

Młody polski teatr

■ EWA GUDERIAN-CZAPLIŃSKA

Poniższe słowa kieruję do tych z Państwa, którzy we współczesnym teatrze czują się zagubieni/odrzućeni/niepewni, którzy czasem/często/zawsze wychodzą ze spektaklu zniechęceni (jak sądzą) własnym nic-nie-zrozumieniem, także do tych, którzy rozczarowani/oburzeni/wyobcowani być może teatr – a przynajmniej niektóre jego odmiany – już po prostu omijają.

Takich uczuć doświadcza dzisiaj wielu widzów wychowanych na bardziej tradycyjnych spektaklach, zwłaszcza wtedy, kiedy konfrontują się z teatrem twórców młodszych generacji. Żeby się przekonać, czy nie są to wmówienia, trzeba jednak zacząć do teatru chodzić – i przyznać, że ma on, jak każda inna sztuka, swoje wymagania. Trudno nic nie wiedząc o muzyce, zrozumieć Wagnera. Trudno nic nie wiedząc o malarstwie, docenić Pollocka. Nie jest więc i tak, by teatr dopuszczał wyłącznie „czystą emocję”, pewna porcja wiedzy zawsze pozwoli lepiej skontaktować się z dziełem (przepraszam za truizm, w końcu nikt tego nie wie lepiej niż nauczyciele... piszę o tym tylko dlatego, że wciąż tu i ówdzie pokutuje przekonanie, że właśnie teatr powinien być „dla wszystkich” i żadna dodatkowa edukacja w tym względzie kulturalnemu człowiekowi nie jest już potrzebna).

Paręnaście lat temu przeciętny użytkownik „malucha” potrafił – w razie awarii – naprawić swój pojazd samodzielnie, za pomocą młotka, kawałka sznurka i kija od szczotki. Dziś elektronika pod maską samochodu wyklucza takie majstrowanie. Paręnaście lat temu jakoś ogarnialiśmy świat – tę jego część,

która była nam bezpośrednio dostępna. Dziś poczucie „materialnego” wyobcowania jest dla wielu ludzi dojmujące; nie mówię od razu o jakimś matrixie, ale czy ktoś zna choćby wszystkie funkcje swojego telefonu komórkowego? Tamten świat miał wszakże wiele miejsc nierozpoznanych i odległych; dzisiaj dzięki mediom możemy zajrzeć wszędzie (syndrom „ciasnej planety” i zniszczenia przestrzeni intymnych). Co to ma wspólnego z teatrem?

Odpowiadam zagubionym/rozczarowanym/niepewnym: wszystko. Teatr jest sztuką, która niezwykle czule i czujnie reaguje na zmiany świata. Jest zawsze „teraz”, nawet gdy sięga po Ajschylosa. Nie ma sensu oczekiwanie – nieartykułowane, ale istniejące – że akurat teatr będzie miejscem konserwującym „dawne dobre czasy”, że aktorzy będą recytować nieśmiertelne frazy z nieskazitelną dykcją i że w teatrze spędzimy „kulturalnie” czas, siedząc sobie wygodnie w miękkich fotelach. Tak się jeszcze czasem zdarza? Pewnie. Tylko że to się nazywa epigoństwo. Bo coraz częściej, przyznają Państwo, jest jednak inaczej. Zapowiadają, dajmy na to, Wyspiańskiego, tymczasem na scenie (jeśli w ogóle „na scenie”) – jakieś dziwne działania i na-

wet znany nam dobrze tekst się nie zgadza! Afisz – poza autorem, reżyserem, scenografem i aktorami (jak kiedyś bywało) – wymienia często także reżysera światła, twórcę koncepcji przestrzeni, kreatora ruchu scenicznego, wreszcie dramaturga (ale nie o autora chodzi, lecz współpracującego z reżyserem specjalistę od idei). Widzowie zapraszani są nie do gmachu teatru, ale w jakieś „miejscie nieateatralne” (na przykład do starej zajezdni tramwajowej). Nawet jeśli wkraczamy do budynku teatru, to z pewnym wahaniem, czy jesteśmy aby faktycznie w znanym nam z dawniejszych czasów „teatrze dramatycznym”...

