

Wszystko w tym teatrze jest prawdą?

Paradoksy Powszechnego

AUTOR: DOMINIK GAC

Warszawski Powszechny stanowi przykład teatru politycznego, w którym nieustannie ścierają się sprzeczne ze sobą pragnienia wspólnotowości i krytyczności.

■ Tytułowe pytanie zanotowałem, siedząc na widowni i czekając na *Sprawiedliwość* Nawojki Gurczyńskiej i Michała Zadary, w reżyserii tego drugiego. „Wszystko w tym spektaklu jest prawdą” – informował wyświetlony na powitanie napis na ekranie po lewej stronie sceny. Informował i dręczył. Takie postawienie sprawy wzbudza nieufność. Nie chodzi nawet o filozoficzne rozważania, czym jest prawda, zwłaszcza dziś – w świecie postprawdy, ani o zestawienie tego terminu z pojęciem spektaklu – oczywista jest nieoczywistość relacji między tymi zjawiskami. Najbardziej uwierało mnie jednak rozpoczynające i wszechogarniające słowo: „wszystko”.

Polityczny, czyli jaki?

„Uwiera” – to słowo najlepiej oddaje moje przygody z Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie. Zdaje się, że z punktu widzenia instytucji, której dyrektorem od 2014 roku jest Paweł Łysak, reaguję prawidłowo. Jak informuje zaczerpnięte z patrona motto, mamy do czynienia z „teatrem, który się wtrąca”. Wpisana jest w to pewnego rodzaju gwałtowność, może nawet impertynencja. Najistotniejsza według strategii teatru jest jednak odpowiedź na pytanie: czy wtrąca się skutecznie? Tu nie ma wątpliwości: tak. Oczywiście rodzi

się potrzeba dopowiedzenia: do czego tak właściwie się wtrąca, jak nazwać charakter tej interwencji i – co kluczowe – jaka jest jej skala?

Bez wątplenia Powszechny jest jedną z tych scen, które głośno wołają: „Słuchajcie teatru!”, angażując się tym samym w debatę publiczną. Donośność tego krzyku jest decydująca, ale skutkuje uproszczeniem przekazu. Im szersze zainteresowanie teatrem, tym więcej emocji i mniej upragnionej refleksji. W efekcie Powszechny wpada w swoistą pułapkę szerokiego zasięgu. Najwięcej mówiło się o Powszechnym w kontekście sztuk z założenia konfrontacyjnych i skandalicznych. Najczęściej konflikt między odbiorcami rozgrywa się na terytorium obyczajowości, ale nie w przypadku Powszechnego. Interwencje artystyczne mają tu bowiem charakter polityczny.

Szerokość i płynność definicji domagają się uściślenia. Anna Vujanović w swoim tekście *Opolityczności współczesnego performansu* pisze o modalnościach polityczności: „Pierwsza modalność opiera się na założeniu, że sztuka to szczególnie typ dyskursu społecznego, i jako taki może mówić o kwestiach społecznych i istotnych problemach, jak niesprawiedliwość, nietolerancja, militarizm, mizoginia, dyktatura, faszyzm, rasizm itp.”¹. Wymieniony katalog tematów bez trudu odnajdziemy w reper-

tuarze Powszechnego – przy odrobinie interpretacyjnego wysiłku jesteśmy nawet w stanie znaleźć spektakle odpowiadające na każdy wątek z osobna. Znajdą się też tytuły, których twórcy mierzą się z całą tą listą na raz, przykładem *Mein Kampf* na podstawie książki Adolfa Hitlera w reżyserii Jakuba Skrzywanika. „Zadaniem – pisze dalej Vujanović – (politycznego) performansu byłoby [...] upowszechnianie świadomości i przedstawienie krytycznego komentarza dotyczącego konkretnego problemu społecznego”². Jest to także zadanie, które stawia przed sobą Powszechny. Jak się z niego wywiązuje?

