

POLSKIE GRANIE

Subiektywny ranking najważniejszych polskich reżyserów w 2013 roku

Kraków-Sopot-Gdynia 2014

pod red. Tomasza Kaczorowskiego

Wydawnictwo Miasto Nocą

SPIS TREŚCI

SŁOWA WSTĘPNE.....	s. 5
1. Izabela Zawadzka <i>A W CO WIERZYSZ? W POLSKĘ WIERZĘ. Marcin Liber</i>	s. 9
2. Tomasz Kaczorowski <i>POLITYCZNO-HISTORYCZNY KABARET. Monika Strzępka</i>	s. 17
3. Tomasz Kaczorowski <i>POLEMIKA Z HISTORIĄ. Wiktor Rubin</i>	s. 28
4. Przemysław Kaczmarek <i>NAJGRZECZNIEJSZY Z BUNTOWNIKÓW. Jan Kłata</i>	s. 37
5. Tomasz Kaczorowski <i>REŻYSER KONTRASTÓW. Adam Nalepa</i>	s. 54
6. Tomasz Kaczorowski <i>JUŻ NIE DEBIUTANTKA. Ewelina Marciniak</i>	s. 67
7. Justyna Patoła <i>ONIRYCZNA FORMA. Paweł Passini</i>	s. 75
8. Katarzyna Waligóra <i>O(D)GRYWANIE PAMIĘCI. Krzysztof Garbaczewski</i>	s. 88
9. Justyna Patoła, Katarzyna Waligóra <i>EKSPERYMENTY Z MONODRAMEM. Michał Zadara</i>	s. 98
10. Tomasz Kaczorowski <i>BYDGOSZCZ NAJLEPSZYM REŻYSEREM. Paweł Łysak, Paweł Wodziński, Maja Kleczewska</i>	s.106

SŁOWA WSTĘPNE

1.

Rok 2013 był dla polskiego teatru szczególny, ponieważ w jego trakcie bardzo silnie ujawniło się spolaryzowanie środowiska teatralnego i wizji teatru. Jeżeli weźmiemy pod uwagę te spektakle, o których dyskutowano najgłośniej (w tym roku głównymi narzędziami i miejscami do dyskusji były: portal e-teatr.pl, „Gazeta Wyborcza”, „Nasz Dziennik”, „Dziennik Polski” i w mniejszym stopniu „Tygodnik Powszechny”, „Polityka”) to miniony rok można nazwać rokiem skandali i wojny kulturalnej, jaką wytoczyli prawicowi publicyści przeciwko środowiskom ideologicznie zbliżonym do lewicowych. Zjawisko to jest niebezpieczne, bo wiąże się ze wzmożoną agresją słowną, która z kolei domaga się cenzurowania tego, co „nie nasze”, jak nazwaliby to recenzenci „Naszego Dziennika” albo „Do Rzeczy”. A więc prawica przeciwko lewicy. Trzeba zaznaczyć, że lewica skupia się w Polsce wokół Krytyki Politycznej – środowiska, które bardzo rozwija swoją działalność kulturalną (utożsamiając się z wybitnymi artystami scen polskich i wciągając ich w swoje szeregi), wydawniczą i edukacyjną¹. Wśród reżyserów, związanych (pośrednio lub bezpośrednio) z Krytyką Polityczną znajdują się między innymi: Monika Strzępka, Marcin Liber, Wojtek Klemm, Krzysztof Garbaczewski; wśród teoretyków i krytyków teatru: Roman Pawłowski, Witold Mrozek, Igor Stokfiszewski, Maciej Nowak. Jest to teatr zaangażowany w debaty polityczne i społeczne.

Czym jest teatr prawicowy, skoro jego przedstawiciele walczą z teatralną lewicą? Trudno to jednoznacznie rozstrzygnąć, więc może właściwym pierwszym krokiem przy rozważaniu tej kwestii będzie wymienienie ludzi kultury, związanych z tym środowiskiem. I o ile z teoretykami i recenzentami nie mam najmniejszego problemu (Temida Stankiewicz-

1

Por. Łukasz Zatorski *Utopia w działaniu. Krytyka Polityczna jako klucze performansów*, [w:] Gazeta Teatralna „Didaskalia” nr 111, październik 2012.

Podhorecka, Andrzej Horubała, Jarosław Rymkiewicz, Paweł Głowacki), to wśród artystów ciężko jest mi wymienić jednym tchem chociaż kilkoro. O swoich poglądach otwarcie mówią aktorzy: Redbad Klijnstra, Ewa Dałkowska, Dominika Figurska, ale nie tworzą oni czegoś w rodzaju „teatru politycznego”. Nie potrafię skojarzyć z prawicą ani autorów dramatycznych, ani ważniejszych reżyserów. Natomiast środowisko prawicowe bardzo często mówi jednym głosem z teatralnymi konserwatystami, tęskniącymi za tradycyjnym teatrem – pozbawionym publicystyki, na którego fundamentach stoi sztuka aktorska i widowiskowość.

Nie moją rzeczą jest tu rozstrzygać zasadność racji którejkolwiek ze stron. Istniejąca sytuacja wymaga jednak choć krótkiego wspomnienia.

2.

