

Teatr

Warszawa

06-2014 M / Nr 6

Rewolucja niestety się spóźnia

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Burząc spokój sumień i umysłów, teatralna para otworzyła pole do debaty, która tak naprawdę powinna się odbyć dwie dekady wcześniej. Tymczasem w latach dziewięćdziesiątych wyczekiwano nowego Żeromskiego, który rozliczy rodaków z marzeń o wolności i będzie moralnym sędzią świeżo instalującej się Niepodległej.

■ Szczęśliwym trafem zaczęło się od skandalu. Dzięki burzy, jaką wywołały *Dziady. Ekshumacja* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2007), legenda buntowniczej pary od razu zyskała wiarygodny fundament. Po latach obrazoburstwo tamtej produkcji wygląda dość poczywiście. Fakt przepisania narodowego arcydzieła, demontaż romantycznego mitu, wulgaryzmy, nieprzystojne gesty – wszystko to, co wówczas uznano za bezczelny wybrzyk, dziś jest sceniczną normą.

Spektakl rzeczywiście nie był wolny od wad, lecz szybko stało się jasne, że to nie wypadek przy pracy, lecz ambitna próba opowiedzenia Polski na nowo: z jej zapomnianymi duchami, urazami, depresją, poczuciem degradacji i obrzydzeniem samą sobą. Arcydramat Mickiewicza potraktowano w nim jak wielkie cmentarzysko pamięci. Tytułowa metafora ekshumacji oznaczała w istocie makabryczną operację rozgrzebywania szczątków i przetrząsania szaf w poszukiwaniu trupów, niezewidencjonowanych w narodowym panteonie. W kombatanckich opowieściach nieoczekiwanie ożywały głosy nieboszczyków, którym śmierć zadała polska ręka: Ukraińców z Wołynia, Czechów z Pragi pacyfikowanej przez wojska Układu Warszawskiego i Żydów. Frapowała scenografia, zaprojektowana przez Roberta Rumasa, po raz pierwszy i ostatni w dziejach przed-

stawień duetu obciążona tak wielkim ładunkiem symbolicznym. Rzecz działa się w dziwnej przestrzeni, będącej skrzyżowaniem kaplicy z domem biesiadnym. Scenę przecinał wielki, powalony krzyż, który ostatecznie okazywał się wielofunkcyjnym meblem, obsługującym rozrywkowe zaplecze patriotycznych eventów. W centrum tej zdesakralizowanej przestrzeni, pełnej znaków wypatroszonych z treści, umieszczono tabernakulum, w którym zamiast hostii tkwił grill kebab.

Tekst Demirskiego zaczynał się tam, gdzie kończyły się *Dziady*. Naród odzyskiwał wolność, Konrad brał władzę, a ksiądz Piotr – rząd dusz. Jednak polityczne zwycięstwo okazywało się zarazem moralną katastrofą na wszystkich frontach. Bohaterowie nie dorastali do swoich legend, legendy ujawniały podwójne dno, zdeponowane w ubeckich kartotekach. Masy traciły wiarę w elity, elity zaczynały gardzić masami. To nie przypadek, że postać Konrada miała na rewersie zniechęconą figurę Mickiewiczowskiego Senatora. Wielka Improvizacja była spowiedzią człowieka, który czuł się nie najlepiej w roli, w jakiej obsadziła go historia. Miał świadomość, że zagrał ją źle, i co więcej – powątpiewał w słuszność scenariusza, reprodukcją tego sam od pokoleń algorytm biografii heroicznej, w którym ofiara i walka były równie przewidywalne, jak klęska...

Dziady. Ekshumacja demonstrowały rozpad inteligenckich kodów, które – zdaniem autorów – stały się całkowicie niewydolne w opisie polskiej rzeczywistości po transformacji. W projektowanym przez nie obrazie świata nie mieściła się ani nowa klasa polityczna, reprezentowana przez Konrada, dla którego kostium romantycznego herosa okazał się po prostu zbyt obszerny, ani nastawiony biznesowo kler, ani młodzież, marząca o ucieczce na Wyspy, ani wypożyczony z *Dziadów* Świniarskiego lud, spożywający w milczeniu jajka. Prezentowane w spektaklu biografie biegły krzywym ściegiem, mimo woli układając się w karykaturalny obraz tego, co dotąd uznawano za modelowy kształt polskiego losu.

