
Paweł Demirski

Teatr dramatopisarzy

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



Paweł Demirski

Teatr dramatopisarzy

Jeżeli ktoś zapytałby mnie kto – aktor, reżyser czy dramatopisarz jest najważniejszy w teatrze? – odpowiedź jest dla mnie prosta – dramatopisarz. Jestem głęboko przekonany, że zmiany w teatrze są przede wszystkim domeną dramatopisarzy. Wynika to z prostej zależności pisarze wymyślają a aktorzy grają. W wyniku tej kombinacji, właśnie pisarskie myślenie staje się centralnym punktem sceny.¹

Aleks Sierz

Teatr polski jest teatrem inscenizatorów. Nawet jeśli od kilku lat obserwujemy falę zainteresowania tak zwaną „nową polską dramaturgią”, a ostatnio pojawiła się w polskim teatrze funkcja dramaturga – to jednak reżyser pozostaje niezmiennie w centrum teatralnych wydarzeń. Reżysera ocenia się najczęściej, reżysera traktuje się poważnie i od reżysera się wymaga. Środowisko teatralne, zwłaszcza jego konserwatywna część, czeka, kiedy reżyser w końcu rozprawi się z jakimś klasycznym, kanonicznym dziełem, bo dopiero rozprawienie się z *Weselem* bądź *Hamletem* ma być według środowiska wielką próbą. Inscenizacje współczesnych dramatów też są próbą. Ale małą. Środowisko teatralne czeka na mistrzów, szamanów, magów teatru. A jeżeli nie jest w stanie obdzielić tymi – obciachowymi – przydomkami swoich ulubionych reżyserów, nazwie ich przynajmniej dobrymi rzemieślnikami, fachowcami dobrze wypełniającymi swoje obowiązki, a nieulubionych postara się strącić w zawodowy niebyt.

Oczekuje się przede wszystkim, by to reżyser miał pomysły – na dobór sztuki, pracę z aktorem, na język teatralny, którego użyje itd. W Polsce (być może w innych tradycjach teatralnych jest podobnie, ale wypowiadam się o naszym podwórku) na pytanie, które zadano Sierzowi – większość polskiego środowiska teatralnego, a co za tym idzie i widzów, odpowiedziałoby w sposób jednoznaczny.

Chciałbym przyjrzeć się tej narzucającej się odpowiedzi w kontekście myślenia o teatrze zaangażowanym, w kontekście teatru, który stara się towarzyszyć społeczeństwu, walczyć o nowy język polityczny, w kontekście teatru starającego się wymknąć wchłonięciu przez obowiązujący liberalny dyskurs.

Reinterpretacja a teatr zaangażowany

Teatr w Polsce cechuje muzealność. Duża część środowiska – z konserwatywnymi krytykami i reżyserami na czele – pragnie jedynie pełnić zaszczytną funkcję kustoszy. Pielęgnowuje tradycję i dba o odkurzenie kanonów. Poprzez takie działanie teatr staje się jedną z najbardziej zapatrzonych w tradycję i przeszłość dziedzin sztuki. A tym samym odkleja się od współczesnych dyskursów, przestaje dialogować z innymi przestrzeniami życia społecznego, wreszcie – odrywa się od publiczności.

1 <http://www.culturewars.org.uk/2003-02/sierz.htm>.

Strategią wspierającą utrzymanie muzealnego konsensusu jest właśnie podtrzymywanie kultu teatru reżyserskiego, teatru inscenizatorów. Powszechną praktyką stało się to, że inscenizator–reżyser czytając teksty, które zamierza zrealizować, bada przede wszystkim ich pojemność z punktu widzenia współczesności – szuka odniesień, korelacji, odpowiada na pytanie: o czym to może właściwie być dziś? Jak uaktualnić tekst, by dowieść, że poprzez Shakespeare’a jesteśmy w stanie opowiedzieć coś o człowieku współczesnym. Oczywiście spektrum tych praktyk jest wyjątkowo szerokie: od kuriozalnej wierności autorowi (tradycja), po ambitne próby cięcia tekstów, obrabiania, samplowania, łączenia z innymi tekstami itd. (awangarda).

Co wynika z tej pracy myślowej? Co właściwie wymyśla reżyser interpretując, adaptując, uwspółcześniając klasykę, czyli kręcąc się tak naprawdę pomiędzy Shakespeare’em a Czechowem – klasykami – ojcami założycielami, idealnymi twórcami – z którymi żaden żyjący, stukający w klawisze komputera nie może się równać?

