

Anna R. Burzyńska
Uniwersytet
Jagielloński

Krytyka teatralna w fazie przebudowy

Choć krytyka teatralna – ku ubolewaniu teoretyków – w bardzo niewielkim stopniu odbija aktualne tendencje w badaniach teatrologicznych (w ostatnich latach chyba jedynie terminologii i ideom postdramatycznym udało się w pewnym stopniu przeniknąć do dyskursu krytycznego), pewne procesy w obu dziedzinach zachodzą równolegle. Bodajże najbardziej zadziwiająca zbieżność dotyczy kwestii suwerenności obu dziedzin na tle mniej lub bardziej pokrewnych zjawisk; kwestia ta w chwili obecnej ulega gwałtownemu przewartościowaniu.

Przełom tysiącleci był momentem spektakularnego tryumfu teatrologicznych „separatystów”: teatrologia ostatecznie odłączyła się od swej filologicznej macierzy, ze specjalności w ramach studiów polonistycznych zmieniając się w całkowicie niezawisły, oddzielny kierunek. Jednak niespełna dekadę później wektor zmian uległ całkowitemu odwróceniu: studia teatrologiczne na wielu różnych polskich uczelniach stopniowo odchodzą dziś od swojej pierwotnej nazwy i charakteru, bądź poszerzając obszar badań i ewoluując w kierunku komparatystyki, antropologii, performatyki, nauki o mediach czy też po prostu szeroko rozumianego kulturoznawstwa, bądź też obok teorii nauczając umiejętności praktycznych – zajęcia o charakterze czysto artystycznym przygotowują studentów do pracy dramaturga, instruktora teatralnego czy nawet reżysera (na wzór słynnej niemieckiej teatrologii stosowanej w Giessen, ale też warszawskiej wiedzy o teatrze jako specjalności umieszczonej wyjątkowo nie na uniwersytecie, lecz w Akademii Teatralnej), moduły ekonomiczne dają narzędzia umożliwiające pracę kuratora czy organizatora pracy artystycznej teatru lub festiwalu, warsztaty psychologiczne i pedagogiczne ułatwiają zajęcie się terapią poprzez teatr.

Coraz trudniej dziś odnaleźć teatrologię w czystej postaci – czyli zajmującą się teatrem ujmowanym wyłącznie z czterech perspektyw: analityczno-krytycznej, historycznej, teoretyczno-estetycznej oraz porównawczej (teatr

wobec innych sztuk i mediów)¹. Dążenie do pełnej suwerenności i izolacji kierunku okazało się utopią, na dodatek potencjalnie szkodliwą, jeżeli nie samobójczą – od kilku dekad można bowiem zaobserwować narastanie pośród artystów tendencji do przekraczania granic tego, co tradycyjnie rozumiane jest jako teatr dramatyczny; tak więc teatrologia, o ile nie chce zostać sprowadzona do nauki historycznej, zmuszona jest do poszerzania i modyfikowania obszaru badań. Dziś teatrologi, zamiast dowodzić swojej odrębności od filologii czy historii sztuki (a tym samym uzasadniać istnienie teatrologii jako osobnej i niezależnej dziedziny badań), raczej podkreślają interdyscyplinarność studiów teatrologicznych, elastyczność i otwartość na nowe tematy oraz metodologie, a także użyteczność przekazywanej podczas studiów wiedzy dla możliwie szerokiego grona osób o różnych zainteresowaniach i planach badawczych czy zawodowych.

Podobny proces da się zaobserwować na polu szeroko rozumianej krytyki teatralnej, która również rozszerza swoje granice, redefiniuje swój status, modyfikuje wewnętrzne podziały i hierarchie, wreszcie asymiluje zjawiska pierwotnie wobec siebie zewnętrzne. Proces przemian manifestuje się już na poziomie nomenklatury: wiele osób, które z racji wykonywanego zajęcia miały prawo posługiwać się tym terminem, używa dziś zupełnie odmiennych słów do zdefiniowania swojego statusu – dziennikarz teatralny, publicysta teatralny, eseista teatralny, a nawet pisarz teatralny. Przekształcenia wizerunku krytyka zmierzają raczej w kierunku wszechstronności i łączenia różnych funkcji (nie tylko pisarskich) niż zawężania specjalizacji i izolowania się od zjawisk pokrewnych. Przemiany nie tylko w obszarze sztuki teatralnej (zarówno na poziomie estetycznym, jak organizacyjnym) i w obszarze mediów, ale też na najszerszej rozumianym polu społeczno-politycznym wpływają na coraz bardziej się komplikujący, nieostry i niejednoznaczny status krytyki teatralnej, zarówno w Polsce, jak i całej Europie². Alternatywne wobec recenzenta czy krytyka określenia są przy tym nie tylko efektywnymi terminami mającymi wyróżnić autora spośród rzeszy innych publikujących, lecz także odbijają zmieniający się kształt pisania o teatrze.

