



Monika Kostaszuk-Romanowska

POLSKI WSPÓŁCZESNY SKANDAL TEATRALNY – PRÓBA OPISU GATUNKU

Przypisanie ewentualnym skandalom we współczesnym teatrze polskim formuły gatunkowej jest w zasadzie metodologicznym eksperymentem. Pojęcie gatunku konotuje powtarzalność pewnego schematu, możliwość dokonania względnie czytelnej klasyfikacji, komunikowanie odbiorcy uchwyconego nią zjawiska przewidywalnych parametrów. W porządku tworzenia oznacza aktualizację określonych reguł determinujących konstrukcję powstającego dzieła. W wymiarze percepcyjnym stanowi ważną instancję określającą tryb i sposób jego odbioru. Jednocześnie – w porządku krytyki artystycznej – operowanie schematem gatunkowym pozwala przetworzyć niepowiązane ze sobą fakty w rozpoznawalny ciąg procesów, w całość artystycznego cyklu.

Formuła gatunku skandalu to propozycja świadomie wykorzystująca oksymoronizm tak wygenerowanego terminu. Oba składające się nań pojęcia łączy relacja nieusuwalnej, wydawałoby się, sprzeczności. Sztuka skandalizująca stanowi antonim przewidywalności i schematyzacji. Jej żywiołem, fundamentalnym prawem, ontologiczną racją jest nowość, taktyka zaskoczenia, wyraziste odcięcie się od stanu zastanego, naruszenie uznanego artystycznego kontinuum. Skandal, nie tylko zresztą w sferze sztuki, realizuje się poprzez wywołanie oburzenia, zgorszenia, którego źródłem jest śmiałość i na ogół, choć w różnym stopniu, bezprecedensowe działanie podjęte przez jego autorów. Te wartości, w sposób oczywisty wykluczają przyjęcie zasady porządkującej zjawiska artystyczne poprzez formułę powtórzenia, cykliczności, przewidywalnego – układającego się w pewien schemat – efektu. Jak jednak sklasyfikować skandaliczność, która właśnie takie cechy ujawnia? Jak inaczej określić dokonywane



w sferze sztuki teatru prowokacje, które dopiero w odczytaniu „gatunkowym” poddają się w miarę kompletnej i spójnej – estetycznej czy socjologicznej – interpretacji?

Próba opisanego współczesnego skandalu teatralnego jako gatunku właśnie, obciążona z pewnością błędem nadinterpretacji, okazuje się jednak nie całkiem jałowym zajęciem. Przypisane jej ryzyko w satysfakcjonujący sposób rekompensuje możliwością dokonania szerszego oglądu zjawisk dokonujących się w polskim teatrze, szansą dostrzeżenia procesów i kierunków rozwoju, które – przy zastosowaniu innej perspektywy badawczej – pozostałyby niewidoczne.

Wspomnianą systematyzację powinno się zacząć od przykładu modelowego – swoistego paradygmatu współczesnej skandaliczności teatralnej. Ja jednak jej prezentację rozpocznę od przykładu bardzo nietypowego, aczkolwiek niewątpliwie znaczącego, wręcz symbolicznego. Punktem wyjścia będzie szerszy kontekst zdarzeń teatralnych, rozumianych nie tylko jako działania stricte artystyczne, ale podejmowane dziś coraz częściej przez środowisko teatralne prowokacje pozasceniczne, wyrażające się nie tyle w realizowanych spektaklach, co w budowanym wokół nich, a nawet całkiem poza nimi, dyskursie.

Takim właśnie symbolicznym gestem rozpoczęcia owego dyskursu stał się legendarny już incydent w Teatrze Powszechnym w Warszawie. W listopadzie 2006 r. kierownik literacki teatru, Robert Bolesto, wywiesił stworzony przez siebie „regulamin pracy teatru”. Obejmował on dziesięć punktów, spośród których trzy okazały się najbardziej brzemiennie w skutki. Oburzenie środowiska wywołał punkt trzeci „Nienawidzimy się generalnie”, punkt ósmy „P.....! naszego szanownego patrona” i punkt dziewiąty „Młody j.... starego”¹. Manifest Bolesty z naddatkiem wypełnił wszystkie warunki artystycznej prowokacji. Przede wszystkim zwracał się przeciw tradycji, ale atak na nią wzmacniał wyraźną personalizacją – obiektem kontestacji uczynił ikonę Teatru Powszechnego, jej patrona i wieloletniego (w dodatku nieżyjącego już) twórcę, Zygmunta Hübnera. Ta personalna kontestacja zyskała swoisty nośnik wizualny w postaci sprofanowanego portretu byłego dyrektora.

Trudno zrekonstruować zamierzony przez głównego autora skandalu w Powszechnym scenariusz działań, trudno w ogóle stwierdzić, że taki

¹ Fragmenty regulaminu cytuję za: Lubczyński K. [2007], *Szambo młodych wilków*, „Trybuna” 28.

scenariusz istniał. Dość precyzyjnie da się jednak odtworzyć faktyczny przebieg wypadków, dla których impulsem stały się te dwa szczególnie rekwiizyty – kartka, jak to określił Jerzy Pilch „świsstek” [Pilch 2007], ze spisaniem regulaminem i obscenicznie zdeformowany portret. Sprawa Bolesty – co prawda z dużym opóźnieniem, bo dopiero w styczniu 2007 r. – trafiła na zebranie zespołu teatru. Podczas tego zebrania (w obecności wdowy po Hübnerze – Mirosławy Dubrawskiej) Bolesto odczytał swój dokument i objaśnił użyte w nim sformułowania jako wyraz... szacunku dla patrona, a jednocześnie jako próbę rozpoczęcia dyskusji o jego dzielectwie i ciężącym na teatrze polskim „kulcie profesorów”².

Skandal z regulaminem miał już wówczas intensywny obieg zewnętrzny – dyskusja w środowisku teatralnym rzeczywiście się rozpoczęła, a nawet przyjęła postać dyskusji o dyskusji. Komentarze krytyków ułożyły się w ciąg dosyć jednoznacznie, aczkolwiek z różną intensywnością emocjonalną, formułowanych opinii – od określeń typu „mało śmieszny żart Roberta Bolesty”³, „dziecinada”⁴, „atak głupoty w Teatrze Powszechnym” [Mościcki 2007], po sformułowania takie jak „hucpa” [Krupiński 2007], „trzęsienie ziemi w Powszechnym” [Czapska 2007], „szambo młodych wilków” [Lubczyński 2007], „czas wywlekania trupów z grobu” [Pilch 2007]. W podobny sposób komentowali zdarzenie twórcy. Piotr Tomaszuk nazwał je „niesmaczną i głupią prowokacją”⁵, Kazimierz Kutz „wylewaniem pompy”⁶ a Krzysztof Zaleski „zachowaniem żuli”, które „staje się normą”⁷.

Istotną cechą sekwencji zdarzeń zapoczątkowanych chyba nie do końca świadomie przez Bolestę było uruchomienie wspomnianego już podwójnego obiegu prowokacji. Sprawa regulaminu przez dłuższy czas funkcjonowała wyłącznie w „szeptanym” obiegu wewnętrznym samego teatru. Co ciekawe, zaanektowanie jej przez dyskurs zewnętrzny, pu-

² Relację ze spotkania przedstawia Iza Natasza Czapska, (w:) Czapska I. N. [2007], *Manifest nienawiści: młody jebie starego*, „Życie Warszawy” 24.

