

Teatry polityczności. Polityczności teatrów

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



## Teatry polityczności. Polityczności teatrów

Zaangażowanie polityczne to jeden ze znaków rozpoznawczych teatru polskiego. Na skutek dramatycznych wydarzeń historycznych już u początków dziejów polskiej sceny publicznej i narodowej została ona włączona w debatę i walkę polityczną, stając się jednym z ważniejszych narzędzi kształtowania opinii publicznej. Utrata niepodległości u progu XIX wieku spowodowała, że samo istnienie polskiego teatru na ziemiach nieistniejącego państwa polskiego było aktem politycznym. W wieku XX polityczność polskiego teatru wiązała się już nie tylko z kwestią walki o niepodległość, ale także z zaangażowaniem w konflikty społeczne i krytykę dominujących sposobów ich rozwiązywania. Teatr choć był i jest finansowany przez władze, działał zarazem jako jej krytyk, nierzadko reprezentując postawy buntownicze czy wręcz rewolucyjne. Tak było także w okresie rządów komunistycznych. Po ich upadku w roku 1989 polityczność teatru musiała zostać na nowo zdefiniowana. Proces ten rozpoczął się pod koniec XX wieku, ale najbardziej dynamicznie przebiegał w pierwszej dekadzie następnego stulecia, gdy ton nadali mu artyści młodszej generacji tacy jak Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna, a później Maja Kleczewska, Jan Klata, Michał Zadara, Paweł Demirski, Monika Strzępka i inni. Odślaniali oni i uświadamiali polityczne znaczenie tego, co uważano za „prywatne”, zwłaszcza płci kulturowej i orientacji seksualnej, problematyzowali i kwestionowali dominujące formy pamięci zbiorowej, tożsamościowe mity i reguły polityki symbolicznej, a także zabierali głos w sprawach aktualnych problemów politycznych i społecznych, związanych przede wszystkim z procesem ustrojowej transformacji i jej kosztów. Jednym z manifestów tego nowego rozumienia polityczności teatralnej był publikowany w tym numerze tekst Macieja Nowaka z roku 2004, zatytułowany *My, czyli nowy teatr*. Nowak – wówczas dyrektor Teatru Wybrzeże w Gdańsku – zgromadził wokół siebie grupę artystów i artystek, którzy przez pewien czas byli kojarzeni z deklarowanym w manifestie „nowego teatru” jednoznacznie politycznym celem ujętym w formułę: „naprawiać społeczeństwo i przedstawiać mu dla przykładu jego własny obraz”. „Nowy teatr” był rozpoznawany jako matecznik i medium krytycznej myśli politycznej.

Dziś czołowi przedstawiciele tamtej formacji zajmują eksponowane miejsca w polskim teatrze. Krzysztof Warlikowski i Grzegorz Jarzyna cieszą się międzynarodowym uznaniem, jednocześnie kierując własnymi scenami w Warszawie. Jan Klata jest dyrektorem jednej z dwóch narodowych scen, Starego Teatru w Krakowie, Michał Zadara zajął pozycję najważniejszego reżysera teatru dramatycznego, zaś duet twórczy Paweł

Demirski-dramatopisarz i Monika Strzępka- reżyserka od kilku lat ustanawia dominujący model zaangażowanego teatru krytycznego. Choć ich praktyki artystyczne są różne, to wciąż łączy ich zaangażowanie w debatę publiczną, potrzeba odnoszenia się na różne sposoby do tego, czym żyje społeczeństwo. Wciąż zachowują postawę opozycji wobec władzy, deklarowaną w manifestie Nowaka.

Najbardziej radykalny jest w swojej polityczności jest duet Strzępka/Demirski. W ciągu kilku lat wypracowali oryginalną formułę teatru politycznego nieustannie atakującego właściwie każdy projekt i każdą pozycję ideologiczną, łącznie z ich własną. Choć należą do mainsteramu i pracują na najważniejszych polskich scenach (także prywatnych) udało im się nie utracić niezależności i nawet jeśli nie wierzą, że teatr może zmienić świat (Demirski powtarza to nieustannie), to ich ostatnie przedstawienie *Wszystko powiem bogu*, według *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego było jedną z najmocniejszych diagnoz polskiego życia społecznego.

