

Monika KOSTASZUK-ROMANOWSKA
Uniwersytet w Białymstoku

Polska współczesna krytyka teatralna – próba diagnozy

Krytyka teatralna w przestrzeni krytyki artystycznej, tym bardziej w konfrontacji z krytyką literacką, ujawnia swoją szczególną pozycję. Wynika ona przede wszystkim ze swoistości samego przedmiotu – dzieła teatralnego. Jego ulotny charakter – przypisany zdarzeniu, którego przebieg wyznaczają nieprzekraczalne granice *hic et nunc* konkretnego przedstawienia – sprawia, że każdy krytyczny opis owego zdarzenia realizuje, nieobecną w krytyce literackiej, funkcję dokumentacyjną. Na funkcję tę zwracała już uwagę Stefania Skwarczyńska, wyprowadzając z jej rozpoznania dość radykalną tezę o szczególnej powinności recenzji jako gatunku publicystycznego wobec całej dziedziny nauki o teatrze:

A więc recenzja teatralna uzyskuje w naszych oczach – z racji samej natury sztuki teatralnej – drugie oblicze: przynależnego dla świata nauki o teatrze – d o k u m e n t u. Równa się to jej zobowiązaniu do s ł u ż b y nauce o teatrze, teraźniejszej i przyszłej¹.

Zobowiązanie dokumentacyjne jest nie tylko zewnętrzną funkcją tekstu – staje się również istotnym elementem hierarchizującym zawarte w nim treści, zorientowane, jak twierdziła badaczka, nie wyłącznie na ocenę, ale przede wszystkim również na opis, możliwie „fachową” (naukowo rzetelną) obserwację:

W konsekwencji spośród form podawczych na pierwsze miejsce wysuwają się orzeczenia stwierdzające fakty i stany rzeczy dostrzeżone w „analitycznym” spojrzeniu na dzieło; elementy opisowe zdążają ku pełniejszemu opisowi, charakterystyka, zwłaszcza rodzajowa, dopełnia opis².

¹ S. Skwarczyńska, *Swoisty status recenzji teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, Kraków 1979, s. 45.

² Tamże, s. 47.

Postulat rzetelności opisu wskazuje na szczególny status nie tylko recenzji, ale też samego recenzenta teatralnego, zobligowanego w sposób podwójny do odpowiedzialności za wartość przekazywanej relacji – odpowiedzialności wyznaczanej etyką zawodową, poszerzoną, zgodnie z propozycją Skwarczyńskiej, o etykę badacza:

A że poprawność ustaleń dokumentacyjnych w recenzji teatralnej nie jest dla nauki o sztuce teatralnej – zwłaszcza późniejszej – sprawdzalna, nad odpowiedzialnością recenzenta teatralnego za jego słowo szczególnie musi czuwać jego e t y k a z a w o - d o w a. Jest to etyka swoista, bo wiąże w sobie obowiązującą etykę recenzentów każdej ze sztuk z etyką badacza³.

Mamy tu do czynienia z ciekawym paradoksem – istotę krytyki teatralnej definiuje powinność dokumentowania dzieła, która wyznacza zadanie, wydawałoby się, praktycznie niewykonalne. Recenzja przedstawienia pozostaje oczywiście jakąś formą jego zapisu i takie są, przynajmniej w potocznej lekturze, wyrażane wobec niej oczekiwania. Ale przecież jako relacja dotyczy jednostkowego aktu percepcyjnego – odnoszącego się do niepowtarzalnego doświadczenia tego konkretnego spektaklu. Jako dokumentacja takiego doświadczenia staje się więc z konieczności zapisem, po pierwsze, subiektywnym, a po drugie – wybiórczym, co w znaczącym stopniu relatywizuje, choć z pewnością nie znosi całkowicie, wspomnianą wartość dokumentacyjną.

Słabości te w jakimś stopniu rekompensuje jeszcze jedna, przywoływana w teorii, właściwa krytyce teatralnej cecha. Recenzent jest świadkiem, a recenzja świadectwem lektury przeżycia o charakterze jednak zbiorowym. Autor recenzji doświadcza wydarzenia artystycznego, które z założenia ma wymiar wspólnotowy i w takich okolicznościach się spełnia. Recenzent nie tylko więc rejestruje własne subiektywne odczucia, ale też zyskuje unikatową szansę „zdokumentowania” (cudysłów wydaje się tu konieczny) odbioru przedstawienia przez zgromadzoną na nim publiczność. Na tę, może już nie tyle powinność, co szczególnie wartość recenzji teatralnej zwracał uwagę Sławomir Świontek, który podkreślał, że właśnie dla badań nad teatrem recenzencka relacja ma znaczenie szczególne. Jest bowiem „dokumentem zachowań znaczeniowych odbiorców przedstawienia”⁴, a zatem cennym świadectwem społecznego kontekstu dzieła teatralnego, który wraz z nim przemija, co wyklucza możliwość podjętej po czasie rekonstrukcji. Jedynie recenzja teatralna, przekonuje Świontek, daje szansę odniesienia się do tego „kodu kulturowego”, w jakim spektakl funkcjonował i w jakim był odbierany, a więc jaki wyznaczał „sensy tekstu teatralnego” w czasie rzeczywistym⁵.

