

TEATR POWSZECHNY
ul. Piłsudskiego 10, 10-100 Głogów, tel. 71 72 22 22, www.teatr-powszechny.pl

**14. MIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL GOMBROWICZOWSKI**

10-17 / 10 / 2020

telewizorami. Nikt już z nikim nie potrafi rozmawiać. Wodonoie zresztą jak inny cytat: „im grupiej, tym bliżej sedna rzeczy”, którym śmiało można określić wiele dzisiejszych, nie tylko społecznych i politycznych, działań i decyzji. W licznych przedstawieniach zrealizowanych przez twórców „starej alternatywy” po roku 1989 odkryć można gorzką konstatację wynikającą z faktu, że mimo zmiany ustroju również dziś jednostkom wrażliwym na społeczną niesprawiedliwość, i szukającym przy tym „swojego” miejsca do pracy i działania, zagrażają „bezlitosne siły”. Choć ich oddziaływanie nie dotyczy już bezpośrednio sfery polityki czy wolności, dostrzec można, że manipulacja i nieuczciwość istnieją, podobnie jak trzydzieści lat temu. Są one w inny sposób niebezpieczne, ale też pozostają słabiej społecznie rozpoznane.

W przypadku artystów, którzy po 1989 roku szukali swojej przestrzeni tworzenia, nowa sytuacja zainspirowała ich, a niekiedy zmusiła do przyjęcia niepraktykowanych dotąd postaw, odkrywania wązków w nowej rzeczywistości treści oraz do poszukiwań formalnych związanych z przemianami technologicznymi i estetycznymi. Transformacja ustrojowa inaczej odciśnęła się na teatralnym mainstreamu, jeszcze inaczej na „mistrzach teatralnej alternatywy” niż na „młodym teatrze rozsadzającym ramy instytucji” (Aldona Jawłowska). Drastycznie zmienił się obraz zwłaszcza teatrów pozainstytucjonalnych, osłabił ruch studencki. Wagi nabrały nowe, a znacznie częściej w nowy sposób formułowane problemy społeczne. Ku nim właśnie skłoniła się pewna część twórców – tak z mainstreamu, jak spoza instytucji. W wielu przypadkach poszukiwania teatralne zaczęły łączyć się z empatią i uwagą ludzi teatru (zwłaszcza artystów z jego obrzeży) na problemy społeczne.

Z kolei otwarcie granic państwowych i swobodniejszy przepływ praktyk i doświadczeń artystycznych spowodowały poszerzenie się świadomości społecznej i „otwieranie oczu” na lokalne uwarunkowania, w tym na obecność osób ze „szczególnym losem” (Jana Piatowa) – osób z niepełnosprawnością, chorych psychicznie, ludzi starszych. Przemiany ekonomiczne prowadzące do rozwarstwienia społecznego ujawniły istnienie grup osób defaworyzowanych, w inny sposób wykluczanych z przestrzeni spraw publicznych: bezrobotnych, bezdomnych, mieszkańców popegeerowskich osiedli i biednych dzielnic.

Najbardziej opornie „społeczny wzrok” kierował się ku więziom. Poza kryminalnym, mocno stygmatyzującym kontekstem nadal najczęściej pozostają oni „społecznie niewidzialni” lub postrzegani tylko i wyłącznie przez pryzmat stereotypów. W nowej sytuacji kraju margines społeczeństwa stał się – niczym jego papierek lakmusowy – „miejscem radykalnego otwarcia” (Gloria Jean Watkins), obnażenia instytucjonalnych dysfunkcji, społecznych opresji i antyemancypacyjnych mechanizmów. Nic dziwnego, że niemal od początku istnienia III Rzeczypospolitej okazał się on nie tylko ważnym tematem twórczości i punktem odniesienia, ale i przestrzenią kreacji oraz działań dla wielu artystów, w szczególności twórców teatru i tańca.