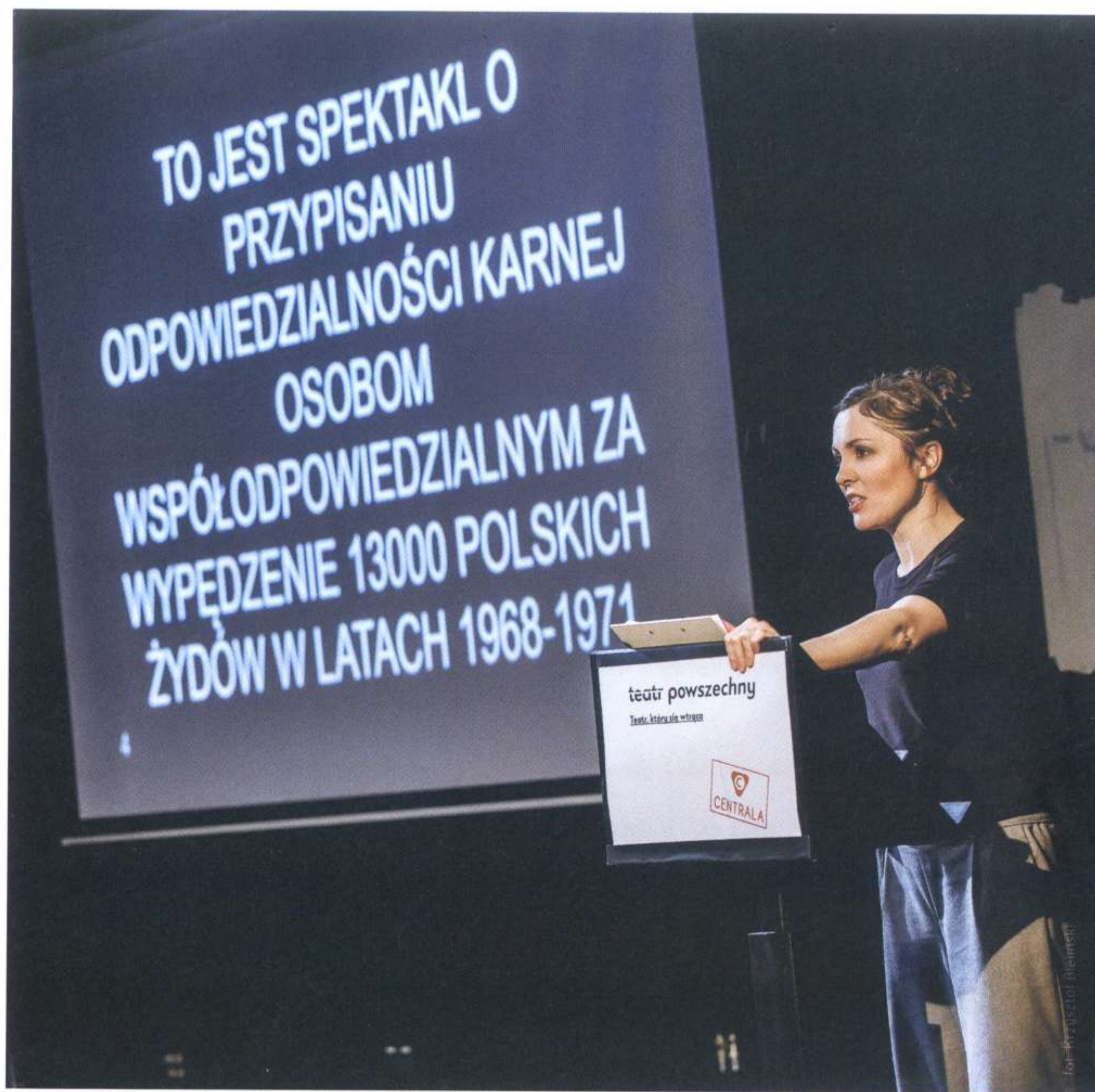
Działać lokalnie, myśleć globalnie

Wpływ spektakli produkowanych w teatrze i podejmowanych w nim inicjatyw jest ograniczony. Często programowo, ponieważ wiele z nich realizowanych jest z myślą o najbliższej okolicy i jej mieszkańcach. Działania w tym obszarze wynikają ze stałej współpracy z Fundacją Strefa WolnoSłowa, której efektami są między innymi warsztaty i spektakle – głównie w reżyserii Alicji Borkowskiej. Działania Fundacji są, jak można przeczytać na jej stronie internetowej, nastawione „na dialog międzykulturowy i międzypokoleniowy”, wpisują się więc w dyskurs całego teatru. Spektakle

Strefy WolnoSłowej często stanowią spotkania z artystami spoza stałego zespołu, którzy opowiadają o sobie samych – co okazuje się ważnym komentarzem dotyczącym otaczającej nas rzeczywistości. Narzędzia teatru partycypacyjnego pozwalają żywo reagować na najbardziej palące tematy, które rozgrywają się na warszawskiej Pradze i w całym kraju. Paradoksalnie, lokalna perspektywa okazuje się jednak niemal zawsze globalna. Powszechny działa w dużym europejskim mieście, jest więc jednocześnie dzielnicowy, ale i stołeczny, a przez to europejski i światowy.

