

Inka DOWLASZ

## TERAPIA I TEATR Na marginesie spektaklu *Bici biją* w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie

*Zadaniem, jakie sobie postawiliśmy, jest przeprowadzenie widza od znanych mu z życia sytuacji pełnych agresji i napięcia do „punktu rozbrojenia”. Podejmujemy zatem próbę modelowania pewnych reakcji i musimy poszukiwać odpowiedzi na zasadnicze pytania: Jak działając na gruncie teatru, docierać do ludzi omotanych przez pozory? Jak organizować materiał sceniczny, żeby wyzwolić skupienie uwagi mimowolnej? Jak manewrować układem zdarzeń, aby widowisko zdolne było przemówić?*

Piekło jest we mnie, czasem uśpione, czasem czynne, ale jest – nasz byt wewnętrzny, immanentny. Sposób na uśpienie piekła: ucinać, przerywać każdą myśl, która nosi w sobie kolec agresji, plewę zła. Nie rozwijać tej myśli, nie pozwolić jej zawiązać nami, ale natychmiast wycofać się, zmienić temat refleksji, pójść w stronę przychylną światu i ludziom.

*R. Kapuściński, Lapidarium II<sup>1</sup>*

### TEATR DLA SPOŁECZNOŚCI

Teatr Ludowy w Nowej Hucie, począwszy od spontanicznych działań Jerzego Fedorowicza w latach osiemdziesiątych minionego stulecia, prowadzi zakrojoną na szeroką skalę działalność wychowawczo-terapeutyczną pod hasłem „Terapia przez sztukę”. Spektakl *Romeo i Julia* Shakespeare’a (z roku 1991) z udziałem młodzieży z subkultur skinheadów i punków odbił się szerokim echem w wielu miastach Europy. W tamtym okresie wystawiono też kilka innych ważnych spektakli w inscenizacji Fedorowicza, między innymi *Cud w Alabamie* Williama Gibsona<sup>2</sup> i *Tragedię o polskim Scylurusie* Jana Jurkowskiego<sup>3</sup>. Słowacka telewizja zrealizowała interesujący dokument *Dynastia MONAR*<sup>4</sup>, którego treścią jest praca Fedorowicza z narkomanami. Na scenie Teatru Ludowego Telewizja Polska nagrała cykl programów autorskich reży-

<sup>1</sup> Z programu teatralnego *Bici biją*. Spektakl miał premierę w roku 1998 i przez piętnaście sezonów nie schodzi ze sceny.

<sup>2</sup> *Cud w Alabamie*, reż. J. Fedorowicz, E. Karkoszka, Teatr Ludowy, Nowa Huta, 1995.

<sup>3</sup> *Legenda o polskim Scylurusie*, reż. J. Fedorowicz, MONAR, Kraków, 1997.

<sup>4</sup> *Toksyczni rodzice*, scenariusz i reż. I. Dowlasz, Teatr Ludowy, Nowa Huta, 1996.

sera zatytułowany „Zadyma”, dotyczący takich problemów, jak narkomania, konflikty z policją, nietolerancja czy samobójstwo.

Jerzy Fedorowicz, świadomy funkcji, jaką może spełniać teatr, powołał Scenę Nurt (obecnie Stolarnia) jako stałe miejsce działań związanych z programem Terapii przez Sztukę. Przy teatrze funkcjonują: roczne Studium Terapii przez Sztukę, stały warsztat teatralno-psychologiczny Studio Improwizacji oraz Fundacja Teatru Ludowego.

Od premiery mojej sztuki *Toksyczni rodzice*, która odbyła się w roku 1996, związałam się z Teatrem Ludowym jako osoba odpowiedzialna za program Terapii przez Sztukę. Już sam fakt, że jest to scena szkolna, teatr dla młodzieży, teatr profilaktyczny, w którym bilety rozprowadzane są zbiorowo, oznacza, że z góry „się wie”, że to miejsce, gdzie widz niczego szczególnego doznać nie może. Naszą forpocztą są nauczycielki – to one muszą uznać wyjście z klasą do teatru za wartość.