¹ Podział podają za wytycznymi programowymi kierunku teatrologia (*Theaterwissenschaft*) na berlińskim Freie Universität; por. „Amtsblatt der Freien Universität Berlin” 2004, Nu. 36, s. 3.

² Powołując się na zjawiska europejskie, korzystam z informacji zdobytych podczas międzynarodowego sympozjum krytycznego *Writers on the move* (część programu SPACE – Supporting Performing Arts Circulation In Europe), które odbyło się w Londynie w dniach 25–29 stycznia 2011 r.

Dziennikarz teatralny

Kilka lat temu diagnozująca stan polskiej krytyki teatralnej Beata Guzczalska zwracała uwagę na pogłębiające się rozdarcie wewnątrz grupy osób piszących krytycznie o teatrze:

[...] teksty ukazujące się w prasie codziennej i niektórych tygodnikach różnią się biegunowo od publikacji w pismach teatralnych: ocenami, stylem myślenia i pisania, generalnym podejściem do zjawiska teatru. Kiedyś krytyka była pewną organiczną całością, wybitni jej przedstawiciele pisywali do gazet i popularnych tygodników, co nie przeszkadzało im redagować fachowe książki i czasopisma, zaś ich opinie, niezależnie od miejsca publikacji, były z sobą zgodne. Dziś są to jakby dwa różne i antagonistyczne wobec siebie światy³.

Diagnoza Guzczalskiej nie straciła na aktualności, a wręcz wydaje się dziś jeszcze bardziej uzasadniona. Oczywiście, wciąż istnieją cenieni krytycy publikujący zarówno w tygodnikach czy dziennikach (lub dodatkach kulturalnych tychże), jak i w specjalistycznych periodykach, jednak coraz trudniej zachować im spójność wypowiedzi w obu obiegach funkcjonowania. W ciągu ostatniej dekady ogromne zmiany kształtu i profilu prasy codziennej i tzw. tygodników opinii bardzo mocno zmodyfikowały bowiem obowiązujące modele pisania o kulturze.

Owe „zmiany kształtu” mają często charakter zupełnie dosłowny, widoczny zwłaszcza w przypadku tygodników, które w poszukiwaniu nowych czytelników (czyli zapewnieniu sobie egzystencji na rynku prasowym) coraz dalej odchodzą od formy „gazetowej” i upodobniają się do tzw. glossies – popularnych magazynów wydawanych w poręcznym, niedużym formacie, na błyszczącym papierze, drukowanych dużą czcionką, z ogromną liczbą zdjęć i ilustracji oraz rozmaitych dodatków mających w założeniu czynić tekst atrakcyjniejszym i łatwiejszym w odbiorze, a mianowicie tabelkę, wykresów, ramek-„chorągiewek” wydobywających tezy czy szczególnie ciekawe urywki tekstu, dodatków typu „wiedza w pigułce”, list i zestawień („pięć przełomowych momentów w karierze...”, „dziesięć najważniejszych przedstawień...”). W gazetach codziennych i tygodnikach miejsca przeznaczone na kulturę oraz objętość tekstów są sukcesywnie ograniczane, co spowodowane jest zarówno chęcią odpowiedzi na oczekiwania czytelników (analizowane za pomocą badań fokusowych, ankiet, wreszcie poprzez analizę ruchu sieciowego na stronach pisma), jak i wymogami typograficznymi (dla klarowności układu stron dobrze jest, by materiał w całości mieścił się na szpalcie, kolumnie lub rozkładówce, kurczących się wraz z kurczeniem się formatu pisma).

Badania czytelnictwa wykazują, że działy kulturalne są jednymi z najmniej chętnie czytanych (co przekłada się na niechęć reklamodawców do umieszczania ogłoszeń na stronach z recenzjami, to zaś pogarsza sytuację finansową

³ B. Guzczalska, *Krytyka: wielość głosów czy zamęt*, „Didaskalia” 1998, nr 25–26, s. 10.

gazety czy pisma); z kolei spośród tematów poruszanych w tym dziale teatru cieszy się stosunkowo najmniejszym zainteresowaniem potencjalnych odbiorców, pozostając daleko w tyle przede wszystkim za filmem i telewizją, ale też sztukami wizualnymi czy literaturą. Przy czym warto pamiętać, że krytyk teatralny jest wyjątkowo kosztownym współpracownikiem – by napisać recenzję z istotnego wydarzenia, musi podróżować po Polsce (a coraz częściej świecie), w związku z czym generuje koszty o wiele wyższe niż krytyk literacki, muzyczny, filmowy czy plastyczny. Strategie podejmowane przez redaktorów dążą więc w dwóch kierunkach: ograniczenia miejsca przeznaczanego na materiały dotyczące teatru (coraz mniejsza objętość tekstów, umieszczanie ich w części lub całości w internetowym wydaniu pisma) oraz uczynienia tychże możliwie atrakcyjnymi dla potencjalnego czytelnika.

