

*Julia Kluzowicz*

## **TEATR ZAANGAŻOWANY SPOŁECZNIE JAKO SPOSÓB ODNOWIENIA DIALOGU Z POLSKIM WIDZEM**

### **Siła teatru**

Nie od dziś wiadomo, że teatr jako zjawisko społeczne ma potężną siłę oddziaływania na ludzi i ich postawy. Niejednokrotnie w dziejach ludzkości, poprzez swoje zaangażowanie w sprawy istotne, był on narzędziem zmiany społecznego postrzegania rzeczywistości. Teatr jest nie tylko jedną z wielu dostępnych form rozrywki. Jest tworem doniosłym społecznie w tym znaczeniu, że jego zaangażowanie uwidocznia się w ważnych dla społeczeństwa chwilach, ma społeczne cele, a także jest tworzony zbiorowo. Przez specyfikę oddziaływania na emocje ludzi skupionych w sali teatralnej, tworzących swą grupę społeczną, ma ogromną moc wpływania na opinię publiczną, a tym samym formułowanie się myśli społecznej.

Od kilku lat w polskim teatrze obserwować można rosnące zainteresowanie sprawami rzeczywistości społecznej. Niejednokrotnie dzieła twórców teatralnych stają się próbą ustosunkowania do problemów otaczającej rzeczywistości, zwróceniem uwagi na niepokojące zjawiska, buntem i niezgodą na obecny stan sytuacji w naszym kraju. Artyści próbują uczynić teatr miejscem społecznej debaty, która podejmowałaby ważne dla Polski kwestie i problemy współczesnego świata. Funkcją teatru jest już nie tylko zabawianie publiczności, ilustrowanie literatury klasycznej czy opowiadanie o przeszłości – z czego od dawna zrezygnowało współczesne malarstwo, taniec i muzyka – ale reagowanie na bieżące zagadnienia związane z życiem społecznym (Jottrand 1976).

Dla narodu polskiego teatr miał zawsze ogromną użyteczność praktyczną i wielką doniosłość społeczną, a jego trwanie było zależne od polityczno-narodowych nastrojów. Twórcy teatru od zawsze podejmowali się zabierania głosu w sprawach ważnych dla obywateli i państwa. Poza zaspokajaniem potrzeby estetycznej widzów teatr równoległe pełnił również istotniejsze funkcje. W czasie zaborów był miejscem przetrwania języka narodowego, przypominał o polskich tradycjach, podtrzymywał kontakt Polaków różnych zaborów ze sobą i utrzymywał związki kultury polskiej ze światem. Teatr XIX-wieczny w dużej mierze przyczynił się do zachowania polskiej tożsamości. Pełnił także funkcję propagandową i polityczną. W czasach PRL stał się miejscem odzwierciedlającym wydarzenia polityczne. Zdjęcie z afisza „Dziadów” Kazimierza Dejmka, uznanych za sztukę antyradziecką, obudziło w polskim

narodzie niesłyszany bunt. Decyzja ta wywołała protesty i demonstracje z udziałem studentów, poprzedzające wydarzenia marca 1968. Zdarzenie to obrazuje, jak silnie teatr był wówczas związany z polityką i jak ogromny wpływ miał na społeczeństwo (Orzechowski 1995).

### **Powrót polskiego teatru zaangażowanego społecznie**

Okres transformacji ustrojowej nie był najszcześniejszym czasem dla teatru. Twórcy zagubili się na moment w swoich dążeniach, nie bardzo wiedząc, jaką pozycję mają zająć w społeczeństwie. Po okresie komunizmu, w którym teatr zajmował miejsce krytycznego obserwatora ówczesnego ustroju, po okresie dominacji teatrów alternatywnych, konspiracji i komunikowania się z widzami poprzez aluzję, przyszedł czas zatracenia wyraźnej linii działań teatralnych. Usunięcie z teatru tematyki społecznej i politycznej było jednym ze skutków ubocznych odbudowy społeczeństwa demokratycznego i jego instytucji, takich jak parlament czy wolne media. Publiczne debaty na temat państwa miały odbywać się odtąd na sejmowej trybunie, w telewizyjnych studiach i na łamach gazet, a miejscem wyrażania niepokojów stała się ulica. Teatr poczuł się w takim układzie zwolniony z obowiązków obywatelskich (Pawłowski 2005).

Kiedy społeczeństwo ma się dobrze (a na początku lat 90. poprzedniego stulecia miało się całkiem nieźle, upajając się przybywającym z Zachodu dobrobytem), sztuka traci na społecznym znaczeniu. Niknie potrzeba alternatywy, kiedy ludzie nie muszą walczyć o lepsze jutro. Teatr nabiera znaczenia i wartości, gdy w społeczeństwie istnieje potrzeba zmiany (Coltof, Keulemans 2001). I taka potrzeba pojawiła się pod koniec lat 90. ubiegłego wieku. Wtedy też zaczęła klarować się nowa droga, która coraz wyraziściej i bardziej zdecydowanie podejmowana jest przez artystów teatralnych. Tamte lata to okres świetności reżyserów ze szkoły Krystiana Lupy – Krzysztofa Warlikowskiego i Grzegorza Jarzyny, nazwanych przez krytyka Piotra Gruszczyńskiego *pokoleniem ojcobójców*. Teatr przez nich tworzony nie zajmował się nigdy wprost sprawami społecznymi. Najważniejszym tematem stała się egzystencja ludzka. Szybko jednak okazało się, że owa egzystencja jest jak najbardziej połączona z tym, co społeczne i polityczne. Teatr podjął tematy cielesności, seksualności, rodziny i jej kryzysu oraz rozpadu więzi i wartości (Gruszczyński 2006).