Obszary określane jako marginalne były eksplorowane w teatrze światowym, od pewnego czasu w niewielkim wymiarze „dotykano” ich również w Polsce. Kazimierz Braun w książce z 1979 roku – *Druga Reforma Teatru?* poświęconej poszukiwaniom tzw. nowego teatru pisał o wyraźnej tendencji wychodzenia z teatru poszczególnych grup i artystów, zarówno tych światowej sławy, jak i mniej znanych, „ku chorym, więziom, uciśnionym, mniejszościom narodowym i rasowym, ku zablokowanym, sfrustrowanym, upośledzonym”. To „wychodzenie” ujawniało przede wszystkim „twórcze, społeczne, polityczne i terapeutyczne” możliwości teatru. Charakterystyczna dla nurtu „nowego teatru” forma działania dotyczyła badania granic sztuki. Stawała się „drogą samopoznania” jego twórców i wiodła „ku wspólnotie” tworzonej przez zespół i widzów. W praktyce proces ten wiązał się ze stopniową demokratyzacją formuły kreacji. Oznacza ona odejście od tworzenia spektakli o grupach marginalizowanych społecznie i prezentowania przedstawień wobec takiej publiczności i doświadczenia ich dla niej, do konstruowania przedstawień z udziałem osób tzw. wykluczonych i przygotowywanych przez nie. Dwie ostatnie kategorie wydają się szczególnie interesujące, gdyż pozwalają wydobyc ważne przecięcie między przemianami polskiej rzeczywistości społecznej i ewolucję form teatralnych praktykowanych dziś w dużej mierze (choć nie tylko) przez spadkobierców teatru alternatywnego („nowego teatru” w terminologii Brauna). W tak zarysowanej ewolucji można dostrzec przejście od teatru zawodowego do ruchu amatorów, czy raczej niezawodowców, którzy przez wieloletnią praktykę mogą osiągnąć profesjonalny poziom swojej sztuki; ale także od tworzenia przedstawień dla danej grupy, do ich współtworzenia (z nią).

Obecność osób społecznie wykluczonych nie ujawnia się dziś w polskim teatrze, jak przez wieki bywało, jedynie w tematach dramatów czy przedstawień prezentowanych w przestrzeniach przewidzianych dla teatru. Nie ogranicza się także do udziału w spektaklach widzów ze środowisk wykluczanych, ale przekłada się wprost na teatralną materię. W takich przypadkach sceniczna obecność twórców defaworyzowanych staje się podstawowym tworzywem sztuki zaangażowanej – „społecznego włączania”. Krystyna Duniec określiła ten proces jako oddanie w teatrze głosu (można dodać także: ciała i przestrzeni) „wykluczonym dotychczas z narracji świadkom”, bohaterom, ekspertom w danej dziedzinie. O ile w opinii Kazimierza Brauna sformułowanej w zdaniu: „Nowy teatr bada rzeczywistość”, wyrażonej o teatrze lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, należałoby podkreślić raczej słowo „teatr” (z metateatralnością, ale i narcyzmem), ewentualnie frazę „teatr bada” (poszukiwania, granice), aby określić współczesne dokonania dużo ważniejsze wydaje się słowo „rzeczywistość”. To ona staje się bezwzględny i trudny obszarem działań dla nowej teatralnej alternatywy, może nie tyle już estetycznej, co właśnie społecznej.

Rodzi się pytanie, w jaki sposób teatr poszukujący, społecznie zaangażowany, określany jako „teatr dla życia” (Lech Śliwonik) lub „teatr w sprawie”, wkracza w rzeczywistość i czego w niej dokonuje? Tutaj dwa aspekty jawią się jako szczególnie istotne: formułowane problemy oraz tworzone relacje. Kwestie proponowanej estetyki i języka teatralnego są drugorzędne, w szerokiej perspektywie zbliżone w teatrze mainstreamowym i poza nim.

Polski „teatr włączający” składa się z co najmniej kilku, niekiedy interferujących ze sobą kręgów określonych przez odrębne środowiska (ludzi z niepełnosprawnością, chorych, bezdomnych, starszych, imigrantów, więźniów). Teatry tworzone w tych obszarach zrodziły się w odpowiedzi na poczucie izolacji określonych grup, z nadzieją, by uczynić sytuację teatralną, artystyczną, swoistym laboratorium, zaczynem zmiany społecznej (w duchu Augusta Boala). Jeśli chodzi o przybliżanie praktyki Teatru Uciśnionych, dopiero od niedawna, w znaczny sposób dzięki inicjatywom podejmowanym przez Drama Way, nadrabiamy zaległość.