Rozszczelnianie granic

Bo przecież obserwujemy, jak wybuch teatru tańca zmienił ruch aktorów „dramatycznych”, jak techniki teatrów alternatywnych wtargnęły na sceny instytucjonalne (i w gruncie rzeczy nieraz zamieniły się miejscami), jak reżyserzy „dramatyczni” wpływają na teatr operowy... Przenikanie, rozszczelnianie granic pomiędzy różnymi rodzajami teatru (i różnymi sztukami) już jest faktem, warto obserwować kierunki wzajemnych inspiracji poszerzających pole teatralnych działań. Warto też zastanowić się nad tym, czy często krytykowane używanie elektronicznych mediów (projekcji wideo, obecności ekranów, mikrofonów, nagrań) nie jest jednak czymś więcej, niż modą – rozwój techniki zmienił po prostu nasze postrzeganie i nawet jeśli media nie są jawnie wykorzystywane na scenie, to bywają cytowane (na przykład samym sposobem prowadzenia obrazu, jego tempem, zmiennością) lub analizowane (na przykład pod kątem zapośredniczania doświadczeń, relacji wirtualne – biologiczne itp.).

To, co się nie zmienia, nie istnieje – powiedział Heiner Müller. Jeśli teatr chce – a zwykle chce – rozmawiać z nami o nas dzisiejszych, musi sięgać po adekwatne środki.

**Konieczność trzeba otworzyć
oczy na nowe zjawiska –
na zmiany w kierunkach
teatralnych poszukiwań
i pojmowaniu „teatralności”.**

Teatr więc zmienia się tak, jak zmieniamy się my sami. Nie ma powodu, by – używając na co dzień samochodu, komputera, telewizora, kserografu, kucharki mikrofalowej i czego

tam jeszcze – czuć się niepewnie w teatrze, który użyje ekranu i mikrofonu.

Wyraźna zmiana sposobu funkcjonowania teatralnych znaków z całą pewnością pozwala

znaczące obszary nowego teatru określić jako >postdramatyczne<

– pisze Hans-Thies Lehmann. To właśnie te obszary mogą sprawiać kłopoty bardziej tradycyjalistycznie nastawionemu odbiorcy, który oczekuje „akcji” (a zderza się ze „stanem”, „działaniem” czy wręcz „celebracją obecności”), wierności tekstowi dramatycznemu (a tymczasem musi zaakceptować przesunięcie od „wierności w inscenizacji” ku „wierności w lekturze”), artykułowania wspólnotowych doświadczeń (które znikły, więc zamiast wzorców całości widz napotyka „niestabilne systemy”, „struktury częściowe”, „fragmenty”, „ślady”), wyrazistej hierarchii znaków teatralnych (często w ogóle porzucanej na rzecz ich „symultaniczności”, równoczesności, gęstości; co oznacza też, że język jako spójny system przekazywania informacji i środka charakteryzowania postaci stracił swoją dominującą pozycję) i ścisłego podziału przestrzeni na tę przynależną aktorowi i tę przynależną publiczności (który to podział często jest kwestionowany celem stworzenia przestrzeni wspólnej, otwartej, pozwalającej także widzowi na aktywność i pozostawiający mu prawo wyboru: miejsca, kierunku patrzenia, pozycji...).

Propozycja przyjęcia perspektywy „teatru postdramatycznego” nie oznacza, że mamy zrezygnować z wszystkich dawnych kryteriów; wciąż przecież zdarza nam się pójść do teatru „na aktora”, który pięknie „odtwarza rolę” w inscenizacji dramatu Czechowa. Oznacza natomiast tyle, że koniecznie trzeba otworzyć oczy na nowe zjawiska – na zmia-

ny w samej materii tekstów dramatycznych i pojmowaniu „dramatyczności”, zmiany w kierunkach teatralnych poszukiwań i pojmowaniu „teatralności”. One się już po prostu dokonały.

Najpierw zastrzeżenie: tych kilka poniższych uwag poświęconych będzie „teatrowi dramatycznemu”, a raczej temu, który – z braku adekwatnej nazwy – wciąż jeszcze tym mianem określamy („postdramatyczność” nie oznacza przecież rezygnacji z dramatycznego słowa, z tekstu będącego podstawą lub siłą sprawczą pracy nad spektaklem – oznacza tyle, że ów tekst jest wyraźnie inny; bywa niespójny, poszarpany, fragmentaryczny, przewartościowaniu ulegający więc także środki sceniczne, choć o kolejność tekst/teatr czy teatr/tekst można by się spierać). Chodzi więc o sceny „repertuarowe”, często „miejskie”, zwane właśnie „dramatycznymi”, mające stałe siedziby, finansowane ze społecznych pieniędzy, dysponujące własną administracją, zespołem aktorskim itd. Podział „teatru współczesnego” na rozmaite odmiany wciąż istnieje i jest respektowany (mimo ich przenikania), stąd mówienie „razem” o teatrze lalek, teatrze tańca, teatrze fizycznym, teatrze muzycznym, teatrze telewizji, teatrze niezależnym i alternatywnym (nawet ze świadomością, że to ostatnie określenie po 1989 roku całkowicie już zmieniło swoje znaczenie i swój zakres) i innych – wymagałoby zupełnie odmiennej perspektywy.