Niedługo potem pojawiła się nowa generacja twórców, którzy urodzili się w latach 70. Do najznamienitszych z nich należą m.in. Michał Zadara, Jan Klata, Paweł Demirski i Przemysław Wojcieszek. Stan wojenny jest już dla nich wydarzeniem historycznym, podobnie jak „Solidarność”, czy czasy PRL-u. Nowa rzeczywistość jest jedyną dobrze im znaną. Żyją tu i teraz, bez historycznego jarzma. I może dlatego ich spojrzenie na dzisiejszą rzeczywistość społeczną jest wyrazistsze, czystsze, wydestylowane z obciążeń przeszłości. Trzeźwo patrzą na realia dzisiejszej Polski, nie zachłystując się pozornym dobrobytem ani wolnością, o które nie musieli już walczyć. Symboliczna

przestrzeń hipermarketu i galerii handlowych nie jest w ich oczach żadnym wspaniałym rajem, stanowiąc niejednokrotnie przedmiot niechęci i głębokiej pogardy. Także Zachód przestał być dla nich niedoścignionym ideałem. Zdają sobie sprawę, że krainy obfitości nie ma również poza granicami naszego kraju.

Artyści nowego pokolenia są bardzo silnie zorientowani na wymianę komunikatu z publicznością. Ich teatr przemawia do widza bardzo wprost, odnosząc się do bieżących wydarzeń, znanych z prasy i telewizji. Często zaciera ślady teatralności, stając się bezpośrednią i prostą rozmową z widownią (Gruszczyński 2006). Publiczność jest dla nowego teatru jednym z najważniejszych problemów – zależy mu na odbudowaniu komunikacji artysty z widzem. Twórcy chcą nadrobić kilkadziesiąt ostatnich lat i naprawić w teatrze jego największy brak, spowodowany okresem zakłamania i koniecznością odwoływania się do aluzji, którego konsekwencją było odsunięcie na bok szczerego dialogu z publicznością (Dziewulska 2006).

Hamlet (Shakespeare 1978) powiedział o teatrze, że jest on zwierciadłem i streszczoną żywą kroniką czasu i chyba nigdy jego słowa nie były tak trafne, jak dzisiaj (Berthold 1980). Tematyka najnowszego współczesnego dramatu nawiązuje w dużej mierze do obecnej rzeczywistości społecznej, w której znaleźli się artyści teatralni. Po latach hipokryzji i socjalistycznej niewoli, po latach cenzury, która nie pozwalała twórcom na mówienie wprost o tym, co ich boli i drażni, przyszedł wreszcie czas, kiedy poprzez dzieło można rozliczyć się z polityką, problemami społecznymi i bolączkami dzisiejszego społeczeństwa, bez konieczności odwoływania się do aluzji i kamuflażu. Taka możliwość została przez twórców wykorzystana i dziś trudno byłoby znaleźć polski dramat napisany po 2000 roku, który nie poruszałby jakichś ważnych zagadnień społecznych. Jeszcze niedawno narzekano na brak nowej dramaturgii, ale w ciągu ostatnich lat luka ta została wypełniona. Przy niektórych teatrach otworzono nawet placówki, które współpracują z młodymi autorami – przykładem jest warszawskie Laboratorium Dramatu, w którym młodzi ludzie uczą się warsztatu dramatopisarskiego.

Teatr stał się miejscem publicznej dyskusji na tematy polityczne i społeczne. Obok zagadnień dotyczących ogólnie rozumianej problematyki współczesnego świata, takich jak zalew konsumpcji, kapitalistyczny wyzysk robotników przez bogatych właścicieli, zagadnień rozpadu więzi w rodzinie i więzi międzyludzkich w ogóle, obok kwestii ubezwłasnowolnienia myślenia przez dzisiejsze wszechogarniające media, można również odnaleźć tematy dotyczące w szczególności naszego kraju. Najmłodszą twórczość teatralną charakteryzuje wielka troska o sprawy współczesnej Polski. Artyści nowej generacji nie uprawiają jednak konserwatywnego patriotyzmu – chcą raczej dyskutować o miejscu, w którym się urodzili i w którym chcą żyć. Zadają mnóstwo pytań, wskazują na błędy i wady, obnażając szerzącą się przez lata narodową hipokryzję (Gruszczyński 2006). Demonstrują swoje oburzenie panującymi spo-

