

**Maciej Nowak**

My, czyli nowy teatr publiczny

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)



**Maciej Nowak**

## My, czyli nowy teatr publiczny

Dziewiętnastolatki są aroganccy i niezbyt mądrzy. Wiem to najlepiej, gdyż właśnie jako szcyl zacząłem tuż po maturze zawodową drogę przez teatr. W pierwszej recenzji, opublikowanej w roku 1983 na łamach ogólnopolskiego dziennika „Sztandar Młodych”, po premierze *Zemsty* w Teatrze Polskim ustawiłem do pionu Kazimierza Dejmka. Legenda polskiego teatru, piętnaście lat po historycznych *Dziadach* w Narodowym oskarżony został przez gówniarza o to, że zamiast żywego spektaklu przygotował „ponure muzeum polskiej szlachetczyzny”. Gdybym dorwał dzisiaj autora tych słów, wyglądałby mniej więcej tak, jak Paweł Demirski po bójkę z kibicami Pucharu Polski w obronie pakistańskiego studenta.

Inny smarkacz, tyle że obchodzący swe dziewiętnaste urodziny w roku 2016, przysłał mi esemesa z opinią o modnym warszawskim teatrze: „jest beznadziejny, bo oni tam wszyscy tylko piją kawę, żrą podatki i za bardzo się zasiedzieli w swojej awangardowej pozycji”. Co za nonszalancki mała! Więcej szacunku, chłystku, dla instytucji, od której zaczęło się wszystko, co cenimy dzisiaj w polskim teatrze! Symboliczny przełom styczniowy, czyli jednoczesne premiery *Bzika tropikalnego* Witkacego w reżyserii Grzegorza Jarzyny w Teatrze Rozmaitości i *Elektry* Sofoklesa w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego w Teatrze Dramatycznym, odbyły się 18 stycznia 1997 roku, w roku, w którym... ty się urodziłeś! Jak śmiesz kwestionować osiągnięcia artystów, którzy pracują dłużej, niż ty żyjesz!

Dziewiętnastka bywa chamska, ale też przykuwająca uwagę i przywracająca trzeźwość spojrzenia. Pewnie dlatego właśnie w dziewiętnastą rocznicę przełomu styczniowego profesor Dariusz Kosiński zorganizował podczas szczecińskiego Kontrapunktu minikonferencję zatytułowaną „Nowy teatr. Nie(po)rozumienia”. Przyjechałem na to spotkanie prosto z Moskwy, gdzie w MChAcie Jan Klata wyreżyserował *Makbeta*. Ta perspektywa uświadamia, że mówienie dziś o nowym teatrze tak, jak rozumieliśmy go przez ostatnie dwie dekady, zaczyna być nieco bezprzedmiotowe, a przynajmniej – zmienia swój kontekst. Skoro jeden ze sztandarowych artystów tego nurtu dyktuje najważniejszej polskiej scenie, skoro jako pierwszy Polak reżyseruje w teatrze założonym przez Stanisławskiego, to trudno zaliczać go już do bandy niepokornych chuliganów. Podobnie rzecz się ma z Grzegorzem Jarzyną, który z młodego chłopca przeistoczył się w starego wygę, prowadzącego scenę przy Marszałkowskiej już dwudziesty sezon. Rekordu Macieja Englerta wprawdzie jeszcze nie pobił, ale podąża podobnym torem. „Zasiedzieli w swojej awangardowej pozycji” – pisze dziewiętnastolatek i z właściwą gówniarstwu nonszalancją dotyka miejsca bolesnego.

Artyści kojarzeni z nurtem nowego teatru z pewnością jeszcze nas zaskoczą, ich umiejętności sceniczne i talent się nie wyczerpały, zapewnią nam jeszcze wiele satysfakcji. Ale brzoskwiniowy puszek już się starł, a jak pisze z bezwzględną szczerością Virginie Des-  
pentes, „rzadko komu udaje się zachować wdzięk, gdy traci świeżość”. Czym był i jest nowy teatr przełomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, próbowano definiować wielokrotnie. Pisali o nim i jego cechach charakterystycznych Agata Adamiecka, Anna Róża Burzyńska, Krystyna Duniec, Joanna Krakowska, Piotr Gruszczyński, Paweł Mościcki, Roman Pawłowski, również ja skrobnałem to i tamto. Przyszpilaliśmy w kolejnych tekstach-gablotach najbardziej charakterystyczne okazy nowego stylu, tworzyliśmy systematykę, grupowaliśmy rodziny i powinowactwa, wyodrębnialiśmy interesujący nas gatunek spośród teatralnej praktyki wcześniejszych pokoleń. Wiele też postulowaliśmy. Dziś z perspektywy dwóch dekad wyraźnie widać, jak bardzo nowy teatr zmienił dotychczasową estetykę sceniczną.

