



**Monika Kostaszuk-Romanowska**

## Prowokacje, afery i skandale w polskim teatrze współczesnym

Teza, iż współczesny polski teatr jest miejscem tytułowych prowokacji, afer i skandali może się wydawać tyleż atrakcyjna, co zdecydowanie nadwyżkowa. W szerokim odbiorze społecznym teatr – nie tylko jako dziedzina sztuki, ale także jako budynek – kojarzy się z dość tradycyjnie rozumianym sposobem praktykowania uczestnictwa w kulturze. Choć takich badań się nie prowadzi, można przyjąć, że przeciętny widz raczej nie łączy wyjścia do teatru z potrzebą przeżycia skandalu czy chęcią uczestniczenia w scenicznej prowokacji. Teatr nadal pozostaje ostoją i kwintesencją sztuki wysokiej odbieranej w ramach zdecydowanie nie codziennego, lecz (do pewnego stopnia) „odświętnego” rytuału. I nie ma na to wpływu nawet statystycznie potwierdzony fakt, że teatr powoli wychodzi z kulturowej niszy sztuki interesującej jedynie wąską grupę koneserów<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Jak dowodzi badanie CBOS przeprowadzone w styczniu 2013 r., odsetek osób, które w roku poprzedzającym sondaż były w teatrze, sięgnął za-

Coraz częściej odwiedzany przez Polaków teatr jednak się zmienia, nie tylko dlatego, że – wraz z pojawianiem się nowych pokoleń reżyserów i nowych trendów inscenizacyjnych – wyraźnie ewoluuje jego artystyczna oferta. Teatr zmienia się przede wszystkim wraz ze zmieniającym się kontekstem życia społecznego. Afery i skandale, których teatr staje się obiektem, zawsze sytuują się na styku sztuki i rzeczywistości, sceny i zewnętrznego wobec niej uniwersum dyskursu publicznego. W porządku, którego symboliczną lokalizację współczesna teatrologia opisuje jako „przestrzeń miejsca teatralnego”. Christopher Balme definiuje ją jako coś, co „łączy daną przestrzeń teatralną z jej otoczeniem, z przestrzenią kulturową widzów”<sup>2</sup>. To „usytuowanie kulturowe teatru” można rozumieć bardzo wąsko, na przykład – jak objaśnia autor – w kategoriach otoczenia miejskiego<sup>3</sup>. Ale można też przyjąć metaforyczne rozszerzenie przestrzeni miejsca teatralnego i umownie opatrzyć je znakiem nieskończoności. Uzyskalibyśmy wówczas rozpoznanie następujące: przestrzenią aktywności teatru jest rzeczywistość społeczna, w której on funkcjonuje, z której czerpie swoje inspiracje i z której „przychodzi” jego publiczność.

„Z punktu rozwoju historycznego teatr przebył drogę od przestrzeni sakralnej do przestrzeni estetycznej”<sup>4</sup> – zauważa Balme. O ile historyczny proces autonomizacji sztuki teatru trzeba odczytywać jako stopniowe zrywanie związku łączącego teatr i *templum*, o tyle współczesna refleksja nad teatrem musi uwzględniać jego związek

---

skakującej wartości 19% respondentów i był najwyższy od 25 lat. Zob.: *Aktywności i doświadczenia Polaków w 2012 roku*, Komunikat z badań CBOS, [http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K\\_013\\_13.PDF](http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_013_13.PDF) [dostęp: 25.02.2014].

<sup>2</sup> C. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik, M. Leyko, Warszawa 2002, s. 180.

<sup>3</sup> Tamże, s. 191.

<sup>4</sup> Tamże, s. 192.

z *agorą* – rozumianą jako symboliczna przestrzeń zbiorowych doświadczeń i społecznych negocjacji. Teatr aspiruje do bycia zarówno miejscem, jak i uczestnikiem dyskursu publicznego. Nie tylko wciąż na nowo określa swoją w nim rolę, ale też faktycznie ją pełni. Takie przekonanie wyraźnie widać w deklaracjach i rozpoznaniach przede wszystkim ludzi teatru – twórców i krytyków. Niekoniecznie muszą one interesować „zwykłą” publiczność. W pewnych sytuacjach jednak społeczna emanacja teatru zostaje ujawniona i poddana właśnie publicznemu oglądowi. Dyskusja o przedstawieniu przegradza się wówczas w spór o teatr (i nie tylko o teatr), a spektakl, który dał impuls do owego sporu podlega wtórnej dramatyzacji, przechodząc z porządku autonomicznego dzieła sztuki w porządek stematyzowanego obiektu ogniskującego publiczną debatę. By ona zaistniała, potrzebny jest energetyczny bodziec skandalu – afery, która ma już własną dramaturgię i odrębną publiczność. Rozgrywa się bowiem poza teatrem i potrafi zaaktywizować nawet tych, którzy w samym spektaklu nie uczestniczyli i nie dysponują własnym doświadczeniem percepcyjnym. Tak rozumiane afery i skandale są elementem dramatyzującym życie teatralne, ale też czynnikiem w swoisty sposób demokratyzującym teatr – udostępniają prawo uczestnictwa publiczności o wiele szerszej niż widownia konkretnego przedstawienia.

Wspomniany efekt dotyczy przede wszystkim skandali pozaartystycznych. Z natury rzeczy prowokacje, których punktem wyjścia jest sceniczna forma spektaklu, mają o wiele mniejszą siłę rażenia. Ich lektura wymaga określonych kompetencji i odbywa się w trybie dość hermetycznym sporów branżowych – mało znanych lub niezbyt czytelnych dla przeciętnego widza. Do obiegu publicznego wchodzi więc przede wszystkim skandale o charakterze obyczajowym, politycznym, religijnym lub po prostu personalnym.

Prezentację wybranych przykładów takich właśnie wydarzeń trzeba poprzedzić krótkim rozpoznaniem terminologicznym.

Powody, które wcześniej przywołałam sprawiają, że pojęcie „provokacja” będzie w tej prezentacji terminem stosunkowo najmniej przydatnym. Kojarzy się on bowiem przede wszystkim ze zjawiskiem prowokacji artystycznej – a więc świadomym działaniem twórcy ukierunkowanym w sposób szczególny na formę przedstawienia, oznaczającym określony dobór środków scenicznych wytwarzających nową, kontrowersyjną jakość estetyczną. Tak rozumiane prowokacje z tej analizy należało wykluczyć. Wśród prezentowanych przykładów znalazły się natomiast „prowokacje artystów”<sup>5</sup> – poddane oglądowi nie z powodu samego kodu teatralnego, lecz ze względu na komunikowane nim treści i sposób ich odczytania. Kryterium zachowanym pozostała zaś istota prowokacyjności, czyli zamierzone pobudzenie silnych reakcji widzów, skonfrontowanie się z ich oczekiwaniami i wyznawanym systemem wartości, udramatyzowanie odbioru spektaklu.

Całkiem inne skojarzenia nasuwa pojęcie „afera”, choć dynamika bieżącego życia społecznego sprawia, że określenie to – nieustannie przywoływane – ulega wyraźnej relatywizacji. Idąc tropem słownikowej definicji, należy przyjąć, że aferą teatralną byłoby zdarzenie, dotyczące teatru, ale niekoniecznie związane z konkretnym spektaklem, mające wymiar sensacyjny i „wywołujące oburzenie wielu ludzi”<sup>6</sup>. W przypadku tak zdefiniowanych sytuacji kryterium szerokiego publicznego odzewu jest zatem kryterium podstawowym. Jak się wydaje, właśnie „afery” są najściślej powiązane z czynnikiem artystycznym. Nie estetyczna wartość specta-

<sup>5</sup> Uznałam, że rozdzielenie pojęć – „prowokacja artystyczna” i „prowokacja artysty” – jest, z uwagi na ich zakres, konieczne. Nie każda „prowokacja artysty” okazuje się „prowokacją artystyczną”, a więc stanowi kategorię zdecydowanie bardziej pojemną.

<sup>6</sup> Zob. *Inny słownik języka polskiego PWN*, (red.) M. Bańko, t. 1, Warszawa 2000, s. 9.

klu jest ich wyznacznikiem, ale zdarzenia usytuowane w społecznym otoczeniu teatru, co zresztą tłumaczy ich publiczną nośność. Teatr staje się obiektem (podmiotem) afer jako instytucja publiczna – a więc ze środków publicznych finansowana i podlegająca tak zwanej polityce kulturalnej. To określa charakter afer teatralnych, które najczęściej przybierają postać konfliktu personalnego lub po prostu sporu o pieniądze. „Aferalność”, jeśli można wspomniany fenomen tak określić, realizuje się – w przeciwieństwie do prowokacyjności – bez świadomego działania twórców teatralnych. Choć stają się głównymi aktorami wydarzeń, nie oni piszą ich „scenariusz”.