Plebejska rekonkwista

Kolejne przedstawienia potwierdzały zainteresowanie obojga artystów historią i jej obecnością w życiu codziennym Polaków. Szukali obszarów zbiorowej amnezji, tego, co w kanonicznym obrazie dziejów pominięte bądź wzgardzone. Przedmiotem swoistej rehabilitacji stał się w ich twórczości PRL. Demirski i Strzępka ujmowali się za tymi, którzy tęskniąc za bezpieczeństwem socjalnym minionej epoki, stali się zawalidrogą dla nowego systemu. Takim skansenem roszczeniowej i populistycznej recydywy był świat Wujaszka Wani, prze-

niesiony w realia gwałtownie podupadającego na fali rynkowych reform Wałbrzycha. Galeria Czechowowskich nieudaczników w spektaklu *Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2008) wystąpiła w kostiumach zdeklasowanych polskich inteligentów, których duch nowych czasów zepchnął na margines. Wujaszek Wania, mimo napomnień innych bohaterów, jakoś nie mógł wziąć się w garść, by znaleźć sobie sensowne zajęcie, zaś staruszek Tielegin – zmuśmifikowany okaz peerelowskiego inteligenta – miał nadzieję przydać się systemowi przynajmniej jako ostatni meloman, który płaci abonament w filharmonii. Ich życiowej inercji przeciwstawiono zaś profesora Sieriebrjakowa – bohatera nowej epoki, figurę wcielającą bodaj wszystkie fetysze polskiej transformacji z Balcerowiczem i prywatyzacją na czele.

Ale PRL w dziełach teatralnej pary to nie tylko nostalgiczny mit „skrzywdzonych i poniżonych”. Strzępka i Demirski widzą w nim czas, w którym funkcjonowały jeszcze wspólnotowe więzi. Piękną fantazją na temat plebejskich celebracji były obrazy z podróży koleją w *Firmie* (Teatr Nowy w Poznaniu, 2012), pełne wspomnień o zbiorowej konsumpcji jajek na twardo. Dramaturg i reżyserka ujmowali się za tym, co we wspomnieniach tamtego świata wstydlive, obciachowe i mało eleganckie,

dostrzegając w obyczajowej przasności PRL-u, jego stadnych rytuałach i „słomie w butach”, emanację kultury chłopskiej.

Artyści nie ukrywali zresztą, że chcieliby o tym wypartym, chłopskim głosie Polakom przypomnieć. Forsowali go w sposób bezpardonowy, wydobywając na wierzch wszystko to, czym tak bardzo brzydzi się inteligencja i pragnąca zapomnieć o swoim wiejskim pochodzeniu nuworysze ze społecznego awansu. W *Niech żyje wojna!!!* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2009), spektaklu, który usiłował opowiedzieć „prawdziwą” historię czterech pancernych i psa, dali do zrozumienia, że historia heroiczna, z Powstaniem Warszawskim i Katyniem w charakterze ikon tożsamościowych, nie jest historią wszystkich Polaków. Bohaterów ich spektaklu dzieliła przepaść: dla ukształtowanego przez tradycje powstańcze Olgierda wojna była eposem rycerskim, zaś dla stuprocentowego chama Czereśniaka – krwawą jatką, rekompensowaną przez niepowtarzalne okazje do grabieży. Autorzy przedstawienia postawili tezę, że nie istnieje nic takiego, jak uniwersalne doświadczenie historyczne narodu. Losy ludzkie, zdeterminowane klasowo, nigdy nie układają się w jeden wzór.

W spektaklu *W imię Jakuba S.* (festiwal Boska Komedia w Krakowie i Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2011) uderzyli w Polaków „aspi-

rujących” – klasę uformowaną przez modernizacyjne mity. Ujrzeni w nich potomków wodza rabacji galicyjskiej, którym pańszczyznę zastąpiła niewola kredytowa. Po scenie paradowała nawet potomkini ofiar chłopskiej rzezi z siekierą w plecach, jako urzędniczka bankowa decydująca o tym, komu z nowych mieszczan uchylić drzwi do konsumpcyjnego raj. O ich klasową godność starał się zaważczyć sam Jakub Szela. Krwawe widmo fatygowało się z zaświatów pod postacią pijanego ojca ze wsi, który psuł wielkomiejskim dzieciom nastrój przy stole, przypominając im, skąd są. Niestety, nawet ta spektakularna interwencja nie była w stanie rozbudzić w nich woli buntu.

Dramaturg i reżyserka mieli świadomość ograniczeń swego teatru, który mimo drastycznego „obniżenia tonu” pozostawał jednak przekazem inteligenckim. Pewnie nie żywili też złudzeń, że ujmując się za głosem „ludu”, wyrugowanego z kultury i historii, zdołają dokonać jego rzeczywistej reaktywacji. Ich plebejska rekonkwista miała charakter wyłącznie symboliczny. Sam Paweł Demirski wyraził daleko idący sceptycyzm w kwestii możliwości skomunikowania się z „ludem” podczas re//miku *Dario Fo przesłał instrukcje*, zrealizowanego w Komunie Otwock (2012). Dokonał w nim gestu autoparodii, pokazując, jak wrażliwy, lewicowy artysta usiłuje bezskutecznie nawiązać

dialog z proletariatem, uosabianym przez gniewną kobietę ze ścierką. W konkluzji układu pojawiała się teza, że „lud” nie istnieje jako podmiot w życiu publicznym, pozostając kartą przetargową w politycznych grach pomiędzy lewicą, prawicą i Kościołem. Rozpoznanie to dotyczyło również lewicowej sztuki, która – zabierając głos w imieniu „wykluczonych” – trafia w społeczną próżnię.

