

**Karolina Prykowska-Michalak: *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim a teatrem niemieckim po 1990 roku*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2012, 232 S.**

Jeżeli przyjrzymy się polskiej teatralnej prasie fachowej ostatnich dwudziestu kilku lat, uderza fakt, jak często pojawiają się na jej łamach artykuły dotyczące naszych zachodnich sąsiadów. Większość z nich dotyczy wystawianych w Polsce sztuk niemieckich autorów, skupiając się na ich stronie estetycznej, sporo jednak zawiera refleksje natury ogólnej na temat wzajemnych polsko-niemieckich relacji teatralnych. Przełom roku 1989/90 stał się także dla prasy niemieckiej momentem wzmożonego zainteresowania Polską, jej sytuacją polityczną i gospodarczą, ale także jej życiem kulturalnym. W części artykułów dokonano pionierskiej pracy, zaznajamiając niemieckich obywateli z bliskim, a wciąż jeszcze ogółowi społeczeństwa mało znanym sąsiadem. Dotyczyło to również teatralnej prasy fachowej, która starała się przybliżyć niemieckiemu czytelnikowi współczesną sytuację teatralną w Polsce, dotąd częstokroć kojarzoną tylko z nazwiskami Grotowskiego i Kantora.

Polsko-niemieckie stosunki teatralne ostatnich dwudziestu lat są przedmiotem badań Karoliny Prykowskiej-Michalak, która w swojej rozprawie skrupulatnie śledzi polską oraz niemiecką prasę fachową i codzienną, co pozwala przedstawić i omówić wzajemne relacje. Autorka posługuje się przy tym metodą transferu kultury. Wybór tej metody, mało w polskiej teatrologii znanej, jest niezwykle zasadny, gdyż pozwala w badaniach międzykulturowych na prześledzenie drogi, okoliczności i motywów wzajemnych wpływów, nie pozostając obojętnym na ich polityczny i społeczny kontekst.<sup>1</sup> Stąd też we wprowadzeniu dużo miejsca poświęcono nakreśleniu tego kontekstu. Wyjaśnione zostało pojęcie „żelaznej kurtyny”, autorka kreśli mentalną mapę Europy (z jej podziałem na Europę Wschodnią, Zachodnią oraz Środkową, czy też Środkowo-Wschodnią) oraz przywołuje najważniejsze wydarzenie historyczne w relacjach między obu narodami. W dalszej części wprowadzenia przedstawiono samą metodę transferu kultury (Espagne, Werner), co jest o tyle zasadne, iż jak wspomniałam, jest ona w polskich badaniach teatrologicznych mało obecna, a z taką konsekwencją zastosowana zostaje po raz pierwszy, za co autorce należą się słowa

---

<sup>1</sup> Por. Rudolf Muhs, Johannes Paulmann, Willibald Steinmetz (red.): *Aneignung und Abwehr. Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*. Bodenheim 1998.

uznania. Praca Prykowskiej-Michalak stanowić może tym samym inspirację do dalszych badań teatrologicznych z zastosowaniem tej metody, tym bardziej że autorka w przekonujący sposób pokazuje zasadność i możliwości jej zastosowania do badania polsko-niemieckich (ale nie tylko) relacji teatralnych. Udzielając odpowiedzi na pytanie, które zjawiska w polsko-niemieckich relacjach teatralnych uznać można za transfer, autorka posługuje się kryterium akulturacji, które pozwala wykazać, „jak szeroki wymiar zyskały nowe treści w kulturze przyjmującej lub jak głęboko zostało odcisnięte piętno wytransferowanych idei” (s. 47).

W pierwszej części publikacji Prykowska-Michalak prezentuje te elementy w teatrze polskim, które są wynikiem transferu z Niemiec. Zostają one uporządkowane tematycznie, a nie chronologicznie oraz wykazane zostają różne źródła przemian, jakie dokonały się w polskim teatrze po transformacji ustrojowej: reforma systemu organizacji teatrów, zmiana paradygmatu romantycznego i związany z tym rozwój paradygmatu masowego, starcie „młodych” ze „starymi”, czyli pokoleniowa zmiana warty.

Przy omawianiu zmian organizacyjnych w polskim teatrze wymieniony zostaje Teatr Rozmaitości za dyrekcji Piotra Cieplaka, a następnie Grzegorza Jarzyny, który wzorem niemieckich Schaubühne Thomasa Ostermeiera czy Volksbühne Franka Castorfa stara się swój program dopasować do przemian współczesnego świata i gustu młodej publiczności, aby móc stać się konkurencją dla takich form rozrywki, jak kino czy koncert. Jako kolejny element przejęty z teatru niemieckiego wyluskana zostaje funkcja dramaturga. Przeniesienie tej funkcji na grunt polski autorka uważa za „wypełnienie pewnej luki, jaką był wieloletni brak podobnych specjalistów w teatrze inscenizatorów, a jednocześnie przykład akulturacji tej funkcji, w warunkach, jakie zaistniały w teatrze polskim” (s. 69–70). Kolejnym opisanym transferem jest czerpiąca z kultury popularnej estetyka teatralna, określana w polskim teatrze mianem ‘brutalizmu’. Ze scen brytyjskich trafiła ona do Niemiec, stamtąd zaś, po początkowej fazie negacji, pod koniec lat 90. przetransferowana została do Polski, przyczyniając się, zdaniem Prykowskiej-Michalak, do przezwyciężenia dotychczasowych blokad recepcyjnych między teatrem niemieckim a polskim. Z transferem nowej estetyki teatralnej związany jest także transfer nowej dramaturgii niemieckiej, tzw. „nowego realizmu”, którego skalę Prykowska-Michalak określa mianem „fenomenu kulturowego” (s. 86). Jako czynniki sprzyjające transferowi „nowego dramatu” wymienione zostają: brak do około 2005 roku dramaturgii polskiej, która reagowałaby na przemiany społeczne, dostępność tłumaczeń nowych dramatów

