsięwzięcia, pisząc że „ten złowrogi spektakl jest poruszający, odważny, piękny”, „zniewalająca fizjologia, samotność rodzącej, jej cierpienie. Widziałem łzy na twarzach kobiet na widowni”⁴⁴⁹. Z drugiej jednak strony zarzucił artystom szkodliwość społeczną: „wasze przejmujące widowisko jest społecznie szkodliwe. Nie dlatego nawet, że niesprawiedliwe wobec św. Zofii (choć jest), nie dlatego, że ośmiesza akcję »Rodzić po ludzku« (choć ośmiesza), ale dlatego, że nasila lęki przed porodem. Wniosek: najlepiej nie rodzić wcale!”⁴⁵⁰. Nie dostrzegł przy tym, że krytyka przeprowadzona przez twórców ma przede wszystkim wymiar polityczny, obnaża słabości systemu, na co zwróciła uwagę Agata Szczęśniak na łamach „Krytyki Politycznej”: „w tym bardzo prostym i podstawowym, stawianym serio pytaniu: na jaki świat chcemy sprowadzić nasze dzieci, kryje się ogromna odwaga”⁴⁵¹.

Chorzowska publiczność przyjmowała spektakl z mieszanymi uczuciami. Wielbiciele klasycznych musicali, na które do tej pory przychodzili do Teatru Rozrywki, raczej byli rozczarowani. Nie odpowiadał im zarówno mało musicalowy temat, jak i bezkompromisowa forma. Tę lukę wypełnili widzowie, którzy dotychczas niechętnie zaglądali do teatru muzycznego. *Położnice* niespodziewanie wyzwoliły energię do dyskusji na temat dotychczas na deskach takiej sceny nie poruszany. Nie wiadomo natomiast, jak na informacje o spektaklu zareagował lekarz ginekolog, który przyjmował poród Strzępki i stał się pierwowzorem dla postaci niekompetentnego doktora Wieczorka. Informacje, które pocztą pantoflową dotarły do teatru, świadczyły o tym, że ordynator warszawskiego Szpitala św. Zofii, w którym Strzępka urodziła dziecko, brał nawet pod

⁴⁴⁹ P. PACEWICZ: *Najlepiej nie rodzić wcale*, „Gazeta Wyborcza” nr 253, „Magazyn świąteczny” z dn. 30.10.2011. http://wyborcza.pl/magazyn/1,125947,11699362,Najlepiej_nie_rodzic_wcale.html [data dostępu: 30.01.2015].

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ A. SZCZĘŚNIAK: *Po co w ogóle rodzić dzieci?* „Krytyka Polityczna” online. <http://www.krytykapolityczna.pl/KrytykaPolityczna/wmediach/SzczesniakPocowogolerodzicdzieci/menuid-1.html> [data dostępu: 30.01.2015].

uwagę pozwanie artystów o zniesławienie. Do procesu jednak nie doszło. Również nikt z personelu szpitala, przynajmniej oficjalnie, nie wybrał się na ten spektakl.

Strzępka i Demirski doskonale rozumieją siłę i znaczenie mediów we współczesnym społeczeństwie spektaklu. Ich potencjał wykorzystali chociażby podczas prac nad spektaklem *Tęczowa Trybuna 2012*, który podejmował temat tolerancji wobec osób homoseksualnych oraz realnych możliwości tych grup do korzystania ze swobód i praw obywatelskich. Podawał również w wątpliwość demokrację opartą na systemie urzędniczym. Równoległe z pracami na scenie twórcy przeprowadzili akcję społeczną, która polegała na założeniu strony internetowej gejowskiego fanklubu drużyny narodowej, www.teczowatrybuna2012.pl, który domagał się zorganizowania sektorów dla kibiców homoseksualnych na stadionach narodowych w trakcie Euro. Stronę prowadzili pracownicy Teatru Polskiego we Wrocławiu, co było ukrywane, zaś artyści we wszystkich możliwych mediach masowych tworzyli mitologię nowego ruchu. W rozmowie z Magdaleną Grzebałkowską i Dorotą Karaś w „Gazecie Wyborczej”⁴⁵² opowiadali o pomysle zrealizowania spektaklu, do którego zainspirowała ich grupa gejów-kibiców poznanych w jednym z warszawskich klubów, którzy postanowili walczyć o własny sektor na stadionie narodowym. Zaprzyjaźnili się z nimi i kibicują im w prowadzonej akcji obywatelskiej. Pojawiły się również pomysły włączenia do tych działań Kampanii Przeciw Homofobii, chociaż organizacja na początku była do pomysłu nastawiona sceptycznie.

Podobnie jak w przypadku wspomnianego już performansu *re//mix Dario Fo przesłał instrukcje*, chociaż chronologicznie *Tęczowa Trybuna* była zrealizowana wcześniej, Strzępka i Demirski zastosowali strategię podszycia się pod już istniejące instytucje i z tej perspektywy dokonali podważenia ich hegemonii, na czym zresztą opiera się – wspomniana przez McKenziego – skuteczność oporu. Z kolei Marvin Carlson dodaje, że „performans postmodernistyczny stawia opór właśnie przez to, że żadnego przesłania – pozytywnego czy negatywnego, wygodnie pasującego do obrazów myśli politycznej – nam nie daje; kwestionuje sam proces przedstawienia, choćby nawet czynił to środkami przedstawienia”⁴⁵³. „Ulotny i kruchy dyskurs [jakim niewątpliwie jest sztuka – A.G.] musi zawsze balansować pomiędzy współudziałem i krytyką”⁴⁵⁴.

⁴⁵² *Był sobie Polak, Andrzej, czterej pancerni i pies...*

⁴⁵³ M. CARLSON: *Performans*. Przeł. E. KUBIKOWSKA. Red. naukowa wyd. polskiego T. KUBIKOWSKI, Warszawa 2007, s. 227.

⁴⁵⁴ Ph. AUSLANDER. Cyt. Za: M. Carlson, ibidem, s. 227.

Podobny efekt, przynajmniej przez jakiś czas, udało się osiągnąć „wściekłemu duetowi”. Nagłośnienie akcji związanej z Tęczową Trybuną w ogólnopolskich mediach i na portalach internetowych (Ewa Siwek wynotowała ponad czterdzieści artykułów w Internecie na stronach polskich i ponad siedemdziesiąt na zagranicznych⁴⁵⁵) wywołało realne działanie kibiców warszawskiej Legii, którzy podszywając się pod kibiców przeciwnej drużyny, Polonii, poparli akcję. Podobny list poparcia z ofertą udostępnienia sektora otrzymali od kibiców Cracovii, chociaż list był w rzeczywistości napisany przez kibiców innej małopolskiej drużyny, Wisły. Ujawnienie tego faktu rozpętało atak na Tęczową Trybunę: w środowisku kibiców pojawiły się wystąpienia o charakterze homofonicznym i antysemickim, a na skrzynkę e-mailową fanklubu przychodziły obraźliwe listy od prawdziwych „kiboli”. Zarząd Cracovii natychmiast zdementował plotkę i zapowiedział pociągnięcie do odpowiedzialności karnej osób, które doprowadziły do zniesławienia klubu.

Inicjatywa artystów, chociaż wydawała się ciekawym eksperymentem społecznym, niestety nie wyszła poza sytuację wykreowaną przez samych twórców i ich współpracowników. Nie udało się nakłonić działaczy LGTB do realnych działań i kontynuowania akcji, chociaż sam projekt spowodował sporo zamieszania zarówno wśród działaczy sportowych i decydentów, jak i wśród organizacji emancypacyjnych. Sztuka pokazała polityczne oblicze w tym sensie, jak myśli o tym Jacques Rancière, dopatrując się jej polityczności w ustanawianiu widzialnym tego, co jest wykluczone, ujawnianiu mechanizmów społecznej opresji i obojętności, wreszcie wspieraniu walki o podmiotowość⁴⁵⁶. Eksperyment przeprowadzony przez artystów ujawnił również realną i być może nie docenianą siłę mediów, za pomocą których – jak się okazało – możliwe jest wykreowanie ruchu, który w rzeczywistości nie istnieje.

Idea sztuki zaangażowanej w rzeczywistość w zasadzie towarzyszy większości projektów realizowanych przez duet, a podejmowane przez nich działania społeczne znajdują odzwierciedlenie w teatrze. Realny ruch „Teatr nie jest produktem/Widz nie jest klientem” wpłynął na prace nad spektaklem *O dobru*. W jego finale twórcy wyrazili nawet wiarę w możliwość zjednoczenia się społeczeństwa w obronie wspólnych interesów, co jednak – jak pokazały dalsze losy tej inicjatywy – okazało się utopią.

⁴⁵⁵ Zob. E. SIWEK: *Klub Tęcza*, „Notatnik Teatralny” 2011, s. 64-64, s. 142-147.

⁴⁵⁶ Zob. J. RANCIÈRE: *Estetyka jako polityka*, przeł. J. KUTYŁA i P. MOŚCICKI, Warszawa 2007.

Immanentną cechą twórczości Strzępki i Demirskiego jest sięganie po tematy uważane w teatrze za trudne i/lub nieeleganckie: ekonomia, historia, polityka, tradycja – niosące ryzyko braku akceptacji ze strony mieszczańskiego widza, przyzwyczajonego do przewidywalnej – miłej dla oka i ucha – estetyki. Dlatego też ich twórczość, zwłaszcza w początkowym okresie, była postrzegana w kategoriach taniej sensacji, chociaż zgodnie z założeniami sztuki krytycznej, pod którą się podpisują, miała na celu pobudzenie do myślenia, skłonienie do akceptacji bądź protestu, zmianę języka refleksji na temat rzeczywistości, oddanie głosu grupom społecznym innym niż inteligencja. Twórcy traktują teatr jako miejsce, gdzie dyskutuje się na drażliwe tematy, ujawnia obszary zepchnięte w przestrzenie tabu, podaje w wątpliwość bezkrytycznie przyjmowane sądy.

Nic dziwnego, że naruszając przyjęte kanony tematyczne i estetyczne, najczęściej są oskarżani o brak szacunku dla tradycji (przepisanie Mickiewiczowskich *Dziadów* uznawano za profanację), nieznajomość konwencji (tworzą gatunkowe kolaże, łączą wysokie z niskim, patos tematu rozbrajają kabaretowymi wstawkami i grubymi żartami), ideologiczne zaangażowanie, publicystyczną doraźność, lewicowość i zamach na niepodważalne wartości. To, co widz zobaczy na scenie, nie jest estetycznie wysmakowane, raczej kojarzy się ze śmietnikiem, tandetą i bałaganem. Również sceniczne postaci ujawniają się w całej swojej cielesności i fizjologii. Gra aktorska na pograniczu groteski i parodii niewiele ma wspólnego z dobrym smakiem i psychologicznym niuansowaniem. Bohaterowie są wyraziści, często przerysowani, jakby wypożyczeni z konwencji teatru jarmarcznego, w którym gra się szeroko. Używają języka potocznego, często wulgarnego i powielającego językowe klisze. Sabina Tumidalska, jedna z aktorek Strzępki, o wypracowanym przez reżyserkę modelu aktorstwa mówiła „aktorstwo dożyłne”, co znaczy, że gra się formalnie, „bez uzasadnienia psychologicznego czy wewnętrznego przeżywania”⁴⁵⁷.

Jeśli twórczość Strzępki potraktować jako rewers teatru mieszczańskiego, prowokacja i dekonstrukcja jego stałych elementów przeprowadzana przez reżyserkę przypominają proces analizy, której zadaniem jest dotarcie do traumy, tematów wypartych, o którym słoweńska filozofka, Alenka Zupančič, mówi:

⁴⁵⁷ Wyznawcy. Z MONIKĄ FRONCZEK, AGNIESZKĄ PRZEPIÓRKĄ, SABINĄ TUMIDALSKĄ, ŁUKASZEM BRZEZIŃSKIM, JERZYM GRONOWSKIM, PAWŁEM WAWEREM rozmawiał JAN CZAPLIŃSKI. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49 – 51, s. 351.

Proces analityczny można pomyśleć jako cierpliwą pracę restrukturyzacji danego pola symbolicznego i związku podmiotu z owym polem. W tym wypadku оголошение подmiotu i jego związku ze strukturami symbolicznymi nie jest kwestią skrajnego doświadczenia, ale serii istotnych, mniej lub bardziej wstrząsających, przesunięć.⁴⁵⁸

Osmotyczny związek z rzeczywistością, krytyczne zaangażowanie i forma zrywająca z teatrem dostojnym i posagowym sytuują tę twórczość w horyzoncie sztuki krytycznej – z jednej strony, z drugiej – teatru ludowego, sięgającego korzeniami do starożytnej wsi attyckiej – ojczyzny komedii i średniowiecznych intermediów. Współcześnie w tej przestrzeni znalazłby się teatr Bertolta Brechta, niepoprawne politycznie, zaangażowane burleski Dario Fo, zaangażowany społecznie, rozsadzający ramy konwencjonalnej sztuki teatr Franka Castorfa czy zrywający z iluzją teatralną teatr Rene Pollescha, w którym aktorzy nie udają, że są kimś innym niż tylko aktorami grającymi role, za które się im płaci. Do inspiracji ich twórczością Strzępka i Demirski przyznawali się zresztą w różnych momentach swoich teatralnych poszukiwań.

W przeciwieństwie do starszych kolegów, którzy odzyskiwali dla teatru wnętrze człowieka, z jego fobiami, lękami i traumami, artyści bardziej interesują się uwikłaniem jednostki w politykę, ekonomię czy ideologię. Z tego oglądu nie wykluczają również siebie i swoich aktorów jako przedstawicieli określonej grupy zawodowej (aktorzy w tkankę spektakli wplatają rozmowy o zarobkach, zwierzają się z zawodowych frustracji). Mają nie tylko dużą świadomość mechanizmów rynkowych, lecz również wpływu mediów na życie społeczne i ich ogromnego udziału w projektowaniu relacji komunikacyjnych między wizerunkiem artysty a jego odbiorcą. Duet Strzępka – Demirski to dzisiaj z całą pewnością wyrazista marka. Dzięki obecności w mediach coraz częściej rozpoznawalna nie tylko przez krytyków i wąskie grono teatromanów, ale również przez osoby, które rzadziej chodzą do teatru. Na obraz ich twórczości składają się nie tylko zaangażowane politycznie spektakle, ale również akcje społeczne i wypowiedzi w massmediach: wspólne wywiady i felietony, wpisy Strzępki na portalu społecznościowym, wystąpienia w telewizji i na antenie rozgłośni radiowych. Łączenie treści rozproszonych w różnych mediach i miejscach kultury pozwala rozumieć działalność teatralną duetu jako jeden projekt, zwłaszcza, że wizerunek, który pojawia się w mediach, trudno oddzielić od twórców, a i oni sami wskazują, że realizowane przez

⁴⁵⁸ *Tragedia pragnienia, komedia popędu*. Z Alenką Zupančič rozmawiał Kuba Mikruta i Jakub Momro. „Didaskalia” 2010, nr 97/98, s. 33.

nich spektakle wynikają z prywatnych poglądów i doświadczeń. Taka strategia wydaje się nieuchronna w dobie dominacji nowych mediów.

Strzępka i Demirski poszukując inspiracji w szeroko rozumianej codzienności, przywracają teatrowi dystans do samego siebie, cielesność i materialność. Wprowadzenie do tzw. kultury wysokiej, za którą ciągle uważany jest teatr, elementów niechcianych: konwencji sztuki jarmarcznej, gatunków komediowych i popularnych, tematów i postaci z niskiego obiegu kultury, wreszcie estetyki czerpiącej z popularnej ikonosfery, w pewnym sensie rozszerza szczeliny dla społecznej świadomości, otwiera teatr na przestrzenie wyparte, zaburza to, co w kulturze jest ujarzmione i wyselekcjonowane. Artyści z jednej strony nadrabiają zaległości, które teatr ma w stosunku do sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych XX wieku: otwarta krytyka rzeczywistości, sprzeciw wobec kultury konsumpcyjnej i mechanizmów marginalizowania różnych grup społecznych, z drugiej – romansując z kulturą popularną, dokonują swoistej wiwisekcji zbiorowej podświadomości, demaskują język, który wpływa na nasze odbieranie świata.