„Teatry marginesów”, przywracając przestrzeni społecznej określone osoby, twórców dotychczas słabo lub zupełnie nieobecnych (i artystycznie, i „ludzko”), powodują erozję, rozmontowanie relacji istniejących w społeczeństwie. Zachęcają do jego (od)tworzenia w oparciu o nowe dane i na innych zasadach. Sztuka, podobnie jak rzeczywistość społeczna, ujawnia istnienie kolejnych ekosystemów, zachowkowych struktury świata. Taki teatr nie poprzez swoje manifesty, ale przez przedstawienia i podejmowane działania artystyczne i społeczne staje się rzecznikiem problemów ważnych nie tylko dla niewielkiej grupy, wypowiadanych jednak zawsze z pewnego – szczególnego – miejsca. Jeden z obszarów zmiany społecznej wyznacza dziś pokaźna konstelacja grup tworzonych przez osoby z niepełnosprawnością. Należą do niej m.in.: Teatr 21, Teatr Arka, Teatr Euforion, Teatr Grodzki, Teatr Trochę Inny, Teatrotterapia Lubelska, a także środowisko praktyków i teoretyków skupionych wokół odbywającego się od ponad dwudziestu lat w Łodzi międzynarodowego festiwalu „Terapia i Teatr”. Można w ich spektaklach dostrzec powoli rozwijaną profesjonalizację działań. Niestety nie prowadzi to do obecności wspomnianych grup w szerszym środowisku teatralnym. A przecież zespoły, które zaczynały jako teatry szkolne (Teatr 21) czy warsztatowe, nie tylko rozwinęły niezbędne umiejętności sceniczne czy wykształciły własne metody pracy i język przedstawień, ale także uzyskały niezależną artystyczną tożsamość. Dziś formułowane przez tych twórców postulaty często zadziwiają odwagą, ostrością sądów, trafnością opinii odnoszących się nie tylko do problemów wąskiej grupy (trylogia odinków Teatru 21: *I my wszyscy*, *Statek miłości*, *Upadki*, ale i *Tisza be-Aw* przygotowane na zaproszenie Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie, określone przez Piotra Morawskiego jako „najmocniejsze przedstawienie zespołu”; nieco starsza już *Rozmowa z kamieniem* Teatru Euforion; czy *Vidomi* Teatru Chorea z udziałem młodych osób z niepełnosprawnością i niewidzących). Ich spektakle dostarczają zarówno informacji

ustaleniem między innymi zasadą: nieodwołalność i niezmienność). Jest spekulacja ustalającą zakresu możliwości artystycznych, jak i materiału do refleksji teoretycznej. Wymienione zespoły potrafiły uczynić z marginesu, na którym społecznie się znalazły, centrum (z reguły niewielkiego) świata.

Szczególne miejsce zajmują (mniej liczne) teatry osób chorych psychicznie, z których najbardziej rozpoznawalna jest warszawska Opera Buffa prowadzona przez Katarzynę Wińską. Z kolei *Powrót Wikingów* i *Nibylandia* – spektakle biograficznie zapośredniczone, nie tylko interesujące pod względem społecznym, ale także artystycznie ważne – zrealizował zespół teatralny Wikingowie, pracujący od kilku lat w Ośrodku dla Bezdomnych nr 1 w Poznaniu. Teatr Chorea przygotował z osobami bezdomnymi w Łodzi rewolucyjny pod kilkoma względami spektakl *Wszędźmi*. Z imigrantami pracują teatralnie od lat Praktycy Kultury. Olsztyńskie Stowarzyszenie „Tratwa”, które zwróciło się ku mieszkańcom popełnionych osiedli Warmii, zaczynało od teatru, choć stopniowo realizowało coraz więcej projektów muzycznych. Teatr Remus od lat prowadzi wielospektrowe działania na warszawskiej Pradze. W przedstawieniach zrealizowanych przez Teatr Węgałty z mieszkańcami Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie (*Wesele – domena publiczna*, *Iwona poślubiona*, *Sen nocy letniej*, *Ulica krokodyli*) kluczowe teksty polskiej kultury (Wyspiańskiego, Gombrowicza, Schulza) przeczytane zostały w dwóch perspektywach – instytucji totalnej (DPS) i lokalnego kontekstu. *Ulica krokodyli* odnalazła dojmującą aktualność w niewielkiej warmińskiej społeczności z jej szczególnym krajobrazem, naznaczonej przez masowe osadnictwo miejskie i powstające jak grzyby po deszczu kopalnie żwiru. Powoli kształtuje się również środowisko polskiego teatru więziennego. Rolą nie do przecenienia odgrywają tutaj festiwale: Ogólnopolski Przegląd Więziennego Twórczości Teatralnej w Poznaniu i „linia teatralna” Przeglądu Sztuki Więziennego w Sztumie. Projekt Agaty Siwiak „Wielkopolska: Rewolucje” zaowocował wieloma cennymi spektaklami zrealizowanymi przez znanych twórców z mieszkańcami małych miast i wsi, domów dziecka, opieki społecznej oraz z więźniami z terenu Wielkopolski.

