didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/przestrajanie-najntisow

/ repertuar

# Przestrajanie najntisów

Piotr Morawski

Studio Teatrgaleria

Michał Buszewicz

*Powrót Tamary*

reżyseria: Cezary Tomaszewski, scenografia i kostiumy: BRACIA Agnieszka Klepacka i Maciej Chorąży, światło: Jędrzej Jęcikowski, wizaż: Kacper Rączkowski

premiera: 15 sierpnia 2020

Komuna Warszawa

*Musical o musicalu „Metro”*

reżyseria: Robert Wasiewicz, dramaturgia: Marcin Miętus, opracowanie muzyczne: Michał Skrok, wideo: Anu Czerwiński, kostiumy: Antonina Peak

premiera: 11 września 2020 w ramach HUB Kultury 2020: Teren wspólny

# 1.

Przełomem był chyba rok 2011. 11 listopada na ulicach Warszawy doszło do regularnych walk faszystów z Antifą i policją. W Marszu Niepodległości, który rok wcześniej gromadził jeszcze garstkę ekstremistów, według organizatorów wzięło wówczas udział dwadzieścia tysięcy osób (zob. Borkowska, Kazimierowska, 2011). Od 2011 roku Marsz przestał być spontanicznym wydarzeniem środowisk prawicowych – coraz skuteczniej organizowany jest przez Stowarzyszenie Marsz Niepodległości, tworzony przez działaczy Młodzieży Wszechpolskiej i ONR. Kolejne były coraz liczniejsze. W stulecie odzyskania niepodległości przemarsz faszystów przez stolicę został objęty patronatem prezydenta Andrzeja Dudy i choć sam prezydent miał wziąć udział w alternatywnym marszu, oba pochody szły razem – po drodze było im i w ulicznym przemarszu, i we wspólnym działaniu.

Hasła kolejnych Marszów pokazują zaostrzanie się kursu: jeszcze w 2012 roku wołano „Odzyskajmy Polskę", rok później – w duchu *Kabaretu* Fossego oznajmiano: „Idzie nowe pokolenie!", które to pokolenie w kolejnym roku wystąpiło już pod hasłem „Armia Patriotów". Po tej konsolidacji zaczęło się szczucie: w 2015 roku pojawiło się już znane ksenofobiczne „Polska dla Polaków" z – mającym chyba łagodzić najgorsze skojarzenia – drugim członem „Polacy dla Polski". Kilka dni po tym marszu na wrocławskim Rynku Piotr Rybak spalił kukłę Żyda. Husarska tradycja kazała w 2016 roku uznać już, że jest „Polska bastionem Europy" – to był pierwszy ukłon w stronę Kościoła. Rok później – odzyskawszy przynajmniej retorycznie Polskę – wołano już: „My chcemy Boga", a na wrocławskim Marszu katolicki duchowny Jacek Międlar – nowy bohater środowisk faszystowskich – grzmiał: „Jesteśmy na wojnie ze złem i żadna talmudyczna horda nie podepcze

naszego krzyża” (*Antyfaszystowska demonstracja we Wrocławiu…*, 2017). Nikt już nie próbował nawet kamuflować jawnie antysemickiego i rasistowskiego charakteru wydarzenia – Międlar krzyczał: „Nasze ulice, nasze kamienice”, a na transparentach widać było hasła: „Czysta krew”, „Europa tylko biała”. Tylko rocznicowemu charakterowi i pertraktacjom z kancelarią prezydenta należy chyba przypisać mające budować wspólnotowe skojarzenia hasło: „Dla ciebie Polsko”…

Prokuratura niby prowadziła śledztwa, Piotr Rybak został skazany, Międlar ostatecznie również, choć za hejt wobec posłanki Joanny Scheuring-Wielgus. Władza jednak faszystom sprzyjała, od czasu do czasu jawnie się do nich umizgując. W wyborach do parlamentu w 2018 roku Konfederacja Wolność i Niepodległość – zrzeszająca zwolenników turbokapitalistycznej prawicy Janusza Korwin-Mikkego, katolickiego fundamentalisty Grzegorza Brauna i Ruchu Narodowego z Krzysztofem Bosakiem – wprowadziła do Sejmu jedenastu posłów. Tym samym w ławach sejmowych zasiadła frakcja chętnie wspierająca maszerujących ulicami pod zielonymi sztandarami Falangi.

Tyle że ten marsz do władzy wcale nie zaczął się przecież w 2011 roku. Nie zaczął się też wraz z kolejnymi zwycięstwami PiS-u. Faszyzm na polskich ulicach nie wykwitł nagle. Zielone sztandary z ramieniem uzbrojonym w miecz też nie wzięły się znikąd. Ta XXI-wieczna wersja dobrze zorganizowanych, karnych szturmowców to logiczny i konsekwentny ciąg dalszy historii, która została prześlepiona. Zapomniana albo wyparta. Symptomatyczna jest w tym kontekście biografia Romana Giertycha – dziś jednego z filarów liberalnej opozycji, któremu czasem wytyka się działalność w edukacji w rządzie pierwszego PiS-u. Mało kto wypomina mu zaś, że to on w 1989 roku reaktywował w III RP Młodzież Wszechpolską. Innym luminarzem związanych z PO środowisk opozycyjnych, wcześniej intensywnie

działającym w prawicowych ruchach ekstremistycznych, jest Michał Kamiński, który swoją przygodę polityczną rozpoczynał w Narodowym Odrodzeniu Polski – drugim oprócz ONR-u ugrupowaniu, które rości sobie prawo do zielonego sztandaru z pięścią i mieczem.

Już na samym początku, gdy 1 maja 1990 roku Janusz Korwin-Mikke organizuje Kongres Prawicy, NOP-owcy pokazują się z faszystowskimi emblematami: „Widać na nich swastyki, odale i logo afrykanerów" – pisze Przemysław Witkowski. „Nie przeszkadza to zupełnie obradującym giertychowcom, korwinistom, monarchistom i wszechpolakom" – komentuje autor.