³ Tamże.

⁴ S. Świontek, *Pragmatyka krytyki teatralnej*, [w:] *Wokół teorii i historii krytyki teatralnej*, s. 64.

⁵ Tamże.

Klasyczne już teksty Skwarczyńskiej i Świontki wskazują perspektywę poznawczą właściwie nieobecną w bieżącej produkcji krytycznoteatralnej – przypominają, że to właśnie recenzja teatralna ma szansę zmaterializować przedmiot późniejszych badań historyków teatru, czyli samo przemijające dzieło teatralne i jeszcze bardziej naznaczony przemijalnością przebieg jego odbioru. Współczesne ustalenia teoretyczne jedynie potwierdzają to podstawowe rozpoznanie – krytyka teatralna bardziej niż jakkolwiek inna dziedzina krytyki artystycznej jest temporalnie przypisana do swego obiektu. Jest wręcz – jak to ujęła Eleonora Udalska – składnikiem teatralnego artefaktu: „Stanowi jego komponent oraz element przestrzeni procesu historycznego, w którym przedstawienie teatralne istniało faktycznie i potencjalnie w odbiorze widowni”⁶.

Stwierdzenie, iż każdy krytyczny opis przedstawienia przynależy z definicji do świata dzieła teatralnego, bo to dzieło „na zewnątrz” reprezentuje, wydaje się oczywiste. Można z niego jednak wyprowadzić dalej idące i już mniej oczywiste wnioski. Na teatralny mikrokosmos składa się przecież nie tylko samo dzieło (i jego twórcy), ale przede wszystkim przywołana przez Świontkę sensotwórcza aktywność odbiorców spektaklu, która ów spektakl jako zdarzenie artystyczne faktycznie ustanawia. Obecność krytyki teatralnej w owym mikrokosmosie i jej udział w tak rozumianym procesie stawania się dzieła teatralnego polegałaby więc nie wyłącznie na artykułowaniu indywidualnej jego lektury, ale także na reprezentowaniu jego lektury zbiorowej. Krytyk jest, zauważa Udalska, „jednym z odbiorców teatru”, ale to odbiorca szczególny, bo „wypowiada swój sąd i utrwala go na piśmie w imieniu grupy widzów”⁷. Publiczność teatralna jako kategoria opisująca pewną potencjalność (zbiór ludzi chodzących do teatru) – w przeciwieństwie do publiczności literackiej – ma swój odpowiednik w pojęciu widowni nazywającym, konkretny tym razem, zbiór jednostek przeobrażonych w uczestników danego spektaklu⁸. Krytyk teatralny relacjonujący przebieg tego konkretnego (wspólnego) doświadczenia występuje jako ich głos, przedstawiciel. „Krytyka teatralna – podkreśla Udalska – integralnie złączona z tym aktem zbiorowym, w rzeczywistości nie może wydostać się spod presji publiczności”⁹. Oczywiście zdarzają się krytycy indywidualiści, kierujący się przede wszystkim własnym gustem, ale – jak stwierdza badaczka – jedynie ci, którzy „potrafią wy-czuć rytm reakcji publiczności, są krytykami wywierającymi najwyższy wpływ na współczesność”¹⁰.

O ile w odniesieniu do relacji krytyk–widownia można mówić o powinności reprezentowania opinii widzów, o tyle w opisie relacji krytyk–publiczność nale-

⁶ E. Udalska, *Krytyka teatralna. Rozważania i analizy*, Katowice 2000, s. 20.

⁷ Tamże.

⁸ Problem rozróżnienia pojęć omawia m.in. Emilia Zimnica-Kuzioła. Zob. tejże, *Światła na widownię*, Łódź 2003, s. 47.

⁹ E. Udalska, *Krytyka teatralna...*, s. 14.

¹⁰ Tamże.

żałoby raczej zastosować formułę inicjowania zbiorowej lektury dzieła teatralnego. Krytyka teatralna bowiem nie tylko tę lekturę reprezentuje i wyraża, ale również uruchamia i zapośrednicza. Już nie konkretna realizacja (pojedyncze przedstawienie), ale sam spektakl (dzieło jego twórców) zostaje – jako wielowymiarowy, obudowany dodatkowymi kontekstami problem – wprowadzony do społecznego dyskursu.

Krytyka teatralna – zauważa Udalska – pozwala przede wszystkim widzieć świat teatru w wymiarze stylów odbioru spektaklu teatralnego, w mechanizmach jego uwarunkowań i ograniczeń, w sporach o jego charakter, a także rangę w kulturze¹¹.

Krytyka teatralna – w tym wypadku podobnie jak krytyka literacka – włącza dzieło sceniczne w obieg publiczny, pozwala mu w nim zaistnieć. Ale jej rola nie wyczerpuje się w utrwalaniu i objaśnianiu wydarzenia scenicznego. Polega także, a może przede wszystkim, na określeniu jego ułożenia w szerszym kontekście pozateatralnej rzeczywistości, a co za tym idzie – na skonfrontowaniu ideowych i artystycznych propozycji jego twórców ze społecznymi oczekiwaniami i potrzebami.