Wyrazem tego jest podejmowana przez zespół teatru tematyka. Jedną z kluczowych kwestii stała się migracja, która pociąga za sobą szereg innych kwestii, z tolerancją i zderzeniem kultur na czele. Ostatnie zjawisko Paweł Łysak nazwał przy okazji swojej pierwszej dyrektorskiej realizacji (*Krzyczcie, Chiny!* według Siergieja Tretiakowa) „jednym z najważniejszych problemów”³. Powszechny jest w namyśle nad nim konsekwentny, ale czy skuteczny? Bez wątplenia uwrażliwia widzów na trudne sytuacje przybyłych do Polski imigrantów oraz uchodźców, być może ułatwia też tym osobom asymilację. Jego siła oddziaływania jest jednak ograniczona, czemu dał gorzki wyraz zastępca dyrektora ds. programowych Paweł Sztabowski. W emocjonalnym wpisie na swoim facebookowym profilu poinformował o pobiściu ukraińskiego aktora Artema Manuilova, pytając w odwołaniu do Brechta: „Jak tu myśleć o teatrze, gdy życie jest takie straszne?”⁴. A przecież ten właśnie teatr chce to straszne życie zmieniać.

Znakomity przykład mierzenia się z tym problemem stanowi też *Uchodź! Kurs uciekania dla początkujących* Artura Pałygi w reżyserii Borkowskiej. Szerszą perspektywę i diagnozę kondycji lokalnej, codziennej wspólnoty, wpisanej w kosmiczny wręcz porządek, reżyserka podejmuje w trylogii *Zwierzęta-Ludzie-Bogowie*⁵. Praktyka Borkowskiej wydaje się jeszcze ciekawsza, gdy zestawimy ją z działaniami innych artystek pracujących w ostatnich sezonach na scenach Powszechnego, choćby Weroniki Szczawińskiej czy Katarzyny Szyngiery. Wyreżyserowany przez pierwszą *Lawrence z Arabii* także poświęcony jest problemowi migracji. O podobnych sprawach mówi intrygujący (i także inspirowany filmem) *Strach zżerać duszę* w reżyserii Agnieszki Jakimiak. Nie inaczej w przypadku Szyngiery, której *Uchodźczyńie* opierają się na świadectwach wygłoszonych przez tytułowe



Sprawiedliwość, reż. Michał Zadara, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie (2018)

performerki z Czeczenii, Dagestanu, Iraku i Tadżykistanu.

Przekrój estetyczny, wylaniający się po zestawieniu tych tytułów, wiele mówi o szerokim froncie stylistycznym, na którym wojuje Powszechny. Trudno ze sobą porównywać wymienione przedstawienia, gdyż wysmakowany scenograficznie, muzycznie i świetnie zagrany *Strach zżerać duszę* nie przystaje do nastawionego na dyskurs *Lawrence'a z Arabii*, choć i w nim znajdziemy rzeczy estetycznie intrygujące – choćby scenografię. *Uchodźczyńie* proponują coś pomiędzy, co zresztą szybko i bezlitośnie obnaża niemoc teatru wobec świadectw historii mówionej. Sceny, w których Szyngiera ustawia performerki w sytuacjach aktorskich, rażą nieporadnością, pomimo wsparcia trzech profesjonalistek. Z kolei momenty, w których oddaje im głos, zwyciężają szczerością i przy okazji redukują teatr do roli ramy i pretekstu, pozwalającego nam zebrać się w jednym miejscu i posłuchać tego, co mają do powiedzenia konkretne osoby. Nieuchronną konsekwencją posługiwania się takimi narzędziami jest artystyczne osłabienie spektaklu i jego końcowego, a więc z perspektywy widza najważniejszego, efektu oddziaływania. Wydaje się to sprzeczne

z realizowaną przez zespół Powszechnego strategią.

Po pierwsze: misja

Od wartości artystycznych istotniejsze są w tym teatrze natura procesu twórczego i sam temat spektaklu, co widać również w *Sprawiedliwości*, której twórcy próbują odnaleźć odpowiedź na konkretne, mające określone konsekwencje pytanie: czy można pociągnąć do odpowiedzialności prawnej ludzi winnych antysemickiej nagonki w 1968 roku? Jest to więc teatr z misją, w którym misja przesłania często teatr. Twórcy pragną sprawczości i szukają jej w jak najbliższej relacji z widzem. Ma temu sprzyjać odejście od tradycyjnego modelu grania dramatów na rzecz performowania własnych poglądów i konkretnych dyskursów. Przychodzimy więc do Powszechnego na rozmowę i spotkanie bardziej bezpośrednie niż w klasycznych teatrach dramatycznych. Czy rzeczywiście zbliżamy się do artystów? O ile w *Sprawiedliwości* aktorzy podkreślają, że odpowiedzialność za każde wypowiedziane przez nich słowo ponoszą twórcy przedstawienia, o tyle w innych spektaklach zdarza im się występować we własnym imieniu. Otwarta



