



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Obecność sztuki teatralnej w codzienności życia społecznego : nowe obszary zainteresowań pedagogiki społecznej

**Author:** Teresa Wilk

**Citation style:** Wilk Teresa. (2015). Obecność sztuki teatralnej w codzienności życia społecznego : nowe obszary zainteresowań pedagogiki społecznej. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Teresa Wilk

# Obecność sztuki teatralnej w codzienności życia społecznego

Nowe obszary zainteresowań pedagogiki społecznej



WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO  
KATOWICE 2015



Obecność sztuki teatralnej  
w codzienności życia społecznego  
Nowe obszary zainteresowań pedagogiki społecznej



NR 3267

Teresa Wilk

Obecność sztuki teatralnej  
w codzienności życia społecznego

Nowe obszary zainteresowań pedagogiki społecznej

Redaktor serii: Pedagogika  
Ewa Wysocka

Recenzent  
Mirosław Sobecki

## Spis treści

Wprowadzenie . . . . .	7
Rozdział I	
Kultura, sztuka, teatr — powiązania i zależności . . . . .	17
Kultura . . . . .	17
Sztuka . . . . .	22
Teatr . . . . .	27
Rozdział II	
Společno-kulturowe uwarunkowania konstituowania się teatru powszechnego. Perspektywa historyczno-geograficzna. Wybrane przykłady . . . . .	29
Kultura Egiptu i starożytnego Wschodu . . . . .	31
Kultura islamu . . . . .	32
Kultura indyjska . . . . .	34
Kultura chińska . . . . .	37
Kultura japońska . . . . .	39
Kultura grecka . . . . .	43
Kultura rzymska . . . . .	49
Kultura bizantyjska . . . . .	52
Kultura średniowiecza . . . . .	53
Kultura odrodzenia . . . . .	57
Kultura baroku . . . . .	65
Kultura oświecenia . . . . .	68
Kultura romantyzmu . . . . .	71
Kultura przełomu XIX i XX wieku oraz współczesna . . . . .	73
Rozdział III	
Teatr w Polsce — od początków państwa polskiego do współczesności. Kontynuacja i zmiana . . . . .	83



Okres przedchrześcijański i średniowiecze . . . . .	86
Okres odrodzenia . . . . .	89
Wiek XVII i XVIII, czyli zachwyty kulturą obcą . . . . .	93
Upadek państwa polskiego — okres romantyzmu . . . . .	97
Pozytywizm i Młoda Polska . . . . .	101
Dwudziestolecie międzywojenne . . . . .	104
Okres II wojny światowej . . . . .	109
Teatr polski po wojnie, lata 1945—1989 . . . . .	112
Teatr w Polsce po roku 1990 . . . . .	125
Rozdział IV	
Spółeczna rola teatru w konfiguracji przemian społeczno-cywilizacyjnych . . . . .	129
Istota przemian a istota potrzeb . . . . .	129
Spółeczna rola teatru . . . . .	151
Rozdział V	
Zaangażowanie sztuki dramatycznej w społecznych przemianach. Wybrane propozycje aktywności teatralno-społecznej w środowiskach lokalnych: teatr klasyczny, teatr alternatywny/awangardowy, teatr amatorski . . . . .	167
Teatr klasyczny . . . . .	175
Teatr alternatywny/teatr awangardowy . . . . .	200
Teatr amatorski . . . . .	227
Zamiast zakończenia, czyli o potrzebie obecności sztuki teatralnej w edukacji i życiu społecznym . . . . .	241
Bibliografia . . . . .	255
Indeks osobowy . . . . .	267
Summary . . . . .	275
Résumé . . . . .	277

## Wprowadzenie

Rzeczywistość/codzienność, w której przyszło nam współcześnie żyć, pozornie wydaje się znajoma, oswojona, tym samym przyjazna i bezpieczna. Tymczasem doświadczenia poszczególnych jednostek czy grup społecznych jakże często dowodzą, iż otaczająca przestrzeń jest nieprzyjazna, trudna, a ciągły rozwój technologiczno-cywilizacyjny nie tylko nie ułatwia realizacji potrzeb i aspiracji, lecz często je uniemożliwia. W konsekwencji konstytuują się społeczeństwa — zarówno w przestrzeni europejskiej, jak i globalnej — coraz bardziej podzielone, w których zasadniczymi czynnikami różnicującymi dane zbiorowości są: *ekonomia* — ubóstwo i bogactwo, *edukacja* — osoby mające specjalistyczne wykształcenie wyższe i osoby o niskim potencjale edukacyjnym, oraz *kultura* — osoby o dominującej narodowości, kulturze i religii w danej przestrzeni oraz emigranci/obcy, osoby o odmiennej narodowości, kulturze i religii. W kontekście zróżnicowań można wskazać wiele innych, równie istotnych, elementów modelujących nierówności, wszelako wspomniane obszary wydają się współcześnie dominować. Może słusznie Ulrich Beck<sup>1</sup> nazywa współczesne społeczeństwa społeczeństwami ryzyka, akcentując przy tym wielość i różnorodność sytuacji, uwarunkowań, które takimi je czynią.

Czy jednak współczesne pokolenia są w perspektywie historycznej jedynymi narażonymi na ryzyko? Analiza życia w minionych stuleciach skłania do stwierdzenia, że prawdopodobnie nie. Historia bowiem wskazuje nader wiele przełomów, trudności dnia codziennego, które relatywnie można by porównać ze współczesnością i z jej ryzykiem. Nie odnosząc się szerzej do uwarunkowań dzisiaj-

---

<sup>1</sup> U. BECK: *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*. Przeł. S. CIEŚLA. Warszawa, Wydawnictwo Scholar, 2002.

szych, niepokojących społeczeństwa zjawisk, uwagę chcę skoncentrować na obszarze, który jak ilustruje przeszłość i współczesność, w moim przekonaniu w istotny sposób może sprawiać i sprawia, że rysujące się trudności są oswajane, kompensowane, a powszechne wprowadzenie owego obszaru — kultury/sztuki — w praktykę życia codziennego może stać się swoistą profilaktyką. Wspomniana tu kategoria *codzienności* to „konstrukt teoretyczny, a w indywidualnej recepcji jedyna i niepowtarzalna sfera naszych doznań. Przeżywamy otaczającą nas rzeczywistość jako swoistą oczywistość. Nasz indywidualny udział w realiach codzienności wymaga pewnego, choć nie zawsze uświadomionego, wysiłku, zdolności percepcyjnych i reakcji emocjonalnych”<sup>2</sup>. Przywołanie *codzienności* jest pewną próbą zaakcentowania perspektywy czasowej, zmiennej, przemijającej, ale jednocześnie ukazującej pewne stałe, niemal niezmiennie elementy ją nasycające, wśród których miejsce szczególne, jak ilustruje historia, zajmuje sztuka/teatr.

Dlaczego pozwalam sobie na identyfikowanie kultury/sztuki z codziennością? Otóż historia cywilizacji oraz historia kultury i poszczególnych dziedzin sztuki wskazują na równoległość rozwoju zarówno dziejów ludzkości, jak i kultury i sztuki. Materiały źródłowe poświadczają, od początku istnienia owych bytów, ich współistnienie i współzależność. Wszak dzieje człowieka/ludzkości to dzieje kultury, czy to uznajemy, czy nie, pozostaje to faktem. Każda bowiem forma aktywności człowieka, a więc i zmagania z codziennością jest elementem konstytuowania kultury. Z czasem ujawniające się potrzeby stawały się impulsem do poszukiwań metod ich rozwiązywania. Doskonale wyjaśnia to Raymond Williams, który prześledził historię kultury i posegregował jej współczesne użycia. Wspomniany naukowiec zauważa, że „Poza naukami przyrodniczymi używa się tego pojęcia w trzech zasadniczych znaczeniach, w których oznacza: sztukę i działalność artystyczną [...], wysublimowane, najczęściej symboliczne cechy określonego sposobu życia [...], oraz pewien proces rozwojowy”<sup>3</sup>. Nawet obserwowane (współcześnie wyodrębnione) zakresy kultury nie zmieniają faktu permanentnego jej towarzyszenia człowiekowi w codziennym życiu.

---

<sup>2</sup> A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Spółczeństwo w trakcie zmiany. Rozważania z zakresu pedagogiki społecznej i socjologii transformacji*. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2004, s. 9. Zob. *Socjologia codzienności*. Red. P. SZTOMPKA, M. BOGUNIA-BOROWSKA. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2011.

<sup>3</sup> E. BALDWIN, B. LONGHURST, S. MCCRACKEN, M. OGBORN, G. SMITH: *Wstęp do kulturoznawstwa*. Przeł. M. KACZYŃSKI, J. ŁOZIŃSKI, T. ROSIŃSKI. Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2007, s. 24.

Literaturę, nie tylko z zakresu nauk społecznych, cechuje wielość i różnorodność definicji, opisów pojęcia *kultura*, co powodowane jest jej skalą, pojemnością znaczeniową oraz historią. „Termin »kultura« ma skomplikowaną historię, w dzisiejszych dyskusjach występuje też w różnych zakresach znaczeniowych. Może obejmować Szekspira, ale także komiksowego Supermana, operę, ale także futbol amerykański [...]. Istnieje coś takiego jak kultura twojej ulicy, twojego miasta, kraju, ale kulturę znajdziemy też na drugim krańcu świata”<sup>4</sup>. Owo „posiadanie” poszczególnych kultur nie niweluje wszelako możliwości uczestniczenia w kulturze wspólnej. Szerokie ujmowanie kultury, czy to w opracowaniach Antoniny Kłoskowskiej<sup>5</sup>, Floriana Znanieckiego<sup>6</sup> czy Mariana Golki<sup>7</sup>, nakreślenie pewnych teorii i zarysowanie perspektyw metodologicznych pozwalają na szeroką praktykę oraz możliwości rozumienia i określania życia zarówno w odległej przeszłości, jak i w dobie obecnej.

Interesujące stanowisko pojmowania kultury prezentował Bronisław Malinowski, ujmując ją jako „swoicie ludzką formę zaspokajania podstawowych i wtórnych oraz integracyjnych potrzeb, u źródła których leżą głównie impulsy organizmu: głód, pragnienie, potrzeba oddychania, snu, aktywności i odpoczynku, impuls seksualny”<sup>8</sup>. Zdaniem przywołanego socjologa, każdą kulturę cechuje funkcjonalność, zorientowana jest bowiem na zaspokajanie potrzeb — zarówno pierwotnych, jak i wtórnych.

Realizacja określonych potrzeb warunkowana jest wieloma czynnikami, zewnętrznymi i osobowymi. Każda epoka kreowała zmienne/różne możliwości/warunki życia, jednak człowiek zawsze dążył — bardziej lub mniej świadomie — do wykorzystania/zastosowania kultury do rozwiązywania pojawiających się problemów i trudności. Korzystanie z dóbr kultury, uczestnictwo i jej kreacja związane były nie tylko, jak zauważał Florian Znaniecki, z niwelacją nędzy czy zapobieganiem łamaniu praw człowieka, lecz przede wszystkim z zapewnieniem możliwości „rosnącego uczestnictwa wszystkich ludzi w nieograniczonym rozwoju

---

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Zob. A. KŁOSKOWSKA: *Socjologia kultury*. Warszawa, PWN, 2007.

<sup>6</sup> Zob. F. ZNANIECKI: *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*. Warszawa, PWN, 1971.

<sup>7</sup> Zob. M. GOLKA: *Socjologia kultury*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2007.

<sup>8</sup> Cyt. za: A. KŁOSKOWSKA: *Socjologia...*, s. 35. Zob. B. MALINOWSKI: *Naukowa teoria kultury*. W: *Szkice z teorii kultury*. Red. B. MALINOWSKI. Warszawa, Książka i Wiedza, 1958.

kultury duchowej, której szczytem i syntezą jest rozwój samego człowieka, jego osobowości kulturalnej, najwyższego i najcenniejszego z dzieł ludzkich”<sup>9</sup>.

Kultura jako zintegrowana całość nie jest monolitem, podlega rozwojowi, przeobrażeniom i wzbogaceniu, co nieustannie dokonuje się za sprawą aktywności ludzkiej. Ową aktywność doskonale ilustruje jeden z trzech podstawowych zakresów kultury, jakim jest – jak zaznaczał Raymond Williams – sztuka, która jako specyficzna forma aktywności człowieka jest zjawiskiem w pełni społecznym, „przypisanym” człowiekowi. Irena Wojnar sztukę określa jako „koncentrację życia”, „metodę budowania życia”, jak również „wartość, która wzbogaca życie”<sup>10</sup>. Jest potrzebą, choć nie zawsze w pełni uświadamianą, która pozwala codzienną egzystencję czynić bardziej przyjazną i bogatszą. „Sztuka towarzyszy człowiekowi przez całe życie. Przeżywanie sztuki to proces otwarty, cenny dla rozwoju młodzieży, zaspokajający, a równocześnie rozwijający wciąż nowe potrzeby. Sztuka staje się swoistym źródłem wiedzy o człowieku [...] zarówno przez pryzmat jego obrazu, jaki rysuje, jak i przez pryzmat doświadczeń ludzkich, które pobudza. [...] Obok więc sztuki będącej obrazem człowieka, obok sztuki – »narzędzia« jego rozwoju i sublimacji, istnieje także sztuka, dzięki której poznajemy sekrety ludzkich doświadczeń i mechanizmy nimi rządzące”<sup>11</sup>. Owa specyficzna forma aktywności człowieka jest ze swej istoty bytem społecznym i społecznie użytecznym. Kontakt człowieka z każdą dziedziną sztuki niesie wiele dobra, które ujawnia się w jego zachowaniu i postawie.

Spośród wszystkich dziedzin sztuki miejsce szczególne przyznają teatrowi, jako sztuce łączącej wszystkie dziedziny: literaturę, malarstwo, muzykę, taniec. To doskonała konfiguracja możliwości poszczególnych dziedzin, które wspólnie „wykreują” zamierzoną rzeczywistość/spektakl. Teatr to gabinet luster, przestrzeń doznań i kreacji w perspektywie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Sztuka teatralna, ukonstytuowana z codziennych społecznych potrzeb człowieka, nie tylko rozwija się wraz z nim, lecz także warunkuje jego rozwój, tworząc pełny układ wzajemności. „Teatr

---

<sup>9</sup> F. ZNANIECKI: *Ludzie teraźniejsi a cywilizacja przyszłości*. Warszawa, PWN, 1974, s. 27.

<sup>10</sup> I. WOJNAR: *Teoria wychowania estetycznego*. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 1995, s. 170.

<sup>11</sup> J. PLISIECKI: *Sztuka wpisana we współczesne nauczanie i wychowanie*. W: *Pedagogika i kultura. Pomiedzy teorią a praktyką*. Red. W. BOBROWICZ. Lublin, VERBA Oficyna Wydawnicza, 2009, s. 15–16.

jest sztuką ekspresji i komunikacji. Podlega zmianom jak inne sztuki. Co się w niej zmienia? Zmieniają się w niej środki wyrazu, zachowania i obyczaje teatralne. Są jednak w niej rzeczy niezmiennie. To, że teatr Sofoklesa, Szekspira i Kantora jest zrozumiały na wszystkich kontynentach, świadczy najdobitniej, że podstawowe prawa teatru są trwałe i nie do powtórzenia przez inną sztukę. One wyznaczają to, co nazywamy teatralnością, wynikającą z żywego aktu obcowania ludzi grających<sup>12</sup>.

Owa sztuczność dzieł teatralnych, bez względu na czas, w którym powstały, świadczy o ich warsztacie, wielkości i wartości. Dokonujące się przemiany nie tylko nie zmarginalizowały ich arcyzmu, finezji, wartości i znaczenia, ale wręcz wzmocniły to, co w nich najważniejsze: społeczny przekaz. „Teatr ze swej natury jest ciągłym poszukiwaniem i doświadczaniem od nowa”<sup>13</sup>. Aktywność ta dotyczy zarówno sfery artystycznej, jak i prakseologicznej.

„Sztuka nieodzownie kojarzy się każdemu z definicją piękna jako tego, co drogie, ma właściwe sobie kryteria w mierze i stosowności, cieszy umysł i spojrzenie; podoba się, budzi podziw i przyciąga rozum i zmysły. Kiedy naśladuje rzeczywistość, powiadał Platon, daleka jest od prawdy. A emanujące z niej piękno raz jest pięknem magicznym, kiedy indziej efektem proporcji i harmonii lub konsekwencją upodobania do wdzięku, namiętności, wzniosłości”<sup>14</sup>. Nie jest najważniejsze, czy sztuka/teatr naśladuje rzeczywistość, czy wiernie ją odtwarza. Najważniejsze, by dostrzec i odczytać jej wartość. Piękno to istota sztuki i dobrze, gdy ją określa, charakteryzuje, ale nie powinno stanowić jej jedynej wartości. Współcześnie problemem nie jest dostępność sztuki, lecz chęć i umiejętność jej odczytania, zwłaszcza gdy w dominującym stopniu społeczeństwa są jej (sztuki) konsumentami, a nie kreatorami, aktywnymi współtwórcami. Istnieje zatem potrzeba powszechnej świadomości, że sztuka/teatr „uczy nas uzmysławiać sobie rzeczy, a nie jedynie użytkować je lub tworzyć sobie o nich pojęcia. Sztuka daje nam bogatszy, żywszy i barwniejszy obraz rzeczywistości, a także głębszy wgląd w jej formalną strukturę. Sztuka mobilizuje do działania, czy to w formie

---

<sup>12</sup> E. UDALSKA: *Teatr polski końca XX wieku*. Kielce, Wydawnictwo Szumacher, 1997, s. 5.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>14</sup> T. FRĄCKOWIAK: *Pomiędzy sztuką a nauką. O dylematach socjologicznej pedagogiki*. W: *Czas społeczny akademickiego uczestnictwa w rozwoju i doskonaleniu „civil society”*. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Andrzejowi Radziejewiczowi-Winnickiemu w 65. rocznicę urodzin. Red. E. SYREK. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 166–167.

refleksji, czy aktywności zadaniowej, ważne, by nie pozostać obojętnym na to, co proponuje<sup>15</sup>. Uczestnictwo w sztuce nie powinno być odświętne, sztuka (każda) jest tworzywem naszej tożsamości, identyfikacji. Wobec tego trzeba nauczyć się dostrzegać, by móc dokonywać świadomych wyborów spośród bogatej oferty, a potem umiejętnie wchodzić z nimi w dialog.

„Nie ma innej dziedziny życia, która w równym stopniu mogłaby i powinna – spełniać misję etyczną, estetyczną, socjalną i filozoficzną<sup>16</sup>, jak czyni to teatr. „Teatr jako jedyna ze sztuk ma przywilej »rytualności«. W sensie czysto laickim zresztą: jest aktem zbiorowym, widz ma szansę współuczestnictwa, spektakl jest czymś w rodzaju zbiorowego ceremoniału, systemu znaków. [...] Zasada współuczestnictwa, zbiorowego ceremoniału, systemu znaków sprzyja wytworzeniu się pewnej szczególnej, zbiorowej aury psychicznej, koncentracji zbiorowej sugestii – organizuje wyobraźnię i poddaje dyscyplinie niepokój<sup>17</sup>. Ale tak jak w przeszłości, tak i obecnie sztuka wymaga uwagi, umiejętności oraz pewnej gotowości do zmiany. Wymaga edukacji. Najpełniej ów zamysł edukacji może się zrealizować w procesie zintegrowania działań nauki/pedagogiki społecznej oraz sztuki/teatru.

Pedagogika społeczna niezmiennie współdziała z wieloma dziedzinami nauki, potwierdzając swą otwartość i gotowość do wdrożenia wielu rezultatów badań, by dzięki temu usprawnić własne pole działania. Również w obszarze kultury i sztuki dają się dostrzec pewne próby współdziałania pedagogiki i kultury/sztuki, co postulowała Helena Radlińska, wyznaczając szczególną rolę środowisku niewidzialnemu w procesie melioracji środowiska, skuteczności wychowania. „Wartości środowiska niewidzialnego mogą mieć decydujący wpływ na motywy postępowania, jeśli rozbudzą w człowieku potrzebę ożywienia w sobie wybranych dóbr, jeśli nauczą ich wartościowania i wyboru<sup>18</sup>. Radlińska nie była jedyną osobą zainteresowaną włączeniem sztuki w proces wychowania i kształcenia, jednak doświadczenia minionych lat i czasów współczesnych

---

<sup>15</sup> T. WILK: *Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 52.

<sup>16</sup> J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane*. Red. A. ADAMIECKIA-SITEK, M. BIAGINI, D. KOŚCIŃSKI, C. POLLASTRELLI, T. RICHARDS, I. STOKFISZEWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012, s. 133.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 191–192.

<sup>18</sup> T. WILK: *Rewitalizacja...*, s. 78.

potwierdzają, że współdziałanie, pewna wzajemność pedagogiki społecznej i sztuki/teatru, jest, w mojej ocenie, realizowana w zdecydowanie za wąskim zakresie. A przecież sama pedagogika, w tym pedagogika społeczna z racji swych dokonań, a także prakseologicznego ukierunkowania, zdaniem wielu sama w sobie jest — jak zauważa Tadeusz Frąckowiak — sztuką.

„Śledząc myśl historiozoficzną i humanistyczną refleksologię Stefana Wołoszyna, trudno oprzeć się wrażeniu, że pod koniec XX i na początku XXI wieku pedagogika nadal jest postrzegana jako sztuka, a innym razem bywa odbierana w kategoriach realizacyjnej funkcji polityki i ustrojów społecznych, moralizatorstwa edukacyjnego, utopizmu, a nawet hybrydycznej odmiany prakseologii, żywcem wziętej z bestiariusza Jorge'a Borgesa. Ów wytwór rozumu i intelektu wielu pokoleń, w którym wielu współczesnych uczonych widzi mieszańca (hybrydę) i mimikrę (formę mimetyzmu), wzbudza w postmodernistycznym świecie rozmaite uczucia, nastawienia i skojarzenia”<sup>19</sup>. Wspomniane skojarzenia wiodą, chcę wierzyć, wielu reprezentantów pedagogiki społecznej do permanentnej gotowości do nawiązywania współpracy z reprezentantami kultury i sztuki, by w imię zdefiniowanych celów dążyć do ich osiągnięcia.

Konstatacja Tadeusza Frąckowiaka: „Tak oto pedagogika społeczna, będąca pod wpływem humanizmu i pozytywizmu, a niekiedy pragmatyzmu i utylitaryzmu, znalazła swój stały drogowskaz w wielkiej kulturze i cywilizacji europejskiej. Zorientowana na opiekę i pracę socjalną gromadziła doświadczenia na potrzeby budowania teorii środowiska życia człowieka i teorii pracy socjalnej. Wspomagana zaś przez aksjologię zdążyła ku humanistycznej powinności i spotkania z sumieniem społecznym. Kontrolowała praktykę organizacji systemu zabezpieczeń społecznych [...]. Dbała o ciągłość i rozwój instytucjonalnej pomocy i wsparcia społecznego, śledząc funkcje rzeczywiste towarzystw dobroczynnych przełomu XIX i XX wieku, międzynarodowej organizacji pracy, Europejskiej Karty Socjalnej, pakietów podstawowych praw i zasad dążenia do poprawiania poziomu życia, zbliżających do standardów ujętych w kartach i deklaracjach międzynarodowych”<sup>20</sup> — nie tylko przeszłości dotyczy, lecz także podlegającej dynamicznym przemianom współczesności, w której jest miejsce zarówno na dawne teorie, cele i wartości, jak i na nowe rozstrzygnięcia teoretyczne oraz metodologiczne prezentowane w pedagogice.

<sup>19</sup> T. FRĄCKOWIAK: *Pomiędzy sztuką a nauką...*, s. 169.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 171–172.



„Otwarcie” pedagogiki na sztukę/teatr wydaje się coraz szersze. Jak zauważa Wiesław Żardecki, „Pedagogika traktuje teatr jako jedną z możliwości optymalnego rozwoju duchowego człowieka, kształcenia kultury osobistej jednostki, pobudzania podmiotowej kreatywności, [...] stymulowania intuicji i wyobraźni, animacji sił twórczych, [...] stawiania pytań pod adresem zewnętrznego świata, zdobywania podstaw oceny moralnej, budowania postaw otwartych i zaangażowanych, modeli i sposobów życia wartościowego”<sup>21</sup>. Przemyslenia pedagogiczne związane ze sztuką teatralną znajdują odzwierciedlenie współcześnie w pedagogice kultury, nawiązując do wielowiekowej tradycji wychowawczej teatru i stosowania technik teatralnych w procesie dydaktyczno-wychowawczym realizowanym w kolegiach jezuickich i pijarskich w XVI wieku<sup>22</sup>.

Analizując społeczne asocjacje teatru w perspektywie historycznej, z pewnością można zauważyć, że między teatrologią a antropologią teatru jest miejsce na pedagogikę społeczną, postrzeganą nie tylko jako dyscyplina naukowa, płaszczyzna teoretycznych rozważań, ale nade wszystko jako przestrzeń aplikacji praktycznych w perspektywie społecznej. Mając świadomość celów/funkcji, jakie realizują sztuka teatralna oraz pedagogika społeczna, trudno nie dostrzec punktów wspólnych/zbieżnych, potwierdzających swoistą wspólnotę misji obu obszarów.

Podejmując próbę ukazania obecności sztuki teatralnej w codziennym życiu społecznym, mam w pełni świadomość fragmentaryczności i tym samym niedoskonałości owej próby. Chciałam na podstawie źródeł literackich ukazać początki procesu osvajania sztuki teatralnej i nierozzerwalne jej związki z życiem społecznym. Istotą sprawcą jest człowiek, który powołał sztukę teatralną do życia, bo taka była jego potrzeba indywidualna i społeczna, niezależnie od czasu/epoki i szerokości geograficznej. Ukazanie — w zawężonym ujęciu — rozwoju i funkcjonowania teatru na świecie i w Polsce miało ukazać jego obecność w codzienności ludzkiej egzystencji, siłę jego oddziaływań. Społeczne funkcje starałam się ukazać przez prezentację trzech form teatralnych: teatru klasycznego/zawodowego, teatru awangardowego/alternatywnego oraz teatru amatorskiego, wskazując tym samym nowe, przynajmniej w perspektywie współczesności, obszary zainteresowań pedagogiki społecznej, dyscypliny badającej wzajemne relacje pomiędzy środowiskiem a jednostką/

---

<sup>21</sup> W. ŻARDECKI: *Wprowadzenie do wiedzy o teatrze dla pedagogów*. W: *Pedagogika i kultura. Między teorią a praktyką...*, s. 113.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 114.

grupą społeczną, a także opis i projektowanie przeobrażeń negatywnych zjawisk dzięki wykorzystaniu potencjału i aktywności społeczności owych środowisk, o czym pisał między innymi Jerzy Modrzewski<sup>23</sup>. Refleksje te zamieściłam we *Wprowadzeniu* oraz w pięciu rozdziałach, a także refleksjach końcowych (*Zamiast zakończenia...*) stanowiących, uzupełnioną o aspekty edukacji teatralnej, pewną próbę rekapitulacji.

Zamysłem/celem moim było nie tylko poszukiwanie odpowiedzi na nasuwające się pytania o związek sztuki/teatru i pedagogiki, ale nade wszystko wskazanie wspólnych pól zainteresowań — chociaż, co cenne, inaczej ujmowanych — niezmiennie obecnych w ludzkiej egzystencji. Publikacja ta stanowi również próbę zachęcenia Czytelnika do krytycznej analizy rzeczywistości, a w konsekwencji — do podjęcia działań rewitalizujących wspólną przestrzeń. Mam jednocześnie pełną świadomość, że dla wielu poszczególne szkice/treści tu przedstawione nie będą w pełni kompletne. Pragnę jednak zaznaczyć, iż konstruując niniejsze opracowanie, świadomie dokonałam wyborów tych treści, które w moim odczuciu najpełniej ilustrują zamierzony cel: ukazanie wspólnoty i praktyczności obu sfer — sztuki/teatru i pedagogiki społecznej, oraz możliwości wzajemnych inspiracji i użyteczności.

Diagnoza w codziennej rzeczywistości ogromu problemów społecznych, które ilustruje w swej twórczości teatr, a pedagogika społeczna prognozuje możliwości ich kompensacji, w pełni zasadne czyni skierowanie uwagi społecznej na głębsze i bardziej aktywne zainteresowanie wspomnianą wspólnotą oraz komplementarnością zadań i celów obu obszarów.

Oskar Berle, opisując formy teatralne ludów pierwotnych, akcentuje egzystencjalną rolę teatru towarzyszącego od najdawniejszych czasów człowiekowi pierwotnemu w jego życiu zarówno rytualno-religijnym, jak i zabawowym oraz ludycznym: „właściwy prateatr — pisze — to sztuka zrośnięta z ciałem aktora, ogarniająca wszystkie możliwości natchnionego ciała; jest to najbardziej prymitywna i jednocześnie najbardziej różnorodna, w każdym zaś razie najstarsza sztuka ludzkości. Dlatego dziś jeszcze jest to sztuka najbardziej ludzka i najbardziej przejmująca. Sztuka nieśmiertelna”<sup>24</sup>. Owa nieśmiertelność to nie konsekwencja samego arcyzmu, piękna, sumy czynników konstytuujących spektakl. To wartość jej treści. „Wszyst-

---

<sup>23</sup> Zob. J. MODRZEWSKI: *Studia i szkice socjopedagogiczne. Aktualia*. Poznań—Kalisz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2011.

<sup>24</sup> W. ŻARDECKI: *Wprowadzenie do wiedzy o teatrze...*, s. 116.

kie sztuki są piękne — powiada Étienne Souriau — wszystkie sztuki są interesujące, wszystkie sztuki są obarczone ludzkimi przekazami, cennymi i niezastąpionymi. Sztuka teatralna jednak jest ze wszystkich najbardziej bezpośrednio ludzka, najbardziej konkretnie przeżywana, najbardziej bliska integralnej pełni życia, która sublimuje i uwzniośla aż do tego stopnia, że obdarza nas jego pełnym dynamizmem wzorem dla życia naszego własnego<sup>25</sup>. Czy zechcemy z tego skorzystać?

Wyrażam nadzieję, że niniejszy tekst będzie użyteczną, a także inspirującą lekturą dla studentów kierunków pedagogicznych, społecznych i artystycznych, dla reprezentantów nauk o wychowaniu, pracowników socjalnych, pracowników placówek kulturalnych, którzy są zainteresowani nie tylko artystycznym, ale i prakseologicznym wymiarem sztuki.

O potędze, sile i trwałości teatru decydują jego mistrzowie/twórcy, ale też odbiorcy/użytkownicy. Zasadniczo w każdej epoce historycznej żyli i tworzyli artyści konstytuujący wielkość sztuki teatralnej danego czasu. Najznakomitsze postacie swoimi zasługami zapewniły sobie miejsce w historii teatru, a ich nadal aktualna twórczość jest/powinna być impulsem dla współczesnych pokoleń artystów/twórców, a także, co starałam się ukazać w niniejszym opracowaniu, społeczności dostrzegających w sztuce teatralnej możliwości rewitalizujące.

---

<sup>25</sup> S. SKWARCZYŃSKA: *Koncepcja sztuki teatralnej Etienne Souriau*. W: EADEM: *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*. Warszawa, Wydawnictwo PAX, 1970, s. 47.

## Rozdział I

# Kultura, sztuka, teatr – powiązania i zależności

## Kultura

„Cała nasza rzeczywistość jest na wskroś przesiąknięta kulturą; z zakłętego koła naszego dobytku cywilizacyjnego wyjścia nie ma”<sup>1</sup>. Wypowiadając te słowa, kilkadziesiąt lat temu, Florian Znaniecki już wtedy zwracał uwagę na rolę, jaką kultura odgrywa w życiu jednostki, oraz na zależność człowieka od wszelkich elementów tworzących całościową strukturę kultury. Owo uwikłanie w kulturę to nie tylko zależność w zakresie percepcji, konsumpcji czy utylitarne potraktowanie w obszarze określonych zadań, ale też przymus cywilizacyjny wobec potrzeby kreowania i rozwoju kultury, indywidualnego wkładu w dorobek globalnej cywilizacji. Człowiek (jego aspiracje, możliwości, aktywność), egzystując w danym czasie historycznym, układzie kulturowym, zawsze pozostaje zależny od przeszłości kulturowej i kulturalnej. Owa zależność wraz z postępem i rozwojem cywilizacyjnym nie minimalizuje się, wręcz przeciwnie — narasta. Dorobek kulturowy — tradycja, wartości, normy moralne — nie podlega procesowi kurczenia, lecz rozwojowi, toteż człowiek współczesny wszelkie formy aktywności realizuje za pośrednictwem kultury<sup>2</sup>. Ta z kolei, podlegając ciągłej ewolucji na skutek aktów twórczych, otwiera coraz szerszą perspektywę możliwości satysfakcjonującego i bezpiecznego życia. Człowiek i kultura to co prawda dwa odrębne byty, ale wzajemnie się warunkujące i od siebie zależne.

---

<sup>1</sup> F. ZNANIECKI: *Wstęp do socjologii*. Warszawa, PWN, 1988, s. 30.

<sup>2</sup> Zob. *ibidem*.

Pojęcie *kultura* jest jednym z najczęściej używanych pojęć w naukach humanistycznych i społecznych, oznaczających zarówno dbałość o to i pielęgnowanie tego, co już zostało wypracowane/osiągnięte, a zatem stanowi określoną wartość, jak i realizację potrzeb i działań, które mają dopiero przynieść oczekiwane rezultaty. W literaturze przedmiotu zgodnie się uważa, że pojęcie *kultura* wywodzi się z języka łacińskiego, od słowa *cultura agri* oznaczającego zarówno uprawę, jak i uszlachetnianie roli. „W I w. p.n.e. Cyceron przeniósł ten termin na teren humanistyki dla określenia uprawy i uszlachetnienia życia duchowego. Kultura jest zatem rozumiana w tym pierwotnym ujęciu jako rezultat działań odniesionych do zjawisk naturalnych, ale w pewien sposób przeciwstawiających się naturze; jako ład narzucony przez człowieka, podporządkowany ustalonym przez niego wzorom i wzorcom, a przy tym jako narzędzie zaspokojenia ludzkich potrzeb i sposób realizacji ludzkich celów w dziedzinie materialnego bytu”<sup>3</sup>.

Dynamika, niejednorodność oraz złożoność kultury generują liczne trudności w jej charakteryzowaniu czy definiowaniu. Wielość określeń/definicji oraz teorii, na jakie natrafiamy w naukowym piśmiennictwie, jest świadectwem rozwoju tego zjawiska — kultury — oraz permanentnych eksploracji badawczych. Warto wszelako zauważyć, że te niekiedy dość odmienne teorie nie rywalizują z sobą, lecz raczej stanowią uzupełnienie i dookreślenie owego zjawiska/pojęcia.

Kultura postrzegana jako przestrzeń, obszar jest miejscem istnienia (kreowania) wielu zjawisk kulturowych. Marian Filipiak wskazuje cztery zasadnicze aspekty, które dają się wyodrębnić w każdym tego typu zjawisku:

- „— materialny — każde zjawisko kulturowe powstało dzięki istnieniu przedmiotów materialnych i dzięki materialnej formie są »uchwytnie«;
- behawioralny — zjawiska kultury są związane z zachowaniami motorycznymi, zewnętrznymi, czyli czynnościami związanymi z tworzeniem i odbiorem dzieł kultury, oraz z zachowaniami werbalnymi, czyli wypowiedziami;
- psychologiczny — związany z wartościowaniem, ocenami, postawami, motywami, znaczeniami nadawanymi przez człowieka przedmiotom i zachowaniom;
- aksjonormatywny — związany z normami i wartościami”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> E. WŁODARCZYK: *Kultura*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. T. 2. Red. T. PILCH. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2004, s. 950.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 953.

Skala i zakres występowania tych aspektów są w danym zjawisku różnorodne, co niewątpliwie stanowi o charakterze owych zjawisk.

Kategoria kultury może być postrzegana jako pewien *system, struktura, byt* czy *wartość*. Każde ze wspomnianych pojęć precyzuje zakres znaczeniowy, utylitarny oraz emocjonalny *kultury*. Jest również kultura niewątpliwie faktem społecznym, permanentnie towarzyszącym człowiekowi. Émile Durkheim przypisuje owemu faktowi dwa obszary znaczeniowe: „faktem społecznym jest wszelki sposób postępowania, utrwalony lub nie, zdolny do wywierania na jednostkę zewnętrznego przymusu; albo inaczej: taki, który jest w danym społeczeństwie powszechny, mający jednak własną egzystencję, niezależną od jego jednostkowych manifestacji”<sup>5</sup>.

W różnorodnych koncepcjach kultury, by spośród licznych reprezentantów nauk społecznych wymienić choćby Bronisława Malinowskiego, Floriana Znanieckiego, Clyde’a Kluckhohna — natrafiamy zawsze na kategorię działania przypisaną człowiekowi, warunkowaną potrzebami indywidualnymi lub społecznymi bądź tradycją kultywowaną w danej społeczności, albo też pewnymi nakazami moralno-prawnymi, mimo że zaakceptowanymi, to jednak ograniczającymi absolutną wolność.

Odczytując kulturę w rozumieniu Alfreda Kroebera, postrzegamy ją jako sposób myślenia, odczuwania i działania, który zwyczajowo zyskuje akceptację społeczeństwa. Kultura rozumiana w ten sposób ma, zdaniem autora, następujące właściwości:

- Jest przekazywana i utrzymuje ciągłość nie tyle za pośrednictwem genetycznych mechanizmów dziedziczenia, ile raczej dzięki wzajemnemu oddziaływaniu na siebie całych organizmów.
- Niezależnie od swych indywidualnych źródeł i pośrednictwa jednostek w jej przekazywaniu szybko przejawia tendencję do nabywania cech ponadindywidualnych i anonimowych.
- Rozpada się na odrębne wzory albo inaczej prawidłowości formy, stylu i znaczenia.
- Obejmuje wartości, które mogą być formułowane jawnie lub tylko odczuwane przez społeczeństwo, będące nosicielem kultury”<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> É. DURKHEIM: *Zasady metody socjologicznej*. Przeł. J. SZACKI. Warszawa, PWN, 2000, s. 41.

<sup>6</sup> E. WŁODARCZYK: *Kultura...*, s. 953.

Uwzględniając aktywność danego człowieka, niezależnie od jej zakresu i intensywności, dochodzimy do wniosku, że każda jednostka, uczestnicząc w życiu, uczestniczy w kulturze. Z kolei realizując indywidualny scenariusz życiowy, każda jednostka kulturę współtworzy. Co prawda różnorodny jest nasz udział jako konsumentów i kreatorów kultury, ale nie zmienia faktu naszej w niej obecności.

Zasadniczo w kulturze wyróżniamy dwa podstawowe komponenty:

- materialny, a zatem wszystko to, co człowiek zdołał wytworzyć, czyli przedmioty konkretne i dotykalne;
- niematerialny, czyli wszelkie duchowe skutki aktywności społeczeństwa, takie jak: normy, wartości, symbole, gesty i język.

Komponenty, wyróżnione tu jako indywidualne i odrębne, w praktyce życia stanowią całość wzajemnie się dopełniającą.

Jest też kultura swoistym systemem, strukturą elementów, które tworząc określone kody, służą komunikacji międzyludzkiej. W ciągu wieków każde społeczeństwo tworzyło odrębny i sobie znany oraz w pełni zrozumiały system znaków, stanowiący o indywidualności, odrębności historycznej, geograficznej i kulturowej danej grupy osób. Żyjąc w określonej przestrzeni, ludzie tworzyli dla siebie i członków swojej społeczności, dopiero kiedy możliwa była wymiana towarów, rozprzestrzenianie się myśli, usług, gdy nastąpił rozwój cywilizacji, dobra tworzone przestały mieć charakter tylko lokalny, a kultura poszczególnych społeczeństw zaczęła się upowszechniać. Nie zmienia to faktu, że kultura społeczeństwa zawsze była i jest taka, jacy są jej członkowie, natomiast cechy jednostek tworzących to społeczeństwo są takie, jaka jest kultura. „R. Benedict zauważyła, że kultura społeczeństwa dostarcza surowego materiału, z którego jednostka formuje swoje życie. Jeśli ten surowiec jest ubogi, cierpi na tym jednostka, jeśli natomiast jest bogaty, jednostka zyskuje szansę wykorzystania swoich możliwości”<sup>7</sup>.

Kultura kreowana przez człowieka jest jednocześnie materią — tą namacalną i duchową — odkrywania przestrzeni, zarówno tej z przeszłości, jak i terażniejszej. Władysław Kunicki-Goldfinger zauważa, że „Kultura jest narzędziem poznania i opanowywania świata przez człowieka. [...] U człowieka [...] pozagenetyczny szlak przekazywania cech, będący w istocie przekroczeniem ewolucji biologicznej, ma znaczenie decydujące”<sup>8</sup>. Definicja ta ukazuje ogromną

---

<sup>7</sup> Ibidem, s. 956.

<sup>8</sup> W.J.H. KUNICKI-GOLDFINGER: *Znikąd donikąd*. Warszawa, PIW, 1993, s. 207.

rolę, jaką kultura odgrywa w życiu jednostki. Umożliwia bowiem poznanie przeszłości, warunkuje opanowanie i przekształcanie rzeczywistości, czyniąc ją bardziej przyjazną, pozwala na świadome kreowanie wspólnej przestrzeni życia, kategorii tak istotnej w globalizującym się świecie. Zasadniczą więc kwestią pozostaje chęć, umiejętność i celowość korzystania z dobrodziejstw kultury. Refleksja ta nabiera szczególnej mocy, gdy przywołamy przemyslenia Normana Goodmana i Garego T. Marxa, którzy kulturę określili „świadomym, społecznie przekazywanym dziedzictwem wytworów wiedzy, przekonań, wartości i oczekiwań normatywnych, które to dziedzictwo pomaga członkom danego społeczeństwa radzić sobie z pojawiającymi się problemami”<sup>9</sup>. Ów materialny i duchowy dorobek społeczeństw, gromadzony przez wieki i systematycznie wzbogacany w kolejnych latach, wyznacza poziom rozwoju poszczególnych społeczeństw i jakość relacji międzyludzkich, warunkowane sprawnością ujarznienia sił przyrody, nabytą wiedzą i rozwojem twórczości artystycznej. Zasadniczo można powiedzieć, że kultura jako całość jest komplementarna wobec sztuki i życia społeczeństwa. Wobec tego najistotniejsza(-e) wydaje się świadomość/przekonanie, że kultura i sztuka nie są przestrzenią niedostępną; wręcz przeciwnie, stanowią wspólne dobro, które może i powinno służyć człowiekowi w codziennej aktywności, usprawniając jego życie.

W debatach dotyczących kultury, jej roli w codziennym życiu jednostki/grup społecznych, ujawniają się mniej lub bardziej znaczące podziały — jakkolwiek obecne w minionej przeszłości, to chyba jeszcze bardziej zaznaczające się współcześnie — wyróżniające obszary kultury elitarniej/wysokiej i popularnej/masowej<sup>10</sup>. Nie podejmując szerszych rozważań nad istotnością i celowością, a przede wszystkim implikacjami społecznymi takowych podziałów, trudno ich nie zauważyć. Dostrzegamy ich zakres, prezentowane treści i formę oraz ukierunkowanie na zainteresowanego tą formą odbiorcę.

Zarysowujące się podziały nie powinny stanowić bariery dla świadomego uczestnictwa w kulturze. To, czy partycypacja będzie świadoma i aktywna, oraz jaki obszar odbiorca uzna za „bliższy” emocjonalnie i poznawczo — to konsekwencje procesów

<sup>9</sup> N. GOODMAN, G.T. MARX: *Society Today*. New York, Random House, 1982, s. 85.

<sup>10</sup> Zob. M. CZERWIŃSKI: *Kultura elitarna i kultura masowa*. W: *Encyklopedia socjologii*. T. 2. Red. H. DOMAŃSKI i in. Warszawa, Oficyna Naukowa, 1999, s. 110–116; Z. MEŁOSIK: *Kultura popularna i tożsamość młodzieży*. Kraków, Oficyna Wydawnicza Impuls, 2013.



edukacyjno-wychowawczych, a także w pewnym zakresie dostępności/znajomości danej oferty. Uczestnictwo w kulturze, jej poznawanie składają się dla jednostki na wartość nadrzędną, warto ją zatem propagować, nawet jeżeli gors osób dostrzega początkowo piękno/atrakcyjność tylko w kulturze masowej/popularnej. Można bowiem żywić nadzieję, że z czasem, dzięki właściwym procesom edukacyjnym, dostrzegą one znaczenie kultury wysokiej/elitarnej, która stanie się im w równym stopniu dostępna. „Oddziaływanie kultury na społeczeństwo dokonuje się poprzez uczestnictwo w kulturze. [...] Na przykładach symbolicznych uczy się, jak i wśród jakiego zasobu treści wybierać, by sprostać środowiskowym wzorcom osobowym, normom uznawanego etosu, nakazom religii lub ideologii. [...] Można przyjąć, że życie kulturalne człowieka jest formą realizacji uznawanych przez niego wartości. Trzeba jednak mieć na uwadze różnorodność uwarunkowań życia kulturalnego, które ingerują w bezpośredni kształt związków zachodzących między wartościami a zachowaniami społecznymi, między aprobowaną normą »człowieka kulturalnego« a realnymi możliwościami i chęcią jej realizacji”<sup>11</sup>.

## Sztuka

W przestrzeni szeroko ujmowanej kultury wraz z jej dorobkiem duchowym i materialnym odnajdujemy znacznie węższy obszar, w pełni wpisany w kulturę, zwany sztuką. Czym jest, jak ją definiować i postrzegać, komu i czemu ma służyć, jaki jest cel jej powstawania? Te i inne pytania zorientowane wokół tematu wydają się niezmiennie od wieków, tak jak szukanie odpowiedzi. Czy poszukiwanie odpowiedzi jest zasadne? Pewnie tak, przez wieki przecież artyści tworzyli swe prace (dzieła) z myślą o odbiorcy. Czynili to nie tylko po to, by pokazać swoje zdolności i kunszt, ale także by przekazać określone treści/komunikaty, podzielić się refleksjami, zainteresować danym zjawiskiem.

<sup>11</sup> W. ŚWIĄTKIEWICZ: *Uczestnictwo w kulturze*. W: *Encyklopedia socjologii. Suplement*. Red. H. KUBIAK, G. LISSOWSKI, W. MORAWSKI, J. SZACKI. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2005, s. 362; Zob. D. STRINATI: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W.J. BURSZA. Warszawa, Zysk i S-ka, 1998; J. MODRZEWSKI: *Socjalizacja i uczestnictwo społeczne. Studium socjopedagogiczne*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2007.

Nawet wnikliwa analiza materiałów źródłowych nie pozwala nam odnaleźć zbyt wielu definicji pojęcia *sztuka*, a tym bardziej jednej, całościowo ujmującej jego zakres/przestrzeń. Twórcy oraz osoby naukowo zajmujące się sztuką najczęściej unikają precyzyjnego jej określania, ograniczając się zwykle do przyczynkowych wyjaśnień dotyczących danej dziedziny.

Szukając definicji, niejednokrotnie odwołujemy się do filozoficznych przemyśleń starożytnych myślicieli, ujmujących sztukę jako piękno widziane przez artystę. Idąc dalej tym tokiem myślenia, akceptujemy powszechnie uznawany pogląd, że piękne jest to, co ktoś lubi, co się komuś podoba. Poglądy te nawiązują do idealistycznej estetyki greckiej, której przedstawicielem był Platon. W starożytności w licznych teoriach estetycznych określano powinności artysty, którego celem było ukazanie idei piękna, a ponieważ natura stworzyła rzeczy piękne i brzydkie, to celem artysty i sztuki jest nie tylko odtworzenie tego piękna, ale też jego poprawa<sup>12</sup>. W kolejnych wiekach, mimo różnorodnych stanowisk i kierunków rozwoju myśli człowieka, sztuka zawsze była identyfikowana, przynajmniej w pewnym zakresie, z poczuciem estetyki i piękna.

Definiowanie piękna również nie polega na prostym wybrze, określeń, zawsze bowiem dostrzegamy piękno w płaszczyźnie odniesienia, jaką jest brzydota. Wyznaczenie granicy pomiędzy tymi dwoma bytami było i jest subiektywne — indywidualne. To prawda, że są dzieła, które urzekają pięknem rzesze ludzi, i to przez lata. Trudno byłoby jednak wskazać taki produkt, dzieło artysty, które wszyscy ludzie uznaliby za piękne<sup>13</sup>.

Piękno jest jedną z najgłębszych ludzkich potrzeb, może nie zawsze w pełni uświadamianą, ale zawsze obecną<sup>14</sup>. Piękno to impuls do zachwyty, ale też motywacja do działania. Trafnie ujął to Cyprian Kamil Norwid: „Bo piękno na to jest, by zachwycało / Do pracy — praca, by się zmartwychwstało”<sup>15</sup>. Również papież Jan Paweł II

<sup>12</sup> Zob. K. ESTREICHER: *Historia sztuki w zarysie*. Warszawa, PWN, 1988, s. 6—7.

<sup>13</sup> Zob. U. ECO: *Historia piękna*. Przeł. A. KUCIAK. Poznań, Dom Wydawniczy REBIS, 2005; U. ECO: *Historia brzydoty*. Przeł. J. CZAPLIŃSKA, K. DYJAS i in. Poznań, Dom Wydawniczy REBIS, 2007.

<sup>14</sup> Władysław Tatarkiewicz pisał: „Były i są odróżniane trzy najwyższe rodzaje wartości: *dobro, piękno i prawda*. [...] Zapamiętajmy: *piękno* od dawna jest w kulturze Zachodu uważane za jedną z trzech najwyższych wartości”. W. TATARKIEWICZ: *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa, PWN, 1975, s. 9.

<sup>15</sup> C.K. NORWID: *Promethidion*. Warszawa, Czytelnik, 1989.

przedmiotem swoich rozważań uczynił piękno i sztukę. Podobnie jak starożytni myśliciele, widział w nich potęgę mocy i działania oraz użyteczność społeczną. Mówił, że piękno jest darem talentu i powołaniem artystów<sup>16</sup>.

Choć już w starożytności przypisywano sztuce — wszystkim jej dziedzinom — określone cele i zadania, jeszcze mocniej akcentowano potrzebę jej użyteczności w średniowieczu, nakazując, by nie tylko urzekła swym pięknem, ale by uczyła. Święty Grzegorz Wielki pisał: „Obraz jest w tym celu wystawiany w kościele, aby ci, co nie umieją czytać, przynajmniej patrząc na ściany, czytali na nich to, czego nie mogą czytać w książkach”<sup>17</sup>. Również w renesansie sztuka była narzędziem poznania naukowego, przykład mogą stanowić badania Leonarda da Vinci nad perspektywą. W okresie klasycyzmu jeszcze mocniej dostrzegano wspólnotę wiedzy, poznania i sztuki, która w większym zakresie niż dotychczas może służyć człowiekowi w jego codziennych zmaganiach<sup>18</sup>.

Kolejne epoki rozwijały ten związek wiedzy i sztuki, upatrując w nim siły rozwoju społeczeństw. Żłudne byłoby przekonanie, że oto ludzie jednomyślnie w ciągu wieków postrzegali sztukę jako niezbędny warunek istnienia. Prawdą jest, że zajmuje ważne miejsce w życiu społeczeństw, ale w przeciwieństwie do instytucji społecznych, ekonomicznych, prawnych sztuka nie jest niezbędna w codziennym życiu. Wiele osób uważa ją za zbyteczną, czy wręcz uniemożliwiającą osiągnięcie celów utylitarnych. Jakkolwiek byśmy

<sup>16</sup> „Temat piękna jest istotnym elementem rozważań o sztuce. Pojawił się on już wcześniej, gdy wspominałem o zadowoleniu, z jakim Bóg przyglądał się stworzonemu światu. Kiedy Bóg widział, że było dobre to, co stworzył, widział zarazem, że było piękne. Relacja między dobrem a pięknem skłania do refleksji. Piękno jest bowiem poniekąd widzialnością dobra, tak jak dobro jest metafizycznym warunkiem piękna. Rozumieli to dobrze Grecy, którzy zespalałając te pojęcia, ukuli wspólny termin dla obydwu: *kalokagatia*, czyli *pięknodobroć*”. W. STRÓŻEWSKI: *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Kraków, Universitas, 2002, s. 156.

<sup>17</sup> W. TATARKIEWICZ: *Historia estetyk*. T. 2. Warszawa, PWN, 2009, s. 125.

<sup>18</sup> „Sztuka jest wiedzą i można się jej nauczyć. Minister finansów Ludwika XIV domagał się, aby zebrania Akademii poświęcone były analizom obrazów z galerii królewskiej w Luvrze w celu ustalenia zasad i przepisów, które miały służyć nauczaniu i oświecaniu amatorów. Akademia Francuska, powołana w 1635 roku, była niepowtarzalną w kulturze europejskiej instytucją kształcenia twórców poprzez krytykę artystyczną. Studiować dzieła sztuki, aby się z nich nauczyć reguł tworzenia, to cel bezpośredni. Równocześnie badać je — to dociekać istoty piękna, twórczości, prawdy artystycznej, [...] porównywać działalność artystyczną z innymi praktykami człowieka”. W. STRÓŻEWSKI: *Wokół piękna...*, s. 172–173.

sztukę oceniali, nie można jednak zaprzeczyć, że jest ona wyrazicielem i nośnikiem wartości, którym nadaje sens<sup>19</sup>.

We wspomnianych dyskusjach, trwających wieki, artyści oraz reprezentanci różnych dyscyplin naukowych coraz częściej podejmują wspólne działania mające na celu przedstawienie pełnej odpowiedzi lub przynajmniej próby ustalenia, czym jest, co obejmuje i czemu służy sztuka. Na podstawie rozlicznych dialogów można z całą pewnością powiedzieć, że „sztuka jest przywoływaniem piękna, stwarzaniem wizji, odbiciem warunków życia, jest wyrazem formy i materii, jest stanem psychicznym, często nawet patologicznym, jest wyrazem wiary, przekazem rozumu jak pismo, harmonii jak dźwięk muzyczny. Jest wyrazem uczuć i nerwów, zwątpień i niepewności człowieka, jego miłości, ambicji i potrzeb”<sup>20</sup>.

Ciekawe stanowisko reprezentował znakomity pisarz rosyjski Lew Tołstoj, analizując pojęcie i istotę sztuki. Otóż w jednym ze swych dzieł *Co to jest sztuka?* z 1898 roku określił ją jako świadomą działalność ludzką, zmierzającą do przekazywania uczuć tym, którzy w taki sam sposób owych uczuć doświadczają. Charakteryzując artystę, określił go jako osobę, która za pomocą gestu, mimiki, słowa, ruchu, form plastycznych wywołuje i utrwala własne wizje, przeżycia, wiedzę, czasem wiarę<sup>21</sup>. Formułował on — zgoła odmienne od metafizycznych koncepcji, wypracowanych przez starożytnych myślicieli, przeciwstawiał się też sobie współczesnym niedoceniającym roli sztuki w życiu codziennym — wnioski, że „Sztuka łączy ludzi o pokrewnych reakcjach. Jest nieodzowna dla życia cywilizowanego i postępu, zarówno indywidualnego, jak i zbiorowego”<sup>22</sup>. Lew Tołstoj dostrzegał w sztuce to, co inni uznawali za mało znaczące lub wręcz zbędne w ludzkiej egzystencji. Można powiedzieć, że swymi poglądami w tej dziedzinie wyprzedził epokę, jego wizje właściwie dopiero współcześnie są w pełni zrozumiałe. Znamienne jest też to, że dostrzegał, będąc pisarzem, inne niż literatura dziedziny sztuki, doceniając ich realną wartość. Intencją Tołstoja było nadanie sztuce pewnego zakresu praw i obowiązków moralnych. Trafnie przeczuwał, że w przyszłości nastąpi wzrost zainteresowania sztukami plastycznymi. „Przywykliśmy — głosił — uważać za sztukę tylko to, co słyszymy i widzimy w teatrach, na koncertach i wystawach; razem z budynkami, posągami, poematami... Ale wszystko to jest drobną częścią sztuki, przy

<sup>19</sup> Zob. K. ESTREICHER: *Historia sztuki...*, s. 8.

<sup>20</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>21</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>22</sup> Zob. *ibidem*.

pomocy której komunikujemy się między sobą. Całe życie ludzkie przepełnione jest dziełami sztuki”<sup>23</sup>.

Skoro sztuka jest tak wszechobecna, niesie z sobą tyle treści — zarówno współczesnych, jak i gromadzonych przez pokolenia — warto zaangażować ją, poszczególne jej dyscypliny w rozwój i we wsparcie codziennej rzeczywistości społecznej. Należy wprowadzić ją w życie każdej jednostki, by stworzyć możliwości poprawy warunków życia, by tym samym zamysł twórców: dotarcie do odbiorcy, został spełniony.

Sztuka jest pewną formułą, „jest (mniej lub bardziej świadomym) kształtem poznawania świata od strony jego jedności z nami samymi, jest kształtem poznawania samego siebie od strony naszej jedności ze światem obiektywnym (z ludźmi i przyrodą). Twórca, mówiąc o świecie, mówi o własnym »ja«. Odbiorca, poznając ujęty w dziele sztuki świat, poznaje swoje własne »ja«”<sup>24</sup>. To swoista całość, która podlega analizie oraz podziałowi, choćby z uwagi na dziedzinę sztuki, które możemy wyodrębnić. Dokonywanie klasyfikacji bywa niekiedy utrudnione z racji uszczegółowienia i możliwości wyodrębnienia w danej dziedzinie ogólnej domen pomniejszych, powstałych z czasem na bazie domeny głównej. Z pewnością jednak wyróżniamy te dziedziny, które towarzyszą nam już od co najmniej kilku stuleci; są to: muzyka, plastyka, literatura, teatr czy film obecny od ponad stu lat w naszej rzeczywistości.

Zasadne wydaje się pytanie: dlaczego poświęcamy tyle uwagi sztuce, w tym teatrowi?. Otóż nie po to, „aby uczyć innych, ale aby poznawać — wraz z innymi — to, co przynosi nam nasze istnienie, [...] nasze doświadczenia — osobiste i niepowtarzalne. Aby przełamać bariery, które nas otaczają, wyzwolić się od własnych zahamowań, [...] od ograniczeń, które wynikają z naszej niewiedzy i braku odwagi [...]. Sztuka [...] jest to dojrzewanie, ewolucja, dźwiganie się umożliwiające nam wynurzenie się z ciemności w blask światła”<sup>25</sup>.

Pamiętając o wartościach, jakie każda z dziedzin wniosła do rozwoju historii ludzkiej cywilizacji, uwagę szczególną w tym opracowaniu zwracam na teatr, który — w moim przekonaniu — jak żadna inna dziedzina w takim stopniu, łączy w sobie elementy pozostałych dziedzin sztuki, stanowiąc w niektórych przypadkach swoistą

<sup>23</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>24</sup> J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, M. BIAGINI, D. KOSIŃSKI, C. POLLASTRELLI, T. RICHARDS, I. STOKFISZEWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012, s. 142.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 347.

hybrydę sztuki. Potwierdzeniem tego są nie tylko współczesne przedstawienia teatralne, ale również te sięgające czasów starożytnych.

## Teatr

„W języku greckim — pisze we wstępie do *Socjologii teatru* Jean Duvignaud — *theomai* znaczy »oglądać«, a *theatron* — teatr, jest miejscem, gdzie na widok publiczny wystawia się blade oblicze istoty wyrwanej z »anarchii światłocienia« pospolitego życia, jest instrumentem, który, przedstawiając człowieka, odkrywa go na nowo i czyni z egzystencji ciągły akt twórczy. Teatr jest przeto czymś więcej niż teatrem. Jest sztuką. [...] Jest to jednak sztuka zakorzeniona, najbardziej ze wszystkich sztuk zaangażowana w żywy nurt zbiorowego doświadczenia, najbardziej czuła na wstrząsy, jakie targają życiem społecznym będącym w permanentnym stanie rewolucji, wrażliwa na żmudne postępy wolności. Teatr jest zjawiskiem społecznym. [...] Skoro tylko utwór zetknie się z publicznością, [...] staje się bytem wśród innych bytów, żywą i konkretną rzeczywistością”<sup>26</sup>.

Aby akt sztuki mógł zaistnieć, potrzebny jest aktor i widz, to, co dzieje się pomiędzy aktorem (nadawcą) a widzem (odbiorcą), to zaistnienie komunikatu, to teatr. Wyraża się ów akt w werbalnych i pozawerbalnych komunikatach, gestach, mimice, ruchu, intencji i w odczytaniu, wreszcie w chęci nawiązania kontaktu. Potrzeba przeżycia sztuki teatralnej bywa często nieuświadomiona, tkwi w podświadomości. Najważniejsze jednak, żeby istniała. „To wszystko wskazuje na społeczny, tzn. od społeczeństwa uzależniony i przez nie kreowany, byt teatru”<sup>27</sup>.

Zarówno w przeszłości, jak i współcześnie byt i status teatru zależały od wielu czynników, które je budowały lub wręcz odwrotnie — stanowiły element przyczyniający się do jego destrukcji. To z kolei wpływało w istotnym stopniu na upowszechnienie tej sztuki wśród szerokiej publiczności. Jedno przez wieki na pewno pozostaje niezmiennie, to społeczny charakter i rola tej instytucji w społeczeństwach tworzących własną kulturę. Teatr od swych począt-

---

<sup>26</sup> A. HAUSBRANDT: *Teatr w społeczeństwie*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983, s. 11.

<sup>27</sup> Ibidem.

ków zawsze był środkiem porozumiewania się, wyrażania emocji i nastrojów, przedstawiania indywidualnych i społecznych potrzeb, był wyrazem akceptacji i negacji rzeczywistości. Sztuka teatralna stanowiła czynnik motywujący ludzi do działania i rozwoju. „Badając zadania, jakie są teatrowi przydzielane, określamy tym samym, jakie role są mu wyznaczone w całokształcie życia społecznego, jakie funkcje ma on spełniać. Znajdujemy jednocześnie punkt wyjściowy dla scharakteryzowania oblicza jego jako określonej instytucji społecznej. Stwierdzamy, w jakich postaciach występuje on w doświadczeniach grup społecznych, jak łączy się tu z innymi wartościami całego systemu. Zarazem wchodzimy na drogę, która pozwala nam wnikać w całokształt życia społecznego z całym bogactwem treści kulturowych”<sup>28</sup>.

Bez wątpienia, w przeszłości — nawet tej bardzo odległej — teatr pełnił wiele funkcji, w jakimś wymiarze organizując i usprawniając życie społeczne. Tym niemniej wydaje się, jeśli odwołać się do literatury przedmiotu oraz do obecnej rzeczywistości, że skala zadań i funkcji, jakie współcześnie wyznacza się teatrowi, upatrując w nim olbrzymich możliwości, jest nieporównywalna. Reasumując, trudno nie dostrzec znaczącego miejsca teatru oraz jego działalności w strukturze szeroko rozumianej kultury, którą wzbogaca, kształtuje, rozwija i czyni bliższą człowiekowi.

Kultura, sztuka czy teatr niezaprzecalnie stanowią odrębne byty/obszary, które możemy definiować, charakteryzować, opisywać czy oceniać, ale — co czytelnie ujawnia się w doświadczeniu każdego z wymienionych bytów — jednocześnie nie sposób nie zauważyć ich wzajemnego oddziaływania i zależności, które warunkują ich kreowanie oraz istnienie. Jakkolwiek zarysuje się tu logiczna hierarchia, najszerszym bowiem pojęciem jest *kultura*, potem *sztuka*, a najwęższym *teatr*, to każdy z tych terminów nie tylko zawiera komponenty poszczególnych pojęć, lecz także jest swoistym tworzywem je kreującym. Przedstawienie teatralne realizuje się w przestrzeni kultury, jest nią warunkowane, ale jednocześnie to samo przedstawienie ową przestrzeń rozwija i wzbogaca. Podobnie funkcjonuje sztuka. Jak kultura i sztuka stanowią płaszczyznę/perspektywę odniesienia dla teatru, tak teatr jest czynnikiem kreującym owe byty.

Uważna lektura ujawniająca przeszłość, jak również percepcja współczesnych dokonań teatralnych najpełniej zaświadcza o nieprzemijającej wzajemności i zależności kultury, sztuki oraz teatru, służąc poszczególnym pokoleniom, a zarazem wzajemnie się kreując.

---

<sup>28</sup> Ibidem, s. 79.

## Rozdział II

# Społeczno-kulturowe uwarunkowania konstituowania się teatru powszechnego Perspektywa historyczno-geograficzna Wybrane przykłady

Teatr to życie, a zatem podejmując próbę przedstawienia — zaledwie w zarysie — ewolucji (etapów rozwoju) tej formy aktywności człowieka, należy zauważyć, że pewne formy teatralne towarzyszyły ludzkości od zawsze. Magia sztuki, nawet tej najbardziej pierwotnej, jej wielkość polegają na pełnej wizualizacji rzeczywistości przy jednoczesnym zachowaniu jej tajemnicy. Tak było u ludów pierwotnych realizujących się głównie w pantomimie, tak jest i obecnie, jeśli zważyć na różnorodność gry aktorów we współczesnym teatrze. Jeżeli porównywalna — pod względem czasowym — jest historia ludzkości i teatru, to znaczy, że był on życiową potrzebą zarówno twórców, jak i odbiorców.

Źródłem, z którego czerpano inspirację do pierwotnych obrzędów, z czasem — do przedstawień, inscenizacji, od zawsze było i jest życie codzienne, w którym zło i dobro toczą z sobą odwieczną walkę. Przywołana inspiracja jest niezmienna, zmieniają się tylko formy prezentacji, wyrażania emocji i wyposażania aktora w kostium, także rekwizyty, które mają rozbudzić naszą wyobraźnię i percepcję. Dopełnieniem scenicznego wizerunku przedstawienia są scenografia i muzyka. Obie formy stanowią źródło przekazu treści, jednocześnie tworzą tło, budują atmosferę, wzmacniając walory poznawcze i emocjonalno-estetyczne spektaklu.

Początków sztuki teatralnej, choć w dalekiej od współczesności formie, można upatrywać w ekspresji zachowań, działań ludów



pierwotnych. Czynnikiem, które niemal całkowicie decydowały o życiu człowieka w tym czasie i którym on się w pełni poddawał, były przyroda — słońce, wiatr, woda, oraz religia — wierzenia w bóstwa. W okresie późniejszym stały się nimi również historia i folklor.

Pierwszą formę teatralnego wyrazu stanowił taniec. U ludzi pierwotnych wyrażał on określone potrzeby życiowe: obrzędy inicjacyjne, kult bogów, bezpieczeństwo, zwycięstwo w konfliktach czy obfite zbiory. Taniec był prośbą, ofiarą i wyrażeniem ludzkich emocji. Człowiek wyrażający swe potrzeby i emocje w tańcu stał się aktorem/przedstawicielem prateatralnej sztuki<sup>1</sup>.

Oskar Eberle, analizując formy teatralne ludów pierwotnych, pisał: „Właściwy prateatr to sztuka zrośnięta z ciałem aktora, ogarniająca wszystkie możliwości natchnionego ciała; jest to najbardziej prymitywna i jednocześnie najbardziej różnorodna, w każdym zaś razie najstarsza sztuka ludzkości. Dlatego dziś jeszcze jest to sztuka najbardziej ludzka i najbardziej przejmująca. Sztuka nieśmiertelna”<sup>2</sup>. Tak jak tysiące lat temu, również obecnie, w codzienności współcześnie żyjących plemion, grup etnicznych — głównie na terenie Afryki i Ameryki Łacińskiej — obserwujemy elementy sztuki prawdziwej: „W miarę rozwoju społecznej organizacji plemion — jak zauważa Margot Berthold — wytwarza się u poszczególnych ludów pierwotnych coś w rodzaju zawodowego aktorstwa. Wśród polinezyjskich Areojów i tubylców na Nowej Pomeranii (Archipelag Bismarcka) istniały wędrownie trupy, które przenosiły się ze wsi do wsi i z wyspy na wyspę. Teatr jako funkcja kompensacji codziennego życia obecny jest wszędzie tam, gdzie zejdą się ludzie gotowi poddać się czarom, które z powszechnej rzeczywistości przeniosą ich w sferę doznań bardziej wzniosłych. Dzieje się tak niezależnie od tego, czy czary spełnią się na skrawku gołej ziemi, w bambusowej chacie, na podium z desek, czy też w nowoczesnym, wielofunkcyjnym budynku ze szkła i licowanego betonu. I niezależnie od tego, czy ostateczną konsekwencją zabiegu będzie brutalne rozwianie iluzji”<sup>3</sup>.

Literatura przedmiotu nie ujawnia, na co zwraca uwagę John Russell Brown, żadnych dowodów bezpośredniego związku, prostej zależności pomiędzy teatrem, jego sformalizowaną strukturą (tragedią, komedią) i prymitywnymi obrzędami/rytuałami czynionymi

<sup>1</sup> Zob. M. BERTHOLD: *Historia teatru*. Przeł. D. ŻMIJ-ZIELIŃSKA. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980, s. 7–9.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 13–14.

mi w początkach odległych kultur, co wszak nie oznacza, że tak nie było<sup>4</sup>.

Zapewne nie powszechnie, ale jednak pewne elementy obrzędów, dawną magię, a także sposób prezentacji treści, przekaz można zauważyć w inscenizacjach współczesnych sztuk teatralnych. Czy jest to tylko powrót do przeszłości, czy też celowy zamysł reżysera, by podkreślić pewne walory dramatu, pozostaje najczęściej tajemnicą twórcy. Dla widza i tak najistotniejsze jest odczytanie komunikatu oraz doświadczenie atmosfery, emocji wzmocnionych stosowną oprawą scenograficzną i muzyczną bądź też jej brakiem, co w niektórych inscenizacjach tylko potęguje siłę przekazu.

Uważna lektura piśmiennictwa z omawianego zakresu wskazuje, że ówczesne prymitywne obrzędy, prapoczątki sztuki oraz sztuka zdefiniowana aktywizowały określoną społeczność, angażując ją w roli twórców oraz widzów. Działania te, co warto podkreślić, choć usytuowane w przestrzeni artystycznej, skutkowały rozwojem społecznym, emocjonalnym, kulturowym i gospodarczym w całym środowisku lokalnym.

Przeгляд konstytuowania się sztuki teatralnej w minionych epokach, w wybranych kulturach i środowiskach geograficznych, pozwoli — taką wyrażam nadzieję — na dostrzeżenie miejsca i funkcji, jakie teatr/formy teatralne pełniły w codzienności minionych pokoleń oraz współczesnych społeczeństw.

## Kultura Egiptu i starożytnego Wschodu

Powszechnie początków teatru, zwłaszcza europejskiego, upatruje się w Grecji. I słusznie. Jednak przypominając koleje tworzenia się zrębów współczesnego teatru, nie można pominąć bogatego dorobku teatralnego Egiptu i starożytnego Wschodu oraz ich niewątpliwego wpływu na późniejszy rozwój sztuki scenicznej na świecie. Potwierdzeniem obecności sztuki teatralnej w Egipcie są nie tylko zachowane teksty, ale także formy plastyczne, między innymi bogato zdobione maski.

Działaniami, które można określić mianem prapoczątków teatru, są misteria, taniec ku czci bogów, w który, oprócz kapłanów,

---

<sup>4</sup> Zob. J.R. BROWN: *Historia teatru*. Przeł. H. BALTYN-KARPIŃSKA. Warszawa, PWN, 2007, s. 13.

włącza się publiczność, doświadczając aktywnego przeżywania podniosłych chwil.

Uwagę współczesnych zwracają Teksty Piramid, które w 1882 roku Gaston Maspero określił, jako „dramatyczne”. Są to teksty grobowe z dialogami, układane w intencji zmarłych, a kierowane do Ra, boga Słońca, i Ozyrysa, władcy umarłych. Obok słowa pisanego i recytowanego dominowały w Egipcie taniec i muzyka, jako elementy uświetniające głównie uroczystości religijne i dworskie. Inny rodzaj sztuki teatralnej, charakterystyczny dla terenów Egiptu w XII wieku n.e., to teatr cieni, który swoje inspiracje czerpał wówczas ze Wschodu oraz z historii i życia codziennego.

Również w Mezopotamii, podobnie jak w Egipcie, prapoczątków teatru należy szukać w misteriach i obrzędach religijnych, które odgrywane były na dworach władców. Osoby uczestniczące w przedstawieniu cieszyły się wówczas powszechnym szacunkiem. Obok tekstów *stricte* religijnych powstawały teksty orientalne, świeckie, zawierające elementy humoru. Także one były poświęcone ówczesnym bóstwom. W literaturze przedmiotu natrafiamy na opisy wspaniałych procesji, popisów pantomimicznych ku czci bogów. „Tak więc w ramach i szatach obrzędowych grano teatr, a tym samym nieodparcie nasuwa się hipoteza o istnieniu — przynajmniej w załączkach — staromezopotamskiej poezji dramatycznej”<sup>5</sup>.

## Kultura islamu

W kulturze islamskiej odnajdujemy jedno z najoryginalniejszych zjawisk teatru światowego, a mianowicie widowiska pasyjne *ta'zije*. Nigdy nie zaistniały one poza granicami Persji, gdzie do dziś wywołują wzruszenie. Odtwórcy ról, nawet współcześnie, nie są zawodowymi aktorami, a role kobiece nadal grają mężczyźni. I chociaż obecnie Teheran może poszczycić się teatrem państwowym, w którym wystawia się klasykę międzynarodową, ludność wiejska wciąż wierna jest widowiskom o charakterze mitologicznym i folklorystycznym.

Na terenie współczesnej Turcji na przełomie X i XI wieku wystawiano komedie i przedstawienia teatru cieni. Niewyczerpane źródło motywów dawnej tureckiej komedii stanowiły naśladownictwo oraz

---

<sup>5</sup> Ibidem, s. 25.

kpina z przeszłych i ówczesnych wydarzeń. Był to też czas aktywności wędrownych grup mimów, którzy uświetniali wszelkie okazje, czy to na dworze, czy też na placu targowym, by zaistnieć ze swoją sztuką.

Próby aktorskie nie zawsze zyskiwały uznanie na dworze, toteż nader często komedianci musieli zadowalać się grą dla ludu. Z czasem owa formuła stała się specyficzną turecką formą teatru, *orta ojunu*, obecną do dziś w niektórych regionach kraju. *Orta ojunu* – „gra pośrodku” – nie wymaga szczególnych przygotowań, kostiumów czy scenografii. Rzecz cała dzieje się na owalnym placu, który okalają widzowie.

W drugiej połowie XIX wieku w jednej z dzielnic Stambułu Ormianin Gullu Agop otworzył teatr turecki, przyczyniając się tym samym do rozwoju teatru improwizacji. W tym też czasie gra pod gołym niebem „przeniosła się” do budynku teatru. Powstające w XIX wieku teatry tureckie były organizowane na sposób europejski, najczęściej francuski lub włoski, już wówczas proponowały ambitny, międzynarodowy repertuar, wystawiany również dziś. Pomimo rozwoju teatru nadal kultywowano tu wielowiekowy kunszt meddahów, czyli przedstawianie opowieści w specyficznym udratyzowanym sposobie.

Jednocześnie na obszarze turecko-arabskim rozwijał się teatr cieni. Jego bohaterem stał się Karagoz. Imieniem tym nazwano również sam rodzaj widowiska. Legenda głosi, że Karagoz, który był kowalem, wraz ze swoim towarzyszem Hadżivatem (murarzem) budowali meczet w Bursie. W czasie pracy oddawali się groteskowemu igraszkom (pojedyńkom) słownym, które rozbawiały pozostałych pracowników, odciągając ich jednocześnie od pracy. Sytuacja ta tak rozgniewała sułtana, że postanowił obu „Gadułów” powiesić. Kiedy po pewnym czasie zaczęły gnębić go wyrzuty sumienia z powodu podjętej decyzji, jeden z dworzan wpadł na pomysł, by wyciąć ze skóry postacie, przypominające dwóch nieżyjących robotników, pomalować je i ożywić na płóciennym ekranie. Teatr cieni stał się ulubioną rozrywką na dworze sułtańskim, szczególnie podczas różnych uroczystości, zwłaszcza że tematyka owych przedstawień była z reguły dość frywolna i rubaszna. Pomimo to forma ta dość skutecznie opierała się ingerencji duchownych. „Postaci, poruszane na drążkach, wycięte ze skóry lub pergaminu, perforowane tak, by przepuszczały światło, skutecznie odpierały zarzut podobieństwa do człowieka, a co za tym idzie, przechytryły zakaz Koranu”<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 36.

Teatr cieni Karagoz zaistniał w całym świecie islamu i wszędzie, gdzie się pojawiał, wzbudzał emocje — nawet tam, gdzie widzowie nie rozumieli słów, ale rozumieli komiczną akcję.

## Kultura indyjska

Początków teatru indyjskiego szukać należy w związku tańca z kultem świątyń, co z czasem stało się podstawą utworzenia pojęcia *teatr świątynny*. Istnienie tej formy przez stulecia znajdowało odzwierciedlenie w architekturze. Poniżej świątyń wykutych w grotach Elury, a pochodzących z VIII wieku n.e., znajduje się piękna sala teatralna świątyni Kajlasanathy. Bogato zdobione sale teatralne stanowiły część składową takich ośrodków, jak świątynia Ganatai opodal Khadżuraho — budowla z końca XI wieku.

Oprócz teatru świątynnego rozwijała się druga, odmienna forma artystyczna, a mianowicie kuglarstwo, sztuki taneczne i pantomima. Ten rodzaj działalności, reprezentowany przez mimów, wędrownych bardów, przeznaczony był dla najniższych warstw społecznych (kast). Jedną z naukowych hipotez mówi, że „w epoce, gdy z wczesnych form rytualnego tańca, sztuki mimicznej i kuglarstwa powstały załączki dramatu artystycznego, Bharata, jako Arystoteles teatru indyjskiego, skodyfikował wszystkie jego niezbędne składniki artystyczne, językowe i techniczno-teatralne”<sup>7</sup>. Według Bharaty, dramat powstał za sprawą Brahmy, stwórcy świata. Otóż pewnego dnia bóg Indra poprosił Brahme, by ten wymyślił taki rodzaj sztuki, którego można by słuchać, który można by oglądać i który byłby zrozumiały dla obywateli wszystkich stanów. „Brahma przemyślał treść czterech Wed — świętych ksiąg mądrości indyjskiej — i wybrał z każdej po jednym składniku: z *Rygwedy* recytację, z *Samowedy* śpiew, z *Jadżurwedy* kunszt mimiczny, a z *Atharwawedy* uczucie. Z tego wszystkiego utworzył piątą Wedę, czyli *Natjawedę*, i powierzył ją ziemskiemu uczonemu Bharacie. A Bharata, mając na względzie pożytek ludzkości, spisał dramaturgiczne wskazania bogów w *Natjaśastrze*, czyli traktacie o sztuce tańca i aktorstwa”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 42. Zob. M. BERTHOLD: *Historia teatru...*

<sup>8</sup> J.R. BROWN: *Historia teatru...*, s. 42. Zob. A. NICOLL: *Dzieje teatru*. Przeł. A. DĘBNICKI. Warszawa, PIW, 1977.

Traktat był również spisem informacji dotyczących języka, którym mieli posługiwać się aktorzy, typów ról, scenografii, kostiumów, muzyki. W traktacie o sztuce tańca i aktorstwa czytamy, jak powinien być urządzony teatr jako budowla przeznaczona wyłącznie dla sztuki. Budynek prostokątny, podzielony na scenę — miejsce działań aktorów, i widownię — miejsce dla publiczności. Obie przestrzenie mają być odpowiednio bogato zdobione i pomalowane zgodnie z tradycyjną symboliką barw.

W Indiach, podobnie jak w Chinach, z powodzeniem rozwijał się teatr cieni. Właściwie do chwili obecnej nie udało się ustalić, komu przypada pierwszeństwo powołania tej formy sztuki do życia — Indiom czy Chinom. Za pierwszym z tych krajów przemawia fakt intensywnego promieniowania duchowego Indii na cały Daleki Wschód. Możliwe, że teatr ten powstał w Chinach za sprawą misji buddyjskich. Za Państwem Środka z kolei opowiada się inscenizacja jednej z najpiękniejszych i najsmutniejszych legend, w której to do wywoływania duchów wykorzystano płócienny ekran.

Na terenie Indii niemal w tym samym okresie konstituowały się zaczątki klasycznego dramatu. Stanowiły je balladowe poematy śpiewnie recytowane podczas różnych uroczystości. I chociaż owe dialogi, balladowe poematy, nie były jeszcze dramatem, to zachowane do dziś w spetryfikowanej formie stanowią doskonały przykład kunsztownej poezji.

