

ANETA GŁOWACKA  
Uniwersytet Śląski  
Katowice

## Barbarzyńcy w teatrze. Strategie artystyczne Moniki Pęcikiewicz, Moniki Strzępki i Wiktora Rubina

### Barbarzyńcy w polskim teatrze

Dla starożytnych Greków barbarzyńcami były wszystkie ludy obcojęzyczne, chociaż początkowo neutralne greckie słowo *bárbaros* z czasem przestało oznaczać tylko cudzoziemca czy człowieka posługującego się językiem innym niż grecki. Zaczęto nim nazywać również przedstawicieli innej (najczęściej stojącej na niższym poziomie rozwoju od greckiej i rzymskiej) kultury, ignoranta i człowieka nieokrzeseanego (Kopaliński 2003, 84). Współczesne znaczenie słowa ma niewiele wspólnego z jego pierwotnym greckim rozumieniem, w użyciu pozostał jedynie jego negatywny aspekt. Jednakże biorąc pod uwagę wpisane w nie odstępstwo od reguł dominującej kultury, okazuje się, że ciągle stanowi ono rodzaj pojemnej metafory, przydatnej do opisu najnowszego polskiego teatru. Teatru, w którym ciągle tli się – wydawałoby się już dawno przez krytyków przepracowany i rozstrzygnięty – konflikt starego i nowego.

Dyskusja na temat polaryzacji polskiej sceny teatralnej – również w komentarzach krytyków – związanej ze zmianą estetyki, obszarem zainteresowań i rolą teatru po 1989 roku, została zainicjowana w 2004 roku w „Notatniku Teatralnym”; w numerze 32/33 wypowiedzieli się zarówno twórcy utożsamiani z teatrem konserwatywnym, opartym na sztuce słowa i psycho-

logicznym aktorstwie, identyfikowani jako przeciwnicy nowej estetyki, czy właściwie antyestetyki, m.in. Maciej Englert, Gustaw Holoubek, Zbigniew Zapasiewicz, jak i przedstawiciele nowej generacji twórców, chociaż w imieniu artystów głos zabrali również organizatorzy życia teatralnego: Krystyna Meissner (dyrektorka Teatru Współczesnego we Wrocławiu i Międzynarodowego Festiwalu Dialog) oraz Maciej Nowak (wówczas dyrektor wyróżniającego się Teatru Wybrzeże w Gdańsku), który przygotował dla „Notatnika” tekst spełniający rolę manifestu nowego teatru (Nowak 2004). Z wymiany zdań wyłonili się dwie wizje, które ścierają się do dnia dzisiejszego. Teatr w ujęciu konserwatywnym to świątynia sztuki, miejsce, w którym pielęgnuje się humanistyczne wartości i szanuje tradycję, to teatr podporządkowany tekstowi literackiemu. Zwolennicy drugiej opcji, postrzegani jako teatralni barbarzyńcy, zdefiniowali teatr jako sztukę egalitarną, zaangażowaną społecznie, która jest przede wszystkim przestrzenią społecznej komunikacji i jako taka musi nadszalać za rzeczywistością, w której funkcjonuje, zarówno pod względem ideologicznym, jak i estetycznym. Zadaniem takiej sztuki jest nie tylko poruszanie się po peryferiach kultury i dotykane tematów tabu, ale również próba opisu nowej rzeczywistości społeczno-politycznej środkami, które są koherentne z językiem rzeczywistości pozateatralnej. Język literatury zostaje więc zastąpiony obrazami inspirowanymi językiem reklamy, programu rozrywkowego czy filmu. Opozycja tradycjonalistów – barbarzyńcy przełożyła się więc na relację kultura słowa – kultura obrazu.

Temat poruszony w „Notatniku Teatralnym” powrócił dwa lata później w dyskusji na łamach „Tygodnika Powszechnego”, w której udział wzięli różniący się poglądami i gustami estetycznymi komentatorzy polskiego życia teatralnego. Wymianę zdań rozpoczął tekst Piotra Gruszczyńskiego pod znaczącym tytułem *Nowi niezadowoleni* (Gruszczyński 2006). Chwilę później w „Dzienniku” ukazały się polemiczne głosy konserwatywnych krytyków (Baniewicz 2007, Mościcki 2007), a tekst Rafała Węgrzyniaka na temat „nowej lewicy w teatrze” rozpoczął debatę w kolejnych numerach pisma „Teatr” (Węgrzyniak 2007). Chociaż wcześniej w Teatrze Dramatycznym w Warszawie w cyklu *Evita l'arte* odbyło się spotkanie, na które zostali zaproszeni Jan Klata i Zbigniew Zapasiewicz, reprezentanci dwóch przeciwnych teatralnych obozów, nietrudno było zauważyć, że dyskusja na temat teatru przeniosła się na łamy recenzenckich rubryk, a pałeczkę w sporze o nową estetykę przejęła krytyka teatralna. Z batalii o nowy teatr, poza konstatacją, że jego pojawienie się wymusiła zmiana rzeczywistości społeczno-politycznej i oczekiwania nowego widza, wypłynęły i takie wnioski, że spektakl teatralny nie

może być przekreślany lub oceniany negatywnie tylko dlatego, że jego twórca odcina się od teatralnej tradycji i posługuje językiem czerpiącym z codzienności, nierzadko z popkultury. Nowa technika wypowiedzi ma bowiem prawo do rzetelnego opisu i ocen, które będą dalekie od pryncypialności. Mogłoby się wydawać, że racjonalny dyskurs ostudzi nieco emocje wśród krytyków teatralnych, pozostawiając problem z przyjęciem nowej estetyki jedynie tradycyjnej publiczności. Rzeczywistość pokazała, że teatr tworzony wbrew utartym konwencjom nieustannie budzi kontrowersje.

Kiedy dzisiaj śledzi się wypowiedzi niektórych krytyków, recenzentów czy bywającego na premierach tzw. środowiska, zwłaszcza starszego pokolenia, można dojść do wniosku, że ponownie najnowszy teatr w Polsce załaziła fala reżyserskich ignorantów, którzy nie tylko nie mają pojęcia o sztuce reżyserskiej, nie dysponują podstawowym warsztatem ani nie znają konwencji i tradycji teatralnej, ale brak im również szacunku dla widza, którego atakują brakiem gustu i dobrego smaku, w zamian proponując obsceniczność, prowokację i estetykę brudu dnia codziennego. Najdosadniej wyraził to chyba Krzysztof Kucharski, recenzent „Gazety Wrocławskiej”, który o wystawionej przez Monikę Strzępkę sztuce Pawła Demirskiego *Niech żyje wojna!!!* (Teatr Dramatyczny im. Szaniawskiego w Wałbrzychu) napisał:

Kiedy się czyta albo ogląda na scenie to, co Demirski napisał, odnosi się wrażenie, że zaaplikował swojemu mózgowi za dużą dawkę tabletek przeczyszczających i wylatuje z niego tak cuchnąca i obrzydliwa maź, że trzeba mieć bardzo dużo samozaparcia, aby przetrwać (Kucharski 2009).