Bachantki, reż. Maja Kleczewska, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie (2018)

przyłbica – kolejny paradoks Powszechnego – pozostaje tu elementem teatralności i w związku z tym bywa narzędziem manipulacji. Karolina Adamczyk w *Klątwie* prowokuje kobiety na widowni do ujawniania doświadczenia aborcji – zachęcając je opowieścią o własnej, będącej w rzeczywistości częścią roli. Nie ma tu więc mowy o żadnej wspólnotowości i prawdzie.

Oferta Powszechnego jest spójną i wyraziście lewicową propozycją wartościowania. Postulaty równościowe, feministyczne, proaborcyjne spotykają się z wyraźnym antyklerykalizmem i niechęcią wobec tzw. prawej strony, o czym aktorzy czasami mówią wprost ze sceny. Trudno więc jednoznacznie stwierdzić, że Powszechny jest miejscem dialogu, nawet jeżeli chce za takie uchodzić. Próby oddania głosu przeciwnikom nie wychodzą najlepiej, czego przykładem bohaterowie i wypowiedzi w *Klątwie* i *Sprawiedliwości*. Wyjątek stanowi uciekający od stereotypów i śmieszności narodowiec grany przez Łukasza Wójcickiego w *Uchodź!...* Nie ma też wątpliwości, jeśli chodzi o afiliacje polityczne, budowane według jednego punktu odniesienia, jakim jest Pra-

wo i Sprawiedliwość. Powszechny jest oczywiście przeciwny działaniom tej partii. Można się też spierać, na ile poważne jest zagrożenie faszyzmem, który często na scenie praskiego teatru staje się synonimem końca demokracji. Opowiada o tym nie tylko *Mein Kampf*, ale i adaptacja słynnej dystopii George'a Orwella wyreżyserowana przez Barbarę Wysocką i zatytułowana *1984*. Bicie na alarm i zagrzewanie do boju o – jeśli wierzyć artystom – traconą demokrację jest wyrazistym elementem wizerunku teatru.

Przekonać (nie)przekonanych

Stałą praktyką zespołu Powszechnego jest podejmowanie tematów aktualnych i zajmujących opinię publiczną. O czym dzisiaj powinniśmy rozmawiać, jeśli nie o nadchodzących efektach zmian klimatycznych? Próbuje to robić Łysak w *Jak ocalić świat na małej scenie?* – jeszcze jednym przedstawieniu powstałym na bazie rzeczywistych doświadczeń występujących w nim artystów. Ta formuła pozwala uwypuklić niemożliwą do przecenienia wartość Powszechnego, czyli obsadowe

osobowości. Od 2018 roku w zespole znajduje się charyzmatyczny Senegalczyk Mamadou Góo Bâ, który dostał angaż po pracy we wspomnianej Strefie WolnoSłowej. Afrykański artysta nie tylko odnajduje się w klasycznie zbudowanych spektaklach, ale i często wzbogaca je o zjawiskowe partie wokalne. Jego charakterystyczność stanowi zresztą wyraźny znak teatralny. Znakomicie posłużył się nim Skrzywanek, w którego *Mein Kampf* Góo Bâ (podobnie jak inni aktorzy) gra Hitlera, co powoduje szereg nieoczywistych konsekwencji znaczeniowych i interpretacyjnych. Nie sposób ominąć także współpracującego z teatrem Manuilova – połączenie obu tych światów wyzyskał Łysak we wspomnianym *Jak ocalić świat na małej scenie?* Obecność owych artystycznych osobowości tylko podkreśla polityczny wymiar działalności teatru, co trafnie oddaje konstatacja Paula Hughes'a: „Są też tacy [artyści], których praca, z powodu ich rasy, płci, seksualności i tak dalej, zawsze będzie odczytywana jako polityczna, ponieważ instytucje są tak zbudowane, że ich obecność wywołuje dyskomfort”⁶. Przy czym praktyka Powszech-

nego wydaje się zmierzać do sytuacji, w której teatr staje się instytucją budującą strefę komfortu. To rodzi pytanie: czy neutralizacja owego – pojmowanego pejoratywnie – dyskomfortu, która obejmować ma także publiczność, nie jest jednocześnie rozbrojeniem i zubożeniem politycznego arsenału? Gdy twórcy i odbiorcy we wszystkim się zgadzają, działania artystów przestają być skuteczne, choć nie przestają być im potrzebne. To kolejny paradoks Powszechnego.