niemieckich, łatwość zdobycia praw autorskich, przychylność wydawców tych sztuk, przemiany kulturowo-społeczne oraz zmiana pokoleniowa zachodząca w polskim teatrze. Jako szerszy kontekst omawianego transferu pokazane zostaje utworzenie inicjatyw, których celem nadrzędnym jest wspieranie polskiej dramaturgii współczesnej. Tym samym autorka wykazuje, iż transfer ten „wpłynął znacząco na pobudzenie rodzimej twórczości [...], na zamianę nastawienia polskiego teatru wobec obcego mu dotąd w wielu aspektach dramatu niemieckiego” (s. 102). Przy badaniu transferu teatru politycznego i postdramatycznego do Polski wymienione zostają nazwiska dwóch twórców niemieckich, którzy na transfer ten mieli największy wpływ: Franka Castorfa i René Pollescha. Uprawiane przez tych reżyserów modele teatru były inspiracją dla takich twórców polskich, jak Jan Klata, Michał Zadara czy Monika Strzępka i Paweł Demirski. W przekonujący sposób wykazano, które elementy teatru niemieckich reżyserów miały wpływ na budowanie polskiej formy teatru politycznego.

W drugiej części rozprawy autorka bada transfer z Polski do Niemiec, rozpoczynając swoje rozważania od krótkiego rekonesansu obecności polskiego teatru w niemieckich mediach, co skłania ją do wniosku, iż teatr polski przeszedł swoistą zmianę wizerunkową, pozbywając się etykiety „prowincjonalności”. Obserwacje Prykowskiej-Michalak potwierdzają, jak się wydaje, ogólną tendencję odchodzenia od terminu prowincjonalności jako kategorii historyczno-teatralnej, nieadekwatnej do opisywania zjawisk współczesnego życia teatralnego. Badania postkolonialne przyczyniły się w dużej mierze do zaniechania myślenia dychotomicznego centrum–peryferie, a tym samym kategoria prowincji (a więc w domyśle drugorzędności) stała się anachroniczna. W rozdziale poświęconym teatrowi malarzy w Niemczech, którego reprezentantami są Andrej Woron oraz Janusz Wiśniewski, pokazany zostaje ich wpływ na ogólną recepcję teatru polskiego w Niemczech, którego źródeł szukać należy w fascynacji tym, co Prykowska-Michalak określa mianem *Ostblockästhetik*. Pod pojęciem tym autorka rozumie „stylistykę teatru plastycznego – postdramatycznego, operującego obrazem, symbolem, metaforą, nawiązującego do awangardy, teatru Kantora czy Szajny” (s. 153). W kolejnym rozdziale wykazane zostaje, że rezygnacja z estetyki, z którą teatr polski jest w Niemczech kojarzony, oraz przejście „nowego realizmu” spowodowało, iż transfer przedstawień takich reżyserów, jak Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna czy Jan Klata nie spotkał się z przychylnym przyjęciem ze strony niemieckiej krytyki. Niemniej jednak nie ustawały próby prezentacji teatru polskiego w Niemczech, o czym świadczyć może prezentacja

polskich sztuk na organizowanych tam festiwalach, o których traktuje kolejny rozdział książki. Co ciekawe, spektakle te reprezentowały głównie nurt teatru offowego, w Niemczech tradycyjnie kojarzonego z teatrem polskim. Kolejny rozdział poświęcony jest recepcji nowej polskiej dramaturgii (Andrzej Stasiuk, Dorota Masłowska, Michał Walczak, Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Tomasz Man) w Niemczech, zainteresowanie, które autorka łączy z powracającą nostalgią za NRD.

Mimo iż w przypadku transferu kultury nie jest istotne, w jakim natężeniu dane treści przenoszone są do innej kultury – i nie stanowi to w żadnej mierze przedmiotu dyskursu – nie sposób jednak nie zauważyć tu, przyglądając się wynikom badań Prykowskiej-Michalak, pewnych dysproporcji. Gdy w przypadku transferu z Polski do Niemiec rzecz dotyczy zjawisk niemających wpływu na ogólny rozwój teatru w Niemczech, w kierunku odwrotnym transferowane zostają treści, które w znacznym stopniu wyznaczają linię rozwojową polskiego teatru po przełomie roku 1989/90. Pozwoliło to Łukaszowi Drewniakowi, gdy mówił o teatrze późnych lat 90., zaryzykować tezę, iż „wszystko, co najlepsze w polskim teatrze, wzięliśmy z teatru niemieckiego”<sup>2</sup>. Zaslugą pracy Prykowskiej-Michalak jest spięcie wszystkich tych zjawisk klamrą transferu kultury i rzetelne nakreślenie polsko-niemieckich stosunków teatralnych ostatnich dwudziestu lat. Tym samym praca ta może stanowić punkt wyjścia do dalszych badań relacji teatralnych między Polską a Niemcami.

ELIZA SZYMAŃSKA  
Uniwersytet Gdański

---

<sup>2</sup> *Niemieckie fale. Rozmowa Anny R. Burzyńskiej, Joanny Derkaczew, Łukasza Drewniaka i Piotra Olkusa. „Dialog” 9 (2010), s. 105.*