

Monika Kostaszuk-Romanowska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: mromanow@poczta.onet.pl

## Teatr bieżącej interwencji w praktyce

Wybór spektakli, którymi można zilustrować formułę „teatru bieżącej interwencji”<sup>1</sup> nie należy do łatwych, bo – jak każda próba klasyfikowania zjawisk artystycznych, w dodatku przy użyciu nowo wprowadzanej kategorii – jest decyzją w dużym stopniu subiektywną. Należy więc potraktować ów wybór jedynie jako propozycję zestawu takich realizacji, które w moim rozumieniu odpowiadają przyjętym wcześniej kryteriom. Nie chodzi o stygmatyzowanie typowanych przedstawień, lecz o poszukanie odpowiedzi na pytanie, jak w praktyce twórcy teatralni realizują dziś projekty o charakterze artystycznej „interwencji” w bieżące życie społeczne.

Na początek warto się posłużyć przytoczoną wcześniej „listą” Węgrzyniaka. Mimo że przywołane przez autora spektakle ilustrowały całkiem inną analizę, w tej prezentacji wydaje się ona interesującym zestawieniem. Kilka z wymienionych w nim przedstawień przygotowano w ramach Szybkiego Teatru Miejskiego (o którym wspomniał Węgrzyniak). To nazwa projektu realizowanego w latach 2004–2006 przez Teatr Wybrzeże w Gdańsku. Ideą tej „teatralno-społecznej” akcji było zbliżenie teatru do życia, zachęcenie twórców do podejmowania gorących, bliskim odbiorcom i ważnych społecznie tematów.

---

<sup>1</sup> Teoretyczną analizę zjawiska „teatru bieżącej interwencji” wraz z propozycją definicji pojęcia przedstawiłam w artykule *Teatr bieżącej interwencji w rozpoznaniu teoretycznym* opublikowanym w „Białostockich Studiach Literaturoznawczych” 2014 nr 5.

Jej opiekun artystyczny, Paweł Demirski, tak opisywał swój pomysł:

Nasz projekt był próbą mówienia o polskiej rzeczywistości inaczej niż do tej pory. Chcieliśmy, aby sztuki oddziaływały poprzez bliskość ukazywanych problemów. Dzięki Szybkiej Kolei Miejskiej, która jest podstawowym środkiem transportu w Trójmieście, można w miarę szybko przemieszczać się po aglomeracji. Stworzyliśmy Szybki Teatr Miejski, bo chcieliśmy sprawnie poruszać się po mieście – wsiadać z publicznością do tych wagonów, które są, naszym zdaniem, interesujące<sup>2</sup>.

Istotą projektu była wspomniana już zasada „szybkiego reagowania”. Nie chodziło zatem wyłącznie o charakter podejmowanej problematyki – do tematyki społecznie istotnej odwoływały się w przeszłości także inne realizacje. Szybki Teatr Miejski odróżniał się od nich – jak przekonywał w jednym z wywiadów Demirski<sup>3</sup> – swoją publicystyczną formułą. Gwarantowała ona aktualność i społeczną nośność podejmowanych tematów. Dziennikarski nerw spektaklom realizowanym w ramach tej formuły zapewniała także oryginalna metoda twórcza. Można ją w skrócie opisać pojęciem teatru dokumentalnego, a więc budowanego z autentycznych dokumentów – relacji, wywiadów, nagranych wypowiedzi uczestników konkretnych wydarzeń. To metoda, której pierwowzorem były prace tzw. Verbatimu. Teatr tego nurtu polega na konstruowaniu spektakli na kanwie nieprzetworzonej materii faktograficznej. Upowszechnili go twórcy brytyjskiego Victoria Theatre i rosyjskiego Teatru.doc. „Wykorzystaliśmy tę ideę – wyjaśniał Demirski – lecz zgromadzone materiały [...] były przez nas używane w różnym stopniu”<sup>4</sup>.

Zasygnalizowany przez Demirskiego problem wymaga szerszego omówienia. Przywołaną metodę traktuje się jako jedną z wielu form uprawiania teatru dokumentalnego. Joanna Puzyna-Chojka wymienia ją wśród takich gatunków, jak: teatr faktu, reality drama i docu-drama<sup>5</sup>. Również sam Verbatim ma rozmaite odmiany – bardziej i mniej ortodoksyjne. Te skrajne cechuje sceniczny redukcjonizm polegający na ascetycznej formie inscenizacyjnej, maksymalnym uproszczeniu środków teatralnej ekspresji. Stosujący go twórcy świadomie rezygnują z widowiskowości na rzecz niezanieczyszczonego fikcją życia. Jak to określił Roman Pawłowski, „autentyzm deklaracji nie lubi

---

<sup>2</sup> *Nowe środki komunikacji. Z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2005, nr 67/68, s. 111.

<sup>3</sup> Zob. *Starzenie się skina. Z Pawłem Demirskim rozmawiał Marcin Wasyluk*, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/33119.html?josso\\_assertion\\_id=05058E87124A771B](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/33119.html?josso_assertion_id=05058E87124A771B) [dostęp 10.12.2014].

<sup>4</sup> *Nowe środki komunikacji. Z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski*, s. 111.

<sup>5</sup> J. Puzyna-Chojka, *Teatr w poszukiwaniu realności*, <http://kulturaenter.nazwa.pl/0/04t1.html> [dostęp 10.12.2014].

konwencji”<sup>6</sup>. A teatralizowanie wyjściowego materiału mogłoby oznaczać jego nadmierną obróbkę fałszującą obraz rzeczywistości.

Szybki Teatr Miejski zdecydował się jednak na wariant łagodniejszy. Jego spektakle – choć stosowały dosyć oszczędne środki wyrazu – miały pozostać teatralne w klasycznym rozumieniu tego określenia. Opierały się na pracowniczym wyszukiwanych dokumentach, które następnie przetwarzano w dramaturgiczną materię przedstawień.

Udało się nam wprowadzić – opowiadał Demirski – spójny model pracy. Na początek ustalamy terminy i kierunek, w którym chcemy podążać. Mamy pewne założenia wyjściowe, a realizujemy je, zbierając materiały i dokumentację<sup>7</sup>.

Tematy podsuszało życie, a ich zestaw faktycznie nasuwa skojarzenie z tzw. dziennikarstwem śledczym czy telewizyjnymi programami interwencyjnymi: bezdomność, podziemie aborcyjne, zarobkowa imigracja kobiet z krajów byłego ZSRR, społeczne koszty misji wojskowych, aktywność środowisk neofaszystowskich. Tym problemom były poświęcone spektakle: „Pamiętnik z dekady bezdomności”, „Przebitka”, „Kobiety zza wschodniej”, „Padnij”, „Nasi”. Ich autentyzm budowano także poprzez dobór miejsca scenicznego – większość spektakli grano poza budynkiem teatru, najczęściej w prywatnych mieszkaniach. A widzów rzeczywiście dowożono na przedstawienie, co prawda nie miejską koleją, ale busem. Dla wielu z nich była to prawdopodobnie pierwsza okazja do obcowania z teatrem i aktorami w takiej bliskości, niemal „na wyciągnięcie ręki”. Świadczą o tym internetowe komentarze:

Pierwszy raz zetknęłam się z taką formą w teatrze i uważam że warto było obejrzeć te spektakle! Fantastyczna obsada, prawdziwe dialogi i naturalne wnętrza to jest czego czasami brakuje i w teatrze i w kinie a tu wszystko było tak jak powinno.

„Rodzinny, szlachecki, hrabiowski” system wychowywania Polaków jeszcze znacznie rządzi, więc „kultura” nie może skłonić się do za dużej prywatności. No i ta bliskość z aktorem jest dla wielu za bliska (szczególnie tu tylko dla tych, których sztuka teatralna pociąga). Dla mnie i przyjemnym jest jeśli i któryś z aktorów niby niepostrzeżenie prywatnie na widza czasami zerka<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Roman Pawłowski: *Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą*, rozm. P. Wyszomirski, <http://www.pomorzekultury.pl/roman-pawlowski-czekam-na-teatr-kto-ry-w-ktorym-wywrotowa-tresc-spotka-sie-z-popularna-forma/> [dostęp 10.12.2014].

<sup>7</sup> *Nowe środki komunikacji. Z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski*, s. 111.

<sup>8</sup> Opinie pochodzą ze strony: <http://kultura.trojmiasto.pl/Szybki-Teatr-Miejski-s335.html> [dostęp 10.12.2014]. Zachowałam oryginalną formę językową.