Z teoretycznych rozważań nad statusem i społeczną rolą krytyki teatralnej wynika całe spektrum zagadnień pozwalających zorientować diagnozę jej aktualnej kondycji. Należą do nich m.in. wspomniane tu już kwestie: współczesne pojmowanie funkcji recenzji teatralnej (w tym jej powinności dokumentacyjnej), dopuszczalna skala subiektywizmu w ocenie dzieła teatralnego, włączanie do recenzenckiej relacji „głosu” widowni (i sposób jego rozumienia), tryb aktualizowania kulturowego kodu przedstawienia, zasady opiniowania jego artystycznych i ideowych dokonań oraz określania jego roli w bieżącym pozateatralnym dyskursie.

Tematów podsuwanych przez teoretyków krytyki teatralnej można wymienić wiele. Problemem jest jednak brak jednolitego systemu kryteriów umożliwiających jej ocenę, do wypracowania których ustalenia teoretyczne na ogół nie prowadzą. Przyczyna wydaje się oczywista. Nie istnieje uniwersalny (wzorcowy) model recenzji teatralnej. Jej formuła zmienia się równie szybko, jak szybko zmieniają się artystyczne trendy i mody oraz tematyczne i ideowe wybory teatralnych twórców. W tej sytuacji warto docenić fakt, że dyskusję na temat kondycji współczesnej krytyki teatralnej niejednokrotnie inicjują sami krytycy. Klasyczna formuła prawna *nemo iudex in causa sua* ma zapewne zastosowanie również w tym przypadku, jednak autorozpoznanie samego środowiska daje możliwość sformułowania kluczowych przy podejmowaniu próby diagnozy kwestii.

Publiczna debata nad kondycją polskiej krytyki teatralnej odbyła się na łamach „Tygodnika Powszechnego” i „Dziennika” parę lat temu, ale jej rozpoznania pozostają wciąż aktualne. Wystarczy przywołać tytuły opublikowanych w ramach tej debaty wypowiedzi krytyków o krytyce i innych krytykach, by zorientować się w sytuacji branży. Zacytuję tylko kilka najbardziej wyrazistych:

¹¹ Tamże, s. 15.

*Krytycy bez zasad; To kryzys krytyki, nie teatru; Nowa republika spłyciarzy; Krytycy modlą się do lustra; Krytycy w sosie własnym; Krytyka teatralna zanika; Krytycy promują koleśków; Niebieskookie Jadwisie ferują wyroki na teatr; Gra znaczonymi kartami*¹².

Można optymistycznie przyjąć, że w środowisku dokonuje się dziś bardzo obiecujący proces samooczyszczania. Albo mniej optymistycznie uznać, że w środowisku wrze, a wszystkie nasilające się od lat tendencje zostały wreszcie publicznie ujawnione i w sposób niekiedy bardzo mocny i jednoznaczny nazwane. Spróbujmy je zatem w pewnym porządku omówić.

Zjawisko, które należałoby rozpoznać jako pierwsze, to silna polaryzacja środowiska – wyrazisty podział, jak to określił Tomasz Plata, na „postępowców i rewolucjonistów”¹³. Przeobrażenia, którym podlegał polski teatr w ostatnich latach, postawiły krytyków przed pytaniem: popierać i promować, czy też odrzucać i piętnować ideową i artystyczną rewolucję inscenizacyjną, która dokonała się m.in. za sprawą nieuniknionej zmiany generacyjnej reżyserów teatralnych. Mówiąc w wielkim skrócie, naprzeciw siebie stanęły dwa obozy. Ten pierwszy to obóz krytyków zafascynowanych teatrem „bieżącej aktualności”, teatrem wrażliwym społecznie i politycznie, teatrem tzw. „doraźnej interwencji”, któremu obce jest obyczajowe tabu i który często sięga po estetyczne eksperymenty rodem z formatów kultury masowej, który chce się podobać widzowi, także za cenę efektownych, by nie powiedzieć efekciarskich, chwytów scenicznych. Z kolei obóz tradycjonalistów broni teatru refleksyjnego, nieodcinającego się od tradycji, o wysokich standardach artystycznych i etycznych (choć jak przyznaje wspomniany krytyk: „niektórym tradycjonalistom chodzi po prostu o to, by aktorzy mówili głośno i wyraźnie, a co najważniejsze – nie zdejmowali spodni”¹⁴).