Oceniając być może niesprawiedliwie: wynikają z tego trzysta trzydzieste ósme wystawienia *Mezwy*, pięćsetne wystawienia *Otella*, któreś tam *Opery za trzy grosze*. Może dla milionowej inscenizacji *Antygony* ufundować by jakąś państwową nagrodę?

Ubrane we współczesne kostiumy spektakle, zamiana ról, „rewolucyjne” posunięcia interpretacyjne koniec końców z reguły prowadzą się do zmiany estetycznej.

Reżyser ograniczony choćby podstawowymi wymaganiami tekstu, takimi jak konstrukcja postaci, relacje pomiędzy postaciami, fabuła itd. musi zmagać się nie tylko z materia archaicznego tekstu, ale przede wszystkim z kłopotem, w jaki sposób wpuścić w zastane struktury dramatu nowe idee. Duża część pracy reżyserskiej skupia się tym samym na odczarowaniu tekstu, a nie na jakości komunikatu.

Poza tym kolejne wystawienia najbardziej nawet rewolucyjnych sztuk odbierają im wymowę. Wystarczy spojrzeć na to, co stało się z *Operą za trzy grosze* Bertolta Brechta, która poprzez kolejne inscenizacje i włączenie jej motywów do popkultury, z ostro krytycznego głosu zamieniła się w przyjemną śpiewogrę.

Na poziomie wpuszczania idei w obieg dyskursu publicznego, boksovania się z ideami obowiązującymi, na poziomie teatru sprzeciwiającego się dominującym językom, a więc językom władzy, czy wreszcie – na poziomie teatru, który chce być częścią większego projektu społecznego, zaczynają się poważne problemy. Jeżeli wypowiedź teatru ma być gestem naprawdę radykalnym, trudno go wykonać poruszając się na terenach wytyczonych przez Czechowa. Radykalna jest wtedy najwyższej reżyserska gestykulacja w czasie prób.

Reinterpretując klasykę, reżyser, który rzeczywiście chce wypowiedzieć coś radykalnie nowego i ważnego społecznie, prochu nie wymyśli. Ogólnie rzecz biorąc, jest w stanie grać wyłącznie na przyzwyczajeniach widowni względem świata przedstawionego w znanym powszechnie tekście. Im bardziej dramat „jest lekturowy” tym lepiej, bo publiczność ma silniejsze przyzwyczajenia i z tym większą uwagą może śledzić reżyserskie zabiegi na znajomym tekście. Tekst jest znany, odczytanie fascynujące, widz wychodzi z teatru z poczuciem rozwiązywacza krzyżówek, od którego zażądano kulturowej erudycji. Teatr jest wtedy fajny, bo zrozumiały, chociaż niby zrozumiały nie był.

Reinterpretacja nie prowadzi do zmiany myślenia, nie zadaje istotnych, aktualnych pytań, raczej dowodzi tego, że sztuki napisane przed wiekami są cały czas obowiązujące, że człowiek się nie zmienia, a co za tym idzie świat również nie.

O to też – w dużej mierze – chodzi konserwatywnym krytykom, którzy dbając o tradycję teatralną, po kolejnym wystawieniu klasycznego tekstu mogą napisać, że Czechow jest wciąż aktualny, czyli wieczny, widz zaś wie tyle, że w niezmiennym świecie pije się niezmiennie herbaty, niezmiennie boli dusza i niezmiernie trudno wyjechać do Moskwy albo dokądkolwiek, w uwspółcześnionej wersji może do Egiptu? Lub na Grenlandię. Będziemy tylko my i foki.

Tego rodzaju reżyserskie zabiegi i myślenie o teatrze, w obrębie znanych prawd, struktur fabularnych, prawideł świata przedstawionego, znanych i zaakceptowanych idei jest niczym innym jak wspieraniem status quo. Takie myślenie być może nie przekreśla, ale w bardzo poważny sposób utrudnia wykonanie gestu przekroczenia w teatrze.

Pułapki czyli dramatopisarz na poligonie

Teatr inscenizatorów, który w centralnym miejscu stawia osobę reżysera, nawet wbrew najlepszym intencjom zmuszany jest do reprodukcji zastanego świata społecznego, ekonomicznego oraz przestrzeni wartości, poprzez konieczność sięgania po teksty kanoniczne, które świat ten stworzyły sto, dwieście i pięćset lat temu.