„Zmiana warty” w polskim teatrze

Nastąpiła ona w ciągu ostatnich kilkunastu lat; bardzo szybko i gwałtownie. Próby krytycznego nazywania nowych zjawisk wciąż weryfikowane są przez nowe, kolejne teatralne dokonania; przykładem niech będą jeszcze niedawne gorące spory o „brutalistów”, dziś już właściwie przebrzmiałe. Pierwsze „pokoleniowe” uchwycenie owych przemian zaproponował (już dziesięć lat temu) Piotr Gruszczyński, określając mianem „młodszych, zdolniejszych” grupę reżyserów odnawiających oblicze polskiego teatru lat 90. Krytyk posłużył się zmienioną formułą

Jerzego Koeniga, który w 1969 roku grupą „młodych, zdolnych” nazwał wchodzących wówczas w zawodowe życie (i zdobywających ważne nagrody teatralne) Jerzego Grzegorzewskiego, Macieja Prusa, Helmuta Kajara i Romana Kordzińskiego. Gruszczyński zauważył więc, że oto wkracza do polskiego teatru – mocno, aktywnie, z pasją – kilkoro reżyserów o zdecydowanie nowym języku i nowych poglądach na sztukę. Zaliczył do nich Grzegorza Jarzynę, Annę Augustynowicz, Krzysztofa Warlikowskiego, Zbigniewa Brzozę, Piotra Cieplaka, jako ich mistrza (pokoleniowego „ojca założyciela”) wskazując Krystiana Lupe. Krytyk przyznał jednak niebawem, że łączenie tych twórców w „pokolenie” w istocie nie ma sensu, skoro poza datą urodzenia (i – mistrzem) niewiele ich łączy. W wydanej w roku 2003 głośnej książce *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejszy w teatrze polskim* poniechał więc generacyjnych zabiegów na rzecz przedstawienia serii portretów osobnych, akcentujących własne (i coraz wyrazistiej się różniące) artystyczne drogi reżyserów. Wielu z nich nie tylko zresztą reżyseruje, ale i dyktuje teatrom (Anna Augustynowicz prowadzi szczeciński Teatr Współczesny, Grzegorz Jarzyna warszawski Teatr Rozmaitości, Jacek Głomb teatr legnicki), tym silniej odciskając sygnaturę indywidualnych wyborów artystycznych w swoich środowiskach.

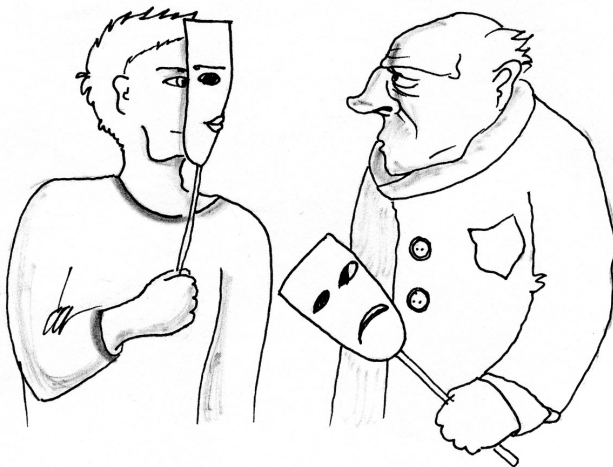
W niedawnych dyskusjach, tym razem poświęconych polityczności działań młodych artystów, pojawiło się określenie (to znowu Gruszczyński) „nowi niezadowoleni”, których reprezentantami zostali z woli krytyka Jan Klata, Michał Zadara i Przemysław Wojcieszek. Anna Krajewska (w książce *Dramat współczesny*) zaproponowała zaś, by grupę najmłodszych, niedawno debiutujących twórców objąć nazwą „pokolenia baz@rtu” (od krakowskiego Intermedialnego Forum Teatru baz@rt); główną cechą wyróżniającą byłaby w ich przypadku istotna zmiana pojmowania relacji świata i teatru – skoro świat „jawi się im jako performance”, w którym „znosi się przedziały, miesza sztuki, zaciera

granice”, więc i teatr temu widzeniu podlega (wchodząc właśnie w obszar postdramatyczny).