Klasyczny dramat indyjski miał i ma charakter kontemplacyjny. Poecie/twórcy nie zależy na konstruowaniu konfliktów duchowych. Nie jest jego celem *katharsis*. Jego twórczy zamysł bardziej zorientowany jest na sublimację uczuć i estetykę cierpienia. W tym kontekście realizowały się dwa podstawowe składniki poetyki staroindyjskiej: *rasa*, czyli pełne doznanie estetyczne, którego dzieło sztuki musi dostarczyć widzowi, oraz *bhawa*, czyli emocje, które wyzwala aktor niezależnie od tego, czy budzi sympatię czy wręcz odwrotnie. Tematyka ówczesnych dramatów to głównie sceny z życia reprezentantów danego społeczeństwa, w tym przypadku są to działania braminów, kupców, kapłanów, ministrów. Zarówno w dramacie klasycznym, jak i tanecznym występuje postać widuszaka, indyjskiego arlekina, który kieruje się w swoich działaniach zdrowym rozsądkiem; czyni tak zawsze wtedy, gdy dostrzega w tym jakiś zysk.

Klasyczny dramat indyjski to realistyczny efekt rzeczywistości, możliwy dzięki wprowadzeniu zróżnicowania językowego, sanskrytu i prakrytu, języka osób wysoko urodzonych i przedstawicieli niższych kast. I choć dominującą tematyką w ówczesnym dramacie są sceny z życia miejskiego, to równolegle powstają utwory nawią-

zujące do mitów i legend. Jednym z przedstawicieli owego nurtu był żyjący w V wieku Kalidas, nadworny poeta i dramaturg, autor *Śakuntali*, z którego euforii i magii ujętych w tekstach czerpali w późniejszych okresach przedstawiciele i twórcy europejskiego dramatu, jak na przykład autor *Fausta* Johann Wolfgang von Goethe. W scenicznych tekstach Kalidasa odnajdujemy także zapiski dotyczące kostiumów i rekwizytów, będących nieodłącznymi atrybutami przedstawień. Środki plastyczne miały wesprzeć wyobraźnię widza. W dramacie klasycznym wykorzystywano również efekty gry cieni oraz formułę teatru w teatrze, która z czasem stała się motywem centralnym i bardzo popularnym.

Obok klasycznego dramatu w tym samym czasie na scenie indyjskiej pojawiła się krotchwila i farsa. Tak jak bramini byli tematem sztuk dramatycznych, na przykład w *Wózku glinianym*, tak głównymi bohaterami fars autorzy uczynili siwaickich i buddyjskich ascetów. Teksty zarówno ówczesnych czasów, jak i późniejsze — z XV–XVII wieku — ukazują knowania dostojników państwowych, nieprawidłowości funkcjonowania urzędów oraz brak moralności wśród ludzi. Dopiero na początku XX wieku autor, aktor i reżyser Rabindranath Tagore przyczynił się do zaistnienia indyjskiego teatru na poziomie światowym. Sztuki, które tworzył lub adaptował, obywają się niemal bez dekoracji. Autor tym zabiegiem prowokuje (pobudza) wyobraźnię widza, i to zarówno w Indiach, jak i na innych kontynentach. Swego czasu powiedział: „Nie potrzebujemy żadnej dekoracji. Jedyne, niezbędne dla nas tło to siła wyobraźni, na której pędzlem muzyki namalujemy obraz”<sup>9</sup>.

Drugim obszarem w kręgu kultury indyjskiej, który bardzo mocno zaznaczył się w rozwoju teatru, było królestwo Indonezji. To tu, na Jawie, powstała najsławniejsza forma widowiskowa Azji Południowo-Wschodniej, teatr cieni. *Wayang*, jak nazywano tę formę teatru, przetrwał do dziś. Wzory figurek wyciętych z ażurowej skóry lub lalki wystrugane z drewna pozostały niemal takie same jak w XI wieku. Początki wayangu to przedstawienia o charakterze rytualnym, bez udziału kobiet, później również z segregacją widowni według płci. Rozkwit tej sztuki przypadł na okres kultury hindusko-jawajskiej, za materiał treściowy posłużyły wedyjskie mity, czerpano też z *Ramajany* i *Mahabharaty*. Przedstawienia najczęściej odbywały się nocą, a mistrzem ceremonii, który ożywiał wszystkie figurki (aktorów) danego spektaklu, był tak zwany *dalang* — nie tylko animator, ale także narrator i często muzyk. Przedsta-

<sup>9</sup> J.R. BROWN: *Historia teatru...*, s. 52.

wienia wystawiano zwykle w rezydencjach arystokracji. Na uwagę zasługuje tradycyjny podział miejsc na „lepsze” (możliwość oglądania samych lalek) — dla mężczyzn, i „gorsze” (po drugiej stronie ekranu, gdzie widać tylko cienie) — dla kobiet.

Obecnie najbardziej rozpowszechnionym typem wayangu jest *wayang golek* cechujący się tym, że figurki są wystrugane z drewna, odpowiednio pomalowane i przyodziane w bogato haftowane szaty. Kultura współczesna mocno skomercjalizowała teatr, zarówno teatr cieni, jak i teatr żywego aktora, niemniej jednak nadal cieszy się uznaniem zarówno rodzimej publiczności, jak i turystów oraz widzów poza granicami państwa.

## Kultura chińska

Prekursorów teatru chińskiego należy szukać wśród szamanów, którzy kultowymi tańcami próbowali oddalić złe moce i nieszczęścia. Owe praktyki miały miejsce jeszcze w okresie poprzedzającym naszą erę. Dopiero u schyłku odchodzącej i z początkiem współczesnej ery daje się zauważyć większe zlaicyzowane formy w tańcu bądź w pantomimie uprawianej przez nadwornych błaznów czy aktorów. Ich także winniśmy nazwać prekursorami teatru chińskiego. W prehistorycznym teatrze istotne było przesłanie moralne przyświecające twórcom — dobro zawsze zwycięża. Okres ten to czas rozwoju chińskiego teatru cieni, który do dziś pozostał jedną z uprzywilejowanych form teatralnych.

Za panowania cesarza Wu-ti oprócz muzyki, tańców szamańskich i tańców w maskach zwierząt odbywały się pokazy „stu sztuk”. Pokazy te obejmowały popisy akrobatyczne, taneczne i wokalne oraz scenki pantomimiczne. Przedstawienia te cieszyły się coraz większą popularnością. Aby zapewnić rozrywkę przybyszom, cesarz Jen nakazał zbudować pierwszy teatr. Jego wygląd pozostaje w sferze domysłów, jednak przeznaczenie — przedstawienia „stu sztuk” — każe sądzić, iż najprawdopodobniej była to zadaszona estrada. Prawdziwym wkładem w rozwój teatru chińskiego było założenie, w okresie panowania dynastii T’ang (618—906), Ogrodu Grusz, czyli cesarskiej akademii teatralnej. Dziś jeszcze aktorzy posługują się tytułem honorowym „uczeń Ogrodu Grusz”. W pierwszej chińskiej szkole teatralnej śpiewu, tańca i muzyki uczyło się 300 młodych chłopców. Staranne przygotowanie było gwarancją kariery na



dworze cesarskim. Młode dziewczęta również pobierały nauki, tyle że w zakresie sztuki tanecznej. Młodzi artyści bawili gości wszędzie, chociaż najczęściej funkcję sceny pełniła weranda lub przestrzeń w ogrodzie. Ulubionym motywem chińskiej sztuki muzycznej i teatralnej była miłość.

Ówczesny teatr miał, zgodnie z założeniem, dostarczać publiczności wzruszeń estetycznych, a nie wiernie odtwarzać akcję. Przez lata poza środkami aktorskimi — z różnych powodów, także zawirowań historycznych — nie dokonywano żadnych zmian czy modyfikacji w materii scenicznej. Dopiero od XI wieku zaczęto na scenę wprowadzać tak zwane sztuki mieszane, zawierające oprócz tańca i śpiewu sceny historyczne i z życia społecznego. Ten rodzaj sztuki teatralnej przez lata cieszył się wielkim powodzeniem wśród publiczności.

Jak to często w historii ludzkości bywa, wydarzenia historyczne, swoista dekonstrukcja rzeczywistości, stają się osnową nowej konstrukcji, może nie zawsze dla wszystkich przyjaznej, ale z pewnością będącej impulsem do rozwoju danej sfery aktywności człowieka. Tak też się stało w przypadku Chin. Inwazja Mongołów i ich panowanie na północy kraju oraz kultywowanie sztuki czerpania radości z życia na południu przyczyniły się do powstania w XIII i XIV wieku dwóch specyficznie chińskich form sztuki: dramatu północnego i dramatu południowego. Co różniło te dwie formy sceniczne? Otóż dramat północny starał się być wierny etyce konfucjańskiej. Przestrzegał norm i zasad współżycia społecznego, a także posłuszeństwa wobec władzy oraz rodziców. Tematyką główną dramatu był heroizm zarówno w walce, jak i w miłości. Z kolei w dramacie południowym dominowała większa swoboda w zakresie doboru tematu, którym najczęściej były uczucia i niedyskrecje. Podejście do pewnych zasad, norm moralnych cechowało się w tej odmianie dramatu większą swobodą. Także forma artystyczna nie „trzymała się” określonych kanonów, wybierano i realizowano taką formę, która wydawała się najbardziej adekwatna do potrzeb sztuki. „Podczas gdy dramat północny — poczynając od reguły czterech aktów, aż po skrupulatne przestrzeganie rymów i ich zgodności z muzyką — dąży głównie do nieskazitelności stylu, to dramat południowy, wibrujący pełnią życia i stosujący bogatszą brzmieniowo muzykę, celuje zwłaszcza w efektach poetyckich”<sup>10</sup>. Tym sposobem w czasach, gdy „surowy” dramat północny pozostawał wierny określonym konwencjom, dramat południowy stał się podstawą rozwoju nowej formy artystycznej, to jest

---

<sup>10</sup> Ibidem, s. 61–70. Zob. A. NICOLL: *Dzieje teatru...*, s. 5–6.

*quasi-operowej* formy sztuki dramatu, będąc tym samym istotnym ogniwem w rozwoju teatru chińskiego.

Wraz z rozwojem dramatu klasycznego ewoluowały muzyczne formy sceniczne. Jednym ze znakomitszych twórców tego nowego gatunku był muzyk Wei Liang-fu. On to, wykorzystując muzykę powstałą na północy i na południu kraju, zainicjował nowy styl muzyczno-dramatyczny *śpiewogrę*. Powstałe za sprawą słynnego muzyka, sztuki muzyczne o strukturze liryczno-poetyckiej stały się zaczątkiem współczesnej opery pekińskiej, która nadal cieszy publiczność.

W XVIII wieku z inicjatywy samego cesarza K'ien lunga doszło do powołania w pełni autonomicznej formy, a mianowicie opery pekińskiej, cieszącej się zasłużoną sławą na całym świecie. Istotą owej doskonałości opery były (są) dwie zasadnicze cechy teatru chińskiego, a mianowicie perfekcyjna gra zespołowa oraz indywidualny popis wielkiej gwiazdy, która stojąc na pustej scenie, bez rekwizytów, musi za pomocą ruchu swego ciała rozwinąć akcję oraz wywołać złudzenie przestrzeni i przedmiotów. Z pomocą aktorowi przychodzi kostium i maska lub mocna charakteryzacja szminką i pudrem. Kunszt sceniczny, niezmienna od stuleci symbolika gestów i kolorów pozwalają widzowi odczytać treść przedstawienia, w którym do początku XX wieku — z krótką przerwą, gdy kobiety były równorzędnymi partnerkami na scenie — grali mężczyźni.

Współczesna rzeczywistość teatralna niewiele przejęła z kultury Zachodu, kultywując tym samym stare tradycje artystyczne. W latach dwudziestych ubiegłego wieku rozwinął się w strukturach akademickich ruch „literackiej odnowy” — studiowano dramaturgię i reżyserię oraz styl gry w teatrach kultury zachodniej, powołano Narodową Akademię Teatralną. Przemiany, jakie zaszły, spowodowały, że oprócz klasycznej sztuki chińskiej równolegle rozwijał się nowoczesny teatr mówiony, który spełniał najczęściej funkcję rozrywkową. Ta nowa forma zdobywała coraz szersze rzesze zwolenników.

## Kultura japońska

Teatr japoński powstawał pod wpływem uwarunkowań historycznych, społecznych i artystycznych, jako zespół wielu równolegle rozwijających się struktur artystycznych. Siłą tego teatru od lat był ruch, gest i słowo. Różnorodne formy teatralne służyły zaspo-

kajaniu potrzeb różnych grup społecznych. Warto w tym miejscu wskazać kilka przykładów odmiennych form artystycznych, które funkcjonują nadal obok siebie, w pewnym zakresie wzajemnie się uzupełniając.

*Kagura* — początek teatru, jak w wielu innych przypadkach, związany jest z konfliktem bogów. Źródłem konstituowania się teatru są dwa mity: o bóstwach morza i o bóstwach słońca. Zatem mity i związane z nimi formy aktywności człowieka — tańce, obrzędy ofiarne, które miały zjednać przychylność bogów — doprowadziły do powstania rodzaju widowiska nazwanego *kagura*, którą to nazwę zapożyczono od mitycznej góry Kagu. Przez lata tę formę realizowali ku czci różnych bóstw mimowie, kuglarze wśród gawiedzi i na dworach panujących.

W historii teatru japońskiego wyróżnia się wiele form scenicznych, które wzbogacały i rozwijały formy już istniejące lub były początkiem konstituowania się nowych struktur muzyczno-scenicznych. Wśród nich odnajdujemy między innymi *bugaku* — formę tańca, widowiska, bogato ilustrowaną muzyką. Forma ta jako pierwsza zaistniała na scenie.

Kolejnym przykładem zaspokajania artystycznych potrzeb ówczesnej społeczności były *sarugaku* i *dengaku* — rodzaj ludowej rozrywki, która nawiązywała do dawnych europejskich imprez karnawałowych. W barwnych pochodach tańczyli przy wtórze muzyki wszyscy mieszkańcy miasta.

Z czasem z anonimowych komediantów wyodrębniły się coraz bardziej znaczące postacie. Tak też było w początkach XIV wieku, kiedy to aktorów zaczęto identyfikować z nazwiska, a dwie postacie Kan'ami i Zeami, postrzegano jako wybitne osobistości w świecie sztuki z uwagi na przypisywane im współtworzenie najosobliwszej, najbardziej niezgłębionej i fascynującej formy artystycznej teatru japońskiego — *nō*, oraz jako twórców ekspresji dramatycznej<sup>11</sup>. Sztuki *nō*, które wywodzą się z ducha buddyzmu zen, przeznaczone były głównie dla warstwy arystokratycznej. Samo określenie *nō* oznacza szczyt umiejętności artystycznych.

Strukturę konstrukcji sztuk *nō* często porównywano z tragedią antyczną, podobne były między innymi przestrzeń kultu, obecność chóru czy podział na postacie pierwszego bądź drugiego planu. Różniła je zasadniczo postawa głównej bohaterki. Otóż Antygona wyraźnie przeciwstawia się woli Kreona, natomiast Komachi (bohaterka najwybitniejszej sztuki *nō*) reprezentuje postawę uległości. Naj-

<sup>11</sup> Zob. J.R. BROWN: *Historia teatru...*, s. 73–85.

ważniejsza w tej formie scenicznej jest jednak afirmacja piękna, które osiąga pełnię w żałobie.

W dramaturgii *nō* wyróżnia się pięć kategorii sztuk:

- sztuki o bogach,
- sztuki nawiązujące do działań wojennych, często sławiące dzielnego samuraja,
- sztuki kobiece lub tak zwane perukowe (aktor gra rolę kobiety),
- sztuki prezentujące rozpacz kobiety, na przykład po stracie męża, syna,
- sztuki przedstawiające udratyzowane legendy.

Wszystkie role – zarówno kobiece, jak i męskie – grali mężczyźni. Teatr *nō* przetrwał do dziś w niemal niezmienionej formie.

Tak jak sztuki *nō* reprezentują powagę w formie i treści, tak rozwijający się równolegle – lub jak niektórzy twierdzą, będący tradycyjną częścią składową sztuki *nō* – *kyogen* stanowił formę parodiującą ludzkie słabości, pełną pogodnego humoru, ale też krytyki społecznych zachowań, wyrażanej jednakże z wyrozumiałością (tolerancją) wobec ludzkich błędów. Prezentowane tu niemal cyrkowe figle aktorów nader często implikowały europejską komedię *dell'arte*. Aktorzy w tej formie sztuki najczęściej występowali bez masek.

Osobne miejsce, choć nie mniej prestiżowe, zajmuje w kulturze japońskiej teatr lalek. Sztuka ta przeznaczona dla wszystkich grup wiekowych datuje swe początki na VIII wiek, chociaż wpływy kultury państw azjatyckich były zapewne wcześniejsze. Prawdziwy rozkwit i popularność teatru lalek przypadły na XVII i XVIII wiek. Po kilku dekadach niebytu tej formy teatralnej, w latach siedemdziesiątych XIX wieku, nastąpiła jej restauracja.

Na okres świetności teatru lalek przypadło również powstanie nowej formy teatralnej – *kabuki*, która doskonale odzwierciedlała obraz rzeczywistości społecznej. Samo określenie *kabuki* odnosi się do pieśni, tańca i umiejętności artystycznych. Początki tej formy wiąże się ze swoistą formą kwestowania, którą realizowała kapłanka Okuni w Kioto, chcąc dzięki swym występom taneczno-wokalnym pozyskać środki na odbudowę świątyni. Ponieważ efekty jej działań były nad wyraz pozytywne, zaangażowała kilka dziewcząt i przygotowując wspólnie scenki dialogowe, rozpoczęła działalność w szerszym zakresie.

Kobiety jednak stosunkowo krótko pozostawały na scenie, za sprawą dekretów wydawanych przez ówczesne władze ich miejsce zajęli młodzi chłopcy. Ale i oni po pewnym czasie zostali pozbawieni możliwości odgrywania ról scenicznych. W rezultacie moralno-

-społecznych zabiegów rządzących na scenie pozostali dorośli akto-  
rzy – mężczyźni.

Mimo licznych zawirowań historycznych i społecznych, wpływów obcych kultur *kabuki* do dziś przetrwało jako najpopularniejsza forma teatru japońskiego. I choć krytycy często powątpiewają w siłę tego gatunku, który nadal wykorzystuje w swych inscenizacjach bogato zdobione kostiumy i cenne, historyczne rekwizyty, to ciągle ta forma pozwala poznać i zrozumieć początki cywilizacji.

Jak wspomniano, teatr *kabuki* odzwierciedlał codzienność. Z czasem wyodrębniły się cztery kategorie:

- *jidaimono* – sztuka historyczna, sławiąca głównie cnoty i bohaterstwo samurajów,
- *sewamono* – sztuka mieszczańska, obyczajowa, dotycząca społeczności kupców, rzemieślników i handlowców,
- *shosagoto* – sztuka taneczno-liryczno-balladowa,
- *jidai-sewa* – sztuka mieszana wykorzystująca elementy historyczne i obyczajowe.

Wielką zasługą dla rozkwitu tej formy scenicznej w XVII i XVIII wieku był tekst dramatu, którego źródło tkwiło w rzeczywistości, wymagającej odpowiedniego zaadaptowania na potrzeby teatru. Tę umiejętność posiadał i realizował w stopniu niemal doskonałym japoński dramaturg Sugimori Nobumori. Jedną ze starych reguł teatru japońskiego głosi: „Teatr jest nauką dla ludu. Powinien wskazywać drogę obowiązku, podsuwając stosowne przykłady i wzory”<sup>12</sup>.

W XVIII wieku teatr funkcjonował już w budynku teatralnym ze specjalnie przygotowaną sceną obrotową, z balkonami i łozami dla publiczności. Specyficznym elementem architektonicznym ówczesnych teatrów była „droga kwiatów”, czyli pomost biegnący prostopadle do sceny, ponad głowami widzów, który wykorzystywano w niektórych inscenizacjach.

Schyłek XIX wieku przyniósł w Japonii nie tylko zmiany historyczne, ale także społeczne i obyczajowe – przynajmniej w pewnym zakresie. I tak, zezwolono na otwieranie prywatnych teatrów, a kobiety po przeszło 200 latach mogły powrócić na scenę. Te i inne wyznaczniki liberalizmu w sztuce teatralnej bardzo szybko przyczyniły się do powstania „nowej szkoły” *shimpa*, której to zwolennicy pod wpływem kultury europejskiej dążyli do zreformowania japońskiej sztuki teatralnej na wzór zachodni. Różne próby podejmowano w celu wprowadzenia nowej formuły teatralnej. Otóż po

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 100. Zob. I. ŁABĘDZKA: *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1999.

1945 roku, jak zauważa Benito Ortolani, wykładowca na Uniwersytecie w Tokio, „próbowano stworzyć w ramach *shimpa* coś w rodzaju dramatu ludowego, podobnego do *kabuki*, i pozyskać dla teatru nowe warstwy społeczeństwa w drodze starannego doboru repertuaru i przyciągania utalentowanego narybku aktorskiego. Dzięki tej mądrej zmianie orientacji w dzisiejszym życiu teatralnym Japonii znalazło się stosowne miejsce dla tego gatunku, który dawno już sprawdził się jako łącznik między tradycją *kabuki* a nowoczesnym teatrem”<sup>13</sup>.

Do reformy teatru współczesnego przyczynił się bardzo japoński teatrolog, który nie tylko przełożył niemal wszystkie dzieła Shakespeare’a, ale też dokonał inscenizacji wybranych sztuk. Na sceny wprowadzał formy łączone, na przykład wybrane akty przedstawienia *kabuki* przeplatał scenami z dzieł Shakespeare’a.

*Shingeki*, czyli tak zwany nowy teatr powstający pod wpływem kultury zachodniej, miał zdecydowanie kosmopolityczny wizerunek. Było tu też miejsce na coraz odważniejsze koncepcje reżyserskie. Teatry tego typu do dziś dają wyraz zaangażowania twórców w rzeczywistość społeczną. Są również miejscem prezentacji sztuk scenicznych pochodzących z całego świata.

## Kultura grecka

Teatr grecki, także ten powstały przed naszą erą, jest postrzegany jako pierwowzór sztuki dramatycznej nowożytnej Europy. Grecja była nie tylko pierwszym krajem europejskim, w którym przedstawienia dramatyczne sięgnęły poziomu sztuki, stąd też bowiem wywodzą się najznakomitsi mistrzowie, dramatopisarze, twórcy teatru klasycznego<sup>14</sup>. Myśląc o teatrze greckim, najczęściej przywołujemy teatr (scenę) w Atenach. Trzeba jednak pamiętać, że już w czasach starożytnych istniało w różnych miastach wiele scen, różniących się architekturą oraz rodzajem spektaklu (widowiska). Warto zatem przywołać, wprowadzony w literaturze, podział – w zakresie typu i architektury, bardziej umowny niż rygorystyczny – teatru greckiego:

<sup>13</sup> J.R. BROWN: *Historia teatru...*, s. 103–104. Zob. E. ŻEROMSKA: *Teatr japoński. Powrót do przeszłości*. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie Dialog, 1996.

<sup>14</sup> Zob. A. NICOLI: *Dzieje teatru...*, s. 7.

- typ klasyczny ateński,
- typ hellenistyczny,
- typ grecko-rzymski.

Tematyka pierwszych dramatów wystawianych w greckim teatrze nawiązywała zawsze do sfery religii, bóstw i bogów, ukazując wzajemne zależności. Początki sztuki aktorskiej trudno zapewne nazwać regularnym spektaklem, przynajmniej we współczesnym rozumieniu, bardziej bowiem przypominała ona formę obrzędu czy adoracji wyrażanych za pośrednictwem tańca i śpiewu. Były to zazwyczaj obrzędy ku czci Dionizosa, boga wina, płodnych sił przyrody i życia. Mieszkańcy Aten czcili go w pieśniach, tańcach i wesołych pochodach. Historycy sztuki dramatycznej twierdzą, że z owych swawoli, obrzędów rozwinęła się tragedia i komedia, a Dionizos został bogiem teatru<sup>15</sup>.

Z pewnością teatr jest artystycznym produktem społeczeństwa, wspólnoty i bodaj nigdzie nie miał tak wielkiego znaczenia, jak w antycznej Grecji. Ówczesna swoista wspólnota ludzi i bogów, mimo licznych podziałów politycznych pomiędzy miastami, była podtrzymywana i kreowana nie tylko w formie dramatów scenicznych, ale również igrzysk. A wszystko po to, by osiągnąć cel nadrzędny – poczucie wspólnoty.

Grecja dała początek dychotomicznemu podziałowi dramatu na tragedię i komedię. Do ukonstytuowania się tragedii bezpośrednio przyczyniły się dytyramby śpiewane na cześć Dionizosa, które z czasem zostały upoetyzowane i ujęte w formę literacką.

Postacią, która wprowadziła niemal rewolucyjne zmiany w dotychczasowej konstrukcji przedstawień, był poeta Tespis. On to opracował i wprowadził rolę przewodnika (przodownika), czyniąc z niego pierwowzór aktora – ten wygłaszał wprowadzenie, nawiązywał dialog, w który włączał się chór. Zasługą Tespisa było również wprowadzenie nowej tematyki, niekoniecznie związanej z Dionizosem, co spowodowało ukształtowanie się właściwego dramatu, któremu formę nadawali Ajschylos, Sofokles czy Eurypides.

Pierwszy ze wspomnianych dramatopisarzy – Ajschylos, pozostawał wierny koncepcji tragedii archaicznej, która obejmowała: prolog wyjaśniający wcześniejsze wydarzenia, pieśni na wejście chóru, opowieść gońca oraz emocje (lament) bohatera. Początkowo angażował dwóch aktorów, z czasem, podobnie jak Sofokles, wprowadził trzeciego. Ajschylos był autorem 90 tragedii, z których za-

---

<sup>15</sup> Zob. M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 106.

chowało się jednak tylko 7. Do najbardziej znanych tytułów należą *Persowie*.

Sofokles, kolejna wielka postać antycznej tragedii, wprowadził w swoich dziełach ożywienie postaci, pozwolił im tym samym na wyrażenie własnej opinii, przeciwstawienie się nakazom bogów, władców. Jako pierwszy odstąpił od spetryfikowanego, monumentalnego konstruktowi postaci. Bohaterowie Sofoklesa doświadczają cierpienia jako najsurowszej, a zarazem uszlachetniającej szkoły „poznawania samego siebie”<sup>16</sup>.

Koncepcja nieodwracalności losu, która stała się podstawą definicji tragedii antycznej ukutej przez Arystotelesa, od wieków budzi sprzeczne odczucia. I tak, przykładowo Wolfgang Schade-waldt odczytuje ją jako „rozkoszne wytchnienie od grozy i rozpacz”<sup>17</sup>. Mówi dalej: „tragedia wywołuje wstrząs, a przez to, że wraz z pożądanym dreszczem grozy, będącej obliczem wszelkiej prawdy, i z zaspokojeniem potrzeby skargi przynosi na koniec *katharsis* i płynące z niej poczucie ulgi, można tym większą mieć nadzieję, iż choć z natury swojej mierzy w całkiem inną stronę — od czasu do czasu dotknie czegoś, co w człowieku najistotniejsze, i być może pod wpływem tego zetknięcia z prawdą rzeczywistości człowiek wyjdzie odmieniony”<sup>17</sup>.

Eurypides w swej twórczości przedstawiał ludzi takimi, jakimi byli w rzeczywistości, kierując się tezą Protagorasa: „Człowiek jest miarą wszystkiego”. Postaciom, które prezentował we własnych dramatach, pozwalał na powątpiewanie, co wywoływało dość często krytykę osób przyzwyczajonych do odwiecznych i niezmiennych prawd.

Wraz ze śmiercią trzech wielkich tragików skończył się okres świetności tragedii antycznej. Czas ich obecności wniósł do procesu rozwoju teatru bardzo wiele treści, wpłynął na kształt/tematykę literatury antycznej, a także na formy kształtujące zewnętrzną i wewnętrzną strukturę teatru jako sztuki dramatycznej i jako miejsca — budynku. Stopniowo sztuka sceniczna przenosiła się z ulic i placów do budynków, najpierw drewnianych, a w drugiej połowie IV wieku p.n.e. — do nowo powstałego murowanego budynku.

W nieco późniejszym okresie, bo w ostatniej dekadzie życia wielkich tragików — Sofoklesa i Eurypidesa, rozkwitła komedia grecka.

---

<sup>16</sup> Ibidem, s. 114. Zob. J. DE ROMILLY: *Tragedia grecka*. Przeł. I. SŁAWIŃSKA. Warszawa, PWN, 1994.

<sup>17</sup> M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 114.



Początków tej formy należy szukać w scenkach improwizowanych, które jeszcze za czasów Arystotelesa były w zwyczaju w wielu miastach. „Pojęcie komedii wywodzi się ze śpiewów komosu, nocnej rozdokazywanej procesji attyckiego ludu, który garnał się do trunku i do tańca, a upojony miłością i winem brał w imię Dionizosa kilkudniowy rozbrat z wszelką powagą”<sup>18</sup>.

Reprezentantem właściwej komedii, w jej pierwotnej formie, którą określano mianem „starej”, był Arystofanes (około 448–388). Kolejne lata (około 375–325) to okres tak zwanej średniej komedii, pełnej literackiej krytyki i parodii. Tę wkrótce zastąpiła komedia nowa, której głównym przedstawicielem był Menander<sup>19</sup>.

W komedii starej podstawę stanowił występ chóru, „przyodzianego” w maski lub mającego mocny makijaż (charakteryzację). Ten rodzaj sztuki dramatycznej był doskonałym przykładem antycznej komedii politycznej, jakże trafnie szydzącej z ówczesnych władców. Komedia średnia odstąpiła od wątków politycznych, zastępując je parodią przedstawicieli wybranych zawodów, natomiast w zakresie oprawy scenicznej z zasadzie niczego nowego nie wprowadzono.

Istotne zmiany w dziedzinie treści oraz techniki i środków artystycznego wyrazu przyniosła komedia nowa. Za sprawą pióra Menandra, a także innych, czerpiących z jego dorobku, w nowych sztukach odnajdujemy odzwierciedlenie charakterów, wewnętrzne przemiany bohaterów oraz czytelną granicę pomiędzy dobrem a złem. Zarysowane postacie – zarówno pierwszo- jak i drugoplanowe – były niezwykle wyraziste, a stopniowe potęgowanie napięcia sprawiało, iż fabuła stawała się przekonywająca. Menander zrezygnował z chóru na rzecz uwypuklenia roli aktorów w poszczególnych sztukach. Wykorzystał także dokonujące się ówczesnie zmiany w architekturze budynku teatru. Otóż najważniejsze sceny sztuki sytuował na platformie, którą umieszczono przed *skene* (pierwotnie garderoba, później budynek teatralny, gdzie grano sztukę), zbliżając tym samym scenę do widowni.

Obok teatrów, w których aktorzy realizowali zamysły wielkich dramatopisarzy, na terenie Grecji rozwijała się sztuka przeznaczona głównie dla przedstawicieli niższych warstw społecznych. Kuglarze i tancerze oprócz wykonywania układów akrobatycznych naśladowali często ludzi bądź zwierzęta, dworując sobie z ich zachowań.

---

<sup>18</sup> Ibidem, s. 123. Zob. M. KOCUR: *Teatr antycznej Grecji*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.

<sup>19</sup> Zob. A. NICOLI: *Dzieje teatru...*, s. 11.

Tak narodził się mim<sup>20</sup>. Ten rodzaj sztuki, przeciwnie niż antyczny teatr klasyczny, dopuszczał udział kobiet. Przez lata mimowiercyli widownię swoimi umiejętnościami poza scenami wielkich teatrów, do których możliwość wstępu przyniosła dopiero epoka hellenistyczna, a i tak były to odosobnione przypadki.

Sztukę dramatyczną wystawianą w antycznym teatrze greckim wzbogacano o wątki lub w pełni konstruowano na wątkach religijnych, co budziło pełne zainteresowanie szerokich rzesz ludności. Dramat chyba nigdy — z założenia — nie pełnił funkcji klasowej, zdecydowanie przeznaczony był dla ogółu ludności i chociaż niektórzy przez lata próbowali to zmienić, był i nadal jest formą sztuki w istocie swej demokratyczną<sup>21</sup>. Sytuacja ta skutkowałą koniecznością budowy przestronnych budynków teatralnych, tak by zaspokajały wynikające z treści sztuki wymagania aktorów i żeby widz mógł swobodnie uczestniczyć w przedstawieniu.

Pierwszą znaną w Grecji konstrukcją teatru było zbocze wzgórze wyposażone z początku w drewniane, później w kamienne ławki, z kolistą orkestrą i ołtarzem pośrodku. Angażowanie dwóch lub trzech aktorów, którzy często odtwarzali po kilka ról, wymagało sprostania ich potrzebom, na przykład zmiany kostiumu czy maski. Toteż przed orkestrą, od strony wolnej od miejsc dla widowni, zlokalizowano budynek sceniczny — *skene*, który pierwotnie pełnił funkcje garderoby. Z czasem *skene* stała się nie tylko tłem scenicznym, ale także miejscem, gdzie sytuowano akcję. W późniejszych budowlach — przykładem teatr hellenistyczny — scena została bardziej rozbudowana i ozdobiona. Ponadto teatry wyposażano w liczne kamienne kolumny, które pełniły funkcję użytkową oraz ozdobną. W przeszłości istniały także teatry łączące cechy greckie i rzymskie, zwłaszcza w dziedzinie architektury sceny — głębokość i wysokość.

Już starożytni twórcy mieli świadomość, że sukces (powodzenie) sztuki można osiągnąć tylko wtedy, gdy wykorzystana się do realizacji jej celów naturalne warunki — fizyczne (pogodę, porę dnia), geograficzne (ukształtowanie terenu). Dlatego tak często przedstawienia dramatów rozpoczynały się na przełomie nocy i dnia, jeszcze przed świtaniem, aby osiągnąć zgodność pomiędzy akcją dramatyczną i rzeczywistością. „W *Ifigenii w Aulidzie* Eurypidesa rzecz rozpoczyna się przy ostatnich cieniach nocy, tuż przed świtem. *Jakaż to gwiazda tam powoli sunie?* — pyta Agamemnon, na co jego towa-

<sup>20</sup> Zob. M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 135.

<sup>21</sup> Zob. A. NICOLL: *Dzieje teatru...*, s. 11.

rzysz odpowiada: *Syriusz tak płynie obok siedmiu Plejad*. Po jakimś czasie zaczyna świtać:

*Ta srebrna poświata  
Głosi nadejście poranku, to zwiastun  
Ognistych rumaków słońca.*

Dalsza akcja rozgrywa się przy jasnym świetle dnia. Można sobie łatwo wyobrazić, jaki efekt musiała wywołać ta synchronizacja dramatycznej oprawy z faktycznie zachodzącymi zjawiskami przyrody<sup>22</sup>. Ze wspomnianego zabiegu, pomimo rozwoju nowych technik scenograficznych, przez stulecia, a i obecnie, korzystali twórcy, by podkreślić dramaturgię zdarzeń. Mam tu na myśli inscenizacje, w których sceny prologu bądź któryś z aktów są prezentowane w naturalnej scenerii, poza budynkiem teatru.

W antycznym teatrze greckim posługiwano się przedmiotami tworzącymi — może niekiedy prymitywną — scenografię, a także różnymi machinami, które miały usprawnić inscenizację tekstu, niekiedy przemieszczanie się aktorów na scenie czy wreszcie osiągnięcie efektów specjalnych.

Opisywany okres stawiał wiele ograniczeń zarówno autorom, jak i reżyserom sztuk. Artyści przez lata nie mogli zrezygnować z usług chóru, co nastąpiło dopiero w III wieku p.n.e. Eliminowano go stopniowo, niekiedy jednak pojawiał się w przerwach, by zapełnić czas oczekiwania. Chór tak naprawdę był pozostałością konserwatywności religijnej i pewnie dlatego tak długo „towarzyszył” dramatowi. W późniejszych wiekach powracał niekiedy powołany przez dramaturga, który zapragnął nawiązania do antycznego tradycjonalizmu. Przestał zatem chór być ośrodkiem akcji, a rolę tę przejęli aktorzy. Przez długie lata było to dwóch lub trzech aktorów, którym często w jednej sztuce przyszło odgrywać kilka ról.

Warto też zauważyć, że pierwsze sztuki dramatyczne nie miały formalnego podziału na części czy akty. Dopiero komedie Arystofanesa dzielą się na kilka części. Są to: prolog, który jest zarysem tematu; wstępna pieśń chóru; kilka epizodów, które stanowią rozwinięcie akcji; wreszcie ostatnia pieśń chóru, tak zwana pieśń przy wyjściu. W tragedii podział jest prostszy: pięć epizodów, w których występują aktorzy, przeplatanych pieśniami chóru. Przez stulecia temu podziałowi — pięć części, aktów — pozostawali wierni liczni autorzy<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 13 i nast.

<sup>23</sup> Zob. ibidem, s. 34.

Charakterystyczne w tym czasie były kostiumy, maski i koturny. Nie tylko miały dostarczać widzowi wrażeń estetycznych swym krojem, barwą czy bogatymi zdobieniami, ale przede wszystkim miały odgrywać rolę symboliczną, dostarczać informacji o bohaterze — kim jest z zawodu, jaką pełni funkcję społeczną, jaki jest jego status społeczny, wreszcie jaki jest stan jego ducha i jakie emocje aktualnie przeżywa.

Najważniejszy element stroju (kostiumu) greckiego aktora stanowiła maska, „która dawała w konwencjonalnych formach wskazówkę co do jego wieku, pozycji społecznej i władającego nim nastroju”<sup>24</sup>. Maska umożliwiała aktorowi odegranie kilku ról w jednym spektaklu. Inne typy masek wykorzystywano w tragedii, a inne — w komedii, inne charakteryzowały mężczyzn, inne — kobiety, wyraźnie przy tym sygnalizując wiek i profesję<sup>25</sup>.

## Kultura rzymska

Najwcześniejsze formy artystyczne, które uświetniały wszelkie uroczystości, były, podobnie jak w Grecji, poświęcone bogom. W najwyższym stopniu kult ten dotyczył trzech najważniejszych bóstw: Minerwy, Jowisza i Junony. Uroczystości miały zatem charakter religijno-teatralny. Społeczeństwo rzymskie było od zawsze niezwykle pragmatyczne, dlatego też owym pragmatyzmem próbowano — nie bez skutku — nacechować różne uroczystości, fundamentalną zasadą teatru rzymskiego czyniąc formułę *chleba i igrzysk*, która przetrwała długie lata.

Liczne podobieństwa w zakresie dramatu oraz architektury każą sądzić o czerpaniu wzorów z kultury antycznej Grecji i adaptowaniu ich do rzeczywistości rzymskiej. Grecja miała więc być inspiracją i pierwowzorem dla sztuki rzymskiej — przynajmniej w pewnych obszarach. I chociaż Horacy twierdził, że źródła teatru rzymskiego należy poszukiwać w fesceninnach — uszczypliwych dialogach karnawałowych, to i tak odnajdujemy tu analogię do teatru helleńskiego.

Okres ówczesny w kulturze rzymskiej cechował się rozwojem dramatu historycznego i komedii, a na początku naszej ery —

<sup>24</sup> Ibidem, s. 36. Zob. M. BERTHOLD: *Historia teatru...*

<sup>25</sup> Zob. A. NICOLL: *Dzieje teatru...*, s. 37, 45.

wspaniałej architektury teatralnej. Był to jednocześnie czas, gdy na arenach amfiteatru toczono walki gladiatorów, realizowano widowiska rewiowe, a wszystko ku uciechu ludu spragnionego rozrywki i emocji. Teatr imperium rzymskiego stanowił wówczas odzwierciedlenie jego rzeczywistości i jawił się w większym stopniu jako struktura rozrywkowa, ludyczna niż ośrodek sztuki<sup>26</sup>. Teatr rzymski był niewątpliwie narzędziem władzy, toteż tworzono różnorodne dramaty (sztuki), które miały tematycznie i artystycznie nawiązywać do danej uroczystości, na przykład Ludi Romani, Ludi Plebei.

Spśród prekursorów teatru rzymskiego warte wyróżnienia są trzy nazwiska: Liwiusz Andronik, adaptator dramatów greckich, Gnejusz Newiusz, twórca rzymskiego dramatu narodowego, i Kwintus Enniusz, autor *Roczników*, które przez lata, do czasu powstania *Eneidy*, uważali Rzymianie za epopeję narodową. Do rozwoju teatru znacząco przyczynił się także Seneka.

W czasach starożytnego Rzymu powstało wiele odmian komedii, spośród których najbardziej znaną jest *fabula palliata* odwołująca się do wzorów i obyczajów greckich. Prezentowała ona, podobnie jak w Grecji, różnorodne postaci kobiet i mężczyzn, które miały w ironiczny sposób ukazać i ośmieszyć wady człowieka – zarówno tego z niższych warstw społecznych, jak i z grupy rządzących. Tę formę nieco później zastąpiła inna, mianowicie *fabula togata*, która przedstawiała już wątki rodzime, z Italii. Kolejny przykład formy teatralnej to *fabula Atellana*, nawiązująca do treści i postaci formy wcześniejszej i stanowiąca jednocześnie prymitywny rodzaj farsy, w której role pierwotnie odgrywali ludowi mimowie wyposażeni w groteskowe maski, z czasem – także rzymscy aktorzy zawodowi. Komедie wystawiane ówczesnie w Rzymie były ilustracją sytuacji panujących w dwóch przeciwstawnych obszarach: ubóstwa i bogactwa, a także prezentacją stylu życia (zabawy) arystokracji.

Znaczącą rolę w budowaniu teatru przyszłości odegrali w cesarstwie rzymskim mimowie. Początkowo ich główne zadanie sprowadzało się do wypełniania czasu, w przerwie pomiędzy tragedią a komedią. Wolno im było prezentować żartobliwe scenki. Była to jedyna ówczesna forma teatralna, która dopuszczała występy kobiet w roli tancerek.

Sztuka pantomimiczna treści do swych przedstawień czerpała między innymi z religii chrześcijańskiej. Wysztytano i parodiowano to, czego nie rozumiano, a co było nowe i odbiegało od

---

<sup>26</sup> Zob. M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 140.

obowiązujących praw oraz norm. Owe działania z czasem przynosiły skutki odwrotne niż zamierzone, jako że część aktorów — mimów, zostawało wyznawcami nowej religii mimo prześladowań ze strony panujących. Jedną z ofiar okrutnych praktyk był aktor Geneszusz, którego kościół w późniejszych latach ogłosił patronem aktorów<sup>27</sup>.

Ten okres dramatu rzymskiego wieńczyą różne formy farsy. Warto zaznaczyć, że nawet najbardziej prymitywne z jej form pełniły funkcje społeczne i artystyczno-estetyczne.

Teatru rzymskiego nie identyfikowano tak długo i powszechnie ze świątynią, jak w Grecji. W Rzymie teatr był tylko teatrem i może dlatego przez lata senat nie zezwalał na wznoszenie murowanych budowli; godził się tylko na drewniane, które w każdej chwili można było w miarę szybko zdemontować. Niemal 100 lat przed naszą erą zapoczątkowano stosowanie dekoracji — naturalistycznych malowideł, które umieszczano na obrotowych graniastopłupach, tak by odpowiednio dopasować scenografię do tekstu. Podobnie jak w Grecji, techniczne zdobycze cywilizacyjne wykorzystywano i tutaj. Były to różnorodne maszyny umożliwiające realizację efektów specjalnych, podnoszące tym samym atrakcyjność przedstawienia. Na szczególną uwagę zasługuje wprowadzenie kurtyny, bez której trudno wyobrazić sobie współczesny teatr klasyczny.

Pierwszy rzymski teatr murowany powstał za czasów Pompejusza. W następnych latach, za panowania kolejnych władców, konstruowano teatry, z których każdy zdawał się bardziej okazały, przyozdobiony kolumnami, posągami, z wyodrębnionymi sektorami dla publiczności.

Oprócz rozwijających się form dramatycznych, opartych na wzorach greckich, jednocześnie powstawały formy przeznaczone dla mas — igrzyska, walki ze zwierzętami, które miały dostarczyć odbiorcom „mocnych wrażeń”. Tak więc niezależnie od scen (budynków) konstruowanych z myślą o dramacie literackim powstawały specyficznie rzymskie formy budowli widowiskowej, to jest amfiteatry. Rzymski teatr cesarstwa nie zyskał charakteru narodowego. Nie podjęto kontynuowania myśli nielicznych autorów dramatów scenicznych. Nawet wielki Seneka (jego twórczość dramatyczna) nie zdołał „przebić” oczekiwań mas na wyścigi rydwanów, zapasy czy błazenady będące rozrywką na najniższym poziomie.

Teatr rzymski chylił się więc ku upadkowi, jednej z przyczyn tego stanu poza wspomnianymi upatrywano również — oczywiście

---

<sup>27</sup> Zob. *ibidem*, s. 167.

znacznie później – w pozycji społecznej, jaką zajmowali aktorzy, a była ona zgoła odmienna od sytuacji aktorów greckich. Rzymscy aktorzy dramatyczni nigdy nie cieszyli się poważaniem społecznym, przekazy mówią wręcz o pogardzie dla tego zawodu. Sytuacja stała się jeszcze trudniejsza, gdy na scenie pojawili się mimowie, a wraz z nimi kobiety. Mim zresztą triumfował nawet wtedy, gdy po upadku imperium rzymskiego teatr dramatyczny pozostał za „kulisami życia”<sup>28</sup>.

## Kultura bizantyjska

Gdy świetność Rzymu gasła, Konstantyn Wielki przeniósł stolicę imperium rzymskiego do Bizancjum. I tu nie sposób nie zauważyć rosnącej wśród obywateli miasta potrzeby rozrywki, zabawy, widowisk, które skutecznie urozmaicały ceremonie na dworze cesarskim. Opatrzony niezwykle przepychem uroczystości zarówno świeckie, jak i religijne na wiele stuleci stały się impulsem dla kultury zachodniej. Jednym z pierwszych obiektów, którego budowę zainicjował cesarz Konstantyn Wielki, był hipodrom. Miejsce to stało się areną wyścigów, igrzysk, wydarzeń historycznych, które jednocześnie mogło podziwiać 80 tysięcy widzów.

Teatry powstawały także poza stolicą, były to już obiekty budowane z kamienia, niezwykle bogato zdobione. Posągi i pomniki bohaterów miały świadczyć o wielkości imperium. W okresie kultury bizantyjskiej nie powstał odrębny typ dramatu. Zatem to, co prezentowano na scenach teatrów, sprowadzało się do odtwarzania utworów poetyckich, dialogów autorów wywodzących się z innych kultur i z przeszłości. Owe widowiska cechowała prostota czy wręcz prostactwo teatralne, które opisywał Jan Chryzostom, patriarcha Konstantynopola, tymi słowami: „W jasny dzień rozpina się opony i występują liczni aktorowie w maskach. Jeden gra filozofa, chociaż sam filozofem nie jest, drugi króla, trzeci lekarza lubo tylko po szatach, które nosi, odgadniesz jego profesję: człek niepiśmienny nauczyciela odgrywa. Sprawują tedy jeden z drugim role odwrotne do tego, czym są [...]. Filozofa rozpoznasz tylko po masce z długimi włosami; tak samo żołnierz nie jest prawdziwym żołnierzem, wszystko to pozór i maska”<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> A. NICOLL: *Dzieje teatru...*, s. 51–54. Zob. J.R. BROWN: *Historia teatru...*

<sup>29</sup> M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 173.

Właściwie nie wiadomo dokładnie, co przyczyniło się do wyparcia dramatu z teatru antycznego i zastąpienia go mało ambitnymi formami, które miały zaspokajać potrzeby mas. Ulubioną formą sceniczną — nawet mimo zakazów — stała się pantomima. W widowiskach pantomimicznych występowali zarówno mężczyźni, jak i kobiety, które to przez lata podlegały niemal ostracyzmowi, przede wszystkim ze strony przedstawicieli Kościoła katolickiego, dla którego rodzaj pracy, sposób poruszania się i strój były przykładem moralnego „zepsucia”. Występujący nielicznie aktorzy dramatyczni (tragiczni), tancerze czy nawet mimowie nie należeli w teatrze bizantyjskim do postaci pierwszoplanowych, częściej byli tłem dla igrzysk, walk ze zwierzętami, pokazów, które uświetniały uroczystości państwowe.

Warto zauważyć, że nie tylko świeckie uroczystości organizowano w teatralnym wymiarze i przy użyciu środków teatralnych. Równie dostojnie, a może nawet wystawniej i z większym przepychem poddawano teatralnej inscenizacji wszelkie obrzędy i święta religijne. Procesje, teksty deklamowane, śpiewane liturgie — wszystko to miało niezwykle bogatą scenografię, która była nie tylko tłem, lecz także dopełnieniem prezentowanych treści.

Odmianą formę widowiska, ale w pełni prezentującą teatralną wizję, udokumentowaną w piśmiennictwie<sup>30</sup>, odnajdujemy w widowiskach dworskich. Występy mimów, śpiewaków, akrobatów, aktorów uświetniały większość dworskich przyjęć.

## Kultura średniowiecza

Kolejny okres w historii kształtowania się różnorodnych form sztuki dramatycznej przyniósł odmienne niż w kulturze antycznej formy i środki teatralnego wyrazu. I choć wiele wątków literackich, rozwiązań techniczno-scenicznych nadal wykorzystywano w teatrze średniowiecznym, to należy podkreślić fakt ogromnego wpływu religii chrześcijańskiej na rozwój nowej kultury, w tym także teatru.

Średniowiecze niemal całkowicie odeszło od dramatu — tragedii i komedii w klasycznym ujęciu — na rzecz farsy, pantomimy, sztuk dialogowych granych przez aktorów, a także przedstawień lalkowych — kukiełek, marionetek — z repertuarem dla dorosłych.

<sup>30</sup> Zob. *ibidem*; A. NICOLL: *Dzieje teatru...*



Jeśli nawet uwzględnimy owe zaszczości, wpływy wcześniejszych wieków, to i tak nie zmieni to faktu, że źródeł nowoczesnego dramatu europejskiego należy upatrywać w religii katolickiej. Otóż duchowieństwo od samego początku zapanowania chrześcijaństwa było zwolennikiem prezentowania wszelkich obrzędów religijnych, w tym szczególnie największych świąt kościelnych, w formie teatralnej. Powstawały więc sceny dramatyczne z dialogiem, liturgią, śpiewem, zwane też dramatem liturgicznym<sup>31</sup>. „Historyczno-artystyczny rozwój dramatu liturgicznego wykazuje, we wszystkich krajach Zachodu, postępującą teatralizację czynnika sakralnego, czego skutkiem jest odsunięcie Boga na plan dalszy i zeświecczenie teatru. Proces ten przebiega bądź jak w Italii — w płaszczyźnie operowej i melodramatycznej, bądź jak w Hiszpanii — w płaszczyźnie *reconquisty*, bądź jak u Francuzów — w alegorycznej i anegdotycznej traktowanej dydaktyce i rozrywce. Wszędzie jednak rezultatem tego rozwoju jest rozbudowane widowisko, zdolne ogarnąć całą różnorodność losów świata”<sup>32</sup>.

Rozwój teatru w średniowieczu charakteryzuje się swoistym dualizmem form (typów), to znaczy podziałem na teatr religijny i teatr świecki. Pierwszą z przywołanych form realizowano przede wszystkim w świątyniach, przed głównym ołtarzem, bądź też w miejscach obrzędów religijnych — miejscach kultu, procesji. Odpowiednio przygotowana inscenizacja, podział ról, adekwatne do miejsca i roli kostiumy oraz wystrój (scenografia) kościoła powodowały, że każda uroczystość, a szczególnie sceny Bożego Narodzenia, Bożego Ciała czy obrzędów Wielkiego Tygodnia, zyskiwała wymiar widowiska teatralnego. Językiem scenicznym była w tym przypadku łacina.

Nie sposób nie zauważyć, że w owym czasie teatralna formuła nabożeństw (obrzędów) cieszyła się akceptacją i poparciem nie tylko wyznawców religii, widzów, ale także mecenasów sztuki: książąt, przedstawicieli szlachty, którzy upatrywali w sprawowaniu tej funkcji nagrody w życiu obecnym oraz przyszłym. Jakkolwiek ewangelia przez wieki stanowiła podstawowe źródło materii dramatycznej teatru chrześcijańskiego, to wszelako nie jedyne. Otóż już w XII wieku pojawiały się wątki nawiązujące do współczesności, co zresztą wielu krytykowało.

W XIII wieku w niektórych krajach europejskich zauważa się „przeniesienie” widowiska z wnętrza kościoła poza jego bramy. Gdy widowiska (misteria) — może bardziej z zamysłu lub tradycji

<sup>31</sup> Zob. A. NICOLL: *Dzieje teatru...*, s. 55—60.

<sup>32</sup> M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 183.

chrześcijańskiej – opuściły mury świątyń, klasztorów, ich organizacją zajęli się świeccy organizatorzy, wówczas językiem powszechnie używanym stał się język narodowy danego kraju. Obrzędy te coraz częściej przybierały formę teatru środowiskowego, kształtowanego przez ówczesne mieszczaństwo z jemu właściwym pojmowaniem życia, pojmowaniem, które nie zawsze odpowiadało przykazaniom i prawdom wiary. Sceną stawały się rynki, place; aktorami – niekiedy przygodne osoby, które poetyckie i subtelne dialogi przeplatały bluźnierstwami. Działo się tak, gdyż coraz powszechniej do treści religijnych włączano treści z rzeczywistości społecznej, oceny, aluzje do toczących się wydarzeń, używając niekiedy języka pospólstwa.

W okresie późnośredniowiecznym w wielu krajach stosowano już udoskonaloną – jak na ówczesne czasy – technikę teatralną z platformami, zapadniami, ze scenami obrotowymi. Na uwagę zasługują wozy sceniczne używane w Wielkiej Brytanii. Każdy wóz odpowiadał jednej scenie (aktowi) odgrywanej w określonym miejscu. Po odegraniu danej sceny podjeżdżał następny wóz i grano kolejną scenę przedstawienia. Tym sposobem osiągano ciągłość, kolejność aktów, możliwość zaprezentowania scen, których nie dałoby się odegrać w jednym miejscu przy ówczesnym poziomie rozwoju techniki. Aktywne poszukiwania rozwiązań scenicznych, scenograficznych świadczą o nieustannym dążeniu reprezentantów teatru tamtych czasów – reżyserów, aktorów – do zilustrowania szerokiej widowni, społeczeństwu bogatej historycznie przeszłości w nawiązaniu do rzeczywistości, a także dążenie do jej zrozumienia<sup>33</sup>. „Średniowieczny dramat i średniowieczny teatr powstały z dwóch działających sił – tradycyjnie zachowanych szczątków rzymskich widowisk mimicznych oraz nowego ducha, który niezależnie od nich wziął swój początek w kościele i pchnął ludzi w kierunku pewnych form artystycznych, całkowicie odmiennych w swym duchu i zamierzeniach od wszystkiego, co oglądano za czasów klasycznych”<sup>34</sup>.

Rozwój języków narodowych, wzrost świadomości, rozwój wypadków historycznych powodowały przesunięcie aspektu dogmatycznego z centrum na dalszy plan, zostawiając tym samym miejsce dla pastorałek czy misteriów ludowych, często tylko w jakiejś mierze odnoszących się do prawdy religijnej. Trzeba też zaznaczyć, że średniowieczny teatr religijny nigdy w swej historii, nawet wtedy

<sup>33</sup> Zob. *ibidem*, s. 199–205.

<sup>34</sup> A. NICOLL: *Dzieje teatru...*, s. 77.

gdy widowisko „wyszło” poza mury kościoła, nie zerwał więzi z tą instytucją pod względem miejsca i religii.

Zjawisko to jednak, przynajmniej w pewnym zakresie, przyczyniło się do rozwoju świeckiej formuły teatralnej wyrażającej się w farsach, krotkach czy w moralitetach. Potrzeba opisywania rzeczywistości, wyrażania uczuć i opinii w formie scenicznej stała się tak powszechna, że nie tylko tematykę widowisk czerpano z codzienności, ale i osoby — aktorów, odgrywających znane postacie, angażowano na potrzeby danego przedstawienia spośród miejscowej ludności. Często zatem obok aktorów, muzyków, akrobatów, mimów, czyli osób mających pewne przygotowanie lub doświadczenie artystyczne, angażowano osoby niezwiązane na stałe z tą działalnością. Dość powiedzieć, że postacie te (amatorzy w sztuce teatralnej) przyodziane w kostiumy i maski nie gorzej wypełniały powierzone im zadania, tworząc z pozostałymi członkami zgrany zespół.

Wspomniane formy (farsy, krotki, moralitety), tworzone z myślą o rozrywce dla społeczeństwa, zorientowane na ośmieszenie, na drwinę z przywar i zachowań znaczących najczęściej postaci w danym środowisku, nie były pozbawione niekiedy alegorycznych wątków religijnych. Farsa jako odmiana komedii nie uznawała żadnych ograniczeń, parodiowała zatem wszelkie nieprawidłowości, nadużycia, śmiało atakowała postępowanie polityków, zachowując wszelako pozory niewinnej alegorii. Komizm sytuacyjny i komizm charakterów, dowcipne słowo — wszystko to prowadziło do zabawnych nieporozumień, ale dawało też szansę na niczym nieposkramiane popisy na scenie<sup>35</sup>.

Oprócz farsy, komedii chłopskich, krotki również moralitety można określić mianem zwierciadła epoki, które w karykaturalnym odbiciu ukazuje liczne przywary społeczeństwa, jak pijaństwo czy nieobyczajność. Ukazywał także powszechne niesprawności (brak należytych umiejętności) w codziennym życiu, na przykład kłopoty z wychowywaniem dzieci.

Różnorodne formy teatralne — zwłaszcza te komediowe — typowe dla okresu średniowiecza, tworzyli zarówno bardziej znani autorzy, którzy zaznaczyli swą obecność w piśmiennictwie, jak i twórcy, którym nie było dane zaistnieć w historii literatury. Wszystkich ich jednak łączyło jedno dążenie, wzorowane na postępowaniu antycznych mimów: czerpać z przeszłości i teraźniejszości to wszystko, co przyciągało publiczność.

---

<sup>35</sup> Zob. *ibidem*, s. 252–254.

Zamysł okazał się chyba w pełni trafny, jeśli zważyć na fakt, że owe farsy, moralitety czy krotochwile stały się w przyszłości zaczynem doskonałych sztuk dramatycznych, jak na przykład *Wesołe kumoszki z Windsoru* czy *Świętoszek*, z doskonale poprowadzoną akcją narastającej dramaturgii, ze wspaniale i z wyraziście zarysowanymi postaciami, wreszcie z morałem, który jest nauką użyteczną na kolejne stulecia, z wyraźnym podziałem na dobro i zło.

## Kultura odrodzenia

Czas odrodzenia (renesansu) przyniósł nowe odkrycia w zakresie nauk przyrodniczych, nowe myśli i spojrzenia w obszarze filozofii, ale stanowił także powrót do czasów starożytnych. Nowe zainteresowanie życiem oraz literaturą antycznej Grecji i Rzymu przekładało się nie tylko na poszukiwanie nowych informacji o przeszłości, fascynację całą kulturą odległych czasów, ale także na tworzenie nowych form artystycznych — w tym dzieł literackich i scenicznych — wzorowanych na klasycznych dziełach.

Nowe odczytanie starożytnego dzieła Witruwiusza zaowocowało nakreśleniem nowych teorii dotyczących teatru i sceny, „które skryształizowały się w słynnej *Architettura* Serlia z 1551 r., zawierającej poglądy rozwinięte później w książce Sabbatiniego o teatrze. Nowe poglądy i teorie stworzyły dla teatrów we Włoszech i Francji takie możliwości, jakich nigdy nie znało średniowiecze i które ostatecznie miały zrewolucjonizować całą europejską scenę i sztukę dramatyczną”<sup>36</sup>.

Znamienną datą w historii teatru jest rok 1486, kiedy to wystawiono w Rzymie *Fedrę* Seneki, a na dworze księcia w Ferrarze odegrano komedię Plauta *Bracia*. Na ostateczny kształt sceniczny wspomnianych dramatów mieli wpływ nie tylko rzymscy humaniści, ale również uwagi zawarte w opracowaniu Witruwiusza, dotyczące architektury, scenografii charakterystycznej dla inscenizacji z przeszłości. Warto jednak zaznaczyć, że teatr odrodzenia bardziej zorientowany był na słowo — piękną wymowę, retorykę — niż na usprawnienia techniczne. Z czasem jednak i teatr humanistów zaczął przenosić do swych inscenizacji techniczne rezultaty myśli ludzkiej. Wprowadzano nowe rozwiązania scenograficzne, budowano nowe

<sup>36</sup> Ibidem, s. 80. Zob. J. BROWN: *Historia teatru...*

teatry, korzystając wszelako z wzorów klasycznych, dopełniano je innowacjami, tak by stworzyć dogodniejszą przestrzeń dla aktorów, a publiczności zapewnić lepszą widoczność.

Uwagę przykuwa zamysł renesansowych twórców teatralnych, by przygotować odpowiednie oświetlenie, które miało nie tylko dać szansę ujrzenia sceny i tego, co na niej się dzieje, ale nade wszystko wywołać odpowiedni nastrój korespondujący z tematyką sztuki. Ówczesna wiara w symbolizm oświetlenia wyprzedzała późniejsze, nowoczesne eksperymenty Jessnera w Berlinie, „gdyż w praktyce dawał on w tragedii pełne światło na sceny o szczęśliwej tematyce, a jak tylko następowało pierwsze nieszczęśliwe wydarzenie, sprawił, że w tym właśnie momencie większość światła na scenie, niepotrzebnych dla perspektywy, zasłanianio lub gaszono”<sup>37</sup>.

Rozwijający się sukcesywnie teatr humanistów zdobywał coraz większe uznanie widzów, spośród których książęta czy dostojnicy kościoła chętnie przyjmowali role mecenasów teatru, co niezbitnie dowodziło jego miejsca i roli w życiu społecznym. Powszechnym zjawiskiem było budowanie prowizorycznych scen na dziedzińcach uniwersytetów czy gimnazjów, gdzie prezentowali się uznani artyści lub adepci sztuki teatralnej. Powstawały również stowarzyszenia łączące osoby zainteresowane nie tylko percepcją dzieł scenicznych, ale także rozwojem tej dziedziny sztuki i jej popularyzacją w całej społeczności.

Za pośrednictwem sztuki dramatycznej na scenie teatru epoki odrodzenia prezentowano tematykę historyczną. Toteż zdaniem Jeana de la Taille’a, w każdym dramacie powinna być sprawnie zawiązana akcja, w której mieści się dobro i zło, patos i uczucie, a wszystko po to, by „dawały wierny obraz ludzkiego życia, w którym smutek następuje po radości i na odwrót”<sup>38</sup>. Teatr odrodzenia miał ukazać nową teorię sztuki oraz nową koncepcję życia, ideałów, wartości opartych na podstawach filozoficznych i teatralno-historycznych, nie odrzucając wszak antycznych wzorów.

W obszarze szeroko rozumianego dramatu rozwinęło się w tym czasie kilka gatunków scenicznych, spośród których wskazać warto te najbardziej spopularyzowane.

Pierwszy gatunek to tragedia humanistyczna. Jej treść była z założenia pośepna, a bohaterowie zawsze sytuowali się w przestrzeni traumatycznej i okrutnej, z którą przychodziło im się zmagać. W sztukach tego rodzaju przez lata dominowała określona

---

<sup>37</sup> A. NICOLL: *Dzieje teatru...*, s. 98.

<sup>38</sup> M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 272.

konstrukcja dramaturgiczna oparta na jedności miejsca i akcji. Jednym z pierwszych twórców, który odstąpił od formalnych schematów konstrukcji dramaturgicznej, był William Shakespeare. Nie dość, że swobodnie operował czasem i miejscem akcji, to również dzięki migawkowym ujęciom, zmianie scenerii osiągał „łagodne” przejście od tragizmu do komizmu, tworząc w rezultacie jednorodną całość<sup>39</sup>.

Drugim gatunkiem, równie, a może nawet bardziej pręźnie rozwijającym się jak poprzedni, była komedia humanistyczna. Tematów do komedii dostarczało, jak zawsze, samo życie, istotę jednak stanowiła trafność dowcipu, intrygi czy wyszydzenia nieprawidłowości ludzkich zachowań, postaw, ocen bliźniego, nieumiejącego dostrzec własnych przywar. „Pod pióro” autorów szli zarówno ludzie wykonujący pospolite zawody, jak i urzędnicy, zarządcy czy dostojnicy kościołni, którym wytykano wszelkie niegodziwości.

Warto odnotować zamieszczone w sztukach uwagi. Mimo że zapewne nie należały do powszechnych w ówczesnym dramatopisarstwie, nie ujmują im to wszelako znaczenia w szeroko rozumianym procesie socjalizacji. Otóż w prologach niektórych sztuk autorzy umieszczali uwagi o charakterze pedagogicznym, które miały uwrażliwić publiczność na dobro i zło obecne w rzeczywistości i na scenie. I tak, w komedii *Tinelaria* autor napominał, „abyście to, z czego się tu śmiejecie, w domu swoim karali”<sup>40</sup>.

Kolejnym przykładem twórczości dramatycznej były sztuki pasterskie. Przynajmniej część z ówczesnie tworzących autorów europejskich posługiwało się w swej twórczości językiem ludowym i umieszczało elementy misterii średniowiecznych w środowisku wiejskim, pasterskim. I chociaż rządziła się owa twórczość literacką (poetycką) fikcją, zawsze odwoływała się do rzeczywistości. Początkowo przedstawienia sztuki (sielanki) pasterskiej odgrywali aktorzy w domach zamożnej szlachty, z czasem jednak zainteresowały się tą formą trupy wędrowne i przedstawienia realizowano w przygodnych miejscach, na wolnym powietrzu, bez wytrawnej scenografii, którą w tym przypadku stanowiła naturalna sceneria. Każde przedstawienie opatrzone było stosowną muzyką. Kwestie literackie częściej śpiewano niż wypowiadano. Przypominało to — w swej strukturze i wyrazie artystycznym — znaną z przeszłości śpiewogrę. W pewnym zakresie był to pierwowzór powstałej w późniejszym czasie opery.

<sup>39</sup> Zob. *ibidem*, s. 273–276.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 279. Zob. A. NICOLL: *Dzieje teatru...*

Dość powiedzieć, że ten sielankowy, wiejski obraz, przedstawiany w poezji, prozie oraz w dramacie scenicznym, długo jeszcze był obecny w teatralnych inscenizacjach w różnych krajach europejskich. I choć wydawać by się mogło, że owa forma niewiele ma wspólnego z klasycznym teatrem, to jednak gros elementów, zaczerpniętych z rozmaitych inscenizacji i wykorzystanych w ówczesnych sztukach pasterskich, a także wiele rozwiązań scenicznych wprowadzonych wówczas, do których powraca się obecnie, dowodzi roli i wpływu, jaki owa forma wywarła na konstytuowanie się współczesnego teatru w zakresie literatury oraz konstrukcji i aranżacji scenicznej.

Wspomniane uprzednio trzy typy teatru humanistycznego miały w swej historii odpowiednio przyporządkowaną scenografię:

- tragedia – architekturę pałacową,
- komedia – ulicę,
- sztuka pasterska – las.

Wiek XVI to okres rozwoju sztuki dramatycznej, powstawania różnych gatunków, ale to również okres wznoszenia i adaptowania budynków na potrzeby teatru. Olbrzymie zainteresowanie tą dziedziną sztuki skutkowało, nie tylko we Włoszech, ale także w innych krajach europejskich, potrzebą adaptowania nowych przestrzeni na użytek widowisk teatralnych.

Bez względu na miejsce, gdzie odbywało się przedstawienie, podobnie jak w przypadku scenografii, tak i w przypadku kostiumu zwracano baczną uwagę, by aktor odgrywający daną rolę był ubrany adekwatnie do rzeczywistości – miejsca i akcji sztuki. A zatem – jak pisał Angelo Ingegneri – „w przypadku tragedii – dostatnio i wspaniale; w przypadku komedii – po mieszczańsku, lecz schludnie; w przypadku sielanki – prosto, ale powabnie i wdzięcznie, co warte jest tyle, ile przepych”<sup>41</sup>.

Ujawniająca się w coraz szerszym zakresie dbałość o szczegóły scenograficzne, kostiumy, rekwizyty, dekoracje, muzykę wyznaczyła nowy kierunek w inscenizacji teatralnej: ważna stała się nie tylko treść, wspaniała recytacja, ale także wizualne i muzyczne efekty sceniczne, spełniające zarówno funkcję zdobiącą, jak i dopełniającą treść, tworząc spójną całość.

Widowiska teatralne spełniały od zawsze wiele funkcji, między innymi artystyczne, emocjonalne, towarzyskie, edukacyjne, wychowawcze, estetyczne. Pamiętać jednak trzeba, że oprócz tych wspomnianych, odpowiadających na potrzeby i twórców, i publiczności,

---

<sup>41</sup> M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 292.

widowiska miały też realizować — w miarę potrzeb — funkcje polityczne i strategiczne, przede wszystkim na użytek rządzących. Co prawda już Niccolò Machiavelli wyznawał pogląd, „że dla władzy korzystniej jest budzić postrach niż być lubianym, niemniej jednak zalecał na kartach swego *Księcia*, by w różnych porach roku kierować uwagę ludu na uroczystości i widowiska”<sup>42</sup>. W omawianym okresie było to dość często praktykowane zachowanie, pozwalające osiągnąć zamierzony cel. To sprawiało, że widowiska, szczególnie te grywane na dworach możnowładców, miały wartość nie tylko autoteliczną, ale także, a niekiedy nade wszystko, również instrumentalną. Pełniły owe widowiska funkcje mediatorów, gdy należało osiągnąć kompromis między zwaśnionymi stronami, stawały się jedną wielką manifestacją, gdy trzeba było wyraźnie zaznaczyć potęgę danego władcy, stanowiły płaszczyznę okazywania i pozyskiwania życzliwości, składania hołdów, wszystko po to, by w przyszłości osiągnąć określony cel<sup>43</sup>.

Renesans był także czasem powstania dramatu szkolnego. Początek temu nowemu rodzajowi sztuki dramatycznej dał utwór Christoph'a Stummela z 1545 roku zatytułowany *Studentes*. Ukazywał on ówczesne życie studenckie z jego radościami i niebezpieczeństwami, jakie zagrażają młodym ludziom. Bardzo sugestywnie pokazane burdy i pijatyki stały się podstawą do przekazania uwag moralnych. Uwagi te były nie tylko — w opinii bystrego obserwatora rzeczywistości, autora tekstu — świadomym zamysłem autora, by przekazać słowami sztuki pożądane wartości i normy moralne obowiązujące w świecie, ale także był to warunek konieczny, by sztuka mogła zaistnieć na szkolnej scenie. Zasadniczo każdy tekst, który przygotowywano do inscenizacji w ramach teatru szkolnego, musiał mieć walory wychowawcze.

Wychowawczy wpływ teatru doceniał sam Martin Luther, który w swych *Mowach przy stole* pisał: „Przez wzgląd na chłopców w szkole nie należy zabraniać wystawiania komedii, lecz przyzwolenie dawać i zgodę; po pierwsze, żeby się ćwiczyli w języku łacińskim, po wtóre dlatego, że w komediach z wybornym ułożonych kunsztem odmalowane i przedstawione są takie osoby, które ludziom ku nauce służą i każdemu na pamięć przywołują urząd jego i stan, jak też napomnienie dają, co przystoi słudze, panu, młodzieńcowi i starcowi i co czynić powinien; zatem pomieszczony w nich jest i oczom ukazany wszelki stopień godności, urzędów i powinno-

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 293.

<sup>43</sup> Zob. ibidem, s. 294–297.



ści, jak w zewnętrznym postępowaniu, niczym w zwierciadle, każdy ma się zachować wedle swego stanu”<sup>44</sup>.

Przywołane tu myśli wydają się mieć jak najbardziej pozytywny wymiar pedagogiczny. Jak uczy historia, to, co pewne, oczywiste, na skutek rozwoju różnorodnych działań bywa poddawane krytyce lub wręcz odrzucane. Takie zawirowania w funkcjonowanie teatru szkolnego wprowadziła niewątpliwie reformacja. Z jednej strony pozytywnie wpłynęła na jego kształt i rozwój, choćby przez fakt wprowadzenia na sceny szkolne pełnego dramatu, z drugiej jednak strony brak dystansu do religii, swoista polemika wyznaniowa, obecna w wielu tekstach, wywołała liczne głosy krytyki pod adresem tej formy, a tym samym spowodowała odejście od kierunku pedagogicznego. Aby przetrwać, teatr szkolny obrał bardziej neutralny obszar wyznaniowy, a autorzy swoje dramaty konstruowali na bazie Starego Testamentu.

W przedstawieniach szkolnych — czy to w salach uniwersyteckich, czy na dziedzińcach gimnazjów — zwracano uwagę głównie na słowo mówione, natomiast w dużo mniejszym stopniu zajmowano się dekoracjami. W pierwszych latach istnienia tej formy posługiwano się językiem łacińskim, z czasem zaczęły powstawać teksty w językach narodowych. Było to niezwykle znaczące, gdyż mógł się spełnić zamysł pedagogiczny, a mianowicie rodzice i władze mogły zrozumieć cel nauczania, jaki przyświecał prezentowanemu tekstowi. Warto dodać, że XVI wiek obfitował w sztuki traktujące o wychowaniu młodego pokolenia.

Odrodzenie to okres różnorodności form scenicznych. Przykładów specyficznej działalności teatralnej w renesansie mamy kilka. Pierwszy dotyczy holenderskich rzemieślników, zrzeszonych w tak zwanych izbach rederijkerów. Rzemieślnicy ci oprócz sztuki rękodzielniczej, uprawianej zawodowo, organizowali grupy teatralne, które miały zaspokajać ich własne potrzeby, a także podejmowali działalność artystyczną dla szerszej publiczności. Organizowano festiwale, podczas których urządzano pochody alegoryczne, pokazywano „żywe obrazy”, zapraszano do konkursów, w których należało się wykazać pomysłem i sztuką oratorską w zakresie prezentacji scenicznej przypowieści o charakterze moralno-religijnym.

Każdy z festiwali przygotowywanych przez daną grupę artystów dotyczył konkretnego tematu, wybieranego spośród wielu innych. Tematyka była różnorodna, ale jak wskazują źródła, zawsze dotyczyła — przynajmniej w pewnym zakresie — problematyki spo-

---

<sup>44</sup> Ibidem, s. 301. Zob. A. NICOLL: *Dzieje teatru...*

łecznej. Wyboru dokonywali najczęściej przedstawiciele rządzących, możnowładców, co jednocześnie dowodziło akceptacji i uznania tej formy teatralnej przez najważniejsze postacie w państwie. I tak, kiedy w 1561 roku namiestnik Niderlandów Małgorzata Parmeńska zaproponowała aktorom trzy — spośród ponad dwudziestu — tematy:

- „Czy mądrość nabywa się przez doświadczenia, czy raczej przez naukę?”,
  - „Dlaczego chciwy bogacz pożąda jeszcze większego majątku?”,
  - „Co najbardziej popycha człowieka ku wiedzy i sztuce?”,
- członkowie grupy wybrali ten ostatni, uzasadniając swój ostateczny wybór możliwościami krasomówczymi i pomysłowością w zakresie scenografii<sup>45</sup>.

Czytając wspomniane tematy z XVI wieku, odnosi się wrażenie, że w minionych kilku stuleciach kontekst tematyczny właściwie nie uległ zmianie. Nadal autorzy sztuk dramatycznych, szczególnie współcześnie, stawiają swych bohaterów przed trudnymi wyborami życiowymi, z jakimi przychodzi im się zmierzyć w zawikłanej codzienności, którą sami kreują, ale często nie potrafią w niej sprawnie (mądrze i uczciwie) funkcjonować.

Podobną formułę działalności teatralnej reprezentowali niemieccy rzemieślnicy — meistersingerzy. Wśród rzemieślników tworzących grupy teatralno-artystyczne odnajdujemy zarówno aktorów — wykonawców, jak i twórców fars oraz dramatów. Tematyka obejmowała najczęściej wątki antyczne, średniowieczne oraz religijne<sup>46</sup>.

Sam zamysł i podjęty trud, by stworzyć — niezależnie od teatrów już istniejących, bardziej profesjonalnych — własny teatr, wydaje się czymś niezwykłym, a jednocześnie potwierdzającym przemożną potrzebę człowieka wyrażania swoich uczuć, ekspresji, akceptacji i samorealizacji. Teatr zdaje się tą formą, która pozwala w pełni na realizację wspomnianych potrzeb. Te z kolei, jak wskazuje historia, dotyczą w równym stopniu wszystkich, bez względu na wiek, płeć, status społeczny czy ekonomiczny, a także czas i miejsce, w którym przyszło nam żyć.

Zgoła odmienna myśl kierowała osobami, które w innym miejscu powołały do życia w omawianym okresie teatr angielski. Z czasem zaczęto go nazywać teatrem elżbietańskim.

W XVI wieku w samym Londynie działały trzy teatry publiczne, przeznaczone dla masowego widza, prezentowały problemy spo-

<sup>45</sup> Zob. M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 307–308.

<sup>46</sup> Zob. *ibidem*, s. 309.

łeczne, budziły świadomość osobową, narodową i obywatelską, były stałym elementem życia miejskiego. Oprócz nich funkcjonowały tak zwane teatry „prywatne”, nie wiadomo skąd wywodzące swą nazwę, a różniące się od innych między innymi tym, że mieściły się w prostokątnych budynkach, co zmuszało do stałego użycia sztucznego światła. Teatry prywatne w znacznie wyższym stopniu niż teatry publiczne (pod gołym niebem) kultywowały tradycję przedstawień dworskich. Instytucja ta przeznaczona była przede wszystkim dla wykształconej i bardziej zamożnej publiczności. Teatr dostarczał emocji, prezentując treści sławiące budującą się potęgę Anglii. Wedle słów Hamleta, „Teatr stał się zwierciadłem i streszczoną żywą kroniką czasu”<sup>47</sup>. Twórcy dramatów sięgali po wątki ojczyste — bohaterów narodowych, historię kraju, nie negując wszelako wpływów artystycznych z kontynentu, i to zarówno ówczesnych, jak i z odległej przeszłości.

Odmienną formułę przyjął William Shekespeare w tak zwanych dramatach królewskich. Z całą okazałością ukazał w nich przestępstwo, morderstwo, pychę i dążenie do piastowania urzędów, do władzy za wszelką cenę, bez względu na konsekwencje. Dynamika akcji, doskonale zarysowane postaci, zwarte i czytelne dialogi spowodowały, że dramaty tego autora cieszyły się uznaniem ówczesnej publiczności, a i późniejsze pokolenia nie mniej chętnie wracały i wciąż wracają do tych ponadczasowych lektur, które na przykładzie konkretnego tematu — jakże odległego historycznie — potrafią ukazać ludzkie przywary, słabości, pragnienia, a te mimo innej rzeczywistości niewiele się zmieniły.

Teatr w Anglii dość szybko pozyskał przychyłność dworu. Zarówno Henryk VIII, jak i Elżbieta I pozwalali nie tylko na przedstawienia na dworze czy na terenie Londynu, lecz także w całym królestwie. Owa, wydawać by się mogło, nieograniczona swoboda twórcza nie trwała wszakże zbyt długo. Otóż w XVI wieku, dokładnie w 1581 roku, decyzją władz została wprowadzona cenzura królewska, która obejmowała swym działaniem repertuar wszystkich teatrów publicznych. Sytuacja ta utrzymała się jeszcze do 1668 roku, kiedy to królowa Elżbieta II, pod wpływem licznych wystąpień w obronie wolności twórców, zniosła cenzurę teatralną.

Powracając do czasów renesansu, należy odnotować wielki rozwój i zainteresowanie sztuką teatralną, co przejawiało się między innymi w fakcie zawiązywania się trup aktorów, którzy we własnym zakresie prowadzili działalność artystyczną. Prezentowali swe umie-

---

<sup>47</sup> Ibidem, s. 310.

jętności często w miejscach przygodnych, bez szczególnej oprawy scenicznej, a jedynym impulsem była chęć gry i zainteresowanie publiczności. Z czasem wędrowni artyści zaczęli zasilać zespoły zawodowe teatrów miejskich.

Teatr elżbietański wniósł do sztuki teatralnej szczególną dbałość o słowo. Wymowa miała być wyrazista, czytelna i zróżnicowana w swej ekspresji. Zwracano też baczną uwagę na gesty, które starano się ograniczać wówczas, gdy słowo okazywało się wystarczającym środkiem wyrazu. Rozwijano i udoskonalano natomiast oprawę sceniczną, dekoracje, kostiumy, rekwizyty, starając się, by nie były zbyt przesadne, ale za to w pełni adekwatne do prezentowanych treści. Całość widowiska dopełniał dźwięk, odgłosy przyrody czy muzyka, która dawała odczucie jedności<sup>48</sup>.