Nie sposób nie dostrzec faktu, iż wspomniana polaryzacja jest w branżowej mikroskali wypadkową procesu, który w ostatnich latach dotknął całe społeczeństwo i przestrzeń publicznego dyskursu. Dwie grupy krytyków okopały się w zorientowanych modernizacyjnie lub zachowawczo środowiskach, które można powiązać z konkretnymi tytułami prasowymi. „Krytyka teatralna – zauważa Tomasz Mościcki – jest bowiem zideologizowana jak za najlepszych czasów socrealizmu”¹⁵. A najważniejszym przejawem ideologicznej radykalizacji jest dziś

¹² Tytuły pochodzą z artykułów: T. Mościcki, *Krytycy bez zasad*, źródło: <http://kultura.dziennik.pl/artykuly/216224,krytycy-bez-zasad.html> [stan z 10.08.2014]; Ł. Drewniak, *To kryzys krytyki, nie teatru*, „Dziennik” 2007, nr 154; E. Baniewicz, *Nowa republika spłyciarzy*, „Dziennik” 2007, nr 153; J. Wakar, *Krytycy modlą się do lustra*, „Dziennik” 2007, nr 156; T. Stawiszyński, *Krytycy w sosie własnym*, „Dziennik” 2007, nr 161; J. Majcherek, *Krytyka teatralna zanika*, „Dziennik” 2007, nr 159; E. Morawiec, *Krytycy promują koleśków*, „Dziennik” 2007, nr 164; B. Osterloff, *Niebieskookie Jadwisie ferują wyroki na teatr*, „Dziennik” 2007, nr 182; T. Plata, *Gra znaczonymi kartami*, „Dziennik” 2007, nr 187.

¹³ T. Plata, *Gra znaczonymi kartami*.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ T. Mościcki, *Krytycy bez zasad*.

nie tylko brak chęci do dialogu, lecz ortodoksyjność ferowanych przez konfrontujące się środowiska opinii.

Recenzenckie teksty – podkreśla Plata – ustawiano pod klarowne tezy – tak by nie kłóciły się z wcześniejszymi wyborami ideologicznymi. Krytyka proponowała raczej raporty z pola boju niż nieuprzedzony opis sytuacji. Nasza wiedza o polskim teatrze niezbyt od tego rosła¹⁶.

Determinowane przez przyjętą postawę programową odczytywanie spektakli ma swoje konsekwencje – skutkuje przewidywalnym doбором chwalonych i krytykowanych realizacji oraz ograniczonym repertuarem ich interpretacji i ocen. Co ciekawe, wyraźnie wytyczona linia demarkacyjna niekoniecznie musi odnosić się do samych twórców, co zresztą tym bardziej poddaje w wątpliwość sens wprowadzania takich podziałów i wartość formułowanych na ich podstawie opinii. Krytyk przywołuje tu przykład reżysera Jana Klaty, którego spektakle doświadczyły równoległej aneksji przez przedstawicieli dwu przeciwnych opcji:

Po wczesnych spektaklach reżyser został niejako zawłaszczony przez rewolucjonistów. *Lochy Watykanu* lub *Nakręcana pomarańcza* były dostatecznie odważne pod względem stylistycznym i dostatecznie śmiało wchodziły w sferę publiczną, by postępowcy mogli dopisać do nich własne wyznanie wiary. Lecz szybko obudzili się również konserwatyści. Twórca w kilku wywiadach zadeklarował swe przywiązanie do tradycyjnych wartości (rodzina, religia, naród) – i tyle starczyło, by w jego przedstawieniach dostrzec wymiar antymodernistyczny i moralizatorski¹⁷.

Jednak najbardziej niepokojącą konsekwencją środowiskowych podziałów jest – i trudno tu z rozpoznaniem Platy się nie zgodzić – brak otwartości na zjawiska teatralne niezgodne z założonymi preferencjami. Nie należy wymagać od krytyków „ideologicznej niewinności”, powinno się jednak oczekiwać wyjścia poza kanalizujący refleksję o teatrze paradygmat „akceptacji lub odrzucenia”¹⁸ na rzecz sumiennego namysłu właśnie nad tymi spektaklami, które do ugruntowanych przekonań zdeklarowanego recenzenta nie przystają.

Interesującą, i co ważniejsze nieodosobnioną, wypowiedź Platy można zatem odczytać jako wołanie o krytykę „zrównoważoną”, może nie obojętną, ale merytoryczną, dostrzegającą te obszary współczesnego życia teatralnego, które zaprogramowanej ideologicznie lekturze uykają, które się w niej nie mieszczą, bo do jej kryteriów nie pasują.

Ze zjawiskiem polaryzacji łączy się rozpoznanie kolejne: niektórzy krytycy przyjęli na siebie rolę aktywnego promowania wybranych twórców i modeli uprawiania teatru. Właściwie nie ma w tym nic nagannego: prawem i obowiązkiem krytyka jest przecież subiektywne ocenianie i nagłaśnianie wartościowych, w jego opinii, dzieł. Tak więc nie byłoby w tym nic nagannego, gdyby nie fakt,

¹⁶ T. Plata, *Gra znaczonymi kartami*.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

że ów proceder przez samych krytyków jest dziś często postrzegany jako niezbyt szlachetne i w dodatku coraz bardziej jawne „lanserstwo”. „Krytycy promują koleśiów” – podkreśla w tytule swego tekstu Elżbieta Morawiec¹⁹. I nie jest to jedyna, utrzymana w tym duchu, refleksja.