Miejsce odegrało istotną rolę zwłaszcza w przedstawieniu „Pamiętnik z dekady bezdomności”. Reżyser Romuald Wicza-Pokojski umieścił je w prawdziwej noclegowni dla bezdomnych Domu św. Brata Alberta, znajdującego się w portowej dzielnicy Gdańska, niezbyt zachęcającej do nocnych spacerów. Pousadzani na łózkach, ławkach i kocach widzowie mieli okazję wejść w świat, którego na co dzień nie doświadczali, a który przecież był częścią rzeczywistości, w jakiej żyli. Scenariusz oparty na autentycznej relacji Anny Łojewskiej, kobiety wykluczonej przez bezdomność, starał się przybliżyć problem ludzi, których ustrojowa transformacja zepchnęła na margines życia, odbierając szansę na normalne funkcjonowanie w społeczeństwie. Ale jego wymowa dawała również mniej oczywiste rozpoznanie. Pokazywała, że bezdomność nie jest społeczną próżnią. Stygmatyzuje podwójnie – poprzez wykluczenie i przez zamknięcie w pułapce zastępczej egzystencji. Zwrócił na to uwagę jeden z recenzentów:

Mikrostruktura społeczna podobnych schronisk nie sprzyja urzeczywistnianiu postaw umożliwiających powrót do społeczeństwa na pełnych prawach. Członkowie takiej wspólnoty budują sieć wzajemnych zależności, ograniczających prywatność i wolność osobistą. Autorka poznała od wewnątrz realia funkcjonowania ośrodka należącego do fundacji „Barka”. Stara się udowodnić na kartach swojej książki, że w bezdomność popada się w większości przypadków bezpowrotnie, a mechanizmy mające z niej wyzwalać, działają niekiedy wbrew przeznaczeniu – mogą okazać się utajonymi obozami darmowej pracy, gdzie źle pojęta współodpowiedzialność prowadzi do psychicznego teroru i zniewolenia<sup>9</sup>.

Autentyzm scenariusza budowany na świadectwie osoby, która doświadczyła opisanego traumy, w „Pamiętniku” został dodatkowo wzmocniony udziałem trzech bohaterów – rzeczywistych lokatorów noclegowni – i ich własnych, równie dramatycznych historii. Jak się okazało, równoległe operowanie w przestrzeni sztuki i rzeczywistości – oferujące widzom szczególnie rodzaj doświadczenia teatralnego – jest trudnym wyzwaniem dla twórców. Niesie ze sobą bowiem pewne niebezpieczeństwa. Mówiąc najkrócej, z dosłownością można przesadzić, uzyskując skutek odwrotny do zamierzonego. Adam Majewski tłumaczył ten efekt „tautologiczną” nadwyżką przedstawienia:

Próba dodatkowego uwiarygodnienia przestrzeni noclegowni poprzez wprowadzenie na scenę jej mieszkańców okazała się jedynie zbytecznym środkiem –

<sup>9</sup> A. Majewski, *Szybko po miejsku*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2005, nr 67/68, s. 110.

tautologią. Spektakl nie zyskał na tym – naraziło to na niepowodzenie cały eksperyment z wtargnięciem w obcą publiczność rzeczywistość ludzi bez adresu, pracy czy szans na jakąkolwiek stabilizację. Poza tym bezdomni, usiłujący grać samych siebie, przestawali być autentyczni – stawali się aktorami-amatorami. Zbyt dosłownie reżyser (Romuald Wicza-Pokojski) potraktował ideę udzielenia głosu osobom uwikłanym w niefortunne zdarzenia losowe<sup>10</sup>.

Demirski uważał jednak, że taka dawka dosłowności jest konieczna – umożliwia podjęcie swoistej gry z odbiorcą, który zupełnie inaczej reaguje, gdy w prawdziwym miejscu widzi niezmyślonych bohaterów, „galerię twarzy bezdomnych ludzi snujących się po korytarzu”<sup>11</sup>.

Niezależnie od tego, czy zamysł autorów się powiódł, eksperyment „Pamiętnika” miał jeden szczególnie ważny skutek. Dosłownie i praktycznie zrealizował ideę „społecznej interwencji”. To, co umknęło uwadze większości komentatorów, dostrzegł cytowany już recenzent:

Zgodnie z wymową „Pamiętnika...” – zauważył Majewski – [bezdomni – dop. M.K.R.] nie są jednak ostatecznie przegrani, jeśli poprzez swoją siłę i upór zdobędą się na radykalne posunięcia. Przykładu dostarcza odważna postawa Anny Łojewskiej, która oswoiła egzystencję bez stałego lokum i zaczęła o niej głośno mówić, a także mieszkańcy ośrodka – poprzez zagranie w projekcie STM<sup>12</sup>.

Jednorazowe przedsięwzięcie teatralne nie ma oczywiście takiej mocy sprawczej, by rozwiązać konkretny problem społeczny, na przykład problem polskiej bezdomności. I nie jest to rolą teatru. Jednak – tu trudno się nie zgodzić z Majewskim – teatralna „nobilitacja” głównych bohaterów (autorki tekstu i aktorów) miała podwójną, pozaartystyczną, wartość. Dzięki tej realizacji Anna, Rafał, Sławomir i Tomasz – ludzie napiętnowani bezdomnością – pokazali i sobie, i widzom, że z własnym dramatycznym doświadczeniem można się zmierzyć, na przykład opowiadając o nim tym, którzy poza wykreowaną sytuacją teatralną raczej nie mają okazji (i potrzeby), by takie doświadczenie poznać.

Wśród innych realizacji STM-u na uwagę zasługuje przedstawienie „Padnij”. Tym razem kanwą były wywiady z żonami żołnierzy z garnizonu pod Świętoszowem na Dolnym Śląsku, którzy wyjechali na misję do Iraku. „Spektakl Piotra Waligórskiego dramaturgią nie ustępuje relacji z irackiej

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> *Nowe środki komunikacji. Z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski*, s. 112.

<sup>12</sup> A. Majewski, *Szybko po miejsku*, s. 110.

wojny”<sup>13</sup> – pisał Krzysztof Kucharski. Demirski, autor scenariusza (przygotowanego wraz z Andrzejem Mańkowskim), określił realizację jako spektakl antywojenny, choć *de facto* nie dotyczyła wojny, ale jej odległego zaplecza – tego, czego telewizyjne newsy na ogół nie pokazują, co wydaje się nie mieć odpowiedniej dla nich wagi i dramatyzmu. Zaproponowane ujęcie potwierdziło się – pozyskane podczas dokumentacji relacje kobiet, zaskakiwały i dawały do myślenia.

Te kobiety – przyznał Demirski – były zupełnie inne niż sobie wyobrażaliśmy. Myśleliśmy o postaciach jak z obrazów Grottgera, przypominających kobiety po powstaniu styczniowym; ubrane w czerń, bez biżuterii. Okazało się, że to są bardzo trzeźwo myślące i optymistycznie patrzące na świat kobiety, unikające w swoich wypowiedziach patosu i martyrologii<sup>14</sup>.

Tak powstał spektakl o wojnie bez wojny, oddający głos kobietom, które borykają się z samotnością, codziennymi kłopotami, lękiem o pieniądze i swoje związki. Wśród tych problemów był jeden, na którego wyartykułowaniu twórcom szczególnie zależało – wbrew powszechnemu przekonaniu nie wszyscy żołnierze wyjeżdżali do Iraku na ochotnika, niektórzy zostali postawieni w sytuacji przymusowej. Autorzy bardzo chcieli dotrzeć z tą informacją do widzów. Ku ich zaskoczeniu „publiczność przyjęła to spokojnie, jakby w pełni dystansując się do tego faktu”<sup>15</sup>.