Rozdział siódmy

**Wiktor Rubin –
współczesne społeczeństwo, media i władza**

Performanse władzy

Pierwszym spektaklem, który przyniósł Wiktorowi Rubinowi (wł. Paweł Wojtczuk) metkę dobrze zapowiadającego się twórcy, był zrealizowany w Teatrze Krypta w Szczecinie *Mojo Mickybo*⁴⁵⁹ Owena McCafferty'ego, za który reżyser otrzymał Grand Prix na 5. Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy (2006) oraz Grand Prix – Nagrodę Publiczności na Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Małych Form Kontrapunkt w Szczecinie (2006). Debiut reżyserski według sztuki irlandzkiego autora był doceniany przede wszystkim za precyzyjną reżyserię i umiejętność sugestywnego budowania scenicznego świata wyłącznie środkami aktorskimi, w przestrzeni pozbawionej scenografii i rekwizytów, a więc w pewnym sensie środkami sprowadzającymi się do esencji teatru. O ile szczecińskie przedstawienie zaledwie zwróciło uwagę na Rubina jako twórcę, o tyle wyreżyserowany w tym samym roku w Bydgoszczy *Tramwaj zwany pożądaniem*⁴⁶⁰ Tennessee Williamsa okazał się jednym z najciekawszych przedstawień sezonu i przyniósł mu rzeczywiste zainteresowanie teatralnych komentatorów oraz entuzjastyczne recenzje. Joanna Derkaczew napisała o spektaklu: „Przytłaczająca masa cytatów, wklejek, kopii z teatru niemieckiego sprawia, że przedstawienie przestaje być zwykłą inscenizacją. Staje się fascynującym esejem o przenikającej do naszego życia popkulturze.”⁴⁶¹

Na nowe podejście do inscenizacji klasycznego tekstu, związane z przeniesieniem akcji dramatycznej w nowe referencje czasowo-przestrzenne, co w tym przypadku oznaczało również wprowadzenie w tkankę spektaklu cytatów z kultury popularnej oraz znaków odnoszących się do codziennej rzeczywistości, zwracali uwagę także inni recenzenci, wskazując na połączenie symboli współczesnego świata z elementami klasycznego teatru⁴⁶². Patrice Pavis za Diderem Plassardem nazywa taki zabieg

⁴⁵⁹ O. MCCAFFERTY: *Mojo Mickybo*. Reż. W. RUBIN. Prem. Teatr Krypta w Szczecinie, 20 stycznia 2006.

⁴⁶⁰ T. WILLIAMS: *Tramwaj zwany pożądaniem*. Przeł. E. CĘKAŁSKI. Reż. W. RUBIN. Scenogr. i kost. K. PACIOREK. Oprac. dram. tekstu B. FRĄCKOWIAK. Prem. Teatr Polski w Bydgoszczy, 17 czerwca 2006.

⁴⁶¹ J. DERKACZEW: *Tramwajem po wirtualnej Polsce*. „Gazeta Wyborcza” nr 141 z dn. 19.06.2006, s. 20.

⁴⁶² Zob. K. KACZOR: *Tramwaj bardzo pożądany*. „Express Bydgoski” nr 145. Za: Kronika. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49-51, s. 306.

rekontekstualizacją inscenizacji i wymienia jako jedną z metod charakterystycznych dla nowoczesnego teatru, który w ten sposób interpretuje na scenie klasyczne teksty⁴⁶³. W wypadku Rubina obudowywanie inscenizowanych tekstów we współczesne konteksty, łączenie ich z cytataми muzycznymi, filmowymi, oraz wpisana w inscenizację duża świadomość teoretyczna z zakresu socjologii, filozofii i nowych mediów – zapewne nie bez znaczenia jest tu socjologiczne wykształcenie reżysera – okazały się znakiem charakterystycznym jego twórczości.

Oba spektakle przywołałam nie bez powodu. Kiedy patrzy się na twórczość Rubina z pewnej perspektywy czasowej, można dojść do wniosku, że już właściwie dwie pierwsze inscenizacje wyznaczają zakres tematyczny zainteresowań reżysera i konsekwentnie stosowane przez niego strategie budowania scenicznego świata. Z jednej strony mamy więc przedstawienia, w których różne teksty kultury, zarówno wysokiej, jak i popularnej, łączą się ze sobą, przeplatają, tworzą kolaż znaczeń. Do tej grupy przedstawień należą między innymi: wspomniany *Tramwaj zwany pożądaniem*, *Terrorom Breslau*⁴⁶⁴ na podstawie prozy Tima Staffela, *Lilla Weneda*⁴⁶⁵ Juliusza Słowackiego, *Przebudzenie wiosny*⁴⁶⁶ Franka Fedekinda czy *Lalka*⁴⁶⁷ na podstawie powieści Bolesława Prusa – żeby wymienić tylko kilka tytułów. Z drugiej strony reżyser tworzy spektakle do których, oprócz *Mojo Mickybo*, można zaliczyć chociażby *Orgię*⁴⁶⁸ Piera Paola Pasoliniego i *Emigrantów*⁴⁶⁹ Sławomira Mrożka, które łączy przede wszystkim kameralna forma. Interpretacja sceniczna budowana jest głównie w oparciu o grę aktora oraz specyficznie skonstruowaną przestrzeń, wzmacniającą siłę performatywną wypowiedzi. Widz w tych spektaklach jest nie tylko świadkiem (jak w *Emigrantach*), ale również współuczestnikiem przedstawienia (*Orgia*).

⁴⁶³ P. PAVIS: *Współczesna inscenizacja, Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. P. OLKUSZ. Warszawa 2011, s. 295.

⁴⁶⁴ *Terrodrom Breslau* na podstawie powieści *Terrodrom* T. STAFFELA. Przeł. R. TURCZYN. Reż. W. RUBIN. Adapt. scen. W. RUBIN, B. FRĄCKOWIAK. Dram. B. FRĄCKOWIAK. Scenogr. i kost. P. WODZIŃSKI. uz. P. BUKOWSKI. Projekcje video T. HARZEM. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 17 listopada 2006.

⁴⁶⁵ J. SŁOWACKI: *Lilla Weneda*. Reż. W. RUBIN. Dram. B. FRĄCKOWIAK. Scenogr. P. WODZIŃSKI. Muz. P. BUKOWSKI. REŻ. ŚWIATŁA P. Pawlik. Prem. Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 24 marca 2007.

⁴⁶⁶ F. WEDEKIND: *Przebudzenie wiosny*. Przeł. J. DIDUSZKO-KUŚMIERSKA. Reż. W. RUBIN. Dram. B. FRĄCKOWIAK. Scen. i reż. światła J. ŁAGOWSKA. KOST. M. KACZMAREK. Muz. P. BUKOWSKI. Układ tekstu J. JANICZAK, W. RUBIN, B. FRĄCKOWIAK. Prem. Teatr Polski im. Hieronima Konieczki, 30 czerwca 2007.

⁴⁶⁷ B. PRUS: *Lalka*. Reż. W. RUBIN. Dram. J. JANICZAK, P. RUDZKI. Scenogr., reż. światła M. KACZMAREK. Kost. M. KACZMAREK, M. MATERA. Muz. P. BUKOWSKI. Ruch scen. M. PRUSAK. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 20 grudnia 2008.

⁴⁶⁸ P. P. PASOLINI: *Orgia*. Przeł. E. BAL. Reż. i oprac. muz. W. RUBIN. Scenogr. i video M. KACZMAREK. Dram. J. JANICZAK. Prem. Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 24 kwietnia 2010.

⁴⁶⁹ S. MROŻEK: *Emigranci*. Reż. W. RUBIN. Dram. J. JANICZAK. Video S. STRAMA, M. STANISZEWSKI. Scenogr. i kost. J. JANICZAK, W. RUBIN. Prem. Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie, 13 maja 2011.

Hans Thies-Lehmann omawiając strukturę inscenizacji postdramatycznych, zauważa, że spośród trzech poziomów składających się na widowisko teatralne, którymi są: tekst lingwistyczny, tekst przedstawienia i tekst performance'u, w teatrze postdramatycznym dominuje poziom trzeci⁴⁷⁰. Można powiedzieć, że również w spektaklach Rubina dochodzi do takiego użycia znaków, które powodują, że tekst performance'u, a więc „rodzaj relacji między sceną a widownią, czasowe i przestrzenne usytuowanie, miejsce i funkcja teatralnego zdarzenia w przestrzeni społecznej” zaczyna dominować nad pozostałymi płaszczyznami, a samo przedstawienie staje się „bardziej obecnością niż reprezentacją, bardziej procesem niż rezultatem, bardziej manifestacją niż sygnifikacją, bardziej energetyką niż informacją”⁴⁷¹.

W *Emigrantach* publiczność siedzi w kole na jutowych workach. Nie ma pierwszych i ostatnich rzędów, środka i miejsc bocznych, układem widowni rządzi zasada egalitaryzmu. Każdy widz ma zapewniony podobny, chociaż wątpliwy komfort (jutowe worki nie są tak wygodne jak teatralne fotele) i takie same warunki do obserwowania napięć pomiędzy inteligentem (Krzysztof Zarzecki) a jego oponentem – chłoporobotnikiem (Mariusz Cichoński). Trwająca około dziewięćdziesięciu minut stychomytia okazuje się polem doświadczalnym, na którym reżyser sprawdza potencjał performatywny ról społecznych. Analizuje, w jaki sposób kategorie „inteligenta” i „prostaka” są konstruowane jako role społeczne i wykorzystywane do sprawowania symbolicznej władzy. W drugiej części przedstawienia aktorzy zamieniają się rolami i kostiumami. „Inteligencność” okazuje się zbiorem frazesów i takim samym atrybutem jak papierowa czapka, którą na początku przedstawienia nosi Krzysztof Zarzecki. Ten performans władzy zyskuje dodatkowy wymiar, jeśli zna się kulisy spektaklu. Grający XX Mariusz Cichoński nie jest zawodowym aktorem. Do zagrania roli został wyłoniony z castingu. Napięcie pomiędzy aktorem świadomym warsztatu a naturszczykiem okazuje się równie intensywne, co wpisany w sztukę antagonizm społeczny.

Nieco innym rodzajem napięć Rubin zajmował się w zrealizowanej rok wcześniej *Orgii* Pasoliniego. Tekst o przemocy w sado-masochistycznym związku na scenie przeobrażał się w spektakl o przemocy tkwiącej również w języku, który staje się narzędziem agresji. Przemoc między postaciami ujawniała się poprzez słowa, które naruszając społeczne konwencje, wdzierały się również w prywatną przestrzeń widza. Ta przestrzeń była dodatkowo atakowana przez aktorów, którzy wchodząc z widzami

⁴⁷⁰ H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA, Kraków 2009, s. 131.

⁴⁷¹ *Ibidem*, s. 132.

w nieustanne interakcje, dotykali dłoni, dekoltów, szeptali coś do ucha, przeglądali torebki, zmuszali do schowania się w białym sześcianie. W zaprojektowanej przez Mirka Kaczmarka przestrzeni trudno było czuć się swobodnie i bezpiecznie. Scenografia złożona z ustawionych w rozproszeniu białych sześcianów – siedzeń dla publiczności, odbierała bezpieczeństwo związane z byciem w grupie, zwłaszcza, że miejsca do siedzenia nie były swobodnie wybierane przez widzów, tylko narzucane przez obsługę widowni. Widz w ostatniej chwili dowiadywał się, w której części sali będzie posadzony: w głębi, pod ścianą czy na środku, w centrum uwagi aktorów i innych widzów. Dzięki tym zabiegom publiczność została poddana presji władzy, którą daje aktorom przewaga wynikająca z konwencji zachowania się w teatrze. Właściwie nikt nie protestował na zaczepki artystów. Publiczność znosiła je z pokorą. Przeniesienie wypowiedzi z poziomu komunikacji między postaciami na poziom komunikacji między aktorami i widzami pozwoliło Rubinowi uwypuklić istnienie władzy, którą Michael Foucault nazywa „władzą rozproszoną”, władzą, która „jest wszędzie: nie dlatego, że wszystko obejmuje, ale dlatego, że zewsząd się wyłania”⁴⁷².

Badanie przejawów władzy symbolicznej oraz napięć rodzących się na styku różnych ról społecznych i płciowych to zaledwie jeden kraniec twórczości Rubina. Reżyser tworzy również spektakle, które za Lehmannem można by nazwać teatralnymi esejami, a więc formami pośrednimi między wykładem, spektaklem a tekstem scenicznym⁴⁷³. Materiałem wyjściowym do tych inscenizacji są najczęściej teksty dramatyczne lub prozatorskie (jakkolwiek ostatnie spektakle zrealizowane we współpracy z Jolantą Janiczak powstały na podstawie tekstów w całości napisanych przez dramaturga⁴⁷⁴), które poddaje się różnym zabiegom adaptacyjnym. Adaptowany tekst zostaje umieszczony w nowym kontekście kulturowo – obyczajowym, a poszczególne jego fragmenty zestawione z cytatami, czy też wtrąceniami z innych utworów, których zadaniem jest nie tyle prowadzenie gry z widzem, polegającej między innymi na odczytywaniu źródeł cytatu, co staje się dla widza źródłem dodatkowej satysfakcji, ile stworzenie nowych sensów w zestawieniu z adaptowanym tekstem⁴⁷⁵. Cel takiej praktyki

⁴⁷² M. FOUCAULT: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1995, s. 84.

⁴⁷³ Zob. H.-T. LEHMANN: *Teatr postdramatyczny...*

⁴⁷⁴ Są to m.in. *James Bond. Świnie nie widzą gwiazd*, Teatr Dramatyczny im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2010), *Joanna Szalona; Królowa* (Teatr im. S. Żeromskiego w Kielcach, 2011), *Ofelia* (Teatr im. W. Horzycy w Toruniu, 2011); *Caryca Katarzyna* (Teatr im. S. Żeromskiego w Kielcach, 2013), *Towiańczycy, królowie chmur* (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2014).

⁴⁷⁵ *Słownik pojęć dramaturgicznych: Recycling*. Oprac. G. STĘPNIAK. „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58-59, s. 89.

dramaturgicznej i reżyserskiej w dużym stopniu wynika z chęci nawiązania dialogu z widzem, odwołania się do wspólnego kodu kulturowego. Wiele z tych cytowanych fragmentów funkcjonuje bowiem w szerokim obiegu popkultury.

Sięganie po znaki funkcjonujące w przestrzeni kultury popularnej z jednej strony sprzyja nawiązaniu kontaktu z widzem, z drugiej dostarcza środków do opowiedzenia o ponowoczesnym świecie, który – jak twierdzi Marek Krajewski (znawca mechanizmów rządzących kulturą popularną) – został zdominowany przez standardy obowiązujące w ramach popkultury. Te standardy stały się swoistym medium, które wyraża codzienne doświadczenie człowieka w rzeczywistości, w której wszystko może być towarem, a działanie jednostki sprowadza się do konsumpcji dóbr dostarczanych przez innych. „Reguły rządzące dotąd kulturą popularną i konsumpcją stają się wszechobecne i stają się regułami innych gier – edukacji, sztuki, polityki, religii i nauki”⁴⁷⁶. Właściwie trudno wskazać obszar, w którym popkultura nie byłaby obecna.