³ Tak zatytułowano omówienie dyskusji ludzi kultury opublikowaną w „Dzienniku”. Zob. [2007], *Mało śmieszny żart Roberta Bolesty*, „Dziennik” 25.

⁴ Określenie Janusza Majcherka zacytowano we wspomnianym omówieniu dyskusji. Zob. tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Wypowiedź Kazimierza Kutza cytuję za: Lubczyński K. [2007], *Szambo młodych wilków*, „Trybuna” 28.

⁷ Tamże.

bliczny, aczkolwiek niewątpliwie również środowiskowy, dokonało się za sprawą działań dyrekcji teatru, które miały – tym razem całkowicie świadomie – sprawę wyjaśnić i ów rozgłos wyciszyć. W ironiczny sposób paradoks ten skomentował Jerzy Pilch: „Ludzie Teatru Powszechnego przeprosiny czytali, ale znowuż się okazało, że nie wszyscy wiedzą, za co kier-lit. przeprasza. Zwłaszcza starsi, wdowy różne, nestorzy sceny nie kumali, o co chodzi. No to, żeby ich zaspokoić, żeby im pokazać, jak zostali obrażeni, i żeby wiedzieli za co kier-lit. ich przeprasza, dyrekcja kazała się wszystkim tego a tego dnia, o tej a o tej godzinie do teatru się stawić. Kier-lit. przepraszał będzie. A żeby było jasne, za co przeprasza – obrazę, której dokonał, przypomni. Ściśle rzecz ujmując: tych, których dotąd nie obraził – teraz obrazi. I zaraz potem przeprosi. Żeby sprawa była jasna. I kazali kier-litowi na teatralnym forum raz jeszcze swoje, w dziesięć punktów ujęte, wybryki odczytać, i potem kazali mu przeprosić (...)” [Pilch 2007].

Przewrotny komentarz Pilcha precyzyjnie opisuje mechanizm skandalu w Powszechnym – jego właściwym początkiem nie był fakt wywieśzenia dziesięciu tez, także nie moment, w którym owe tezy stały się tematem kularowych plotek. Prawdziwy rozpęd dała mu owa niefortunna próba wyhamowania biegu zdarzeń, zatrzymania ich w granicach *domo sua*. Dopiero od tego momentu sprawa Bolesty zaczęła „żyć własnym życiem”, czyli inspirować wystąpienia, potępienia, deklaracje i spory, które określiły rangę wyjściowego zdarzenia. Medialny szum uwiarygodnił i uprawomocnił nie tyle samą akcją Bolesty – i tu kolejny paradoks – co jego, wydawałoby się skazaną na klęskę, próbę zneutralizowania skutków owej akcji. Dyskusja nad stanem polskiego teatru faktycznie się rozpoczęła, a wraz z nią spór o stosunek do tradycji, o prawo „młodych” do negocjowania dorobku „starych”.

Hasło walki z „kultem profesorów” okazało się bowiem zaskakująco nośne. Jednym z ciekawszych jej epizodów była choćby słynna prasowa polemika Zbigniewa Zapasiewicza i Mai Kleczewskiej. Wywiad z Zapasiewiczem opatrzono wyrazistym tytułem *Etyka w polskim teatrze zdechła*. I rzeczywiście padły w nim mocne zarzuty pod adresem młodego pokolenia twórców teatru – ślepego, pełnego pychy niszczenia tradycji, braku odpowiedzialności za teatr jako sztukę i udziału w jego moralnej degradacji [Mościcki 2007]. W odpowiedzi Kleczewska zaapelowała o partnerstwo, zaufanie, otwarcie na głos „młodych”, uznanie ich prawa do odrzucenia dorobku autorytetów [Łukaszewicz 2007]. Można przyjąć,

że przeprowadzona na łamach *Dziennika* dyskusja była jednym z tych wydarzeń, które może nie tyle wypromowały sprawę regulaminu, co nadały jej – nie do końca chyba zasłużony – status punktu startowego w istocie ważnej, merytorycznej dyskusji. Wybryk, trafnie przez Pilcha wpisany w „kulturę świstków”, ujawnił znaczące cechy współczesnych praktyk kulturowych, rozpoznawalnych procesów dokonujących się przecież nie tylko w przestrzeni artystycznej. „Wyprodukowany przez kierownictwo literackie Teatru Powszechnego świstek – pisał Pilch – jest wykwitem, znamieniem i wymownym symbolem powszechnej teraz kultury świstków, cywilizacji świstków; obowiązującego rygoru świstków. Jest dowodem ich wagi i znaczenia. Nieświadoma – być może w wielorakim sensie – ręka i pewnie mało pojemny rozum za tą pracą stoi, a jej wymowa poraża. Wszyscy jesteśmy naznaczeni przez czas, w którym żyjemy, na ludziach wiotkich wszakże – specjalnie na wiotkich miernotach artystycznych – stygmaty tego czasu odbijają się najwyraźniej” [Pilch 2007].

Symptomatyczna, niepokojąca, może nawet groźna, okazała się więc wyraźna dysproporcja między znaczeniem wyjściowego epizodu a rolą, jaką odegrał i sensami, jakie mu nadano. Świadczyła o tym nie tylko dynamika przeprowadzonych w środowisku dyskusji, ale przede wszystkim ich merytoryczna wartość. Wspomniana wypowiedź Zapasiewicza dotyczyła przecież tak istotnych zagadnień, jak problem modelu współczesnej inscenizacji, jej odejścia od głębokiej analizy tekstu, jałowości pozbawionych interpretacyjnej konstrukcji, powtarzalnych na poziomie scenicznych efektów i coraz bardziej wtórnych, rezygnujących z nawiązania kontaktu z widzem, realizacji. W trakcie owych polemik padło nawet pytanie o to, czy polski teatr nie wszedł właśnie w okres swoistej rewolucji kulturalnej. „W sumie mamy tu klasyczny przykład odnowy moralnej – zauważał Daniel Passent – wymiany autorytetów, zastępowania starej łże-elity (Hübner, Rudziński, Zapasiewicz) przez hunwejbiniów – bez nazwisk, bez dorobku, bez kultury. Widać, że młoda gwardia w najgorszym, bolszewickim stylu, nienawidzi spróchniałej elity i buduje nowy ład” [Passent 2007]. Nawet polemista Passenta – i, dodajmy, obrońca Bolesty – Zdzisław Jaskuła określił krytykę regulaminu mianem „krucjaty przeciwko całemu młodemu polskiemu teatrowi” [Jaskuła 2007].