Już przy pisaniu scenariusza spektaklu należy przede wszystkim pamiętać o tym, że mimowolna uwaga widza musi być „chwycona” w pierwszych minutach spektaklu. Nasz widz – niemal na pewno – nie jest teatromanem i za pomocą obowiązujących na scenach reżyserskich zabiegów można go co najwyżej ogłuszyć. Dlatego pisząc scenariusze, mam na uwadze człowieka poszukującego – niekiedy niemądre i rozpaczliwe – swojego miejsca w świecie, człowieka kruchej, bezbronnej i zagubionej, uwikłanej w dramat szarej codzienności, w której jego potrzeby materialne i emocjonalne zwykle nie są zaspakajane; nierzadko żyjącego w nerwicogennych warunkach. Należy pamiętać, że do okresu dojrzałości młody człowiek prawie nigdy nie wyraża swojego cierpienia wprost, raczej męczy zwierzęta, bije rodzeństwo, kradnie czy wagaruje.

Mówiąc o psychologicznych aspektach teatru, mam świadomość, że to, co w nim terapeutyczne, może być j e d n y m z a s p e k t ó w wartości sztuki i jej wielopoziomowych znaczeń. Jeśli nasze zadanie polega na poruszaniu się w najdelikatniejszej sferze uczuć, jeśli chcemy – jak mówił Juliusz Słowacki – ludzi w aniołów przerabiać, musimy odwoływać się do sprawdzonych prawideł rzemiosła obydwu dziedzin: teatru i psychologii.

#### POJĘCIE KATHARSIS

Starożytni mędrcy uważali, że artysta, jeśli chce, aby jego twórczość wywierała korzystny wpływ na jej odbiorców, musi znać odwieczne prawa rządzące światem i się do nich stosować. Arystoteles zbadał i opisał warunki, jakie muszą być spełnione, żeby świat przedstawiony (gr. mimesis) mógł działać na psychikę widza (gr. katharsis). Słowo „k a t h a r s i s” miało pierwotnie ścisły związek z rytuałami religijnymi, z obrzędami „oczyszczenia”, jego znaczenie uległo

jednak ewolucji i w szóstym wieku p.n.e odnosiło ono się do czynności rytualnej umożliwiającej powrót duszy do jej źródła oraz odzyskanie przez nią stanu fundamentalnego, czyli szczęścia. Platon postulował katartyczną moralność niemającą już źródła religijnego<sup>5</sup>. Pod wpływem tego filozofa pod pojęciem katharsis zaczęto rozumieć proces wyzwolenia pierwiastka duchowego z pozorów prawdy dostarczanych za pośrednictwem zmysłów i obiegowych interpretacji doznań. U podstaw Arystotelesa definicji katharsis leży natomiast również znajomość praktyk medycznych. Zdaniem Stagiryty, aby dzieło (tragedia) mogło wywołać u odbiorcy katharsis, jego autor musi przestrzegać pewnych reguł. Świat wykreowany (mimesis) winien być światem uporządkowanym, opartym na wewnętrznej logice prawdopodobieństwa i konieczności. Protagonista, którego dotknęło nieszczęście, powinien być niewinny i w pewnym sensie podobny do widza. Niewinność bohatera wzbudza bowiem w odbiorcy litość, podobieństwo zaś wywołuje trwogę, a jednocześnie umysł widza odnotowuje, że oglądane wydarzenia mają miejsce w świecie fikcji. Logika wewnętrzna przedstawionego świata sprawia, że dokonuje się sublimacja, oczyszczenie uczuć – litość i twoga sprowadzone zostają do właściwej miary. Rzeczywistość skonstruowana według klasycznych reguł posiada – jak utrzymują starożytni mędracy – większą siłę oddziaływania na uczucia niż rzeczywistość realna<sup>6</sup>.