W okresie renesansu bardzo widoczne stały się społeczne funkcje teatru, przybierające często formę pedagogizacji społeczeństwa, i to nie tylko w obszarze szkolnej sztuki dramatycznej, lecz także we wszystkich przedstawieniach kierowanych do publiczności — zarówno tej w teatrach prywatnych, jak i w teatrach państwowych. Jakkolwiek funkcje społeczne, ukazywanie przywar/wad i nieprawidłowości, a także wartości, cnót obywatelskich, praworządności, pochwały dobra były dostrzegane w średniowieczu czy uprzednich epokach, jednak dopiero w odrodzeniu ujawniły się z taką siłą i determinacją, konstytuując tym samym nowe oblicze sztuki teatralnej, kontynuowane do czasów współczesnych.

## Kultura baroku

Podstawowym założeniem teatru barokowego jest metamorfoza i iluzja. „Naprzeciw Natury, która — zdaniem Giordana Bruna — jest bogiem w rzeczach, staje człowiek jako inscenizator siebie samego. Ale pamiętajmy: życie jest snem. Wszechświat to wielki teatr, a role w nim przydziela najpotężniejszy ze wszystkich reżyserów”<sup>49</sup>.

Kultura baroku proponuje widzom dwa nowe gatunki sztuki: operę i balet. Wprawdzie już od najdawniejszych czasów w różnego rodzaju widowiskach wprowadzano elementy muzyki i tańca, ale

<sup>48</sup> Zob. *ibidem*, s. 317–321.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 323.

obie te formy pełniły raczej funkcję towarzyszącą, uzupełniającą. Dopiero barok nadał im rangę autonomicznych gatunków sztuki.

Pierwsze przedstawienia operowe odbywały się w pałacach lub na scenach teatrów dramatycznych. Niezwykłe powodzenie tej formy spowodowało, że za pilną uznano potrzebę budowy sal (teatrów) operowych przeznaczonych wyłącznie dla tego gatunku. Opera swoją drogę rozpoczęła we Włoszech, tam powstały pierwsze teatry operowe w Wenecji, w Rzymie, we Florencji czy w Bolonii. Wkrótce i inne stolice europejskie, jak Praga czy Wiedeń, mogły cieszyć się pięknem dzieł operowych.

Oprócz przedstawień operowych powstał w baroku jeszcze inny gatunek, a mianowicie *ballet de cour*. Balet dworski był szczególnie odmianą widowiska teatralnego, przygotowywanego na wszelkie uroczyste okazje, z dominującą rolą tańca, który Plutarch nazywał „poezją bez słów”. *Ballet de cour* miał z założenia spełniać funkcję rozrywkową. Tymczasem przez satyrę i parodię wielkopańskich słabości, próżności oraz następstw nieprzemyślanych decyzji realizował, często niezamierzenie, funkcje pedagogiczne.

Poza formami widowisk *stricto* baletowych z formy tej stosunkowo często korzystano w innych przedstawieniach — w sztukach dramatycznych czy operach. Trzeba zauważyć, że ów balet dworski z XVII wieku stał się początkiem rozwoju tańca jako odrębnej dziedziny sztuki, a następnie rozwoju baletu klasycznego.

W okresie tym szczególnie zainteresowanie sztuką teatralną wykazywali jezuita, pijarzy i benedyktyni. Uznając niezwykłą rolę opery i baletu, form tak popularnych na dworach panujących, podejmowali działalność teatralną wyrażającą się w prezentowaniu scen biblijnych w masowych widowiskach, wielogodzinnych korowodach i marszach, by dotrzeć do jak największej grupy widzów i by ją poruszyć. Podstawową zasadą było oddziaływanie na wyobraźnię widza za pomocą obrazu. Słowa w formie scenicznej miały zdominować ulotne słowo mówione. Zamyśl ten prowadził do osiągnięcia celu pedagogicznego, który z czasem stał się asumptem do tworzenia, w prowadzonych przez zakonników kolegiach, teatrów szkolnych. Otóż w opinii jezuitów proces nawracania się na właściwą drogę życia — pobożność, był znacznie sprawniejszy pod wpływem doświadczeń wzrokowych — obrazów alegorycznych, niż pod wpływem wielu godzin kazań.

Teatry zakonne, zwłaszcza jezuickie, cieszące się poparciem rodzin panujących, szybko rozprzestrzeniły swoją działalność poza granice państwa niemieckiego. Dostrzeżenie siły oddziaływania inscenizacji teatralnych, możliwości przekazu treści religijnych

i aksjologicznych w widowiskowej formie stało się asumptem do korzystania z tej formy w procesie dydaktycznym realizowanym w tym okresie w kolegiach zakonnych. W konsekwencji w drugiej połowie XVII wieku prawie każde kolegium jezuickie posiadało swój teatr mieszczący się na jego terenie lub w osobnym budynku. Sytuacja ta pozwalała na prowadzenie szeroko zakrojonej działalności społeczno-wychowawczej nie tylko wśród młodzieży.

W tym samym okresie, gdy upowszechniała się forma sceniczna opery i baletu, szkoły zakonne wywierały niemały wpływ na kształt życia teatralnego, we Francji coraz mocniej ożywała dyskusja — sięgająca czasów Arystotelesa — dotycząca wymogów formalnych stawianych dramatowi, to znaczy zachowania *versus* niezachowania jedności akcji, czasu i miejsca. Tymczasem pod wpływem owych dysput rozwijała się francuska tragedia klasyczna. Czołowym jej przedstawicielem był Pierre Corneille, autor *Cyda*. Wspomniany utwór spotkał się zarówno z aprobatą, jak i z krytyką dotyczącą głównie sfery moralnej, a także reguł dramaturgicznych. Pomimo to do dziś zaliczany jest do klasyki gatunku i sam staje się wzorem dla współczesnych autorów.

Gdy grupa autorów podejmowała trud tworzenia klasycznej tragedii, inni orientowali się bardziej ku farsie i komedii. Jednym z niezrównanych mistrzów tego gatunku — francuskiej komedii klasycznej — był Molière (właściwie Jean Baptiste Poquelin). Autor *Szkoły żon*, *Świętoszka*, *Skąpca* czerpał tematy z rzeczywistości, która go otaczała. Panujące stosunki społeczne, sfera obyczajowa, obłudność, pycha, pazerność i inne ułomności ludzkie dawały wprost nieograniczone możliwości wprawnemu obserwatorowi i autorowi<sup>50</sup>.

Dla kultury francuskiej był to czas szczególny, między innymi z uwagi na fakt powołania do życia — dekretem z 18 sierpnia 1680 roku, sporządzonym na wniosek Ludwika XIV — Comédie Française. Wielkim miłośnikiem teatru był także Napoleon, pewnie dlatego często powtarzał: „Comédie Française jest chlubą Francji, opera jest tylko wyrazem jej próżności”<sup>51</sup>.

Barok to czas, kiedy kulturze elitarnej, w tym teatrowi humanistów, operze i innym formom teatralnym tworzonemu dla i kierowanemu do grup o najwyższym statusie społeczno-ekonomicznym, w swej działalności przeciwstawiała się bardzo aktywnie *commedia dell'arte*, kształtowana na obyczajach i życiu codziennym prostego ludu. Samo określenie *commedia dell'arte* powstało we Włoszech na

<sup>50</sup> Ibidem, s. 343—350. Zob. J.R. BROWN: *Historia teatru...*

<sup>51</sup> M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 354.

początku XVI wieku, kiedy to powoływano do życia stałe w formie, choć wędrownie z racji miejsca pobytu, zespoły teatralne. „Nie-wyczerpana w pomysłowości, plebejska, ale niezrywająca całkowicie z literaturą, elastyczna w dostosowywaniu się do warunków, zmienna, a przecież zawsze taka sama, uchodzi komedia dell'arte za elementarz tego, co teatralne. Jest synonimem mistrzowskiego opanowania środków ekspresji cielesnej, skarbnicą zdań w każdej chwili do użytku modeli scen i sytuacji, szkołą ich umiejętnego dobierania i spontanicznego zestrajania z aktualnym dowcipem”<sup>52</sup>. Spektakle oparte na scenariuszu przedstawiały sceny z codziennego życia, a wszelkie dobrane przeciwieństwa — różnice językowe, społeczne, niezdarność, pycha, odpowiednio przedstawione przez aktorów wywoływały efekt komiczny i zapewniały publiczności rozrywkę.

Zaangażowanie w twórczość teatralną w omawianym okresie wykazują również mieszkańcy Półwyspu Iberyjskiego, ściślej: Hiszpanii. Bardzo tu popularne aktorskie grupy wędrownie dopiero z czasem zyskały aprobatę władz i możliwość stałego pobytu. Nie zrażało to wszelako dramatopisarzy, którzy ochoczo tworzyli komedie, dramaty historyczne, filozoficzne i obyczajowe, nie szczędząc słów krytyki w farsach.

Okres baroku to niewątpliwa dominacja ruchu teatralnego, wyrażająca się w niezliczonych wprost, aktywnie działających wędrownych grupach aktorów. I chociaż zasadniczym celem owych grup było zapewnienie publiczności rozrywki, to często członkowie niektórych grup, starając się o pozwolenie na występy, zaznaczali, że ich podstawowym dążeniem jest „dostarczenie czcigodnym widzom okazji i powodu do doskonalenia się w poczciwości i cnoście wszelakiej”<sup>53</sup>.

## Kultura oświecenia

Oświecenie w historii ludzkości identyfikuje się z uznaniem priorytetowej roli rozumu w życiu jednostki, z dążeniem do poszanowania godności ludzkiej oraz do akceptacji natury. Wielkie wydarzenia historyczne, w tym rewolucja francuska z 1789 roku, dały nadzieję

---

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 374.

na możliwość zmiany, a dokładniej: poprawy, bytu ludzi wywodzących się z najniższych stanów. Dokonały też przemiany w sposobie myślenia, wartościowania. Jakkolwiek byśmy postrzegali czy oceniali okres oświecenia, to w każdym obszarze: politycznym, ekonomicznym, społecznym czy kulturalnym, był to okres wielu sprzeczności, które z jednej strony utrudniały codzienne życie, z drugiej zaś – stawały się impulsem do poszukiwania rozwiązań, kreując tym samym zmiany, wyznaczające kierunek postępu, rozwoju.

W owym historycznym dziele filozoficzno-społecznych zmian niemałą rolę miał odegrać teatr. Za sprawą twórców, artystów stał się instrumentem poznania (samowiedzy), miejscem udzielania rad, wskazówek, jak żyć, jak postępować, miejscem sporów i rozstrzygnięć. Teatr był instytucją nie tylko zapewniającą rozrywkę, ale i dającą nauki moralne. Stał się wspólną społeczną własnością<sup>54</sup>.

Zaistniała sytuacja „wymusiła” nowy kierunek rozwoju teatru, tak by realizować pewne wymagania. Autorzy sztuk musieli przestrzegać reguły prawdopodobieństwa i nakazów moralno-obyczajowych. Teatr często nie dotrzymywał tempa przemianom, zachowując swe dawne wzory.

W repertuarze XVIII-wiecznego teatru znajdują odzwierciedlenie starania o to, by w jak najwyższym stopniu zaspokajać potrzeby widzów, którzy najchętniej oglądaliby spektakle rozbawiające i wzruszające jednocześnie. Autorzy sztuk teatralnych, którzy chcieli odnieść sukces, musieli się poddać owym wymogom, co wielu skwapliwie czyniło. Jednocześnie w drugiej połowie wieku twórcy mieszczkańskich scen Londynu powrócili do twórczości wielkiego rodaka, próbując go na nowo odczytać.

Postacią, która w tym okresie oddała w teatrze angielskim szczególne zasługi dla sceny, był David Garrick, aktor, reżyser, dyrektor teatru, inicjator „powrotu” do Shakespeare’a, zwolennik naturalnej i stylowej oprawy przedstawień. W teatrze niemieckim taką postacią był Konrad Ekhof, aktor, zwolennik naturalnego stylu gry, reformator zasad sztuki aktorskiej i reżyserskiej. Swymi przemyśleniami zapoczątkował rozwój sztuki reżyserowania i nadał owemu rozwojowi kierunek. Orędownik i propagator sztuki, nie tylko teatralnej, mawiał: „Przez sztukę należy zbliżyć się do natury tak dalece, żeby prawdopodobieństwa musiały być brane za prawdy, albo odtwarzać minione sprawy tak naturalnie, jak gdyby działy się dopiero teraz. Dla nabycia wprawy w tej sztuce konieczna jest żywa wyobraźnia,

---

<sup>54</sup> Zob. *ibidem*, s. 383.



męska decyzja, niestrudzona pilność i ciągłe ćwiczenia”<sup>55</sup>. Podobne refleksje — zwłaszcza w aspekcie współdziałania zespołu — prezentował Voltaire we Francji. Jeżeli przyjrzeć się pracy scenicznej współczesnych reżyserów, odnajdziemy w niej wiele uwag poczynionych przez kreatorów sztuki scenicznej ponad 200 lat wcześniej.

Twórcy teatru, autorzy sztuk dramatycznych, świadomi dokonujących się w Europie przemian polityczno-społecznych, byli również świadomi roli, jaką może (powinien) odegrać teatr w rozwoju i kształtowaniu życia poszczególnych narodów. Refleksje, pomysły i postulaty osób działających na niwie kultury oraz przychyłność panujących (rządzących) wydatnie przyczyniły się do popularyzacji i rozwoju teatru narodowego w krajach europejskich.

Ideę i rację bytu sceny narodowej uzasadniano w rozmaity sposób, zapewne nieco inaczej w różnych państwach. Raz była to chęć przeciwstawienia się wpływowi obcej dramaturgii — w tym czasie bardzo powszechnej sztuki francuskiej — bądź ograniczenia go. Johann Elias Schlegel, niemiecki dyplomata, literat, twórca krytycznych uwag dotyczących istoty sceny narodowej, uważał, że podstawowym warunkiem funkcjonowania teatru narodowego jest rodzima dramaturgia. Jako instytucja państwowa, powinna być utrzymywana ze środków budżetowych. Zwracał również uwagę, że „każdy dramaturg powinien podejmować popularne tematy z życia własnego kraju. Zwłaszcza przy doborze postaci należy pilnie baczyć na obyczaje poszczególnych narodów [...]. Byłoby jednak wskazane nie ograniczać się do przedstawiania spraw rozgrywających się wśród najliczebniejszych warstw społecznych, lecz uwzględniać także wyższe sfery i zapewnić tym samym widzom przyjemną różnorodność”<sup>56</sup>. Miała zatem scena narodowa prezentować panujące obyczaje, życie społeczne, kulturę czy usposobienie mieszkańców danego kraju. Dramat osadzony w tradycji i kulturze danego narodu jest nie tylko zwierciadłem rzeczywistości, ale również źródłem samopoznania przestrzeni, w której żyjemy.

Sceny teatrów narodowych nie powstawały jednak w tym samym czasie, Anglia, Francja, Hiszpania czy Włochy za sprawą swych wielkich dramaturgów zainicjowały ich organizację (budowę) już w XVI i XVII wieku. Inne kraje, jak Dania, Niemcy, Rosja czy Polska, o scenie narodowej „pomyślały” dopiero w XVIII wieku.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 395.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 400. Zob. J. KOTT: *Teatr narodowy 1765–1794*. Warszawa, PIW, 1967.

Różnorodność form scenicznych, gatunków literackich, wpływów antycznych, średniowiecznych i renesansowych, bogactwo dekoracji i kostiumów, obecność wartości i postaw charakterystycznych dla kultur różnych narodów — wszystko to określało pierwotnie teatry narodowe poszczególnych krajów. Sytuacja ta z czasem stała się powodem konfliktów i sporów wśród osób, dla których istotne było, jaki charakter winna mieć scena narodowa. Toteż w niedługim czasie sytuacja ta stała się impulsem dla twórców scen narodowych, by podejmować pewne działania reformatorskie mające na celu wypracowanie i ochronę własnej (narodowej) szkoły w dziedzinie teatru, obejmującej wybór tekstów dramatycznych, strukturę instytucji, sposób gry, rodzaj inscenizacji, dobór i zastosowanie scenografii<sup>57</sup>.

## Kultura romantyzmu

Na początku XIX wieku współtwórca klasycyzmu niemieckiego Wolfgang Goethe w jednym z dzienników napisał: „Teatr jest jedną z instytucji, która najmniej nadaje się do planowego prowadzenia; ustawicznie jest się zależnym od epoki i od swych współczesnych; życzenia autora, aktora, publiczności tyranizują dyrekcje i nie pozostawiają im prawie wcale własnej woli”<sup>58</sup>. Jakkolwiek byśmy postrzegali — w perspektywie historii — dokonujące się przemiany w rozwoju sztuki teatralnej, warto zauważyć, że gros z nich zaowocowało w późniejszych latach dobrymi rozwiązaniami, bez względu na to, czy były zaadaptowane do współczesności w naturalnej postaci, czy też z biegiem lat poddane zostały pewnym modyfikacjom. Przykładem wielu prób modernizacji w tym obszarze sztuki na terenie Niemiec był wspomniany Goethe. Pragnął on w swych inscenizacjach harmonii wszystkich elementów, artystycznej, pełnej zaangażowania gry aktorów, tak by układ przedstawienia nabrał koncertowego charakteru. Jednak już współcześni dostrzegali pewne nieprawidłowości w działalności teatralnej Goethego. Eduard Devrient tak mawiał o jego założeniach: „Przeważa w niej [działalności teatralnej — T.W.] punkt widzenia poety i krytyka, mimo całej intuicji i wrażliwości na sztukę teatru Goethe nie czuł bicia jej serca”<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Zob. M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 404—413; A. NICOLL: *Dzieje teatru...*

<sup>58</sup> M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 415.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 423.

Wraz z nastaniem romantyzmu, który ogarnął całą Europę, kultura stawała się w pewnym zakresie coraz bardziej kosmopolityczna, jednocześnie romantyzm motywował do tworzenia dzieł w pełni identyfikujących się z danym narodem. Zmiany społeczne, jakie zaszły po rewolucji francuskiej, dotyczyły również struktury samej kultury. W XIX wieku za sprawą bardzo licznej grupy społecznej, jaką było mieszczaństwo, powstawały teatry miejskie i państwowe, które miały pełnić funkcję edukacyjną. Kształtujący się wówczas dramat romantyczny łączył w sobie elementy poetyckie, baśniowe, przedstawiał postacie realne — współczesne i z przeszłości — ale też wyimaginowane. Bogata symbolika nadawała dramatowi charakter improwizacji, zacierając często granicę pomiędzy rzeczywistością a ułudą.

Niemal w tym samym czasie w sztuce zaznaczył swą obecność nowy kierunek — realizm, będący pomostem, łączącym romantyzm i późniejszy naturalizm. Już na przełomie XVIII i XIX wieku Friedrich Schiller rozróżniał realistów, którym przypisywał dokładność i sumienność, oraz idealistów, reprezentantów ekstrawagancji i niesamowitości. Ale nie tylko Schiller dokonywał oceny realizmu w sztuce. Właściwie przez cały okres swej aktywności twórczej budził zarówno zachwyt, jak i sprzeciw. Cokolwiek by powiedzieć, zmuszał do myślenia i refleksji. Kierunek ów zaznaczył się we wszystkich gatunkach sztuki, również w teatrze. Głównym obszarem zainteresowań stała się świadomość człowieka dotycząca rzeczywistości, w której żyje. Za istotne uznano dostrzeżenie jego codzienności, środowiska, w którym funkcjonuje, oraz różnych uwarunkowań natury społecznej, które pozwalają mu na takie czy inne zachowania.

W ten nurt poznawania człowieka, jego otoczenia i motywów jego zachowań, już od czasu aktywności literackiej Alexandre'a Dumasa (syna), wpisuje się teatr realistyczny, który „stawia sobie za zadanie demaskowanie zła społecznego, roztrząsa zagadnienie stosunku jednostki do społeczeństwa i pragnie być teatrem użytecznym w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu”<sup>60</sup>.

Owe zamysły tematyczne, obecne w twórczości dramaturgów XIX wieku, w zmienionych realiach polityczno-społecznych znalazły odzwierciedlenie również w sztukach współczesnych autorów, którzy „przenoszą” rzeczywistość, z jej problemami społecznymi, do teatru. Sytuacja ta potwierdza silną potrzebę — ówczesnych oraz współczesnych — społeczeństw do prezentowania w sztuce

---

<sup>60</sup> Ibidem, s. 447.

w większym stopniu tego, co rzeczywiste i bliskie każdemu człowiekowi, niż iluzji, która może jest piękna, ale nierzeczywista i trudno na niej budować swą egzystencję.

W opiniach wielu współczesnych XIX wiek niewiele wniósł do sztuki teatralnej, poza możliwością zastosowania elektryczności w produkcjach scenicznych. Trudno w pełni potwierdzać te opinie, zwłaszcza że w zakresie literatury dorobek tej epoki jest wcale imponujący<sup>61</sup>.

## Kultura przełomu XIX i XX wieku oraz współczesna

Nowe ideologie polityczne i społeczne wyznaczyły nowe ramy myślenia o teatrze jako instytucji społecznej. W wielu ośrodkach teatralnych dość odważnie zaczęto eksponować niezadowolone z koncepcji realizmu w sztuce dramatycznej<sup>62</sup>.

Gdy pod koniec XIX wieku aktywnie rozwijały się nauki biologiczne, to właśnie czynnikom natury biologicznej przyznano znaczącą rolę w kreowaniu i rozwoju procesów historycznych oraz społecznych. Dodatkowo powstałe w tym czasie nowe teorie socjologiczne wspierały koncepcje badań w zakresie zjawisk kulturowych, w tym także roli, jaką w społeczeństwie odgrywa instytucja teatru.

Potrzebę zmiany w podejściu do sztuki — nie tylko teatralnej — dostrzegali reprezentanci nauk społecznych, a także twórcy teatru, oraz pisarze. Jedną z pierwszych postaci nawołujących do powrotu do natury we wszystkich dziedzinach sztuki był Émile Zola, który w 1881 roku wydał zbiór pism pod tytułem *Le naturalisme au théâtre* (*Naturalizm w teatrze*). Ideę tę w pełni akceptował reprezentant kultury niemieckiej Arno Holz, który pisał: „Sztuka dąży do tego, by stać się na powrót naturą. I będzie nią stosownie do obecnych warunków reprodukcji [natury przez sztukę — przyp. tłum.] i sposobu ich wykorzystania”<sup>63</sup>.

Zmieniła się tematyka dramatu, bohaterami zostały osoby (grupy osób) doświadczające w najwyższym stopniu trudów i beznadziejności egzystencji ludzkiej. To, co przez lata nie zasługiwało na sceniczny debiut — rzeczywistość slumsów, poniżanie człowieka,

<sup>61</sup> Zob. A. NICOLL: *Dzieje teatru...*, s. 179.

<sup>62</sup> Zob. ibidem, s. 190–195.

<sup>63</sup> M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 458.

ubóstwo, marginalizacja — nagle ujawniło swą obecność na scenie teatralnej, szczególnie jaskrawo po roku 1914.

Krytyka porządku społecznego, odpowiedzialności państwa za swoich obywateli, dała impuls do nowego sposobu interpretacji reżyserskiej, a także nowo powstałych dzieł dramatycznych. W przekazie scenicznym najważniejsze stało się doświadczenie społeczne, przeżycia artystyczne odsunięto na plan dalszy. Poddawane inscenizacji utwory literackie autorów z różnych państw podejmowały często podobny zakres problemów społecznych, sytuując je wszelako w realiach danego kraju. Prawidłowość ta i coraz swobodniejsze możliwości przemieszczania się do sąsiednich krajów dały początek specyficznej turystyce, rzec by można poznawczo-teatralnej. Może nie powszechne, lecz z pewnością duże zainteresowanie sztuką dramatyczną i operową oznaczało, że teatr stał się instytucją kosmopolityczną, konsolidując przestrzeń kulturalną całej Europy.

Teatr naturalistyczny ze swoją społeczną tematyką, naturalną scenografią zdomował się w XX wieku we Francji za sprawą André Antoine'a, w Niemczech triumfy święcił dramaturg Gerhart Hauptmann. Trzecim w Europie ośrodkiem teatru naturalistycznego była Anglia, gdzie do zwolenników wspomnianego nurtu należał Bernard Shaw. Sztuki dramatyczne powinny się, jego zdaniem, zająć na polemikach dotyczących konfliktów psychologicznych i obyczajowych, w które uwikłani są bohaterowie dramatu. Trzeba jednak zauważyć, iż mimo podjęcia wysiłku zmierzającego do wprowadzenia zmian w konstrukcji scenicznej, do pełnego wybrzmienia zasad naturalizmu, w każdym z wymienionych tu państw nadal sprawnie funkcjonowały teatry narodowe, komercyjne, wystawiające sztuki salonowe, obyczajowe, grane według prawideł tragedii klasycznej<sup>64</sup>.

Kiedy sceny zachodniej i środkowej Europy święciły triumfy, dokonując jednocześnie istotnych reform pod wpływem zachodzących przemian polityczno-społecznych oraz zdobyczy nauki i techniki, Rosja także budowała swą narodową scenę. Pod koniec XIX wieku w Moskwie powołano do życia prywatne przedsiębiorstwo teatralne — Moskiewski Teatr Artystyczny. Inicjatorami jego powstania byli pisarz Władimir I. Niemirowicz-Danczenko oraz Konstantin Sergiejewicz Stanisławski, syn fabrykanta, wielbiciel sztuki teatralnej. Teatr ten z czasem stał się prawowitą instytucją społeczną, która na swej scenie prezentowała dramaty, wiernie oddając historyczną rzeczywistość. Autorem szczególnie zaangażowanym w działalność

---

<sup>64</sup> Zob. *ibidem*, s. 460—471.

sceny moskiewskiej był Anton Czechow. Oprócz jego twórczości wystawiano sztuki Michaiła Gorkiego, Henrika Ibsena, Williama Shakespeare'a. Konstantin Sergejewicz Stanisławski także wprowadził na scenę literaturę obcą, dając sposobność rozwoju swojemu teatrowi.

Zasady naturalizmu w sztuce dramatycznej dotarły bodaj do wszystkich ówczesnych scen dramatycznych. I tak jak w przypadku poprzednich kierunków czy orientacji, tak i w tej konwencji z czasem dostrzeżono odwrót. Najwcześniej zjawisko to zaznaczyło się we Francji, gdzie opracowano zasady naturalizmu w teatrze.

Kolejną orientacją, która miała „zastąpić” naturalizm, stał się symbolizm. Nurt bardzo poetycki, korzystający w szczególności z tańca, muzyki i ze światła, które stanowiły jeden z najważniejszych elementów przedstawienia. Symboliści uważali, że scena „nie powinna odtwarzać konkretnej rzeczywistości, lecz ukazywać przestrzenie nastrojów”<sup>65</sup>. Wśród osób, które bezpośrednio przyczyniły się do reformy teatru w okresie symbolizmu, wymienić należy Edwarda Gordona Craiga. Aktor, scenograf, reżyser, pisarz, światową sławę zyskał jako autor pism, w tym podstawowego dzieła *The Art of the Theatre (Sztuka teatru)*.

Narastające tempo przemian społecznych, niemożność zaspokojenia często podstawowych potrzeb, brutalizacja życia codziennego — wszystko to prowadziło do konfliktów społecznych, wyrażających realny sprzeciw wobec trudnej sytuacji, jaka zapanowała. Rzeczywistość ta przenosiła się również do teatrów, i to nie tylko w formie dramatów scenicznych podejmujących dany problem, ale także jako specyficzny rodzaj konfliktu dotyczącego nagromadzenia stylów artystycznych, którym należało się poddać albo skutecznie je odrzucić.

Do grupy wspomnianych już koncepcji wkrótce dołączyły kolejne: ekspresjonizm, surrealizm i futuryzm.

Ekspresjonizm, którego „ulubionym” tematem dzieł scenicznych były konflikty pokoleń i problemy społeczne, swoją teorię wyrażał przez właściwą sobie inscenizację, scenografię, opartą na efektach świetlnych, cechującą się ubogim wyposażeniem sceny oraz wykorzystywaniem gry kolorów.

Kolejnym „pomysłem” w zakresie realizacji scenicznej był surrealizm. Z kierunkiem tym identyfikował się francuski dramaturg, reżyser Jean Cocteau. Do swych sztuk wprowadził na szczególnych zasadach muzykę, balet i scenografię. Wspomniane elementy nie sta-

---

<sup>65</sup> Ibidem, s. 479.

nowiły już tła dla głównego bohatera, wątku, ale same stawały się „głównymi postaciami”. Cocteau zainteresował sztuką teatralną największych malarzy Szkoły Paryskiej, między innymi Pabla Picassa, Henri’ego Matisse’a czy Joan Miró. Kierunek ów zrewolucjonizował nie tylko scenę dramatyczną, ale także operową.

Trzeci z wymienionych kierunków artystycznych — futuryzm, powstał we Włoszech i stał się programem, który radykalnie zerwał z tradycją. Istotę funkcjonowania teatru stanowiła zasada wszechobecności maszyn. To one miały nadać życiu charakter dynamiczny. W widowisku futurystycznym aktor nie był już postacią wiodącą, rolę tę przejęły maszyny, sytuujące człowieka — aktora, w roli podporządkowanej wymogom scenicznemu, jakie narzucał ten kierunek.

Wspomniane kierunki miały zarówno zwolenników, jak i przeciwników, jednak w żadnym kraju nie doszło do całkowitego odstąpienia od klasycznych form teatralnych.

Początek XX wieku to dla teatru funkcjonowanie wedle nowej formuły inscenizacyjnej w tak zwanym teatrze przyszłości, którym miało być widowisko masowe rozgrywane — na wzór widowisk starożytnych lub średniowiecznych — w ogromnej sali, w której mogłoby się pomieścić kilkakrotnie więcej widzów niż na scenie teatru. Pomysł ten zrealizował znakomity reżyser Max Reinhardt, który był mistrzem kreowania nastroju. Wykorzystywał w tym celu wszelkie dostępne środki — wszystko po to, aby było pięknie. Reinhardt chciał ponadto, by jego sztuki (inscenizacje) nie tylko motywowały do myślenia, lecz by widz stał się także aktywnym elementem widowiska. Aktorzy w spektaklu grali zatem nie tylko na scenie, ale też wśród publiczności na widowni<sup>66</sup>.

Z jego inicjatywy w 1920 roku w Salzburgu zorganizowano pierwszy festiwal teatralny, w którego programie znalazła się zarówno opera, jak i dramat. Uroczystość ta zapoczątkowała powoływanie kolejnych festiwali nie tylko w Szwajcarii, ale i w innych krajach europejskich. Formuła ta, choć przerwana wydarzeniami II wojny światowej, bardzo szybko się odrodziła, poszerzając swój zakres i wizerunek. Te kontakty międzyludzkie z czasem umożliwiły kreowanie nowych wizji scenicznych, wpłynęły na rozwój sztuki dramatycznej, były też potwierdzeniem zainteresowania sztuką sceniczną wśród twórców i publiczności<sup>67</sup>.

W dwudziestoleciu międzywojennym coraz powszechniejsze stawały się sugestie określenia nowych celów teatru jako insty-

<sup>66</sup> Zob. *ibidem*, s. 495–499.

<sup>67</sup> Zob. A. NICOLL: *Dzieje teatru...*, s. 209; J.R. BROWN: *Historia teatru...*

tucji społecznej. Otóż wyłoniła się potrzeba nie tylko prezentowania widzowi gotowego produktu scenicznego, co czyniło z niego biernego odbiorcę, ale też wprowadzenia zasady aktywizacji widza, który miał się stać współtwórcą dramatu. Pomysły te, powszechnie zaadaptowane we współczesnych inscenizacjach, realizowano w tym czasie zarówno w krajach Europy Zachodniej, jak i w Rosji.

Liczne wówczas wystąpienia klasy robotniczej, reprezentantów proletariatu niezadowolonych z warunków życia i pracy, powszechnie doświadczających ubóstwa i poniżenia, inicjowały podejmowanie — mniej lub bardziej — zorganizowanych działań mających na celu poprawę losu najuboższych. Niemałą rolę propagandową w dążeniu do osiągnięcia sukcesu proletariatu odegrał teatr. Oprócz już działających placówek teatralnych (które wykorzystywano niekiedy do celów agitacyjno-wychowawczych, jak je nazywano) organizowano nowe siedziby, sale, w których powstawał nowy rodzaj teatru — teatr polityczny (proletariacki). Przez dobór i inscenizację wybranych sztuk, organizację wieców, spotkań realizowano zadania walki klasowej, nie zważając na obowiązujące i wypracowane przez lata reguły teatralne. Najważniejsza była ideologia i osiągnięcie celu.

Praktyki tego rodzaju stosowano w Berlinie i w Rosji. Trudno nie zgodzić się z opinią, że teatr od samego początku swego istnienia w pewnym zakresie wykorzystywano do celów politycznych. Jednak przekazy z dawnych lat dowodzą, że proces ten nigdy wcześniej nie przyjmował takich rozmiarów, nigdy nie zapomniano o nadrzędnej roli teatru, czyli o percepcji sztuki, kultury, o budzeniu emocji, doświadczaniu piękna i o wychowaniu. Teatr polityczny ówczesnego okresu nie zaadaptował tych wzorów, traktując scenę teatralną w czysto instrumentalny sposób, dla własnej propagandy<sup>68</sup>.

W XX wieku w krajach demokratycznych zwyciężyła, jak się wydaje, orientacja polityczna dążąca do popularyzowania wśród publiczności dorobku kultury powszechnej — dzieł klasyki i sztuk opisujących naszą współczesną egzystencję z jej problemami i osiągnięciami. Celem owego teatru — umownie nazywanego dalej politycznym — było dotarcie do każdego obywatela danego kraju, by zaprezentować mu narodowe lub światowe dziedzictwo kultury, które miało rozwijać, uczyć, motywować i jednoczyć we wspólnym działaniu, prowadzącym do dobra i porozumienia.

W tym samym okresie w kulturze europejskiej zaznaczył swą obecność teatr epicki. Za twórcę tego nowego dramatu (nowego ujęcia, nawiązującego do starożytności) uważa się Bertholda Brechta.

---

<sup>68</sup> Zob. M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 503–514.



Zdaniem autora *Matki Courage i jej dzieci*, sztuka dramatyczna nie po to jest wystawiana, by wyzwać w widzu emocje, lecz po to, by prowokować i wyzwać postawę krytyczną wobec przedstawionych obrazów, postaci. Sztuka ma — jak uważał — pobudzić widza do reakcji, do zmiany postrzegania pewnych zjawisk, wreszcie do działania, które zdołaloby naprawić rzeczywistość.

Mimo reorganizacji teatru (sztuki dramatycznej) Brecht nie krytykował i nie eliminował ze sceny utworów, które dostarczają przyjemności i wprowadzają widza w świat piękna. Przeciwnie — uważał, że mogą one odegrać niezwykle pożądaną społecznie rolę w motywowaniu odbiorcy do myślenia nad rozwiązaniem trudnej sytuacji, która się przed nim rysuje. Brecht w swej twórczości nie proponował gotowych rozwiązań, lecz przedstawiał pewną rzeczywistość (trudną, obarczoną wieloma problemami), z którą sami „musimy się zmierzyć”<sup>69</sup>.

Również w Stanach Zjednoczonych rozwijający się teatr dramatyczny preferował wówczas repertuar, którego tematykę stanowiła ówczesna rzeczywistość społeczna Ameryki. Postawy i wzajemne relacje między poszczególnymi grupami społecznymi, czy jak w twórczości Eugene’a O’Neilla zagadnienia egzystencjalne, psychologiczne i postępowanie moralne, autorzy poddawali wnikliwej obserwacji i krytyce, czyniąc je podstawą materiału scenicznego<sup>70</sup>.

Czas II wojny światowej nie sprzyjał burzliwemu rozwojowi i działalności teatralnej, trudno jednak powiedzieć, że teatr pozostawał w uśpieniu. Zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych odnotowywano wystawianie nowych sztuk tudzież wznowień; jednym słowem, instytucja teatru przez cały ten trudny okres była obecna w życiu społecznym.

Po zakończeniu działań wojennych coraz powszechniej formułowano uwagi i spostrzeżenia dotyczące kondycji teatru oraz kierunku, w którym ten rodzaj sztuki ma zmierzać. Pytania te były w pełni uzasadnione, jeśli uwzględnić historyczne zmiany oraz fakt, że teatr jest formą od dawna znaną na całym świecie; można zatem rzec, że pozostaje wspólną własnością całego świata. A skoro powszechności (przynajmniej w zakresie istnienia) teatru nie sposób zaprzeczyć, należy uwzględnić pewne realia, które wydają się ściśle związane z tą instytucją. Po pierwsze, powiedzieć trzeba o roli, jaką teatr odgrywał w społeczeństwie w przeszłości, jaką powinien odgrywać

<sup>69</sup> Ibidem, s. 516.

<sup>70</sup> Zob. K. BRAUN: *Krótką historia teatru amerykańskiego*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2005.

współcześnie, by kreować pożądane wzory wartości, postaw, relacji międzyludzkich na przyszłość. Po wtóre, jaki repertuar powinien oferować współczesnemu widzowi, jakimi środkami scenicznego wyrazu powinien operować, by czytelnie przekazać myśl, by wzbudzić emocje, wreszcie — by pobudzić widza do refleksji, aktywności i chęci działania na rzecz (pożądanych) pozytywnych zmian.

Warto podjąć starania, aby scena teatru była powszechnie dostępna dla wszystkich zainteresowanych tą formą sztuki, która już swym historycznym rodowodem udowodniła, że jest przeznaczona — i takie były pierwotne zamysły jej propagatorów — dla mas. Kolejne epoki historyczne podejmowały wcale udane próby przeorganizowania tej formuły tylko lub w znacznym stopniu na użytek elit. Nie była to i nie jest jednak sytuacja pozytywna; teatr bowiem, uwzględniając potrzeby każdego społeczeństwa, niezależnie od epoki, powinien pełnić funkcję integracyjną i poznawczą, a nie wprowadzającą podziały.

Pewne obawy we wzmiankowanych kwestiach dało się słyszeć na konferencji poświęconej nowoczesnej architekturze scenicznej, a zorganizowanej w Paryżu w 1950 roku. Otóż obok tematów *stricto* technicznych, organizacyjnych sformułowano uwagi dotyczące filozoficznych i socjologicznych aspektów zadań, jakie ma do spełnienia teatr w czasie, w którym — zdaniem wielu — przeżywa kryzys.

Obiektywnie rzecz ujmując, lata powojenne nie były pierwszym okresem, w którym dały się słyszeć głosy świadczące o trudnej sytuacji, w jakiej znalazł się teatr. Takie uwagi czyniono już w poprzednich epokach. Pytanie: czy zawsze były uzasadnione?. Nie podejmując tu polemiki, warto dostrzec i pozytywne aspekty takich stanowisk (krytyki). Otóż posługując się słowami Jacques'a Derridy: „każda dekonstrukcja jest nową konstrukcją”, można powiedzieć, że krytyka i polemika nie muszą prowadzić do unicestwienia bytu; wręcz przeciwnie — mogą go rozwinąć.

Obawy o kondycję teatru pod koniec lat czterdziestych XX wieku wyrażał Gaston Baty w swej pracy *Rideau baissé*: „Teatr dzisiejszy stoi pod znakiem chaosu. O jutrzejszym nie wiemy nic. Możemy tylko pod jego adresem wypowiadać platoniczne życzenia. Byłbym skłonny sądzić, że teatr będzie się coraz bardziej rozpadł na dwa typy: jeden dla mas, w budowlach, które zmierzać będą do stopnia widzów nawzajem z sobą i z przedstawianą akcją w jedną całość, drugi — dla elity coraz bardziej ograniczonej, w kameralnych salach”<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> A. NICOLL: *Dzieje teatru...*, s. 211.

Słowa te, wypowiedziane ponad pół wieku temu, wyrażające pewne refleksje, które dotyczą właściwie sztucznego, społecznego podziału społeczeństwa przez sztukę (dobór repertuaru, miejsce inscenizacji), można by odnieść do czasów nam współczesnych, przy czym refleksje te należałoby uzupełnić obawami, czy sztuka teatralna będzie dostępna całej populacji. Wspomniana dostępność opiera się generalnie na dwóch czynnikach: zasobności materialnej jednostki oraz jej chęci *versus* braku chęci do skorzystania z oferty teatru kierowanej do widza.

Druga połowa wieku XX wzmocniła pozycję pojawiających się już wcześniej — choć nie tak powszechnie — innych form sztuki, jak film i telewizja. Rozwijając się dynamicznie, wspomniane formy stały się w pewnym zakresie swoistą konkurencją dla teatru mimo wielu istotnych odmienności. Rozwój myśli technicznej, polityka społeczna dążąca do zaspokojenia potrzeb ludzkich — również tych medialnych — oraz inne czynniki przyczyniły się w krótkim czasie do powszechnego posiadania w każdym domu radia i telewizora, które umożliwiały odbiór między innymi audycji Teatru Polskiego Radia lub emitowanego od końca lat pięćdziesiątych Teatru Telewizji. Sytuacja ta spowodowała u wielu osób zanik potrzeby bezpośredniego kontaktu ze sztuką dramatyczną w teatrze.

Właściwie w pewnych środowiskach owa konfrontacja nadal trwa, i to w nich telewizja triumfuje nad żywym teatrem. Są jednak i takie środowiska, dla których teatr jest tak istotny w codziennym życiu, że telewizja — choć jako medium bardzo pożądana — nie wpłynie na zaniechanie wizyt w teatrze.

Zamysł autorów i twórców teatru jest taki, by dotrzeć do jak najszerzej publiczności, ale ponieważ tak się w dobie obecnej nie dzieje, rysuje się przeto nieprawdziwy obraz, iż teatr to instytucja przeznaczona dla elit, a tymi elitami tak naprawdę są osoby, które chcą doświadczać magii teatru. Rola czy misja teatru pozostaje niezmienna od lat, czy to w teatrze antycznym, czy u Brechta, czy w teatrze Hanuszkiewicza: to, co się dzieje na scenie, ma służyć człowiekowi. Sztuka sceniczna nie istnieje bez widza, teatr „dzieje się”, gdy są aktor i widz.

W historii dziejów teatru zmieniały się określenia omawianej instytucji: „Mekka wiernych albo forum problemowe, ponadczasowe odbicie wyższej rzeczywistości albo rentgenowski obraz prześwietlający rzeczywistość do głębi, instytucja moralna w rozumieniu Schillerowskim albo jak chce Novalis, *aktywne rozmyślanie człowieka o sobie samym*, wprowadzenie do dyskusji o moralności, ideologii i światopoglądzie albo instytut konsekracji gwiazd klasyki, miejsce,

gdzie człowiek może odnaleźć sam siebie, albo miejsce, gdzie bez ograniczeń gra się na jego uczuciach...<sup>72</sup>. Poszczególne dekady XX wieku przynosiły mniej lub bardziej spektakularne sukcesy teatru, który warunkowany zewnętrzną sytuacją wzmacniał swą pozycję lub ją tracił, zawsze jednak towarzyszył człowiekowi w jego egzystencji.

Znaczący dla sztuki teatralnej, także tej alternatywnej, jest przykład znakomitego twórcy/reżysera, który łączy w pewien sposób konwencję teatru klasycznego z celami/formami teatru alternatywnego. Eugenio Barbra, bo o nim mowa, łączy coś jeszcze: własne życie z poszukiwaniem, będąc zarówno cudzoziemcem, jak i wygnańcem. Z pochodzenia Włoch, który został norweskim marynarzem, współpracował z Jerzym Grotowskim w Teatrze Laboratorium w Polsce. W konsekwencji tego spotkania „Założył Odin Teatret w Norwegii, następnie przeniósł się do Danii, gdzie jest do dziś; jego grupa jest całkowicie międzynarodowa, wszyscy są w pewnym sensie bezpaństwowcami, dlatego ich ojczyzną stał się Odin Teatret”<sup>73</sup>. Wspomniany twórca interesuje się przede wszystkim problemami wygnańców, prześladowaniami etnicznymi, a także kulturą Ameryki Łacińskiej.

Postacią, która niezwykle wiele wniosła nie tylko do europejskiego teatru, jest Konstantin Sergiejewicz Stanisławski. Twórca metody pracy scenicznej aktora, którą nazwał „metodą działań fizycznych”, całe swe artystyczne życie poświęcił wypracowaniu form aktywności artystycznej w pracy aktora, by ten jak najlepiej mógł się zrealizować na scenie. Szczególne znaczenie przypisywał działaniom fizycznym, które były dla niego pewnym materiałem, fizycznym przedsięwzięciem, umożliwiającym realizację własnych celów. Aktor dla Stanisławskiego był mistrzem działań fizycznych. Od nich zaczyna się logika, autentyczność, motywacja, docieranie do celu. Dzięki działaniom fizycznym wyrasta życie psychiczne. „Działanie fizyczne pozwala na osiągnięcie całej głębi aktorskiej wyrazistości, wciągając do swej pracy wszystkie zewnętrzne i wewnętrzne elementy ludzkiego życia”<sup>74</sup>.

Praca ukierunkowana na wzbogacanie aktorskiego kunsztu to permanentna czynność, która winna towarzyszyć pracy aktora pragnącego jak najsprawniej przekazać sceniczny komunikat.

<sup>72</sup> M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 532.

<sup>73</sup> J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, M. BIAGINI, D. KOŚCIŃSKI, C. POLLASTRELLI, T. RICHARDS, I. STOKFISZEWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012, s. 900.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 19.

Początek XXI wieku nie wniósł do teatru radykalnych zmian i chociaż co jakiś czas są podejmowane próby nowatorskich (innych niż dotychczasowe) rozwiązań inscenizacyjnych w formie lub miejscu prezentowania spektaklu tudzież próby łączenia odmiennych form, to jedno nadal pozostaje niezmiennie: tak jak w przeszłości, materia dla dramatopisarzy jest codzienne życie, inna bywa perspektywa, ujęcie problemu, ale obszar zainteresowań pozostaje niezmienny.

Tak jak w minionych dekadach, oprócz teatru dramatycznego, klasycznego rozwija się mnóstwo form alternatywnych, parateatralnych realizowanych przez artystów — aktorów i reżyserów zawodowych, jak również przez artystów amatorów, lokalną społeczność. Różnorodna aktywność teatralna zdaje się potwierdzać potrzebę doświadczeń w tej domenie sztuki, a także swoistą atrakcyjność rzeczywistości/codzienności budzącej potrzebę jej opisu, zrozumienia lub przeobrażenia.

Współczesny teatr na całym świecie, bez względu na to, czy będzie podejmować problemy codzienności, czy będzie kultywować historyczne dokonania, mające przecież walor ponadczasowy, zawsze pozostanie miejscem, w którym, czy tego chcemy, czy nie, realizuje się nasze życie. Innymi słowy: „Dopóki publiczność nie zapomina, że jest czynnikiem współtworzącym teatr, a nie jedynie biernym konsumentem sztuki, dopóki ob staje przy swoim prawie do spontanicznego uczestniczenia w spektaklu poprzez wyrażanie aprobaty lub protestu — dopóty teatr nie przestanie być pobudzającym elementem naszego bytu”<sup>75</sup>.

Przeszłość teatru to ogromne bogactwo i nawet jego zmienne losy w historii nie są (nie były) w stanie zmienić ani jego permanentnej obecności w codziennym życiu, ani jego funkcji społecznych w znacznym stopniu modelujących indywidualną i społeczną rzeczywistość.

---

<sup>75</sup> M. BERTHOLD: *Historia teatru...*, s. 550.

## Rozdział III

# Teatr w Polsce – od początków państwa polskiego do współczesności Kontynuacja i zmiana

Gdyby przeanalizować dorobek kultury poszczególnych krajów, to bez wątplenia każdy z nich mógłby przedstawić zróżnicowane obszary działań/dokonań w poszczególnych dziedzinach sztuki. Każdy naród ma zatem określony dorobek w obszarze literatury, muzyki, plastyki, teatru, filmu, stanowiący swoiste dziedzictwo narodowe. Historia dowodzi, że ten rodzaj aktywności ludzkiej szybko rozprzestrzenił się poza obszar kraju artysty, a przenikając do innych kultur, stwarzał płaszczyznę komunikacji, poznania, dialogu. Przekraczając granice, sztuka, a ściślej: poszczególne jej dziedziny, stawały się czynnikiem inspirującym nowe/inne rozwiązania, elementem poszukiwań obszarów/treści najistotniejszych społecznie w danych realiach historycznych i geograficznych. Powszechny fakt korzystania z dorobku (rozwiązań) twórców z innych krajów, a także „wychodzenie” z własną twórczością poza obręb swojej ojczyzny w niczym nie umniejszały dokonań danego twórcy, wręcz przeciwnie – świadczyły o jego umiejętnościach, odpowiedzialności oraz trosce o rozwój rodzimej i międzynarodowej sztuki. Wspomniane procesy globalizacji od najdawniejszych lat dotyczyły wszystkich dziedzin sztuki, potwierdzając tym samym ich równorzędność, istotę i znaczenie społeczne.

Pozostając w obszarze tematycznym opracowania, rozważania swe skoncentruję na obszarze sztuki teatralnej, przedstawię jej zarys oraz uwarunkowania jej konstytuowania się w Polsce. Analizując dzieje rodzimego teatru, nie sposób nie zauważyć pewnych okresów

historycznych, w których daremnie by szukać oznak świadczących o systematycznym rozwoju tej formy sztuki, co w znacznej mierze było konsekwencją zawirowań polityczno-historycznych, do jakich w historii Polski niejednokrotnie dochodziło.

W opiniach znawców przedmiotu, między innymi Tadeusza Kudlińskiego, „Teatr literacki w Polsce wykluczał się powoli i stosunkowo późno, bo dopiero w wieku XVI, ulegając wpływowi wcześniejszych prądów w teatrze Zachodu”<sup>1</sup>. Otóż nawet jeżeli zgodzimy się z tą tezą, trzeba pamiętać, że pewne formy aktywności społecznej, mające wymiar zabawowy, obrzędowy, później sceniczny, zaznaczyły swą obecność wraz z nastaniem państwa polskiego. Innymi słowy, te najdawniejsze i najbardziej prymitywne formy teatralne towarzyszą nam od początku naszych dziejów. I cokolwiek by powiedzieć, tworzyły podwaliny rozwijającej się w późniejszych latach sztuki scenicznej.

Teatr narodowy każdego kraju jest osadzony w jego realiach i związany z potrzebami społeczeństwa ujawnianymi w danym czasie historycznym. Jak zauważa Tadeusz Kudliński, „jest teatr narodowy — w całej rozciągłości i różnorodności przejawów — zjawiskiem żywotnym, związanym organicznie z bytem i losami kraju, orientującym wyobraźnię zbiorową zarówno w kierunku przeszłości, jak i przyszłości, a tym samym wpływającym na rzeczywistość bieżącą”<sup>2</sup>.

W literaturze polskiej już w XIX wieku odnajdujemy opracowania z zakresu dziejów teatru polskiego. Kolejne lata przynoszą wzrost zainteresowania tą formą artystycznej wypowiedzi, czego konsekwencją są prace historyczne, biograficzne, popularnonaukowe, których celem jest zaprezentowanie współczesnemu społeczeństwu miejsca i roli, jaką rozwijająca się powoli, niekiedy z wielkim trudem, sztuka dramatyczna zajmowała i odgrywała w przeszłości. Piśmiennictwo w tym zakresie — Kazimierza W. Wójcickiego *Teatr starożytny w Polsce* (1840), Stanisława Windakiewicza *Teatr ludowy w dawnej Polsce* (1902), *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej* (1903), *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej* (1921), Wincentego Rapackiego *Sto lat sceny polskiej w Warszawie* (1925), Juliana Lewańskiego *Dramaty staropolskie* (1959—1963), Ludwika Simona *Dykcjonarz teatrów polskich czynnych od czasów najdawniejszych do roku 1863* (1935), Mariana Szykowskiego *Dzieje komedii polskiej w zarysie* (1921) oraz wielu innych

<sup>1</sup> T. KUDLIŃSKI: *Rodowód polskiego teatru*. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1972, s. 14.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 13. Zob. M. STEINER: *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003.

— ilustruje skalę zainteresowań i chęci działań poprzednich pokoleń — autorów piszących sztuki dramatyczne, które nie tylko miały służyć rozrywce, lecz także w naszej rzeczywistości nader często zorientowane były na budzenie świadomości narodowej, odpowiedzialności, na kreowanie pożądaných wartości i krytykowanie przywar narodowych zarówno przez reżyserów, scenografów, realizatorów inscenizacji teatralnych, jak i publiczność, która wykazywała zainteresowanie daną twórczością jako bierny odbiorca dzieła oraz jako widz wyrażający swą aktywność w przyjmowanych postawach i w działaniu.

W historii teatru światowego reprezentanci różnych kultur, wyszukując istotne fakty, zjawiska z przeszłości, które wpłynęły na teatr międzynarodowy, jego wielkość i dokonania, zapewne jednomyślnie wskażą teatr antyczny, teatr chiński, teatr angielski (elżbietański) czy późniejszy teatr francuski i niemiecki. I będzie to wybór jak najbardziej uzasadniony. Chyba bowiem nie ma na świecie jednego ośrodka teatralnego, który by w przeszłości, a także obecnie nie czerpał z dorobku i ze świetności wspomnianych miejsc sztuki scenicznej. Zjawisko to nie było obce również reprezentantom rodzimej twórczości. I chociaż teatr polski na scenie światowej w pełni zaistniał (został dostrzeżony) — w przekonaniu wielu — dopiero w XX wieku, to nie można powiedzieć, iż współcześni twórcy scen zagranicznych nie sięgają do naszej twórczości dramatycznej powstałej w poprzednich epokach.

Fakt, że twórczość rodzima z przeszłości nie jest zauważana, nie wynika zapewne z opieszałości, z braku inwencji twórczej czy pracowitości ówczesnych autorów i organizatorów działalności scenicznej, ale w dużo większym stopniu stanowi pochodną wydarzeń historycznych, które były naszym udziałem. Nie jest to być może w pełni racjonalne „usprawiedliwienie” takiego stanu rzeczy, niemniej jednak trudno go nie uwzględnić, mając na myśli budowanie sceny narodowej w ciągu stuleci. Krzywdzące byłoby również twierdzenie, że społeczeństwo nasze (twórcy) w przeszłości nie podejmowało prób stworzenia sceny *stricte* narodowej. Otóż takie działania zdarzały się w zasadzie w każdej epoce historycznej, co dokumentuje piśmiennictwo<sup>3</sup>.

Co więcej, w okresach wyteżonych działań wojennych wieku XVII i późniejszych czy nawet w czasie administracyjnego niebytu państwa polskiego (okres zaborów 1795—1918) powstawały utwory

---

<sup>3</sup> Zob. Z. RASZEWSKI: *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa, PIW, 1978; T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*



dramatyczne, do których sięgamy współcześnie, i co znaczące, ich konstrukcja dramatyczna, a także przesłanie bywają nadal adekwatne do naszej XXI-wiecznej rzeczywistości i aktualne. Mimo dokonujących się zmian wątki narodowe są nadal mocno osadzone w naszej twórczości.

Tadeusz Kudliński zwraca uwagę, że tworzenie teatru polskiego jest „paradoksalne i jedyne w dziejach teatru: nasz romantyczny dramat narodowy powstaje po upadku politycznym państwa, w obcym kraju, bez możliwości sprawdzenia się na scenie. Mimo to — a może dlatego — wskrzesza dawne tradycje obyczajowe i dawne wątki. Stanie się też dla przyszłych pokoleń aż po dzień dzisiejszy odczynnikiem sprawdzającym nasz stosunek do przeszłości i do swojskości”<sup>4</sup>.

Jakkolwiek postrzegalibyśmy konstytuowanie się teatru polskiego w dziejach, warto — przynajmniej w pewnym zarysie — podać nieco informacji z przeszłości, by sprawnie snuć refleksje dotyczące sztuki współczesnej.

Choć nie wspominają o tym żadne źródła literackie, to badania archeologiczne, prowadzone na terenach obecnie i w przeszłości należących do Polski, potwierdzają liczne hipotezy i domysły, iż w Polsce w okresie przedchrześcijańskim istniały pewne formy aktywności ludzkiej, które można nazwać teatralnymi. Uwagę zwracają przede wszystkim formy muzyczne: śpiew, taniec i zabawa. Wspomniane formy towarzyszyły najczęściej różnorodnym obrędom i zwyczajom pielęgnowanym przez ówczesne społeczeństwo. Aktywność ta dowodzi też ukształtowania się odrębnej kultury, którą państwo nasze rozwijało, uwzględniając zaistniałe zmiany.

## Okres przedchrześcijański i średniowiecze

Do podstawowych czynników kreujących kulturę, a nade wszystko kształtujących człowieka, jego zachowania, relacje, twórczość, stosunek do otaczającej rzeczywistości, należą mowa i język. I nawet jeżeli nie w pełni zgadzamy się z reprezentantami teorii strukturalizmu, to i tak priorytetowy charakter roli języka w rozwoju człowieka trudno byłoby podważyć. Niektóre określenia, struktury językowe, obyczaje, powstałe już w okresie przedchrześcijańskim, a utrwalone i rozwijane za sprawą aktywności kultury ludowej, są

<sup>4</sup> T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 26.

obecne w rodzimej kulturze — w powszechnym użyciu — współcześnie. Są to między innymi nazwy własne regionów geograficznych lub tradycyjnych zwyczajów, na przykład Zaduszkki, wywodzących się z pierwotnych wierzeń, wyobrażeń o świecie przyrody i jej siłach, o bóstwach czy uprawianiu kultu zmarłych. Powszechność tych wierzeń sprawiła, że zaczęto organizować obrzędy, które miały przyczynić się do pozyskania przychylności bóstw lub przyrody. Magia i symbolika, tak mocno wówczas związane z wszelkiego typu obrzędami, nie poszły w zapomnienie wraz z początkiem chrześcijaństwa w Polsce, bo i religia jest w pewnym zakresie magią. Obecna w twórczości i kulturze każdej epoki, stanowi „tworzywo” tak pożądane w twórczości scenicznej. Magia teatru jest tym, co powoduje, że teatr żyje.

Sztuka teatralna uwzględniająca prapoczątki, formy obrzędowe była czystą sztuką ludową, pewnie prymitywną, ale w tym tkwił jej urok, to pozwalało też prostemu odbiorcy na jej zrozumienie i wyrażenie siebie jako twórcy (współtwórcy) przedstawienia. Z czasem nastąpiła sztuka oświecona, posługująca się już bardziej wyszukanymi środkami wyrazu. W konsekwencji od kilku już wieków obcujemy z twórczością, w której autorzy realizują zasadę dialektyki. Otóż zawierając w swych dziełach wątki ludowe i nowatorskie, doprowadzają do ich przeciwstawienia, a jednocześnie do ich wzajemnego się uzupełniania. Ów swoisty *marriage* sztuki ludowej i oświeconej (nowoczesnej), trwający po dzień dzisiejszy w literaturze, plastyce i muzyce, dowodzi potrzeby kultywowania tradycji, dawnych obrzędów, które tak mocno zakorzeniły się w obchodach naszych świąt, uroczystości religijnych czy świeckich — takich jak wesela, topienie marzanny, sobótki — mających wyraźną strukturę i formę teatralną<sup>5</sup>. Powszechne, nawet te najbardziej prymitywne w swym wyrazie, obrzędy religijne — zarówno w okresie przedchrześcijańskim, jak i po przyjęciu chrztu przez Polskę — z czasem, co najmniej od XII wieku, zaczęły przybierać formy bardziej okazałe, jak misterium czy jasełka. Wtedy też potwierdziło się istnienie dramatu liturgicznego, który zadziwiał coraz śmielszymi zamysłami, by wspomniane formy uteatralnić, co wkrótce się dokonało.

Zaangażowanie ówczesnych świątłych jednostek świeckich oraz osób duchownych przy aprobacie i udziale społeczeństwa doprowadziło do powstania w Polsce teatru religijnego (liturgicznego). Teatr ten przetrwał, oczywiście w bardziej rozwiniętej formie, do

---

<sup>5</sup> Zob. ibidem, s. 43–48; A. DĄBRÓWKA: *Teatr i sacrum w średniowieczu*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.

XVIII wieku. W okresie zaborów działalność jego była bardzo ograniczona, by nie rzec: wręcz niemożliwa. Dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym i po II wojnie światowej stopniowo powracano do tej formy.

Początki teatru liturgicznego wiążą się przede wszystkim z Krakowem. To tu powstawały teksty o tematyce liturgicznej, które po odpowiednim przygotowaniu — nadaniu im form teatralnych — prezentowano wiernym zgromadzonym w kościołach, kaplicach czy na wolnym powietrzu. Z czasem tematyka teatru religijnego znacznie się poszerzyła, a widowiska zostały wyłączone z liturgii<sup>6</sup>. Zmiany te nie oznaczały odstępiania od wątków religijnych, miały natomiast zmienić formułę ich prezentacji i uczynić je widowiskami masowymi.

Okres średniowiecza przyniósł udramatyzowanie ważniejszych epizodów ze Starego i z Nowego Testamentu, znamienne było również odstępianie od łaciny i posługiwanie się w utworze językiem ojczystym. Powstałe w tym czasie misteria, jak zwano je pierwotnie we Francji (z czasem ta nazwa się upowszechniła), były nie tylko w pełni zrozumiałe dla ludu, ale też dawały szansę powszechnego udziału społeczeństwa w przedstawieniu.

Istotna zmiana, która się utrzymała w XX wieku, polegała na przeniesieniu sztuk o tematyce religijnej z kościołów, klasztorów, gdzie dotychczas najczęściej je przedstawiano, do teatrów dramatycznych. Wśród wówczas prezentowanych publiczności spektakli znalazła się *Pastorałka* Leona Schillera z 1922 roku, grana z dużym powodzeniem do dziś<sup>7</sup>.

W latach późniejszych (lata sześćdziesiąte XX wieku) tematykę religijną w swej twórczości artystycznej często podejmował Kazimierz Dejmek (*Historija o Chwalebnyim Zmartwychwstaniu Pańskim, Żywot Józefa*). Współcześnie ów nurt religijny w stylizacji ludycznej realizuje Ernest Bryll.

Pewnie wiele czynników przez kolejne lata spowodowało, że wątki religijne odeszły nieco na plan dalszy. Jakkolwiek jednak ocenilibyśmy wkład obecności teatru religijnego w naszą kulturę, był on — obok aktywności pogańsko-ludowej — drugim źródłem budującego się teatru narodowego.

---

<sup>6</sup> Zob. Z. RASZEWSKI: *Krótką historia...*, s. 9–12.

<sup>7</sup> Zob. ibidem, s. 57–62; M. LIMANOWSKI: *Był kiedyś teatr Dionizosa*. Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1994.

---

## Okres odrodzenia

Rozwój kultury humanistycznej, datowany na XVI wiek, wywołał radykalne zmiany w sposobie prezentowania myśli, artykułowania potrzeb, dostrzegania i odkrywania wartości najważniejszych w życiu człowieka. Okres ten przyniósł nowe formy ekspresji twórczej w różnych kategoriach sztuki, która zmieniła zainteresowania na zgoła przeciwne niż te typowe dla średniowiecza, zwracając się ku kulturze antycznej. Kierując swoje myśli ku sztuce teatralnej, zauważyć trzeba, iż ów nowy nurt w myśli scenicznej zrodził się we Włoszech za sprawą aktywnych humanistów, twórców teatru, dla których dramaty antyczne, sztuka retoryki, ekspresja gry aktorów, układ sceniczny, wreszcie oprawa sceniczna — dekoracje, kostiumy, maski — były godne najwyższego uznania i tym samym propagowania w ówczesnej rzeczywistości, którą czynili tematem nowych dramatów.

Nowe trendy rodzące się we Włoszech szybko docierały do pozostałych krajów Europy, czy to za sprawą sieci uniwersytetów, które w tych czasach aktywnie działały, pełniąc funkcję edukacyjną oraz kulturalną zarówno na obszarze kraju usytuowania, jak i w szerszej przestrzeni europejskiej, czy też za sprawą licznych podróży, które odbywali nie tylko kupcy, ale też artyści. Tą zapewne drogą trafiły i do Polski, a szczególnie do Krakowa. To tu odgrywano pierwsze — odmienne od średniowiecznych — sztuki antyczne. W rolę aktorów wcielali się głównie studenci, niekiedy wykładowcy Akademii Krakowskiej, dokonując wyboru repertuaru, ustalając zasady gry i decydując o oprawie scenicznej. Swoją twórczą postawą zjednywali sobie coraz szersze kręgi sympatyków nie tylko sztuki teatralnej, lecz także pewnych idei, które tą drogą miały szansę dotrzeć do szerokiego grona odbiorców, społeczeństwa, by zmotywować je do rozwoju, zmiany poglądów, uczyć, jak ważne jest realizowanie własnych potrzeb, respektowanie swoich praw i współdziałanie w społeczeństwie. Z pewnością nie od razu zachowania te miały charakter powszechnych, niemniej jednak sam fakt rozbudzania świadomości — jak dzisiaj powiedzielibyśmy: obywatelskiej — był istotnym rezultatem działalności teatralnej.

Jednym z pierwszych mecenasów sztuki scenicznej, wielkim orędownikiem tej formy wyrazu był król Zygmunt August, co wyrażało się nie tylko w samym fakcie bycia widzem, ale też w środkach materialnych przeznaczonych na rozwój teatru<sup>8</sup>. Działalność huma-

---

<sup>8</sup> Zob. Z. RASZEWSKI: *Krótką historia...*, s. 15–18.

nistów w dziedzinie sztuki teatralnej rozprzestrzeniła się w latach późniejszych również na inne miasta Polski.

Równoległe z rozwojem teatru dramatycznego rozwijała się działalność na wskroś amatorska. Pierwsze wzmianki o działalności artystów kuglarzy datowane są na XIV wiek. Przedstawienia ich miały zazwyczaj charakter teatralno-cyrkowy. Twórczością swą urozmaicali zarówno uroczystości świeckie, jak i te wynikające z kalendarza liturgicznego. W okresie renesansu powstawały nowe utwory dramatyczne – tragedie i komedie – autorstwa rodzimych twórców, ale też utwory obcych twórców tłumaczyli, niekiedy je uzupełniali tekstem polskim polscy dramatopisarze, włączając w nie sceny z ówczesnej rzeczywistości. Wszystko po to, by nadać utworom walor edukacyjny.

Postacią, która bodaj najmocniej zaznaczyła się w ówczesnej polskiej twórczości dramatycznej, był Jan Kochanowski, autor *Odprawy posłów greckich*. Nie wdając się w zawłości tematyki dramatu, warto podkreślić innowację, bodaj pierwszą w rodzimej twórczości, a mianowicie mocne zaakcentowanie dramatu zbiorowości. Zamysł ten (jak można przypuszczać) stał się impulsem dla twórców teatru, by wystawiając ten dramat, nie podawać publiczności gotowego zakończenia, ale pozostawić widzów wobec zaistniałego konfliktu, tak by zgromadzeni sami zajęli stanowisko<sup>9</sup>. Były to celowe próby aktywizacji widzów.

Kilka dekad później w kraju powstała polska komedia *Potrójny*. Autor Piotr Ciekliński dokonał przełożenia na język polski rzymskiej komedii Plauta, polonizując osoby w niej występujące, dopisując około sześciuset wierszy. Zmienił również zakończenie, dokonując udanej próby stworzenia utworu polskiego, osadzonego w ówczesnej rzeczywistości, zaprezentował między innymi zasady elekcyjności i jej konsekwencje dla Polski. Wystawiona prawdopodobnie na dworze hetmana Tarnowskiego w Busku, wpisywała się komedia Cieklińskiego w oczekiwany nurt nawiązywania do codzienności społecznej.

Wraz z rozwojem myśli humanistycznej równie sprawnie rozwijała się idea teatru świeckiego, zwłaszcza w Europie Zachodniej. Powstawało coraz więcej teatrów publicznych, a więc dostępnych dla całego społeczeństwa. Stawał się teatr instytucją niemal masową.

Wysokie umiejętności, jakimi wykazywali się włoscy i angielscy aktorzy, wzbudzały duże zainteresowanie naszych ówczesnych

---

<sup>9</sup> Zob. ibidem, s. 25; J. LEWAŃSKI: *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa, PIW, 1981.

władców (Zygmunt III, Władysław IV), którzy nie bacząc na rodzimą twórczość, chętnie zapraszali obcojęzycznych artystów (włoskich i angielskich), by prezentowali swe umiejętności przede wszystkim na dworach władców. niesprawiedliwy byłby jednak sąd, jakoby działania te miały zaspokajać li tylko potrzeby elit. Powstały w ten sposób teatr królewski okazał się niezwykle trwałym i godnym uwagi przedsięwzięciem, które przyczyniło się bezpośrednio do konstituowania się późniejszego teatru narodowego w Polsce.

Niezależnie od teatru królewskiego, dostępnego mimo wszystko tylko dla wąskiego grona odbiorców, coraz światlejsze swych potrzeb i możliwości, choć usytuowane na niższych poziomach stratyfikacyjnego układu społecznego, środowiska podejmowały trud tworzenia własnej, to znaczy na swój użytek, komedii zwanej rybałtowską, od nazwy żaka – ucznia, zwanego Rybałtem – który z rozmaitych powodów nie ukończył nauki. Tematyka owych sztuk nawiązywała do aktualnych wydarzeń historycznych, które poddawano krytyce przez ośmieszenie postaw i zachowań lub zachwalano osiągnięcia, dokonania bohaterów, piętnujących zło<sup>10</sup>.

Kolejny przykład aktywności twórczej stanowi powstanie komedii sowizdrzałskiej, która co prawda nie rozwinęła się w pełni, ale mocno zaznaczyła swą obecność w twórczości ludowej.

Prawdziwa komedia literacka w Polsce ukształtowała się dopiero za sprawą obcych komediopisarzy, którzy uwzględniając wątki ludowe, tworzyli utwory w pełni odpowiadające wymogom gatunku.

Na ziemiach polskich nadal odgrywano misteria, ale pojawiały się też nowe formy – tak zwane teatry szkolne, organizowane, jak wskazuje sama nazwa, przy szkołach średnich i wyższych. Początkowo grywano głównie sztuki klasyczne w języku łacińskim, co tłumaczono potrzebą kształcenia uczniów w retoryce łacińskiej, z czasem powstawały dramaty autorstwa profesorów tych szkół. Dopiero jednak w XVIII wieku zaczęto powszechnie używać języka polskiego, włączając do tematyki utworów codzienną rzeczywistość.

W Polsce „powiązania szkoły z teatrem sięgają XVI wieku, gdy w 1566 roku w Pułtusku założone zostało kolegium jezuickie. Do programu szkolnego włączyli jezuici ćwiczenia w zakresie deklamacji, przemawiania i prowadzenia dialogów. Te dwie ostatnie formy wypowiedzi najczęściej inscenizowano. Wychowankowie uprawiali się do występów publicznych, kształcili dykcję, opanowywali umiejętności posługiwania się gestem dla wzmocnienia ekspresji wypo-

---

<sup>10</sup> Zob. T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 83.

wiedzi. Jezuita organizowali pokazy umiejętności swoich wychowanków na początku i na końcu roku szkolnego oraz w okresie karnawału<sup>11</sup>.

Teatrom inicjowanym w Polsce przez jezuitów przyświecały określone cele wychowawcze: miały one przede wszystkim oddziaływać na grających uczniów. W późniejszym czasie, gdy idea tych instytucji się mocno rozwinęła, słowo mówione wpływało również na umysły i postawy szerszej publiczności. Drugim zakonem, który starał się nie ustępować jezuitom w ich artystycznej działalności, byli pijarzy — dla nich teatr szkolny stanowił jedną z ważniejszych metod wychowawczych stanu szlacheckiego<sup>12</sup>. Teatry szkolne kultywowały obrzędy religijne, ale w nie mniejszym stopniu rozwijały formy środowiskowe, które jak w zwierciadlanym odbiciu ukazywały liczne przywary społeczeństwa, stając się w ten sposób instrumentem powszechnej edukacji, a nie tylko młodzieży.

Ponadto w tym czasie w Polsce działał amatorski teatr szlachecki, grywający głównie komedie. Przykładem niech będzie sztuka Piotra Baryki *Z chłopu król*, która pokazując pijaństwo, pogardę dla plebejuszy i inne niemoralne postawy, miała pobudzić widza do refleksji. Dzięki przedstawieniom tym uświetniającym liczne uroczystości realizowano, być może nie zawsze świadomie, zasadnicze funkcje społeczno-edukacyjne.

Właściwie każde środowisko miało własną kulturę teatralną, która wymagała posługiwania się konkretnym językiem; przykładowo, teatr królewski — językiem włoskim, teatr szkolny — łaciną, teatr sowizdrzalski — językiem polskim.

O ile komedia — w różnych odmianach — miała szansę upowszechnić się w rodzimej wersji językowej, o tyle miejsce polskiej tragedii zajęła twórczość obcojęzyczna, co niewątpliwie przyczyniło się do jej „defenestracji”. „Była ona bez wątpienia cennym składnikiem życia teatralnego, podtrzymywała łączność z resztą Europy, podwyższała wymagania estetyczne. Jednak społeczne zadania, jakie stawały przed teatrem, coraz bardziej skomplikowane i naglące, mógł spełniać jedynie polski repertuar, a taki nie powstał<sup>13</sup>.”

<sup>11</sup> H. GUZY-STEINKE, T. WILK: *Uczeń i teatr. Realia a poszukiwania możliwości realizacji edukacji teatralnej w szkole*. Toruń, Wydawnictwo Edukacyjne AKAPIT, 2009, s. 50.

<sup>12</sup> Zob. T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 87.

<sup>13</sup> Z. RASZEWSKI: *Krótką historia...*, s. 39. Zob. S. KOŹMIAN: *Teatr. Wybór pism*. T. 1–2. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959.

## Wiek XVII i XVIII, czyli zachwyty kulturą obcą

Nawiązując do historii Polski, pamiętajmy, że XVII wiek to okres elekcyjny, gdy na tronie polskim zasiadali władcy spoza granic naszego kraju. Dość powiedzieć, że większość z nich nie mówiła po polsku albo posługiwała się tym językiem w stopniu mocno ograniczonym. Sytuacja ta powodowała, że na dworze zaczęto posługiwać się językiem osoby panującej, eliminując tym samym język polski.

Upodobania do języka, kultury, wzorów zachowań wywodzących się z krajów europejskich doprowadziły z czasem do zapanowania swoistej i obowiązującej mody, której chętnie poddawali się nie tylko mieszkańcy dworu królewskiego, lecz także rody magnackie i szlacheckie. Orientacja na kulturę obcojęzyczną — przy niemal całkowitym odrzuceniu kultury rodzimej — następowała za sprawą edukacji młodzieży magnackiej i szlacheckiej, wychowywanej według wzorów obcych, której wszczepiano jednocześnie zamiłowanie do kultury — języka, sztuki obcej. Wszystko to skutkowało ograniczeniem propagowania wartości rodzimych. Zjawisko to dobrze ilustruje niniejszy przykład: „Reformy Konarskiego napotykały na opór społeczeństwa, toteż jego dzieło *O skutecznym rad sposobie jak i Leszczyńskiego Głos wolny wolność ubezpieczający* obrażają spóźnione i daremne wysiłki pobudzenia kultury narodowej z застоju związanego z upadkiem politycznym”<sup>14</sup>.

Okres ten sprzyjał nieograniczonemu wprost udziałowi (obecności) teatru obcego w rzeczywistości Polski. „Obcojęzyczne przedstawienia dostępne wyłącznie oświeconej elicie dworskiej zaszczyliły w niej powoli lekceważenie mowy krajowej i swojskości w kulturze, a zakorzeniły ślepy kult cudzoziemszczyzny. [...] Rzecz prosta, że obojętność warstw oświeconych na pierwiastki polskie w kulturze wywołuje zaniedbanie rodzimej sztuki dramatycznej, nieośmielającej się konkurować z teatrem cudzoziemskim. Tak umacnia się w teatrze polskim (z nazwy) monopol artystów obcych jako stan normalny, przez nikogo niekwestionowany. Bo nawet nadwornym poetą teatralnym był Włoch”<sup>15</sup>.

Zainteresowanie teatrem wśród najwyższych klas społecznych było w owych czasach tak znaczne, że przyczyniało się do coraz śmielszych prób tłumaczenia sztuk obcych na język polski czy też

<sup>14</sup> T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 91.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 92.



budowy teatrów, jak to się działo w Warszawie w pierwszej połowie XVIII wieku za sprawą króla Augusta II. Teatry powstawały dość licznie na ziemiach polskich, głównie dzięki wsparciu rodów magnackich, nadal jednak dominowała tam sztuka obca, prezentowana przez obcych artystów. Stosunkowo rzadko wystawiano sztuki w tłumaczeniu na język polski i w wykonaniu rodzimych zespołów aktorskich.

W pewnym zakresie sztuka teatralna niepozbawiona wpływów obcych, ale też zachowująca rodzimy koloryt rozwijała się w teatrach szkolnych działających w kolegiach zakonnych, głównie pijarów i jezuitów, oraz w szkołach protestanckich. Trzeba zaznaczyć, że szkoły, a co za tym idzie, przygotowywany przez nie repertuar, różniły się od siebie ze względu na wyznanie, jakie szkoła reprezentowała. „W województwach zachodnich, gdzie silne były wpływy Reformacji, działały ciekawe teatry szkół protestanckich, najciekawszy w Lesznie, w szkole kierowanej przez słynnego czeskiego pedagoga Jana Amosa Komeńskiego”<sup>16</sup>. „Siedmioletni system kształcenia Komeńskiego przewidywał kwartalne występy publiczne uczniów wszystkich klas. [...] Teatr szkolny, jako czynnik procesu wychowania, miał być nie celem, lecz środkiem edukacji”<sup>17</sup>.

Nadal prężnie rozwijał się teatr szkolny pijarów, orientując się przede wszystkim na edukację moralną i patriotyczną. Ale istotną rolę w programach teatrów szkolnych odegrał również teatr szkolny teatynów (Zakon Kleryków Regularnych Teatynów), którzy w XVII wieku założyli swoją scenę najpierw we Lwowie, później w Warszawie. Chętnie sięgali do repertuaru francuskiego, wprowadzając na scenę kobietę. Za ich przykładem również pijarzy sięgali po sztuki francuskie, grając je zarówno w oryginale, jak i w tłumaczeniu na język polski.

Warto też wspomnieć o działaniach, jakie podjęło Collegium Nobilium, zakład wychowawczy założony przez Stanisława Konarskiego. Miejsce szczególne w pracy tej instytucji zajmowały przedstawienia teatralne, które realizowano w gmachu przy ulicy Miodowej w Warszawie, gdzie obecnie mieści się Akademia Teatralna. Grywano tam zarówno tłumaczone na język polski sztuki autorów obcych, jak i literaturę rodzimą (Konarski, Rzewuski). Ten mały ślad twórczości polskiej w szerokim repertuarze zagranicznym stanowił jednak istotny element krytyki ówczesnej rzeczywistości, uświadamiającej potrzebę zmian społeczno-politycznych. Zapewne przesła-

<sup>16</sup> Z. RASZEWSKI: *Krótką historia...*, s. 35–36.

<sup>17</sup> H. GUZY-STEINKE, T. WILK: *Uczeń i teatr...*, s. 50.

nie Konarskiego nie było w pełni czytelne dla ogółu społeczeństwa, ale mimo wszystko dawało nadzieję na odrodzenie polskości.

„Pod wpływem działalności pijarów i teatynów zaczęli reformować swój teatr szkolny także jezuiti. Przyczynił się do tego Franciszek Bohomolec, nauczyciel retoryki, który napisał 25 komedii zaliczanych do szczytowych osiągnięć dramaturgii szkolnej. Komedie Bohomolca miały charakter wybitnie wychowawczy. Pomysł czerpał z utworów obcych pisarzy (Moliera, Goldoniego), uzupełniając je własną życiową obserwacją. Tworzył typy sceniczne, przedstawiał rodzinne problemy. Wykpiwane podczas epoki oświecenia przywary szlachty, jej szkodliwe społecznie postawy życiowe, nawyki poddawał Bohomolec krytyce na kilkanaście lat przed komediami Zabłockiego, Krasickiego czy Niemcewicza”<sup>18</sup>.

Wśród niższych warstw społecznych nadal powszechne były misteria, grywane w kościołach i klasztorach w miastach oraz na wsi. Była to jedyna forma teatralna dostępna niższym warstwom społecznym. Na przełomie XVIII i XIX wieku jednak i one ulegały stopniowej likwidacji. W szczątkowej formie, zachowując koloryt i folklor wsi polskiej, właśnie tam utrzymały się jeszcze przez jakiś czas. Tym samym ginął jedyny typ teatru staropolskiego, mocno osadzony w polskiej kulturze<sup>19</sup>.