W latach dziewięćdziesiątych polski ruch narodowy to polityczny plankton – wewnętrznie skłócony i podzielony – znajdujący czasem schronienie przy większych podmiotach, jak ZChN, na początku dekady. Aż do wyborów w 2001, kiedy do Sejmu wchodzi pod wodzą Giertycha Liga Polskich Rodzin, pozbawiony jest jednak wpływu na politykę parlamentarną. Nacjonalistyczne ugrupowania – wówczas bardziej akcentujące swój antykomunizm i przywiązanie do historii – stawiają na mniej efektowną pracę u podstaw, rozpoczynają współpracę z faszyzującymi ugrupowaniami w Europie. Ruch nie jest jednolity ani ideowo, ani organizacyjnie: tworzą go – piszą Czesław i Ewa Maj – „partie polityczne, ugrupowania ponadpartyjne, oraz organizacje parapolityczne: instytucje narodowe, kluby myśli politycznej, instytuty wiedzy narodowej oraz środowiska polityczne skupione wokół redakcji czasopism narodowych" (2007, s. 15). Te ostatnie też zmieniają swój profil. Jeszcze w 1991 roku redakcja „Szczerbca" oznajmiała „Nie ustaniemy w walce o historyczną, narodową i kulturalną tożsamość Narodu Polskiego [sic!]", by w 1994, gdy pismo zostało przejęte przez NOP, swój cel określać już w kategoriach politycznych: „Nowy Szczerbiec to nasz wkład w

Rewolucję Nacjonalistyczną [sic!], która – jak wierzymy – jest jedyną drogą do obalenia pseudowolnościowego systemu krępującego życie i rozwój naszego Narodu" (cyt. za: Tokarz, 2002, s. 27). Rzecz jasna, wówczas marzenia o nacjonalistycznej rewolucji kwitować można było ironicznym uśmiechem. Choć – stwierdzają autorzy opracowania o narodowych ugrupowaniach politycznych w Polsce lat dziewięćdziesiątych – „do zagospodarowania politycznego była niemała część społeczeństwa gotowego poprzeć projekt narodowy, katolicki, antyliberalny, deklarujący złagodzenie skutków «terapii szokowej», związanej z reformami systemowymi w Polsce" (Maj, Maj, 2007, s. 9). Na reformach Balcerowicza faszyzujące ugrupowania na pewno wygrały: jednocząca je LPR – podobnie jak „Samoobrona" dyskontująca społeczny gniew – w 2001 roku weszły do parlamentu, by w kolejnej kadencji wejść do rządu.

Wcześniej jednak ekscesy – takie jak swastyki na zjeździe zjednoczeniowym – pozostawały bez echa, bo i wszyscy uczestniczący w tym zjeździe mieli opinię ekscentryków. Janusz Korwin-Mikke był śmiesznym panem, którego Unia Polityki Realnej ciągle odbijała się od wielkiej polityki, głosząc konsekwentnie swój ultraliberalizm gospodarczy i powtarzając, że podatki to złodziejstwo. Rodzący się na początku lat dziewięćdziesiątych faszyzm był jednak pewną egzotyką, głęboką niszą, z której, jeśli coś wypływało do mainstreamu, to ugruntowany antykomunizm i nienawiść do PRL-u, a co za tym idzie – nawet do samego słowa socjalizm. Historia rodzącego się w latach dziewięćdziesiątych w Polsce faszyzmu to historia prześlepiona. Przesłonięta przez narrację o rodzącym się kapitalizmie, aspiracjach, szybkich pieniądzach i jeszcze szybszych samochodach, karierach na miarę Rockefellera, pogardę wobec słabszych i mniej obrotnych, którzy nie otwierali słynnych szczęk pod Pałacem Kultury. I których nie stać było na przykład na bilet do teatru na *Tamarę*, którą Maciej Wojtyszko

wyreżyserował w stołecznym Teatrze Studio, a która miała premierę 5 września 1990 roku.

## 2.

Spektakl dokładnie zinterpretowała Joanna Krakowska w *Demokracji. Przedstawieniach* (2019), ustanawiając *Tamarę* przedstawieniem założycielskim czasów transformacji. *Tamara* powróciła więc – zanim jeszcze Cezary Tomaszewski z Michałem Buszewiczem wzięli się do robienia spektaklu na trzydziestą rocznicę premiery Wojtyszki. O *Tamarze* znów zaczęto pisać i mówić, pasowała bowiem jak ulał do opowieści o czasach wielkich aspiracji i snobizmu – recenzenci prześcigali się wówczas w opisie wystawności oferowanych w pakiecie z przedstawieniem dań: pięć rodzajów sałatek z takimi cudami jak kapary, polędwica „Czarnolas", indyk, dufinki, masło czosnkowe i masło orzechowe (Żuławik, 1990). Opisywano rzędy BMW parkujących na placu Defilad czy wizytę w teatrze wicepremiera Balcerowicza dzień przed upadkiem rządu (zob. Majcherek, Piekut, 1991). Bo że oglądali wszyscy – wszyscy, którzy się liczyli – było wiadomo: i Wajda, i Osiecka, która zresztą dwa lata później w towarzystwie ministra pracy i polityki socjalnej (wówczas miał kilkumiesięczną przerwę na stanowisku) Jacka Kuronia otwierała pierwszego w Polsce McDonald'sa.

Wizyta w Studio we wrześniu 1990 roku doczekała się swojej legendy – i wówczas, jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych, kiedy pisano, że na spektakl przyszli nuworysze: „Właściciele warsztatów samochodowych, lakiernicy, producenci dmuchanych nocników, miękkich desek klozetowych z wodotryskiem i inni, tworzący dziś elitę III Rzeczypospolitej" (Strzemżalski), i później, gdy spektakl, jak się okazało, idealnie chwytał rzeczywistość pierwszych miesięcy transformacji, w których mieszały się porządki i

hierarchie, intelektualiści otwierali McDonald’sy, a producenci desek klozetowych snobowali się na teatromanów. Czas biznesmenów w kolorowych błyszczących marynarkach i białych skarpetkach noszonych do mokasynów.