Jednym z częściej pojawiających się punktów odniesienia w twórczości Rubina, a zarazem bohaterem krytycznych komentarzy, jest współczesne społeczeństwo i dominujący w nim konsumpcyjny model życia. Reżyser, nawet jeśli adaptuje na scenie utwory z kanonu literatury, wprowadza do nich teksty, które przywołują współczesny kontekst związany zarówno z praktyką życiową, jak i teoretycznym opisem zachodzących współcześnie procesów społecznych. Dlatego akcja zrealizowanej w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku *Lilly Wenedy* nie toczyła się w czasach prasłowiańskich jak w dramacie Słowackiego, lecz współcześnie, gdzieś na prowincji w rezydencji Lecha i Gwinony. Konflikt między Lechitami i Wenedami był odbiciem współczesnego sporu między rodzimymi liberałami i konserwatystami. Obraz współczesnego, podzielonego polskiego społeczeństwa był również tematem wrocławskiej adaptacji *Lalki* Prusa. Akcja utworu została umieszczona w Polsce po transformacji ustrojowej. Kapitalistyczne przemiany spowodowały podział kraju na bogatych i biednych, naśladowców zachodniej masowej kultury i obrońców tożsamości opartej na katolicyzmie i narodowej przynależności. Izabela Łęcka uosabiała celebrytów, dominujących w mediach, zaś Wokulski był dorobkiewiczem, beneficjentem gospodarczych przemian. Jego rozterki wynikały przede wszystkim z tego, że z jednej strony chciał przynależać do świata, który pokazują media, z drugiej – brzydził się nim, a odniesiony sukces wykorzystywał do pomagania innym.

⁴⁷⁶ M. KRAJEWSKI: *Kultury kultury popularnej*. Poznań 2003, s. 91.

W oczach Izabeli i jej środowiska był niepasującym do nich dorobkiewiczem, człowiekiem bez przeszłości i klasy.

Procesowi popularyzacji rzeczywistości towarzyszy, jak pisze Krajewski, jej zmedializowanie. Społeczeństwo zmedializowane to społeczeństwo, w którym wszystkie sfery życia zostały zdominowane przez media. Mechanizmy regulujące funkcjonowanie mediów decydują o sposobie funkcjonowania ludzi, narzucają swoje reguły i zasady, „elektroniczne techniki komunikacji określają, czym jest rzeczywistość, w jaki sposób należy w niej działać, jak oceniać zjawiska, które w niej występują, w co wierzyć i komu ufać, na kogo głosować, itd.”⁴⁷⁷, decydują więc o postrzeganiu rzeczywistości, która jest pewną medialną projekcją. Żeby coś zaistniało w rzeczywistości, musi pojawić się w mediach. W społeczeństwie uzależnionym od mass mediów w warstwie epistemicznej, obecność w mediach wydobywa z niebytu, nadaje wydarzeniom i zjawiskom odpowiednią rangę. Media zaś pokazują to, co zapewni wysoką oglądalność, a więc jest popularne. Mediatyzacja i popularyzacja to procesy, które występują nieodłącznie. Istnienie jednego warunkuje obecność drugiego⁴⁷⁸. Media są oczywistym bohaterem spektakli Rubina, powracającym co jakiś czas tematem. Stają się składnikiem rzeczywistości reprezentowanej na scenie i poddawanej krytycznej refleksji. Pojawiają się w ciałach i myśleniu postaci, które jest formatowane przez kulturę masową i popularną. Ale nie tylko. Są również obecne bezpośrednio na widowni, w sposób znacznie bardziej opresyjny dla widza, na przykład jako kamera rejestrująca reakcje publiczności. Mechanizm medialnej opresji jest czasem przeniesiony na sceniczne postaci, na przykład kiedy oko obiektywu towarzyszy najbardziej intymnym doświadczeniom bohaterów, które równocześnie są ujawniane na wielkoformatowym ekranie.

Plastikowe ogrody popkultury

Niewątpliwie fundamentem teatralnych inspiracji i poszukiwań jest dla Rubina współczesne społeczeństwo oraz kształtujące je, opisane przez Foucaulta, relacje władzy-wiedzy⁴⁷⁹. Immanentnym elementem tej rzeczywistości jest również kultura popularna, której przejawy można znaleźć w każdej sferze życia społecznego. Jak pisze Krajewski, kultura popularna, dotychczas marginalizowana i lekceważona, uległa transformacji.

⁴⁷⁷ *Ibidem* s. 93.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, s. 94.

⁴⁷⁹ Zob. M. FOUCAULT: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. T. KOMENDANT. Warszawa 2009.

Z jednej strony stała się rodzajem filtra, przez który oglądamy i doświadczamy rzeczywistość, z drugiej jest podstawowym narzędziem, za pomocą którego potykamy się ze światem⁴⁸⁰.

Kultura popularna w spektaklach Rubina pojawia się głównie jako negatywny bohater, jest synonimem rzeczywistości zdegradowanej, pozbawionej wartości i znaczeń. Reżyser łączy teksty z literackiego kanonu z estetyką popkultury przede wszystkim w celu opisanie i analizy rzeczywistości, w której istnienie najczęściej sprowadza się do szeroko pojętego konsumowania. Bohaterami *Tramwaju zwanego pożądaniem* są nowobogacy „barbarzyńcy”, spędzający czas na niewyszukanych rozrywkach przy głośnej muzyce. Grają w kręgle lub gry komputerowe. Są wulgarni i pozbawieni stylu, co dodatkowo podkreśla ich tandetna garderoba. Żadne dylematy nie wkradają się w ich życiową przestrzeń, przewidywalną i uporządkowaną, chociaż niezwykle banalną. W pewnym sensie reprezentują typ pop-człowieka, o którym pisze Krzysztof Piątkowski, definiując go jako kogoś niewyrafinowanego, który burzy hierarchię zbudowaną na nierówności uczuć i potrzeb, „na idealnym modelu zbudowanym z pozycji wyższości”⁴⁸¹. Odbiciem ich wnętrza jest tandetna przestrzeń, nawiązująca wyglądem do tzw. nowobogackich aranżacji. Centralne miejsce zajmuje w niej puszysty dywan i kilka telewizorów, przydymione szyby ukrywają bardziej prozaiczne aspekty egzystencji. Zgrzytem w tej enklawie luksusu jest stojący z boku sceny sprzęt AGD, który wnosi element antyestetyki. To wnętrze urządzone „w złym guście” jest inkarnacją kiczu wnętrzarskiego, w którym miesza się różnorodność form, a przedmioty pochodzące z różnych porządków zostały zgromadzone w nim przypadkowo. O ich obecności decyduje zasiedzenie⁴⁸².

Chwilową zmianę w tym schematycznie prostym świecie wnosi Blanche du Bois (Barbara Kałużna), wystylizowana na infantylną kobietkę z wyższych sfer. Blanche wprowadza dysharmonię w świat Stanley’a (Grzegorz Falkowski) i Stelli (Dorota Androsz). Reżyser tak prowadzi narrację, by polem obserwacji uczynić społeczny układ, w którym oboje funkcjonują. Zgodnie z definicją Ervinga Goffmana, że każdy uczestnik sytuacji posiada jej definicję, a kiedy pojawia się nowa osoba, jej działania mają wpływ na zmianę tej definicji⁴⁸³, Stella pod wpływem siostry zaczyna spoglądać na swój związek

⁴⁸⁰ *Ibidem*, s. 7.

⁴⁸¹ K. PIĄTKOWSKI: *Kicz jako problem antropologiczny*. W: *Kiczosfery współczesności*. Red. W. J. BURSZA, E. A. SEKULA. Warszawa 2008.

⁴⁸² O kiczu wnętrzarskim pisał m.in. A. MOLES: *Kicz, czyli sztuka szczęścia*. Warszawa 1978.

⁴⁸³ E. GOFFMAN: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. H. I P. ŚPIEWAKOWIE. Warszawa 1981, s. 41.

z innej perspektywy. Z kolei Stanley'a Blanche pociąga przede wszystkim erotycznie, jest bardziej subtelna niż żona. Dla obojga Blanche jest uosobieniem lepszego świata i nieosiągalnego dla nich światowego poziomu życia. Bohaterka pojawia się w stylizacji aktorek filmowych z lat trzydziestych XX wieku albo w charakterystycznej sukience, którą w *Słomianym wdowcu* Billego Wildera nosiła bohaterka grana przez Marilyn Monroe. Stylizacje Blanche trafiają na podatny grunt, bowiem Stella ma skłonność do postrzegania rzeczywistości poprzez schematy narzucane przez masowe media. Zakochała się w Stanley'u, ponieważ jako sprawozdawca sportowy wydał się jej idealnym mężczyzną. Kocha jego wykreowany wizerunek, a nie rzeczywistą osobę. Zanim przedstawi męża siostrze, pokaże go jej na zdjęciach w kolorowych gazetach. Związek z rozpoznawalną osobą jest dla niej synonimem szczęścia, a samorealizacja wiąże się z konkretyzacją popularnych wyobrażeń. W ostatniej scenie na basenie, ubrana w kostium kąpielowy, słoneczne okulary, szpilki i blond perukę, niczym Marilyn Monroe będzie wyginać ciało, jakby pozowała fotografowi podczas sesji zdjęciowej.

Umiejętność kontroli własnego ciała jest jedną z podstawowych kompetencji społecznych w późnej ponowoczesności, bowiem – jak zauważa brytyjski socjolog Anthony Giddens – posiadanie tej umiejętności jest często warunkiem sukcesu w relacjach z innymi ludźmi. Przymioty ciała często w znaczącym stopniu współdecydują o zajmowanej pozycji społecznej i pełnionej roli, a w związku z tym, o dostępie do związanych z nimi dóbr⁴⁸⁴. Ten temat pojawia się również w spektaklach Rubina. Głównym zajęciem Lechitów, bohaterów gdyńskiej *Lilii Wenedy* jest przede wszystkim dbanie o wygląd zewnętrzny i utrzymanie ciała w dobrej kondycji fizycznej. Temu służą masaż, kąpiele w basenie i nacierania nawilżającymi olejkami. W przeciwieństwie do Wenedów, Lechici spędzają czas na beztroskiej nudzie. Za Welschem można by ich określić jako *homines aestheticus*, którzy w salonach piękności uprawiają estetyczną perfekcjonizację ciała⁴⁸⁵. Przoduje w tym Gwinona (Marta Kalmus), która ma świadomość, że to głównie seksapil, a nie siła intelektu czy charakteru, jest jej atutem. Wypielęgnowane ciało jest jej bronią, służącą do uwodzenia coraz bardziej znudzonego męża (Arkadiusz Brykalski). Toteż kiedy atrakcyjność Gwinony zostanie zignorowana przez Derwida (Ryszard Ronczewski), wywoła to jej gniew i stanie się przyczyną agresji wobec króla Wenedów.

⁴⁸⁴ A. GIDDENS: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. SULŻYCKA. Warszawa 2010, s. 81.

⁴⁸⁵ W. WELSCH: *Estetyka poza estetyką*. Przeł. K. GUCZAŁSKA. Kraków 2005, s. 38 – 39.

W społeczeństwie spektaklu „coraz więcej elementów rzeczywistości uzyskuje formę estetyczną, a ona sama przybiera dla nas w całości charakter konstruktu estetycznego” – mówi Welsch⁴⁸⁶, komentując zmiany zachodzące w ponowoczesnym świecie. Estetyzacja, której poddają swoje ciała Lechici, dotyczy również przestrzeni. Niebezpieczny, okrutny i niepokojący pogański świat *Lilly Wenedy* w spektaklu zostaje zastąpiony sterylnie czystą przestrzenią, w której każdy element ma swoje miejsce: basen, plastikowe rozkładane krzesła czy ukryte pod drewnianym daszkiem łóżko do masażu. Nieład jest tu uporządkowany, a każde pojawiające się zabrudzenie, jest sprzątane. Jeśli woda wyleje się z basenu, jest natychmiast zmywana. Tym samym żywioły zostają ujarzmione i podporządkowane woli człowieka. Jezioro Gopło, nad którym toczy się akcja dramatu, w spektaklu Rubina przeobraża się w basen w kształcie sadzawki, który utrzymuje wodę w ryzach i czyni ją źródłem przyjemności. Ziemia znajduje się tylko w sadzawce z borowiną, a groźne góry to tylko kiczowate zdjęcie na fototapecie, okalającej scenę z trzech stron. Może dostarczyć wątpliwej estetycznej przyjemności, ale nie zagraża, jest tylko symulacją rzeczywistości. Równie kiczowaty obrazek – tapeta widokiem na morze, z plażą i palmami, znajduje się na ścianie z prawej strony sceny. Obraz sztucznego rajy przywołuje stereotypowe wyobrażenia na temat luksusowego spędzania wolnego czasu i nudy, na którą mogą sobie pozwolić bywalcy kurortów. Tak zakomponowana przestrzeń koresponduje również z zaproponowaną przez Rubina interpretacją utworu Słowackiego. Reżyser umieścił akcję *Lilly Wenedy* w przestrzeni, przypominającej studio do gry fabularnej, w którym bohaterowie odgrywają postaci z dramatu Słowackiego.

Istotnym elementem kondycji bohaterów w spektaklach Rubina jest nuda. Zdaniem Richarda Wintera, powołującego się na badania Patricii Spaks, nuda pojawia się w ponowoczesnym świecie przynajmniej z kilku powodów i wiąże się między innymi ze zwiększeniem ilości wolnego czasu, upadkiem chrześcijaństwa, wzrostem troski o prawa jednostek czy wzrostem zainteresowania przeżyciami wewnętrznymi. Dostarcza nie tylko przekonujących wyjaśnień dla aktów przemocy i autodestrukcji, ale jest istotnym czynnikiem w procesach konsumpcji. Pragnienie zapobiegania nudzie wzmacnia sprzedaż⁴⁸⁷. Bohaterowie nudzą się, bo w swojej opinii już wszystkiego doświadczyli. W *Lilli Wenedzie* z nudów zaczynają grać w RPG⁴⁸⁸ (grę fabularną). Na grach

⁴⁸⁶ *Ibidem*, s. 34.

⁴⁸⁷ Zob. R. WINTER: *Nuda w kulturze rozrywki*. Przeł. Z. KASPRZYK. Kraków 2012.

⁴⁸⁸ Angielski skrót RPG rozwija się jako Role Playing Game.

towarzyskich spędzają czas celebryci z wrocławskiej *Lalki*. Grają nie tylko ze sobą w politykę i relacje towarzyskie, najczęściej o pieniądze, ale również z obserwatorami spoza ich grona, dla których pojawiają się w mediach. Nuda jest początkiem fali przemocy w *Terroromie Breslau* wywołanej przez terrorystę Larsa, ukrywającego się pod pseudonimem V. Nuda, ciekawość i brak zainteresowania ze strony dorosłych stają się początkiem bolesnej inicjacji seksualnej, która w przypadku bohaterów *Przebudzenia wiosny*, Wendli i Melchiora, kończy się niechcianą ciążą i samobójstwem dziewczyny.