Zygmunt Freud, miłośnik i znawca antyku, obserwował zjawisko katharsis w swojej praktyce psychoanalitycznej. Psychoanaliza wyjaśnia zagadnienie „winy tragicznej” czy osobliwość występującego u bohaterów dramatu antycznego zjawiska niepamięci w oparciu o funkcjonowanie procesów nieświadomych. Podejmuje też problem wstrząsu emocjonalnego, który współwystępuje ze zjawiskiem oczyszczenia.

## MIĘDZY TEATREM A PSYCHOLOGIĄ

Sytuacja człowieka, z którym chcemy pracować, wymaga głębszego poznania. Aby dostosować środki, język i metody pracy teatralnej do celów terapeutycznych, prowadzimy poszukiwania także w obszarze psychologii. Spektakl *Toksyczni rodzice* powstał niejako na kanwie podręcznika psychologii, nawiązałam w nim do metody psychoterapii Gestalt. Konstrukcja spektaklu *Bici biją*

<sup>5</sup> Zob. A l k i n o u s, *Wykład nauk Platona (Didaskalikos)*, tłum. i oprac. K. Pawłowski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2008.

<sup>6</sup> Niezwykle istotne znaczenie ma tak zwany układ zdarzeń scenicznych. Akcja rozpoczyna się od „zblądzenia” bohatera, które jest skutkiem jego nieświadomości co do więzów łączących go z innymi kluczowymi postaciami dramatu. Niewłaściwe rozpoznanie sytuacji (gr. hamartia) wywołuje czyn tragiczny (gr. pathos), który powoduje zmianę losu bohatera (gr. perypetia). Perypetia prowadzi do odkrycia przez protagonistę jego prawdziwej tożsamości oraz relacji do związanych z nim przez los postaci. Zob. M. K o c u r, *Teatr Antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.

wykorzystuje natomiast elementy zaczerpnięte z tradycji psychoterapeutycznych preferujących tak zwane odreagowanie (a więc w jakimś sensie katharsis). *Tajemnica Bożego Narodzenia* według Josteina Gaardera była zaś próbą zastosowania w teatrze postulatów psychologii transpersonalnej Kena Wilbera. Kompozycja całości scenicznych zdarzeń miała umożliwić widowni wspólne przekroczenie poziomu hałaśliwości i doświadczenie pełnej wzruszenia ciszy.

Moim zadaniem jest taka organizacja materiału scenicznego, która pozwoli nadać mu intensywność życiowego zdarzenia. W zasadzie każde wydarzenie może mieć wpływ na system nerwowy człowieka, a co za tym idzie, również na jego życie. W Teatrze Ludowym sięgamy do wiedzy o mocy tak zwanych życiowych zdarzeń kształtujących charakter człowieka, aby świadomie zając się organizacją owych zdarzeń i zmaksymalizować ich dobroczynny wpływ. Oczywiście jest to działanie w bardzo subtelnej sferze i jego rezultaty mogą być prawie niewidoczne. W trakcie percepcji spektaklu teatralnego wskutek oddziaływania na siebie nawzajem żywych aktorów i publiczności zachodzą w umyśle widza skomplikowane procesy, które mogą mieć pozytywny wpływ na cały jego system nerwowy, a nawet – o co zabiegamy – prowokować zmiany zachowań.

Nasi widzowie są zwykle hałaśliwi, podczas niektórych sekwencji spektaklu panuje jednak cisza. Inne wywołują wspólny wybuch śmiechu. Takie chwile współodczuwania z aktorami mają, jak się wydaje, istotne znaczenie. W życiu codziennym często bowiem brakuje tego rodzaju momentów krótkich wzruszeń, wyciszenia, oczyszczających doznań, a brak ten powoduje, że w psychice człowieka coś zaczyna kostnieć, chwiać się. Teatr daje więc ludziom unikalną możliwość podtrzymywania dobroczynnych procesów w ich własnym systemie nerwowym.

