



Monika Kostaszuk-Romanowska

Przyszłość teatru

The future of the theatre

Abstract

The starting point of the article is an essay by Leszek Kolankiewicz posted in 1997 and is entitled *The future of theatre in the anthropological perspective* and its two theses. The first one was that the "representative and social" function of theatre get primacy over the aesthetic one. The second one announced progressive dramatization of public space. In the section entitled *Theatre*, the author of this article – referring to the first thesis – considers the motivation of the still statistically insignificant group of people who go to the theatre, and also indicates a new phenomenon in Polish theatre in the 21st century (decentralization of theatre life, development of its Internet infrastructure, looking for new spaces, and commitment of theatre to public discourse). The second section entitled *Spectacle* discusses the increasing dramatisation and mediatization of social processes. In the last part, the author

attempts to forecast the future (including both mentioned categories).

„Spojrzyć w przyszłość” – tak we wstępie do wydanego w roku 1997 tomu *Kultura i sztuka u progu XXI wieku* (inicjującego serię publikacji opatrzonej hasłem „Kultura i przyszłość”) jego pomysłodawca i redaktor, Sław Krzemień-Ojak, objaśniał główną ideę publikacji¹. Potrzebę prognostycznego namysłu nad kierunkami rozwoju kultury motywował nie tylko kontekst czasowy – dość problematyczna i zdecydowanie umowna cezura kolejnego „końca wieku” – ale przede wszystkim, jak podkreślał badacz, trudny do zakwestionowania fakt pojawienia się nowej formacji kulturowej, opartej na mediach elektronicznych – fascynującej i wówczas jeszcze słabo rozpoznanej – „cyberkultury”. Pytanie o przyszłość kultury, co oczywiste, stawało się więc pytaniem nie o to, czy i w jakim stopniu będą ją kształtować technicznie nowe środki komunikowania, lecz w jakim kierunku będzie ten proces przebiegał i jakie będą jego bliższe i dalsze dla kultury skutki. Trudno się zatem dziwić, że to właśnie rozważania o sztukach audiowizualnych, cyberprzestrzeni, rzeczywistości wirtualnej i interaktywności w sieci zdominowały tematykę publikacji. Teksty poświęcone prognozowaniu spodziewanej ewolucji „starych” mediów musiały się znaleźć w mniejszości.

Jednym z nich był krótki ale interesujący szkic Leszka Kolaniewicza pt. *Przyszłość teatru w perspektywie antropologicznej*. Autor podjął się trudnego zadania syntetycznej prezentacji możliwych scenariuszy przewidywanych zmian. Dwie z jego tez warto tu przypomnieć. Pierwsza może się wydawać dość zaskakująca. Otóż,

¹ S. Krzemień-Ojak, *Słowo od redakcji*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, wsp. red. A. Kisieleska, Z. Suszczyński, Białyłstok 1997, s. 5.

jak twierdził autor, w niedalekiej przyszłości teatr – w znaczeniu konkretnej fizycznej przestrzeni – uzyska nową, społeczną rolę. Budynek teatralne pozostaną miejscami gromadzącymi uczestników wydarzeń teatralnych. Nadal będą tam wystawiane spektakle (nawiasem mówiąc, pojmowane tradycyjnie – jako inscenizacje dramatów). Jednak zmieni się motywacja wyrażająca potrzeby samych widzów. Będą oni chodzić do teatru nie wyłącznie po to, by obejrzeć przedstawienie, ale głównie po to „by spotkać się z innymi ludźmi, i po to, by się pokazać”².

Podstawowa, artystyczna funkcja teatru jako „świętyni sztuki”, miejsca przeżywania doznań przede wszystkim estetycznych, zostanie nie tyle zmarginalizowana, co podporządkowana funkcji „reprezentacyjno-towarzyskiej”. To, co pokazywane na scenie, stanie się jedynie pretekstem do wizyty w teatrze, a sama wizyta będzie traktowana jako atrakcyjny, pożądany z przyczyn wizerunkowych sposób wspólnego spędzenia wieczoru w odpowiednim towarzystwie. Teatr w budynku będzie zatem pełnił rolę „miejsca skupienia społecznego”. Istotny pozostanie jego aspekt widowiskowy – świetlana przyszłość zdaje się czekać zwłaszcza formy operowe z racji ich „pysznej wystawy” i niewymagającej specjalnego interpretacyjnego wysiłku warstwy fabularnej.