Takie oskarżenia padają nie tylko pod adresem twórczości wspomnianego duetu Strzępka-Demirski, ale również omawianych w tym artykule Moniki Pęcikiewicz i Wiktora Rubina. Niepochlebne opinie można przeczytać albo usłyszeć na temat spektakli Michała Zadary, Michała Borczucha, Agnieszki Olsten, czy młodszych reżyserów: Radka Rychcika, Krzysztofa Garbaczewskiego czy Weroniki Szczawińskiej.

Zarzuca się im przede wszystkim bezceremonialne użycie tekstu dramatu, jego nieuzasadnione szatkowanie i doklejanie innych teksów, które zdaniem recenzentów kończy się miałością interpretacji. Sprzeciw budzi sięganie po radykalne środki teatralne, atakowanie nagością i dosłownością, które ocierają się o ekshibicjonizm (Cieślak 2010) oraz brak zwartej, logicznie skomponowanej struktury (Węgrzyniak 2008). W przypadku spektakli zaangażowanych padają oskarżenia o populizm (Kowalczyk 2008), ale i brak podstawowego warsztatu dramaturgiczno-reżyserskiego (Stankiewicz-Podhorecka 2008),

jakkolwiek na zasadzie negatywnej recenzji zostają wypunktowane charakterystyczne dla tej twórczości cechy: przebudowywanie klasycznych utworów, operowanie ironią i teatralnym kontrapunktem, obnażanie teatralności, zacieranie granic między rzeczywistością spektaklu i rzeczywistością aktora, korzystanie z projekcji i stematyzowanie zjawisk związanych z medialnością przekazu, wreszcie poruszanie tematów tabu, wobec których – jak pisała Temida Stankiewicz-Podhorecka – „normalny widz, o zdrowym odruchu negującym wszelką dewiację i patologię, zaprotestuje” (Stankiewicz-Podhorecka 2008). Normalny widz to w uproszczeniu odbiorca ceniący kontakt z teatrem jako sztuką wysoką, przywiązany do inscenizacji sztuk w tradycyjnym rozumieniu: respektujących kategorię piękna i mieszczących się w granicach dobrego smaku, w stosunku do których teatr obrazoburczy i zrywający z etosem sztuki wysokiej, znajduje się na przeciwnym biegunie.

Wydaje się, że spór pomiędzy prosperami i kalibanami, jak Katarzyna Fazan określiła napięcie między zwolennikami konserwatywnego i nowoczesnego teatru (Fazan 2010), jest immanentną cechą polskiej sceny teatralnej. Grzegorz Jarzyna i Krzysztof Warlikowski jeszcze nie tak dawno uchodzący za czołowych polskich skandalistów-brutalistów – wystawieniu ich interpretacji dramatów Sarah Kane: *4.48 Psychosis* (Teatr Rozmaitości, 2002) i *Oczyszczeni* (Teatr Współczesny we Wrocławiu, 2001) towarzyszyło sporo emocji i polemicznych komentarzy, nie mniej kontrowersji wzbudziły inne, przelamujące społeczne tabu, spektakle Warlikowskiego: *Hamlet* (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 1999) i *Burza* (Teatr Rozmaitości w Warszawie, 2003) – dzisiaj są doceniani za swoją twórczość. Podobny scenariusz dotyczy młodszego pokolenia twórców, tzw. „nowych niezadowolonych” (Gruszczyński 2006): Mai Kleczewskiej i Jana Kłaty, których pierwsze spektakle były dobrze przyjmowane przez nieliczne grono komentatorów, zdarzały się przypadki, że konserwatywna publiczność opuszczała widowie. Dzisiaj Kleczewska reżyseruje w Teatrze Narodowym w Warszawie, Kłata coraz częściej pracuje zagranicą, spektakle obojga są zapraszane na festiwale teatralne w kraju i zagranicą. Ich miejsce w negatywnych komentarzach zajmują kolejne, młodsze roczniki reżyserów teatralnych.

Krytyczny stosunek do poczynań młodych twórców nie jest nowym zjawiskiem w polskim teatrze ostatniego dwudziestolecia. W przeszłości o uleganie niemieckim modom byli oskarżani Leon Schiller, który za Erwinem Piscatorem wprowadził na scenę projekcje filmowe, czy terminujący u Brechta Konrad Swinarski (Węgrzyniak 2004), chociaż dziś nie można podważyć rangi ich artystycznego dorobku. Podobnie krytyczne komentarze

dotyczyły kiedyś spektakli Jerzego Grzegorzewskiego czy Krystiana Lupa, którego twórczość na początku reżyserskiej drogi była traktowana marginalnie. O negatywnych opiniach nie zawsze też decyduje metryka. Lupa ostatnio w kontekście swoich eksperymentalnych spektakli: *Factory 2* (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2008), *Persona. Marilyn* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2009) i *Persona. Ciało. Simone* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2010), mimo wielu pozytywnych recenzji, w opiniach konserwatywnego środowiska był postrzegany jako teatralny hochsztapler.

Wszystkie trzy wyżej wymienione spektakle wzbudziły sporo emocji nie tylko dlatego, że Lupa zrezygnował z inscenizacji w tradycyjnym rozumieniu, a brak spójnej przyczynowo-skutkowej narracji zastąpił luźną strukturą z wplecionymi w nią improwizacjami, *screen testami*, a w przypadku *Factory 2* – fragmentami filmów Warhola. Rzeczywistość na scenie została powielona na powieszonym nad sceną ekranie, który w *Factory 2* został wykorzystany do gry z percepcją widza, zwłaszcza, że długie kadry i pętle czasowe, do których Lupa już przyzwyczał publiczność, przestały służyć zgłębianiu kruchości ludzkiej egzystencji, a wymuszały kontemplację stematyzowanej nudy. Tomasz Mościcki w recenzji z krakowskiej inscenizacji stwierdził wręcz, że Lupa zaproponował spektakl, który „przekroczył granice zdrowego rozsądku, sztuczności i poczucia zwyczajnej ludzkiej przyzwoitości”, a samo przedstawienie jest „smutnym dowodem na zjazd po artystycznej równi pochyłej nie tylko samego reżysera, ale i teatru, który przez kilka dekad był artystycznym i ideowym punktem odniesienia całej polskiej kultury” (Mościcki 2008, 105 i 107). Wiele emocji wzbudził również sposób prowadzenia aktorów na granicy prywatności, która została zaanektowana w procesie twórczym. W roli Sandry Korzeniak jako Marilyn (*Persona. Marilyn*) trudno było jednoznacznie wskazać, gdzie przebiega granica między graną przez aktorkę postacią a jej prywatnością, gdzie się kończą wyobrażenia na temat ikony kultury popularnej a zaczynają lęki i obsesje artystki. Apogeum dyskusji na temat najnowszej twórczości Lupa okazał się jednak skandal, który towarzyszył premierze *Persony. Ciało. Simone* z Joanną Szczepkowską w roli Simone Weil. Aktorka deklarująca przywiązanie do teatru tradycyjnego, w proteście przeciwko metodom pracy Lupa zerwała premierowy spektakl, w kluczowym momencie przedstawienia wystawiając gole pośladki w stronę publiczności. To zdarzenie stało się nie tylko (nie)smacznym plotkarskim kąskiem, ale i pretekstem do dyskusji na temat władzy reżysera, roli aktora w procesie twórczym, przekraczania granic intymności w procesie kreowania roli oraz zasadności tworzenia teatru eksperymentalnego w teatrze repertuarowym.