Chociaż to nazywanie „pokoleniowe” nie przynosi wymiernych rezultatów (przeciwnie – budzi spory), to jednak wskazuje, że najgłośniejszego teatralnego przewrotu dokonali w Polsce twórcy młodzi i bardzo młodzi. Po zrozumiałej stagnacji lat 80. i początku 90., kiedy teatr utracił bliski kontakt z widownią, trzeba było odbudować tę więź na nowych zasadach. Początek odbudowy wyznaczają pewne daty symboliczne: rok 1996 –

w którym Anna Augustynowicz wystawia w Teatrze Współczesnym w Szczecinie *Młodą śmierć* Nawrockiego, i zaraz potem styczeń 1997 roku, kiedy w Warszawie debiutują Grzegorz Jarzyna, *Bzikiem tropikalnym*, i Krzysztof Warlikowski, *Elektrą*. Zwłaszcza po spektaklu Augustynowicz okazało się, że teatr wreszcie może zacząć porozumiewać się z widzami w sprawach dla obu stron aktualnych, że aluzje i parabole odeszły do lamusa wraz z poprzednim ustrojem, że potrzebę zrozumienia intensywnych przemian społecznych można realizować także w teatrze. W gruncie rzeczy wymiana dokonała się więc tyleż na reżyserskich pozycjach, co na widowni. Kilka scen zyskało wśród młodej publiczności miano „kultowych” (z warszawskim Teatrem Rozmaitości na czele) dzięki temu, że można było obejrzeć tam spektakle dotyczące „własnych spraw”, oparte na gorących tematach, operujące nowym językiem teatralnym, często uderzające w społeczne tabu.

Na przestrzeni kilku lat okrzepły w dodatku „przyteatralne” projekty, takie jak TR/PL (Teatru Rozmaitości), Szybki Teatr Miejski (Teatru Wybrzeże w Gdańsku), warszawskie Laboratorium Dramatu, wreszcie organizowane jak Polska długa i szeroka tzw. czytania dramatów (czyli prezentacje najnowszych tekstów polskich i tłumaczonych,



Rys. Emilia Karczevska

dokonywane przez aktorów pod okiem reżysera) – te działania dawały szansę młodym reżyserom (i dramatopisarzom), budowały swego rodzaju „teatr szybkiego reagowania”, wynajdowały nowe sposoby porozumienia (np. prezentowane były często poza teatrem: TR/PL – na Dworcu Centralnym lub w nowoczesnym biurówcu wielkiej korporacji, STM – w wynajętych prywatnych mieszkaniach, dzięki czemu zyskiwały znanie autentyczności) – i przyciągały młodą widownię, dla której teatr przestał być symbolem „kulturalnej nudy”, a stał się miejscem ważnym, własnym i zrozumiałym. Oraz, nie ma co ukrywać, modnym.

Teatralna mapa

Było to zasługą tyleż młodych reżyserów, co i dyrektorów teatrów: także młodych lub pochodzących ze starszych pokoleń, lecz chętnie z debiutującymi reżyserami współpracujących (to przede wszystkim Krystyna Meissner we Wrocławiu i Mikołaj Grabowski w Łodzi, a potem w Krakowie). To dwa ważne punkty: bo reżyserzy niekoniecznie wiążą się z jedną sceną, przeciwnie, są zwykle bardzo mobilni i pracują w różnych (nie tylko polskich) teatrach – tworzą więc własną „markę”, konstruują własny język, różnią się podejściem do tekstu, trybem pracy nad spektaklem, stopniem zaangażowania w spra-