Świat wyłaniający się ze spektakli Rubina to miejsce, w którym konsumowanie przyjemności zastąpiło doświadczanie rzeczywistości. Powierzchnowość wrażenia i doznania wparła głębię przeżycia. Rzeczywistość stała się zbiorem pustych znaków, które pod gładką powierzchnią nie kryją znaczących treści. Jak zauważa Zygmunt Bauman, analizując ponowoczesne wzory osobowe, „w raju spacerowicza – rzeczy wolne są od ciężaru własnego. Tylko zadowolenie, jakie umie z nich wykrzesać, nadaje im wagę”⁴⁸⁹. Taki wniosek można również wysnuć z *Lilli Wenedy*. Konflikt racji i postaw napędzający akcję sztuki Słowackiego w spektaklu Rubina okazuje się elementem scenariusza, niezbędnym do przeprowadzenia gry fabularnej, w którą grają klienci SPA. Akcja dramatu została przeniesiona z przedchrześcijańskiej Słowiańszczyzny we współczesne realia. Na scenie widzimy wiejską rezydencję Lecha i Gwinony. Kiedy rozpoczyna się spektakl, role graczy są już rozdane. Klientami obiektu są liberalni Lechici, których obsługują konserwatywni Wenedowie. Oba obozy przywodzą na myśl ścierające się obecnie w Polsce największe ugrupowania polityczne, i tak, jak w przypadku rzeczywistych polityków, ich również różni przede wszystkim stosunek do przeszłości. Dla Lechitów pamięć o tym, co było, nie ma znaczenia, skoro w neoliberalnym świecie liczy się tylko tu i teraz, a ważniejsze od pamiętania i refleksji jest utrzymanie tempa w nadążaniu za zaspokajaniem kolejnych pragnień. Dla religijnych Wenedów pamięć i tradycja stanowią fundament tożsamości, ale są też obciążeniem w świecie, który nie uznaje ich za wartości. W rzeczywistości, której istotę najlepiej oddaje poetyka newsów, szybko zapomina się o tym, co zdarzyło się przed chwilą. Toteż uporczywe wracanie do przeszłości i pielęgnowanie tradycji zdaje się być pozbawione sensu.

O ile jednak świat Lechitów i Wenedów na początku spektaklu jest wyraźnie podzielony, również przestrzennie: Lechici jako współcześni hedoniści korzystający ze

⁴⁸⁹ Z. BAUMAN: *Ponowoczesne wzory osobowe*. W: IBIDEM: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994, s. 29.

zdobyczy cywilizacji i usług uporządkowanej, a więc podporządkowanej natury, znajdują się na środku oświetlonej sceny, Wenedowie zaś, obarczeni przymusem spisku, kryją się w półmroku, po bokach sceny – o tyle z czasem te różnice się zacierają. Scena staje się ich wspólnym terytorium, na którym odgrywają scenariusze dostarczane przez mistrza gry. Jego rolę pełni Roza Weneda (Katarzyna Kaźmierczak), która decyduje nie tylko o poszczególnych etapach gry, ale również o jej zakończeniu, co uczestnicy przyjmują z ulgą. Okazuje się, że konflikt, który napędzał akcję jest pozorny. Nie wynika z wewnętrznych przekonań uczestników, a ze scenariusza gry.

Analizując współczesne formy teatralizowania rzeczywistości, a do nich należą gry fabularne, Piotr Kowalski zauważa, że RPG jest nie tylko działaniem, które zawiesza codzienne doświadczenie czasu, wyłącza z codziennej przestrzeni i pełnionych ról, ale wymaga również quasi-misteryjnego zaangażowania, i jako takie może być również formą współczesnej terapii wobec siebie⁴⁹⁰. Taką funkcję zdaje się pełnić gra fabularna również w przypadku bohaterów spektaklu, przynajmniej w taki sposób można interpretować finalne zachowanie Lilii Wenedy i Lelum-Polelum, którzy wchodzi w kazirodczą relację. Nie są rodzeństwem, tylko je udają. Korzystając z nadarzającej się okazji, odgrywają prywatną relację. Balansowaniem na granicy iluzji i rzeczywistości można również tłumaczyć zachowanie innych graczy. Ideologiczny spór o wartości nie budzi wśród nich większych emocji, jest bowiem imitacją tego, co mogłoby być realne i prawdziwe. W rzeczywistości spiętrzonej fikcji, w której – jak sugeruje Kowalski – „świat, jego symulacja, a potem symulacja symulacji, stają się inwentarzem równoprawnych obrazów”⁴⁹¹, nawet polityka (gdyby w takich kategoriach potraktować konflikt walczących ze sobą stron) jest grą, niejednokrotnie oderwaną od rzeczywistości, w której racje przeciwników politycznych są odpowiednio skomponowanymi zbiorami chwytów retorycznych.

Rzeczywistość, którą opisuje Rubin – a jest to przede wszystkim areligijna kultura miejska ze wszystkim jej atrybutami i przestrzeniami – to świat pogrążony w kryzysie wartości. Nawet religia została sprowadzona w nim do *signifiant* bez *signifié*, zgodnie z tym, co pisze Giddens, że w ponowoczesności sekularyzacja powoduje redukcję sensu moralnego⁴⁹². W ponowoczesnym świecie – zauważa George Ritzer – dochodzi do swoistej „implozji”, czyli rozpadu lub zaniku granic, spowodowanego gwałtownym

⁴⁹⁰ P. KOWALSKI: *Popkultura i humaniści*. Kraków 2004, s. 305.

⁴⁹¹ *Ibidem*, s. 296.

⁴⁹² A. GIDDENS: *Nowoczesność i tożsamość...*, s. 221.

rozwojem nowych środków konsumpcji, który prowadzi do zatarcia granic między konsumpcją a innymi aspektami życia społecznego⁴⁹³. Każdy rodzaj aktywności może być sprowadzony do transakcji handlowej i opisany w kategoriach ekonomicznych. Praktyki duchowe, o ile istnieją, przestają być formą kontaktu z metafizyką. Nie mieszczą się w obrębie świata poddanego silnej presji racjonalizacji. Często zostają zastąpione serią powierzchownych doświadczeń, których zadaniem jest dostarczenie przyjemności. Toteż w *Lilli Wenedzie* ani przysięga, ani symbole religijne, które pojawiają się w spektaklu, nie odsyłają do swoich pierwotnych znaczeń. Figura Marii Panny, podobna do tych z wiejskich kapliczek, nie reprezentuje przypisanych jej przez tradycję wartości. Przystawiana z kąta w kąt, jest wyłącznie elementem dekoracji.

Konsekwentnie również wiara, która jest jednym z ważnych tematów dramatu, w spektaklu przybiera postać potocznej, ludowej religijności i staje się poręcznym narzędziem do autokreacji. Święty Gwalbert to ksiądz, który prowadzi pielgrzymkę, śpiewając przez megafon religijne piosenki. Kiedy jednak wymagają tego okoliczności, sutannę i koloratkę zamienia na elegancki biały garnitur i przeobraża się w biznesmana. W *Lalce* religia i związane z nią symbole stają się pretekstem do zorganizowania absurdałnego kiczowatego spektaklu. Skoro w dzisiejszym świecie każde publiczne wydarzenie, żeby zyskać znaczenie, musi przeobrazić się w widowisko, Rubin nadaje absurdałną formę wielkanocnej kweście. Podczas jej trwania Pani Stawska (Halina Rasiakówna) udaje się z Helunią (Krzyszława Dubielówna) do kościoła. W ciemności kościelnej nawy majaczy krzyż z ukrzyżowanym Jezusem. Kiedy Stawska namawia córkę, żeby pocałowała figurę, ta ożywa i biskupim gestem podaje jej dłoń. Okazuje się, że powieszony w świątyni ukrzyżowany Jezus nie jest martwą rzeźbą, lecz performansem odgrywanym przez długowłosego księdza w eleganckiej marynarce. Równie absurdałny jest pokaz mody inspirowanej Ewangelią. Obok modelu prezentującego kostium nawiązujący do wyglądu rzymskiego żołnierza z początków chrześcijaństwa, pojawia się Maria w błękitnej sukni, która odsłania plastikową pierś do karmienia Dzieciątka. *Sacrum* radośnie miesza się tu z *profanum*, kultura wysoka z niską. Kicz odwołuje się do sfery *sacrum*, ale zawłaszcza ją, przywołuje w charakterze cytatu, który staje się rodzajem żartu.

Krytyce konsumpcjonizmu i zmedializowanej rzeczywistości w spektaklach Rubina towarzyszy krytyka kapitalizmu jako systemu wytwarzającego niesprawiedliwość

⁴⁹³ G. RITZER: *Magiczny świat konsumpcji*. Przeł. L. STAWOWY. Warszawa 2001, s. 225-226.

społeczną, wynikającą między innymi z nierównej dystrybucji dóbr. Jest to jeden z tematów *Lalki*. Akcja spektaklu toczy się współcześnie, w społeczeństwie podzielonym na dwie nieprzenikające się kasty. Do jednej należą promowani przez media arystokraci, których reżyser utożsamiał z celebrytami (na przykład Izabela) oraz biznesmeni, którzy doszli do fortuny dzięki różnym podejrzanym interesom (Wokulski). Do drugiej grupy zaliczają się szeregowi pracownicy, ludzie bezrobotni i biedni. Kiedy Wokulski, korzystając ze źródła „Gazety Wyborczej”, zaczyna wymieniać imiona pracowników supermarketów, kierowców tirów i przedstawicieli innych niedocenianych finansowo zawodów oraz głodowe stawki, za które pracują, jego ciało ugina się jakby pod ciężarem świadomości o społecznej niesprawiedliwości i wyzysku. Absurdalne kontrargumenty przysłuchujących się temu monologowi arystokratów tylko pogarszają jego stan. Wokulski w końcu upada i zaczyna się czołgać. Niezgoda na społeczną niesprawiedliwość, a jednocześnie chęć przynależenia do grupy, która z takiego układu władzy korzysta, są przyczyną jego ciągłego rozdarcia.

Rzeczywistość medialna

Duży obszar krytycznej refleksji Rubina dotyczy mediów, które w kulturze spektaklu mają istotny udział w budowaniu zbiorowej wyobraźni i tożsamości. „Środki masowego przekazu – pisze Giddens – pokazują modele życia, do których, jak należy sądzić, każdy powinien aspirować”. Style życia ludzi zamożnych zostają wystawione na widok publiczny i zaprezentowane jako warte naśladowania⁴⁹⁴. Wykreowanym wizerunkom i ładnie opakowanym złudzeniom częściej ulegają ludzie młodzi – zdaje się sugerować reżyser w *Lalce*, obsadzając w roli Wokulskiego Bartosza Porczyka. Współczesny bohater otrzymał subtelną twarz młodego aktora, która bardziej kojarzy się z wizerunkiem artysty aniżeli doświadczonego przedsiębiorcy. W interpretacji Rubina przyczyna tragedii Wokulskiego tkwi w tym, że bohater bezkrytycznie zakochuje się w ideale kobiety stworzonym przez środki masowego przekazu.

Marzenia o kobiecie idealnej łatwo rzutować na pusty obiekt. Izabela jest jak lalka, nieskazitelna i pusta. „Atrakcyjna, cudowna, czarująca, elegancka, fascynująca, królewska, modna, olśniewająca, oszałamiająca”, etc. – tymi epitetami, jak pisze Mary

⁴⁹⁴ A GIDDENS: *Nowoczesność i tożsamość...*, s. 266.

F. Rogers⁴⁹⁵, określają Barbie nie tylko twórcy reklam firmy Mattel, produkującej najbardziej popularną lalkę na świecie, ale również dziennikarze, dzieci i dorośli. Jak wynika z badań Rogers, Barbie jest tak postrzegana przez wszystkich, niezależnie od płci i wieku. Określenia konstruujące tożsamość Barbie doskonale pasują do Izabeli i jej koleżanek. Wąsowska w krótkiej fryzurze w stylu lat dwudziestych i stroju do konnej jazdy wspinając się na atrapę konia naturalnej wielkości, postawioną na tle *Szału* Władysława Podkowińskiego, staje się ikoną arystokracji. „Barbie może być kosmonautką lub lekarką, jeździć na nartach czy grać w golfa, podróżować albo być rockandrollowcem – jednak wszystkim tym jej rolom poświęca się niewiele uwagi. Liczy się tak naprawdę to, jak Barbie wygląda”⁴⁹⁶. Podobnie niewiele wiemy o emocjach i świecie psychicznym Izabeli, która jest niedostępna, zamknięta w doprowadzonym do perfekcji korpusie, jakby nieobecna, z zatrzaśniętą seksualnością. Jedyne zainteresowanie jakie wykazuje wobec płci męskiej dotyczy posągu Apolla, który gładzi w pierwszej scenie i któremu – w przeciwieństwie do ludzi – okazuje czułość.

Izabela całkowicie utożsamia się ze swoim wizerunkiem. Dlatego może być damą w stylu Marii Antoniny w ciężkiej bordowej sukni typu panier (bardzo szerokiej po bokach a spłaszczonej z przodu i z tyłu) z wysoko upiętymi na głowie blond lokami. Może być również hollywoodzką gwiazdą w futrze ze srebrnych lisów. Doskonale sprawdza się jako japońska gejsza w kimonie i w czarnej peruce albo ożywiona lalka Barbie, której twarz zdobią długie włosy w kolorze platynowego blondu. Zmienia się w zależności od oczekiwań obserwującego ją zwykle męskiego oka. Wydaje się stworzona dla męskiej przyjemności oglądania – tak też traktuje ją ojciec, wystawiając na sprzedaż niczym towar. Dla mężczyzn jest obiektem uwielbienia, dla kobiet – zazdrości. Dla wszystkich, niezależnie od płci, jest doskonałą formą, na którą można rzutować swoje wyobrażenia na temat arystokracji.

Wokulski pozostaje poza uwagą Izabeli i jej środowiska. Jest nie dość charakterystyczny, nie dość interesujący, jednym słowem nie „sprzedaje” się w mediach. Chwilowe zainteresowanie musi kupować kolejnymi transakcjami finansowymi, korzystnymi dla rodziny Łeckich. Pragnienie dostosowania się do akceptowanych przez nich standardów doprowadza go więc na skraj szaleństwa. Rzecki (Michał Chorośński) dość często zastaje go w nocy wpatrującego się w ekran telewizora. Kiedy Wokulskiemu wydaje się, że wreszcie dopiął swego i znalazł się w kadrze obok Łeckiej (oddaje to

⁴⁹⁵ M. F. ROGERS: *Barbie jako ikona kultury*. Przeł. E. KLEKOT. Warszawa 2003, s. 29.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, s. 41.

scena, w której bohater wchodzi w złożone ramy ogromnego obrazu), okazuje się, że kamera go „nie lubi”, więc operator rezygnuje z rejestracji jego obecności.

Jego awersem i najbardziej jaskrawym przykładem tzw. medialnej pary są baronostwo Krzeszowscy, którzy w najwyższym stopniu posiadli umiejętność podtrzymywania uwagi tłumów, kłócąc się ze sobą na oczach widzów. Nie są to jednak zwyczajne kłótnie, lecz performanse obfitujące w dramatyczne zwroty akcji i punkty kulminacyjne: zdrady, rozstania i powroty, rozwody i powtórne małżeństwa, niechciane dzieci, przerwane ciążę, przerwane milczenie i narodziny dziecka. Mass media z jednej strony wykorzystują te historie do tworzenia programów rozrywkowych, z drugiej – są dla celebrytów skutecznym narzędziem autopromocji i autokreacji, zapewniającym popularność. Wokulski ma świadomość, że do tego świata nie pasuje, choć jednocześnie pragnie jego uwagi i zainteresowania tłumów. Wpada więc na desperacki pomysł. W ostatniej scenie wchodzi w podwieszoną na sztankiecie złotą ramę, stawia stopy na taborecie stojącym na środku, nakłada pętlę na szyję i na oczach widzów popełnia samobójstwo, pozostawiając po sobie wyrazisty obraz.

Desperacka potrzeba zaistnienia w przestrzeni widzialności była również tematem spektaklu *Drugie zabicie psa*⁴⁹⁷ na podstawie opowiadania Marka Hłaski. Bohater tej historii, Jakub (Krzysztof Zarzecki), aktor i podrzędny amant, w ostatniej scenie popełnia samobójstwo, skacząc z unoszącego się nad sceną napisu Hollywood. Napis, a raczej jego tandetna symulacja, jest częścią dekoracji w studiu filmowym. Okazuje się, że skok Jakuba, mimo że samobójczy, został wyreżyserowany. Kamera śledzi ostatnie chwile bohatera przed śmiercią. W pełnej patosu i melodramatycznego napięcia scenie Jakub czyta list do matki. Przejmująca scena zostaje skontrapunktowana gorzką refleksją reżysera, bowiem wydarzenie jest filmowane przez przyjaciela samobójcy, który włącza do filmu nagrany materiał i otrzymuje za niego Oscara.