W cytowanym już wywiadzie Roman Pawłowski zwracał uwagę na podstawową przewagę teatru dokumentalnego nad przekazami medialnymi, do których ten teatr się odwołuje<sup>16</sup>. Dziennikarzowi – w przeciwieństwie do twórcy teatralnego – na ogół brakuje czasu, by głęboko wejść w temat, przedstawić problem, stawiając przed odbiorcą ludzi i studiując ich sytuację, przede wszystkim psychiczną. Jednak w przypadku „Padnij” stało się odwrotnie. „O sprawie zaczęto mówić dopiero po opublikowaniu przez jeden z ogólnopolskich dzienników artykułu na ten temat” – chyba nie bez rozgoryczenia stwierdził Demirski. Reakcję widzów lub raczej jej brak podsumował następująco: „Okazuje się, że wiedzę o świecie czerpiemy z gazet. Teatr w oczach publiczności cały czas jest światem umownym, którego nie chcemy brać na serio”<sup>17</sup>. I choć trudno traktować ten przypadek

---

<sup>13</sup> K. Kucharski, *Padnij na beczkę prochu*, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/4872.html?josso\\_assertion\\_id=64C71D95EF31B3BD](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/4872.html?josso_assertion_id=64C71D95EF31B3BD) [dostęp 11.12.2014].

<sup>14</sup> Cyt. za: M. Wąsiewicz, *Reżyseria: Piotr Waligórski*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/1739.html> [dostęp 11.12.2014].

<sup>15</sup> Zob. *Nowe środki komunikacji. Z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski*, s. 112.

<sup>16</sup> Roman Pawłowski: *Czekam na teatr, w którym wywrotowa treść spotka się z popularną formą*, dz. cyt.

<sup>17</sup> Zob. *Nowe środki komunikacji. Z Pawłem Demirskim rozmawia Adam Majewski*, s. 112.

jako porażkę „teatru interwencyjnego”, pokazał on, że formuła *non-fiction* może przegrać z kreacją teatralną – właśnie na poziomie konwencji, utrwalonej sytuacji odbiorczej. Przy okazji warto dodać, że to konwencja – umowność wykorzystanych środków ekspresji – sprawiła, iż niektórzy komentatorzy odczytali spektakl jako stosunkowo mało „zaangażowany”. „Spośród wszystkich odsłon STM-u «Padnij!» było najmniej interwencyjne i, co ciekawe, najslabiej realizowało ideę teatru dokumentalnego” – pisała Monika Żółkoś<sup>18</sup>.

Odmienna sytuacja miała miejsce w przypadku spektaklu „Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw”. Twórcy (autorem sztuki był Demirski, a reżyserem Wicza-Pokojski) nawiązali w nim do tragicznego wypadku, który wydarzył się w 2005 roku w jednej z łódzkich fabryk sprzętu AGD, gdzie niezabezpieczona maszyna przygniotła robotnika. Sprawa była bardzo głośna, zajmowały się nią i lokalne, i ogólnopolskie media. „Zainteresowanie to okazało się jednak – jak zauważyła Justyna Świerczyńska – krótkotrwałe”<sup>19</sup>. Gdańska realizacja nie tylko na nowo włączyła wydarzenie do publicznej dyskusji o łamaniu praw pracowniczych, ale też – co podkreśliła autorka – „okazała się być jedyną alternatywą opisującą łódzką historię wobec »sensacyjnej historii« przedstawionej przez media”<sup>20</sup>. Siłę artystycznego komunikatu wzmocniła zorganizowana przed spektaklem debata „Humanizacja miejsca pracy”. Jak informował na swojej stronie Okręgowy Inspektorat Pracy w Gdańsku, wzięli w niej udział reprezentanci środowisk pracowników i pracodawców oraz przedstawiciel OIP, który w trakcie spotkania przedstawił „stan przestrzegania przepisów prawa pracy, w szczególności w kontekście zagrożeń wypadkowych”<sup>21</sup>.

Podobnie jak w poprzednio omawianych realizacjach, pomysł spektaklu polegał na oddaniu głosu skrzywdzonym. W „Kiedy przyjdą...” był to głos żony zmarłego robotnika – młodej kobiety, która przeżyła podwójną traumę, bo po pogrzebie męża poroniła. Bohaterka, próbująca dotrzeć do prawdy o tej tragicznej śmierci – nazwana w spektaklu po prostu „Ona” – została skonfrontowana z bezwzględną adwokatką, która twardo broni interesów firmy. Ale – zgodnie z zamysłem twórców – w dramacie wdowy wpisano również znaczenie szersze niż jednostkowa tragedia.

<sup>18</sup> M. Żółkoś, *Sprawa dla dramaturga*, „Teatr” 2006, nr 10, s. 34.

<sup>19</sup> J. Świerczyńska, *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw*, <http://news.o.pl/2006/05/29/kiedy-przyjda-podpalic-dom/> [dostęp 12.12.2014].

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Zob. <http://www.gdansk.oip.pl/mp/bezpiecznystart.htm> [dostęp 12.07.2006].

Sztuka zajmie się też tym – wyjaśniał przed premierą Demirski – jak nas się traktuje. Zbierając materiały do dramatu, spotykałem młodych ludzi, studentów zaocznych, którzy pracę w fabryce traktują jako tymczasową. Cieszyli się, gdy za swoją pracę z nadgodzinami mogli dostać 800 zł. W tym chorym systemie pracodawca mówi nam bez ogródek: „nie stawiaj się, bo zaraz wylecisz”. I problem ten nie dotyczy tylko zwykłych robotników, ale praktycznie nas wszystkich. Swoim dramatem nie chcę atakować żadnej konkretnej firmy, ale opowiedzieć o nienormalnej sytuacji na polskim rynku pracy<sup>22</sup>.

Wbudowanie w spektakl takiego właśnie przesłania było zabiegiem karkołomnym. Trudno bowiem zestawiać śmierć na stanowisku pracy na przykład z kwestią niepłaconych nadgodzin, bo to sprawy o całkiem różnym ciężarze gatunkowym. Twórcy spektaklu zaryzykowali jednak rezygnację z łatwego patosu po to, by wyartykułować problem, z którym mogliby się identyfikować także sami widzowie. Przedstawienie, kilku recenzentom kojarzące się z „socjalistycznym produkcyjniakiem”<sup>23</sup>, faktycznie musiało się zmierzyć z pytaniem o to, jakim scenicznym językiem mówić o drapieżnym polskim kapitalizmie, jaki język nie zafałszuje prawdy o nim. I nie chodziło tu wyłącznie o dobór teatralnej stylistyki (w realizacji Wiczy-Pokojskiego łączyła ona tragizm z groteską – sceny dramatycznej walki głównej bohaterki z na żywo „rapowanymi” scenami szkolenia BHP), ale przede wszystkim o rysunek postaci. W przekazie, który z założenia jest konfrontacyjny, bo ustawia po dwóch stronach barykady ludzi i system, poszkodowanych i winnych, zagrożenie schematyzacją wydaje się nieuniknione. U Demirskiego – czyli już na poziomie tekstu sztuki – doświadczyły jej zwłaszcza postacie negatywne. Pytanie, czy teatr musi zapłacić tę cenę za radykalne rozpoznanie niesprawiedliwej rzeczywistości i gorący wobec niej sprzeciw, jest w zasadzie pytaniem retorycznym, co nie zmienia faktu, że warto je stawiać.

Można czynić zarzut – zauważyła Monika Żółkoś – z tego, że literatura sceniczna, która w zamierzeniu autora ma zbliżyć widza do prawdziwego obrazu rzeczywistości, tak naprawdę ten obraz wyostreza, a jednocześnie zawęży do relacji społecznych. Oświeśla tylko wykluczonych. Taka jest jednak istota teatru zaangażowanego i interwencyjnego. Demirski nie poprzestaje na opisie tych obszarów doświadczenia społecznego, których w jego mniemaniu

---

<sup>22</sup> Cyt. za: M. Baran, *Teatr walczy o prawdę*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/26707,druk.html> [dostęp 12.12.2014].

<sup>23</sup> Zob. G. Giedrys, *Pokojski zaangażowany politycznie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/26842.html> [dostęp 14.12.2014]; T. Mościcki, *Produkcyjniak ery wczesnego kapitalizmu*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/26995.html> [dostęp 14.12.2014].



dzisiejszy teatr unika i nie problematyzuje. Sceniczny obraz rzeczywistości społecznej to tylko środek do celu. Stawką w tej grze jest zmiana świadomości widza, uwrażliwienie go na społeczną krzywdę, uczynienie z teatru trybuny publicznej<sup>24</sup>.

Formułę teatru, w którym – jak to ujęła autorka – sytuacja sceniczna staje się narzędziem do zmiany świadomości społecznej, Demirski w swoich dramatach (i wypowiedziach) konsekwentnie rozwijał, przepracowywał i promował, jednocześnie testując ją na materiale spektakli realizowanych na podstawie tych dramatów. Można więc uznać, że właśnie on był przez ostatnie lata twarzą teatru interwencyjnego – „Elżbietą Jaworowicz polskiej dramaturgii”, by zacytować nieco złośliwe określenie Mościckiego<sup>25</sup>.