wy społeczne, estetyką teatralną. Natomiast dyrektorzy sprawili, że na teatralnej mapie kraju pojawiły się nowe, ważne ośrodki, wyrosłe w miejscach dotąd „pustynnych”: to przede wszystkim Wałbrzych (w którym obudził widzów Piotr Kruszczyński), Legnica (Jacek Głomb) i Nowa Huta (z Teatrem Ludowym Jerzego Fedorowicza i Teatrem Łażnia Nowa Bartosza Szydłowskiego). Ale także teatry istniejące od dawna, w które wstąpił „nowy duch”: w Bydgoszczy (z Festiwalem Prapremier wymyślonym przez Adama Orzechowskiego i prowadzonym przez obecnego dyrektora, Pawła Łysaka), Gdańsku (od czasu dykcji Macieja Nowaka w Teatrze Wybrzeże, obecnie zarządzanym przez Adama Orzechowskiego), Poznaniu (gdzie Teatr Polski zmienił oblicze za dykcji Pawła Wodzińskiego i Pawła Łysaka; obecnie dyktuje mu Paweł Szkotak, który do teatru dramatycznego przyszedł z doświadczeniami alternatywy), Radomiu (z festiwalem Radom Odważny zainicjowanym przez Adama Srokę) czy Opolu (Teatr Kochanowskiego, wstawiony szczególnie dwoma zrealizowanymi tam spektaklami Marka Fiedora: *Matką Joanną od Aniołów* według opowiadania Iwaszkiewicza i *Baal* Bertolta Brechta). Zwłaszcza Wałbrzych, Legnica i Nowa Huta są fenomenami pokazującymi, ile można zdziałać w teatrze (i poprzez teatr), jeśli wiąże się go ze swoim środowiskiem.

W Legnicy

Legniczanie odkrywają pogmatwaną historię miasta, spektaklami granymi w opuszczonych budynkach „reaktywują” ich dawne dzieje, opowiadają „prawdziwe historie w prawdziwych miejscach”. *Ballada o Zakaczu* – zagrana w starym, nieczynnym kinie „Kolejarz” przypomniła peerelowskie czasy zakazanej dzielnicy, *Wschody i Zachody Miasta* – pokazane w dawnej, zrujnowanej sali teatralnej, odtworzyły niemiecki i radzie-

cki okres Legnicy, a także legendę teatru jako miejsca, gdzie mimo pogmatwanych kolei losu i polityki artyści różnych narodowości mogli znaleźć schronienie, wreszcie (najbardziej bodaj znane) *Made in Poland* Przemysław Wojcieszka – spektakl już współczesny, zagrany na największym legnickim blokowisku Piekary, traktujący

Kilka scen zyskało miano „kultowych” dzięki temu, że można było obejrzeć tam spektakle dotyczące „własnych spraw”.

o buncie młodego chłopaka, wychowanego w takim właśnie miejscu i reagującego na kłopoty skrajną agresją. Jacek Głomb otwarcie deklaruje, że

jego teatr „przekracza granice sztuki i staje się rzeczą społeczną”, co ma tu podwójny sens: po pierwsze – skupiania legnickiej publiczności wokół spraw dla niej istotnych, po drugie – nierzadko dosłownego przywracania do życia miejsc zapomnianych, zniszczonych, zaniedbanych, a kryjących w sobie fascynujące historie. Poprzez ich odnajdywanie i przekazywanie mieszkańcom teatr odbudowuje nie tylko tożsamość Legnicy, ale i umożliwia zakorzenienie dawniej odwróconym od miasta legniczanom.

W Wałbrzychu

W po-górnicznym molochu sytuacja była podobna: pierwszym zadaniem było związanie teatru z miastem. Piotr Kruszczyński nie tylko zainicjował teatralną dyskusję o Wałbrzychu (sztuką Michała Walczaka *Kopalnia*, napisaną specjalnie dla Teatru im. Szaniawskiego), nie tylko zorganizował wiele imprez (w tym festiwal) i podjął działania, które w krótkim czasie uczyniły z wałbrzyskiego teatru kulturalne centrum miasta, ale i zapraszał do pracy młodych reżyserów – dzięki ich spektaklom Wałbrzych stał się głośny i odwiedzany; już nie był „prowincją”, ale ważnym w Polsce ośrodkiem młodego teatru. Tu właśnie przygotował pierwsze spektakle Jan Klata: najpierw *Rewizora* przeniesionego w polskie realia lat 70., w zamierzeniu przeciwdziałającego mityzowaniu PRL-u, co zwłaszcza na Śląsku (gdzie „za

Gierka było lepiej”) było ostentacyjnym włożeniem kija w mrowisko. Następny wałbrzyski spektakl Klaty ...*córka Fizdejki* według Witkacego także jasno stawiał tezy: witkacowscy Neokrzyżacy podbijający barbarzyński lud Litwinów byli tu unijnymi Europejczykami ekonomicznie podbijającymi Wschód. Garnitury i teczki zderzyły się ze swetrami i plastikowymi siatkami, ekspansywny i bezwzględny kapitalizm zderzył się z biedą i bezrobociem, ale i wciąż obecnym stereotypowym myśleniem o nas-Polakach-walecznych sarmatach, zawsze gotowych do niepodległościowych zrywów (tło sceny stanowi Matejkowska *Bitwa pod Grunwaldem*) i kultywowania narodowych gestów – oraz stereotypowym widzeniem sąsiadów z Zachodu jako zimnych, agresywnych kolonizatorów gospodarczych.