Warto jest przyrzeć się teatralnej mapie Polski, którą postanowiliśmy zrewidować i przyrzeć się wydarzeniom w Warszawie, skandalom w Krakowie i ogromnej sile teatrów z Dolnego Śląska. Oprócz Wrocławia ogromny potencjał wciąż ma Wałbrzych, którego Teatr Dramatyczny im. Szaniawskiego zmienił dyrektora artystycznego, bo Sebastian Majewski przeszedł do krakowskiego Starego, a jego zadania przejął Piotr Ratajczak; Legnica Jacka Głomba, która wciąż poszukuje swojego języka. Kończy się też powoli etap hegemonii Pawła Łysaka w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, który od września 2014 roku przejmie dyrekcję warszawskiego Teatru Powszechnego. Warto więc przyrzeć się choć pokrótce temu miejscu. Moim zdaniem bardzo ważnym ośrodkiem teatralnym w ostatnich latach stało się Trójmiasto – bardzo często pomijane przez krytyków, a nasze analizy niektórych spektakli i twórców stamtąd mają ambicje zaprzeczyć powszechnie głoszonej tezie, że w Gdańsku, Gdyni i Sopocie nic się nie dzieje.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że na najważniejsze festiwale teatralne zapraszani są wciąż ci sami artyści, a rzadkością jest sprowadzanie nowych nazwisk. Na krakowskiej *Boskiej Komedii* od lata hegemonami są spektakle w reżyserii Moniki Strzępki, Krzysztofa Warlikowskiego, Mai Kleczewskiej, a wśród tych, którzy mimo braku głównych nagród, co roku się przewijają są: Krzysztof Garbaczewski, Michał Zadara, Jan Klata, Wiktor Rubin, Marcin Liber, Wojtek Klemm, Anna Augustynowicz. Wciąż dużo do powiedzenia w polskim środowisku teatralnym ma Krystian Lupa, który cały czas eksperymentuje i zmienia swój styl; Grzegorz Jarzyna, który ze względu na kłopoty z siedzibą TR Warszawa i konfliktem z

władzami miasta miał rok zastoju w tworzeniu spektakli. Chcieliśmy przyjrzeć się niektórym z nich, których umownie klasyfikujemy do mainstreamu i tym, którzy z różnych powodów pomijani są przez krytykę, choć tworzą inspirujące, widowiskowe i konsekwentne spektakle.

Kolejność nie jest aż tak ważna – według nas liczy się obecność. Dla Marcina Libera był to ważny rok. Stworzył kilka spektakli, z których praktycznie każdy odbił się szerokim echem w prasie. Najważniejszy jednak chyba okazał się dla niego wałbrzyski spektakl *Na Boga!*, który stał się dla niego podsumowaniem wcześniejszego etapu pracy i analizowania polskiej religijności. Monika Strzępka zdobyła główną nagrodę w Krakowie na *Boskiej Komedii*, ale każde jej przedstawienie było wyróżniane. Wiktor Rubin i Jolanta Janiczak zostali w tym roku laureatami Paszportu Polityki. Adam Nalepa konsekwentnie buduje swoje najlepsze spektakle w Trójmieście i przyciąga tam coraz więcej zainteresowanych jego teatrem. Jan Klata, jako dyrektor Narodowego Starego Teatru, zbulwersował opinię publiczną po raz pierwszy na taką skalę w ostatnich kilkunastu latach. Ewelina Marciniak niedługo po swoim debiucie uznawana jest już za jedną z najważniejszych polskich reżyserek. Natomiast Michał Zadara i Paweł Passini balansują po cienkiej granicy mainstreamu i teatru eksperymentalnego – offowego, który zasługuje na szczególną uwagę. Na koniec chciałem zaproponować krótki szkic na temat działalności bydgoskiego Teatru Polskiego pod dyrekcją Pawła Łysaka, w którym swoje najlepsze spektakle stworzyli Paweł Wodziński i Maja Kleczewska.

3.

Co roku najwybitniejsi teatrologi i krytycy próbują odpowiedzieć sobie na pytanie: jaki był miniony rok dla polskiego teatru? Dzięki prężnie rozwijającej się Fundacji Dla Sztuki ARS LONGA i Wydawnictwu Miasto Nocą, swoje zdanie mogą wypowiedzieć młodzi obserwatorzy polskiego teatru, którzy mają ambicję poddać refleksji te zjawiska, które uchodzą za najważniejsze, najciekawsze, najgłośniejsze, najbardziej kontrowersyjne. Odcinając się od jednoznacznych sądów uznanej krytyki, budującej opiniotwórcze sądy, postanowiliśmy spojrzeć na wydarzenia 2013 roku świeżym i krytycznym okiem. Niejednokrotnie mieliśmy ambicję podważyć dotychczasowe oceny i wprowadzić do szerszej dyskusji zjawiska pomijane, a naszym zdaniem warte uwagi.

Oddajemy w Państwa ręce niniejszą publikację, która jest subiektywnym rankingiem najważniejszych reżyserów pracujących w Polsce w minionym sezonie. Mamy świadomość

ogromnego uproszczenia i tego, że jeszcze wielu zasługiwałoby na znalezienie się w nim - jednak na potrzeby tej publikacji musieliśmy dokonać selekcji. Nie jest możliwością stworzenie obiektywnego rankingu, choć prawdopodobnie najbardziej zbliżony do niego jest ten przygotowywany przez miesięcznik „Teatr”², ponieważ co roku zapraszani są tu najważniejsi recenzenci z całej Polski do wyrażenia swoich opinii. Jego wadą jest brak podsumowania – brak próby zrobienia całościowego rankingu przez na przykład oddawanie głosów przez krytyków. Ale być może i do takiej inicjatywy jeszcze dojdzie? Może to nasze zadanie na najbliższe lata?