Nie jest to teatr dla wszystkich, mimo że porusza kwestie żywotne dla większości. Jego propozycja skierowana jest do konkretnego, sprofilowanego estetycznie i ideologicznie widza. Nie ma w tym oczywiście nic złego. Stały bywalec Teatru Ateneum nie musi chodzić do Powszechnego – i odwrotnie. Niemniej trudno w takim wypadku trafić do osób, które mają inne niż my poglądy i upodobania, a które chcielibyśmy skonfrontować z naszym – wierzymy, że słusznym – przekazem. Powszechny, stając niekiedy na pierwszej linii frontu ideologicznych bojów, pozbawia się możliwości tworzenia miejsca spotkania i dialogu, co więcej, utrudnia mu to budowanie więzi z najbliższym lokalnie widzem, o czym mówi w wywiadzie Borkowska: „Po *Kłątwie* najbliżsi sąsiedzi, o ile nie są fanami tego typu teatru, często boją się tu zaglądać. Ale nie jest tak, że żadni mieszkańcy z okolicy do nas nie zaglądadają”⁷.

Empatyczność oraz społeczna progresywność spektakli Powszechnego bywają zwodnicze. Najlepszym tego przykładem są *Bachantki* według Eurypidesa w reżyserii Mai Kleczewskiej, która korzysta (w słynnej scenie wyproszenia z widowni męskiej części publiczności) z mechanizmu jawnie przemocowego. Dodajmy do tego jeszcze wykorzystywanie zwierząt na scenie, a otrzymamy pewien soczysty kłopot. Z jednej strony, każdy wrażliwy widz powinien się na te zabiegi reżyserskie oburzyć, zwłaszcza jeśli doświadcza ich w tak sprofilowanym teatrze. Z drugiej jednak strony, być może Kleczewska, podejmując takie decyzje i mówiąc w wywiadzie o kobietach: „Cały czas jesteśmy zbyt delikatne, zbyt ostrożne i nic się w naszym kraju nie zmienia”⁸, wykonuje krok ku teatrowi krytycznemu, który zdolny jest wywoływać konflikty i spory także wśród odbiorców przekonanych do wspólnych idei. Nie da się bowiem ukryć, że nad Powszechnym wisi pewna wątpliwość, trafnie sformułowana przez Łukasza Drewniaka: „Powszechny bardziej chce, niż musi być rewolu-

cyjny. Gra rewolucyjność, zamiast ją na sobie poświadczać”⁹. Idąc dalej tym tropem, możemy sobie zadać pytanie: przed kim i dla kogo gra Powszechny? I nie jest to tylko kwestia czystości intencji.

Inkluzywne praktyki artystyczne mieszczą się często w obszarze zgoła ekskluzywnym. Powszechny jest dobrym przykładem tego wcale niezadkiego paradoksu. W związku z tym rodzi się pytanie o jego skuteczność, pytanie, które ma o wiele szerszy kontekst niż działalność sceny na warszawskiej Pradze. Można je zadać i zapytać o teatr w ogóle, można się nim posłużyć także w namyśle nad codzienną praktyką lewitowania w bańkach mediów społecznościowych – jest to bowiem pytanie o sprawczość, w tym wypadku o sprawczość sztuki. W praktyce Powszechnego mamy bowiem do czynienia z konfliktem dwóch projektów nastawionych na wywołanie realnej zmiany. Jeden jest wspólnotowy, drugi krytyczny. Teatr krytyczny, którego zmierzach ogłaszał Łysak na początku swojej dyrekcji, miał ustąpić miejsca budowaniu porozumienia, „dialogu, wspólnoty”¹⁰. Rodzi się pytanie: jak miał w tym pomóc na przykład Oliver Frljic? Jego *Kłątwa* inspirowana dramatem Stanisława Wyspiańskiego nie tylko nie buduje wspólnoty, wręcz przeciwnie – realizuje to, czego nie udało się chorwackiemu reżyserowi dokonać w krakowskim Starym Teatrze. Nad niewystawieniem próbowanej tam *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasieńskiego ubolewała Joanna Krakowska, widząc w niej szansę, aby „wywołać dawno nieodczuwaną w teatrze zdrową furję i podzielić widownię wzdłuż, wszerz, w poprzek i na skos”¹¹.