Ofensywę inteligenckie

Wobec braku możliwości oddziaływania na masy gniewny duet postanowił popracować nad świadomością publiczności inteligenckiej. Oryginalną wartością ich projektu teatralnego jest budowanie własnej agendy, w której pojawiły się tematy dotąd nieobecne. Zajęli się krytyką demokracji neoliberalnej (*Śmierć podatnika*, Teatr Polski we Wrocławiu, 2007), brudnym zapleczem biznesowym ustrojowej transformacji (*Opera gospodarcza*, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 2008), fetyszami społeczeństwa informacyjnego (*Love & Information*, PWST we Wrocławiu, 2013) oraz wyzyskiem przewodu pokarmowego przez przemysł spożywczy (*Bierzcie i jedzcie*, Teatr Rozrywki w Chorzowie, 2013). Opowiedzieli, co się dzieje za drzwiami polskich porodówek (Po-

łożnice szpitala św. Zofii, Teatr Rozrywki w Chorzowie, 2011) i rozebrali na części fantazmaty cywilizacyjnego skoku, oczekiwanego podczas przygotowań do EURO (*Tęczowa Trybuna 2012*, Teatr Polski we Wrocławiu, 2011). Dla duetu nie ma tematów zbyt niskich lub trywialnych. To, co uchodzi za skażone grzechem doraźności, uważają za walor. Demirski, idąc w ślady jednego ze swoich angielskich mistrzów, Davida Hare’a, który napisał dramat na temat skutków prywatyzacji brytyjskich kolei (*The Permanent Way*), zajął się korupcyjnymi mechanizmami prywatyzacji PKP (*Firma*). Spektakl, wsparty staranną dokumentacją, statystyką i researchem na branżowych forach internetowych, nie poprzestał jednak na rozprawie o gospodarczych przekrętach na polskich torach. *Firma* pokazywała degenerację instytucji państwa i kryzys społeczeństwa obywatelskiego, niezdolnego do działań w obronie dobra wspólnego.

Może najbardziej widowiskową ofensywą duetu był jednak atak na elity III RP, zdefiniowane jako towarzyski konglomerat koterii politycznych i opiniotwórczego salonu. Ten front został otwarty już w *Dziadach. Ekshumacji*, by z większą siłą powrócić w *Operze gospodarczej i Firmie*. Sięgając po argumenty, rugowane na

ogół z debaty pod zarzutem populizmu i demagogii, opisywali zblatowany sojusz władzy różnych szczebli z szemranym światem nowego biznesu i weteranami tajnych służb, oddelegowanych na odcinek prywatyzacji spółek skarbu państwa.

Kulminacją tych wątków był zamach na legendę Andrzeja Wajdy, którego duet udekorował złośliwym epitetem „architekta zbiorowej wyobraźni”. Spektakl *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2010), przedstawiający towarzyskie kulisy pogrzebu ikony polskiej szkoły filmowej, formułował oskarżenia wobec artystycznych elit o zdradę solidarnościowych ideałów. Robotnicy, jeszcze wczoraj uznawani przez nie za bohaterów polskiej bezkrawej rewolucji, z nastaniem nowego ładu stali się kłopotliwą, roszczeniową masą, którą należało reedukować i wyleczyć z niebezpiecznych złudzeń. Demirski i Strzępka zarzucili koryfeuszom narodowej kultury nie tylko obojętność wobec mas i uczestnictwo w instalowaniu systemu, który zrodził głębokie podziały społeczne, lecz również służalczość wobec władzy, sowie zresztą opłacaną. Ilustrowali to w sposób drastyczny, każąc postaci, kojarzonej z Kazimierzem Kutzem, liczyć but Balcerowicza. W ostat-

niej części akcja przenosiła się do piekła, gdzie miała nastąpić prezentacja zapowiadanej od dawna przez Mistrza, trzeciej części robotniczej eposu, którą otwierał *Człowiek z marmuru*. U Strzępki i Demirskiego dzieło to nosiło tytuł *Człowiek z pluszowej rewolucji*, a jego bohaterem był jeden z beneficjentów polskiego cudu gospodarczego, czyli biznesmen, który po dokonaniu obowiązkowej redukcji kosztów w firmie i wysłaniu robotników na zieloną trawę, prowadził bez troski żywot na wysokim stopniu wśród innych, równie zadowolonych z siebie członków pluszowej elity. W finale całe towarzystwo bezceremonialnie wypraszało publiczność, by móc bawić się we własnym, ekskluzywnym gronie.