Również niniejszy ranking nie został sporządzony na zasadach konkursu i przydzielania punktów. Trzeba byłoby bowiem zaangażować znacznie większą ilość osób w to przedsięwzięcie. Kolejność rodziła się po długich dyskusjach i wreszcie po argumentach samych autorów w ich artykułach. Zależało nam, żeby zestawić obok siebie reżyserów zarówno najgłośniejszych, jak i tych tworzących troszkę na uboczu zainteresowania ogólnopolskiej krytyki.

Swój głos zabrali młodzi recenzenci, oraz studenci kierunków humanistycznych i teatrologicznych. Są wśród nich współpracownicy „Didaskaliów”, „Drugiego obiegu”, magazynu „Kultura”, Nowej Siły Krytycznej, dziennikarze radiowi i specjaliści o zainteresowaniach pokrywających się z tematem artykułów. Zależało nam na daniu im możliwości wypowiedzenia się poza mainstreamowymi czasopismami i mediami, żeby swobodnie wyrazili swoje zdanie – często bardzo krytyczne i przeciwne do tego wypowiadanego w głównych publikacjach. Ważne wydaje mi się też to, że jest to głos młodych obserwatorów polskiego życia teatralnego: bardzo często chcą oni rozmawiać i wypowiedzieć się w dyskusjach, które w większości ich omijają lub prowadzone są w zamkniętych warunkach zajęć uniwersyteckich.

Izabela Zawadzka

A W CO WIERZYSZ? W POLSKĘ WIERZĘ. Marcin Liber

1.

Marcin Liber w teatrze próbował wielu rzeczy. Pisał scenariusze (między innymi: *Autofobia*, Tryptyk „*Sex, drugs & rock’n’roll*”), reżyserował przedstawienia taneczne (na przykład *Dancing Hz*), tworzył instalacje interdyscyplinarne (jak *Walka karnawału z postem*). Współpracował z poznańskimi teatrami niezależnymi – Teatrem Ósmego Dnia i Teatrem Biuro Podróży. Założył Teatr Usta Usta. Od początku swojej kariery pracował w nieinstytucjonalnych i niepokornych placówkach, które zajmowały się polityką oraz aktualnymi, drażniącymi społeczeństwo tematami. W repertuarze, który wypracował przez wszystkie lata działalności, można wyróżnić kilka głównych kierunków, które wpłynęły na jego twórczość. Najważniejsze tematy podejmowane teatrze przez niego to najogólniej ujęte rozrachunki z polską historią. Do grupy takich spektakli na pewno można zaliczyć przedstawienia realizowane w Muzeum Powstania Warszawskiego (*Gwiazdy spadają w sierpniu. Montaż na głos i pamięć* w 2006 r. oraz *Zawiadamy was, że żyjemy. Dubbing '44* w 2009 r.). Wpisały się one w szereg realizacji organizowanych przez muzeum w ramach obchodów rocznicowych. Obie produkcje w dużym stopniu wykorzystywały multimedia, odwoływały się do tożsamości historycznej nas, Polaków. Kim jesteśmy? Jak ukształtowało nas powstanie? Co właściwie o nim wiemy? To pytania, które stawia reżyser. Odpowiedzi będzie szukał jeszcze długo.

Kolejne spektakle Marcina Libera stają się próbą zdefiniowania polskości, zreinterpretowania wpisanych w naszą kulturę wzorców i mitów. *Utwór o matce i ojczyźnie* (2010 r.) na podstawie tekstu Bożeny Umińskiej-Keff ukazuje patologiczne relacje między matką i córką, toksyczny model edukacji historycznej i próbę odcięcia się przez młode pokolenie od przeszłości ich rodziców, która zdominowała ich życie. *Aleksandra. Rzecz o Piłsudskim* Sylwii Chutnik (2011 r.) jest próbą spojrzenia na Polskę, ideał kobiety i politykę historyczną, którą młodsze pokolenia znają tylko z relacji starszych i z przekazów historycznych. W *III Furiach* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk, Magdy Fertacz i Sylwii Chutnik (2011 r.) odnajdziemy krytykę modelu życia „statystycznego” Polaka, atak na relacje rodzinne

i tabloidyzację mediów. Tutaj, tak samo jak w *Utworze o matce i ojczyźnie*, ważnym tematem była II wojna światowa, Zagłada i próba przepracowania doznanej w przeszłości traumy. Spektakle Libera nie tylko były głosem w dyskusji o naszej tożsamości narodowej, ale także same stawały się tematem rozmów, skłaniały do myślenia i prowokowały kolejne debaty. Inscenizacje zapadały mocno w pamięć i wywoływały na tyle silne emocje w widzu, że po ich zobaczeniu w odbiorcy pozostawała potrzeba dyskusji na przedstawione w sztuce tematy. Wyrobienie postawy wobec nich: zgody lub niezgody.

2.