Siła *Kłątwy*

Kłątwa to nie tylko bardzo dobre wykonawczo przedstawienie, ale przede wszystkim starannie przemyślana i jawnie deklarowana przez reżysera prowokacja, która uderza w konserwatywne wartości i tak spełnia swą misję. Co nie znaczy, że wskrzesza sztukę krytyczną, której chciała Krakowska. Wręcz odwrotnie, potwierdza jej niemożliwość, trafnie scharakteryzowaną przez badaczkę piszącą o obecnym krajobrazie sporów: „[...] nudna polaryzacja, fałszywe podziały i wymuszone braterstwo po obu stronach frontu [...] indywidualny odbiór formatowany jest przez przynależność do jednego z dwóch obozów: tego na lewo i tego na prawo”¹². Mimo to *Kłątwa* jest ważna. Nie wiem, czy twórcy pracowali nad tym przedstawieniem ze świadomością, iż tworzą dzie-

ło, które na najbliższe lata stanie się jednym z głównych punktów odniesienia w myśleniu o polskim teatrze. Spektakl cały czas jest eksploatowany i choć rozeszły się już pikiety i demonstracje, ucichły (skandaliczne) groźby kierowane pod adresem grających w nim aktorów, to nie milkną środowiskowe dysputy (przykładem niedawna polemika Pawła Łysaka z Jackiem Kopcińskim, publikowana na tych łamach). Tytuł i nazwisko reżysera co rusz wracają zarówno w recenzjach, naukowych artykułach, jak i tekstach publicystycznych. Prawdopodobnie już dziś nie mają znaczenia artystyczne walory tego przedstawienia, ale jeszcze długo odczuwać będziemy wywołany przezeń rezonans. Również na scenie, dość wspomnieć poznańsko-sosnowiecką koprodukcję, czyli *Mesjaszy* Anety Groszyńskiej – spektakl będący próbą odpowiedzi na *Kłątwe* i refleksją nad tym, czy możemy sobie pozwolić na ścięcie krzyża i odrzucenie tradycji (romantycznej). Nie trzeba zresztą wyjeżdżać do Zagłębia, a nawet wychodzić z budynku przy Zamoyskiego – do Frljicia odwołuje się wprost także Agnieszka Błońska w swoim *Mefiście*.

Warto sobie jednak zadać pytanie: jaka jest prawdziwa wartość „wtrącenia się” pod tytułem *Kłątwa*? Bo przecież nie o środowiskową i teatrologiczną recepcję szedł tam bój, lecz o rzeczy fundamentalne dla polskiego społeczeństwa. Jak ocenić znaczenie *Kłątwy* dziś, po premierze filmu Wojciecha Smarzowskiego *Kler* i (przede wszystkim) dokumentu Tomasza Sekielskiego *Tylko nie mów nikomu?* Recepcja teatralnego przedstawienia jest ograniczona, nawet jeśli odwiedza festiwale, dla większości pozostanie jedynie widmowym konstruktem zbudowanym z zasłyszanych opinii i opisów. Nie przeceniałbym więc ogólnopolskiego oddźwięku *Kłątwy*, ale nie sposób wykluczyć, że spektakl ten w pewnym sensie przygotował nas do obecnej zmiany tonów w dyskusji o polskim Kościele. Z zastrzeżeniem, że do końca przygotowani wcale nie jesteśmy, o czym świadczą niedawne zakusy cenzorskie lokalnych władz wobec realizowanego w rzeszowskim Teatrze „Maska” przedstawienia *#chybienieja* Pałygi w reżyserii Pawła Passiniego.

W poszukiwaniu form artystycznych i instytucjonalnych

Wyrazistą przestrzenią poszukiwań artystycznych, które prowadzi Powszechny, jest powstały z inicjatywy Krzysztofa Garbaczewskiego kolektyw Dream Adoption Society. Zrzeszając artystów z rozmaitych pól (ze wska-

zaniem na sztuki wizualne i cyfrowe), poszukuje on skutecznych form korzystania z nowych technologii na czele z wirtualną rzeczywistością. Na razie mamy do czynienia z eksperymentami, a nie skończonymi dziełami. Działalność DAS ujawnia jednakowoż interesujące zjawisko ukrytej warsztatowości – szczególnie wyraźne w przypadku *Nietoty*. Firmowany nazwiskiem Tadeusza Micińskiego spektakl (w reżyserii Garbaczewskiego) jest w rzeczywistości interaktywną przygodą, podczas której publiczność otrzymuje gogle i wkacza w świat „pradawnych Tatr”. Przestrzeń, w której lądujemy, jest pod względem estetycznym rozczarowująca, przypomina gry wideo sprzed kilkunastu lat, co być może jest zabiegiem świadomym, ale każdy, kogo skusi futurystycznie pobrzmiewające hasło „VR”, będzie zawiedziony.