Ale oczywiście taki teatr powstawał również poza projektem STM-u. Warto tu przywołać choćby spektakl z 2011 roku „Bitwa o Nangar Khel”, zrealizowany przez Łukasza Witta-Michałowskiego na podstawie dramatu Artura Pałygi w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej. Tematycznie bliski „Padnij” dotyczył jednak zupełnie innej wojny i pokazywał ją z odmiennej perspektywy. Kanwą stało się wydarzenie, które w 2007 roku zbulwersowało opinię publiczną. Polscy żołnierze stacjonujący w Afganistanie ostrzelali wioskę Nangar Khel, powodując śmierć sześciorga cywilów<sup>26</sup>. Wyrok w tej sprawie – uniewinniający oskarżonych (z powodu braku dostatecznych dowodów) – zapadł w czerwcu 2011 roku, czyli w dwa miesiące po premierze. Ważny okazał się nie tylko czas, ale i miejsce premiery – postawieni przed sądem żołnierze służyli w batalionie stacjonującym właśnie w Bielsku-Białej.

Pokazanie na scenie wojny jest zawsze przedsięwzięciem na granicy artystycznego ryzyka. Zapewne świadomi tego twórcy spektaklu zdecydowali się na umowną konwencję gry wojennej, nawiązując do modnych dziś militarnych rekonstrukcji. Jak w klasycznej formule „teatru w teatrze” jej uczestnicy stali się więc podwójnymi aktorami. I w kostiumach-mundurach komandosów zostali skonfrontowani ze swoimi ofiarami, którym po raz pierwszy nadano tożsamość (jak zauważył Roman Pawłowski, dopiero w bielskim spektaklu publicznie użyto ich autentycznych imion<sup>27</sup>), a które jednocześnie

<sup>24</sup> M. Żółkoś, *Sprawa dla dramaturga*, s. 36.

<sup>25</sup> T. Mościcki, *Produkcjniał ery wczesnego kapitalizmu*, dz. cyt.

<sup>26</sup> Była to już kolejna realizacja odwołująca się do sprawy ostrzału afgańskiej wioski. W 2009 roku spektakl pt. „Nangar Khel” w reżyserii Macieja Masztalskiego wystawił wrocławski Teatr Ad Spectatores.

<sup>27</sup> R. Pawłowski, *Bitwa o Nangar Khel*, [http://wyborcza.pl/1,75475,9343139,Bitwa\\_o\\_Nangar\\_Khel.html](http://wyborcza.pl/1,75475,9343139,Bitwa_o_Nangar_Khel.html) [dostęp 15.12.2014].

odrealniono – były to jedynie duchy zabitych Afganek. Dopiero w finale „Bitwy” umowność zastąpił element autentyzmu – w ostatniej scenie zagrali chorąży Andrzej „Osa” Osiecki i mieszkająca w Polsce Afganka Safia Rabati. Pawłowski tak opisał swoje odczytanie tej sceny:

Przeciwwagą dla „Osy” miała być wypowiedź Safii Rabati, ale głęboko poruszona Afganka na premierowym spektaklu była w stanie wypowiedzieć tylko jedno zdanie: „Zmieńcie nazwę mojego kraju na poligon”. Z teatru wychodziłem więc z propagandową papką „Osy” w głowie. Wypowiedź „profesjonalisty”, który „tylko wykonuje rozkazy”, nieoczekiwanie obroniła się na tle hobbystów bawiących się w wojnę. Nie możemy z nim polemizować, bo przecież wojna to jego zawód. Co my wiemy o zabijaniu?<sup>28</sup>

Spektakl, zauważył krytyk, nie podjął dyskusji z racjami żołnierzy (i właściwie uniemożliwił – przez zastosowanie metafizycznej konwencji – przedstawienie racji ofiarom). To w rozumieniu Pawłowskiego słabość przedstawienia, choć samo powstrzymanie się twórców od ferowania prostych ocen uznał – podobnie jak inni recenzenci – za decyzję słuszną. Faktycznie takie były intencje autorów „Bitwy”. Reżyser tłumaczył je w jednym z wywiadów:

Tyle się mówi o naszych dzielnych żołnierzach, a o tych, co zginęli cisza. Chciałem w tym syfie związanym z tą sprawą pokazać człowieka. W pewien sposób uhonorować ofiary. Nie zamierzałem jednak odpowiadać na pytanie „Jak było naprawdę”. Raczej pokazać, kto za to odpowiada<sup>29</sup>.

Jeżeli można uznać bielski spektakl za sztukę interwencyjną, to byłby to szczególnie wariant teatralnej interwencji w rzeczywistość. Szczególny, bo w sposób zamierzony ostatecznie uchylający się przed jednoznacznym rozstrzygnięciem kluczowej kwestii winy na rzecz pokazania zakresu niewiedzy tych, którym takie rozstrzygnięcia zbyt łatwo przychodzą. Paradoksalnie, przybliżając publiczności problem wojny toczącej się tysiące kilometrów od Polski, wskazał na jej – nie tylko geograficzne – oddalenie. Uświadomił dystans, jaki dzieli niewątpliwie potrzebną społeczną debatę zapoczątkowaną tragedią w Nangar Khel od kompletnej prawdy o niej.

„Bitwa o Nangar Khel” – zauważyła jedna z recenzentek – to w ostateczności spektakl o tym, że żaden z nich [aktorów – dop. M.K.R.] nie zagra w stu procentach ani taliba, ani dowódcy batalionu, ani tym bardziej

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> A. Mazuś, *Komandos na scenie*, „Dziennik Wschodni” 2011, nr 79, s. 10.

afgańskiej panny młodej. Nie o tę prawdę bowiem chodzi. Bohaterem jest tu Rabati, Osiecki i publiczność na widowni. Na szczęście rekonstrukcja Pałygi i Witt-Michałowskiego jest nieudana, aktorzy nie przekonują na siłę, co dokładnie wydarzyło się 16 sierpnia i tylko dlatego mógł triumfować teatr. Mała Scena w Teatrze Polskim stała się kolejny raz miejscem nie rekonstruowania, a konstruowania ważnej społecznej dyskusji<sup>30</sup>.

Przedstawienie o Nangar Khel powstawało w konkretnej społecznej rzeczywistości uwarunkowanej, jak już wspomniano, specyfiką miejsca. Artur Pałyga w reportażu Joanny Derkaczew opowiadał, że nastroje mieszkańców i wyrażane przez nich opinie wyraźnie w tym okresie ewoluowały – od oburzenia oskarżeniami wobec żołnierzy do odsunięcia się od nich<sup>31</sup>. Jak pisał Mościcki, teatr „angażujący” nie powinien dawać odpowiedzi, lecz stawiać widzom pytania. Przy okazji bielskiego spektaklu nie sposób więc nie zapytać, jak w praktyce stosować to założenie, jakie pytania zadawać widzom, by posunąć dyskusję do przodu, by uświadomić złożoność problemu i na nią uwrażliwić, by otrzymane odpowiedzi nie zamknęły się w pułapce skrajnych wyborów, by nie powielały wyjściowych stereotypów, z którymi zaangażowana sztuka chce przecież walczyć.

Oczywiście trudno wskazać przepis uniwersalny – zresztą byłby on jak skrawo sprzeczny z zasadą indywidualnego poszukiwania własnych środków wyrazu, stanowiącą niezbywalne prawo każdego artysty. Wydaje się jednak, że w przestrzeni gorącego społecznego sporu punktem wyjścia musi być rozpoznanie zbiorowych nastrojów, określenie stopnia polaryzacji poglądów i motywacji stanowisk różnych stron „dramatu” – choćby po to, by nie zakłamać „na wejściu” zewnętrznego komponentu przyszłej inscenizacji.

Z pewnością takie możliwości daje omawiana wcześniej metoda wstępnej dokumentacji (zastosowali ją, co warto dopowiedzieć, także twórcy „Bitwy o Nangar Khel”, docierając, mimo wielu przeszkód, do relacji samych żołnierzy). Istotnego znaczenia nabiera ona zwłaszcza wtedy, gdy staje się nie tylko sposobem pozyskiwania materiału do scenariusza spektaklu, ale też metodą w całości organizującą jego oś dramaturgiczną. Tego typu realizacją było przedstawienie „Czy pan to będzie czytał na stałe?” przygotowane w 2012 roku przez Michała Kmiecika w Teatrze Polskim we Wrocławiu. O młodym 20-letnim reżyserze Joanna Derkaczew pisała: „to najbardziej

---

<sup>30</sup> A. Czapla-Osłisło, *Kto strzelał w Nangar Khel? Ty, ja, my wszyscy*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/114176.html> [dostęp 15.12.2014].