Krystiana Lupę przywołałam tu nie bez powodu. Twórczość reżysera, który metrykalnie należy do zupełnie innego pokolenia twórców, jest bliska myśleniu młodych artystów o teatrze, dla których teatr ma nie imitować rzeczywistości, lecz być rodzajem dyskursu, rozpoznaniem ideologicznych sprzeczności czasu, do jakiego odnosi się przedstawiana rzeczywistość, krytycznym namysłem nad silami i ośrodkami władzy, które sterują życiem indywidualnym i społecznym. To niedobre Lupowe dziedzictwo w żartobliwy sposób wytknął zresztą Monice Pęcikiewicz Jacek Cieślak w recenzji jej spektaklu *Sen nocy letniej* (Cieślak 2010).

### Monika Pęcikiewicz – reżyserka kobieca czy męska?

Takie pytanie mogło się nasunąć po obejrzeniu *Tytusa Andronikusa*, którego Monika Pęcikiewicz wyreżyserowała w Teatrze Wybrzeże w 2006 roku. Jedna z najkrwawszych tragedii Shakespeare'a w jej inscenizacji okazała się również jednym z najbardziej brutalnych współczesnych przedstawień. Wrażenie robił powoli zalewany krwią biały obrus podczas uczty u królowej Tamory, uczty, która po podaniu pasztetu z synów królowej przeobraziła się w krwawą rzeź. Równie groteskowa, co przerażająca była wcześniejsza scena gwałtu na Lawinii, córce Tytusa Andronikusa, której synowie Tamory odcięli język i ręce. Zgwałcone i zakrwawione ciało było szarpane, noszone na plecach, Chiron i Demetriusz uczyli Lawinię latać, śpiewając piosenkę z popularnej dobranocki *Pszczółka Maja*. Finałem krwawego rytuału było ułożenie wymęczonej dziewczyny w formie piety, której bracia prześmiewczo zanucili kołędę *Lulajże Jezuniu*. Zmaltretowana Lawinia stała się w pewnym sensie dziełem sztuki, mięsem przypominającym krwawe rytuały z fotografii Hermanna Nitscha, austriackiego akcjonisty, ale i reprodukcją kulturowej kliszy na temat kobiecego cierpienia, które wiąże się z niewinnością.

Zarówno ból, jak i śmierć w spektaklach Moniki Pęcikiewicz mają status niejednoznaczny. Z jednej strony przerażają i dotykają okrucieństwem dręczonego ciała, z drugiej – są opravione w dystansujący nawias deziluzji, uwikłane w metateatralność, przypominają groteskowe sceny z filmów akcji. Obrazy śmierci są zapośredniczone przez media i konwencje filmowe, poddane estetyzacji. Pęcikiewicz podszywa się pod popkulturowy produkt, by za chwilę obnażyć jego strukturę. Wydaje się, że bardziej zainteresowana jest tym, w jaki sposób o śmierci się opowiada, jak się ją pokazuje, niż budowa-

niem iluzji bólu czy doświadczenia umierającego ciała. Dlatego brutalna masakra u Tamory zamienia się w groteskowe widowisko, biesiadnicy zaproszeni na ucztę wyżynają się nawzajem za pomocą tępych noży od zastawy stołowej. Z tego również powodu okaleczona Lawinia przypomina jeden z najbardziej popularnych wizerunków martwego Chrystusa.

Konwencjonalność funkcjonujących w kulturze wizualnych klisz obnaża Ofelia, bohaterka kolejnego spektaklu Pęcikiewicz, *Hamleta* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2008). Postać grana przez Annę Ilczuk w chwili, gdy zgodnie z fabułą zbliża się moment samobójstwa Ofelii, pojawia się na scenie w białej sukni z nożem wbitym w pierś. Biała sukienka przesiąka krwią, a na scenie tworzy się coraz większa czerwona kałuża. Za chwilę aktorka zdejmuje ubranie, spod którego wylania się mnóstwo plastikowych worków po czerwonej cieczy. Spektakularne samobójstwo okazuje się równie spektakularnym oszustwem. A jednak, zgodnie z literą tekstu i tradycją teatralną, Ofelia musi umrzeć. Kiedy zbuntowana aktorka odmawia uśmiercenia swojej postaci (Anna Ilczuk schodzi w kulisy), do akcji wkracza Hamlet (Michał Majnicz) i sprowadza aktorkę na scenę. Horacjo (Mariusz Kiljan) dopełnia dzieła i topi Ofelię w wannie. Za pomocą tej sceny multiplikującej poziomy gry (aktorka gra postać, która gra własną śmierć) Pęcikiewicz w pewnym sensie dekonspiruje również, w jaki sposób „struktury języka popkultury tworzą nasz (niespójny) obraz rzeczywistości” (Kowalczyk 2002, 112).

Teatr Pęcikiewicz nie udaje, że jest tylko teatrem, a aktorzy nie udają, że nie są postaciami: wychodzą z roli, zwracają się do siebie po imieniu, odmawiają udziału w przedstawieniu, balansują na granicy roli i prywatności, siadają na proscenium, dezintegrując iluzję teatralną. Fabuła rwie się na fragmenty, spektakl właściwie może nie mieć zakończenia (*Hamlet*). Wydaje się, że nie interesuje jej opowiadanie historii powszechnie znanych, ale przyglądanie się ich konstrukcji, sprawdzanie napięć między postaciami, które konstruowane są wbrew ich popularnym wizerunkom. Skrajnym przykładem poszukiwań reżyserki jest *Sen nocy letniej* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2010), spektakl, w którym aktorzy zamiast odgrywać Szekspirowskie postacie, uczestniczą w seansie teatralnej deziluzji. Przedstawienie rozpoczyna się od sceny castingu, podczas którego wiwisekcji poddaje się nie emocje postaci z dramatu, lecz aktorów biorących udział w projekcie. Las ateński zostaje zastąpiony planem filmowym. Pęcikiewicz sprawdza, czy sztuka może coś zmienić w rzeczywistości, skoro – jak twierdził Guy Debord – wszystko jest spektaklem, a rzeczywistość to szereg dobrze sprawdzonych konwencji i dramatyzacji, które na tyle zadomowiły się w kulturze, że stały się transparentne. Nie

można sobie wyobrazić istnienia i działania poza nimi, bowiem „gesty i czyny podmiotu nie należą już do niego, lecz do tego, kto je przedstawia. (...) widz nigdzie nie może się czuć u siebie” (Debord, 2006, 33 i 43).