Mało satysfakcjonująca jest także przestrzeń narracyjna, która przenosi do sytuacji teatralnej zasady znane z gier RPG. Aktorzy służą nam za przewodników oprowadzających po świecie uruchomionym za sprawą nowoczesnej technologii. Wszystko to wygląda dość topornie, podobnie jak wieńczący całość taniec, do którego zachęcają performerzy. Nie chodzi nawet o to, co znakomicie ujął interdyscyplinarny artysta powiązany zarówno ze światem sztuk performatywnych, jak i informatyki, Juan Domínguez: „[...] wymuszona wspólnotowość nie jest rozwiązaniem”²³, lecz o dojmujące wrażenie niedokończenia przedsięwzięcia, które w repertuarze istnieje jako regularny spektakl i tak też jest eksploatowane. Po doświadczeniu *Nietoty* chciałbym, żeby Powszechny udostępnił Garbaczewskiemu przestrzeń do pracy na tyle, ile trzeba (choćby i na lata), bo prawdopodobnie nie da się szybciej osiągnąć sukcesu włączeniu VR-u z wymogami artystycznymi. W przypadku bardziej tradycyjnych realizacji wiecie się Garbaczewskiemu w Powszechnym lepiej, czego przykładem *Chłopi* na podstawie Władysława Stanisława Reymonta – przedstawienie intrygujące z wielu względów, z których najciekawszy wydaje mi się stosunek do tradycji Jerzego Grotowskiego (na scenie rąbie się siekierą jego *Teksty zebrane*). Nie ma większego znaczenia, czy mamy do czynienia z rażąco naiwną apologią, czy równie pochopną krytyką myśli twórcy Teatru Laboratorium – wartością nie do przecenienia jest próba mocowania się z jego dziedzictwem przy użyciu środków dalekich od tego, co prezentują artyści kojarzeni z nurtem postgrotowskim.

Wydaje się, że pomysł na teatr i spójność programową odzwierciedlają nawet plakaty. Charakterystyczne, utrzymane w jednorodnej, monochromatycznej stylistyce, są dziełami Joanny Górskiej i Jerzego Skakuna znanych jako Homework. Pomijając ich niezbywalne wartości estetyczne, warto rzucić okiem na listę nazwisk, które na nich widnieją, zwracając przy okazji uwagę, w jakiej formie je zapisano. Są to bowiem dowody na podejmowanie jeszcze jednego aktualnego w środowisku tematu, czyli demokracji w teatrze. Przebudowa hierarchii może być odczytywana jako sprzeciw wobec modernistycznych wzorców i próba zmiany paradygmatu, według którego najważniejszą osobą jest reżyser. Historia polskiego teatru zna przypadki skutecznego wyłamania się z ograniczających ram instytucji, którego dokonały teatry alternatywne, w latach siedemdziesiątych wychodzące w niezależne, wolnościowe przestrzenie działania. Jednocześnie te z nich, które odniosły największe sukcesy, ufundowano na figurze lidera. Czy jest więc szansa na zaistnienie procesu odwrotnego, gdzie hierarchiczna przestrzeń instytucji umożliwi rozkwit kolektywowi? Reżyserzy takich przedstawień jak *Gniew*, *Jak ocalić świat na małej scenie?* czy *Bachantki* umieszczają swoje nazwiska w jednej linii z nazwiskami innych współtwórców. Inaczej postępują Michał Zadura, Barbara Wysocka czy duet Wiktor Rubin/Jolanta Janiczak. Ale czy tylko to, że nazwisko Kleczewskiej nie jest wyeksponowane na plakacie, sprawia, że hierarchiczność zostaje zminimalizowana? To deklaracja, której nie możemy zweryfikować. Władza artysty nad widzem objawia się także poprzez niejawną rolę twórczego. Deklaratywność jest oczywiście wpisana w umowę społeczną, na której opiera się teatr. Koniec końców to właśnie widz decyduje, czy to, co zobaczył, odzwierciedla prawdę.

