

# Przemiany w sztuce widowiskowej po roku 1989

■ JACEK WACHOWSKI

**Twierdzenie, iż przemiany, które nastąpiły w Polsce po roku 1989, miały wpływ na sztukę widowiskową, pociąga za sobą konieczność wyjaśnienia dwóch kwestii. Po pierwsze – co będziemy rozumieli pod pojęciem sztuki widowiskowej oraz po drugie – jakie przemiany będziemy mieli na myśli, mówiąc o niej?**

Pierwsza kwestia prowadzi do obserwacji, że sztuka widowiskowa – historycznie odnosząca się do zjawisk tak odmiennych, jak cyrk i procesja, występ prestidigitatorski i przedstawienie teatralne, uliczna parada oraz teatr tańca – w obrębie współczesnej rzeczywistości znacząco zredukowała swój zakres. Mówiąc bowiem o skutkach transformacji skłonni jesteśmy odnosić je do niektórych widowisk (twierdzenie, że to właśnie w ich zakresie zaszły one najpełniej), a zarazem pragniemy owe widowiska hierarchizować (uzasadniając, że jedno z nich dominują nad innymi).

Ograniczenia te prowadzą do wniosku, że głównymi beneficjentami transformacji pozostają: teatr, opera, teatr tańca oraz *performance art*. O dominującej roli tych właśnie widowisk zadecydowały zarówno ich umiejętności przystosowawcze, jak też zdolność do oddziaływania na inne formy. Oznacza to, że posiadały one potencjał sprzyjający transformacji – szczególną predyspozycję do reorganizacji własnych struktur i zdolność do wpływania na kształt innych ekspresji.

Mówiąc jednak o przemianach widowisk mamy na myśli nie tylko ich wewnętrzny potencjał, ale także warunki zewnętrzne, okoliczności, jakie ów potencjał uruchomiły. To one bowiem były kontekstem dla dokonujących się przeobrażeń. One też stały się symbolem transformacji, gdyż przekazywały jej najważniejsze przesłanie, mówiące o nieodwoływalności dokonujących się zmian. Owe „zewnętrzne warunki” wyrażały się w jednoczesności trzech procesów.

O pierwszym można powiedzieć, że miał charakter społeczno-polityczny. Wywodząc się z przemian ustrojowych, prowadził bowiem do eliminacji występujących wcześniej ograniczeń ideologicznych. Ich usunięcie przyczyniło się do zwiększenia swobód obywatelskich, a w szczególności prawa do publicznego i nieskrępowanego wyrażania poglądów (w tym także zgromadzeń i wypowiedzi). To z kolei prowadziło do przekonania, że widowiska (zarówno artystyczne, jak też nieartystyczne) mogą być skutecznym sposobem artykułowania interesów grupowych i oddziaływania na otaczającą rzeczywistość.

Drugim sprzymierzeńcem widowisk okazał się – wyzwolony dzięki procesowi transformacyjnemu – potencjał technologiczny. Wraz ze zmianami społeczno-politycznymi nastąpiło wyraźne otwarcie na zdobycze techniczne umożliwiające zarówno przetwarzanie, jak też pozyskiwanie informacji. Narzędziami owego przełomu okazały się nośniki cyfrowe i urządzenia z nimi współpracujące, jak też nowe kanały przeznaczone do rozpowszechniania informacji (do takich należy zaliczyć m.in. powstałe w Polsce na początku lat dziewięćdziesiątych pierwsze terminale internetowe).

Trzecią właściwością procesu transformacyjnego – sprzyjającą przemianom widowisk – stało się ożywienie kulturalne. Umożliwiło ono wykorzystanie inspiracji płynących głównie z Zachodu na niespotykaną wcześniej skalę. Wysyp publikacji – zarówno niedopuszczonych wcześniej do obiegu, jak też najnowszych, obejmujących niemal wszystkie dziedziny humanistyki – okazał się czynnikiem pobudzającym środowiska twórcze. Ożywieniu sprzyjała także wymiana artystyczna, która przestała mieć charakter odświętny i okazjonalny. Umożliwiała nie tylko spotkania w ramach festiwali i przeglądów, ale także zacieśnianie współpracy dzięki wspólnie organizowanym projektom, stażom artystycznym i warsztatom. Sprzyjały temu zarówno otwarcie granic i zlikwidowanie utrudnień wizowych, jak też – w ostatnich latach – dostęp do środków unijnych przeznaczonych na finansowanie międzynarodowych przedsięwzięć artystycznych.