Skracanie długości tekstów ma jednak swoje granice – kilkuwersowe „recenzje” uzupełnione oceną w postaci określonej liczby „gwiazdek”, powszechne w krytyce filmowej czy muzycznej, nie przyjęły się w krytyce teatralnej (zapewne nie tyle ze względu na chęć zachowania prestiżu zawodu przez recenzentów, ile raczej w związku ze wspomnianą wysokością nakładów czasu i pieniędzy, jakie ponieść musi krytyk – nie opłaca się podejmować dwudniowej wyprawy z noclegiem w odległy rejon Polski dla kilkunastu wierszówki, poza tym premier teatralnych – a tym samym możliwości publikacji – jest zdecydowanie mniej niż np. filmowych). Redakcje szukają więc innych sposobów na obejście problemu krytyki teatralnej, co prowadzi często do kuriozalnych rezultatów.

W roku 1972 podczas wystąpienia na sesji *Współczesne problemy krytyki artystycznej* Konstanty Puzyna, powołując się na pisma Juliusa Baha z końca lat dwudziestych XX wieku, przypominał, że

[...] w dawnych, dobrych czasach poważne dzienniki wysyłały na premiery dwóch zwykle przedstawicieli – recenzenta i reportera. Ten podział funkcji dobrze oddawał różnice zdań obu tych ludzi i, w dalszym rozumowaniu, różnicę zadań sprawozdawcy i krytyka⁴.

Później dla oszczędności pieniędzy i miejsca obie funkcje połączono. Obecnie redaktorzy gazet i tygodników coraz częściej starają się wymóc na recenzentach, by byli w zdecydowanie większym stopniu reporterami niż krytykami. Kilka lat temu głośnym echem przetoczyła się przez środowisko teatralne inicjatywa jednego z dzienników (podchwycona później przez inne gazety codzienne i niektóre tygodniki), by współpracujący z daną redakcją krytycy zaprzestali pisania recenzji gotowych spektakli, a zamiast tego tuż przed premierą przygotowywali materiał mający charakter zapowiedzi, składający się z rozmów z reżyserem, aktorami i innymi twórcami, a także możliwie barwnego opisu przebiegu prób. Pomysł ten się nie przyjął z jednego

⁴ K. Puzyna, *Sens i nonsens krytyki teatralnej* [w:] *Współczesne problemy krytyki artystycznej*, red. A. Helman, Wrocław 1973, s. 49.

powodu: ludzie teatru kategorycznie odmówili wpuszczenia „cywili” na próby oraz sprzeciwili się pisaniu o niegotowych spektaklach. Choć więc tego typu materiały pojawiają się czasami na łamach dzienników – zwłaszcza w przypadku przedsięwzięć o charakterze komercyjnym, których twórcy chętnie korzystają z darmowej promocji – to jednak na szczęście nie przyjęły się jako obowiązująca forma (w przeciwieństwie np. do prasy w Czechach, gdzie krytyka teatralna niemal całkowicie wypchnięta została z gazet na łamy specjalistycznych wydawnictw).

Istnieją jednak inne sposoby, by z krytyka teatralnego uczynić dziennikarza teatralnego. Często redakcja proponuje przy okazji premiery publikację zestawu „krótka recenzja plus długi wywiad”, przy czym najlepiej, by wywiad przeprowadzony został nie z reżyserem, dramaturgiem czy scenografem, lecz z największą gwiazdą w obsadzie – i nie dotyczył przedstawienia, lecz „życiowych tematów”, w najlepszym wypadku luźno związanych z tematyką spektaklu. Inną pożądaną formą pseudokrytyczną są wszelkiego rodzaju artykuły przekrojowe i „uogólniające”: portrety-biografie artystów lub też mające zastąpić kilka oddzielnych recenzji z poszczególnych premier (oszczędność miejsca plus atrakcyjniejsza od recenzji forma) teksty gromadzące bieżące wydarzenia teatralne i stawiające mniej lub bardziej naciąganą tezę na temat aktualnych tendencji w sztuce scenicznej. Tutaj możliwości są nieograniczone: od prób nazwania i hucznego ogłoszenia nowego pokolenia reżyserów czy aktorów, poprzez tropienie powracających w grupie przywoływanych spektakli wątków i tematów (figura ojca we współczesnym dramacie polskim; problem nietolerancji religijnej w teatrze europejskim; wątki homoseksualne w inscenizacjach operowych itp.), aż po absurdalne szukanie odpowiedzi, w jakim stopniu teatr odbija bieżące problemy społeczno-polityczne (jak zmienia się kształt spektakli w erze kryzysu ekonomicznego, ale też w związku z zakazem palenia w miejscach publicznych).