Do grupy spektakli szokujących, obrazoburczych i krytykujących polską rzeczywistość zaliczyć można *Na Boga!* z wałbrzyskiego Teatru Dramatycznego. Realizacja z 2013 roku porusza tematy i rozwija wnioski z dotychczasowych poszukiwań Libera. Ostry, agresywny i prześmiewczy tekst Jarosława Murawskiego stał się dla reżysera pretekstem do stworzenia przedstawienia, które zostało zauważone i docenione w świecie teatralnym. Spektakl był prezentowany na kilku festiwalach, za co zdobył uznanie i rozgłos. Na XIII Festiwalu Sztuki Współczesnej w Zabrzu wzbudził zachwyt jurorów (otrzymał Nagrodę Główną Festiwalu, nagrodę za reżyserię, za kreację wizji plastycznej i przestrzennej a także nagrody aktorskie dla Włodzimierza Dyły i Mirosławy Żak). Grę aktorską docenili także jurorzy szóstej edycji Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Boska Komedia w Krakowie przyznając wyróżnienie za drugoplanową rolę męską Włodzimierzowi Dyle. Gdziekolwiek się pojawiał, spektakl wzbudzał niemałe emocje wśród odbiorców.

Tekst, który Liber wziął na warsztat, atakuje stereotypowy obraz „Polaka-katolika”, sposób myślenia, który najogólniej można określić „religijną dulszczyzną”. Aktorzy u Libera kreują na scenie postaci, które są kimś pomiędzy fanatykami religijnymi a piewcami ludowymi pogańskich obyczajów. Tekst został napisany trzynastozgłoskowcem, formą już nieco archaiczną, ale silnie kojarzącą się Polakom z wielkimi dziełami narodowymi. Mimo, że takiej wersyfikacji używało wielu twórców, pierwszym tytułem, który przychodzi na myśl odbiorcom jest *Pan Tadeusz*, szumnie nazywany eposeją narodową. Skojarzenie jest oczywiste i zamierzone. W tekście *Na Boga!* nie ma jednak pięknej polszczyzny, którą znamy z Mickiewiczowskiego utworu. Język dramatu jest kolokwialny, wulgarny a przez to bardzo chwytliwy i łatwy do „sprzedania” w mediach. Murawski wykorzystuje formę

trzynastozgłoskowca do przepisania polskości na nowo. Już nie ma dworu w Soplicowie, szlachty, która walczy o dobro ojczyzny, apoteozy tradycji i zwyczajów narodowych. U Murawskiego jest historia najnowsza, fanatyczna walka o religię, bezmyślnie powtarzane rytuały religijne pozbawione głębszego sensu i szerząca się bezrefleksyjność społeczeństwa. W niektórych scenach dramatu, które można porównać do średniowiecznych intermediiów, społeczeństwo polskie mówi chóralnie, poszczególni jego reprezentanci mają swoje krótkie monologi, które są jedynymi fragmentami pisanymi prozą. Murawski nazywa tę grupę Polską Religijnością Ludową, co w skrócie tworzy swojsko brzmiącą nazwę: PRL (Małgorzata Łakomska, Małgorzata Białek, Sara Celler-Jezierska, Joanna Łaganowska, Piotr Mokrzycki, Piotr Tokarz, Dariusz Skowroński). Tak jakby autor chciał nam powiedzieć, że choć od ćwierć wieku nie ma już Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, w rzeczywistości nic się nie zmieniło. Bez względu na sytuację polityczną, polska tożsamość narodowa będzie taka sama. W swoich indywidualnych wypowiedziach bohaterowie odtwarzają stereotypowy obraz przeciętnego Polaka: mówią o swojej nienawiści do Żydów, zastanawiają się, który program telewizyjny jest najtańszy, bezmyślnie odmawiają modlitwy na różańcu, jednocześnie oglądając najpopularniejszą polską telenowelę, walczą o wolność słowa, ale tylko jeżeli jej wyrażanie nie stoi w sprzeczności z prawicowymi poglądami politycznymi.

Liber przenosząc tekst na scenę poprosił o współpracę przy tworzeniu scenografii Grupę Mixer. Gdy spektakl był pokazywany na scenach w innych miastach, pojawiały się złośliwe pytania, czy realizatorzy nie zapomnieli przywieźć ze sobą dekoracji. Przez cały spektakl scena pozostaje niemal pusta, a scenografia faktycznie wydaje się niedokończona. Po lewej stronie widać rozłożony namiot, przed którym stoją barierki, podobne do tych, które w czasie koncertów ustawia się wokół sceny. Na środku stoi drewniana konstrukcja przypominająca kościelny klęcznik albo kazalnicę. Z tyłu, pod lewą ścianą, ustawiono przewrócone na bok krzyże. Po prawej stronie kopiec kamyków. Poza tym scena jest pusta. Liber odsłania teatralność miejsca gry, nie próbuje zaślepić czarnych ścian i surowej podłogi sceny. W ten sposób realizatorzy odzwierciedlili kondycję człowieka w spektaklu. Religia staje się punktem orientacyjnym, wokół którego bohaterowie budują swoją tożsamość. Jednak jest to religia pozbawiona swoich podstawowych założeń i wartości. Nie można powiedzieć, że jest twarda, niezachwiana. Leżące krzyże i prowizoryczny klęcznik są dalekie od wyobrażeń dotyczących symboli wiary. Przestrzeń wydaje się być cały czas w budowie, jakby techniczni

porzucili swoją pracę w połowie. Taka jest też diagnoza polskiej religijności według twórców spektaklu, związana z bezrefleksyjnością i egzystencjalną pustką.

3.