łeczno-ekonomicznymi porządkami, rosnącymi kontrastami majątkowymi i rozczarowaniami brakiem szans dla młodych ludzi. Ich twórczość jest działaniem mocno zaangażowanym w sprawy społeczne. Twórcy teatru zaangażowanego podejmują na nowo odpowiedzialność za otaczającą ich rzeczywistość, tym samym odbierając politykom monopol na diagnozowanie i rozwiązywanie problemów narodowej zbiorowości. Ich spektakle wywołują społeczne debaty, wykraczające daleko poza granice teatru, angażując w nie często środowiska odległe teatrowi. Problemy, które poruszają, dotyczą wszystkich i w tym tkwi tajemnica tak szerokiego zasięgu ich oddziaływań (Pawłowski 2006). Najważniejsza dla młodych artystów jest rzeczywistość wokół nich – zbiorowa świadomość, emocje społeczeństwa, pokolenia, grupy. Centrum ich zainteresowania stanowi często mała ojczyzna – bliska okolica, miasto, osiedle czy dom rodzinny (Drewniak 2006). Współczesne sztuki zaangażowane mówią o Polsce głębiej niż media, skorumpowane przez polityczne wpływy i odważniej niż kino, działające pod presją komercji. Powstające na przełomie XX i XXI wieku dramaty odzwierciedlają główne niepokoje pogranicza stuleci. Rozpad więzi rodzinnych, kryzys relacji interpersonalnych, przemoc, rozczarowanie kapitalizmem i inwazja wszechogarniającej konsumpcji – to ich główne treści. Są to opowieści o ludziach żyjących pod ciśnieniem współczesnej cywilizacji (Pawłowski 2004).

Bohaterów sztuk dramatycznych naszych czasów podzielić można na trzy grupy. Pierwsza z nich to ludzie sukcesu – beneficjenci polskich zmian, którym ów sukces nie zapewnił harmonijnego, szczęśliwego życia, a wręcz przeciwnie, stał się powodem rozpadu wartości i więzi z innymi<sup>1</sup>. Do drugiej grupy bohaterów należy pokolenie trzydziestolatków, próbujących zadebiutować w dorosłości, borykających się z problemami życia codziennego oraz głębszej egzystencji, nie znajdujących twardego wsparcia ze strony wątpliwego dziś społecznego systemu wartości<sup>2</sup>. Trzecia grupa to bohaterowie z marginesu społecznego – nastoletni przestępcy, narkomani i prostytutki. Wszystkich ich łączy jedno – obojętność, jaką otacza ich społeczeństwo<sup>3</sup>. I wszyscy oni o coś walczą – o miłość, miejsce w życiu albo własną tożsamość. Polski dramat współczesny potwierdza obserwacje socjologów i bezlitośnie obnaża sytuację nowego pokolenia Polaków, pokazując z jednej strony wynaturzoną konsumpcję tych, którzy wygrali „wyścig szczurów”, z drugiej zaś agresywny protest tych, którym się nie udało (Pawłowski 2004).

<sup>1</sup> Przykładami mogą być dramaty: *Tiramisu* Joanny Owsianko, *Uśmiech grejpruta* Jana Klaty, *Testosteron* Andrzeja Saramonowicza, *Pokolenie porno* Pawła Jurka.

<sup>2</sup> Jak choćby: *Agata szuka pracy* Dany Łukaszińskiej, *From Poland with love* Pawła Demirskiego, *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka, *Koronacja* Marka Modzelewskiego.

<sup>3</sup> Dramaty: *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka, *Od dziś będziemy dobrzy* Pawła Sali, *Toksyny* Krzysztofa Bizio, *Weź przestań* Jana Klaty.

Ciekawą rzeczą jest, że parający się pisaniem współczesnych polskich dramatów w większości z wykształcenia nie mają z teatrem nic wspólnego. Są architektami (Krzysztof Bizio), inżynierami (Robert Bolesto), projektantami wnętrz (Magda Fertacz), logopedami (Dana Łukasińska), pracownikami agencji reklamowych (Joanna Owsianko), sportowcami (Paweł Jurek), czy lekarzami (Marek Modzelewski). To zwykli młodzi ludzie, czerpiący inspirację z rzeczywistości, w której mocno tkwią. Tworzą historie oparte na własnych, czasem bardzo drastycznych doświadczeniach. Znają rzeczywistość, a w Laboratorium Dramatu pod czujnym okiem Tadeusza Słobodzianka uczą się znajdowania formy dla ich opisanie (Słobodzianek 2006). Uważają, że o wolność słowa wciąż w naszym kraju trzeba walczyć, że są wśród nas ludzie, którzy zostali wykluczeni z publicznej debaty, lecz dzięki wystawianym w teatrze sztukom mogą zostać do niej dopuszczeni.

Co roku odbywa się w teatrach naszego kraju kilkadziesiąt prapremierych wystawień nowych polskich sztuk. Ich liczba z roku na rok rośnie. Duży wpływ na taki stan rzeczy mają wydawane od kilku lat antologie współczesnego polskiego dramatu – „Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne” (2004) oraz „Made in Poland” (2006) w wyborze Romana Pawłowskiego, a także „TR/PL. Antologia nowego dramatu polskiego” (2006) wydana przez Teatr Rozmaitości w Warszawie i „Echa-Repliki-Fantazmaty. Antologia nowego dramatu polskiego” (2005) w opracowaniu Małgorzaty Sugiery. Wydania te umożliwiają szerokiej rzeszy czytelników zapoznanie się z tematyką i strukturą najnowszego polskiego dramatu. W komputerowej bazie Laboratorium Dramatu znajduje się obecnie ponad pół tysiąca nowych tekstów.