Publicysta teatralny

Inną kwestią, która nabrała szczególnej wagi w dobie zmieniających się teatru, mediów i rzeczywistości, jest sprawa upolitycznienia i aktualności krytyki teatralnej – krytyk teatralny powinien być świadomy tego, do kogo kieruje swój tekst. Jeszcze pod koniec lat dziewięćdziesiątych badacze teatru skarżyli się na to, że postulowana u zarania studiów teatrologicznych idea pisania o teatrze w oderwaniu od pozateatralnych kontekstów przybrała formy wręcz karykaturalne: recenzenci uważają kwestie społeczne i polityczne za niegodne refleksji, w hierarchii „tego, co jest do myślenia” zajmujące pozycję znacznie gorszą niż kwestie estetyki. W roku 1998 Beata Guczalska zauważała:

Popełnia się wciąż ten sam błąd: każde przedstawienie traktuje się jako dzieło artystyczne, podległe wyłącznie prawom sztuki i konwencji sceny, zapominając,

że teatr jest też wytworem szeroko pojętej kultury i życia zbiorowego. Nikt nie ośmiela się stwierdzić, że przedstawienie być może nie jest doskonale artystycznie, ale za to ważne z innych – społecznych – powodów. Nikt nie analizuje dzieł teatralnych w porządku innym, niż szlachetne reguły sztuki scenicznej. Moment przetworzenia rzeczywistości w obraz artystyczny znika z horyzontu obserwacji, a świat sceniczny i świat prawdziwy traktowane są rozłącznie, jakby nie pozostawały w ścisłej z sobą relacji⁵.

W nowym tysiącleciu teatr powrócił do zarzuconych kwestii społecznych: rozliczania się z historią, upominania o prawo do głosu wykluczonych, sądzenia rządzących, wreszcie podważania obowiązujących dyskursów mówienia o świecie. Estetyczne stało się polityczne, a „obywatel widzi” (według określenia Pawła Mościckiego, autora kontrowersyjnej *Polityki teatru*⁶, w której aktualne propozycje polskich scen zanalizowane i ocenione zostały z punktu widzenia filozofa politycznego, nie teatrologa) zaczął się domagać partnera w rozmowie o świecie za pomocą teatru. „Krytyczne” staje się coraz częściej synonimem „zaangażowanego politycznie i społecznie” – nie tylko dzięki lewicowemu środowisku zgromadzonemu wokół Krytyki Politycznej (organizującej *nota bene* w ramach swojej wszechnicy – Uniwersytetu Krytycznego – warsztaty świadomego czytania dzieła teatralnego prowadzone przez krytyków teatralnych, wraz z widzami krok po kroku analizującymi oglądane przedstawienia). Realizuje się postulat Jana Kotta, domagającego się, by fotel recenzenta stał na ulicy lub placu publicznym – nie w łożu.

W czasach, gdy reżyserzy pokolenia trzydziestolatków deklarują, że dzień rozpoczynają od prasówki różnojęzycznych gazet politycznych i ekonomicznych (by wiedzieć, co dzieje się w świecie), a kończą czytaniem komiksów, oglądaniem teledysków i filmików na youtube oraz graniem w gry komputerowe (by wiedzieć, czym żyją ich nasto- i dwudziestoletni widzowie), także krytyk powinien się orientować w zjawiskach społecznych i politycznych, artystycznych i popkulturowych. Co więcej – powinien mieć na ich temat własne zdanie. Tego właśnie coraz częściej wymagają od recenzenta redakcje: powinien on być wyrazisty w swoich opiniach – najlepiej oczywiście zgodnych z ideologiczną linią pisma, co bywa ułatwieniem, ale też niekiedy uciążliwym obowiązkiem, jeżeli nie cenzurą. Dla najbardziej niepokornych pozostaje Internet i teatralne portale czy czasopisma lub samodzielnie prowadzone blogi – forma krytyki, która w krajach zachodniej Europy zdobywa coraz większą przewagę nad krytyką „papierową” ze względu na niewielkie koszty publikacji, brak ograniczeń objętościowych, możliwą niezależność i bezstronność, szybkość i bezpośredniość przekazu. Choć odchodzi się od rozumienia pisanie recenzji jako głosu publiczności (ślady takiego myślenia znaleźć można nie tylko w dawniejszym myśleniu o teatrze – u Leona Schillera głoszącego,

⁵ B. Guczalska, *op.cit.*, s. 11.

⁶ Por. P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008.