Kwestia wyobcowania autorytetów, które straciły kontakt ze społeczną rzeczywistością, nie była tu zresztą zarzutem najcięższym. Być może bardziej dojmująco brzmiało oskarżenie o współodpowiedzialność za drenaż narodowej kultury, oddanej na łaskę „niewidzialnej ręki rynku” i podtapianej przez zalew komercyjnej szmiry. Hipokryzję „architektów wyobraźni” dobitnie ilustrował w spektaklu uosabiający słupki oglądalności statystyczny widz, budzący w wysublimowanej socjocie odruch obrzydzenia i zabobonny lęk.

W *Bitwie Warszawskiej 1920* (Narodowy Stary Teatr w Krakowie, 2013) akt oskarżenia wobec polskiej inteligencji został rozszerzony o nowe wątki. Demirski i Strzępka porównali niepodległościowe elity odpowiedzialne za kształt II i III RP, stawiając tezę, że to ich słabość, poświadczona bezrefleksyjną gotowością do przejmowania cudzych wzorców, przesądziła o fiasku kolejnych prób zbudowania wolnego i sprawiedliwego państwa. Ta wizja narodu, utwierdzonego w niedojrzałości przez chwiejną, niesamodzielną intelektualnie inteligencję, nie odbiegała zbyt mocno od diagnozy, którą przed ponad stu laty sformułował Stanisław Brzozowski. Wydawała się również zadziwiająco zbieżna z myślą Gombrowicza, który widział w Polakach lud pogrążony w wiecznym dziecięctwie, znieczulony romantycznym snem.

Bez wspólnoty

Poetyka Strzępki i Demirskiego doczekała się już wielu analiz. Można się spierać o szczegóły, wybrzydzać nad mniej lub bardziej chybionymi produkcjami (podaż jest duża, a ilość nie zawsze przechodzi w jakość), lecz nie ma wątpliwości, że zdołali wypracować coś więcej niż styl. To spójny i precyzyjnie skonstruowany model teatru politycznego, ciekawie dia-

logujący z tradycją, mający jasno postawione cele i zarazem świadomość własnych słabości. Już farsa *Był sobie POLAK POLAK POLAK i diabeł*, zrealizowana w Wałbrzychu (2007), uświadamiała dobitnie, że dramaturg i reżyserka chcą robić autorski teatr wedle nieznaanej w Polsce receptury. Gruby żart, drastyczność w gwałceniu mieszczańskiego decorum, radykalizm w kwestionowaniu obowiązujących narracji, norm i wartości, wreszcie rozbrajanie teatralności na różnych piętrach – to wszystko elementy stylu, które dawało się wywieść z różnych tradycji, poczynwszy od koncepcji komunizujących scen robotniczych czasów międzywojnia, poprzez modele teatru rewolucyjnego Brechta i Daria Fo, aż po lewicujący, postdramatyczny teatr René Pollescha. Artystyczna para jednak szybko nabrała dystansu do źródła własnej inspiracji, przypiekając w ogniu

Może najbardziej widowiskową ofensywą duetu był atak na elity III RP, zdefiniowane jako towarzyski konglomerat koterii politycznych i opiniotwórczego salonu.

krytycznej analizy i Brechta (*Opera gospodarcza*), i Daria Fo (*Dario Fo przesłał instrukcje*). Choć gesty ojcobójstwa były niepotrzebne. Demirski i Strzępka od dawna już gospodarowali „na swoim”.

Może najbardziej rozpoznawalną cechą ich języka jest obsceniczność. To ona jest źródłem degradacji świata scenicznego, który niemal zawsze u Strzępki przypomina tandetną gra-ciarnię – i nie jest to tandeta malownicza. Os-tentacyjny antyestetyzm jej inscenizacji, brzydota i fizjologiczne nietakty, których w żaden sposób nie da się obłaskawić ani ubrać w poetycki nawias, to z jednej strony złamanie nie-pisanego paktu o nieagresji wobec widza, który zawsze może być obryzany jakimś świństwem, z drugiej zaś – akt autokompromitacji teatru jako miejsca ekskluzywnej konsumpcji sztuki i wysublimowanych inteligenc-kich kodów.