Podążanie za linią fabuły wydaje się najbardziej oczywistym aspektem spektaklu. Na co dzień jesteśmy jednak zalewani narracjami, które w skuteczniejszy sposób niż teatr przyciągają uwagę – można powiedzieć, że oczekiwania narracji nie wiodą już do teatru. Należy zatem pamiętać, że przedstawienie teatralne poprzez żywą obecność aktora działa na system nerwowy odbiorcy na różnych poziomach. Jerzy Grotowski, który w ostatnim okresie twórczości zmienił nieco język swej wypowiedzi artystycznej, mówił o przepływie energii, o wysubtelnianiu i transformacji energii w teatrze<sup>7</sup>. Działanie aktora może dostarczyć przeżyć i spowodować swoiste przestrojenie wewnętrzne w widzu – od zgrubnych, pełnych napięcia jakości psychicznych do bardziej subtelnych, delikatnych, bardziej ludzkich. Wprawdzie ma ono miejsce tylko w trakcie trwania spektaklu, ale – jak dowodził Abraham Maslow – przeżycie

<sup>7</sup> Zob. Z. O s i ń s k i, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998.

takich chwil o szczególnym nasyceniu może zapoczątkować istotne zmiany<sup>8</sup>. W Teatrze Ludowym odwołujemy się do procesów, które przy zachowaniu odpowiedniej struktury narracji zadziałają i pozwolą zaprowadzić widza tam, gdzie wstydzi się on być: w rejony jego własnej delikatności.

Zadaniem, jakie sobie postawiliśmy, jest przeprowadzenie widza od znanych mu z życia sytuacji pełnych agresji i napięcia do „punktu rozbrojenia”. Samo tylko ukazywanie przemocy, odmalowanie w realistyczny sposób „tego świata”, oznaczałoby, że spektakl obfitował będzie w odrażające sytuacje i dialogi nasycone przekleństwami. Podejmujemy zatem próbę modelowania pewnych reakcji i musimy poszukiwać odpowiedzi na zasadnicze pytania: Jak działając na gruncie teatru, docierać do ludzi omotanych przez pozory? Jak organizować materiał sceniczny, żeby wyzwolić skupienie uwagi mimowolnej? Jak manewrować układem zdarzeń, aby widowisko zdolne było przemówić?

Jeśli materiał sceniczny organizowany jest z poszanowaniem wszelkich prawideł, to można delikatnie, w „pęknięciach”, miejscach najbardziej dla świadomego umysłu nieoczekiwanych, umieścić dobroczynne sugestie czy podpowiedzi. Należy pamiętać, że ten niewielki krok ma istotne znaczenie.

Widz, uspokojony brakiem „dydaktyki”, swobodnie projektuje wówczas na scenę swoje wewnętrzne treści. Wspomagany, niesiony przez impulsy płynące od aktora, zatapia się w specyficznym rodzaju transu. Inscenizacja musi ten subtelny proces uwzględniać i wspomagać. Tylko po spełnieniu przez nas wszystkich opisanych tu wymogów widz może wyjść pod wrażeniem spotkania. Spotkania z samym sobą.

### SPEKTAKL „BICI BIJĄ” – REJONY AGRESJI

Głównym tematem sztuki jest przemoc – dotyka ona każdego z bohaterów. Protagonista Miłosz doznaje złego traktowania w domu. Tadeusz (jego ofiara) wydaje się z jakiegoś powodu zalękniony. Ojciec Tadeusza mówi wprost: „Jak mój ojciec wracał z roboty, to mucha nie mogła przelecieć bez jego pozwolenia”. Inne osoby doznają nieprzyjemnych uczuć, w tym gniewu; bywają agresywne. Miłosz z ofiary niepostrzeżenie staje się agresorem.

Sytuacje przedstawione na scenie mogły wydarzyć się w każdym miejscu, w zwykłej szkole. Oto grupa klasowa ma za zadanie przygotować akademię szkolną na temat przemocy. Młodzi spotykają się w mieszkaniu kolegi, gdzie próbują, czy to w formie piosenek, czy teatryku, zaprezentować swoje poglądy na temat własnych wyobrażeń świata bez przemocy. Przywołują wspomnienia:

<sup>8</sup> Zob. *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. J. Trzebiński, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Warszawa 2002.