Zastanawiające są powody, które sprawiły, że tak mało istotny (w początkowej fazie) incydent poruszył tak potężną lawinę wydarzeń. Dokument wypracowany przez Bolestę nie nosił cech artystycznego manifestu. Taką rangę, jeszcze raz to powtórzmy, wtórnie przypisano, w do-

datku nie publicznemu, wystąpieniu, które nie proponowało żadnej nowej jakości teatralnej, co więcej, nie dotyczyło w ogóle kwestii artystycznych. Bardziej istotna niż treść okazała się zatem jego forma – obsceniczna, obraźliwa, nadmiernie epatująca wulgarnością. Przełamane zostało pewne tabu, ale tabu językowe właśnie, na co nikt z krytyków nie zwrócił nawet uwagi. Bolesło nie wytyczył, co prawda, nowych standardów mówienia o teatrze, ale w sposób radykalny zanegował standardy obowiązujące, sprowadził ów dyskurs na poziom *profanum*. Jego własna, nie ta *post factum* dopisana i w jakimś sensie zrealizowana przez komentatorów, skandaliczność wyraziła się w klasycznym geście zmiany kodu, sprofanowania poprzez obniżenie rejestru, ekstremalną deprecjację logosu. A zatem to właśnie sposób, językowy tryb artykułowania roszczeń odegrał rolę główną, to on sprawił, iż „ulica weszła do teatru”, jak to ujął jeden z krytyków, dodając przy tym ironicznie: „tyle że ostatnio to już nawet nie ulica, ale jakaś ponura ścieżyna z lumpendzielnicy” [Załuski 2007].

Skandal w Powszechnym po obu stronach barykady definiowany, zdecydowanie nadwyżkowo, jako symboliczny gest rozpoczęcia rewolucji, nowej fazy teatralnej prowokacji – rozumianej jako odważne wyzwalanie się młodego pokolenia twórców spod hegemonii uświęconego tradycją modelu robienia teatru – w istocie żadnej rewolucji nie wywołał. Należało go raczej odczytać jako zapowiedź, a może już znak zupełnie innego fenomenu, którego istotą nie jest artystyczny dyskurs, wyraźna konfrontacja pokoleniowo zorientowanych estetyk, gorący spór o teatralne imponderabilia. Tą nową jakością okazał się skandal quasi-teatralny, a więc taki, który teatru w zasadzie nie potrzebuje, teatrem jako sztuką nie jest zainteresowany, a subtelną kwestię artystycznej kreacji traktuje w sposób instrumentalny. Zjawisko quasiteatralnej prowokacji, a właściwie prowokacji okołoteatralnej, sytuuje się w porządku innym niż plan estetycznego dyskursu. Wyprowadza ów dyskurs z przestrzeni inscenizacji, a nawet dosłownie z teatru jako miejsca, ośrodka działań artystycznych. Jednocześnie nadaje mu nowy wymiar – już nie estetyczny właśnie, ale obyczajowy, społeczny, w wersji ekstremalnej także polityczny.

Jeżeli przyjąć, że najważniejszym wyznacznikiem działań o charakterze prowokacji w ogóle, a w odniesieniu do sztuki w szczególności, jest – opisywane łacińską formułą *provocare* – wzywianie, wywoływanie, pobudzanie, to dynamika, swoiste napięcie znaczące konfrontację sztuki i kultury, zderzenie przestrzeni artystycznej i społecznej świadczą, że w polskim teatrze mamy dziś do czynienia z całą serią zdarzeń stanowią-

cych w tym sensie „udane”, choć niekoniecznie przez samych twórców zamierzone i przez nich samych zrealizowane, prowokacje. Wydaje się, że można je sklasyfikować, stosując dwie podstawowe kategorie – miejsca i czasu. Jeśli jako optymalny punkt wyjścia do opisu współczesnych skandali teatralnych potraktujemy gotową inscenizację, to ich podstawowym wyróżnikiem będzie wyraźne rozminięcie się momentu zaistnienia prowokacji z momentem realizacji właściwego działania scenicznego, a także faktyczne wyprowadzenie jej poza przestrzeń teatru.

W kwietniu 2003 r. Krzysztof Kopka wystawił w jeleniogórskim teatrze sztukę Tadeusza Słobodzianka *Sen pluskwy, czyli towarzysz Chrystus*. Ale jeszcze zanim odbyła się premiera oprotestowano baner reklamujący przedstawienie. W podpisanym przez kilkadziesiąt osób liście, który skierowano do rady miasta, kurii biskupiej i dyrekcji teatru, zażądano zdjęcia sztuki. Oburzenie wywołał sam jej tytuł, a właściwie drugi jego człon. Protestujący uznali, iż zawarte w nim zestawienie słów obraża ich uczucia religijne. Transparent z tytułem sztuki został usunięty, lecz do premiery ostatecznie doszło, także z tego powodu, że zaatakowany autor zadeklarował gotowość do spotkania się z sygnatariuszami listu, ale dopiero wtedy, gdy obejrzą oni przedstawienie⁸. I rzeczywiście takie spotkanie się odbyło. Okazało się, że niektórym z oponentów spektakl właściwie się podobał, ale nawet oni podtrzymali zarzut obrazoburczej wymowy tytułu. Do jego zmiany nie dał się jednak przekonać Tadeusz Słobodzianek, a dyskusja o spektaklu rozliczającym fałszywych proroków komunizmu i postkomunizmu dotarła w rejony niemal teologiczne stawiając pytanie o herezję wpisaną w samo biblijne imię Antychrysta. „Awanturka o wartości – podsumował zdarzenie jeden z krytyków – dopisała pouczający aneks do przesłania sztuki” [Węgrzyn 2003].

Spór o *Sen pluskwy* nie zakończył się rozstrzygnięciem, ale sprawa jeleniogórskiego spektaklu okazała się interesującym precedensem co najmniej z kilku powodów. Przede wszystkim ustanawiała i egzemplifikowała tryb włączania teatralnego medium w przestrzeń publiczną. Posługując się klasycznym terminem Clifforda Geertza można ów tryb opisać jako szczególny przypadek aktualizacji „społecznego metakomentarza”. Wśród różnych wariantów widowisk kulturowych to właśnie teatr, w odczytaniu Victora Turnera, najsukutekniej realizuje funkcję

⁸ Zob. relację Macieja Węgrzyna: Węgrzyn M. [2003], *Sen pluskwy, czyli towarzysz Chrystus*, „Gazeta Wrocławska” 19.05.2003.

Geertzowskiego metakomentarza. W teatrze – zauważa Turner – jest nim „sztuka, którą społeczeństwo odgrywa na swój własnym temat”. Istotę tematykacji stanowi nie tyle proste odczytanie zbiorowego doświadczenia, co jego „interpretacyjne odtworzenie”. Ujęcie etnologiczne podkreśla, iż każdy zrealizowany spektakl jest silnie naznaczony kontekstem społecznym, w jakim powstaje. To on nadaje mu ów ambiwalentny charakter, Turnerowską „podwójną naturę” – teatralny *acting* wyrastając z konkretnego społecznego doświadczenia, przetwarza je i narratywizuje, a jednocześnie właśnie jako krytyczna narracja wraca do niego, spełniając rolę impulsu stymulującego działanie w przestrzeni publicznej – „jest refleksem i skłania do refleksji”. „Owo zbliżenie teatru do życia – zauważa Turner – przy jednoczesnym zachowaniu ‘zwierciadlanego’ dystansu wobec niego, czyni go najlepszym komentarem lub ‘metakomentarem’ do konfliktu, jako że samo życie jest konfliktem (...)” [Turner 2005, 175].