Istotne dla rozwoju teatru zaangażowanego jest również istnienie ośrodków propagujących taki typ działań teatralnych. Zaliczyć do nich można między innymi Teatr im. Modrzejewskiej w Legnicy, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, Teatr Polski w Poznaniu, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, krakowską „Łażnię Nową”, czy też wspomniane wcześniej Laboratorium Dramatu Tadeusza Słobodzianka (Pawłowski 2006). Nieschematycznie myślący dyrektorzy teatrów, jak chociażby Jacek Głomb (Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy), Piotr Kruszczyński (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu), Paweł Łysak (Teatr Polski w Bydgoszczy), czy Bartosz Szydłowski (Teatr Łażnia Nowa w Krakowie), niezależnie od siebie zaczęli realizować zbliżony program repertuarowy. Podjęli tematykę lokalną, aby na powrót związać emocjonalnie widza z teatrem. Każdy z nich uwierzył w młodą dramaturgię licząc, że spektakle jego teatru nakreślą obraz współczesnej Polski i wizerunek nowego pokolenia obywateli (Drewniak 2005).

Zaangażowane społecznie spektakle młodego pokolenia reżyserów skompromitowały sztuczność teatralnego świata – teatr „letni”, nie walczący, dostarczający głównie rozrywki i opierający się co najwyżej na żonglerce konwencjami. Skończyła się moda na kosmopolityzm, eskapizm, dekadencję

i „teatralny clubbing”. Młodzi artyści wiedzą już, że nowy teatr wymaga równowagi pomiędzy klasyką, a współczesną dramaturgią. Zrozumieli, że w tym zawodzie trzeba mieć poglądy – na świat i na Polskę. Mają świadomość, że poprzez teatr mogą wpływać na otaczającą rzeczywistość. Ich dzień zaczyna się od przeglądania gazety z politycznymi wiadomościami. Nawet biorąc na warsztat klasykę, zachowują się jak odkrywcy. Nie rekonstruują wizji autora – zamiast tego szukają związków tekstu z aktualną rzeczywistością. Ich interpretacje klasyki dotyczą dzisiejszego świata. Dzięki nim teatr nie odstrasza koniecznością bycia specjalistą w dziedzinie klasycznej literatury dramatycznej – czysty, emocjonalny odbiór jest dla nich bardziej wartościowy niż przeintelektualizowane analizy. Krytyk teatralny Łukasz Drewniak nazywa ich „kosmonautami polskiego teatru”, którzy penetrują przestrzeń wokół siebie, mówią o tym, co znają z własnego doświadczenia, portretują środowiska i horyzonty duchowe, z którymi się zetknęli. Chcą głośno mówić o świecie i nazywać to, co nowe, co dotąd stłumione i nieważne dla teatru. Nowy teatr zamiast nauczać o rzeczywistości, sam chce się jej uczyć (Drewniak 2005).

### Dialog

Teatr w takim kształcie, odnoszący się do tego co żywe, co dane nam na co dzień, jest przedmiotem dyskusji milionów Polaków i wywiera wpływ na ich losy. Teatr odzwierciedlający społeczne lęki, budujący nadzieję, istnieje dla publiczności – bez niej istnieć nie może. To właśnie dialog z widzem staje się racją bytu w teatrze, który już nie uczy, nie bawi, nie „przedstawia” tylko zadaje pytania, prowokuje, wciąga w dyskurs.

Publiczność jest dla teatru zaangażowanego sprawą podstawową, ponieważ teatr społeczny nie istnieje bez społecznego odbioru. Widownia jest dla tego teatru partnerem, który w dialogu teatralnym odczytuje przedstawienie w kontekście i nadaje mu sens społeczny. Publiczność musi być wprowadzona w język, musi być zaangażowana w sprawę, o której mówi teatr, bo inaczej będzie odbierać go tylko na poziomie estetycznym. Wybitny polski teatrolog Konstanty Puzyna powiedział kiedyś, że teatr polityczny istnieje dopiero wtedy, kiedy publiczność nadaje mu polityczny sens – wtedy nawet najbardziej niewinne przedstawienie może się stać polityczne (Puzyna 1970). To samo odnosi się do szerzej rozumianego teatru zaangażowanego.

Kwestia dialogu z widzem, prawdziwej komunikacji i porozumienia, dzięki ostatnim dekadom historii naszego kraju, odeszła w zapomnienie. A teatr w swej istocie nie jest przecież niczym innym, jak właśnie aktem komunikacji na linii twórcy–publiczność. Stąd poszukiwania przez współczesnych artystów takich treści, o których widzowie chcieliby rozmawiać – tematów lokalnych, które dokonują cudu porozumienia między nimi a widownią. Bo przecież jeżeli teatr jest dialogiem, to znaczy, że potrzebuje dwóch partnerów do rozmowy – zarówno twórcę, jak i publiczność. Dialog polega na tym, że wymieniamy na jakiś temat swoje idee i dochodzimy do jakiejś konkluzji.