To znamy. Normy widzialności w latach dziewięćdziesiątych opisywała Magda Szcześniak, duchologiczną perspektywę do opisu tego czasu wprowadziła Olga Drenda – by wymienić najgłośniejsze książki na temat najntisów w ostatnich latach.

I tę rzeczywistość – nawet nie paździerzową, lecz kartonową – pokazują Tomaszewski i Buszewicz, pokazuje ją duet BRACIA (Agnieszka Klepacka i Maciej Chorąży) w scenografii z kartonu i aspiracyjnych kostiumach z dżinsu i ocelotów. Zrazu twórczynie i twórcy wprowadzają widownię do muzeum, czy raczej domu aukcyjnego, gdzie licytowane są fragmenty scenografii. Prowadzący licytację Filip Perkowski kolejno wymienia: mundur d’Annunzia, reprodukcję obrazu Łempickiej, biust z ułamanym sutkiem, a nawet fiolkę z poczuciem bycia na właściwym miejscu czy wspomnienie widza z 1990 roku – wszystko na sprzedaż! Protestuje tylko, jako samozwańczy kustosz – tego muzeum, ale i pamięci – Jan Peszek, co chwila tonem zirytowanego pracownika muzealnej ochrony pokrzykując: „nie ruszać, nie dotykać”.

*Tamara* jest dziś bowiem spektaklem muzealnym. Choć tekst Johna Krizanca był jeszcze wystawiony w 2003 roku przez Tomasza A. Dutkiewicza w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej, jednak to przedstawienie Wojtyszki przeszło do historii, bo tylko wtedy tekst ten miał szansę się zaktualizować, stać się tą Kottowską „gąbką” i wchłonąć społeczną energię początku lat dziewięćdziesiątych. *Powrót Tamary* jest spektaklem muzealnym także w innym sensie – jest to teatralny re-enactment, który właśnie z tego, co zostało w muzealnych gablotach po spektaklu stara się zrekonstruować

zdarzenie sprzed trzech dekad. Siłą rzeczy pierwsza scena uruchamia więc przestrzeń mediacji między dzisiejszą publicznością a archiwum spektaklu z 1990 roku. Na scenie licytowane są resztki, pozostałości po tamtym przedstawieniu, które teraz są wprawiane w ruch. Podobnie jak później testowane są narracje nabudowane wokół przedstawienia – stąd na scenie pojawia się intelektualna elita, która wchodzi tylnym wejściem i – jak Osiecka – uwodzi jeszcze pilnującego go młodego mężczyznę. Jest też Izabela Chełkowska-Wolczyńska (Sonia Roszczuk), scenografka *Tamary*, która za ogromne pieniądze – miała nieograniczony budżet – stworzyła pełne przepychu dekoracje, które teraz w interpretacji BRACI są tandetnymi podróbami z teatralnej butaforki. W dodatku – jak suknia grającej Alexis w *Duchologii polskiej* Jakuba Skrzywanka Nataszy Aleksandrowitch – mają tylko front, pozbawione są tyłu…

Bartosz Porczyk jako reporter biega, zbierając głosy osób stojących po bilety – odpytuje dwie licealistki, które bardzo by chciały zobaczyć przedstawienie Wojtyszki, staczkę, inżyniera; wszyscy oni – komentuje Perkowski – samozwańczo nazwali się elitą.

To też znamy – cała sekwencja o transformacyjnych aspiracjach i mającym je spełnić przedstawieniu, to w gruncie rzeczy wystawiony na scenie rozdział *Demokracji. Przedstawień* Krakowskiej: „*Tamara* wyzwalała raczej kompleksy niż aspiracje, ale zadowoliła wszystkich” (s. 49) – pisze autorka rozdziału o *Tamarze*, a na scenie powtarza te słowa Marta Zięba. Mamy więc na razie przedstawienie o przedstawieniu pokazane z perspektywy publiczności zabijającej się o bilety. Był wśród nich też ojciec obecnego teraz i coraz śmielej wchodzącego w interakcje z innymi postaciami Mariusza (Mateusz Smoliński). Ojciec miał kupić bilety sobie i żonie, która właśnie leżała na porodówce. Nie kupił, bo w ostatniej chwili bilety podrożały, żona

zaś w czasie, gdy stał on pod kasą, urodziła rówieśnika przedstawienia. Rodzice Mariusza nie obejrzeli więc spektaklu. Nie było ich stać, by zostać elitą i dowodzić konwersacjami o teatralnym hicie swojej pozycji społecznej.

Publiczność w warszawskim Studio w 1991 roku na łamach „Dialogu" opisywali Wojciech Majcherek i Małgorzata Piekut. Byli na *Tamarze* kilkakrotnie – w dni powszednie i w świąteczne, na spektaklach wykupionych przez firmy i tych z publicznością „z kasy". W dogorywającym już wówczas dziale „Próby zapisu" chcieli opisać publiczność jako głównego – zdawało im się – bohatera tego przedstawienia. Nie udało się, bo choć w *Publiczności „Tamary", 1990* jest dużo obserwacji, „okazało się – komentowała redakcja w edytorialu – że daliśmy się wszyscy razem nabrać, że wbrew oczekiwaniom publiczność *Tamary* wcale nie stanowi wyrazistej osoby dramatu" (1991, s. 153). Recenzenci nie zdecydowali się na postawienie tez dotyczących zachowań widowni, choć z niektórymi dyskutowali, poprzestali więc na odnotowaniu przypadkowych reakcji. Tak przynajmniej zapowiedziany został materiał.