Najbardziej funkcjonalnym i jednocześnie najbardziej uniwersalnym terminem przyjętym na potrzeby tej analizy jest pojęcie skandalu. Precyzyjna definicja tego pojęcia okazuje się trudna do ustalenia. Kategorią skandalu teatralnego można opisać zarówno zamierzone działania twórców, jak i wydarzenia dziejące się bez ich inspiracji – a więc obszar znaczeń zawierających się w poprzednio omawianych terminach. A jednocześnie skandal to przecież nie tylko określone działania czy szczególne wydarzenie, ale też ich percepcja i konsekwencje. Podmiotami skandali – na prawach sprawców, faktycznych uczestników lub „tylko” widzów – stają się zarówno ludzie teatru, publiczność, jak i osoby z teatrem więcej lub mniej związane, czyli decydenci, publicyści, a także odbiorcy przekazów medialnych nadających skandalom rozgłos. Identyfikacja pojęcia skandalu teatralnego oznacza zatem konieczność uwzględnienia jego społecznego mechanizmu, który polega na upublicznieniu w trybie nagłym i sensacyjnym jakiegoś elementu spektaklu, zawartej w nim lub mu przypisanej idei, wydarzenia związanego z nim bezpośrednio lub całkiem luźno. W ramach takiej definicji skandal teatralny należałoby odczytywać jako szczególny przypadek wychodzenia teatru w przestrzeń publiczną. Punktem startowym tego

procesu jest moment uzyskania przez zdarzenie teatralne niezbędnego naddatku interpretacyjnego, który swą bulwersującą wymową uruchamia całą sekwencję gwałtownych reakcji. Warunkiem koniecznym jest, aby taka interpretacja wpisywała się w te sfery życia zbiorowego, które uchodzą za szczególnie wrażliwe. A zatem musi ona dotyczyć na przykład obyczajów, polityki lub religii.

Przywołane przeze mnie przykłady są zróżnicowane. Spróbowałam je jednak podzielić na trzy wymienione grupy tematyczne<sup>7</sup>. Ich wybór jest subiektywny i nie prowadzi do ustalenia gradacji – trudno bowiem wyznaczyć skalę teatralnej skandaliczności i precyzyjnie określić miejsce na tej skali poszczególnych zdarzeń. Te przywołane dotyczą konkretnych spektakli. W ich prezentacji musiałam zrezygnować – choć to dla teatrologa trudne wyrzeczenie – z analizy formy artystycznej. Obserwacji poddałam więc nie same przedstawienia, ale świadectwa, które dokumentują narosłą wokół nich „atmosferę skandalu”.

### **Erotyka, nagość, przemoc czyli skandale obyczajowe**

Wybór przykładów należących do tej kategorii skandaliczności nie był łatwy z powodu, który może się wydać paradoksalny. Spektakli, jak to się zwykle określać, „epatujących” seksem, nagością i przemocą w ostatnich latach zrealizowano tak wiele, że samo kryterium skandalu obyczajowego straciło na ostrości. Trudno mówić o odbiorczym szoku w sytuacji, gdy taki efekt wyraźnie spowszedniał. Raczej należałoby przyjąć, za Jerzym Limonem, rozpoznanie następujące:

<sup>7</sup> W tym zestawieniu pominęłam skandale personalne. Omawiam je w tekście: M. Kostaszuk-Romanowska, *Polski współczesny skandal teatralny – ewolucja gatunku*, [w:] *Skandal w tekstach kultury*, (red.) M. Ursel, M. Dąbrowska, J. Nadolna, M. Skibińska, Warszawa 2013.

Powtarzalność osłabia jednak siłę i skuteczność prowokacji. W artystycznych ideologiach parudziesięciu ostatnich lat ważną rolę odgrywają narządy płciowe (a także wszelkie wydzieliny ciała), których artystyczna eksploracja nabiera znamion obsesji, nawet patologii, a poprzez powtarzalność prowadzi do przewidywalności, trywializacji, a tym samym obniżenia nośności informacyjnej. Tym samym znacznemu osłabieniu ulega funkcja prowokacji wpisana w te dzieła. Grozi im zubożenie odbiorcy<sup>8</sup>.

Założenie, że wielokrotność zabija niezwykłość, impregnuje widzów na nawet najmocniejsze efekty sceniczne, wydaje się oczywiste. Mniej oczywiste okazuje się ustalenie, od jakiego momentu taka impregnacja jest już stanem nieodwracalnym, determinującym tryb odbioru każdego kolejnego przedstawienia. Z pewnością jednak można wskazać spektakl, któremu legenda skandalizującego nie zaszkodziła. I to nie tylko dlatego, że był w polskich realiach jednym z pierwszych scenicznych projektów wprowadzających do teatru tak zwaną estetykę szoku.

Takim spektaklem jest niewątpliwie kultowa inscenizacja Krzysztofa Warlikowskiego pt. *Oczyszczeni* z 2001 roku. Realizacja dramatu Sarah Kane należącego do nurtu określanego jako nowy brutalizm właściwie od dnia premiery skazana była na skandal. Zapewne zdawali sobie z tego sprawę twórcy przedsięwzięcia. Krystyna Meissner, dyrektor Teatru Współczesnego we Wrocławiu (koproducenta przedstawienia) na przedpremierowym spotkaniu z dziennikarzami, uprzedzając oczekiwane reakcje, przekonywała: „Ten spektakl zapowiadany jest absurdalnie jako największy skandal, jaki wydarzy się na tej scenie. Ale ja spodziewam się bardzo pięknej, wzruszającej sztuki o miłości”<sup>9</sup>. A jednak już pierwsze,

<sup>8</sup> J. Limon, *O prowokacji w teatrze i sztuce*, [w:] tegoż, *Piąty wymiar teatru*, Gdańsk 2006, s. 126.

<sup>9</sup> Cyt. za: FUR, *To nie skandal, to piękna sztuka o miłości*, „Słowo Polskie” 2001, nr 291, s. 13.

a po premierze w Teatrze Rozmaitości w Warszawie (zrealizowanej w styczniu 2002 roku) kolejne recenzje nie pozostawiały wątpliwości – skandalu nie dało się uniknąć:

Ekspozycja męskich genitaliów, czule pieszczący się po nich homoseksualiści, „złoty strzał”, czyli śmiertelny zastrzyk narkomana w twarz, aktorka obnosząca się z przeszczepionym penisem, sado-masochizm, przemoc (...) – wymieniał Jacek Cieślak<sup>10</sup>.

Recenzja Cieślaka była, co ciekawe, dla *Oczyszczonych* pozytywna. Jej autor podkreślał, że drastyczny „język” przedstawienia – choć w niektórych scenach trudny do zaakceptowania – jest dobrze umotywowany. Złożonych problemów współczesności nie da się bowiem wyrazić w estetyce Fredry („z całym dla niego szacunkiem”<sup>11</sup>), a teatr musi się otwierać na nową rzeczywistość i uwzględnić dokonującą się w niej transformację obyczajowego tabu.

Inni recenzenci byli zdecydowanie bardziej krytyczni. Jacek R. Kowalczyk przekonywał, że nadmierny brutalizm przedstawienia i jego przerysowana, antyestetyczna forma narusza granice teatralnej „przyzwoitości”, a przy tym nachalnie lansuje zafałszowany obraz współczesnego świata.

Z siedmiu wykonawców *Oczyszczonych* – wyliczył Kowalczyk – tylko jedna z osób nie pokazała, jak została wyposażona przez Stwórcę. Rozbieranki są tu zresztą wyjątkowo obleśne i bez wyjątku wzbudzają odruch estetycznego sprzeciwu<sup>12</sup>.

Teatralną opowieść o dziewczynie, która po śmierci brata narkomana postanawia zmienić płeć i trafia do przerażającego zakładu

<sup>10</sup> J. Cieślak, *Przecieranie nowych szlaków*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 17, s. A9.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> J. R. Kowalczyk, *Nachalny bezwstyd*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 17, s. A9.



doktora Tinkera dokonującego na swoich pacjentach okrutnych eksperymentów, ostro skrytykował także Jacek Kopciński. W tekście zatytułowanym *Król naprawdę jest nagi* pisał:

Zadziwiająco, jak wielu dzisiejszych artystów, a za nimi krytyków i odbiorców dzieł filmowych, teatralnych czy plastycznych przyjęło za własną skrajnie naturalistyczną (i po trosze freudowską) koncepcję człowieka jako wiązki popędów napędzających wchłaniające i wydalające ciało. Zadziwiająco, jak wielu artystów miejscem „doświadczeń granicznych” ludzi współczesnych czyni łaźienkę, klub go-go, a nawet szalet<sup>13</sup>.