Na pewno udało się wygenerować odrębny typ aktora, który nie jest już wieszakiem na role, ale artystą świadomym swojej kreatywnej funkcji w procesie powstawania spektaklu. Jego gust, jego osobowość, jego poglądy na świat, jego szczerą fizyczność są zasadniczym tworzywem teatralnej wypowiedzi. Nowy teatr wprowadził na scenę bohaterów współczesności wraz z ich językiem, rytmem wypowiedzi, słownictwem. Odważył się na zakwestionowanie dominującego porządku estetycznego, społecznego i ekonomicznego, zaanektował dla swoich potrzeb narracje dokumentalne i zdobył autentyczne, nieteatralne przestrzenie. Zmierzył się z dorobkiem i siłą kultury masowej i umiał podłączyć się do jej życiodajnej energii. Docenił funkcję dramaturga jako współpracownika reżysera.

Ale też wiele z zamierzeń i planów pozostało w sferze marzeń. Niektóre ścieżki okazały się ślepe: powszechne do niedawna wykorzystywanie materiałów filmowych i projekcji zaczęło nużyć, postdramatyczne przekonanie, że opowieść ma charakter reakcyjny i osaczający – nie przyniosło dobrych skutków. Modne jeszcze kilka lat temu wykorzystywanie nagości jako środka wyrazu, dla najmłodszego pokolenia realizatorów przestało być interesujące. Z osłupieniem skonstatował to ostatnio przebojowy student, przygotowujący na ten temat pracę magisterską. – Nie widzę potrzeby rozbierania moich aktorów – usłyszał od reżysera niedługo po debiucie, podczas gdy ci o kilka lat starsi nie wyobrażali sobie ograniczeń w tym zakresie.

Jednak to, co wydaje się największym niespełnieniem, a może wręcz porażką nowego teatru, to kwestia nowej widowni. Mieliliśmy w tym zakresie wielkie ambicje. W manifestie *My, czyli nowy teatr* pisałem w roku 2004 z tromtadracją:

Nowy teatr przestał być azylem dla grupy mądrali i kulturalnych ciotek przekonanych o swojej wyjątkowości. Nie chcemy ich widzieć w naszym teatrze, bo ostatnia dekada pokazała, że ci rzekomi depozytariusze polskiego sumienia i dobrego smaku tak naprawdę nie sprostali wyzwaniom czasu. To tylko letnicy. Tak zwana polska inteligencja nie traktuje już wizyt w teatrze, czytania książek, uczestnictwa w koncertach jako rzeczy niezbędnych. Zajął się spłacaniem kredytów, urządzeniem mieszkań, wyjazdami do Grecji i Hiszpanii. I ciągłym narzekaniem, które usprawiedliwia pasywność intelektualną i konsumpcyjny apetyt. Nowy teatr nie ma z tą publicznością wspólnych tematów. Dużo bardziej

interesuje się tymi, których spotyka się w klubach, kinie, dziewczynami i chłopakami z klubów motocyklowych, młodymi intelektualistami, robotnikami-fachowcami, bywalcami koncertów, bezrobotnymi i tymi szukającymi swego miejsca w świecie. Tej publiczności nie interesuje teatr będący konwencjonalnym, kulturalnym gestem. By ją zaciekawić, niezbędne są wyraziste poglądy, orientacja w świecie, odwaga formułowania diagnoz. Nowy teatr nie jest azylem. Nowy teatr jest agorą.<sup>1</sup>

Pod krytyką nowego mieszczaństwa podpisuję się nadal obiema rękami, ale zadania ustanowienia nowej widowni nie odrobiliśmy. Potknęliśmy się, skupiając przede wszystkim na modelu teatru reżyserskiego, po części wręcz artystowskiego, niedbającego o sojusz z publicznością. Figura teatru zdradzonego przymierza stworzona przed czterdziestu laty przez Małgorzatę Dzięwulską ciągle pozostaje aktualna. I w zasadzie nadal działa ten sam mechanizm sprawiający, że teatr w pogoni za notowaniami na branżowej giełdzie, wywołuje u widowni stupor i martwy wzrok. Dzięwulska pisała brutalnie o tym, że nasz teatr szuka przymierza z widzem festiwalowym, z międzynarodową elitą teatralną, a nie myśli o swoim codziennym odbiorcy. Dlaczego tak się dzieje?

