

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura VI (2014)

**Ewa Łubieniewska**

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

## O kłopotach edukacji teatralnej w dobie wszechobecnej (po)nowoczesności i nieobecnej tradycji

### Ostrzeżenie dla czytelnika

*W dominującym dziś nurcie myślenia o teatrze (kształtującym sposób przekazywania wiedzy o nim) przedstawione tu stanowisko jest anachroniczne, z gruntu niesłuszne i niechętnie dopuszczane do głosu... Dlatego ów głos – jeśli nie pozostanie głosem wołającego na puszczy i znajdzie się w „Studia de Cultura” w gronie uczonych tekstów, które nie budzą podobnych wątpliwości – będzie głosem z założenia subiektywnym, dyskusyjnym i czerpiącym argumenty bardziej z praktyki obcowania z teatrem niż z teorii mówienia o tym fenomenie kultury.*

Wprawdzie wiek XXI jest wiekiem tryumfującej cywilizacji medialnej, co wyznacza teatrowi miejsce peryferyjne, to jednak – zwłaszcza w ostatniej dekadzie – widać dążenie części środowisk artystycznych do wyjścia z defensywy i uczynienia z owej wszechogarniającej medialności sprzymierzeńca. Zmiany w estetyce są tego nieuniknionym skutkiem, a rozważania o przygotowaniu widza do uczestnictwa w owym procesie – nieuniknioną koniecznością. Zwłaszcza gdy edukacja teatralna w pogoni za mirażem nowoczesności traci kontakt z tradycją, rezygnując z ukazywania różnorodnych przejawów sztuki na rzecz eksponowania panujących w niej aktualnie tendencji.

Aby podjęte wątki nie zawisły w próżni, posłużę się dwoma przykładami zderzenia w odbiorze scenicznym przeciwległych biegunów – terażniejszości i przeszłości. Pierwszym z nich będzie studencka premiera *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Łukasza Twarkowskiego (Twarkowski 2013), drugim remiks Weroniki Szczawińskiej *Dwie, trzy rzeczy, które o niej wiem* (Szczawińska 2012a), poświęcony Lidii Zamkow. Oba stanowiły dobrą okazję do konfrontacji artystycznych założeń projektu z oczekiwaniami odbiorcy, ujawniając mimochodem stopień jego rozeznania w zaproponowanym języku teatralnym.

Zacznijmy od krótkiego opisu pierwszego z tych wydarzeń.

Jeszcze przed wejściem na widownię Starego Teatru poinformowano nas, że ozdoba rama zawieszona nad niewyraźną sceną to nawiązanie do wawelskich

arrasów, z których tematyki wywiódł akcję autor dramatu. Okalając ową stylizowaną ramą filmowy ekran, reżyser usytuował mitycznych bohaterów w sferze wirtualnej. W dziele literackim wiedli oni ze sobą spór o kondycję współczesnych autorówi czasów; na ekranie rozmawiają w osobno wydzielonych boksach z właściwą naszym czasom reprezentacją transcendencji: Komputerem. Jego doskonale mechaniczny głos (pozbawiony ludzkich cech przez syntetyzator dźwięku) pełni w dialogu rolę partnera. Również wobec widza, który obserwuje komputerowo generowaną przestrzeń, nie uczestnicząc w akcji teatralnej. Ta bowiem nie istnieje; w jaskini sceny aktorzy poruszają się z rzadka, niby cienie postaci, jak statyści, których ruch publiczność rejestruje kątem oka lub wcale. Wszystko co istotne zachodzi na ekranie, sztucznie powiększającym figury z wirtualnego świata przebrzmiałych idei.