Innym znakiem firmowym spektakli duetu jest metateatralność. Demirski i Strzępka uważają fabułę za produkt ideologiczny, odwzorowujący kulturowe schematy i języki władzy. Toteż fikcję traktują z najwyższą podejrzliwością, usiłując ją zdelegitimizować i rozbroić. Podstawowym narzędziem dywersyjnym jest język. Złożona faktura tekstowa, będąca ko-

laşem cytatów, żargonów i frazeologii, zaczerpniętych z modnych dyskursów, odwzorowuje mapę wpływów rozmaitych narracji, walczących o hegemonię w debacie publicznej. Podając te języki deformacji, mącąc ich gładką powierzchnię wirusem składniowej rebelii, Demirski odbiera im prawomocność, a tym samym tytuł do orzekania jakiegokolwiek prawdy o świecie. Inną strategią demontażu narracji jest polifonizacja przekazu. Niemal każda opowieść ma tutaj swoją kontrę, historie konkurują ze sobą i podważają się nawzajem, a ich suma nie składa się w harmonijny obraz świata. Zamiast dialogu mamy osaczające się nawzajem i przepychające w kolejce do głosu monologi. To one determinują sposób komunikacji na scenie, nakierowanej zawsze na publiczność. Na przecięciu relacji między postaciami zawsze jest widz, to on jest tu ukrytym protagon-

nistą, ekranem i filtrem kontrolującym przepływ treści.

Sytuacja „bycia w roli” ma w spektaklach duetu wymiar metaforyczny. Bohaterowie zawsze są uwięzieni w jakieś narracji, która narzuca im tożsamość, dyktuje gesty, każe grać w nie swojej bajce. Kimś takim jest Wujaszek Wania, protestujący przeciwko zamknięciu w Czeschowskiej fabule: „Dlaczego ja się nie mogę cofnąć / żeby inną rolę zagrać?”. Bohaterowie *Niech żyje wojna!!!* stali się zakładnikami scenariusza, zrodzonego z kompromisu narracji zarządzających zbiorową pamięcią i potrzeb peerelowskiej polityki historycznej. Klincz narracyjny paraliżuje wolę postaci, które nie mają możliwości, by cokolwiek zmienić. W *Był sobie POLAK POLAK POLAK i diabeł* pojawił się nawet „strażnik fabuły” w postaci suflerki, dyscyplinującej aktorów za pomocą żółtych i czerwonych kartek, zaś w razie potrzeby – cofającej akcję.

Konflikt postaci z własną historią nie jest jedynym elementem destabilizującym świat sceniczny. Teatr Strzępki i Demirskiego pozostaje również w konflikcie sam ze sobą. Jego aspiracje do bycia instytucją moralnego niepokoju wchodzą w kolizję z koniecznością kompromitującego uczestnictwa w handlo-



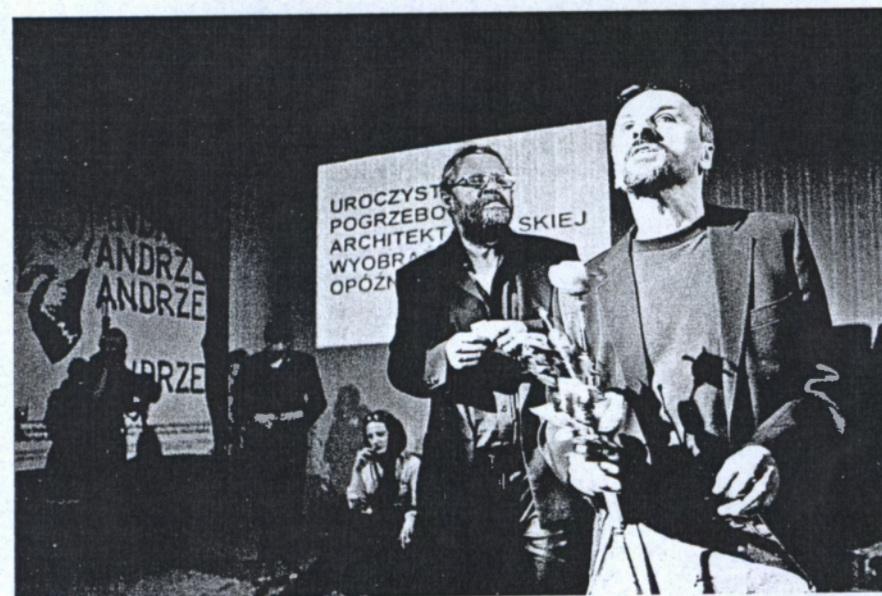
fot. archiwum Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu

Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów, reż. Monika Strzępka, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu (2008)



fot. Tomasz Jozefowski

Niech żyje wojna!!!, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu (2009)



fot. Bartłomiej Jan Sowa

Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej, reż. Monika Strzępka, Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu (2010)

wej transakcji, którą pieczętuje wykupiony bilet. Dramaturg i reżyserka starają się tę sprzeczność rozbroić, atakując ewentualne roszczenia widza.