Recenzenta niepokoiła zwłaszcza „obsesja seksu”, według niego, wpisana w spektakl Warlikowskiego. I choć, jak przyznawał, reżyser nie przekroczył granicy „poza którą zaczyna się porno klub, szalet czy jatka”, to udało mu się uwikłać widzów w „pułapkę zgorszenia”, narzucając im rolę „sprośnych podglądaczy”<sup>14</sup>.

Cytowane recenzje wywołały w środowisku prawdziwą burzę. Zwolennicy przedstawienia<sup>15</sup>, polemizując z jego krytykami wykazywali, że gorszące sceny dalekie są od dosłowności, a obraz świata stworzony przez Warlikowskiego to tak naprawdę pełna skupienia, precyzyjnie skonstruowana opowieść o dramatycznym poszukiwaniu bliskości i emocjonalnej więzi. Spór o *Oczyszczonych*, który początkowo wydawał się naturalną branżową polemiką przerodził się, jak zauważyła Iga Nyc, w „narodową dyskusję na niespotykaną wcześniej skalę”<sup>16</sup>. I nie był jedynie sporem o stylistyczną konwencję przedstawienia, ale wielogłosową debatą nad wartościami – nad problemem granic obyczajowego tabu w sztuce, sposobem rozumie-

<sup>13</sup> J. Kopciński, *Król jest naprawdę nagi*, „Rzeczpospolita” 2002, nr 58, s. D3.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Dodać należy, że było ich zdecydowanie więcej.

<sup>16</sup> I. Nyc, *Pojedynek potworów*, „Wprost” 2007, nr 9, s. 109.

nia inscenizacyjnej umowności, zasadnością opartej na brutalizmie wizji świata, wreszcie nad przygotowaniem widzów do odbioru tak sugestywnie zaprojektowanej inscenizacji.

Reakcje publiczności faktycznie były zróżnicowane. „Część widzów wyszła ze spektaklu umęczona lub zniesmaczona”<sup>17</sup> – relacjonowano prezentację spektaklu na festiwalu *Interpretacje* w Katowicach. Zdarzały się pełne oburzenia komentarze padające z widowni<sup>18</sup>. I zdarzali się widzowie wychodzący przed końcem przedstawienia. Co ciekawe, opuszczali je wcale nie podczas najbardziej „brutalnych” scen amputacji kończyn, ale – jak wspominał Warlikowski – w trakcie pocałunku dwóch gejów<sup>19</sup>. Jednak odbiór inscenizacji – zarówno w Polsce, jak i za granicą – wyraźnie ewoluował. Mariusz Bonaszewski, odtwórca roli doktora Tinkera, w wywiadzie *nota bene* zatytułowanym *Oczyszczeni przeszli jak tsunami*, opowiadał, że z pierwszych przedstawień w Awinionie część widzów wychodziła, ale potem walczone o dodatkowe prezentacje, tworząc listy kolejkowe chętnych do obejrzenia polskiego spektaklu<sup>20</sup>.

„Życie szybko zweryfikuje tak pojętą twórczość”<sup>21</sup> – pisał w 2002 roku o *Oczyszczonych* Janusz R. Kowalczyk. Po ponad dekadzie od premiery skandalizująca lektura inscenizacji wydaje się jedynie historycznym elementem jej legendy. Przez ten czas

17 D. Mrówka, *Ostro na początek*, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/104489.html?josso\\_assertion\\_id=8D6E7C8B49B88E75](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/104489.html?josso_assertion_id=8D6E7C8B49B88E75) [dostęp: 27.02.2014].

18 Szeftowa działu marketingu w TR Warszawa musiała zapowiedzieć, że widzowie, którzy będą przeszkadzali, zostaną wyproszeni z teatru. Zob. MIS, *„Oczyszczeni” bez komentarzy*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/104534.html> [dostęp: 27.02.2014].

19 Pisała o tym Joanna Targoń. Zob.: J. Targoń, *Dekada seksu*, „Didaskalia” 2008, nr 83, s. 16.

20 M. Matuszewska, *Oczyszczeni przeszli jak tsunami*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/110948.html> [dostęp: 27.02.2014].

21 J. R. Kowalczyk, *Nachalny...*, dz. cyt., s. A9.

w teatrze pojawiło się nowe pokolenie widzów, które – zapewne za sprawą opisywanego przez Limona przesytu – znacznie trudniej oburzyć. A spektakl Warlikowskiego dorobił się opinii jednego z najwybitniejszych w dorobku reżysera, zyskując we współczesnym teatrze status wydarzenia przełomowego.

Pałeczkę skandalistów przejęli młodszy twórcy, a wśród nich „najbardziej gorący duet teatralny” ostatnich lat, czyli dramaturg Paweł Demirski i reżyser Monika Strzępka. Demirski i Strzępka to przypadek szczególnie ciekawy. Nie sposób go w tym zestawieniu pominąć. Jak słusznie zauważyła Małgorzata Bryl, artystyczny tandem „stał się teatralną marką, której przypięto łątkę «Uwaga! Będzie skandal»”<sup>22</sup>. Oni sami przeciw takiej etykietce głośno protestują. W jednym z wywiadów Demirski powiedział: „Pojęcie «skandalu» przynależy do teatru mieszczańskiego”<sup>23</sup>. Czyli tego, od którego wspomniani twórcy zdecydowanie się dystansują – tradycyjnego w formie, rozrywkowego w treści, a purytańskiego i zachowawczego w warstwie przesłania. W takim teatrze, tu Demirski ma rację, o skandal nietrudno – każde przekroczenie skostniałej konwencji, narażające widzów na percepcyjny dysonans, jest gotowym materiałem na skandal. A jednocześnie – o czym Demirski już nie wspominał – właśnie w takim teatrze skandale raczej się nie zdarzają.

Oczywiście, zakres pojęcia „teatr mieszczański” można interpretować subiektywnie, z dużym marginesem dowolności. Miarek radykalizmu Strzępki i Demirskiego wskazuje inna wypowiedź – tym razem Strzępki – która spektaklem robionym pod „mieszczańską” publiczność nazwała... właśnie *Oczyszczonych* Warlikowskiego. W jednym z wywiadów reżyserka stwierdziła:

<sup>22</sup> M. Bryl, *Stop porodom, ciężarne precz!*, [http://www.didaskalia.pl/warsztaty\\_bryl.htm](http://www.didaskalia.pl/warsztaty_bryl.htm) [dostęp: 28.02.2014].

<sup>23</sup> G. Nurek, *Rozstrzeliwujemy bajki*, „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 1, s. 37.

Trochę nie rozumiem, o czym jest mowa, kiedy ktoś mi mówi, że to, co robię na scenie, jest potworne czy niesmaczne. Ja nie mam wrażenia obsceniczności. To są normy mieszczańskie. Jesteśmy w stanie przyjąć wiele pod warunkiem, że szczegóły zostaną nam oszczędzone. Na przykład „Oczyszczeni” Warlikowskiego to była próba zmierzenia się z tabuizowanym tematem, ale w takim ujęciu, żeby mieszczańska publiczność Teatru Rozmaitości dostała to, po co przychodzi do teatru, czyli piękne obrazy, które są rodzajem parawanu dla zbyt obscenicznych rzeczy. Myślę, że między innymi ten spektakl ustawił myślenie o estetyzacji przemocy w tak zwanym nowym teatrze<sup>24</sup>.