Na Boga! pokazuje, jak wygląda wiara Polaków *tu i teraz*, posługuje się argumentami, które czerpie z codziennego życia Polaków. Ustawione na scenie namiot i barierki są odwołaniem do wydarzeń z kwietnia 2010 roku, kiedy na placu przed Pałacem Prezydenckim w Warszawie toczył się spór o usunięcie drewnianego krzyża upamiętniającego ofiary katastrofy lotniczej samolotu prezydenckiego pod Smoleńskiem. Polska Religijność Ludowa przypomina w tym kontekście tłoczących się pod krzyżem ludzi, którzy nie zgadzali się na usunięcie symbolu z placu. Ze sceny padają te same hasła, które kilka lat temu wykrzykiwano w Warszawie: „Tylko pod krzyżem, tylko pod tym znakiem, Polska będzie Polską, a Polak Polakiem!”, „Tu jest Polska, a nie Moskwa”. Chociaż sytuacja na scenie nie jest przedstawieniem wydarzeń rozgrywających się w Warszawie w 2010, hasła rzucane przez Polską Religijność Ludową wpisują się w nowy kontekst. Tym razem Polacy zgromadzeni przed telewizorami nie śledzą z uwagą wydarzeń z placu przed Pałacem Prezydenckim, ale ze Spychowa, wzorowanego na śląskim Skoczowie. W tym mieście, w Wielki Piątek, zgodnie z obrzędkiem z XVII wieku, „wodzi się Judosza” – słomianą kukłę, która ma symbolizować zdrajcę Chrystusa. Kukła jest niesiona przez całe miasto w pochodzie, w którym udział biorą wszyscy mieszkańcy. Podczas obrzędku Judosz kłania się dwóm najważniejszym budynkom w mieście (ratuszowi i kościołowi), oraz przedstawicielom władzy świeckiej i kościelnej (burmistrzowi i proboszczowi). Po zakończeniu przemarszu słomiany Judosz zostaje spalony. Tradycja od lat wzbudzała ogromne kontrowersje. W latach 60. XX wieku proboszcz skoczowskiej parafii zakazał pochodu z Judoszem, tłumacząc, że jest to obrządek pogański i szkodliwy dla wiary. Przejściu kukły przez miasto towarzyszy zazwyczaj głośnie zabawa, często zakrapiana alkoholem. Władze kościelne były zdania, że Wielki Piątek, dzień upamiętniający śmierć Chrystusa, nie jest odpowiedni dla tego typu rozrywki. Obchody przerywano, aż do lat 80., kiedy ponownie zaczęto wodzić Judosza. W 2008 roku nowy proboszcz parafii w Skoczowie zaapelował o zaprzestanie tej tradycji. Jednak w środowisku kościelnym znaleźli się także zwolennicy ludowej zabawy. Od tego czasu, przeprowadzając Judosza przez miasto, mieszkańcy nie zachodzili pod kościół. Judosz kłaniał się proboszczowi z odległości.

Te wydarzenia stały się kanwą historii *Na Boga!*. Kiedy z namiotu wychodzi „typowa” polska rodzina, odbywają rozmowę, która zarysowuje sytuację dramatyczną. Przypomina ona wydarzenia z 2008 roku ze Skoczowa: proboszcz spychowskiej parafii, ksiądz Grzyb (Rafał Kosowski), sprzeciwia się obyczajowi wodzenia Judosza, uważając, że jest to pogańska tradycja, która nie powinna odbywać się w Wielki Piątek. Równolegle w mieście pojawia się ekipa telewizyjna, która kręci materiał z burmistrzem miasta w roli głównej. Wszystko to ogląda rodzina z namiotu. Poza Córką (Rozalia Mierzicka), wszyscy członkowie rodziny uważają, że wodzenie jest słuszną i piękną tradycją. „Tak było zawsze, po co coś zmieniać” jest chyba głównym i jedynym argumentem, którym kierują się mieszkańcy Spychowa. Nie przekonują ich postulaty księdza, ani Córki. Kwestie pobudek duchowych, powaga, atmosfera Wielkiego Piątku, czy antysemityzm i agresja, z którymi wiąże się cały obrządek, nie są dla nich przekonujące. Cała sytuacja kończy się bardzo podobnie, jak wydarzenia historyczne – mimo wszelkich obiekcji i kontrowersji, wodzenie Judosza odbyło się.

W *Na Boga!* ludowy obrządek jest tylko załącznikiem akcji dramatycznej, która przybiera wymiar kryminalno-politycznej opowieści. Wszystkimi działaniami mieszkańców Spychowa kierują nadprzyrodzone siły. Zanim na scenie pojawi się rodzina streszczająca wydarzenia ze Spychowa, widzowie poznają trójkę bohaterów, którzy przez cały spektakl będą napędzać akcję dramatu. Prologiem do wydarzeń scenicznych jest dialog trzech diabłów – Belzebuba (Filip Perkowski), Lucyfera (Mirostawa Żak) i Il Diabło Varsoviensis (Karolina Krawiec). To za ich sprawą obrządek palenia kukły symbolizującej Judasza ma zostać zniesiony, a sama postać biblijnego zdrajcy wyniesiona do rangi bóstwa. Ludzie nie decydują o sobie samodzielnie, ich życie uzależnione jest od bosko-diabelskich układów politycznych. Jednak ludzie nie są zabawką w Boskich rękach. W *Na Boga!* głównym motorem działań jest polityka historyczna. Związek Wypędzonych z Raju (wymyślona przez autora instytucja, zrzeszająca niedocenionych i odrzuconych przez Boga) domaga się rekompensaty za wieki znieważania Judasza, który tak naprawdę nie był zdrajcą, lecz pionkiem w politycznej rozgrywce Boga. Dzięki jego działaniom Jezus mógł umrzeć, a kult Chrystusa zyskał ogromne rzesze wyznawców. Niebiańska polityka doprowadziła diabły do sytuacji, w której muszą postarać się zmienić bieg historii i odbudować dobre imię Judasza, dlatego wbrew swojej diabelskiej naturze muszą współpracować z proboszczem i zakazać palenia słomianej kukły. Liber stawia w ten sposób diagnozę polskiego społeczeństwa: wszelkie decyzje, które kierują naszym życiem, zachodzą

na wyższym szczeblu władzy. Konformistyczne społeczeństwo poddaje się im bezrefleksyjnie. Wszystko jest polityką, nawet kwestie religijne.