Reasumując, wypadnie stwierdzić, że teatr narodowy w omawianym okresie przestał istnieć. Józef Wybicki w swoich pamiętnikach w sposób następujący skomentował zaistniałą sytuację: „Polacy za panowania Augusta III, w tych latach ciemności publicznej zupełnie zdziecinnieli. Nie mieli swego języka, nie umieli mówić jak ich przodkowie, używali barbarzyńskiego bełkotu złożonego z łaciny i polszczyzny”<sup>20</sup>.

Wśród władców Polski miano najwybitniejszego mecenasa sztuki przypada Stanisławowi Augustowi. Z jego inicjatywy w 1765 roku powstał nowy typ teatru — teatr prywatny. Subwencje na jego utrzymanie i działalność przekazywał król, zastrzegając sobie również ogólny nadzór nad jego działalnością. Po raz pierwszy w Polsce sezon teatralny trwał cały rok. Na ulicach miast pojawiały się afisze zapowiadające kolejne przedstawienie. Instytucja ta miała być, przynajmniej z założenia, ogólnodostępna, wystarczyło kupić bilet wstępu. Owe ograniczenia dostępności, li tylko finansowe, rzeczywiście udostępniły scenę dużo szerszym kręgom publiczności niż

<sup>18</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>19</sup> Zob. Z. RASZEWSKI: *Krótką historia...*, s. 54–56.

<sup>20</sup> T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 107. Zob. E. SZWANKOWSKI: *Teatry Warszawy 1756–1918*. Warszawa, PWN, 1979.

w nieodległej przeszłości. Poniatowski sprowadzał do Polski zespoły cudzoziemskie, ale zadbał też o zgromadzenie polskiej grupy aktorów. W zespole tym oprócz mężczyzn grały również kobiety, które rozpoczynały swój aktywny udział w działalności scenicznej.

Teatr ten potocznie nazywano narodowym, chociaż formalnie instytucja taka nie istniała, a określenie to odnosiło się raczej do gry w języku ojczystym. Działalność swą teatr, którego siedzibą była Operalnia (wcześniejsza siedziba opery), prowadził w tym miejscu do 1772 roku. Kolejną siedzibą teatru był pałac Radziwiłłów, gdzie udało mu się przetrwać siedem lat. Krótki czas teatr nie miał stałej siedziby — do momentu otwarcia nowo powstałego budynku, przeznaczanego na potrzeby teatru publicznego. Uroczystego otwarcia dokonano 7 września 1779 roku. Odpowiednio wyposażony, mieścił ponad 1 200 widzów.

Reprezentanci najniższych warstw społecznych zadowolili się musieli widowiskami cyrkowymi lub przedstawieniami teatru lalek.

W teatrze narodowym, jak zrazu go określono, wystawiano sztuki obce w oryginalnych językach, ale bywało, że polscy aktorzy prezentowali również polską twórczość lub literaturę tłumaczoną na język polski. W tej dychotomii nurtu obcego i polskiego odnajdujemy zarówno aspekty korzystne dla rozwoju rodzimej sztuki teatralnej, jak i niekorzystne lub przynajmniej mocno utrudniające stabilizację polskiego teatru. Otóż z jednej strony niezwykle cenna była możliwość obserwacji kunsztu aktorskiego, nowych rozwiązań scenicznych, nowości technicznych, usprawniających organizację przedstawień, głównie z Francji i Niemiec. Z drugiej jednak strony zespół polski (który angażował również kobiety) musiał nieustannie konkurować ze wspomnianymi zespołami, przy czym dotyczyło to zwłaszcza repertuaru.

Oprócz Teatru Narodowego w Warszawie powstawały nowe teatry w Lublinie, w Krakowie, w Poznaniu, w Gdańsku czy we Lwowie, jednak przez lata scena warszawska (Teatr Narodowy) była głównym środowiskiem teatralnym w kraju. W latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku stanowisko dyrektora tej sceny objął Wojciech Bogusławski. Właściwy dobór repertuaru i sprawność organizacyjna Bogusławskiego zaowocowały integracją zespołu, a jednocześnie pozyskaniem publiczności. Na afiszach widniały między innymi następujące tytuły: *Szlachcic mieszczańinem* Józefa Wybickiego, *Powrót posła* Juliana Ursyna Niemcewicza, *Cud mniemany, czyli Krakowiaczy i Górale* Wojciecha Bogusławskiego.

W okresie tym teatr działał pod kontrolą zaborcy, o czym pamiętali autorzy, zręcznie konstruując fabułę utworu scenicznego,

mającego przygotować społeczeństwo do powstania. Znamionym przykładem jest opera Bogusławskiego, pełna aluzji, które uspiły czujność cenzorów, natomiast w pełni zostały odczytane przez publiczność. Niesłychany entuzjizm, jaki wywołało przedstawienie, skłoniło cenzorów do głębszej analizy utworu, w efekcie czego po trzecim przedstawieniu sztukę zdjęto z afisza<sup>21</sup>.

Wojciech Bogusławski nie bez przyczyny nazywany jest „ojcem sceny polskiej”, stworzył nie tylko publiczny, zawodowy teatr polski, który potrafił wyrazić atmosferę polityczno-społeczną swych czasów, ale był również twórcą szkoły dramatycznej (1811), na której potrzeby napisał *Dramaturgię, czyli naukę sztuki scenicznej*.

Teatr Stanisławowski, który działał trzydzieści lat, był instytucją niezwykle pożądaną w ówczesnym społeczeństwie, stanowił bowiem ostoję polskości, dawał Polakom nadzieję na pozytywne zmiany historyczne.

## Upadek państwa polskiego – okres romantyzmu

Wydarzenia historyczne 1795 roku radykalnie zmieniły funkcjonowanie wielu instytucji państwowych, w tym również teatru. Właściwie w każdym zaborze działały teatry, ale wszędzie pod bacznym nadzorem zaborców. W związku z tym oczywiste były wątpliwości, czy teatr dalej zdoła pełnić funkcje edukacyjne, moralne, patriotyczne, czy nie będzie musiał zmienić swojej wypracowanej koncepcji, by dostosować się do wymogów i realiów społeczno-politycznych oraz ekonomicznych w poszczególnych zaborach, wreszcie zaspokoić oczekiwania i potrzeby społeczeństwa XIX wieku. Wątpliwości towarzyszyły zespołom teatralnym przez lata, ale też sama rzeczywistość weryfikowała działalność scen polskich. W opisywanym czasie do najaktywniej działających scen polskich należy zaliczyć teatr polski w Warszawie, w Wilnie, we Lwowie i w Krakowie. Co prawda, władze poszczególnych zaborów pozwalały na występy polskich artystów i wystawianie polskich sztuk (lub obcych, ale w języku polskim), lecz były to pozwolenia czasowe, a przy tym wnikliwie cenzurowane. Opierając się na historycznych przekazach, zauważamy, że największe trudności teatr polski napotykał w zaborze pruskim, znacznie większej swobody doświadczał w zaborze

<sup>21</sup> Zob. Z. RASZEWSKI: *Krótką historia...*, s. 71–75.

rosyjskim, natomiast największe przywileje miał teatr w zaborze galicyjskim<sup>22</sup>.

Wielką nadzieją dla społeczeństwa była rekonstrukcja Teatru Narodowego w Warszawie, za sprawą Bogusławskiego, który po powrocie do miasta po raz trzeci objął stanowisko dyrektora tej instytucji. Nazwy Teatr Narodowy używano od 1807 do 1830 roku.

Rok wcześniej zyskał akceptację pomysł uruchomienia kolejnej sceny dla — jak to określano — „mniej wyrobionej publiczności”. I tak, popularny teatrzyk prywatny usytuowano w gmachu Towarzystwa Dobroczynności. Z początku nosił nazwę Teatr Polski, potem stał się filią sceny narodowej.

Zmiany w funkcjonowaniu wielu instytucji kulturalnych dotyczyły również działających teatrów szkolnych. W okresie zaborów teatr szkolny — głównie w zaborze pruskim i rosyjskim — zasadniczo przestał istnieć w otwartej/jawnej formule, młodzież szkolna tylko w formie konspiracyjnej mogła realizować zainteresowania sztuką teatralną. Inaczej przedstawiała się sytuacja w zaborze austriackim, w którym większe swobody obywatelskie umożliwiły reaktywację teatru szkolnego w 1878 roku w Gimnazjum św. Anny w Krakowie. Szkoły galicyjskie oficjalnie mogły organizować wieczory literackie poświęcone rodzimym twórcom.

Okres romantyzmu był czasem szczególnym dla historii polskiego teatru. Otóż wielkie dramaty romantyczne tworzone — z przyczyn politycznych — głównie na emigracji, stanowią ilustrację przeszłości historycznej oraz teraźniejszości z perspektywy przede wszystkim polityki i przemian społecznych, ukazują również krytykę narodowego charakteru, postrzegając go jako jedną z głównych przyczyn upadku państwa polskiego.

Twórczość Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza, Cypriana K. Norwida czy Zygmunta Krasińskiego była niezwykła nie tylko z powodu treści, które miały pobudzić naród do walki, uświadomić naszą wewnętrzną moc, nie tylko z powodu formatu, dojrzałości poetyckiej, ale także z uwagi na fakt, że powstawała poza krajem, w języku tam nieznanym, co uniemożliwiało wystawianie dramatu na scenie. W kraju sytuacja polityczna wcale nie była lepsza, skostniałe struktury teatralne oraz poziom percepcji widzów uniemożliwiały i tu sceniczną weryfikację talentu polskich dramatopisarzy. Ponadto dały się słyszeć liczne głosy — zarówno w kraju, jak i poza jego granicami — dyskredytujące ową twórczość, co wyrażać się miało w naśladownictwie obcych wzorów, wykorzystywaniu roz-

---

<sup>22</sup> Zob. *ibidem*, s. 105–110.

wiązań literackich zastosowanych już w innych utworach, przeciwstawianiu się obowiązującej wówczas konwencji dramaturgicznej. Wyrażano również opinie, że dramaty narodowych wieszczów są utworami niescenicznymi.

Zarzuty te wypadnie uznać za nader polemiczne. Otóż gdyby sięgnąć do wcześniejszych epok, znaleźlibyśmy mnóstwo utworów, które w swych rozwiązaniach literackich tudzież tematycznych nawiązują do utworów wcześniejszych, co przy zachowaniu odpowiedzialności za własne autorskie dzieło nie musi być czymś naganym. Trudno zaprzeczać obcym wpływom Williama Shakespeare'a, Pedra Calderóna czy Molière'a, ponieważ w romantyzmie były one powszechne. Po wtóre, jeśli sięgnąć do źródeł, to utwory naszych autorów były pierwowzorami późniejszych dzieł obcych twórców<sup>23</sup>.

Wiele lat minęło, zanim nasze społeczeństwo, a później opinia światowa doceniły geniusz polskich twórców epoki romantyzmu. Wspomniani dramatopisarze – Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid, Ignacy Krasicki, a także Aleksander Fredro ze swoimi wspaniałymi komediami – „Ocalili [...] honor naszej kultury twórczością wysokiej rangi, o problematyce narodowej, o oryginalnej i swojskiej formie artystycznej. Można bez posądzeń uzurpatorskich uznać polski dramat romantyczny za nasz start i wkład kolejny w dramaturgię światową”<sup>24</sup>.

Warto zaznaczyć, że większość dramatów epoki romantyzmu, wystawianych na scenach, poczynając od czasu ich premier scenicznych, była wierna zamysłom autora, przybierając strukturę klasyczną. Zdarzały się jednak w historii rodzimego teatru inscenizacje nowatorskie, awangardowe, które zgodnie z koncepcją reżysera miały nawiązywać do współczesności. Nowatorska formuła inscenizacji nie dotyczyła w zasadzie oryginalnego tekstu – poza niewielkimi zazwyczaj zmianami, na przykład odstępianiem od pewnych fragmentów tekstu tudzież dodaniem pewnej narracji – natomiast skupiała się na wprowadzeniu nowej scenografii, kostiumów i rekwizytów należących do epoki współczesnej, nowoczesnych aranżacji ruchu scenicznego, muzyki czy wreszcie odstąpienia od tradycyjnego podziału na przestrzeń dla aktorów i przestrzeń dla widzów, co prowadziło do logicznego przemieszczenia publiczności i aktorów, a wszystko to z myślą o osiągnięciu określonego celu. Przykładem polska inscenizacja *Dziadów* w reżyserii Jerzego

<sup>23</sup> Zob. T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 153–155; I. SCHILLER: *Stanisławski a teatr polski*. Warszawa, PIW, 1965.

<sup>24</sup> T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 157–158.

Grotowskiego z 1961 roku, w której reżyser zrezygnował z tradycyjnego podziału na scenę oraz widownię i właśnie na widowni wśród siedzących widzów aktorzy odgrywali swoje role, włączając publiczność w akcję, a tym samym jednocząc się z nią. Innym przykładem jest inscenizacja *Balladyny* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza z 1972 roku, gdy reżyser wprowadził na scenę motocykl jako symbol nowych czasów. Wspomniane przedstawienia budziły wówczas wiele emocji zarówno wśród publiczności, jak i wśród krytyków, poza głosami akceptacji nowych wizji artystycznych, mających przybliżyć widzowi przesłanie utworu, padały słowa oburzenia i niezgody na awangardowe wizje klasycznego polskiego dramatu<sup>25</sup>.

Jakkolwiek ocenialibyśmy ówczesne nowatorskie — w Polsce — inscenizacje, należy zauważyć, że bardzo szybko stały się one swoistym impulsem dla wielu innych, którzy ośmieleni wizjami wielkich twórców teatru podejmowali i nadal podejmują próby przedstawienia przeszłości w zupełnie nowej koncepcji artystycznej. Nie znaczy to, że tradycyjne inscenizacje nie znajdują zainteresowania wśród publiczności, wręcz przeciwnie, nawiązanie do epoki — scenografią, kostiumem czy językiem — i ukazanie treści sztuki w czasie właściwym przebiegowi zdarzeń niesie z sobą walory edukacyjne, emocjonalne, społeczne i estetyczne.

Reasumując, odnośnie do roli, jaką odgrywała literatura romantyzmu, należy oddać słusność opinii, że zarówno wielka twórczość Mickiewicza, Słowackiego czy Norwida, jak i komedie Fredry pełniły tę samą funkcję — miały umacniać w narodzie polskim ducha walki, świadomość odrębności narodowo-kulturowej oraz dawać nadzieję na dobro po odzyskaniu niepodległości. Innymi środkami posługiwali się autorzy *Dziadów*, *Nie-Boskiej komedii* czy *Kordiana*, a innymi — Fredro, który ratował Polaków od wszechogarniającej melancholii.

Fakt powrotu dzielił wspomnianych twórców na współczesne sceny — nieważne, czy w klasycznej czy awangardowej inscenizacji — w zamyśle reżyserów nie jest związany li tylko z prezentacją rodzimego dorobku kulturowego, ale z pewnością wynika także z aktualności przesłań, zawartych w treściach sprzed niemal dwóch stuleci, przesłań, które możemy w pełni odnieść do dzisiejszej rzeczywistości.

Nawiązując do zadań i funkcji, jakie pełni sztuka dramatyczna, warto przytoczyć opinię Karola Libelta, filozofa romantyzmu, który

---

<sup>25</sup> Zob. Z. RASZEWSKI: *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765–1865*. Warszawa, PIW, 1963; T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 201.

w swej trójkowej systematyce sztuk obok sztuk przestrzennych i czasowych wymienia sztuki społeczne, czyli życiowe lub żywotne. Mówi w nich o „upiększaniu natury samej” oraz o „upiększaniu” człowieka przez taniec i ćwiczenia cielesne, a także przez wychowanie estetyczne, a co najciekawsze — przez dramaturgię jako estetykę życia! Wreszcie wymienia Libelt „upiększenie społeczności«(!) przez artystyczne organizowanie form kultu społecznego, narodowego i religijnego”<sup>26</sup>.

## Pozytywizm i Młoda Polska

Kolejna epoka historyczna przyniosła wiele istotnych przeobrażeń w życiu społeczeństwa polskiego, nadal podzielonego między trzech zaborców.

W każdym zaborze obowiązywało inne prawo, które gwarantowało Polakom węższy lub szerszy zakres swobód obywatelskich, praw oraz możliwości rozwoju i egzystencji.

Po powstaniu styczniowym władze pruskie przystąpiły do masowej germanizacji swych obywateli. Pewne legislacyjne nieścisłości powodowały jednak, że choć usunięto język polski ze szkół, to wyrażono zgodę na założenie i działalność teatru polskiego w Poznaniu.

Stopniowy rozwój teatru obserwujemy również w Królestwie, poczynając od teatrów ogródkowych. Z czasem zaczęły działać stałe teatry w Łodzi, Lublinie. Rozwój sztuki teatralnej był dyktowany głównie wzrostem liczby mieszkańców miast, którzy przybywali z prowincji w poszukiwaniu lepszego życia. Nowa epoka odsunęła w niebyt teatr szlachecki, powołując w jego miejsce nowy, inteligencko-mieszczański.

Oprócz teatru polskiego rozpoczął w Galicji i w Królestwie swą działalność teatr żydowski, cieszący się dużym zainteresowaniem. Zauważyć jednak trzeba, że zarówno w zaborze pruskim, jak i rosyjskim polskie teatry musiały stale konkurować z zespołami państw zaborców.

Największe swobody, a nawet pewną niezależność, zyskał teatr w Galicji. Cenzura była znacznie ograniczona, aktorzy mogli prezentować sztuki zakazane w pozostałych zaborach. Do najznac-

<sup>26</sup> T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 257–258.



niejszych środowisk teatralnych należały wówczas w Galicji Lwów i Kraków. W teatrach tych miast grano klasyków polskich i obcych.

Warto wspomnieć postać szczególną w historii teatru polskiego, a mianowicie Stanisława Koźmiana, który będąc dyrektorem teatru, miał własne poglądy na miejsce i rolę teatru w życiu. Zwracał uwagę, że teatr nie jest kościołem ani szkołą, ale ma obowiązki społeczne, które najlepiej wypełnia, prezentując swój artyzm i różnorodne aspekty życia. Koźmian, jak donosi literatura przedmiotu, był doskonałym pedagogiem dla swoich aktorów, a dzięki doborowi odpowiedniego repertuaru — także wielkim wychowawcą, kreatorem gustów publiczności. Był twórcą „szkoły krakowskiej”, kuźni talentów, które potem opuszczały Kraków, by zasilić zespoły teatralne na przykład Warszawy<sup>27</sup>.

Warto zauważyć, że sztuka teatralna próbowała się wznieść ponad podziały polityczne. Otóż w opisywanym okresie propagowano gościnne występy zespołów rosyjskich lub niemieckich na terenie zaboru rosyjskiego czy pruskiego. Abstrahując od zależności politycznych, trzeba uznać wielkość teatru Stanisławskiego z Rosji czy teatru Reinhardta z Niemiec, których dokonania doceniali tacy polscy artyści jak Aleksander Zelwerowicz, Stanisław Przybyszewski, Bolesław Leśmian.

Powszechnie wyrażona wroga postawa społeczeństwa polskiego wobec obcej twórczości paradoksalnie przyczyniła się do powstania w 1913 roku w Warszawie, za sprawą Arnolda Szyfmana, Teatru Polskiego.

Okres Młodej Polski to czas rozkwitu teatrów w Galicji oraz działalności znakomitych twórców, literatów, którzy na potrzeby teatru tworzyli. Najbardziej znaczącymi wówczas scenami były scena krakowska i lwowska. Swą świetność zawdzięczają doborowi repertuaru, znakomitym kreacjom aktorskim oraz świetnemu zarządzaniu dyrektorów: Tadeusza Pawlikowskiego, Józefa Kotarbińskiego i Ludwika Solskiego.

Ówczesna działalność wspomnianych scen między 1890 a 1914 rokiem zamyka się w trzech fazach. Pierwsza to niemal całkowite orientowanie się na twórczość współczesną, w której dominowały naturalizm i symbolizm. Grano Maurice'a Maeterlincka, Gabrielę Zapolską, Stanisława Przybyszewskiego, wzorowano się na Moskiewskim Teatrze Artystycznym i Théâtre Libre w Paryżu. Znaczącej roli nabierały środki sceniczne, którymi posługuje się

---

<sup>27</sup> Zob. ibidem, s. 267; *Dzieje teatru polskiego*. Red. T. SIVERT. Warszawa, PWN, 1977.

aktor, gra światła, ekspresja wypowiedzi czy oryginalność kostiumu, którą po raz pierwszy wyeksponował Ludwik Solski w roli Staroego Wiarusa w *Warszawiance*, kiedy to wszedł na scenę ochlapany błotem. Pomysł ten w latach późniejszych powtarzano z powodzeniem w innych inscenizacjach, na przykład z udziałem Jana Świderskiego.

Druga faza (1899–1905) to fascynacja polską twórczością, odkrycie polskiego romantyzmu i młodego twórcy, który romantyzm szczególnie sobie upodobał, Stanisława Wyspiańskiego. Na scenę trafiały zatem dzieła Mickiewicza i Słowackiego oraz *Warszawianka*, *Wesele* Wyspiańskiego.

Trzecią fazę w teatrach galicyjskich stanowiła teatralna prezentacja twórczości Adolfa Nowaczyńskiego, Karola Huberta Rostworowskiego, Gabrieli Zapolskiej czy Tadeusza Boya-Żeleńskiego, twórcy kabaretu Zielony Balonik, który był miniaturą teatru.

Teatr krakowski odnosił sukcesy. Doceniała go zarówno publiczność, jak i krytycy. Proponowany repertuar nie należał do najłatwiejszych — choćby *Wesele*, które inspirowało do refleksji, czy *Moralność pani Dulskiej*, utwór komediowy, wprost i bez kamuflażu ośmieszający mieszczaństwo galicyjskie, jego postawy, uprzedzenia, poglądy.

Również w Warszawie, mimo że sytuacja polityczna była dużo bardziej skomplikowana, działalność teatralna nie ustawała. Na scenach warszawskich grywano utwory obce oraz polskie, nadal jednak skrzętnie cenzurowane. Przykładem — *Wesele*, na którego wystawienie nie udzielono zgody. To wszelako nie zniechęciło warszawskiej inteligencji, która postanowiła w 1902 roku wystawić dzieło w warunkach konspiracyjnych, w mieszkaniach prywatnych.

Podobnie jak w zaborze rosyjskim, przedstawiała się sytuacja teatru w zaborze pruskim<sup>28</sup>.

W 1912 roku powstał Teatr Polski, największy i najnowocześniejszy w całym kraju. Wtedy też wyodrębniła się nowa dziedzina sztuki — scenografia, która miała zastąpić dotychczasową dekorację.

Oprócz dużych scen, tych w największych miastach Polski, działały również teatry amatorskie. Funkcjonowały najczęściej na prowincji, stanowiły jednak dla danej społeczności lokalnej formę rozrywki, zapewniały prezentację rozwijającej się w wielkim świecie sztuki, były też ostoją polskości, kultury narodowej.

---

<sup>28</sup> Zob. Z. RASZEWSKI: *Rodowód...*; J. SZCZUBLEWSKI: *Wielki i smutny teatr warszawski 1868–1880*. Warszawa, PIW, 1963.

Przemiany dotyczyły również edukacji dzieci i młodzieży. W okresie tym, zasadniczo po raz pierwszy tak czytelnie, zaczęto zwracać uwagę na poszanowanie indywidualizmu ucznia, a także na potrzebę kształcenia holistycznego. Dostrzeżono rolę ekspresji i twórczości dziecka w procesie jego wychowania. Zauważono wreszcie wpływ działań artystycznych na rozwój osobowości wychowanków.

## Dwudziestolecie międzywojenne

Zakończenie działań wojennych, odzyskanie przez Polskę niepodległości otworzyły nowy etap w historii naszego kraju. Restauracja państwa polskiego po 123 latach zaborów nie była przedsięwzięciem łatwym, dotyczyła bowiem wszystkich sektorów funkcjonowania państwa jako odrębnej struktury administracyjnej.

Jak zatem w tych początkach odbudowy państwa polskiego odnajdywała się sfera kultury, a dokładniej: teatr polski? Otóż mając w pamięci sytuację teatrów, możliwości ich działania w poszczególnych zaborach, wypadnie stwierdzić, że ten obszar kultury przetrwał w stosunkowo dobrej kondycji, co z kolei pozwoliło na dalszy rozwój tej instytucji. Co prawda okres międzywojenny nie obfitował w nowe utwory dramatyczne, dlatego, już bez ograniczeń, korzystano z dotychczasowego dorobku polskiej i obcej literatury.

Zjawiskiem wartym odnotowania jest wzrost liczby teatrów (przedsiębiorstw teatralnych) w naszym kraju. Dotyczyło to zwłaszcza największych miast Polski, w których sukcesywnie rosła liczba mieszkańców, co miało swe źródło w stałej migracji ludności ze wsi do miast. To z kolei rodziło konieczność zaspokajania potrzeb ludności nie tylko w sferze materialno-bytowej, ale również kulturalnej.

Miastem najbardziej wówczas dla Polaków atrakcyjnym była stolica. Dość powiedzieć, że Warszawa już w 1925 roku liczyła ponad milion mieszkańców, musiała zatem i w sferze kultury sprostać ich oczekiwaniom. To tu odnotowujemy największy wówczas rozwój instytucji teatralnych (przedsiębiorstw) w skali całego kraju. Oprócz Teatru Narodowego, Teatru Wielkiego, Teatru Bogusławskiego, Teatru Polskiego czy Teatru Ateneum, by wymienić tylko kilka scen zawodowych na stałe wpisanych w historię teatru polskiego, powstawały mniejsze formy, na przykład teatryki dzielnicowe (na Woli, na Pradze), które działały przez kilka lat. Sam fakt

ich obecności w życiu miasta dowodzi zainteresowania i potrzeby dostarczania takiej właśnie formy rozrywki.

Rzeczywistość i kondycję poszczególnych teatrów cechowało spore zróżnicowanie, głównie pod względem finansowym. Podobnie było w całym kraju, co w rezultacie doprowadziło życie teatralne do całkowitego chaosu<sup>29</sup>.

Sytuacja uległa normalizacji dopiero w połowie lat trzydziestych XX wieku, kiedy to powstało w Warszawie Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej. Skupiało ono środki własne, prywatne i miejskie, co pozwalało na przyłączanie poszczególnych scen i zabezpieczenie ich pod względem finansowym. Pod patronatem Towarzystwa powstawały nowe sceny prywatne, na przykład Teatr Kameralny, Teatr Malickiej na Karowej. Z czasem niektóre teatry zyskiwały samodzielność w zakresie zarządzania (wyłączenie spod zarządu dyrektora generalnego Arnolda Szyfmana). Samo Towarzystwo przetrwało do wybuchu wojny.

Uwzględniając genezę powstania i czas działalności, teatry funkcjonujące w okresie międzywojennym można ująć w trzy grupy:

- teatry powstałe jeszcze przed 1918 rokiem i działające do 1939 roku, na przykład Teatr Polski w Warszawie, teatry w Łodzi, Krakowie, we Lwowie;
- teatry nowo powstałe i działające do 1939 roku, na przykład teatr bydgoski (1920), teatr katowicki (1922);
- teatry, które działały tylko przez krótki okres, na przykład teatr lubelski czy kaliski<sup>30</sup>.

Uwagę szczególną należy zwrócić na rozkwitającą działalność teatralną dla najmłodszego widza. Wtedy to wykształciła się w pełni instytucjonalna forma teatru lalkowego dla dzieci.

Działalność teatralną kierowaną do dzieci i młodzieży podejmowały w omawianym okresie także sceny dramatyczne. W repertuarach teatrów znalazły się zarówno sztuki pisane z myślą o młodym widzu, jak i inscenizacje klasyków. Formy te, realizowane coraz powszechniej na terenie całego kraju, miały funkcje edukacyjne — poznawanie twórczości polskiej i obcej, ponadto rozwijały wrażliwość estetyczną, uczyły postaw społecznych, wprowadzały w obszar dziedzictwa kulturowego, dając szansę na określenie i utrwalenie tożsamości narodowej, a także na poznawanie obcych kultur. Obecność dzieci i młodzieży w teatrze to wynik procesu

<sup>29</sup> Zob. Z. RASZEWSKI: *Rodowód...*, s. 191–192.

<sup>30</sup> Zob. *ibidem*, s. 193–194; E. KRASIŃSKI: *Warszawskie sceny 1918–1939*. Warszawa, PIW, 1976.

przygotowania i rozwijania potrzeby kontaktu ze sztuką sceniczną oraz wychowywania przyszłego dorosłego widza. Mamy w tym przypadku do czynienia nie tylko z procesem, który Florian Znaniecki określił mianem transmisji kulturowej, ale także z budzeniem wśród najmłodszych świadomości, że przedstawienie teatralne uczy, bawi i wychowuje.

W okresie międzywojennym edukacja teatralna stała się praktyczną realizacją idei „nowego wychowania”. W 1922 roku Jędrzej Czerniak<sup>31</sup>, redaktor naczelny „Teatru Ludowego”, na łamach swego pisma zainicjował dyskusję na temat sceny szkolnej. „W 1926 roku ukazała się pierwsza rozprawa pedagogiczna Lucjusza Komarnickiego »Teatr szkolny«, w której autor zwrócił uwagę na istnienie u dzieci instynktu teatralnego, który przejawia się podczas zabawy i w dążeniu do odgrywania ról. [...] Instynkt teatralny dzieci należy umieć wydobyć, rozwijać i zużytkować w celach wychowawczych — przede wszystkim poprzez teatr szkolny”<sup>32</sup>.

W konsekwencji coraz szerszego zainteresowania działalnością ekspresyjną dziecka, a także ideą nowego wychowania, w 1930 roku Ogólnopolski Zjazd Polonistów podjął uchwałę o utworzeniu teatrów szkolnych. Kilka lat później (w 1934 roku) zaczęło wychodzić czasopismo „Teatr w Szkole”. Wydarzenia te przyczyniły się do upowszechnienia idei, a z czasem — rozwoju teatru szkolnego.

Zarówno w przeszłości, jak i w okresie międzywojennym pewne instytucje teatralne wiodły prym w środowisku, a ich działalność wyznaczała kierunek aktywności pomniejszych, w aspekcie dorobku i renomy, scen teatralnych. Teatry te nie tylko miały już własną tradycję sceniczną, lecz także przez lata dzięki artystycznej doskonałości tworzyły historię sceny polskiej, pozostając do dziś płaszczyzną odniesienia sztuki współczesnej, symbolem piękna i wielkości. Wśród najważniejszych w tamtym okresie scen wymienić należy:

— Teatr Reduta, którego dyrektorami byli między innymi Leon Schiller i Juliusz Osterwa. Teatr działał jak gdyby w trzech odsłonach. Tak zwana pierwsza Reduta rozpoczęła działalność w Warszawie, gdzie powołano także szkołę, przeobrażoną później w Instytut Reduty. Gdy w 1924 roku przedstawienia zawieszono, przez rok działał tylko Instytut. Druga Reduta działała w Wilnie. Do Warszawy w 1931 roku powrócił Instytut (trzecia Reduta), realizując scenariusze teatralne, angażując aktorów,

---

<sup>31</sup> Zob. L. GRZEGOREK: *Poznajemy teatr*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1972, s. 155.

<sup>32</sup> H. GUZY-STEINKE, T. WILK: *Uczeń i teatr...*, s. 51–52.

urządzając występy na prowincji, wystawiając przedstawienia dla dzieci, prowadząc przy tym działalność radiową i wydawniczą. Reduta (szczególnie ta pierwsza) wypełniła społeczną misję przybliżania wielkiej sztuki masowemu widzowi. To dla niego organizowała występy — często plenerowe — na terenie całego kraju. Tak wielkie sukcesy tej sceny stały się możliwe dzięki znakomitym reżyserom (Leon Schiller, Juliusz Osterwa) oraz aktorom, którzy w tym zespole byli najważniejsi. Co istotne, aktor miał tak traktować każdą swoją rolę, jak gdyby była częścią jego własnego życia. Reduta (pierwsza) grała wyłącznie polskie sztuki — będąc tym samym ewenementem wśród innych teatrów — a dzięki temu podkreślała znaczenie i dorobek rodzimej literatury<sup>33</sup>.

- Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego, który można nazwać scenicznym laboratorium. Gdy w 1924 roku Leon Schiller opuścił Redutę, objął dyrekcję w teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, stworzył znakomity zespół, do którego należeli Karol Adwentowicz, Aleksander Zelwerowicz, Wilam Horzyca, Irena Solska, a do repertuaru włączył najznakomitsze sztuki z całego świata. Teatr tworzono z myślą o szerokiej publiczności, przy jednoczesnym założeniu utrzymania wysokiego poziomu artystycznego. Na uwagę zasługuje dość oryginalna oprawa scenograficzna sztuk teatralnych, której twórcami byli między innymi Andrzej i Zbigniew Pronaszkowie, realizujący wizje formizmu, to jest polskiej odmiany kubizmu. Scena przetrwała do 1926 roku. Dyrektor Leon Schiller, podobnie jak Juliusz Osterwa, był wielką indywidualnością. W jego twórczości artystycznej przeplatały się dwie tendencje: „przywiązanie do tradycji romantycznej i staropolskiej z postępowymi dążeniami teatralnymi i społecznymi, osiągającymi wymiar buntu przeciw ówczesnemu ustrojowi”<sup>34</sup>.

W trzydziestoletniej działalności Schillera można wyodrębnić trzy nurty:

- *Zeittheater*, to znaczy teatr czasu, swojego czasu, nurt ten obejmował inscenizacje literatury obcej, podejmującej aktualne tematy społeczno-polityczne, które Schiller umiejętnie eksponował, nie rzadko w drastyczny sposób;
- teatr monumentalny — to inscenizacje wielkich polskich dzieł romantycznych, utrzymane w konwencji neorealizmu, zgodnie

<sup>33</sup> Zob. Z. RASZEWSKI: *Krótką historia...*, s. 199–202.

<sup>34</sup> T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 331. Zob. J. POPIEL: *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków, Wydawnictwo Universitas, 1995.

- z którą rzeczywistość miała się stawać, dzięki czemu uwidaczniałby się bliższy związek z historią i atmosferą społeczną;
- „obrazki śpiewające” — inscenizacje nawiązujące w pewnym zakresie do dawnej śpiewogry, treści po części recytowane, ale w przeważającej mierze śpiewane, a zatem utwory, w których muzyka i treść są równorzędne.

Schiller jak mało kto był świadom wielofunkcyjności teatru, co motywowało jego wielokierunkowe dążenia inscenizacyjne, a zarazem przynosiło sukcesy i sławę, która przetrwała pokolenia.

Przywołane tu dwa odmienne w realizacji artystycznej teatry, mające tak wiele wspólnego w wypełnieniu historycznej roli, jaką odgrywały i nadal odgrywają we wspomnieniach współczesnych, stanowią przykład jedności w różnorodności, wnosząc swój oryginalny wkład w budowanie teatru polskiego. „Od Reduty zaczyna się w Polsce rozkwit reżyserii. Od Teatru im. Bogusławskiego — rozkwit inscenizacji. Najtrwalszą zdobyczą Reduty był przypuszczalnie jej wysoki ethos. Teatr im. Bogusławskiego zasłużył się bardziej w inny sposób, uświadamiając Polakom, jak wielkie są możliwości widowiska, ile w nim można wyrazić”<sup>35</sup>.

W latach trzydziestych XX wieku teatr polski podlegał dalszym przemianom, które dokonywały się zarówno wskutek wpływów przenoszonych ze scen międzynarodowych, jak i w wyniku wewnętrznych przekonań znaczących w kulturze osób. Jedną z takich postaci był Stanisław Ignacy Witkiewicz, który mówił o upadku cywilizacji, a zatem i o potrzebie wykreowania nowej sztuki scenicznej, która zdoła wywołać w widzu metafizyczne przeżycia. Poglądy te nie zyskały powszechnej aprobaty, niemniej jednak w pewnym zakresie uświadomiły konieczność reinterpretacji dotychczasowej działalności artystycznej.

Zainteresowanie sztuką teatralną stale rosło, powstawały więc nowe sceny, a te od dawna istniejące wzbogacały swój repertuar o nowe inscenizacje. Sytuacja ta zmuszała również do angażowania nowych aktorów<sup>36</sup>.

Do osiągnięcia świetności dążyły nie tylko największe ośrodki teatralne w kraju. Także bowiem na prowincji podejmowano działania teatralne, organizowano zespoły amatorskie, które wystawiały sztuki, i to niekiedy na poziomie nieodbiegającym od tego, którym szczyliły się teatry zawodowe. Teatr amatorski, tworzony przez lud

<sup>35</sup> Z. RASZEWSKI: *Krótką historia...*, s. 207.

<sup>36</sup> Zob. *ibidem*, s. 209–211. Zob. M. ORLICZ: *Polski teatr współczesny. Próba syntezy*. Warszawa, Drukarnia Współczesna, 1932.

dla ludu, cieszył się wielkim środowiskowym powodzeniem, był w niektórych przypadkach znaczącą alternatywą dla miasta i jego propozycji. Kultywował tradycje i zwyczaje polskie, krytykował nieprawidłowości społeczno-ekonomiczne, dostrzegał wielkich twórców, wielką literaturę i potrzebę zmian. Teatr amatorski tej epoki stanowił niewątpliwie dobroczynną siłę dla ludu, ale też dla kondycji całej narodowej kultury.

Okres dwudziestolecia międzywojennego to czas dalszego, zdecydowanie intensywniejszego konstituowania się teatru narodowego. Tym, co zasadniczo tworzyło (tworzy) teatr narodowy, są dwie domeny. Pierwsza to obrazy rodzimej obyczajowości i charakteru. Druga zaś to dzieje ojczyście, pomocne w próbach wyjaśniania losów społecznych, narodowych, które są warunkowane różnymi faktami historycznymi<sup>37</sup>.

## Okres II wojny światowej

Lata wojny to okres, kiedy część polskich scen zaprzestała swej działalności, a pozostałe realizowały ją pod auspicjami władz okupacyjnych, co ewidentnie przyczyniało się do masowego bojkotu uprawiania sztuki w zaproponowanej formule, i to nie tylko przez aktorów, ale także pozostałych pracowników instytucji teatru.

Społeczność teatralna świadoma funkcji, jakie sztuka teatralna może realizować, podejmowała różnorodne działania tajne, konstruując podziemną strukturę życia teatralnego, która obejmowała:

- „— różnego typu przedstawienia;
- twórczość dramaturgiczną i przekładową oraz krytykę teatralną;
- szkolnictwo teatralne;
- prace organizacyjne i programowe”<sup>38</sup>.

Przedstawienia w tym okresie przygotowywały teatralne zespoły zawodowe, młodzież artystyczna, młodzież szkolna, osoby dorosłe niezwiązane zawodowo z twórczością artystyczną. Na repertuar składała się zarówno klasyka, jak i przedstawienia eksperymentalne.

---

<sup>37</sup> Zob. T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 11–12; J. OSTERWA: *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia 1914–1947*. Oprac. Z. OSIŃSKI. Wrocław, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, 1991.

<sup>38</sup> K. BRAUN: *Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności — obszary zniewolenia*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Semper, 1994, s. 29.



To w tym okresie powstał Teatr Rapsodyczny w Krakowie, z takimi postaciami jak: Tadeusz Kudliński, Danuta Michałowska czy Karol Wojtyła. Innym przykładem był podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora działający od 1942 roku, który z czasem stał się podstawą do stworzenia nowego projektu Teatru Cricot 2 (1956)<sup>39</sup>.

W latach 1939–1940 w Polsce działało 26 stałych scen dramatycznych w 14 miastach oraz 31 teatrów objazdowych, a ponadto 6 oper oraz liczne teatry rewiowe. Wszystkie te instytucje działały zgodnie z dawnymi tradycjami. W latach 1940–1944 niemal wszystkie sceny zostały zamknięte. Okres ponownego przywracania życia „uśpionym” teatrom przypadł na rok 1944, kiedy to stopniowo, wraz z przemieszczaniem się frontu wojennego, uruchamiano kolejne sceny. Warto zauważyć, iż już w maju 1945 roku działało 16 teatrów.

W opisywanym okresie realizowano również inne formy popularyzowania sztuki: wieczory literackie i poetyckie. Swej aktywności nie zaprzestali dramaturdzy, krytycy czy tłumacze. Wydawano podziemną prasę, w której informowano o działalności artystycznej. Organizowano też konkursy dramaturgiczne. W znacznej mierze wszelką aktywność artystyczną realizowano pod auspicjami Tajnej Rady Teatralnej.

Okres wojny to systematyczna działalność edukacyjna. Zakaz prowadzenia zajęć przez Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej w Warszawie spowodował, że władze Instytutu postanowiły kontynuować zajęcia w trybie konspiracyjnym. Podobnie działały Instytuty Teatralne w Krakowie i Wilnie oraz autorskie studia aktorskie. Absolwentami niniejszych form kształcenia byli między innymi Zofia Mrozowska i Andrzej Łapicki<sup>40</sup>.

Jednocześnie prowadzono debaty dotyczące nowej wizji teatru polskiego po zakończeniu wojny. Spośród postaci żywo zainteresowanych potrzebą zmian warto wspomnieć postać Juliusza Osterwy, krytyka przedwojennego teatru: „Moralny aspekt uprawiania teatru, osobisty rozwój i postawę każdego pojedynczego człowieka teatru widział bowiem Osterwa jako podwalinę »wielkiej przemiany«, jakiej miał ulec teatr polski — wraz z całym narodem [...]. Przemiana teatru miała mieć za cel pełne i ofiarne podjęcie przez teatr służby narodowi oraz — w oparciu o silny katolicyzm Osterwy — służby Bogu”<sup>41</sup>. Wizja nowego teatru obejmowała w ocenie Osterwy

<sup>39</sup> Zob. *ibidem*, s. 30–31.

<sup>40</sup> Zob. K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 34.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 36.

zarówno architekturę budynków, ich wyposażenie, jak i zasady funkcjonowania zespołów teatralnych. Twórca ten przewidywał utworzenie trzech typów teatrów, które realizowałyby różny repertuar oraz różne społeczne zadania. Byłyby to:

- „1. Teatr powszechny dostępny dla szerokich warstw, prezentujący repertuar klasyczny;
2. Teatr dla znawców i ludzi bardziej przygotowanych, wyspecjalizowany w repertuarze najnowszym, rodzimym i zagranicznym;
3. Teatr dla młodzieży, będący rodzajem artystycznego »szpitala«, zapewniający młodzieży leczenie z urazów wojny i korygowanie wad oraz wychowywanie jej na dobrych obywateli; repertuarem [...] byłaby wielka poezja narodowa, materiały pracy zaś nie spektakle, ale raczej seanse robocze [...], zbiorowe analizy i dyskusje”<sup>42</sup>.

Juliusz Osterwa dostrzegł również konieczność prowadzenia działań okołoteatralnych, lecz integralnie związanych z działalnością teatru. Temu miały służyć stowarzyszenia teatralne. *Dal* to wspólnota teatralna zorientowana na służbę społeczeństwu przez służbę sztuce, w tym teatrowi. Realizacji projektów miały służyć biblioteki, muzea, poradnie językowe, pracownie techniczne, sale widowiskowe. Działania te miały obejmować krzewienie idei sztuki, prowadzenie pedagogizacji społeczeństwa, wspieranie jednostki w rozwoju, także w sytuacjach traumatycznych. Były to zatem działania kompensacyjne i profilaktyczne<sup>43</sup>.

Znakomity kreator Juliusz Osterwa układał swe projekty w Krakowie i nie był w tym zamysle odosobniony, jednocześnie bowiem w Warszawie Leon Schiller, Edmund Wierciński i Stefan Jaracz z gronem przyjaciół opracowywali własne wizje przebudowy powojennego teatru polskiego.

O istocie, sile i potrzebie sztuki teatralnej w okresie wojny najlepiej świadczy fakt, że aktywność teatralną, realizowaną przez zespoły amatorskie w okresie wojny, podejmowano zarówno w oddziałach wojskowych (teatr wojskowy), jak i w zakładach karnych, obozach koncentracyjnych oraz jenieckich. Zróżnicowane formy teatralne były swoistym fenomenem, szczególnie jeśli zważyć, że łączyły widzów i aktorów, pozwalały przetrwać wartościom, budowały poczucie jedności i wiary<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Ibidem. Zob. S. MARCZAK-OBORSKI: *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach drugiej wojny światowej (1939–1945)*. Warszawa, PIW, 1967.

<sup>43</sup> Zob. K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 36.

<sup>44</sup> Zob. ibidem, s. 41–43.

Okres wojny nie spowodował zaprzestania działalności teatralnej młodzieży. Jakkolwiek teatr szkolny działał w ograniczonym zakresie w podziemiu, to jednak był obecny w codziennym życiu społecznym.

## Teatr polski po wojnie, lata 1945–1989

Tak jak po wojnie odbudowywała się gospodarka, miasta, wsie, rolnictwo, tak samo odbudowie podlegała sfera kultury, w tym teatr. Zniszczenia doprowadziły do ruiny większość budynków teatralnych. Mimo tych ogromnych strat teatr w całym kraju stosunkowo szybko wznowił działalność, wykorzystując dogodne miejsca, byle tylko zaistnieć ze swoją sztuką.

Rewitalizację polskiego teatru rozpoczęto, zaraz po zakończeniu działań wojennych, od prezentacji przedstawień często w adaptowanych, nie do końca zniszczonych budynkach i przestrzeniach pozateatralnych. Najprężniej i najszybciej działalność teatralna odżyła w Krakowie: miasto, prawie niezniszczone działaniami wojennymi, miało do dyspozycji budynki Teatru Starego oraz Teatru im. Juliusza Słowackiego. Pomimo zniszczeń w Warszawie równie szybko organizowało się życie teatralne, a to za sprawą między innymi Arnolda Szyfmana, który na początku stycznia 1946 roku uruchomił Teatr Polski. W 1948 roku w stolicy działało już blisko 15 scen różnego typu. Jednocześnie zadbano o kształcenie kadr, reaktywując szkolnictwo teatralne początkowo w Łodzi, Krakowie i w Warszawie<sup>45</sup>.

Organizacja i rewitalizacja teatru polskiego były wyzwaniem trudnym, nie tylko z uwagi na zniszczenia wojenne, ale ze względu na uwarunkowania ideologiczne, co bez wątpienia skutkowało typem repertuaru oferowanego publiczności i kondycją teatru (możliwością, a właściwie brakiem jego rozwoju).

Niezależnie od powszechnej tendencji do upolityczniania scen polskich, ich ideologizacji, wiele osób, niezwykle aktywnych jeszcze w okresie przedwojennym, podejmowało próby odbudowy i rozwoju teatru narodowego. Spośród postaci, które ewidentnie stroniły od reżimu komunistycznego, należy wymienić: Juliusza Osterwę związanego z Krakowem; Edmunda Wiercińskiego związanego

<sup>45</sup> Zob. K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 47–49.

z Łodzią i Krakowem; Wilama Horzycę związanego z Katowicami i Toruniem; Iwona Galla związanego z Krakowem i Gdynią.

W grupie ówczesnych twórców teatralnych znalazły się również osoby, które formalnie identyfikowały się z obowiązującą ideologią, choć ich działalność często temu przeczyła. Byli to: Leon Schiller związany z Łodzią i Warszawą; Aleksander Zelwerowicz związany z Łodzią i Warszawą; Władysław Krasnowiecki związany z Katowicami i z Warszawą; Erwin Axer związany z Łodzią<sup>46</sup>.

Czasem szczególnym w omawianym zakresie był okres stalinowski, w którym repertuar miał nawiązywać do socrealistycznego wzorca i takiejże formy. Szarą i ponurą rzeczywistość kraju przedstawiano w barwnych kolorach. Fałsz, zakłamanie, cenzurowanie wybranych, to znaczy „niewygodnych” ideologicznie, treści oraz całych dramatów spowodowały, że teatr polski na lata pozostawał zasadniczo w fazie stagnacji.

Wyjątkowa była ówczesna publiczność tworząca aranżowaną widownię, nie zawsze w pełni świadomą odbieranej sztuki. Paradoksalnie, była to forma realizacji czasu wolnego, rozrywki na wyższym poziomie, niezamierzona możliwość zetknięcia się z oświatą i kulturą.

Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku nastąpiła wymiana pokoleniowa, na scenę aktywności teatralnej, zorientowanej nie tylko na jej artystyczny wymiar, ale także na działalność organizacyjną, wstąpili: Jacek Woszczerowicz, Jan Kreczmar, Jan Kurnakowicz, Czesław Wołłejko<sup>47</sup>.

Konsekwencje dotychczasowych działań politycznych (przemiany po 1953 roku) zaczęły coraz powszechniej skutkować wydarzeniami/ruchami społecznymi (wystąpienia robotników poznańskich w 1956 roku). Wydarzenia polityczno-społeczne znalazły również odzwierciedlenie w funkcjonowaniu wielu zespołów teatralnych. To także okres powstawania nowych scen — Teatru Ludowego w Nowej Hucie, Teatru Cricot 2 Tadeusza Kantora, Studia Pantomimy we Wrocławiu przy Teatrze Pantomimy, którego założycielem i kierownikiem artystycznym był Henryk Tomaszewski.

Rok 1956 to data znacząca dla kultury polskiej, a zwłaszcza dla sztuki dramatycznej, wtedy bowiem zaczął ukazywać się „Dialog”, miesięcznik poświęcony dramaturgii i teatrowi najnowszemu. Lata

---

<sup>46</sup> Zob. *ibidem*, s. 52–58; E. NOWICKA: *Dzieje teatru w Polsce*. Poznań, Wydawnictwo Podsiadlik–Raniowski i Spółka, 2000.

<sup>47</sup> K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 63–88.

pięćdziesiąte przyniosły również otwarcie na sztukę bardziej nowoczesną i alternatywną, co symbolizuje między innymi inauguracja (1959) działalności Teatru 13 Rzędów w Opolu, który powstał z inicjatywy Jerzego Grotowskiego i Ludwika Flaszena.

W okresie tym zaczęły następować zmiany, które dojrzewały w umysłach wielu w okresie stalinizmu. To *nowe* w teatrze polegało na powrocie do dawnych środków wyrazu, nieobecnych w okresie totalitarnym, oraz do repertuaru klasycznego, dotąd zakazanego. Zmiany oznaczały również obecność awangardy, nowy repertuar nawiązujący do ogólnoeuropejskich trendów w problematyce, stylu i formie. Na scenach polskich zaczęto wystawiać sztuki dramaturgów z innych krajów, między innymi Bertolda Brechta, Samuela Becketta, Eugène'a Ionesco.

Schyłek lat pięćdziesiątych to powstanie studenckiego kabaretu Stodoła i innych młodych form teatralnych: Studenckiego Teatru Satyryków w Warszawie, studenckiego teatru Bim-Bom w Gdańsku<sup>48</sup>.

Teatry dramatyczne naszego kraju coraz śmielej sięgały po rodzimą i światową dramaturgię ukazującą fałsz rzeczywistości, arogancję, groteskę i absurdalność decyzji rządzących — wszystko to w groteskowej i metaforycznej formie. Na potrzeby teatru zaczęli pisać Sławomir Mrożek i Tadeusz Różewicz.

Na repertuar z tamtych lat składały się sztuki rodzime i twórców obcych, utwory klasyczne oraz cieszące się dużym powodzeniem komedie, wodewile. Natomiast prawie zupełnie nie sięgano po dramaty antyczne, do których wrócono dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku. W okresie tym własną aktywność twórczą podjęli lub ją wznowili między innymi Leon Kruczkowski (*Niemcy*), Jerzy Andrzejewski (*Ciemności kryją ziemię*), Jerzy Szaniawski (*Dwa teatry*).

Twórczość dramatyczna powstała przed 1956 rokiem oraz po roku 1956 obejmowała tematykę współczesną, poddając ją wnikliwej krytyce. W literaturze tej przewijają się wątki polityczne, społeczne i obyczajowe.

Rok 1956 to czas przeobrażeń i choć trudno mówić o znaczącej swobodzie wypowiedzi czy pełnym przepływie informacji, to jednak pewne zmiany dały się zauważyć. Jednym z interesujących wówczas zjawisk był zachodni teatr absurdu, który nie dość, że znalazł swoich entuzjastów wśród publiczności, to miał również naśladowców wśród pisarzy. Co prawda, już w poprzednich latach tacy

---

<sup>48</sup> Zob. *ibidem*, s. 99–100; Z. RASZEWSKI: *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*. Warszawa, Wydawnictwo Centralnego Programu Badań Podstawowych, 1990.

twórcy jak Witkacy czy Gombrowicz tworzyli literaturę z pogranicza absurdu, ale największą oryginalnością wykazał się Sławomir Mrożek. Szyderca czasów ówczesnych, krytykujący mitomanię narodową i zachwyty nad ludowością, doskonale władający surrealistyczną metaforą (*Tango, Indyk*).

Innym przykładem nowej dramaturgii jest twórczość Tadeusza Różewicza, który zyskiwał wielką popularność wśród młodzieży, co spowodowane było postawą krytyczną autora wobec kultury i obyczajów preferowanych przez poprzednie pokolenia. Młodzież utożsamiała się z ową negacją, niekoniecznie mając własne propozycje zmian.

Po roku 1956 powszechnie uaktywniały się teatry studenckie, proponując własną twórczość, przybierającą postać inscenizacji dramatycznych lub kabaretowych. Każda z nich stanowiła swoistą formę buntu, krytyki przeciwko panującemu porządkowi społeczno-politycznemu.

Kolejne dziesięciolecie — lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte — to czas, kiedy na scenach coraz powszechniej wystawiano wszelkiego typu adaptacje, przeróbki, skróty, zarówno powieści literackich, jak i utworów dramatycznych z przeszłości. Powstał wówczas „nowy gatunek literacki” — antyliteratura, jak nazywał ją Tadeusz Kudliński, która nie przynosiła splendoru kulturze naszego kraju. Słusznie, jak można sądzić, zauważył wspomniany autor, że jeżeli nie dysponujemy utworami dramatycznymi, które poruszają współczesne problemy społeczne i zaspokajają potrzeby tegoż społeczeństwa, to może lepiej zostać przy oryginale i w nim doszukiwać się treści, postaw nadal aktualnych, przy zachowaniu historycznej prawdy<sup>49</sup>. Nie znaczy to, że adaptacje nie powinny się pojawiać na scenie teatralnej, zdarzają się przecież przykłady nowej scenicznej reinterpretacji utworu z przeszłości, ale reżyser podejmujący takie wyzwanie — przedstawienie nowej inscenizacji sztuki klasycznej, dobrze znanej widowni — powinien najpierw doświadczyć pokory, potem wizji, a następnie sprecyzować, czemu ma służyć jego zamysł sceniczny, wreszcie powinien być odpowiedzialny wobec widza, któremu składa taką ofertę. Tych cech, jeśliby sięgnąć pamięcią do wybranych inscenizacji z przeszłości, niektórym reżyserom brakowało, wyznawali natomiast zasadę pełnej autonomii wobec tekstu, co, jak wskazują opinie krytyków i liczba sezonów, w których sztuka nie schodziła z afisza, nie zawsze przynosiło sukces.

<sup>49</sup> Zob. T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 340–343; E. AXER: *Sprawy teatralne*. Warszawa, PIW, 1966.

W prowadzonych rozważaniach warto wrócić jeszcze do fenomenu ludowości w twórczości teatralnej. Co prawda Mrozek krytykował nasze narodowe zauroczenie ludowością, ale to owa ludowość dała początek teatrowi (nie tylko w Polsce), w każdej epoce odnajdujemy twórców, którzy ludowość czynili głównym tematem swego utworu albo czynili ją tłem wydarzeń. Bardzo często bodaj jakiś element, sygnał identyfikują nas z tym, co jest wyrazem ludowości (natura, prawda, piękno, rodzina, wartości, relacje). Byli i nadal są jednak twórcy, którzy współcześnie powracają do ludowości, widząc w niej realizm, przesłanie dla współczesnego człowieka. Takimi twórcami są Katarzyna Gaertner i Ernest Bryll (*Na szkle malowane*).

Tak jak cała rzeczywistość, tak i teatr (sztuka dramatyczna) podlega nieustannej przemianie. Wprowadza nowe formy inscenizacji, przywołuje dawne rozwiązania sceniczne, adaptuje nowo powstałe sztuki, których tematyka nawiązuje do problemów codzienności, jednocześnie wraca do dawnych dramatów, próbując odnaleźć w nich aktualne wartości. Współcześni twórcy teatralni są zainteresowani pozyskaniem jak największej publiczności, która nie tylko będzie biernym odbiorcą propozycji reżysera, lecz także z zainteresowaniem odczyta treść i podejmie działania mające na celu modernizację własnego życia.

Następne dekady, lata 1960–1980, to czas politycznej stabilizacji ideologii socjalistycznej. Kolejne wystąpienia robotnicze były wyrazem głębokiego niezadowolenia z warunków życia oraz z ograniczania wolności i swobód obywatelskich. Odpowiedzią na rozwijający się nacjonalizm, działania antyinteligentkie i antysemickie, arogancję władz i pauperyzację życia większości społeczeństwa stała się konsolidacja ruchów społecznych skutkująca powstaniem „Solidarności”.

W sferze kultury zasadniczo nie zaszły zmiany — polityka kulturalna kolejnych rządów nie zmieniła jednak sytuacji teatrów, które nadal podlegały cenzurze i miały obowiązek grania „słusznego” repertuaru, tak by zadowolić zarówno władze, jak i ogół publiczności. I choć wielu twórców ówczesnych lat realizowało, aczkolwiek niechętnie, określony nurt repertuarowo-artystyczny, zdarzały się wszelako odstępstwa od reguły, próby — wielce udane — sprzeciwu wobec obowiązującej ideologii i jej konsekwencji. Najjaskrawszy przykład takiej postawy, swoistego buntu, stanowiła Kazimierza Dejmka inscenizacja *Dziadów* w 1967 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie. Reakcja ówczesnych polityków była natychmiastowa, spektakl zdjęto z afisza, co z kolei spowodowało zamieszki i demon-

stracie studenckie w marcu 1968 roku. Zamęt społeczno-polityczny skutkował licznymi aresztowaniami, a Dejmek skrzywdzony przez własną partię zrezygnował z członkostwa w niej, w następstwie czego został usunięty z funkcji dyrektora Teatru Narodowego. Reżyser, wykorzystując swoje członkostwo w partii, chciał wpływać na bieżącą rzeczywistość między innymi przez dobór repertuaru. Realia nader szybko zweryfikowały jego zamysły, uwidaczniając istotne rozbieżności pomiędzy jego rozumieniem rzeczywistości a zamysłem przedstawicieli rządzących elit politycznych<sup>50</sup>.

Kazimierz Dejmek „zafascynowany staropolskim światem, szopką ludową, rubasznością intermediiów XVI- i XVII-wiecznych odślaniał jedno z najważniejszych źródeł teatru narodowego i realizował go kolejnymi przedstawieniami sztuk z innych epok. [...] Dla Dejmka *Dziady* były kontynuacją teatru staropolskiego [...]. Pełniły funkcję wielkiego, narodowego misterium”<sup>51</sup>. Najważniejsze było słowo, aktor oraz słuchanie przeszłości. Taka wizja teatru, jak ilustruje historia, nie zyskała akceptacji ówczesnych władz.

Kolejną niezwykłą postacią w dziejach Teatru Narodowego był Adam Hanuszkiewicz, który po odwołanym Dejmku objął dyrekcję Teatru Narodowego. Znakomity aktor, reżyser, dyrektor, współtwórca Teatru Telewizji postanowił popularyzować teatr szerszej publiczności. Doskonałym medium okazała się coraz powszechniej rozwijająca się w owych czasach telewizja. Pierwszy spektakl Teatru Telewizji w reżyserii Adama Hanuszkiewicza został wyemitowany w 1955 roku. Ten fenomen w skali światowej, jakim niewątpliwie jest Teatr Telewizji, towarzyszy widzom – z kilkoma przerwami – szóstą dekadę. Teatr Telewizji miał i nadal ma wielkie znaczenie społeczne. Nieprzerwanie odgrywa pozytywną i znaczącą rolę w upowszechnianiu oraz popularyzowaniu dramatu i teatru – zarówno rodzimego, jak i powszechnego – wśród telewizyjnej publiczności<sup>52</sup>. Warto nadmienić, że Hanuszkiewicz wypracował własną praktykę inscenizacji, zwłaszcza dramatów klasycznych, którym nadawał zupełnie nową formę, często awangardową.

Pomimo braku pełnej swobody wyrazu artystycznego, obejmującego zasadniczo dobór repertuaru oraz jego inscenizację, w okresie tym prężnie rozwijała się polska scenografia. Jej specyfika polegała na zaangażowaniu twórczym, dekoracja, światło, kostium stanowiły integralną część dramatu. Scenografia była nie tylko plastycznym

<sup>50</sup> Zob. K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 160–161.

<sup>51</sup> E. UDALSKA: *Teatr polski końca XX wieku*. Kielce, Wydawnictwo Szumacher, 1997, s. 8.

<sup>52</sup> Zob. K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 162.



wyrazem, lecz także dookreślała prezentowane treści<sup>53</sup>. Również aktorzy tej epoki święcili triumfy swojego kunsztu artystycznego: Gustaw Holoubek, Tadeusz Łomnicki, Elżbieta Barszczewska, Władysław Hańcza, Jan Świdorski, Stanisław Jasiakiewicz, Andrzej Łapicki, Andrzej Szczepkowski, Zbigniew Zapasiewicz, Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Jan Englert, Andrzej Seweryn i inni<sup>54</sup>.

Opisywany okres, jakkolwiek nasycony przełomami polityczno-ideologicznymi, w perspektywie kolejnych dekad skutkowało uruchamianiem kolejnych scen. W przełomowym 1989 roku w kraju odnotowano istnienie 60 teatrów dramatycznych, z których niektóre dysponowały więcej niż jedną sceną. Kilka miast już wtedy mogło się poszczycić posiadaniem kilku teatrów, między innymi: Kraków, Wrocław czy Łódź. W samej Warszawie było ich 10<sup>55</sup>. Wart odnotowania jest fakt, że oprócz scen dramatycznych coraz prężniej rozwijały się sceny muzyczne: opery, operetki czy teatry rozrywkowe.

Okres powojenny to nie tylko rozwój teatru dramatycznego, to również czas rozwoju teatrów lalkowych, prezentujących twórczość przeznaczoną zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłego widza. Zaangażowanie twórców tej formy teatralnej, bazujących na wspaniałych światowych tradycjach sztuki lalkarskiej, zaowocowało wypracowaniem własnej formuły inscenizacyjnej. Przygotowywane spektakle treścią i formą nawiązywały do przeszłości historycznej lub były świadomą refleksją nad rzeczywistością. Forma, poziom artystyczny, zamysł inscenizacyjny znakomitej większości tych produkcji zdobywały uznanie nie tylko lokalnej, rodzimej publiczności, ale także międzynarodowych środowisk. Z czasem teatr lalkowy w Polsce wypracował własną szkołę. Z inicjatywy twórców organizowano krajowe i międzynarodowe festiwale teatrów lalkowych. W kilku ówczesnych wyższych szkołach teatralnych uruchomiono wydziały lalkarskie, między innymi: we Wrocławiu i w Białymstoku, filii Warszawskiej Szkoły Teatralnej.

Czas między zakończeniem działań wojennych a rokiem przełomu to czas powstawania teatrów o indywidualnej stylistyce, teatrów alternatywnych. Wtedy powstał wrocławski Teatr Pantomimy (wcześniejsze Studio Pantomimy), działający od 1956 roku, czy Teatr Laboratorium, działający w Opolu i we Wrocławiu w latach 1959–1984. To również czas działalności scen awangardowych czy eksperymentalnych, takich jak: „Teatr Cricot 2 w Krakowie, Scena

<sup>53</sup> Zob. *ibidem*, s. 115.

<sup>54</sup> Zob. *ibidem*, s. 116–121.

<sup>55</sup> Zob. *ibidem*, s. 7; B. KORZENIEWSKI: *O wolności dla Pioruna... w teatrze*. Warszawa, PIW, 1973.

Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Stowarzyszenie Teatralne »Gardzienice« w Lublinie, Teatr Ósmego Dnia w Poznaniu, Akademia Ruchu w Warszawie. Charakter alternatywny miały liczne teatry studenckie, a także — nieliczne — zawodowe, jak Teatr Ochoty w Warszawie [...]. Aktywne były zespoły amatorskie — robotnicze, wiejskie szkolne, młodzieżowe itp.”<sup>56</sup>.

Lata 1980–1981 były czasem dla teatru szczególnie — uwarunkowania społeczno-polityczne stosunkowo szybko spowodowały zmiany w teatrze. Trwały poszukiwania nowego repertuaru, wystawianie sztuk autorów zabronionych przez cenzurę: Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Konwickiego, Karola Wojtyły, Hanny Krall, początkowo w kilku teatrach, stopniowo coraz śmiej inne sceny realizowały cenzurowane uprzednio sztuki różnych autorów<sup>57</sup>.

Zmiany dotyczyły nie tylko repertuaru, ale również organizacji oraz personelu teatru. Sytuacja polityczna, późniejsze wprowadzenie stanu wojennego przyczyniły się do istotnego rozłamu w środowisku artystycznym. Widowiska teatralne zostały zakazane. Zakaz ów dotyczył również Teatru Telewizji. „Bojkot telewizji przez aktorów i reżyserów był zjawiskiem o wadze historycznej. Nabral szczególne znaczenia dlatego, że wyjątkowa była w Polsce rola Teatru Telewizji, który wraz z teatrem radiowym oraz audycjami kulturalnymi i literackimi w telewizji i w radiu stanowił swoistą enklawę sztuki w obrębie masowych środków przekazu”<sup>58</sup>. Zyskiwały tym samym sceny teatrów miejskich, do których masowo przybywali widzowie popierający bojkot aktorów w mediach. Z czasem co prawda pod wpływem nacisków i indywidualnych preferencji część artystów odstąpiła od bojkotu, przyjmując pracę w telewizji, część jednak — wśród nich Andrzej Łapicki, Tadeusz Łomnicki, Jan Szczepkowski — kontynuowali go jeszcze przez kilka lat.

Wprowadzenie stanu wojennego (1981) przyczyniło się do uruchomienia działalności teatru podziemnego, będącego drugim obiegiem życia teatralnego w kraju. Ponieważ działał poza cenzurą, dobór repertuaru był w pełni swobodny. Spektakle realizowano głównie w domach i kościołach. Tworzyli go najznamienitsi spośród ówczesnych artystów<sup>59</sup>.

Dla opisywanego okresu charakterystyczne były specyficzne nurty realizowane w sztuce teatralnej, inspirowane przeszłością,

<sup>56</sup> K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 8.

<sup>57</sup> Zob. *ibidem*, s. 182–190.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 196. Zob. T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*

<sup>59</sup> K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 207–211.

ale też wrażliwe na współczesność, warunkowane realiami codzienności. Może słusznie zauważał Tadeusz Kudliński, pisząc: „Teatry nasze nie dążą na ogół do wypracowania określonego profilu, do specjalizacji zadań, chcą być np. równocześnie tradycyjalne i doświadczalne. Najśmielsze eksperymenty repertuarowe i inscenizacyjne podejmowane są także i na scenach reprezentacyjnych. A nie powinno się mieszać tych dwu kierunków także i dlatego, że widz ma prawo spodziewać się w określonym teatrze określonego typu przedstawienia, a nie czuć się zaskoczonym i zawiedzionym, że napotkał coś zupełnie innego, nieoczekiwanego”<sup>60</sup>. Z przywołaną tezę można zapewne polemizować, ale z pewnością warto, w pewnym zakresie, uwzględnić oczekiwania widzów, podejmując próbę skierowania ich zainteresowań w inne/nowe obszary poznania/doświadczania sztuki.

Okres socjalizmu przyniósł upaństwowienie teatrów, wzrost ich liczby i zabezpieczenie bytu materialnego. Jednocześnie oczekiwano określonego, ideologicznie słusznego repertuaru, który będzie utrzymywał wartości humanistyczne socjalizmu. Z tym zamysłem ekip rządzących wiązała się również organizacja widowni, między innymi zbiorowe wyjścia ludzi zatrudnionych w różnych działach gospodarki oraz uczniów na przedstawienia teatralne. Praktyki te budziły liczne zastrzeżenia, głównie wśród artystów, i dotyczyły nie tyle formy organizacji widowni — choć i ona wydawała się niedoskonała — ile faktu powszechnego nieprzygotowania społeczeństwa do wartościowej percepcji danego przedstawienia. Zastrzeżenia te nie były bezpodstawne, jeśli chodzi o nowe formy artystyczne wprowadzane na sceny dramatyczne, a także, o czym wspominałam, rozwój form awangardowych, wymagających od widza pewnego poziomu wiedzy i umiejętności abstrakcyjnego myślenia. Jeżeli bowiem widz miał zrozumieć przekaz sceniczny, a nie tylko go odczytać, to powinien być do tego przygotowany, bo to pozwoliłoby na odpowiednią percepcję każdego dzieła i nie wymagałoby tworzenia odrębnych miejsc dla teatralnych innowacji. „W moim przekonaniu — pisał Kudliński — należy postęp teatralny praktykować w osobnym pionie scen eksperymentalnych, laboratoryjnych, przeznaczonych istotnie dla doświadczeń oraz dla zainteresowanej nimi publiczności. [...] Należy bowiem pamiętać, że postęp teatralny nie jest zjawiskiem jednorodnym, ale wynikiem oscylacji między biegunami tradycji i nowatorstwa. W najbardziej nawet wysuniętej czołówce awangardy manifestują się ślady przeszłości. Grotowski potykał

---

<sup>60</sup> T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 353–354.

się w swych obrazoburczych realizacjach z dramatem romantycznym, a Kantor z Witkiewiczem”<sup>61</sup>. To prawda, że percepcja sztuki wymaga wysiłku intelektualnego, przy założeniu że widz/słuchacz zechce zaangażować się w jej zrozumienie, ale może warto decyzję wyboru pozostawić odbiorcy. Trafnie z pewnością podkreślał Kudliński przydatność nie tylko artystyczną, ale i społeczną dzieła: „przy każdej ocenie nowatorstwa należy pytać o jego przydatność dla rzetelnego postępu nie tylko teatralnego, ale i humanistycznego. Wszak społeczne hasło »sztuka dla sztuki« zostało dawno złożone do lamusa”<sup>62</sup>.

Warto w tym miejscu przywołać słowa Andrzeja Falkiewicza: „W każdej sztuce, która na to miano zasługuje, chodzi zawsze o inne sprawy niż sztuka. [...] wierzę w teatr. W ten wspianiały instrument, którym można wyartykułować wszystko — od ulotki dla analfabety do traktatu metafizycznego. Jeśli w teatrze o coś chodzi naprawdę, to teatr artykułuje to ponad różnicami etnicznymi, językowymi, ponad słowem — nam bardzo potrzeba takich porozumień. A przy tym — nie wiadomo nigdy dokładnie, gdzie kończy się instrument artykulacji, a zaczyna życie. Co za wynalazek!”<sup>63</sup>.

Refleksje Andrzeja Falkiewicza można uzupełnić istotnym dla wielu twórców zamysłem, odnoszącym się do tworzenia konfiguracji przeszłości z terażniejszością, umożliwiając poznanie, zrozumienie będące wprowadzeniem w perspektywę przyszłości. Historia teatru potwierdza zasadność takich praktyk; jak mówi autor, „właściwą drogą postępu nie jest monopol awangardy, ale konfrontacja wyraźnego przeciw zapotrzebowania społecznego na dawną poezję i poetykę, z propozycjami w tej dziedzinie nowatorskimi. Pragmatyzm dziejów teatru wykazuje niezbicie, że przeszłość nie umiera. Tradycja jest aktywnym składnikiem dziejącej się współczesności, która znowu przedłuży się w układzie przyszłym. Zarazem fakt, że niektóre kreacje przetrwały swą epokę, jest świadectwem ich dynamiki ponadczasowej, świadectwem, że kreacje te składają się na trwałe rdzeń kultury, podczas gdy inne, efemeryczne odpadną jak rdza”<sup>64</sup>.

Jakkolwiek krytycznie oceniana byłaby działalność/aktywność teatru w trudnych latach 1939–1989, nie sposób nie zauważyć, że w perspektywie historycznej teatr polski wykształcił na podwali-

<sup>61</sup> Ibidem, s. 354–356.

<sup>62</sup> Ibidem, s. 357.

<sup>63</sup> A. FALKIEWICZ: *Teatr, społeczeństwo*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980, s. 229.

<sup>64</sup> T. KUDLIŃSKI: *Rodowód...*, s. 357–358.

nie wielowiekowych doświadczeń i tradycji indywidualną specyfikę, wyróżniającą go spośród innych scen. Polską sztukę teatralną cechowała: poetyckość oraz metafizyczność, zaangażowanie w koleje doświadczeń historycznych, w kształtowanie moralności, wartości, wreszcie postawa posłannictwa, co jest najbardziej czytelne z wielowiekowej perspektywy. „Teatr polski był zjawiskiem artystycznym”<sup>65</sup> i mimo stałych w okresie socjalizmu zakusów władz politycznych, pragnących teatr uczynić narzędziem propagandy ideologicznej, stał na straży utrzymania statusu sztuki i artystycznej pozycji.

Po roku 1945 teatr stał się zjawiskiem masowym, już od okresu powojennego, przez kolejne dekady, odnotowywano systematyczny wzrost liczby widzów. Warto jednak pamiętać, że znaczną część widowni stanowiła publiczność „organizowana” metodami politycznymi. Zjawisko to dotyczyło zarówno młodzieży, jak i osób dorosłych. Jakkolwiek sytuacja ta budzi zapewne negatywne komentarze, to w moim przekonaniu niewłaściwe byłoby jednostronne, li tylko negatywne, postrzeganie owych praktyk, które z pewnością miały też pozytywne konsekwencje.

Charakteryzując ową dziedzinę sztuki, warto dodać, że teatr polski w pięćdziesięcioleciu (1939–1989) był teatrem reżyserów, co oznaczało wygenerowanie hierarchii w zespole teatralnym oraz wypracowanie pewnej wizji inscenizacyjnej skutkującej akceptacją i współdziałaniem całego zespołu.

Również polska dramaturgia tego okresu zasługuje na uwagę. Oprócz wybitnych (ponadczasowych) dzieł poetyckich, dramaturgicznych powstawały także prace o orientacji polityczno-propagandowej, stanowiące odpowiedź na potrzeby ówczesnych władz. Z perspektywy czasu wiadomo, że nie przysporzyły one splendoru ani ich twórcom, ani osobom zaangażowanym w ich prezentację szerszej widowni, są jednak historycznym faktem paradoksalnie potwierdzającym reakcję na daną rzeczywistość, nawet jeżeli jest ona nie w pełni akceptowana<sup>66</sup>.

Przeszość zaświadcza, że teatr okresu 1939–1989 miał charakter polityczny. Znając doświadczenia historyczne kraju, błędem byłoby jednak negatywne holistyczne ocenianie tego faktu, na co zwraca uwagę Kazimierz Braun: „Teatr polski tego okresu był teatrem politycznym — świadomie i nieświadomie. Zarówno wtedy, gdy angażował się czynnie po stronie polityki (i propagandy) nazistowskiej (teatry jawne w Generalnej Guberni) i komunistycznej, jak [i — T.W.]

<sup>65</sup> K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 9.

<sup>66</sup> Zob. *ibidem*, s. 9–10.

wtedy, gdy się jej przeciwstawiał, kiedy od polityczności się odżegnywał i kiedy udawał (przed samym sobą lub przed publicznością), że z polityką nie ma nic wspólnego, gdy szukał sobie alibi i dyspensy od uczestnictwa w losie narodu oraz gdy los ten próbował dźwigać<sup>67</sup>.

Uwarunkowania historyczne i polityczne ówczesnego okresu w znacznym stopniu kreowały obowiązujący nurt reprezentowany przez większość rodzimych scen. Jednoznaczna krytyka realizowanej formuły wydaje się jednak nie w pełni uzasadniona — tym bardziej, że używany powszechnie termin *teatr polityczny* nie był jednoznaczny i przez wszystkich właściwie rozumiany. W okresie tym wyróżniamy pod względem polityzacji trzy rodzaje teatru:

„Teatr aktywnie zaangażowany w politykę po stronie władz;  
teatr aktywnie opozycyjny wobec władz;  
teatr pozornie (treściowo i formalnie) obojętny politycznie”<sup>68</sup>.

Przywołane określenia jasno precyzują, iż postrzeganie/identyfikowanie *teatru politycznego* jedynie jako narzędzia aktualnych władz politycznych jest nieprawidłowe, terminem tym bowiem określamy również opozycyjną aktywność teatru i jego zaangażowanie w społeczne aspekty ludzkiej egzystencji, zwłaszcza te nasycone traumatycznymi doświadczeniami.

Zniewolenie tej dziedziny sztuki, brak wolności społecznej oraz artystycznej ekspresji skutkowały i w tym obszarze znaczną degradacją prezentowanych treści, niekorzystnie wpłynęły na dobór repertuaru, interpretację wystawianych dzieł czy wreszcie na postawy poszczególnych twórców teatralnych. A jednak mimo to w pewnym zakresie teatrowi udawało się prowadzić, mniej lub bardziej, śmiałą walkę o wolność, natomiast zaangażowane postawy przeciwstawiania się socjalistycznej ideologii zaowocowały znakomitymi dziełami oraz ukształtowaniem nie tylko myślącej i wrażliwej, lecz także krytycznej publiczności. Stosowanie metafor i aluzyjnych form inscenizacyjnych powodowało, iż pomimo wszechobecnej cenzury udawało się prezentować sztuki zorientowane patriotycznie, kształtujące poziom moralny, system wartości oraz dążenie do pełnej wolności politycznej. „Twórcy teatralni nawiązywali w ten sposób do starej mocnej w Polsce tradycji »teatru obywatelskiego«”<sup>69</sup>. „Teatr obywatelski jest teatrem, w którym dominują dobra i wartości zbiorowe,

<sup>67</sup> Ibidem, s. 11. Zob. L. FLASZEN: *Teatr skazany na magię*. Kraków—Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983.

<sup>68</sup> K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 12.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 15.

wspólnotowe. Jest to teatr uprawiany przez obywateli — dla obywateli — z powodów i w celach obywatelskich; a więc nie w interesie pojedynczej jednostki, ale zbiorowości — państwa, narodu, gminy, miasta; nie w oparciu o motywacje finansowe czy ambicjonalne, ale altruistyczne i wspólnotowe, i nawet nie z powodów artystycznych, ale w dążeniu do wyrażenia i przekazania wartości duchowych. »Teatr obywatelski« jest zatem teatrem, w którym dominują wartości duchowe, ludzkie, etyczne, a wartości estetyczne i użyteczne są wobec nich służebne<sup>70</sup>.

Przykłady teatru obywatelskiego kierującego istotne przesłanie do ogółu obywateli odnajdujemy już w dobie renesansu, w okresie Konstytucji 3 maja. Również „ojciec sceny narodowej” Wojciech Bogusławski pisał swoje sztuki, między innymi *Cud mniemany, czyli Krakowiaków i Górali*, z zamysłem dodania narodowi odwagi, a także z myślą o krzewieniu oświaty. Praktyka ta była realizowana, w miarę możliwości, przez cały okres zaborów. U progu XX wieku działania w tym zakresie zintensyfikował Stanisław Wyspiański, między innymi w *Wyzwoleniu*.

Okres dwudziestolecia międzywojennego, wojny, a także lata stalinizmu i propagandy socjalistycznej do roku 1989 stanowiły kontynuację wcześniejszych działań zorientowanych ku wolności. Działalność twórców teatralnych poszczególnych scen, którzy mieli świadomość siły i źródła inspiracji, jakie daje teatr, wyrażała etos polskiego teatru. „Teatr obywatelski, który zajmował od wieków ważne miejsce w historii polskiego teatru, okazał się — wbrew trudnościom — żywy w czasach, gdy Polska była pozbawiona wolności. Nurt ten ukazywał jako największe możliwe osiągnięcie sztuki teatru nadawanie artystycznej ekspresji duchowości narodu. Był teatrem niepodległościowym<sup>71</sup>”.