Polską krytyką teatralną – stwierdza Mościcki – nie kieruje bowiem od lat zasada bezstronnej oceny tego, co pokazuje się na scenach – lecz polityka kulturalna prowadzona przez część środowiska, które w ten sposób na siłę pragnie zapewnić sobie trwale miejsce w historii polskiego teatru. [...] Krytyka teatralna – a przynajmniej pewna jej część – zaczyna przypominać dużą agencję public relations²⁰.

„Polityka kulturalna” i „agencja public relations” to autorskie, nie da się ukryć – bardzo obrazowe, metafory Mościckiego. Obok nich w wypowiedziach dyskutantów najczęściej pojawia się nieco bardziej neutralny termin „krytyka towarzysząca”. Jego objaśnienie można znaleźć w artykule Jacka Sieradzkiego *Popyt na niezadowolenie*. Ten popularny dziś „podgatunek” krytyki polega na świadomym odstąpieniu od obiektywnej, zdyscyplinowanej lektury spektaklu:

Krytyk nie ukrywa sympatii do konkretnych, wybranych artystów, grup lub generacji. Raczej prezentuje niż weryfikuje ich prace, kodyfikuje podstawowe wyróżniki, podsuwa myśli interpretacyjne. Jest bardziej rzecznikiem „swoich” artystów niż recenzentem. Jeśli w artykule pojawia się element krytyczny, jest natychmiast łagodzony i amortyzowany²¹.

Możemy przyjąć, że ferowanie radykalnych ocen i „tendencyjne” dobieranie reżyserów i spektakli, o których się pisze, inne pomijając milczeniem, jest ewidentnym popieraniem, jak to określiła Morawiec, „koleśiów”. Jeśli zrobimy takie właśnie założenie, otrzymujemy obraz krytyki zdominowanej przez mody, sezonowo monotematycznej, czyli *de facto* pozbawionej punktu odniesienia i zapewne fałszującej obraz całości życia teatralnego.

W ciągu niemal ćwierćwiecza, które upłynęło mi na przyglądaniu się życiu teatralnemu – zauważa Mościcki – dane mi było być świadkiem wynoszenia na różnych falach różnych artystycznych zjawisk i postaci. Tak właśnie niesiono Babickiego, zakopiańczyków z Teatru im. Witkacego, ten sam mechanizm dekadę temu wyniósł wysoko Warlikowskiego i – zdecydowanie ponad miarę artystycznych dokonań – Grzegorza Jarzyne²².

Ale możemy też – jak w swojej polemice z Mościckim proponuje Łukasz Drewniak – wymienić określenie „lanserstwo” na „skauting”. Pojęcie „skautingu” Drewniak tłumaczy jako „wyłuskiwanie talentów”. Zamiana terminów nie jest zabiegiem wyłącznie językowym. Stawia problem w zupełnie innej perspektywie. Uświadamia, że teatralny trendsetting (w wersji wolnej jednak od „nepotyzmu”) jest naturalnym elementem życia kulturalnego. I daje możliwość spojrzenia na współczesną krytykę teatralną nie jako na instrument bezkrytycznej

¹⁹ E. Morawiec, *Krytycy promują koleśiów*.

²⁰ T. Mościcki, *Krytycy bez zasad*.

²¹ J. Sieradzki, *Popyt na niezadowolenie*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 26.

²² T. Mościcki, *Krytycy bez zasad*.

promocji upatrzonych reżyserów, ale jako na narzędzie prognozowania nowych, w ocenie krytyka, wartościowych zjawisk, wskazywania rokujących nadzieje twórców i *last but not least* kreowania gustów odbiorców. Zwłaszcza jeśli tę ostatnią funkcję pojmować będziemy w kategoriach promowania sztuki teatru jako takiej, przybliżania jej widzowi w rozumieniu także bardzo dosłownym.

Nie ma nic złego – przekonuje Drewniak – we wskazywaniu palcem, co jest naprawdę warte uwagi, widzowi, który rzadko porusza się ze swobodą po całej teatralnej Polsce. Zwłaszcza jeśli potem w tej samej gazecie ukazuje się recenzja, która ocenia, co wyszło z tych prognoz i hierarchie zostają przywrócone²³.

Zjawisko trzecie dotyczy problemu w różnych kontekstach tu już przywołwanego – niewątpliwie podstawową cechą współczesnej krytyki teatralnej jest radykalizm wypowiedzi. Wymiana pokoleniowa wprowadziła na rynek teatralny autorów, którzy wypracowali nowy (co nie oznacza braku odniesień w historii gatunku) typ recenzji – bardziej przypominającej osobisty felieton niż zdyscyplinowaną egzegezę konkretnej inscenizacji. Felietonowe (czasem wręcz pamphletowe) komentarze pisze się dziś często obok przedstawienia, które staje się jedynie ilustracją do stawianej tezy. Prowokacyjne opinie, efektowne skojarzenia, ekspresyjny styl są ich znakiem rozpoznawczym. Na początku XXI wieku Piotr Gruszczyński, komentując pojawienie się w polskim teatrze pokolenia tzw. „młodszych zdolniejszych”, objaśniał uprawiany przez nich teatr jako miejsce, w którym nie można się nudzić. Dziś to samo chyba można powiedzieć o krytykach. Uprawiają taką formę komentowania zdarzeń teatralnych, której temperatura nie daje szans na nudę.