że najpierwszym zadaniem krytyki jest „obrona interesów widza”⁷ i Wiktora Brumera porównującego recenzenta do antycznego chóru⁸ – ale też w najnowszej refleksji teoretycznej, np. u Patrice’a Pavisa, w słownikowej definicji piszącego, że „krytyka teatralna sygnalizuje, jakie spektakle warto lub powinno się zobaczyć, przy czym opinia krytyka w tym względzie wyraża raczej preferencje estetyczne i ideologiczne grupy odbiorczej, którą on czuje się w obowiązku reprezentować, niż jego własne”⁹), jednak nie sposób dziś chyba pisać o teatrze bez świadomości, dla kogo się pisze: buszujących w sieci nastolatków czy prenumerujących „The Drama Review” badaczy, czytelników „Naszego Dziennika”, „Newsweeka” czy „Metro”. Wybór czytelnika, do którego kieruje się swoje teksty, jest zresztą już sam w sobie wyborem ideologicznym i estetycznym.

Pozytywne konsekwencje upolitycznienia krytyki teatralnej i zbliżenia jej do publicystyki wiążą się jednak także z pewnymi konsekwencjami negatywnymi. Bywa, że kwestie polityczne dominują nad estetycznymi i wypaczają kryteria oceny. Ogłaszane raz po raz (znowu cel jest oczywisty: uatrakcyjnienie nudnej rubryki pod tytułem „recenzje teatralne”) „wojny starego teatru z nowym” okazują się tak naprawdę wojnami pomiędzy obozami krytyków o poglądach konserwatywno-prawicowych i liberalno-lewicowych, gdzie poszczególni artyści i ich dzieła wykorzystywani są jako taran, którym uderza się w przeciwnika. Co ciekawe, podziały nie przebiegają tu, jak tradycyjnie zwykło się uważać, pomiędzy gazetami codziennymi czy tygodnikami oraz (znacznie przecież bardziej neutralnymi) pismami specjalistycznymi, lecz w poprzek: opowiadzenie się za estetyką konkretnego inscenizatora traktowane jest często jako deklaracja polityczna, niejako przejęcie jego poglądów. Tym samym recenzencka gra zaczyna się toczyć o dużą stawkę: nie o pieniądze za wierszówkę, lecz o idee (a przynajmniej środowisko), które krytyk zdecydował się reprezentować.

Eseista teatralny

Choć sytuacja może się wydawać kryzysowa, polskie piśmiennictwo teatralne jest wyjątkowo zróżnicowane, a rynek wydawniczy – szeroki. Podczas gdy w wielu innych krajach Europy (a także obu Ameryk czy Azji) krytyka teatralna występuje dziś praktycznie tylko w dwóch skrajnych postaciach: krótkiej gazetowej notki-rekomendacji lub naukowej, głęboko teoretycznej analizie publikowanej w uniwersyteckich pismach naukowych (czasami istnieje

⁷ L. Schiller, *Teatr i krytyka* [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. III, red. J. Degler, Wrocław 1978, s. 378.

⁸ Por. W. Brumer, *O recenzji teatralnej* [w:] *Wprowadzenie...*, s. 382.

⁹ Hasło „Krytyka teatralna” w: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świąntek, Wrocław 1998, s. 264.

jeszcze trzeci rodzaj prasy okołoteatralnej, w Polsce reprezentowany przez ukazujące się krótko „Foyer” – luksusowe magazyny poświęcone życiu teatralnemu, najczęściej musicalowo-bulwarowemu, ujmowanemu w kategoriach raczej towarzyskich niż artystycznych), w Polsce istnieje szerokie spektrum możliwości plasujących się pomiędzy tymi dwoma ekstremami. Podczas gdy wciąż brakuje punktowanych pism naukowych poświęconych wyłącznie teatrowi (w tej chwili są to historyczny „Pamiętnik Teatralny” oraz nowo powstałe angielskojęzyczne „Polish Theatre Perspectives”, mające jednak w dużej mierze charakter antologii tłumaczeń najciekawszych polskich tekstów już publikowanych), zjawiska teatralne analizowane są przez wiele miesięczników i dwumiesięczników („Teatr”, „Dialog”, „Didaskalia”, „Scena”, „Notatnik Teatralny”, „Teatr Lalek”, do niedawna obcojęzyczny „Le Théâtre en Pologne / The Theatre in Poland”). Choć ich profile tematyczne i adresaci są bardzo różni, wszystkie one oprócz tekstów o specyficznym dla siebie charakterze (w „Dialogu” są to utwory dramatyczne i scenariusze, w „Didaskaliach” – teksty naukowe, w „Teatrze” – felietony) publikują recenzje teatralne o szerególnym charakterze: powstające nieraz miesiącami, po wielokrotnym obejrzeniu przedstawienia, bardzo szczegółowe opisy, analizy i interpretacje dzieł teatralnych, czasem przeradzające się wręcz w kunsztowne formalnie eseje.