Przyszły teatr będzie więc przypominał teatry istniejące dzisiaj w stolicach państw afrykańskich, przeznaczone dla korpusów dyplomatycznych, dla rządów, teatry nierealizujące funkcji społecznej, którą teatr dramatyczny pełni obecnie w naszej kulturze. Proces przemiany funkcji teatru będzie zmierzał w kierunku czystej formy interakcji, czystej sztuki życia codziennego³.

² L. Kolankiewicz, *Przyszłość teatru w perspektywie antropologicznej*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, dz. cyt., s. 189.

³ Tamże, s. 190.

Druga teza autora odnosiła się, co trzeba podkreślić, do całkiem odmiennego rozumienia i pojęcia i zjawiska teatru. Nie chodziło już w niej o teatr w znaczeniu miejsca prezentowania przedstawień (ani tym bardziej o dziedzinę sztuki). Ten element prognozy bardziej niż teatru artystycznego dotyczył fenomenu szeroko pojmowanej teatralizacji przestrzeni publicznej. Kolankiewicz przewidywał, iż w przyszłości dorobek teatru okaże się cennym źródłem sprawdzonych i gotowych do użycia form służących kreowaniu widowisk. Te zaś będą szczególnie przydatne w okresach napięć i konfliktów społecznych:

Z drugiej strony, struktury dramatyczne, struktury wypracowane z widowisk teatralnych będą coraz częściej służyć do rozwiązywania kryzysów społecznych. Kryzysy te będzie się rozwiązywać raczej za pomocą innych mediów: telewizji, sieci komputerowej. Ale generalnie rzecz biorąc, będą te kryzysy rozwiązywane coraz sprawniej dzięki widowiskom kulturowym. A wszystkie struktury wypracowane przez dramatopisarzy, inscenizatorów, reżyserów będą mogły służyć do organizowania takich widowisk⁴.

Wywód dotyczący wykorzystania struktur dramatycznych w rozwiązywaniu społecznych kryzysów nawiązuje do koncepcji czterech faz dramatu społecznego Victora Turnera. Po etapie naruszenia normy i etapie ujawnienia się kryzysu następuje trzecia faza, w trakcie której, dla przywrócenia społecznej równowagi, uruchamia się działania rytualne z użyciem właściwych im elementów widowiskowych⁵. Do rozwiązania kryzysu (choć w teorii Turnera faza czwarta może też oznaczać pesymistyczny wariant jego pogłębienia i ostatecznego rozłam w doświadczającej kryzysu społeczności) niezbędne są więc instrumenty, które decydują

⁴ Tamże.

⁵ Zob. V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory: Symboliczne działanie w społeczeństwie*, przeł. W. Usakiewicz, Kraków 2005, s. 29.

o mocy sprawczej, wspomnianego przez Kolankiewicza, widowiska kulturowego.

Jednak, według autora, to nie jedyny sposób wykorzystywania (w przyszłości) społecznego potencjału takich parateatralnych form. W swoich prognostycznych rozważaniach uwzględnił on także inne warianty. Teatralizacji, jak twierdził, będą podlegać różne obszary życia społecznego – zarówno w wymiarze zbiorowym, jak i indywidualnym, w makro i mikroskali. Teatr, a właściwie ludzie teatru mogą się okazać niezastąpieni na przykład jako profesjonalni „dostarczyciele”... rytuałów religijnych:

Twórcy teatralni – niczym specjaliści świadczący usługi – będą tworzyć rytuały dla tych nowych wyznań, nowych kultów, które pojawią się w wyniku procesów synkretyzmu. Z jednej strony będą więc dostarczać struktur dramatycznych, z drugiej – uczyć wypracowanych, skutecznych technik aktorskich⁶.

Zapewne sprawdzą się też, twierdzi Kolankiewicz, jako trenerzy umiejętności komunikacji interpersonalnej – zarówno w życiu zawodowym, jak i prywatnym. Obie te sfery codziennej aktywności jednostki w coraz większym stopniu będą wymagały wykorzystywania określonych technik aktorskich. Nie oznacza to, przekonuje autor, iż „życie codzienne będzie coraz bardziej sztuczne”⁷, ale że coraz częściej będzie wymagało sprawnego odnalezienia się w swojej roli społecznej i efektywnego jej realizowania.