Sprawa jeleniogórskiego przedstawienia stanowiła, jak się wydaje, czytelną realizację owego paradygmatu. Uzupełniała go jednak o nowy istotny element. Artykulacja społecznego metakomentarza, którym już sam *Sen pluskwy* w warstwie narracyjnej niewątpliwie był, wyprzedziła i określiła sensy oraz odbiór właściwego metakomentarza artystycznego. Ta swoista inwersja recepcyjna oznaczała zarówno wygraną, jak i porażkę teatru pojmowanego w kategoriach społecznego medium. Dyskusja o spektaklu poprzedzająca sam spektakl nadała mu rozgłos i nośność, ale jednocześnie zmarginalizowała, jeśli nie uniemożliwiła, jego merytoryczną interpretację, skutecznie zagłuszając wpisane w przedstawienie sensy. Owo paradoksalne zagłuszenie poprzez nagłośnienie ustanawiało nowy model społecznej obecności teatru w realiach współczesnej Polski.

Powrót tak zwanej „cenzury prewencyjnej” w nowej obyczajowej, ideowej, a nawet politycznej wersji w ostatnich latach oznaczał stygmatyzację wielu i to bardzo rozmaitych przedstawień. Jednym z nich był *Wozzeck* wystawiony w styczniu 2006 roku przez zespół Teatru Wielkiego w Warszawie. Premiera inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego odbywała się już w atmosferze skandalu. Impulsem głównym okazał się tym razem nie baner, ale plakat firmujący spektakl. Przedstawiał on dwoje dzieci – chłopca i dziewczynkę. Stylizację postaci dziewczynki mocno umalowanej i ubranej w wydekoltowaną sukienkę odebrano jako niesmaczną prowokację. Głosy oburzenia wzmocniła plotka jakoby dzieci występujące w tym przedstawieniu były obecne na scenie w trakcie partii wykonywanej przez nagiego śpiewaka. Do przedstawienia, które ciągle jeszcze nie

wyszło z fazy prób, przyłgnęła etykiетка „afery majtkowej”. Środowiska prawnicze sugerowały zagrożenie seksualnym molestowaniem, a ówczesny rzecznik praw dziecka domagał się interwencji ministra kultury⁹. Protesty spowodowały podobną jak w przypadku spektaklu jeleniogórskiego sekwencję zdarzeń – zaproszenie na próbę rodziców występujących w przedstawieniu dzieci i jednoznaczne dementi w kwestii nagiego śpiewaka. Całkiem nowym elementem był jednak fakt, że twórcom inscenizacji przypisano świadomy zamiar marketingowy, który przedpremierowy szum medialny istotnie zdawał się potwierdzać. „Przed warszawską premierą *Wozzecka* – pisała Dorota Kozińska – było i śmieszno, i straszno. Najpierw na mieście pojawiły się plakaty z wystylizowanymi na dorosłych dziećmi, kojarzące się prędeż z kampanią przeciw pedofilii niż z tragedią oszalałego golibrody z Lipska. Na burym tle trudno było dostrzec szare litery, układające się w nazwisko Berg. Potem rozpętała się „afera majtkowa”, kiedy odtwórca roli tytułowej wystąpił na próbie sceny z Doktorem goły jak święty turecki. Była to podobno radosna improwizacja Mattea de Monti, która nie znalazła uznania w oczach reżysera i uszła oczom uczestniczących w spektaklu dzieci. Smród jednak pozostał. Niektórzy twierdzili nawet, że był to zręczny chwyt marketingowy, a rzeczywistość obnaży nie tyle tyłek protagonisty, ile niemoc twórczą autorów przedstawienia.” [Kozińska 2006]. Ostatecznie w warszawskim Teatrze Wielkim wystawiono, jak to określiła jedna z recenzentek, „operę w majtkach” [Dębowska 2006]. Co zatem obnażył spektakl Warlikowskiego?

Wydaje się, że przypadek *Wozzecka* przede wszystkim ujawnił istotną rolę i społeczną nośność opisywanego wcześniej syndromu prowokacji „okołoteatralnej”, która po raz kolejny okazała się dla przekazu artystycznego jedyną szansą wyjścia ze środowiskowego getta w szerszy obieg publiczny. Prymat dyskursu pozaestetycznego nad estetycznym, hegemonia skandalu ustanowiły – przy zdecydowanie słabym oporze krytyki teatralnej – nową kategorię opisu wydarzeń teatralnych i nową formułę wprowadzania tej zdecydowanie niszowej sztuki do zbiorowej świadomości. Wśród spektakli ostatnich sezonów, które zdają się potwierdzać tę prawidłowość warto odnotować inną, równie głośną premierę – przedstawienie *Transfer!* wystawione w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu w listopadzie 2006 roku. *Transfer!* w zamierzeniu twórcy spektaklu – Jana

⁹ Zob. relację: Ginał A., Bukowski S. [2006], *Kto się boi nagiego Wozzecka?*, „Życie Warszawy” 3.

Klaty – miał być próbą powrotu do trudnego gatunku teatru politycznego. Historia o wysiedlonych po II wojnie światowej z Wrocławia Niemcach i przepędzonych z kresów wschodnich Polakach oraz ich potomkach została inscenizacyjnie pomyślana jako do bólu symetryczne świadectwo autentycznych przesiedleńców, naturszczyków, ludzi, którzy na scenie relacjonują swój exodus. Przesłanie spektaklu wyrażała konfrontacja losu jednostek i bezwzględności wielkiej polityki upersonifikowanej przez postacie Wielkiej Trójki – Churchilla, Roosevelta i Stalina.

Przeciw powstającemu przedstawieniu zaprotestowało Stowarzyszenie Gdynian Wysiedlonych, które oczekiwało zmiany tytułu spektaklu i uwzględnienia losów wysiedlanych mieszkańców Gdyni. Nie był to jedyny protest. „W kwietniu pisaliśmy – donosiła „Gazeta Wyborcza” – o gdyńskiej senator Prawa i Sprawiedliwości Dorocie Arciszewskiej-Mielewczyk, która jeszcze przed premierą chciała zobaczyć scenariusz przedstawienia. Zaniepokoił ją już temat widowiska przygotowanego we Wrocławiu. Dyrektor Meissner w odpowiedzi na list parlamentarzystki stwierdziła, że scenariusz jeszcze nie istnieje, a prośba senator wprost kojarzy jej się z cenzurą” [Wysoki 2006]. Premiera spektaklu w wersji „nieocenzurowanej” jednak się odbyła, a ataki na Klatę w artykule pod charakterystycznym tytułem *Protest na zapas* sarkastycznie skomentował Roman Pawłowski: „Gdyby takie rozumowanie obowiązywało w przeszłości, nie powstałoby wiele ważnych sztuk. Szekspir nie napisałby *Otella*, ponieważ środowiska afroamerykańskie zaprotestowałyby przeciwko kreowaniu Maura na mordercę. Molierowi dostałoby się od bankowców za *Skąpca*, którego można odczytać jako krytykę długoterminowego oszczędzania. Maeterlinck musiałby rozbudować swoich *Ślepców* o inne grupy niepełnosprawnych niesłusznie pominięte w dramacie. I tak dalej. Mielibyśmy, owszem, pełną zgodę na widowni, ale czy na pewno wielką sztukę?” [Pawłowski 2006].