Rubin zderza ze sobą w tym spektaklu różne poziomy fikcji i różne obszary funkcjonowania bohaterów. Nie bez powodu akcja opowiadania została przeniesiona z Izraela do Los Angeles – „krajów snów”, w której półprawdy mieszają się z marzeniami, i w której – jak głosi hollywoodzki mit – możliwa jest realizacja każdego życiowego scenariusza. Również bohaterowie przedstawienia próbują tworzyć własne życiowe narracje, wykorzystując znane im scenariusze teatralne i filmowe. Wydaje się to

⁴⁹⁷ M. HŁASKO: *Drugie zabicie psa*. Reż. W. RUBIN. Adapt. J. JANICZAK, W. RUBIN. Scen. i projekcje video M. KACZMAREK. Dram. B. FRĄCKOWIAK. Muz. P. BUKOWSKI. Prem. Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 15 grudnia 2007.

oczywiste i łatwe, bowiem jeden z nich jest aktorem a drugi reżyserem. Rubin zdaje się wskazywać na fakt, że obecność człowieka we współczesnym świecie niejednokrotnie sprowadza się do realizowania cudzych scenariuszy. Pokazuje również, że omówione przez Victora Turnera przenikanie się i wzajemne napędzanie dramatu estetycznego i społecznego⁴⁹⁸, realności i fikcji w rzeczywistości medialnej jest bardziej skomplikowane. Rubin mnoży poziomy fikcji i gra znakami z różnych porządków. Kiedy w barze bohaterowie odgrywają scenę z *Casablanki*, udając, że to są ich własne doświadczenia i emocje, aktorka Lena, grana w spektaklu przez Anitę Sokołowską, ogląda telewizyjne streszczenie kolejnego odcinka serialu *Na dobre i na złe*. Nie byłoby w tym nic niezwykłego, gdyby nie fakt, że Sokołowska gra w serialu jedną z bohaterek, która również ma na imię Lena. Rubin mrugając okiem do widza, pokazuje że scenariusze i skrypty z różnych porządków stale się przenikają.

Wpływ mediów na styl życia pojedynczego człowieka poprzez takie kształtowanie narracji, że czytelnik lub widz może się z nią identyfikować, Giddens nazywa doświadczeniem zapośredniczonym. Ten typ doświadczenia decyduje o sposobie konstruowania własnej narracji tożsamościowej. Opery mydlane i inne formy rozrywki podpowiadają, w jaki sposób osiągnąć niemożliwą w normalnych warunkach społecznych satysfakcję lub częściej są ich zastępczą, ucieczkową formą⁴⁹⁹. Prezentacją mechanizmów, które budują takie sztuczne, zapośredniczone tożsamości, Rubin zajął się we wspomnianym *Tramwaju zwanym pożądaniem*. Siostry mimo wielu różnic w zasadzie łączy to samo – obie uciekają w świat wyobraźni, wyimaginowanego stylu życia, który mógłby przynieść im satysfakcję. Blanche czerpie inspiracje z filmów, kopiując zachowania ulubionych bohaterek. Stella inspirowane się zdjęciami z pism kobiecych.

Giddens analizując ponowoczesną tożsamość, wskazuje na procesy jej urynkwienia. Brytyjski socjolog pisze między innymi o wpływie reklamy na rozwój tożsamości współczesnego człowieka. Reklamodawcy podsuwają konsumentom określone „pakiety konsumpcyjne”, które powodują, że „w mniejszym lub większym stopniu projekt tożsamości zaczyna przekładać się na projekt posiadania pożądanych dóbr i dążenie do osiągnięcia sztucznie skonstruowanego stylu życia. (...) Konsumpcja coraz to nowych dóbr zaczyna w jakimś stopniu zastępować właściwy rozwój tożsamości”⁵⁰⁰. Nie bez powodu ostatnia scena *Tramwaju* to pokaz prężących się ciał w kostiumach

⁴⁹⁸ Zob. V. TURNER: *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*. Przeł. P. Skurowski. „Dialog” 1988, nr 9.

⁴⁹⁹ A GIDDENS: *Nowoczesność i tożsamość...*, s. 266.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, s. 264.

kąpielowych. Każda z postaci ukradkiem sprawdza, czy wpada lepiej od sąsiada. W kulturze konsumpcyjnej – pisze Mike Featherstone – „popularne media stale podkreślają kosmetyczne korzyści płynące z pielęgnacji ciała. Nagrodą za pracę nad cielesną ascezą nie jest już zbawienie duchowe czy choćby lepsze zdrowie, ale poprawa wyglądu i bardziej rynkowe «ja»»⁵⁰¹.

Środki masowego przekazu stale konstruują i reprodukują określone wzory zachowań i narzucają pożądany wygląd. Te wzorce – sugeruje Rubin – niezauważalnie przenikają do ciał i gestów postaci oraz ich sposobów zachowania. W *Terrodromie Breslau* życiowe scenariusze bohaterów inspirowane są schematami znanymi z telewizyjnych plotkarskich programów i produkcji paradokumentalnych w stylu *Dlaczego ja?* czy *Ukryta prawda*, które udają, że opierają się na losach autentycznych ludzi i dotyczą ich problemów, a w rzeczywistości miarą ich wartości jest utrzymanie uwagi widzów. Wedle takiego schematu funkcjonuje rodzina Anny i Toma. Anna (Katarzyna Strączek) zajmuje się domem i celebracją – niczym bohaterka telenoweli – roli szycowni, ale niekochanej kobiety. Tom (Mariusz Zaniewski) – wzięty dziennikarz, ucieka w pracę i przygodne romanse. Żyją na dość wysokim poziomie materialnym (stać ich na gosposię z Ukrainy), jednak ich związek rozpada się. Nie interesują się ani sobą, ani synem, którym zainteresuje się ulica. Naśladując telewizyjne narracje Rubin tworzy w pewnym sensie karykaturalną wersję losów współczesnej statystycznej rodziny, parodiuje jej medialny model oparty na stereotypach. O tym, że losy bohaterów spektaklu mają być w pewnym sensie egzemplaryczne, przekonuje również scenografia Pawła Wodzińskiego. Dom Anny i Toma przypomina skrzyżowanie mansjonu ze średniowieczną sceną celkową, z której wyłaniają się poszczególni bohaterowie.

Rubin z jednej strony ośmiesza klisze, które reprodukują współczesne tożsamości, a z drugiej pokazuje, jak te schematy tkwią głęboko w powszechnej świadomości, jak sterują nie tylko życiowymi wyborami, ale również sposobami postrzegania i ujmowania rzeczywistości. Scena miłosnego wyznania Ernesta i Janka w *Przebudzeniu wiosny*, przebranych w kowbojskie kapelusze, kojarzy się z głośnym swego czasu filmem *Tajemnica Brokeback Mountain* Anga Lee o parze przyjaciół, którzy odkrywają miłość homoseksualną. O emocjach, które towarzyszą pierwszemu spotkaniu Blanche i Stanley'a mówi piosenka z filmu *Love story*. Zaś napięcie, które Blanche powoduje w Kowalskim, streszcza się w utworze *Spalam się* Kazika. Słowami tej piosenki Stanley komplementuje

⁵⁰¹ M. FEATHERSTONE: *Ciało w kulturze współczesnej*. Przeł.: I. KURZ. W: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008, s. 109.

Blanche, która – jak wiadomo – podobnie jak bohaterka piosenki, również uczyła w szkole języka angielskiego. Muzyczny motyw przewodni z filmu *Kobieta i mężczyzna* Claude’a Leloucha zostaje wykorzystany jako podkład do zdefiniowania relacji między kobietami i mężczyznami w formie, jak je sobie wyobrażają Stanley i jego przyjaciele. Słowa subtelnej piosenki zostają zastąpione wulgarnym opisem ich erotycznych potrzeb. Popkultura w spektaklach Rubina jest elementem świadomości postaci, za pomocą jej znaków bohaterowie ujawniają własne emocje, opisują doświadczenia. Toteż *Przebudzenie wiosny* jest nie tylko opowieścią o dojrzewaniu i wchodzeniu w dorosłość, lecz również próbą zdiagnozowania wpływów kultury i narzuconych wzorców na kształtowanie się młodej osobowości, teatralnym esejem badającym konsekwencje napięć rodzących się na styku wyobrażeń dotyczących dzieciństwa i przeżyć nastolatków zagubionych we własnej seksualności. Niemal każda scena jest drwiną z sielskiego, projektowanego przez bajki dzieciństwa. Toteż początkowo niewinne spotkanie Wendli w stroju Czerwonego Kapturka i Melchiora przebranego za myśliwego kończy się niechcianą ciążą i samobójstwem dziewczyny.

Media w spektaklach Rubina są również obecne wprost, gdy bezpośrednio ingerują w zachowania bohaterów lub są wykorzystane jako narzędzie nadzoru i przemocy. W *Terrodromie Breslau* z kamery w kształcie karabinu strzela do publiczności Sinan (Michał Chorościński / Rafał Kronenberger), co niektórym widzom może kojarzyć się ze sceną ze spektaklu *Wielopole, Wielopole* Tadeusza Kantora. Kamera okazuje się takim samym narzędziem przemocy jak broń. Obraz rejestrowany i przenoszony na ekran spełnia funkcję podobną do Panopticonu Bentham’a, o którym pisze Foucault⁵⁰² – dyscyplinuje zachowania uchwyconych przez jej obiektyw widzów. W *Lilii Wenedzie* kamera jest nie tylko narzędziem nadzoru – Roza Weneda przekazuje ją Ślazowi, żeby kontrolował terytorium – ale również narzędziem opresji i manipulacji. Zbliżenie na twarz Derwida ujawnia jego fizyczność i cierpienie, które w widzu może wywołać współczucie. Za chwilę jednak okazuje się, że to tylko medialny trik. Poza obiektywem kamery Derwid wcale nie cierpi. Z kolei w *Przebudzeniu wiosny* kamera staje się świadkiem najbardziej intymnych wyznań bohaterów. Scena otwierająca spektakl, w której chłopcy przepytywani są przez konferansjera ze wstydliwych przejawów dojrzewania, przypomina popularne programy *talk-show*, w których upublicznia się najbardziej prywatne doświadczenia i emocje, zderzając ich uczestników

⁵⁰² M. FOUCAULT: *Nadzorować i karać...*, s. 195-203.

ze szczególnym rodzajem okrucieństwa. Objawia się ono nie wprost, lecz – jak pisze Krajewski – jest ukryte w scenariuszu programu. Nie chodzi w nim o pokazywanie drastycznych obrazów, ale o taką prezentację uczestników, która odbiera im godność.⁵⁰³

Rubin nie tylko pokazuje jak media opowiadają o przemocy lub ją reprezentują, ale również jak manipulują postrzeganiem odbiorcy. Dużo o samym widzu mówi jego zainteresowanie oglądaniem mocnych obrazów. W *Przebudzeniu wiosny* aktorzy odgrywają trzy zakończenia spotkania Wendli i Melchiora, z których jedno kończy się gwałtem. Na koniec proszą publiczność o wybór ulubionego finału. Okazuje się, że widzowie, chociaż robią to nieśmiało, wybierają wersję najbardziej brutalną. Manipulacja odbiorem wiąże się nie tylko z wymuszaną interakcją, wciąganiem publiczności do gry. Media mają przede wszystkim moc budowania sugestywnych obrazów, które wydają się bardziej realne niż rzeczywistość. Świat przestaje być miejscem autentycznego przeżycia, a staje się źródłem bodźców wizualnych.

W *Terrodromie Breslau* pojawia się scena pastiszu obrazów telewizyjnych pokazujących atak terrorystów na World Trade Center, który uchodzi za jeden z najbardziej widowiskowych spektakli medialnych ostatnich lat⁵⁰⁴. Obraz ten, wyświetlany na ekranie, jest w pewnym sensie ironicznym komentarzem do spektaklu. Wrocławski *Terrorom* opowiada bowiem o aktach terroru, które próbują przechwycić media. Na pojawiającą się falę przemocy natychmiast reagują dziennikarze, którzy z roli komentatorów przeistaczają się w reżyserów medialnego widowiska. By uzyskać odpowiedni efekt, nie wahają się przed niczym. Wybierają aktorów, tworzą scenografie, prowokują sytuacje. Rzeczywistość wirtualna staje się bardziej rzeczywista i w efekcie zastępuje to, co realne.

Krajewski analizując podobne programy w telewizji, pisze o podwójnej strategii prezentacji jednostkowych tragedii. Z jednej strony następuje personalizacja ofiar (podaje się ich nazwiska, imiona, etc.), a z drugiej – sprowadza „ich osobisty dramat do statusu ilustracji generalnej, ledwo uchwytniej statystycznie tendencji, lub uzasadnienia prezentowanej w danym czasie wizji świata”⁵⁰⁵. Nikt nie jest zainteresowany rzetelnym przekazem informacji, bo jedynym kryterium ich prezentacji wydaje się przyciągnięcie uwagi widza. W *Terrodromie Breslau* cynizm mediów jest podkreślany wielokrotnie. Jednym z takich momentów jest scena, w której Tom płaci swoim gościom za zwierzenia.

⁵⁰³ M. KRAJEWSKI: *Kultury kultury popularnej...*, s. 144.

⁵⁰⁴ Zob. M. GROCHOWSKA: *Wojna, czyli pora na widowisko*. „Dialog” 2003, nr 9.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, s. 135.

Rubin nie tylko materializuje na scenie refleksję, że we współczesnych mediach sprowadza się jednostkowe tragedie do roli „estetycznego ornamentu”, którego zadaniem jest zwiększenie liczby odbiorców⁵⁰⁶ – w *Terrodromie Breslau* słupki oglądalności decydują o istnieniu programu Toma. W pewnym sensie, za autorem książki, która stała się pierwowzorem scenariusza, Timem Staffelem idzie dalej w fatalistycznej wizji. Tytułowy Terrorom to wydzielone w mieście ghetto monitorowanej przemocy, w którym neutralizuje się falę anarchicznego buntu. Następnym krokiem jest uczynienie z niego medialnego spektaklu, który – jak pisał dramaturg spektaklu Bartosz Frąckowiak – ma zadziałać „jak rytualny zawór bezpieczeństwa, przenosząc groźną i niekontrolowaną eskalację Realnego w ramy porządku Symbolicznego, w których możliwa staje się kontrola”⁵⁰⁷.

Absolutnej kontroli mediów poddaje się samo społeczeństwo, które relacjami o aktach terroru spycha się w Agambenowski stan zagrożenia (stan wyjątkowy, wyjęty spod reguł działającego prawa)⁵⁰⁸. Media nie tylko wykorzystują ten spektakularny, w dużej mierze reżyserowany przez siebie spektakl do przykucia uwagi widzów, dążą również do przekształcenia aktów oporu w rozrywkę, na której się dobrze zarabia. Terrodrom ma być miejscem współczesnych igrzysk, gigantyczną areną odgradzoną od reszty miasta, w której można dostać broń i zabawić się na śmierć. Dodatkowo, bezpośrednie transmisje w płatnej telewizji mają generować niemałe zyski, skoro współcześnie nawet przemoc można sprzedać.