Aktorzy, nauczyciele techniki aktorskiej będą sprzedawać swoją profesję, udostępniając ją wszystkim, bo to będzie nam potrzebne w życiu codziennym, aby dobrze spełniać swoje role społeczne. Przełożeni, pracodawcy będą się od nas domagać fachowości, kompetencji i sprawnego, skutecznego wykonywania naszych ról

⁶ L. Kolankiewicz, dz. cyt., s. 191.

⁷ Tamże.

społecznych. Także w życiu rodzinnym, w życiu towarzyskim będzie się od nas wymagać tego, żebyśmy nie zawracali głowy innym, tylko jak najsprawniej wypełniali swoje role społeczne⁸.

Antropologiczna prognoza Kolankiewicza musiała napawać lękiem teatrologów. Z kolei u socjologów i psychologów mogła budzić obiekcje co do możliwości bezpośredniego zastosowania form teatralnych w życiu społecznym. Po dwudziestu latach, które upłynęły od publikacji tekstu Kolankiewicza uzasadniona wydaje się refleksja następująca – można do pewnego stopnia zakwestionować rozpoznanie pierwsze, a jednocześnie wypadałoby w znaczącej części potwierdzić rozpoznanie drugie. Idąc tropem refleksji autora, swój komentarz do nich, podzieliłam na dwie części – pierwsza mówi o teatrze, druga o widowiskach. Oba problemy chciałabym przestawić, odwołując się do polskich realiów. Tę krótką analizę kończy fragment, który jest próbą prognozy.

1. Teatr

Wizja teatru jako snobistycznego miejsca towarzyskich spotkań raczej się nie ziściła. *Nota bene* chronicznie niedofinansowane teatry publiczne są dziś często miejscami niekoniecznie reprezentacyjnymi (rzeczywiście, wyjątek stanowią wiodące sceny operowe). Zresztą by mówić o teatralnym obyczaju spotkań towarzyskich, musielibyśmy rozpoznać jakąś formę wypracowanego społecznego rytuału wyrażającego się w praktykach, w których istotna jest silna identyfikacja z teatrem jako miejscem ich realizowania. Tymczasem chodzenie do teatru w grupie rozrywek kulturalnych Polaków zajmuje wciąż ostatnie miejsce (po wyjściach do kina, na koncert, do muzeum czy na wystawę). Jak pokazuje komunikat

⁸ Tamże, s. 192.

CBOS *Aktywności i doświadczenia w 2015 roku*⁹, odsetek osób bywających w teatrze wynosił w badanym okresie 22%. I choć w stosunku do roku poprzedniego wzrósł o 3 punkty, to nadal oznacza, iż dla ponad trzech czwartych społeczeństwa teatr jest miejscem nieznanym i obojętnym. Wrażenie wypełnionych po brzegi sal teatralnych (bo faktycznie są one na ogół wypełnione) jest więc statystycznie mylące. Teatr, jak wynika z komunikatu CBOS, to rozrywka o ograniczonej dostępności ekonomicznej i geograficznej. Chodzą do niego – tu nie ma zaskoczenia – głównie osoby lepiej sytuowane, o wyższym wykształceniu, mieszkające w dużych miastach. A zatem bywanie w teatrze jest faktycznie praktykowaną formą spędzania wolnego czasu tylko w najbardziej aktywnej, wąskiej grupie, którą prawdopodobnie należy oszacować na 2% populacji (taki odsetek badanych na pytanie „Czy w minionym roku był(a) Pan(i) w teatrze” odpowiedział „Tak, wiele razy”). I choć badania statystyczne, co oczywiste, nie objaśniają motywacji bywalców, zapewne tej właśnie grupy mogłaby dotyczyć uwaga Kolankiewicza o potrzebach „reprezentacyjno-towarzyskich”. Ale z drugiej strony, to, jak się wydaje, najbardziej świadomi odbiorcy spektakli teatralnych. Dla nich warstwa artystyczna i problemowa przedstawień z pewnością nie jest marginalna (i tu znów należałoby zrobić zastrzeżenie, że prawdopodobnie nieco inaczej należałoby traktować publiczność operową, bo opera to miejsce nadal „odświętne”, a bywanie w niej jest oznaką statusu społecznego).