„Dlaczego pokazują nam film, skoro przyszliśmy do teatru?” – zastanawia się podczas przerwy jedna ze studentek, tym prostodusznym pytaniem kwitując bezwiednie dzisiejszy status sztuki teatralnej w zawłaszczonej przez media kulturze. Odpowiedzi na to pytanie najwyraźniej nie udzieliła zainteresowanej edukacja szkolna ani akademicka, a więc jest to pytanie do nas, którzy przygotowując programy studiów ofiarowujemy ich uczestnikom pewien model przyswajania wiedzy i kształtowania świadomości kulturoznawczej. Technicyzacja i wirtualizacja współczesnego życia skłania, aby oddać zaborczej teraźniejszości cały obszar zjawiska niegdyś zwanego teatrem. Punktem wyjścia zajęć z zakresu wiedzy o teatrze jest zatem na ogół performatywne rozumienie jego istoty, co zakłada konieczność nowego zdefiniowania wszystkich składników i celów widowiska, relacji wobec tekstu (jeśli w ogóle pojawia się on w polu widzenia realizatorów), sposobu uczestnictwa widza w przedstawieniu itd. Tradycje innego pojmowania teatralnej kreacji uwzględniane są w nikłym stopniu, a po jej artystyczne świadectwa – choćby z kilkudziesięciu ostatnich lat – sięga się okazjonalnie. Częściowo z racji utrudnionego dostępu do rejestracji telewizyjnych, gdyż ogromna ich część jest całkowicie nieobecna w kulturowym obiegu, skazana na wieczne odpoczywanie w telewizyjnych archiwach<sup>1</sup>. Produkcja premierowa nie ukazuje różnorodności teatralnych estetyk<sup>2</sup>; przeważają sztuki małoobsadowe, w których środki teatralnej atrakcyjności zredukowane zostały do minimum. Mały realizm rodzinnego piekielka walczy o lepsze z publicystyczną wersją zdarzeń politycznych. Nazywanie tej prezentacji „teatralną” wydaje się nadużyciem, skoro przedstawiany świat budowany jest w przeważającej części środkami właściwymi narracji filmowej.

W tej perspektywie pytanie „Dlaczego pokazują nam film, skoro przyszliśmy do teatru?” nie musi wcale świadczyć o naiwności czy braku orientacji we współ-

---

<sup>1</sup> Za skopiowanie spektaklu TVP każe sobie słono płacić, opatrując w dodatku transakcję „zakazem rozpowszechniania” kopii. Zakaz ów dotyczy nie tylko czerpania zysków z powielenia zakupionej płytki, ale też publicznego jej prezentowania, co brzmi wyjątkowo absurdalnie, gdy idzie o zorganizowanie pokazu przedstawienia dla grupy studenckiej.

<sup>2</sup> Powtarzanie w kółko kilkunastu widowisk „złotej setki” niewiele w tej materii zmienia, zaś o produkcji premierowej nie decydują, jak powszechnie wiadomo, względy artystyczne czy edukacyjne, a jedynie budżet – im taniej, tym lepiej.

czesnych trendach artystycznych, może być po prostu wyrazem naturalnej tęsknoty widza, który się upomina o żywy kontakt z aktorem, o stymulowanie własnej wyobraźni i o współodczuwanie emocji – czyli o to, co stanowiło niegdyś o fenomenie teatru. Zadaniem edukacji humanistycznej byłoby więc nieodsyłanie do lamusa wewnętrznych potrzeb owego młodego widza jako nieadekwatnych w dobie ponowoczesnej, ale uwrażliwienie go na różne sposoby uczestniczenia w różnych siłą rzeczy teatralnych przedsięwzięciach, bez wyznaczania w tym zakresie preferencji. Nawet jeśli presja konkurencji z mediami skutkuje w praktyce wielu scen ostentacyjną „wirtualizacją” przestrzeni gry wraz ze wszystkimi artystycznymi konsekwencjami tej decyzji.

Wyrobienie tej wrażliwości jest nieosiągalne bez pokazania pokoleniu ery ponowoczesnej (choćby w ograniczonym zakresie) bogactwa i różnorodności polskiego teatru minionego półwiecza, nieobecne nie tylko w świadomości absolwentów naszych uczelni, ale też w pokoleniu młodych reżyserów i teatrologów. Znamiennym przykładem próby wypełnienia tej kulturowej luki (widać jednak przez niektórych odczuwanej) był wspomniany remiks o Lidii Zamkow, z cytowanym już znaczącym tytułem *Dwie, trzy rzeczy, które o niej wiem...* „Remiks – czytamy w internetowej relacji z tego wydarzenia – jest ważnym gestem współczesnej kultury; sięganiem po prace innych artystów, by na ich bazie zbudować swoją opowieść, to sposób na pracę z pamięcią, z procesem zapominania, mitologizowania, wreszcie – wypierania z pamięci. To także pytanie o relację historii teatru i tańca do współczesnej praktyki artystycznej” (Konfrontacje.pl 2012).