Pytanie o to, czy się dogadamy (postawione w drażniący, niepoprawny politycznie i ostentacyjny sposób: Kłata użył np. obozowych pasiaków jako znaków upiornej przeszłości wciąż obecnej w pamięci obu narodów), postawione w miejscu takim, jak Wałbrzych – bliskim granicy, zaniedbanym, niegdyś kwitnącym dzięki kopalniom, teraz z wysokim bezrobociem i ubóstwem – miało swój bardzo aktualny sens.

W Wałbrzychu przygotowała również dwa spektakle Maja Kleczewska (*Lot nad kulczym gniazdem* i *Czyż nie dobija się koni?*), wyrastając na jedną z najciekawszych reżyserek młodego pokolenia. Zasadą Teatru im. Szaniawskiego stał się taki dobór spektakli, które dobrze wpiszą się w lokalny kontekst, dzięki którym rozmowa ze „swoimi” widzami będzie rzeczywiście dotyczyła tego, co dla nich ważne. Wpisy na teatralnym forum świadczą o tym, że rzecz się udała: „polecam każdemu, kogo chociaż trochę obchodzi nasze miasto” – napisał o *Kopalni* jeden z nastoletnich widzów.

Style własne

Młodzi reżyserzy pracujący w różnych polskich teatrach w istocie budują jednak, jak wspomniałam, coraz bardziej wyraziste

własne style. Grzegorz Jarzyna, Krzysztof Warlikowski, Anna Augustynowicz, Jan Kłata, Paweł Miśkiewicz, Piotr Cieplak czy Marek Fiedor (czyli ci nieco „starsi” młodszy, metrykalnie w okolicach czterdziestki) stworzyli na tyle osobne i rozpoznawalne języki, że są już od dawna postrzegani jako punkty odniesienia dla innych.

Często opierają się na klasycznych tekstach, poddając je nowej lekturze, odwracając wektory dotychczasowych interpretacji, odsłaniając dzięki nim współczesne problemy skrywane za kurtyną społecznych i kulturowych zakazów: powierzchowną religijność (Cieplak w *Historii o chwalebnyim zmarłym wychwstaniu Pańskim*, Warlikowski w *Bachantkach*), możliwość i granice buntu (Fiedor w *Baalu*), stereotypowe obrazy męskości i kobiecości i związane z nimi zachowania (Warlikowski w *Poskromieniu złoŹnicy czy Oczyszczonych*), kłopoty ze społecznym porozumieniem (Augustynowicz w *Weselu*).

Często sięgają do chwytów rodem z popkultury – nie tylko po to, by nawiązać błyskawiczny kontakt z młodą widownią (bo żeby pojąć, do czego pije Kłata, trzeba jednak znać Iggy Popa czy Robbiego Williamsa), ale częściej po to, by sprawdzić, jak ta sfera wpływa na nasze postrzeganie świata: tak jest u Klaty w *Orestei*, gdzie Orestes pod nieustającym naporem mediów traci własny język i zdolność myślenia, czy u Mai Kleczewskiej w *Fedrze*, gdzie stroje i gadżety tworzą ludzkie kukły (Fedra zrazu wygląda jak sztuczna i nieskazitelna modelka, obiekt do oglądania, a Tezeusz wkracza na scenę w różowym wdzianku błyszczącym cekinami, jak król estrady, władca popkulturowych dusz); dopiero zdarcie stroju pozwala uwolnić mroczne – i prawdziwe – emocje. Klasyczne teksty ulegają „rozmontowaniu” w spektaklach przepuszczonych albo przez popkulturowy świat (tworzący przecież własne mity i modele), albo przez indywidualną wrażliwość reżysera i aktorów, którzy starają się odkryć *nas takich, jakich siebie nie znamy* – jak mówi Warlikowski (zob. *Szekspir i uzurpator*). Dla niego właśnie Szekspir jest autorem najbar-