Jednak nie sposób nie zauważyć, że ta, wciąż bardzo elitarna, rozrywka ulega powolnemu, lecz przecież dokonującemu się, procesowi demokratyzacji. Nie świadczy o tym ów, w rzeczywistości wciąż bardzo niski, trzypunktowy wzrost, ale widoczne zmiany na polskiej mapie teatralnej. Opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego raport *Przemiany organizacyj-*

⁹ Komunikat z badań nr 30/2016 *Aktywności i doświadczenia w 2015 roku*, http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2016/K_030_16.PDF, [dostęp: 3.6.2016].

*ne teatru w Polsce w latach 1989–2009*¹⁰ dowodzi, że w badanym okresie¹¹ znacząco zwiększyła się zarówno liczba teatrów (o ok. 25%) i scen (o ok. 60%), jak i liczba premier (o ponad 20%)¹². I choć w raporcie odnotowano wówczas jeszcze spadającą liczbę widzów, to zgromadzone dane świadczą o tym, iż dostępność imprez teatralnych stale rosła (i zapewne będzie rosnąć). Także dzięki przybywającym małym scenom oraz, jak to określił autor raportu, za sprawą „teatralnej szarej strefy”¹³ (przedstawień realizowanych dla przedszkoli i szkół).

Trudno też nie zauważyć procesu decentralizacji życia teatralnego w Polsce. Dziś głośne, przyciągające widzów spektakle powstają nie tylko w trzech najważniejszych ośrodkach: Warszawie, Krakowie i Wrocławiu, ale też w Legnicy, Wałbrzychu, Bydgoszczy czy Kielcach. By się o tym przekonać, wystarczy przejrzeć programy festiwali i przeglądów, a zwłaszcza kalendarium cieszących się niesłabnącą frekwencją Warszawskich Spotkań Teatralnych (reaktywowanych w 2010 roku) sprowadzających do stolicy największe sceniczne „hity” sezonu. Sama oferta teatralna zwiększa się i różnicuje, głównie za sprawą wspomnianych już małych lokalnych scen

¹⁰ P. Płoski, *Przemiany organizacyjne teatru w Polsce w latach 1989–2009*, [http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr_raport_w_pena\(1\).pdf](http://www.kongreskultury.pl/library/File/RaportTeatr/teatr_raport_w_pena(1).pdf), [dostęp 3.6.2016].

¹¹ Niestety, nie ma bardziej aktualnych badań. Sam autor raportu, Paweł Płoski, krytycznie odniósł się do tej sytuacji: „W Polsce nie ma regularnie prowadzonych badań organizacji życia teatralnego. Jeśli już się zdarzają, to dane są albo niepełne (badania teatrów miejskich Związku Miast Polskich – miasta nieregularnie przesyłają dane), albo niespójne (np. w przypadku danych GUS o liczbie teatrów w Polsce, do której dolicza się niektóre teatry niepubliczne, a scenę operetkową Opery Krakowskiej liczy jako oddzielny teatr), albo dotyczą określonego obszaru (raporty o stanie teatrów miejskich przygotowywane przez Urząd Miasta Stołecznego Warszawy).” Zob. P. Płoski, *Wstęp*, w: Tamże, s. 5.

¹² Tamże, s. 47.

¹³ Tamże, s. 48.

i nowej, coraz silniejszej konkurencji dla teatru instytucjonalnego w postaci teatrów prywatnych i impresaryjnych. Jednocześnie rozszerza się geograficznie i czasowo. Teatry wychodzą do widzów, starają się pozyskać nową publiczność, organizując objazdy terenowe i letnie przeglądy.