## Teatr

Szczególnie interesujące i ważne wydają się przemiany, jakie po roku 1989 zaszły w teatrze. Z jednej strony stanowią one diagnozę problemów, z jakimi zmierzyć musiały się także inne widowiska (co oznacza, że właśnie teatr stanowić może ich symboliczną reprezentację), z drugiej natomiast – odsłaniają zakres przeobrażeń zmieniających oblicze współczesnej sztuki scenicznej. Uświadamiają, że był to proces złożony i wieloetapowy.



Rys. Emilia Karczevska

Okres transformacji przeżył teatr boleśniej niż wiele innych dyscyplin artystycznych. Nowe czasy oprócz wielu dobrodziejstw przyniosły także szereg zagrożeń przede wszystkim problemów ekonomicznych. To właśnie one w połączeniu z koniecznością rywalizacji z telewizją, Internetem, a także produktami kultury popularnej sprawiły, że teatr w pierwszych latach po transformacji zaczął tracić swą wysoką pozycję. Z jednej strony przestał być „tubą”, która w aluzyjny sposób opowiada o otaczającej rzeczywistości, z drugiej – nie znalazł sposobu, aby zainteresować widza nowymi formami scenicznego przekazu w skali, która nawiązywałaby do jego dawnej świetności.

Niepomyślne tendencje zaczęły się odwracać dopiero w połowie lat 90. W tym czasie powstało wiele nowych teatrów, a sceny już istniejące wzmocniły swoją pozycję. Ów proces nie nastąpił jednak nagle. Przeciwnie, miał charakter długotrwały. Jego źródłem była obserwacja, iż teatr dysponuje atutami, które czynią go zjawiskiem wyjątkowym i niepowtarzalnym. Że dzięki swoim naturalnym możliwościom skutecznie obronić się może przez ekspansją kultury masowej. Jakże to atuty?

Pierwszy z nich można nazwać „komunikacyjnym”. Wypływał on z przekonania, że najgroźniejsi konkurenci teatru (telewizja, Internet i film) nie są w stanie zawłaszczyć tego, co stanowi jego istotę, a mianowicie bezpośredniego kontaktu aktorów i widzów.

Co więcej, że jako „produkt” kultury wysokiej nie jest on możliwy do zastąpienia przez żadną odmianę kultury popularnej (niezależnie od stopnia jej masowości).

O drugim atucie można powiedzieć – „estetyczny”. Oznacza on, że teatrowi przysługuje inny tryb wypowiedzi niż mediom informacyjnym. Teatr odnosi się do społeczno-politycznego kontekstu nie dlatego, że chce go zmienić albo nań wpłynąć, ale ponieważ pragnie się na jego temat wypowiedzieć. Jego rolę, ani tym bardziej misję, nie jest zatem publicystyka oparta na analizie i interpretacji bieżących zjawisk społecznych, ale formułowanie takiego oglądu świata, który ujmowałby owe zjawiska w perspektywie estetycznej, a więc pozwalałby się do nich odnieść poprzez pryzmat właściwych dla wypowiedzi artystycznej reguł.

Trzeci atut należałoby nazwać „społecznym”. Wypływa on z konstatacji, że teatr jest w stanie wypracować język, za pomocą którego może mówić o problemach codzienności. Niezależnie więc od tego, iż przemawia głosem dramaturgicznych i literackich arcydzieł, zdolny jest do mówienia językiem współczesnym, własnym, odnoszącym się do ważnych spraw publicznych.

Znaczenie owych argumentów wydaje się uzależnione od formuły teatru, a w szczególności od podziału na teatry repertuarowe albo instytucjonalne oraz alternatywne albo offowe.

### Teatr instytucjonalny

Polski teatr instytucjonalny w latach 90. stał się miejscem szczególnej międzypokoleniowej rywalizacji. Jej efektem było wykształcenie dwóch konkurujących ze sobą nurtów: kontynuacji, do którego należeli twórcy starszego pokolenia, oraz kontestacji, skupiającego młodszych artystów. Rywalizacja między nimi dotyczyła sprawy zasadniczej – roli teatru i jego miejsca w społecznej strukturze, misji artystycznej, zakresu eksperymentu i stosunku do tradycji. Podczas gdy starzy mistrzowie pozostawali zwolennikami wypracowanych w teatrze form, konwencji i este-



Fot: Dawid Tatarkiewicz

tyk, pozwalających na pewien dystans w stosunku do otaczającej rzeczywistości, młodzi twórcy skłonni byli wykorzystywać teatr jako instrument reakcji na przemiany społeczne. Opozycja ta znalazła swoje odbicie w ich wyborach estetycznych i repertuarowych.