Refleksja Rubina jest pesymistyczna. Jego zdanie medialna demokracja opiera się na manipulacji – bohater spektaklu, terrorysta Lars, jest gwiazdą wykreowaną przez telewizyjną dziennikarkę – i jest tak samo niebezpieczna jak wszelkie formy totalitaryzmu. Równie łatwo może wymknąć się spod kontroli. Krytyka masowych mediów jest w tych spektaklach radykalna. Reżyser nie tylko dekonspiruje opresyjność przekazów medialnych, pokazuje również ich niewiarygodny wpływ na ekspresję jednostki. Media dostarczają klisz, które bezmyślnie powielane, skutecznie zastępują osobiste przeżycia. W tym ujęciu masowe media przestają być przestrzenią współczesnej demokracji, w której ze względu na łatwy dostęp może uczestniczyć każdy. Okazują się raczej narzędziem opresji, wykorzystywanym również przez kapitalizm.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, s. 137.

⁵⁰⁷ B. FRĄCKOWIAK: *Centrum kontrolowanej eskalacji*. W: „*Terrodrom Breslau*” (program do spektaklu). Wrocław 2006, s. 23.

⁵⁰⁸ Zob. G. AGAMBEN: *Stan wyjątkowy*. Przeł. M. SURMA-GAWŁOWSKA. Kraków 2009.

W orbicie popkultury

Teatr Rubina wyrasta z obserwacji współczesnego społeczeństwa, co w tym przypadku oznacza, że do inscenizowanych utworów reżyser wprowadza współczesne wątki i kontekst. Nie tylko deklaruje niechęć do inscenizowania dramatów zgodnie z literą tekstu napisanego przez autora: „Nie interesuje mnie gotowy produkt, w którym jestem uwięziony, i robienie z niego teatru. (...) Myślę, że fajniej jest sobie porozmawiać z autorem czy wejść we wzajemną relację, poobmacywać się, podotykać, razem odbyć jakąś podróż, niż podporządkować się tekstowi”⁵⁰⁹ – ale i nie wierzy w istnienie teatru tzw. uniwersalnego:

Dla mnie ważne jest budowanie kontekstu społeczno-politycznego, w jakim odbywa się akcja. Nie robię teatru, który opowiada o człowieku w ogóle, tylko o człowieku, który osadzony jest w bardzo konkretnych realiach. To widz ma wysnuć wnioski o człowieku w ogóle. Kategoria „człowieka w ogóle” jest kategorią nieteatralną. Teatr potrzebuje konkretnego kontekstu. Stąd adaptacja i potrzeba znajdowania nowych kontekstów [...] ⁵¹⁰.

Siłą rzeczy inscenizowane przez niego spektakle przesycane są refleksją na temat współczesnego społeczeństwa, wzbogacone o komentarze z obszaru socjologii, antropologii czy nauk o kulturze. Analizując spektakle Rubina nietrudno dojść do wniosku, że kulturą, którą opisuje i poddaje krytycznej refleksji, jest kultura popularna, która pojawia się w jego przedstawieniach w roli kultury dominującej. W tych poglądach jest bliski Markowi Krajewskiemu, który uważa, że:

[Kultura popularna – A.G.] jest kulturą dominującą – nie tylko dlatego, że współcześnie to ona właśnie tworzy intersubiektywny świat (traktowany jako jedyna do pomyślenia realność), ale również dlatego, że pośredniczy w każdej innej próbie jego konstruowania, filtruje obce wobec niej znaczenia, reintrepretuje je i w podporządkowanej swojej logice formie, upowszechnia, kreuje ramy interpretacji rzeczywistości, sankcjonuje drogi jej poznania i działania w jej obrębie ⁵¹¹.

⁵⁰⁹ W. RUBIN: *Cząstki śmierci*. Rozmowę przeprowadził P. RUDZKI. W: Program do spektaklu *Cząstki elementarne*. Wrocław 2008, s. 16.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ M. KRAJEWSKI: *Kultury kultury popularnej...*, s. 7.

Kultura popularna jest integralnym elementem świata, który w rzeczywistości zdominowanej przez rynek i procesy konsumpcji, uległ popularyzacji i medializacji. Stąd obecność w spektaklach Rubina mediów i znaków, które funkcjonują w orbicie kultury popularnej, bowiem – jak udowadnia reżyser – zarówno jedno, jak i drugie wpływają na społeczną osobowość, kształtują tożsamość współczesnego człowieka. Akcja wszystkich spektakli dzieje się w przestrzeniach miasta, w obiektach typowych dla współczesnej cywilizacji: mieszkaniach, hotelach, galeriach handlowych, studiach telewizyjnych, laboratoriach i lotniskach, albo, jak w *Lilli Wenedzie*, w studiu, które jest symulacją natury.

Snując rozważania na temat ponowoczesności, reżyser krytycznej analizie poddaje istotę i działalność mediów. Bohaterowie jego spektakli to ludzie pozbawieni osobistych przeżyć, którzy do wyrażenia siebie korzystają z klisz zaczerpniętych z różnych medialnych reprezentacji rzeczywistości. „Ja” rzadko bywa tu indywidualne, jego wybory są najczęściej zdeterminowane przez schematy kreujące wyobraźnię zbiorową. Stąd w tych spektaklach pastisze programów telewizyjnych typu *talk-show*, nawiązania do filmów akcji, melodramatów i oper mydlanych. Współczesna rzeczywistość okazuje się posklejana z różnych konwencji i cytatów, a świat wirtualny bywa bardziej rzeczywisty niż to, co realne.

Bywa, że reżyser dekonspiruje również, co kryje się za dobrze napisanym scenariuszem i konwencją filmową. Zrealizowany w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu spektakl *James Bond: - Świnie nie widzą gwiazd*⁵¹², który powstał w ramach cyklu: *Znamy, znamy*, definiującego poszukiwania teatralne zespołu w sezonie artystycznym 2010/2011 wokół zjawisk związanych z popkulturą, w rzeczywistości okazał się wypowiedzią na temat męskiego mitu, który jest opresyjny wobec kobiet. Tytułowy bohater, podzielony na dwie postaci: Agenta 007 (Mariusz Zaniewski), który działa i jego Język, który komentuje akcję, okazał się karykaturą filmowego Bonda, hiperbolizacją bohatera sprowadzonego do roli super mężczyzny. Chociaż męskie imię i nazwisko znalazło się na afiszu, właściwymi bohaterkami sztuki były kobiety: agentka Mosadu Jesbet (Agnieszka Kwietniewska), sekretarka Moneypenny (Ewelina Żak) i Leila – muzułmańska terrorystka (Miroslawa Żak), które za wszelką cenę próbowały odebrać Bondowi jego miejsce w narracji. Kiedy wreszcie udało im się go uśmiercić, zwycięstwo okazywało się połowiczne, bowiem w narracji o Bondzie nie ma języka, który by wyraził

⁵¹² J. JANICZAK: *James Bond: - Świnie nie widzą gwiazd*. Reż. W. RUBIN. Dram. J. JANICZAK. Scen. i video M. KACZMAREK. Prem. Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, 18 listopada 2010.

doświadczenia kobiet. Mit został uśmiercony, ale Leila, żeby zaistnieć, a więc wyrazić się w języku, musiała włożyć marynarkę Bonda i wejść w gotowy schemat.

Pozycja, z której Rubin obserwuje kulturę popularną, bliska jest postawie lewicowych socjologów, którą Krajewski nazywa „praktyką demaskowania nieprawdy”. Polega ona na „deprecjacji kultury popularnej poprzez wskazywanie na swoistość sposobu wytwarzania jej dzieł i celu, któremu to wytwarzanie służy”⁵¹³. Wedle tej koncepcji kultura popularna poza dostarczaniem przyjemności, niesie ze sobą zagrożenia. Wytwarzana głównie przez przemysł kulturowy, służy „wyłącznie maksymalizowaniu zysków i manipulowaniu masami, a więc sprawowaniu władzy przez system produkcji-konsumpcji lub dominującej klasy”⁵¹⁴. Wytwarza „nie tylko substytuty dzieł, ale też substytuty obywateli – bierne, nieświadome, oglupione i pozbawione krytycyzmu masy, niezdolne do jakiejkolwiek aktywności wymierzonej w system”⁵¹⁵. Przyjemność, którą proponuje, jest iluzoryczna, ponieważ jednocześnie wiąże się to ze sterowaniem i kontrolą. W spektaklach Rubina kultura popularna pojawia się jako narzędzie wytwarzania ideologii i sprawowania władzy. Jednocześnie ubrana w atrakcyjną formę rozrywki, stanowi zagrożenie dla zachodniej cywilizacji. Reżyser zwrócił na to uwagę w rozmowie zamieszczonej w programie do spektaklu *Cząstki elementarne*⁵¹⁶:

Książka Houellebecq jest ostrą krytyką zachodniej kultury, którą my, Polacy, bezmyślnie przyjmujemy. W kulturze tej człowiek uzurpuje sobie prawo do niczym nieograniczonej wolności indywidualnej, pierdoląc wolność osobistą drugiego człowieka, zwłaszcza starzejącego się bliźniego. Wyznacznikami twojej wolności, twoich obywatelskich swobód seksualnych są twoje jędrne ciało i regularne rysy. [...] w mediach prawie nie funkcjonują ludzie starsi. [...] Houellebecq krytykuje społeczeństwo osadzone na twardych i ogromnych kutasach, wydepilowanych nogach i nieproporcjonalnych piersiach z silikonu. Kult piękna i „zdrowia” okupiony rosnącą liczbą operacji plastycznych w wieku lat 18 i samobójstw po 50. roku życia, jest gwałtem na człowieku.⁵¹⁷

Wyjaśniając motywacje, które zdecydowały o wystawieniu adaptacji powieści Michaela Houellebecq, jednocześnie definiuje własne poglądy i cele, jakie stawia przed uprawianą przez siebie sztuką.

⁵¹³ M. KRAJEWSKI: *Kultury kultury popularnej...*, s. 26.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ *Ibidem*, s. 27.

⁵¹⁶ M. HOUELLEBECQ. *Cząstki elementarne*. Przeł. A. Daniłowicz-Grudzińska. Reż. W. RUBIN. Adapt. J. Janiczak, W. RUBIN. Dram. J. JANICZAK. Scen., kost., VIDEO M. KACZMAREK. Choreogr. T. WYGODA. Reż. światła J. ŁAGOWSKA. Prem. Teatr Polski we Wrocławiu, 7 czerwca 2008.

⁵¹⁷ W. RUBIN: *Cząstki śmierci...*, s. 34.

Zakończenie

Reżyserzy, którzy pojawili się po pokoleniu „ojcobójców”⁵¹⁸ z jednej strony nadrabiają zaległości, które teatr ma w stosunku do sztuki zaangażowanej, z drugiej – romansując z kulturą popularną, dokonują swoistej wiwisekcji zbiorowej podświadomości, demaskują język, który wpływa na nasze odbieranie świata. „Ojcobójcy” zajmowali się ujawnianiem obszarów wykluczonych przez systemy władzy i dekonspiracją mechanizmów marginalizowania głównie w przestrzeni obyczajowej – jakkolwiek w twórczości Jarzyny ujawniała się fascynacja kulturą wielkiego miasta, kulturą popularną i masową, a ostatnio również kondycją człowieka w ponowoczesnym, konsumpcyjnym zachodnim świecie. Młodszy reżyserzy nie unikają w teatrze tematów związanych z polityką, gospodarką i ekonomią oraz refleksji nad konstrukcją własnego przekazu. Zwłaszcza Klata oraz duet Strzępka - Demirski identyfikują swój teatr z działaniem politycznym.

Maja Kleczewska unika w teatrze polityki i bezpośrednich odniesień do rzeczywistości społecznej, chociaż snuje refleksje na temat współczesnego człowieka, zaplątanego w tryby boleśnie doświadczanej rzeczywistości konsumpcyjnej. Monika Pęcikiewicz wniosła do teatru krytyczne spojrzenie na infiltrowaną przez media rzeczywistość z kobiecej perspektywy, w jej przypadku teatr ma płeć – i to wyraźną. Reżyserka podejrzliwie traktuje nie tylko schematy, w jakie uwikłana jest kobiecość i męskość, dekonspiruje również role, które gramy w życiu, nawet jeśli odbywa się to na scenie. Wiktor Rubin, badając stosunki między władzą, przemocą i „społeczeństwem spektaklu”, dokonuje wiwisekcji mechanizmów przemocy, które ujawniają się również w medialnej manipulacji. Jan Klata za pomocą figur zaczerpniętych z kultury popularnej poddaje krytycznemu oglądowi historyczne narracje, narodowe mity i symbole, a także przygląda się współczesnej demokracji i skutkom zanurzenia społeczeństwa w kulturze konsumpcyjnej. Wreszcie Monika Strzępka wytrwale drąży kulturowe i tematyczne peryferie (służba zdrowia, kolej państwowe, prywatyzacja, ideologizacja historycznego dyskursu), zestawia ze sobą pozornie nieprzystające elementy, również na poziomie tematu i formy. W Teatrze Rozrywki w Chorzowie zrealizowała musical, którego akcja

⁵¹⁸ Tego określenia po raz pierwszy użył krytyk teatralny Piotr Gruszczyński w odniesieniu grupy reżyserów, którzy debiutowali w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku, m.in. Grzegorza Jarzyny, Krzysztofa Warlikowskiego, Anny Augustynowicz, Piotra Cieplaka i Zbigniewa Brzozy. Zob. *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*. Warszawa 2003.

toczyła się w szpitalu położniczym im. św. Zofii, a inspiracją była prowadzona przez „Gazetę Wyborczą” akcja „Rodzić po ludzku”. Wprowadzając do tzw. kultury wysokiej, za którą ciągle uważany jest teatr, elementy niechciane (konwencje sztuki jarmarcznej, gatunki komediowe, tematy i postaci z niskiego obiegu kultury, estetykę czerpiącą z popularnej ikonosfery), w pewnym sensie rozszerza szczeliny dla społecznej podświadomości, zaburza to, co w kulturze jest ujarzmione i wyselekcjonowane, otwiera teatr na przestrzenie wyparte naszej tożsamości.

Kiedy z dzisiejszej perspektywy śledzi się toczące się w latach dziewięćdziesiątych XX wieku i na początku XXI wieku spory na temat teatru czerpiącego z estetyki popkultury, aż trudno uwierzyć, że te przedstawienia budziły tak silne emocje. Być może dlatego, że kultura popularna – jako stały element otaczającej rzeczywistości (również symbolicznej) – funkcjonuje już dzisiaj na innych zasadach. W ostatnich kilku latach w pewnym sensie doszło do jej pozytywnego przewartościowania. Estetyka popkultury przewija się w twórczości znakomitej większości obecnie aktywnych zawodowo reżyserów. W różnych odmianach i formach pojawia się nie tylko w spektaklach twórców omówionych w tej pracy, ale również u artystów, którzy z racji rozległości tematu i konieczności selekcji materiału, nie znaleźli się w tym opracowaniu, m.in. Krzysztofa Warlikowskiego, Piotra Cieplaka, Marcina Libera czy najmłodszych twórców, Eweliny Marciniak i Pawła Świątko.

Koronnym dowodem na zmianę jej statusu jest przygotowana zaledwie rok temu przez Radka Rychcika w Teatrze Nowym w Poznaniu inscenizacja *Dziadów*⁵¹⁹. Warto o niej wspomnieć, ponieważ ten spektakl pokazuje, jak przesunęły się akcenty w podejściu do kultury popularnej w teatrze zarówno po stronie artystów, jak i po stronie publiczności. Rychcik osadził arcydramat Mickiewicza w amerykańskiej historii i popkulturze. Nie wywołało to jednak głosów krytycznych, wręcz przeciwnie – chwalony jest za niebanalne odczytanie tekstu wieszczka i zdobywa kolejne nagrody na festiwalach. Popkultura otrzymuje w tej inscenizacji status jednej z mitologii współczesności, która konstruuje świadomość współczesnego Polaka w takim samym stopniu, jak dotychczasowe tożsamościowe obsesje i historyczne dylematy.