Niejako przy okazji awantury o *Transfer!*, podobnie jak w przypadku skandalu w Powszechnym, udało się postawić kwestie fundamentalne, dotyczące społecznych powinności sztuki i roli artysty. Powróciło zapomniane, a tak istotne pytanie o granice swobody artystycznej wypowiedzi. Czy na artyście ciąży obowiązek dokumentowania prawdy historycznej? Czy też ma on prawo do artykułowania własnej wizji historii, rzeczywistości, świata, człowieka? Czy musi w imię określonych pryncypiów uwzględniać roszczeniową postawę wobec sztuki, czy też

artykułowanie takich oczekiwań należy odrzucić w imię obrony twórczej wolności przed zagrażającą jej ideologizacją? Każda ze stron owego sporu miała na te pytania gotowe odpowiedzi, ale najbardziej chyba poręczającym doświadczeniem dla samego reżysera – i nie tylko dla niego – okazało się odkrycie, że teatralną prowokacją niekoniecznie być musi to, co on sam jako prowokację programuje – a więc przede wszystkim artystyczna formuła spektaklu, inscenizacyjny kod zaproponowany przez twórcę dla wyartykułowania jego subiektywnej wizji świata i wpisanego w nią przesłania.

O tym, jak bardzo sceniczna wizja reżysera może różnić się z oczekiwaniami krytycznie nastawionych środowisk, świadczy jeszcze jeden przykład – olsztyńska realizacja *Podróży do wnętrza pokoju* autorstwa Giovanni'ego Castellanos. Gdyby nie brać pod uwagę wydarzeń towarzyszących opisanym wcześniej premierom *Snu pluskwy*, *Wozzecka* przypadek olsztyński można by uznać za bezprecedensowy. Scenariusz zdarzeń okazał się jednak zaskakująco podobny, choć zawierał również pewne nowe, istotne elementy. Skandal, jaki wywołał wystawiony w kwietniu 2006 roku spektakl, rozpoczął się od interpelacji jednego z radnych sejmiku województwa warmińsko-mazurskiego skierowanej do marszałka województwa. Radny oczekiwał wyjaśnienia motywów wystawienia spektaklu, w którym zbulwersowały go sceny z postacią papieża jeżdżącego na sklepowym wózku i rozdającego prezerwatywy. Reakcją na protest był list otwarty przedstawicieli środowiska kulturalnego Olsztyna, a także opublikowana na łamach *Gazety Olsztyńskiej* oficjalna odpowiedź marszałka na interpelację.

Sygnatariusze listu otwartego podjęli się trudnego zadania zinterpretowania sensu sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem kontrowersyjnej postaci papieża. Wskazywali na fakt, iż nie można utożsamiać fikcyjnego bohatera, koniunkturalisty Horacego Zewnętrzznego z Janem Pawłem II (choćby dlatego, że w tekście sztuki on sam siebie określa jako uzurpatora i „drugiego papieża-Polaka”). Przekonywali, iż przedstawienie piętnujące merkantylizację religii nie może uczuć religijnych obrażać, bo właśnie w ich obronie występuje¹⁰. W podobnym tonie utrzymane było obszernie pismo marszałka, który – powołując się m.in. na *List do artystów* Jana

¹⁰ List otwarty opublikowano w olsztyńskim wydaniu „Gazety Wyborczej”: [2006], *Ta sztuka nie obraża papieża*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn” 158.

Pawła II – zwracał uwagę na wartość sztuki obnażającej komercjalizację wiary i wyraźnie rozdzielającej sferę *sacrum* i *profanum*¹¹.

Dokonana w Olsztynie publiczna egzegeza spektaklu była niewątpliwie zjawiskiem nowym i w swej wymowie interesującym, jednak najważniejszą cechą wydarzeń, które rozegrały się wokół *Podróży do wnętrza pokoju* wydaje się dosłowna instytucjonalizacja konfliktu, wyabstrahowanie go z kontekstu artystycznego i wprowadzenie w obcy porządek konfrontacji politycznej. We wspomnianym liście środowisk twórczych casus *Podróży* nazwano „interpelacyjną weryfikacją działań artystycznych”. „Nieznajomość spektaklu – pisali jego autorzy – pochopne sądy i podejmowanie interpelacji w ramach samorządowych procedur skłaniają nas do wniosku, że sam spektakl stanowi pretekst do gry politycznej – wątpliwej jakości i wątpliwych intencji.”

Nie da się nie zauważyć, iż prowokacje *stricte* artystyczne, stanowiące niemal definicyjny atrybut sztuki, potwierdzające jej żywotność i realizujące oczywiste prawo twórców do poszukiwania nowych środków wyrazu pozostają dziś w cieniu skandali teatralnych inscenizowanych przez przestrzeń polityki, inspirowanych przez środowiska zaangażowane w dyskurs publiczny. *Nota bene* jako prowokacje właśnie okazują się one dość często przedsięwzięciami nieudanymi, chybiającymi celu. Wiele ze skandali teatralnych ostatnich lat, których właściwymi autorami i „dysponentami” byli sami artyści wyczerpywało swoją siłę artystycznego rażenia w konkretnej scenicznej realizacji przechodząc w porządek skandalu braku skandalu.

Wydaje się, że we współczesnym polskim teatrze wcale niełatwo zapracować na opinię twórcy skandalizującego. Oznacza ona bowiem przede wszystkim umiejętność pozyskania zainteresowania widzów, umiejętność zbudowania wokół realizowanych przedstawień aury silnych emocji, gwarantujących nie tylko doraźny rozgłos, ale przede wszystkim czytelną identyfikację spektaklu jako mocnego, odważnego, „kultowego”. W konfrontacji z zawodową publicznością recenzentów teatralnych zadanie to okazuje się jeszcze trudniejsze. W stosunkowo krótkim okresie dwudziestu lat, jaki dzieli nas od przełomu 1989 roku w polskim teatrze nastąpiła widoczna zmiana pokoleniowa reżyserów teatralnych, ale też dokonała się istotna transformacja stylu, języka stosowanego dla opisu spektakli i kryteriów ferowanych ocen. W szlachetnej misji obrony teatru

¹¹ Zob.: [2006], *Moralna i religijna*, „Gazeta Olsztyńska” 181.

przed niebezpieczeństwem konkurencji kultury masowej i wynikającym z niego zagrożeniem populistyczną dewaluacją sztuki scenicznej, głos krytyki wyraźnie się zradykalizował.

Skandal „okołoteatralny”, jak wskazują omówione wcześniej przykłady, przynosi przedstawieniu rozgłos, w istocie ma jednak działanie destrukcyjne – deprecjonuje materię artystyczną spektaklu, doprowadza do ubezwłasnowolnienia twórcy, czyniąc z jego scenicznej wypowiedzi jedynie przypadkowy pretekst, podlegający manipulacji element pozaartystycznego sporu, którego nie jest on już stroną. „Właściwy” skandal teatralny w centrum zainteresowania sytuuje twórcę, sprawia, iż jego dzieło poddane zostaje na ogół bezwzględnej, ale – przynajmniej co do zasady – merytorycznej krytyce.