Prawda Powszechnego

Wszystko w tym teatrze jest prawdą? Twórcy Powszechnego z pewnością prezentują swoją prawdę o wszystkim, co w ich mniemaniu ważne. Dokonując selekcji, siłą rzeczy usuwają z tego zbioru szereg form, tematów i zjawisk. To cena, którą płacą za wyrazistość. Jej następstwem jest hermetyczność, która nie musi być wadą. Wydaje się, że teatr ucieka przed nią poprzez pracę animacyjną i warsztatową. Partycypacyjna przestrzeń działalności Powszechnego jest prawdopodobnie bezcenna dla uczestników warsztatów, którzy trafiają na jego

sceny i współtworzą przedstawienia, ale i dla aktorów stawianych w konfrontacyjnych sytuacjach współpracy z naturszczykami, czy też grania własną prywatnością. Uczestnicy mają więc korzyści, nawet jeśli efekty ich pracy nie są spełnione artystycznie – ale ile z tej przygody mogą uszczknąć widzowie?

To pytanie, na które nie potrafię znaleźć jasnej odpowiedzi. Publiczność Powszechnego przyciągają wyraziste sądy na aktualne tematy, które u osób o innych poglądach wywołują sprzeciw lub szok. Rozmowa z samym sobą oczywiście może być pożyteczna. Powszechny stara się uczynić ją nie tylko ważną, ale i doniosłą. W rozgłosie upatruje wartości swojej misji – im głośniejszy, tym skuteczniejszy. Powracanie do strategii teatru krytycznego nie tylko podaje w wątpliwość zdolność budowania wspólnoty, ale też pobrzmiewa pragnieniem rewolucji. I choć Łysak mówił, że jej nie doczekamy¹⁴, to artyści nie chcą pozbyć się nadziei na „rewolucyjne skutki”, o których pisała Krakowska¹⁵. Nie sposób nie zauważyć, że rozgłos jest też istotny marketingowo. Trudno zmierzyć skuteczność praskiego teatru i wpływ, jaki wywiera na społeczeństwo. Zbieżna z teorią performansu koncentracja na uczestnictwie i zdarzeniu tylko podkreśla ograniczony zasięg jego działań. Nie tylko przykład Powszechnego pokazuje, że sztuka może być sprawcza, choć jednocześnie pozbawiona większego znaczenia. ■

1 ■ A. Vujanović, *O polityczności współczesnego performansu*, tłum. M. Paprota, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Warszawa – Poznań – Lublin 2018, s. 20.

2 ■ Tamże.

3 ■ *Zmierzch teatru krytycznego?*, [z P. Łysakiem i P. Sztarbowskim rozmawia M. Węgrzyn], źródło: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/zmierzch-teatru-krytycznego-rozmowa/>, dostęp: 16.06.2019.

4 ■ Cyt. za: P. Jagielski, *Aktor Teatru Powszechnego pobity w autobusie. Rozmawiał po ukraińsku*, źródło: <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/aktor-teatru-powszechnego-pobity-w-autobusie-rozmawial-po-ukrainsku/20gr0yw>, dostęp: 16.06.2019.

5 ■ W Powszechnym zrealizowano *Zwierzęta i Bogów*, Ludzie zaś powstał w ramach rezydencji w poznańskiej Scenie Roboczej.

6 ■ Cyt. za: J. Burrows, *Polityka*, [w:] *Choreografia...*, dz. cyt., s. 61.

7 ■ *Kurs uciekania dla początkujących*, [z A. Borkowską rozmawia A. Gruszczyński], źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8274-kurs-uciekania-dla-poczatkujacych.html>, dostęp: 7.06.2019.

8 ■ *Kleczewska: Tłumiona przez wieki siła kobiet jest właśnie taka, że musi powalać byki*, [z M. Kleczewską rozmawia M. Urbaniak], źródło: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,-24244346,kleczewska-tlumiona-przez-wieki-sila-kobiet-jest-wlasnie-taka.html>, dostęp: 6.06.2019.

9 ■ E. Drewniak, *K/216: #MeToo po niemiecku*, źródło: <http://teatralny.pl/opinie/k216-metoo-po-niemiecku,2684.html>, dostęp: 6.06.2019.

10 ■ *Zmierzch teatru...*, rozm. cyt.

11 ■ J. Krakowska, *Ahistoryczne, krytyczne*, źródło: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5138-ahistoryczne-krytyczne.html>, dostęp: 16.06.2019.

12 ■ Tamże.

13 ■ Fragment wypowiedzi, źródło: <https://interplayberlin.wordpress.com/2016/08/18/interview-with-juan-dominguez/>, dostęp: 12.06.2019.

14 ■ Zob. *Zmierzch teatru...*, rozm. cyt.

15 ■ Zob. *Ahistoryczne...*, dz. cyt.