Owszem, opisują to, co pojawia się właściwie we wszystkich recenzjach tego czasu – przepych, jedzenie, bliskość aktorów. Uwagę zwraca jednak jedna uwaga, a nawet – wbrew wcześniejszym zapowiedziom – ostro stawiana teza. Bo choć Majcherek i Piekut z nikim o tym nie rozmawiali, orzekają, że „widz w Teatrze Studio ma chyba na ogół niekompletne wyobrażenie na temat tego, co oglądał" (1991, s. 157). Pomińmy kategoryczność tego orzeczenia wygłaszanego przez przedstawicieli krytyki teatralnej w czasie badań terenowych, które pewnie dobrze wpisywałyby się w kolonizujący dyskurs rozwijającej się wówczas intensywnie antropologii kultury. Owo niekompletne wyobrażenie polegało na tym, że – zdaniem relacjonujących – relacje między bohaterami („kto z kim sypia, a kto się w kim nieszczęśliwie

kocha”) były zbyt zawiłe i to zniechęcało ludzi, zwłaszcza że całości akcji nie dało się ogarnąć, bo spektakl grany był symultanicznie w kilku miejscach.

Kto z kim w willi Vittoriale sypia, jest w rzeczy samej istotne. Tekst Krizanca uruchamia telenowelową narrację, w której – bywa – trudno jest się połapać. Znacznie istotniejsze jest jednak co innego, a to umknęło nie tylko publiczności zaaferowanej polędwicą „Czarnolas” i sałatką andaluzyjską, lecz także opisującym tę – nową również dla recenzentek i recenzentów – sytuację performatywną. Skupienie się na reakcjach publiczności, która miała być główną postacią tego dramatu, odwróciło uwagę od najbardziej konwencjonalnej sytuacji teatralnej, argument zaś o pokawałkowaniu spektaklu i niemożności opisania go w całości jest jednak kapitulacją wobec sensów, które pojawiają się nie w interakcjach z publicznością, lecz w fabule. A nawet w temacie. Na to bowiem mało kto zwracał uwagę. *Tamara* jest więc w jakimś sensie spektaklem, którego nikt nie zobaczył i nie opisał; przynajmniej tak, jak zwyczajowo opisuje się przedstawienia. Niekonwencjonalna forma okazała się być może pułapką, w którą wpadli widzki i widzowie, a także osoby relacjonujące spektakl.

A może było tak, że temat był przezroczysty. Nie chodzi o przybycie do willi d’Annunzia malarki Tamary Łempickiej, która miała go sportretować, a którą on chciał uwieść. Chodzi o samego Gabriele d’Annunzia i jego biały mundur. Nie tylko o to, że stworzył – na krótko, bo na krótko – królestwo sztuki i poezji w zajętej samowolnie Rijece, gdzie ogłosił się regentem Canaro, lecz o to, że był jednym z prekursorów włoskiego faszyzmu.

W obszernej relacji Majcherka i Piekut o faszyzmie mowa jest bodaj dwukrotnie – pierwszy raz piszą o „faszystach” (właśnie w cudzysłowie), którzy wchodzącym na spektakl sprawdzają rozdawane razem z biletami paszporty. Innym razem cytują jednego z widzów na spotkaniu z aktorami:

„Zagrał pan tego faszystę, jakbym widział gestapowców na ulicy w czasie okupacji” (Majcherek, Piekut, 1991, s. 157). No właśnie – czy skojarzenie z gestapowcami było już tylko zapośredniczone przez *Stawkę większą niż życie* i sympatyczną mimo wszystko twarz Emila Karewicza?

Pytanie o to, co tak naprawdę zostało pokazane w *Tamarze*, nie dawało chyba spokoju Buszewiczowi i Tomaszewskiemu. Cała druga część przedstawienia, gdy już opowiedziana została historia spektaklu sprzed trzech dekad i przywołane głosy komentujące narodziny sceny rozrywkowej (w teatrze prowadzonym wówczas przez Jerzego Grzegorzewskiego) i polskiego kapitalizmu, pokazuje przebieg i główne wątki z tekstu Krizanca.

Kiedy więc kartonowa kurtyna idzie w górę, odsłania się świat inny niż październierzowe lata dziewięćdziesiątych. Są lata dwudzieste, beztroski czas wiary, że po wojnie nastała epoka pokoju. Gdzieś w oddali toczy się, to prawda, jakaś rewolucja, ale w willi Vittoriale obowiązuje stary ład, a arystokracja ciągle ma władzę. Są więc i romanse, jest seks w bajkowych wnętrzach, w różnych zresztą konfiguracjach; zgodnie z arystokratyczną tradycją seksualnie wykorzystywane są również służące. Jest w tym świecie co prawda nutka nihilizmu, lecz kobiety są kobiece, a mężczyźni męscy. Sam gospodarz to bohater i patriota, który niegdyś założył własne państwo, a teraz wzoruje się na nim Mussolini, powtarzając jego bon moty. D’Annunzio (Jan Peszek), pogromca socjalistów, jest tyleż męski, ile zblazowany. Oczekiwanie na Łempicką (Sonia Roszczuk) męczy go, jej przyjazd się opóźnia, a on sam z nudów czy niecierpliwości masturbuje się i rozmawia z własnym penisem. Obrotówka z nabudowanym piętrem efektownie się kręci i mieni kolorami. Że to tanie i efekciarskie? Ale działa nawet dzisiaj!

O polityce nie mówi się dużo. Politykę się tu robi, a d’Annunzio, choć utracił już część wpływów, to akurat potrafi. Od czasu do czasu słychać pomruki –

ktoś się boi faszystów, ktoś się faszystom przysłużył, malująca portret Łempicka każe gospodarzowi stanąć w pozie, jakby patrzył, jak faszyści biją kogoś na ulicy… To także faszyzm włoski, bardziej pewnie estetyczny niż hitlerowski i – mogłoby się wydawać – mniej niebezpieczny i jadowity. W Vittoriale ceni się nade wszystko sztukę, a sztuka – futuryści! – również ceniła przecież faszyzm. „Chcemy sławić wojnę – jedyną higienę świata – militaryzm, patriotyzm, gest niszczycielski anarchistów, piękne idee, za które się umiera, oraz pogardę dla kobiet" – pisał jeszcze w 1909 roku Filippo Marinetti.