Wyjściem z tej pułapki jest przemyślenie zmiany perspektywy z teatru reżysersko-centrycznego w kierunku modelu teatru dramatopisarza. Nowe teksty rodzące się w coraz to nowych warunkach są szansą na trafniejszą artykulację ledwie wyczuwalnych problemów, potrzeb, oczekiwań coraz dynamiczniej zmieniającego się społeczeństwa. Teatr dramatopisarza również reżyserowi daje możliwość pełniejszego i bardziej istotnego komunikatu teatralnego.

Ktoś może zapytać: Ale gdzie jest ta nowa dramaturgia? Gdzie w ogóle jest ważna współczesna polska dramaturgia? Odpowiedź jest prosta – raz tylko zacytuję swój dramat – „W dupie. Wiesz?! W dupie!”

Obowiązujące myślenie o dramaturgii, o nowych dramatach, w ogóle o pisaniu sztuk przypomina pole minowe, na którym dramatopisarze poruszają się często bez wykrywacza, często z wykrywaczami fałszywymi. Min jest sporo, zajmę się tymi, jak sądzę, najbardziej dostrzegalnymi:

I. „Nowa dramaturgia”. Utyskiwania na brak dramaturgii współczesnej są stałym elementem krajobrazu polskiego teatru. Mniej więcej z pojawieniem się w teatrach twórczości Ingmara Villqista powstało zjawisko „nowej polskiej dramaturgii”. Utyskiwania na chwilę umilkły. Nowe polskie sztuki wystawiane były w teatrach, powołano konkursy, zorganizowano warsztaty, dyskusje, publiczne czytania, pokazy warsztatowe, powstały publikacje, zrobił się szum. Ludzie w Polsce zaczęli pisać sztuki. Utyskiwacze, obserwując zjawisko zaczęli zatem utyskiwać, że dramatów jest za dużo, są kiepskiej jakości i nie dorównują dziełom wiadomo jakich autorów. Większość teatrów wykonała więc szybki gest rozbezpieczający zjawisko. Polskie sztuki zaczęto upychać po rozmaitych „scenach nowej dramaturgii”, polskie nowe teksty nazwano „nowym brutalizmem” czy jakoś tak, nie przeprowadzono teoretycznej dyskusji na temat roli tego zjawiska i jego potencjału. Po kilku latach fala dramaturgii opadła. Prawdopodobnie niedługo na mapie teatralnej Polski zostanie kilka nazwisk dramatopisarzy. Nowej dramaturgii nie potraktowano poważnie.

2. „Teatr”. To niepoważne traktowanie wzięło się przede wszystkim stąd, że większość dyrektorów teatrów postanowiła mieć jakąś polską nową sztukę w repertuarze, nie bardzo wiedząc po co. Dawali szansę dramatopisarzom na zaistnienie, ale nie na rozwój. Po teatrach krążyły opinie w rodzaju „Shakespeare to to nie jest”. Ciągłe porównania z kłasykami skazały nowe sztuki na rolę upośledzonych dzieci, które mamy, bo mamy, ale jakie są każdy widzi.

3. „Sztuka dobrze skrojona”. Sam nie jestem przekonany co do jakości wielu polskich tekstów. Graham Whybrow – kierownik literacki Royal Court Theatre – jako oczywistość tłumaczył, że dziewięćdziesiąt osiem procent nadesłanych do jego teatru tekstów to śmieci. Co jednak powoduje, że w Wielkiej Brytanii nowa dramaturgia jest istotną siłą? Prawdopodobnie wiedza o tym, że „nowe sztuki” to nie sztuki napisane niedawno (gdzie nowość mierzona jest datą ostatniej aktualizacji pliku), lecz takie, w których napotkamy nowe idee komunikowane poprzez nowe rozwiązania formalne. W Polsce cały czas dominuje pojęcie tak zwanej „sztuki dobrze skrojonej”, pisanej w konwencji realizmu psychologicznego. Teatry chcą więc fabuł, punktów zwrotnych, tak zwanych „pełnokrwistych postaci”, dialogów, które „same układają się w ustach”. Oczekują przede wszystkim sztuk użytkowych, łatwych do grania, a jednocześnie mądrych jak – nie przymierzając – Czechow. Myślę, że nie bez znaczenia jest fakt, iż jeden z konkursów dramaturgicznych nosi nazwę „Szukamy nowego Shakespeare’a”. Odnoszenie nowej dramaturgii do starych, tradycyjnych form uniemożliwia jej naturalny rozwój. Zwracając uwagę przede wszystkim na utarte rozwiązania formalne, na konwencje, straciliśmy z oczu podstawowy sens nowej dramaturgii, czyli komunikat.