Ten typ recenzji stawia sobie za zadanie realizację wyrażonego przez Witolda Gombrowicza w *Dziennikach* postulatu, by recenzent nie próbował przekonywać czytelników, że wie, co interesujący go artysta miał na myśli, i w związku z czym czuje się na siłach (i w obowiązku) zdemaskować motywy i zamiary tegoż przed jego odbiorcami, lecz by wyrażał swe własne odczucia i myśli na temat analizowanego dzieła – by pomiędzy autorem a krytykiem nawiązał się dialog dwóch osobowości przemawiających w swoim własnym imieniu i wyrażających swoje własne myśli. Myśl ta znalazła szerokie odbicie w polskiej krytyce teatralnej, choć zasłużenie budzi ona skrajne emocje: dość zacytować dwie wypowiedzi zaczerpnięte z tej samej dyskusji o stanie krytyki teatralnej, w której wzięli udział zarówno artyści, jak i recenzenci. W opublikowanej w roku 1998 na łamach „Didaskaliów” rozmowie reżyser Krystian Lupa definiował „gombrowiczowsko” ideał krytyki jako „dyskusje, rozmowy wokół zjawisk, wokół ich dojrzewania, refleksje, splatające się w warkocz z aktem twórczym”¹⁰, równocześnie zaś krytyk Tadeusz Nyczek przestrzegał przed przerostem recenzenckiego ego i groźbą zbytniej autoteliczności recenzji:

[...] rozpoczyna się to, co ja na swój skromny użytek [...] nazywam nie pisanie, ale popisywanie się. Recenzja staje się w gruncie rzeczy popisem autorskim, nie zaś precyzyjną relacją z faktu, który krytyk widzi, słyszy i czuje. To poczucie autorstwa, tego wywyższonego partnerowania artyście stało się w ciągu

¹⁰ *Z siekierą czy w rękawiczkach. Rozmawiają: Krzysztof Globisz, Beata Gućzalska, Tadeusz Kornaś, Krystian Lupa, Elżbieta Morawiec, Tadeusz Nyczek, Jacek Wakar, Krzysztof Warlikowski*, „Didaskalia” 1998, nr 25–26, s. 19.

ostatnich lat tak modne, tak dominujące, że wyobrażam sobie, iż – będąc twórcą teatru – miałbym poważny problem ze zrozumieniem, co tu komu służy. Czy moje przedstawienie ma być pretekstem do ujawnienia się talentu piszącego artysty, czy też ma sprawić, by czytelnik dowiedział się, jaki jest spektakl¹¹.

Ironiczne określenie „piszący artysta” może się odnosić do swoistej hybris recenzenckiej, ale może być także potraktowane serio jako sposób do wartościowania specyficznej formy, bądź co bądź literackiej, jaką jest (czy też może ostrożniej: bywa) recenzja teatralna. Paradoksalnie, wartość teje wzrasta wraz ze spadkiem „literackości” teatru. Pomstujący na upadek krytyki tradycyjniści, z lubością odwołujący się do mitycznego złotego wieku krytyki w latach międzywojennych, zapominają o fakcie, że ówczesne recenzje z punktu widzenia dzisiejszej teatrologii są w przeważającej większości praktycznie bezwartościowe – nawet teksty legendarnego Tadeusza Boya-Żeleńskiego to tak naprawdę recenzje literackie: analizy wystawianych na scenie dramatów, wykazujące zawstydzający wręcz brak zrozumienia dla odrębności dzieła teatralnego i sprowadzające interpretację dzieła scenicznego do kilku okrągłych banałów o „olśniewających” lub „nieprzekonujących” aktorach. Na usprawiedliwienie należy powiedzieć, że praktyka ta była w dużej mierze odbiciem ówczesnej teorii teatru, a także odpowiadała na oczekiwania widzów i czytelników, żywo zainteresowanych prapremierami świeżych tekstów (co zaskakujące, taka tendencja obecna jest szeroko we współczesnej gazetowej krytyce teatralnej w Niemczech, gdzie również mocno fetyszyzuje się prapremiery i pisze raczej o nowych tekstach dramatycznych niż o specyfice konkretnych inscenizacji).

Dzisiejszy krytyk, piszący w dobie teatru postdramatycznego, traci literacki grunt pod nogami i staje przed o wiele trudniejszym zadaniem niż jego poprzednicy. Zmuszony jest bowiem znaleźć słowny ekwiwalent dla widowiska złożonego przede wszystkim (a nieraz wyłącznie) z elementów pozawerbalnych: ruchu, muzyki, rytmu, obrazów, rozmaicie wykorzystywanej ludzkiej cielesności i wirtualnych mediów. Musi poradzić sobie z paradoksem porównywalnym z tym, o jakim z przekąsem mówił Frank Zappa, nieudolne wysiłki recenzentów analizujących jego twórczość podsumowujący słynnym zdaniem, że pisanie o muzyce ma tyle sensu, co tańczenie o architekturze. Każda próba opisu (czy zapisu) spektaklu będzie więc tak naprawdę procesem translacji dzieła teatralnego na inny całkiem system znaków, w którym traci się to, co w teatrze najistotniejsze: ciężar czasu, rytm, trójwymiarową przestrzeń, nade wszystko – przypadkowość, otwartość, niepowtarzalność dzieła teatralnego. Być może więc ustawienie się w pozycji kogoś, kto będzie pisał nie tyle o samym dziele, lecz o własnych odczuciach, skojarzeniach i refleksjach przez to dzieło wywołanych, nie jest wyrazem autorskiej megalomanii, lecz uczciwej, odpowiedzialnej i pełnej szacunku wobec obiektu badań postawy krytycznej.