A jednak samo środowisko zaczyna już mieć wątpliwości, czy zamiłowanie do retoryczno-erystycznych popisów i hermetycznych na ogół sporów nie usunęło na plan dalszy podstawowych recenzenckich powinności. Pojawiają się głosy przypominające, że krytyk musi przede wszystkim zachować rolę mediatora między teatrem a publicznością, co oznacza na przykład staranną analizę spektaklu i cierpliwe objaśnianie go widzowi. Przy okazji dyskusji wokół „krytyki towarzyszącej” Elżbieta Morawiec pisała:

Krytyk z prawdziwego zdarzenia dokonuje analizy spektaklu najrzetelniej, jak umie. Nie jest ani sługą teatru, ani tym bardziej koleśków z drugiej strony rampy. Nie może też być niewolnikiem tego co modne, ani też tego, czego – jak się zdaje – oczekuje przychodząca do teatru publiczność. Jeżeli już komuś krytyk służy, to tej wspólnocie, która podczas przedstawienia rodzi się między ludźmi teatru i widzami. A także wspólnotom znacznie od niej szerszym. Czego nigdy dość przypominać²⁴.

Klasyczne pytanie o proporcje opisu i oceny oraz stawiana przez teorię kwestia dokumentowania przedstawienia tak dawno już w refleksji samej krytyki teatralnej się nie pojawiały, że przypominane dzisiaj mogą brzmieć nieco ana-

²³ Ł. Drewniak, *To kryzys krytyki...*

²⁴ E. Morawiec, *Krytycy promują koleśków*.

chronicznie. A jednak w dobie komercjalizacji rynku dóbr kulturalnych i tabloidyfikacji mediów (także tych niestroniących od problematyki teatralnej) powrót do nich wydaje się szczególnie ważny. To kwestia być albo nie być krytyki jako profesji, ale także krytyki jako reprezentanta sztuki – w przestrzeni zdominowanej przez kulturę masową – jakby nie było, niszowej.

A śledząc spory samych krytyków, można odnieść wrażenie, że coraz bardziej zamykają się oni we własnym środowisku, *nota bene* – jak zauważa Drewniak – zdecydowanie przeceniając swoje możliwości oddziaływania na model współczesnego teatru. „Żaden najbardziej nawet opiniotwórczy krytyk nie pchnie polskich scen w pożądanym przez siebie kierunku”²⁵ – przekonuje Drewniak. Pojawiają się też bardziej radykalne diagnozy, jak ta sformułowana przez GTW – Grupę Trzech Wujów (czyli właśnie Łukasza Drewniaka, Tadeusza Nyczka i Jacka Sieradzkiego):

Jak wiadomo, wśród krytyków zawsze bywali tacy, którzy woleli opisywać, jak jest, i tacy, którzy woleli, żeby było, jak oni chcą. Im jednak większe miewali poczucie chaosu i niejasności, tym bardziej rosła w nich wola wpływania na kształt rzeczywistości. Ostatnie kilkunastolecie było doskonałym poligonem do takich wyborów. Coraz mniej uchodziło być prostym sługą teatru, który „widzi i opisuje”, w cenę rosły natomiast postawy typu: moje–twoje, lubię–nie lubię, popieram–zwalczam, bić wroga. [...] Skutek? Krytycy szybko przestali kogokolwiek obchodzić, ich egoizm poznawczy stał się znaną przewidywalny i przez to kompletnie jałowy. A oni, nieszczęśnicy, byli i są święcie przekonani [...], że cały świat z wypiekami śledzi ich ambicjonalne przepychanki²⁶.

Jeśli przytoczoną diagnozę uznać za trafną, to sposób na wyjście z pułapki autozwnrotnego branżowego dyskursu jest jeden – powrót do teatru, choć to może niezbyt stosowna metafora, czyli, mówiąc prościej, skupienie się na dziele teatralnym. Takie są chyba też oczekiwania środowiska samych reżyserów, którzy w dyskusję o modelu recenzji teatralnej coraz częściej się włączają. Ciekawym przykładem jest choćby obszerna wypowiedź Krystiana Lupa, który w wywiadzie Łukasza Maciejewskiego podjął trudny temat relacji krytyk–artysta. Zasadnicza różnica między nimi, przypomina Lupa, polega na tym, że w zupełnie inny sposób doświadczają oni dzieła teatralnego. Dla krytyka jest ono bytem, tworem skończonym – dla reżysera procesem, rozwijającym się w czasie, wielokrotnie przepracowywanym działaniem. To dwa niezachodzące na siebie porządki. Aby wejść w świat dzieła, krytyk „powinien spróbować odbyć kawałek wspólnej drogi z artystą”²⁷. Niepodjęcie takiej próby czyni wysiłek opisu spektaklu bezprzedmiotowym, bo – przekonuje Lupa – bardziej go „zaciemnia” niż „rozjaśnia”:

Jeśli krytyk nie spojrzy na świat z perspektywy opisywanego dzieła, to jego tekst – jako dialog z dziełem – jest niepotrzebny. Pozostanie (co najczęstsze) monologiem własnej

²⁵ Ł. Drewniak, *To kryzys krytyki...*

²⁶ GTW, *W krytycznych okopach*, „Przekrój” 2007, nr 31.