To jeden z ważnych powodów, dla których ich spektakle, mimo odwołań do karnawałowych strategii odwracania porządku świata, nie budują wspólnoty śmiechu. Jest wręcz przeciwnie, celem ostrzału jest w nich sama publiczność. To jej nawyki, przesady, stereotypy myślowe się tu poniewiera, jej światopogląd rewiduje i jej język wywraca podszewką do góry, by wykazać zaskorupiałe w nim fałsze. Ustawienie widowni na osi konfliktu nie oznacza przy tym, że wszyscy obrywają po równo. W każdym spektaklu namierzone są inne cele, choć bywają obiekty uprzywilejowane. Duet lubi się znęcać nad tradycyjnym polskim inteligentem w stanie ideowej upadłości oraz nad nastawionym konsumpcyjnie widzem. Tak zdefiniowany przeciwnik bywa wytykany palcem, obśmiewany, znieważany i egzorcyzmowany wstrząsową dawką dialektyki, podważającej wszelkie oczywistości. W *Śmierci podatnika*, zrealizowanej na kilka miesięcy przed wybuchem światowego kryzysu, taką oczywistością była gospodarka neoliberalna. Ukrytym bohaterem tego przedstawienia był właśnie widz – zdyscyplinowany konsument i kredytobiorca, bierna podpora i zarazem ofiara systemu. Na scenie reprezentowała go groteskowa postać Podatnika, lecz robiono wiele, by elementem absurdałnej opowieści o bananowych republikach, egzotycznych dyktaturach, postpolitycznych demokracjach i niewidzialnej ręce rynku, sterowanej przez międzynarodowe instytucje finansowe, poczuła się sama publiczność. To ją brano pod włos urzędowym w szatni eventem z okazji Święta Brania Kredytów, to jej gust wykpiwano w nieprawdopodobnym nagromadzeniu tandety na scenie, i to jej wypominano bezkrytyczny stosunek do rzeczywistości.

W *Operze gospodarczej* widz-konsument stał się już częścią akcji, w postaci dwóch hałaśliwych osobników, którzy szwendali się między fotelami a sceną, żądając godziwej rozrywki, poklepując po pupach aktorki, lub ubijając interesy z postaciami sztuki. Poznańska *Firma* poszła dalej. Członkowie rodziny, tworzącej mafijne zaplecze restrukturyzacji polskich kolei, w pewnym momencie pojawiali się wśród publiczności jako widzowie swojej własnej historii. Spektakl stawiał w stan oskarżenia publiczność, wskazując, że podział na

władzę i jej bezbronni ofiary jest fałszywy, bowiem system poprzez sieć zależności korumpuje również obywateli i trwa dzięki ich konformizmowi. Umieszczenie bohaterów spektaklu na widowni wskazywało dobitnie, że beneficjentem opisanych w nim patologii może być każdy z nas.

Duet nie oszczędza również swoich lewicowych kibiców. W zdarzeniu scenicznym *Dario Fo przesłał instrukcje* w Komunie Otwock, które miało postać wykładu oprawionego w dyskretną ramę inscenizacyjną, Demirski wytknął zadeklarowanym antysystemowo gospodarzom, że jego występ w ich progach odbywa się w ramach projektu sponsorowanego przez rząd. Przy okazji przetestował też lewicową wrażliwość widowni, prosząc ją o podpisanie petycji w sprawie uwolnienia Starucha – szefa kibiców warszawskiej Legii, uznanego przez środowiska prawicowe za więźnia politycznego. Propozycja ta wzbudziła spore opory – część publiczności nie była w stanie przełamać ideologicznych podziałów, uznając, że męczennik obozu, do którego ma się stosunek niechętny lub wrogi, nie może reprezentować żadnych racji. Jednak nie tylko widz w spektaklach duetu jest na cenzurowanym. W ogniu morderczej dialektyki hartuje się również sam teatr, nieustannie weryfikując swoje argumenty i samemu sobie mówiąc: „sprawdzam”.

Możliwości sztuki krytycznej

Pora się zastanowić, do czego Strzępce i Demirskiemu potrzebny jest teatr. Wydaje się, że dość szybko przestał ich interesować model wizyjny zaprezentowany w *Dziadach. Ekshumacji*. Rozbrajanie narodowych mitów stało się sportem dość powszechnym, zaś dramaturg i reżyserka nie lubią występów w chórze. Zamiast dotrzymywać kroku debacie publicznej, wolą ją wyprzedzać. Narzucanie nowych tematów rozmowy okazało się zresztą celem nie tak trudnym do zdobycia, w ślad za nim jednak pojawiło się pytanie, czy za pomocą teatru coś da się zmienić. Artyści postanowili rozpoznać problem bojem i wymyślili projekt *Tęczowa Trybuna*.

Powstający w Teatrze Polskim spektakl pod tym samym tytułem miał być w gruncie rzeczy dodatkiem do budowy rzeczywistego ruchu społecznego na rzecz wydzielenia na stadionach EURO 2012 specjalnych sektorów dla gejowskich kibiców reprezentacji Polski. Niestety, inicjatywa, której wirtualny byt w Internecie sprokurowali pracownicy teatru, nie

znalazła przedłużenia w realu. Haczyk poślknęły wprawdzie media i kibice klubów piłkarskich zwalczający koncepcję „tęczowej trybuny” na internetowych forach, lecz nawet w środowiskach homoseksualnych nie znalazł się nikt, kto byłby gotów ją wcielić w życie. Teatr nie doczekał się więc przedłużenia w akcji bezpośredniej, za to spektakl, który miał o niej opowiadać, okazał się dobrze udokumentowaną diagnozą kryzysu społeczeństwa obywatelskiego, niezdolnego do samoorganizacji.