Diabły postanawiają uczynić z Judasza (Ryszard Węgrzyn) nowego boga. Następuje to w drugim akcie. Nie wydaje się to trudnym zadaniem - kierowanie Polską Religijnością Ludową nie wymaga dużego wysiłku. Jednak żeby wyrzucić odpowiedni efekt, odbywa się sąd na Bogu. Czy słusznie skazał na śmierć swojego Syna? Czy zasługuje na to, żeby być Królem Polski? Czy miał prawo do zatuszowania historii Judasza? Na te wszystkie pytania odpowiada powołany na świadka Ksiądz Grzyb. W swoim długim monologu przywołuje historię chorwackiego kościoła, który wspierał działania faszystowskie. Kościół zostaje pokazany jako kolejny partner politycznej gry. Religia u Libera nie istnieje, jest tylko rytuałem pozbawionym uzasadnienia, pustym obrzędkiem, za którym nie stoją żadne idee – tylko władza.

Prawdopodobnie szokujące informacje, które padają ze sceny, publiczność słyszy po raz pierwszy. Pokazanie kościoła katolickiego jako złej siły, czarnego bohatera historii, może bulwersować. Jednak informacje, które są podawane ze sceny, są prawdziwe. O ich realności mają świadczyć historyczne zdjęcia, które wyświetlane są na tylnej ścianie. Scena procesu Boga jest zderzeniem realnego z nierzeczywistym. Następuje zachwianie i pomieszanie wiadomości. Skoro fakty, które nam przekazują aktorzy są prawdziwe, to może Judasz naprawdę został niesłusznie oskarżony o zdradę Jezusa? Liber gra z widzami, pokazuje alternatywną wersję historii, ale wzbogaca ją elementami realnymi, choć mało znanymi w polskim społeczeństwie. Historia Kościoła przedstawiona jest w kontekście zmistyfikowanego procesu. Sam wybór zdjęć i informacji o Kościele jest nieprzypadkowy. Liber pokazuje, jak bardzo można manipulować historią i wykorzystywać ją do politycznych potrzeb..

Ostatecznie proces Boga (Włodzimierz Dylą) - którym okazuje się Ojciec z wcześniej poznanej rodziny - przerywają pytania tajemniczej kobiety, reżyserki o liberalnych poglądach, która zajmuje miejsce jednego z sędziów na sali (w tej roli Ewelina Żak). Podważa wiarygodność zeznań księdza, ujawniając jego kontakty seksualne z pewną kobietą z Uppsali. Po raz kolejny twórcy sięgają po temat, który wpisuje się w powszechną i systematycznie nagłaśnianą dyskusję. Tym razem odwołują się do bulwersującej kwestii celibatu księży i jego ewentualnego zniesienia. Liber po raz kolejny pokazuje, jak łatwo, przy wykorzystaniu

odpowiednich narzędzi, można pokierować tłumem. Sam argument nie ma nic wspólnego z toczącą się rozprawą, jednak Polska Religijność Ludowa natychmiast reaguje, domagając się skazania Księdza Grzyba. W tym momencie świadek zrywa się z miejsca i ciosem noża atakuje Boga. Nagle na sali sądowej wybucha bomba. Cała scena zbudowana jest z kilku mniejszych fragmentów: wydarzeń na sali sądowej, komentarzy rodziny, która ogląda transmisję telewizyjną, rozmów Diabłów. Liber pokazuje sytuację z kilku różnych perspektyw, przez co cała akcja nabiera przyspieszenia.

Akt trzeci rozpoczyna się po śmierci Boga, który zginął w wyniku eksplozji. Na scenie pojawia się Córka, monolog tej postaci rozpoczyna ostatnią część spektaklu. Jej wiara w Boga jest dziecięco prosta, oparta na czystym uczuciu. Cierpi z powodu śmierci Boga, modli się gorliwie i szczerze – o jego powrót, o utwierdzenie w wierze, ale także o reformę kościoła. Przedstawia plan dopuszczenia kobiet do struktur władzy kościelnej. Im dłużej opowiada o swojej wywrotowej teorii sfeminizowania instytucji kościoła, tym bardziej przeistacza się w rewolucjonistkę. Staje półnaga na tle drewnianego krzyża, który już pionowo stoi na środku sceny. Za chwilę krzyży będzie więcej. Pionowo będą opuszczane na scenę. Polska Religijność Ludowa dokona symbolicznego samoukrzyżowania przez włożenie rąk w białe-czerwone szarfy zawieszone na końcach ramion krzyży. Sama także mianuje się nowym bogiem po śmierci starego.