Nie można zignorować wpisanej w cytowanej wypowiedzi niechęci twórców do identyfikowania uprawianego przez nich teatru jako sztuki z założenia skandalizującej. A jednak to przecież ich teatr – zaangażowany, bezkompromisowy, odważnie punktujący aktualne problemy społeczne – w oczywisty sposób generuje skandale. Zarówno podejmowana w jego realizacjach problematyka, jak i przyjęta estetyka sprawiają, że każda kolejna premiera duetu wywołuje gorące reakcje – od oburzenia poczynając. Obsceniczność, o której mówiła Strzępka, i od której w cytowanym wywiadzie się odżegnywała, należy więc do rutynowych zarzutów widzów spektaklami duetu oburzonych. Jeśli jednak uznamy kontrowersyjne odczytanie *Oczyszczonych* jako spektaklu, w którym przykrycie „pięknymi obrazami” naruszeń obyczajowego tabu było gestem w stronę „mieszczańskiej” publiczności, musimy też uznać (łącznie z prawem twórców do oprostowania takiego odbioru) podobnie kontrowersyjne dla Strzępki odczytywanie jej i Demirskiego spektakli jako skandalizujących. Paradoks polega na tym, że – jak trafnie zauważył Paweł Sztabrowski – „mieszczański widz jest naj-

<sup>24</sup> *Potencjał rewolucyjny. Z Moniką Strzępką i Pawłem Demirskim rozmawia Monika Kwaśniewska*, „Didaskalia” 2010, nr 95, s. 53.

bardziej naturalnym odbiorcą ich spektakli, to dla niego są przeznaczone zawarte w nich polemiczne postulaty, to ze względu na jego przyzwyczajenia korzysta się z kabaretowych chwytów”<sup>25</sup>.

Jednocześnie trudno się nie zgodzić z rozpoznaniem, że spektakl Warlikowskiego wprowadził do teatru nową (kompromisową?) formułę „estetyzacji przemocy”. Świadczy o tym choćby omawiany wcześniej spór krytyków o najbardziej „brutalne” sceny *Oczyszczonych*. Zwolennicy spektaklu, przypomnijmy, zwracali uwagę na ich oryginalną metaforyczną stylizację. I rzeczywiście to nie one bulwersowały wychodzących ze spektaklu widzów, co potwierdza jedynie tezę, że w teatrze najbardziej szokuje efekt „jeden do jednego” czyli po prostu dosłowność<sup>26</sup>.

W przypadku teatru Strzępki i Demirskiego sceniczna wizualizacja nagości i przemocy faktycznie odbywa się w trybie całkiem innym niż u Warlikowskiego. Ciekawym jej przykładem jest kultowy spektakl duetu – *Niech żyje wojna!!!* zrealizowany w 2009 roku w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu. To właśnie jego dotyczy cytowana wypowiedź reżyserki. Przedstawienie zbudowane na kanwie legendarnego peerelowskiego serialu *Czterej pancerni i pies*, demistyfikujące przede wszystkim zmitologizowaną narrację o II wojnie światowej, szokowało już od pierwszej sceny. Widok, który się ukazywał, mniej wyrobioną publiczność mógł wprawić w osłupienie:

Mikołajczyk u Stalina – relacjonowała Joanna Wichowska – jest nagi. Janek, który za chwilę zginie w Powstaniu (tzn. zostanie obficie polany czerwoną farbą) – też. Hekatomba krwi złożona na ołtarzu Ojczyzny? Piękna tradycja: z gołymi rękami na czołgi – mówicie?

<sup>25</sup> P. Sztabrowski, *Ikonokłasci*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64-65, s. 81.

<sup>26</sup> Zwracała na to uwagę cytowana wcześniej Joanna Targoń. Zob.: J. Targoń, *Dekada...*, dz. cyt., s. 16.

W takim razie proszę – tak się materializuje metafora. Goły premier, zakrwawiony powstaniec, Stalin-Grigorij (Ryszard Węgrzyn) i Marusia. Wszystko groteskowe, żenujące, niestosowne<sup>27</sup>.



*Niech żyje wojna!!!*, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (fot. Tomasz Jozefowski) – na zdjęciu Marcin Pempuś, Agnieszka Kwietniewska

Omawiana sytuacja – jak można się było dowiedzieć z napisu wyświetlanego na scenie – rozgrywa się 3 sierpnia 1944 roku w Moskwie. Premier Stanisław Mikołajczyk, w obliczu trwającego w Warszawie powstania, próbuje negocjować „sprawy wagi najwyższej narodowej”<sup>28</sup>, w tym przyszłe polskie granice. Przy stole siedzi Stalin w radzieckim mundurze, a nad nim pochyla się kom-

<sup>27</sup> J. Wichowska, *Niech żyje wojna*, reż. Monika Strzępka, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/717-niech-zyje-wojna-rez-monika-strzepka.html> [dostęp: 28.02.2014].

<sup>28</sup> P. Demirski, *Niech żyje wojna!*, [w:] tegoż, *Parafrazy*, Warszawa 2011, s. 341.

pletnie nagi premier (grający go aktor wcieli się potem w Olgierda i Czereśniaka). Towarzyszy mu równie nagi, „ubrany” jedynie w biało-czerwoną opaskę na ramieniu adiutant (a właściwie Janek Kos). Premier wygłasza tyrady (opatrzone licznymi dygresjami i punktowane słowem „na k”) oraz wznosi okrzyki na cześć niepodległej Polski i polskiej armii. Stalin wypowiada się raczej bez związku z tematem – na żądania Mikołajczyka nie reaguje.

Podczas przedstawienia, które oglądałam, już w pierwszych sekwencjach tej sceny przez widownię przechodził lekki pomruk stopniowo zmieniający się w chichot. W nagraniu „Gazety Świętojańskiej” umieszczonym na youtube wyraźnie słychać wesetchnienie jakiejś kobiety „Oj, Matko Święta”. A był to dopiero początek. Publiczność musiała jeszcze „wchłonąć” całą serię scenicznych efektów zakomponowanych trochę jak u Hitchcocka („na początku trzęsienie ziemi, a potem napięcie rośnie”) czyli wulgaryzmów, gwałtów, strzelanin i lejącej się w dużych ilościach krwi.

Przeklinają, sikają, kopulują, rzygają – wyliczał Michał Wyszowski – I jeszcze dalej. Krzyczą, broczą krwią, epatują nagością, obrzydzają, wyrzucają z siebie kloaczne wiązanki słowne. Ale to nie wszystko. Bo oblewają się jeszcze wodą, plują na siebie, warczą, mówią za szybko i bez celebry. Za mało? No to jeszcze gwałcą, profanują polskich bohaterów, wałą głowami po ścianach, plują jajkami, zębami i czym tylko się da... Wystarczy? No to teraz zapraszamy odważnych do wałbrzyskiego teatru na *Niech żyje wojna!!!*<sup>29</sup>.

Już samo natężenie scenicznych „mocnych wrażeń” świadczyło o tym, że epatowanie nimi jest u Strzępki – co słusznie zauważyła Violetta Wałuk – swoistą grą z widzem<sup>30</sup>. Jedno z założeń tej gry to prowokacyjna nadmiarowość i zawrotne tempo przyrastania

<sup>29</sup> M. Wyszowski, *W teatrze jak na wojnie: głośno i brudno*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/85030.html> [dostęp: 28.02.2014].

<sup>30</sup> V. Wałuk, *Był sobie teatr, teatr i teatr*, „Przełąd” 2010, nr 46, s. 40.

kolejnych elementów. Dynamiczna eskalacja właściwie już nie tyle obscenicznych efektów, ile świadomie przerysowanych gagów nie pozostawiała miejsca na pojedyncze „oburzenia”. Rezygnacja z maskowania dosłowności paradoksalnie przeobrażała tę niemal farsowo rozrzutną inscenizację w symboliczną opowieść o nieheroicznych plugastwach (każdej) wojny i fałszywie heroicznym, pełnym historycznej hipokryzji okołowojskich narracjach.

Tymczasem epatowanie widza obrzydlistwem albo nagością – podkreślała Waluk – ma głębszy cel, pokazuje: patrz, czym się zachwycasz, co kochasz, w co do tej pory wierzyłeś. Zobacz, ile tak naprawdę byli warci „sympatyczni” pancerni<sup>31</sup>.

Obyczajowe „trzęsienie ziemi” z pierwszej sceny spektaklu, będące jedynie skromną zapowiedzią ciągu dalszego, dobrze wpisywało się w jego metaforyczne przesłanie. Nagość, sama w sobie bulwersująca (także z tego tytułu, że była nagością męską, znacznie rzadziej stosowaną w teatrze niż nagość kobieca), dodatkowo wzmocniona parodystycznym quasi-patriotycznym kontekstem i serią kolejnych groteskowych chwytów, okazała się figurą konsekwentnie przeprowadzonego procesu obnażania (i terapeutycznego obrażania) narodowej mitologii.