4. „Mały realizm”. W wyniku oczekiwania na „sztukę dobrze skrojoną” powstają tak zwane sztuki realistyczne, posiłkujące się wartościami i zasadami istniejącymi w ramach obowiązującego dyskursu. Bohater zмага się ze znanym światem, pokonuje trudności, w końcu dociera do szczęśliwego albo nieszczęśliwego finału. Mechanizmy rzeczywistości, w których się porusza pozostają niezmiennione. W najlepszym wypadku bohater osiąga swoją własną prywatną wygraną w imię zasady, że są jednak tacy, którzy radzą sobie z okrutnym światem. Uważam, że takie konstruowanie fabuły staje się instrumentem wspierania liberalnego ładu. Postaci, którymi rządzi fabuła, są nie tylko jej narzędziami, ale przede wszystkim są niewolnikami zasad porządku rzeczywistości, z którego ta fabuła została wywiedziona. Fabuła bowiem to nic innego niż rekonstruowanie tak powszechnej, że aż niedostrzegalnej, narracji kulturowej, organizującej wszystkie elementy świata, a tym samym determinującej możliwości poruszania się w nim.

Miny krytyków:

5. „Arcydzieło”. Całkiem sprytną – być może nieświadomą – strategią obowiązującego dyskursu teatralnego jest oczekiwanie na Arcydzieło. Arcydzieło porównywalne z nieśmiertelnym Shakespeare’em, Arcydzieło które ma powalić, zelektryzować, spowodować serię szoków estetycznych, nawróceń moralnych, ciąg katharsis i w ogóle tak dogłębne przeżycia, że krytykom zabraknie słów. Jest w tej postawie oczywista sprzeczność. Wymagania co do Arcydzieła odwołują się do wartości uprzednio założonych przez krytykę. Tak więc prawdziwie mocna i nowoczesna, nie tylko estetycznie, ale przede wszystkim światopoglądowo wypowiedź nie ma szans na bycie okrzykniętą Arcydziełem – bo nie mieści się w kategoriach poznawczych krytyki teatralnej. Przykład kariery

Krzysztofa Warlikowskiego jest na to najlepszym dowodem. Przed kilku laty Warlikowski był odsądzany od czci i wiary, atakowano jego język teatralny, estetykę, wreszcie sposób interpretacji realizowanych tekstów. Z czasem Warlikowski, realizując kolejne przedstawienia, doczekał się uznania. Krytyka od prawa do lewa okrzyknęła go geniuszem, co znaczy – ni mniej ni więcej – zdażyła się przyzwyczaić do jego teatru. Sądzę, że zadaniem twórców teatru nie jest jednak przyzwyczajanie do siebie krytyków, lecz nieprzejmowanie się doświadczeniem krytyki teatralnej. Zadaniem twórców jest uciekanie od poznanego już przez krytyków języka. Ten bowiem jest kategorią ściśle teatralną i estetyczną, a nie światopoglądową. Krytyka teatralna w Polsce jest na tyle ignorancka, że należałoby raczej odwoływać się do publicystów, intelektualistów, którzy rozumieją spektakl nie tylko w kategoriach estetycznych, ale przede wszystkim światopoglądowych. Bez uważnych publicystów teatr ginie.

6. „Medialny zgiełk”. Kolejnym wylansowanym przez konserwatywną krytykę zarzutem jest zarzut „zgiełku” albo „zamieszania medialnego”. Krytycy rozpisują się o medialnych balonach, które pękają po premierze, o szumie, który nie przełożył się na jakość „teatralnego dzieła” itd. W mojej opinii taka strategia krytyków staje się drogą zamykania nieznannej przestrzeni, jaką są nowe dramaty. Informacje w mediach są próbą nadania kontekstu, przyzwyczajania widza do tego, co zobaczy w teatrze. Są w końcu próbą opisanego kierunków myślowych tekstu, a co za tym idzie całego przedstawienia. Działanie w mediach to wyrównywanie szans nowego dramatu z kulturową wiedzą na temat tekstów klasycznych. Swoją drogą jestem ciekaw, jaki byłby współczesny odbiór *Dziadów* bez całej polsko-szkolnej tradycji czytania i rozumienia tego dramatu.

7. „Publicystyka”. Jednym z najgroźniejszych dział wytaczanych przez krytykę przeciwko nowym zaangażowanym dramatom jest zarzut publicystyki. Mówi się więc o przenoszeniu tematów gazetowych do teatru, o uproszczeniach, o braku wartości literackich. Duża część twórców teatru broni się więc przed tym, co nazywane jest publicystyką rękami i nogami.