By spróbować zbliżyć się do odpowiedzi na to pytanie podczas szczecińskiej sesji, wdałem się w dygresję na temat spółdzielczości mleczarskiej i wiejskich spółek wodnych, co wywołało karpia na obliczach części słuchaczy. W to mi graj!, albowiem argumenty wyłącznie teatralne dyskusji nie pociągną już dalej. Niezdolność polskiego teatru do zawarcia sojuszu z publicznością wynika bowiem z rozdźwięku klasowego. Wspólnotowość jest wartością ważną dla klasy ludowej, natomiast dla klas wyższych, do których z definicji zaliczają się artyści i znawcy teatru – liczy się indywidualizm, styl życia, wolność i realizacja osobistych aspiracji. Oni o spółdzielni mleczarskiej, my o cafe latte. Oni o wspólnocie, my – o stylu, manierach, zasadach i dętej narodowej zgodzie. My na nich z góry, a oni w bok, do tyłu, w ką, gdziekolwiek, byleby tylko nie doświadczać inteligenckiego performansu wyższości. O tym fundamentalnym nieporozumieniu świadczyły podczas szczecińskiej dyskusji również głosy, które spółdzielczość kojarzyły wyłącznie ze spółdzielniami socjalnymi, czyli z obszarem ekonomicznego wykluczenia. Tymczasem model wspólnoty spółdzielczej, opisywanej przez Edwarda Abramowskiego, służy wspólnym interesom, a nie totalizującej jedności poglądów. A do tego mają skłonność klasy wyższe. Prawdziwa wspólnota rodzi się z różnorodności, a nie homogeniczności. Szukając analogii pozateatralnych, warto przypomnieć też dorobek polskiej urbanistyki, czyli – w istocie – wiedzy o przestrzeni publicznej. Jeden z naszych najwybitniejszych architektów, generalny projektant Ursynowa, profesor Marek Budzyński stworzył koncepcję „parcelacji grupowej”, wyrażającej ideę „uspołecznionego indywidualizmu”. To swoiste rozwiązanie kwadratury koła, dające możliwość zachowania wyjątkowości w ramach ogólniejszego mechanizmu wspólnotowego.

W tym kontekście warto wrócić do toczącej się w połowie ubiegłego wieku francuskiej debaty o théâtre populaire. Nie jest to proste, bo najbardziej kompetentny dziś w Polsce znawca tego zagadnienia Piotr Olkusz, który przed dziesięciu laty obronił doktorat na temat Rogera Planchona, swojej dysertacji nie wydał. Jak twierdzi, poczuł, że w poprzedniej dekadzie idee teatru popularnego, czy nazywając go wprost

1 „Notatnik Teatralny” 2004, nr 36.

– ludowego, kojarzyły się raczej z obciachem i paździerzem. I trudno dziwić się takiemu wrażeniu w czasie, gdy polskimi trendami kulturowymi zaczęła rządzić hipsterka, plac Zbawiciela i ośmiorniczki. „1200 miejsc po 100 franków jest dla nas ważniejsze niż 300 miejsc po 400 franków”, zwykł mawiać Vilar, co w Polsce posttransformacyjnej brzmiało populistycznie. A jak wiadomo, populizmem jest wszystko to, co nie po drodze elitom. Dzisiaj jesteśmy po obchodach dwustupięćdziesięciolecia teatru publicznego oraz po przełomie politycznym roku 2016. I o polskim społeczeństwie wiemy trochę więcej. Dlatego dopiero teraz wyjęta z pracy Ołkusza charakterystyka théâtre populaire ujawnia współczesne sensy: „Vilar postanowił, że wskrzesi ideę teatru dostępnego i adresowanego do szerokiej publiczności. Podkreślał jednocześnie, że nowemu przedsięwzięciu winny przyświecać ambitne cele natury artystycznej. Do historii przeszła najśłynniejsza chyba metafora Vilara, porównująca teatr do służby państwowej i sugerująca, że dostęp do kultury jest prawem każdego obywatela, niezbywalnym tak samo, jak prawo do ochrony zdrowia czy edukacji”. I jeszcze na dokładkę postulat Rogera Planchona: „Porzucić maskę znudzonego mieszczanina”. Te myśli w obecnej polskiej sytuacji mogą być bronią zarówno przed teatrem eskapistycznym, lekceważącym widza, jak i ofensywnymi scenami bulwarowymi, które starają mu się podlizywać.