Pęcikiewicz w swoich szekspirowskich inscenizacjach obniża rangę tragedii, podważa istnienie świata wysokich wartości i perspektywy religijnej, a bohaterów ogalaca ze wzniosłości. Toteż zarówno śmierć Ofelii, jak i podsłuchującego Poloniusza jest ironiczna i groteskowa, dzieje się jakby przypadkiem. Rezygnuje również z kontekstów politycznych i wielkiej historii, która nie przewala się przez komnaty Elsynoru, nawet historia Tytusa Andronikusa (wydawałoby się, że ze wszystkich spektakli najbardziej nasycona polityką) bardziej koncentruje się na osobistych doświadczeniach wrodza i jego rodziny, polityka jest tu zaledwie kontrapunktem mającym wyuklić porażkę, którą Andronikus ponosi jako człowiek. Reżyserka zresztą deklaruje, że „nie interesują jej opowieści ogólnoludzkie i ponadczasowe, tylko historie indywidualne” (Pęcikiewicz 2008, 202) – dodajmy – opowiedane z kobiecej perspektywy. Toteż konsekwentnie *One* według *Trzech sióstr* Cechowa (Teatr Polski we Wrocławiu, 2006) są niemal intymną historią trzech współczesnych dojrzałych kobiet, które próbują przyzwycząić się do własnego starzenia i świadomości, że w ich życiu już nic się nie zdarzy. W *Hamlecie* tytułowy bohater jest zaledwie tłem dla Ofelii, która zamiast niego kończy słynny monolog. Reżyserka poświęca uwagę kobietom, ich rozterkom związanym ze starzeniem się i ciałem odbiegającym od ideału wypromowanego przez kulturę konsumpcyjną (Tytania w *Śnie nocy letniej* jest kobietą otyłą, która ma problem z własną cielesnością).

Monice Pęcikiewicz nie tylko udało się skutecznie przełamać zadomowiony w teatrze stereotyp, że kobieta nie może robić ostrych, brutalnych spektakli, należy również do grona nielicznych reżyserów, którzy przyznają, że płeć ma znaczenie i nie ukrywa, że robi spektakle z żeńskiej perspektywy.

### Przeciwnicy dobrego smaku

Monika Strzępka – reżyserka i Paweł Demirski – dramaturg, z którym artystka stale współpracuje od 2007 roku, to ostatnio najgłośniejszy duet teatralny w Polsce, nie tylko z powodu otrzymania Paszportu „Polityki” 2010 i licznych nagród, które ich spektakle zdobywały w zeszłym roku na festiwalach w całej Polsce, ale również w związku z proponowanym projektem



teatru, który ciągle postrzegany jest jako kontrowersyjny. To teatr, który manifestacyjnie odżegnuje się od tradycji teatru wysokiego, elitarnego, pielęgnującego uniwersalne wartości, uwikłanego w egzystencjalizm, metafizykę i filozofię. Strzępkę i Demirskiego interesuje przede wszystkim sztuka zakotwiczona w rzeczywistości pozateatralnej, która bada związki życia z ekonomią i polityką oraz konsekwencje wynikające z życia w neoliberalnym społeczeństwie, zgodnie z deklaracją, że „artysta musi być przeciwko władzy. Zawsze. Może szczególnie wtedy, gdy władza jest mu przychylna. Miejsce artysty nie jest w obozie uprzywilejowanych” (Strzępka 2010).

Gdyby próbować wskazać tradycję teatralną, która patronuje temu projektowi, to z całą pewnością będzie to wywodząca się ze wsi attyckiej komedia i średniowieczne intermedia. Współcześnie byłaby to twórczość Bertolta Brechta z jego społecznym zaangażowaniem i efektem obcości, Daria Fo, proponującego niepoprawne politycznie zaangażowane burleski, Franka Castorfa z agresywnymi, nielinearnymi teatralnymi narracjami i kontrowersyjnymi scenicznymi zabiegami (aktorzy krzyczą, biegają, zachowują się obscenicznie), czy wreszcie zrywający z teatralną iluzją teatr René Pollescha, w którym aktorzy nie udają, że są kimś innym niż tylko grupą zawodową, osobami, którym się płaci za granie roli w spektaklu. Do tych inspiracji Strzępka i Demirski przyznawali się w różnych momentach swoich teatralnych poszukiwań.

Nawiązując do tradycji teatru plebejskiego (w kontrze do teatru wysokiego) artyści sięgają po gatunki komediowe: burleskę, farsę – które w ich spektaklach ulegają nobilitacji – i świadomie wykorzystują ich dywersyjne działanie. Farsa, naruszając zasady tzw. dobrego smaku, jednocześnie osłabia cenzurę kulturowych nawyków, a tym samym spycha reakcje widzów w sferę obsceniczności. Alenka Zupančič analizując komedię za pomocą teorii Lacana, zauważa, że komedia ma dużą siłę emancypacyjną, bowiem „pokazuje pęknięcia w samym środku naszych najbardziej znanych rzeczywistości”, łączy to, co niewiarygodne z dość przyziemnym realizmem, który w tym wypadku jest realizmem popędów. Komedia umożliwia istnienie obok siebie dwóch wykluczających się rzeczywistości, jej zadaniem jest zderzenie na scenie tego, czego w życiu i myśleniu się nie spotyka. Wywrotowość komedii ma przymusić widzów do zmiany świadomości. Mówiąc coś obscenicznego, komedia przekracza porządek społeczny ustanowiony przez tabu (Zupančič 2010, 30–31).

Nic dziwnego, że naruszając przyjęte w teatrze kanony tematyczne i estetyczne, twórcy oskarżani są o brak szacunku dla tradycji (przepisanie Mickiewi-

czowskich *Dziejów* i obniżenie rangi świata przedstawionego uznawano za profanację), nieznamość konwencji (łączą wysokie z niskim, patos tematu rozbrajają kabaretowymi wstawkami i grubiańskimi żartami), publicystyczną doraźność, lewicowość i zamach na niepodważalne wartości. Teatr zainteresowany dekonstrukcją zakodowanych kulturowo przekonań, nie mieści się również w granicach niegdyś konstytutywnych dla tej sztuki. Rzeczywistość na scenie nie powstaje zgodnie z zasadą naśladownictwa, a raczej wbrew wymogowi spójności i kryterium fikcyjności (aktorzy wychodzą z roli, destabilizując tożsamość postaci i dekonspirując teatralną fikcję: proszą o pomoc oświetleniowca lub akustyka, maszyniści na oczach widza dokonują demontażu dekoracji, inspicjentka podpowiada tekst, aktorzy rozmawiają o zarobkach i opowiadają o zawodowych frustracjach), nie podporządkowuje się również zasadzie stosowności.

To, co widz zobaczy na scenie, nie jest estetycznie ładne, to raczej antyesetyka. Scenografia zbudowana z elementów, które zakończyły swój cykl życiowy, rekwizytów przywróconych do wtórnego obiegu: stare mebleścianki, zdezelowane fotele, obdrapane drzwi, kartonowe pudła, zostaje sprowadzona do roli miejskiego wysypiska. Sceniczny obraz kojarzy się z tandetą i bałaganem, cywilizacyjnym śmietnikiem, na którym może znaleźć się wszystko: stare lodówki, przenośne toalety i zawieszane na ścianach neony. Dlatego od brudnych ścian odchodzi tapeta albo warstwy farby, nad drzwiami wiszą kolorowe plastikowe paski, na scenie leży piasek albo ziemia, w której brodzą bohaterowie ubrani w kostiumy pozbawione gustu i stylu, zgodnie z zasadą, że odpadki mówią więcej o naszej kulturze niż nam się wydaje. To rzeczywistość niskiej rangi, wypierana ze zbiorowej świadomości, tak jak tematy i bohaterowie, którzy zaludniają te spektakle.