Wydaje mi się, że strach przed tak zwaną publicystyką wynika z nieprzemyślenia funkcji, jaką może spełniać teatr. Jeżeli teatr ma towarzyszyć społeczeństwu, być miejscem, które zajmuje się człowiekiem współczesnym (wszyscy, nawet konserwatywni krytycy i reżyserzy, twierdzą, że ich teatr zajmuje się człowiekiem współczesnym) nie ma innej możliwości niż podejmowanie między innymi tematów bieżących, będących przedmiotem żywego zainteresowania opinii publicznej, czyli publiczności. Odrzucając te tematy stanie się teatrem wyalienowanym, nieużytecznym społecznie, udającym, że istnieje w innym świecie. Podobnie rzecz ma się z pewnymi uproszczeniami, na przykład z tak zwanym „rysowaniem postaci zbyt grubą kreską”. Część krytyków pisała w ten sposób o mojej sztuce *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziwi*. Jeżeli jeden z bohaterów – kierownik fabryki – jest opisany w dramacie jako skurwysyn, przez którego giną ludzie, krytycy chcieliby, żeby dodać gdzieś na marginesie, że może i skurwysyn, ale bardzo kocha dzieci i kwiaty. Tyle że w opisywanej części rzeczywistości społecznej jest skurwysynem i nie ma wokół ani dzieci, ani kwiatów do lubienia, jest tylko funkcja społeczna, którą spełnia. Konstruowanie postaci w ten sposób, tak zwane „bronienie postaci” jest wprost wywiedzione z panującego systemu, który domaga się usprawiedliwienia każdej w istocie złej postawy.

To, co krytycy nazywają publicystyką w teatrze jest jednym z elementów umożliwiających istnienie zjawiska teatru społeczno-politycznego.

Wyskoczyć z muzealnych kapci

Znacznie ciekawsze od reinterpretowania klasyki wydaje mi się jej wykolejanie – nie poszukiwanie szczelin, przez które można coś powiedzieć o współczesności, lecz ukazywanie, że teksty klasyczne nie są już narzędziami do opisu aktualnych mechanizmów życia indywidualnego i społecznego, które uległo radykalnej transformacji od rewolucji przemysłowej po płynną ponowoczesność. Mam wrażenie, że część reżyserów tego nie zauważa. Wykolejanie klasyki jest pomysłem na jeden sezon, co zrobić więc z następnymi?

W mojej koncepcji teatru dramatopisarza nie odrzucam istotnego miejsca reżysera. Postuluję natomiast przesunięcie akcentu. Przyszłością pracy reżyserów, którzy chcą robić wyraźny i ważny teatr jest ścisła współpraca z dramatopisarzami, uczestniczenie w myślowym i ideowym kształtowaniu tekstu od początku pracy nad nim. Wówczas, reżyserzy przy realizacji nowych tekstów nie traktowaliby ich tak samo jak tekstów klasycznych. Nie walczyliby z tekstami, lecz skupili się na tym, co jest istotą ich pracy: myśleniu jaką najbardziej sensowną formę nadać im na scenie.

Nie piszę tutaj o współpracy skupionej na formie dramatu, przede wszystkim piszę o komunikacie, o ładunku myślowym, jaki reżyser chce wypowiedzieć. Być może zmusiłoby to ich również do tego, by zamiast czytania kolejnych dramatów, przez które będą się mogli wypowiedzieć, zwróciliby uwagę na inne teksty opisujące współczesność, które stawałyby się zapleczem intelektualnym ich wypowiedzi. Bo środowisku teatralnemu potrzebny jest dialog z innymi dyscyplinami życia publicznego.

Nie twierdzę oczywiście, że należy przestać czytać klasyczne dramaty, myślę, że cały czas można się z nich wiele nauczyć. Traktowałbym je jednak raczej jako element zbioru zaplecza intelektualnego, a nie jako materiał do realizacji na scenie.

Tak jak kino potrzebuje cały czas nowych scenariuszy, tak teatr potrzebuje nowych dramatów. Dlaczego teatr ma podtrzymywać swoje muzealne nawyki? Wierzę, że naprawdę istotne wypowiedzi teatralne, wchodzące w dialog z dyskursami publicznymi teatr może osiągnąć właśnie przez nowe dramaty. Jeśli tego nie zrozumiemy będziemy ślizgać się w muzealnych kapciach, glansując parkiety teatralnego muzeum tak długo, aż będziemy mogli się w nich przejrzeć i zobaczymy te same twarze, co u Czechowa.

Pierwodruk: *Krytyka Polityczna* 2007, 13, s. 298–303.