Na liście uznanych przez krytyków, współczesnych prowokatorów teatralnych w ciągu ostatniej dekady powtarzały się nazwiska przedstawicieli trzech pokoleń reżyserów. Należą do nich m.in. Krystian Lupa, według określenia Piotra Gruszczyńskiego „ojciec założyciel” młodego teatru, oraz „młodszy zdolniejszy” – Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Piotr Cieplak, Zbigniew Brzoza, Anna Augustynowicz¹², a także reprezentanci najmłodszej generacji – Maja Kleczewska, Jan Klata czy Michał Zadara. Oczywiście próba znalezienia syntetycznej odpowiedzi na pytanie, na czym polega współczesny i niewątpliwie przez wymienionych twórców z powodzeniem uprawiany skandal teatralny, nie może się powieść. Najślynniejsze inscenizacyjne prowokacje ostatnich lat nie układają się w czytelny wzór. Jedno wszakże wydaje się pewne – ich cechą wspólną jest wprowadzenie do polskiego teatru potężnego ładunku zdrowego fermentu, rozpętanie, jak twierdzi Gruszczyński, „burzy oburzeń”, sprawienie, iż niemal każdy kolejny spektakl wywołuje pozytywne lub negatywne, w każdym razie prawdziwie silne emocje. „Dziś nie można wyobrazić sobie bez nich polskiego teatru – pisze o pokoleniu czterdziestolatków autor *Ojcobójców* – choć nadal wielu wolałoby, żeby się nie pojawili. Rozmontowali święty spokój, zachwiali samozadowolonym napuszeniem teatru repertuarowego i zabrali palmę pierwszeństwa w poszukiwaniu nowatorskich rozwiązań teatrowi alternatywnemu.

¹² Taką klasyfikację Piotr Gruszczyński zaproponował w pracy dokumentującej, jak to określił autor, „krwawe dzieje powstawania nowoczesnego światopoglądu teatralnego”. Gruszczyński P. [2003], *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejszy w teatrze polskim*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

(...) Uratowali polski teatr przed sztampą i nudą konwencji. Wielu ludziom przywrócili chęć oglądania teatralnych spektakli. Przywrócili wiarę w artystyczną rangę teatru” [Gruszczyński 2003, 5].

Na taki efekt złożyły się bardzo różne czynniki. Obszar tematyczny, myślowy tej – a właściwie tych – prowokacji okazał się niezwykle szeroki. Od problematyki egzystencjalnej teatru Lupy począwszy, poprzez brutalny, nasycony seksualnością obraz świata w spektaklach Warlikowskiego, reaktywację teatru religijnego w przedstawieniach Cieplaka, starcie z literacką klasyką Jarzyny, na diagnozującym polskie społeczeństwo i polską politykę teatrze zaangażowanym Klaty i Zadary kończąc. Równie ciekawe efekty przyniosły poszukiwania nowych, zaskakujących, kontrowersyjnych, czyli – w założeniach twórców – atrakcyjnych dla widza, odpowiadających współczesnej estetyce środków scenicznego wyrazu. Cała seria skandalizujących spektakli – *Magnetyzm serca* Jarzyny, słynni *Oczyszczeni* Warlikowskiego, H. Klaty, *Zaratustra* Lupy – by wymienić subiektywnie tylko kilka, przywróciła polski teatr publiczności (zwłaszcza tej młodej), uchroniła go, tu nie sposób nie zgodzić się z opinią Gruszczyńskiego, przed skostnieniem i nudą.

Wypracowany w ostatnich latach imperatyw scenicznej prowokacji spowodował, jak już wspomniałam, wyraźną radykalizację kryteriów, przy pomocy których współczesna krytyka teatralna próbuje porządkować ów artystyczny ferment. Pytanie o to, na czym polega współczesny skandal teatralny staje się coraz częściej pytaniem wartościującym. Nie rozgłos, tematyczna nośność czy efektywność zastosowanych środków scenicznych, ale ważkość podjętej tematyki, mądrość przesłania i odkrywczość, zasadność oraz spójność artystycznej wizji stają się głównymi wyznacznikami spektakli, które w rozumieniu krytyki można uznać za ważne i wartościowe, a więc udane prowokacje.

Jak w praktyce stosuje się te kryteria i jaką definicję scenicznej prowokacji projektują? Ciekawą ilustracją może być dyskusja, która towarzyszyła premierze *Bachantek* wystawionych przez Warlikowskiego w lutym 2001 roku. Jedną z recenzji spektaklu zatytułowano „*Bachantki*?: *sterylna prowokacja*”. Jej autor, Tomasz Plata, tak właśnie odczytał reżyserską koncepcję przedstawienia widoczną zwłaszcza w końcowych scenach: „Agau (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik) pojawia się przed nami z zakrwawioną głową swojego syna, ukrytą w zawiniątku na brzuchu, za chwilę tę pozbawioną ciała głowę niejako rodzi i przechodzi od prawie seksualnego spazmu do krzyku przerażenia; Kadmos (Aleksander Badnarz) uświada-

mia jej, że zabiła Penteusza, wysypując na stół stos zdeformowanych, mięsnych ochłapów, imitujących tu ludzkie szczątki.” Zatem pierwszym kryterium prowokującej inscenizacji jest, jak można się domyśleć, stymulowanie reakcji widzów poprzez odważny dobór wyrazistych, silnie nasyconych emocjonalnie środków scenicznej ekspresji. Ich intensywność, jak twierdzi Plata, „ma redukować dystans pomiędzy sceną i widownią, niszczyć barierę chroniącą publiczność przed drastycznością opowiadanej historii, jednym słowem – prowokować do reakcji” [Plata 2001].

Różnica między uproszczoną wersją teatralnego skandalizowania a przemyślaną inscenizacyjnie prowokacją polega na zaproponowaniu artystycznie czytelnego kodu, ujęciu scenicznego widowiska w „ramy zwartej intelektualnie interpretacji”, a taką – w opinii recenzenta – z *Bachantek* Warlikowskiego daje się skutecznie wydobyć. Co zatem oznacza sklasyfikowanie prowokacji jako sterylnej? Plata utożsamia sterylność z „zachowawczością”, „bezpiecznym” samoograniczeniem artysty w doborze scenicznego języka. „Warlikowski drażni wrażliwość widza – zauważa recenzent – wydobywa na wierzch dramatyczność przedstawianych przez siebie sytuacji, lecz jego spektakl ani na chwilę nie wykracza poza granice przyzwoitości, dobrego smaku; zarówno w dobrym, jak i złym sensie.” Ów sens pozytywny polega na stworzeniu „ładnego” spektaklu, z wysmakowaną scenografią, stylową muzyką i dobrym aktorstwem. Pozostaje jednak kwestia aspektu negatywnego – Plata dostrzega go przede wszystkim w braku semantycznej odkrywczoci, rezygnacji z wyjścia ponad poziom wypowiedzi stricte artystycznej: „ciężko dopatrywać się w spektaklu elementu aktorskiej transgresji, przejścia ku rejonom wyższym niż aktorstwo. Nie ma tutaj igrania z niebezpieczeństwem, jest trzymanie się zasad rzemiosła i dobitne akcentowanie teatralnej konwencji (...)” [Plata 2001].