Do pokolenia mistrzów należałoby zaliczyć: Jerzego Grzegorzewskiego, Krystiana Lupe, Jerzego Jarockiego, Macieja Prusa, Erwina Axera, Adama Hanuszkiewicza, Tadeusza Bradeckiego, Macieja Wojtyzkę, a także Kazimierza Dejmka, Izabellę Cywińską, Kazimierza Kutza i Andrzeja Wajdę. Cechą twórczości pokolenia mistrzów jest ciągłość ich artystycznych wyborów. Niezależnie bowiem od śmiałych rozwiązań, a niekiedy nawet ekstrawaganckich pomysłów, wpisywały się one w nurt obranej przez nich dużo wcześniejszej drogi.

Nurt kontestacji tworzą twórcy młodszego pokolenia, których debiut teatralny przypadł na okres po transformacji. Z tych też powodów ich artystyczne wybory różnią się od deklaracji mistrzów. Do pokolenia tego należą: Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, Jan Klata, Maja Kleczewska, Anna Augustynowicz, Zbigniew Brzoza, Piotr Cieplak, Paweł Wodziński i Paweł Łysak, a także Grażyna Kania i Piotr Chołodziński. Charakterystyczną skłonnością pokolenia kontestatorów stało się zarówno poszukiwanie eksperymentu, jak też włączenie do inscenizowanych dzieł kontekstów pozateatralnych (społecznych, obyczajowych, kulturowych, a nierzadko politycznych). W ten sposób teatr stał się nie tylko instrumentem rozumie-

nia rzeczywistości, ale także sposobem reagowania na nią.

### Skutki transformacji

Dla teatrów instytucjonalnych transformacja oznaczała przemiany w dwóch sferach: repertuarowej i geograficznej. Wśród inscenizacji przygotowanych w ostatnich latach przeważała skłonność do wystawiania dramatów współczesnych (również adaptacji prozy najnowszej), dramaturgii romantycznej i Wyspiańskiego oraz niesłabnąco popularnego Szekspira. Nieco na marginesie pozostawały – cieszące się dużą popularnością w latach wcześniejszych – dramaty Gabrieli Zapolskiej, Michała Bałuckiego, a nawet Aleksandra Fredry i Moliera. Znacznie słabiej reprezentowana była dramaturgia klasyczna, należąca do wielkiego europejskiego kanonu. Pod tym względem dał się odczuć wyraźny niedobór Racine’a, Corneille’a czy Kochanowskiego. To samo dotyczyło powojennych dramatów: Jerzego Szaniawskiego, Ernesta Brylla, Anny Świrszczyńskiej, Jarosława Marka Rymkiewicza i Mirona Białoszewskiego. Wśród współczesnych dramaturgów największym powodzeniem cieszyli się Tadeusz Różewicz i Witold Gombrowicz, w mniejszym stopniu Sławomir Mrożek.

Zmiany na mapie polskiego teatru polegały na tym, że dominujące na niej miejsce zajęły Kraków i Warszawa, a wśród najważniejszych ich scen teatry: Stary oraz im. Słowackiego, Narodowy, Dramatyczny, Współczesny, Studio, Polski i Rozmaitości. Na ich tle znacznie słabiej, niż w latach wcześniejszych, wyróżniały się teatry wrocławskie: Polski i Współczesny, poznańskie: Polski i Nowy, gdański Teatr Wybrzeże czy też sceny Łodzi, Katowic, Szczecina oraz Torunia.

Wartościowym zjawiskiem – zmieniającym mapę polskiego teatru – wydaje się „migracja teatralna” – szczególnie młodych reżyserów – do ośrodków oddalonych od wielkich miast. Do „cudownie odmienionych” w ten sposób należą m.in.: teatr w Wałbrzychu, Jeleniej Górze, Legnicy oraz Częstochowie. Efektem działalności młodych reżyse-

rów stało się zbliżenie teatru do lokalnych społeczności (nawet jeśli było ono niełatwe) i uczynienie ze sceny miejsca, w którym mówi się o sprawach – dla owych społeczności – ważnych.

### Teatry alternatywne

Zalety i mankamenty okresu transformacji nie ominęły także scen alternatywnych. Dla wielu z nich czas ten nie okazał się jednak łaskawy. Do organizacyjno-ekonomicznych rozterek doszły nowe, związane z koniecznością walki o widza – w coraz mniej-



Fot: Dawid Tatarkiewicz

szym stopniu zainteresowanego kulturą wysoką, z łatwością ulegającego masowym produkcjom. Z tych właśnie powodów nie wszystkie teatry zdołały odnaleźć się w nowej rzeczywistości, a te, które przetrwały, zmierzały najczęściej do instytucjonalizacji swojej działalności, przekształcając się w centra kulturalno-teatralne.