Tutaj tymczasem jest rok 1927. Mussolini wprowadził już dyktaturę. Ustawy z 1927 roku zdelegalizowały niefaszystowskie tytuły prasowe, zaczynają powstawać obozy koncentracyjne. Socjaliści są mordowani albo wsadzani do więzień. W Vittoriale tymczasem trwa nieustająca orgia. Jednak nawet nie kontekst historyczny i sytuację polityczną we Włoszech chodzi – raczej o sam gest przywołania postaci d'Annunzia i jego otoczenia, jako pretekstu do konsumpcyjnej orgii w 1990 roku w Polsce.

W pierwszej części *Powrotu Tamary* twórcy i twórczynie opowiadają; w drugiej tylko pokazują. Różnica jest istotna, bo o ile początki kapitalizmu w Polsce po 1989 roku zostają sproblematyzowane, a i temat został już oswojony, o tyle problem faszyzmu pozostaje bez żadnego prawie komentarza. Może poza rozpaczliwym głosem Mariusza – który w drugiej części przeistacza się w Maria, szofera d'Annunzia, socjalistę, chcącego go jeszcze przekonać do rewolucji – i w finale pyta, dlaczego nikt nie powiedział mu, że ta sztuka nie była o romansach i kolacji. Że była o tym, jak umiera rewolucja.

Albo – można wejść w dyskusję – jak rozwija się faszyzm. I takie postawienie sprawy, przestrojenie *Tamary* z 1990 roku z tematu kapitalizmu, byłoby

niewątpliwie interesujące i otwierałoby inną dyskusję na temat lat dziewięćdziesiątych niż ta o Osieckiej, Balcerowiczu, białych skarpetkach czy szczękach pod Pałacem Kultury. Ale nie wiem, czy jest, bo choć twórcy i twórczynie chcieliby chyba tak postawić sprawę, to jednak sposób, w jaki to robią, okazuje się mało skuteczny. Owszem, pokazywanie jest ciekawą strategią. Walter Benjamin miał mówić, że on nie opowiada żadnej historii – że tylko pokazuje. Efektem tej strategii miały być monumentalne *Pasaże*. Czy jednak pokazanie, o czym był spektakl, bez komentarza, pozwala dostatecznie wybrzmieć tematowi, który – tak chcę o tym przedstawieniu myśleć – chcieli uruchomić Buszewicz z Tomaszewskim?

Nie, nie sądzę, by w 1990 roku Maciej Wojtyszko zastawił pułapkę na widzów, którym w opresyjny sposób sprawdzano przy wejściu teatralne paszporty, witając w państwie faszystowskim, jednak pokazanie, o czym był spektakl, na którym elita się tak dobrze bawiła, i który wyznaczał pułap aspiracji, każe zadać pytanie, czy do takiego właśnie świata aspirowali Polki i Polacy w 1990 roku, żegnając się z socjalizmem i przegraną rewolucją. Czy oprócz bogactwa dóbr konsumpcyjnych w pakiecie nie było bakcyla zarazy – wtedy niezauważonego – która rozlała się dwie dekady później? Bo lata dziewięćdziesiąte można przecież opowiedzieć też jako narodziny i konsolidację prawicowego ekstremizmu w Polsce.

Być może rację ma Stanisław Godlewski, gdy pisze, że niczego by nie zmieniło, gdybyśmy wiedzieli, że „*Tamara* była o rewolucji (lub w ogóle o czymś)". Pewnie nie, ale też chodzi chyba o spekulację, co mogłoby z tej refleksji wynikać. Być może jednak jest to – jak chce autor tekstu w „Dwutygodniku" – spektakl o mechanizmach omamienia. Być może rację ma Katarzyna Niedurny, która widzi w spektaklu odtwarzanie mechanizmów odbiorczych, kiedy to dzisiejsze elity patrzą na elity z 1990 roku. Być może

mamy tak naprawdę nadal do czynienia z mieszczańskim teatrem, który dystrybuuje prestiż, choć bilety na spektakle są jednak tańsze.

Być może to właśnie ja nadinterpretuję, dopisując konteksty, choć *Powrót Tamary* – na tym też chyba też polega strategia Buszewicza i Tomaszewskiego – daje tu duże możliwości. Jest tu cała masa tropów i wątków, które można ciągnąć w dowolne strony i budować własne narracje. Co może być twórcze, choć bywa też irytujące, jak każde oświadczenie „ja tylko pokazuję". Na tym jednak polega praca archiwów, którą aktorzy i aktorki demonstrują na początku spektaklu. *Powrót Tamary* może być więc na dobrą sprawę o wszystkim – o tamtym spektaklu, o kapitalizmie, może być komercyjnym przedstawieniem, które chce powtórzyć komercyjny sukces spektaklu sprzed trzech dekad, może być efekciarską rewią albo całkiem serio wypowiedzią o przegranej rewolucji. Oczywiście sensy podpowiada rzeczywistość i ulica.

A może to jednak nie przypadek, że w szale aspiracji nikt nie zauważył, o czym było przedstawienie Wojtyszki, choć pewnie świadomość tego nic by nie zmieniła. Ale może to jest dopiero symptomatyczne?