Tak sformułowane credo mogłoby stanowić próbę wypełnienia dostrzeżonej luki w kulturowej edukacji, jego realizacja prowadzi jednak do wniosków znacznie mniej optymistycznych. W internetowej relacji z pokazu czytamy bowiem podsumowanie, które pod znakiem zapytania stawia tyleż umiejętności, co autentyczną chęć uruchomienia przez realizatorów kulturowej pamięci. „Wiemy o niej tak mało – pisze na temat bohaterki remiksu recenzentka Marta Keil – że możemy zbudować sobie właściwie dowolny jej obraz – wystarczy, za autorkami spektaklu, wymyśleć «dwie, trzy rzeczy, które o niej wiesz»” (Keil 2013). Po czym zamyka artykuł niefrasobliwą konkluzją: „Być może o Zamkow wiemy tak niewiele, ponieważ była słabą reżyserką i przepadła, jak wielu przeciętnych artystów” (Keil 2013). W ten sposób skwitowana zostaje twórczość jednej z najbardziej interesujących osobowości powojennej sceny, której porywające inscenizacje dzieliły krakowską publiczność na żarliwych entuzjastów i zajadłych przeciwników. Reżyserkę *Caliguli*, *Wizyty starszej pani*, *Opery za trzy grosze*, *Makbeta*, *Króla Edypa*, *Ameryki* czy kontrowersyjnego, lecz jakże myślowo inspirującego *Wesela* można by posądzić o wszystko – lecz nie o „przeciętność”! Przedstawienia te nie istnieją w remiksowej perspektywie, bo nie znaleziono w nich znamion genderowej tożsamości artystki (o czym z ubolewaniem mówią w spektaklu jego realizatorzy), a tego się po jej twórczości spodziewano. Inny z internautów cytuje (nie podając zresztą źródła) fragment artykułu o Zamkow autorstwa Agnieszki Narębskiej: „zachwycała rozmachem swoich teatralnych

zwycięstw, porażała rozmiarami klęsk” (Szczenińska 2012c). Tak, stawiała nas na baczność! Nawet jej inscenizacje okrzyknięte mianem spektakularnych „klęsk” uważam za stokroć bardziej wartościowe intelektualnie i artystycznie niż wiele współczesnych przedstawień, którym usiłuje się sztucznie nadać rangę wydarzenia, choć w cichości ducha budzą zażenowanie, a nikt nie odważy się głośno powiedzieć, że król jest nagi.

„Być może o Zamkow wiemy tak niewiele”, ponieważ ani recenzentka, ani twórcy remiksu nie mieli – gdyż z racji wieku mieć nie mogli – żadnej styczności z jej teatrem. Z pewnością bowiem mówić można o takim zjawisku w kulturze polskich „35 sezonów”, jak „teatr Zamkow”. Nie winię zespołu, który zainteresował się postacią reżyserki, za ów brak wiedzy – to nie oni, lecz my, którzy badamy życie teatralne i tworzymy programy edukacji kulturowej, doprowadziliśmy – przez zaniechanie – do tego stanu, jednak stwierdzenie recenzentki: „Faktów jest tak niewiele, że interpretować można je w niemal dowolny sposób” (Keil 2013) budzi niepokój. Przyjmując to stanowisko udziela się bowiem swoistego przyzwolenia na używanie strzępów naszych zmarłych wedle woli. Wobec zupełnej obojętności, z jaką przeznaczamy na zatracenie ich artystyczny dorobek, nie ma się czemu dziwić.