Tymczasem w dzisiejszych czasach dwugłos często zanika, następuje monologizacja międzyludzkiej komunikacji zarówno w życiu politycznym, jak i społecznym i kulturowym. To istotne zagrożenie dla teatru, który powinien być rozmową, niejednokrotnie na temat spraw niełatwych (Meissner 2004).

„Receptę” na to posiada teatr zaangażowany. Najciekawsze przedstawienia z tego nurtu wywołują reakcje nie tylko w jednej grupie społecznej. Są dyskutowane i interesują szeroko rozumianą inteligencję – tych, którzy biorą czynny udział w debacie publicznej. Coraz więcej ludzi ze środowisk odległych od teatru – ze środowisk naukowych albo politycznych, odwiedza dzisiejszy teatr właśnie dlatego, że mówi on o sprawach, którymi oni również się zajmują, tyle że niejako z innej strony. Teatr wykracza dziś poza granicę swojej stałej publiczności i zaczyna docierać do ludzi spoza kręgów „koneserów”, co jest dla niego wielką szansą na rozwój. Dowodem coraz większej popularności teatru zaangażowanego wśród szerokiego grona odbiorców jest fakt stałej obecności rubryk mu poświęconych w popularnych czasopiśmie i dziennikach. Tak o tym mówi Roman Pawłowski, dziennikarz teatralny *Gazety Wyborczej*: *Jak ja zaczynałem zajmować się pisaniem, to bardzo trudno było przekonać redaktorów w Gazecie, że warto pisać o teatrze, bo w ich mniemaniu była to dziedzina odchodząca w zapomnienie. Dzisiaj jest oczywiste, że recenzja z każdego przedstawienia Michała Zadary czy Jana Klaty musi być w Gazecie Wyborczej. To jest teraz tak samo ważne, jak recenzja z jakiejś ważnej wypowiedzi premiera*<sup>4</sup>.

Współczesnemu dramatowi zarzuca się często brutalność, wulgarność i brak poszanowania dla jakiegokolwiek tabu. To wszystko prawda, ale widocznie taka jest koniunktura – tego właśnie potrzeba dzisiejszemu społeczeństwu. Teatrem społecznym targają emocje, nierzadko mówi gorączkowo o sprawach z pierwszych stron gazet. Ze względu na to, że porusza drażliwe i bolesne tematy drążące naszą rzeczywistość, sposób przekazu również musi mieć wysoką temperaturę. Trudno wymagać od niego, by był uładowym odważaniem racji, pięknym sonetem, odą czy wyabstrahowanym filmem (Kłata 2004). Teatr zajął się chwilowymi i bardzo ulotnymi problemami. Ale to właśnie interesuje współczesnego widza, który chce, aby mówiono do niego ze sceny o otaczającym go świecie. Teatr daje głos bezdomnym, prostytutkom, emigrantom, żołnierzom i dzieciom z patologicznych rodzin. Wojna w Iraku to w końcu takie same atrybuty naszych czasów, jak dżuma w epoce Szekspira. Dzisiejsi dramaturdzy zobowiązani są do poruszania spraw z otaczającej ich rzeczywistości. Teatr powinien stawiać pytania filozoficzne, ekonomiczne, polityczne i społeczne, uczestnicząc jednocześnie w życiu, w którym żyje artysta i jego odbiorca (Wyrpajew 2006).

Już dawno zdewaluował się sąd, że sztuka ma służyć wyłącznie wyrażaniu prawd uniwersalnych, niezależnych od czasu i miejsca swojego oznajmienia. Trudno uwierzyć w istnienie takich prawd w dobie, w której świat skomplik-

<sup>4</sup> Wywiad autorki z Romanem Pawłowskim, Kraków, 25.02.2007.

wał się do tego stopnia, że nie wiadomo nawet, gdzie można by ich szukać. O polityce w teatrze niejednokrotnie wciąż myśli się jeszcze według schematu wykształconego za czasów PRL, w którym za najważniejszą uchodziła zdolność konstruowania scenicznych aluzji o politycznym wydźwięku. Tymczasem dzisiejszy teatr, który wchodzi w przestrzeń życia społecznego, nie powinien obawiać się mówienia wprost (Plata 2000). Teatr społeczno-polityczny reagując na rzeczywistość, która go otacza, czasem komentuje ją dosłownie. Taki teatr może zmieniać kształt rzeczywistości, może na nią wpływać. Dlatego jego twórcy powinni stale rozglądać się naokoło, patrzeć na to, co dzieje się na ulicy i w polityce, by nadążać za zmianami rzeczywistości.