Pomysł Rychcika wyprowadzenia dzieła z kanonu polskiej dramaturgii w bardziej uniwersalne realia był ryzykowny, ale został błyskotliwie i konsekwentnie zrealizowany. Zamiast Guślarza na scenie pojawia się Joker (Tomasz Nosiński), psychopatyczny

⁵¹⁹ A. MICKIEWICZ: *Dziady*. Reż. R. RYCHCIK. Scenogr. i kost. A. M. KACZMARSKA. Muz. M. LIS, P. LIS. Prem. Teatr Nowy im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu, 22 marca 2014.

morderca z filmów o Batmanie, który niczym mistrz ceremonii steruje biegiem wypadków. Gromada odprawiająca dziady w białoruskich kniejach została zastąpiona przez młodzież z amerykańskich seriali, grającą w piłkę na szkolnym boisku. Zamiast duchów i zjaw z drugiej części *Dziadów* na scenie pojawiły się ikony amerykańskiej popkultury: w miejsce Dziewicy – Marilyn Monroe (Gabriela Frycz), oplakująca prezydenta Kennedy’ego, zamiast beztroskiej Zosi – cheerleaderka z przepaską na oku przypominająca Nadine Hurley, bohaterkę *Miasteczka Twin Peaks* Davida Lincha, Rózię i Józia zastąpiła para upiornych bliźniaczek z *Lśnienia* Stanleya Kubricka (Marta Szumieł, Grzegorz Gołaszewski). Wreszcie Duch Złego Pana (Maciej Zabielski) był w tej interpretacji amerykańskim plantatorem, w bezwzględny sposób wykorzystującym pracujących dla niego niewolników. Poszczególne epizody były przeplatane występami chóru swingujących amerykańskich wokalistek z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku.

Szukając uzasadnienia dla swojej interpretacji, a więc powiązań między polską i amerykańską kulturą, reżyser brawurowo połączył sytuację polskich więźniów politycznych z okresu zaborów z amerykańskim niewolnictwem. W końcowej scenie skuci kajdanami polscy skazańcy śpiewają hymn *Zemsta na wroga* na melodię gospel. Konsekwentnie, Senator jest południowoamerykańskim latyfundystą, którym opiekuje się gruba Murzynka (Maria Rybarczyk) – odpowiedniczka Pani Rollinsonowej. Przy stole na kolacji zasiadają członkowie Ku-Klux-Klanu, których z zimną krwią zabija Aunt Jemima (stereotypowe określenie grubej czarnej służącej). Wreszcie, zostaje przywołana słynna przemowa Martina Luthera Kinga *I Have a Dream*, wygłoszona podczas waszyngtońskiej demonstracji przeciw segregacji rasowej, którą w spektaklu wypowiada Gustaw-Konrad (Mariusz Zaniewski). Zdania mówiące o prawie do wolności każdego człowieka, brzmią w tym kontekście jak Wielka Improwizacja, która w spektaklu nie zostaje wypowiedziana przez aktora. Zamiast tego, z offu płynie głos Gustawa Holoubka i jego interpretacja monologu Konrada, zacytowana z *Lawy* Tadeusza Konwickiego.

W *Dziadach* Rychcik porusza się po głównych traktach i bezdrożach współczesnych mitologii: narodowych, kulturowych, i wreszcie popularnych. Kultura z niskiego obiegu staje się w tym spektaklu elementem współczesnej rzeczywistości mentalnej, kształtującej wyobraźnię, tożsamość i rozumienie świata przez współczesnych odbiorców na tych samych prawach, co stereotypy kulturowe, opowieści archetypiczne czy lokalne i narodowe mity. Popularne symbole, treści i postaci przenikają się z figurami z innych porządków kultury, co jest symptomatyczne dla współczesności, w której dochodzi do cyrkulacji porządków wysokiego i niskiego. Kody popkultury reżyser spleta

z elementami narodowego dramatu, naśladować proces, który zachodzi w rzeczywistości pozateatralnej, gdzie kultura popularna swobodnie miesza się z tzw. kulturą wysoką, a nawet – jak twierdzi Marek Krajewski – jest dziś kulturą dominującą, narzucającą soczewkę, przez którą postrzegamy współczesny świat i otaczającą nas rzeczywistość⁵²⁰.

⁵²⁰ Zob. M. KRAJEWSKI: *Kultury kultury popularnej...*

BIBLIOGRAFIA

Rozprawy książkowe, artykuły, szkice

1. ADORNO T.: *The Culture Industry*. London 1991.
2. AGAMBEN G.: *Stan wyjątkowy*. Przeł. M. SURMA-GAWŁOWSKA. Kraków 2009.
3. ARYSTOTELES: *Poetyka*. Przeł. H. Podbielski. Warszawa 2010.
4. BANACH A.: *O kiczu*. Kraków 1968.
5. BARTHES R.: *Mitologie*. Przeł. A. DZIADEK. Warszawa 2000.
6. BAUDRILLARD J.: *Spisek sztuki*. PRZEŁ. S. KRÓLAK. Warszawa 2006.
7. BAUDRILLARD J.: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.
8. BAUMAN Z.: *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*. Przeł. T. Kunz. Warszawa 2011.
9. BAUMAN Z.: *Ponowoczesne przygody ciała*. W: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*. Wstęp i red. M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008.
10. BAUMAN Z.: *Spółczesność w stanie obłąkania*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Warszawa 2006.
11. BAUMAN Z.: *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa 1994.
12. BENJAMIN W.: *Dzieło w dobie reprodukcji technicznej*. PRZEŁ. J. SIKORSKI. W: IDEM: *Twórca jako wytwórca*. Wybór H. ORŁOWSKI. Wstęp: J. KMITA. Poznań 1975.
13. BIELIK-ROBSON A.: *Kultura ludowa człowieka nowoczesnego*. „Res Publica Nowa” 2004, nr 3.
14. BLOOM A.: *Umysł zamknięty*. Przeł. T. BIEROŃ. Poznań 1997.
15. BORDIEU P.: *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*. Przeł. P. BIŁOS. Warszawa 2005.
16. BOROWSKI M., M. SUGIERA: *Recycling spojrzeń*. „Didaskalia” 2010 nr 95.
17. BRAUN K.: *Kieszonkowa historia teatru polskiego*. Lublin 2003.
18. CARLSON M.: *Performans*. Przeł. E. KUBIKOWSKA. Red. naukowa wyd. polskiego T. KUBIKOWSKI. Warszawa 2007.
19. CARLSON M.: *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Michigan 2001.
20. CZAPLIŃSKI J.: *Popskreczing*. „Dialog” 2009, nr 11.
21. CZAPLIŃSKI P.: *Kamp – gry antropologiczne*. W: *Kamp. Antologia przekładów*. Red. P. CZAPLIŃSKI, A. MIZERKA. Kraków 2012.
22. CZARTORYSKA U.: *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1979.
23. DANTO A. C.: *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Przeł., oprac. i wstęp L. SOSNOWSKI. Kraków 2006.
24. Debord G.: *Spółczesność spektaklu i Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Przeł. M. KWATERKO. Warszawa 2013.
25. DIAMOND E.: *Writing Performances*. London 1995.
26. DUDA A.: *Na śmietniku popkultury. Teatr polski po 1989 roku z perspektywy estetyki performatywności*. „Dialog” 2009, nr 11.
27. DUNIEC K.: *Cało w teatrze*. Warszawa 2012.

28. ECO U.: *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Warszawa 1996.
29. FAZAN K.: *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze dwudziestolecia (1989-2009)*. „Didaskalia” 2010, nr 95.
30. FAZAN K.: *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze 20-lecia*. W: *20-lecie. Teatr polski po 1989*. Red. D. JARZĄBEK, M. KOŚCIELNIAK, G. NIZIOŁEK. Kraków 2010.
31. FEATHERSTONE M.: *Ciało w kulturze współczesnej*. Przeł.: I. KURZ. W: *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. M. SZPAKOWSKA. Warszawa 2008.
32. FÉRAL J.: „Substance” 2002, nr 98-99 [numer specjalny pod hasłem *Theatricality*].
33. FÉRAL J.: *Odpadki i zagadki. Od Mony Lisy do Rambo*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. „Didaskalia” 2010, nr 95.
34. FISCHER-LICHTE E.: *Estetyka performatywności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2008.
35. FISKE J.: *Postmodernizm i telewizja*. W: *Pejzaże audiowizualne*. Red. A. GWÓŹDŹ, Kraków 1997.
36. FISKE J.: *Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*. Przeł. A. GIERCAK. Wrocław 1999.
37. FOSTER H.: *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł.: M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2010.
38. FOUCAULT M.: *Historia seksualności*. Przeł. B. BANASIAK, T. KOMENDANT, K. MATUSZEWSKI. Warszawa 1995.
39. FOUCAULT M.: *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł. T. KOMENDANT. Warszawa 2009.
40. FRĄCKOWIAK B.: *Centrum kontrolowanej eskalacji*. W: „*Terrodrom Breslau*” (program do spektaklu). Wrocław 2006, s. 23.
41. GIDDENS A.: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. SULŻYCKA. Warszawa 2010.
42. GOFFMAN E.: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. H. DATNER-ŚPIEWAK, P. ŚPIEWAK. Warszawa 1981.
43. GROCHALSKA M.: *Kobiety w związkach jako ofiary dyskursu „szczęśliwej rodziny”*. W: *Zagadnienia małżeństwa i rodziny w perspektywie feministyczno-genderowej*. Red. K. SLANY. Kraków 2013.
44. GROCHOWSKA M.: *Wojna, czyli pora na widowisko*. „Dialog” 2003, nr 9.
45. GRUSZCZYŃSKI P.: *Nowi niezadowoleni*. „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 24.
<https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=41298&kod=JJM117>
46. KARASIŃSKA M.: *Ja, miasto. Szkice o (nie tylko polskiej) dramaturgii ostatnich lat*. Poznań 2011.
47. *Kiczosfery współczesności*. Red. E. SEKUŁA, W. BURSZTA. Warszawa 2008.
48. KŁOSKOWSKA A.: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1980.
49. KOWALSKA J.: *Hamlet wśród symulaków*. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49-51.
50. KOWALSKA J.: *Wojna domowa*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 32-33.

51. KOWALSKI P.: *Parterowy Olimp. Rzecz o polskiej kulturze masowej lat siedemdziesiątych*. Wrocław 1988.
52. KOWALSKI P.: *Popkultura i humaniści*. Kraków 2004.
53. KRAJEWSKI M.: *Kultury kultury popularnej*. Poznań 2003.
54. KRISTEVA J.: *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. FALSKI. Kraków 2007.
55. KWAŚNIEWSKA M.: *Od buntownika do eksperta. Medialne wizerunki Jana Katy*. „Didaskalia” 2012, nr 111.
56. LEAVIS F.R.: *Mass Civilisation and Minority Culture*.
57. LEHMANN H.-T: *Teatr postdramatyczny*. Przeł. D. SAJEWSKA, M. SUGIERA. Kraków 2004.
58. MACDONALD D.: *Teoria kultury masowej*. W: *Kultura masowa*. Wyb., przeł. i przedm. CZ. MIŁOSZ. Kraków 2002 .
59. MARTIN A.: *A Sociology Of Contemporary Cultural Change*. Oxford 1981.
60. MAYER H.: *Odmieńcy*. Przeł. A KRYCZYŃSKA. Warszawa 2005.
61. MCKENZIE J.: *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. KUBIKOWSKI. Kraków 2011.
62. MEISSNER K.: *Co zagraża współczesnemu teatrowi?* „Notatnik Teatralny” 2004, nr 32-33.
63. MOLES A.: *Kicz, czyli sztuka szczęścia*. Przeł. A. SZCZEPAŃSKA, E. WENDEL. Warszawa 1978.
64. *Niebezpieczne związki. Dramat, teatr i kultura popularna*. Red. E. PARTYGA, P. MORAWSKI. Warszawa 2010.
65. NORA P.: *Czas pamięci*. Przeł. W. DŁUSKI. „Res Publica Nowa” 2001, nr 7.
66. NOWAK M.: *My, czyli nowy Teatr*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 36.
67. ORTEGA Y GASSET J.: *Bunt mas*. Przeł. P. NIKLEWICZ. Warszawa 2008.
68. OSTERMEIER T.: *Teatr w dobie przyspieszenia*. Przeł. K. WIELGA. „Didaskalia” 2000, nr 36.
69. PAVIS P.: *Współczesna inscenizacja, Źródła, tendencje, perspektywy*. Przeł. P. OLKUSZ. Warszawa 2011.
70. PAWŁOWSKI R.: *Kleczewska albo pragnienie miłości*. „Notatnik Teatralny” 2006, nr 43.
71. PIĄTKOWSKI K.: *Estetyka współczesnego banału*. W: *Antropologiczne wędrówki po kulturze*. RED. W. BURSZA. Poznań 1996.
72. PIĄTKOWSKI K.: *Kicz jako problem antropologiczny*. W: *Kiczosfery współczesności*. Warszawa 2008.
73. POPRZĘCKA M.: *O złej sztuce*. Warszawa 1998.
74. PUZYNA K.: *Burzliwa pogoda*. Warszawa 1971.
75. PUZYNA-CHOJKA J.: *Figura obcego w dramacie współczesnym*. <http://www.aict.art.pl/porick-mainmenu-65/nr-27-podziernik-2010/1317-figura-obcego-w-dramacie-wspoczesnym>.
76. RANCIÈRE J.: *Estetyka jako polityka*. Przeł. J. KUTYŁA I P. MOŚCICKI, Warszawa 2007.

77. RASZEWSKA M.: *Teatr Hanuszkiewicza*. W: EADEM: *Teatr Narodowy 1949 – 2004*. Warszawa 2005.
78. RASZEWSKI Z.: *Nie-Boska Komedia*. „Dialog” 1993, nr 3.
79. *Re//Mix*. Red. T. PLATA, D. SAJEWSKA. Warszawa 2014.
80. RIESMAN D.: *Samotny tłum*. Przeł. J. Strzelecki. Warszawa 1996.
81. RITZER G.: *Magiczny świat konsumpcji*. Przeł. L. Stawowy. Warszawa 2001.
82. ROGERS M. F.: *Barbie jako ikona kultury*. Przeł. E. KLEKOT. Warszawa 2003.
83. Román D.: *Performance in America: Contemporary U.S. Culture and the Performing Arts*. Durham 2005.
84. *Rzeczywistość transformacji – transformacja rzeczywistości*. Katalog polskiej ekspozycji Quadriennale 2007, wydany przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Warszawa 2007.
85. SAJEWSKA D.: *Pod okupacją mediów*. Warszawa 2012.
86. SCHECHNER R.: *Performatyka: wstęp*. Przeł. T. KUBIKOWSKI. Wrocław 2006.
87. SIERZ A.: *Jak w mordę*. Przeł. I. KURZ. „Dialog” 1999, nr 3.
88. Sierz A.: *Nie nazywajmy ich brutalistami*. Przeł. M. Lachman. „Dialog” 2002, nr 11.
89. SIWEK E.: *Klub Tęcza*, „Notatnik Teatralny” 2011, s. 64-64.
90. STOREY J.: *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. 2006, Harlow.
91. STRINATI D.: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W. J. BURSZTA. Poznań 1998.
92. ŚWITAŁA A.: *Gra w autentyczność. Rola indywidualności we współczesnej kulturze masowej*. W: *Kiczosfery współczesności*. Red. W. J. BURSZTA, E. A. SEKUŁA. Warszawa 2008.
93. SZCZAWIŃSKA W.: *Duchy popu*. „Teatr 2008, nr 7-8.
94. SZTARBOWSKI P.: *Shakespeare, Müller and Pęcikiewicz Co*. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49-51.
95. TOEPLITZ K. T.: *Wszystko dla wszystkich*. Warszawa 1978.
96. TURNER V.: *Teatr w codzienności, codzienność w teatrze*. Przeł. P. SKUROWSKI. „Dialog” 1988, nr 9.
97. WĘGRZYNIAK R.: *Częsteczki*. „Odra” 2008, nr 11.
98. WĘGRZYNIAK R.: *Generacje i skandale. Kilka dygresji historycznych*, „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35.
99. WĘGRZYNIAK R.: *Nowa lewica w teatrze*. „Teatr” 2007, nr 5.
100. WĘGRZYNIAK R.: *Partytura „Dziadów” Swinarskiego*. „Dialog” 1999, nr 8.
101. WELSCH W.: *Estetyka poza estetyką*. Przeł. K. GUCZALSKA. Kraków 2005.
102. WILLIS P.: *Common Culture*. Buckingham 1990.
103. WINTER R.: *Nuda w kulturze rozrywki*. Przeł. Z. KASPRZYK. Kraków 2012.
104. WŁODARCZYK-KULAK A., KULAK M.: *O sztuce nowej i najnowszej. Główne kierunki artystyczne w sztuce XX i XXI wieku*. Warszawa – Bielsko-Biała 2010.
105. WOLF N.: *Mit urody*. Przeł. M. Rogowska-Stangret. Warszawa 2014.
106. ŻÓŁKŁOŚ M.: *Wzruszenie i dystans*. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49-51.