Również postaci służą przekroczeniu nie tylko ram teatru jako sztuki wysokiej, ale i norm obyczajowych: wymiotują kefirem, zepsutym pasztetem, zalewają się sztuczną krwią, mają zepsute zęby i zmęczone oczy, puszcniają bąki, bekają i masturbują się. Ich obecność i zachowanie kieruje uwagę w stronę refleksji Julii Kristevej na temat *abject* i *abjection*, czyli tego, co wstrętne, co przekracza próg między wnętrzem a powierzchnią, podmiotem a przedmiotem, „co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad” (Kristeva 2007, 10). W konsekwencji gra aktorska na pograniczu grotesk i parodii służy również transgresji i niewiele ma wspólnego z dobrym smakiem. Postaci są wyraziste, często przerysowane, jakby wypożyczone z konwencji teatru jarmarcznego, w którym gra się „szeroko”, zwłaszcza że język, którym mówią, jest potoczny, często wulgarny, reprodu-

kuje językowe stereotypy. Z drugiej strony to twory hybrydyczne, które zgodnie z duchem groteski, oscylują między tragizmem i komizmem, i wymykają się jednoznacznym kwalifikacjom (Sarrazac 2007, 72).

Strzępka lepi swoje postaci i sytuacje ze znaków powszechnie znanych, stereotypów, klisz i konwencji, pierwowzory wielu postaci często pochodzą z przestrzeni publicznej: Biskup w *Był sobie Polak Polak Polak i diabeł* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2007) przypomina biskupa Petza, a General – Wojciecha Jaruzelskiego, Andrzej z *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2010) przywołuje postać Andrzeja Wajdy, natomiast Pani Prezydent z *Tęczowej trybuny* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2011) jest karykaturą Hanny Gronkiewicz-Waltz, prezydent Warszawy. Strategia cytowania pojawia się w spektaklach Strzępki i Demirskiego nie tylko na etapie tworzenia postaci, ale również jest inspiracją do budowania całych utworów, które trawestują i odkształcają znane teksty literackie, nawiązują do filmów i utworów muzycznych, będących nośnikami istotnych historycznie sensów. Spektakl *Diamenty to węgiel który wziął się do roboty* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2008) jest reinterpretacją *Wujaszka Wani* Czechowa, freskiem z polskiej prowincji, w której egzystują ofiary transformacji ustrojowej. Z kolei *Opera gospodarzów dla ładnych pań i zamożnych panów* (Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu, 2008) jest palimpsestem nabudowanym na *Operze za trzy grosze* Brechta, wymierzonym w polityczną poprawność i współczesny system dobroczynności. *Dziady. Ekshumacja* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2007) to reinterpretacja *Dziadów* Mickiewicza, w których już nic nie pozostało z heroicznej przeszłości.

Monika Strzępka i Paweł Demirski niewątpliwie intensywniej niż ktokolwiek dotąd w polskim teatrze poruszają się po przestrzeniach kultury niskiej, jej estetyki i symboli, dotykając tematów i bohaterów odrzucanych przez ambitny teatr. Nie boją się tematów uważanych za trudne i/lub nieeleganckie albo publicystyczne, a więc nie wpisujące się w paradygmat sztuki wysokiej, do których należą: polityka, historia, pamięć zbiorowa i indywidualna, ekonomia, kultura konsumpcyjna i konsekwencje transformacji ustrojowej. Udzielają głosu grupom wykluczonym z obiegu kultury wysokiej, które nie reprezentują dominującej klasy społecznej i nie są w teatrze przez nikogo reprezentowane. Bowiem jak zauważa Paweł Demirski: „(...) w polskiej sztuce nie ma właściwie głosu ludu (...). Głos w kulturze należy do inteligencji, powołującej się na wartości, których nie było i chyba tak naprawdę nie ma” (Strzępka, Demirski 2010, 51). Toteż w ich spektaklach pojawiają się bezrobotni, weterani wojenni, chłopci, grupy wykluczone ze względu na

tożsamość płciową i/lub seksualną, dresiarze i prowincjonalne celebrytki, dzieci opuszczone przez rodziców, którzy wyemigrowali w celach zarobkowych. Traktując teatr jak swoistą agorę, na scenie prowokują spotkania, które w rzeczywistym życiu nie mogłyby się zdarzyć. Konfrontacja wykluczonych i posiadających władzę ujawnia osie społecznych podziałów i konflikty interesów.

## Wiktor Rubin – media, przemoc i władza

Zrealizowany w Teatrze Polskim w Bydgoszczy *Tramwaj zwany pożądaniem* Tennessee Williama (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2006) był pierwszym spektaklem, który przyniósł Wiktorowi Rubinowi (wł. Pawłowi Wojtczukowi) nie tylko metkę dobrze zapowiadającego się młodego reżysera, ale rzeczywiste zainteresowanie teatralnych komentatorów i entuzjastyczne recenzje. Joanna Derkaczew napisała o nim: „Posklejany z cytatów spektakl Wiktor Rubin to fascynujący sceniczny esej o przenikaniu popkultury do naszego życia” (Derkaczew 2006, 20). Spektakl zrealizowany we współpracy z dramaturgiem Bartoszem Frąckowiakiem (wspólnie przygotowali jeszcze kilka spektakli, obecnie Rubin współpracuje z Jolantą Janiczak) wskazywał również na zakres interesujących reżysera tematów i stałe elementy jego scenicznej poetyki.

Niewątpliwie fundamentem teatralnych inspiracji i poszukiwań jest dla Rubina społeczeństwo, kształtujące je relacje władzy-wiedzy, o których pisał Foucault (Foucault, 2009) oraz napięcia wynikające ze zderzenia różnych systemów wartości. Na tym tle szczególnie przygląda się zjawiskom w skali mikro, międzyludzkiej relacji, które utwierdzają istniejący porządek, ale też podlegają zmianom, zdarzeniom, modyfikują stare konfiguracje i układy sił. W *Terroromie Breslau* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2006) obiektem ataków terrorysty Larsa, ukrywającego się pod pseudonimem V, jest dysfunkcyjna rodzina, której sam nie ma: mężczyzna zarabia pieniądze, kobieta zajmuje się domem, nie bardzo wiedząc, co ze sobą począć, syna wychowuje ulica. V wysyła do nich manifesty nakłaniające do przemocy i anarchii, mając nadzieję na zdekonstruowanie istniejącego systemu, co w pewnym sensie mu się udaje. Z kolei zrealizowany w tym samym roku w Teatrze Polskim w Bydgoszczy *Tramwaj zwany pożądaniem* jest nie tyle opowieścią o społecznym nieprzystosowaniu głównej bohaterki i jej stopniowym osuwaniu się w chorobę psychiczną, ile obserwacją zmieniających się napięć w pewnym

zamkniętym układzie. Pojawienie się Blanche, stylizowanej na infantylną kobietkę z wyższych sfer, wprowadza dysharmonię w kiczowaty, wulgarny świat Stanley'a i Stelli, rozpięty między prymitywnym macho i imprezowiczką. Rubin śledzi, jak zmienia się układ, w którym oboje funkcjonują, zgodnie z twierdzeniem Ervinga Goffmana, że każdy uczestnik sytuacji posiada jej definicję, a kiedy pojawia się nowa osoba, jej działania mają wpływ na zmianę tej definicji (Goffman 1981, 41). Stella pod wpływem siostry stopniowo zaczyna spoglądać na swój związek z innej perspektywy, dystansuje się do niego, by za chwilę wpaść w inny schemat.