Okres powojenny to czas swoistej rewitalizacji teatrów szkolnych, prowadzonej z inicjatywy znanych ówczesnych twórców — Juliusza Osterwy, Erwina Axera, Edmunda Wiercińskiego, a także samych pedagogów dostrzegających rolę teatru w procesie wychowania i nauczania. W zarządzeniach resortu oświaty zalecano, by w pracy edukacyjnej, rekreacyjnej szkół, instytucji pozaszkolnych stosować elementy edukacji teatralnej. Realizowano konkursy artystyczne i recytatorskie. „Raport o stanie oświaty z 1973 roku podkreślił znaczenie teatru jako instrumentu kształtowania osobowości czło-

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 17. Zob. *Teatrologia polska u schyłku XX wieku*. Red. J. MICHAŁIK, A. MARSZAŁEK. Kraków, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, 2001.

wieka, jako istotnego czynnika upowszechniania kultury teatralnej, i zalecił wszechstronne wykorzystanie teatru w systemie kształcenia i wychowania. W 1983 roku zorganizowano w Poznaniu I Ogólnopolskie Forum Teatrów Szkolnych pod patronatem Ministerstwa Oświaty i Wychowania, na którym odbywały się również warsztaty metodyczne dla nauczycieli i młodzieży<sup>72</sup>.

Przykładów działalności teatralnej dzieci i młodzieży w kraju jest wiele: Teatr Ochoty w Warszawie, Centrum Edukacji Teatralnej dla Dzieci i Młodzieży w Gdańsku, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu i inne. To jednak nie w pełni zaspokajają oczekiwania i potrzeby zainteresowanych uczestnictwem i edukacją teatralną.

Istotną funkcję edukacyjną spełniał przez kilka dekad Telewizyjny Teatr dla Dzieci i Młodzieży, który w początkach lat dziewięćdziesiątych zaprzestał emisji spektakli. Powszechna dostępność telewizyjnych spektakli aktorskich oraz lalkowych dawała ogromną szansę dzieciom i młodzieży na kontakt z dobrą sztuką. Była też doskonałym materiałem edukacyjnym, wykorzystywanym w edukacji szkolnej i w procesie wychowania.

## Teatr w Polsce po roku 1990

Przypadający na zaranie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia początek transformacji, zasadniczo obejmował zakres polityczny, społeczny i ekonomiczny. Obserwując dokonujące się przemiany, należy zauważyć, że także w przeszłości dotyczyły one zawsze człowieka, zachodziły z jego inicjatywy, ale też ów człowiek doświadczał ich konsekwencji. Zmiany zachodzą zatem nie tylko w polityce czy w sferze ekonomicznej, ale nade wszystko w kulturze. Nowe treści, formy oraz całe dziedzictwo kulturowe implikują proces harmonizowania nowych wartości/dążeń z obowiązującymi już w przeszłości normami, wzorami zachowań, z wytworami kulturowymi, także w sferze poszczególnych dziedzin sztuki<sup>73</sup>.

Z perspektywy ponad 20 lat permanentnych przemian można stwierdzić, że objęły one bodaj wszystkie sfery aktywności ludzkiej. Fakt ten wynika nie tylko z różnorodnej aktywności człowieka, jego

---

<sup>72</sup> H. GUZY-STEINKE, T. WILK: *Uczeń i teatr...*, s. 55.

<sup>73</sup> Zob. L. DYCZEWSKI: *Kultura polska w okresie przemian*. Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1993, s. 10.



zaangażowania, ale także z wzajemnej zależności poszczególnych obszarów, które mniej lub bardziej aktywnie z sobą współdziałały. Owe zależności dotyczą również sztuki, w tym teatru. Doświadczenia historyczne wskazujące praktyczne wykorzystanie sztuki teatralnej w codzienności dowodzą, że instytucja ta zawsze pełniła wiele funkcji, w tym społecznych, reagując na nowe zjawiska. Mechanizm ten zadziałał również w okresie zmian.

Będąc doskonałym regulatorem przestrzeni społecznej, twórcy teatralni: scenarzyści, reżyserzy i aktorzy, zawsze obserwują rzeczywistość, wsłuchują się w jej codzienność, by poczynione obserwacje zawrzeć w swych dziełach. Pisząc nowe lub adaptując dawne dzieła do współczesnych czasów, zwracają baczną uwagę na pozytywne oraz negatywne konsekwencje dokonujących się zmian. Nie znaczy to, że wszyscy twórcy zrewidowali kierunek swej dotychczasowej działalności artystycznej, ale wielu, zwłaszcza przedstawiciele młodego pokolenia, sięgnęło po tematykę dotyczącą społecznej egzystencji, tworząc nowy nurt teatru społecznego albo prezentując nowe jego ujęcie. Podstawowym zamysłem kreatorów owego teatru było zwrócenie uwagi społecznej na problemy dotyczące coraz większej populacji ludzi, którzy sobie w tej nowej rzeczywistości z nimi nie radzą, co w konsekwencji wywołuje kolejne problemy. Przeniesienie trudności/problemów do sztuki, przedstawienie ich w artystycznej formie, niekiedy dosłownej, niekiedy metaforycznej, często udzielenie odpowiedzi na nurtujące pytania, pokazanie sposobów rozwiązania problemów — wszystko to stało się podstawą sukcesu teatru wrażliwego na rzeczywistość i doświadczenia społeczne.

Prezentowanie na scenie tego, co bezpośrednio dotyczy widza, przyczyniło się do pozyskania społeczeństwa dla tej dziedziny sztuki, która częściej wykazywała zainteresowanie lokalną społecznością niż miejscowe władze. Dodatkowym walorem teatru społecznego było i nadal jest odejście od utrwalonego historycznie miejsca akcji/prezentowania sztuki na rzecz przestrzeni miejskiej. Owo zbliżenie, wyjście do widza, nie tylko pozwoliło pozyskać szerszą publiczność, lecz także z czasem zainicjować działania indywidualne i grupowe w sferze aktywizacji na rzecz modernizacji własnej przestrzeni życia. Podejmowane działania społeczne, stosowane praktyki okołoteatralne potwierdzają słuszność kierunku zmian, ale też pewną kontynuację, z przeszłości bowiem niektóre aspekty owych praktyk też są nam znane<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup> Zob. T. WILK: *Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej*

Minione dwie dekady w teatrze to próba rekonstrukcji tego, co cenne i wartościowe z przeszłości, ale też czas ujawniania się postaw niepokornych, dla wielu obrazoburczych, przekraczających dawno ustalone granice tego, co sceniczne/publiczne. Przykładem są projekty Krystiana Lupy, Jana Klaty czy Krzysztofa Warlikowskiego<sup>75</sup>.

O ile obecnie zauważalny jest rozwój nowych form teatralnych, realizowanych w teatrach dramatycznych czy alternatywnych zarówno dla dorosłych, jak i dla młodego pokolenia, o tyle w rewitalizacji teatru telewizyjnego udało się to tylko w odniesieniu do dorosłych. Od ponad dwudziestu lat nie podjęto próby reaktywacji, jakże cennej inicjatywy, telewizyjnego teatru dla dzieci i młodzieży, formy, która przez lata cieszyła się ogromnym zainteresowaniem. Funkcję edukacyjną pełnią nieliczne teatry szkolne, krzewiąc i kontynuując idee zarysowane w okresie odrodzenia. Liczba istniejących teatrów szkolnych jest niewielka, jeśli zważyć na liczbę uczniów w naszym kraju. W rzeczywistości edukacja teatralna jest nie w pełni satysfakcjonująca, mimo że ministerialne zalecenia nakładają obowiązek edukacji w tym zakresie.

Reasumując historyczną perspektywę teatru polskiego, należy zauważyć, że był on w sposób szczególny uwarunkowany historycznie, funkcjonował w okresach wojennych i zniewolenia, politycznych i społecznych zawirowań konstytuujących rzeczywistość ludzkiej egzystencji. To wszystko kształtowało i formowało teatr, który z kolei podejmował próby ukazywania rzeczywistości w mniej lub bardziej realistycznej perspektywie, z nadzieją na refleksję i aktywność.

Już w przeszłości teatr polski zajmował ważne miejsce w kulturze kraju oraz poza jego granicami. Poza aspektem artystyczno-rozrywkowym teatr zasadniczo od początku swego istnienia reagował na realia społeczne, polityczne i obyczajowe. Dość szybko wypracował sobie wśród polskiej publiczności pozycję instytucji narodowej.

„Teatr polski odegrał ważną rolę w rozwoju teatru na świecie”<sup>76</sup> za sprawą takich postaci jak Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Leszek Mądzik, Józef Szajna, Konrad Swinarski, Erwin Axer,

---

*Huty i Wałbrzycha*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010. Zob. *Teatr w miejscach nieteatralnych*. Red. J. TYSZKA. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1998.

<sup>75</sup> Zob. J. KRAKOWSKA: *Teatr. Rekonstrukcje*. Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2004; I. ŁABĘDZKA: *Teatr niepokorny*. Poznań, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2003.

<sup>76</sup> K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 9.

Henryk Tomaszewski czy Jerzy Jarocki. Już od lat pięćdziesiątych XX wieku teatr polski aktywnie uczestniczył w międzynarodowych gremiach teatralnych oraz festiwalach, wzbogacając światowy rozwój teatru, wskazując nowe, alternatywne kierunki poszukiwań w sferze treści oraz inscenizacji.

## Rozdział IV

# Spoleczna rola teatru w konfiguracji przemian społeczno-cywilizacyjnych

### Istota przemian a istota potrzeb\*

„Rytm życia nowoczesnej cywilizacji charakteryzuje tempo, napięcie, poczucie zagrożenia, chęć ukrycia własnych motywów, różnorodność ról i masek, jakie przybieramy w życiu [...]. Chcemy być »naukowi«, to znaczy dyskursywni i celebralni, ponieważ taką postawę dyktuje kierunek cywilizacji. Ale chcemy również oddać trybut temu, co biologiczne i co można by określić jako fizjologiczną przyjemność [...]. Szukając wyzwolenia, dochodzimy do biologicznego chaosu. Cierpimy najbardziej na brak całkowitości, na rozproszenie i połowiczność”<sup>1</sup>. Ten stan generuje w nas określone postawy i sposób postrzegania świata.

Dość powszechne uleganie złudzeniu, jakoby czasy współczesne, przemiany, których doświadczamy, miały specyficzny wymiar, nie jest w pełni usprawiedliwione. Być może na specyfikę, którą niektórzy podkreślają, składa się tempo dokonujących się zmian, jakość

---

\* Podrozdział ten powstał na podstawie tekstu zawartego w książce: T. WILK: *Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 20–44.

<sup>1</sup> J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, M. BIAGINI, D. KOSIŃSKI, C. POLLASTRELLI, T. RICHARDS, I. STOKFISZEWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012, s. 346.

doświadczeń stanowiących jednocześnie przyczynę licznych niesprawności, problemów, które przychodzi rozwiązywać w codziennym życiu. To wszelako nie tłumaczy owej wyjątkowości. W ciągu wieków nieustannie dokonywały się zmiany, wszak są one wpisane w dzieje ludzkości, które zawsze miały walor wyjątkowości. To, co dokonuje się obecnie, w naszej rzeczywistości, stanowi ciąg dalszy zmian zainicjowanych w przeszłości, a ich specyfika, rezultaty oraz zasięg wynikają li tylko z postępu cywilizacyjnego. Przemiany wpisane w historię życia i rozwoju człowieka są owego życia naturalną konsekwencją, a każdy rodzaj zmian, jakich doświadczali ludzie w minionych stuleciach, był dla nich, zapewne tak samo jak dla nas, szczególny i specyficzny.

Zdobyczą cywilizacyjną jest chęć oraz umiejętność korzystania z dorobku materialnego i duchowego, z nabytej wiedzy, by odpowiedzialnie czynić środowisko ludzkiej egzystencji lepszym. Dziedzictwo minionych pokoleń stanowi podstawę rozwoju w dobie obecnej, pamięć o tym to nie tylko źródło poznania — to źródło człowieczeństwa i humanizmu.

Koncentrując uwagę na przemianach minionych dekad, nie sposób nie zauważyć, że obejmują one — w szerszym lub węższym zakresie — bodaj wszystkie sfery aktywności jednostki. Transformacja osiągnęła wymiar globalny, wyznaczając nowe kierunki, formy działania, modele ludzkiej egzystencji. Przeobrażeniom ulega system wartości, priorytety, degradacji ulegają pewne normy, zasady towarzyszące człowiekowi przez wieki, ich miejsce zajmują nowe idee, wartości, często powoływane do życia z potrzeby chwili, by szybko zginąć w konfiguracji nowych potrzeb i relatywizmu moralnego<sup>2</sup>.

Każde społeczeństwo podlega permanentnym przemianom, których konsekwencje są trudne do całościowego, wnikliwego zinventoryzowania i oszacowania. Ich wielowymiarowość sprawia, że reprezentanci nauk społecznych nie wypracowali dotąd teorii, która pomogłaby wyjaśnić kierunek, tempo, trwałość oraz skutki — zarówno pozytywne, jak i negatywne — zmian społecznych, kulturowych, ekonomicznych czy też politycznych<sup>3</sup>. Wypracowane koncepcje, rozwiązania, które proponują politycy, naukowcy i kreatorzy ładu społecznego, stanowią — przynajmniej w zamyśle — próbę ukazania rzeczywistości jako przestrzeni uporządkowanej, koloro-

<sup>2</sup> Zob. Z. BAUMAN: *Globalizacja*. Warszawa, PIW, 2000; E. WNUK-LIPIŃSKI: *Świat międzyepoki. Globalizacja — demokracja — państwo narodowe*. Kraków, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2004.

<sup>3</sup> Zob. E. HAJDUK: *Kulturowe wyznaczniki biegu życia*. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2001, s. 7.

wej, przyjaznej człowiekowi, zapewniającej sprzyjające warunki do holistycznego rozwoju. Nawet jeżeli jeszcze w pełni tak nie jest, to w nieodległej przyszłości ten stan nastąpi. Tworzone projekty czasem przyjmują formy utopii społecznej<sup>4</sup>.

Sytuacja ta skłania do postawienia wielu pytań: Czy w pełni identyfikujemy się z przestrzenią, w której żyjemy? Czy czujemy się współtwórcami otaczającej nas rzeczywistości, czy tylko osobami korzystającymi z tego, co nam zaoferowano? Czy rzeczywistość pozwala nam na realizację indywidualnych planów? Jak układają się relacje w społeczeństwie, w którym żyjemy? Wreszcie — czy czujemy się równoprawnymi członkami danego środowiska, korzystającymi na równi z wszelkich dostępnych dóbr społecznych?

Poszukując odpowiedzi na te pytania, warto zauważyć, że nawet pobieżna percepcja rzeczywistości, nasyconej mnóstwem sytuacji problemowych, których doświadcza istotna część populacji społecznej, „proponuje” wiele sytuacji/zdarzeń stanowiących odpowiedzi na owe pytania. W tej samej przestrzeni obok siebie żyją ludzie sprawnie i satysfakcjonująco realizujący swoje zamierzenia oraz jednostki, które w nowej/innej rzeczywistości nie potrafią się odnaleźć wskutek wielości zmian. Stan ten przyczynia się do alienacji oraz marginalizacji początkowo grup społecznych, a z czasem coraz szerszych kręgów społecznych<sup>5</sup>. „Leszek Kołakowski, analizując postransformacyjne sytuacje społeczeństwa polskiego, pisze o stanie anomii, trudnościach adaptacyjnych jednostek i grup. Zaniżeniu swoistych »punktów odniesienia« towarzyszy niepokój o dalsze losy społeczeństwa, a nawet o przyszłość cywilizacji”<sup>6</sup>. I choć słowa znakomitego filozofa mogą wydawać się nierzeczywiste, jednak analizując realia poszczególnych społeczeństw oraz ich zmagania z bezrobociem, ograniczoną dostępnością do opieki zdrowotnej, ze stale rosnącym zróżnicowaniem majątkowym, z labilnością więzi społecznych, problemami w obszarze wielokulturowości, migracji, weryfikujemy nawet umiarkowany optymizm, ponieważ skala owych (negatywnych) zjawisk generuje niezbyt pozytywne scenariusze.

---

<sup>4</sup> Zob. I. WALLERSTEIN: *Utopistka. Alternatywy historyczne dla XXI wieku*. Przekł. I. Czyż. Poznań, Oficyna Wydawnicza Bractwa „Trojka”, Poznańska Biblioteka Anarchistyczna, z.p.w. M—DRUK Janusz Muszyński, 2008. Zob. J. SZACKI: *Spotkania z utopią*. Warszawa, „Iskry”, 1980.

<sup>5</sup> Zob. T. KOWALAK: *Marginalność i marginalizacja społeczna*. Warszawa, Elipsa, 1998.

<sup>6</sup> E. BIELSKA: *Studenci a liberalny system wartości w Polsce i Danii*. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Pedagogiczne, 2006, s. 70.

Zmiana warunków codziennej egzystencji wytworzyła w świadomości społecznej dualistyczny kierunek myślenia: dla jednych negatywne konsekwencje, których doświadczają, rysują perspektywę braku możliwości jakichkolwiek zmian, wśród innych utrwaliło się przekonanie o przejściowym okresie doświadczanych trudności, nawet jeżeli trwają one już ponad dwadzieścia lat<sup>7</sup>. W naszym kraju, chociaż zapewne nie jesteśmy w tym myśleniu odosobnieni, wykreował się swoisty sposób myślenia. Otóż przyjęło się uważać, że przemiany są tymczasowe, a ich konsekwencje — li tylko pozytywne — będą udziałem całego społeczeństwa, bez względu na jego aktywność. Ten rodzaj myślenia, reprezentowany przez znaczącą część naszego społeczeństwa, doprowadził do stanu oczekiwania na *kogoś* (podmiot) lub *coś* (zdarzenie), kto/co pojawi się w danym środowisku i przyniesie pozytywne zmiany.

Z perspektywy minionych lat, jak zauważa Mirosław Szymański, „wbrew oczekiwaniom wielu osób, pierwsze lata nowej rzeczywistości wcale nie były lekkie, bezproblemowe. Koszty społeczne wprowadzanych reform okazały się znacznie większe i znacznie bardziej długotrwałe od oczekiwanych. Zmiany społeczne i gospodarcze otworzyły szansę awansu najbardziej dynamicznym i najlepiej przygotowanym osobom, ale zarazem zagroziły osobistym interesom wielu innych ludzi”<sup>8</sup>.

Początkowo w sytuacji zagrożenia, braku stabilizacji sytuowały się zwłaszcza osoby o niskim poziomie wykształcenia, osoby niemające żadnych kwalifikacji zawodowych, także osoby niezadowolone życiowo i takie, którym brak odpowiedniej motywacji do zmiany własnego życia oraz wsparcia ze strony osób najbliższych. Obecnie w takiej sytuacji znajduje się znacząca rzesza ludzi młodych, często mających konkretne kwalifikacje oraz wyższe wykształcenie, co wszelako nie gwarantuje — jak jeszcze na początku okresu transformacji powszechnie sądzono — poczucia stabilizacji i bezpieczeństwa. Powszechnie dostrzegana „asynchronizacja rozwoju stanowi ogólne ramy i zasadnicze tło dla pilnych rozważań pedagogów społecznych nad problematyką nierówności społecznych, ubóstwa

<sup>7</sup> Zob. A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Modernizacja niedostrzeganych obszarów rodzimej edukacji*. Kraków, Oficyna Wydawnicza Impuls, 1999, s. 15.

<sup>8</sup> M. SZYMAŃSKI: *Wyzwania pedagogiki społecznej w okresie transformacji ustrojowej*. W: *Pedagogika społeczna w Polsce — między stagnacją a zaangażowaniem*. T. 1. Red. E. GÓRNIKOWSKA-ZWOLAK, A. RADZIEWICZ-WINNICKI przy współpracy A. CZERKAWSKIEGO. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999, s. 72.

i upośledzenia społecznego”<sup>9</sup>. To również zadanie dla polityków odpowiedzialnych za rozwiązania/regulacje prawne i socjalno-społeczne.

Liczne analizy i rozprawy naukowo-badawcze, dotyczące skutków transformacji, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych — a te w znacznej mierze są przedmiotem zainteresowań przedstawicieli nauk społecznych — stanowią egzemplifikację charakterystycznej dla znacznej części rodzimej populacji nieumiejętności realizowania (posłużymy się terminologią Ervinga Goffmana) trajektorii własnego życia według pozytywnego scenariusza. To tak, jakby w życiu tych ludzi zabrakło nagle reżysera, podpowiadającego, jak dalej żyć.

Wspominając o konsekwencjach dokonujących się przemian, warto zwrócić uwagę na fakt, że zmiany społeczno-kulturowe warunkowane są wieloma czynnikami, przykładowo: „przechodzenie od społeczności wiejskich do społeczeństw miejskich (i co ważniejsze — przechodzenie od społeczeństw tradycyjnych do nowoczesnych), modernizacja społeczna, moda, kontestacja społeczna i ruchy społeczne”<sup>10</sup>. Jakkolwiek priorytetowe znaczenie mają różnorodność i wielość uwarunkowań przejawiających się negatywnymi konsekwencjami przemian ustrojowych, to w niniejszym opracowaniu uwagę pragnę skoncentrować na możliwościach kompensacji/rozwiązania już odczuwanych trudności tudzież na działaniach profilaktycznych.

Analizując sygnalizowane przemiany, warto zauważyć upowszechnienie nowego typu osobowości. Opisywali go już Herbert Spencer czy Talcott Parsons. Wśród najważniejszych jej cech można wyróżnić: racjonalność nad irracjonalnością, aktywność i inicjatywy nad biernością i wyczekiwaniem, mieć (*avoir*) nad być (*être*), planowanie nad przypadkowością, zaufanie wobec innych nad niedowierzaniem, potrzebę nowych doświadczeń nad przyzwyczajaniem, akceptację globalności wobec akceptacji lokalności, altruizm wobec konformizmu, rolę statusów zdobywanych (osiąganych) nad statusami dziedzicznymi (przypisanymi), orientację na teraźniejszość i przyszłość wobec przeszłości, a także wyniesienie twórczości i aktywności nad stagnacją i rutynę<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Pedagogika społeczna*. Warszawa, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008, s. 231. Zob. P. SZTOMPKA: *Socjologia. Analiza społeczeństwa*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2012.

<sup>10</sup> M. GOLKA: *Socjologia kultury*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2007, s. 243.

<sup>11</sup> Zob. *ibidem*, s. 245 i 246.



Dokonującym się zmianom — nie tylko w sferze osobowości — sprzyja *modernizacja*. Termin ten pojawił się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych minionego stulecia, kiedy to podjęto pionierskie badania nad procesami modernizacji systemu społecznego. „W najprostszym znaczeniu jest to zastępowanie starych rzeczy i sposobów działania jakimiś nowymi. W nieco innym znaczeniu modernizacja staje się pojęciem wyrażnie wartościującym działania i stany rzeczy, które prowadzą ku nowoczesności, postępowi bądź są związane z ideą postępu. [...] W potocznym języku modernizacja znaczy: »prze-rabiać coś na sposób nowoczesny«. Są to zarówno wszelkie formy unowocześnienia techniki, sposobów życia, organizacji społecznej, jak również sztuki czy produkcji, a nawet obowiązującej mody”<sup>12</sup>. *Modernizacja* stała się w dobie obecnej, podobnie jak *globalizacja*, terminem dotyczącym bodaj wszystkich obszarów ludzkiej aktywności. Najogólniej ujmując, każda zmiana wyznacza ramy nowego zjawiska (nowej sytuacji). Wśród dominujących (nowych) zjawisk obserwujemy: akulturację, kontrkulturację, dekulturację, rekulturację (natywizm), hybrydyzację, marginesowość, dezorganizację społeczną, migrację społeczno-kulturową i polityczno-ekonomiczną<sup>13</sup>.

Określone kierunki przemian — mówię już tylko o rodzimym obszarze — wyznaczają nam współczesne realia, w których jednostka ma realizować indywidualny scenariusz życia w różnorodności kulturowej. Dążąc do zaspokojenia własnych potrzeb, staje przed wyzwaniem wypracowania kompetencji adaptacyjnych pozwalających na funkcjonowanie w zetknięciu z odmiennością, orientowanie się na budowanie zasad wzajemności, pomocy i współistnienia. „Każdy człowiek potrzebuje świata, aby w nim żyć. Nie może to być świat »każdy« jednocześnie”<sup>14</sup>. Świadomość ta nakłada obowiązek (wyzwała potrzebę) przystosowania, akceptacji, kompromisu, ale przy zachowaniu indywidualnych przekonań, tożsamości, tradycji. Przyjęcie takiej postawy, a co za tym idzie — dokonywanie mądrych wyborów, pozwoli na stworzenie świata — przestrzeni lokalnej, w której możliwe będzie współistnienie ludzi wywodzących się z różnych kultur i narodowości.

<sup>12</sup> A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Modernizacja niedostrzeganych obszarów...*, s. 26–27. Zob. IDEM: *Pedagogika społeczna...*, s. 259–282.

<sup>13</sup> Zob. M. GOLKA: *Socjologia kultury...*, s. 257–258; *Marginalizacja w problematyce pedagogiki społecznej i praktyce pracy socjalnej*. Red. K. MARZEC-HOLKA. Bydgoszcz, UKW, 2005.

<sup>14</sup> Z. MELOSİK: *Pedagogika życia codziennego*. W: *Edukacja a życie codzienne*. T. 1. Red. A. RADZIEWICZ-WINNICKI przy współudziale E. BIELSKIEJ. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002, s. 25.

W prowadzonych analizach zmian istotna wydaje się kategoria *codziennosci*. Jak zauważa Zbyszko Melosik, „ludzie, którzy przez wieki poszukiwali zewnętrznego układu odniesienia dla codziennego życia, dziś postrzegają właśnie codzienność jako cel sam w sobie. Codziennosc uprawomocnia się już nie przez wielkie ideały i wielkie prawdy, lecz przez codzienność. Taka postawa wobec życia potwierdzana jest ideologią konsumpcji i przez mass media, których główny przekaz głosi: »nie odkładaj życia na później, wykorzystaj swoją codzienność«. [...] Rytm życia większości ludzi wyznaczony jest drobnymi, codziennymi wydarzeniami, »fascynującymi momentami«, »czynnościami«. To one pochłaniają większość naszej psychicznej energii, stanowią cel naszej fascynacji i zabiegów”<sup>15</sup>. *Codziennosc* podobnie jak *nowoczesność*, będąca „odkryciem” dla fenomenologów i postmodernistów, jest nie tylko elementem zmiany społecznej, ale też pojęciem lokującym się w badawczym obszarze socjologii.

Piśmiennictwo przedmiotowe dostarcza nam przykładów różnorodnych postaw wobec codzienności. W naukach społecznych kategoria *codziennosci* odnosi się: do samego pojęcia — definicji codzienności, do przestrzeni, w której żyje człowiek, do subiektywnego obrazu świata, obrazu warunkowanego różnymi kontekstami społecznymi i do koncepcji metodologicznej<sup>16</sup>. Niewątpliwie cechą charakterystyczną doświadczanej codzienności jest jej nieuchronność. I nawet jeśli występuje w czasie teraźniejszym, to także postrzegamy ją z perspektywy najbliższej przyszłości. Sens nadaje jej chwila, która się urzeczywistnia w ludzkiej, społecznej egzystencji. „Codziennosc to konstrukt teoretyczny, a w indywidualnej recepcji jedyna i niepowtarzalna sfera naszych doznań. Przeżywamy otaczającą nas rzeczywistość jako swoją oczywistość. Nasz indywidualny udział w realiach codzienności wymaga pewnego, choć nie zawsze uświadomionego, wysiłku, zdolności percepcyjnych i reakcji emocjonalnych”<sup>17</sup>. Maria Szyszkowska wspomnianą kategorię określa jako obiekt bezustannego doświadczania. Odczuwanie codzienności zależy od nabytych w przeszłości doświadczeń. Dla niej jest to

---

<sup>15</sup> Ibidem, s. 16. Zob. Z. MELOSİK, T. SZKUDLAREK: *Kultura, tożsamość i edukacja*. Kraków, Wydawnictwo Impuls, 1998; Z. MELOSİK: *Teoria i praktyka edukacji wielokulturowej*. Kraków, Oficyna Wydawnicza Impuls, 2007.

<sup>16</sup> Zob. M. DZIĘGIELEWSKA: *Teorie życia codziennego — poszukiwanie znaczeń*. W: *Edukacja a życie codzienne*. T. 1..., s. 31.

<sup>17</sup> A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Spoleczeństwo w trakcie zmiany. Rozważania z zakresu pedagogiki społecznej i socjologii transformacji*. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2004, s. 9.

koncepcja wielowymiarowa, poddawana różnorodnym interpretacjom. Autorka zauważa też, że cechy codzienności kreują jej uczestnicy w toku życia społecznego<sup>18</sup>. Z kolei Małgorzata Dzięgielewska „Wskazuje na codzienność jako na centrum racjonalności życia społecznego, a jednocześnie jako na kategorię marginalizowaną”<sup>19</sup>. Owa marginalizacja codzienności przybiera tu nowy wymiar, ale też skłania do namysłu nie tylko nad tym, dlaczego jest marginalizowana, lecz także nad tym, które jej aspekty podlegają wspomnianemu procesowi. Interesujące z punktu poznania jest ustalenie, czy owa marginalizacja wynika z braku zrozumienia jej istoty, z lekceważenia, czy może z innych, zgoła odmiennych powodów.

Jakkolwiek definiowalibyśmy pojęcie *codzienności*, w każdym z tych określeń odnajdujemy *działanie, czas i przestrzeń*. A zatem nawet odmienne jej ujęcia oscylują wokół tych samych form, bytów. Można zatem powiedzieć, że codzienność nie tylko ma pewien wymiar czasowo-przestrzenny, ale także implikuje aktywność.

Warto tu nawiązać do refleksji Ervinga Goffmana<sup>20</sup>, który posługując się metaforą, przyrównuje codzienne życie do teatralnego spektaklu. Podobnie teatralną metaforą posługiwali się Florian Znaniecki, Georg Simmel czy Robert Park, który swego czasu pisał: „Każdy zawsze i wszędzie, mniej lub bardziej świadomie gra jakąś rolę”<sup>21</sup>. Erving Goffman, nie negując istnienia systemów i struktur społecznych, norm kulturowych, czasu i przestrzeni, w której jednostka realizuje swoje życie, zwraca uwagę na zjawiska zachodzące w sytuacji fizycznej współobecności jednostek, co wyraża się w tym, że obecność innych modyfikuje, przeobraża niemal każdą formę aktywności człowieka w występ. Rozważania wspomnianego autora pozwalają postrzegać życie społeczne przez pryzmat zjawisk i stosunków społecznych, którym nieobca jest teatralna narracja<sup>22</sup>.

Oprócz codzienności innym istotnym aspektem zmiany społecznej jest ryzyko, które kształtuje społeczeństwo ryzyka. Wszelako, jak zauważa Anthony Giddens, ryzyko nie dla wszystkich jest

<sup>18</sup> Zob. M. SZYSZKOWSKA: *Twórcze niepokoje codzienności*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1985, s. 5–8.

<sup>19</sup> Przytaczam za: E. BIELSKA: *Fenomenologiczne oraz funkcjonalistyczne konteksty codzienności a koncepcja kreatywności jednostki jako postulat edukacyjny w sytuacji zmiany społecznej*. W: *Edukacja a życie codzienne*. T. 1..., s. 72.

<sup>20</sup> Zob. E. GOFFMAN: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. H. DATNER-ŚPIEWAK i P. ŚPIEWAK. Oprac. i słowem wstępnym opatrzył J. SZACKI. Warszawa, Wydawnictwo KR, 2000.

<sup>21</sup> J. SZACKI: *Słowo wstępne* W: E. GOFFMAN: *Człowiek...*, s. 7.

<sup>22</sup> Zob. E. GOFFMAN: *Człowiek...*; *Arytmia egzystencji społecznej a wychowanie*. Red. T. FRĄCKOWIAK. Warszawa, Fundacja Innowacje, 2001.

takie samo. „Nowoczesność to kultura ryzyka [...]. Dla większości ludzi w społeczeństwach rozwiniętych wcale tak nie jest. Chodzi o to, że kategoria ryzyka nabiera fundamentalnego znaczenia dla tego, jak laicy oraz wyspecjalizowani technicy organizują świat społeczny. W warunkach nowoczesności przyszłość jest bezustannie wchłaniana przez terażniejszość w wyniku refleksyjnej organizacji obszarów wiedzy. [...] Nowoczesność zmniejsza ogólną ryzykowność pewnych sfer i sposobów życia, ale jednocześnie wprowadza nowe, prawie lub całkiem nieznane wcześniejszym epokom parametry ryzyka”<sup>23</sup>.

Kategoria ryzyka jest perspektywą subiektywną/bytem subiektywnym, jego odczucie zależy zasadniczo od aktualnej sytuacji materialnej, zdrowotnej i społecznej, a także od osobowości, wiedzy i od dyspozycji umożliwiających opanowanie sytuacji trudnych. Dla wielu ryzyko jest obecne w codziennym życiu. Sam fakt zapanowania w naszym społeczeństwie nowego ładu społeczno-politycznego spowodował, że stosunki społeczne przybierają formę nieskoordynowanych działań, jakie podejmują poszczególne osoby kierujące się osobistym interesem i racjonalnym przewidywaniem reakcji innych osób<sup>24</sup>.

Nie tylko w opinii Anthony’ego Giddensa, ale także Umberta Eco globalizacja współczesnego świata wzmaga poczucie ryzyka wśród jednostek i grup społecznych. I nie ma większego znaczenia, czy dotyczy to plemion w dżunglach Brazylii, Afryki czy cywilizowanych społeczeństw Ameryki bądź Azji, nie ma przesłonięcia geograficznej, nacji, które nie odczułyby skutków globalizacji<sup>25</sup>. Edmund Wnuk-Lipiński określił wspomniane zjawisko jako „wzrastającą współzależność zdarzeń w oddalonych od siebie miejscach globu”<sup>26</sup>.

Nie bez przyczyny Anna Przeclawska zauważa, że „Globalna perspektywa w sposób naturalny wkracza w obraz codziennego życia wsi i miasteczek, zacierają się granice między obydwoma punktami widzenia, często ze szkodą dla umiejętności

---

<sup>23</sup> A. GIDDENS: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. SZULZYCKA. Warszawa, PWN, 2002, s. 6–7.

<sup>24</sup> Zob. E. SYREK: *Teoretyczne standardy zdrowia dzieci i młodzieży a ich środowiskowe uwarunkowania w regionie górnośląskim. Studium pedagogiczno-społeczne*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997, s. 121.

<sup>25</sup> Zob. W.J. BURSZTA: *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*. Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo s.c., 1998, s. 159 i inne.

<sup>26</sup> E. WNUK-LIPIŃSKI: *Socjologia życia publicznego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2008, s. 344; IDEM: *Świat międzyepoki...*

dostrzegania rzeczywistego stanu rzeczy”<sup>27</sup>. Dlatego też wspomniana autorka akcentuje konieczność nieustannej edukacji, szczególnie w środowisku lokalnym, w nim upatrując „właściwej (tzn. prawdziwej) perspektywy dla warunków i sytuacji kształtujących własne życie. [...] od rozwiązań ponadlokalnych, systemowych zależy często sukces poczynań i sytuacja jednostki w najbliższym jej środowisku”<sup>28</sup>. Potrzeba powszechnej edukacji, świadomej i celowej, przybierającej zróżnicowane formy, jest bezdyskusyjna, zwłaszcza w perspektywie narastających kryzysów.

„Wyłanianie się nowego ładu normatywnego pociąga za sobą konieczność zinternalizowania kolejnych (obowiązujących) w ponowoczesnym świecie norm, reguł i wartości. Nowe reguły gry powinny być powszechne albo przynajmniej respektowane przez większość aktorów społecznych, to znaczy winny stać się elementem wzajemnie na siebie ukierunkowanych aspiracji, oczekiwań partnerów działających w poszczególnych sferach i instytucjach współczesnego życia społecznego”<sup>29</sup>.

Kreujący się nowy ład społeczny — negatywne skutki przemian, które swym zakresem obejmują coraz większą populację społeczeństw — wymaga podejmowania systematycznych działań zorientowanych na zabezpieczenie i usprawnienie ludzkiej egzystencji. Działania te służące osiągnięciu zamierzonego celu nazywać będą *rewitalizacją*. Pojęcie to odnosi się do różnorodnych przestrzeni aktywności jednostki. Zdaniem Lowella Turnera, rewitalizacja ma związek z rozwojem reprezentacji demokratycznej oraz zaufania społecznego, oznacza wykroczenie poza istniejące w przestrzeni społecznej — niesprzyjające z punktu widzenia jej rozwoju — ograniczenia. Pod pojęciem *rewitalizacja* należy rozumieć sposób służący rozwijaniu silnego poczucia przynależności do określonej struktury, swoistej witalności instytucjonalnej, której pochodną stanowi gotowość przedstawicieli społeczności do przyjęcia uzasadnionych reform<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> A. PRZECLAWSKA: *Pedagogika społeczna — tradycyjne odniesienia i współczesne wyzwania*. W: *Pedagogika społeczna jako dyscyplina akademicka. Stan i perspektywy*. Red. E. MARYNOWICZ-HETKA, J. PIEKARSKI, E. CYRAŃSKA. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998, s. 101.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>29</sup> A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Społeczeństwo...*, s. 81.

<sup>30</sup> L. TURNER: *From Transformation to Revitalization: A New Research Agenda for a Contested Global Economy*. „Work and Occupations” 2005, vol. 32, nr 4, s. 386—387.

W literaturze przedmiotu pojęcie *rewitalizacja* określane jest jako ciąg „działań zmierzających do odnowy funkcjonalnej kogoś lub czegoś, znajdującego się w złym stanie, poprzedzony diagnozą zaniedbań i degradacji, oparty na odpowiednio dobranym do danego przypadku, kompleksowym programie naprawczym i usprawniającym, a polegający początkowo na stworzeniu warunków do wznowienia aktywności na wyższym niż dotychczas poziomie na podstawie odnowionych zasobów, a następnie wykorzystaniu ich do wyraźnego ożywienia funkcjonowania danego podmiotu”<sup>31</sup>.

Termin *rewitalizacja* bywa stosowany w różnych dziedzinach: w medycynie, architekturze, biologii, rzadziej — w naukach społecznych.

Według Dariusza Kubinowskiego, „Rewitalizacja z socjologicznego punktu widzenia oznacza celowe działania nastawione na wprowadzenie pożądaných zmian w funkcjonowaniu danego zaniedbanego lub zdegradowanego kulturowo środowiska przez odnowę jego zasobów materialnych oraz pobudzenie aktywności społecznej, gospodarczej, kulturalnej, edukacyjnej”<sup>32</sup>. Powodzenie zamierzonych działań warunkowane jest świadomym zaangażowaniem lokalnej społeczności w realizację projektów<sup>33</sup>.

W pedagogice *rewitalizacja* odnosi się zwłaszcza do etnopedagogiki, czyli sztuki wychowania na podstawie wartości tradycyjnych, oraz do elementów etnografii<sup>34</sup>. Działania rewitalizujące w tym zakresie dotyczą zachowania tradycji, rekonstrukcji pewnych wartości na podstawie materiałów źródłowych, a także zachowania tradycji we współczesności. Zadania podejmowane są z myślą zarówno o dzieciach i młodzieży, jak i starszej części społeczeństwa<sup>35</sup>.

Samo pojęcie *rewitalizacja* ma swe źródło w języku łacińskim, składa się z dwóch członów — *re + vita*, co w dosłownym tłumaczeniu znaczy *przywrócenie do życia* lub *ożywienie*.

*Ożywienie* w aspekcie społecznym odnosi się do zarówno do architektury, przestrzeni środowiska, jak i do relacji oraz postaw społecznych, zasadniczo — do wszelkich komponentów tworzących

---

<sup>31</sup> D. KUBINOWSKI: *Rewitalizacja*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. T. 5. Red. T. PILCH. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2006, s. 298.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 299.

<sup>33</sup> Zob. S. KACZMAREK: *Rewitalizacja terenów poprzemysłowych. Nowy wymiar w rozwoju miast*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2001.

<sup>34</sup> Zob. D. KUBINOWSKI: *Rewitalizacja...*, s. 299–300.

<sup>35</sup> Zob. D. KUBINOWSKI: *Rewitalizacja tradycyjnych wartości we współczesnej kulturze: etnopedagogia wobec globalizacji*. W: *O nowy humanizm w edukacji*. Red. J. GAJDA. Kraków, Oficyna Wydawnicza Impuls, 2000.

środowisko życia. Istotne zatem wydaje się dookreślenie pojęcia *rewitalizacja* przymiotnikiem *społeczna*. Termin *rewitalizacja społeczna* rozumiem jako proces, wyrażający się w działaniach, które podejmuje społeczność lokalna posiadająca określony kapitał (potencjał) kulturowy i społeczny — reprezentowana zarówno przez lokalne instytucje, stowarzyszenia, jak i jednostki — zorientowany na przywrócenie, poprawę bądź wzmocnienie warunków i jakości życia, zwłaszcza tych środowisk, które na skutek różnych uwarunkowań znalazły się w sytuacji trudnej. To aktywizacja i partycypacja lokalnej społeczności w sferze społecznej i kulturalnej — przy uwzględnieniu przeszłości historycznej, tradycji i tożsamości kulturowej — mają w rezultacie przyczynić się do budowania wspólnej przestrzeni życia przyjaznej dla zróżnicowanych kulturowo oraz etnicznie środowisk.

Działania rewitalizacyjne mogą przybierać zróżnicowane formy, mogą „angażować” instytucje, stowarzyszenia i organizacje, ale najistotniejszym warunkiem osiągnięcia zamierzonych rezultatów jest partycypacja lokalnej społeczności w inicjowanych projektach. Realizacja owego procesu winna służyć integracji społecznej, a także adaptacji — dzięki własnej aktywności — do nowych warunków będących efektem dokonującej się transformacji.

Rzeczywistość, której doświadcza społeczeństwo, przybiera współcześnie wiele form. Pewne obszary: uporządkowane, klarowne i przewidywalne, tworzą przestrzeń realizacji aspiracji i potrzeb, warunkując satysfakcjonujące życie. Inne: chaotyczne, fragmentaryczne, zapomniane, pozbawione stabilizacji, kreują ubóstwo ekonomiczne i społeczne wyrażające się w asynchronii i destabilizacji. Znajdujące się na przeciwległych biegunach *stabilizacja* — *destabilizacja* pozornie są oddalone. W rzeczywistości destabilizacja bardzo szybko może „zainfekować” obszar stabilny. Świadomość owego niebezpieczeństwa budzi (powinna budzić) pilną potrzebę rewitalizacji owej zdegradowanej przestrzeni.

Anthony Giddens zauważa: „Rzeczywistość wysoko rozwiniętej nowoczesności to rzeczywistość szans i ryzyka, które są koniecznym dopełnieniem systemu zorientowanego na dominację nad przyrodą i refleksyjne tworzenie historii. Formalnie rzecz biorąc, los i przeznaczenie nie mają żadnej roli do odegrania w tym systemie, który (z zasady) funkcjonuje za sprawą [...] ludzkiej kontroli nad przyrodą i społeczeństwem. Świat przyszłych zdarzeń jest kształtowany przez ludzi w miarę możliwości określonych przez szacunek ryzyka”<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> A. GIDDENS: *Nowoczesność...*, s. 150.

W przytoczonym tekście daje się jednoznacznie odczytać potrzebę działania (aktywności). Wspomniane formy identyfikują z określoną koncepcją, kreowaniem otaczającej jednostkę rzeczywistości, z pracą, która pozwoli na realizację idei własnego i społecznego życia. Idąc torem myślenia zaproponowanym przez Anthony'ego Giddensa, współczesny człowiek, który zna prawo, ma rozum i dostęp do edukacji oraz chęć do niej, może i powinien odpowiedzialnie kreować własne życie. To kwestia posiadanego *habitusu* – posłużę się terminologią Pierre'a Bourdieu – który stymuluje ludzi do aktywności i działania.

Zachowanie, postawy, metody rozwiązywania problemów czy umiejętność wykonywania określonych czynności nie są człowiekowi dane z natury. Aby sprawnie funkcjonować w danej rzeczywistości, umiejętnie realizować swoje życie, sprostać wymaganiom, jednostka musi pozyskać wiedzę oraz mieć predyspozycje. Myśl (prawda) ta dotyczy całego społeczeństwa, zarówno ludzi sprawnie realizujących swoje życie, jak i tych, którzy wymagają wsparcia – także instytucjonalnego. Zatem również w teorii pracy socjalnej odnajdujemy koncepcję empowermentu.

Sytuacje problemowe we współczesnych społeczeństwach generują potrzebę podejmowania intencjonalnych działań mających na celu ich kompensację oraz profilaktykę. Włączenie w ów nurt aspektów pedagogicznych wydaje się w pełni uprawomocnione, nie tylko z uwagi na historyczne uwarunkowania konstytuowania się pedagogiki społecznej, ale nade wszystko z uwagi na holistyczne funkcjonowanie w zróżnicowanym środowisku społecznym i uzależnieniu się od niego.

Warto jednak pamiętać, że problemy, jakich doświadcza człowiek, nie są z natury *pedagogiczne*, dopiero teoretyczne sprecyzowanie pozwala je jako takie postrzegać<sup>37</sup>. Słusznie zauważa Tadeusz Lewowicki, że pedagogika społeczna, zarówno teoria, jak i praktyka edukacyjna, była i nadal jest silnie związana z potrzebami ludzi, wypełniając nader ważne funkcje, między innymi: odczytywanie problemów życiowych jednostek i grup, kształtowanie wrażliwości na te problemy; próby coraz lepszego zrozumienia relacji między człowiekiem i środowiskiem jego życia; niesienie pomocy ludziom potrzebującym wsparcia w rozmaitych sytuacjach życiowych<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Zob. J. PIEKARSKI: *Pedagogika społeczna i jej społeczny kontekst*. W: *Pedagogika społeczna w Polsce – między stagnacją a zaangażowaniem*. T. 1., s. 71.

<sup>38</sup> Zob. T. LEWOWICKI: *Przemiany oświaty. Szkice o ideach i praktyce edukacyjnej*. Warszawa, Wydział Pedagogiczny Uniwersytetu Warszawskiego, 1994; *Nauki pedagogiczne w Polsce*. Red. T. LEWOWICKI, M.J. SZYMAŃSKI. Kraków, Akademia Pedagogiczna, 2004.



„Pedagogika społeczna niezależnie od swego zróżnicowania proponuje [...] wspólny punkt widzenia, wyrażający się »niezgodą« na rozpoznawanie niedogodności funkcjonowania systemu społecznego. Współtworząc społeczną rzeczywistość, pozostaje jej nieodłącznym elementem — w tym sensie jest obecna, zaangażowana w tę rzeczywistość. Można więc sądzić, że w sensie ogólnohumanistycznym przesłaniem pedagogiki społecznej jest krytyczna refleksja w ścisłym związku z autorefleksją, nakazująca poszukiwanie rozwiązań kwestii społecznych, [...] przy jednoczesnym głębokim poczuciu odpowiedzialności za konstruowaną tym samym społeczną praktykę”<sup>39</sup>. Wspomniana dyscyplina wykazuje permanentną gotowość do współpracy z innymi dyscyplinami, tym bardziej że związek, jaki zachodzi między pedagogiką społeczną i innymi naukami społecznymi, kulturą czy sztuką, jest czytelny. Celem nadrzędnym wspomnianych dziedzin jest przesłanie komunikatu, wykreowanie przestrzeni porozumienia zorientowanego na uczestnictwo, refleksję i działanie.

Społeczne uczestnictwo jest wpisane w biografie podmiotowe. Już Florian Znaniecki, tworząc teorię osoby społecznej, zwracał uwagę, że „Osoba ludzka jest całkowicie tworem ludzkim [...], podobnie jak osoba aktora, w czasie gdy gra na scenie rolę, określoną przez dramaturga”<sup>40</sup>. Podobną refleksją, dotyczącą stawania się istotą społeczną, podzielił się Steve Bruce: „ludzie stają się istotami społecznymi, kiedy zewnętrzne zarysy ich kultury zostają skopowane w ich umysłach i osobowościach”<sup>41</sup>.

Jak dostrzegali starożytni filozofowie (między innymi Platon, Arystoteles, Plotyn), człowiek w pełni realizuje swe życie tylko dzięki pracy i różnym formom partycypacji (aktywności), które pozwalają mu być kreatorem swojego bytu, a nie tylko odbiorcą propozycji ze strony innych. Dlatego coraz powszechniej w środowiskach lokalnych propaguje się idee animacji i aktywizacji społeczności realizujących własne życie z zamysłem systematycznego rozwoju.

Pierre Besnard, jeden z prekursorów badań w zakresie animacji, uważał, że podstawową jej funkcją jest adaptacja do nowych form życia społecznego. Tradycyjne rozumienie pojęcia *adaptacja*, czyli *przystosowanie*, stało się obecnie zdecydowanie niewystar-

<sup>39</sup> J. PIEKARSKI: *Pedagogika społeczna...*, s. 71.

<sup>40</sup> F. ZNANIECKI: *Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości*. Warszawa, PWN, 1974, s. 111.

<sup>41</sup> S. BRUCE: *Socjologia, bardzo krótkie wprowadzenie*. Przeł. M. STOPA. Warszawa, PWN, 2000, s. 56.

czające, oznacza bowiem rodzaj stagnacji. Dziś pod tym pojęciem rozumiemy raczej pewne formy działania. Podobnie myślał Pierre Besnard, mówiąc, że animacja implikuje trzy procesy: poznawania, diagnozowania i organizowania odpowiednich warunków, pozwalających dostrzec swój potencjał (organizowanie relacji/współpracy między grupami i twórcami; działania twórcze, wyrażające inicjatywę, ekspresję i odpowiedzialność<sup>42</sup>). Ilustracją idei omawianego procesu jest wniosek, jaki sformułowali francuscy działacze: „Animacja powinna stać się pedagogiką rozumienia, inwencji, kierowania; wprowadzać stosunki równości, w których przewyżnione zostaną relacje hierarchiczne; organizować relacje o większej swobodzie i autonomii i pozwalać bardziej na wybór zajęć i relacji; »ożywiać« przez uznanie istnienia autonomicznego podmiotu, biorącego udział w rozwoju świata, do którego należy”<sup>43</sup>.

Up Praktycznienie animacji jest ze wszech miar pozytywne, bez względu na to, że jedni traktują ją jako metodę poprawy warunków życia, wyrażenia własnej osobowości, ekspresji skierowanej na budowanie porozumienia w przestrzeni zaszczości historycznych czy współczesnych wzmożonych ruchów migracyjnych, a inni postrzegają ją jako antidotum na samotność, izolację czy marginalizację tudzież depersonalizację stosunków międzyludzkich i brak zaufania<sup>44</sup>.

Idea animacji powinna być obecna we wszystkich środowiskach, jednak szczególnie sytuuje się ją w przestrzeniach o wzmożonym poczuciu zagrożenia, nasyconych zjawiskami problemowymi.

„Teoretycy animacji trafnie zauważyli, iż trudności ekonomiczne, segregacja społeczna, upośledzenie kulturalne, brak poczucia wpływu na zdarzenia są ciągle dla wielu ludzi bolesną rzeczywistością. Dlatego animacja społeczno-kulturalna może stanowić rodzaj środka terapeutycznego, który wprawdzie nie zniesie wszystkich negatywnych sytuacji [...], ale przynajmniej częściowo może zapobiec trwonieniu ludzkich możliwości i zachęceniu ludzi do poszukiwania bardziej satysfakcjonującego modelu życia, w któ-

---

<sup>42</sup> P. BESNARD: *Problematyka animacji społeczno-kulturalnej*. W: *Rozprawy o wychowaniu*. T. 2. Red. M. DEBESSE, G. MIALARET. Warszawa, PWN, 1988, s. 345.

<sup>43</sup> A. MOŹDZIERZ: *Modernizacja lokalnych środowisk wychowawczych w mieście średnim. Potrzeby, możliwości, postulaty pedagogiczne*. Olsztyn, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997, s. 37.

<sup>44</sup> J. KARGUL: *Animacja kulturalna*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. T. 1. Red. T. PILCH. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2003, s. 131–132.

rym aktywność, twórczość i prospołeczność będą zasadniczymi elementami”<sup>45</sup>.

Uwzględniając niezaprzeczalną rolę rewitalizacji społecznej tudzież animacji w środowiskach lokalnych, należy zwrócić uwagę na *kapitał/potencjał*, jakim dysponuje dana społeczność oraz poszczególne jednostki. Wspomniane terminy nawiązują do terminu *siły ludzkie*, upowszechnionego później jako *siły społeczne*, który do pedagogiki wprowadziła Helena Radlińska. Pojęcie to, w założeniach jej twórczyni, ujmuje zarówno dyspozycje fizyczne, jak i psychiczne jednostki<sup>46</sup>. Helena Radlińska słusznie wiązała siły społeczne z kompensacją, ze wspomaganiami oraz z animacją.

Florian Znaniecki analizy sił społecznych odnosił także do funkcjonowania społeczności lokalnych, określając je jako „każde dążenie społeczne, indywidualne lub zbiorowe, które przejawiając się czynnie, wywołuje zmianę lub przeciwdziała zmianie zamkniętego układu społecznego”<sup>47</sup>.

W sytuacji gdy zmarginalizowane (lub narażone na stan marginalizacji) grupy społeczne okazują apatię, brak nadziei, poczucie alienacji, niezbędne wydaje się podjęcie właściwych rozwiązań zmierzających do zmiany sposobu myślenia o otaczającej rzeczywistości, kształtowania umiejętności dostrzeżenia własnej wartości oraz umiejętności ponoszenia odpowiedzialności za własne życie. To oznacza szerzenie idei sił społecznych w celu aktywizowania jednostek i grup do działania. W owe działania od lat włącza się pedagogika społeczna, propagując w społeczeństwie potrzebę jego *aktywizacji*.

W potocznym rozumieniu aktywność identyfikuje się z czynnością, działaniem, wielu dostrzega w niej swoistą zdolność. Czy jednak owa *zdolność* nie jest już pewną nadinterpretacją, jeśli uwzględnić fakt, że utożsamia się ona z obszarem wiedzy oraz z pewnymi dyspozycjami, które jednostka może wykorzystać w tym działaniu? Wątpliwość ta nie wynika z obaw, że ludzie podejmujący określoną aktywność będą wykazywać pewne zdolności, dotyczy ona raczej sytuacji, kiedy nie wszyscy mają świadomość własnych zdolności, które *de facto* w jakiejś sferze zapewne posiadają, co jednak nie wyłącza ich z podejmowania wszelkiej działalności. Kwestią szczególnej wagi w podejmowaniu jakichkolwiek form aktywności jest —

<sup>45</sup> Ibidem, s. 133–134.

<sup>46</sup> Zob. *Pedagogika społeczna*. T. 1. Red. E. MARYNOWICZ-HETKA. Warszawa, PWN, 2006, s. 66.

<sup>47</sup> F. ZNANIECKI: *Miasto w świadomości jego obywateli*. W: *Czym jest dla ciebie miasto Poznań?*. Red. F. ZNANIECKI, J. ZIÓŁKOWSKI. Warszawa—Poznań, PWN, 1984, s. 37–38.

w moim przekonaniu — kategoria *chęci* (aspiracji czy motywacji), to ona „dysponuje” jednostką, decydując o podjęciu *versus* niepodjęciu działań.

O ile *aktywność* stanowi fizyczną formę działania związaną z konkretną jednostką bądź grupą osób, o tyle *aktywizacja* jest zachęcaniem, motywowaniem do działania. Formy owej aktywizacji mogą przybierać różną postać, bez wątpienia aktywizacja to także forma działania innych ludzi, pragnących zmobilizować pozostałych do działania. Jednak nie tylko specyficzny rodzaj interakcji społecznej może stać się impulsem aktywizującym, w równym stopniu może nim być zdarzenie, zjawisko, przeżycia.

*Aktywizacja* jako pojęcie, a przede wszystkim forma działania, odnosi się do społeczności lokalnych. „Aktywizacja i rozwój społeczności lokalnej to termin, który odpowiada angielskiemu terminowi *community development*; oznacza dążenie do osiągnięcia wspólnego dobrobytu mieszkańców zarówno dzięki wywołaniu określonych orientacji i postaw poszczególnych członków oraz grup pierwotnych, jak i dzięki tworzeniu stosownych zrzeszeń formalnych”<sup>48</sup>. Podstawą aktywizacji środowiska, ujawniającej się w konkretnych działaniach, jest nade wszystko wypracowanie w nim świadomości, dążenia i chęci do zmian.

Wspomnianym terminem, jak zauważa Zbigniew Wierzbicki, „można określić spontaniczną, a zarazem intencjonalną działalność ludzi zamieszkujących określony obszar wydzielonej przestrzeni [...] celem zaspokojenia wyselekcjonowanych wspólnych potrzeb w procesie tworzenia nowych struktur, przyswajania nowych postaw i umiejętności”<sup>49</sup>. Z kolei Antonina Gurycka określa *aktywność społeczną* jako „dążność do oddziaływania na otoczenie społeczne oceniane według ilości i wartości zachowań znaczących dla tego oddziaływania. Brak lub słabe nasilenie tej dążności charakteryzuje społeczną bierność”<sup>50</sup>.

We współczesnych społeczeństwach obserwujemy swoisty dualizm zachowań: z jednej strony dostrzegamy bierność lub wręcz

---

<sup>48</sup> E. GÓRNIKOWSKA-ZWOLAK: *Aktywność i aktywizacja*. W: *Pedagogika społeczna u schyłku XX wieku*. Red. A. RADZIEWICZ-WINNICKI. Katowice, ZSPM-Press, 1992, s. 211.

<sup>49</sup> Z.T. WIERZBICKI: *Aktywizacja i rozwój społeczności lokalnej w socjologicznej perspektywie*. „*Studia Socjologiczne*” 1973, nr 1. Cyt. za: A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Modernizacja niedostrzeganych obszarów...*, s. 47.

<sup>50</sup> A. GURYCKA: *W poszukiwaniu psychologicznych mechanizmów społecznej aktywizacji*. W: *Aktywność i aktywizacja społeczna*. Red. A. GURYCKA. Warszawa, PWN, 1976, s. 7.

obojętność wobec podejmowanych inicjatyw, z drugiej — pełne zaangażowanie wyrażające się nie tylko w akceptacji projektu, ale też w jego realizacji<sup>51</sup>. Kwestią istotną są motywy, jakimi kierują się osoby angażujące się w społeczne projekty. Jolanta Kulpińska mówi o motywach osobistych i grupowych<sup>52</sup>. Z kolei Władysław Adamski akcentuje potrzeby osobiste i społeczne<sup>53</sup>.

Pojęcie *aktywności* przewija się w refleksjach Marii Ossowskiej, określającej cechy osoby funkcjonującej w społeczeństwie demokratycznym. Autorka zauważa, że powodem aktywności jest realizacja potrzeby perfekcjonistycznej zarówno w odniesieniu do siebie, jak i do otoczenia. „Jest to zawsze w rozumieniu ludzkim pewna czynność ulepszająca pod jakimś względem warunki, w których się żyje”<sup>54</sup>. Kategoria ta koresponduje z cechą uspołecznienia jednostki. Pojęciu aktywność towarzyszy działanie społeczne, które było przedmiotem zainteresowań badawczych między innymi Floriana Znanieckiego. W swych pracach znakomity socjolog „rozwinął [...] koncepcję działania jednostki w środowisku. Posługując się terminem »czynność«, sformułował teorię roli i osobowości społecznej”<sup>55</sup>.

Kategorię *działania* lub też *działania społecznego* identyfikuje się z pewnymi czynnościami, które jednostka bądź grupa osób podejmuje w celu osiągnięcia indywidualnych lub społecznych korzyści. Działanie jest wpisane w egzystencję każdego człowieka, zróżnicowany może być tylko jego zakres. Niezmiernie ważne w owym działaniu jest określenie (uświadomienie sobie) celu (sensu) podejmowanego trudu. Świadomość ta bowiem przyczynia się do jakości podejmowanych zabiegów.

Każde działanie — zarówno indywidualne, jak i zbiorowe — przebiega w określonym *czasie* i *przestrzeni*. Wspomniane kategorie wyznaczają ramy działania, warunkują jego „treść” i „jakość”. Posługując się pojęciem *czasu*, zapewne nie tylko na potrzeby analiz naukowych, mamy na myśli czas historyczny, określoną epokę, lata czy wydarzenia historyczne, które wyznaczają nam określony prze-

<sup>51</sup> Zob. J. KULPIŃSKA: *Społeczna aktywność pracowników przedsiębiorstwa przemysłowego*. Warszawa, PWN, 1969.

<sup>52</sup> Zob. ibidem, s. 79–80.

<sup>53</sup> Zob. W. ADAMSKI: *Ranga społecznej aktywności*. „Nowe Drogi” 1969, nr 10. Zob. też A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Modernizacja niedostrzeganych obszarów...*, s. 46–47.

<sup>54</sup> M. OSSOWSKA: *Wzór demokracji*. Lublin, Instytut Wydawniczy Daimonion, 1992, s. 19–20.

<sup>55</sup> A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Społeczeństwo...*, s. 103–104. Zob. Z. BOKSZAŃSKI: *Pojęcie działania społecznego w teorii socjologicznej Floriana Znanieckiego*. „Studia Socjologiczne” 1972, nr 2.

dział czasowy. Kategoria *czasu* to również *czas społeczny*, identyfikowany z dokonującymi się przemianami społecznymi, które wyznaczają (określają) możliwość realizacji codziennego życia<sup>56</sup>.

Z kolei przestrzeń jest bytem, który wypełnia określony obszar, strukturą „napętnianą” aktywnością, życiem osób znajdujących się w owej przestrzeni. Pojęcie *przestrzeń* bywa niekiedy używane zamiennie z pojęciem *środowisko*. Czas i przestrzeń stanowią wzajemne uzupełnienie, w pewnym zakresie określają podejmowane działania<sup>57</sup>.

Wspomniane kategorie — *czasu* i *przestrzeni* — nabierają szczególnego znaczenia w dobie coraz intensywniejszego zjawiska migracji. Ujawniające się zmiany, stanowiące konsekwencję migracji, dotyczą nie tylko osób migrujących, ale też środowiska, do którego przybyły. Znaczące różnice społeczne, ekonomiczne i kulturowe rodzą wiele trudności/konfliktów, które należy oswoić, tworząc wspólną bezpieczną przestrzeń. Niezbędna jest tu aktywność/działanie obu stron.

Działanie społeczne możemy odczytać jako: strukturyzowanie teraźniejszości przez przyszłość, orientowanie na zachowanie wzorów i norm społecznych, samoregulujący się system, dążący do równowagi, adaptacji, zorientowanie na porozumienie, na partycypację, współtworzenie i na rozwój, również jako interwencję socjologiczną, organizowanie instytucji<sup>58</sup>.

Oprócz pojęcia/kategorii *działanie* stosuje się pojęcie *partycypacja społeczna*. Kategoria ta oznacza „udział, branie udziału, uczestniczenie, czyli włączenie się jednostki w sprawy szersze danej zbiorowości, współdziałanie (kooperacja) z innymi osobami w sytuacji zbieżności bądź występowania wspólnych interesów. Można wyróżnić trzy znaczenia tego pojęcia. Bycie częścią (partycypacja strukturalna) [...]; branie udziału (partycypacja działaniowa) [...]; poczuwanie się do przynależności (partycypacja ideacyjna)”<sup>59</sup>. W praktyce codziennej jednostka najczęściej łączy w sobie wspomniane trzy obszary partycypacji, tyle tylko, że w zróżnicowanym zakresie.

Przywołując tu, w jakże wąskim wycinku, refleksje i teorie wybranych przedstawicieli nauki zajmujących się kwestiami aktywizacji tudzież działania społecznego, nie stawiałam sobie za cel analizowania słuszności, prawdziwości jednych wobec innych, celem było raczej wskazanie obszarów działań badawczych oraz możliwo-

<sup>56</sup> A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Pedagogika społeczna...*, s. 598.

<sup>57</sup> *Pedagogika społeczna*. T. 1..., s. 89–90.

<sup>58</sup> Zob. *ibidem*, s. 99.

<sup>59</sup> A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Pedagogika społeczna...*, s. 616.

ści ich zastosowania w przedmiotowym nurcie analiz. Tym bardziej, że — jak się wydaje — w rozważaniach zawartych w niniejszym opracowaniu mniej istotne znaczenie ma dokładne analizowanie dostępnych analiz teoretycznych pod względem aktywności, aktywizacji i działania, natomiast bardziej znaczące są cele podejmowania różnych form aktywności oraz możliwość wykorzystania sztuki w celu osiągnięcia pożądanych społecznie przeobrażeń, co ukaże w dalszej części opracowania.

Decyzją o podejmowaniu *versus* niepodejmowaniu pewnej aktywności/działania „rządzą” motywacje, które są warunkowane wieloma czynnikami — zarówno wewnętrznymi, jak i zewnętrznymi. Pojęcie *motywacji* ma charakter interdyscyplinarny. W literaturze przedmiotu znajdują odzwierciedlenie stanowiska lokujące motywację w perspektywie nieracjonalnej. Zwolennikiem tego poglądu był Vilfredo Pareto, który przeciwstawiał się tezie, jakoby człowiek był istotą racjonalną. „Ludzie, jak dowodził, nie kierują się racjonalnym poznaniem otaczającej ich rzeczywistości, intelektem ani też dobrze rozumianym interesem własnym, lecz przede wszystkim uczuciami. To one stanowią siłę napędową działań. Uczucia są względnie stałe, w ciągu wieków zmieniają się tylko nieznacznie. Ludzie są w nie wszelako wyposażeni w niejednakowy sposób. [...] Fakt ten [...] ma doniosłe konsekwencje dla życia społecznego. Decyduje między innymi o podziale społeczeństwa na elitę i masy. Uczucia przejawiają się poprzez rezydua, będące swoistą energią motywującą ludzi do działania. [...] Ludzie akceptują rozmaite poglądy, programy czy hasła nie dlatego, że są one prawdziwe lub użyteczne, lecz dlatego, że odpowiadają ich rezyduum”<sup>60</sup>. Można zapewne polemizować z przytoczonym stanowiskiem, zgodnie z którym uczucia są jedynymi siłami napędowymi działania, nie zmienia to jednak faktu, że człowiek oprócz racjonalności bardzo często kieruje się również uczuciami.

Motywacje „dyktowane” są także racjonalnymi czynnikami (koncepcja racjonalnego wyboru). Nawiązując do teorii utylitarnych, człowiek kalkuluje podejmowanie działań, określając ich koszty i zyski. Z kolei w interpretacjach psychoanalityków (na przykład Sigmunda Freuda) przyjmuje się założenie, że działaniem człowieka kierują popędy, instynkty lub nieuświadomione konflikty<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> A. KOJDER: *Wstęp*. W: V. PARETO: *Uczucia i działania. Fragmenty socjologiczne*. Przeł. M. DOBROWOLSKA, M. ROZPĘDOWSKA, A. ZINSERLING. Red. A. KOJDER. Warszawa, PWN, 1994, s. XIV.

<sup>61</sup> Zob. S. FREUD: *Kultura jako źródło cierpień*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1995.

Warto pamiętać, że większość działań, jakie jednostka podejmuje, ma charakter społeczny, służy zatem nie tylko osobie podejmującej tę aktywność, ale też innym członkom danej społeczności, co w pedagogice nazywamy zasadą wzajemności.

Słusznie zauważa Stanisław Filipowicz, przyrównując każdy rodzaj działania do spektaklu, że „Działanie publiczne jest [...] zawsze swoistym spektaklem — zawsze bowiem mamy do czynienia z inscenizacją, wszystko przybiera kształt na scenie”<sup>62</sup>.

Jeżeli jakakolwiek forma partycypacji stanowi nieodzowny element egzystencji podmiotu, to jest ona jednocześnie elementem codziennego spektaklu trwającego nieustannie w rzeczywistości. Uczestników życia społecznego różnicuje rola społeczna, którą mają w danym czasie do odegrania. Charakter owej roli narzuca im większą lub mniejszą aktywność. Realizując indywidualny scenariusz, każdy z nas jest trochę aktorem, a trochę widzem, każda z tych ról jest równie istotna. W procesie tym zachodzi publiczna interakcja, zawsze w pewnym zakresie modelująca nasze postawy<sup>63</sup>.

Diagnoza rzeczywistości pozwala stwierdzić, że potrzeba rewitalizacji społecznej w większości współczesnych środowisk zainfekowanych różnorodnymi problemami społecznymi staje się koniecznością, choć w wielu środowiskach nie w pełni uświadomioną. Stan taki nakreśla nowe zadania reprezentantom nauk społecznych, w tym pedagogom.

W rozważaniach/analizach zawartych w literaturze przedmiotu często przywoływane bywa pojęcie *animacja społeczno-kulturalna*, która ściśle wiąże się z modernizacją, z przekształceniem i charakterem współczesnego społeczeństwa. Jest to złożone zjawisko społeczno-kulturowe. Przedmiotem jej oddziaływań staje się aktywność osobnika przejawiająca się w dotarciu indywiduum do świata wartości. Animacja społeczno-kulturalna definiowana jest jako pragmatyczna koncepcja upowszechniania kultury i edukacji przez kulturę. Najczęściej ujmowana bywa w dwóch zakresach. W szerszym sposobie rozumienia jest określana jako kierunek działań podejmowanych przez pewne grupy osób bądź instytucje społeczne w celu inicjowania (pobudzania) aktywności kulturalnej lokalnej społeczności. Natomiast zgodnie z interpretacją węższą ukierunkowana jest na wspieranie podmiotowej aktywności, twórczości oraz rozwoju

<sup>62</sup> S. FILIPOWICZ: *Twarz i maska*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 1998, s. 14.

<sup>63</sup> Zob. J. OSTROWSKA: *Teatr — ulica — plener*. Pustka. W: *Teatr — przestrzeń — ciało — dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*. Red. M. GOŁACZYŃSKA, I. GUSZPIT. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006, s. 73.



poszczególnych osób i grup<sup>64</sup>. Propagatorzy przedsięwzięcia podkreślają różnorodność narodowo-regionalną podejmowanych działań animacyjnych — od działań nowych (decydujących o odmienności i swoistości animacji, na przykład integracja społeczna i kulturowa — mobilizacja społeczno-kulturalna, wyzwolenie — emancypacja, demokracja kulturalna — świadomość obywatelska) po wprowadzanie i kontynuowanie tradycyjnych działań społeczno-kulturowych (edukacja środowiskowa, enkulturacja, upowszechnianie kultury, organizacja społeczności lokalnej, badanie przez działanie)<sup>65</sup>. Wyzwaniem dla działań podmiotów związanych z szeroko rozumianą kategorią służb społecznych jest zatem animacja, czyli stymulowanie rozwoju środowisk lokalnych. Skala i różnorodność sytuacji trudnych sprawiają, że zasadne wydaje się włączenie sztuki do procesów usprawniających codzienne życie, a dokładniej: sztuki teatralnej, będącej współcześnie „rzecznikiem” i wyrazicielem społecznych nastrojów. Współczesna sztuka teatralna jest impulsem, który warunkuje podejmowanie aktywności przyczyniającej się do zmiany w postrzeganiu i sposobie myślenia, z czasem przeradzając się w działania, które skutkują praktycznymi zmianami w środowisku.

Przecenianie roli teatru w praktyce społecznej nie jest pożądane, może bowiem doprowadzić do swoistej deprecjacji jego od wieków ustalonej pozycji w kulturze. Jednak postrzeganie go jako sztuki elitarniej, formy artystycznej, obszaru rozrywki tudzież sposobu zorganizowania czasu wolnego, a niedostrzeganie lub wręcz marginalizowanie społecznych funkcji i możliwości, które oferuje, a które od zawsze stanowią jego integralną część, zubaża nas jako społeczeństwo ponieważ znacząco ogranicza możliwości rozwoju i współistnienia. Doskonałym poświadczeniem użyteczności społecznej teatru jest ponadto jego przeszłość/historia.

W środowiskach lokalnych wiele instytucji/struktur podejmuje działania pomocowe, edukacyjne, kompensacyjne i profilaktyczne z myślą o wszystkich grupach społecznych. Działania owe mają różny zasięg i skutek. Nie dyskredytując wszelako żadnej z tych form, z których przecież każda spełnia określone funkcje, uwzględniając możliwości i funkcje, jakie pełnił i nadal pełni teatr, pragnę uwagę Czytelnika zwrócić na tę dziedzinę sztuki, która — jak wska-

<sup>64</sup> Zob. E. Nycz, L. Nowacka: *Wstęp*. W: *Animacja społeczno-kulturalna w mieście. Ukierunkowania — bariery — korzyści*. Red. E. Nycz, L. Nowacka. Racibórz, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej oraz Polskie Towarzystwo Pedagogiczne Oddział Racibórz, 2008, s. 7–8.

<sup>65</sup> Zob. E. Nycz: *Animacja społeczno-kulturalna. Pomiędzy ideą a trudem realizacji*. W: *Animacja społeczno-kulturalna...*, s. 46.

zują także współczesne przykłady — może stanowić doskonałe narzędzie w procesie rewitalizacji społecznej.

Procesy rewitalizacyjne, jako aktywność podejmowana w przestrzeni publicznej, są istotnym aspektem działań instytucjonalnych (jak również pozainstytucjonalnych), dotyczą modelu działań obywatelskich odnoszonych do koncepcji aktywizacji społecznej (w tym koncepcji sił społecznych, jak również koncepcji *empoverment*). Pochodna działań rewitalizacyjnych przenika w przestrzeń codziennych doświadczeń mieszkańców środowisk lokalnych, precyzując zakres ich uczestnictwa, redefiniując role społeczne, a w wielu przypadkach stymulując aktywność i wzmacniając ich podmiotowość i tożsamość.

### Społeczna rola teatru\*

Studiując historię teatru, nie sposób nie dostrzec, że od zawsze był on świątynią sztuki, bez względu na prezentowane formy czy miejsca, w których je przedstawiano. Uwzględniając wszelako cel i funkcje, jakie od zawsze pełnił, orientował swój przekaz/komunikat do indywidualnego i zbiorowego widza. Nigdy zatem w swej wielowiekowej tradycji funkcja teatru nie sprowadzała się jedynie do funkcji świątyni sztuki, zawsze był on nade wszystko miejscem dialogu.

Wyrazem uznania dla roli, jaką w społecznym funkcjonowaniu człowieka nieustannie odgrywa teatr, dla jego funkcji w międzynarodowym wymiarze, było otwarcie 27 marca 1957 roku w Paryżu z inicjatywy Międzynarodowego Instytutu Teatralnego pierwszego międzynarodowego festiwalu teatralnego — Teatru Narodów. Po raz pierwszy teatry z obu stron żelaznej kurtyny miały szansę zaistnieć na jednej scenie. Decyzja powołania do życia corocznego festiwalu zapadła w Dubrowniku w 1955 roku, po sukcesach Międzynarodowych Festiwalu Sztuki Dramatycznej w Paryżu.

Od 1973 roku festiwal przyjął formę „wędrującą”, co oznacza, że w każdym następnym roku odbywa się on w innym kraju. Przyjęta formuła umożliwia nie tylko poznanie dorobku teatralnego poszczególnych krajów, ale jest też szansą na szersze zapoznanie się z całościem dorobku w zakresie sztuki gospodarza festiwalu.

\* Podrozdział powstał na podstawie tekstu zawartego w książce: T. WILK: *Rewitalizacja społeczna...*, s. 100–119.

Dla upamiętnienia i uczczenia faktu powołania międzynarodowego festiwalu Teatr Narodów — w dniu 27 marca, począwszy od 1967 roku, na całym świecie obchodzi się Międzynarodowy Dzień Teatru. Przesłaniem głównym tej idei było zainteresowanie oraz przekazanie społeczeństwu całego świata przesłania o mocy i znaczeniu teatru w życiu indywidualnym oraz społecznym, o jego roli i wartości nie tylko jako formy aranżującej nasz czas wolny, ale nade wszystko jako czynnika rzeźbiącego naszą codzienność. Corocznie (od 1967 roku) wybitna postać świata teatru, przygotowuje na ten dzień orędzie/przesłanie, którego treść zawsze nawiązuje do funkcji, jaką teatr niezmiennie pełni w społeczeństwie.

W 1977 roku Radu Beligan, przewodniczący Międzynarodowego Instytutu Teatralnego, w wydanym z okazji święta 27 marca orędziu powiedział: „Prawdą jest, że przez teatr człowieczeństwo zyskało jedno ze swych pierwszych świadectw: trwały dokument walki człowieka z przemocą i uciskiem. Prawdą jest, że właśnie scena, jako pierwsza, pozwoliła ujrzeć, usłyszeć i zrozumieć głos sumienia. To, co sumienie buduje, i to, co je porusza — protest, cierpienie, tęsknotę za światem pełnym sensu i równowagi. Prawdą jest, że właśnie w teatrze człowiek nauczył się patrzeć sobie w twarz, otwarcie i szczerze. Poprzez teatr posiadał znajomość swej natury, jej ułomności, upadków i wzlotów”<sup>66</sup>. To nie jedyne przesłanie, w którym jego autor podkreśla zależność pomiędzy codziennością życia ludzkiego — jego glorią, ale też upadkiem — i sztuką dramatyczną, komunikatem płynącym ze sceny, przekazem, który ma służyć człowiekowi, nie sztuce.

Teatr jest sztuką kształtującą rzeczywistość, w której żyjemy. Ale jest to relacja zwrotna — rzeczywistość bowiem to czynnik modelujący sztukę teatralną. Owa wzajemność warunkuje funkcje, jakie teatr pełni w danej przestrzeni społecznej. „Sztuka przemawia do ludzi o tym, co konstytuuje ich egzystencję. Stąd wezwanie Camusa do realizacji programu powszechnej komunikowalności sztuki”<sup>67</sup>. Zasadniczym powołaniem sztuki jest dialog, nawiązanie kontaktu z odbiorcą przekazu, próba porozumienia. „Żeby jednak mówić o wszystkich i do wszystkich, trzeba mówić o tym, co wszyscy znają, i wspólnej nam rzeczywistości”<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> I. ŚMIAŁOWSKI: *Igoraszki z Melpomeną*. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, 1979, s. 214.

<sup>67</sup> P. MRÓZ: *Filozofia sztuki (w ujęciu egzystencjalizmu)*. Kraków, Wydawnictwo i Drukarnia „Secesja”, 1992, s. 80.

<sup>68</sup> A. CAMUS: *Eseje*. Przeł. J. GUZE. Warszawa, PIW, 1973, s. 389.

Towarzyszące człowiekowi, niezmiennie filozoficzne, pytania o sens życia, jego wartość, cel ludzkiego istnienia nawiązują do teorii egzystencjalizmu, do którego tak często w swej twórczości odwoływał się Albert Camus. Zauważał, że sztuka, która jest zawsze uwikłana w dramat istnienia, stanowi jednocześnie próbę odpowiedzi na nurtujące nas wątpliwości. Wielkość i specyfika sztuki polegają między innymi na tym, że przekazywane komunikaty informują nas nie tylko o tym, co oczywiste, dobre, co sami na co dzień zauważamy, ale także uświadamiają nam prawdy istotne w życiu, o których mimo to często zapominamy lub nie chcemy o nich pamiętać. Taka postawa abnegacji ma udowodnić, jakoby sytuacje trudne nas nie dotyczyły. Ale to postawa niepożądana, bo człowiek powinien umieć zmierzyć się z trudnościami, a nie udawać, że ich nie ma – tym bardziej, że owe trudności mogą się pojawić nieoczekiwanie, w każdym momencie naszego życia. Dlatego tak mocno Camus akcentuje rolę sztuki, również teatru, przyznając jej znaczący udział w edukacji społecznej: „każde dzieło wciela dramat intelektualny. Gdyby świat był jasny, nie byłoby sztuki”<sup>69</sup>. Każdy twórca, artysta, ma, zdaniem autora *Dżumy*, swą twórczością spełniać obowiązek wobec społeczeństwa, a jest nim rozświeclanie mroków egzystencji<sup>70</sup>.

Nawiązując do poglądów Martina Heideggera czy Jeana Paula Sartre’a, przyznamy, że każde dzieło sztuki powinno prowadzić do wiedzy, a dokładniej: do poznania tego, co w życiu najważniejsze. „Nie jest to jednakże wiedza dyskursywna, ujmowana w eleganckie idee czy pojęcia naukowo-filozoficzne, lecz najgłębsze doświadczenie opierające się na świadomości Absurdu”<sup>71</sup>. To stanowi o mocy sztuki, o czym przekonany był również Camus, mówiąc: „Cel sztuki nie jest w ustanawianiu praw ani w rządzeniu, ale przede wszystkim rozumieniu. Sztuka rządzi czasem dzięki sile rozumienia”<sup>72</sup>.

Analizując społeczną rolę, jaką sztuka/teatr odgrywa we współczesnym społeczeństwie, podobnie jak w przeszłości, można zgodzić się z tezą, że „Nie oferując żadnego ukojenia, ani też nie usypiając czujności człowieka Absurdu – Prometeusza w okowach – sztuka strukturalizuje jego najgłębsze (lecz czasami nieuświadomiane) dążenia, lęki, obawy, tłumione dramaty. Jednakże nieodmiennie, bez względu na czas i epokę, musi się opowiedzieć po stronie wartości autentycznie humanitarnych: odrzucić zarówno rozpacz (godną uwagi w człowieku jest nie rozpacz, ale prze-

<sup>69</sup> Ibidem, s. 97.