W teatrze alternatywnym, podobnie jak w repertuarowym, doszło do konfrontacji pokoleniowej. Miała ona jednak inny charakter, bo prowadziła do wyodrębnienia trzech pokoleniowych formacji i nie wywoływała między nimi tak ostrego – jak na scenach repertuarowych – spięcia. Do pokolenia mistrzów należałoby zaliczyć: Teatr Ósmego Dnia, Provisorium, Teatr 77, Scenę Plastyczną KUL, Stowarzyszenie Teatralne Gardzienice i Akademię Ruchu; do pokolenia kontynuatorów: Teatr Biuro Podróży, Węgałty czy Teatr Sejneński, a do formacji kontestatorów takie zespoły jak: Usta Usta, Strefa Ciszy, Suka off czy Teatr Psychodelii Absolutnej.



Fot: Dawid Tatarkiewicz

### Krajobraz po transformacji

Zmiany, jakie w życiu alternatywnych scen wywołał rok 1989, ujawniły się w trzech planach: geograficznym, estetycznym i organizacyjnym. Najbardziej wyraźne okazały się te pierwsze. Obok tak znaczących ośrodków jak: Łódź, Lublin, Wrocław i Poznań na mapie teatralnej pojawiły się nowe centra, m.in.: Warszawa, Kraków, Zielona Góra, Olsztyn, Opole i Katowice (które wcześniej nie odgrywały aż tak znaczącej roli). Z jednej więc strony nastąpiła swoista ekspansja teatrów offowych, prowadząca do zagęszczenia już istniejącej ich mapy, z drugiej – decentralizacja, polegająca na osłabieniu dotychczasowego prymatu dominujących niegdyś ośrodków.

Drugim obszarem zmian stała się formuła estetyczna. Dotyczyła ona planu formalnego, jak też tematycznego. Ten pierwszy wyrażał się w inkorporowaniu różnorodnych widowisk do przedstawień teatralnych oraz wpiśnięciu przedstawień teatralnych w przestrzeń widowisk nieteatralnych. Przejawem owych skłonności była zarówno dobrze znana praktyce i teorii teatralnej formuła teatru w teatrze (widowisko w teatrze pod wieloma względami wydaje się jej kontynuacją), jak też skłonność do wychodzenia poza teatr, przenoszenia przedstawień do przestrzeni nieteatralnych, nierzadko silnie nacechowanych znaczeniowo, takich jak: rzeźnia, centrum handlowe, cmentarz czy lotnisko – po to, aby za sprawą wpisanej w nie semantyki uzyskać nowy walor ekspresyjny i komunikacyjny.

Przemiany w sferze tematycznej pozostawały natomiast efektem wyraźnego kryzysu fabuły. Większość współczesnych spektakli stawiała sobie za cel nie tyle opowiedzenie historii, co raczej zaprezentowanie działań, akcji. Ich konsekwencją było odchodzenie od tradycyjnych sposobów opowiadania na rzecz tworzenia nieliniowych konstrukcji narracyjnych, składających się z wielotworczywowych fragmentów, dodatkowo posegmentowanych. Popularność takiego właśnie modelu wymuszała zmiany strukturalne, konstrukcyjne i kompozycyjne. Ich celem było stworzenie ekwiwalentnych – w stosunku do tradycyjnej narracji – sposobów opowiadania.

Trzecia sfera zmian dotyczyła organizacji scen alternatywnych, a w szczególności zanikającej opozycji między nimi a teatrami repertuarowymi. Symbolicznym tego wyrazem stała się praktyka polegająca na „przenikaniu” do teatrów repertuarowych twórców związanych z ruchem alternatywnym. I tak w Teatrze Polskim przez pewien czas pracował Lech Raczak (jeden z liderów Teatru Ósmego Dnia), a od niedawna funkcję dyrektora tego teatru pełni Paweł Szkotak (założyciel i dyrektor poznańskiego Biura Podróży). Wojciech Krukowski (jeden z twórców warszawskiej Akademii Ruchu) związał się z Centrum Sztuki Współczesnej, a działalność dawnego Teatru STU (kierowanego przez Krzysztofa Jasińskiego) stała się podstawą formuły impresaryjnej. Przeciwnymi przykładami mogą być: łódzka Off Drama (złożona z aktorów zatrudnionych w teatrach repertuarowych i pracujących jednocześnie w zespole alternatywnym), lubelska Kompania Teatr (stworzona przez absolwentów wydziału lalkarskiego warszawskiej PWST) i warszawski Teatr Divadlo (systematycznie współpracujący z aktorami teatrów repertuarowych).