## 3.

„*Tamara* (1990) i *Metro* (1991) były najbardziej wyrazistymi propozycjami teatru na nowe czasy, wychodzącymi naprzeciw aspiracjom do Zachodu, wyzwaniom rynku i zapotrzebowaniu mediów na wydarzenie" – pisała w *Demokracji. Przedstawieniach* Joanna Krakowska (2019, s. 39), oba spektakle czyniąc punktem wyjścia dla swoich rozważań na temat lat dziewięćdziesiątych. Diagnoza ta okazała się na tyle inspirująca, że poszedł za nią teatr i miesiąc po premierze *Powrotu Tamary* w Komunie// Warszawa –

w ramach sezonu „Teren wspólny/Common Ground”, kuratorowanymi przez Tima Etchellsa, Martę Keil i Grzegorza Reske – *Metrem* zajęli się Robert Wasiewicz i Marcin Miętus ze swoimi współpracownikami i współpracownicami.

Znów nie jest chyba żadnym zbiegiem okoliczności (jakby się te narracje układały, gdyby tak było!), że tak jak *Powrót Tamary* sięga do tematu faszyzmu, tak *Musical o musicalu „Metro”* opowiada o wykluczeniu, jest apologią poprawności politycznej i troski, której zabrakło i w kapitalistycznym szaleńczym biegu po sukces, i brakuje dziś w obliczu represjonowania również przez aparat państwa społeczności LGBT+.

O ile *Powrót Tamary* jest spektaklem otwartym, dającym się interpretować na różne sposoby, o tyle ramą dla re-enactmentu innego hitu lat dziewięćdziesiątych – *Metra* – jest komentarz Roberta Wasiewicza. *Musical o musicalu „Metro”* to queerowa wersja kultowego musicalu Janusza Józefowicza i Janusza Stokłosy. Wasiewicz w roli reżysera i Miętus jako dramaturg zorganizowali audycję, w efekcie której do roli Jana wybrane zostały Martyna Dyląg, Dominika Kimaty, Bożena Wydrowska – z których żadna, podkreślał Wasiewicz, nie jest białym heteroseksualnym mężczyzną. Do roli Ani zaangażowany zaś został zespół teatru młodzieżowego „Etna” z Piaseczna: Zuzanna Szymańska, Kinga Konończuk, Joanna Kuna, Błażej Lompart, Stanisław Kowański, Amelia Siwecka, Iga Lipiec, Maja Zapała, Natalia Pruszyńska, Kacper Budyta, Kasia Ciećwierz i Tomasz Salski. Twórcy i twórczynie rozbili *Metro* Józefowicza i Stokłosy na pojedyncze sceny, które w Komunie Warszawa zostały przearanżowane, a każda z nich na bieżąco jest omawiana przez obecnego na scenie Wasiewicza, który wyjaśnia założenia i opowiada historię powstawania przedstawienia i współpracy z amatorskim zespołem piaseczyńskiego teatru.

*Metro*, którego premiera odbyła się 30 stycznia 1991 roku, było opowieścią o sukcesie. Młodzi ludzie, którzy odpadli z castingu do przedstawienia, w podziemiach metra robią własne, niezależne od mainstreamu, a upór i konsekwencja sprawiają, że udaje im się je wystawić bez wsparcia naziemnych instytucji. Sukces odnieśli też aktorki i aktorzy grający w musicalu – najpierw pokazywanym w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, a obecnie w prowadzonym przez Józefowicza teatrze Buffo – by przypomnieć nazwiska Edyty Górniak, Michała Milowicza, Katarzyny Groniec czy Roberta Janowskiego, którzy odnieśli potem sukces w show biznesie.

Metapoziom superprodukcji początku lat dziewięćdziesiątych jest jeszcze ciekawszy niż wypromowanie kilku gwiazd. Krakowska streszcza tę historię musicalowo: „milioner ogląda w telewizji program Janusza Józefowicza i oferuje mu współpracę. W Polsce zmienia się właśnie system – będzie to pierwsza w tej skali produkcja teatralna zrealizowana za prywatne pieniądze i przez ludzi zaangażowanych specjalnie do tego przedsięwzięcia. Milioner Wiktor Kubiak stwarza im idealne warunki do pracy, opłaca hotel, utrzymanie, instruktorów – tyle że wymaga od nich pracy kilkanaście godzin na dobę. Na premierę przychodzi premier rządu. Owacja. Sukces" (2019, s. 59). Potem była jeszcze klęska na Broadwayu i recenzja mówiąca o tym, że spektakl przypomina kilkakrotnie spiratowaną kasetę VHS z *Chorus Line*, gdzie zaplatała się szpulka z *Hair*. W Polsce jednak *Metro* pozostaje przedstawieniem kultowym – zagranym grubo ponad dwa tysiące razy dla dwumilionowej widowni.

O czym to jest opowieść? Bo że o sukcesie, to jasne. Autorka *Demokracji…* wymienia: o pracy ponad siły, o pragnieniu kariery ponad wszystko, o skrajnej rywalizacji, o micie Ameryki, kariery i upokorzeniu… Wasiewicz i Miętus wyprowadzają jednak swoją własną opowieść o wykluczeniu, trosce i

tolerancji. W jakimś sensie też o słabości czy porażkowości, bo echa książki Jacka Halberstama *Odmieńcza sztuka porażki* pobrzmiewają w przedstawieniu.

„Odrzuceni przez mainstream tworzą nienormatywną rodzinę, która w podziemiach metra snuje wizję świata bez stereotypów, podziałów i ograniczeń" – piszą o swoich bohaterach reżyser i dramaturg i gdzieś za tą wizją stoją marzenia rodem z amerykańskiego serialu *Pose* (2018) o nienormatywnych rodzinach z wyboru, domach, w których wszyscy czują się dobrze, o odbywających się w undergroundzie kolorowych balach, o tańcu i muzyce – tak, także o sukcesie, ale nie za wszelką cenę: raczej jak w bajce, sukces jest tu nagrodą za bycie dobrym dla innych. Czy więc *Metro* mogło być polskim *Pose*? W końcu akcja serialu również toczy się na początku lat dziewięćdziesiątych, choć po tej stronie Atlantyku, gdzie *Metro* poniosło klęskę. Tego najwyraźniej chcieliby twórcy *Musicalu o musicalu „Metro"*, którzy wprowadzają swoją opowieść i przepisują teraz sceny i piosenki z musicalu tak, by mówiły one o równości i tolerancji czy o dyskryminującym języku. Wasiewicz mówi o doświadczeniu, jakie odkłada się na ciele.