<sup>31</sup> J. Derkaczew, *Jak skończyć ten Afganistan?*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/113862.html> [dostęp 15.12.2014].

zaangażowany widz, jakiego zaangażowany teatr mógł sobie wymarzyć”<sup>32</sup>. Właśnie wrocławski spektakl można uznać za szczególny przypadek już nie tylko sztuki zaangażowanej, ale dosłownie interwencyjnej. Przed jego omówieniem warto jednak odwołać się do wcześniejszej pracy Kmiecika – tej, która stała się powodem do cytowanej oceny.

Było nią przedstawienie „Kto zabił Alonę Iwanowną?” zrealizowane w tym samym roku przez warszawski Teatr Dramatyczny. Rzeczywiście można w nim odnaleźć pokrewieństwo, jak twierdziła Derkaczew, z pracami „artystów »krytycznych«, »niezadowolonych«, »oburzonych«”<sup>33</sup>. Warszawska realizacja, stanowiąca – wbrew sugestii z tytułu – dosyć luźne nawiązanie do powieści Dostojewskiego, wzięła na warsztat m.in. dramatycznie aktualny problem kamienic odzyskiwanych przez prywatnych właścicieli i lokatorów zmuszanych do płacenia wysokich czynszów, często szykanowanych oraz zagrożonych eksmisjami. Symbolem ruchu lokatorskiego stała się Jolanta Brzeska, której zwłoki zostały znalezione w Lesie Kabackim w 2011 roku. Jej tajemnicza, do dziś niewyjaśniona śmierć zainspirowała twórców przedstawienia wystawionego wkrótce po pogrzebie warszawskiej aktywistki. Kod tytułu nie budził wątpliwości. Jak pisała Agata Chałupnik, „Zamiast odpowiadać na pytanie »Kto zabił Alonę Iwanowną?« – zdaje się mówić Kmiecik – teatr powinien pytać »Kto zabił Jolę Brzeską?«”<sup>34</sup>.

Oczywiście na tak postawione pytanie spektakl Kmiecika nie odpowiadał. Jednak nazwisko Jolanty Brzeskiej powracało w przedstawieniu kilkakrotnie. Na scenie pojawiała się też postać reprezentująca „kamieniczników”, z którymi walczył ruch lokatorski. Wypowiadana przez nią kwestia ironicznie obnażała realizowany pod szczytnymi hasłami proceder przejmowania przestrzeni miasta i przeobrażania jej w krainę „szklanych domów”:

podnieść czynsze, nasłać zbirów na niepłacących mi lokatorów [...], a po wszystkim wyburzyć kamienicę i zbudować tam duży betonowy budynek ze szkła, i przywrócić Warszawie jej przedwojenną tożsamość i kształt<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> J. Derkaczew, „Kto zabił Alonę Iwanowną?” w *Dramatycznym. Ukradł i miał rację*, [http://wyborcza.pl/1,75475,11249927,\\_Kto\\_zabil\\_Alone\\_Iwanowna\\_\\_w\\_Dramatycznym\\_Ukradl.html](http://wyborcza.pl/1,75475,11249927,_Kto_zabil_Alone_Iwanowna__w_Dramatycznym_Ukradl.html) [dostęp 15.12.2014].

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> A. Chałupnik, „Kto zabił Alonę Iwanowną?” w reż. Kmiecika, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3264-kto-zabil-alone-iwanowna-w-rez-kmiecika.html> [dostęp 16.12.2014].

<sup>35</sup> Cyt. za: J. Tomczuk, *Nakręca mnie złość*, <http://www.e-teatr.pl/en/artykuly/133422.html> [dostęp 16.12.2014].

W roku premiery oskarżycielski przekaz sztuki musiał być szczególnie czytelny, co poświadcza choćby akcja, jaka miała miejsce po pierwszej prezentacji przedstawienia. Chałupnik zrelacjonowała ją następująco:

Po premierze dziewczyna z widowni w bluzie z kapturem i w białej masce Guya Fawkesa, która stała się symbolem ruchu Anonymous, wdarała się na scenę, by zaprosić na organizowane przez ruch lokatorski obchody pierwszej rocznicy śmierci Brzeskiej [...] <sup>36</sup>.

W afabularną, mozaikową strukturę łączącą różne wątki i osoby (zarówno fikcyjne, jak i autentyczne – bohaterów Dostojewskiego, Czechowa obok Andersa Breivika <sup>37</sup> i Larsa von Triera) reżyser wpisał także szerszą kwestię społecznego prawa do korzystania z miejskiej przestrzeni. W jednym z wywiadów tak wyjaśniał swoje intencje: „podnosimy temat tego, co jest publiczne, co jest prywatne, problem dostępu do przestrzeni publicznej, miasta, które powinno służyć swoim mieszkańcom i mieszkańcom” <sup>38</sup>. Stąd, włączona w spektakl, równie szybka reakcja na – wydawałoby się niepowiązaną bezpośrednio ze sprawą odzyskiwanych kamienic – historię walki o warszawski Bar Prasowy. W spektaklu Kmiecika portretowała ją scena okupacji lokalu odwołująca się do głośnego happeningu – jednodniowej akcji „społecznego otwarcia” baru i „obywatelskiego gotowania” <sup>39</sup>, przeprowadzona w grudniu 2011 roku. Scenę kończył symboliczny, złowróżbny okrzyk „Bar wzięty!”.

Realizację Kmiecika trudno jednak nazwać spektaklem jednego problemu. Jej interwencyjną wymowę – realizowaną w formie aluzji do aktualnych (a nawet bardzo aktualnych) wydarzeń i wzmocnioną przewrotnym komunikatem o ich wyłącznie przypadkowym związku z rzeczywistymi zdarzeniami – potęgował kontestacyjny żywioł całości przedstawienia. Katalog społecznych kwestii, które podejmował Kmiecik, był bowiem obszerny i jawnie multitematyczny. Wyraźnie dominująca nad tonacją serio atrakcyjna scenicznie konwencja farsowa miała zainteresować widzów na przykład proble-

<sup>36</sup> A. Chałupnik, „Kto zabił Alonę Iwanowną?” w reż. Kmiecika, dz. cyt.

<sup>37</sup> Afisz reklamujący spektakl przedstawiał wypikselowaną twarz Breivika, co spowodowało protest Ambasady Norwegii.

<sup>38</sup> J. Erbel, *Kmiecik: Nie chcę robić spektakli ku pokrzepieniu serc*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwiskulturalny/KmiecikNiechcerobicspektaklikupokrzepieniuserc/menuid-114.html> [dostęp 16.12.2014].

<sup>39</sup> Relację ze społecznej akcji otwarcia baru w grudniu 2011 roku można znaleźć w tekście Joanny Erbel. Zob. J. Erbel, *Prasowy to znacznie więcej niż bar mleczny*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwismiejski/ErbelPrasowytoznaczniewiecejnizbarmleczny/menuid-431.html> [dostęp 17.12.2014].

mami ważnymi dla środowiska, takimi jak finansowanie instytucji kultury czy kondycja materialna aktorów. W autotematycznych sekwencjach przedstawienia służyły temu nasycone komizmem, deziluzyjne gagi, w których aktorzy – wychodząc ze swoich ról – nie tylko obnażali teatralną „kuchnię”, ale też wprost oceniali własną sytuację zawodowo-finansową lub wyliczali (kolegom, a konkretnie jednej z koleżanek) wysokość honorarium pobieranego za spektakl. Pragmatyzm tych sekwencji, ich bezceremonialnie publicystyczna wymowa – jak się można było spodziewać – nie uszły uwadze komentatorów:

Przejawów absurdalnego humoru w sztuce mamy wiele – podkreślał Jarosław Klebaniuk – spora część z nich służy jednak realizacji celów publicystycznych, których naliczyć można co najmniej trzy. Po pierwsze, raz po raz powraca temat złej kondycji materialnej teatru i aktorów. Wiszący, wprawdzie tylko na rękach, ale za to kilkakrotnie i dramatycznie, aktor zapewnia: „Ja się nie skarżę, że jako aktor zarabiam poniżej średniej krajowej”, jako zalety swojego położenia wyliczając to, że w odróżnieniu od tych, którzy rozdają ulotki przy Centralnym, może się wysikać w teatrze i zjeść w bufecie. Jakby tego było mało, jednej z aktorek („Pogadała sobie i do garderoby poszła”) są przeliczane na złotówki i grosze kwestie, które wypowiada w przedstawieniu<sup>40</sup>.