Zjawisko „przegrupowania sił” dotyczy też krytyki teatralnej. Z promowania teatru wycofują się media tradycyjne. Dzienniki i tygodniki coraz częściej likwidują działy teatralne i unikają pisanie o wydarzeniach kulturalnych, które – takie zapewne jest założenie – interesują tylko garstkę czytelników. Ten medal ma jednak dwie strony. Debata o teatrze przenosi się do internetu, a to, biorąc pod uwagę jego zasięg, także byłoby znakiem swoistej demokratyzacji medium teatralnego. Nowym zjawiskiem są na przykład branżowe portale internetowe – wiele z nich chętnie zamieszcza teksty młodych, niezawodowych recenzentów. Przykładem może być choćby coraz bardziej profesjonalnie prowadzony portal *teatrdlawas.pl*. Pod hasłem „Świat teatru bliżej Ciebie” publikuje on nie tylko recenzje, komentarze, informacje o *castingach* dla aktorów, porady i relacje dla kandydatów na wydziały aktorskie, ale też rankingi spektakli typowanych przez internautów. Najmłodszy portal teatralny *teatralny.pl* stworzył nawet na swojej stronie tzw. „Pogotowie Krytyczne”. Mógł się do niego zgłosić każdy nieodwiedzany przez krytyków teatr – twórcy portalu zapewniali, że wyślą do niego swojego recenzenta. Coraz większe znaczenie zyskuje też blogosfera teatralna, którą tworzą zarówno blogi typowo hobbyistyczne, jak i – to ważne *novum* – komercyjne. Wystarczy je przeczytać, by przekonać się, że w obu przypadkach ich autorami są prawdziwi pasjonaci.

Teatr – tu Kolankiewicz miał rację – nadal kojarzy się z fizycznym miejscem, instytucją produkującą spektakle. I raczej nie przeniesie się do internetu. Dwadzieścia lat temu trudno jednak było przewidzieć powstanie i dynamiczny rozwój internetowej infrastruktury życia teatralnego. A ta wyraźnie się rozrasta, tworząc aktywną wirtualną społeczność. Nowe medium sprawnie realizuje

kilka istotnych dla niej funkcji – dokumentuje spektakle, promuje je, tworzy możliwości rozmowy widzów z twórcami i, co najważniejsze, pełni rolę opiniotwórczą. Teatr, ze swej istoty będący sztuką „żywego kontaktu”, niespodziewanie pozyskał inną – niezwykle dziś ważną, bo oferującą różne formy uczestnictwa – przestrzeń społecznej komunikacji.

Przez ostatnie lata byliśmy również świadkami procesu, który określiłabym jako poszerzanie symbolicznie rozumianej przestrzeni teatralnej. Nie chodzi tu wyłącznie o poszukiwanie nowych miejsc dla zdarzeń scenicznych – ale trudno także i o nim nie wspomnieć. Tzw. teatr environmentalny, choć nie jest zjawiskiem nowym, stwarza wciąż nie w pełni wykorzystane możliwości budowania bliskiego kontaktu z publicznością, wprowadzania jej do znalezionych poza budynkami teatralnymi przestrzeni, w których produkcja sensów zostaje spotęgowana symboliką miejsca zastanego i zaanektowanego przez działania teatralne. Przykładem mogą być choćby dwie kultowe postindustrialne inscenizacje – *H. Jana Klaty* w zrujnowanej Stoczni Gdańskiej i *2007: Makbeth* Grzegorza Jarzyny w hali dawnych zakładów Waryńskiego (wystawiony tuż przed jej wyburzeniem).

Teatr „przestrzeni znalezionej” realizował też Teatr Wybrzeże w ramach tzw. Szybkiego Teatru Miejskiego, którego najważniejszym założeniem było zmniejszenie dystansu między wypowiedzią teatralną a bieżącą rzeczywistością. Tak powstały inscenizacje dotyczące aktualnych problemów społecznych: nielegalnych aborcji (*Przebitka*), sytuacji rodzin żołnierzy przebywających na misjach wojskowych poza granicami kraju (*Padnij*), fascynacji ideologią nazistowską (*Nasi*), imigracji ekonomicznej (*Kobiety zza wschodniej...*) czy wykluczenia wynikającego z bezdomności (*Pamiętnik z dekady bezdomności*). Tę ostatnią pokazano w noclegowni schroniska dla bezdomnych św. brata Alberta. Podobny projekt stworzył też zespół TR Warszawa, który grał swoje spektakle na przykład na Dworcu Centralnym (*Zaryzykuj wszystko*), w starej drukarni (*Bash*) ale też w nowoczesnym biurówcu (*Electronic City*). Z kolei

dyrektor legnickiego teatru, Jacek Głomb, proponował łączenie nowych miejsc działań teatralnych z misją edukacyjną – odzyskiwaniem pamięci o przeszłości miasta m.in. w głośnym przedstawieniu *Ballada o Zakaczwaniu*, granym w zrujnowanym kinie „Kolejarz” znajdującym się w tej zapomnianej części miasta.