Rubin, koncentrując się na międzyludzkich relacjach, ujawnia i podważa kulturowe schematy, z których są zbudowane, stawia w stan podejrzliwości to, co w kulturze wydaje się oczywiste i naturalne, chociaż jest sterowane przez przemysł konsumpcyjny i powiela popkulturowe klisze. Dlatego też o emocjach związanych z pierwszym spotkaniem Blanche i Stanleya opowiada piosenka z filmu *Love story*, a o emocjach, które Blanche, nauczycielka angielskiego, budzi w mężczyznach – *Spalam się* Kazika. Ostatnia scena *Tramwaju* to pokaz prężących się ciał w kostiumach kąpielowych, które reprodukuje wzorce opracowane przez specjalistów od reklamy. Każdy z nich ukradkiem sprawdza, czy w zaprojektowanym modelu wypada lepiej od sąsiada. W kulturze konsumpcyjnej – pisze Mike Featherstone – „popularne media stale podkreślają kosmetyczne korzyści płynące z pielęgnacji ciała. Nagrodą za pracę nad cielesną ascezą nie jest już zbawienie duchowe czy choćby lepsze zdrowie, ale poprawa wyglądu i bardziej rynkowe »jak«” (Featherstone 2008, 109).

Reżyser ze stanu podejrzliwości nie wyklucza również obszarów w kulturze bagatelizowanych, a tym samym wypieranych z pola refleksji. W Polsce do pewnego czasu takim tematem była dziecięca seksualność. Toteż *Przebudzenie wiosny* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2007) jest nie tylko opowieścią o dojrzywaniu i wchodzeniu w dorosłość, ale próbą zdiagnozowania wpływów kultury i narzuconych wzorców na kształtowanie się młodej osobowości, teatralnym esejem badającym konsekwencje napięć rodzących się na styku wyobrażeń dotyczących dzieciństwa i przeżyć nastolatków zagubionych we własnej seksualności. Niemal każda scena jest drwiną z sielskiego, projektowanego przez bajki dzieciństwa. Dlatego początkowo niewinne spotkanie Wendli w stroju Czerwonego Kapturka i Melchiora przebranego za myśliwego kończy się niechcianą ciążą i samobójstwem dziewczyny.

Duży obszar krytycznej refleksji Rubina dotyczy mediów, które w kulturze spektaklu mają znaczący udział w budowaniu zbiorowej wyobraźni i tożsa-

mości. Często są wpisane w ludzkie ciała, gesty i schematy zachowań. Scena miłosnego wyznania Ernesta i Janka, przebranych w kowbojskie kapelusze, kojarzy się z głośnym swego czasu filmem *Tajemnica Brokeback Mountain* Anga Lee. W *Terrodromie Breslau* życiowe scenariusze bohaterów są zasilane przez schematy znane z telewizyjnych plotkarskich programów. Czasami media są obecne wprost, jak na przykład kamera rejestrująca reakcje widzów w *Terrodromie Breslau*, która niczym Panopticon Benthama, o którym pisze Foucault (Foucault 2009, 195–203), dyscyplinuje zachowania uchwyconych przez jej obiektyw widzów. Innym razem, jak w *Przebudzeniu wiosny*, kamera staje się świadkiem najbardziej intymnych wyznań bohaterów. Scena otwierająca spektakl, w której chłopcy przepytywani są przez konferansjera ze wstydlivych przejawów dojrzewania, przypomina popularne programy talk-show, w których upublicznia się najbardziej prywatne doświadczenia i emocje, zderzając ich uczestników ze szczególnym rodzajem okrucieństwa (Krajewski 2003, 148).

Rubin pokazuje, jak media opowiadają o przemocach lub ją reprezentują, jak same stają się narzędziem tego, co relacjonują. W *Terrodromie Breslau* listy V wywołują lawinę aktów terroru, na którą natychmiast reagują przedstawiciele mediów. Tom nie zna nawet imion zapraszanych do studia gości, ale wydobywa z nich najbardziej intymne szczegóły, które komentuje w tonie fałszywego moralizatorstwa lub oddaje pod osąd ekspertom. Ich dyskusja najczęściej przeradza się w belkot. Nikt nie jest zainteresowany rzetelnym przekazem informacji, jedynym kryterium ich prezentacji wydaje się przyciągnięcie uwagi widza. Reżyser nie tylko materializuje na scenie refleksję Marka Krajewskiego, który twierdzi, że we współczesnej telewizji „mamy do czynienia ze sprowadzeniem jednostkowych tragedii do roli estetycznego ornamentu, który nie spełnia żadnej funkcji poza zwiększeniem oglądalności” (Krajewski 2003, 137), ale w pewnym sensie, za autorem książki (pierwowzoru scenariusza) Timem Staffelem, idzie dalej w fatalistycznej wizji. Tytułowy Terrodrom to wydzielone w mieście getto monitorowanej przemocach, w którym neutralizuje się problemy społeczeństwa poddanego absolutnej władzy mediów, które z kolei nakręcają spiralę przemocach i terroru.

Nawet pobieżny przegląd wyreżyserowanych przez Rubina spektakli pokazuje, że w pewnym sensie temat władzy jest jedną z obsesji reżysera. Również „władzy rozproszonej” w rozumieniu Foucaulta, która „jest wszędzie: nie dlatego, że wszystko obejmuje, ale dlatego, że zewsząd się wylania” (Foucault 1995, 84). Dlatego wystawiona w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku *Orgia* Pasoliniego (Teatr Wybrzeże, 2010) jest przede wszystkim spektaklem

o przemocy i władzy nie tylko tkwiącej w mikrospołecznej relacji, ale również w języku, który staje się narzędziem agresji. Najeżony mocnymi, drażniącymi słowami język Pasoliniego nie zostaje zmaterializowany na scenie, przemoc w sadomasochistycznym związku zostaje ujawniona poprzez słowa, które naruszając społeczne konwencje, wdzierają się również w prywatną przestrzeń widza. Przestrzeń ta jest dodatkowo atakowana przez aktorów, którzy wchodzą z widzami w nieustanne interakcje, dotykają dłoni, dekoltów, szepcą coś do ucha, przeglądają torebki. W tej przestrzeni nie można się czuć dobrze, zwłaszcza że zaprojektowana przez Mirka Kaczmarka scenografia, złożona z rozproszonych na scenie sześcianów – siedzeń dla publiczności, odbiera swobodę bycia w grupie. Nigdy nie wiadomo, w jakim miejscu zostaniemy posadzeni, nie wiadomo również, co zrobi aktor i w jakim momencie naruszy granicę prywatności widza.