JULKA: Budzę się rano, słońce świeci, ptaki śpiewają. Ludzie, myślę sobie, życie jest piękne! Wystarczy, że obudzi się mój brat. Wiecznie obrażony, wściekły nie wiadomo, o co. Mam ochotę wziąć kij od szczotki i walić. Zróbmy etiudę, jak mój brat wstaje rano i się uśmiecha.

PIOTR: Nie wiem, ilu by trzeba trupem położyć, żeby ten świat lepiej wyglądał.

TADEUSZ: Od kogo zacząć?

Nie wiemy, co Tadeusz ma na myśli. W pierwszej scenie poznaliśmy jego autorytarnego ojca, usiłującego własnymi metodami wychować syna, dla którego brak mu czasu. Następnie pojawia się niezbyt lubiany kolega Miłosz. Wizyta nie trwa długo: sprzeczką, gonitwą odgłosy bójki. Miłosz ucieka. Za kulisami, jak w antycznym teatrze, stało się coś złego. Tadeusz w wyniku bijatyki znajduje się w szpitalu – nie będzie chodził. Pozostali świadkowie zdarzenia odsuwają się od Miłosza. Julka, jego dziewczyna, nazywa go bandytą:

MIŁOSZ: Co powiedziałaś? Powtórz, bo tracę słuch.

JULKA: Bandyta. Wszyscy na ciebie tak mówią.

MIŁOSZ: Nikt tak nie mówi. Nikt!

JULKA: Puść mnie, nie kocham cię. Nie kocham cię! To koniec.

MIŁOSZ: Juluś, ja tylko żartowałem.

JULKA: Uderzyłeś mnie, a powiedziałeś, że nigdy tego nie zrobisz.

MIŁOSZ: To było muśnięcie.

JULKA: Uderzyłeś mnie.

MIŁOSZ: Trzeba było mnie nie denerwować. Idziemy...

JULKA: Nie.

MIŁOSZ: Nie, to nie. Tylko mi potem nie wmawiaj, że to moja wina.

Miłosz czuje się opuszczony i zdany na siebie:

MIŁOSZ: Zawsze ja, zawsze ja dostaję w dupę. Ja wam jeszcze gnojki pokażę!

Skutki tragicznego wypadku rzutują na wszystkie osoby z otoczenia pobitego Tadeusza. Klasowy prymus Piotrek, zastraszone przez Miłosza, rezygnuje z wyznania komukolwiek prawdy o bójce, której był świadkiem. Julka czuje się winna, bo nie zdołała spowodować, żeby jej chłopak się zmienił, a jednocześnie boi się agresywności Miłosza. Ojciec Tadeusza przepelniony jest goryczą i chęcią odwetu.

Komisarz policji (kobieta w mundurze) pozwala sobie na wygłoszenie zdań, które można uznać za nadmierną „psychologizację” zjawiska agresji.

KOMISARZ: Miłosz terroryzuje was, a wy milczycie. Nie mam o to do was pretensji. Magia przemocy, stykam się z tym na co dzień. Niełatwo wytłumaczyć dlaczego, ale ofiara przemocy czuje się za coś ukarana, a na dodatek wie, że ta kara była słuszna. Ale nawet dorosły czuje się wtedy jak małe zbite dziecko. [...] Miłosz nie jest z gruntu zły, jego odruchy stają się coraz groźniejsze.

Julce zaś policjantka daje do zrozumienia, że pomoc chłopakowi w zapanowaniu nad skłonnością do agresji przerasta możliwości dziewczyny:

KOMISARZ: Byłam młoda, naiwna, zakochana. A on taki inny, męski, przystojny. Dusza towarzystwa. Czułam się wyróżniona. Do czasu. Były wzloty i upadki, łzy i czułe powroty. Kropla przechyliła szalę. Ta scena śni mi się do tej pory. Mąż przyszedł do domu pijany, uwalił się w fotelu obok synka, który oglądał dobranockę. Usłyszałam: „rozbierz tatusia”, zaraz potem uderzył go w twarz. Wzięłam dziecko i wyszłam z domu na zawsze.