<sup>70</sup> Zob. P. Mróz: *Filozofia...*, s. 81.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> A. Camus: *Eseje...*, s. 394.

zwycięzenie i zapomnienie rozpacz), jak też syty, pewny siebie optymizm<sup>73</sup>. Dzieło sztuki winno zatem w swym przekazie (komunikacie) uwzględniać rzeczywistość egzystencji ludzkiej. Człowiek, żyjąc w danym czasie i przestrzeni, tu i teraz, doświadcza tego, czego doświadcza, i w tej rzeczywistości poszukuje odpowiedzi na pytania, stara się znaleźć rozwiązanie swych problemów. Priorytetową rolę w sztuce odgrywa człowiek, i to nie tylko jako twórca, ale głównie jako podmiot tejsze twórczości, dlatego — zdaniem Camusa — sztuka, „Wychodząc od absurdalnej rzeczywistości, powraca do niej, wprowadzając niezbędny i decydujący o jej autentyczności element: obecność człowieka poszukującego ludzkich wartości, człowieka walki i buntu. Bowiem jedynie to poszerza nasze rozumienie wspólnie odczuwanej kondycji bycia człowiekiem<sup>74</sup>. Każde dzieło sztuki to ukazanie wartości i możliwości człowieka. W ujęciu egzystencjalistów „dzieło sztuki to konkretna propozycja usensownienia, oznaczenia świata i wprowadzenia weń takich wartości, które nie przysługują mu niejako z istoty lub których został pozbawiony. [...] Wybierając jak najadekwatniejsze środki przekazu artystycznego, sztuka powinna »zwracać« człowieka w stronę egzystencji, która decyduje o nie danej przecież *a priori* istocie człowieczeństwa<sup>75</sup>. Sztuka ma więc nie tylko bawić, lecz także ukazywać zagrożenia, które jednostce towarzyszą, uświadamiać jej znaczenie, wielkość przejawiającą się w umiejętności i sprawności radzenia sobie w sytuacji trudnej.

Rozważając miejsce i rolę, jaką sztuka odgrywa w społeczeństwie, można założyć, że każda z dziedzin — być może w różnych wymiarach — wpisuje się w strukturę zadań, które nakładają na nią kolejne pokolenia. Nie marginalizując w najmniejszym stopniu znaczenia takich dziedzin jak: muzyka, literatura, plastyka czy film, chciałabym rozważania dalsze skoncentrować na teatrze i jego roli w społeczeństwie.

Teatr nie istnieje w oderwaniu od czasu i przestrzeni, jest z nimi w pełni związany, można powiedzieć, że sztuka się nimi posiłkuje. Jego twórcami są zarówno aktorzy, prezentujący na scenie efekt pracy własnej i zespołu ludzi działających poza kulisami, jak i ludzie stanowiący w danej chwili publiczność, bez których ta dziedzina sztuki nie mogłaby istnieć, teatr bowiem istnieje tylko wtedy, gdy są aktor i widz. Do grona współtwórców sztuki teatral-

---

<sup>73</sup> P. MRÓZ: *Filozofia...*, s. 81–82.

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 82.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 83.

nej należą także ludzie angażujący się w projekty, przedstawienia teatralne, jako aktorzy amatorzy. Podstawowym budulcem (twórcą) teatru jest otaczająca nas rzeczywistość. To z niej czerpią tematy pisarze, dramaturdzy i scenarzyści, i pewnie dlatego teatr określa się mianem zwierciadła ludzkich losów i emocji. „Nie tylko »świat jest teatrem, aktorami ludzie« (w wymiarze transcendentnym, teologicznym, filozoficznym) — teatr sam bowiem chce być światem. Utożsamia przestrzeń teatralną z »przestrzenią ludzką«”<sup>76</sup>.

Teatr jako dzieło kształtowane przez społeczeństwo zostaje na kolejne stulecia niejako „zobowiązany” do realizacji pewnych zadań zarówno wobec społeczeństwa, które go stworzyło, jak i wobec samego siebie jako instytucji. Można wydzielić dwie grupy funkcji ogólnych, w których obrębie wyróżniamy odpowiednio funkcje szczegółowe.

Pierwsza grupa — to funkcje zewnętrzne, ukierunkowane na społeczeństwo. W grupie tej wyróżniamy następujące funkcje podstawowe:

- wychowawczo-poznawcze, dotyczące poznawania świata i jego doświadczania przez sztukę, a także kształtowania pożądanych wartości społecznych, stwarzania możliwości holistycznego rozwoju;
- kathartyczne (oczyszczające), zorientowane na przeżywanie fikcyjnych zdarzeń tak, jakby były one prawdziwe, dzięki utożsamianiu się z bohaterami danej sztuki dramatycznej, co przynosi widzowi ulgę, zwłaszcza w sytuacji, kiedy jako człowiek nie może pewnych zdarzeń, a zatem i emocji, przeżyć w realnym życiu; realizując ową funkcję, teatr pozwala człowiekowi na głębsze poznanie, uwolnienie się od złych emocji i zastąpienie ich nadzieją;
- rozrywkowe, skupiające widza nie tylko na zabawie, która bezwiednie wypełnia nam wolny czas, ale też mające na celu zaangażowanie naszego intelektu, by czas zabawy spędzać w sposób twórczy, rozwijający i edukacyjny;
- ceremonialne, wywodzące się od prapoczątków sztuki teatralnej, kiedy większości uroczystości indywidualnych czy zbiorowych nadawano szczególne znaczenie, a teatr traktowano jako ozdobnik danej ceremonii; warto przypomnieć, że w wielu przypad-

---

<sup>76</sup> „Termin *l'espace humain* pojawia się w humanistyce francuskiej już w latach 60. XX wieku jako pojęcie ogarniające swoim zasięgiem zespół kategorii przestrzennych dotyczących ogółu zjawisk społecznych czy kulturowych”. M. KARASIŃSKA: *Wstęp*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 2: *Świat w teatrze*. Poznań, Centrum Sztuki Dziecka, 2007, s. 13.

kach — jeśli sięgnąć do historii teatru powszechnego — owa zależność okazywała się wzajemna: to formy teatralne były pochodnymi ceremonii i dopiero dalszy ich rozwój pozwolił na okrzepnięcie danej formy teatralnej.

Na drugą grupę składają się funkcje wewnętrzne, w pełni komplementarne, ponieważ wyróżnione tu dwa obszary w pełni i jednocześnie się uzupełniają. Pierwszy obszar obejmuje stworzenie warunków do przetrwania teatru w ogóle jako instytucji, najlepiej w jego klasycznym kształcie. Drugi zorientowany jest na wprowadzanie zmian, innowacji, które — jak potwierdza historia — przyczyniają się do jego nieustannego rozwoju<sup>77</sup>.

Sztuka teatralna, jak wszystkie dziedziny sztuki, należy do środków komunikacji. Priorytetowym zamysłem każdego twórcy jest przekazanie informacji odbiorcy. W tym celu twórca — artysta — dobiera odpowiednie środki artystyczne, by komunikat uczynić jak najbardziej czytelnym. O możliwości porozumienia między nadawcą i odbiorcą decyduje jednak nie tylko nadawca (twórca), ale również odbiorca, a dokładniej: jego gotowość odbioru, zainteresowanie odczytaniem danego przekazu, skupienie się na nim oraz spełnienie warunków formalnych, to znaczy ustalenie, czy poziom wiedzy odbiorcy pozwala na zrozumienie komunikatu. Reasumując: tak jak twórca przygotowuje swoje dzieło do publicznej prezentacji, mając nadzieję, że spełni ono przypisane mu funkcje, tak odbiorca winien się na to spotkanie przygotować.

Przekaz sztuki teatralnej charakteryzuje swoista dychotomia, jest to bowiem przekaz zarówno natury informacyjnej, jak i ekspresyjnej. Nie wszyscy widzowie reagują w tym samym czasie i w taki sam sposób. Bywa, że część publiczności reaguje jak gdyby z pewnym opóźnieniem w czasie i opiera się nie na bezpośrednim odbiorze przekazu ze sceny, lecz na pośrednim odczytaniu reakcji pozostałych widzów. Wynika to najczęściej z poziomu wrażliwości, jaki widzowie zdołali osiągnąć. Opisane zachowanie nie jest prostym naśladownictwem, lecz raczej przykładem tego, co Gordon Allport nazwał *facylitacją społeczną* — *ułatwieniem społecznym*. W wyniku tego — poniekąd — pośredniego odczytania, a więc na podstawie reakcji innych widzów, dokonuje się tak zwana *infekcja psychiczna*, czyli przejście się uczuciami innych.

Przywołane zjawisko facylitacji społecznej w teatrze nie zawsze zachodzi, ale szansa jego wystąpienia jest duża. To powoduje, że

---

<sup>77</sup> Zob. A. HAUSBRANDT: *Teatr w społeczeństwie*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983, s. 14–15.

oprócz innych funkcji teatr realizuje funkcję wychowawczą, w której odczytujemy potrzebę współodczuwania nastroju z innymi ludźmi<sup>78</sup>.

Istota wspólnego przeżywania dzieła teatralnego, możliwość jednoczesnego doświadczania reakcji osób często zupełnie obcych, reprezentujących różne środowiska zawodowe czy społeczne, zgromadzenie w jednym miejscu i czasie grupy osób, które w tym samym czasie reprezentują te same potrzeby, sprawiają, że trudno odmówić teatrowi jego społecznej roli. Tomasz Goban-Klas nie bez przyczyny twierdzi, że „teatr to [...] najbardziej społeczna spośród sztuk”<sup>79</sup>.

W tym społecznym uwarunkowaniu zaspokajania potrzeb ujawnia się niezmiernie istotna potrzeba ludzka, a mianowicie potrzeba procesu integracji. Proces ten dokonuje się w dwóch przestrzeniach. Pierwszą, a zarazem pierwotną jest przestrzeń teatru względnie miejsca wydzielonego do prezentacji dzieła, gdzie wśród artystów i publiczności tworzących mikrospołeczność zawiązują się czasowe oraz ponadczasowe więzi społeczne, integrujące tak różne osobowości. Spoiwem owych relacji, budulcem więzi jest spektakl teatralny. Druga przestrzeń to środowisko, które dzięki bezpośrednim rozmowom z osobami uczestniczącymi w przedstawieniu lub za pośrednictwem przekazów medialnych dowiaduje się o konkretnych wydarzeniach teatralnych, o zainteresowaniu społeczności i chęci uczestniczenia w takich przedsięwzięciach, posiłkuje się zasłyszonymi opiniami i ocenami, by przedstawić zewnętrzną — nie zawsze prawdziwą — charakterystykę dokonań danej sceny. Taka sytuacja staje się często impulsem do szerszej dyskusji publicznej wokół spektaklu i jego twórców. To z kolei prowadzi do zainteresowania teatrem osób, którym twórczość teatralna była obca, a wskutek społecznej dyskusji uaktywniła się w nich potrzeba samodzielnej weryfikacji odbieranego przekazu. Tym samym teatr zaczyna swe pośrednie oddziaływanie w środowisku makrospołecznym, przyczyniając się również — w pewnym zakresie — do integracji społecznej.

Wskazując aspekt integracji społecznej, należy zauważyć, że nie odnosi się on tylko do współczesności; przeciwnie — można powiedzieć, że potrzeba integracji społecznej przejawiała się w każdej epoce, zwłaszcza że poza czynnikami polityczno-ekonomicznymi również teatr, w minionych epokach, ukazywał klasowy charakter, przyczyniając się niekiedy bardziej do jego ugruntowania niż do szukania dróg prowadzących do egalitaryzmu społecznego. Sytu-

<sup>78</sup> Zob. *ibidem*, s. 16–17.

<sup>79</sup> T. GOBAN-KLAS: *Socjologiczna problematyka publiczności teatralnej*. „Kultura i Społeczeństwo” 1969, t. 13, nr 3.



ację taką obserwujemy zwłaszcza w historii teatru europejskiego, w którym w zasadzie od początku jego obecności wyodrębniły się dwa nurty:

- przeznaczony dla elit (teatr dworski, szkolny),
- przeznaczony dla mas (teatr jarmarczny, uliczny, robotniczy).

Wyraźny podział utrzymywał się do XIX wieku, kiedy rewolucja przemysłowa zmieniła oblicze miast i przyczyniła się do bogacenia się klasy mieszczańskiej. Powstające wówczas teatry służyły coraz szerszym grupom społecznym, rozwijając swe pozaartystyczne funkcje.

Klasowy charakter teatru wyrażał się nie tylko w wyborze sztuki, ale również w wyborze jej treści. Przez wieki społeczeństwo klas niższych „karmiono” twórczością bulwarową, prostacką i grubiańską, nie dopuszczając niemal zupełnie do upowszechnienia twórczości wielkich dramaturgów, których dzieła przeznaczone były dla odbiorców gromadzących się w teatrach dworskich. Te celowe działania przyczyniały się do pogłębienia różnic społecznych, które skutkowały dalszymi negatywnymi konsekwencjami.

Kształtujące/rozwijające się przez lata samodzielne nurty sztuki scenicznej: amatorsko-ludowy i profesjonalno-elitarny, stanowiły mimo swej odrębności dialektyczną jedność w teatrze. Niezależnie bowiem „od klasowych barier i zależności, od antagonizmów i celów poszczególnych grup społecznych, realizowanych poprzez teatr lub w samym teatrze, należy pamiętać o wzajemnym wpływie i dialektycznej jedności przeciwieństw łączących teatr elitarny i masowy, ludowy i dworski, teatr różnych klas, w jeden gatunek sztuki, w jedną (choć nie jednakową) formę manifestacji artystycznej”<sup>80</sup>. Teatr swoją sztuką służył interesom określonych klas społecznych. Wydaje się, że obecnie tak nie jest, a teatr, reprezentując różne style, zorientowany jest na pozyskanie masowego widza, nie różnicując jego płci czy statusu społecznego: ważne, żeby widza na tyle zainteresować, by zechciał z tej oferty skorzystać.

Jak wspomniałam, teatr jako produkt społeczny pełni wobec społeczeństwa wiele funkcji. Zatem wzajemność teatru i społeczeństwa wydaje się bezsporna.

Pamiętając o funkcjach, jakie teatr pełnił w przeszłości, o czym świadczy przedmiotowe piśmiennictwo, warto skupić uwagę na współczesnej społecznej roli, jaką ten rodzaj sztuki odgrywa w społeczeństwie. Kolejność przywołanych przeze mnie obszarów realizacji zadań społecznych, które podejmuje teatr, nie jest w żadnym

---

<sup>80</sup> A. HAUSBRANDT: *Teatr...*, s. 30.

stopniu wyznacznikiem ich hierarchii, zamysł prezentacji w niniejszej kolejności podyktowany był subiektywną oceną społecznych funkcji teatru.

Najpowszechniejsza funkcja, jaką przypisuje się działalności teatralnej, to rozrywka, zabawa i organizacja czasu wolnego. Funkcja ta od najdawniejszych lat jest zorientowana na zaspokajanie potrzeb człowieka w zakresie rozrywki. Przedstawienie teatralne ma wypełnić czas wolny, którego mamy coraz więcej, sprawić, że człowiek po pracy odpocznie w gronie osób zainteresowanych sztuką. Wizyta w teatrze ma dostarczyć pozytywnych emocji, ukształtować optymistyczną postawę i wizję przyszłości.

Z funkcją tą bardzo blisko koresponduje funkcja edukacyjno-wychowawcza. Sama obecność w teatrze jest postawą gotowości do nabywania wiedzy, rozwoju umiejętności, i to w bardzo różnorodnych zakresach. Edukacja w teatrze i za pośrednictwem teatru dotyczy kilku sfer. Każda edukacja, również teatralna, przyczynia się do rozwoju sfery intelektualnej. „Nie wzorce i gotowe rozwiązania, a katalog pytań i metodologia badawcza stanowią więc wyraz edukacyjnej działalności teatru”<sup>81</sup>. Podobnie myślał Berthold Brecht, tak komponując sceniczne przedstawienia, by publiczność nie otrzymywała gotowych rozwiązań, lecz by wychodziła z teatru z głowami „pękającymi” od myślenia i żeby widz indywidualnie rozwiązywał sceniczną zagadkę, często bardzo przypominającą jego sytuację.

Czas transformacji bywa postrzegany jako wyjątkowy nie tylko z uwagi na skutki ekonomiczno-społeczne, ale również ze względu na powszechną labilność postaw, norm moralnych tudzież systemów wartości, jakie reprezentuje współczesne społeczeństwo. W tej sytuacji reprezentanci świata kultury i sztuki, mając na uwadze przeszłe dokonania teatru, próbują usytuować go w roli mechanizmu korygującego niesprawności społeczne i emocjonalne. „Teatr nie jest Mesjaszem czy prorokiem znoszącym kamienne tablice boskich przykazań. Może natomiast wychowywać swą publiczność w nawyku myślenia o potrzebie stosowania kategorii etycznych w życiu, może służyć propozycjami w tym względzie, które miałyby charakter luster — pozwalających każdemu na przejrzenie się i zobaczenie swego własnego, prawdziwego oblicza”<sup>82</sup>.

Cała działalność artystyczna (teatralna) wydaje się podporządkowana edukacji moralnej; ukazując pewien przykład, motywuje się widza do indywidualnej aktywności: myślowej, twórczej, zadanio-

---

<sup>81</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>82</sup> Ibidem.

wej. Ważne więc, by przekaz ze sceny okazał się owocny. Ten, być może postrzegany przez niektórych jako naiwny, utylitaryzm opiera się na historycznym już przekonaniu o społecznej roli teatru. Można zapewne polemizować z odmiennymi stanowiskami, ale i tak kwestią podstawową pozostaje cel, użyteczność teatru.

Na pedagogiczne walory teatru zwraca uwagę Marlene Dietrich, pisząc: „Teatrem pedagogicznym był zarówno teatr jezuicki, jak i współczesny teatr polityczny. Propagował i upowszechniał wzory obyczajowe, wzory współżycia. Uczył dobrych obyczajów. Zapoznawał z historią. Upowszechniał wiedzę o innych krajach i narodach. [...] wreszcie odkrył dla siebie i dla widza klasykę. Do teatru zaczęto chodzić, żeby się kształcić, a więc poszerzać horyzonty wiedzy, móc uchodzić za oświeconego”<sup>83</sup>.

Z kolei William Inge twierdzi, że „dobra sztuka wyjaśnia życie. [...] Autor powinien dać widzom możliwość dokonania własnego wyboru. Jak się zabrać do tego? Bardzo prosto: wierzyć, że widz przychodzi do teatru nie po to, by mu coś powiedziano, ale by samemu coś odkryć — coś, co jest ważne dla niego”<sup>84</sup>.

Zamysłem twórców teatralnych było i jest ukierunkowanie edukacji teatralnej w obszarze intelektualnym i emocjonalnym, by jednostka nie tylko sprawnie odczytała komunikat płynący ze sceny, ale by potrafiła wykorzystać zdobytą wiedzę w praktyce codziennego życia.

Teatr nie mniejszą odgrywa rolę w zakresie edukacji estetycznej. Nie tylko dzięki pięknu słowa mówionego, jego treści, ale także pod wpływem doświadczenia piękna muzyki, scenografii, kostiumów czy ruchu scenicznego. Obecność w teatrze wprowadza nas w inne dziedziny sztuki: w muzykę, plastykę, taniec. Wszystko to potęguje doznania estetyczne, sprawia większą przyjemność, daje zarazem szansę dogłębnierzego poznania sztuki.

Sztuka teatralna jako metoda uczestniczenia w szeroko pojmowanym życiu kulturalnym nie powinna być postrzegana tylko jako dawka wiedzy, lecz jako element służący jej rozwojowi i zdobywaniu. Alain Schneider napisał kiedyś: „Teatr jest dla mnie sztuką, która uczy żyć, tłumaczy życie, objaśnia i komentuje. Pokazując człowieka, przenika warstwy najtajniejszego życia. [...] Sztuka to obraz życia zageguszony, wzbogacony o nowe spostrzeżenia, głębszy. Odkrywa w nas samych jakieś wartości, których być może nie

<sup>83</sup> M. DIETRICH [b.tyt.]. „Maske und Kothurn” 1963, Nr. 4. Cyt. za: A. HAUSBRANDT: *Teatr...*, s. 82.

<sup>84</sup> W. INGE [b.tyt.]. „Théâtre Arts” 1958, nr 8. Cyt. za: A. HAUSBRANDT: *Teatr...*, s. 82.

przeczuwamy na co dzień [...]. Celem głównym teatru jest przekazanie nam jakichś nowych doświadczeń, skierowanie naszej uwagi na nową problematykę życia ludzkiego”<sup>85</sup>.

Sztuka teatralna jest środkiem umożliwiającym rozbudzenie lub kształtowanie licznych umiejętności, potrzeb i cech, tak niezbędnych w codziennej egzystencji. Wśród nich wyróżnić można:

- wrażliwość estetyczną,
- sprawność intelektualną,
- ciekawość, chęć poznawania rzeczywistości,
- umiejętność analizowania zjawisk znanych, ale ukazanych w nowej inscenizacji teatralnej,
- konstruowanie analogii (wydarzenie z własnego życia i z życia bohatera sztuki),
- integrację z widzami przez wspólny czas i miejsce,
- odkrywanie potrzeby udzielania odpowiedzi na kolejne pytania,
- akceptowanie różnorodnej rzeczywistości scenicznej, często odmiennej od rzeczywistości obiektywnej,
- krytyczny stosunek do prezentowanej na scenie rzeczywistości,
- posługiwanie się symbolami<sup>86</sup>.

Teatr, wkraczając w codzienność ludzkiej egzystencji, stara się nie tylko zaspokoić potrzeby człowieka, ale także usprawnić jego życie w obszarach deficytowych, pełniąc funkcję terapeutyczną. Ową leczniczą funkcję przypisywano teatrowi od najdawniejszych czasów. Przykładem — starożytne miasto Pergamon, będące ówczesnym centrum medycznym świata, gdzie wykorzystując sztukę teatralną, leczono osoby obłąkane. Stosowane wówczas metody w niewielkim stopniu różnią się od współczesnej metody doktora Morena, czyli psychodramy. Zasadnicza różnica wyraża się w fakcie, że starożytni specjaliści prezentowali przedstawienie choremu, natomiast współcześnie zaleca się, by pacjent sam odgrywał rolę, doświadczając większych emocji, uaktywniając własną osobowość, wykazując tym samym gotowość do wprowadzenia zmian.

Działalności psychodramatycznej z pewnością nie można postrzegać jako klasycznego teatru, mimo iż psychodrama korzysta ze środków teatralnych, zachowuje relacje aktor — widz. Niemniej jednak dzięki wspomnianym działaniom, czerpiącym tak wiele z teatru, realizuje się podstawowy cel psychodramy: poznanie i ukazanie człowieka w kontekście jego przeżyć<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> A. SCHNEIDER [b.tyt.]. „Théâtre Arts” 1961, nr 3. Cyt. za: A. HAUSBRANDT: *Teatr...*, s. 87.

<sup>86</sup> Zob. A. HAUSBRANDT: *Teatr...*, s. 87–88.

<sup>87</sup> Zob. *ibidem*, s. 89–93.

Niezwykle istotna, a zarazem ciesząca się coraz większą popularnością jest funkcja terapeutyczna, jaką pełni teatr kierowany do dzieci chorych, przebywających w szpitalach czy sanatoriach. W tym przypadku twórcy korzystają z literatury dziecięcej, a prezentowane spektakle przynoszą radość, ulgę i przynajmniej chwilowe zapomnienie. Praktyka medyczna, nie tylko naszego kraju, potwierdza wysoką skuteczność działalności teatralnej w przywracaniu zdrowia młodym pacjentom.

Szczególną rolę odgrywa sztuka teatralna w działaniach resocjalizacyjnych. Istota twórczej resocjalizacji polega na próbie ukazania możliwości zmiany danej sytuacji w sposób odmienny od utartych schematów resocjalizacyjnych. „Głównym celem praktycznych zabiegów twórczej resocjalizacji jest przemiana tożsamości indywidualnej i społecznej nieprzystosowanej społecznie młodzieży przez wychowawcze stymulowanie rozwoju jej struktur poznawczych i twórczych oraz wyposażanie jej w nowe indywidualne i społeczne kompetencje”<sup>88</sup>. Działania teatralne jako proces kompensacji oraz profilaktyki doskonale sprawdzają się zarówno w oddziaływaniach skierowanych na nieletnich, jak i na osoby dorosłe. Warto nadmienić, iż nie tylko teatr pełni funkcję naprawczą, czynią to również muzyka, literatura czy plastyka, przynosząc wymierne korzyści w procesach resocjalizacyjnych.

Teatr wydaje się formą terapii nie tylko w określonych sytuacjach trudnych, ale również w doświadczeniach codziennego życia niekoniecznie postrzeganych (odczuwanych) jako problematyczne.

Społeczna rola teatru wyraża się ponadto w działaniu kulturotwórczym. Dzięki twórczości bowiem przyczynia się teatr do własnego permanentnego rozwoju, jak również bezpośrednio lub pośrednio wpływa na kształtowanie i rozwój innych dziedzin sztuki: literatury, muzyki, plastyki czy tańca, z których nieustannie sam czerpie. Można by rzec, że relacje teatr — pozostałe dziedziny sztuki to relacje pełne wzajemności, oczekiwań i uzupełnień.

Teatr, tworząc kulturę, realizuje swe zadania w trzech sferach:

- przenoszenia dziedzictwa kulturalnego w czasie, przyczyniając się do integracji i umocnienia jedności oraz identyfikacji kulturowej;
- wszechstronnego, wewnętrznego rozwijania człowieka: przez oddziaływanie na nasze zmysły przyczynia się do wzbogacania osobowości człowieka: „Teatr [...] materializuje to, co tkwi

---

<sup>88</sup> M. KONOPCZYŃSKI: *Metody twórczej resocjalizacji*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007, s. 13.

w naszej podświadomości. Teatr ukazuje nas w relacjach z innymi ludźmi, pozwalając niejako obiektywizować sąd o własnym postępowaniu i funkcjonowaniu stosunków interpersonalnych<sup>89</sup>; – uniwersalizacji kultury w każdej epoce wskutek przenoszenia wzorów i wartości realizowanych w teatrze jednego kraju do teatru kraju o często bardzo różnej kulturze<sup>90</sup>.

Funkcjonując w przestrzeni społecznej, niezależnie od stopnia świadomości mieszkańców danego regionu, teatr w znaczącym stopniu wpływa na postawy i działania. Reguluje pewne mechanizmy społeczne, kształtuje relacje interpersonalne, motywuje do zmiany, aktywizuje do działania. Już Stefan Jaracz mówił o potrzebie przekonania społeczeństwa o niezmiernie istotnej społecznej roli teatru. Podkreślał też silny związek sztuki teatralnej z rzeczywistością obiektywną<sup>91</sup>.

Analizując materiały źródłowe dotyczące funkcjonowania teatru, nawet te z odległej przeszłości, trudno nie dostrzec, że społeczne funkcje towarzyszyły tej dziedzinie sztuki od samego początku. Różny był zakres i obszar ich realizacji, co jednak w żaden sposób nie umniejsza roli, jaką teatr odgrywał przez długie stulecia i odgrywa nadal.

W prowadzonych rozważaniach nie sposób nie odnieść się do wspomnianej już wcześniej formuły Teatru Telewizji i Teatru Polskiego Radia. Dokonujące się przemiany cywilizacyjne i rozwój techniki umożliwiły wprowadzenie, a następnie rozwój i popularyzację mediów, stając się zasadniczym źródłem informacji, jak również formą realizacji czasu wolnego. Schyłek XX i początek XXI wieku to upowszechnienie kolejnej formy medialnej, jaką jest Internet. W dobie współczesnej środkom masowego przekazu przypisujemy rolę szczególną z uwagi na niemal nieograniczony zasięg dostępu do odbiorcy przekazywanych treści.

Nieograniczony jest nie tylko zasięg, lecz także zakres obszarów tematycznych, w których odnajdujemy również kulturę i sztukę. Nawet jeżeli w odczuciu wielu osób zakres i rodzaj przekazu w tym obszarze są zbyt ograniczone, to kultura/sztuka jest obecna w owych przekazach. Nie podejmując w tym miejscu całościowej oceny wszystkich prezentowanych treści i częstotliwości ich emisji, uwagę skupię na obecności teatru w tym medialnym przekazie.

<sup>89</sup> A. HAUSBRANDT: *Teatr...*, s. 97.

<sup>90</sup> Zob. *ibidem*, s. 94–98.

<sup>91</sup> S. JARACZ: *O styl teatru polskiego*. „Nowa Epoka” 1945, nr 6–7.

Teatr w telewizji pojawił się mniej więcej w tym samym czasie, co słuchowiska radiowe, czyli w latach pięćdziesiątych XX wieku, zyskując wierną publiczność. Początkowo liczba odbiorników telewizyjnych była niewielka, ale z czasem systematycznie wzrastała. Dobór repertuaru, jakość inscenizacji i prezentacji tekstu sprawiły, że każda poniedziałkowa emisja spektaklu — dodajmy: o stałej porze — gromadziła liczne grono odbiorców. Systematycznie nadawany przez lata — do początków lat dziewięćdziesiątych XX stulecia, stał się fenomenem na skalę światową, a zarazem największą sceną teatralną. Schyłek XX wieku oraz początek nowego tysiąclecia to okres zaprzestania systematycznej emisji spektakli teatralnych, owszem były emitowane, ale bardzo nieregularnie. Dopiero druga dekada obecnego wieku „dała” powrót cennym społecznie praktykom prezentowania sztuki rodzimej i światowej w telewizji w ustalonym dniu i czasie emisji. Każda prezentacja sztuki to wydarzenie kulturalne, wzbudzające zachwyt, ale też dyskusje i polemiki. Staje się zatem ważnym działem kultury narodowej.

Dzięki telewizji, radiu, ale też coraz częściej Internetowi, kontakt ze sztuką teatralną może być i jest stały. Teatr Telewizji podlega przemianom w różnych obszarach, to już nie tylko, jak początkowo, spektakle na żywo przygotowywane w studiu telewizyjnym, lecz także rejestracje spektakli realizowanych w teatrach polskich i zagranicznych, to również emisje premier teatralnych z udziałem publiczności zgromadzonej w teatrach oraz dyskusje tematyczne prowadzone po przedstawieniu.

Dzięki mediom wzrosła możliwość upowszechnienia sztuki teatralnej, tym samym realizacji funkcji społecznych, edukacyjnych, doświadczeń estetycznych i emocjonalnych. Współcześnie jej dostępność podyktowana jest zasadniczo chęcią uczestnictwa poszczególnego odbiorcy. Media, stając jednym ze środowisk wychowawczych, będąc źródłem wielorakich wiadomości i przeżyć, konstytuują rozwijanie zainteresowań oraz kształtują postawy. Warto zatem wykorzystywać radio, telewizję i Internet nie tylko do przekazu otaczającej nas rzeczywistości, ale także do pochwały/obrony tradycji, wartości, norm moralnych, tolerancji, tak pięknie ujętych w literackiej formie autorstwa polskich i zagranicznych twórców. Nie warto rezygnować ze sztuki, bo ona jest pięknem, prawdą i dobrem.

Uwzględniając „rzeczywistość teatralną”, jestem przekonana, że w dobie obecnej społeczna rola teatru jeszcze wyraźniej zaznacza się w codziennym życiu. Być może wiąże się to z większym upowszechnieniem teatru w społeczeństwie, z zastosowaniem różnych form teatralnych w codziennych działaniach społecznych i eduka-

cyjnych, zwłaszcza młodego pokolenia, a także z kształtowaniem wśród ludzi świadomości, że sztuka teatralna może być doskonałym instrumentem kompensacyjnym i regulującym relacje międzyludzkie w przestrzeni mikro- i makrospołecznej.

Istotę tę doskonale oddaje orędzie przygotowane na Międzynarodowy Dzień Teatru, w 2007 roku przez wybitnego twórcę, reżysera i scenografa Józefa Szajnę. Tematem niniejszego tekstu jest potrzeba dialogu pomiędzy narodami, tak by zapanowały pojednanie i pokój. Główną rolę w budowaniu tego pojednania może i powinien, zdaniem Szajny, odegrać teatr<sup>92</sup>.

Tekst ten najlepiej oddaje istotę i moc teatru w perspektywie międzynarodowej. Obecne nadal w naszym życiu „demony” przeszłości, nieumiejętność pełnego oswojenia nie tylko doświad-

<sup>92</sup> „Teatr: Nadzieja na pojednanie

Motto:

Człowiek jest PODMIOTEM, a nie PRZEDMIOTEM świata,  
Sztuka zaś zmniejsza dystans między wiedzą a nieznanym

Nasze życiorysy bywają różne, są jednak podobne. Na świat przychodzimy podobnie, żyjemy i umieramy podobnie. Co nas różni? Nasze wczoraj i historia.

Łączy nas dialog, a także uniwersalizm — w perspektywie zaś, paradoksalnie, wspólne jutro. Od stuleci to wszystko zawiera teatr, nasz dom i kolebka; my jesteśmy jego sługami.

Słowa zamieniam w obrazy, a życie w teatr. Teatr jest sztuką otwartą na przeobrażenia czasu, integruje nasze złożone intuicje i idee. Jest twórczością zbiorową także poprzez uczestnictwo widza. Teatr nadaje sens temu, co czynimy i przedstawiamy — uobecniamy. Nie tylko uczy, ale i wychowuje. Tak pojęte współuczestnictwo sprawia, że stajemy się sobie bliscy nie tylko tu i teraz, ale także poprzez treści ogólnoludzkie, poprzez zaangażowanie w to, co czynimy. Teatr jest syntezą — sumą całości, która rodzi się i żyje w sferze wyobrażeń. My stajemy się postaciami, »aktorami« spektaklu — wydarzenia, lepszymi od siebie samych po to, by zaistnieć w świecie konfrontacji Dobra ze Złem, miłości z nienawiścią, prawdy z fikcją.

Akt twórczy, zrodzony z przeczuwalności, jest transformacją rzeczywistości. Jest manifestacją, uzmysłowieniem tego, co w nas samych wymaga wyzwolenia. Uczy pokory, pozbawia nas próżności i pychy. Tę sztukę nazywam TE-ARTEM. Jej przesłaniem, kształtem finalnym jest moralitet, katharsis, oczyszczenie w chwili zagrożenia wartości życia i kultury. Jest to krzyk w chwili, gdy człowiek sam siebie pomniejsza i zaniedbuje. I zabija. Tej ludzkiej nieroztropności przeciwstawiam Dom Sztuki, którym był, jest i pozostanie teatr. Tu, w teatrze będziemy wznosić GÓRĘ NADZIEI na pojednanie WSCHODU z ZACHODEM, bo wszyscy jesteśmy mieszkańcami tego samego globu. Za losy świata wspólnie jesteśmy odpowiedzialni.

I niech tak pozostanie.

Czy ktoś tego słucha?!”

J. SZAJNA: *Orędzie na Dzień Teatru*. Polski Ośrodek ITI, 2007.



czeń przeszłości, lecz także współczesnych konfliktów w obszarze społeczno-kulturowym stają się w teatrze oskarżeniem, ale też nakazem i zachętą, pewnym kierunkiem tak pożądanym zmian, wyrażających się w kreowaniu bezpiecznej wspólnej przestrzeni życia. Istotne zatem jest podjęcie zintegrowanych działań społeczno-artystycznych, by sztuka teatralna jawiła nam się nie jako odbicie niepokoju Europy<sup>93</sup>, lecz by w znacznym stopniu odnosiła się do pozytywnych aspektów społecznego życia współczesnego człowieka.

Obecnie wiele środowisk teatralnych, zarówno tych zawodowych, alternatywnych, jak i amatorskich — przy zachowaniu swej artystycznej ramy — nie deprecjonując pozaartystycznych walorów, funkcji teatru, otwarcie prezentuje swoje zamysły, cele zorientowane na usprawnienie społecznej przestrzeni życia. Stąd nie tylko adaptacje sztuk o tematyce społecznej, ale też organizowanie projektów — także pozateatralnych — angażujących reprezentantów lokalnej społeczności w roli aktora, scenarzysty czy dekoratora wnętrz. Podejmowane działania, w różnej skali, doskonale wpisują się w myśl Ervinga Goffmana: „Świat jest w istocie uroczystością, w której wszyscy bierzemy udział”<sup>94</sup>.

Wobec przywołanej refleksji nasuwa się pytanie: czy rzeczywiście wszyscy mają poczucie uczestniczenia w tej uroczystości, jaką jest świat?. Jeżeli tak, to w jakim zakresie? Czy są beneficjentami obecnej rzeczywistości, mogącami korzystać z wszelkich wypracowanych dóbr, czy raczej mają poczucie outsiderów, którzy równego dostępu do dóbr „zostali pozbawieni”?

Słusznie zauważa Jerzy Modrzewski: „Zagadnienie fenomenu udziału jednostki w życiu społecznym, jej obecności w rzeczywistości społecznej, percepcji owej rzeczywistości i jej kreacji stanowiło dla nauki o społeczeństwie zawsze problem o kluczowym znaczeniu”<sup>95</sup>.

Niechże więc i sztuka/teatr z jej/jego wielowiekową tradycją społecznego zaangażowania stanie się obszarem powszechnej partycypacji człowieka służącej jemu i szerszej społeczności.

---

<sup>93</sup> Hasło przewodnie Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Dialog — Wrocław 2005.

<sup>94</sup> E. GOFFMAN: *Człowiek...*, s. 65.

<sup>95</sup> J. MODRZEWSKI: *Społeczna obecność jednostki. Fantamazy i konkrety w podmiotowym doświadczaniu i kreowaniu rzeczywistości*. W: *Edukacja a życie codzienne*. T. 1..., s. 40.

## Rozdział V

# Zaangażowanie sztuki dramatycznej w społecznych przemianach Wybrane propozycje aktywności teatralno-społecznej w środowiskach lokalnych: teatr klasyczny, teatr alternatywny/awangardowy, teatr amatorski

Przestrzeń życia człowieka — różnorodna, nasycona wieloma elementami, treściami, pozwala jednostce realizować indywidualne scenariusze życiowe. Istotnymi komponentami tworzącymi daną przestrzeń są czas i charakter środowiska, one to bowiem w dużej mierze „narzucają” sposób/wybór realizacji codzienności. Nie oznacza to, że dla wszystkich mieszkańców danego regionu rzeczywistość fizyczno-geograficzna będzie wyznacznikiem decyzji dotyczącej pracy zawodowej tudzież aktywności społecznej. Doświadczenie uczy, że stosunkowo często realia, sytuacja społeczno-polityczna są czynnikami warunkującymi wybory człowieka.

Opisana sytuacja towarzyszy człowiekowi od początków jego dziejów i do czasów nam współczesnych zasadniczo nie uległa zmianie. Istotą dokonujących się przemian, różnicujących poszczególne epoki, a tym samym codzienne życie, jest człowiek z jego odwiecznym dążeniem do poznania i zrozumienia przestrzeni życia, jak również zapewnienia warunków ułatwiających dotychczasową egzystencję. Owa chęć polepszenia/ułatwienia codziennego życia stała się asumptem do modernizacji dotychczasowych narzędzi/rozwiązań, poszukiwań nowych sposobów usprawnienia rea-

lizacji codziennych zadań. Konsekwencją podejmowanych działań i dążeń są ciągły rozwój cywilizacji, nauki, proces globalizacji, które w bezpośredni sposób warunkują życie jednostek i społeczeństw. Tym samym pewnemu ograniczeniu ulega tendencja do traktowania przestrzeni fizyczno-geograficznej jako „decydującej” w znacznej mierze o życiowych/zawodowych wyborach człowieka.

Postęp, po pierwsze, był i jest nieunikniony; po drugie, nie sie pożądaną różnorodność, udogodnienia, możliwości realizacji aspiracji, zaspokajania potrzeb, lepszego życia. Współczesny — choć zapewne nie tylko — problem polega na tym, że nie wszyscy są w równym stopniu beneficjentami owego postępu. Być może kategoria *równości* nie jest, uwzględniając minione dekady, dobrym wyznacznikiem, ale jeżeli nawet w podstawowym stopniu społeczeństwa nie mają możliwości udziału/korzystania z często wypracowanych przez nie dóbr, to fakt ten musi budzić niepokój. Podobnie jak w przestrzeni globalnej, zwłaszcza w niektórych rejonach świata, również w rodzimym społeczeństwie dostrzegamy jednostki, grupy społeczne dyskryminowane, marginalizowane, doświadczające materialnego i społecznego ubóstwa. Można powiedzieć, że „Zarówno miniona jak i obecna dekada unaoczniała nam szereg sytuacji trudnych, kryzysowych, które są konsekwencją zaistniałych, nie tylko w skali naszego kraju, przemian — doświadczanych przez znaczną część społeczeństwa, która nie potrafi odnaleźć się i zaistnieć w obecnej rzeczywistości. Przyczyną owej »niesprawności« jest nie tylko wadliwa edukacja, wychowanie rodzinne i instytucjonalne, [...] [częściej — T.W.] propagujące od lat ukształtowany model biernej akceptacji zastanej rzeczywistości niż postawę aktywnego włączania się w nurt jej kształtowania, ale również nieadekwatne do potrzeb rozwiązania systemowe »wypracowujące« wśród społeczeństwa postawę bierną, generującą z kolei brak odpowiedzialności i odwagi do wyrażania własnych opinii i sądów”<sup>1</sup>.

W największym stopniu wszelkiego typu trudności dostrzegane i doświadczane są w przestrzeni środowisk lokalnych, gdzie jednostka, grupy społeczne na co dzień przebywają i realizują swoje życie. Takich przykładów w naszym kraju można zdiagnozować wiele. Rodzi się zatem pytanie: jakie miejsce w procesie rewitalizacji lokalnych środowisk „wyznacza się” pedagogice społecznej, a jakie

<sup>1</sup> T. WILK: *Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 127–128.

wchodzącym w skład struktur społecznych instytucjom socjalnym/ społecznym, które zainicjowałyby działania „uruchamiające” społeczności lokalne tak, by z czasem poszczególne jednostki samodzielnie i odpowiedzialnie kształtowały własne życiorysy?.

Rzeczywistość potwierdza istnienie wielu intencjonalnie powołanych służb społecznych, mających wspierać i kompensować dostrzeżone trudności społeczne. Doświadczenie wszelako wskazuje, że efekty owych działań są zdecydowanie niewystarczalne i w niewielkim stopniu osiągają założenia ujęte w Ustawie o pomocy społecznej, stanowiące o udzielaniu takich form pomocy zainteresowanemu, które skutkowałyby w nieodległej przyszłości samodzielnością, zmianą sposobu życia i jego jakości. Tymczasem dotychczasowe rozwiązania systemowe oraz wieloletnie spetryfikowane postawy rozszereżeniowe klientów pomocy społecznej, utrwalane w kolejnych pokoleniach, nie rokują rychłych zmian w tym zakresie. Problem jest istotny, ponieważ dotyczy nie tylko grup doświadczających trudności, z marginesu społecznego, lecz także całego społeczeństwa, które systematycznie ponosi ogromne — zarówno materialne, jak i społeczno-kulturowe — skutki tej sytuacji.

Przestrzeń życia człowieka identyfikuje się z kategorią *środowisko*. Helena Radlińska określała je jako „zespół warunków, wśród których bytuje jednostka, i czynników kształtujących jej osobowość, oddziałujących stale lub przez czas dłuższy”<sup>2</sup>. W naukach społecznych sformułowano wiele określeń środowiska, akcentujących wielość czynników, które je kreuje. Terminem zdecydowanie precyzyjnym przestrzeń/warunki życia człowieka jest pojęcie *środowisko lokalne*, którym określamy „zbiór ludzi zamieszkujących niewielkie terytorium oraz stworzoną przez ich kulturę, stosunki społeczne i otoczenie przyrodniczo-materialne. Składnikami środowiska lokalnego są wspólne instytucje, symbole, wartości. Cechami tego środowiska są poczucie odrębności i izolacji, jednolitości zawodowej i ekonomicznej, tożsamości etnicznej i kulturowej”<sup>3</sup>. Charakterystyczna dla tej przestrzeni jest identyfikacja członków, którzy ją zamieszkują, oraz poczucie wspólnoty i uczestnictwa. Wspomniane cechy z kolei warunkują budowanie szeroko rozumianego bezpieczeństwa.

---

<sup>2</sup> H. RADLIŃSKA: *Stosunek wychowawcy do środowiska społecznego. Szkice z pedagogiki społecznej*. Warszawa, „Nasza Księgarnia” sp. akc. Związku Nauczycielstwa Polskiego, 1935, s. 20.

<sup>3</sup> T. PILCH: *Środowisko lokalne*. W: *Elementarne pojęcia pedagogiki społecznej i pracy socjalnej*. Red. D. LALAK, T. PILCH. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 1999, s. 300.

Z perspektywy minionych lat, także tych bardzo odległych, dostrzegamy, że działania społeczne to także działania wychowawcze, kierowane do wszystkich grup wiekowych, zorientowane na przystosowanie jednostki do aktualnych realiów. W dobie obecnej należy zauważyć, iż gros działań — jeśli uwzględnić nie tylko rysujące się sytuacje problemowe — ukierunkowanych jest na aktywizację i świadome zaangażowanie jednostki w proces kreowania własnego życia. Wszelkie postaci animacji i aktywizacji społecznej mają przybierać nie tylko formę kompensacji rzeczywistości, ale mają ją nade wszystko usprawniać dzięki szeroko rozumianej profilaktyce.

Jeżeli uznać środowisko lokalne za określoną przestrzeń, w której mieszkają ludzie tworzący społeczność (lokalną), realizujący indywidualne życiowe scenariusze, to przestrzeń, w której jednostka zaspokaja indywidualne potrzeby, korzystając z licznych instytucji w niej działających, inicjuje i rozwija interakcje społeczne, uczestniczy mniej lub bardziej aktywnie w procesie współtworzenia rzeczywistości, oraz przestrzeń, w której realizują się procesy uspołecznienia i wychowania — to warto o nią zadbać.

W przestrzeni środowiska lokalnego najważniejszym bytem jest społeczność lokalna, zajmująca określoną przestrzeń, wchodząca w określone interakcje społeczne oraz mająca poczucie wspólnoty<sup>4</sup>. Istotną cechą wspomnianej zbiorowości stanowi jej gotowość do wspólnej realizacji zadań zorientowanych na rozwiązywanie lub łagodzenie problemów tejże społeczności<sup>5</sup>. Poziomą gotowość do wspólnych działań zależy od rodzaju więzi i charakteru stosunków panujących w danej społeczności.

W społeczeństwach nowoczesnych wypracowanie poczucia wspólnotowości, wytworzenie odpowiednich więzi i stosunków społecznych, osiągnięcie swoistego zjednoczenia okazuje się niezwykle trudne, po pierwsze, z powodu ruchliwości przestrzennej, po wtóre, z uwagi na coraz powszechniej rozwiniętą potrzebę indywidualizacji i odrębności, co źle interpretowane, może w kontekstach społecznych stanowić realne zagrożenie wspólnego bezpieczeństwa.

Charakteryzowane przestrzenie postrzegane są jako miejsca, w których „jednostka styka się z szerszym społeczeństwem i kulturą. To właśnie w swojej miejscowości przez większą część ludzkiej historii, a w znacznej mierze także dzisiaj, jednostka staje wobec insty-

<sup>4</sup> Zob. B. SZACKA: *Wprowadzenie do socjologii*. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2003, s. 229.

<sup>5</sup> Zob. P. STAROSTA: *Poza metropolią. Wiejskie i małomiasteczkowe zbiorowości lokalne a wzory porządku makrospołecznego*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1995, s. 30.

tucji swego społeczeństwa, wobec właściwych mu dróg wyrażania uczuć religijnych, regulowania zachowań, życia rodzinnego, socjalizacji młodych, zarabiania na życie, wyrażania ocen estetycznych”<sup>6</sup>. To tu realizuje się egzystencjalna codzienność. Codzienna przestrzeń życia człowieka powoduje, „że zjawiska społeczne na poziomie lokalnym są przedmiotem żywego zainteresowania nauk społecznych. Zainteresowania te mają różną postać, gdyż różnie rysuje się ich przedmiot szczegółowy. Przedmiotem tym bywa społeczność lokalna, sposób jej funkcjonowania jako powiązanej całości i procesy jej przekształceń. Kiedy indziej przedmiotem zainteresowania bywa społeczność lokalna jako miejsce przejawiania się i tło ogólniejszych zjawisk społeczno-politycznych”<sup>7</sup>. Bez względu jednak, którą z zarysowanych opcji uwzględnilibyśmy w badaniach i analizach teoretycznych, każda jest równie istotna w całokształcie życia jednostki.

Realia współczesności potwierdzają konieczność podjęcia pilnych działań w sferze rewitalizacji przestrzeni społecznych/środowisk lokalnych w celu przywrócenia ich podstawowych funkcji, tak precyzyjnie określanych przez reprezentantów nauk społecznych, w tym pedagogów społecznych. Proces rewitalizacji może przyjąć różne formy oraz wymagać zróżnicowanych narzędzi pozwalających na osiągnięcie określonego celu. W niniejszym opracowaniu, co sugeruje już jego tytuł, uwagę Czytelnika staram się skupić na działaniach rewitalizujących, które przyjmują różne formy, ale posiadają się zasadniczo jednym podstawowym narzędziem, jakim jest teatr/sztuka teatralna.

Realizowanie procesu rewitalizacji społecznej z wykorzystaniem sztuki teatralnej wymaga w każdym środowisku zaangażowania lokalnej społeczności oraz pracowników teatru prezentujących konkretny projekt. Takie działania łączące całą społeczność mogą przywrócić relacje, więzi, odnowić je, wzmocnić identyfikację jednostki, poczucie tożsamości oraz zaufanie. I choć nie w pełni nowe – jeśli uwzględnić historię dziejów teatru, jego społecznych funkcji – wszelako na nowo ujmowane działania rewitalizujące, angażujące w przestrzeń społeczną teatr, stanowią swoistą rewolucję, zwłaszcza w środowiskach, które cechuje opieszałość, brak odpowiedzialności i umiejętności oraz chęci zmiany własnego życia, a także przyzwyczajenie, że ktoś wykreuje oczekiwaną rzeczywistość.

---

<sup>6</sup> R.L. WARREN: *The Community in America*. Chicago, 1972. Cyt za: J. SZACKI: *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa, PWN, 2002, s. 596.

<sup>7</sup> Cyt. za: B. SZACKA: *Wprowadzenie...*, s. 231.

Wyuczona bezradność oraz dominujące w kraju negatywne zjawiska — ubóstwo, bezrobocie, bezdomność — generujące cały ciąg sytuacji trudnych, w sposób szczególny zainteresowały twórców teatralnych — dramatopisarzy, scenarzystów i reżyserów — na początku lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia. Był to jednocześnie okres, w którym, na skutek dokonujących się przemian polityczno-społecznych w naszym kraju, coraz czytelniej dało się obserwować budzenie się świadomości, rozwijanie aktywności zorientowanej na budowanie społeczeństwa obywatelskiego, na zrozumienie jego istoty oraz na potrzebę obecności w codziennym życiu.

Wspomniane działania związane z tą formą aktywności nawiązują do teorii pedagogiki społecznej i pracy socjalnej. W polskiej tradycji w ów nurt działań organizacyjnych, zmieniających środowisko lokalne, wpisuje się twórczyni pedagogiki społecznej Helena Radlińska, która pisała: „praca socjalna przekształca środowisko siłami tego środowiska w imię ideału”<sup>8</sup>. Znaczyło to, że ludzie mają zdolności i możliwości, by samodzielnie zmieniać warunki własnego życia, korzystając w tym celu z urządzeń i odpowiednich instytucji działających w danej przestrzeni.

Przywoływane wielokrotnie środowisko lokalne to przestrzeń, w której na co dzień żyjemy, zaspokajamy swoje potrzeby egzystencjalne związane z aktywnością zawodową, realizacją obowiązków rodzinnych i społecznych. To także przestrzeń zaspokajania potrzeb kulturalnych, duchowych, społecznych, które w nie mniejszym stopniu warunkują jakość życia. Aktywna lub bierna partycypacja, indywidualna obecność, uczestnictwo mogą się skutecznie przyczynić do usprawnienia naszego życia lub do jego degradacji.

Praktyka dowodzi, że aktywność lokalnych społeczności — jednostek i grup — nie jest zjawiskiem powszechnym, aczkolwiek jak najbardziej pożądanym. By zatem zmienić ów stan, niezbędne są odpowiednie działania wychowawczo-edukacyjne realizowane w konkretnej przestrzeni. W działaniach pedagogicznych i rewitalizacyjnych na rzecz kreowania wspólnej przestrzeni życia istotnymi elementami są identyfikacja i tożsamość. One bowiem stanowią o charakterze więzi i relacji społecznych w danej przestrzeni, a tym samym warunkują tak pożądane procesy animacji i aktywizacji, zorientowane, w ogólnym kontekście, na wykreowanie bezpiecznej wspólnej przestrzeni umożliwiającej realizację codziennych potrzeb indywidualnych i społecznych. Identyfikacja „na gruncie

---

<sup>8</sup> Zob. H. RADLIŃSKA: *Stosunek wychowawcy...*, s. 19.

nauk społecznych oznacza utożsamianie się jednej osoby z inną osobą lub pewną grupą osób<sup>9</sup>. To utożsamianie się z rolą czy funkcją społeczną. To również proces naśladownictwa lub uczestnictwa w doświadczeniach innych ludzi.

Nie wglębiając się w odmienne podejścia interpretacyjne pojęcia *identyfikacja*, można zauważyć, że w przyjętych sposobach rozumienia oznacza ono stan „bycia tym samym”. Podstawę identyfikacji – w interpersonalnym rozumieniu nauk społecznych – stanowią silne więzi uczuciowe, łączące osobę utożsamiającą się z inną osobą. W przypadku identyfikacji jednostki z grupą społeczną istotny czynnik konsolidacji stanowi wspólnota celów i zasad działania. Wspólnota celów pozwala na podjęcie odpowiednich działań zorientowanych na zaspokojenie potrzeb danej grupy społecznej<sup>10</sup>. „Włączenie do niniejszych rozważań terminu *identyfikacja* wydaje się usprawiedliwione, w sposób znaczący bowiem wpisuje się on w zasady funkcjonowania struktury, jaką jest społeczeństwo i środowisko<sup>11</sup> – szczególnie, jeśli zważyć, że badania, prowadzone na użytek niniejszego opracowania, dotyczą środowisk zróżnicowanych pod wieloma względami.

Pojęciu *identyfikacja* towarzyszy pojęcie *tożsamość*, które „dotyczy relacji z samym sobą, ale też relacji ze światem zewnętrznym: innymi ludźmi i kulturą. Jest to więc swoiste samookreślenie się, czyli określenie cech swej podmiotowości oraz przedmiotowości<sup>12</sup>.

W ujęciu Erica Eriksona *tożsamość* „to stabilna formuła autodefinicji powstająca w »punkcie przecięcia« trzech podstawowych wymiarów egzystencji jednostki: możliwości jej organizmu, jej aspiracji i szans oraz ról społecznych i prototypowych karier oferowanych przez społeczeństwo<sup>13</sup>. To forma poczucia i postrzegania samego siebie w perspektywie społecznej. Tożsamość nie jest jednostce dana, lecz stanowi zespół cech, które nabywa ona w procesie socjalizacji i wychowania. To otaczająca rzeczywistość: osoby, przedmioty, zjawiska, kultura, wartości, postawy, relacje międzyludzkie, tworzy

<sup>9</sup> A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Modernizacja niedostrzeganych obszarów rodzimej edukacji*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1995, s. 52.

<sup>10</sup> Zob. A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Identyfikacja z zawodem, grupą robotniczą i zakładem pracy*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1979, s. 29.

<sup>11</sup> T. WILK: *Bukowo. Między Małopolską a Górnym Śląskiem. Przestrzeń egzystencji i aktywizacji społeczności lokalnej (studium socjopedagogiczne)*. Kraków, Oficyna Wydawnicza Impuls, 2006, s. 161.

<sup>12</sup> M. GOŁKA: *Socjologia kultury*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2007, s. 112.

<sup>13</sup> J.T. GROSS: *Tożsamość*. W: *Encyklopedia socjologii*. T. 4. Red. K.W. FRIESKE i inni. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2002, s. 253.



przestrzeń nabywania/określania tożsamości. Swoistą rolę narzędzia w procesie konstituowania się tożsamości odgrywają poszczególne środowiska wychowawcze, w tym środowisko lokalne.

Środowisko lokalne, w którym jednostka realizuje własne potrzeby, nie tylko z „zewnętrznego nakazu” dążenia do tworzenia społeczeństwa obywatelskiego czy środowiska przyjaznego człowiekowi, lecz także ze świadomości i z potrzeby mieszkańców, powinno stać się przestrzenią, z którą osoby te będą się identyfikowały, utożsamiały, gdzie realizacja indywidualnych i społecznych ról (potrzeb) będzie w pełni możliwa.

„Nieuchronny i szybko postępujący rozkład społeczeństw klasowo-tradycyjalnych, ich norm etycznych i fideistycznych motywacji, pozbawia szereg jednostek ludzkich podstaw do wypracowania własnego »planu życia«. Pozbawia odpowiedzi na »ostateczną problematykę ludzkiego losu«: problematykę sensu życia, wartości człowieka, sprawy samotności człowieka i jego śmierci. W tej sytuacji rodzi się zapotrzebowanie na nową etykę — laicką i racjonalną; etykę, która mogłaby udzielić odpowiedzi — wyczerpującej i zgodnej z rozumem — na pytania związane właśnie z »ostateczną problematyką ludzkiego losu«”<sup>14</sup>.

Brak stabilizacji, labilność codziennego życia wymagają wsparcia i wypracowania określonych norm postępowania. Normy te nie będą jednak obowiązywać w próżni, ich źródłem oraz płaszczyzną odniesienia stanie się przyjazne środowisko, to znaczy odpowiedzialni ludzie i instytucje, kultura i sztuka.

W procesie tworzenia przyjaznego człowiekowi środowiska realizacji życia znaczącą rolę mogą odgrywać — jak wskazują przykłady — sztuka teatralna oraz działania okołoteatralne. I nie ma znaczenia, czy aktywność społeczną podejmują zawodowe teatry dramatyczne, teatry awangardowe czy teatry amatorskie. Każda z tych form, realizując określone funkcje społeczne, orientując swe działania na odbiorcę, spełnia swe odwieczne zadania/cele inicjacji dialogu służącego człowiekowi w jego codziennej wędrówce.

Mam pełną świadomość faktu, że w przestrzeni globalnej odnajdujemy wiele teatrów/różnych form teatralnych, które w sposób szczególnie odpowiadają współczesnym wyzwaniom społecznym, czyniąc sztukę jak najpełniej osadzoną — pod względem treści, formy, języka, przestrzeni teatralnej, zaangażowania scenicznego

<sup>14</sup> J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, M. BIAGINI, D. KOSIŃSKI, C. POLLASTRELLI, T. RICHARDS, I. STOKFISZEWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012, s. 113.

widzów – w realiach rzeczywistości. Świadczą o tym już choćby odbywające się w kraju: Międzynarodowy Festiwal Teatralny – Malta Festival Poznań, Festiwal Teatrów Ulicznych w Jeleniej Górze czy Międzynarodowy Festiwal Teatralny „Miasto” w Legnicy, a także projekty zagraniczne: Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Awinionie (Festival d’Avignon), Festiwal Teatralny w Edynburgu (Edinburgh International Festival) i inne. W niniejszym opracowaniu skupię się wszelako na rodzimych (wybranych) propozycjach teatralnych. Wybrane przykłady zaangażowania społecznego poszczególnych form pozwolą, taką mam nadzieję, spojrzeć na teatr nie tylko przez pryzmat jego dostojności, elitarności czy artyzmu, ale nade wszystko dostrzec jego istotną użyteczność społeczną.

## Teatr klasyczny

Teatr, ta swoista misja poznawcza, moralna i społeczna, stworzony na kanwie wartości intelektualnych, nieustannie angażuje się w sprawy człowieka, jego bytu i postępu cywilizacji. Funkcjonowanie teatru, z jego wielowiekowymi tradycjami, obok mediów – telewizji, Internetu – które zdominowały globalną przestrzeń, nie jest łatwe, wszelako pomimo głosów krytycznych na temat tej dziedziny sztuki, jej marginalności wobec wspomnianych nośników, nie doszło do zaniku popularności teatru tudzież do jego kryzysu, chociaż trudności, jak wszędzie, i tu można zauważyć. Tym, co zasadniczo przesądza o jego wyjątkowości, tym, czego całkowicie pozbawione są media elektroniczne, jest żywy, bezpośredni kontakt widza z aktorem/twórcą. Co ważne, gros twórców nie widzi w telewizji ani w Internecie zagrożenia bytu teatru. Przeciwnie, to media przyczyniają się do popularyzowania teatru wśród szerokiej publiczności: informacje, reportaże z licznych festiwali teatralnych, przeniesienia lub adaptacje sztuk teatralnych i prezentowanie ich w ramach Teatru Telewizji, przekazy internetowe bezpośrednio ze sceny – to coraz powszechniejsze formy zastosowania nowoczesnych mediów w kultywowaniu i popularyzowaniu sztuki – nie tylko teatralnej. Ten swoisty mariaż form tradycyjnych z nowoczesnością jest współcześnie niezbędny, ma swe źródło choćby w nieustannej potrzebie sztuki, która chce być stale obecna w dokonujących się przemianach. Można powiedzieć, że „Sprawą sztuki jest wyprzedzanie życia; wyprzedzanie mądre, wyprzedzanie, które ogląda się na potrzeby

chwili, na nawyki odbiorcze ludzi współczesnych. W imię tego najtrudniejszego obowiązku nie wolno nam wyrzekać się poszukiwań praktycznych, poszukiwań twórczych, skierowanych ku stopniowemu ucieleśnianiu tego, co jest naszą — osobistą, emocjonalną — wizją sztuki przyszłości<sup>15</sup>. Jerzy Grotowski słusznie zauważa, że sztuka współczesna, w tym teatr, zachowując swą tradycję, winna w większym stopniu poszukiwać, dążyć do sprawniejszego docierania do odbiorcy: niczego mu nie narzucając, pozostawiając mu wybór, składać propozycje postrzegania rzeczywistości. Nie jestem pewna, czy tylko współcześnie, jak twierdzi Grotowski, „Walczymy o odnalezienie, czyli doznanie, prawdy nas samych; chcielibyśmy zedrzyć maski, które nosimy na co dzień. Teatr — przede wszystkim w jego aspekcie namacalnym, cielesnym — widzimy jako miejsce prowokacji; wyzwania, które aktor rzuca samemu sobie, pośrednio także innym ludziom. Teatr wtedy ma sens, jeśli pozwala nam przekroczyć nasze stereotypy widzenia, konwencjonalne uczucia [...]. Nie przekroczyć, tylko aby przekroczyć, ale — przekroczyć, aby doznać tego, co rzeczywiste, i aby w stanie najwyższej bezbronności [...] odsłonić siebie [...], to znaczy siebie odkryć. W ten sposób — przez wstrząs, przez dreszcz, który powoduje opadnięcie codziennych masek i tych codziennych gestów — stajemy się zdolni [...] do powierzenia siebie czemuś, co [sic!] nie sposób jest nazwać, ale w czym żyje i Eros, i Caritas”<sup>16</sup>.

Zawarte tu funkcje społeczne teatru wydają się niezmiennie, ponadto charakteryzują każdy rodzaj, każdą formę teatralną — zarówno klasyczną, jak i alternatywną czy amatorską. Fakt ten świadczy o sile oddziaływania tej dziedziny sztuki, o jej wadze i istotności. „Teatr [...] poprzez sztukę [...] stwarza okazję do czegoś, co można by nazwać integracją, zrzućeniem masek, ujawnieniem rzeczywistych treści, całkowitością reakcji fizycznych i duchowych — [decyzję — T.W.] podjętą w sposób zdyscyplinowany, świadomie i z poczuciem odpowiedzialności. W tym widzimy terapeutyczną funkcję teatru dla człowieka w dzisiejszej cywilizacji. Czyni to wprowadzie aktor, ale może czynić to w spotkaniu z widzem [...], to znaczy w bezpośredniej konfrontacji”<sup>17</sup>.

Współcześnie, co ilustrują dokonania niektórych zespołów teatralnych, działania aktorskie realizują nie tylko zawodowi aktorzy — mimo że pozostajemy w teatrze klasycznym — lecz także miesz-

<sup>15</sup> J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane...*, s. 125.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 347.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 346.

kańcy danego środowiska. Mieszkańcy są obsadzani w rolach aktorskich, ale pełnią też funkcję scenarzystów, tłumaczy, scenografów czy rekwizytorów. Fakt ten jest wyrazem pewnych potrzeb, które ludzie ujawniają. Realizacja owych potrzeb — to realizacja funkcji społecznej teatru, jego pełnego zaangażowania w codzienne życie. „Funkcja społeczna to znaczy, że coś jest komuś potrzebne. Czyli funkcja społeczna to znaczy społeczna potrzeba”<sup>18</sup>, jakkolwiek, jak zauważa Marian Golka, „nader trudno ukazać wzajemne przenikanie się sztuki i życia społecznego, a jeszcze trudniej dowieść ich jednorodności”<sup>19</sup>. W naszym kraju natrafiamy wszelako na kilka spektakularnych przykładów owego przenikania się sztuki i rzeczywistości, przykładów potwierdzających, że sztuka teatralna jest wartością, która zwłaszcza w sytuacjach kryzysowych jawi się jako dobro generujące dobro.

Dysfunkcje życia społecznego mają wiele wymiarów, a przybierając różne formy, aranżują indywidualne życiorysy. Dla wielu osób mających umiejętności, kompetencje cywilizacyjne, dla jednostek kreatywnych sytuacja trudna może być swoistym wyzwaniem skutkującym przewyciężeniem wszelkich trudności. Dla wielu, którzy wspomnianych cech nie mają, rzeczywistość okaże się coraz mniej przyjazna i bezpieczna, będzie generować kolejne zagrożenia. Scenariusz taki współcześnie odnajdziemy w każdym środowisku lokalnym, gdzie — pomimo podejmowanych przez liczne instytucje zabiegów kompensacyjnych — nie udaje się osiągnąć pożądaných efektów. Być może przyczyny — jednej z wielu — owej nieskuteczności należy upatrywać w zbyt formalnym i instytucjonalnym podejściu do człowieka doświadczającego trudności. Tymczasem jest wiele sytuacji, kiedy ludziom bardziej potrzebni są ludzie, a nie instytucje. Już dawno dostrzeżono konieczność przewyciężania anomii, oswojenia obojętności i upowszechnienia wzajemnej życzliwości. Aby jednak wykreować bezpieczną wspólną przestrzeń, trzeba nie tylko dostrzec destrukcyjne zjawiska, ale też wprowadzić środek skutecznie je niwelujący. Środkiem, który pozytywnie zadziałał w danych środowiskach, jest teatr.

Pierwszym przykładem środowiska, w którym działalność teatru zawodowego przyczyniła się do zmiany sposobu postrzegania miasta, jego przestrzeni architektonicznej, doświadczeń historycznych

---

<sup>18</sup> Ibidem, s. 557.

<sup>19</sup> M. GOLKA: *Socjologia sztuki*. Warszawa, Centrum Doradztwa i Informacji Difin, 2008, s. 18.

i więzi społecznych, jak również indywidualnych zmian w dotychczasowym życiu, jest niewątpliwie Legnica – miasto średniej wielkości, usytuowane w województwie dolnośląskim, mające charakter przemysłowy i kulturalno-naukowy. Miasto o wielowiekowej tradycji, przez lata pozostające pod panowaniem Czechów, Niemców oraz Polaków, na stałe w granice kraju powróciło po II wojnie światowej. Przestrzeń miasta przez kolejne wieki/lata zamieszkiwali – żyjąc w pełnej symbiozie – Polacy, Czesi, Niemcy, Żydzi, Rosjanie, Ukraińcy, Białorusini, Łemkowie, Grecy, Romowie. Owa wielokulturowość całe lata była dla mieszkańców źródłem rozwoju, postępu i dobrobytu. Sytuacja uległa radykalnej zmianie po zakończeniu wojny w 1945 roku. Istotnym wydarzeniem w historii miasta, rzutującym na jego wizerunek i kondycję, była obecność wojsk radzieckich, które ponad trzy dekady, na mocy ustaleń państw byłego obozu socjalistycznego, stacjonowały w zachodniej części miasta. Ta swoista okupacja miasta zakończyła się w 1993 roku, kiedy na skutek przemian polityczno-społecznych wyprowadzono radzieckie wojska z Legnicy. Uwzględniając trwającą ponad trzy dekady „obecność” wojsk radzieckich w przestrzeni miasta i co się z tym wiąże – ogromną skalę zniszczeń, zwłaszcza zasobów mieszkalnych, a także mając na względzie konsekwencje przemian transformacyjnych: bezrobocie, ubóstwo, bezdomność, brak poczucia bezpieczeństwa, za niezbędne uznano podjęcie działań rewitalizacyjnych nie tylko architektonicznej przestrzeni miasta, ale również przestrzeni społecznej, tak silnie zdegradowanej.

Działania podejmowane przez odpowiednie służby/institucje społeczne, intencjonalnie powołane do przywrócenia pożądanych warunków życia, stabilizacji, wiary w przemiany, przez lata nie przynosiły w pełni oczekiwanych efektów. Dodatkowo większość osób w nowej rzeczywistości rynkowej nadal okazywało postawę bierności zawodowej i społecznej, a jednocześnie manifestowało silnie zarysowującą się postawę roszczeniową wobec różnych form pomocy socjalnej. Owa bierność znacznej grupy mieszkańców coraz wyraźniej przejawiała się w stagnacji społecznej, marazmie, który tylko pogłębiał i tak już trudną sytuację.

Doświadczane przez wielu trudności oraz rzeczywisty obraz miasta stały się impulsem dla Jacka Głomba, dyrektora Teatru im. Heleny Modrzejewskiej. Owa instytucja, obecna w życiu kulturalnym miasta już od XIX wieku, stała się teatrem interwencyjnym. „Zaangażowany w problemy społeczności lokalnych – blokowisk, środowisk ludzi bezrobotnych [...], sadowi się na granicy sztuki i publicystyki [...]. Osadzenie w rzeczywistości sprawia, że

tematem sztuki staje się często zdarzenie autentyczne<sup>20</sup>. Zdarzenia te potwierdzają, że sztuka stanowi integralny komponent życia społecznego. Dyrektor teatru wraz z całym zespołem nie tylko poszukiwał tematów do swoich sztuk w przeszłości i terażniejszości życia mieszkańców oraz w przestrzeni miasta, ale też powrócił do naturalnego środowiska teatru, jakim jest otwarta przestrzeń. „Wychodziliśmy z budynku, aby zaciekawić, zaintrygować, z wyjścia na spektakl uczynić – powiedzmy – fakt społeczny, wyprawę rodzinną, wycieczkę do starej hali fabrycznej, dawnych koszar. Te miejsca były dotąd legniczanom kompletnie nieznane<sup>21</sup>. Propozycja zespołu miejscowego teatru: opuszczenie jego budynku, adaptacje w przestrzeniach przez lata niedostępnych, zapomnianych lub zdemastrowanych, stała się nie tylko prostą próbą dotarcia do widza, lecz także oswojenia mieszkańców z przeszłością, zainteresowania ich historią z perspektywy terażniejszości i przyszłości, wreszcie próbą wzmocnienia identyfikacji mieszkańców z ich miastem oraz wzbudzenia odpowiedzialności i zainteresowania jego losami. Rzeczywistość, ale też nieodległa przeszłość rodziły potrzebę realizowania określonych tematów poza sceną teatru. Sukcesy przedstawień prezentowanych w przestrzeniach miasta w pełni potwierdziły słuszność podejmowanych zamysłów. „To gdzieś wtedy, w czasie podróży, zrodził się pomysł na »prawdziwe opowieści w prawdziwych miejscach«. Na tożsamość historii opowiadanej z miejscem, gdzie opowiadamy<sup>22</sup>.”

Znaczenie przestrzeni, w której realizowane były poszczególne sztuki, jest niezaprzeczone. Żadna bowiem przygotowana scenografia nie odda charakteru miejsca tak dobrze, jak realne środowisko, które staje się integralną częścią spektaklu, dopełnieniem treści. Ponadto w znacznym stopniu zaciera się sztuczna granica pomiędzy sceną a widownią, co powoduje, że widzowie czują się współtwórcami przedstawienia, zmienia się bowiem charakter ich obecności (poczucie bliskości, inne spojrzenie).

W piśmiennictwie współczesnym nie znajdziemy precyzyjnego określenia idei teatru realizowanego w pozascenicznym przestrzeniach miasta. Być może nie ma potrzeby konstytuowania kolejnego terminu, definicji, ważniejsze jest realizowanie owych zamysłów, które służą lokalnym społecznościom.

<sup>20</sup> M. KARASIŃSKA: *Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 2: *Świat w teatrze*. Red. M. KARASIŃSKA, G. LESZCZYŃSKI. Poznań, Centrum Sztuki Dziecka, 2007, s. 33.

<sup>21</sup> J. GŁOMB: *Teatr w ruinach*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35, s. 120.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 121.

Teatr nigdy nie rościł sobie prawa do wydawania widzom nakażów tudzież ustalania praw moralnych. Przeciwnie — mając świadomość potrzeby aktywizowania odbiorców swych projektów, teatr przedkłada pewien *surowiec*, z którym powinien zmierzyć się indywidualnie widz.

Spektakle realizowane w minionej dekadzie, a także obecnie przyjmują formę dialogu społecznego zarówno w obszarze relacji społecznych, międzypokoleniowych, dominujących problemów życia codziennego, jak i kwestii wielokulturowości. Swoista symbolika miasta, ta z przeszłości i ta współczesna, sama narzuca kierunek, a także obszar dialogu. To cenne, że twórcy teatralni zechcieli zaangażować tę dziedzinę sztuki do wykreowania tak pożądanej współcześnie płaszczyzny porozumienia. To dyrektor teatru postanowił udowodnić mieszkańcom, że przestrzeń, w której mieszkają, jest ze wszech miar wyjątkowa. „Takiego splotu kultur i historii nie ma nigdzie. To miasto niemieckie z krwi i kości, tu bogaci Niemcy osiadali na emeryturze. Potem Rosjanie zrobili z niego punkt dowodzenia wojskami Układu Warszawskiego, tu było lądowanie między Moskwą a Paryżem. Tu akcja »Wisła« przygnała Ukraińców i Łemków. Przyszli Cyganie i Grecy. Żydzi, repatrianci ze Wschodu, mieli tu swój amatorski teatr, towarzystwo społeczno-kulturalne. Historia Legnicy to żywy materiał dla teatru”<sup>23</sup>.

Spśród wielu spektakli zrealizowanych w przestrzeniach pozateatralnych kilka ze względu na aspekty społeczne zwraca szczególną uwagę. Jednym z największych sukcesów — nie tylko w perspektywie lokalnej, ale także krajowej — wspomnianego okresu był spektakl *Ballada o Zakaczawiu*. To opowieść o dzielnicy miasta niepasującej do centrum, trochę zapomnianej przez władze miasta, trochę niechcianej, przestrzeni mocno zdegradowanej, zamieszkałej w dużej mierze przez byłych robotników, obecnie osoby bezrobotne, bez nadziei na jakąkolwiek poprawę losu. To przestrzeń, w której, jak u Dickensa, „Bieda podaje rękę Występkowi”<sup>24</sup>. Bohaterami są mieszkańcy dzielnicy reprezentujący wszystkie możliwe zawody i profesje. To kalejdoskop ludzkich życiorysów w perspektywie minionej rzeczywistości i wielokulturowości. To ballada o przemijaniu takich wartości jak przyjaźń, honor i lojalność. „To barwna opowieść o czasach świetności [...] całkowicie dziś zrujnowanej legnickiej »dzielnicy cudów«”<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> A. KYZIOŁ: *Piąta władza*. „Polityka” 2005, nr 39, s. 72–73 — fragment wypowiedzi Jacka Głomba, dyrektora legnickiego teatru.

<sup>24</sup> [B.a.] *Ballada o Zakaczawiu*. W: *Materiały promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica 2000.

<sup>25</sup> A. KYZIOŁ: *Piąta władza...*, s. 73.

Przedstawienie tego tekstu/spektaklu właśnie w tym miejscu było podyktowane nie tylko potrzebą ukazania realnej przestrzeni, o której traktuje opowieść, ludzi, którzy byli współtwórcami scenariusza, mieszkańców, którzy dostarczyli oryginalnych rekwizytów, statystowali w trakcie realizacji telewizyjnej w wybranych scenach. Było ono nade wszystko swoistą próbą rewitalizacji tego miejsca, zainteresowania odpowiednich struktur tkanką społeczną miejsca. Projekt teatralny okazał się pierwszym tak silnym impulsem dla mieszkańców, którzy poczuli się dostrzeżeni i potrzebni. Zainteresowanie mieszkańcami przyszło z najmniej oczekiwanej strony. O dzielnicy zaczęło się mówić, na spektakle przyjeżdżali ludzie „z miasta”, ale największym sukcesem stało się pobudzenie samych mieszkańców i zasianie w nich nadziei, że może być inaczej.

Odpowiedzialność i zainteresowanie artystów nie skończyły się na jednym projekcie, przestrzeń dzielnicy nadal angażowana jest, tak jak jej mieszkańcy, do nowych projektów, które realizuje teatr. Ponadto aktorzy zaangażowali się w pomysł zorganizowania na Zakaczwaniu sceny teatralnej.

Kolejnym spektakularnym sukcesem teatru legnickiego była realizacja spektaklu Przemysława Wojcieszka *Made in Poland*. Akcja rozgrywa się na miejskim blokowisku — na Piekarach. To dzielnica będąca swoistą „sypialnią” miasta, bez odpowiedniej infrastruktury społeczno-kulturalnej, co w istotnym stopniu zaburza realizację prawidłowego procesu socjalizacji i wychowania, zwłaszcza młodego pokolenia. Brak odpowiednich propozycji zagospodarowania czasu wolnego, brak właściwej kontroli ze strony wszystkich środowisk wychowawczych skutkują marazmem, zniechęceniem, nienawiścią do wszystkiego i do wszystkich. Symbolem takiej właśnie rzeczywistości jest młody człowiek — główny bohater. Boguś — skin, blockers, wyposażony w metalową rurkę, rusza w osiedle, by demolować i krzykiem wyrażać swe niezadowolenie z otaczającej go rzeczywistości. Tomasz Miłkowski w recenzji spektaklu napisał: „Wojcieszek opowiada o tych, przed którymi nowy ustrój zatrzasnął drzwi [...]. Boguś należy do oszukanych, zawiedzionych, zbuntowanych i zrozpaczonych. [...] Boguś rozdarty między kanonem wartości tradycyjnych (rodzina, wiara, wykształcenie) a biblią buntowników (protest, przemoc, odrzucenie świata) [...] wybiera ostatecznie tradycję za sprawą miłości”<sup>26</sup>. Mimo dynamicznego przebiegu spektaklu, wielu konfliktów, oskarżeń i zniechęcenia do wszystkiego spektakl kończy się optymistycznie, nadzieją na zmianę własnego życia, w tym

<sup>26</sup> T. MIŁKOWSKI: *Buntownicy w polityce i w teatrze*. „Trybuna” z 18.06.2006.



przypadku nadzieją okazuje się rodząca się miłość, „która dla bohatera staje się szansą na odnalezienie własnego miejsca w świecie”<sup>27</sup>.

Wspomniany spektakl to nie tylko metafora życia wielu młodych ludzi, nie tylko w Legnicy; to bardzo konkretna propozycja złożona mieszkańcom legnickich Piekar, propozycja możliwości zmian zarówno w przestrzeni społecznej, jak i we własnym życiu. Po raz kolejny to teatr zainicjował dyskusję i realne zmiany, gdy „o mieszkańców Piekar upomnieli się artyści. Dyrektor legnickiego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej Jacek Głomb utworzył tu filię swojej sceny [...]. Zapoczątkowane przez artystów osvajanie blokowisk jest częścią większego procesu kulturowego. Czasem trudno odróżnić, gdzie kończy się życie, a zaczyna dzieło sztuki. [...] Sztuka, która przynosi oczyszczenie, z którą odbiorca się identyfikuje, jest dziś bardzo potrzebna. Dlatego asymilowanie niechcianego dziedzictwa – chociażby takiego jak blokowiska – to pozytywny proces, bo sprzyja identyfikacji ludzi z otoczeniem”<sup>28</sup>.