### „Siedmiu wspaniałych”

„Siedmiu wspaniałych” – taką nazwę Marzena Sadocha nadała grupie reżyserów, którzy stali się bohaterami jednego z numerów „Notatnika Teatralnego” (Sadocha 2008, 17), poświęconego twórczości najmłodszego pokolenia reżyserów (dzisiejszych trzydziestolatków), a którzy w ostatnich latach zrobili sporo zamieszania na teatralnych scenach. Wśród nich znaleźli się również Monika Strzępka, Monika Pęcikiewicz i Wiktor Rubin. Wiele ich różni, chociaż łączy na pewno dystans do konwencji i tradycji teatralnej, traktowanie tekstu dramatu jako pretekstu do dyskusji nad projektem zawartego w nim świata, zderzenie tekstu z kontekstem współczesnym, umieszczenie spektaklu w otoczeniu najnowszych teorii socjologicznych, teorii kultury czy badań nad nowymi mediami. W spektakle wpisana jest duża świadomość metateatralna, skłonność do refleksji i autotematyzmu, która – jak pisze Hans-Thies Lehmann – cechuje teatr w dobie (post)modernizmu, „radikalna praktyka inscenizacyjna problematyzuje swój status pozornej rzeczywistości” (Lehmann 2009, 9). Deziluzji przestrzeni symbolicznej towarzyszy mnożenie poziomów komunikacji z widzem, z którym kontakt jest często zapośredniczony przez wykorzystanie nowych mediów. Teatr postdramatyczny – jak o takiej praktyce inscenizacyjnej mówi niemiecki badacz – charakteryzuje ponadto niespójność i niekomplementarność, toteż aktor w spektaklach omawianych twórców nie tworzy spójnej postaci, lecz poka-

zuje warstwy, z jakich jest zbudowana. Manifestacyjne dystansowanie się aktora do postaci, gra na granicy prywatności, odróżnia spektakle Pęcikiewicz, Strzępki i Rubina od propozycji pokolenia „jeszcze młodszych, jeszcze zdolniejszych” (m.in. Jana Klaty, Mai Kleczewskiej). Łączy – penetrowanie obszarów dotychczas w teatrze nieobecnych lub obecnych w małym stopniu, związanych z gospodarką rynkową i kulturą konsumpcyjną, a także inspiracja teatrem zza zachodniej granicy. Wydaje się, że wpływ niemieckiego teatru już dawno nie był tak silny (zwłaszcza René Pollescha, Franka Castorfa i berlińskiej Volksbühne).

W podsumowaniu warto również podkreślić indywidualne cechy twórczości całej trójki, wskazać na różnice. Monika Strzępka wytrwale draży kulturowe i tematyczne peryferia, zestawia ze sobą pozornie nieprzystające elementy, również na poziomie tematu i formy (obecnie w Teatrze Rozrywki w Chorzowie przygotowuje musical, którego akcja toczy się w szpitalu położniczym im. św. Zofii, a jego treścią jest prześmiewczo potraktowane hasło „rodzić po ludzku”). Wprowadzając do tzw. kultury wysokiej (za którą ciągle uważany jest teatr) elementy niechciane (konwencje sztuki jarmarcznej, gatunki komediowe, tematy i postaci z niskiego obiegu kultury, estetykę czerpiącą z popularnej ikonosfery), w pewnym sensie rozszerza szczeliny dla społecznej podświadomości, otwiera teatr na przestrzenie wyparte, zaburza to, co w kulturze jest ujarzmione i wyselekcjonowane, jak pisał Hal Foster w *Powrocie Realnego*, naprowadza na odtracony obszar *abject* (który oznacza wstręt i fascynację jednocześnie) naszej tożsamości (Foster 2010, 178–182). Wiktor Rubin, badając stosunki między władzą, przemocą i „społeczeństwem spektaklu”, dokonuje wiwisekcji mechanizmów przemocy, które ujawniają się również w medialnej manipulacji. Ujawnia gry, w które gra społeczeństwo (*Lilla Weneda* Słowackiego, zrealizowana w 2007 roku Teatrze Wybrzeże była stylizowana na grę RPG, była grą o grze). Monika Pęcikiewicz wniosła do teatru krytyczne spojrzenie na impregnowaną przez media rzeczywistość z kobiecej perspektywy, w jej przypadku teatr ma pleć – i to wyraźną. Reżyserka podejrzliwie traktuje nie tylko schematy, w jakie uwikłana jest kobiecość i męskość, dekonspiruje również role, które gramy w życiu, nawet jeśli się to odbywa na scenie.

Teatr reprezentowany przez reżyserów, którzy pojawili się po pokoleniu „ojcóbójców”, określanych również jako „młodszy zdolniejszy” (m.in. Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna czy Anna Augustynowicz), jak nazwał ich Piotr Gruszczyński (Gruszczyński 2003, 17–26), z jednej strony nadrabia zaległości, które teatr ma w stosunku do sztuki zaangażowanej, z drugiej –



romansując z kulturą popularną, dokonuje swoistej wiwisekcji zbiorowej podświadomości, demaskuje język, który wpływa na nasze odbieranie świata. „Ojcobójcy” zajmowali się ujawnianiem obszarów wykluczonych przez systemy władzy i dekonspiracją mechanizmów marginalizowania głównie w przestrzeni obyczajowej (ich bohaterami, w dużym uproszczeniu, byli gej, kobieta i Żyd), najmłodszy reżyserzy nie unikają w teatrze tematów związanych z polityką, gospodarką i ekonomią oraz refleksji nad konstrukcją własnego przekazu. Zwłaszcza duet Strzępka – Demirski identyfikuje swój teatr z działaniem politycznym.

Na koniec pojawia się pytanie, co sprawia, że teatr proponowany przez młode pokolenie reżyserów budzi taki opór wśród konserwatywnych odbiorców? Katarzyna Fazan, analizując estetykę teatralną twórców debiutujących po 1989 roku, zauważa, że

w naszej krytyce oraz w szerokim publicznym odbiorze teatru (sprzed transformacji ustrojowej – A.G.) istniał zwyczaj, by cenić przede wszystkim inscenizacje o specyficznych intelektualnych, a także estetycznych ambicjach. By wyżej wartościować sztukę zaangażowaną myślowo (wręcz filozoficznie) i moralnie, sztukę podsuwającą tak zwane pozytywne wzorce, piękne i szlachetne modele reprezentacji (Fazan 2010, 8).

Przywiązanie do wizji teatru jako sztuki osobnej, poetyckiej, uwolnionej od obowiązku portretowania codzienności, okazało się kluczowe w przypadku recepcji spektakli młodych reżyserów, którzy po 1989 roku zdecydowali się wejść w dialog z kulturą masową i popularną. Dla nich – jak podkreśla Fazan – w przeciwieństwie do części adresatów tej twórczości, taki dialog był i jest naturalny, ponieważ sami są uczestnikami kultury, którą przywołują na zasadzie krytycznej uwagi (Fazan 2010, 3). Z tej perspektywy patrząc, nie dziwią żywiołowe reakcje recenzentów i widzów (zwłaszcza ze starszego pokolenia), którzy często czują się obrażeni inscenizacjami odwołującymi się do kultury niskiej, protestują przeciwko zdegradowaniu roli tekstu dramatycznego, który poddaje się adaptacyjnym obróbkom, przycina i imputuje nowe treści, a zamiast języka literackiego wprowadza język naśladowy mowę ulicy. Inną reakcją jest lekceważenie albo wręcz unikanie kontaktu z takim teatrem, bowiem brak wystarczających kompetencji odbiorczych uniemożliwia dekodowanie komunikatów zanurzonych w estetyce pop, spektakle wydają się interpretacyjnie płaskie i/lub nieczytelne.