²⁷ Ł. Maciejewski, *Lupa: Lepiej być wiecznym amatorem niż krytykiem*, „Dziennik” 2007, nr 176.

perspektywy, z której coś się podoba, coś się nie podoba – ale praca takiego dialogu jest zerowa²⁸.

Wyzerowanie dialogu ze spektaklem ma swoje konsekwencje – podważa wiarygodność komentatora. Egotyczna, zakleszczona w „zewnątrznym”, uparcie jedynie własnym, punkcie widzenia, krytyka właściwie traci rację bytu, a z pewnością uprzywilejowany status autorytetu. Choć – jak twierdzą pesymiści – taki stan jest już faktem. „Dziś zjawisko zwane autorytet krytyka – przekonuje GTW – niemal już nie istnieje. Padło wśród min, pohukiwań, pouczeń, kabotyńskich póz”²⁹.

Postulat zachowania rzetelności, rezygnacji z egotyzmu i nonszalcacji wydaje się szczególnie ważny, gdy weźmiemy pod uwagę oczywistą różnicę między krytyką literacką a teatralną. Ulotne dzieło teatralne, o czym już była mowa, nie istnieje jako dostępny dla każdego materialny nośnik wielokrotnego użytku. To oznacza, że na krytyku spoczywa również zadanie dawania możliwie wartościowego świadectwa, kompletowanie źródeł do „teatru wyobraźni”³⁰ odbiorców recenzji. A jednocześnie – jak słusznie zauważa Elżbieta Baniewicz³¹ – krytyka teatralnego trudniej wychować niż krytyka literackiego, bo żaden proces poznawczy nie wyposaży go w doświadczenie obcowania z dziełami, z którymi się pokoleniowo rozminął.

Zapewne trudniej go wychować także z tego powodu, że respekt wobec dzieła teatralnego trudno traktować rozdzielnie z wrażliwością na teksty literackie, których tzw. postdramatyzm z teatru przecież nie usunął. Jednak stwierdzenie, że kwestia włączania do krytyki teatralnej elementów krytyki literackiej jakoś szczególnie nurtuje środowisko, byłoby znacznym rozminięciem się z prawdą. Co nie oznacza, że nie można znaleźć krytyków, którzy taki problem widzą. „Kiedy kruszeje opowieść – startuje turniej pierdoł zastępczych”³² – zauważa Paweł Głowacki. „Pierdoły zastępcze”, przekonuje krytyk – czyli „pieniące się recenzjenckie plakaty, odezwy, manifesty, hasła” – wypierają dziś z przestrzeni krytyki teatralnej może nie tyle literacką interpretację (bo tej, w postaci czystej, recenzja teatralna właściwie nie praktykuje), co „literacką narrację”, a więc sprawnie opowiedzianą historię teatralnej przygody.

Rozpoznanie kolejne będzie już rozpoznaniem ostatnim. Dotyczy ono, nie bez powodu użyję tu określenia ekonomicznego, rynku krytyki teatralnej. Otóż dziś rynek ten w szybkim tempie się zmienia. Prasa drukowana likwiduje rubryki teatralne, w rubrykach kulturalnych próżno szukać recenzji, łatwiej znaleźć notkę z przedstawienia (wielkości znaczka pocztowego – jak to określił niedawno Janusz Majcherek) i to pod warunkiem, że nie przebieje jej premiera filmowa lub muzyczna. „Krytyka zdycha” – narzekają sami krytycy. Ale może branża

²⁸ Tamże.

²⁹ GTW, *W krytycznych okopach*.

³⁰ Zob. E. Morawiec, *Krytycy promują kolesiów*.

³¹ E. Baniewicz, *Nowa republika splotykarzy*.

³² P. Głowacki, *Czekając na powrót opowieści*, „Dziennik” 2007, nr 170.

ulega nie tyle zanikowi, co – jeszcze raz pozwolę sobie użyć metafory ekonomicznej – dywersyfikacji. Na rynek wchodzi nowa oferta – blogi i portale teatralne. Nie bez satysfakcji anonsuje ją Majcherek:

Dziś jest inaczej, może dlatego że standardy opinii tak naprawdę wyznaczają nie krytycy czy recenzenci, lecz uczestnicy forów teatralnych, którzy debatę o teatrze zamienili w anonimowy Hyde Park [...]. Nie zamierzam grać z tego powodu larum. Krytyka teatralna jest fenomenem historycznym. [...] Prawdopodobnie jest już zbędna, przynajmniej w formach dotychczas uprawianych³³.

Mimo wszystko trudno uznać, by była to oferta z bezpośredniego otoczenia konkurencyjnego profesjonalnej publicystyki. Blogerzy – a są wśród nich także zawodowi teatrologi – stawiają sobie po prostu zupełnie inne cele. I mają do dyspozycji zupełnie inne możliwości komunikowania się z odbiorcami.