Zamysł działań, jakie podjął teatr na legnickim osiedlu Piekary, nawiązuje do opisywanego przez Andrzeja Moździerza<sup>29</sup> programu aktywizowania lokalnych społeczności na olsztyńskich osiedlach mieszkaniowych, w swej infrastrukturze nawiązujących do osiedla legnickiego. Jakkolwiek oba przykłady nawiązują do Heleny Radlińskiej koncepcji sił społecznych, która mówi o potrzebie przekształcania rzeczywistości dzięki angażowaniu własnych sił, potencjału, możliwości, by osiągnąć satysfakcjonujące rezultaty, to zasadniczym elementem różnicującym intencję działań jest narzędzie, które ową aktywność wzbudzi. W przypadku Legnicy owym narzędziem są teatr i jego propozycje. Otóż twórcy teatralni nie poprzestali na jednym wystawieniu sztuki w przestrzeni osiedla, ich staraniem zainicjowano stałą scenę na Piekarach oraz zorganizowano świetlicę artystyczną dla dzieci i młodzieży prowadzoną przez legnickich aktorów. Pojawienie się artystów w przestrzeni trochę zapomnianej, nasyconej beczynnością, apatią, brakiem pomysłów, doświadczającej problemów codziennej egzystencji odmieniło ją dużo bardziej niż podejmowane programy socjalne<sup>30</sup>. „Właściwie trzeba

---

<sup>27</sup> *Made in Poland, dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego*. T. 2. Red. H. SULEK. Kraków, Korporacja Ha!art. & Horyzont, 2006, s. 400.

<sup>28</sup> C. POLAK: *Wizjonerzy w blokowiskach*. „Ozon” z 2.09.2005.

<sup>29</sup> Zob. A. MOZDZIERZ: *Modernizacja lokalnych środowisk wychowawczych w mieście średnim. Potrzeby, możliwości, postulaty pedagogiczne*. Olsztyn, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997.

<sup>30</sup> Zob. T. WILK: *Rewitalizacja...*, s. 246–263.

powiedzieć, że procesy identyfikacji, zarazem rewitalizacji społecznej, których doświadczają mieszkańcy tej dzielnicy, rozpoczęły się od wprowadzenia w tę przestrzeń sztuki/teatru, który spowodował, że część społeczeństwa zaczęła zastanawiać się nad swoim życiem, a to już znaczący krok ku jego rekonstrukcji. Scena na Piekarach to włączenie teatru w życie miasta (dzielnicy), w jego rzeczywistość i codzienność. To przekazanie społeczności komunikatu, że sztuka/teatr jest dla wszystkich, a status społeczny i ekonomiczny nie są (nie powinny być) wyznacznikiem możliwości korzystania z powszechnych dóbr<sup>31</sup>.

Wspomnianymi działaniami osiągnięto nie tylko cel kulturotwórczy, ale i społeczny. Można się spodziewać, że z czasem obecność sceny w legnickiej dzielnicy przyczyni się do postrzegania peryferyjnego osiedla Piekary jako śródmieścia miasta<sup>32</sup>.

Innym przykładem inscenizacji poza budynkiem teatru, włączającej się w dialog wielokulturowy, przeciwstawiającej się nadal obecnym stereotypom, kreującej wielopokoleniową edukację międzykulturową, budującej płaszczyznę porozumienia opartego na prawdzie historycznej, jest spektakl *Łemko*. Opowieść przedstawiająca losy rodziny łemkowskiej, reprezentantów jednej z grup etnicznych, która w procesie akcji „Wisła” została przesiedlona z obszarów przez nich zamieszkałych od odległych czasów na teren zachodniej Polski. Losy Łemków ujmowane z perspektywy geograficznej i polityczno-historycznej okazują się w istotnym stopniu związane z Polakami, Rosjanami, Ukraińcami i Niemcami. Spektakl podejmuje próbę rewizji wspomnień, sposobu postrzegania poszczególnych grup etnicznych, a więc tego, co w znacznym stopniu opiera się na niewiedzy lub fałszywym przekazie. Jest to próba zwrócenia uwagi, zwłaszcza młodemu pokoleniu, które winno nauczyć się tolerancji, odpowiedzialności i współistnienia w zróżnicowanych kulturowo środowiskach. Źródła historyczne, jak wspomnienia osób — świadków ówczesnych wydarzeń, jednoznacznie wskazują, że nie ma jednego winnego i jednego pokrzywdzonego. Ofiary są wśród wszystkich grup, choć trudno ten fakt zaakceptować. „Zbrodnie nie mają jasno określonej narodowości. [...] pamięć zmarłych uszanować najlepiej, dochodząc do zgody z żywymi”<sup>33</sup>. Stwierdzenie prawdy wobec innych — to przede wszystkim zadanie Polaków,

<sup>31</sup> Ibidem, s. 238.

<sup>32</sup> Zob. *Materiały promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej, Made in Poland*. Legnica 2005.

<sup>33</sup> R. URBAŃSKI: *Łemko*. W: *Materiały promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica 2007.

Lemków i Ukraińców. I to stało się kanwą dramatu. Spektakl, prezentowany w zrujnowanym dawnym teatrze Varietes na Zakaczuwii, po raz kolejny został zaadresowany do całego społeczeństwa — nie tylko do mieszkańców centrum, lecz także do mieszkańców dzielnic zaniedbanych, po części opuszczonych.

Autorska idea legnickiego teatru odkrywa/przywraca zapomniane, opuszczone, zdewastowane obszary miasta lokalnej społeczności/władzom miasta. Ale nie tylko ów architektoniczny wymiar realizowanych projektów intryguje w artystycznej działalności twórców. „Niezwykle ważny jest dla nas społeczny wymiar sztuki. [...] możemy powiedzieć, że rozpoznawalnym znakiem legnickiego teatru jest uczynienie jego sceną całego miasta. Taki model uprawiania teatru jest nam bliski [...]. Nasz teatr idzie do widza, stara się być bliski jego codziennemu doświadczeniu i obserwacjom, nie czeka na niego w wygodnej świątyni budynku własnej siedziby, której przekroczenie progów jest dla wielu wysiłkiem ponad miarę i przyzwyczajenia”<sup>34</sup>.

Zaangażowanie społeczne zespołu teatralnego przejawia się również w inicjatywie powołania do życia w 2007 roku Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Miasto”. Już pierwsza jego edycja ciszyła się widocznym zainteresowaniem twórców niemal ze wszystkich kontynentów, którzy podjęli inicjatywę legnickiego zespołu i swe projekty prezentowali w przestrzeni miasta.

Uwzględniając działalność sceniczną teatru, jego aktywność, szeroką działalność okołoteatralną, widoczne zbliżenie artystów i mieszkańców miasta, można stwierdzić, że realizowane zamysły przyniosły nie tylko upowszechnienie sztuki/kultury wśród społeczeństwa, o co tak zabiegali Helena Radlińska i Florian Znaniński, lecz także sukcesy w wymiarze przestrzenno-społecznym, między innymi przeznaczenie zrujnowanego dawnego teatru Varietes na Centrum Edukacji Dzieci i Młodzieży. Działania te skłoniły również do dyskusji o przeznaczeniu zniszczonych, zabytkowych obiektów. Po przeanalizowaniu materiałów źródłowych oraz poznaniu ostatnich dwóch dekad miasta można powiedzieć, że teatr legnicki odniósł sukces nie tylko na swej artystycznej ścieżce, ale także realizując swe od wieków określone funkcje społeczne. Dostrzegalne przemiany są tego najlepszym potwierdzeniem. Dyrektor legnickiego teatru, podobnie jak wiele innych osób, ma pełną świadomość faktu: „Nie bądźmy naiwni, teatr nie wyremontuje ludziom domów i nie da im pracy [...]. Może jednak zmienić ludzkie myślenie, a to

<sup>34</sup> *Materiały promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej, Made in Poland...*

już dużo”<sup>35</sup>. To prawda, ale zasiana nadzieja, skłonienie do refleksji czy przyjęcie zaproszenia do czynnego uczestnictwa w procesie rewitalizacji społecznej to znamienny sukces.

Na inny przykład skutecznych działań zorientowanych na normalizację relacji społecznych, z wykorzystaniem form teatralnych, natrafiamy w Nowej Hucie, środowisku, które wiele lat postrzegano przez pryzmat stereotypów i zaszłości. Powstałe od podstaw na początku lat pięćdziesiątych minionego stulecia miasto miało być środowiskiem życia rodzin pracowników nowo powstającego kombinatu hutniczego. Wznosząc nowohuckie osiedla, sięgnięto do wzorów amerykańskich. Podstawową jednostką miały być 4–5-tysięczne osiedla wyposażone w niezbędną infrastrukturę, miały tworzyć niemal samodzielne małe miasto. Zamyśl architektoniczny wpisywał się w założenia modernizmu, także w te społeczne. „Tak pomyślane osiedla miały chronić ludzi przed anonimowością i zagubieniem”<sup>36</sup>. Wspomniana idea szybko się zdezaktualizowała, rozbudowa kombinatu oraz potrzeba zatrudniania coraz większej liczby osób spowodowały odejście od początkowo realizowanych planów architektonicznych — wzorów barokowych — zabudowy planowej/uporządkowanej do budownictwa chaotycznego, nieuwzględniającego potrzeb mieszkańców, skutkującego powstawaniem wielorodzinnych bloków, niestarannie wykończonych. Sprecyzowane na początku budowy miasta założenia nie zostały konsekwentnie zrealizowane, o czym wspomina jeden z ówczesnych architektów Nowej Huty: „Ładne od fasady, ale na tyłach byle jakie, mieszkania niepraktycznie rozstawione [...]. Tylko główne ciągi komunikacyjne były reprezentacyjne, na pokaz dla wycieczek, dygnitarzy”<sup>37</sup>.

Zamyśłem twórców każdego miasta jest takie zaplanowanie przestrzeni, by jak najlepiej służyła jego mieszkańcom, by dawała poczucie bezpieczeństwa, stwarzała możliwość identyfikacji i zaspokajania codziennych potrzeb. Równie ważne znaczenie ma przestrzeń społeczna — konstytuowanie się więzi społecznych, relacji, tolerancji i współodpowiedzialności. O ile wspomniany aspekt architektoniczny spełniał, przynajmniej w pewnym zakresie, określone potrzeby, o tyle kontekst społeczny pozostał w znacznej mierze poza jakąkolwiek kontrolą, czego konsekwencje w niedługim czasie okazały się negatywne. Przyczyn tego stanu upatrywać należy

<sup>35</sup> A. KYZIOŁ: *Piąta władza...*, s. 73.

<sup>36</sup> M. MIEZIAN: *Szlak przodowników pracy*. „Lodołamacz” 2006, nr 11, s. 6.

<sup>37</sup> B. BUKOWSKI: *Przypadkowe miasto*. „Lodołamacz” 2006, nr 11, s. 5.

w zróżnicowanym środowisku społecznym, które tworzyli głównie mieszkańcy okolicznych wsi, najczęściej niemający żadnych kwalifikacji zawodowych, znaczną część społeczeństwa stanowili Cyganie oraz ludność przybywająca do Nowej Huty spoza województwa, niekiedy z odległych terenów kraju. Owa różnorodność społeczna, kulturowa wynikała z faktu, że na tę społeczność składały się osoby prezentujące różne wartości, przyzwyczajenia, ludzie cechujący się zróżnicowanym poziomem umiejętności przystosowania się do nowych warunków, także osoby z przeszłością kryminalną. Brak wiedzy i umiejętności współżycia w dużej społeczności, brak potrzeb i umiejętności realizacji czasu wolnego — wszystko to prowadziło do licznych konfliktów i patologii. Początkowa euforia, wywołana zmianą statusu społecznego, poprawą warunków bytowych oraz skromnymi, ale wystarczającymi środkami na zabezpieczenie podstawowych potrzeb egzystencjalnych, po niedługim czasie opadła. Postępująca industrializacja, jak również brak dostatecznych środków finansowych przyniosły spodziewane skutki: „eksplozję przestępczości na gruncie chaosu i zerwania więzi społecznych. [...] Były to zjawiska powszechne w całej Polsce, ale budowa pierwszego pomnika socjalizmu spowodowała, że nowohuckie patologie stały się symbolem dewiacji całego (tamtego) okresu. Z raportów wynikało, że w Nowej Hucie panuje ciasnota, panoszą się dzicy lokatorzy, postępuje dewastacja mienia, [...] kwitnie prostytutka i pijaństwo, korupcja [...], a ludzie nie stawiają się do pracy”<sup>38</sup>.

Jakkolwiek trudno zaprzeczyć wszystkim wspomnianym przejawom patologii w środowisku miasta, to obarczanie winą całego społeczeństwa jest znaczącym nadużyciem. Brak odpowiedniej reakcji lokalnych władz miasta tudzież władz Krakowa, akceptacja komunikatów, nadawanych niemal codziennie w ogólnopolskim publicznym radiu oraz telewizji, informujących o kolejnych przejawach patologii na terenie Nowej Huty, sprawiły, że podkrakowskie miasto uchodziło w opinii Polaków za przestrzeń zdemoralizowaną i patologiczną. Ten obraz utrwalił się na kilka lat.

Nowa Huta to przykład środowiska, którego wizerunek na skutek uwarunkowań ekonomiczno-politycznych w stosunkowo krótkim czasie się zmienił nie tylko w ocenie samych mieszkańców, ale także zewnętrznych społeczności. W czasie koniunktury gospodarczej było to najbardziej znane miasto, symbol możliwości, przeobrażeń codzienności tysięcy ludzi. Rzeczywistość przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ukazała nie tylko iluzoryczność

<sup>38</sup> P. SKUCHA: *Ostatnie takie miasto*. „Lodołamacz” 2005, nr 6, s. 8.

założeń panującego systemu, lecz także ujawniła rosnący niedostatek i coraz większe niezadowolenie. Przemiany lat dziewięćdziesiątych, transformacja ustrojowa, wprowadzenie gospodarki wolnorynkowej, restrukturyzacja przemysłu przyniosły w przestrzeni miasta — podobnie jak w całym kraju — radykalne zmiany, które najbardziej odczuwali robotnicy tracący miejsca pracy. Pauperyzacja warunków codziennego życia, brak perspektyw, niski poziom wykształcenia, brak możliwości zaistnienia w nowej rzeczywistości zawodowej — to przyczyny alienacji, marazmu, bierności społecznej. W okresie tym część osób opuściła miasto, dla wielu stało się ono nowym symbolem ubóstwa i beznadziei.

Trwający przez lata brak aktywności i pomysłu, utrwalany wieloletnim stereotypem wizerunku miasta, później dzielnicy Krakowa, jako przestrzeni stygmatyzowanej przemocą, został przełamany na początku nowego tysiąclecia. Dostrzeżenie w środowisku możliwości historyczno-edukacyjnych i społecznych zapoczątkowało lokalne inicjatywy zorientowane na wielostronne przeobrażenia. Bardzo mocno zaangażowaną instytucją był i nadal pozostaje Teatr Łaźnia Nowa, o którego inicjatywach — szerzej w dalszej części opracowania.

Rozwój społeczności lokalnej, jej aktywizację próbowano pobudzać, inicjując projekty artystyczne, między innymi *Futuryzm miast przemysłowych...*, *100-lecie Wolfsburga i Nowej Huty*. Ten polsko-niemiecki projekt miał ukazać przeszłość miast i ich perspektywy, możliwości, jakie ma każde z nich. Liczne inicjatywy lokalne w postaci wystaw, paneli dyskusyjnych, warsztatów, rozmów z mieszkańcami zapoczątkowały rewolucję w sposobie myślenia wielu ludzi, którzy na miejsce swego życia popatrzyli z innej perspektywy<sup>39</sup>. W podejmowanych projektach często zwracano uwagę na dwa podstawowe aspekty: Pierwszy — „Nowa Huta godna jest tego, by czuć się w niej dobrze. Ma niezwykłą genezę. Posiada niebывały potencjał: niezwykle losy mieszkańców, wyrazistą przestrzeń, energię społeczną, konieczność określania się w nowych warunkach. [...] Drugi — [...] Nową Hutę komentuje się głównie od zewnątrz. A przecież, aby współczesna tożsamość mieszkańców Nowej Huty była mocna, swoją przeszłość muszą oswoić oni sami. I sami nadać znaczenie swojej dzielnicy”<sup>40</sup>.

Instytucji, które podejmowały różne próby uporządkowania przestrzeni miasta, ale też aktywizacji jego mieszkańców, w minio-

<sup>39</sup> Zob. T. WILK: *Rewitalizacja...*, s. 163–167.

<sup>40</sup> A. BARTOSZ: *Projekt Nowa Huta*. „Lodołamacz” 2005, nr 7, s. 8.

nych dwóch dekadach było kilka i nie sposób nie uznać ich starań, jakkolwiek trudno mówić o spektakularnych i długotrwałych sukcesach. Obraz ten uległ widocznej zmianie za sprawą zaangażowania ludzi kultury i sztuki, w tym teatru.

Instytucją, która istotnie przyczyniła się do upowszechnienia sztuki wśród mieszkańców Nowej Huty, był powstały w 1955 roku Teatr Ludowy. Nowatorskimi inscenizacjami i oryginalną formułą zdobył uznanie licznej, choć określonej widowni. Dość szybko teatr zyskał sławę wykraczającą poza teren miasta, goszcząc w swych progach publiczność spoza Nowej Huty.

Początki działalności nowohuckiej sceny to pasmo sukcesów, z czasem zdarzały się okresy stagnacji, ale jego obecność była stała, i ta możliwość/dostępność stanowiła niewątpliwą wartość. Znamienną datą w działalności sceny stał się rok 1989, kiedy dyrektorem teatru został Jerzy Fedorowicz, który dokonał zmian nie tylko w zespole, lecz także w repertuarze. Dominującym tematem ówczesnych przedstawień było życie/codziennosc mieszkańców miasta. Tak powstał spektakl *Człowiek z marmuru — początek i koniec*. Wspomniany spektakl, a także teatr odniósł sukces. Pasma sukcesów nie trwało jednak długo, był to bowiem okres rozruchów, wystąpień robotników. Huta pozostawała w kręgu zainteresowań dziennikarzy niemal z całego świata, wielu z nich przyjeżdżało, by zarejestrować fenomen miasta i zmian. „Po 1990 roku przyszły zmiany społeczne [...]. Te zmiany w szybkim tempie odczuł również teatr. Budynek Teatru Ludowego usytuowany był (jest) między dwoma boiskami szkolnymi. Więc wieczorem jest ciemno. [...] Żadnej kulturalnej infrastruktury, zły dojazd, a w teatrze co wieczór 370 osób. I nagle strach. Autobusy obrzucane kamieniami, zaczepki. [...] Widownia pustoszała. [...] Nie wiedziałem, co robić. [...] Zaprosiłem więc skinheadów do teatru. Na spotkanie”<sup>41</sup>. W spotkaniu oprócz skinheadów, którzy przyszli z ciekawości, uczestniczyli też dziennikarze. W rozmowie padło wiele obraźliwych sformułowań, oskarżeń i nacjonalistycznych haseł. „Powiedziałem, że mnie to nie interesuje, [...] że w sztuce nie ma miejsca na nienawiść i tego typu podziały. [...] Poprosiłem ich o dwa miesiące spokoju. Taki pakt o nieagresji. Że potem im coś zaproponuję. Przyrzekli. Publicznie, bo pokazała to TV w »Ekspresie Reporterów«. I dotrzykali słowa. Pod teatrem był spokój. Tylko ja miałem problem. Co im zaproponować?”<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> J. FEDOROWICZ: *Chuligani grają Szekspira*. W: *dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 1: *Teatr w świecie*. Red. M. KARASIŃSKA, G. LESZCZYŃSKI. Poznań, Centrum Sztuki Dziecka, 2007, s. 130.

<sup>42</sup> Ibidem.

W tym okresie w mieście dominowały dwie subkultury: skin-headzi i punki. Pomysł złożonej propozycji podsunęła rzeczywistość. Dyrektor Jerzy Fedorowicz realizował spektakl *Romeo i Julia*. Historię miłości młodych ludzi reprezentujących dwa zwaśnione rody. Temat ten okazał się doskonałą podpowiedzią pomysłu dialogu między dwoma subkulturami. Na początku 1992 roku dyrektor teatru złożył przedstawicielom dwóch wrogich subkultur propozycję zagrania wspólnego spektaklu *Romeo i Julia*. Pomysł był tak nieoczekiwany, że młodzi ludzie przyjęli go z zainteresowaniem. W mocno okrojonej wersji dramatu rodzinę Montekich grali punki, rodzinę Kapulec — skini. Już na otwarte próby przychodziło wiele osób. Próby w towarzystwie dziennikarzy z całego świata trwały cztery miesiące. Chociaż zdarzały się konflikty, w końcu udawało się osiągać kompromisy. Premiera okazała się wielkim sukcesem, nie artystycznym, lecz — na czym zależało dyrektorowi — społecznym. „Musieliśmy zagrać dwa razy, bo zebrały się takie tłumy trudnej młodzieży, że aby nie doprowadzić do konfliktu, obiecałem dwa spektakle. I tak, dziesięć razy w maju. Na dużej scenie poetycki spektakl klasycznego teatru, na małej — ta sama Szekspirowska tragedia w wykonaniu punków i skinów. Ta praca nas złączyła. Zaczęli się szanować. Zrozumieli, czym jest zespół ludzi zmierzających do wspólnego celu. Większość z nich to młodzi, głęboko samotni ludzie. Swoje frustracje wyładowywali w agresji na ulicy. [...] W teatrze znaleźli przyjaciół”<sup>43</sup>. Projekt zyskał ogromną sławę, pisano o nim w międzynarodowej prasie. Spektakl wszędzie zdobywał uznanie. Pomysłodawca i realizator projektu stale był zapraszany na konferencje — w Europie, w Stanach Zjednoczonych.

Oryginalna działalność pedagogiczna dyrektora Teatru Ludowego trwała kilka lat. W 1996 roku podjął on współpracę z grupą leczących się narkomanów. Efektem owych działań były dwa spektakle oraz tytuł (dla dyrektora) Wolontariusz Roku 1996. Wiele osób z tej grupy nie żyje. „Tym, którzy chcieli zwyciężyć nałóg, teatr bardzo pomógł. [...] Nigdy nie zapomnę oczu matki, której syn został neofitą [...]. I właśnie dla takich chwil warto pracować”<sup>44</sup>.

Okres działalności Teatru Ludowego pod kierownictwem Jerzego Fedorowicza okazał się niezwykle cenny dla społeczności Nowej Huty. Oferta spektakli kierowanych do starszej części widowni, podejmujących trudne i dotkliwe wydarzenia, których doświadczyła publiczność, była próbą oswojenia rzeczywistości, ukazania,

<sup>43</sup> Ibidem, s. 131–132.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 134.



że minione lata mogą i powinny stać się swoistą nauką, może nawet przestrogą na przyszłość. Ale owa przeszłość to przede wszystkim ludzie, ich praca, siła i dążenia zmierzające do poprawy codzienności. Zwrócenie uwagi na możliwości i potencjał, jaki tkwi w ludziach, to najwyższa wartość, zmiana świadomości, kreowanie poczucia siły oraz identyfikacji z przestrzenią — to zadania, które za pośrednictwem sztuki realizował ze znaczącym sukcesem teatr.

Niespotykaną w ówczesnym okresie rolę odegrał też teatr w obszarze profilaktyki i kompensacji, działalności pedagogicznej, kierowanej nie tylko do młodszej widowni. Opisywany swoisty fenomen działalności teatralnej przyniósł w krótkim czasie pożądane efekty, których całe lata nie udało się wypracować innym instytucjom czy strukturom. Zaprezentowane działania skutecznie modelowały inny trwały wizerunek miasta.

Kolejnym udanym przykładem rewitalizacji środowiska lokalnego z wykorzystaniem działalności teatru dramatycznego jest Wałbrzych, miasto przemysłowe usytuowane w województwie dolnośląskim, z wieloletnimi tradycjami górniczymi. Główną grupą zawodową w mieście byli robotnicy mający najczęściej wykształcenie zawodowe lub podstawowe, część nabyła pewnych umiejętności zawodowych w ramach przyuczenia do zawodu. W drugiej połowie XX wieku wspomniana grupa zawodowa stanowiła siłę miasta, to grupa, o którą się dbało, z myślą o niej urządzano turnieje, festyny, organizowano wyjścia do teatru, na spotkania czy koncerty. Funkcjonujący system polityczno-społeczny dawał poczucie stabilizacji, a panująca — iluzoryczna — prosperita gospodarcza zapewniała poczucie bezpieczeństwa. Wszystko to złożyło się na idealne warunki kształtowania powszechnej — w wymiarze indywidualnym — bierności i braku odpowiedzialności.

Zasadnicze zmiany zaszły już na początku okresu transformacji, dynamiczna restrukturyzacja przemysłu, zamknięcie wszystkich kopalń w mieście skutkowały systematycznym wzrostem bezrobocia, a konsekwencji — ubóstwa i bezdomności. Dość powiedzieć, że ten dominujący jeszcze w poprzednim systemie ośrodek przemysłowy w kraju stał się kilka dekad później przestrzenią życia osób w najwyższym stopniu doświadczających konsekwencji przemian.

Sytuacja długotrwałego pozostawania poza rynkiem pracy niosła z sobą nie tylko skutki ekonomiczne, utrudniające zaspokajanie codziennych podstawowych potrzeb, generowała także skutki natury społecznej: brak wykształcenia, aspiracji, brak poczucia własnej wartości i nieumiejętność odnalezienia się w nowej rzeczywistości.

ści. To z kolei budziło poczucie przygnębienia, stagnacji, frustracji oraz petryfikacji stanu oczekiwania na „coś” lub na „kogoś”, kto przyjdzie i zmieni rzeczywistość. Charakterystyczna postawa wielu osób/bezrobotnych znajdowała odzwierciedlenie przekonaniu, że wszelkie zmiany mają się dokonać bez ich zaangażowania, co stanowiło wyraz nabytej z latami bezradności.

Ilustracją dokonujących się przemian była nie tylko trudna sytuacja społeczeństwa, ale także architektoniczna przestrzeń, wizerunek miasta. Brak odpowiednich działań zabezpieczających, brak systematycznych remontów skutkował dewastacją zasobów, zwłaszcza w dzielnicach/osiedlach robotniczych. Nakładające się trudności ekonomiczno-społeczne generowały zjawiska patologiczne, których doświadczały wszystkie grupy wiekowe.

Panujący kilka lat marazm gospodarczy i społeczny stopniowo zaczął ustępować dzięki zabiegom ekonomicznym, które miały przeobrazić oblicze miasta. Wprowadzenie zagranicznych firm w strukturę miasta nie dokonało się bez problemów, szybko bowiem okazało się, że duża grupa osób poszukujących pracy nie ma kwalifikacji zawodowych odpowiadających potrzebom wprowadzanych na rynek firm. Fakt ten w istotnym stopniu przyczynił się do rewizji obszaru edukacji i do słusznej konstatacji, że niezbędne jest otwarcie w mieście szkół zawodowych i wyższych. Zamysł został zrealizowany i tym sposobem w Wałbrzychu powstały filie publicznych szkół wyższych oraz wyższe szkoły zawodowe. W perspektywie kilku lat przyniosło to widoczne zmiany w strukturze wykształcenia młodzieży oraz osób starszych, czynnych zawodowo.

Stopniowo ewoluował sposób myślenia nie tylko władz miasta, ale także przedsiębiorców, pracodawców, którzy dostrzegali konieczność zmiany kierunku rozwoju miasta. Powołanie w 1997 roku Wałbrzyskiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej stało się istotną wartością i perspektywą zainicjowanych w mieście możliwości. Ale mimo zmian dla wielu mieszkańców miasto nadal pozostawało przestrzenią ubóstwa, niedostatku i braku stabilizacji. Miasto było obce, a znaczna grupa mieszkańców nie identyfikowała się z tą przestrzenią. Podejmowane przez instytucje socjalne działania przynosiły w przeważającym stopniu tylko doraźne zabezpieczenie potrzeb. Wiele osób nadal pozostawało w swoistym letargu „niemocy”. Wieleletnie doświadczenie pomocy socjalnej, w sytuacji całkowitej bierności ludzi z niej korzystających, utrzymywało tylko tę sytuację.

Do ważniejszych projektów zorientowanych na budowanie poczucia tożsamości i identyfikacji z miastem należało przygotowanie, a następnie wydanie albumu Wałbrzycha, prezentującego

najcenniejsze i najciekawsze jego przestrzenie. Dla wielu mieszkańców w rezultacie zorganizowanego przez władze miasta zamysłu Wałbrzych na zdjęciach był odkryciem nowej rzeczywistości. Części miasta wielu mieszkańców nie znało, część zaś zupełnie inaczej postrzegali. Inicjatywa okazała się sukcesem, wielu z nich uznało Wałbrzych za ciekawe i wyjątkowe miasto z ponad 700-letnią historią, które warto oswoić i w którym warto żyć<sup>45</sup>.

W ostatnich dekadach w przestrzeni miasta znacznie uaktywniły swą działalność instytucje kulturalne od lat obecne w mieście. Warto nadmienić, że oprócz działalności *stricte* artystycznej realizują one wiele projektów społecznych, łączących sztukę z codziennością. Wśród tych instytucji należy wymienić: Teatr Lalki i Aktora, Filharmonię Sudecką, Wałbrzyski Ośrodek Kultury, muzea oraz Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego<sup>46</sup>.

Nie dyskredytując działań wspomnianych instytucji, uwagę Czytelnika chciałabym zwrócić na zakres i formę działań Teatru Dramatycznego. Placówka od niemal 50 lat dostarcza mieszkańcom różnorodnych propozycji artystycznych. Instytucja, jak wiele innych, z biegiem lat doświadczała przeobrażeń artystycznych i architektonicznych, próbując odpowiedzieć na zainteresowania lokalnej publiczności w różnych grupach wiekowych. Wprowadzane w przeszłości zmiany repertuarowe miały zabezpieczyć publiczność i byt teatru. W ostatnich dekadach ubiegłego stulecia dominował repertuar klasyczny tudzież szkolny. Widownię teatru zapełniała nie tylko publiczność od lat zainteresowana sztuką teatralną, ale także publiczność organizowana, odzwierciedlająca teatr w ramach zbiorowych wyjść aranżowanych przez szkoły lub miejscowe zakłady pracy.

Organizowanie publiczności w historii teatru nie jest niczym nowym, chociaż nasilenie zjawiska w minionym okresie było w skali kraju znaczące. Wszelako błędem byłoby ocenianie owych działań zgoła pejoratywnie, w każdej bowiem organizowanej grupie odnajdziemy osoby, które już wcześniej poznały wartość sztuki albo w których kolejne grupowe wyjścia wyzwały potrzebę kontaktu z tą dziedziną sztuki.

Na początku nowego tysiąclecia scena wałbrzyska radykalnie zmieniła kierunek i formułę prezentowanych spektakli. Angażując młodych twórców: dramatopisarzy, reżyserów, zapewniła sobie nowe sprzżenie oraz nowatorskie inscenizacje.

<sup>45</sup> Zob. *Materiały promocyjne Urzędu Miasta Wałbrzych*. Wałbrzych 2008.

<sup>46</sup> Zob. T. WILK: *Rewitalizacja...*, s. 216–223.

Oprócz działalności scenicznej teatr prowadzi szeroką działalność okołoteatralną i edukacyjną. Projekty te kierowane są do wszystkich grup wiekowych. W obszarze działań okołoteatralnych znalazły się organizowane od 2003 roku Dni Dramaturgii i Ogólnopolskie Forum Fotografii Teatralnej, w ramach których odbywały się spotkania z twórcami, prezentacja sztuk oraz udział mieszkańców w próbach czytanych. Kolejnym wydarzeniem organizowanym przez teatr był festiwal teatralny Wałbrzyskie FANABERIE Teatralne. Publiczność mogła wówczas zapoznać się z repertuarem krajowym, uczestniczyć w wykładach, pokazach multimedialnych, w czytaniu poezji.

Przykładem zaimplikowania sztuki w codzienne życie mieszkańców jest również, z powodzeniem realizowany, projekt Warsztatów Terapii Zajęciowej. „Zaangażowanie teatru, nie zawsze w wymiarze artystycznym, w społeczno-kulturalne funkcjonowanie miasta wyraża się również w gotowości do udostępnienia budynku i zaplecza teatru potrzebnych do realizacji różnorodnych form aktywności środowiska. Ostatnim obszarem aktywności wałbrzyskiego teatru są działania parateatralne, w ramach których prowadzone są warsztaty teatralne dla młodzieży, konkursy literackie, lekcje teatralne”<sup>47</sup>.

Od kilku sezonów teatr konsekwentnie realizuje własne założenia programowe, podejmując dialog z publicznością, sięgając po tematy dotyczące problemów miejscowych ludzi — tego, co lokalne. To teatr tworzony z myślą o miejscu, w którym działa. „Towarzysząca Teatrowi [...] zasada AMA (aktualny — mądry — atrakcyjny) sprawdza się doskonale w kolejnych sezonach”<sup>48</sup>.

Znaczącym narzędziem kontaktu z mieszkańcami miasta jest ukazujące się od 2003 roku pismo „Nieregularnik TEATRALNY”, który opisuje, komentuje przedstawienia teatralne, informuje o tym, co dzieje się w teatrze i poza teatrem.

Szczególną uwagę zwraca wszelako sceniczna aktywność twórców teatru, którzy drugą dekadę realizują spektakle tematycznie nawiązujące do rzeczywistości i codzienności życia mieszkańców, zwłaszcza do sytuacji trudnych, dotyczących znaczną część społeczności. Taki zamysł przyświecał nie tylko dyrektorowi teatru, ale także zaproszonym do Wałbrzycha reżyserom. Celem nadrzędnym było zainteresowanie efektami pracy twórców/artystów, mieszkańców miasta. „Żeby osiągnąć zainteresowanie widzów, trzeba zwró-

<sup>47</sup> Ibidem, s. 222.

<sup>48</sup> *Sprawozdanie z działalności Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu w 2007 roku*. Wałbrzych 2008, s. 1.

cić uwagę, by sztuka (temat) była adekwatna do miejsca jej prezentacji. Również reżyser Jan Klata podkreślał, iż istotne jest miejsce i kontekst, w którym projekt powstaje. Pracując w Warszawie, można portretować elity intelektualne, ekonomiczne i polityczne miasta, ale pracując w Wałbrzychu, trzeba pokazywać ludzi bezrobotnych, wykluczonych, zapomnianych, skazanych na nieobecność, peryferia<sup>49</sup>.

Twórców oraz publiczność od zawsze fascynowały opowieści o tym, co najbliższe egzystencji człowieka. Odwołanie się wałbrzyjskich twórców do problemów codzienności w dramatach nowych lub w adaptacjach klasycznych dzieł miało na celu ukazanie/uświadomienie mieszkańcom, że rzeczywistość jest taka, jaką ją sami wykreujemy, doświadczenia wielości problemów społecznych, będących konsekwencją przemian systemowych w nieodległej przeszłości i terażniejszości, są faktem, ale trzeba podjąć wysiłek zorientowany na zmianę rzeczywistości, uwierzyć w realne możliwości, w potencjał indywidualny i społeczny.

Jednym z przykładów twórczości scenicznej odwołującej się do rzeczywistości był spektakl *Kopalnia*, w którym bohaterem uczyniono miasto i jego mieszkańców. Sztuka powstała na podstawie wywiadów, rozmów prowadzonych z górnikami w fazie schyłku materialnego dostatku, poczucia bezpieczeństwa, świadomości roli społecznej, statusu społecznego. Twórcy podjęli próbę przedstawienia aktualnej sytuacji osób/górników oraz ich rodzin pozostających poza rynkiem pracy, poszukujących swojego miejsca w nowej rzeczywistości. To także ilustracja zmagania się z codziennością, z poszukiwaniem środków niezbędnych do zaspokojenia podstawowych potrzeb. Znamienne było ukazanie pracy górników w bieda-szybach, przedstawienie na scenie tego, co dla poszukujących w ten sposób środków do życia uchodziło za wstydlive, a co dla społeczności Polski stało się niemal codzienną informacją przekazywaną w ogólnopolskich wiadomościach.

W postać narratora wcielił się młody chłopak z rodziny górniczej opowiadający historię... czytają, dowiadujemy się w zakończeniu akcji. Spektakl w zamyśle twórców miał być metaforą Wałbrzycha, jego doświadczeń, dlatego wśród wielu postaci nie dziwi postać Pieska, o której niewiele wiadomo: „w tłumie dziwacznych bohaterów wiodących zawieszony w beczasie, na pograniczu rzeczywistości, snu i teatru był [...]. Zwłaszcza że sam Piesek myli tropy co do swej tożsamości: deklaruje, że obudził się któregoś dnia [...] jako pies.

---

<sup>49</sup> T. WILK: *Rewitalizacja...*, s. 288.

[...] Piesek mówi językiem zgorzkniałego intelektualisty, oznajmiając, że szczeka z rozpacz i z nudów. Absurdalna metamorfoza jest jedynym wyjściem z paradoksalnej sytuacji, gdy nie ma co robić, a równocześnie — nie da się, istniejąc, nie robić nic. »Bycie pieskiem jest wygodne, nie trzeba przynajmniej być człowiekiem«<sup>50</sup>.

Owa symboliczna postać Pieska wyraża stan, w jakim znalazła się znacząca część wałbrzyskiego społeczeństwa — stan poczucia bezradności, oczekiwania, lęku i niepewności własnej przyszłej biografii. Spektakl stał się swoistą balladą o umierającym mieście, ale z pozytywnym, niosącym nadzieję zakończeniem. I choć prowokacji w spektaklu nie ma — przykładem cytatu z prasy, mówiący o tym, że ktoś zamierza kupić wieże kopalniane i sprzedać je jako złom. „Reakcje widzów były skrajne [...]. Jednych wzruszało, że opowiedzieliśmy im historię ich miasta z zakończeniem niosącym zarówno nadzieję, jak i poczucie klęski. Inni mówili, że nie wypada, żeby ludzie w Polsce albo w Paryżu oglądali takie obrazki z Wałbrzycha”<sup>51</sup>.

Przedstawienie wzbudziło wiele emocji — od zachwyty i uświadomienia, że taka jest rzeczywistość i dlatego trzeba ją zmienić, do zażenowania i wstydu oraz chęci ukrycia, że ukazany stan jest rzeczywistością. Spektakl zainicjował dyskusję społeczną i wyprowadził ją z przestrzeni tabu. Szczególnej mocy nabiera symboliczna postać Obcego, kogoś, kto ma się zjawić i przeprowadzić zmiany. Jednak zakończenie spektaklu wyraźnie wskazuje, że to iluzja, a jedyną realną szansą na zmianę jest rewitalizacja własnego życia, czyli świadomość, odpowiedzialność i zastąpienie bierności aktywnością.

Wielce udaną próbą rewizji okresu minionego był spektakl *Rewizor* przygotowany pod kierunkiem Jana Klaty. Reżyser przeniósł Gogolowską komedię w rzeczywistość lat siedemdziesiątych XX wieku, a więc w czasy powszechnego iluzorycznego rozwoju, stabilnych warunków życia oraz zwolnienia od ponoszenia odpowiedzialności za własne życie. Okazało się, że z perspektywy okresu korupcji i degeneracji ekip rządzących słowa wielkiego poety Cypriana Kamila Norwida — „Ojczyzna to wielki zbiorowy obowiązek” — właściwie niewiele znaczą. Spektakl stał się asumptem do refleksji dotyczących przeszłości, dostrzeżenia ówczesnych absurdów. Propozycja teatru po raz kolejny okazała się mądrą satyrą społeczną.

---

<sup>50</sup> A.R. BURZYŃSKA: *Mniej więcej tak*. „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2004, nr 63, s. 39.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 73.

Dokonujące się w kraju wieloaspektowe przemiany wymagały nie tylko lokalnej orientacji na zadbanie o warunki umożliwiające zaspokajanie codziennych ekonomiczno-bytowych potrzeb Polaków. Akces Polski do Unii Europejskiej wymógł też działania w sferze społeczno-kulturowej. W tej sytuacji również Wałbrzych stanął przed nowymi wyzwaniami, zwłaszcza w dobie wielokulturowości, co dla miasta nie było doświadczeniem nowym, choć zapewne w innym wymiarze. Coraz pilniejsza potrzeba tworzenia wspólnoty europejskiej zaimplikowała myśl zrealizowania w mieście o tak różnorodnej przeszłości przedstawienia opartego na motywach powieści Witkacego *Janulka, córka Fizdejki*. „Przedstawienie pokazuje integrację Polski z Unią Europejską z perspektywy leżącego przy granicy niemieckiej miasta z trzydziestoprocentowym bezrobociem. [...] na tle »Bitwy pod Grunwaldem« Matejki i przy dźwiękach pieśni agitacyjnej z okresu referendum przedakcesyjnego »Jestem na tak« grani przez wałbrzyskich bezrobotnych Polacy [...] w oświęcimskich pasiakach z reklamówkami z zagranicznych supermarketów w rękach godzą się na ekspansję Niemiec [...] w Europie Wschodniej. Spektakl [J. Klaty — T.W.] — to nie analiza rzeczywistości, a raczej przestroga, czym Unia może się stać, jeśli potraktowana zostanie tak jak w przedstawieniu — jako układ czysto biznesowy”<sup>52</sup>. Ostrzeżenie tak mocno zaakcentowane musiałyby zostać odczytane i zrozumiałe przez mieszkańców, by można było mieć nadzieję na pożądane zmiany. „Spektakl kończy się sceną na lotnisku w Wałbrzychu. Na tablicy świetlnej pojawiają się informacje o odlotach. Przyłotów nie ma. Kto by miał ochotę przylecieć lub wrócić do Wałbrzycha? W zdegradowanym mieście ta pointa nie brzmi jak prowokacja. To rzeczywistość”<sup>53</sup>.

Wprowadzanie sztuki do codziennego życia, w celu przesłania istotnego komunikatu, we wzmiankowanym przedstawieniu przybrało formę w pełni dosłowną. W spektaklu bowiem zaangażowano 16 osób z miasta, wśród których były osoby bezdomne oraz członkowie klubu AA. Jak wspomina reżyser, mimo wielu różnic udało się wszystkim doskonale porozumieć. Dla osób żyjących w przestrzeni zmarginalizowanej zaproszenie ze strony teatru nie na widownię, lecz na scenę było ogromnym wyróżnieniem, ale też potwierdzeniem wartości i godności. Jak zauważa dyrektor teatru Danuta Marosz, „Kłata okazał się człowiekiem umiejącym dostrzec partnerów w osobach bez żadnego doświadczenia teatralnego. I wykrzesać

<sup>52</sup> A. KYZIOŁ: *Piąta władza...*, s. 73.

<sup>53</sup> K. JANOWSKA: *Polska od kulis*. „Polityka” 2006, nr 12, s. 65.

z nich talent. Oni oczywiście o takie zdolności się podejrzewają, bo sądzę, że nie startuje się do statystowania w teatrze tylko z powodu paru złotych. Jestem przekonana, że jest jeszcze coś więcej, może poszukiwanie wzmocnienia samego siebie, miłości własnej, odnalezienia się w grupie”<sup>54</sup>.

Zaistnienie mieszkańców miasta o trudnych życiorysach na scenie stało się jasnym komunikatem — jesteśmy tacy sami, nie ma między nami barier. „Nie ma różnicy, jest tylko podział ról: jedni pracują nad wytwarzaniem komunikatu, drudzy pracują nad jego przyswojeniem i reakcją na niego”<sup>55</sup>. Reżyser, pytany o zasadność wprowadzenia do gry bezdomnych i bezrobotnych, słusznie zauważył, że nie wszyscy mogą wyjechać za granicę, większość tu — w Wałbrzychu — pozostanie, „dlatego potrzebują teatru, żeby przemysleć siebie”<sup>56</sup>.

Upominanie się w teatrze o ludzi skrzywdzonych, osamotnionych nie jest modą praktykowaną przez twórców — to staje się potrzebą chwili, kiedy inne instrumenty zawodzą lub nie zdołają dotrzeć do potrzebujących. Sztuka/teatr daje nadzieję i wzmacnia godność człowieka, budzi wiarę w sukces społeczny, którym niewątpliwie teatr wałbrzyski może się pochwalić.

Przykładów bezpośrednio potwierdzających zmiany, jakie zachodzą pod wpływem działalności teatralnej, jest wiele<sup>57</sup>, wśród nich znamienne miejsce zajmuje postać Dariusza Iwaniaka, osoby bezdomnej. Ów proces przemiany najpełniej wyraża się w jego wypowiedzi: „Teatr dał mi drugą szansę w życiu. Mam średnie wykształcenie, kiedyś pracowałem, ale po zmianach straciłem pracę, rodzinę, potem mieszkanie. Sytuacja w mieście była bardzo zła, nie było pracy, nie miałem pomysłu, co dalej. W końcu stałem się jednym z wielu bezdomnych w mieście. Do teatru trafiłem trochę przez przypadek, ale po rozmowie z reżyserem okazało się, że się nadaje, i otrzymałem rolę statysty. Początkowo cieszyły mnie przede wszystkim pieniądze otrzymane za statystowanie, ale z czasem, a statystowałem w kilku spektaklach, zaczęło mi się tu podobać. Spotykałem życzliwe osoby, które nie traktowały mnie jak kogoś gorszego, tylko tak jak innych. Zżyliśmy się [statyści — T.W.] z aktorami i reżyserami. To miło być szanowanym i czuć się potrzebnym. Ta praca w teatrze pozwoliła mi zmienić swoje życie, pracuję, otrzyma-

<sup>54</sup> K. MIGDAŁOWSKA: *Do Timbaktu*. „Notatnik Teatralny” 2005, nr 38, s. 54.

<sup>55</sup> P. GRUSZCZYŃSKI: *Reżyser idzie na wojnę*. „Notatnik Teatralny” 2005, nr 38, s. 1112.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 113.

<sup>57</sup> Zob. T. WILK: *Rewitalizacja...*, s. 298–313.



łem mieszkanie, wszystko nabiera sensu. Statystowałem w teatrze i w filmie. Do teatru przychodzę raz w miesiącu, czasem częściej, i zachęcam innych, będących w takiej sytuacji, jak ja kiedyś, żeby tu przyszli, spróbowali, może też im się uda” (były bezrobotny, aktor amator).

„Obecność” teatru w życiu ludzi doświadczających wielu problemów przyczyniła się w znacznym stopniu do zmian w ich codziennym życiu. Część podjęła pracę, inni zaczęli się dokształcać, niektórzy nadal angażują się w działalność teatralną, także amatorską, prowadzą zajęcia dla młodzieży i osób starszych. Teatr zmienił sposób postrzegania siebie i rzeczywistości. Nawet jeżeli zmiany w przestrzeni miasta zachodzą powoli, to są widoczne. Dotyczy to zarówno architektury, jak i postaw mieszkańców.

Szeroką użyteczność społeczną, chęć zaistnienia i dotarcia do wszystkich grup społecznych, zwłaszcza do osób i grup dotkliwie doświadczających wszelakich życiowych problemów, teatr wałbrzyski prezentuje także w unikalnej formule promowania własnej aktywności zorientowanej na zainteresowanie nią mieszkańców miasta. Adekwatnie dobrane do miejsca oraz tematyki spektaklu akcje promocyjne i reklamowe są na tyle intrygujące, że nie sposób nie zareagować przynajmniej zainteresowaniem uliczną/przestrzenną prezentacją lub sprawdzeniem, co tak naprawdę dzieje się w teatrze. Bardzo często owe specyficzne zaproszenia do teatru są swoistą prowokacją, podobnie jak same spektakle.

Przedstawienie *Lot nad kukułczym gniazdem* poprzedzały przejażdżki aktorów, ubranych w piżamy, białym autobusem z napisem „Klinika psychiatryczna im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu”, wypytyjących ludzi o stan ich ducha i o potrzebę przyjscia do teatru. Doskonale wyreżyserowana była również promocja *Rewizora*. Otóż w różnych punktach miasta w asyście policji i ochroniarzy pojawiał się mercedes, z którego co jakiś czas wychodził Horodniczy i pytał wałbrzyszan, „czy tutaj nie było jakiegoś urzędnika?”. Ta innowacyjna akcja wzbudzała duże zainteresowanie, co przekładało się na pełną widownię. Z kolei spektaklowi *Piaskownica* towarzyszyła akcja sprzątnania miejskich piaskownic w dzielnicy Piaskowa Góra. Znamienna była również promocja *Burzy*, promocja, w której ramach w różnych punktach miasta: na poczcie, w bankach, w urzędach, podrzucano teczki z napisem „Ścisłe tajne”, w których znajdowały się spreparowane dane osobowe oraz informacje dotyczące fikcyjnych osób. Intrygujące teczki mieszkańcy zabierali do domu, odnosili na policję i do teatru. Twórcy po raz kolejny odnieśli sukces, zaintrygowani mieszkańcy chętnie przychodzili do teatru sprawdzić

przyczynę swoistej rewolucji. Warto wspomnieć, że ową akcję promocyjną zteczkami przeprowadzono w czasie, kiedy kraj opanowała gorączka lustracji.

W akcje promocyjne chętnie włącza się młodzież zainteresowana teatrem i z nim współpracująca, urządzając uliczne happeningi, spotkania. Pomysły młodych ludzi nie ustępują pomysłom twórców teatralnych. Przykładem — promocja spektaklu *Balkon*, która odbywała się na „wypożyczonych” od mieszkańców balkonach, na których wieszano intrygujące banery nawiązujące do treści spektaklu. „Mając na uwadze trudną sytuację wielu rodzin mieszkających w mieście, Teatr im. Jerzego Szaniawskiego przy współpracy miasta podjął się realizacji projektu Teatr Integracyjny, wykorzystując Teatr jako płaszczyznę integracyjną i wsparcie podmiotów działających na rzecz rodzin i osób zagrożonych marginalizacją społeczną oraz wszelkimi uzależnieniami. W ramach projektu proponowane jest wspólne uczestnictwo w spektaklach i spotkaniach w ramach Teatralnego Klubu Dyskusyjnego, jako forma integracji społecznej”<sup>58</sup>. Moderatorami niniejszych spotkań są osoby, które mogą świadczyć pomoc najbardziej potrzebującym: nauczyciele, przedstawiciele teatru, terapeuci, psychologowie.

Wpisany od wielu dekad w przestrzeń miasta, teatr wałbrzyski potwierdza obowiązującą od stuleci prawdę, że sztuka od ludzi pochodzi i ku ludziom zmierza. Umiejętność dotarcia sztuki teatralnej do współczesnych społeczeństw, doświadczających tak zróżnicowanych sytuacji problemowych, funkcjonujących bez poczucia stabilizacji, jest znaczącym sukcesem potwierdzającym, że jest ona, poza wszelkimi dokonaniem artystycznymi, przestrzenią/środkiem modelującym rzeczywistość indywidualną i społeczną.

Problematykę przedstawienia/uogólnienia losów ludzkich w teatrze odnajdujemy w koncepcji Étienne’a Souriau, która polega na „zgrupowaniu ludzi, aby im przedłożyć i rozegrać przed nimi ich własny los w tym, co stanowi jego problematykę, a to za pośrednictwem mikrokosmosu w stanie wrzenia, w którym życiowy konflikt ograniczonej liczby osób wciela, odbija niby zwierciadło i uobecnia poprzez akcję zmysłom i myśli mikrokosmos człowieka, »rzecz ludzką«, której jest tu tymczasowym wysłannikiem i przedstawicielem”<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Ibidem, s. 297. Zob. *Materiały sprawozdawcze Teatru im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu*. Wałbrzych 2006.

<sup>59</sup> S. SKWARCZYŃSKA: *Koncepcja sztuki teatralnej Etienne Souriau*. W: EADEM: *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*. Warszawa, Wydawnictwo PAX, 1970, s. 37.

## Teatr alternatywny/teatr awangardowy

Jednoznaczne określenie form teatralnych, zdecydowanie odmiennych od uznanych form tradycyjnych/klasycznych, bywa trudne, zwłaszcza że niekiedy sami twórcy owych form niechętnie przyporządkowują daną nazwę konkretnej formie teatralnej, widząc w tym pewne ograniczenie tudzież naznaczenie, co kłóci się z ich często zróżnicowaną wizją uprawiania tej dziedziny sztuki. W przedmiotowym piśmiennictwie najczęściej dla form odmiennych od klasycznych przyjęto się stosować nazwę *teatr alternatywny* lub *teatr awangardowy*. Nie są to jednak jedyne określenia, oprócz nich używa się również innych: *teatr eksperymentalny*, *teatr niezależny*, *teatr laboratoryjny*, *teatr kontestacyjny*, *teatr offowy*, *teatr poszukujący*, *teatr otwarty*, *teatr obrzeży*, *teatr studencki*, *teatr studyjny*. Nie wszystkie mają taki sam zakres treściowy/tematyczny, ale z pewnością tworzą jedną rodzinę. Niezależnie od użytej nazwy jest to teatr poszukujący nowych środków wyrazu scenicznego i aktorskiego, kreujący nowe/inne przestrzenie, metody i formy aktywności oraz budujący specyficzne relacje, układy, poziomy komunikacji pomiędzy sceną/aktorem a widzem.

Jakkolwiek określenia *awangardowy*, *alternatywny*... nie są precyzyjne i nie zawsze zyskują akceptację twórców, to właśnie z uwagi na niejednoznaczność prezentowanych form są powszechnie używane.

Początki wspomnianych form sięgają lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy to na nowojorskim Broadwayu, gdzie działały komercyjne musicale, pojawiły się grupy prezentujące ambitniejszy repertuar. Ruch ten określano jako „off-Broadway” („poza Broadwayem”). „W latach sześćdziesiątych fala teatru niezależnego opanowała inne kontynenty, bo oprócz Europy także Amerykę Łacińską od Meksyku po Chile. Teatr ten był od początku bardzo różnorodny, choć łączyły go dwie najważniejsze pasje: bunt przeciwko panującym porządkom społecznym oraz poszukiwania formalne rodem z awangardy. Nie przypadkiem więc, w nawiązaniu do Pierwszej Reformy Teatru [od początku XX wieku po lata trzydzieste, przyznanie równoprawnego miejsca pośród innych dziedzin sztuki — T.W.] ruch alternatywny nazwano Drugą Reformą [...]. W sposób naturalny stał się wyrazem buntu całego pokolenia kontestatorów i hippiesów lat sześćdziesiątych”<sup>60</sup>.

<sup>60</sup> T. NYCZEK: *Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych*. Warszawa, Agencja Edytorska EZOP, 2005, s. 15–16.

Zasadniczo w każdym kraju/regionie na każdym kontynencie działalność wspomnianych form teatralnych miała na celu wyrażenie sprzeciwu wobec określonych zjawisk i postaw. W Stanach Zjednoczonych teatralne formy alternatywne negowały udział Ameryki w wojnie wietnamskiej, opowiadały się po stronie dyskryminowanych Murzynów, przeciwstawiały się powszechnej komercjalizacji. W Ameryce Południowej był to sprzeciw wobec obecnej w większości krajów dyktatury wojskowej. Na terenie Europy Zachodniej sprzeciwiano się przede wszystkim konsumpcyjnemu kapitalizmowi oraz ruchom pravicowo-nacjonalistycznym. Z kolei w Europie Środkowo-Wschodniej bunt rodziły kłamstwa komunistycznego totalitaryzmu. Na uwagę zasługują wyróżniające się aktywnością teatry studenckie, działające w Polsce w drugiej połowie XX wieku, takie jak: warszawski STS, gdański Bim-Bom czy krakowski Teatr 38. Ten niezwykle ruch był niezwykle zjawiskiem w skali światowej<sup>61</sup>. „Równoległym nurtem, często przemieszonym z tamtym kontestacyjnym (wspólne festiwale, przyjaźnie), były poszukiwania awangardowe, niestroniące od czystej sztuki teatru. Dokonania awangardzistów (Petera Brooka, Jerzego Grotowskiego, Piny Bausch, [...] Eugenio Barbry, Włodzimierza Staniewskiego, Leszka Mądziaka) towarzyszyły teatrom aktywnym społecznie, tworząc niezwykle pejzaż duchowo-artystyczny”<sup>62</sup>.

Dziś ów ruch alternatywny jest już zdecydowanie mniej aktywny i widoczny, bo i brakuje tak zaangażowanych twórców, i energia ideowa uległa zmianie. Pomimo pewnej schyłkowości działania, bo przecież niektóre formy nadal pozostają aktywne w naszej/współczesnej przestrzeni, warto pamiętać, że inspiracją do powołania danej formy były awangardowe kierunki w sztukach plastycznych, co artystycznie zastosował Tadeusz Kantor w teatrze Cricot 2, dawne tradycje, folklor, tak pięknie prezentowane w działalności Stowarzyszenia Teatralnego Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego czy Teatru Wiejskiego Węgajty. Właściwie w odniesieniu do tych dwóch ostatnio przywołanych form powinno się mówić o „teatrze źródeł”.

Niezależnie od źródeł powstania i celów działalności wspomniany ruch alternatywny był istotnym i kreującym zjawiskiem w skali światowej, zwłaszcza w drugiej połowie XX wieku. „Wpłynął nie tylko na artystyczny kształt teatru XX wieku, ale ukształtował wewnętrznie co najmniej dwa pokolenia, bo i »ojców — założycieli« z roczników czterdziestych, i ich dzieci. Prekursorską rolę odegrały

---

<sup>61</sup> Zob. *ibidem*, s. 16.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

teatry amerykańskie: The Living Theatre, [...] Open Theatre, [...] Performance Group. W Europie największy rozgłos zyskały grupy prowadzące działalność opozycyjną wobec politycznych reżimów wojskowych i totalitarnych: portugalski Teatro Komuna, hiszpański Tabano, węgierski Szeged, czeski Divadlo na Provázku. Ważną rolę odegrały zespoły polskie: Teatr STU, [Teatr — T.W.] Ósmego Dnia, [Teatr — T.W.] Kalambur, Teatr 77, Pleonazmus, Akademia Ruchu”<sup>63</sup>.

Określanie pewnych form teatralnych mianem alternatywnych lub awangardowych może budzić uzasadnioną obawę, że pomimo iż w piśmiennictwie tudzież społecznej dyskusji wspomniane określenia charakteryzują daną formę, to jej przedstawiciele nie są skłonni do posługiwania się nimi w praktyce. Wobec tego pragnę zaznaczyć, że przywołane (wybrane) formy teatralne są moim subiektywnym wyborem, który podyktowany został sferą działalności poszczególnych grup i twórców.

Prezentując wybrane teatry oraz twórców form alternatywnych, świadomie skupiam się na rodzimych instytucjach i twórcach, chcąc zwrócić uwagę na znaczącą rolę, jaką odegrały/odegrali one/oni nie tylko w perspektywie sztuki polskiej, ale również teatrów/działalności zagranicznej. Istotnym asumptem do zaprezentowania — najbardziej w mojej ocenie — znaczących form i nazwisk było zaangażowanie twórców i wykonawców w niepokojące kwestie społeczne, ich wrażliwość na codzienność ludzkiej egzystencji.

Czym obecnie jest awangarda w teatrze? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć. Obserwując współczesne spektakle, trudno nie dostrzec, że mimo osadzenia sztuki — tematu, formy — w dzisiejszej rzeczywistości, twórcy nadal często nawiązują do pewnych elementów klasyki gatunku, do źródeł filozoficznych bytu człowieka, a wszystko po to, by jak najpełniej dotrzeć do każdego widza/odbiorcy. „Nowa awangarda, wykorzystując oczywiście całokształt zdobyczy formalnych pierwszej połowy XX wieku, charakteryzuje się jednocześnie przechodzeniem od teatru jako widowiska tworzącego (mniej lub bardziej zdeformowaną) iluzję rzeczywistości — do teatru jako intelektualnego, filozoficznego dialogu między twórcami spektaklu a widownią, dialogu, w którym teatr przemawia wprost, nie ukrywając, że świadomie i niejako prowokacyjnie atakuje widownię swoimi treściami, natomiast odpowiedź widowni ujawnia się już nie tylko w reakcjach w czasie trwania spektaklu, ale przedłuża się poza cza-

---

<sup>63</sup> Ibidem.

sokres przedstawienia (na przykład w formie otwartych spotkań dyskusyjnych).

Trudne i często tragiczne doświadczenia XX wieku stwarzają zapotrzebowanie na teatr, który — nie kłamiąc, nie uciekając od problemów, nawet drastycznych — daje człowiekowi nadzieję, świadomość etyczną i społeczną, który przywraca sens istnienia”<sup>64</sup>. Owa twórcza i humanistycznie zaangażowana rola teatru, nie tylko awangardowego, staje się współczesną płaszczyzną społecznego dialogu i świadomego doświadczania codzienności.

Konstituujący się teatr awangardowy/alternatywny zwraca uwagę nie tylko nową formą poszukiwania kontaktu z widzem, potrzebą zainteresowania go swoim przekazem — treścią i formą — ale też faktem, że przeciwstawia się tradycyjnym formom, sztuce faktu. Zasadniczo w XX wieku wielu twórców w dyskusjach dotyczących roli i miejsca oraz formy teatru zwróciło uwagę, że teatr w dotychczasowym wymiarze, teatr klasyczny staje się anachronizmem, dlatego że przez wieki czerpał z codzienności życia ludzi w przestrzeni społecznej. Nie jest to wszelako krytyka klasycznej formy, raczej zwrócenie uwagi na fakt, że w dobie upowszechnienia sztuki filmowej, rozwoju technologii wzrasta niebezpieczeństwo „sytuowania” teatru jako sztuki faktu, nawet anachronicznej. Nie sposób nie dostrzegać rozpowszechniania się coraz bardziej zaawansowanych technologicznie form popularyzujących sztukę, jednak mimo to trudno wyrokować o kryzysie teatru, nawet tego klasycznego, bo to teatr jest jedyną formą zaspokajania potrzeby bezpośredniego kontaktu widza z aktorem, czego ani film, ani telewizja w swej ofercie nie mają.

Warto zauważyć, że w toczących się dyskusjach na temat kondycji i społecznej „przydatności” teatru znaczącą rolę odgrywa właśnie teatr alternatywny ze swoją autonomiczną inscenizacją. „Sztuka inscenizacji w swoich szczytowych osiągnięciach wyzwoliła częściowo teatr od kategorii »sztuki faktu«, stworzyła — może niezupełnie świadomie — szansę wypracowania teatru jako miejsca bezpośredniego kontaktu twórców i odbiorców zespalających swą uwagę, myśl i wolę na podstawowych problemach losu ludzkiego, w problematykę [sic!] stosunku człowieka do człowieka oraz człowieka do kosmosu, właśnie po to, aby wynieść stamtąd, jak z legendarnej Kolchidy, ziarno nadziei”<sup>65</sup>. Można nie zgadzać się z prze-

<sup>64</sup> J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane...*, s. 95.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 133–134.

myśleniami Jerzego Grotowskiego, z jego wizją teatru przyszłości, ale z pewnością należy mieć świadomość, że jakkolwiek teatr klasyczny/anachroniczny w najbliższych dekadach nie przestanie być obecny w naszej rzeczywistości i dobrze, bo to wielka wartość, to jednak obok niego będą powstawać nowe/odmienne formy poszukujące jak zawsze magii między widzem i aktorem.

Uwzględniając historię teatru oraz współczesne realia egzystencji człowieka, w moim przekonaniu i rozwój nowych, alternatywnych form teatralnych należy postrzegać nie jako zagrożenie klasycznej formy, lecz jako możliwość jej dopełnienia i, paradoksalnie, wzmocnienia. Należy tylko odpowiednio zadbać o to, by te różne w formie projekty łączył wspólny cel. „Pomostem między współczesnym teatrem anachronicznym, teatrem jako »sztuką teatru« a pomiędzy teatrem przyszłości stanie się — jak sądzę — z jednej strony dalszy zdecydowany rozwój intelektualnej, filozofującej, antynaturalistycznej inscenizacji teatralnej, z drugiej natomiast wzrost wzajemnych form bezpośredniego kontaktu pomiędzy sceną a widownią, stopniowa metamorfoza widowiska, które w coraz mniejszym stopniu będzie pozostawać »przedstawieniem« [...], natomiast w stopniu narastającym zacznie się stawać »dialogiem«”<sup>66</sup>.

Jerzy Grotowski ową nową formę teatru przyszłości nazywa „neo-teatrem”. Podstawowa formuła będzie się opierać na dialogu i wymianie postaw intelektualnych, za podstawę przyjmując materiał akcji scenicznej. „Mówiąc o dialogu »widownia — scena«, uwzględniam sytuację, w której odpowiedź widowni na bezpośrednie »wyzwania« sceny nie jest konkretyzowana słownie i ogranicza się do reagowania »nieartykułowanego« (oklaski, śmiech, napięta cisza...). [...] »neo-teatr« wytworzy jednocześnie możliwość rozmowy bezpośredniej [...] między widownią a sceną, przy czym wtórne reakcje sceny [...] wymagałyby oczywiście szerokiego marginesu improwizacji”<sup>67</sup>.

Poszukując odpowiedzi na pytanie, czemu ów teatr (nowy) ma służyć, jakie potrzeby zaspokajać, można z dużym prawdopodobieństwem odpowiedzieć, że teatr zdoła kompensować wiele deficytów powszechnych w codzienności ludzkiej egzystencji, może kreować postawę nadziei i otwartości wobec drugiego człowieka i społeczeństwa. Dzięki temu dokonuje się proces rewitalizacji życia jednostki, tej zagubionej, wyalienowanej, samotnej. Trafnie ujmuje to Jerzy Grotowski: „Proces psychicznego przywracania jednostki — zbio-

<sup>66</sup> Ibidem, s. 134.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 137–138.

rowości ludzkiej, proces przywracania człowieka — nieskończonej całości przyrody stwarza zapotrzebowanie na sztukę, której elementem wyróżniającym byłaby cyrkulacja myśli, konfrontacja postaw intelektualnych, bezpośredni dialog odbiorców i twórców”<sup>68</sup>.

W minionych dekadach dostrzegamy w Polsce co najmniej kilka wiodących kierunków/form, które reprezentują awangardowy nurt przekazu. Wśród nich znamienne miejsce zajmuje twórczość Jerzego Grotowskiego, prezentowana pierwotnie w Opolu jako Teatr 13 Rzędów, a następnie we Wrocławiu, kiedy to w 1965 roku przeniósł tu swój teatr, który działał pod zmienioną nazwą — jako Teatr Laboratorium. Twórczość Grotowskiego oraz jego zespołu, zarówno w okresie opolskim, i jak i wrocławskim, charakteryzowały luźne adaptacje tekstu, autorskie inscenizacje łączące wątki konkretnego utworu z odniesieniem do ówczesnej rzeczywistości. Powszechną praktyką artystyczną była eksploracja mrocznych obszarów codzienności, przy znikomości środków/rekwizytów (zbytek przeszkadzał w odbiorze/przekazie treści), stosowanie metafory. Wszystko to składało się na, jak mawiał sam Grotowski, „ogółocone aktorstwo”.

Niedoceniany, a może nie do końca zrozumiany, w Polsce znalazł Grotowski zainteresowanie za granicą. Do tej formuły odwoływali się między innymi Julian Beck, Peter Brook. Swoją twórczość prezentował Grotowski na scenach wielu krajów i kontynentów. W ostatnich dekadach w Polsce jego twórczość na nowo próbuje się odkrywać, doszukując się w niej inspiracji dla współczesnego teatru.

Powszechną praktyką w realizowanych eksperymentach było angażowanie widza w akcję sceniczną, co prowadziło do minimalizacji granicy między sceną a widownią i prowokowało widza do większego zaangażowania i aktywnej percepcji. Publiczność Grotowskiego stanowiła stosunkowo wąską grupą ludzi, ale zafascynowanych jego twórczością, odmiennym spojrzeniem na tekst dramatu, jego inscenizację oraz potrzeby społeczne. Nawet tak nieliczne, w skali kraju, grono zwolenników tego teatru mogło czerpać z jego twórczości do 1984 roku, kiedy to teatr zakończył swą działalność<sup>69</sup>.

Teatr 13 Rzędów, bo taka była pierwotna nazwa teatru zainicjowanego przez Grotowskiego w Opolu, powstał w 1959 roku. Asumptem do powołania tej instytucji było — jak wskazuje sam twórca — poszukiwanie absolutu teatralności. „Słowem — jest to tropienie specyfiki teatru, tej nieokreślonej wartości, którą zdefinio-

<sup>68</sup> Ibidem, s. 138–139.

<sup>69</sup> Zob. K. BRAUN: *Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności — obszary zniewolenia*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Semper, 1994, s. 124 i inne.



wałbym jako grę w umowność. [...] Kto jest partnerem, kto wygrywa, kto przegrywa? My sami oczywiście; my sami — to znaczy również i widzowie, bo tutaj zaciera się podział na scenę i widownię. Otóż gra w umowność doprowadzona do ekscesu, do swoich konsekwencji krańcowych, w których staje się właściwie parodią losu ludzkiego, prawdą losu jako »umowności« i losu jako »gry« — byłaby właśnie tą wartością poszukiwaną: »absolutem« teatralności”<sup>70</sup>. Mimo że teatr ten jest teatrem nowoczesnym, to jeśli zważyć, że jego publiczność stanowią głównie młodzież i znaczny odsetek robotników, okaże się, że zachowuje on jednocześnie formę bardzo tradycyjną.

Ludwik Flaszen, prezentując Teatr 13 Rzędów, uwzględnivszy jego eksperymentalno-awangardowe założenia, zauważa, że jest to jedyne w swoim rodzaju zjawisko w Polsce. „13 Rzędów jest placówką stałą i zawodową. I mimo swych skromnych rozmiarów (mała sala, mała dotacja, nieliczny, dziewięcioosobowy zespół aktorski) — funkcjonuje na tych samych zasadach, co niemal wszystkie teatry w Polsce”<sup>71</sup>. Twórcy tego teatru nawiązują w swej działalności do poszukiwań twórców Wielkiej Reformy Teatru z pierwszej połowy XX wieku. Owo poszukiwanie jest czynnością permanentną, zwłaszcza wówczas, gdy teatr wypierają z naszej przestrzeni bardziej masowe formy, jak kino i telewizja. Jedyną bronią teatru jest jego teatralność, ku czemu w przeszłości zmierzała Wielka Reforma Teatru. Przez pewien okres zaniechana, współcześnie domaga się kontynuacji. Jedyne, co pozostaje nieosiągalne w plastyce, literaturze, filmie, to bezpośredni kontakt, więź pomiędzy aktorem i widzem”<sup>72</sup>.

Odnajdując pewien archetyp i dialektykę w teatrze Grotowskiego, Tadeusz Kudliński zauważa, że „teatr pierwotny był zbiorowym obrzędem. [...] Grotowski próbuje wskrzesić zbiorowe przeżycie teatralne, słowem — zaktywizować widownię i wciągnąć ją w akcję. Jest to więc zabieg nowatorski, nie tylko artystyczny, ale także społeczny. Zgodnie z tym założeniem zrywa Grotowski z konwencjonalną sceną i rampą, zrywa także ze scenografią. [...] Tak to nazwa Teatru 13 Rzędów zdezaktualizowała się, [...] nie ma tu już w ogóle żadnych »rzędów«.

Aktorzy zwracają się nieraz bezpośrednio do widzów, atakują tekstem [...]. Tym sposobem teatr osiąga istotnie zupełnie nową

<sup>70</sup> J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane...*, s. 198.

<sup>71</sup> Ibidem; L. FLASZEN: *O Teatrze 13 Rzędów. Materiały ITI Międzynarodowego Instytutu Teatralnego*. Cyt. za: J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane...*, s. 209.

<sup>72</sup> Zob. J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane...*, s. 210.

sytuację przeniknięcia się sceny z widownią i stworzenia z nich jednej wspólnoty”<sup>73</sup>.

Wspomnianą wspólnotę łączy dążenie zorientowane na określony cel (cele), czyli na świadomy dialog służący porozumieniu i rozwojowi. Pragnieniem zapewne większości twórców jest dotarcie do jak największej liczby odbiorców. Wszelako mają oni świadomość, że szczególnie w dobie upowszechnienia środków przekazu, form zdecydowanie masowych, jak film, telewizja, Internet, teatr nie bez przyczyny wielu określa mianem sztuki elitarniej, dostępnej wąskiemu gronu odbiorców. Warto pamiętać, że w wielowiekowej historii teatru pojęcie *elitarność* miało zróżnicowane, różnorodnie uwarunkowane konotacje, chociaż zważywszy na źródła początków sztuki teatralnej, trudno doszukiwać się zamysłu elitarności w jej działaniach. Jerzy Grotowski, odnosząc się do pojęcia *elitarność*, stwierdzał: „Byłbym szczęśliwy, gdyby teatr przestał być wreszcie sztuką przeznaczoną dla określonych grup społecznych, na przykład dla ludzi majątnych, dla mieszkańców większych ośrodków miejskich, dla osób, których wykształcenie zobowiązuje niejako, aby chodzili do teatru, dla młodzieży szkolnej »zganianej« na przedstawienia wbrew jej woli itp. Pragnąłbym za to, aby teatr stał się sztuką »elitarną« w znaczeniu »odświętną«, dla zwykłego człowieka z ulicy [...]. No, ale na to, żeby tak się stało, teatr musi być świadomy swoich atutów, musi wiedzieć, co mianowicie może uczynić go sztuką »odświętną«”<sup>74</sup>. Wspomniana odświętność zawiera się w naturalności i bezpośrednim kontakcie, w tym, jak przekaz/komunikat „rzeźbi” – jak powiedziałby Joseph Beuys – w ludzkim organizmie.

Po kilku latach działalności w środowisku opolskim Jerzy Grotowski otrzymał zaproszenie do Wrocławia, co łączyło się z pozyskaniem siedziby dla teatru. Zmieniając miejsce, reżyser i twórca zmienił też dotychczasową nazwę teatru na Teatr Laboratorium. Zmiana miejsca oraz nazwy teatru nie oznaczały zaprzestania kierunku i celu twórczej aktywności. Zamysłem, który towarzyszył projektom Grotowskiego, nie było ilustrowanie rzeczywistości, lecz pewna konfrontacja, która osiągnie swój cel wraz z uważnym widzem, dlatego zapewne twierdził: „Naszym idealnym widzem byłby ktoś, kto po zobaczeniu nas nie chciałby rozmawiać, kto nie oceniałby niczego, kto po prostu wyszedłby i żył dalej swym włas-

<sup>73</sup> T. KUDLIŃSKI [b.tyt.]. „Dziennik Polski” z 7.07.1961. Cyt. za: J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane...*, s. 227.

<sup>74</sup> J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane...*, s. 240.

nym życiem. Jutro lub pojutrze może wróci do tego, co zapamiętał. Odnosnie do pewnych doświadczeń niczego nie będzie formułował i w ten sposób nie zniszczy czegoś wewnątrz siebie. Będzie czekał. To widz, którego najbardziej lubię”<sup>75</sup>.

Forma stworzona przez Grotowskiego pozwala odkrywać siebie bez dodatkowych dekoracji. To poszukiwanie, spotkanie. „To spotkanie, wyjście naprzeciw, rozbrojenie, wzajemne nieleknie się, w niczym. Oto, czym chciałbym, aby był Teatr Laboratorium”<sup>76</sup>. W efekcie poszukiwań/prezentowania siebie pierwotnie stworzony teatr z czasem stał się *laboratorium* doświadczeń służących społeczeństwu.

Twórczość Grotowskiego zawiera się w obszarze kultury czynnej/aktywnej, a owa aktywność nie dotyczy tylko aktorów, lecz także w nie mniejszym stopniu widzów, którzy stają się współtwórcami danego projektu, tak jak w Przedsięwzięciu Góra z 1977 roku. Wspomniany projekt, trwający nieprzerwanie dwa tygodnie, był formą z pogranicza teatru i prateatru, tworzył go mieszany — w sensie artystycznym — zespół ludzi. Projekt realizował działania kulturowe w obszarze pracy nad sobą. Jego twórcy zauważali, że praca z ludźmi może ich czegoś nauczyć lub oduczyć, ważne, by była świadomą postawą, cechujących się otwartością na przemiany.

Artystyczna działalność Grotowskiego ewoluowała od form mieszających się w ramach *stricte* teatralnych, nawiązujących do przeszłości, do form parateatralnych, łączących tradycyjne formy z nowymi rozwiązaniami, które na innych (choć nie całkiem obcych) prawach angażowały widzów. Teatr poszukiwał ludzi o podobnych potrzebach, chętnych i otwartych na dialog oraz na działanie.

Reprezentując niepowszechną formułę pracy, Grotowski poszukiwał podobnie działających zespołów teatralnych na arenie międzynarodowej i był na nie otwarty. Jedną z cenniejszych jego inicjatyw było utworzenie Workcenter w Pontederze. Powstała struktura stanowiła swoistą pustelnię artystyczną, gdzie międzynarodowe grupy teatralne prezentowały własne spektakle/projekty, po czym następowała dyskusja obejmująca różnorodne aspekty. Do Workcenter przyjmuje się grupy, które są zainteresowane rozwojem, edukacją oraz wyrażają chęć uczestniczenia w rocznych kursach szkoleniowych. To, co szczególnie cenne w owych pracach edukacyjnych, to fakt, że oprócz nabywania umiejętności artystycznych uczestnicy reprezentujący różne kraje, kontynenty oraz kultury

---

<sup>75</sup> Ibidem, s. 485.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 500.

doskonale się rozumieją, poznają nowe kultury, dzięki doświadczeniom teatralnym zanika negatywna rywalizacja, jest przede wszystkim działanie zorientowane na człowieka, bez żadnych uprzedzeń i stereotypów.

Wspomniane działania znakomicie wpisują się w kontekst edukacji międzykulturowej, w której sztuka teatralna służy jako doskonałe narzędzie osławiania i porządkowania rzeczywistości.

Innym, nie mniej ważnym, przykładem zaangażowania się teatru w międzynarodowym programie poznawania kultur, uczenia tolerancji, wrażliwości na odmienność, kreowania bezpiecznej przestrzeni jest Odin Teatret Eugenia Barbry. Ten wybitny aktor, reżyser jest nie tylko twórcą jedyne w swoim rodzaju teatru, stanowiącego centrum studiów teoretycznych, jest także autorem książek oraz właścicielem Międzynarodowej Szkoły Antropologii Teatralnej. Stworzony przez ten teatr odrzuca zarówno teatr klasyczny, jak i teatr awangardowy, Barbra prezentuje kolejny nurt, tak zwany Trzeci Teatr. Formuła tego teatru wymaga najlepszych aktorów, którzy konstruują dzieło będące dla widzów wyzwaniem. Teatr ten nie uczestniczy w żadnych zmaganiach festiwalowych, miejsce jego działania to wioski, robotnicze osiedla lub dzielnice zamieszkałe przez emigrantów bądź mniejszości narodowe.

Odin Teatret jest na wskroś europejskim teatrem — tak jak jego twórca, który urodził się we Włoszech, ale mieszkał między innymi w Norwegii i w Danii. Charakterystyczne i niezwykle cenne jest to, że aktorzy Odin Teatret pochodzą z różnych krajów, reprezentują czasami odmienne kultury, które doskonale się uzupełniają. Odin Teatret ukazuje pewien archetyp Europy — „Europa, która czerpie pokarm z poszczególnych krajów”<sup>77</sup>.

Przywołałam ten przykład teatru nie tylko z uwagi na doniosłą rolę, jaką odgrywał i nadal odgrywa w przestrzeni wieloaspektowej wielokulturowości, w przestrzeni zagubienia, zmiennej aksjologii, alienacji, braku tolerancji, braku poszanowania praw człowieka, ale też z uwagi na wspólne elementy działań zarówno Odin Teatret, jak i Teatru Laboratorium<sup>78</sup>. Wspólne zainteresowania obu form, orientacja ku nawiązaniu aktywnego kontaktu z widzem, mimo szeregu odmienności, sytuuje oba teatry w obszarze kultury/sztuki aktywnej, wrażliwej na otaczającą człowieka rzeczywistość. W owej roz-

<sup>77</sup> Ibidem, s. 770.

<sup>78</sup> Jerzy Grotowski pracował na początku lat osiemdziesiątych z Eugeniem Barbrą. To on pierwszy, kiedy jeszcze Teatr Laboratorium nie był znany poza granicami kraju, rozpowszechnił jego działalność w Europie.

maitości wielokulturowej zamysły twórców wspomnianych teatrów odpowiadają koncepcji wielokulturowej, która zakłada, że „Człowiek i jego kultura najlepiej [...] egzystują w sytuacji ustawicznego spotykania z innym człowiekiem i jego kulturą, gdyż tylko w takich warunkach mogą się rozwijać”<sup>79</sup>.