To dlatego nagość premiera Mikołajczyka i pancerniaka Janka – przekonywał Łukasz Drewniak – zyskuje głęboki sens. Gołodupcy nakręcają się, jak oni ruskim tym pokażą, jak Niemcom dołożą. Chcą ratować naród, będą stać goli przeciw karabinom i tankom, a nawet totalitaryzmom wszelkiej maści. (...) Demirski ze Strzępką rozbierają tu nie tylko aktorów, ale odkrywają to, co przez dziesięciolecia zakrywaliśmy z naszej historii: bezsensowne demonstracje, nagość i bezbronność wobec dziejowej konieczności. To nie był patriotyzm tylko typowo polski nagolitaryzm<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Ł. Drewniak, *Polski nagolitaryzm*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/86979.html> [dostęp: 28.02.2014].



Interpretacja Drewniaka była dla skandalizującego spektaklu Strzępki i Demirskiego wysoce nobilitująca. Oczywiście, nie wszyscy recenzenci tak go oceniali. Byli też i tacy, którzy tę „teatralną hucpę” odebrali jako interpretację problemu wojny „poprzez dyndające fallusy nagich mężczyzn”<sup>33</sup>. Trudno jednak nie docenić faktu, iż kontrowersyjna inscenizacja Strzępki – podobnie jak o osiem lat wcześniejsza realizacja Warlikowskiego – okazała się skandalem w pełni „sfunkcjonalizowanym”, wobec którego można zapewne adresować wątpliwości natury estetycznej, ale któremu raczej nie można zarzucić najpoważniejszego teatralnego grzechu – nieuzasadnionego przesłaniem doboru środków artystycznej ekspresji.

### Władza, czyli skandale polityczne

Wbrew temu, co stwierdziła w cytowanym wcześniej wywiadzie Monika Strzępka, skandale obyczajowe, których źródłem jest zdarzenie artystyczne, cechują się wysokim poziomem czytelności. Polska obyczajowość się zmienia, ale na tyle wolno, że pozwala z dużym prawdopodobieństwem określić, jakie działania sceniczne mogą być uznane za gorszące prowokacje. W przeciwieństwie do obyczajowych, skandale o podłożu politycznym są o wiele mniej przewidywalne i o wiele bardziej uzależnione od bieżącego kontekstu społecznego. Ich zaistnienie i przebieg to na ogół skutek działania różnych czynników – treści świadomie wpisanych przez twórcę w spektakl, ale też uwarunkowań zewnętrznej wobec niego i rządzącej się własnymi prawami debaty politycznej.

W ostatnich latach polityka przenikała do teatru wyjątkowo często i to na oba sposoby.

<sup>33</sup> M. Rutkowska, *Teatralny eklektyzm*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/118050.html> [dostęp: 28.02.2014].

„Rozpolitykowanie” samych twórców było odczytywane jako chęć włączenia się w dyskurs publiczny, a jednocześnie reakcja na zamierającą społeczną aktywność.

Jedną z nielicznych enklaw – zauważył Piotr Żuk w artykule pt. *Kultura apatii* – gdzie toczą się bardziej krytyczne i niezależne dyskusje o polityce, kulturze, sprawach publicznych, kondycji polskiej demokracji, staje się w ostatnim czasie ponownie społecznie zaangażowany teatr. Władza i strażnicy moralności tolerują niekomercyjne opinie wygłaszane na scenie, zakładając słusznie, że jest to zjawisko niszowe i obejmujące niewielką grupę ludzi<sup>34</sup>.

Z pierwszym zdaniem tej wypowiedzi niewątpliwie trzeba się zgodzić. W formułę teatru zaangażowanego wpisywała się na przykład słynna realizacja Jana Klaty *Szewcy u bram* z 2007 roku w Teatrze Rozmaitości. Spektakl, który jedna z recenzentek nazwała „polityczną satyrą na rządy PiS”<sup>35</sup> faktycznie miał w sobie potężny ładunek skandaliczny. Ukazywał aktualną rzeczywistość w perspektywie bezwzględnej walki politycznej – portretował Polskę podsłuchów i komisji śledczych. Mimo iż przedstawienie – przygotowane przez intrygujący duet lewicowego publicysty Sławomira Sierakowskiego (autora adaptacji dramatu) i deklarującego wówczas prawicowe przekonania Jana Klaty – odczytywano potem jako „artystyczny koktajl Mołotowa”<sup>36</sup>, faktyczny skandal jednak się nie wydarzył, bo premiera odbyła się już po wyborach, które odsunęły PiS od władzy<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> P. Żuk, *Kultura apatii*, „Przegląd” 2011, nr 23, s. 21.

<sup>35</sup> I. Nyc, *Konserwatywny lewicowiec*, „Wprost” 2011, nr 2, s. 89.

<sup>36</sup> P. Sztarbowski, *Teatr nie dla nudziarzy*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/54122.html> [dostęp: 01.03.2014].

<sup>37</sup> Przypadek „spóźnionej prowokacji” *Szewców* Klaty szerzej przedstawiam w artykule: M. Kostaszuk-Romanowska, *Polski współczesny skandal teatralny – próba opisu gatunku*, [w:] *Artystów gry z kulturą*, (red.) A. Kisielewski, Białystok 2009.

Posmak politycznej, ale również społecznej, prowokacji miały też realizacje dramatów Pawła Demirskiego wpisujące się w nurt określany mianem „teatru antykapitalistycznego”, w tym głośne przedstawienie gdańskiego Teatru Wybrzeże *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw* z 2006 roku wyreżyserowane przez Romualda Wiczę-Pokojskiego. W tym przypadku to właśnie kontekst czasowy zapewnił inscenizacji społeczną nośność. Jej kanwą stał się bowiem tragiczny wypadek, który rok wcześniej wydarzył się w łódzkiej fabryce lodówek, gdzie zginął młody robotnik przygnieciony przez dwutonowy stempel. Jeszcze przed premierą firma przesłała oświadczenie i, choć rezygnowała w nim z komentowania przygotowywanego spektaklu<sup>38</sup>, było to wydarzenie bez precedensu. Inszenizacja pomyślana jako forma sprzeciwu wobec łamania praw pracowników zatrudnionych przez wielkie koncerny na nowo wprowadziła do debaty publicznej trudny temat ludzkiego wymiaru ustrojowej transformacji.

Renesans teatru zaangażowanego w nowej rzeczywistości politycznej i ekonomicznej – wbrew temu, co stwierdził Żuk – nie pozostał niezauważony przez „władzę i strażników moralności”. Wśród głośnych przedstawień ostatnich lat, jakie się w debacie publicznej zaznaczyły, nie sposób więc nie wspomnieć także o takich, w przypadku których właściwymi inicjatorami, a raczej „dysponentami” skandalu byli nie teatralni twórcy, ale próbujący cenzurować ich dzieła przedstawiciele władzy. Do tej grupy spektakli można zaliczyć na przykład *Transfer! Klaty*, podejrzewany (jeszcze przed premierą) o przekłamywanie historii powojennych wysiedleń. Choć znalazły się wśród nich również spektakle zaatakowane z powodów, które pozornie z polityką nie miały wiele wspólnego – na przykład sztuka Tadeusza Słobodzianka *Sen pluskwy, czyli towarzysz Chrystus*

<sup>38</sup> Zob.: M. Baran, *Teatr walczy o prawdę*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/26707,druk.html> [dostęp: 01.03.2014].

oprotestowana za tytuł, inscenizacja Krzysztofa Warlikowskiego *Wozzeck* oskarżona o naruszający normy obyczajowe plakat, czy *Podróż do wnętrza pokoju* Giovanni'ego Castellanosza potępiona za sceny z papieżem<sup>39</sup>.

Relacje twórców i decydentów są kwestią szczególnie wrażliwą – na styku sztuki i władzy często dochodzi do napięć potencjalnie generujących skandale. Nie zawsze jednak rozgrywają się one według „klasycznego” schematu: twórcy robią spektakl, który oprotestowują zbulwersowani jego wymową przedstawiciele władzy. Szczególnym przykładem odwrócenia tej zależności okazało się przedstawienie Teatru Polskiego we Wrocławiu *Czy pan to będzie czytał na stałe?* z 2012 roku w reżyserii Michała Kmiecika. Spektakl powstał jako protest przeciw koncepcji wicemarszałka województwa dolnośląskiego zakładającej zastąpienie dyrektorów teatrów menadżerami. Środowisko uznało ów plan za początek komercjalizacji teatrów publicznych i zorganizowało ogólnopolską akcję pod hasłem *Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem*. List w tej sprawie odczytywano przed spektaklami – tytuł przedstawienia był właśnie cytatem z wypowiedzi jednego z dziennikarzy komentujących akcję.