Teatr wychodzący – dosłownie i przenośnie – w przestrzeń publiczną to, jak już wspomniano, nie tylko trend artystyczny, to także próba wypracowania nowej formuły scenicznego dyskursu poprzez wejście z nim w autentyczną materię życia, zatarcie granicy między rzeczywistością i sztuką. To również praktyczne testowanie, dosłownie rozumianej, społecznej skuteczności przekazu teatralnego – próba sprawdzenia, czy może on wyjść poza komentowanie rzeczywistości, realnie na nią oddziałując. Taka właśnie idea przyświecała twórcom wrocławskiego przedstawienia z 2012 roku pt. *Czy pan to będzie czytał na stałe?* Przywołuję ten spektakl, bo to wydarzenie bez precedensu – sceniczna akcja protestacyjna przeciw urzędniczym planom komercjalizacji teatrów publicznych, zmontowana z dokumentów, medialnych relacji i oświadczeń urzędników w zawrotnym tempie dwu tygodni.

Prezentowane przykłady dowodzą, iż współczesny teatr nie tylko nie wycofuje się ze swojej misji społecznej, ale coraz poważniej ją traktuje. Aspiruje do bycia aktywnym uczestnikiem publicznego dyskursu. W jednym z wywiadów Krzysztof Mieszkowski, dyrektor Teatru Polskiego we Wrocławiu, na pytanie, co daje dziś teatr społeczeństwu, odpowiedział tak: „Konfrontacyjną demokrację. Strefę wolności. Dyskusję nieograniczoną doraźnym interesem politycznym. Teatr może być zarzewiem buntu i ostatnią deską ratunku”¹⁴.

Wywiad z dyrektorem Mieszkowskim pochodzi ze stycznia 2014 roku. Dwa miesiące wcześniej miał miejsce słynny incydent na przedstawieniu *Do Damaszku* w Teatrze Starym w Krakowie.

¹⁴ T. Koczanowicz, *Co daje dziś teatr społeczeństwu*, <http://publica.pl/teksty/co-teatr-daje-spoleszenstwu-41202.html>, [dostęp 4.6.2016].

Z kolei pięć miesięcy po tym wywiadzie rozpoczęły się protesty przeciw wystawieniu na festiwalu Malta spektaklu *Golgota Picnic*¹⁵, a ponad rok później opinią publiczną wstrząsnęła sprawa sztuki *Śmierć i dziewczyna*, realizowanej właśnie przez zespół Teatru Polskiego we Wrocławiu. Nie wchodząc w szczegółową analizę tych wydarzeń, warto stwierdzić jedno – dwadzieścia lat temu trudno sobie było wyobrazić, że teatr w tak bardzo dosłownym sensie może stać się przestrzenią publicznej debaty, w której burzliwy spór stoczą ze sobą skonfliktowani przedstawiciele różnych orientacji obyczajowo-ideowych i różnych opcji politycznych.

2. Widowiska

Ta część rozważań będzie nieproporcjonalnie krótka w stosunku do analizy przedstawionej wcześniej. Przyczyna jest oczywista. Druga prognoza Kolankiewicza, przypomnę, dotyczyła wykorzystania struktur dramatycznych w rozwiązywaniu kryzysów społecznych. A temu rozpoznananiu trudno zaprzeczyć. Ja jednak zamieniłabym określenie „rozwiązywanie” na „inscenizowanie”. Progностycznej refleksji niewątpliwie trzeba dziś poddać postępującą spektaklizację procesów społecznych – to, w jaki sposób powoływane do życia widowiska wizualizują i dramatyzują te procesy, w jakim stopniu konstytuują aktualizowane w nich (i poprzez nie) doświadczenie zbiorowe.

Kolankiewicz pisał swój tekst w 1997 roku. Reprezentatywnym przykładem był dla niego historyczny już performans Okrągłego Stołu. Dziś jesteśmy bogatsi o wiele innych doświadczeń, które

¹⁵ Akcje związane ze spektaklami *Do Damaszku* i *Golgota Picnic* opisywałam w artykule poruszającym kwestię wykorzystywania teatru jako nośnika społecznego protestu. Zob. M. Kostaszuk-Romanowska, *Teatr jako „medium” oburzonych*, w: *Teatr wśród mediów*, red. A. Duda, M. Wiśniewska, B. Oleszek, Toruń 2015.