O ile w przedstawieniu „Kto zabił Alonę Iwanowną?” autotematyzm był tylko jednym z elementów scenicznej kreacji – choć niewątpliwie okazał się elementem istotnym, w dużym stopniu określającym jej charakter i fakturę – o tyle wspomniana już inscenizacja wrocławska w całości została zrealizowana jako jawnie autoreferencyjny „teatr o teatrze”, a dokładniej „teatr w sprawie teatru”. „Spektakl-protest” – jak go określano<sup>41</sup> – z co najmniej kilku powodów można uznać za wydarzenie unikatowe. Przygotowany w imponującym tempie niecałych dwóch tygodni stanowił faktyczny ciąg dalszy protestu, który w marcu i kwietniu 2012 roku przetoczył się przez polskie sceny. Akcja „Teatr nie jest produktem. Widz nie jest klientem” była odpowiedzią na plany wicemarszałka województwa dolnośląskiego wprowadzenia do teatrów – na miejsce zwalnianych dyrektorów – tzw. menadżerów. W środowisku odebrano ten projekt jako pierwszy krok w kierunku „urynkowania” scen publicznych, przeobrażenia ich w „zarabiające na siebie sceny

<sup>40</sup> J. Klebaniuk, *Zrealizujcie marzenia*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/139668.html> [dostęp 17.12.2014].

<sup>41</sup> Zob. M. Piekarska, „Czy pan to będzie czytał na stałe?”. *Pierwsza głowa musi spaść, czyli spektakl-protest*, [http://wyborcza.pl/1,75475,11534110,-Czy\\_pan\\_to\\_będzie\\_czytał\\_na\\_stale\\_\\_\\_Pierwsza\\_głowa.html](http://wyborcza.pl/1,75475,11534110,-Czy_pan_to_będzie_czytał_na_stale___Pierwsza_głowa.html) [dostęp 17.12.2014].

rozrywkowe”<sup>42</sup>. List protestacyjny – który podpisywali ludzie teatru, a potem także widzowie – upowszechniano w internecie i czytano przed spektaklami:

Sprawą, o którą walczyliśmy – deklarowali jego sygnatariusze – jest polski teatr artystyczny – zjawisko unikatowe. Wiemy, że teatr zmienia się w czasie, zmianom powinna też podlegać jego instytucjonalna forma – jednak nie za cenę jej dewastacji. Żądamy więc szerokich, systematycznych konsultacji ze środowiskiem twórców teatru, żądamy debaty o finansowaniu teatrów w Polsce prowadzonej z perspektywy innej, niż perspektywa zysku<sup>43</sup>.

Twórcy przedstawienia „Czy pan to będzie czytał na stałe?” – Marzena Sadocha i Michał Kmiecik – weszli w sam środek konfliktu (który *nota bene* rozpoczął się właśnie we Wrocławiu). Wykorzystując w roli tytułu autentyczną wypowiedź jednego z dziennikarzy (komentującą odczytywanie listu protestacyjnego), zaprezentowali publiczności widowisko bardziej przypominające montowany na gorąco happening niż kompozycyjnie domkniętą realizację. Jego dokumentalna konwencja, jak już wspomniano, nie tylko wyrażała się w przyjętej metodzie twórczej, ale przede wszystkim identyfikowała dramaturgiczną materię przedstawienia. „Można powiedzieć – pisała o nim Aleksandra Konopko – że ma w sobie coś z *docudrama* i coś z wiecu”<sup>44</sup>.

„Wiecowa” stylistykę uzyskano poprzez swobodny montaż dziesiątków autentycznych tekstów – wypowiedzi, relacji, dokumentów – których autorami były konkretne, rozpoznawalne osoby, przedstawiciele dwóch stron sporu, czyli ludzie teatru i decydujący o polityce kulturalnej urzędnicy. Tym razem reżyser wybrał formułę nieprzypadkowego „podobieństwa do autentycznych osób i zdarzeń” i uczynił z niej podstawową siłę nośną spektaklu. Interwencyjną wymowę poszczególnych sekwencji i wyrazistość występujących w nich bohaterów zbudował, rezygnując z metaforycznego kodowania na rzecz bezpośrednich cytatów „z życia”.

Cytat wyjściowy stanowiła akcja, która odbyła się w marcu 2009 roku w Teatrze w Jeleniej Górze. W czasie oficjalnych uroczystości z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru aktorzy protestujący przeciw odejściu dyrektora artystycznego Wojtka Klemma zorganizowali happening – symboliczny pogrzeb teatru z trumną, paleniem zniczy i rozrzucaniem afiszy dokumentujących dorobek zespołu. Wyświetlone na telebimie archiwalne nagranie przypominające te wydarzenia dawało czytelny przekaz – pokazywało nie-

---

<sup>42</sup> List ludzi teatru „Teatr nie jest produktem/ Widz nie jest klientem”, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/136030.html> [dostęp 17.12.2014].

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> A. Konopko, *Sztuka protestu*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2012, nr 109/110, s. 152.

pokojąco trwałą sytuację kryzysu w polskim teatrze z jednoznacznym wskazaniem tych, którzy za ów kryzys ponoszą odpowiedzialność.

Racje władzy prezentowały w widowisku Kmiecika grane przez aktorów postacie decydentów, ale też odtwarzane z nagrań wypowiedzi konkretnych urzędników:

Jest wiceprezydent Warszawy – wyliczał Witold Mrozek – pouczający krytyków i dyrekcję Teatru Dramatycznego, jak należy rozumieć kanon literacki i jak wystawiać go na scenie; jest postać wzorowana na dyrektorze warszawskiego Biura Kultury – która rzuca niedbale, że „kultura nie jest obowiązkowa”. [...] Hanna Gronkiewicz-Waltz beztroosko opowiada w radiowym nagraniu, jak to przesunęła miliony z wydatków na kulturę – na strefę kibica pod Pałacem Kultury, i jakie to oczywiste i bezdyskusyjne posunięcie<sup>45</sup>.

Widzowie mieli okazję wysłuchać nawet pary prezydenckiej składającej aktorom, jak to określił Mrozek, „absurdalnie sztampowe życzenia”<sup>46</sup>. Jednak bohaterem pierwszoplanowym twórcy spektaklu uczynili wspomnianego już wicemarszałka. Aktor odczytujący jego listy skierowane do dyrektorów dolnośląskich teatrów (wszystkie powielały tę samą treść) stanął przed szczególnie trudnym wyzwaniem – wprost ze sceny mówił do ich autora, bo urzędnik przyjął zaproszenie i stawiał się na premierze. *Nota bene* po spektaklu wręczył zespołowi kwiaty.

Linia demarkacyjna oddzielająca fikcję i rzeczywistość w czasie trwania przedstawienia była przekraczana wielokrotnie. Zdecydował o tym przede wszystkim emocjonalny odbiór spektaklu przez zgromadzoną na premierze publiczność:

Na reakcję widowni – relacjonowała Konopko – nie trzeba długo czekać. Już przy słowach o kosztownej dziurze z widowni słycała okrzyki „skandal!”, „hańba!”, a gdy aktor mówi: „nie chcę w takim społeczeństwie żyć”, siedzący na widowni Bogusław Litwiniec, twórca wrocławskiego Międzynarodowego Festiwalu Teatru Otwartego, przedstawiciel kontrkultury lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, wykrzykuje: „ja też nie chcę!”<sup>47</sup>.

Zatarcie granicy między życiem a sztuką, w oczywisty sposób wzmacniające interwencyjny wydźwięk spektaklu, stanowiło naturalny efekt osobistego zaangażowania aktorów nie tylko w pracę nad tą konkretną realizacją,

<sup>45</sup> W. Mrozek, *Marszałek na scenie*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/137391.html> [dostęp 17.12.2014].