Mimo tego niepowodzenia artyści nie złożyli broni. Pozostając pod wrażeniem masowych protestów przeciwko ACTA, uznali, że zmiany, wymuszone przed oddolny ruch społeczny są możliwe, a może nawet i bliskie, wobec czego teatr – wyprzedzając fakty – powinien zająć się projektowaniem świata po rewolucji. Ich spektakl *O dobru* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu, 2012) był próbą wyobrażenia sobie nowego ładu, w którym regeneruje się więzi społeczne, przywraca wrażliwość na bliźnich, uczy empatii i resocjalizuje obalone elity. Jego twórcy proponowali rozpocząć rewolucję od odbudowy człowieka po spustoszeniach, jakich dokonała w nim demokracja neoliberalna, premiująca konformizm, egoizm i uległość wobec degradujących jednostkę wolnorynkowych reguł.

Optymizm jednak nie trwał długo. W pół roku później, w depresyjnej *Firmie*, bojowy tandem zdawał się już mocno wątpić w możliwości sztuki krytycznej, czemu dawał wyraz bohater spektaklu, przegrany aktywista „obywatelskiego śledztwa”, wołając: „Dlaczego nie ma litości i trwogi”? To poczucie wyczerpania i jałowości gestów buntu w przekonaniu, że się doszło na jakiejś drodze do ściany, towarzyszyło też nieco później występowi Pawła Demirskiego w Komunie Otwock. Dramaturg postawił w nim tezę, że teatr zaangażowany jest w gruncie rzeczy obiegiem zamkniętym, adresowanym do wąskiej grupy odbiorców o podobnych poglądach.

Wydawało się wówczas, że reżyserka i dramaturg dokonali przewartościowania swoich metod i celów, rozeszły się nawet pogłoski, że zamierzają opuścić teatr repertuarowy i działać niezależnie. Demirski zwierzył się nawet mediom z zamiaru napisania tekstu, który byłby parodią ich stylu. Być może poczuł, że opowieść o młodych gniewnych, którym z wkurzeniem mocno do twarzy, zaczyna brzmieć fałszywie. Śladem tego kryzysu stało się jedno z najbardziej osobistych przedstawień duetu

– *Courtney Love* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2012). Spektakl, inspirowany biografią żony lidera Nirvany Kurta Cobaina i historią nardzin stylu grunge w Seattle, mówił nie tylko o pułapkach show-businessu, lecz także – lub przede wszystkim – o bezsilności wobec życia i jego przewidywalnych kolein. Jego drugim dnem była opowieść o samych autorach. Reżyserka i dramaturg przyjrzeni się samym sobie, boisku, na którym grają, i rolom, jakie przydzielili im medialny sukces. To przedstawienie uświadomiło równocześnie, że istnieje jeszcze inna opowieść o Strzępce i Demirskim, w której sami stali się aktorami własnego teatru.

Bunt i mainstream

Ta opowieść fascynuje wielością planów. Dramaturg i reżyserka zagrali w teatrze swoim wizerunkiem, pokazali siebie jako aktorów medialnego spektaklu. Bo są nimi od dawna. Ich wypowiedzi, teksty publicystyczne, prowokacje, afronty i awantury przy mikrofonie, należą do najgorętszych środowiskowych newsów. Medialna aktywność w sposób przewrotny wykreowała ich na celebrytów kultury: są rozpoznawalni, idealnie realizują zapotrzebowanie na „młodych wkurzonych”, których udział nadaje rumieńców każdej debacie przed kamerą. Pasują do swoich ról.

W szczególnie trudnej sytuacji znaleźli się po przyznaniu Paszportu „Polityki”. Pojawienie się na gali, celebrowanej przez środowiska, dopiero co sponiewierane w *Andrzeju...*, mogło rzucić cień na ich wiarygodność. Paweł Demirski, świadom niezręczności sytuacji, ujawnił w portalu „Krytyki Politycznej” udratyzowany zapis sporów, jakie toczyli ze Strzępką przed podjęciem decyzji. Ostatecznie przyjęto rozwiązanie kompromisowe: słynny duet nagrodę przyjął, wyrażając równocześnie dystans do uroczystości niedbałym ubiorem. Dres, w jakim wystąpiła Monika Strzępka, komentowany szeroko w mediach, miał być znakiem obcości obojga artystów wśród wylegantowanych gości. Jednak w karierze duetu coraz wyraźniej rysowała się wizerunkowa sprzeczność pomiędzy rolą „wkurzonych” i przynależnością do mainstreamu. Ta okoliczność budziła też zastrzeżenia weteranów teatralnej lewicy. Lech Raczak wyraził je dobitnie, mówiąc, że w politykę wypada iść na całość, poświadczając poglądy, deklarowane w sztuce osobistym ryzykiem. Tu i ówdzie pojawiły się nawet zarzuty, że ich kontestacyjne gesty są efektem wyczucia koniunktury, a nie nonkonformizmu.