Scena finałowa to pogrzeb Boga, jego trumna jest niesiona w uroczystym pochodzie przez całe miasto. Tak jak wcześniej mieszkańcy maszerowali z kukłą Judasza, tak teraz prowadzą trumnę z Bogiem-Ojcem. Jednocześnie ma zapadć ostateczny wyrok sądu. Do urn, które diabły niosą wzdłuż widowni, publiczność może wrzucać kartki, decydując, czy jest gotowa oddać swoje życie za Boga. Rodzina - ponownie pojawia się na scenie - relacjonuje przekaz telewizyjny, w którym takie samo głosowanie odbywa się wśród władz kościoła katolickiego. Nikt nie pozna jednak wyniku tego głosowania. Bóg zmartwychwstaje. Lekko zaspany i niechlujny wychodzi z namiotu. I wtedy rozpoczyna się brawurowy, bardzo mocny monolog. Bóg-Ojciec, a wcześniej Ojciec rodziny z namiotu, mężczyzna w zielonym dresie, długowłosa, zaniedbany, jako ostatni zabiera głos w spektaklu. Jego wypowiedź to diagnoza polskiego społeczeństwa i polskiej religijności, podsumowanie wszystkiego, co do tej pory oglądaliśmy na scenie. Kim są Polacy? Narodem wybranym przez Boga i teraz oficjalnie przez Niego porzuconym. I to na własną prośbę. Ze sceny padają mocne słowa, które opisują

kondycję mesjanistycznej nacji. Polacy są bezmyślnymi i egoistycznymi karierowiczami. Nie tworzą nowej rzeczywistości, ale żyją przeszłością. Są zakochani w swojej martyrologii. Czują się narodem pokrzywdzonym, któremu wszystko się należy. Są katolickimi poganami, którzy potrzebują religii, a nie Boga. Ten monolog kończy się złowrogą przepowiednią: Polska po raz kolejny będzie w katastrofalnej sytuacji politycznej, a my, naród walczący o dobro kraju, znowu ją odbudujemy, ale tym razem już bez boskiej pomocy. Limit Boskiej Opatrzności został wyczerpany.

Słowa Ojca mogą być poglądami samego Marcina Libera. Po pierwsze: polska religijność jest powierzchowna, oparta na ludowych zwyczajach i pozbawiona głębszej refleksji. A po drugie: cytując Tomasza Manna „Nie ma nie-polityki. Wszystko jest polityką”. Nawet jeśli nie zdajemy sobie z tego sprawy.

4.

W *Na Boga!* nie ma głównych ról. Zespół aktorski świetnie ze sobą współpracuje, tworząc całą inscenizację. Każdy z bohaterów ma swój indywidualny popis, monolog, w których może pokazać swoje zdanie na określony temat. Dzięki temu nawet chór nie jest jedną masą, ale grupą zindywidualizowanych postaci, które jednym głosem potrafią mówić o swojej religijności.

Liber w spektaklu balansuje z jednej strony między faktem a fikcją, z drugiej - między *sacrum* a *profanum*. Mówi o Bogu w sposób ludzki, w sposób prześmiewczy pokazuje społeczeństwo, które wywyższa się do rangi Boga. Liber wyraźnie zaznacza granicę między religią i wiarą. Do religii można zaliczyć wszystkie formy rytuału, które są sprawowane – od spowiedzi, przez udział w mszy, po wodzenie Judosza. W spektaklu wiarą w Boga wykazuje się tylko Córka. Jest to wiara czysta, ale niepozbawiona refleksji na tematy formalne, dotyczące funkcjonowania instytucji Kościoła. Polskiej Religijności Ludowej też nie można zarzucić braku wiary. Oni wierzą. W swoją tradycję, w swoje zdanie. W samych siebie. W Polskę, którą tworzą.

Tomasz Kaczorowski

POLITYCZNO-HISTORYCZNY KABARET. Monika Strzępka

1.

Choć mało osób o tym wie, Monika Strzępka nie pracowała od zawsze z Pawłem Demirskim – prywatnie swoim partnerem. Jej twórczość sprzed współpracy z nim nie przyniosła co prawda fajerwerków, ale konsekwentnie prowadziła ją do tego spotkania i do wspólnego wbijania szpil w narodowe mity, ikony popkultury i polską scenę polityczną. Już pierwszy jej spektakl *Z twarzą przy ścianie* Anny Bednarskiej, zrealizowany w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w 2004 roku, wywołał u widzów i recenzentów skrajne emocje. Mimo, że został oceniony raczej negatywnie³, reżyserka na jednej z pospektaklowych dyskusji po raz pierwszy zaślęnęła ciętą ripostą, bezkompromisowością wobec widzów i nawet atakiem na pytających⁴. Następnym wyreżyserowanym przez nią przedstawieniem był *Szeks show presents Yorick, czyli spowiedź błazna* – powstałe w oparciu o scenariusz monodramu w opracowaniu Andrzeja Żurowskiego (Teatr Wybrzeże, 2005). Strzępka razem z głównym odtwórcą roli Błazna – Krzysztofem Gordonem – zaskoczyła publiczność nietypową jeszcze wówczas formą. Spektakl był bowiem stworzony w konwencji *stand-up comedy*, czyli jednoosobowego opowiadania dowcipów przez aktora, który stoi na środku sceny i zabawia widzów, mówi dowcipy, anegdoty, wulgaryzmy w stronę publiczności. Bardzo wyraźnie widać, że już na początku swojej kariery Strzępka nie bała się lekkiej, kabaretowej, agresywnej

3

Zob. Jacek Sieradzki *Szara jaskrawość*, [w:] „Przekrój” nr 6/6.02; Marta Kaźmierska *Pokaz skrajności*, [w:] Gazeta Wyborcza – Poznań nr 276, 28.11.2005.