można by określić jako polityczny wariant widowiska kulturowego, w tym na przykład o doświadczenie związane z wydarzeniami stanowiącymi następstwo katastrofy smoleńskiej. Ciekawą ich analizę przedstawił Dariusz Kosiński w studium *Teatra polskie. Rok katastrofy*¹⁶. Kosiński podejmuje w nim próbę rozpoznania kolejnych sekwencji narodowego dramatu, rozgrywającego się w przedziale czasowym roku po katastrofie. Zalicza do nich m.in. aktualizację narracji romantyczno-mesjanistycznych, dramaturgizację ulicznej wojny o krzyż, złożony repertuar gestów i rekwizytów teatru żałoby – całe rozbudowane instrumentarium ustanawiania narodowej identyfikacji.

Parateatralne instrumenty kreowania zbiorowego samorozpoznania i artykulacji zbiorowych emocji są dziś (jak zresztą wiele razy w historii) nieodłącznym elementem każdej publicznej aktywności wyrażającej się w wiecach, manifestacjach czy protestach, w których biorą udział duże grupy uczestników. Ale Kolankiewicz zwracał też uwagę na medialny wymiar współczesnych widowisk kulturowych. Performans Okrągłego Stołu – z jego głównym rekwizytem, najważniejszymi aktorami i starannie budowaną dramaturgią – był rodzajem spektaklu obliczonego na użytek przekazu telewizyjnego. Właśnie on miał tworzącą się „nową jakość społeczną i polityczną”¹⁷ zwizualizować i w tej postaci – jako zapisany (do pokazania) obraz zdarzeń pozostających poza zasięgiem bezpośredniej percepcji przeciętnej jednostki – wprowadzić w obieg publiczny. We współczesnej kulturze medialnej (którą tworzy nie tylko telewizja, ale przede wszystkim internet) rola doświadczenia zapośredniczonego będzie już tylko rosnąć. Takie doświadczenie jest bowiem doświadczeniem nie tylko spotęgowanym, ale też usemantyzowanym, uspołnionym towarzyszącą mu, nadającą znaczenia (medialną) narracją.

¹⁶ D. Kosiński, *Teatra polskie. Rok katastrofy*, Warszawa 2013.

¹⁷ L. Kolankiewicz, dz. cyt., s. 191.

Jednocześnie poziom zmediatyzowania sfery życia publicznego pokazuje, że o ile „struktury wypracowane z widowisk teatralnych” faktycznie odegrały (czas przyszły z tekstu Kolankiewicza świadomie wymieniam na czas przeszły) ważną rolę w strukturyzowaniu odbioru rzeczywistości, o tyle dziś stwierdzenie tego faktu wydaje się nie mieć aż tak istotnego znaczenia. Widowiska medialne wypracowały swoje własne strategie spektaklizacji. Należałoby zatem mówić już nie o zapożyczaniu, lecz o podobieństwie, kierując uwagę zwłaszcza na jeden, szczególnie ważny, jego aspekt:

Media i teatr – zauważa Dorota Sajewska – łączy niewątpliwie jedna podstawowa właściwość: *permanentna samoinscenizacja*, mająca na celu podkreślenie obecności „tu i teraz”, a w istocie ukrywająca „fantomowość”, na swój sposób kłamstwo, fałsz tej sytuacji – zarówno teatr, jak i media nie mają jasno określonego miejsca ani też wyraźnego punktu odniesienia kreowanego (czy też generowanego) komunikatu: „the medium is the message”. Są raczej pewną potencjalnością, która w procesie odbioru może wytwarzać znaczenia¹⁸.

Nie chcę tu rozwijać, wspomnianego przez Sajewską i niewątpliwie bardzo ciekawego, problemu „podejrzliwości” wobec mediów i „podejrzliwości” samych mediów, jednak może właśnie w tym kontekście warto na koniec odnieść się do kilku bardzo konkretnych zapowiedzi Kolankiewicza. Mowa o treningu technik aktorskich, który, jak twierdził autor, będzie zyskiwał na znaczeniu i w wymiarze zbiorowym i indywidualnym. Szukając potwierdzenia tej prognozy, należałoby się odwołać do zjawisk w naszej rzeczywistości wciąż jeszcze nowych, ale odgrywających coraz większą rolę. Mam na myśli takie dziedziny, jak marketing (w tym zwłaszcza marketing polityczny) i *coaching*. Obie rozwijają się, profesjonalizują i specjalizują w naprawę zawrotnym tempie. Z antropolo-

¹⁸ D. Sajewska, *Pod okupacją mediów*, Warszawa 2012, s. 53.

gicznego punktu widzenia interesujące wydają się przede wszystkim dwie kwestie. W przypadku obu wymienionych dziedzin warto zwrócić uwagę na problem faktycznej skuteczności wypracowanych i praktycznie przez nie stosowanych strategii widowiskowo-wizerunkowych oraz powiązane z nim zagadnienie jawnego „stechnicyzowania” oferowanego katalogu instrumentów służących do reżyserowania procesu społecznej komunikacji.