Zwierzenie to działa silniej niż „dydaktyczna” argumentacja. Grając rolę Komisarz, mogłam się przekonać, że podczas tego monologu na widowni panuje zazwyczaj kamienna cisza.

Jako autorka scenariusza, pozwoliłam sobie zawrzeć w kwestii policjantki osobiste wyznanie dotyczące sensu pracy z młodzieżą:

KOMISARZ: Mój fach nauczył mnie, żeby nigdy tak nie stawiać sprawy: Da się zmienić, nie da się zmienić. Trzeba robić nie tak, to inaczej, nie tędy, to owędy. Nie liczyć na zbyt wiele, ale robić. A przy Bożej pomocy – kto wie? Może ten czy ów się ocknie.

Inna postać, szpitalny rehabilitant Tadeusza Ed, gdy Miłosz przyszedł do szpitala, aby upewnić się, że Tadeusz go nie wyda, wykorzystuje sytuację, aby poinformować chłopaka o sytuacji jego ofiary:

ED: Biedny chłopak, nie dają mu szans. [...] Wygadałem się niepotrzebnie. Nie mów nikomu. Jesteś jego przyjacielem. Niefortunny wypadek i wózek do końca życia. Tego sukinsyna, co go tak urządził, to bym wdeptał w ziemię. Trzymałbym go w klatce o chlebie i wodzie do końca życia.

Miłosz nie ma ochoty na wysłuchiwanie pouczeń od kolejnej osoby. Podaje się dlatego, że silniejszy Ed zatrzymuje go dosyć brutalnie. Rehabilitant opowiada o swoich zmaganiach z agresją i poczuciem „bycia gorszym”. Opisuje spotkanie z trenerem, który pozwolił mu wyładować gniew na worku bokserskim. To samo proponuje Miłoszowi. Podaje mu rękawice, nakazując uderzać w worek i jednocześnie wykrzykiwać słowo „Nie”. Przy tej okazji padają sugestie:

ED: No, bij. Ale człowieka nie rusz.

Tak dopingowany Miłosz uderza w worek – początkowo z oporem, mechanicznie, potem z coraz większym gniewem, aż wpada w prawdziwy szał. Pod wpływem fali rozmaitych uczuć jego krzyk przechodzi jednak w końcu w płacz, chłopak kuli się. Po długiej chwili całkowitej ciszy zaczynają rozmawiać:

ED: Kto cię bije?

MIŁOSZ: [Zdejmuje rękawice, podciąga koszulę, pokazuje plecy]. To za glany. Jak sobie kupiłem, stary chwycił kabel od żelazka, wrzeszczał, że mam się powiesić, bo mnie i tak zakatrupi. Brat jeszcze dołożył, bo mu rzekomo cztery dychy ukradłem. Mama płakała.

ED: Chcesz być taki sam jak oni?

MIŁOSZ: ...

ED: Chcesz być taki sam jak oni?... Miłosz, popatrz na mnie. Zadałem ci pytanie: Czy chcesz być taki sam jak oni?

MIŁOSZ: Nie.

Rozmowa toczy się dalej. Ed może sobie pozwolić na pewne dydaktyczne sugestie. Zagaduje Miłosza o cel jego życia. Chłopak powoli się otwiera:

MIŁOSZ: Wszyscy mnie mają za idiotę.

ED: Wybacz stary, ale to prawda. Facet, który bije na oślep, tak jak ja kiedyś kolegę, jest idiotą. A dlaczego jest idiotą? Bo nie używa rozumu.