Skoro wiedzy tej brak w pokoleniu młodych reżyserów, trudno zachować złudzenia, że nazwiska, takie jak Dejmek, Axer, Kantor, Grotowski, Grzegorzewski, Hanuszkiewicz, Jarocki, mówią wiele młodym kandydatom na kulturoznawców. A i z żyjącymi nie najlepiej. Cywińska? Staniewski? Dziuk? – ktoś „coś widział w telewizji”... Lupa? Jarzyna? Augustynowicz? Zadara, Kleczewska? – „pierwsze słyżę”... Wprowadzenie obowiązkowego przedmiotu o polskim teatrze ostatnich pięciu dekad uważam za konieczne – niezależnie od tego, czy kształcimy przyszłego „menadżera kultury”, czy „krytyka-medioznawcę”. Nie tylko dlatego, aby poszerzyć „stan wiedzy” o faktach i zjawiskach, ale przede wszystkim aby pokazać różne możliwości kreowania teatralnych światów, wyznaczania w nich aktorowi i widzowi różnych, determinowanych kulturowymi zmianami ról.

Inaczej pytanie: „dlaczego pokazują nam film, skoro przyszliśmy do teatru?” pozostanie bez odpowiedzi. Widz nie pojmie reżyserskiego przesłania, jeśli nie dostrzeże, w jaki sposób i jakimi modelami teatru posługuje się reżyser. W przywołanym przedstawieniu *Akropolis* na przykład dwuplanowa konstrukcja przestrzeni (w dole scena, nad nią ekran) niejako prowokacyjnie unieważniała „dawny model”, ten, którego domenę stanowiła scena. Kontrolowany wprawdzie przez reżysera, był niegdyś poddany żywiołowi aktorskiej inwencji, która miała moc ożywienia posągu (jak chciał Wyspiański). Aby zbudować symboliczny plan akcji, wystarczał człowiek operujący własnym ciałem, co stanowiło swoistą manifestację ludzkiej podmiotowości. W czasach kwestionujących podmiotowość to kamera (prowadzona reżyserską ręką) buduje ową transcendentną, wirtualną płaszczyznę, używając aktora jako jej elementu i wyznaczając mu inne zadanie. Zamiast kontaktu z partnerem – gra z komputerem, w której międzyludzki kontakt ustępuje pełnej izolacji. Świadome złamanie zasady „gry zespołowej”, jednego z głównych teatralnych przykazań, służy

w spektaklu opisowi stanu rzeczywistości, w jakiej egzystujemy, ilustruje proces naszej alienacji – alienacji z nas samych.

W roku Swinarskiego taki przekaz brzmi szczególnie mocno. Kiedy pierwszą część przedstawienia kończy sfilmowane samobójstwo aktorki, biegnącej w górę schodami zaplecza Starego Teatru, aby ostatecznie wyskoczyć na plac Szczepański (jak Rollinson w *Dziadach* z 1973 roku), można to zrozumieć jako znak, że „Troja upadła”, czyli unicestwiony został świat pewnych mitów (w tym również pewnego scenicznego języka). Co więc pozostaje?

Podjęty w drugiej części spektaklu wątek Jakuba prowadzi Twarkowski ku stopniowo wyłaniającemu się z gąszcza epizodów pytaniu o tożsamość. Pewnie dlatego częściej widzimy aktorów na scenie, choć nadal obraz filmowy utwierdza swoją komunikacyjną przydatność. W chwili wyłudzonego błogosławieństwa zamiast miśki soczewicy (za którą Ezaw sprzedał bratu pierworództwo) widzimy na ekranie atrapę ludzkiego mózgu. Niebawem działanie obu jego półkul objaśni nam wprowadzona do utworu postać neurolożki. Opowiada ona – tym razem z proscenium, oko w oko z publicznością – historię doznanego udaru, który pozwolił jej bezpośrednio doświadczyć awarii naszego „wewnętrznego komputera”. Ta sama aktorka odegra niebawem rolę anioła w walce z Jakubem, zachodząc przeciwnika z różnych stron, co przypomina bardziej rodzaj przedkładanej interlokutorowi perswazji niż starcia. Taktyka ta osiąga cel, gdy pozostawiony samemu sobie bohater biblijnej historii zapyta: „kim jestem?”.