Bardzo wiele o ważności funkcji dialogu w dzisiejszym teatrze polskim mówi postawa jego twórców, szczerze zaangażowanych w swoją działalność i przekonanych o słuszności i doniosłości swojej pracy. Za największy sukces uznają oni sytuacje, w których udaje im się pozyskać widzów w kręgach ludzi, którzy wcześniej z teatrem nie mieli nic wspólnego i których świeże spojrzenie na sztukę wnosi nowe znaczenia dla działań teatralnych. *Myśmy zawsze mieli taki ideał, żeby się właśnie zwracać do takich ludzi, którzy do teatru nie chodzą*<sup>5</sup> – mówi Paweł Łysak, obecny dyrektor Teatru Polskiego w Bydgoszczy, założyciel Towarzystwa Teatralnego, które w latach 90. jako pierwsze zajęło się propagowaniem teatru społecznie zaangażowanego. Zdobywanie nowej widowni to również jeden z celów funkcjonowania Łaźni Nowej w Krakowie – placówki prowadzonej przez Bartosza Szydłowskiego. Tak mówi on o swoim teatrze: *Do Łaźni przychodzi dużo ludzi, którzy są ciekawi Łaźni, tej energii, tego miejsca, którzy są czasem po raz trzeci w życiu w teatrze. To jest genialne, że takich widzów udaje się nam ściągać. Ja chciałbym walczyć o publiczność nieteatralną, o nową publiczność*<sup>6</sup>.

Również Maciej Nowak, dyrektor warszawskiego Instytutu Teatralnego, a swego czasu także Teatru Wybrzeże w Gdańsku – jednego z najodważniej podejmujących tematykę społeczną, postawił sobie za cel stworzenie nowej publiczności dla swoich działań teatralnych. *W rozmaitych wypowiedziach prasowych, a także doborem repertuaru starałem się zniechęcić tradycyjną publiczność. Tradycyjną, czyli drobnomieszczańską inteligencję polską – tych wszystkich, którzy chodzą do teatru tylko dlatego, że wypada chodzić. Walczyłem o to, żeby ich miejsce zajęli ludzie, którzy do rzeczywistości i do dzisiejszego świata podchodzą w sposób bardziej aktywny, którzy mają swoje własne poglądy. Paweł Demirski, dramaturg Teatru Wybrzeże powiedział kiedyś coś, co zawsze powtarzam – że to jest wielka łaska mieć poglądy. To wielki przywilej mieć poglądy. I takich ludzi szukałem. Wymyślaliśmy rozmaite sposoby przyciągania takiej publiczności, która nigdy wcześniej do teatru nie chodziła i nie znała konwencji teatralnych. Mieliśmy wielką akcję promocyjną dla bezrobotnych – zaświadczenie z rejestracji w urzędzie pracy uprawniało do*

<sup>5</sup> Wywiad autorki z Pawłem Łysakiem, Warszawa, 17.03.2007.

<sup>6</sup> Wywiad autorki z Bartoszem Szydłowskim, Kraków, 22.02.2007.

zakupu biletu za złotówkę. Korzystało z tego bardzo dużo osób. Również emeryci mieli prawo do biletów za złotówkę. Konstruowanie widowni to też była działalność twórcza – próba przełamania wizerunku teatru, jako miejsca dla tych, „którym się udało”. To było wruszające, jak przychodzili bezdomni. Nie byli elegancko ubrani, ale przychodzili czysti i w poczuciu wyjątkowości tego zdarzenia. To jest otwarcie zupełnie nowych przestrzeni dla teatru<sup>7</sup>.

Do tych, którzy szczególnie dbają o zdobywanie nowej publiczności, należy także Piotr Kruszczyński, dyrektor Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu, wykazujący dużą empatię dla mieszkańców swojego miasta i starający się odpowiadać na ich potrzeby poprzez swoją teatralną aktywność. *Widzę ludzi, którzy supłają te trzynaście złotych, żeby kupić ulgowy bilet. To jest najbardziej wstrząsające w Wałbrzychu. Organizujemy dla takich ludzi różne akcje, na przykład „Bilet za złotówkę”, dofinansowany przez urząd miasta, jak spektakle „Dla sąsiadów” prawie darmowe, bo w pobliżu teatru znajduje się dość uboga dzielnica. Jest też akcja „Zapraszam cię do teatru”, w której ktoś, kto ma troszkę więcej pieniędzy może kupić bilet i potem my możemy komuś wręczyć ten bilet za darmo. Taka jest codzienność Wałbrzycha. Co tu dużo mówić, bilety droższe być nie mogą, trzeba takie akcje organizować. I to jest chyba najważniejsza rola społeczna, jaką w teatrze trzeba wypełniać w takim miejscu jak to – żeby ludzi w ogóle było stać na to, żeby do teatru przyjść*<sup>8</sup>.

Z badań nad teatrem zaangażowanym wynika<sup>9</sup>, że artyści za jego główną funkcję uważają rolę społeczną oraz pobudzanie świadomości Polaków w istotnych kwestiach obywatelskich. Teatr jest dla nich miejscem, gdzie mogą wyrazić swoje poglądy na ważne społecznie sprawy, jest także formą buntu i niezgody na otaczającą ich rzeczywistość. Sztuka teatru wpływa nie tylko na poszerzenie świadomości widzów, ale również samych artystów, stając się dla nich narzędziem poznania. Poprzez swoją twórczość nie dają oni gotowych odpowiedzi, ale chcą uczynić z niej okazję do rozmowy na ważne społecznie tematy, stwarzając tym samym pretekst do refleksji nad rzeczywistością. Artyści przyznają teatrowi także rolę wychowawczą, pod warunkiem jednak, że jego działania nie opierają się na dydaktyzmie, ale na dialogu i prowokowaniu publiczności do myślenia, na zbiorowym przeżyciu aktu poznania i wspólnym dochodzeniu do prawdy. Moc wpływania na świadomość i refleksję publiczności kryje się ich zdaniem w niesamowitej energii wytwarzającej się poprzez kontakt odbiorcy z aktorem, obrazem i słowem. Społeczna funkcja teatru wynika z jednej strony z samej konstrukcji jego oddziaływań na grupę widzów, sprawiającej, że odbiór spektaklu staje się przeżyciem zbiorowym, z drugiej zaś z jego możliwości ingerowania w świadomość społeczną publiczności. Swoją twórczość artyści traktują jako komentarz społeczny do