Jaki zatem mógłby być nasz azymut na trzecie tysiąclecie? A może nowy teatr publiczny, który zagospodaruje niszę między teatrem-laboratorium a scenami komercyjnymi? W jaki sposób go rozpoznać? Jest to teatr, który osiągnięcia nowego teatru połączy z odpowiedzialnością społeczną. Teatr oparty na stałym zespole aktorskim, dobrej literaturze, grający spektakle systematycznie, czyli realizujący i kontynuujący wyzwania stylistyczne i organizacyjne teatru drugiej połowy dwudziestego wieku. Powinien to być teatr nowego widowiska, które nie wyczerpuje się w dotychczasowym pojęciu spójnej inscenizacji, lecz otwiera na całe bogactwo performatywnych efektów, gestów i gatunków. Spektakl-koncert, spektakl-widowisko taneczne, spektakl-widowisko telewizyjne, spektakl-performans i co tam jeszcze da się wymyślić. I niekoniecznie trwające po cztery-sześć godzin! Co za reżyserska pycha stoi za tym, by nie patrzeć na zegarek!

Celem nowego teatru publicznego powinno być przywrócenie teatrowi, jako instytucji usług publicznych, należytej godności. Będzie to teatr życzliwy dla widza, walczący z wszelkimi formami wykluczenia: pokoleniowego, obyczajowego, fizycznego, światopoglądowego i klasowego. Teatr, który zapewni ważne chwile bycia razem. Teatr, który w sojuszu z publicznością oraz przejawami lokalnego aktywizmu społecznego szuka nowego kształtu wspólnoty realizującej się w różnorodności. Teatr uspołecznionego indywidualizmu. Teatr integrujący i wspierający społeczność. Budujący wspólnotę, która dziś dojmująco potrzebuje wsparcia, bo wątpi w siebie samą. Teatr, w którym ważna będzie troska o klarowność przekazu i trafną diagnozę rzeczywistości. Teatr, który nada właściwą rangę spektaklom dla dzieci, które nie będą traktowane, jako chałtura i produkt drugiej świeżości. Teatr, który nie wstydzi się misji pedagogicznej, rozwija i inspiruje różnorodne formy aktywności twórczej widzów wszystkich pokoleń. Podstawą repertuaru nowego teatru publicznego powinna być z jednej strony klasyka dramatu polskiego i światowego, realizowana w nowoczesnej estetyce, odnawiająca jego ciągle aktualne sensy i ustanawiająca poczucie przynależności do europejskiej opowieści

kulturowej. Niezbędne będzie jej otwarcie na nurty słabo dotąd obecne na afiszach – oświecenie, lekceważone źródło polskiej nowoczesności, wyparte niemal całkowicie przez tradycję romantyczną. Również o tym pisała Małgorzata Dziewulska w *Teatrze zdradzonego przymierza*: „W czasach Bogusławskiego zagadnienia społeczeństwa obywatelskiego zajmowały wszystkich najbardziej, w czasach romantyków miejsce ich zajęło przetrwanie narodu”. Nowy teatr publiczny musi też zająć się śmiałą identyfikacją nowych talentów i nowych arcydzieł. Tego nie zrobi nikt poza nami.

Kończę ten tekst w poczuciu niepokoju. Nagle uzmysłowiłem sobie, że idea nowego teatru publicznego niebezpiecznie zbliża się do hasła teatru środka. A na taki mam alergię i szczerze nim gardzę. Teatr nie może być pośrodku. Nie może być średni i typowy jak gusta klasy średniej i szwedzkie meble. Teatr musi być płomienny, gwałtowny, bezczelny, irytujący i niezastygający w żadnej konwencji. I w tym zakresie, chcę w to wierzyć, teatr środka jest tylko łudząco podobny do nowego teatru publicznego. Jest jak pan w średnim wieku w konfrontacji z dziewiętnastolatkiem. Pamiętacie piosenkę Hanocha Levina? „Gdy jesteś młody, masz pełne jaja i puste kieszenie. Później dokładnie odwrotnie.”

Tekst został opublikowany w czasopiśmie „Dialog”, 6/2016.