¹¹ *Ibidem*, s. 15.

Z tym zagadnieniem łączy się istotna sprawa obiektywizmu krytyki – kwestia, która stanowi jedną z osi konfliktu pomiędzy recenzentami czysto „gazetowymi” a tymi piszącymi do pism specjalistycznych i niektórych tygodników. Podczas gdy ci drudzy często zarzucają oponentom brak wykształcenia, niedostatków stylu i myśli, pierwsi bronią się deklarowanym obiektywizmem, ostrością sądów, szybkością reakcji i siłą rezonansu, jakie wywołują ich – często bardzo kategoryczne w ocenach – recenzje. W stosunku do części krytyki „eseistycznej” stosowane jest nacechowane pejoratywnie określenie „krytyki towarzyszącej”; recenzentom zarzuca się, że zamiast reprezentować interesy widzów, są tubą poglądów estetycznych i społecznych określonych artystów: przyjmują punkt widzenia twórców, starają się objaśnić sensy ich dzieła i uprawomocnić użyte przez nich środki, promują i wspierają pewne zjawiska niezależnie często od ich obiektywnej wartości. Niezależnie od środowiskowych animozji jest w tych zarzutach pewne ziarno prawdy – kwestia tzw. krytyki towarzyszącej wnosi z sobą bowiem wiele skomplikowanych pytań o status recenzenta (jaką perspektywę powinien przyjąć?) i cele recenzji teatralnej (ocena? rekomendacja? sprawozdanie? analiza? interpretacja? objaśnienie? instrukcja obsługi dzieła? punkt wyjścia do szerszych rozważań?), a także kryteria obiektywizmu, niezależności i wiarygodności.

Pisarz teatralny

Kwestia obiektywizmu recenzenckiego jest jedną z tych, które również przechodzą w ostatnich latach gwałtowne przewartościowanie. Wraz z pojawieniem się nowych zawodów, wykonywanych przez ludzi z wykształceniem właściwym dla krytyków teatralnych, ale wliczanych w obszar praktyki teatralnej – zwłaszcza dramaturga czy kuratora – rozmyciu ulega granica pomiędzy teatralną praktyką a krytyką czy teorią. Pod znakiem zapytania stanęły dotychczasowe niepisane zakazy regulujące sposób funkcjonowania po jednej lub drugiej stronie teatralnej rampy: krytyk, który w jakikolwiek sposób zaczął pracować dla teatru – jako kierownik literacki, organizator festiwalu, współpracownik reżysera przy adaptacji lub tłumaczeniu tekstu automatycznie tracił prawo do wykonywania zawodu recenzenta lub też zmuszony był do zajęcia się tymi obszarami, w których nie będzie miał miejsca konflikt interesów: na przykład teatrem zagranicznym lub operowym, przy czym granice tolerancji w tej kwestii są różne w różnych krajach (od bardzo ostrych na Węgrzech, gdzie nawet nie wolno tej samej osobie robić wywiadu z artystą i recenzować jego dzieła, po bardzo liberalne w Niemczech, gdzie krytykami bywają kuratorzy, dramaturgowie, a nawet reżyserzy).

W pewnym sensie można powiedzieć, że krytycy teatralni pozazdrościli swobody działania krytykom literackim (gdzie bycie pisarzem i recenzentem dzieł innych pisarzy nie wykluczają się wzajemnie) oraz sztuk wizualnych (często łączących funkcje kuratorów-promotorów i organizatorów oraz recen-

zentów). Tym samym w nieco przewrotny sposób spełnia się postulat praktyków teatralnych, którzy nieraz w przeszłości domagali się, by przyszli recenzenci najpierw posmakowali życia teatralnego we wszystkich jego trudach, a potem dopiero pisali o teatrze, który często z takim lekceważeniem i łatwością krytykują. Gdy coraz większa liczba osób odnosi sukcesy na obu obszarach, traci swoją druzgocącą siłę klasyczny „cios poniżej pasa”, stosowany nieraz przez doprowadzonych do ostateczności recenzentkami negatywnymi uwagami reżyserów czy aktorów: określanie krytyków jako sfrustrowanych niespełnionych artystów, nie dość zdolnych, by realizować się w teatralnej praktyce.