Przedstawienie to jest ważne także dlatego, że niezależnie od jego autonomicznej wartości i znaczenia, stanowi ostatnie ogniwo dramatycznego łańcucha wydarzeń, jakie w latach 2013–2015 miały miejsce w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Wypadki te w sposób szczególnie wyrazisty ukazują napięcie między różnymi rozumieniami i sposobami praktykowania polityczności teatru. Nominacja Jana Kłata i Sebastiana Majewskiego na dyrektorów prestiżowej sceny o wielkiej tradycji od początku wywoływała protesty zarówno w konserwatywnym środowisku krakowskim, jak i wśród ludzi teatru. Do eksplozji utajonego konfliktu doszło w listopadzie 2013, gdy grupa konserwatywnych widzów przerwała wyreżyserowany przez Klatę spektakl *Do Damaszku* Strindberga okrzykami „Hańba!”, „To jest narodowa scena!”. Reżyser wraz z aktorami przy poparciu części widowni doprowadził do tego, że protestujący opuścili salę, ale swój cel osiągnęli: o konflikcie wokół Starego Teatru mówiła cała Polska. Dyrekcja znalazła się pod wielką presją sił konserwatywnych, a debata zmierzała w stronę znanego już i wielokrotnie rozgrywanego w Polsce politycznego konfliktu między zwolennikami (mówiąc w skrócie) tradycyjnego teatru dramatycznego a przedstawicielami i sympatykami „nowego teatru”, teatru agory. Wówczas jednak nastąpił zwrot, który ujawnił, że ten konflikt jest w jakiejś mierze anachroniczny, a może i zastępczy. W ogniu sporów i dyskusji dyrektor Kłata odwołał zapowiedzianą i oczekiwaną jako kolejny punkt batalii premierę spektaklu na motywach *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, nad którą pracował w Starym Teatrze chorwacki reżyser Oliver Friljić. Okoliczności i powody podjęcia takiej decyzji Jan Kłata wyjaśnia w wywiadzie zamieszczonym w tym numerze „Polish Theatre Journal”, a krytycznie analizuje ją Agata Adamiecka-Sitek. Poświęcamy jej sporo miejsca w przekonaniu, że stanowi punkt ujawnienia pola napięć i konfliktów, które rysowana jedenaście lat temu przez Nowaka opozycja „my – oni”, skutecznie przesłaniała.

Owe napięcia dotyczą polityczności teatru – w liczbie mnogiej. Ich odmiennosc z powodzeniem opisywał już kilka lat temu Paweł Mościcki, proponując – w także przedrukowanym w tym numerze „PTJ” eseju – rozróżnienie na teatr zaangażowany i teatr angażujący. Ten pierwszy – mówiąc w skrócie – jest polityczny ze względu na problematykę, jaką się zajmuje, stosując przy tym arsenał względnie tradycyjnych narzędzi teatralnych. Ten drugi nie tyle i nie tylko podejmuje problematykę

polityczną, ale rozpoznaje i usiłuje krytycznie przepracować polityczność samego teatru jako sytuacji komunikacyjnej niewolnej od mechanizmów przemocy i władzy. Odsłania polityczny wymiar sposobów pracy i stosunków panujących wewnątrz zespołu i w ramach instytucji. To właśnie ten wymiar polityczności ujawniły wypadki krakowskie. Częściowo pod ich wpływem stał się on przedmiotem analiz i praktycznej, twórczej pracy najmłodszego pokolenia reżyserów i reżyserek: Weroniki Szczawińskiej, Bartosza Frąckowiaka, Marty Górnickiej, Agnieszki Jakimiak, Wojtka Ziemilskiego, którym poświęcamy w tym numerze sporo miejsca. Polityczność teatru nie jest dla nich czymś zewnętrznym, w co trzeba dopiero wejść, ale w sposób często ukryty przenika sam rdzeń instytucji i zespołu, lokuje się w pozornie oczywistych a wcale nie niewinnych relacjach władzy organizujących pracę artystyczną.

Z perspektywy feministycznej mówią o tym Weronika Szczawińska i Milena Gauer, przedstawiające obraz instytucji teatralnej i pozycji twórców w zupełnie inny sposób, niż czyni to Jan Klata. W napięciu między tymi dwoma równie mocnymi pozycjami rozciąga się pole różnorodnych polityczności teatru. Obejmuje ono także działania wychodzące poza dominującą w Polsce instytucję teatru repertuarowego i budujące inne relację między twórcami a lokalnymi wspólnotami – jak w projekcie Agaty Siwiak „Wielkopolska: Rewolucje”, o którego założeniach pisze kuratorka i który krytycznie analizuje Joanna Jopek.

W tym numerze „PTJ” usiłujemy rozpoznać i opisać polityczność teatru z różnych punktów widzenia, nie tyle hierarchizując ją i oceniając, co uruchamiając przestrzeń debaty. Czy teatr w swoim instytucjonalnym, artystycznym i praktycznym kształcie może nie być hierarchiczną strukturą władzy, uruchamiającą mechanizmy przemocowe? Czy możliwy jest teatr swobodnej debaty i politycznej wolności obejmującej wszystkich członków zespołu? Czy też jego najlepszą możliwą formą jest owa „monarchia oświecona” oparta na relacji władzy i odpowiedzialności, którą opisuje Jan Klata? Jaki jest polityczny i społeczny potencjał teatru partycypacyjnego? Oto niektóre pytania o polityczność, jakie chcemy w tym numerze postawić w przekonaniu, że dyskusja, która się w Polsce wokół nich toczy ma wymiar daleko przekraczający lokalne konteksty i doraźne konfiguracje.