Eugenio Barba (2003) zwrócił uwagę, że w różnych krajach zaczęto przypisywać kontaktowi z teatrem nowe znaczenie. W miejsce potrzeby oglądania coraz częściej pojawia się potrzeba tworzenia, w tym tworzenia nowych relacji zarówno w samych zespołach, między sceną i widownią, jak i w szerszym kręgu społecznym. Dziś coraz częściej można doświadczyć teatru jako ekspresji małych grup, które przedstawiając potrzeby, konflikty i doświadczenia będące udziałem nielicznych, dają znać społeczeństwu o swoim istnieniu i tworzą sieć relacji. Teatr staje się obszarem intymnych spotkań jednostki z jednostką, odmiennego z odmiennym. Rozwijając tę myśl Barby, warto dodać, że teatr, jak chyba żadna inna sztuka, pozwala uświadomić sobie to, co wiemy z doświadczenia, a także z fizyki współczesnej, że między nami jako ludźmi nie ma ściśle określonych granic. To, co zdarza się jednym, staje się częścią życia pozostałych (Arnold Mindell). Wykluczenie, oddzielenie pewnej grupy na bardzo głębokim poziomie, pozbawia nas czegoś ważnego, co (niekiedy w zmienionej formie) powinno zostać przyłączone.

Wyjście artystów do osób dotychczas słabo obecnych lub zupełnie nieobecnych w kulturze, zmuszając do redefinicji pojęć przyjmowanych za pewniki, nie tylko wpływa odświeżająco na sam teatr, ale także pozwala doświadczyć jego możliwości transformujących świat. Jednak przemiany wspierane czy inicjowane przez teatr obejmują z reguły niewielki obszar, są subtelne i pozostają żywotne tylko przez jakiś czas. W świecie coraz większej dosłowności i coraz bardziej agresywnej komunikacji, gdy permanentnie ludzi się nas (nie tylko poprzez reklamy) możliwością dokonania natychmiastowych, trwałych i dobrych zmian, nierzadko pozostają niezauważone. A przecież teatr potrafi skutecznie zdzierać maski pozorów. Zawsze robi to jednak tu i teraz. Przez chwilę i tylko na chwilę.

POPRIEDNI TEKST:

Warszawskie pasaże: Pasaż ziarnisty

NASTĘPNY TEKST:

Teatr lalek dla dorosłych

KOMENTARZE

0 komentarzy

Sortuj według Najstarsze

Dodaj komentarz...

Wszystkie komentarze na Facebooku

Nasz serwis korzysta z plików cookies zgodnie z polityką prywatności i plików cookies [dowiedz się więcej]. Zablockowanie zapisywania plików cookies na urządzeniu końcowym lub ich usunięcie możliwe jest po właściwym skonfigurowaniu ustawień przeglądarki internetowej. Zablockowanie możliwości zapisywania plików cookies może spowodować utrudnienia lub brak działania niektórych funkcji serwisu. Niedokonanie zmian ustawień przeglądarki internetowej na ustawienia blokujące zapisywanie plików cookies jest jednoznaczne z wyrażeniem zgody na ich zapisywanie.

Zamknij

Dialog

scenariusze
TEATRALNY

rytm muzyczny

NOWE
KSIĄŻKI

LITERATURA
na świecie

twórczość

a

©2012 „Teatr.” Wszystkie prawa zastrzeżone. Produkcja: Rajin Interactive.

DEKLARACJA DOSTĘPNOŚCI

REDAKCJA

KONTAKT

POLITYKA PRYWATNOŚCI

ARCHIWUM