W jakim stopniu sens reżyserskiej „gry z Wyspiańskim” dociera do publiczności? Widzowie niezajmujący się teatrem profesjonalnie stanowią przypuszczalnie mniejszość wśród nielicznych, którzy zostali, aby wziąć udział w spotkaniu z realizatorami. Prym w rozmowie wiodą młodzi teatrologi, na ogół euforycznie komplementują, choć raczej nie wnikają w materię przedstawienia, ani też nie próbują zdawać sprawy z jego osobistego odbioru. Prześcigają się za to w mnożeniu tropów metodologicznych, które byłyby przydatne w ewentualnej analizie: terminy „kognitywizm”, „performance”, „psychoanaliza” wraz z nazwiskami Lacana, Derridy itd. fruwią pod teatralnym sufitem jak gołębnice. Aktorzy siedzą naprzeciw, słuchając z nieprzeniknionym wyrazem twarzy, co budzi podejrzenie, że pokerowa mina skrywa monolog wewnętrzny brzmiący mniej więcej tak: „co za bełkot czy wyciskam z siebie siódme poty żeby to usłyszeć dajcie mi wreszcie iść do domu”. Pewne poruszenie wywołuje dopiero dziewczyna, która (zaznaczywszy, że jest „początkującym widzem”) pragnie dociec, czy w pracy nad przedstawieniem oni też stawiali sobie pytanie Jakuba: „kim jestem”? „Proszę pani, całe życie nic innego nie robię” – odpowiada jedna z aktorek. Można odnieść wrażenie, że na ułamek sekundy coś „zaiskrzyło” między wykonawcami i pytającą.

Jednak generowanie „komputerowego aktora” (o czym, jak wyznał, marzy reżyser *Akropolis*) generuje „komputerowego widza”, nastawionego na informację i abstrakcję, nie na współodczuwanie i porozumienie. Dobrze, aby potencjalny widz

orientował się w tej manipulacji, choćby po to, aby wyznaczoną mu rolę świadomie zaakceptować lub odrzucić.

Paradoksalnie bowiem bez znajomości innego teatru, niż tu opisany (czyli bez przywrócenia „ponowoczesnym” kulturowej pamięci), nie tylko rezygnujemy z bogactwa różnorodnych doznań artystycznych, ale też ograniczamy sposób uczestnictwa w performance i remiksach naszych czasów. Przez brak szerszej perspektywy skazani jesteśmy też na chwiejne i fałszywe oszacowanie wartości zjawiska. Ocena dorobku Zamkow oparto na jej kilku całkowicie przypadkowych inscenizacjach, utrzymując odbiorcę w przekonaniu, że nic po niej nie zostało. Tymczasem w archiwach krakowskich teatrów – Starego i Słowackiego – zachowały się recenzje, zdjęcia, scenariusze. Pamięć nie jest aż tak ulotna, jeśli chce się wysłuchać jej przekazu.

Spora część młodych widzów po obejrzeniu *Akropolis* przyznawała się w rozmowach kularowych do interpretacyjnej bezradności oraz poczucia braku punktów odniesienia, aby móc je ocenić. Moją intencją nie jest dyskwalifikacja tego spektaklu, przeciwnie: podkreślam raczej trafność zastosowanych rozwiązań w ramach przyjętej koncepcji reżyserskiej. Ale nie zgadzam się ich nazwać szermowanym w dyskusji „poszerzaniem możliwości teatru”. Bo oddanie go w jasyr innym mediom nie jest poszerzaniem, lecz r e d u k c j ą – to droga na skróty, wybieg zwalniający z prób stawienia czoła rzeczywistości mocą sztuki, jaką t e a t r j e s t . Symultaniczne przenikanie się planu scenicznego z filmowym przekonująco prowadzi ku finałowej konkluzji *Akropolis*, ale budzi opór określanie tego zabiegu „eksperymentem”, bo pomysł ów stał się już elementem k o n w e n c j i . Podobnie jak stał się nim opisany efekt „równoległości światów” (zastosowany choćby w toruńskich *Dziadach* [Jabrzyk 2011] czy w granym od kilku lat w Starym *Kupcu Zadary* [Zadara 2009]). Tylko dzięki znajomości teatralnej tradycji potencjalni widzowie mogą uzyskać świadomość tych różnic, w przeciwnym wypadku pozwolą sobie wmówić wszystko.