Twórcy dokonują przechwycenia *Metra* i przedstawiają je na swoich warunkach, wchodząc w polemikę z ugruntowanymi opiniami na temat przedstawienia i jego społecznego odbioru. Nie jest to już spektakl o sukcesie, nie produkuje on gwiazd: dowartościowuje osoby, które być może nie są – jak wybrzmiało to w niegdysiejszej reklamie perfum Adidasa z udziałem Józefowicza – skazane na sukces. To praca mniej efektowna, lecz bardziej efektywna.

Do współpracy oprócz trzech zawodowych aktorek i zespołu z Piaseczna zaproszeni zostali wszyscy, którzy mieli na to ochotę. Wasiewicz podzielił swoje pięciotysięczne honorarium między wszystkich, którzy się zgłosili i za

pracę – której wymiar nie przekraczał jednego dnia – płacił dwadzieścia siedem złotych; a jeśli przekraczał – odpowiednio więcej. Ostatecznie udział w przedsięwzięciu wzięli: Krzysztof Lubka, Karolina Micuła, Bartek Stawiński, Iza Perez, Anna Wisz, Marta Idzikowska, Aleksandra Rogowska, Agata M. Skrzypek, Adrianna Lisewska, Veranika Los, Dorota Stróżyńska, Joanna Chułek, Gosia Gąsiorowska, Jan Sarata, Zosia Justyńska, Agnieszka Słowikowska, Paweł Jeleniewski, Iryna Sylinnyk, Agnieszka Sterczyńska, Viera Hres, Vesna Leszczyńska, Alicja Borkowska, Aleksandra Matlingiewicz, Dawid Lipiński, Wojtek Kozak, Mikołaj Grabowski, Paweł Świerczek, Taras Gembik, Kasia Rudnik, Alicja Róża, Gloria Victis, Karol Skolmowski, Marta Grygiel, Patryk Wereszczyński, Norbert Bajan, Aneta Spirydowicz, Kornelia Kiszewska, Magdalena Widłak, Ewelina Jatczak i Maciej Miszczak. Ich prace – nagrania wideo – można oglądać po przerwie, w drugiej części spektaklu. Alicja Borkowska, aktorka, która grała w *Metrze*, występuje przed kamerą ze swoim nastoletnim dzieckiem, osobą niebinarną. Opowiada, że dla jej pokolenia problem niebinarności jest niezrozumiały, sama jednak robi wszystko, by dziecko czuło się komfortowo. Dawid Lipiński na nagraniu prezentuje rzeczy znajdujące się w jego mieszkaniu, które dla odwiedzających go mogłyby świadczyć, że gospodarz jest gejem. Mikołaj Grabowski (nie ten!), który na czas pandemii wyjechał do rodzinnego domu, wyśpiewuje z kolei tytuły książek stojących na półkach ojca – wszystkie dotyczą Boga i Kościoła – od pozycji *Inkwizytor też człowiek* Tomasza Gałuszki po *Boga urojonego* Dawkinsa…

Zmontowane filmy tworzą instalację, przedstawiającą osoby nieheteronormatywne z ich biografiami i autonarracjami, która może być i będzie prezentowana poza Komuną i poza Warszawą. Z pożytkiem edukacyjnym. Cały projekt twórców i twórczyń *Musicalu o musicalu „Metro”* ma przede wszystkim edukować. Praca z młodzieżą z teatru działającego

przy Centrum Kultury w Piasecznie także miała wymiar pedagogiczny. Mam nadzieję, że spektakl będzie grany poza Komuną – najlepiej w szkołach. W najmodniejszym teatrze Warszawy teksty w rodzaju:

> Wybudujemy wieżę –
>
> Wierzę, wierzę, wierzę,
>
> Choć różne słowa, różny kolor skór,
>
> Byle się tylko znaleźć w pozaziemskiej sferze,
>
> Gdzie szczyty gór

mogą brzmieć nieco naiwnie. Na pewno jest to też mówienie do przekonanych. Warto więc może spektakl pokazać tam, gdzie prawa osób nienormatywnych pod różnymi względami nie są wcale czymś oczywistym.

Nie jestem jednak aż tak naiwny, by sądzić, że niewielkie przedstawienie z niedużym budżetem może – choćby fragmentarycznie – zmieniać społeczeństwo skutecznie formatowane przez machinę szkół i edukacji publicznej, w której osoby decyzyjne uważają nieheteronormatywność za zagrożenie, by wspomnieć niedawny wpis małopolskiej kuratorki oświaty, w którym stwierdzała: „Ostrzeżenia przed skutkami działalności ideologów gender, LGBTQ+ wciąż wiele osób, w tym polityków prawicowych, lekceważy. To, co nazywają oszołomstwem, na Zachodzie jest normą. Po wirusie się szybko pozbieramy, a po Gender?” (Nowak, 2020) albo całkiem serio wygłoszone oświadczenie Rzecznika Praw Dziecka o tym, że widział

plecaki wypełnione tabletkami służącymi do zmiany płci (zob. Olender, 2020).