Ed daje do zrozumienia Miłoszowi, że Tadeusza można uratować, że znowu zacznie chodzić, pod warunkiem że zostanie wrzucony do basenu i zacznie wykonać ruchy jak podczas pływania. Zadanie to jednak okazuje się niewykonalne, gdyż nikt z lekarzy nie słyszał o takich praktykach. Miłosz, zgodnie z oczekiwaniami Eda, przystępuje do działania. Zdobywa się na odwagę i idzie do ojca Tadeusza, aby przekonać go do alternatywnej metody leczenia. Zaczyna spędzać coraz więcej czasu z chorym Tadeuszem; zaprzyjaźniają się. Podczas ich rozmowy na teren szpitala wpadają napastnicy, ciągną gdzieś Miłosza. Tadeusz nie może ruszyć swojego wózka z miejsca:

TADEUSZ: Miłosz. Co oni ci zrobili? Miłosz, odezwij się. Miłosz! [Wózek jest zablokowany, chłopak zaczyna się szarpać, uderzać wściekle w poręcze]. Cholerny grat. Ruszaj. No ruszaj, bo cię rozwalę. Miłosz! Ruszaj. [W tej wściekłości Tadeusz unosi się i staje na nogach, nadbiega Ed. Tadeusz pada całym ciężarem z powrotem na siedzenie].

Ed, świadomy, co zaszło, reaguje radością, jak po wygranym meczu. Podobnie reaguje widownia.

MIŁOSZ: Dorwę ich!

ED: Ty ich dorwiesz. Oni ciebie potem dorwą. A potem znów ty ich dorwiesz. A potem oni znów ciebie dorwą. A potem ty ich dorwiesz. A potem oni ciebie dorwą. Aż wreszcie palniesz się w czoło: A może istnieje na tym świecie coś większego niż „ja” i „oni”. Patrzy na nas jak na marionetki i czeka...

MIŁOSZ: Aż się powyrzynamy.

ED: Ty ciągle swoje...

Bieg zdarzeń w spektaklu obejmuje jeszcze trudną scenę rozstania Miłosza z Julką i kończy się sceną na komisariacie policji. Miłosz, który zaskarbił sobie



już zaufanie Tadeusza – i widowni – musi odpowiedzieć za to, co zrobił. Nie jesteśmy naiwni, wiemy, że wszelkie sprawy o tego typu wykroczenia nieletnich wloką się, a sankcje przeważnie okazują się nieskuteczne. Scena w komisariacie pomyślana jest jako swoista psychoterapeutyczna klamra. Szlachetny Ed nie potrafi obronić Miłosa, przedstawiając słuszne teorie:

ED: Przepraszam bardzo, pani komisarz, ale stosuje pani zasadę: zrobił to, zrobił tamto, więc można go oskarżyć o wszystko. Przepraszam za dygresję, ale obecny tu Miłosz Kowalski jest tyleż sprawcą swoich czynów, co ofiarą [...].

KOMISARZ: Owszem, są takie teorie.

ED: Nie pogodzę się z tym nigdy, że karany jest nie ten, kto zawinił naprawdę. Nie ten, kto wykreował bandytę.

Ed „przeegzaminuje” również ojca Tadeusza:

ED: Co pana zdaniem znaczą słowa „gniewajcie się, ale nie grzeszcie”?

I zdenerwowany – opuści plac boju. To, co miało się wydarzyć, już się wydarzyło; komisarz nie spodziewa się cudu – nam chodzi o uświadomienie (widowni) pewnych oczywistości. Dochodzi do wyartykułowania uczuć wobec Miłosa – wszyscy, bez wyjątku, mieliby ochotę go... zabić.

KOMISARZ: To rozumiałe, że ofiara marzy o zemście. Dlaczego tego nie zrobiliście?

PIOTREK: No bo... Nie wolno.

KOMISARZ: No jasne. Ale rozumiem wasze uczucia, do których czasem trzeba przyznać się głośno.

Wszyscy po kolei odchodzą do swoich spraw. Scena pustoszeje.

KOMISARZ: A ty, co tak stoisz?

MIŁOSZ: Jak przyjdzie co do czego, zawsze zostaję sam.

KOMISARZ: Na mnie możesz zawsze liczyć.

W tym momencie na ogół widownia wybucha śmiechem. Bez żadnej przerwy, na miejscu, odbywa się spotkanie z publicznością, pomyślane jako integralna część spektaklu.