Precedensowe było nie tylko samo widowisko-protest, ale i zawrotne tempo, w jakim powstało (około dwóch tygodni). Zmontowano je z dokumentów, medialnych relacji, wypowiedzi twórców i oficjalnych oświadczeń, w tym między innymi rzeczonoego wicemarszałka, który *nota bene* był jednym z bohaterów spektaklu. Wśród postaci scenicznych nie zabrakło także innych urzędników napiętnowanych za brak zrozumienia dla misji teatrów publicznych.

<sup>39</sup> Wszystkie przywołane przykłady omawiam we wspomnianym już artykule. Zob.: M. Kostaszuk-Romanowska, *Polski współczesny skandal teatralny – próba opisu gatunku*, dz. cyt.



*Czy pan to będzie czytał na stałe?*, reż. Michał Kmiecik, Teatr Polski we Wrocławiu (fot. Natalia Kabanow) – na zdjęciu Igor Kujawski, Ewa Skibińska, Michał Mrozek, Paulina Chapko

Pojawiają się też – relacjonował Witold Mrozek – inni politycy i urzędnicy, w ostatnim czasie wypowiadający się o polityce kulturalnej. Jest wiceprezydent Warszawy pouczający krytyków i dyrekcję Teatru Dramatycznego, jak należy rozumieć kanon literacki i jak wystawiać go na scenie; jest postać wzorowana na dyrektorze warszawskiego Biura Kultury – która rzuca niedbale, że „kultura nie jest obowiązkowa”. Wicemarszałek powraca jako postać odgrywana przez Rafała Kronenbergera w scenie zaczerpniętej z *Szosa wołokołamskiej* Heina Müllera – groteskowego zrośnięcia się biurokraty z biurkiem<sup>40</sup>.

Pikanterii całemu przedsięwzięciu dodał fakt, iż główny adwersarz skorzystał z zaproszenia na premierę – aktorzy mogli się więc

<sup>40</sup> W. Mrozek, *Marszałek na scenie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/137391.html> [dostęp: 01.03.2014].

zwracać wprost do niego. W dodatku po spektaklu wręczył zespołowi kosz kwiatów. „Chciałoby się, żeby władza częściej słuchała artystów” – konkludował Roman Pawłowski<sup>41</sup>.

Gorący, scenicznie nawet do końca nieobrobiony, ale pełen emocji i entuzjastycznie przyjęty przez widzów spektakl Kmiecika okazał się prowokacją szczególnego typu. Nie tylko dlatego, że władzę i prowadzoną przez nią politykę kulturalną zaatakowano wprost ze sceny. Ale również dlatego, że jego twórcy świadomie użyli formuły skandaliczności, by zidentyfikować i obnażyć prawdziwy skandal w teatrze, czyli oddanie go w – jak to określiła Karolina Obszyńska – „ciężkie łapy (...) urzędasów, z teatrem mających niewiele wspólnego”<sup>42</sup>.

### *Sacrum*, czyli skandale religijne

Określenie „skandal religijny” jest zapewne sformułowaniem niezbyt precyzyjnym. Ma ono opisywać skandale teatralne, których przedmiotem były zarówno zawarte w przedstawieniach wątki powiązane z religią, jak i treści odnoszące się do Kościoła jako instytucji. O tym, że to tematyka trudna, przekonywać nie trzeba, a o tym, że bywa też ryzykowna przekonali się twórcy wspomnianego już przedstawienia *Podróż do wnętrza pokoju* zrealizowanego w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie w 2006 roku. Scena z papieżem, który z hipermarketowego wózka rozdawał „poświęcone kondomy”, nie mogła przejść bez echa. „Szok. Konsternacja. I pomimo że nikt ostentacyjnie nie wyszedł, to cisza, która zapa-

<sup>41</sup> R. Pawłowski, *Władza słucha*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/137498.html> [dostęp: 01.03.2014].

<sup>42</sup> K. Obszyńska, *Oburzeni inteligenci już nie wstydzą się swojego oburzenia*, [http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2012/kwiecien\\_2012/160412\\_oijn.php](http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2012/kwiecien_2012/160412_oijn.php) [dostęp: 01.03.2014].

dła, była bardzo wymowna”<sup>43</sup> – relacjonował przedstawienie ks. Ireneusz Bruski. Sprawa dotarła wówczas aż do marszałka województwa warmińsko-mazurskiego i wymagała szczegółowych objaśnień, kim tak naprawdę jest kontrowersyjna postać, a raczej, kim na pewno nie jest.

Równie gorący przebieg miał spór, który rozgorzał po premierze spektaklu *Nieskończona historia* autorstwa Uli Kijak, wystawionego w 2012 roku przez Teatr Nowy w Zabrze. Ta filozoficzna opowieść o zwykłej, codziennej egzystencji mieszkańców pewnej kamienicy wywołała aferę o zasięgu – za sprawą medialnych relacji – ogólnopolskim. Lista zarzutów, a co ciekawe również żądań, była dłuższa niż w przypadku spektaklu olsztyńskiego. Obok wątpliwości obyczajowych dotyczyły one przede wszystkim obrażonych uczuć religijnych. Kontrowersyjna okazała się na przykład retrospektywna scena nawiązująca do czasów młodości jednego z bohaterów – księdza. W scenie tej pojawiała się również kobieta w ciąży. Jej obecność odczytano jako wyraźną sugestię, że sprawcą ciąży jest ów ksiądz. Bulwersowała również sekwencja uderzenia jednej z postaci atrapą *Biblij*, a także skandowanie frazy „módlmy się”.

Konflikt w zabrzańskim teatrze miał swoją dramaturgię. Zaczął się od trzech listów przesłanych do dyrekcji – jeden z nich zarzucał spektaklowi naruszenie uczuć religijnych, w drugim powoływano się na naruszenie praw konsumenckich (niezgodność treści przedstawienia z informacją na stronie teatru)<sup>44</sup>. W kilku lokalnych parafiach podpisano żądanie zdjęcia przedstawienia z afisza<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> I. St. Bruski, *Dyplomowa profanacja*, „Nasz Dziennik” 2006, nr 113, s. 10.

<sup>44</sup> Zob.: J. Derkaczew, *Szkoda, że nie ma cenzury*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 85, s. 11.

<sup>45</sup> Zob.: W. Mrozek, *Zabierz brzuch dziewczynie księdza – jeszcze o „Nieskończonej historii”*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/MrozekZabierzbrzuchdziewczynieksiedza/menuid-431.html> [dostęp: 02.03.2014].



Dyrekcja zaproponowała zmiany w spektaklu: „usunięcie” ciąży (lub stuły, którą miał na sobie bohater<sup>46</sup>), wycofanie sceny z *Biblią* i zmianę skandowania na inny sposób artykulacji wspomnianego tekstu. Twórcy nie zgodzili się na zmiany i wystosowali list otwarty. Dyrekcja zaplanowała specjalną zamkniętą prezentację dla prezydent Zabrza, ale ona odmówiła ingerencji w przedstawienie. Po kolejnym spektaklu odbyło się natomiast spotkanie z widzami, na które zresztą ci najbardziej oburzeni prawdopodobnie nie przyszli<sup>47</sup>.



Nieskończona historia, reż. Ula Kijak, Teatr Nowy w Zabrzu (fot. Joanna Siercha)  
– na zdjęciu Anna Konieczna, Danuta Lewandowska

Przypadek skandalu w Zabrzu można odczytywać w różnych perspektywach. Interesujący – w kontekście omawianych już relacji

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> Zob.: A. Głowacka, *Każda historia ma swoje zakończenie*, „Teatr” 2012, nr 6, s. 62.



teatr-władza – jest jego wymiar instytucjonalny. Interesujący, bo pokazuje różne scenariusze działań władzy (dyrekcji teatru i władzy lokalnej czyli prezydenta) w sytuacji konfliktu z publicznością, a właściwie z konkretnymi widzami. Czy pod taką presją należy zmieniać kształt przedstawienia lub decydować o ostatecznym zdjęciu go z afisza? Stanowisko twórców – czemu trudno się dziwić – było w tej sprawie jednoznaczne.

Zadziwia nas – pisali w liście otwartym – łatwość rezygnowania z eksploatacji przedstawienia. Teatr zainwestował publiczne pieniądze w produkcję tego spektaklu i organizując premierę poddał przyjęte dzieło pod ocenę widzów. Różnica zdań na temat wydźwięku dzieła sztuki jest rzeczą pożądaną. Natomiast uzależnianie grania spektaklu bądź jego kształtu od zdania bardzo niewielkiej grupy widzów – już nie<sup>48</sup>.