### Nowy dramat

Jednym ze sprzymierzeńców teatru w dziele odbudowy jego dawnej pozycji okazała się współczesna dramaturgia. Jej paradoks po-



legał jednak na tym, że jakkolwiek przełom roku 1989 został euforycznie przyjęty przez środowisko dramaturgów i ludzi teatru (co związane było w oczywisty sposób z końcem cenzury i uciążliwości wynikających z jej istnienia), to jednak nie powstał żaden dramat, będący artystycznym zapisem transformacji.

Szczególnie dotkliwe okazało się milczenie mistrzów. Jeden z najwybitniejszych polskich dramaturgów – Tadeusz Różewicz – po opublikowaniu *Pułapki* (na początku lat 80.) dla teatru nic już nie napisał. Jakkolwiek *Kartoteka rozrzucona* (1994), która powstała w wyniku prób do *Kartoteki*, została uznana za jedną z najwartościowszych form dramatycznych ostatnich lat, to jednak jej związek z pierwotną wersją wydatnie ograniczył możliwość mówienia o niej jako o utworze całkowicie niezależnym.

Początek lat 90. przyniósł co prawda dwa dramaty Sławomira Mrożka – *Wdowy* i *Miłość na Krymie* – ale w zgodnej opinii krytyków nie były to najbardziej udane dzieła wybitnego dramaturga (który jeszcze w 1987 ołśnił wszystkich *Portretem*). *Wdowy* (1990) okazały się co prawda zgrabną groteską napisaną świetnym językiem, z właściwą dla autora ironią, ale w żaden sposób niezwiązaną z bieżącymi wydarzeniami społecznymi. Z kolei trzyaktowy dramat *Miłość na Krymie* (1993) okazał się – mimo atrakcyjnego tytułu – mało zachęcający dla teatru (niewątpliwie także dlatego, że jego wystawienie obwarował Mrożek dziesięciopunktową klauzulą, wymuszającą na ewentualnych inscenizatorach działania zgodne z jego intencją). Za mało atrakcyjne dla teatru należałoby także uznać dwa utwory z roku 1999: *Piękny widok* (dwie jednoaktówki osadzone w klimacie wojny bałkańskiej z dobrze poprowadzonymi dialogami) oraz *Wielebnych* (farsę o skierowaniu do anglikańskiej parafii proboszcza kobiety i proboszcza Żyda).

Dużo ciekawszymi na tym tle okazały się dramaty Janusza Głowackiego. Niezależnie od tego, że pisane z perspektywy Stanów Zjednoczonych, dotyczyły ważnych dla krajowego widza i czytelnika problemów.



Fot: Dawid Tatarkiewicz

W 1990 r. opublikował Głowacki dramat o losach polskich emigrantów w Ameryce *Polowanie na karaluchy*, a w 1992 r. *Antygonę w Nowym Jorku* – parafrazę mitu antycznego, osadzoną w realiach Tompkin Square Park na dolnym Manhattanie. Dużo gorzej przyjęta została *Czwarta siostra* (1999) – idąca w podobnym kierunku co *Miłość na Krymie* – odczytana jako próba naigrywania się z postsowieckiej rzeczywistości.

Do interesujących, aczkolwiek niezwiązanych z przemianami społecznymi, dramatów należały także utwory Lidii Ameyko (*Męka pańska w butelce*, *Farrago* i *Nondum*), Tadeusza Słobodzianka (*Car Mikołaj*, *Obywatel Perkosiewicz*, *Prorok Ilia* czy *Merlin*), Jerzego Łukosza (*Tomasz Mann*, *Grabarz królów*, *Hauptmann*) oraz Ingmara Villquista (*Noc Helvera*, *Beztenowce* i *Entartete Kunst*).

Na ich tle wyróżniały się także dramaty należące do tzw. „nurtu porno” (powstające pod wyraźnym wpływem zachodniej dramaturgii brutalistów). One też należały do najmocniej zaangażowanych społecznie dramatów. Wśród najważniejszych należałoby wymienić utwory: Pawła Jurka (*Pokolenie porno*), Krzysztofa Bizio (*Toksyny*), Jana Klaty (*Uśmiech grejpruta*), Pawła Sali (*Od dziś będziemy dobrzy*), Marka Pruchniewskiego (*Łucja i jej dzieci*), Andrzeja Saramonowicza (*Testosteron*), Michała Walczaka (*Podróż do wnętrza pokoju*) czy Przemysława Wojcieszka (*Zabij ich wszystkich*).

Jacek Wachowski – prof. UAM, badacz dramatu i tradycji teatralnych; znawca współczesnego widowiska, happeningu etc.