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> A. Konopko, *Sztuka protestu*, s. 153.



ale w debatę, w której miała być ona mocnym głosem. Samo przedstawienie przybrało ostatecznie formę *work in progress*<sup>48</sup> – komponowanego na oczach widzów przekazu-apelu z tekstami czasem wręcz czytаныmi z kartki (podobno nie wszyscy aktorzy zdążyli opanować swoje kwestie) i dodawanymi na gorąco komentarzami.

Taka formuła stwarzała – niejako przy okazji – nową, interesującą jakość sceniczną, którą trafnie rozpoznała Aleksandra Konopko:

Aktorzy wcielają się w polityków, ale są również na scenie prywatnie i mówią we własnym imieniu. To jeden z ważniejszych elementów przedstawienia; osobisty udział aktorów w wiecu (prawie strajku) pokazuje trochę inny niż zwykle, prywatny rodzaj obecności na scenie, który nie polega na wychodzeniu aktora z roli, ale odwrotnie – na wchodzeniu w nią jedynie od czasu do czasu. Ważniejsze jest bycie tu i teraz i zabranie głosu w sprawie<sup>49</sup>.

O ile w przypadku spektaklu „Kto zabił Alonę Iwanowną?” o problemach środowiska opowiadały deziluzyjne sekwencje wykorzystujące Brechtowski efekt dystansowania się aktorów wobec granych przez siebie postaci, ujawniania ich fikcyjnego bytu, o tyle w realizacji wrocławskiej zaznaczenie takiego dystansu właściwie nie było już potrzebne. Aktorzy występowali bowiem w podwójnej roli – grając swoje postacie, jednocześnie byli autentycznymi uczestnikami protestu. Przyjmując udział w sztuce-wiecu, zabierali głos w swojej sprawie, sceniczenie i faktycznie „mówili we własnym imieniu”.

Teatralny projekt „Czy pan to będzie czytał na stałe?” był zapewne ciekawym doświadczeniem zarówno dla widzów, jak i dla aktorów. Silny odźwięk wywołał też wśród krytyków. Już same tytuły zapowiedzi premiery, a także publikowanych po niej recenzji i wywiadów przypominały komunikaty z pola walki. Warto tu przytoczyć kilka z nich: „Dramatem strzelają w wicemarszałka Mołonia”, „»Nie« dla Szekspira na stadionie”, „Bunt artystyczny”, „Teatralna interwencja”, „Czołgiem na rabatę”, „Aktorzy na barykadzie”, „»Czy pan to będzie czytał na stałe?«. Pierwsza głowa musi spaść”, a nawet „Powtórka marca?”<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Zwraca na to uwagę jedna z recenzentek. Zob. K. Lisowska, *Kulisy publicystyki*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/kulisy-publicystyki.html> [dostęp 17.12.2014]

<sup>49</sup> A. Konopko, *Sztuka protestu*, s. 152.

<sup>50</sup> Cytowane tytuły pochodzą z tekstów: M. Piekarska, *Dramatem strzelają w wicemarszałka Mołonia*, [http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,11478352,Dramatem\\_strzelaja\\_w\\_wicemarszalka\\_Molonia.html](http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,11478352,Dramatem_strzelaja_w_wicemarszalka_Molonia.html) [dostęp 17.12.2014]; M. Wróbel, „Nie” dla Szekspira na stadionie, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/137321.html> [dostęp 17.12.2014]; M. Piekarska, *Bunt artystyczny. Czy będą defenestracje i podpalenia?*, [http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,11520268,Bunt\\_artystyczny\\_Czy\\_beda\\_defenestracje\\_i\\_podpalenia.html](http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,11520268,Bunt_artystyczny_Czy_beda_defenestracje_i_podpalenia.html) [dostęp 17.12.2014]; U. Lisowska, *Teatralna in-*

Kontestacyjny zamysł przedstawienia był oczywisty i nie podlegał dyskusji. Kontrowersje wśród krytyków wzbudziła zatem nie kwestia zasadności, lecz wartości i skuteczności teatralnej akcji *Kmiećka*. Jeszcze przed premierą Magda Piekarska pisała:

Jestem przekonana, że spektakl protest przygotowywany w Teatrze Polskim we Wrocławiu będzie miał większą siłę rażenia od setek listów, pod którymi znajdziemy tysiące znanych nazwisk. Bo zabierając głos we własnej sprawie, artyści będą mogli zrobić to w formie, w której osiągnęli mistrzostwo<sup>51</sup>.

Po premierze swój optymizm wyraził również Roman Pawłowski. W felietonie opatrzonym znaczącym tytułem „Władza słucha”<sup>52</sup> nazwał spektakl „ważną debatą” (choć też „spóźnioną”). Wreszcie odwróciły się role i to ludzie teatru przejęli inicjatywę, zmuszając urzędników do wysłuchania swych racji. Wicemarszałek – podkreślał Pawłowski – po obejrzeniu spektaklu zrezygnował z prezentowania swojego oświadczenia. A jego obecność na premierze i wręczenie kwiatów aktorom odczytano jako gest symboliczny – niegwarantujący radykalnej zmiany w postrzeganiu teatru ale jednak znaczący. „Na początek wystarczy” – konkludował Mariusz Urbanek<sup>53</sup>.

Pozostali recenzenci mieli mieszane odczucia. Jednak wyraźnie starali się tonować własne obiekcje, zwracając uwagę na wspomniany już efekt osobistego zaangażowania aktorów w walkę o przyszłość teatru, przy – co nie jest bez znaczenia – solidarnym poparciu widowni.

Ja, niemniej spokojna, zastanawiałam się – pisała Karolina Obszyńska – czy ten protest poskutkuje. Czy polityka przestanie mieszać się we wszystko bez wyjątku, bez porozumienia z ludźmi, których głos miałby największe znaczenie. Naprawdę przejmujący teatralny bunt zjednoczonych w walce aktorów, przyniósł efekty natychmiast. Nie pamiętam tak mocno oklaskiwanej premiery, zaangażowania ludzi na scenie i ludzi za czwartą ścianą<sup>54</sup>.

---

*terwencja*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/teatralna-interwencja.html> [dostęp 17.12.2014]; K. Mikołajewska, *Czołgiem na rabatkę*, [http://www.didaskalia.pl/warsztaty\\_mikolajewska.4.htm](http://www.didaskalia.pl/warsztaty_mikolajewska.4.htm) [dostęp 17.12.2014]; M. Urbanek, *Aktorzy na barykadzie*, <http://www.teatrpolski.wroc.pl/media-o-nas/recenzje/aktorzy-na-barykadzie> [dostęp 17.12.2014]; M. Piekarska, „Czy pan to będzie czytał na stałe?”. *Pierwsza głowa musi spaść, czyli spektakl-protest*, dz. cyt.; J. Klebaniuk, *Powtórka marca?*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/138124.html> [dostęp 17.12.2014].

<sup>51</sup> M. Piekarska, *Dramatem strzelają w wicemarszałka Mołonia*, dz. cyt.

<sup>52</sup> R. Pawłowski, *Władza słucha*, [http://wyborcza.pl/1,76842,11535128,Wladza\\_slucha.html](http://wyborcza.pl/1,76842,11535128,Wladza_slucha.html) [dostęp 17.12.2014].

<sup>53</sup> M. Urbanek, *Aktorzy na barykadzie*, dz. cyt.

<sup>54</sup> K. Obszyńska, *Oburzeni inteligencji już nie wstydydą się swojego oburzenia*, [http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2012/kwiecien.2012/160412\\_oijn.php](http://www.teatralia.com.pl/archiwum/artykuly/2012/kwiecien.2012/160412_oijn.php) [dostęp 18.12.2014].

Nietuzinkowy pomysł „uderzenia we władzę” przedstawieniem zyskał aprobatę krytyki. Jak się wydaje, sama akcja „Teatr nie jest produktem. Widz nie jest klientem” na tyle silnie zintegrowała środowisko, że w odniesieniu do wrocławskiej realizacji zrezygnowano z zarzutów piętnujących zamianę teatralnej sceny w trybunę. Urzędnicze zakusy na artystyczną autonomię teatrów okazały się stanem wyższej konieczności, w którym teatrowi jako instytucji przyznano prawo do obrony, zwłaszcza z wykorzystaniem możliwości i środków, jakimi dysponuje.

O swoim scenicznym happeningu Kmieciak mówi: „To spektakl, który działa tu i teraz”<sup>55</sup>. Tryb przygotowań do premiery, a przede wszystkim jej sytuacyjny kontekst sprawiły, że przedstawienie „Czy pan to będzie czytał na stałe?” istotnie odbierano jako teatr szybkiego reagowania. Ale taki odbiór skłaniał też do pytań o możliwości oddziaływania na rzeczywistość zaangażowanego komunikatu teatralnego w perspektywie dłuższej niż tylko bieżąca.