3. Prognoza

Prognozowanie przyszłości teatru jest trudne nie tylko dlatego, że każdą prognostyczną refleksję z natury rzeczy obciąża duże ryzyko błędu. Ta trudność wynika także z faktu, że pojęciem teatru w tej krótkiej analizie opisywałam – zgodnie z optyką przyjętą przez Kolankiewicza – całą konstelację zjawisk o charakterze zarówno artystycznym, jak i pozaartystycznym. Tak szeroka formuła, co oczywiste, utrudnia wypracowanie jednorodnej prognozy, która w porównywalnym stopniu uwzględniałaby wszystkie wspomniane wcześniej procesy. Wydaje się, że z dużym prawdopodobieństwem można przewidzieć jedno: teatr (teatralność) będzie istotną formą ekspresji i animacji zbiorowego doświadczenia.

Atrakcyjność, w gruncie rzeczy bardzo ogólnie i nieprecyzyjnie identyfikowanej, strategii „teatru blisko życia” zapewne potwierdzi się przyrostem nowych gatunków scenicznych i nowych form kreowania uczestnictwa widzów. Społeczna przestrzeń teatru – wyznaczana nie tylko (lub nie tyle) jego własną, artystyczną aktywnością, ale też pozateatralną siłą jej oddziaływania – zapewne będzie się poszerzać. I w tym znaczeniu trudno mówić o teatrze przyszłości zamkniętym „w budynku”. Coraz częściej i coraz śmielej będzie on wychodził w przestrzeń publiczną – i w sensie dosłownym (tu możliwości znalezienia nowych przestrzeni są wciąż nieograniczone), i – co ważniejsze – w sensie symbolicznym. Ten ostatni oznacza mocny głos teatru w publicznej debacie – ze wszystkimi jego

konsekwencjami. A te mogą być zarówno pozytywne, jak i destrukcyjne. Skutek pozytywny należy rozumieć w kategoriach wzmocnienia pozycji teatru jako medium nie tylko diagnozującego społeczne nastroje ale też biorącego udział w ich wyrażaniu i organizowaniu. Jednocześnie nie sposób pominąć faktu, że ta publiczna „aktywność” teatru może nieść za sobą niebezpieczeństwo marginalizacji dyskursu artystycznego i powiązane z nią zagrożenie utratą instytucjonalnej autonomii. Jak pokazują wydarzenia towarzyszące wspomnianym wcześniej spektaklom (*Do Damaszku, Golgota Picnic, Śmierć i dziewczyna*), z efektem przesunięcia dyskusji o scenicznych artefaktach (i ich ocen) z poziomu estetycznego na poziom okołoteatralnych sporów, wikłających teatr w bieżący konflikt polityczny, mieliśmy już przecież do czynienia. Jednym z najbardziej paradoksalnych (i trudnych do oceny) skutków społecznego zaangażowania teatru może być również i to... że przestanie on być przestrzenią obcą (raczej w negatywnym niż pozytywnym rozumieniu) dla ludzi do teatru niechodzących. Czyli, mówiąc prościej, stanie się nie tyle uczestnikiem publicznej debaty co stroną konfliktu.

Jednocześnie będziemy świadkami ustanawiania nowych – bądź też nowych starych – procedur widowisk kulturowych, których znaczenie w strukturyzowaniu przestrzeni publicznej będzie stale rosło, także dlatego, że same widowiska będą podporządkowane coraz bardziej starannie, profesjonalnie i efektywnie przygotowywanym scenariuszom. Myślę też, i to już ostatnia, całkiem luźna refleksja, że o ile w przypadku teatru artystycznego poziom generowanego patosu będzie się obniżał, o tyle w porządku widowisk kulturowych będzie się on zdecydowanie podnosił.