Z przytoczonej wypowiedzi wynika, iż skandalizowanie w teatrze – przynajmniej w świetle oczekowań profesjonalnej krytyki – oznacza dziś tworzenie spektaklu wielopoziomowo zakodowanego. Zaprojektowanie silnych emocji widzów, które znoszą naturalny dystans wobec przestrzeni widowiska to ledwie pierwszy, aczkolwiek podstawowy poziom. Wymiar kolejny wyznacza myślowe przesłanie spektaklu stanowiące czynnik spajający artystyczną wizję, konsekwentnie aktualizowane w jej scenicznej realizacji. Najtrudniejszy do uzyskania okazuje się poziom trzeci – szczególnego rodzaju transgresywność, która oznacza nie tyle przekroczenie fizycznej bariery sceny, co uzyskanie owego katartycznego efektu już nie

obcowania z dobrze skrojonym przedstawieniem, ale doświadczania, jak by to określił klasyk Witkacy, „metafizycznego dreszczu”.

Żywiący się prowokacją teatr jest zatem teatrem wysokiego ryzyka. Istota owego ryzyka nie polega wszakże na możliwości przekroczenia granic dobrego smaku, bo też i nie w epatowaniu mocnymi efektami wyraża się właściwa prowokacja sceniczna. Problem stanowi raczej uniknięcie niebezpieczeństwa obsunięcia się w takie właśnie efekty, które – puszczane na żywioł – desemantyzują sceniczną wizję artysty, uniemożliwiają nadanie jej ważkiego przesłania i uzyskanie prawdziwie mocnego, głębokiego przeżycia spektaklu. A zatem nie każdy odważny, w planie treści lub formy skandalizujący spektakl okazuje się intelektualnie i artystycznie dojrzałą realizacją, odkrywczym i poruszającym widowiskiem.

Doświadczenie nieudanej prowokacji czy też, jak to wcześniej określiłam, skandalu braku skandalu, stało się w ostatnich latach udziałem wielu twórców. Warto tu przywołać choćby kilka niedawnych premier. Tak właśnie odczytano przedstawienie *Leonce i Lena* autorstwa Michała Borczucha wystawione w marcu 2007 roku. Młody reżyser zdecydował się na wyposażenie klasycznego tekstu Büchnera w całą serię szokujących inscenizacyjnych pomysłów. Do historii prawdopodobnie przejdzie jeden, przez niektórych krytyków uznany niemal za symbol tego, jak oceniła jedna z recenzentek „wzorcowo nieudanego spektaklu” [Nyc 2007] – słynna scena kopulacji bohatera z telewizorem. „Widzieliśmy już kilka rzeczy w teatrze – pisał Tomasz Mościki – jednak przyznać trzeba, że zmysłowe rozkosze ze sprzętem elektronicznym wnoszą pewien ferment w powszednie życie erotyczne na polskich scenach” [Mościki 2007]. Pozostali recenzenci formułowali swoje opinie mniej przewrotnie, ale równie dosadnie. „Seks na scenie – przekonywał Jacek Wakar – zdewaluował się doszczętnie. Stał się inscenizacyjnym wytrychem, sposobem, by choć na chwilę przyciągnąć uwagę znudzonej publiczności. (...) przestał być skandalem, nawet jeśli artysta stara się, żeby było inaczej”. Erotyka, nawet w tak szczególnym wariacie wprowadzona na scenę, nie okazała się zabiegiem skutecznym. Jej perwersyjność, jak można wnioskować, musiała wywołać paradoksalnie bliski zubożeniu efekt przesytu.

Ale nie tylko ona przyczyniła się do zneutralizowania skandaliczności przedstawienia Borczucha. „Jego spektakl – konkludował Wakar – nie zasługuje na miano gwałtu na Büchnerze i przyzwyczajeniach widzów. Nie jest też żadną prowokacją. Prowokacje mają bowiem to do siebie, że powinny być bezkompromisowe. Tymczasem Borczuch zrzuca garściami

z bardziej od siebie utalentowanych reżyserów (vide Kleczewska i Klata), każe aktorom gadać coś o Gatesie, Janie Pawle II i Dalajlamie. I tyle, bo więcej nic nie ma do zaproponowania” [Wakar 2007].

Wpadkę reżysera, jeśli zgodzić się z cytowanymi opiniami, spowodowało zatem nie tylko ewidentne przeszarżowanie w stosowaniu mocnych ale – jak podkreślali komentatorzy – w dużym stopniu zużytych i co gorsza wtórnych już efektów. Przyczyną główną okazało się nadmierne zaufanie wcale nie tak pojemnej, jak mogłoby się wydawać, formule scenicznego skandalu. Z pewnością ulega ona dziś konwencjonalizacji, nadal jednak nie jest samonośna – nadal wymaga indywidualnej autorskiej interpretacji. „Nawet na skandal trzeba sobie zasłużyć” – trafnie zauważył Janusz Kowalczyk [Kowalczyk 2007].

Dyskusja o spektaklu Borczucha i jego – jak to określił w tytule swojej recenzji Kowalczyk – „nieudanym przepisie na skandal” postawiła jeszcze jeden istotny problem. W wypowiedziach krytyków powróciła fundamentalna kwestia trybu i sposobu aktualizowania klasycznego tekstu. Sam reżyser swój pomysł na uwspółcześnienie romantycznego dramatu tłumaczył następująco: „Rozkładamy więc tekst na części pierwsze, bawimy się nim, ale i próbujemy uchwycić jakiś chaos współczesności. Mamy tu do czynienia z bardzo młodymi ludźmi, pokoleniem, do którego tak naprawdę brak nam dziś bezpośredniego dostępu. Patrzymy na nie przez pewne narzucone przez media klisze, a w nim siedzi bardzo osobiste doświadczenie egzystencjalne. Zafascynowani śmiercią Leonce i Lena są parą niczym Bonnie i Clyde czy Sailor i Lula z *Dzikości serca*. Uciekają od swojego przeznaczenia, które i tak ich dopada” [Rataj 2007]. Nie wszystkich komentatorów wizja reżysera przekonała. „Zawsze w takich sytuacjach zastanawiam się – pisała Temida Stankiewicz-Podhorecka – czy owego proceduru nie należałoby nazwać po prostu przestępstwem, a nie tylko ‘nadużyciem’ wobec oryginału. (...) przedstawienie Michała Borczucha jest tylko wulgarną, bezrozumną, nieudolną i żafosną karykaturą *Leonce’a i Leny*” [Stankiewicz-Podhorecka 2007].

Aktualizacja, przeniesienie odległego czasowo tekstu we współczesne realia to niemal klasyczny wyróżnik scenicznej prowokacji. Jan Klata w jednym z wywiadów wyznał, że właśnie takie teksty poddaje najbrutalniejszej dekonstrukcji. „Zatem jest tak – deklarował – że bardziej pocięte, samplowane, remiksowane są teksty klasyczne” [Rokicka 2006]. Kiedy ta autorska dekonstrukcja klasyki okazuje się jednak zabiegiem nieudanym? We wspomnianym wywiadzie Klata przekonywał, że „opowiadanie sta-

rych historii w nowy sposób” musi zachowywać „ducha utworu”, a porzucenie wierności literze tekstu winno skutkować wizją, do której spektakl potrafi przekonać widza. Inaczej mówiąc każda, a zwłaszcza ta skandalizująco drastyczna, aktualizacja materii klasycznego tekstu musi dawać czytelną odpowiedź na pytanie, po co jej dokonano. Dekonstrukcja nacechowana radykalizmem nieuzasadnionym skazuje spektakl na zarzuty podobne do cytowanych.