Siłą rzeczy, sposób pisania o teatrze osób, które już weszły w obieg teatralnej praktyki, musi być odmienny od tradycyjnej oceniającej krytyki z jej pretensjami do bezstronności i wyrazistym systemem oceny. Często okazuje się on raczej formą twórczego dialogu z artystami, niejako dialektycznym rozszczepieniem na głosy ich twórczego dyskursu (taką funkcję pełniły teksty Ludwika Flaszena jako współpracownika Jerzego Grotowskiego) lub staje się faktycznym korytarzem pomiędzy sceną a widownią, podobnie jak eseje Jana Błońskiego jako kierownika literackiego Starego Teatru (o jego strategii pisali Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski: „Demonstracyjnie ujawniając swoją na poły prywatną perspektywę, uczy widzów raczej sposobów czytania tekstów dramatycznych, następnie zaś odnoszenia tego, co oglądają oni na scenie teatru, do ich własnego doświadczenia”¹²). Podejrzliwie traktowana przez Gombrowicza idea objaśniania, co artysta ma na myśli, znajduje tutaj często szansę na realizację, a korzyści wynikające z dogłębnej znajomości tematu przeważają nad ewentualnymi wątpliwościami związanymi z utratą dystansu (nie jest chyba przypadkiem, że jedno z najlepszych tekstów tłumaczących zawilości dzieła krańcowo „osobnego” i hermetycznego reżysera Jerzego Grzegorzewskiego wyszły spod ręki Helmuta Kajzara – zaprzyjaźnionego z nim dramaturga, tłumacza i reżysera – oraz Ewy Bułhak – reżysera, kierownika literackiego, a prywatnie przez lata żony artysty).

W pewnym sensie teatr bardziej niż kiedykolwiek potrzebuje dziś osób, które by o nim pisały. Na naszych oczach umiera awangardowy paradygmat artysty teoretyka, ujmującego własną twórczość w teksty programowe i manifesty, komentującego ją i projektującego odbiór. Bodajże ostatnim twórcą myślącym w taki sposób jest na polskim gruncie Krystian Lupa – ale i on potrzebuje partnerów do dialogu, a w swoich tekstach nie odnosi się nigdy bezpośrednio do opinii krytyków (praktyka taka zresztą w polskim życiu teatralnym nie należy do dobrego tonu; artyści wchodzący w spory z recenzentami spotykają się często wręcz z ostracyzmem środowiskowym). Cenieni przez twórców krytycy często są przez artystów „przeciągani” na stronę praktyki, zapraszani do wspólnej pracy; jeżeli przy tym krytykowi szczególnie leży na sercu poziom krajowego życia teatralnego i ma on chęć dokonania realnej

¹² M. Sugiera, M. Borowski, *Błońskiego czytanie w teatrze* [w:] J. Błoński, *Lektury użyteczne*, Kraków 2008, s. 21.

w nim zmiany, zaproszenie takie pada na podatny grunt. Krytyk teatralny staje się wtedy – że użyję sformułowania, jakim swoją działalność określa recenzentka, publicystka, reżyser i pedagog Małgorzata Dziewulska – pisarzem teatralnym, kimś, czyja wiedza, gust i talent literacki służą teatrowi. Wydaje się, że coraz więcej osób wybierać będzie raczej tę drogę (czemu sprzyja kurcząca się przestrzeń – dosłowna i myślowa – na tradycyjną gazetową krytykę teatralną). Czy przyniesie to wymierne korzyści teatrowi? Czas pokaże.

Słowa kluczowe: krytyka teatralna, recenzje teatralne, współczesny teatr polski, wiedza o teatrze, theatre criticism, theatre reviews, contemporary polish theatre, theatrology

THEATRE CRITICISM IN THE PHASE OF RECONSTRUCTION **SUMMARY**

Not so long ago, the word ‘critic’ sounded proudly in Poland. Today, many people who due to their occupation have the right to use this term, try to use completely different expressions. Alternative expressions are not only effective terms whose function is to distinguish the author from a multitude of other authors, but they reflect the changing way of writing about the theatre. In my article I analyze four expressions, each of which is associated with another aspect of theatre criticism, as diversity and far-reaching specialization in writing techniques and views of the persons writing about the theatre, is the answer to the changing needs of both the readers and the publishers. The term „theatre reporter” tends to focus on issues associated with the deepening rift between criticism as it is practiced by daily papers and by specialist press; the term „theatre columnist” is associated with the issue of politicizing views concerning art; the term „theatre essayist” is associated with the issue of the autonomy of criticism understood as a literary genre; whereas the term „theatre author” deals with the phenomenon of people writing about the theatre who at the same time are associated professionally with the stage and who are involved in theatre practice in various ways.