Pryncypialność autorów spektaklu skonfrontowana z racjami dyrekcji obawiającej się dalszych protestów doprowadziła do wydarzenia, które wielu komentatorów uznało za bezprecedensowe. Inicjatywa pokazu dla władz miasta została odczytana – przez środowisko (i nie tylko) – jako zamach na niezależność sztuki. Wątpliwości mieli nawet przedstawiciele władzy – poseł PO Borys Budka pisał na Facebooku: „Jeżeli prawdą jest, że miał być specjalny spektakl dla pani prezydent Zabrza, to doszliśmy do granic absurdu. To jak powrót do PRL-u, gdzie partyjni dygnitarze mieli prawo do narzucania, co dla widza jest dobre”<sup>49</sup>.

I choć próby cenzurowania spektakli miały miejsce już wcześniej (o czym pisałam), to jednak przypadek *Nieskończonej historii* był szczególny – dlatego, że ocenzurowanie miało się odbyć

<sup>48</sup> *List otwarty twórców spektaklu „Nieskończona historia”*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/137055.html> [dostęp: 02.03.2014].

<sup>49</sup> Cyt. za: J. Derkaczew, *Szkoda...*, dz. cyt., s. 11.

w trybie zamkniętego pokazu, ale też dlatego, że pani prezydent w rolę cenzora wejść nie chciała. Oba te fakty sprawiły, że dyskusja o obrażonych uczuciach religijnych widzów, którym zresztą nie odmawiano prawa do oburzania się, przerodziła się w dyskusję o niebezpieczeństwach, jakie niesie za sobą instytucjonalizacja „oburzenia”. Precedens wyposażenia go w sankcje administracyjne odczytywano jako niepokojący przejaw odgórnego niwelowania wielogłosowości sztuki, a wraz z nią „porządkującego” ujednoczenia całej debaty publicznej.

Władze miast, politycy i dyrektorzy instytucji kultury w całej Polsce – komentowała Joanna Derkaczew – wypracowują ostatnio nową jakość. Tworzą typ cenzury, który jest nie tylko krzywdzący dla artystów i odbiorców, ale też nikomu niepotrzebny – nie broni się nawet jakimkolwiek pokrętnym sensem ideologicznym. (...) Taka cenzura oparta na odcięciu od rzeczywistości, na przekonaniu, że wszyscy powinni widzieć świat gładki, bez różnic czy innych nieprzyjemności, to po prostu psucie życia publicznego<sup>50</sup>.

Ale na sprawę *Nieskończonej historii* można też spojrzeć z zupełnie innej perspektywy. Awanturę, która wybuchła po premierze da się nieco przewrotnie odczytać jako ciąg dalszy pomysłu twórców spektaklu – zaskakujący i przebiegający niezależnie od ich woli performans<sup>51</sup>. Intencją autorów przedstawienia było wpisanie się nim w tkankę społeczną, pobudzenie aktywności mieszkańców Zabrze już na etapie przygotowań do realizacji dramatu Artura Pałygi. Służyły temu specjalnie zaprojektowane teatralne eventy. Pierwszy, zatytułowany *Twoich Przedmiotów Teatr Nowy*, polegał

<sup>50</sup> J. Derkaczew, *Dla cenzora*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 115, s. 21.

<sup>51</sup> Zob.: A. Głowacka, *Każda...*, dz. cyt., s. 62.

na zbieraniu zwykłych przedmiotów codziennego użytku – „zakurzonych, niepotrzebnych i leżących w najciemniejszym miejscu na strychu”<sup>52</sup> – które wykorzystano jako rekwizyty grające istotną rolę w spektaklu. Z kolei w ramach akcji *Twoich Przeżyć Teatr Nowy* zaplanowano warsztaty *Chór Zabrzan*, „wymianę doświadczeń międzypokoleniowych” *Podaj dalej* i *Teatralne przeżycie kulinarne*, czyli wspólne gotowanie zupy według przepisu ze sztuki.

Inicjatywę Teatru Nowego należy odczytywać jako przedsięwzięcie służące poszerzaniu społecznej przestrzeni działań teatralnych. Sens akcji symbolicznego „wyjścia w miasto”, wydobywania jego *genius loci* wyznaczał bowiem efekt dwukierunkowy – teatr otwierał się na kontakt z lokalną społecznością, a ona zyskiwała możliwość współtworzenia projektu scenicznego. Działania tego typu nazywa się dziś budowaniem tzw. społecznego kapitału. Oczywiście, trudno mówić o ich faktycznym związku z późniejszą sekwencją wydarzeń zapoczątkowaną przez trzy maile zbulwersowanych spektaklem widzów. Interpretacja, którą zaproponowała w swojej recenzji Aneta Głowacka, jest jedynie próbą odczytania takiej reakcji jako kolejnego, metaforycznego aktu „dramatu społecznego”, którego istota, przypomnijmy, polega przecież na „delokacji” działań scenicznych, ich rzeczywistym wejściu w porządek debaty publicznej.

To, co zdarzyło się po premierze – przekonywała Głowacka – idealnie wpisuje się w spektakl, gdyby rozpatrywać go w kategoriach performatywności, jest bowiem jego kolejnym aktem. Dramat teatralny spleta się tu z dramatem społecznym, który go dopełnia<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> *Twoich Przedmiotów Teatr Nowy*, <http://www.teatrzabrze.pl/> aktualności/061\_TwoichPrzedmiotow [dostęp: 02.03.2014].

<sup>53</sup> A. Głowacka, *Każda...*, dz. cyt., s. 62.

Można zatem przyjąć, że obie interpretacje skandalu o podłożu religijnym, który wywołała *Nieskończona historia* są wbrew pozorom niesprzeczne. Obie bowiem wskazują na znaczenie społecznego kontekstu działań teatralnych. Z całym, choć często bardzo problematycznym, dobrodziejstwem jego inwentarza.

Mój drugi przykład sytuuje się na zupełnie przeciwnym biegunie. Spektakl *Zamknęły się oczy ziemi* według tekstu Pawła Huelle wystawił w 2011 roku w reżyserii Krzysztofa Babickiego lubelski Teatr im. Juliusza Osterwy. Babicki w jednym z wywiadów tak zapowiadał swoją inscenizację:

Huelle jest rasowym pisarzem i umieścił akcję w miejscu dotykającym dla widzów. Wystarczy po spektaklu wsiąść w autobus czy samochód i za godzinę znaleźć się w miejscu, gdzie dzieje się akcja. Bardzo lubię taki dreszczyk<sup>54</sup>.

Dreszczyk emocji towarzyszący premierze mógł mieć zapewne również inne powody niż fizyczna bliskość i niewątpliwa magia miejsca akcji, czyli Kazimierza nad Wisłą. Przede wszystkim kontrowersje mogła budzić osoba autora, który po słynnym konflikcie w Gdańsku został – jak sam to określił – „wyegzorcyzmowany na wiele lat”<sup>55</sup> z Teatru Wybrzeże. Powód główny stanowiła jednak tematyka przedstawienia. Twórcy nawiązywali w nim do słynnej

<sup>54</sup> W. Sulisz, *Diabeł mówi betankom dobranoc*, <http://www.dziennikwschodni.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110312/MAGAZYN/786220034> [dostęp: 02.03.2014].

<sup>55</sup> W. Sulisz, *Paweł Huelle: Moherowych beretów w Lublinie się nie boję*, <http://www.dziennikwschodni.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110408/MAGAZYN/603293750> [dostęp: 02.03.2014]. Chodzi o konflikt Huelle z księdzem prałatem Jankowskim, który pozwał pisarza do sądu o naruszenie dóbr osobistych. Konflikt ten doczekał się już opracowania książkowego. Zob.: P. Raina, *Kapłan kontra literat. Spór o ochronę dóbr osobistych. Książd Jankowski i Paweł Huelle przed sądem*, Warszawa 2006.

sprawy protestu betanek, który rozpoczął się w 2005 roku, kiedy odwołana z funkcji siostry przełożonej Jadwiga Ligocka wraz z popierającymi ją zakonnicami zamknęła się w budynku zakonnym<sup>56</sup>.