dziej niebezpiecznym, wybuchowym i wywrotowym, a dzięki temu pozwalającym na scenie mówić o rzeczach krępujących i trudnych. Widzowie, którzy dotąd „nawet sami przed sobą nie byli w stanie się do czegoś przyznać” w teatrze Warlikowskiego (i za sprawą uprawianej przez niego lektury Szekspira) mogą zmierzyć się z własnymi lękami. Bo, jak dodaje reżyser, *teatr jest zawsze inny niż norma* – w tym zdaniu kryje się przekonanie, wyniesione z lekcji Krystiana Lupy, że teatr powinien być miejscem gotowym do odsłonięcia niewypowiedzianej na co dzień, uwierającej strony życia. A że dzieje się to często z użyciem „dotkliwych” środków (nagość, aktorstwo „fizyczne”, obrazy przemocy – choć przedstawiane metaforycznie), więc nie jest łatwe do zaakceptowania.

Młodzi – dynamiczni

Najmłodszy reżyserzy mieli już jednak dzięki tym działaniom nieco przetarty szlak. Ale wcale nie wszyscy nim podążyli. Niezwykle dynamiczny trzydziestolatek, Michał Zadora, zdążył już przygotować kilkanaście głośnych spektakli – i co ciekawe, poza dwiema współczesnymi sztukami Pawła Demirskiego (*Waleśa*, *historia wesola a ogromnie przez to smutna* oraz *From Poland with love*) były to przeważnie przedstawienia oparte na tekstach zaliczanych do dramaturgicznego kanonu, do których reżyser podchodził bez najmniejszych kompleksów; czytał je z niesłychaną świeżością i przekładał na nowe, osobliwe niekiedy, historie. Przeczytał fragmenty *Księdza Marka*, przykładając do Słowackiego współczesną agresję i nietolerancję, dokonał dekonstrukcji *Kartoteki* Różewicza (wyciągając teatralne konsekwencje z pokawalkowania dramatu) i przeniósł ją na zagubione pokolenie dzisiejszych dwudziestolatków, przetestował renesansowy język w zderzeniu ze współczesną sceną w *Odprawie posłów*

greckich Kochanowskiego (nie roniąc z tekstu dramatu ani jednego słowa, łącznie z tytułem i napisem „koniec” – nagle wieloznacznym w obliczu nadchodzącej zagłady Troi, w dodatku wymazanym krwią na białej podłodze).

Klasyczne teksty ulegają „rozmontowaniu” w spektaklach przepuszczonych albo przez popkulturowy świat, albo przez indywidualną wrażliwość reżysera i aktorów.

Współczesne teksty w bardzo osobnym teatralnym stylu zanurza za to Agnieszka Olsten: w *Tlenie* Wyrpajewa (który wystawiła jako pierwsza w Polsce), *Tartaku* czy *Solo* skonstruowała

klaustrofobiczne, niewygodne dla widzów przestrzenie: więźnia siedzącego w pojedynczej, okratowanej celi można było zobaczyć tylko przez judasze zamontowane w ścianach, a bohaterów *Tartaku* przez szpary w surowych deskach. Reżyserka jest bezwzględna i dla publiczności, dla postaci, przeprowadza bowiem na nich swego rodzaju „lekcje anatomii”, poddając chłodnej obserwacji motywację, zagubienie i język zdegradowanych bohaterów.

Jeszcze inaczej postępuje Wiktor Rubin, który przygotowuje spektakle w stałej współpracy z dramaturgiem, Bartoszem Frąckowiakiem (tworzą zgrany tandem już od kilku sezonów). Jego teatr bywa otwarcie polityczny, w tym znaczeniu, że wyraźnie zajmuje stanowisko w sprawie manipulacji na różnych poziomach: politycznym, językowym, medialnym. *Terrordrom Breslau* (wystawiony we Wrocławiu) uczuła właśnie na te kwestie, podobnie jak *Lilla Weneda* (z Gdańska) zrealizowana jako współczesny teatr polityczny (Wenedowie i Lechici jako reprezentanci „Polski solidarnej” i „Polski liberalnej”, podzielonej w 2007 roku słowami premiera). Rubin, jak większość młodych reżyserów, testuje także sceniczne „bycie” aktorów; świadomość gry nie opuszcza ich ani na chwilę, utrzymywanie cienkiej granicy pomiędzy prywatnością a rolą może stać się (jak w bydgoskim *Tramwaju zwanym pożądaniem*) samo w sobie tematem spektaklu.