4

Jacek Puzinowski *Bydgoszcz. Widz zrugany przez panią reżyser*, [w:] Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz nr 10/13.01, 14.01.2005.

formuły. W 2005 roku zrealizowała jeszcze *Honor samuraja* Adama Rappa w jeleniogórskim Teatrze im. Norwida, a w 2006 – *Prezydentki* Wernera Schwaba na Scenie Polskiej w Czeskim Cieszynie.

Tak samo Paweł Demirski – przed podjęciem pracy w duecie ze Strzępką, pracował długo jako dramaturg – ceniony już w środowisku, dojrzewający pod czujnym okiem Macieja Nowaka w gdańskim Teatrze Wybrzeże, rozpromieniony wyprawą do Londynu, skąd przywiózł fascynację teatrem dokumentalnym i komentującym codzienność. Przez trzy lata piastował etat kierownika literackiego w Wybrzeżu, gdzie opiekował się też projektami „Szybkiego Teatru Miejskiego” takich reżyserów jak Piotr Waligórski, czy Agnieszka Olsten. Pracował też blisko z Michałem Zadarą i Wojtkiem Klemmem. O jego tekstach pisało się, że odbrązawiają mity, legendy i idoli (*Wałęsa. Historia wesoła, a przez to ogromnie smutna*), walczą z kapitalizmem, uciskającym i żerującym na biedniejszych obywatelach (*Kiedy przyjdą podpalić Twój dom, to się nie zdziw*)⁵.

Ich drogi spotkały się w 2007 roku, kiedy Monika Strzępka reżyserowała w Teatrze Polskim we Wrocławiu Demirskiego *Dziady. Ekshumację*. Demirski przepisał Mickiewiczowskie *Dziady* i na pierwszy plan wysunął kwestię legendy, jaka wyrosła wokół tego tekstu i jego realizacji na polskich scenach. Według Demirskiego Konrad, który nigdy nie był romantyczno-sentymentalnym Gustawem, robi karierę: nie obchodzi go „rząd dusz”, bo wszystkie one są brudne i niemoralne. Konrad odcina się od wszystkiego, co białe-czerwone – zaczyna żyć swoim życiem i nie ma zamiaru więcej „być Chrystusem narodów”. Na scenie Teatru Polskiego przechadzają się widma, ale nie z kresowych obrzędów Dziadów, tylko widma, które mogłyby nawiedzać pokolenie trzydziestolatków w 2007 roku: bohaterowie seriali (między innymi *Ostry dyżur* i *Archiwum X*). Strzępka przedstawiła świat, który tańczy i żeruje na zgłiszczach rzeczywistości, dotkniętej kilkoma katastrofami militarno-polityczno-gospodarczymi, z których nie potrafimy się wyrwać.

5

Joanna Derkaczew *Ekshumacja spod dywanu*, [w:] *Gazeta Wyborcza* nr 15, 18.01.2007.

Od wrocławskiej realizacji Strzępka i Demirski nie rozstali się już w życiu artystycznym. Było o nich coraz głośniejsze. Wspólnie tworzyli przede wszystkim na południu Polski: w 2007 roku *Był sobie POLAK POLAK POLAK i diabeł czyli w heroicznych walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte* (Teatr Dramatyczny im. Szaniawskiego w Wałbrzychu), *Śmierć podatnika* (Teatr Polski we Wrocławiu), w 2008 roku *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty* (wariacja na temat *Wujaszka Wani* Czechowa w Wałbrzychu), *Operę gospodarczą* (na motywach *Opery za trzy grosze* Brechta w opolskim Teatrze im. Kochanowskiego), w 2009 roku *Sztuka dla dziecka* (w jeleniogórskim Teatrze im. Norwida), *Niech żyje wojna!!!* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu) i w 2010 *Był sobie Andrzej Andrzej i Andrzej* (ponownie w Wałbrzychu), w 2011 *Tęczową Trybunę 2012* (we Wrocławiu), *Położnice szpitala św. Zofii* (musical w chorzowskim Teatrze Rozrywki). W 2011 roku przygotowali też koprodukcję krakowskiego festiwalu Boska Komedia, na którym przez ostatnie dwa lata ich spektakle święciły tryumfy i Teatru Dramatycznego w Warszawie – *W imię Jakuba S.*, a w 2012 wrócili z ogromną dozą autokrytycyzmu przy okazji *O dobru* zrealizowanego w Wałbrzychu, żeby potem znów bardzo mocno zaatakować odbiorców w *Firmie* w poznańskim Teatrze Nowym.

Bardzo wyraźnie widać, że duet tworzy przede wszystkim w biedniejszych regionach Polski, w których bezrobocie i ogólny poziom życia nie dorównują większym ośrodkom miejskim (wyjątkiem może być Wrocław, który jednak wokół siebie w województwie dolnośląskim ma miasta, które na transformacji straciły najwięcej – Wałbrzych, Jelenia Góra...⁶). W swoich spektaklach podkreślają nierówność społeczną i ekonomiczną. Upominają się o tych, którzy nie znaleźli się wśród beneficjentów nowego systemu, dokładnie analizując i rozpracowując mechanizmy, które tym rządzą.

6

Chodzi mi przede wszystkim o zamykanie kopalń i fabryk, które w zderzeniu z machiną wolnego rynku okazały się nierentowne, a tysiące osób znalazło się w ciężkiej sytuacji: bez pracy, bez perspektyw.