Nie mniej spektakularne niż przywiezione z Wałbrzycha w 2008 roku na Warszawskie Spotkania Teatralne przedstawienie w reżyserii Moniki Strzęp-

ki *Był sobie Polak Polak Polak i diabeł, czyli w heroicznych walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte*, okazało się zdarzenie z pogranicza socjologii teatru. Wśród widzów oglądających spektakl w Teatrze Studio znalazł się również Andrzej Wajda, który na znak niechęci wobec zaproponowanej estetyki jeszcze przed brawami ostentacyjnie opuścił widownię. Nie było to pierwsze takie wyjście z widowni w polskim teatrze ostatniego dwudziestolecia. W równie spektakularny sposób widownię opuścił kiedyś Jan Englert podczas spektaklu *Szewcy u bram* w reżyserii Jana Klaty (TR Warszawa, 2007). Gest braku akceptacji dla proponowanej estetyki nie jest nowym zjawiskiem w teatrze (w przeszłości widzowie wyrażali swoją niechęć w znacznie bardziej spektakularny sposób), a jednak te historie ciągle obrazują burzliwe losy recepcji spektakli średniego i najmłodszego pokolenia reżyserów.

### Literatura

- Baniewicz E., 2007, *Nova republika spryciarzy*, „Dziennik” z dn. 26.06.
- Cieślak J., 2010, *Szekspir pocięty na kawalki*, „Rzeczpospolita” z dn. 23.03., (online) [www.rp.pl/artukul/9131,450868\\_Szekspir\\_pociety\\_na\\_kawalki.html](http://www.rp.pl/artukul/9131,450868_Szekspir_pociety_na_kawalki.html) (dostęp: 27.07.2011).
- Debord G., 2006, *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. Kwarterko M., Warszawa.
- Derkaczew J. 2006, *Tramwajem po wirtualnej wiosce*, „Gazeta Wyborcza” nr 141, z dn. 19.06.
- Fazan K., 2010, *Tandeta w złym czy dobrym gatunku? Antyestetyka w polskim teatrze dwudziestolecia (1989–2009)*, „Didaskalia”, nr 95.
- Featherstone M., 2008, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, tłum. Kurz I., w: Szpakowska M., red., *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa.
- Foster H., 2010, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Borowski M., Sugiera M., Kraków.
- Foucault M., 1995, *Historia seksualności*, tłum. Banasiak B., Komendant T., Matuszewski K., Warszawa.
- Foucault M., 2009, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Komendant T., Warszawa.
- Goffman E., 1981, *Człowiek w teatrze życia codziennego*. tłum. Śpiewakowie H. i P., Warszawa.
- Gruszczyński P., 2003, *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa.
- Gruszczyński P., 2006, *Nowi niezadowoleni*, „Tygodnik Powszechny”, nr 24.
- Kopaliński W., 2003, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa.
- Kowalczyk I., 2002, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa.
- Kowalczyk J.R., 2008, *Od buntu i drwiny do arogancji*, „Życie Warszawy” z dn. 5.04., (on-line) [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53921.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53921.html) (dostęp: 27.07.2011).
- Krajewski M., 2003, *Kultury kultury popularnej*, Poznań.
- Kristeva J., 2007, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Kraków.
- Kucharski K., 2009, *Po premierze spektaklu „Niech żyje wojna!!!” w Teatrze Dramatycznym w Wąłbrzychu*, „Polska Gazeta Wrocławska” z dn. 5.12., (on-line) [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84418.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/84418.html) (dostęp: 27.07.2011).

- Lehmann H.-T., 2009, *Teatr postdramatyczny*, Kraków.
- Mościcki T., 2007, *Krytycy bez zasad*, „Dziennik” z dn. 13.10., (online) <http://kultura.dziennik.pl/artykuly/216224,krytycy-bez-zasad.html> (dostęp: 17.07.2011).
- Mościcki T., 2008, *Prorok i jego wyznawcy*, „Odra” nr 5.
- Nowak M. 2004, *My czytali nowy Teatr*, „Notatnik Teatralny” nr 32–33.
- Pęcikiewicz M., 2008, *Na krawędzi*, „Notatnik Teatralny” nr 49–51.
- Sadocha M. 2008, *Siedmiu wspaniałych*, „Notatnik Teatralny” nr 49–51.
- Sarrazac J.P., red., 2007, *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, tłum. Borowski M., Sugiera M., Kraków.
- Stankiewicz-Podhorecka T., 2008, *Kompleks prowincji*, „Nasz Dziennik” z dn. 4.04., (on-line) [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53874.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/53874.html) (dostęp: 27.07.2011).
- Strzępka M., 2010, *Głosujemy na lepszy garnitur, a nie na programy*, rozm. przepr. Liszka S., „Krytyka Polityczna”, (on-line), [www.krytykapolityczna.pl/Wywiady/StrzepkaGlosujemynalepszegarnituranienaprogramy/menuid-1.html](http://www.krytykapolityczna.pl/Wywiady/StrzepkaGlosujemynalepszegarnituranienaprogramy/menuid-1.html) (dostęp: 28.07.2011).
- Strzępka M., Demirski P. 2010, *Potencjał rewolucyjny*, rozm. przepr. Kwaśniewska M., „Didaskalia” nr 95.
- Węgrzyniak R., 2004, *Generacje i skandale. Kilka dygresji historycznych*, „Notatnik Teatralny” nr 35.
- Węgrzyniak R., 2007, *Nowa lewica w teatrze*, „Teatr” nr 5.
- Węgrzyniak R., 2008, *Człsteczki*, „Odra” nr 11.
- Zupančič A., 2010, *Absolutna komedia. Fizyka nieskończoności przeciw metafizyce skończoności*, „Didaskalia” nr 97–98.

### Barbarians in the Theatre. Comments on the Margins of Monika Pęcikiewicz's, Monika Strzępka's and Wiktor Rubin's Creativity

The article concerns contemporary Polish theatre, and particularly the creativity of young directors who are in their thirties: Monika Pęcikiewicz, Monika Strzępka and Wiktor Rubin who give up the traditional theatre and mingle with mass and popular culture. The article also focuses on the problem of reception, because theatrical performances, distancing themselves from the traditional ones, still cause emotional reactions of conservative spectators who often feel shocked and offended by such theatre. Such performances ignore the hegemony of dramatical text – they deconstruct cause and effect order of narration, confront text with contemporary context, they are incoherent; they use new media to contact with a spectator by acting that is based on quoting a character and constant balancing between theatrical performance and private life.

**Key words:** contemporary theatre in Poland, anti-aesthetics, post-dramatic theatre, pop culture