Strategie artystyczne

Widać więc, że w młodym polskim teatrze wytworzyło się kilka strategii artystycznych, kilka nurtów poszukiwań. Pierwszy z nich, reinterpretujący klasykę, czyni to jednak w zupełnie inny sposób niż teatr dawniejszy: nie prezentuje już postawy historycznej, ale szuka – na różnych poziomach – doświadczeń bliskich współczesnej wrażliwości (w tym znaczeniu – Warlikowskiego nie interesuje u Szekspira „wielki mechanizm historii”, ale to, co wydarza się między konkretnymi ludźmi). Drugi nurt, opierający się na tekstach współczesnych, ma wiele teatralnych odmian; jedne z nich skutkują zasadniczymi zmianami w podejściu do aktorstwa i sposobów budowania scenicznego komunikatu. Zapoczątkowała je w istocie Anna Augustynowicz, w *Młodej śmierci* ograniczając zabudowę przestrzeni do podłogi i zawieszzonego nad nią ekranu, na którym wyświetlano kadry ze scenami zbrodni (w ten sposób reżyserka osiągnęła przynajmniej dwa cele: dość dosłownie pokazała brutalność bohaterów, a jednocześnie oddaliła ją od widzów: uświadomiła, że to, co oglądamy „na ekranach”, widzimy inaczej, przyzwyczajeni do filmowej przemocy). Na nagiej scenie/podłodze pozostali tylko aktorzy – bez żadnych podpowrók scenograficznych i kostiumowych musieli zbudować prawdziwych bohaterów wyłącznie słowem i własnym ciałem, wyłącznie sobą. Komunikat teatralny opiera się więc o bliską więź (czasem przybierającą postać prowokacji lub bezpośredniego zwrotu do widza) aktora i publiczności. Inną odmianą jest tu teatr dokumentalny, korzystający z tzw. techniki verbatim (stosowanej np. przez rosyjski Teatr.doc) a polegającej na przygotowaniu dramatu/spektaklu na podstawie autentycznych materiałów, reportaży, wywiadów, świadectw.

Tak działał wspomniany już gdański Szybki Teatr Miejski – w ramach tego projektu pokazano m.in. *Padnij*, spektakl zbudowany na rozmowach z żonami żołnierzy walczących w Iraku, zagrany przez trzy aktorki dla

garstki widzów w prywatnym mieszkaniu, czy *Pamiętnik z dekady bezdomności*, monodram będący wyznaniem kobiety, która utraciła dom, rodzinę i pracę, zagrany w miejskiej noclegowni. Ten projekt łączy się z kolejnym nurtem: wchodzeniem teatru w obce mu dotąd przestrzenie, poza scenę, szukaniem nowych miejsc gry; nie ma to nic wspólnego z alternatywnym teatrem ulicznym, jest raczej spowodowane potrzebą autentyzmu, osadzania spektaklu w „prawdziwszym” od scenicznego, bliskim mu otoczeniu.

Tych nurtów można by z pewnością wymienić więcej lub zastosować zupełnie inne kryteria wyróżniające. Ale podobnie – można by wymienić jeszcze wiele nazwisk niezwykle ciekawych młodych reżyserów (i innych artystów teatru decydujących o obliczu współczesnych scen: reżyserów światła, scenografów, choreografów, dramaturgów), w tym zwłaszcza młodych reżyserek – bo to zjawisko samo w sobie warte uwagi, że znakomitą większość interesujących przedstawień wyreżyserowały ostatnio kobiety (Iwona Kempa, Monika Strzępka, Grażyna Kania, Monika Pęcikiewicz...). Można by – gdyby nie fakt, że pełna lista, jak wyliczył niedawno Łukasz Drewniak, zajmuje około osiemdziesięciu nazwisk... Co przynajmniej daje pojęcie o rozmiarach zjawiska.

Warto przeczytać:

1. G. Niziolek, *Sny, komedie, medytacje*, Kraków 2000.
2. P. Gruszczyński, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa 2003.
3. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004.
4. *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990-2005*, pod red. T. Platy, Warszawa 2006.
5. *Szekspir i uzurpator. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński*, Warszawa 2007.
6. Monograficzne (poświęcone w całości sylwetkom reżyserów) numery „Notatnika Teatralnego” z lat ostatnich. Bieżące zeszyty „Dialogu”, „Teatru” i „Didaskaliów”.

Ewa Guderian-Czaplińska – prof. dr hab., pracownik naukowy Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.