Zacznijmy od celów. W październiku 2013 roku Teatr Polski w Warszawie zorganizował ciekawą i bardzo potrzebną debatę zatytułowaną „To blog or not to blog”. Z wypowiedzi biorących w niej udział właścicieli blogów wynikało, że właściwie nie uważają się za osoby uprawiające krytykę teatralną. Jeden z dyskutantów stwierdził wprost: „Recenzja teatralna to forma, którą w dzisiejszych czasach ciężko się dystrybuuje”. Blogi teatralne należy postrzegać raczej jako miejsce publikowania z założenia subiektywnych, opartych na wrażeniach autorów, opinii o spektaklach – opinii, nie analiz. Liczy się szybkość i zwięzłość. Udostępniany na blogu tekst jest reakcją na aktualne wydarzenia teatralne – pojawia się w tempie, o którym publicystyka drukowana może tylko pomarzyć. To oferta skierowana na przykład do odbiorców z małych ośrodków, którzy chcą się dowiedzieć, na co warto nie tyle pójść, co pojechać do najbliższego, a przecież i tak często oddalonego od ich miejscowości, teatru. Takim odbiorcom – przekonywali uczestnicy debaty – nie jest potrzebna sążnista recenzja członka „klubu dżentelmenów” (tego określenia używano w dyskusji), ale czytelnie przedstawiona, miarodajna opinia. Bo trudnym do przebicia atutem blogów – co warto podkreślić – jest wiedza o odbiorcach. Statystyka wejść, możliwość określenia unikalnych użytkowników i czasu ich pobytu na stronie stwarzają blogującym autorom komfort nieznany mediom drukowanym. Blogerzy po prostu wiedzą, czy i przez kogo są czytani.

Taki model komunikacji krytyk-widz dotyczy również portali internetowych. To nowa przestrzeń rozmowy z widzem przede wszystkim profesjonalnych krytyków. Ale to także, co ciekawe, nowa szansa na zaistnienie w świadomości odbiorców dla teatrów, zwłaszcza tych, które zawodowi krytycy odwiedzają rzadko bądź wcale. Jako *signum temporis* należy odczytać inicjatywę najmłodszego portalu teatralnego teatralny.pl, który stworzył na swojej stronie tzw. „Pogotowie Krytyczne”. Może się do niego zgłosić taki właśnie nieodwiedzany teatr – twórcy portalu zapewniają, że wysłą do niego swojego recenzenta.

³³ J. Majcherek, *Krytyka teatralna zanika*, s. 159.

Na koniec warto zadać sakramentalne pytanie: co dalej z polską krytyką teatralną? Pytanie trudne, bo diagnozowanie jest mimo wszystko łatwiejsze niż prognozowanie. W dyskusji o kondycji krytyki dziś i nowych, rojujących lub pożądanых, jej formach w przyszłości zabrał ostatnio głos jeszcze jeden reżyser – Michał Zadara. W felietonie zamówionym nomen omen przez portal e-teatr.pl postulował powołanie do życia, jak to określił „krytyki materialistycznej”, analogicznej do krytyki sportowej.

Dlaczego – retorycznie pyta Zadara – w teatralnym piśmie branżowym nie pisać tekstów, które by uwzględniały nie tylko wartość estetyczną spektaklu i kondycję reżysera, ale też: a) stan techniczny teatru, b) kto przyszedł na sztukę, c) ile kosztują bilety, d) ile zarabiają aktorzy, e) ile kosztowała scenografia, f) jak kto gra, g) jakie idee wynikają z treści spektaklu, i w końcu h) co wynika z zestawienia tych wszystkich faktów?³⁴

Artystę odróżnia od krytyka właściwie nieograniczone prawo do prowokacji. Ale może – po oddzieleniu tej właśnie, ewidentnie prowokacyjnej, warstwy – da się wyprowadzić z wypowiedzi Zadary rozpoznanie, a raczej postulat dla rozpoznania statusu współczesnej krytyki teatralnej kluczowy. Może rzeczywiście najbardziej wskazanym kierunkiem, w którym winna podążać krytyka teatralna jest właśnie ten. Skupiając się na dziele teatralnym i jego twórcy, nie tracić z pola widzenia tego, co interesuje ludzi, którzy do teatru chodzą, i co pozwala zachować więź z rzeczywistością, której i spektakl i jego odbiorcy są przecież częścią.

Abstract

Contemporary Polish Theatre Criticism – an Attempt at Diagnosis

Theatre criticism has gone through an equally dramatic transformation as literary criticism. The text is an attempt at confronting the functions of theatre criticism adopted in theory (for example, the documenting function or the function of including the show in the public domain) with the actual conditions of contemporary theatre criticism. The author chooses and analyses phenomena which describe its condition. These include, amongst other things, strong polarisation of the critics' environment, active promotion of selected authors and models of theatre making, closing in a hermetic theatre-related discourse and abandoning serious and content-related reflection on the show. The question what criticism theatre audience needs today seems particularly important, especially because of the fact that the classical literary criticism has competition in the form of online theatre blogs.

³⁴ M. Zadara, *O krytyce teatralnej*, źródło: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/67478.html> [stan z 10.08.2014].