Premiera *Powrotu Tamary* także odbyła się w cieniu wydarzeń z Krakowskiego Przedmieścia, gdzie policja kilka dni wcześniej aresztowała działaczki kolektywu „Stop Bzdurom", która zatrzymała samochód oklejony bredniami o szkodliwości ideologii gender i środowisk LGBT+, mających domagać się lekcji masturbacji w przedszkolach. Ustawiona niedawno na warszawskim placu Konstytucji tablica imitująca Miejski System Informacji z napisem „Plac Wolnego Queeru" to raczej fantazja miejskich partyzantek niż prognoza na najbliższą przyszłość, biorąc pod uwagę również postawę liberalnego prezydenta miasta, który z ogłaszanej z przytupem w kampanii przed wyborami samorządowymi *Warszawskiej polityki miejskiej na rzecz społeczności LGBT* zrealizował tylko jedno zobowiązanie i udzielił patronatu Paradzie Równości, edukacji i mniej medialnym działaniom na rzecz społeczności nie poświęcając już uwagi. Jest więc dużo, choćby małych rzeczy, do zrobienia, by odzyskać przestrzeń i równe prawa dla funkcjonowania w niej nienormatywnej cielesności. W faszyzmie chodzi bowiem – opowiadał Jan Borowicz – „O przemodelowanie ciała społecznego". „Estetyka – stwierdza badacz – staje się kształtowaniem ciała zarówno narodu, jak i jego poszczególnych członków. Utrzymuje się je w formie, w zdrowiu, chroni się przed zarazkami i ostatecznie ucina się elementy, które nie pasują i grożą jego zniszczeniem" (*Pancerz przed zarazą*). Taki projekt estetyzującej dyscypliny – pokazany też w pięknych ciałach faszystów na scenie Teatru Studio w *Powrocie Tamary* – nienormatywności nie dopuszcza. Jest to jednak projekt dominujący w retoryce władz i prorządowych mediów. Queerowa partyzantka ma coraz większy sens, a może jest już jedyną praktyką oporu, jaka pozostała.

Tak czy inaczej i *Powrót Tamary*, i *Musical o musicalu „Metro”* znajdują swój finał na ulicy – w przemarszach faszystów pod zielonymi sztandarami i demonstracjach społeczności LGBT+ pod tęczową flagą. Oba też, choć w różny sposób, przestrajają opowieść o latach dziewięćdziesiątych. Opowieść o transformacji gospodarczej, choć fundamentalna, przestaje wystarczać do objaśniania współczesności.

## Autor/ka

Piotr Morawski

Piotr Morawski – adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej UW, redaktor miesięcznika „Dialog”; stale współpracuje z „Dwutygodnikiem”. Zajmuje się kulturową historią teatru, pisuje także o teatrze współczesnym i jego społecznych uwikłaniach. Opublikował między innymi monografię *Oświecenie. Przedstawienia* (2017).

## Bibliografia

*Antyfaszystowska demonstracja we Wrocławiu. „Wrocław nie jest Międlara i Rybaka”*, „Wprost”, 18 XI 2017, https://www.wprost.pl/kraj/10087262/antyfaszystowska-demonstracja-we-wroclawiu-wroclaw-nie-jest-miedlara-i-rybaka.html (dostęp 12 IX 2020).

Borkowska, Edyta, Kazimierowska, Katarzyna, *Smutny bilans Święta Niepodległości*, „Rzeczpospolita” online, 11 XI 2011, https://www.rp.pl/artykul/750405-Smutny-bilans-Swieta-Niepodleglosci.html (dostęp 12 IX 2020).

*Deklaracja ideowa ONR*, https://www.onr.com.pl/deklaracja-ideowa/ (dostęp 18 IX 2020).

Drenda, Olga, *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Karakter, Kraków 2016.

Godlewski, Stanisław, *Omamienie*, „Dwutygodnik.com”, 2020, nr 288, https://www.dwutygodnik.com/artykul/9080-omamienie.html?print=1 (dostęp 18 IX 2020).

Halberstam, Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Krakowska, Joanna, *Demokracja. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019.

Krasowski, Robert, *Czas gniewu. Rozkwit i upadek imperium SLD*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2014.

Krasowski, Robert, *Czas Kaczyńskiego. Polityka jako wieczny konflikt*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2016.

Krasowski, Robert, *Po południu. Upadek elit solidarnościowych po zdobyciu władzy*, Czerwone i Czarne, Warszawa 2012.

Maj, Czesław, Maj, Ewa, *Narodowe ugrupowania polityczne w Polsce 1989-2001*, Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007.

Majcherek, Wojciech, Małgorzata Piekut, *Publiczność „Tamary", 1990*, „Dialog" 1991, nr 5-6.

Marinetti, Filippo Tomasso, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, przeł. M. Czerwiński, http://hoth.amu.edu.pl/~technix/manifest.htm (dostęp 12 IX 2020).

Niedurny, Katarzyna, *Elity patrzą na elity*, „Krytyka Polityczna" z 10 września 2020, https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/cezary-tomaszewski-powrot-tamary-recenzja/ (dostęp 18 IX 2020).

Nowak, Barbara, Twitter: https://twitter.com/br_nowak/status/1254730705294286848, 27 IV 2020, (dostęp 18 IX 2020).

Olender, Aneta, *Widział plecak wypchany tabletkami*, „NaTemat.pl", https://natemat.pl/319965,rpd-o-srodkach-zmieniajacych-plec-pawlak-widzial-plecak-z-tabletkami (dostęp 27 IX 2020).

*Pancerz przed zarazą*, z Janem Borowiczem rozmawiał Przemysław Witkowski, „Dwutygodnik.com", 2019, nr 271,https://www.dwutygodnik.com/artykul/8616-pancerz-przed-zaraza.html (dostęp 18 IX 2020).

Strzemżalski, Jacek, *Odmóżdżanie*, „Konfrontacje" 1990, nr 11.

Szcześniak, Magda, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

Tokarz, Grzegorz, *Ruch narodowy w Polsce w latach 1989-1997*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

Witkowski, Przemysław, *„Faszyzm? My jesteśmy gorsi!"*, „Krytyka Polityczna" z 2 lutego 2019, https://krytykapolityczna.pl/kraj/faszyzm-nop/ (dostęp 5 IX 2020).

Żuławik, Bożena, *Sztuka, szampan i pieniądze*, „Gazeta Bankowa" 1990, nr 44.

**Źródło:** *https://didaskalia.pl/artykul/przestrajanie-najntisow*