107. ZUPANČIČ A.: *Absolutna komedia. Fizyka nieskończoności przeciw metafizyce skończoności*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. „Didaskalia” 2010, nr 97/98.

Recenzje

1. ANTONIEWICZ G.: *Duch za kulisami*. „Dziennik Bałtycki” 2004, nr 280. Tekst dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/6478.html>.
2. ANTONIEWICZ G.: *Strusie pióra w slipkach*. „Dziennik Bałtycki” 2005, nr 178.
3. BANIEWICZ E.: *Nowa republika spryciarzy*. „Dziennik” z dn. 26.06.2007.
4. BARAN M.: *Hotel przegranych*. „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto” 2004, nr 280. Tekst dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/6477.html>
5. BARAN M.: *Szekspir popkulturowy*. „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto” 2006, nr 148. Tekst dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/27285.html>.
6. BURZYŃSKA A. R.: *Do kresu nocy*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 11.
7. BURZYŃSKA A. R.: *Pod skórę*. „Notatnik Teatralny” 2006, nr 43.
8. CIEŚLAK J.: *Szekspir pocięty na kawałki*. „Rzeczpospolita” z dn. 23.03 Dostępny na stronie: www.rp.pl/artykul/9131,450868_Szekspir_pociety_na_kawalki.html.
9. DREWNIAK Ł., Nyczek T., Sieradzki J.: *Logo Szekspir*. „Przekrój” 2006, nr 34.
10. DREWNIAK Ł.: *Czego Bóg chce od Polski*. „Przekrój” 2008, nr 25.
11. DREWNIAK Ł.: *Łże-Hamlet*. „Przekrój” 2008, nr 34.
12. DREWNIAK Ł.: *Siostry miłosierdzia*. „Przekrój” 2007, nr 4.
13. DREWNIAK Ł.: *W królestwie sampli*. „Dziennik” nr 34 z dn. 9.02.2007.
14. FIK M.: *Dlaczego papież nie śpiewa?* „Teatr” 1970, nr 6.
15. FIK M.: *Przymiotnik „Narodowy”*. Twórczość 1976, nr 3.
16. FIUT A.: *„Dziady” misteryjne i plebejskie*. „Odra” 1973, nr 10.
17. JANAS A.: *Ofelia nosi haute couture*. „Puls Biznesu” 2008, nr 125.
18. KACZOR K.: *Tramwaj bardzo pożądanym*. „Express Bydgoski” nr 145.
19. KIROŁ A.: *Gordon szczypie w nos*. „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto” nr 171 z dn. 25.07. 2005.
20. KŁOPOCKA I.: *Szekspir skundlony*. „Nowa Trybuna Opolska” nr 285 z dn. 6.12.04.
21. KOENIG J.: *Bardzo modne Wyzwolenie*. „Współczesność” 1966, nr 24.
22. KOWALCZYK J. R.: *Od buntu i drwiny do arogancji*. „Życie Warszawy” z dn. 5.04.2008 [online] <http://www.zw.com.pl/artykul/238626.html>
23. KOWALCZYK J. R.: *Teatr pozbawiony uczuć i ciepła*. „Rzeczpospolita” nr 292 z dn. 15.12.2006.
24. KRAL A. W.: *Koło widzenia przekroczył*. „Teatr” 1970, nr 6.
25. KRAL A.W.: *Nieboskiej prawdy obiektywne*. „Teatr” 1969, nr 9.
26. KUCHARSKI K.: *Po premierze spektaklu „Niech żyje wojna!!!” w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu*. „Polska Gazeta Wrocławska” z dn. 5.12.2009.
27. LUBINA-CIPIŃSKA D.: *Kontrowersyjny werdykt*. „Rzeczpospolita” nr 61 z dn. 13.03.2006.
28. MIŁKOWSKI T.: *Rzucili Klatę*. „Przegląd” nr 2, z dn. 15.01.2006.

29. MORAWIEC E.: *Fantazy – albo jak poza staje się tragiczna*. „Życie Literackie” 1968, nr 5.
30. MOŚCICKI T.: *Krytycy bez zasad*. „Dziennik” z dn. 13.10.2007.
31. MOŚCICKI T.: *Prorok i jego wyznawcy*. „Odra” 2008, nr 5.
32. NYCZEK T.: *Teatr Klaty – rewolucja na niby*. „Gazeta Wyborcza”, nr 293 z dn. 17.12.2005.
33. PACEWICZ P.: *Najlepiej nie rodzić wcale*, „Gazeta Wyborcza” nr 253, „Magazyn świąteczny” z dn. 30.10.2011.
34. PAWŁOWSKI R.: *Krwawy Tytus żegna dyrektora*. „Gazeta Wyborcza” nr 149 z dn. 27.06.2006.
35. PAWŁOWSKI R.: *Odpowiedź autora*. „Gazeta Wyborcza” nr 27 z dn. 25.03.2006.
36. POBIEDZIŃSKA J.: *W teatrze można wszystko*. Nowa Siła Krytyczna. Tekst z dnia: 23.03.2007. Dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/36874.html>.
37. PUZYNA K.: *Dzieje grzechu*. Polityka 1969, nr 19.
38. SCHREIBER P.: *O własnych tylko siłach stoję*. „Teatr” 2012, nr 5.
39. STANKIEWICZ-PODHORECKA T.: *Kompleks prowincji*. „Nasz Dziennik” z dn. 4.04.2008.
40. SZCZĘŚNIAK A.: *Po co w ogóle rodzić dzieci?* „Krytyka Polityczna” [online]. <http://www.krytykapolityczna.pl/KrytykaPolitycznawmediach/SzczesniakPocowogolerodzidzieci/menuid-1.html>.
41. WIRŻAJTYS M.: *Świat młodych*. „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz” 2004, nr 289.
42. WODECKA-LASOTA D.: *Makbet z tego świata*. „Gazeta Wyborcza – Opole”, nr 287 z dn. 8.12.2004.
43. WYSOCKI T.: *Zwykła rodzina słowem silna*. „Gazeta Wyborcza – Wrocław” 2006, nr 8.
44. WYSZKOWSKI M.: *Sztachety zostały rzucone*. „Wiadomości Wałbrzyskie” [online] z 10.04.2007. Dostępny na stronie: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/37621.html>.
45. WAKAR J.: *Didżej w teatrze*. „Życie Warszawy” 2005, nr 286 z dn. 9.12.2005.
46. WAKAR J.: *Peep-show*. „Dziennik. Gazeta Prawna. Dodatek Kultura” 2010, nr 60.

Wywiady

1. *Ciało krzyczy*. Z MAJĄ KLECZEWSKĄ rozmawiała KRYSTYNA DUNIEC. W: K. DUNIEC: *Ciało w teatrze*. Warszawa 2012.
2. *Cośmy zyskali, cośmy stracili*. O kulturze masowej rozmawiali T. DREWNOWSKI, A. HANUSZKIEWICZ, A. KIJOWSKI, A. MIĘDZYRZECKI, W. MŁYNARSKI, B. TOMASZEWSKI, A. WAJDA. „Twórczość” 1975, nr 7.
3. *Cząstki śmierci*. Z WIKTOREM RUBINEM rozmawiał PIOTR RUDZKI. W: Program do spektaklu *Cząstki elementarne*. Wrocław 2008.
4. *Dorosnąć do widowni*. Z JANEM KLATĄ rozmawiała DOROTA KARDASIŃSKA. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 32-33.
5. *Dwie Polski i przepaść*. Z MONIKĄ STRZĘPKĄ i PAWŁEM DEMIRSKIM rozmawia JOANNA DERKACZEW. „Gazeta Wyborcza” nr 180 z 02.08.2008.

6. *Establishment i walonki*. Z MONIKĄ STRZĘPKĄ, PAWŁEM DEMIRSKIM i MICHAŁEM KORCHOWCEM rozmawiała JOANNA WICHOWSKA. „Dwutygodnik” 2010, nr 45 [online] <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/1693-establishment-i-walonki.html>.
7. *Głosujemy na lepszy garnitur, a nie na programy*. Z MONIKĄ STRZĘPKĄ rozmawiał SEBASTIAN LISZKA. „Krytyka Polityczna” z dn. 18.06.2010. <http://www.krytykapolityczna.pl/18.06>.
8. *Jan Klata dla „Wyborczej”. Saper w Starym Teatrze*. Z JANEM KLATĄ rozmawiał ROMAN PAWŁOWSKI. „Gazeta Wyborcza” [online] z dn. 8.01.2014. http://wyborcza.pl/1,75475,15235926,Jan_Klata_dla_Wyborczej_Saper_w_Starym_Teatrze.html.
9. *Klata, bój się Boga*. Z JANEM KLATĄ rozmawiał ROMAN PAWŁOWSKI. „Gazeta Wyborcza”, nr z dn. 1.12.2005.
10. *Na krawędzi*. Z MONIKĄ PEĆKIEWICZ rozmawiała MARZENA SADOCHA. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49–51.
11. *Nie opowiadam bajek*. Z JANEM KLATĄ rozmawiała DOROTA WYŻYŃSKA. „Gazeta Wyborcza – Stołeczna online”, z dn. 20.04.2006.
12. *Obszar nieznany*. Z MONIKĄ PEĆKIEWICZ rozmawiał JANUSZ MARGAŃSKI. Program do spektakl ONE. Teatr Polski we Wrocławiu.
13. *Polityka sztuki*. Z JANEM KLATĄ rozmawiała KAJA STĘPKOWSKA. „Notatnik Teatralny” 2007, nr 45-46.
14. *Profanacja jest konieczna!* Z MONIKĄ STRZĘPKĄ rozmawiała HENRYKA WACHMALICKA. „Gazeta. Dziennik Zachodni” z dn. 26.07.2010.
15. *Przepisywanie. Teksty dla współczesnego teatru. Dlaczego przepisujemy klasyków, albo kto zastąpił dramatopisarza?* Rozmawiali: M. BOROWSKI, B. GUCZALSKA, M. KLECZEWSKA, G. HENKEL, M. SUGIERA, F. ZAIMOGLU. „Didaskalia” 2008, nr 83.
16. *Re//mix: intro*. Rozmawiali: DOROTA SAJEWSKA i TOMASZ PLATA. W: *Re//mix*. Red. T. PLATA i D. SAJEWSKA. Warszawa 1914.
17. *Rewolucja u bram Polski*. Z JANEM KLATĄ rozmawiał CEZARY POLAK. „Dziennik” 2008, nr 53.
18. *Ślepe pole sztuki*. Z PAULEM VIRILLO rozmawiała CATHERINE DAVID. Przeł. E. MIKINA. „Magazyn Sztuki” 1997, nr 15. http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_15/paul%20virilio_david.htm
19. *Świadomość obywatelska*. Z MONIKĄ STRZĘPKĄ rozmawiał PAWEŁ DEMIRSKI. „Notatnik Teatralny” 49-51/2008.
20. *Teatr demokratycznej wspólnoty*. Z MONIKĄ STRZĘPKĄ i PAWŁEM DEMIRSKIM rozmawiała ANETA GŁOWACKA. Program do spektaklu *Położnice szpitala św. Zofii*. Chorzów 2011.
21. *Teatr Mai Kleczewskiej: przemoc przekazu*. Rozmawiali: Joanna Derkaczew, PIOTR GRUSZCZYŃSKI, BEATA GUCZALSKA i TOMASZA PLATA. „Dialog” 2007, nr 4.
22. *Tragedia pragnienia, komedia popędu*. Z ALENKĄ ZUPANČIČ rozmawiali KUBA MIKRUTA i JAKUB MOMRO. „Didaskalia” 2010, nr 97/98.

23. *W oku salonu*. Z JANEM KLATĄ rozmawiał ŁUKASZ DREWNIAK. „Przekrój” 2005, nr 8.
24. *W stronę wspólnoty*. Z KAROLINĄ BENOIT rozmawiał JAN CZAPLIŃSKI. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49-51.
25. *Widziałem szczęśliwego artystę*. Z JANEM KLATĄ rozmawiał JAKUB BŁASZCZAK. <http://www.t-mobile-music.pl/opinie/wywiady/widzialem-szczesliwego-artyste,15099.html>.
26. *Wyznawcy*. Z MONIKĄ FRONCZEK, AGNIESZKĄ PRZEPIÓRKĄ, SABINĄ TUMIDALSKĄ, ŁUKASZEM BRZEZIŃSKIM, JERZYM GRONOWSKIM, PAWŁEM WAWEREM rozmawiał JAN CZAPLIŃSKI. „Notatnik Teatralny” 2008, nr 49 – 51.

Utwory dramatyczne

1. MÜLLER H.: *Makbet. HamletMaszyna. Anatomia Tytusa*. Przeł. J. ST. BURAS. E. JELEŃ, M. MUSKAŁA. Red. M. SUGIERA, A. WIERZCHOWSKA-WOŹNIAK. Kraków 2000.
2. PAWŁOWSKI R.: *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego*. Kraków 2003.

Inne

1. „The Blind Man 2”, May 1917.
2. HODGE: *Przewodnik po sztuce współczesnej. Dlaczego pięciolatek nie mógł tego zrobić?* Przeł. D. SKALSKA-STEFANŃSKA. Warszawa 2014.
3. KLATA K.: *** „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35.
4. SCHECK D.: *Leksykon amerykańskiej popkultury*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. Kraków 1997.
5. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Red. J.-P. SARRAZAC. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007.
6. *Słownik pojęć dramaturgicznych*. „Notatnik Teatralny” 2010, nr 58-59.
7. STRZĘPKA M., DEMIRSKI P., *Strzępka i Demirski: Słobodzianek, idziemy po ciebie!* „Gazeta Wyborcza” z dn. 23.01.2015 tekst dostępny na stronie: http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,17298097,Strzepka_i_Demirski__Slobodzianek_idziemy_po_ciebie_.html.
8. STUHR J.: *Krytycy, opamiętajcie się!* „Gazeta Wyborcza” nr 72 z dn. 25.03.2006 [online] http://www.archiwum.wyborcza.pl/Archiwum/1,0,4604781,20060325RP-DGW,Krytycy_opamietajcie_sie_.html.
9. WILLIAMS R.: *Keywords*. London, 1983.
10. ZDROJEWSKI B.: *Zdrojewski: odpowiem na rezolucję małopolskich radnych w sprawie Starego Teatru*. „Gazeta Wyborcza” [online] z dn. 3.01. 2014. http://wyborcza.pl/1,91446,15217440,Zdrojewski__odpowiem_na_rezolucje_malopolskich_radnych.html.