Może to zmagania z własnym wizerunkiem – a może poczucie, że bunt wobec systemu nie może być do końca uczciwy bez analizy własnego weń uwikłania – sprawiły, że Strzępka i Demirski zdecydowali się zainstalować we własnej opowieści. Ich spektakle chłonęły wszystko to, co się działo na medialnej scenie, łącznie z recenzjami i rozmaitymi przejawami aktywności publicznej. Tak było z zaangażowaniem obojga w akcję protestacyjną pod hasłem „Teatr nie jest produktem, widz nie jest klientem”, która znalazła swoje odbicie w spektaklu *O dobru*. Sportretowali się również w *Courtney Love* – opowieści o biografiach urabianych i konsumowanych przez medialne spektakle. W *re//miksie Dario Fo przysłał instrukcje* Paweł Demirski zaprezentował sam siebie jako studium przypadku lewicowego artysty, snującego plany o podpaleniu świata w bezpiecznym getcie intelektualistów dotowanym przez państwo.

Teatralne gry zaprowadziły ich jeszcze dalej. Był moment, w którym półżartem – ale tylko pół – rozpoznali w sobie bohaterów narodowego dramatu. „Przepisujemy Wyspiańskiego – zapowiadała Strzępka w wywiadzie z 2011 roku. – Akcja spektaklu będzie się działa na naszym weselu. Wiesz: ja – chłopka. Demirski – poeta – wszystko się zgadza. A jaka ciekawa lista gości będzie. Niech drżą niesprzyjający nam recenzenci”. Byłaby to efektowna kulminacja opowieści

o artystach, którzy stali się częścią własnej sztuki. Niestety, projekt nie doszedł do skutku.

Sen o grzesznej

Mimo komediowego wigoru teatr sławnej pary jest pełen złych przeczuć. To świat, w którym trwa niepokojąca erupcja cudów: narzędzia zbrodni paradują w ciałach ofiar, niż demograficzny peroruje głosem nienarodzonych dzieci, klasa średnia, znękana szalbierstwami diety, zaprasza na wycieczkę do jelita grubego. Z szaf wychodzą dawno zapomniane trupy, na zabitych deskami dworcach po nocach gromadzą się podróżni, między zafiksowanymi w swoich historiach figurami krążą niedoszli i przyszli samobójcy, podczas gdy mózgi skorumpowanej władzy notują podejrzaną wybuchy na słońcu. Trwa orgia rozpadu, świat wisi na krawędzi, choć czasem ma się wrażenie, że jest już po katastrofie: wiatr hula po nieukończonych autostradach i lotniskach, z których nie odleciał żaden samolot, w opustoszałych kaplicach pija się rozpacz państwową wódką. To, co dobre, już było, kiedyś, w PRL-u, choć może i to nieprawda. Historia z uporem reprodukuje jakiś błąd, który przez pokolenia odkłada się w ludzkich losach i odbudowuje w kalekich formach wciąż niemogącej się upodmiotowić społeczności.

Projekt teatralny Strzępki i Demirskiego jest pragnieniem wielkiej przemiany. W oczekiwaniu na przewrót, który nie nadchodzi, realizuje z powodzeniem cele pomniejsze, zabiegając o wzmocnienie społecznej empatii i odbudowę wspólnotowych więzi. Teksty Demirskiego, błyskotliwe, celne w dialektycznej szermierce, wyczulone na uzurpację wszędobylskiego frazesu, pozostaną budującym przykładem samodzielnego myślenia w czasach zdominowanych przez światopoglądowe formaty. Burząc spokój sumień i umysłów, teatralna para otworzyła pole do debaty, która tak naprawdę powinna się odbyć dwie dekady wcześniej. Przez całe lata dziewięćdziesiąte wyczekiwano nowego Żeromskiego, który rozliczy rodaków z marzeń o wolności i będzie moralnym sędzią świeżo instalującej się Niepodległej. Nikt taki jednak się nie pojawił. Profesor Marcin Król, jeden z intelektualnych mentorów budowniczych nowej Polski, w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” bilansującym społeczne zaniedbania transformacji wyznał samokrytycznie: „Naczytaliśmy się nie tych książek”. Demirski i Strzępka ze swoją teatralną krucją z pewnością mocno się spóźnili, lecz ich projekt ze zdwojoną energią nadrabia luki w dydaktyce obywatelskiej. ■