<sup>7</sup> Wywiad autorki z Maciejem Nowakiem, Warszawa, 22.03.2007.

<sup>8</sup> Wywiad autorki z Piotrem Kruszczyńskim, Wałbrzych, 2.03.2007.

<sup>9</sup> Badania w formie wywiadów z artystami teatru zaangażowanego społecznie zostały przeprowadzone w związku z pracą magisterską autorki artykułu.

otaczającej rzeczywistości, twierdząc, że teatr traci na znaczeniu, jeśli nie mówi o tym, co dzieje się z naszym krajem i dokąd zmierza dzisiejszy świat. Rzeczywistość społeczna wpływa bardzo silnie na przekaz teatralny i poruszane za jego pomocą tematy. Staje się inspiracją dla twórców, którzy czerpią z niej treści swoich przedstawień. Tematy społeczne są dla nich inspiracją do tworzenia sztuki. Teatr jest zawsze odwzorowaniem czasów, w których jest tworzony i pozostają w nim ślady historii i polityki, w które zawsze jest uwikłany.

### **Potrzeba dialogu a problemy teatru zaangażowanego**

Strategia repertuarowa polskich teatrów nie zawsze jednak sprzyja twórczości zaangażowanej. Pomimo zniesienia cenzury obowiązującej w poprzednim ustroju, władza polityczna w Polsce wciąż ma spory wpływ na wystawiane spektakle. Jej głównym narzędziem stały się dotacje, które są często zależne od rodzaju tematyki promowanej w poszczególnych teatrach. W większości polskich miast władze nie ingerują bezpośrednio w repertuar teatru, zdarzają się jednak miejsca, gdzie jest inaczej. Przykładem jest Warszawskie Biuro Teatrów, które co roku zatwierdza repertuary teatralne i dopiero po pozytywnym ich rozpatrzeniu przyznaje pieniądze na realizację. Spektakle są na ogół produkowane ze stałych dotacji przyznawanych teatrom każdego roku bądź z tzw. „programu operacyjnego”. W drugim przypadku problematyka przedstawień ma szczególnie wpływ na to, jak ów wniosek jest rozpatrywany. Wielu dyrektorów teatrów miewa spore problemy z zaaprobowaniem przez władzę spektakli o szczególnie drażliwej tematyce, co objawia się niekiedy cięciami budżetowymi dla ich działalności.

Teatr siłą rzeczy podlega prawom popytu i podaży, aczkolwiek nie do końca, ponieważ jako instytucja kulturalna znajduje się poza prawidłami ekonomicznymi. Nie powinien być całkiem uzależniony od praw rynkowych, próbując raczej kształtować gust widzów, niż podążać za ich preferencjami. Dyrektorzy teatrów twierdzą, iż nieporozumieniem jest przyznawanie jednakowych dotacji teatrom komercyjnym, zajmującym się głównie rozrywką i teatrom zaangażowanym, spełniającym poważną misję wobec społeczeństwa. Przywołują przykłady zachodniej polityki kulturalnej, w której teatry komercyjne utrzymują się same, zaś teatry dotowane mają obowiązek realizowania sztuk o swoim społeczeństwie. Według nich taki model znalazłby swoje uzasadnienie również w Polsce.

Teatr społecznie zaangażowany na dobre zagościł już na polskich scenach teatrów repertuarowych. Ze względu na swoją doniosłość w kształtowaniu postaw obywatelskich oraz istotną rolę w nawiązywaniu prawdziwego, szczerzego dialogu z publicznością, powinien zostać otoczony szczególną troską ze strony organizatorów życia kulturalnego i tych, którym zależy na rozwoju myśli społecznej i politycznej oraz kształtowaniu świadomości współczesnego narodu polskiego.