A jednak to właśnie Klacie przytrafił się spektakl, który można uznać za wzorcowy przykład niekoniecznie udanej aktualizacji. Taką prowokacją-niewybuchem była z pewnością długo oczekiwana premiera *Szewców u bram* z listopada 2007 roku. Przedstawienie, zapowiadane przez autora jako „radykalny komunikat polityczny”, dość radykalnie przykroiło tekst do realiów bieżącej polityki. „W majstrowaniu przy Witkacym – pisała jedna z recenzentek – Klata doszedł do ściany – zrobił go bez Witkacego” [Kłopotcka 2008]. Ale to nie przeinterpretowanie Witkacego, w końcu też skandalisty, zaszkodziło twórcy nowej wersji *Szewców*. Przyczyna okazała się bardziej prozaiczna. Spektakl pomyślany jako mocny pamflet skierowany przede wszystkim przeciw systemowi władzy ówczesnej ekipy pojawiło się na scenie trzy tygodnie po wyborach parlamentarnych, które tę ekipę od władzy odsunęły. Bezwzględna cezura czasowa stępiła ostrze politycznej satyry. I mimo iż problem demoralizacji elit rządzących z pewnością nie uległ dezaktualizacji, realny kontekst wielkiej polityki zdewaluował prowokacyjny wymiar przedstawienia, naznaczając jego najmocniejsze, nasycone grozą sceny (przesłuchanie w stylu komisji śledczej, poszukiwanie podsłuchów w majtkach, prezentacja nagrania z kamer przemysłowych hotelu Marriott, akcja funkcjonariuszy AweBU) nieplanowanym przez twórców komizmem¹³.

Casus *Szewców u bram* wpisał w poetykę współczesnego skandalu teatralnego nowy element – zjawisko spóźnionej prowokacji. Czytany w perspektywie „społecznego metakomentarza” ujawniał mechanizm podobny jak w przypadku *Snu pluskowy*. Skutek wydaje się jednak odmienny. Skandal ze *Snem pluskowy* można określić jako wariant prowokacji „prewencyjnej” – to zewnętrzny kontekst przestrzeni publicznej naznaczył powstające przedstawienie niezamierzoną przez twórców skandalicz-

¹³ Zwrócił na to uwagę Jarosław Barański: Barański J. [2008], *Witkacy w hipermarkiecie*, „Warsztat Krytyka Teatralnego” 22.01.2008.

nością, w przypadku *Szewców u bram* ten sam kontekst przedstawienie Klaty projektowanej skandaliczności pozbawił.

Polski współczesny skandal teatralny okazuje się zjawiskiem złożonym i niejednorodnym. Jego gatunkowa interpretacja wymaga zastosowania możliwie precyzyjnej, choć z konieczności upraszczającej klasyfikacji. Fenomenem jakościowo nowym wydaje się „podgatunek” skandalu okołoteatralnego, niejako dopisywanego do przedstawienia nie przez samych reżyserów, lecz przez środowiska z teatrem niezwiązane i właściwie samym teatrem niezainteresowane. Skandal okołoteatralny w nowy sposób sytuuje teatr w przestrzeni społecznej – stanowi więc raczej diagnozę dyskursu publicznego niż znak dokonujących się przeobrażeń w przestrzeni poszukiwań stricte artystycznych. A jednak trudno mówić o wyczerpaniu się tej właściwej, estetycznej formuły scenicznej prowokacji. Pozostające w dyspozycji reżyserów skandale teatralne – zarówno te udane, jak i te, z różnych powodów, zakończone niepowodzeniem – świadczą o tym, że sama kategoria skandaliczności, jakkolwiek trudna do zdefiniowania, pozostaje istotnym narzędziem opisu tego, jaki jest i czym dziś żyje polski teatr.

Bibliografia

- Barański J. [2008], *Witkacy w hipermarkecie*, „Warsztat Krytyka Teatralnego” 22.01.2008.
- Czapska I. N. [2007], *Manifest nienawiści: młody jebie starego*, „Życie Warszawy” nr 24.
- Dębowska A. [2006], *Opera w majtkach*, „Gazeta Wyborcza-Stołeczna on-line” 5.01.2006.
- Ginał A., Bukowski S. [2006], *Kto się boi nagiego Wozzecka?*, „Życie Warszawy” nr 3.
- Gruszczyński P. [2003], *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., s. 5.
- Jaskuła Z. [2007], *Teatr musi być buntowniczy*, „Dziennik” nr 28.
- Kłopotcka I. [2008], *Szewcy u bram – nic, tylko uciekać*, „Nowa Trybuna Opolska” nr 92.
- Kowalczyk J. R. [2007], *Nieudany przepis na skandal*, „Rzeczpospolita” nr 60.
- Kozińska, D. [2006], *Wozzeck zwariował, bo nie był trendy*, „Ruch Muzyczny” nr 3.
- Krupiński W. [2007], *Teatr nasz powszechny*, „Dziennik Polski” nr 29.



- Lubczyński K. [2007], *Szambo młodych wilków*, „Trybuna” nr 28.
- Łukasiewicz M. [2007], *Kleczewska: nie ma żadnej rewolucji*, „Dziennik” nr 57.
- Mało śmieszny żart Roberta Bolesty*, [2007], „Dziennik” nr 25.
- Moralna i religijna*, [2006], „Gazeta Olsztyńska” nr 181.
- Mościki T. [2007], *Atak głupoty w Teatrze Powszechnym*, „Dziennik” nr 25.
- Mościki T. [2007], *Etyka w polskim teatrze zdechła*, „Dziennik” nr 54.
- Mościki T. [2007], *Teatralne wpadki i ekscesy*, „Dziennik” nr 62.
- Nyc I. [2007], *Dla idiotów*, „Wprost” nr 14.
- Passent D. [2007], *Rewolucja kulturalna*, „Polityka online” 05-02-2007.
- Pawłowski R. [2006], *Protest na zapas*, „Gazeta Wyborcza Stołeczna” nr 141.
- Pilch J. [2007], *Wypadki teatralne*, „Dziennik” nr 28.
- Plata T. [2001], *„Bachantki”: sterylna prowokacja*, „Teatr” nr 4.
- Rataj A. [2007], *Ironicznie o młodych i kreatywnych, którzy uciekają do Londynu*, „Rzeczpospolita” nr 58.
- Rokicka M. [2006], *Samplowanie klasyki*, „Arte” nr 3.
- Stankiewicz-Podhorecka T. [2007], *Jedna wielka maź*, „Nasz Dziennik” nr 85.
- Ta sztuka nie obraża papieża*, [2006], „Gazeta Wyborcza – Olsztyn” nr 158.
- Turner V. [2005], *Od rytuału do teatru. Powagazabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen, 174-175.
- Wakar J. [2007], *Seks z dziecinnych czytaneek*, „Dziennik” nr 251.
- Węgrzyn M. [2003], *Sen pluskwy, czyli towarzysz Chrystus*, „Gazeta Wroclawska” 19.05.2003.
- Wysocki T. [2006], *Pani senator prześwieta teatr*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” nr 98.
- Załuski M. [2007], *Młody gryzie starego*, „Nowości. Gazeta Pomorza i Kujaw” nr 28.