Albo wrzuszą ramionami i noga ich więcej nie postanie w teatrze.

## Bibliografia

- Jabrzyk J. (2011), Teatr im. W. Horzycy, scena na zapleczu, A. Mickiewicz, *Dziady. Transformacje*, reż.: J. Jabrzyk, adaptacja i dramaturgia: J. Roszkowski, scen.: J. Elminowska. Aktorzy: J. Felczykowski, R. Garncarek, Ł. Ignasiński, T. Mycan, P. Tchórzelski. Premiera: 10 października 2011 roku.
- Keil M. (2013), *Re//miks: Lidia Zamkow*, reż. Weronika Szczawińska, dwutygodnik.com / teatr 2013, nr 121.
- Konfrontacje.pl (2012), <http://18.konfrontacje.pl/komuna-warszawa-remiksy/>.
- Szczawińska W., (2012a), *re//miks: Lidia Zamkow 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem*, reż. W. Szczawińska, tekst, dramaturgia: A. Jakimiak, wykład, konsultacja naukowa: dr A. Adamiecka-Sitek, aktorzy: Natasza Aleksandrowitch, Piotr Wawer jr, Warszawa, sala Komuny, premiera: 8/9 września 2012.
- Szczawińska W. (2012b), <http://ck.lublin.pl/pl/wydarzenia/remix-veronika-szczawinska-lidia-zamkow-2-albo-3-rzeczy-ktore-o-niej-wiem/>.

Szczawińska W. (2012c), <http://komuna.warszawa.pl/2012/08/20/weronika-szczawinska-re-mix-lidia-zamkow/>.

Twarkowski Ł. (2013), Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie: *Akropolis* wg S. Wyspiańskiego, reż. Ł. Twarkowski, dramaturgia: A. Herbut, scen. P. Choromański, kostiumy: M. Stoces, J. Porańska, muz. B. Misala, światło: B. Nalazek, wideo: K., J. Lech, insp. Z.S. Kaleta, sufler: M. Baster-Górecka, aktorzy: I. Budner, M. Gałkowska, M. Hajewska-Krzysztofik, M. Ojrzyńska, M. Zawadzka, B. Brzyski, Z.W. Kaleta, P. Kruszelnicki, Z. Ruciński. Premiera 30 listopada 2013.

Zadara M. (2009), Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, *Kupiec Mikołaja Reja*, reż. M. Zadara, współpraca: P. Sztarbowski, aktorzy: Z. Józefczak, K. Zarzecki premiera 8 maja 2009.

## On the troubles of theatric education in the age of omnipresent (post)modernism and nonexistent tradition

### Abstract

The reception of theatric plays by the young viewer (an example of which can be found in the discussion after the student's premiere of *Acropolis* directed by Łukasz Twarkowski) reveals the need to expand the theatric education with the elements of the post-war tradition of the Polish scene. The example of the cultural gap in this regard can be heard in e.g. the voices of young critics on the re-mix on Lidia Zamkow, which show the lack of knowledge on the meaning of the cultural phenomenon, which was the theatre of that director. Implementing the subject, the main aim of which would be to familiarize the students with great personas of the theatre of the last five decades into the cultural studies curriculum seems absolutely necessary if one wants to raise an aware member of the culture – also the post-modernist one.

**Słowa kluczowe:** wirtualizacja, teatralność, performatywność, remiks, tradycja, ponowoczesność, program kształcenia, rozumienie, wartościowanie

**Key words:** virtualization, theatricalness, performativity, tradition, remix, postmodernism, curriculum, understanding, valuation

### Ewa Łubieniewska

Prof. dr hab. w Katedrze Literatury XIX wieku, kierowniczka Pracowni Dramatu i Teatru w Instytucie Filologii Polskiej UP, autorka książek o Słowackim (m.in. *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, *Upiorny anioł*) i Witkacym (*Czysta forma i bebechy*), monografii teatru zakopiańskiego *Piekielne pomysły i dusza anielska Teatru Witkacego w Zakopanem* oraz innych publikacji o tematyce teatralnej.