**Bibliografia**

- Berthold M. (1980), *Historia teatru*, tłum. D. Żmij-Zielińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa
- Coltof L., Keulemans C. (2001), *Stać po stronie społeczeństwa*, tłum. E. Osuch, [w:] *Dialog* nr 4, Biblioteka Narodowa, Warszawa
- Drewniak Ł. (2005), *Kosmonauci polskiego teatru*, [w:] *Notatnik teatralny* nr 38/2005, Miejska Biblioteka Publiczna, Wrocław
- Drewniak Ł. (2006), *Tsunami młodości*, [w:] Plata T. (red.), *Strategie publiczne, strategie prywatne*, Świat Literacki, Warszawa
- Dziewulska M. (2006), *Dziadkobójcy*, [w:] *Tygodnik Powszechny* nr 25, 18 VI 2006, Kraków
- Gruszczyński P. (2006), *Nowi niezadowoleni*, [w:] *Tygodnik Powszechny* nr 24, 11 VI 2006, Kraków
- Puzyna K. (1970), *Burzliwa pogoda*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa
- Jotterand F. (1976), *Nowy teatr amerykański*, tłum. Z. i K. Braun, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa
- Meissner K. (2004), *Co zagraża współczesnemu teatrowi?*, [w:] *Notatnik Teatralny* nr 32–33/2004, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław
- Orzechowski K. (1995), *Kilka lekcji o teatrze*, Księgarnia Akademicka, Kraków
- Pawłowski R. (2004), *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków
- Pawłowski R. (2005), *Głosujcie na Klatę!*, [w:] *Notatnik teatralny* nr 38/2005, Miejska Biblioteka Publiczna, Wrocław
- Pawłowski R. (2006), *Zadowoleni kontra niezadowoleni*, [w:] *Tygodnik Powszechny* nr 28, 9.VII.2006, Kraków
- Pawłowski R. (2006), *Dlaczego dramat?*, [w:] *Notatnik Teatralny* nr 39–40/2006, Miejska Biblioteka Publiczna, Wrocław
- Plata T. (2000), *Szybko, coraz szybciej, z zamkniętymi oczami*, [w:] *Didaskalia* nr 36, Towarzystwo Teatralne, Kraków
- Shakespeare W. (1978), *Hamlet*, tłum. J. Paszkowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa
- Słobodzianek T. (2006), *Statek płynie dalej*, [w:] *Notatnik Teatralny* nr 39–40/2006, Miejska Biblioteka Publiczna, Wrocław
- Wyrypajew I. (2006), *Zagubione pokolenie*, tłum. A.L. Piotrowska, [w:] *Notatnik Teatralny* nr 39–40/2006, Miejska Biblioteka Publiczna, Wrocław
- Wywiad autorki z Piotrem Kruszczyńskim, Wałbrzych, 2.03.2007
- Wywiad autorki z Pawłem Łysakiem, Warszawa, 17.03.2007
- Wywiad autorki z Maciejem Nowakiem, Warszawa, 22.03.2007
- Wywiad autorki z Romanem Pawłowskim, Kraków, 25.02.2007
- Wywiad autorki z Bartoszem Szydłowskim, Kraków, 22.02.2007

### **Streszczenie**

Artykuł porusza tematykę działań teatralnych o charakterze społeczno-zaangażowanym, których nasilenie od kilku lat możemy obserwować w polskim teatrze. Poza oczywistym celem twórców, zmierzającym do zwrócenia uwagi publiczności na sprawy istotne dla społeczeństwa i państwa, poprzez teatr zaangażowany udaje im się również odnowić prawdziwy, szczerzy dialog z polskim widzem.

Obok rozważań dotyczących zjawiska kształtowania opinii społecznej przez teatr zarówno w ujęciu ogólnym, jak i odnoszącym się bezpośrednio do teatru polskiego na przestrzeni dziejów, nakreślony zostaje obraz współczesnego teatru polskiego, uwypuklający elementy mające wpływ na możliwość podjęcia dialogu z odbiorcą. Tym, co cechuje współczesny polski teatr zaangażowany, jest komunikowanie się z widzem „wprost” (brak cenzury), otwartość dyskursu politycznego, nowe typy bohaterów teatralnych odnoszących się bezpośrednio do polskich realiów oraz specyficzny rodowód artystyczny współczesnych dramaturgów.

Na podstawie analizy zebranych materiałów (książkowych, prasowych, archiwalnych), wywiadów z twórcami i teoretykami teatralnymi oraz własnej obserwacji, autorka wnioskuje o pozytywnym charakterze zachodzących zmian. Wskazuje również na problemy, z jakimi boryka się nurt teatru zaangażowanego w Polsce i potrzebę otoczenia go szczególną opieką ze strony organizacji odpowiedzialnych za kształt polskiego życia kulturalnego.

### **Summary**

The article covers the topic of theatrical performances influenced by the socially-involved current – a phenomenon that has become more and more common in Polish theatre over the past few years. Apart from the obvious aim to point the audience's attention to the matters of vital importance for the society and the country, the socially-involved theatre endeavours to renew a true and honest dialogue with a Polish viewer.

Apart from a discourse concerning the idea of influencing the public's point of view through the theatre nowadays and in the past, the article sketches the picture of contemporary Polish theatre. The author emphasizes the elements which may impact the possibility of initiating a dialogue with the audience. It is to be observed that common factors and characteristics determining contemporary involved theatre in Poland are: “straight-forward” (non-censored) communication with the viewer, the openness of political discourse, new types of main characters related to the most recent Polish reality, as well as the very specific artistic background of the contemporary dramatists.

Judging from the analysis of the gathered evidence (books, press articles, archive's documents), interviews with both the artists and the theoreticians, and also basing on one's own experiences and observations, the author of the article came to rather positive conclusions about the changes which are taking place in the socially-involved theatre in Poland. However, she also indicates some problems faced by the theatre.