## PRZENIKANIE TEATRU WARSZTATY

Coraz częściej my, ludzie teatru, angażowani jesteśmy do zadań o charakterze w a r s z t a t o w y m. Stanowią one pewien niedoceniany należycie rozdział naszych kulturotwórczych działań.

Tradycja przypisuje nas do określonego budynku, scenicznych desek, kotar, reflektorów. Scena stanowi szczególną przestrzeń, sprzyjającą eksponowaniu tego, co w człowieku najbardziej delikatne, bolesne, mroczne. Teatralna przestrzeń

w pewnym sensie chroni nas przed naporem potoczności. A prowadzenie warsztatów wymaga często opuszczenia siedziby teatru i „wejścia między ludzi” – udania do nieznannej sali, spotkania nieznanymi osobami. Bywa, że uczestnicy warsztatów nie są nimi zainteresowani, że przyszli na zajęcia, ponieważ ktoś im kazał.

Tworzenie zaimprovizowanych scenek można potraktować jako rodzaj twórczej zabawy, nauki nowych umiejętności, okazji do lepszego zrozumienia siebie. Uczestników spotkania trzeba jakoś rozruszać, zmienić bierne oczekiwanie w aktywny udział. Służy temu cały arsenał gier i ćwiczeń autoryzowanych przez Augusta Boala, nestora i niekwestionowanego lidera teatru zaangażowanego społecznie. Są to ćwiczenia, których rodowód wywodzi się z tradycji Living Theatre Juliana Becka i Judith Maliny oraz stworzonej przez Fritza Perlsa terapii Gestalt, a także z doświadczeń Michaiła Czechowa, Jerzego Grotowskiego, Bertolda Brechta czy Wsiewołoda Meyerholda.

Prowadząc warsztaty, jesteśmy świadomi, że podczas jednego spotkania „świata nie zawojujemy”, możemy jednak zainspirować, spostrzec i przekształcić jakiś drobny jego element. Scenki, aby mogły odpowiednio zadziałać twórczo, muszą mieć odpowiednią strukturę, którą należy stworzyć „tu i teraz”, w konkretnym miejscu i czasie, z konkretnym człowiekiem. Przypomina to improwizację jazzową: im większe umiejętności wykonawcy, im lepsza znajomość warsztatu, tym bardziej interesująca będzie muzyka. Dlatego nie możemy nigdy powiedzieć, że już umiemy to robić. To droga wciąż nowych olśnień, upadków i zaskoczeń, nieustannej własnej pracy.

Właściwie uchwycony problem poddany teatralizacji może zostać przeżyty. Dobrze przeprowadzone warsztaty powinny też mieć swoje emocjonalne wybrzmienie. Niekiedy pomocny staje się fragment prozy czy wiersza, słowo, które akurat w konkretnym gronie uczestników *t r a f i w s e d n o* i wyzwoli uczucia – jak w teatrze, jak podczas dobrego spektaklu.

Prowadziłam kiedyś zajęcia warsztatowe z uczestnikami jakiegoś obozu, w lesie, w ogromnym wojskowym namiocie. Ustawialiśmy dużą zbiorową scenę obrazującą komunikację między ludźmi. Obrazowała świat pełen muzyki, odgłosów telewizora, krzyków, świat, w którym człowiek nie czuje się wysłuchany, potrzebny, ważny. Zapytałam, co można z tym zrobić. Padły różne pomysły i nagle ktoś wypowiedział słowo „medytacja”. Podchwyciłam tę sugestię i zaproponowałam, żebyśmy wszyscy umilkli. Kiedy w olbrzymim, wypełnionym setką ludzi namiocie zaległo milczenie, usłyszeliśmy szum lasu, śpiew ptaków, a wtedy – jak na zawołanie – błysnęło słońce i rozłociło ściany. Trudno opisać falę wzruszenia, która nas wówczas ogarnęła.

W teatrze po spektaklach, w szkołach, w domach kultury zbierają się ludzie, aby spotykając się z nami, ucząc się nowych rzeczy, doświadczyć jednocześnie przenikania teatru.