W spektaklu Babickiego to właśnie kazimierska siedziba Zgromadzenia stanowi dramaturgiczną oś spektaklu. Wyznacza jego dwa plany – pierwszy, powiązany z dawną właścicielką willi, słynną przedwojenną jasnowidzącą Heleną Łopuską i drugi, współczesny, w którym rozgrywa się historia buntu zakonnic. Twórcy przedstawienia, zapraszając widzów w świat ukryty za zamkniętymi bramami zakonu, przywołali na scenę najważniejszych uczestników wydarzeń: pogrążone w ekstazie siostry (choć, jak oceniła to Joanna Derkaczew, ich praktyki polegały głównie na „płaszach i chichotach”, „pochodach ze świecami i dokonywaniu zbiorowych linczów na opornych zakonnicach”<sup>57</sup>), natchnioną siostrę generalną oraz ich demonicznego mentora – ojca Zapalickę. Utrzymane w wizyjnej konwencji sceny – stanowiące swoiste studium bardziej psychologicznego niż religijnego zniewolenia – bezlitośnie, wydawałoby się, punktowały grzechy polskiego Kościoła – duchową płytciznę, hierarchiczną podległość i konsumpcyjną materializację. Prowokacyjnie mocno wybrzmiewała w spektaklu już choćby ta jedna, wielokrotnie cytowana przez recenzentów, kwestia, którą wypowiadała siostra generalna: „Ja nie znam żadnego biskupa w Polsce, który dla Chrystusa wyrzekłby się sowitych obiadków. Cielęciny! I benzyny do limuzyny!”<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Lubelskie przedstawienie nie było zresztą pierwszą inscenizacją zainspirowaną wydarzeniami w Kazimierzu – w 2007 roku spektakl *Betanki* wystawił w reżyserii Przemka Wiśniewskiego Teatr Kreatury z Gorzowa Wielkopolskiego.

<sup>57</sup> J. Derkaczew, *Wróżby katyńskie*, [http://wyborcza.pl/1,76842,9410078,W-rozby\\_katynskie\\_Pawla\\_Huelle.html](http://wyborcza.pl/1,76842,9410078,W-rozby_katynskie_Pawla_Huelle.html) [dostęp: 03.03.2014].

<sup>58</sup> Cyt. za: G. Józefczuk, *Duch Święty i pieniądze*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/114877.html> [dostęp: 03.03.2014].

Jednak jeszcze przed premierą zarówno Krzysztof Babicki, jak i Paweł Huelle przekonywali, że sztuka nie ma wydźwięku antykle-rykalnego<sup>59</sup>. Zapewnienia tego typu, jak można się było wielokrotnie przekonać, rzadko skutkują. Trudno się zatem dziwić, że autor dramatu był przygotowany na protesty. Na konferencji prasowej pół żartem, pół serio wyznał:

Marzę o tym, żeby w sobotę stanęło pod Teatrem Osterwy sto moherowych beretów z transparentami niedopuszczającymi publiczności do teatru. Jeżeli cokolwiek się stanie, to uprzedzam, że nie wynajęłam tych pań<sup>60</sup>.

Premiera się odbyła i... do protestów nie doszło. Kończące się skandalem, kontrowersyjne realizacje teatralne skłaniają do postawienia pytania, dlaczego do skandalu doszło, a przede wszystkim kto go wywołał i które elementy spektaklu się do niego przyczyniły. W wypadku lubelskiej inscenizacji prawdopodobnie zasadne, mimo że w swej istocie paradoksalne, byłoby pytanie odwrotne – o to, dlaczego skandalu nie było. Wyjaśnienia raczej nie należy szukać w intencjach twórców, choć faktycznie – jak to ujął jeden z recenzentów – „nie gonili za sensacją”<sup>61</sup>. Powodów „nieskandalicznego” przyjęcia potencjalnie „skandalicznego” spektaklu trzeba więc upatrywać w porządku wobec niego zewnętrznym. Taką odpowiedź podsunął sam reżyser, który w jednym z wywiadów stwierdził:

W Lublinie środowisko jest bardzo zróżnicowane. Wielu księży, wykładawców z KUL przychodziło na spektakl i nie widzieli w przed-

<sup>59</sup> Zob.: A. Z. Kowalczyk, *O betankach, polskim fatum i fałszywych prorokach*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/114874.html> [dostęp: 03.03.2014].

<sup>60</sup> W. Sulisz, *Paweł Huelle...*, dz. cyt.

<sup>61</sup> J. Bończa-Szabłowski, *Ludzie głębokiej wiary i fałszywi prorocy*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/114956.html> [dostęp: 03.03.2014].

stawieniu niczego skandalizującego. Widzieli oczywiście problem. Bardzo rzadko porusza się tego rodzaju tematykę w teatrze, ale nie było jakiegos frontu odmowy, bo ludzie jednak przychodzili, dyskutowali, spierali się. Taka jest funkcja teatru. Ja w każdym razie nie miałem poczucia, że robimy obsceniczną profanację<sup>62</sup>.

Nieodbyty skandal w lubelskim teatrze przypomina przypadek *Szewców u bram*. Jednak więcej tu różnic niż podobieństw. Spektakl Babickiego nie aspirował, o czym już wspomniałam, do tego, by stać się „klasyczną” teatralną prowokacją, choć swoją krytyczną wobec zjawisk w polskim Kościele wymową niewątpliwie prowokował, zachęcał do głębszej nad nimi refleksji. A prawdziwy skandal wydarzył się gdzie indziej. Huelle opisał go następująco:

To co stało się w klasztorze betanek w Kazimierzu Dolnym, to jest właściwie banalna historia rodem z Boccaccia. Natomiast niebanalna jest sytuacja społeczna. To jest skandal, że sześćdziesiąt parę kobiet zostaje ekskomunikowanych, dostają najcięższą karę w Kościele, a ten łajdak (czyli pierwowzór postaci ojca Zapaliczki – przyp. MKR) zostaje wikarym (...). I tu jest pytanie do nas wszystkich, do Kościoła: Jak to tak może być, że taki łobuz nie jest ukarany, jest nagrodzony. Bo on de facto jest nagrodzony<sup>63</sup>.

\* \* \*

Spojrzenie na współczesne życie teatralne, a tym bardziej ewentualna próba diagnozy stanu teatru polskiego, przy użyciu kategorii skandalu wiąże się nie tylko z ryzykiem, ale i trudnym (o czym pisałam na wstępie) dla teatrologa wyrzeczeniem. Oznacza

<sup>62</sup> Cyt. za: G. Antoniewicz, *Gdańsk: Sztuka Pawła Huellego „Zamknęły się oczy ziemi” w Domu Zarazy*, <http://www.dziennikbałtycki.pl/artykul/456616,gdansk-sztuka-zamknely-sie-oczy-ziemi-pawla-huellego-w-domu-zarazy,id,t.html> [dostęp: 03.03.2014].

<sup>63</sup> Cyt. za: W. Sulisz, *Paweł Huelle...*, dz. cyt.

bowiem rezygnację z lektury dzieła teatralnego jako autonomicznego artystycznego bytu i dowartościowanie perspektywy badawczej w swej istocie marginalnej. Powinnością teatru jest produkowanie spektakli, nie skandali. Powinnością badacza jest tych spektakli analiza. Jednak uwzględnienie wspomnianej perspektywy wydaje się celowe, a z pewnością uzasadnione tym, co w takim ujęciu może być poddane oglądowi.

Teatr jest zjawiskiem społecznym, a sceniczne projekty jego twórców mają wymiar społecznych komunikatów. W porządku komunikowania się teatru jako sztuki i teatru jako instytucji z publicznością (rozumianą szerzej niż widownia konkretnych spektakli) skandal jest przypadkiem w pewnym sensie granicznym. Jego dyskursywna natura sprawia, że właśnie sytuacja skandalu pozwala podjąć rozpoznanie istotnych uwarunkowań współczesnego życia teatralnego – nastrojów społecznych, sposobu rozumienia funkcji teatru, trybu odbioru dzieła teatralnego. A zatem pytanie, co dziś może stać się skandalem teatralnym jest też pytaniem o to, czym jest dziś teatr w przestrzeni publicznej.

Oczywiście – analizując skandale o podłożu obyczajowym, politycznym czy religijnym, skandale wpisane w dzieło sceniczne lub mu dopisane, zamierzone i niewynikające ze świadomej prowokacji twórców, wreszcie skandale urzeczywistnione i potencjalne – nie można pominąć faktu, iż odpowiedź na postawione wcześniej pytanie może być zupełnie inna niż zaproponowana w tym, z konieczności krótkim, przeglądzie. Na przykład można na to pytanie odpowiedzieć tak: największym skandalem w teatrze jest po prostu robienie złego teatru.





*Autorka dziękuje Teatrowi Dramatycznemu im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, Teatrowi Polskiemu we Wrocławiu, Teatrowi Nowemu w Zabrze za nieodpłatne udostępnienie zdjęć do publikacji.*