Coś jest nie tak – przekonywał Grzegorz Chojnowski – jeśli miliony na kulturę wkłada się w strefę kibica, obcinając dotacje [...]. A przecież nie piłkarze, lecz Lupa, Jarzyna, Warlikowski, Klata i ich aktorzy należą do światowej elity. Trzeba o tym urzędnikom przypominać do skutku, od premiera po wicemarszałka, od prezydenta po rzecznika. Więc może jednak taki spektakl, jak ten, zmieniany, redagowany, reaktywny, powinien istnieć w teatrze na stałe?<sup>56</sup>

Przewidywania, że problem ukazany w realizacji Kmieciaka cechuje w sposób trwały stan polskiego życia teatralnego, były, oczywiście, uzasadnione. Zrozumiałe wydawały się też sugestie krytyków, by taką sztukę – w wersji ewoluującej zgodnie z rytmem bieżących wydarzeń – pozostawić w repertuarze teatru. Ale transformacja spektaklu, będącego – w intencji autorów – jednorazową, doraźną akcją, w pozycję repertuarową musiałaby oznaczać podjęcie kolejnego eksperymentu, tym razem przede wszystkim gatunkowego. Jak wiadomo, tak się nie stało – przedstawienie wkrótce zeszło z afisza. Otwarta pozostała jednak kwestia formy utrwalania jego społecznego rezonansu.

Żeby to wydarzenie miało sens i szansę oddziaływania – pisała Konopko – powinna je oglądać szeroka publiczność. I to nie tylko teraz, kiedy o proteście jest głośno i wzbudza on emocje, ale także później, ku przypomnieniu

<sup>55</sup> Cyt. za: M. Piekarska, *Bunt artystyczny. Czy będą defenestracje i podpalenia?*, dz. cyt.

<sup>56</sup> G. Chojnowski, *Czy pan to będzie czytał na stałe*, <http://chojnowski.blogspot.com/2012/06/czy-pan-to-bedzie-czyta-na-stae.html> [dostęp 18.12.2014].

i przestrodze. Mam wrażenie, że dopiero wtedy teatralny wiec Kmiecika będzie miał szanse zmienić się z happeningu na czas protestu w prawdziwą sztukę protestu<sup>57</sup>.

Trudno odmówić racji tak sformułowanemu postulatowi i wyrażonej nim idei. Jednak sam pomysł wydaje się trudny do zrealizowania. Istotą teatru bieżącej interwencji jest bowiem jego „krótki termin przydatności do użytku” – przynależność do określonego momentu czasowego. Siłę napędową czerpie on, jak już wspomniano, z konkretnego wydarzenia, na nim buduje swoją dramaturgię – jego percepcyjna czytelność przemija wraz z tym wydarzeniem. Nawet jeśli przyjmujemy oczywiste założenie, że sportretowane w omawianych spektaklach problemy społeczne pozostają aktualne, należy uznać, iż zastosowana przez twórców metoda ich opisu sprawdza się jedynie w wymiernej perspektywie „tu i teraz” ulotnego teatralnego bytu.

Pytanie zasadnicze dotyczy więc tego, czy (i jak) ocenę takich realizacji należy powiązać z oceną skuteczności teatralnej „interwencji” w rzeczywistość. Przywołane przykłady pokazują, że przeprowadzenie podobnej oceny jest trudne z co najmniej kilku powodów. Powód pierwszy wiąże się z wątpliwościami, które pojawiają się przy ustalaniu ciągu przyczynowo-skutkowego. Problem przedstawiony w spektaklu „Padnij!”, przypomnijmy, zyskał społeczny rezonans dopiero po nagłośnieniu sprawy przez media. Z kolei sprawa śmiertelnego wypadku w łódzkiej fabryce ukazana w spektaklu „Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw”, podobnie jak dramatyczny epizod afgański z „Bitwy o Nangar Khel”, znalazły swoje sądowe rozstrzygnięcie wkrótce po prezentacji przedstawień poświęconych tym wydarzeniom – co oczywiście nie przesądza o ich realnym wpływie na taki właśnie finał. Śledztwo w sprawie Jolanty Brzeskiej, bohaterki „Kto zabił Alodię Iwanowną?”, ostatecznie – mimo protestów – umorzono. A projekt zastąpienia dyrektorów teatrów menadżerami upadł jeszcze przez premierą „Czy pan to będzie czytał na stałe?” – marszałek się z niego wycofał.

Trudność kolejna wiąże się z wątpliwością natury metodologicznej: czy dzieło teatralne można oceniać przy użyciu zewnątrzteatralnych kryteriów? Czy taka ocena – do pewnego stopnia uzasadniona jego przesłaniem – nie narusza jednak autonomii wypowiedzi artystycznej? To pytanie dotyczy również poruszanej już kwestii prymatu funkcji estetycznej każdej teatralnej realizacji nad funkcją *stricte* „użytkową”.

---

<sup>57</sup> A. Konopko, *Sztuka protestu*, s. 152.

W tym zestawieniu nie sposób też pominąć problemu, na który (jako jedyny) zwrócił uwagę w swoim komentarzu do spektaklu „Kto zabił Alodię Iwanowną?” Jacek Wakar. Realizowany w publicznym teatrze za publiczne pieniądze atak na władzę jest przedsięwzięciem, mówiąc wprost, podejrzanym. „I dlatego – przekonywał recenzent – nie bardzo wierzę w jego siłę. Tak jak nie wierzę w bunt Kmiecika, bo jest koncesjonowany, bezpieczny. Nic nie kosztuje”<sup>58</sup>.

Podobne wątpliwości można mnożyć. Nie zmieniają one jednak faktu, że „teatr bieżącej interwencji” – wypromowany dzięki głośnym realizacjom przywołanych w tej analizie twórców – dopracował się w ostatnich latach własnych form scenicznej ekspresji, a jednocześnie potwierdził swoją rację bytu zarówno w polskim pejzażu teatralnym, jak i w debacie publicznej. Niewątpliwie stanowi on emanację teatru społecznie zaangażowanego, ale też jest już dziś jakością gatunkowo odmienną. O tej odrębności decyduje przede wszystkim intencja autorów, wybór (dosłownie) gorącego, społecznie nośnego tematu i odwaga podjęcia ryzyka „krótkiego trwania”. „Wolę, żeby moje spektakle podnosiły istotne kwestie – mówił w jednym z wywiadów Kmiecik – nawet jeśli zejdą z afisza po dwóch miesiącach, niż żeby przez dziesięć lat jeździły po festiwalach i wychowywały pokolenia”<sup>59</sup>. Paradoksalnie, teatr bieżącej interwencji daje się więc obronić przy pomocy argumentu wysuwanego przez przeciwników tego typu realizacji. Taki teatr ma bowiem jeden niezaprzeczalny walor: oferuje inspirującą formułę twórcom przedkładającą nad (wątpliwą) perspektywę „wychowania pokoleń” potrzebę „mocnego uderzenia” w emocje i przekonania widzów – poruszenia scenicznym komentarzem do rzeczywistości, która przecież bezpośrednio ich dotyczy, której doświadczają „tu i teraz”.

## Theatre of Immediate Intervention in Practice

### Summary

The text develops further the author's previous article *Theatre of Immediate Intervention in Theoretical Recognition*. In presenting the stage performances which follow the previously defined formula, she analyses the means of theatrical expression. Furthermore, she demonstrates how theatre invents the ways to comment on such contemporary social problems as homelessness, the situation of Polish soldiers returning from Iraq,

---

<sup>58</sup> J. Wakar, *Bunt koncesjonowany*, <http://kulturaliberalna.salon24.pl/396119,wakar-bunt-koncesjonowany> [dostęp 20.12.2014].

<sup>59</sup> J. Erbel, *Kmiecik: Nie chcę robić spektakli ku pokrzepieniu serc*, dz. cyt.

working conditions in large production plants, or the situation of tenants evicted by the new housing estate owners. These stage productions often become theatrical events, engaging public opinion and launching a real intervention into the life of the community. Additionally, the author attempts to situate the “theatre of immediate intervention” in contemporary theatre and in public sphere.

**Keywords:** contemporary Polish theatre, immediate intervention theatre, public sphere, theatrical formulas