Przykłady zaangażowania w przestrzeni wielokulturowej, obejmującej nie tylko kontynent europejski, odnajdujemy w działalności Teatru Laboratorium, który liczne projekty realizował w Stanach Zjednoczonych, Australii czy w wielu krajach europejskich. Laboratorium w założeniu nie jest tylko teatrem, to instytut poszukiwań w domenie teatru i poza nim. Podejmowane działania zawsze nawiązywały do praktyki, także w obszarze parateatralnym. Program badawczy Instytutu Laboratorium, który jest skrótem nazwy: Instytut Aktora Teatr Laboratorium, obejmujący obszar parateatralny, zorientowany był na następujące cele:

- „— poszukiwanie i praktyczne wypróbowywanie różnych form ekspresji człowieka w działaniu, w żywej relacji z innymi ludźmi;
- poszukiwanie i praktyczne wypróbowywanie warunków, w których człowiek, współdziałając z innymi, działałby szczerze i całym sobą, wyzwalając swój potencjał osobowościowy i urzeczywistniając potrzeby twórcze;
- poszukiwanie i praktyczne wypróbowywanie takich form kontaktu, który pozwala odnajdować i utwierdzać sens i wartość życia poprzez żywą więź międzyludzką;
- poszukiwanie i praktyczne zbadanie czegoś, co nazywamy faktem parateatralnym, a co byłoby inną niż znane dotąd formą sztuki — poza tradycyjnym podziałem na patrzącego i działającego, człowieka i jego wytwór, twórcę i odbiorcę”<sup>80</sup>.

Niezmienna mimo upływu czasu, jaki dzieli początki idei i założeń teatru założonego przez Jerzego Grotowskiego, pozostaje chęć wychodzenia naprzeciw potrzebom jednostki, społeczności, próba konstruowania Kofoedowskiej idei pomocy do samopomocy.

Odpowiedzią na społeczne potrzeby, na afiliację wspomnianej idei był rozwój struktur Instytutu w czasie jego funkcjonowania. Kluczowym aspektem owej szeroko rozbudowanej — strukturalnie i tematycznie — formuły był udział ludzi z zewnątrz mających różne potrzeby. Każda sekcja stanowiła odrębne laboratorium skupiające się na kompensacji oraz modernizacji sytuacji problemowych

---

<sup>79</sup> J. NIKITOROWICZ: *Wielokulturowość*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. T. 7. Red. T. PIŁCH. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2008, s. 95.

<sup>80</sup> J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane...*, s. 584.

w danym zakresie tematycznym. Całościową strukturę Instytutu tworzyły następujące laboratoria:

- laboratorium terapii zawodu: konsultacje i pomoc dla aktorów zawodowców oraz innych grup zawodowych;
- laboratorium teorii i analizy w grupie: dyskusje nad zagadnieniami z pogranicza życia i sztuki, refleksje dotyczące komunikacji międzyludzkiej;
- laboratorium teatrologiczne: konsultacje dla badaczy, współpraca z innymi ośrodkami teatrologii;
- laboratorium spotkań roboczych: treningi indywidualne i grupowe, poszukiwanie własnej kreatywności;
- laboratorium metodyki zdarzenia: pozatechniczne aspekty działania aktorskiego kierowane do aktorów, z czasem również do osób spoza tej grupy zawodowej;
- laboratorium współpracy z psychoterapią: współpraca z ośrodkami psychoterapeutycznymi;
- studio międzynarodowe: zajęcia praktyczne dla obcokrajowców, szkolenia;
- logistyka: zabezpieczenie zaplecza działań instytucji;
- Special Project i Program badań prospektywnych: poszukiwanie doświadczeń parateatralnych, spotkania grupowe, obejmujące ludzi z zewnątrz<sup>81</sup>.

„Praca laboratoriów związanych pośrednio z procesami twórczymi w zakresie sztuk spektaklowych nie jest rozumiana jako relikty naszej teatralnej przeszłości; interesuje nas tutaj, na ile doświadczenia parateatralne mogą mieć zastosowanie w procesach twórczych aktora (lub w terapii zawodu), a procesy twórcze bierze się pod uwagę jako formę ludzkiego kontaktu i ekspresji”<sup>82</sup>. Przywołanie owej refleksji nasuwa skojarzenia ze znaną w pedagogice i innych naukach społecznych „kategorią wzajemności”, rozumianą jako postawa odwzajemniania w podobny sposób jakiejś przysługi. Owa kategoria to nie tylko istotny element w relacjach międzyludzkich, stabilizujący określone role i strukturę społeczną, to także cecha ułatwiająca organizowanie życia zbiorowego. Wzajemność to jedna z bardziej pożądaných norm charakteryzująca stosunki społeczne. Zasadniczo w każdej epoce była ona tak samo pożądana — stabilizowała bowiem funkcjonowanie grup społecznych, także tych odmiennych<sup>83</sup>. Problematyka wzajemności znajduje odzwiercied-

<sup>81</sup> Zob. *ibidem*, s. 585.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 587.

<sup>83</sup> Zob. H. GUZY-STEINKE: *Wzajemność jako kategoria w naukach pedagogicznych*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. T. 7..., s. 623–627.

lenie w pracach badawczych, w działalności społecznej Instytutu Laboratorium, który posiłkując się zewnętrznymi doświadczeniami społecznymi, poddając je swoistej „obróbce” artystycznej, niejako przekazuje na powrót społeczeństwu, nadając im jednak inną postać i formę.

Innym przykładem zaangażowania Teatru Laboratorium w rozwój kultury i społeczeństwa jest program Teatr Źródeł realizowany między innymi pod patronatem Międzynarodowego Instytutu Teatralnego przy UNESCO. Podstawowy cel owego programu poszukiwań na pograniczu teatru to konfrontacja „dramatycznych (czynnych) technik archaicznych, wywodzących się z różnych tradycji i kultur, z najnowszymi doświadczeniami z zakresu kultury czynnej”<sup>84</sup>.

Czym jest wspomniany program i jaka jest jego istota? „Uczestnikami Teatru Źródeł są ludzie różnych kontynentów, kultur i tradycji. Teatr Źródeł poświęcony jest działaniom, które przywracają nas źródłom życia, bezpośredniej, pierwszej jakby percepcji, ograniczonemu, źródłowemu doznawaniu życia, istnienia, obecności”<sup>85</sup>.

Jakkolwiek nazwa Teatr Źródeł narzuca pewien kierunek myślenia/odwołania, to sam jego twórca zwracał uwagę, że złym tropem jest kojarzenie tego programu z czymś odległym w sensie egzotycznym. Jak zauważał Grotowski, trudno określić słowami, czym jest ów teatr, łatwiej określić to, przygotowując konkretny projekt. Teatr źródeł dotyka rzeczy trudnych, pierwszych, na przykład próbuje ustalić, jaka jest różnica między ciszą a milczeniem. Teatr Źródeł odnosi się do istoty działalności Jerzego Grotowskiego: „Od lat materia mojej pracy nie jest związana z dramatem w potocznym nacechowaniu tego słowa (to jest dramatem pisanym albo scenicznym), ale z działaniem ludzkim osadzonym w dosłowności miejsca i czasu, gdzie to się dzieje; nie jest opowieścią o czymś, co się dzieje, tylko realnie zdarza się ludziom w danym czasie [...], jeśli w lesie, to w prawdziwym lesie”<sup>86</sup>.

Przedstawiany teatr „podejmuje” wybrane teksty nie dlatego, że są „ładne” czy „brzydkie”, ale po to, by za ich pośrednictwem przemówić do współczesnego widza. Każdy spektakl jest próbą prowadzenia scenicznej polemiki z tak zwanym „podwórkowym egzystencjalizmem”, z założeniem, że wszystko jest absurdem, że należy trwać w rozpacz i bezradności<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane...*, s. 667.

<sup>85</sup> Ibidem, s. 647.

<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Zob. ibidem, s. 167–169.

Sztuka Grotowskiego ma wobec powszechnego stanu odczucia beznadziejności/marazmu czytelny przekaz/diagnozę: „nie można mówić, że świat w ogóle jest »zły« lub w ogóle jest »dobry«, że jest tylko »smutny« albo tylko »wesoły«. To naiwne. Świat jest zmienny, pulsuje nieustannie od rzeczywistego tragizmu do »ubawu«, od groteskowości do powagi, od »narodzin« do »umierania«. I stąd właśnie, a nie z jakiejś chęci udziwniania, wynika forma naszych przedstawień, forma pulsująca między groteską a powagą”<sup>88</sup>.

Praktyka teatralna Jerzego Grotowskiego, zaledwie tu zarysowana, w perspektywie społecznej użyteczności nie jest jedynym przykładem awangardowych form teatralnych, realizowanych dynamicznie w minionym czasie. Warto wszelako zauważyć, że i obecnie, w pewnym zakresie, niektórzy twórcy nawiązują do twórczości znakomitych przedstawicieli nowych awangardowych kierunków aktywności artystycznej.

Jednym z najbardziej znaczących i najciekawszych przedstawicieli awangardy teatralnej ostatnich lat jest Teatr Pieśń Kozła. Instytucja ta w pełni kontynuuje drogę polskiego teatru laboratoryjnego zainicjowanego jeszcze przez Juliusza Osterwę oraz Jerzego Grotowskiego. Powołany został do życia w 1996 roku. Przez pierwsze lata zespół pracował w Ośrodku Grotowskiego we Wrocławiu. Od 2002 roku posiada własną siedzibę w zabytkowym budynku w centrum miasta. Zespół artystyczny tworzy międzynarodowa grupa aktorów, między innymi ze Skandynawii, z Francji, z Wielkiej Brytanii i z Polski. Corocznie organizowanymi warsztatami, systematyczną pracą pedagogiczną Teatr przyciąga aktorów i reżyserów z całego świata. Współpraca w międzynarodowym zespole „narzuca” pewien kierunek zainteresowań artystycznych — jest nim wielokulturowość i poznawanie odmiennych kultur służących kreowaniu wspólnej przestrzeni.

Unikalna technika pracy aktorskiej — „technika koordynacji” (tekst, muzyka i ruch jako uniwersalny język teatru), niezależność artystyczna oraz zainteresowanie przestrzenią wielokulturową uświadomiły jego twórcom i pracownikom potrzebę organizowania festiwalu: Brave Festival — Przeciw Wypędzeniom z Kultury, prezentuje sztukę i tradycję zapomnianych i ginących kultur z całego świata, nie ogranicza się li tylko do Europy. Ten wyjątkowy w formie i treści Teatr Pieśń Kozła aktywnie współpracuje z licznymi instytucjami kulturalnymi w kraju i poza jego granicami, realizuje bezsprzecznie zasadę/kategorię wzajemności, spełniając społeczną

---

<sup>88</sup> Ibidem, s. 167.



potrzebę uczestnictwa w kulturze i dla kultury. Prezentowane spektakle, projekty artystyczne odwołują się najczęściej do zagadnień z obszaru traumatycznych doświadczeń naszych czasów, mówią o poszukiwaniu mitu o nieśmiertelności. Posługując się językiem przekraczającym bariery kulturowe — muzyką i ruchem — Teatr zdobywa coraz więcej widzów, także poza granicami kraju<sup>89</sup>.

Szczególnym przykładem upowszechniania sztuki awangardowej jest Teatr Cricot 2. Założony w 1955 roku w Krakowie przez Tadeusza Kantora, od pierwszych inscenizacji zyskał akceptację, a nawet uznanie zarówno wśród krytyków sztuki, jak i publiczności. Twórczość Tadeusza Kantora, znakomitego reżysera, malarza, scenografa, animatora życia kulturalnego, wizjonera sztuki, artysty prezentującego własne prace plastyczne na wielu międzynarodowych wystawach, ogniskowała się zasadniczo wokół plastyki i teatru, chociaż, co warto zauważyć, był on zwolennikiem łączenia i uprawiania różnych dziedzin sztuki. Już w pierwszym przedstawieniu, w *Mątwie* według Witkiewicza, zastosował technikę gry charakterystyczną dla filmu niemego — aktorzy poruszali się jak kukły. Poszukując właściwej formy dla swych scenicznych wypowiedzi, aktorów starał się maksymalnie przybliżyć do przedmiotów (opakowanie aktorów i przedmiotów czarną materią, co pozbawiało ich właściwego kształtu, lub przebranie w jednolite — przynajmniej w kolorze, najczęściej czarnym lub szarym — stroje będące czytelnym komunikatem płynącym ze sceny, stanowiące również doskonałe uzupełnienie, a niekiedy temat główny danej inscenizacji). Tadeusz Kantor był też twórcą tak zwanego teatru zerowego, w którym przedstawienia pozbawione były akcji, na przykład *Wariat i zakonnica* według Witkacego. Owe praktyki i projekty teatralne z czasem owocowały happeningami.

Ten znakomity reżyser zasadniczo przez ponad 20 lat inspirował się twórczością Witkacego i wystawiał jego sztuki. Niemal zawsze obecny na scenie, pełnił funkcję inspicjenta, ale widocznego dla publiczności. Był częścią widowiska. Wiodącym nurtem w twórczości teatralnej Kantora był „teatr śmierci”. To wówczas powstały najwybitniejsze w ocenie społecznej i najbardziej rozpoznawalne sztuki, takie jak: *Umarta klasa*; *Wielopole, Wielopole*; *Niech szczerzą artyści*; *Nigdy już tu nie powrócę*; *Dziś są moje urodziny*. We wszystkich wspomnianych przedstawieniach motywem przewodnim była śmierć, przemijanie oraz pamięć.

---

<sup>89</sup> Zob. [www.http://pik.wroclaw.pl/Teatr-Pie-Koza-m142.html](http://pik.wroclaw.pl/Teatr-Pie-Koza-m142.html). [data dostępu: 14.01.2013].

Twórczość teatralna Kantora wykracza poza granice kraju, jego spektakl *Umarła klasa* (1975) stał się legendą teatru światowego. Ta jedna z najgłośniejszych inscenizacji to zaduma nad przemijaniem, życiem i śmiercią, refleksja nad codziennością, naszymi wzajemnymi relacjami. „Dla artysty był to początek *teatru pamięci*. Sam artysta swoją twórczość nazywał *Wielką i Niebezpieczną Wyprawą w Nieznane*. Żyjemy codziennością, planujemy przyszłość, ale tak naprawdę nie wiemy, co ona przyniesie, poza śmiercią jest nieprzewidywalna. Nie znamy jej (przyszłości), ale też nie znamy, nie chcemy znać/rozumieć przeszłości. Pamięć, ten niezbędny budulec konstrukcji społecznej, jest marginalizowana/wypierana z naszej rzeczywistości, a jednak jest świadectwem bytu i przemijania. Jest/powinna być wartością indywidualną i społeczną”<sup>90</sup>.

W spektaklu *Wielopole, Wielopole* (1980) przywoływał okres dzieciństwa, losy bliskich zmarłych łączył z postaciami i wydarzeniami z Biblii, które dopełniają obrazy historii. Kolejne, wybitne inscenizacje: *Niech szczerzą artyści*; *Nigdy już tu nie powrócę*, stały się manifestem o trudzie tworzenia codzienności i doświadczeniach przemijania. Swoistym pożegnaniem Kantora ze sceną i z twórczością był spektakl *Dziś są moje urodziny*, który w pełni zaistniał dopiero po śmierci artysty. W tekście do spektaklu napisał:

„Moje życie, jego losy,  
Identyfikowały się z moim dziełem.  
Dziełem sztuki.  
Spełniały się w moim dziele.  
Znajdowały w nim swoje rozwiązanie.  
Moim domem było i jest moje dzieło.  
Obraz, spektakl, teatr, scena”<sup>91</sup>.

Tadeusz Kantor nie jest jedynym artystą, który tak mocno swe życie identyfikował ze sztuką. Podobnie czynił Józef Szajna.

Odmienność własnego teatru od teatru klasycznego budował Kantor nie tylko pracą nad tekstem, uciekaniem się do minimalistycznej scenografii, kolorystyki (szaro-czarnej), ale także wybieraniem miejsc prezentacji swoich dzieł, a były to nie zawsze sceny teatralne, ale także miejsca pozateatralne — muzea, kluby, kościoły. Wybierał przestrzenie zapomniane, nieużywane i tam uprawiał sztukę, różne jej dziedziny. Uważał, że sztywne granice między poszczególnymi dziedzinami sztuki należy znieść, ponieważ inte-

<sup>90</sup> Zob. E. UDALSKA: *Teatr polski końca XX wieku*. Kielce, Wydawnictwo Szumacher, 1997.

<sup>91</sup> <http://www.cricoteka.pl> [data dostępu: 14.01.2014].

gracja sztuki może przynieść zdecydowanie lepsze rezultaty. Sam tworzył obiekty sztuki, które były niekiedy fragmentami scenografii do przedstawień. Jego twórczość wpisuje się tym samym w polski teatr wizji.

Owa unikatowa formuła teatralna wypracowana przez Kantora wyrosła z jego osobistych przemyśleń i doświadczeń. W swej twórczości podążał ku prapoczątkom teatru i jego ontologii. „Teatr jako miejsce poznawania egzystencji człowieka [...] stał się dla Kantora sztuką opanowywania przeszłości poprzez różne wersje poznawania fenomenu pamięci własnej i pamięci zbiorowej”<sup>92</sup>.

Rola i znaczenie fenomenu pamięci dla Kantora, postaci tak wielostronnie myślącej, wydaje się w pełni zasadne, zapamiętywanie bowiem jest procesem poznawczym, dzięki któremu rejestrujemy (kodujemy) oraz magazynujemy informacje pozyskiwane na wiele sposobów. Pamięć jest pewną konstrukcją/bytem pozwalającym na sprawne funkcjonowanie w różnych obszarach ludzkiej aktywności, tych znanych/minionych i zupełnie nowych. To również regulator, czynnik sprawczy postaw i relacji do drugiego człowieka. Wreszcie łatwo zrozumieć odwołanie się do pamięci, gdy uświadomimy sobie, że ten znakomity reżyser budował swój teatr w obszarze dwóch kultur: chrześcijańskiej i judaistycznej, odwołując się do działań wojennych, do Holocaustu, śmierci, ale również do form współczesnych totalitaryzmów. Zapewne dlatego, nie tylko dla Kantora, „teatr śmierci” stał się teatrem najważniejszego doświadczenia egzystencjalnego człowieka XX wieku<sup>93</sup>. I chociaż nie był łatwy w odbiorze, nie dawał prostych odpowiedzi, bo bardziej inspirował do zadawania pytań i samodzielnych poszukiwań, to niezaprzeczalnie wpisał się na stałe w awangardowy ruch teatru XX stulecia, podpowiadając człowiekowi, co jest istotą życia.

W latach sześćdziesiątych minionego stulecia najbardziej rozpoznawalną formułą teatralną stał się polski teatr wizji, był on najbardziej znaną formą polskiego teatru. Tworzyły go inscenizacje pantomimiczne Henryka Tomaszewskiego, oryginalna forma Jerzego Grotowskiego. Plastyka wielu inscenizacji pojawiała się także w pracach Tadeusza Kantora, Józefa Szajny, Jerzego Grzegorzewskiego i Leszka Mądzika. Przywołane nazwiska nie są jedynymi przykładami twórców tego nurtu we wspomnianym okresie, ale są one najbardziej rozpoznawalne, także poza granicami kraju.

<sup>92</sup> E. UDALSKA: *Teatr polski...*, s. 27.

<sup>93</sup> Zob. *ibidem*, s. 28.

Analizując polski teatr awangardowy XX wieku, nie sposób nie przywołać Wrocławskiego Teatru Pantomimy. Ten niezwykle oryginalny w kulturze światowej sposób wyrażania ekspresji i emocji, treści przez ruch sceniczny pokazał Henryk Tomaszewski, wybitny choreograf, reżyser, pedagog. Powstały w 1956 roku pierwotnie jako Studio Pantomimy przy Państwowych Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu, a od 1959 roku jako Wrocławski Teatr Pantomimy, realizował niezmiennie wizję artystyczną nie tylko twórcy, lecz całego zespołu, zwaną „teatrem kulistym”. W centrum zainteresowania i artystycznych zamysłów był człowiek i możliwości jego ruchu. Henryk Tomaszewski od początku powołania tej sceny budował zespołowy teatr pantomimy. Nie prezentował czystej formy mimu czystego, wielowątkowe poszukiwania orientował wokół literatury i kultury, czyniąc z nich bazę spektakli i wzbogacając je muzyką oraz plastyką. Przeciwnie niż Grotowski – tworzył piękne w oprawie plastycznej spektakle, gdzie ruch, muzyka i formy plastyczne wzajemnie się uzupełniały.

Kontynuując tradycję polskiego teatru inscenizacji w swych widowiskach – w inscenizacjach dramatów pantomimą – Henryk Tomaszewski nie miał sobie równych. Twórca Wrocławskiego Teatru Pantomimy stworzył jedyny w swoim rodzaju i unikalny w skali światowej rodzaj pantomimy. „Posiłkując się ciałem aktora – mima, wykorzystując rozbudowane dekoracje i bogate kostiumy oraz skomplikowane efekty świetlne, używając obficie muzyki [...], tworzył rozbudowane akcje, pełne scen zbiorowych”<sup>94</sup>.

Od początku swej działalności teatr zdobywał prestiżowe nagrody w kraju i za granicą, był uczestnikiem licznych festiwali, prezentował swój dorobek na wszystkich kontynentach, zdobywając uznanie. Obecny dyrektor Aleksander Sobiszewski konsekwentnie realizuje linię wyznaczoną przez Tomaszewskiego. Teatr nadal prowadzi działalność edukacyjną w Studium Pantomimy pozwalającym wykształcić uczniów, aktorów mimów, kontynuatorów pierwotnej wizji teatru.

Wrocławski Teatr Pantomimy stał się pierwowzorem dla innych form powoływanych w kraju. Jednym z przykładów jest Teatr Pantomimy Głuchych w Olsztynie, zorganizowany przez Bohdana Głuszcza, realizujący jednocześnie społeczne i artystyczne funkcje sztuki<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 140.

<sup>95</sup> Zob. *ibidem*, s. 141.

Teatralna działalność awangardowa to domena nie tylko zawodowych artystów, lecz także twórców amatorów pracujących pod kierownictwem zawodowego artysty. Potwierdza to na przykład działalność Leszka Mądzika współpracującego z grupą studentów. Łączenie różnych dziedzin sztuki z zamierzeniem czytelnego wyrażenia inspiracji twórczych było udziałem właśnie Leszka Mądzika, twórcy Sceny Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, założonej w 1969 roku. Autorska wizja teatru „wyrośla” z zainteresowań światłem, plastyką i przestrzenią. To forma całkowicie pozbawiona słowa, gdzie główną materią jest plastyczny ruch sceniczny wzbogacony muzyką i światłem. Zasadniczo większość spektakli tworzy nieliczna grupa aktorów oraz nieliczne przedmioty osadzone w mroku przestrzeni. Tak realizuje się „teatr narracji plastycznej”<sup>96</sup>.

Większość przedstawień poruszała zagadnienia filozoficzne, dotyczące bytu człowieka na Ziemi i w kosmosie, relacji człowieka z Bogiem, z człowiekiem oraz losem/przeznaczeniem. Spektakle nie były prezentacją określonych postaci, lecz przekazem pewnych idei i komunikatów. Brak słów, ograniczenie się do obrazów, muzyki i światła — to niemal idealna perspektywa dla wyobraźni widza. Znakomity reżyser twierdził, że istnieją dziedziny ludzkiej rzeczywistości, które nie poddają się słowu, za to stan, w którym się jednostka znajduje, doskonale oddają ruch, światło i muzyka. W przestrzeni spektakli obok aktorów, którymi byli studenci KUL, pojawiały się kukły i przedmioty. Spektakle były metaforami, próbami poszukiwania przez człowieka Absolutu, ale też miejsca na Ziemi. Tematyka przedstawień oscylowała wokół zagadnień ostatecznych: cierpienia, zagrożenia, samotności i śmierci, które pomimo dokonujących się przemian, rozwoju cywilizacji pozostają niezmiennie. Mądzik próbuje, sędzę, z powodzeniem, zainteresować widza — korzystając z własnych przeżyć — uczuciami wypełniającymi życie człowieka. Jest tu miłość, tęsknota, pożądanie, radość, ale też cierpienie i lęk. Doskonała kompozycja muzyki i światła wyłaniającego się z mrocznej przestrzeni pozwala tworzyć symboliczne obrazy wyzwalające niepokój, wzruszenie, dramatyzm. Prezentowane projekty skłaniają do kontemplacji, wyciszenia, do przeżyć duchowych, metafizycznych. Twórczość artysty „dotyka najważniejszych spraw człowieka: życia i śmierci, miłości i bólu, życia doczesnego i wiecznego”<sup>97</sup>. To bodaj jedyny teatr, w którym oklaski zdecydowanie brzmią jak dysonans.

<sup>96</sup> B. FRANKOWSKA: *Encyklopedia teatru polskiego*. Warszawa, PWN, 2003.

<sup>97</sup> E. UDALSKA: *Teatr polski...*, s. 24.

Zawsze mała – kilkadziesiąt miejsc – widownia była celowym zamysłem reżysera. To jeden z najoryginalniejszych twórców teatru współczesnego. Nigdy nie tworzył barier językowych, dzięki czemu jego twórczość stawała się w pełni zrozumiała, co pozwalało na liczne wyjazdy zagraniczne niemal na wszystkie kontynenty. Teatr, a właściwie jego twórca zdobył wielkie uznanie za granicą, natomiast w Polsce należy do artystów niszowych i przez wielu niedocenianych<sup>98</sup>.

Na pograniczu teatru alternatywnego i amatorskiego sytuuje się kolejna forma artystyczna, działająca do dziś – Teatr Ósmego Dnia. Powstały w 1964 roku w Poznaniu, Studencki Teatr Poezji nazwę przyjął z Zielonej Gęsi Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego – „siódmego dnia Pan Bóg odpoczywał, a ósmego stworzył teatr”. Ten studencki teatr początkowo prezentował spektakle poetyckie, z czasem jego formuła i stylistyka ulegały przeobrażeniu. Zasadniczym zwrotem w działalności było poznanie metod pracy i istoty teatru Jerzego Grotowskiego. Kolejnym, bardzo istotnym warunkiem zmian były wydarzenia polityczne 1968 roku, które to wyznaczyły teatrowi nowe zadania: ukazanie prawdy o człowieku<sup>99</sup>. „Teatr Ósmego Dnia osiągnął stopniowo status wyraziciela postaw młodej inteligencji, sfrustrowanej dwuznacznością moralną bytowania w systemie totalitarnym, protestującej przeciwko fałszowi w życiu publicznym, dążącej do radykalnych zmian, domagającej się wolności”<sup>100</sup>.

Widowiska, bardzo sugestywne, często przybierały formę meetingów politycznych. Analizując działalność Teatru, dostrzegamy adekwatność tematyczną spektakli do ówczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej. Echem wydarzeń grudniowych z 1970 roku stał się spektakl do tekstu Stanisława Barańczaka *Jednym tchem* – szydercza alegoria społeczeństwa pogodzonego z głupotą wszechobecną propagandy. Teatr stał się tym samym teatrem opozycyjnym, czego najlepszą egzemplifikację, swoisty manifest opozycji antykomunistycznej stanowił spektakl *Przecena dla wszystkich* z 1977 roku. Wspomniane projekty i wiele innych, żywo reagujących na ówczesne realia życia, spowodowały przymusową emigrację zespołu, który powrócił do kraju w 1989 roku.

<sup>98</sup> Zob. *ibidem*, s. 157–158.

<sup>99</sup> Zob. K. BRAUN: *Teatr polski...*

<sup>100</sup> *Ibidem*, s. 166.

Doświadczenia emigracyjne zespół przedstawił w formie spektaklu *Ziemia niczyja*. Twórcy tej sceny doskonale odczytywali rzeczywistość, potrafili w groteskowej formie przedstawić człowieka, jego zmagania z codziennością, często jakże absurdalną. Znaczącym walorem potwierdzającym główny cel artystów — zaistnienie komunikatu wśród jak najszerszej publiczności, były miejsca prezentacji spektakli w przestrzeniach pozateatralnych.

Mimo że zmieniła się rzeczywistość społeczno-polityczna w naszym kraju, twórcy tego zespołu nadal pozostają wierni idei reagowania na bezmyślność, wrażliwość wobec losu człowieka. Jak zauważa Kazimierz Braun, to teatr opozycyjny, jedna z najbardziej znaczących grup artystycznych w naszym kraju<sup>101</sup>.

Druga połowa XX wieku zaznacza się w Polsce dynamicznym rozwojem, zapewne nie w pełni nowej, ale z pewnością na nowo odczytanej formuły artystycznej, jaką jest teatr inscenizacji, formuły, w której tekst nie pełni już kluczowej funkcji, jest jedynie bazą dla artystycznych wizji jego przekazu. Bodaj najwybitniejszymi przedstawicielami teatru inscenizacji byli: Konrad Swinarski i Jerzy Jarocki, którzy uzupełniali polską tradycję inscenizacji wpływami obcymi, opierając ją na bardzo silnym aktorstwie. Tym samym ich produkcje cechowała niezwykła ekspresyjność i zmysłowość.

Konrad Swinarski, nawiązując do form znanych z przeszłości, w swoich inscenizacjach angażował publiczność, prezentując sztukę w różnych miejscach pozasceniczych: w szatni, w *foyer*. Bliskość widza, rezygnacja z podziału na scenę i widownię miały na celu dopełnienie zamysłów reżysera, by widz jak najpełniej odczytał przekaz<sup>102</sup>. Włączenie widza w spektakl, nawiązanie dialogu były nie tylko formą zaufania i realizacją potrzeby bliskiego kontaktu, lecz także uświadamianiem widzom, czemu teatr służy, jakim jest/może być narzędziem w codziennym życiu. Konrad Swinarski „Wyzwolił w teatrze polskim niespotykane dotąd możliwości twórcze oparte na dwóch fundamentach: na dramaturgii Williama Szekspira oraz na polskim romantyzmie i neoromantyzmie”<sup>103</sup>. W twórczości Szekspira znajdował pokłady myślenia o człowieku, a w romantyzmie — sprawy wyższe i niebanalne.

Własne wizje odczytania dramatu i prezentacji publiczności realizował Jerzy Jarocki, znakomity polski reżyser, twórca arcydzieł

<sup>101</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>102</sup> Zob. *ibidem*, s. 145.

<sup>103</sup> E. UDALSKA: *Teatr polski...*, s. 9.

scenicznych. Zawsze precyzyjnie analizował tekst, po mistrzowsku łączył scenografię, muzykę i grę aktorską, by na scenie zaprezentować swoją wizję świata, pełną emocji, niepokoju i potrzeby poszukiwania sensu.

Dla znakomitych polskich twórców/reżyserów teatralnych inspiracją do realizacji poszczególnych projektów/przedstawień były nie tylko dramaty i sztuki z przeszłości, ale także własne doświadczenia, traumatyczne przeżycia, które w zamyśle artysty stawały się informacją, przesłaniem, przestrogą lub wskazówką na przyszłość.

Jednym z bardziej znaczących przykładów twórców nowoczesnego i awangardowego teatru jest Józef Szajna. Malarz, scenograf, aktor, reżyser, scenarzysta. Swoją twórczością nawiązywał do osobistych przeżyć wojennych, zwłaszcza w obozach koncentracyjnych. Zarówno sztuki teatralne, jak i prezentacje przestrzenne zawierały obrazy bezsensownych czynności, destrukcji, labilności norm moralnych. Jego twórczość była próbą opanowania wszechobecnego chaosu i poszukiwania wyjścia z labiryntu, ocalenia ludzkiej godności. W swej twórczości często posługiwał się – podobnie jak Kantor – kukłami i manekinami. W pewnym jej okresie niemal zupełnie zarzucił słowo, treść, środki aktorskie, gloryfikując środki plastyczne<sup>104</sup>. Twórca teatru totalnego sformułował teoretyczne podstawy własnego rozumienia scenografii. Tworzone wizje plastyczne/scenograficzne same miały przekazywać komunikat widzowi, rezygnacja ze słowa wzbogacała obraz, który dla Szajny był, w wielu przypadkach, silniejszym bodźcem poruszającym i wzruszającym odbiorcę. W swych działaniach identyfikował się także z Grotowskiego wizją sztuki. Jako zwolennik łączenia różnych dziedzin sztuki, hołdował mu we własnych projektach i instalacjach.

Podjmując sceniczny dialog z konstruktywizmem, wyrażał niewiarę w techniczny postęp cywilizacyjny. Ukazywał świat wypełniony metaforą obrazującą śmietnik zdegradowanych wartości – na scenie dominowały zniszczone przedmioty codziennego użytku – realizując przestrzeń sceniczną metodą collage'u. Ta nowa i nowoczesna plastyka nie tylko wspierała inscenizacje teatralne, ale coraz bardziej stawała się teatrem. Niemy spektakl teatralny *Reminiscencie*, poświęcony krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w okresie okupacji niemieckiej, prezentowany w wielu krajach, przyniósł Szajnie międzynarodowe uznanie.

---

<sup>104</sup> Zob. K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 152–154.



Świadomy swojej odrębności artystycznej, własne wizje oraz poglądy na scenografię i jej funkcję w teatrze wyraził w formule: teatr jako sztuka integralna. Malarstwo i teatr wzajemnie się przenikają, zacierając granice między sztukami.

Skażony doświadczeniami wojny i obozów koncentracyjnych, poczynając od *Repliki*, włączał Szajna swój głos w wołanie o odbudowę wartości człowieka, o poszanowanie jego godności. Konfrontacja aktora człowieka z kukłą, manekinem, protezą była obrazem współczesnej cywilizacji niszczenia — zarówno w sferze materialnej, jak i duchowej/aksjologicznej. Powstawała nowa narracja teatralna o współczesnym świecie skażonym doświadczeniem Holocaustu i totalitaryzmu. *Replika* prezentowana w wielu krajach nazywana była „krzykiem naszych czasów”<sup>105</sup>. Jak sam mówił w *Oreǳiu na Dzień Teatru*, „słowa zamieniam w obrazy, a życie w teatr”<sup>106</sup>. Teatr, który jest przesłaniem, krzykiem w chwili zaniedbania. Owo przesłanie płynące ze wszystkich projektów Szajny dotyczy budzenia świadomości, że za losy świata wszyscy ponosimy odpowiedzialność.

W wielowątkowej twórczości Szajny dostrzegamy jeszcze jeden motyw — artyści, którego społecznej roli nie dostrzega i nie docenia społeczeństwo zmechanizowane. Należy miejsce próbował wyznaczyć własną twórczością realizowaną w kraju oraz poza jego granicami. Szajna w swej twórczości dotyka różnych sfer życia i sztuki. Poszukując wyjaśnienia mechanizmów funkcjonowania współczesnego świata, twórczością oswaja rzeczywistość wokół niego i w nim samym. Oswaja lęki i ograniczenia, poszukując — przez plastyczne inscenizacje — głębszego sensu życia. Jego teatr to przykład sztuki nasyconej lękiem przed rzeczywistością, wszelkim powszechnym złem, za które nikt nie ponosi odpowiedzialności. Czy owo unikanie odpowiedzialności, swoista beztroska wobec destrukcji wartości, wreszcie pamięć przeszłości nie napawają lękiem, zdaje się pytać swą twórczością Szajna. Jaka jest kondycja współczesnego człowieka? Twórczość Józefa Szajny jawi się jako oskarżenie, refleksja, pytanie, jest teatrem dramatu ludzkiego, którego nadal nie potrafimy lub nie chcemy dostrzec. „To teatr głębokiego zatroskania o przyszłość świata i miejsce w nim człowieka i sztuki. Józef Szajna jako artysta teatru w świecie współczesnym zajmuje postawę moralisty, który stawia widzowi pytania egzystencjalne [...]. Skłania do samodziel-

<sup>105</sup> E. UDALSKA: *Teatr polski...*

<sup>106</sup> J. SZAJNA: *Oreǳie na Dzień Teatru*. Dostępne w Internecie: [http://wyborca.pl/1,766842,5364738,Przesłanie\\_Szajny\\_na\\_Międzynarodowy\\_Dzien\\_Teatru.Htm1](http://wyborca.pl/1,766842,5364738,Przesłanie_Szajny_na_Międzynarodowy_Dzien_Teatru.Htm1) [data dostępu: 27.11.2009].

nych odpowiedzi. Teatrowi proponuje nową estetykę i żąda przywrócenia mu funkcji miejsca kształtowania sumienia i wyobraźni widzów<sup>107</sup>.

Formuła teatru inscenizacji była bliska również Jerzemu Grzegorzewskiemu. Malarz, scenograf, reżyser w swej twórczości skupiał się na wartościach estetycznych. Nie interpretował dramatu, lecz na jego podstawie kreował własne widowiska. Konkretny tytuł stanowił tylko punkt wyjścia własnych poszukiwań. Spektakle Grzegorzewskiego cechowała dominacja obrazu nad słowem. Projekty realizował w teatrze, ale niekoniecznie na scenie, publiczność lokował nie tylko na widowni, lecz także wykorzystywał balkony, *foyer* i inne przestrzenie. Dochodziło wręcz do prostej zamiany miejsc: widownia – scena, jak na przykład w spektaklu *Śmierć w starych dekoracjach* w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Podobnie jak Tomaszewski, muzykę, światło, ruch uznawał Grzegorzewski za podstawowe środki ekspresji. Reżyser tworzył teatr subtelny i metaforyczny, ukazywał degradację moralną i kulturową, zagubienie, poczucie bezradności tak powszechnie prezentowane w dzisiejszych czasach<sup>108</sup>.

Teatr Grzegorzewskiego uznawany jest za teatr tradycyjny i awangardowy, kameralny i polityczny, ale także klasyczny i romantyczny. Choć zaliczany do teatru plastycznego, nie jest jego czystą formą. Obraz to niewątpliwie niezwykle ważna forma wyrazu w twórczości, ale nie jedyna i dominująca. W swej twórczości przywołuje z przeszłości migotliwe obrazy pamięci. Lapidarnie rzecz ujmując: „Teatr Grzegorzewskiego jest artystyczną wędrówką w utraconą przeszłość. Jest też stałą opowieścią o sztuce i teatrze, o dręczącej artystę potrzebie szukania formy, o jego rozpacz i świadomości śmierci”<sup>109</sup>.

Odwołanie do przeszłości, pamięć to istotne wartości w działalności artystycznej Grzegorzewskiego, który przywołuje je w spektaklach, ponieważ chce je wpoić każdemu człowiekowi, ukazując pamięć jako tworzywo dialogu, porozumienia, przyszłości. Twórczość tego znakomitego reżysera to ważny głos w trwającej debacie o losach współczesnych społeczeństw naznaczonych doświadczeniami przeszłości, konsekwencjami globalizacji, zmagających się z wyzwaniem współczesności, z problemami tożsamości, wykluczenia, samotności, migracji.

<sup>107</sup> E. UDALSKA: *Józef Szajna – nowator i moralista*. „Gazeta Uniwersytecka” [Katowice] 2003, nr 8. Zob. EADEM: *Teatr polski...*, s. 14–15.

<sup>108</sup> Zob. K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 155–156.

<sup>109</sup> E. UDALSKA: *Teatr polski...*, s. 16.

Do twórców form teatralnych uznawanych powszechnie za awangardowe i nowatorskie należą również Krystian Lupa. Scenarzysta, scenograf, reżyser dokonuje swoimi inscenizacjami diagnozy współczesnego społeczeństwa, przy czym nie ogranicza jej tylko do Polaków, lecz wystawia ją całej Europie. Można powiedzieć, że świadomość artysty — zapewne nie tylko artystyczna — jest świadomością europejską. Jego sztuki oddają znaczenie starego kontynentu oraz wszystkie jego dekadencje i upadki. Krystian Lupa zauważa, że bycie Polakiem, Niemcem czy Austriakiem nie ma żadnego znaczenia. Najważniejsze znaczenie ma bowiem kontekst duchowy, w którym żyjemy i działamy, a nie narodowy, historyczny czy polityczny. Duchowość europejska minionego i obecnego stulecia jest najistotniejszą płaszczyzną działań, to miejsce konfliktu, walki i napięcia, wewnątrz narodów i między narodami, generowanych codziennymi problemami egzystencjalnymi, ale też brakiem tolerancji, szacunku, odpowiedzialności<sup>110</sup>.

Spektakle Lupy to swoiste traktaty o dziwności istnienia w świecie/przestrzeni, którą sami tworzymy, nie bacząc na wcale nieodległe konsekwencje. To obrazy ukazujące pustkę i samotność w przestrzeni wypełnionej ludźmi. To ukazanie bezradności wobec piętrzących się trudności, do których najczęściej sami doprowadzamy. Jesteśmy kreatorami postępu, rozwoju nowych technologii, cywilizacji, które mają (miały) usprawnić codzienne życie społeczeństw. I tak się dzieje, ale tylko w pewnym zakresie; paradoksalnie bowiem owa nowoczesność w znacznym stopniu warunkuje degradację oraz destabilizację życia poszczególnych jednostek i grup społecznych. Rysuje się czytelna konkluzja: nie potrafimy oswoić tego, co sami stworzyliśmy. Doskonałym przykładem artystycznej działalności Lupy potwierdzającym trudności/niezaradność człowieka w obecnej rzeczywistości, nieważne, w jakim kraju europejskim — był projekt *Poczekalnia.0*. Przypadkowe miejsce, przypadkowe zdarzenie, przypadkowi ludzie i konieczność wspólnego przebywania — wszystko to ukazuje, jak mało sobą reprezentujemy, co znamy we współczesnym świecie technologii i cywilizacji.

Krystian Lupa to artysta końca wieku, wybrał bowiem „czas analogiczny do współczesnego, czas, który uczynił rekwizytem określonych idei, postaw, manier, fragmentów estetyki, sposobu myślenia i wyrażania myśli; uczynił go materiałem do twórczości o wiele bardziej uniwersalnej, choć naznaczonej poetyką określo-

---

<sup>110</sup> Zob. P. Gruszczyński: *Krystian Lupa. „Notatnik Teatralny”* 1999, nr 18–19.

nej czasoprzestrzeni<sup>111</sup>. Jako współczesny alchemik teatru, próbuje dotrzeć do egzystencji człowieka, żyjącego w aurze mroku, chaosu i niedopowiedzeń. Oprócz materii literackiej doskonale posługuje się światłem i ruchem. Dostrzega poznawcze możliwości teatru w penetracji rzeczywistości. Generalnie wszystkie zabiegi artysty podporządkowane są podstawowej zasadzie: „poznaniu człowieka, czyli odsłonięciu tego, co kryje się za widzialną materią w ludzkiej naturze”<sup>112</sup>.

Przykładem awangardy czerpiącej z regionalnych źródeł jest Teatr im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem, działający od 1984 roku. Teatr skupia absolwentów Krakowskiej Szkoły Teatralnej. Zasadniczo w jego repertuarze przeważa, klasyka, ale w nowej aranżacji. Realizując najczęściej prowokacyjny nurt, zespół dąży do wspólnoty z widzami. Autorem dominującym na scenie tego teatru zawsze był Witkacy i jego teksty na nowo aranżowane, oddające klimat regionu, jego tradycję i folklor. Zespół Teatru nie ogranicza się jedynie do własnych spektakli teatralnych, ale korzystając z możliwości/posiadanego potencjału, organizuje festiwale teatralne, wystawy plastyczne, koncerty, hołdując zasadzie siły płynącej z konsolidowania poszczególnych dziedzin sztuki.

Teatr ten różne miał doświadczenia, przeżywał lata świetności i zapomnienia, ale nadal trwa i dla wielu jest instytucją szczególną, teatrem powstałym z potrzeby przybliżenia twórczości regionalnej, zaistnienia teatru klasycznego (choć w nowej odsłonie) w regionie specyficznym, znanym wszystkim Polakom, tak chętnie odwiedzanym nie tylko przez rodzimych gości, ale także przez obcokrajowców. Spełniając tak wiele funkcji artystycznych i społecznych, jest on ważnym miejscem na mapie Zakopanego i na teatralnej mapie kraju<sup>113</sup>.

Do tradycji ludowej nawiązuje w swej twórczości teatr Piotra Tomaszuka i Tadeusza Słobodzianka. Pierwotnie — Towarzystwo Wierszalin, obecnie — Teatr Wierszalin, działa w Supraślu pod Białymstokiem, na polsko-białoruskim pograniczu. Zespół tworzą absolwenci Wydziału Sztuki Lalkarskiej PWST im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Z uwagi na swe zainteresowania i działania nawiązujące do tradycji, wierzeń, folkloru — w pełni można go nazwać teatrem antropologicznym.

<sup>111</sup> E. UDALSKA: *Teatr polski...*, s. 21.

<sup>112</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>113</sup> Zob. ibidem, s. 33–34.

Tradycja i folklor w projektach teatralnych nie służą li tylko utrwaleniu pamięci, to swoiste narzędzia poznawania, rozumienia oraz kształtowania teraźniejszości i przyszłości. Utopia każe wierzyć w nowe Jeruzalem. Takim Jeruzalem dla zespołu jest teatr, który nie chce być obojętny wobec ważnych spraw współczesnego świata. Działalność zespołu nawiązuje do teatrów obrzędowych. Teatr pyta o naturę świata, wartości moralne, istnienie dobra i wiary. W spektaklach obok aktorów ważną funkcję pełnią rzeźby — figury, przydrożne świątki. Aktor i figura objaśniają widzowi kulturowe źródła istnienia/zakorzenia człowieka<sup>114</sup>.

Teatr znacząco wpisuje się w obszary kultury pogranicza. Fascynacja folklorem, dziedzictwem kulturowym pogranicza europejskiej cywilizacji ukształtowała zarówno oryginalną estetykę tego teatru, jak i jego światopoglądową perspektywę. Projekty/spektakle cechuje niezwykła prostota. Istotnym i często stosowanym zabiegiem jest wprowadzenie muzyki i śpiewu, które nie tylko stanowią tło, ale także stają się niekiedy komunikatem równoprawnym wobec słowa<sup>115</sup>. Laureat prestiżowych konkursów, występował na scenach niemal wszystkich kontynentów. Został też Laureatem Międzynarodowego Instytutu Teatralnego za wartości wnoszone do teatru światowego.

W nurt wielokulturowości doskonale wpisuje się także Teatr Lalek  $\frac{3}{4}$  Zusno Krzysztofa Raua, powstały w 1992 roku. Zespół, podobnie jak w przypadku Teatru Wierszalin, tworzą absolwenci Wydziału Lalkarskiego PWST w Białymstoku. Pierwotnie działania ograniczały się do propozycji scenicznych dla dzieci. Obecnie twórczość teatru skierowana jest do dorosłego widza. Prezentowana awangarda, surrealistyczna poetyka, wykorzystująca ruch, pantomimę, elementy tańca, oparta na grze rąk i stóp, opowiada o zmienności losów ludzkich, o labilności i braku stabilizacji. Diagnozowane skomplikowane dzieje/losy ludzkiego życia, co zauważają artyści, nie charakteryzują wybranych nacji, kultur, grup społecznych. Administracyjnie wytyczone granice nie powinny zatem wyznaczać społecznych i kulturowych granic/ograniczeń; przeciwnie, w znaczącym stopniu winny kreować wspólnotę i porozumienie. Teatr działający na polsko-białoruskim pograniczu, na pograniczu kultur, przyjął orientację na wielokulturowość, aprobującą historię i tradycję, ale otwartą na zrozumienie i współdziałanie. Zamysłem

<sup>114</sup> Zob. *ibidem*, s. 37.

<sup>115</sup> Zob. [www.wierszalin.pl](http://www.wierszalin.pl) [dostęp: 14.01.2014].

twórców jest obrona godności człowieka niezależnie od pochodzenia i kraju<sup>116</sup>.

Przywołane teatry, odwołując się do tradycji/przeszłości, próbują komentować rzeczywistość, mówią o świecie współczesnym, korzystając z prostych środków wyrazu artystycznego i osiągają znakomite rezultaty społeczne. Trafnie zauważa Eleneora Udalska: „Teatr jest wyjątkowo czułym instrumentem, za którego pomocą zwracamy się z pytaniami do tradycji i nasłuchujemy odpowiedzi. Ale czy umiemy słuchać?”<sup>117</sup>.

Reasumując dotychczasowe refleksje, dotyczące różnorodnych form awangardowych, które być może w ocenie wielu nie „prezentują” czystej, powszechnie rozpoznawalnej/postrzeganej awangardy (czyż ona właściwie jest?), warto przytoczyć słowa Jerzego Grotowskiego, który sam mówi: „Nie wiem, czym jest dzisiaj teatr awangardowy. Mówi się na przykład, że teatr awangardowy jest »teatrem totalnym«, w którym stosuje się wszystkie dostępne środki mechaniczne i techniczne: film, cyrk, efekty, elektronikę itd. Ale ja tak nie sądzę. Ludzie myślą, że żeby być awangardowym, trzeba wystawiać sztuki, które są w istocie swojej niejednoznaczne. Lecz ja szukam innych wartości. Czuję, że nie powinno się szukać sztuki awangardowej, ale sztuki... Nie można tworzyć, jeśli zniszczy się most wiodący do przeszłości. Mity lub archetypy łączą nas z przeszłością. Przeszłość jest źródłem naszych wysiłków twórczych. Oczywiście nasze życie jest indywidualne i osobiste; żyjemy w teraźniejszości, ale jesteśmy wynikiem czegoś większego [...] historii ponadjednostkowej i ponadosobistej”<sup>118</sup>. Akceptacja przeszłości jest naszym wzmocnieniem i naszą siłą.

## Teatr amatorski

„Teatr powstały dzięki prywatnemu entuzjazmowi jednego albo kilkorga ludzi, przeważnie młodych”<sup>119</sup>. Tak najczęściej charakteryzuje się teatr amatorski powstały dzięki fascynacji i zaangażowa-

<sup>116</sup> Zob. E. UDALSKA: *Teatr polski...*, s. 39.

<sup>117</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>118</sup> J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane...*, s. 376.

<sup>119</sup> T. NYCZEK: *Alfabet teatru...*, s. 17.

niu ludzi niemających *stricte* zawodowego przygotowania/wykształcenia do pełnienia ról/zadań artystycznych. Teatr amatorski, który tworzą zasadniczo wszystkie grupy wiekowe, chociaż jak zauważa Tadeusz Nyczek, głównie młodzież, działa w różnych instytucjach, organizacjach, przestrzeniach. Twórcy wspomnianych form opierają się w swej działalności zarówno na tekstach gotowych, jak i na własnej twórczości. Osoby zaangażowane w przygotowanie tego rodzaju sztuki teatralnej: aktorzy, reżyserzy, scenografowie, rekwizytorzy – amatorsko pełniący wspomniane funkcje – sami lub korzystając ze wsparcia znajomych, tworzą dekoracje, kostiumy, organizują rekwizyty, zabezpieczają teren/przestrzeń przedstawienia danej sztuki. Prezentacje sztuki odbywają się w zamkniętych wynajętych instytucjach lub w naturalnych przestrzeniach wiejskich bądź miejskich, co podkreśla wartość doznań artystycznych i wzbogaca przekaz społeczny. Odbiorcami teatru są najczęściej społeczności lokalne, to do nich kierowane są treści i formy prezentowane w wybranych celowo przestrzeniach. Niektóre zespoły angażują się w projekty festiwalowe, będące nie tylko miejscem prezentacji własnej twórczości, ale także miejscem wzajemnej edukacji i poznania.

Co inspiruje do wyrażania siebie w twórczości teatralnej? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć; owych inspiracji jest zapewne bardzo wiele, jedna wszelako wydaje się wspólna: to potrzeba komunikowania się z ludźmi znanymi i nieznanymi. „Odkrywając w sobie powołanie do zabierania głosu w sprawach publicznych, czynią z teatru narzędzie duchowych misji. Tak bywało np. w Polsce pod zaborami, zwłaszcza w drugiej połowie XIX wieku, kiedy to bujnie rozwinął się ruch teatrów ludowych (ich liczba sięgała [...] kilku tysięcy), a w Dwudziestoleciu międzywojennym – teatrów robotniczych, inspirowanych ideami socjalistycznymi”<sup>120</sup>.

Zarówno dawniej, jak i współcześnie wiele jest amatorskich form teatralnych, które z uwagi na grupę wiekową, profesję, miejsce prezentacji tudzież inne czynniki przybierają konkretyzujące nazwy, wyróżniające je z grupy innych form amatorskich. „Ruch teatrów amatorskich jest zjawiskiem w całym świecie powszechnym, bo prawda jest taka, że nim ktoś został zawodowcem, był amatorem [...], zaś liczba teatrów i teatrzyków amatorskich, niezależnie od częstych przemian wewnętrznych, wielokrotnie przeraasta liczbę zawodowych. Absolutnym nestorem, i to w skali europejskiej, jest przemyskie Towarzystwo Dramatyczne »Fredreum«,

---

<sup>120</sup> Ibidem, s. 18.

założone w 1869 i z przerwami na lata wojenne funkcjonujące do dziś<sup>121</sup>.

Jakkolwiek zasadniczo zespół amatorskich grup teatralnych — jak wskazuje nazwa — tworzą amatorzy, to odnotować można przykłady aktywnego uczestnictwa w strukturach danego amatorskiego zespołu na przykład zawodowego aktora lub reżysera, który organizuje grupę teatralną spośród reprezentantów danego środowiska. Powstające w ten sposób hybrydowe struktury poszerzają możliwości twórcze i inscenizacyjne danego zespołu, wzmacniając jego potencjał.

Jak wspomniałam, nawet w nieodległej perspektywie historycznej, bo w początkach minionego stulecia, odnotowano powstanie wielu teatralnych zespołów amatorskich, które działały jeszcze w okresie zaborowym. Idea i cel powoływania owych struktur zogniskowane były zasadniczo wokół dążeń niepodległościowych, potrzeby kultywowania wartości patriotyczno-narodowych i kulturowych, zachowania tożsamości narodowej oraz dbałości o dziedzictwo kulturowe. Jak wskazuje historia, w okresie zaborów największe swobody obywatelskie, tym samym możliwości organizowania życia obywatelskiego, kultywowania narodowych tradycji, szerzenia oświaty, konstituowania stowarzyszeń i organizacji, miała ludność mieszkająca w zaborze austriackim.

Przykładem środowiska, w którym teatralny zespół amatorski realizował wspomniane idee, było miasto Dynów. Od początków XX wieku działały w nim zespoły teatralne organizowane pod patronatem Towarzystwa Gimnastycznego „Sokół” oraz Katolickiego Stowarzyszenia Młodzieży.

Potrzeba ekspresji, artystycznego wyrazu czy kontaktu z ludźmi podobnie myślącymi powodowała, że uczestnikami działających w mieście zespołów byli mieszkańcy, reprezentanci różnych zawodów. Funkcje reżysera przyjmowali najczęściej nauczyciele lub fotograf, jak to było w przypadku Jana Węgrzyna, z zamiłowania aktora, malarza i reżysera. Bardzo aktywna działalność Amatorskiego Zespołu Teatralnego afiliowanego przy Towarzystwie Gimnastycznym „Sokół” w okresie bezpośrednich działań wojennych została zawieszona. Już pod koniec 1945 roku Zespół wznowił swą działalność. Szeroki repertuar — zarówno z klasyki rodzimej, jak i powszechnej — przygotowywał do 1963 roku wspomniany Jan Węgrzyn, a po jego śmierci kontynuowała przyjęty kierunek polo-

---

<sup>121</sup> Ibidem.



nistka Liceum w Dynowie Janina Stepień-Jurasińska. Przygotowywany repertuar zespół prezentował nie tylko we własnym, lokalnym środowisku, ale także szerszej publiczności, uczestnicząc w licznych konkursach i festiwalach, odnosząc znaczące sukcesy. W 1962 roku zespół został uhonorowany Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki za całokształt działalności.

Warto wspomnieć, że ówczesna reżyser zespołu prowadziła jednocześnie w szkole teatr uczniowski, wychowując kolejne pokolenia miłośników sztuki teatralnej, ludzi wrażliwych i odpowiedzialnych. Z czasem nadmiar obowiązków zawodowych — objęcie funkcji dyrektora liceum — spowodowały rezygnację Janiny Stepień-Jurasińskiej z roli reżysera teatru, którą w 1978 roku objęła także nauczycielka języka polskiego Krystyna Dżuła.

Zaangażowanie zespołu przynosiło wymierne korzyści nie tylko w sferze emocjonalno-ekspresyjno-duchowej, ale także materialnej. Każdy sezon to co najmniej jedna premiera. W latach osiemdziesiątych spektakl *Betlejem polskie* Lucjana Rydla grano kilkadziesiąt razy, a to przynosiło efekty finansowe, które w znacznej mierze przeznaczano na potrzeby środowiska lokalnego, między innymi budowę Domu Pogodnej Starości w Dynowie. W 1988 roku Zespół po raz pierwszy uczestniczył w Ogólnopolskim Sejmiku Teatrów Wsi Polskiej — znaczącej imprezie organizowanej przez Tarnogrodzki Ośrodek Kultury, gdzie spektakl *Kamień jak kamień* otrzymał wyróżnienie jurorów<sup>122</sup>.

Działający nadal bardzo prężnie Zespół jest znakiem rozpoznawczym nie tylko Dynowa, ale także całego regionu. Jego dokonania są też potwierdzeniem, że określona inicjatywa, świadomie zaszczerpiona w środowisku, może przynieść określone pozytywne rezultaty, spełniając wiele funkcji społecznych, konstytuujących społeczeństwa obywatelskie, świadome swej roli, a także odpowiedzialności za własną i społeczną egzystencję.

Nie mniej bogate tradycje ma Amatorski Teatr Fredreum w Przemyślu. Swoje początki datuje na rok 1869, kiedy to staraniem miłośników teatru powołano Towarzystwo Dramatyczne, które od 1885 roku swoją siedzibę ma w Zamku Kazimierzowskim w Przemyślu. Doświadczenia wojenne I i II wojny światowej spowodowały znaczne ograniczenia w działalności teatru, który do aktywności powrócił w 1944 roku, a do dawnej siedziby — w 1950 roku.

---

<sup>122</sup> [www.dynow.pl/](http://www.dynow.pl/) [data dostępu: 17.01.2014].

Zespół najczęściej prezentuje sztuki patrona – Aleksandra Fredry, ale nie unika również innych autorów polskich i zagranicznych. Przedstawienia odbywają się w siedzibie teatru oraz poza Przemyślem. Towarzystwo (Teatr), wielokrotnie nagradzane, cele działalności artystyczno-społecznej ogniskuje wokół szerzenia polskiej kultury teatralnej w regionie i poza jego granicami, popularyzowania sztuki teatralnej jako środowiska łączności/dialogu między ludźmi oraz nawiązywania kontaktów z innymi ośrodkami teatralnymi.

Od lat Towarzystwo jest organizatorem cyklicznej imprezy pod nazwą Przemyska Wiosna Fredrowska, która gromadzi liczne zespoły teatralne z kraju i z zagranicy, także zespoły profesjonalne, co potwierdza ideę, że teatr to sztuka dla wszystkich – niezależnie od wieku, profesji czy artystycznego przygotowania. Najważniejsza jest chęć tworzenia teatru we własnym środowisku. Wspomniana impreza to nie tylko przedstawienia, ale też warsztaty dla różnych grup wiekowych. Towarzystwo prowadzi również działalność charytatywno-społeczną: bezpłatne spektakle dla emerytów i rencistów oraz młodzieży ze szkół specjalnych, a także działalność skierowaną do najmłodszych, głównie dzieci specjalnej troski.

Zespół Teatru tworzy obecnie kilkadziesiąt osób w różnym wieku, wykonujących różne zawody oraz mających różny poziom wykształcenia. Łączą ich wspólna pasja i cel: popularyzacja kultury języka polskiego, polskich tradycji narodowych i kulturalnych, prezentowanie wartości i postaw oraz popularyzowanie twórców związanych z miastem i regionem<sup>123</sup>. Tym samym twórcy Teatru wpisują się nie tylko w tworzenie/budowanie społeczeństwa obywatelskiego, lecz także w proces kreowania przestrzeni małych ojczyzn i identyfikacji z nią.

Przykładem dynamicznej i zaangażowanej działalności amatorskiego zespołu teatralnego jest działające od 1977 roku i usytuowane w podlubelskiej wsi Stowarzyszenie Teatralne Gardzienice, którego założycielem był Włodzimierz Staniewski. Głównym zamysłem zespołu było współdziałanie z publicznością. Przedstawienia odbywały się zwykle na terenach wiejskich i w małych miastach. Projekty realizowano w różnych miejscach – w wynajmowanych salach lub pod gołym niebem. „Zgromadzenia”, jak nazywano przedstawienia, najpełniej oddają ideę Teatru, zorientowaną na pełny, aktywny udział mieszkańców, którzy byli twórcami – aktorami, scenarzy-

---

<sup>123</sup> [www.fredreum.hekko.pl](http://www.fredreum.hekko.pl) [data dostępu: 17.01.2014].

stami – tych „zgrupowań”. Spotkania nadawały sens życiu małych środowisk. Pielęgnowano tradycję, obyczaje, wierzenia, budzono nadzieję. Początkowo tylko w Polsce, z czasem – także poza jej granicami<sup>124</sup>.

Celowe i świadome działania w przestrzeni miały na celu szerzenie idei kulturowego dziedzictwa/doświadczenia, integrację z przestrzenią i ludźmi reprezentującymi lokalne środowisko, zachęcanie do poznawania zwyczajów ludowych i rozumienia ludzi odmiennych wyznań: prawosławnego, katolickiego, grekokatolickiego, judeochrześcijańskiego.

Rozszerzanie granic/przestrzeni działalności Stowarzyszenia sprawiło, że konieczna stała się realizacja zadań/projektów dotyczących nie tylko przestrzeni lokalnej, ale także tej szerszej, obejmującej obszar wielokulturowy, który cechuje się różnicami kulturowymi warunkującymi jakość życia, relacje społeczne między ludźmi o odmiennym pochodzeniu, religii, kulturze. Realizowane projekty zorientowane były na wypracowanie wspólnej perspektywy dialogu. Nie bez racji Udalska zauważa, że Staniewski z teatru pragnie uczynić „inwokację do całego świata, nasłuchiwanie, jak świat odpowie, i inspirowanie się tymi odpowiedziami”<sup>125</sup>.

Do antropologii i źródeł życia nawiązuje Teatr Wiejski Węgajty, usytuowany w podolsztyńskiej kolonii wsi Węgajty. Teatr założyła w 1986 roku grupa osób przybyłych do Węgajt z różnych miast Polski i Niemiec. Zasadniczą cechą zespołu było nowe spojrzenie na tradycję – z jednej strony demaskatorskie, z drugiej – ujawniające tradycję wielokulturową środowiska. Początkowo działania twórców skupiały się na rewitalizacji życia publicznego. Teatr Węgajty to zespół wędrujący, poszukujący „inspiracji w obrzędach bożonarodzeniowych i wielkanocnych, w muzyce ludowej, huculskiej i żydowskiej, w średniowiecznych śpiewach liturgicznych. Swoim istnieniem utwierdza potrzebę teatru żywego, reagującego na podstawowe problemy egzystencjalne człowieka, teatru świadomie wpisującego się w nurt ezoteryczny polskiego romantyzmu”<sup>126</sup>. Teatr przedstawia tradycyjne spektakle oparte na pracach badawczych z zakresu teatru obrzędowego i pieśni ludowej krajów słowiańskich i Bałkanów. Zamysłem zasadniczym twórców jest ukazanie obrzędowości i ludowej tradycji.

<sup>124</sup> K. BRAUN: *Teatr polski...*, s. 167.

<sup>125</sup> E. UDALSKA: *Teatr polski...*, s. 32.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

Teatr przez lata wypracował oryginalne środki teatralne, tworząc nowy „wiejski” nurt w polskim teatrze. Okres transformacji ujawnił nowe wyzwania, w których konsekwencji w zespole wyodrębniły się dwa nurty: Schola pod kierunkiem Wolfganga Niklasa, pracująca nad rekonstrukcją dramatu liturgicznego, oraz Projekt Terenowy pod kierunkiem Wacława Sobaszka, adaptujący formy obrzędowe na potrzeby sceniczne.

Spektakle teatralne prezentowane są najczęściej w przestrzeniach lokalnego środowiska i regionu. Zespół równie aktywnie uczestniczy w festiwalach teatralnych w Polsce i za granicą. Sięganie do tradycji, zwłaszcza ludności obszarów wiejskich, próba nie tylko jej prezentacji i zachowania dla przyszłych pokoleń, ale nade wszystko zamysł logicznego odczytania przesłania/komunikatu i „przeniesienia” wartości treści do współczesności wielokulturowej – oto nadrzędne zadania, które skutecznie wypełniają twórcy zespołu.

Teatr Wiejski Węgajty z powodzeniem aranżuje życie na pograniczu – jak określa to Edwin Bendyk – na styku granic, narodów i obyczajów kwitnie kultura, która zmienia rzeczywistość i przywraca jej dawny blask.

W zaaranżowanej w wiejskiej stodole scenerii teatralnej w 2012 roku rozpoczął się kolejny, 10. Festiwal Wioska Teatralna. Festiwal zainaugurowano spektaklem *Jestem* opowiadającym o kobiecej tożsamości. Doskonale zagrany, powstały na kanwie literatury Mirona Białoszewskiego i Rafała Wojaczka, po raz kolejny udowodnił, że „prawdziwa sztuka może dziać się wszędzie. To nie kwestia miejsca, lecz etosu”<sup>127</sup>. Swoistą kontynuacją wspomnianego spektaklu był performans *Męska podróż na południe*, odnoszący się do męskiej tożsamości. Spektakle kreują pełną emocji dyskusję, tym samym wioska staje się letnim uniwersytetem podejmującym najważniejsze problemy współczesności, stodoła zmienia się w agorę, a dla uczestników z Polski, Niemiec, Izraela, Tajwanu, Albanii Węgajty stają się centrum świata.

Innym przykładem artystyczno-społecznej aktywności lokalnej społeczności realizującej dialog społeczny jest Krasnogruda. Ta niewielka wieś w okolicach Sejn jest dziś siedzibą Międzynarodowego Centrum Dialogu, które zainaugurowało swą działalność 30 czerwca 2011 roku, uświetnioną przez Zygmunta Baumana, Antoniego Miłosa, Adama Zagajewskiego oraz prezydenta Polski i przedstawicieli rządu Litwy.

---

<sup>127</sup> E. BENDYK: *Życie na pograniczu*. „Polityka” 2012, nr 35, s. 72.

Działalność zespołu teatralnego w Sejnach datuje się na początek lat dziewięćdziesiątych, kiedy do wsi dotarli ludzie teatru, amatorzy sztuki alternatywnej, amatorskiej, pragnący zrealizować swe marzenia związane z ideą nowo tworzącej się Europy. Za materiał posłużyła im międzynarodowa literatura — Czesław Miłosz, Mark Vincent, Martin Buber. Sejny to miejsce szczególne, pogranicze polsko-litewskie, wielowiekowy świadek przemian i obecności wielu kultur. W 1991 roku powstał tu Ośrodek „Pogranicze — Sztuka, Kultur i Narodów”, realizujący różnorodne projekty zorientowane na edukację w dialogu wielokulturowości.

Ludzie tworzący zespół teatralny, wystawiający sztuki na podstawie znakomitej literatury, z czasem „odkryli” potrzebę głębszego poznania: „Chcieliśmy wiedzieć, o co chodzi w tym życiu na pograniczu, w wiecznym styku z innymi kulturowo, jak się to przenika, jakie konflikty wywołuje i jak ta literatura, którą się zaczytywaliśmy, ma się do współczesnej rzeczywistości. Aby do tego dotrzeć, musieliśmy zacząć słuchać, a więc zejść ze sceny, przestać być aktorami i stać się animatorami kultury czynnej”<sup>128</sup>.

„Zaistnienie” wśród ludzi zaowocowało powstaniem wielu wspólnych projektów realizowanych w różnych grupach wiekowych. Przypominanie wspólnej, niekiedy trudnej historii Polaków, Litwinów, Żydów i Romów stało się materiałem na sztukę teatralną oraz publikację *Sąsiedzi*. Podejmowane działania, w które zaangażowane są lokalne społeczności, projekty, jak choćby spektakl *Kroniki sejneńskie*, okazują się zdecydowanie sprawniejszym mechanizmem budowania porozumienia kultur niż zabiegi polityków. Warto przy tym mieć na uwadze fakt, „że pamięć — podobnie jak kultura — należy do obywateli, a nie do państwa i polityków”<sup>129</sup>.

Podejmowane działania przyjmujące formę różnych sztuk spowodowały, że Sejny stały się istotnym ośrodkiem realizującym ideę kultury pogranicza nie tylko w przestrzeni naszego kraju, ale także w przestrzeni międzynarodowej. Stały się miejscem spotkań artystów i intelektualistów kreujących współczesną myśl społeczną. Wreszcie podejmowane działania próbują dowieść, że „Życie na prowincji nie musi oznaczać prowincjonalizmu, szczególnej choroby ducha, żywiącej się kompleksami i intelektualnym lenistwem”<sup>130</sup>. Szczególna twórczość/działalność lokalnych społeczności, nie tylko regionu sejneńskiego, jest formą wędrówki/poznawania rzeczywisto-

<sup>128</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>129</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>130</sup> Ibidem.

ści i powrotu, by zdobytą wiedzę skutecznie włączać w codzienne życie. Ową ideę potwierdza inskrypcja z Oskara Miłosza, zamieszczona na frontonie dworu w Krasnogrudzie — „bieda temu, kto wyrusza i nie powraca”<sup>131</sup>.

Zaangażowanie lokalnych społeczności w amatorską działalność artystyczną/teatralną staje się swoistym wyzwaniem dla osób dostrzegających możliwości oraz potrzeby zmian w myśleniu, postawach, kreatywności, a także odpowiedzialności za codzienność, zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym. Chęć i odwaga zmiany sposobu myślenia i postrzegania otaczającej rzeczywistości są współcześnie kluczową wartością, zwłaszcza w środowiskach zdegradowanych, ubogich, funkcjonujących nadal w minionej epoce. Podstawą wprowadzenia nawet niewielkich zmian jest szeroko rozumiana edukacja, która korzystając z potencjału sztuki/teatru, przynosi zamierzone rezultaty. Współcześnie dostrzec można coraz więcej przykładów rewitalizacji społecznych przestrzeni — zwłaszcza wiejskich — realizujących proces zmian z wykorzystaniem sztuki.

Warto odnotować kilka udanych metamorfoz przestrzeni społecznej, dokonanych siłami lokalnej społeczności, która uwierzyła w pomysł i jego konsekwencje. W ośrodkach wiejskich od lat ukierunkowanych na działalność rolniczą, gdzie w okresie powojennym do czasu transformacji funkcjonowały państwowe gospodarstwa rolne, wyznaczające codzienność zawodową i społeczną, niezwykle istotne było/jest przeobrażenie rzeczywistości — zwłaszcza po upadku PGR-ów oraz transformacji — tak by mieszkańcy uwierzyli, że życie na wsi nie musi oznaczać marginalizacji, ubóstwa, zacofania, nie musi kojarzyć się li tylko z uprawą roli.

Doskonałą ilustracją możliwości przeobrażeń w omawianym zakresie jest inicjatywa Waława Idziaka, socjologa, ojca chrzestnego polskich wsi tematycznych. Jak zauważa, istotne, by mieszkańcy przestali myśleć kategoriami rolniczymi, a zaczęli myśleć symbolami. „To się lepiej sprzedaje i przyciąga turystę”<sup>132</sup>. Społeczność wymyśla projekt, który po akceptacji i wspólnych ustaleniach, podziale ról, po adaptacji jest realizowany. Zamysłem inicjatora wsi tematycznych jest, aby w danym projekcie — w różnych rolach — zaangażowanych było jak najwięcej osób, by poczuły się kreatorami rzeczywistości, a nie tylko jej odbiorcami. Dobrem współczesnej wsi

---

<sup>131</sup> Ibidem.

<sup>132</sup> M. KOŁODZIEJCZYK: *Opakuj i sprzedaj swoją wieś*. „Polityka” 2006, nr 1, s. 92.

jest nie tylko ziemia orna, lecz także teatr — „mikrozajęcie w przedziale czasowym”<sup>133</sup>. Ta niecodzienna oferta dla mieszkańców wsi ma na celu zarówno poprawę wizerunku wsi, jej mieszkańców, ich kondycji ekonomicznej, jak i zmianę mentalności. W środowiskach wiejskich, w których Waclaw Idziak realizował własną inicjatywę, nie jawił się doktorem socjologii, „lecz przedsiębiorcą społecznym, któremu leży na sercu odmiana mentalna i ekonomiczna polskiej wsi”<sup>134</sup>.

Eksperyment wsi tematycznych przeprowadzono we wsiach: Sierakowo, Podgórkę i Iwięcino. Każda ze wsi realizowała inny zakres tematyczny. Sierakowo odnalazło się w świecie Hobbitów. Za sprawą studentów, a także aktorów, z którymi czytali książki, mieszkańcy dali się ponieść wyobraźni i swoją przestrzeń przeobrażili w przestrzeń Hobbitów. Zmiany dostrzegli turyści, którzy nie tylko emocjonalnie, ale także finansowo wyrazili aprobatę tego typu inicjatyw.

Przemiana kulturowa dokonała się również we wsi Podgórkę, gdzie mieszkańcy postanowili swoją przestrzeń zamienić w przestrzeń bajkową. Projekt zakładał, że mieszkańcy każdej zagrody przebiorą się za bohaterów konkretnej bajki, wykorzystując naturalną przestrzeń, przedmioty, architekturę oraz wygląd zewnętrzny i umiejętności. I tak, Podgórkę stały się Wsią Baśni.

Iwięcino stało się Wioską Końca Świata — z uwagi na mało widło przedstawiające sąd ostateczny, które widnieje na drewnianym suficie miejscowego kościoła. Tak zrodziły się pomysły, by turystom organizować imprezy tematyczne, związane z końcem świata. Tak powstała Przystań na Końcu Świata, produkty spożywcze końca świata. Początkowo nieśmiało, ale z czasem mieszkańcy coraz odważniej prezentowali pomysły „uwiedzenia” turystów produktem odmiennym/niespotykanym gdzie indziej.

Działania podejmowane przez Waclawa Idziaka to interwencja w system społeczny, najczęściej ubogi, zaniedbany, bez pomysłu na uzdrowienie. Wspomniane wsie, nie jedyne w praktyce Idziaka, tworzą swoisty projekt tematyczny z ofertą turystyczno-edukacyjną<sup>135</sup>. U podstaw projektu leży zaangażowanie mieszkańców, to musi być ich pomysł — nawet jeżeli, co często się dzieje, jest inspirowany/ukierunkowywany — i ich realizacja. Kolejną istotną kwestią, która sprzyja długotrwałym skutkom, jest badanie i uaktywnianie istnie-

<sup>133</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>134</sup> Ibidem.

<sup>135</sup> Zob. ibidem, s. 92–97.

jącego kapitału społecznego/sił społecznych. Zdiagnozowany i uaktywniony w jednym przypadku, będzie procentował w przyszłości.

Wacław Idziak, znając realia polskiej wsi, swój projekt kreowania wsi tematycznych oparł na kilku przesłaniach: Myśl symbolami; Nie pij – pracuj; Wybierz postać; Odkryj wartość; Stymuluj się; Spoglądaj głębiej; Szukaj wsparcia; Równaj wyżej<sup>136</sup>.

Szczególną rolę wśród rewitalizowanych wsi zajmuje Sierakowo, przyjeżdżają tutaj społeczności innych wsi tematycznych, także z zagranicy. Hobbitów stać na profesjonalne stroje szyte w koszałińskim teatrze. We wsi działa stowarzyszenie na rzecz wsi i okolic Hobbiton. Uczniowie uczestniczą w działaniach amatorskiego teatru. Wieś zarabia, zmienia się mentalność, wzmacnia się poczucie własnej wartości. Mieszkańcy nawiązują i wzmacniają kontakty społeczne, kształtuje się w nich poczucie odpowiedzialności za siebie i innych. Silniej odczuwają potrzebę wzajemnej komunikacji – umiejętności/wartości kreowanych przez teatr. Sztuka, kiedyś tak obca i odległa, jako jedyna pozwoliła na przemianę, a mariaż nauki (socjologii) i sztuki nie po raz pierwszy udowodnił, że warto im zaufać także w oswojaniu codziennej rzeczywistości społecznej.

Przywołane przykłady działalności teatralnej wpisują się w kontekst teatru politycznego, czyli takiego, „którego powstaniu nie towarzyszy przede wszystkim chęć skonstruowania spektaklu, lecz myśl o przekonstruowaniu społeczeństwa”<sup>137</sup>. Dyskusje o kryzysie teatru wydają się w tym przypadku mało wiarygodne, raczej należy mówić o kryzysie życia społecznego. Zgodnie z definicjami teatru, aby istnieć, nie musi on się napełnić treściami społecznymi, ponieważ „każde działanie (więc i teatralne działanie) jest prawomocne, jeśli potrafi wytrącić ludzi z marazmu i związać ich w społeczeństwo”<sup>138</sup>.

Formuła amatorskiego teatru sprawdza się w różnych środowiskach – także tych, które pozornie nie są zainteresowane sztuką. Takie środowisko tworzą osoby bezdomne, które, jak wskazują nieliczne badania<sup>139</sup>, poszukują nie tylko wsparcia finansowego, lecz także akceptacji i szacunku ludzkiego.

<sup>136</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>137</sup> A. FALKIEWICZ: *Teatr, społeczeństwo*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980, s. 25.

<sup>138</sup> *Ibidem*, s. 26.

<sup>139</sup> Zob. M. SERAFIN, A. WAWRZYŃCZAK: *Aktorzy bezdomni*. „Polityka” 2013, nr 42, s. 118–121; T. WILK: *Rewitalizacja...*



Teatr może stać się użytecznym narzędziem inicjującym i wspierającym życiowe przemiany. To pokazaliśmy już na przykładzie Wałbrzycha, Legnicy czy Nowej Huty. Innym przykładem jest projekt zorganizowany w Wyższej Szkole Nauk Społecznych Pedagogium w Warszawie — instytucji, która od 1991 roku z powodzeniem realizuje działania zorientowane na łączenie resocjalizacji ze sztuką teatralną, gdzie funkcjonuje Scena Coda — teatr resocjalizacyjny. To tu student przyprowadza do szkoły kilka osób bezdomnych, z nadzieją na zainicjowanie działań z ich bezpośrednim udziałem. I tak się staje. Początek wspólnej inicjatywy to wzajemne poznawanie, osvajanie, słuchanie opowieści doświadczonych życiowo ludzi, z których konstituuje się spektakl *Na huśtawce*.

Nasuwać się też pytania typu: co oni/bezdomni będą z tego mieli? Z czasem pytania zanikają, aktorzy/amatorzy za spektakle otrzymują wynagrodzenie. Doświadczenia to nie tylko zarobione pieniądze. Jak bowiem sami mówią: „Czasem wlecą jakieś drobniaki, ale ja gram dla przyjemności. To odskocznia od rzeczywistości, wszystkie troski odchodzą... A Jadwiga dodaje, że na próbach zwykle udaje jej się zapomnieć o tym detalu: braku domu”<sup>140</sup>.

Sami bezdomni początkowo nie identyfikują grania/teatru z jakimś specjalnym przesłaniem/wartością, ale gdy ludzie/widzowie pytają o tych szczególnych aktorów, nasuwa się refleksja. „Zaczęłam więc zastanawiać się nad słowami, które wypowiadam, przecież nie mówię do ściany, tylko do ludzi. I stało się to moją misją, bo do jednego dociera mój monolog, do innego krzyk Jadzi, do jeszcze innego nasza rewolucja”<sup>141</sup>. Udział w spektaklach powoli dokonuje dzieła przemiany, dowartościowania i poszukiwania swojego miejsca. Kolejne projekty powstają na kanwie opowiadań bezdomnych, którzy stali się aktorami bezdomnymi. Jak zauważają pracownicy Uczelni: „Zmienili się: mają delikatniejsze rysy twarzy, już nie spuszczaają wzroku, gdy z kimś rozmawiają — prof. Konopczyński powiedziałby wręcz, że udało się wydobyć ich piękno wewnętrzne. Grają. I chcą dalej grać”<sup>142</sup>.

Przywołane tu tylko nieliczne przykłady form amatorskich, które z zaangażowaniem realizują aktorzy amatorzy, potwierdzają nieustannie od wieków przejawiane w społeczeństwie zainteresowanie sztuką/teatrem niezależnie od czasu i miejsca życia, od wieku, płci czy profesji. Przypadek tudzież celowe działanie sprawiają, że

<sup>140</sup> M. SERAFIN, A. WAWRZYŃCZAK: *Aktorzy bezdomni...*, s. 120.

<sup>141</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

nawet wśród pozornie niezainteresowanych sztuką ujawniają się osoby, które chętnie ulegają wewnętrznym lub zewnętrznym inspiracjom, skutkującym zaangażowaniem w projekty teatralne.

W każdym teatrze, zarówno tradycyjnym, awangardowym, jak i amatorskim, potrzebny jest dystans do rzeczywistości, do postrzegania siebie w kontekście procesów ogólnych, międzyludzkich. Teatr nie powinien być czymś odświętnym, kultura/sztuka to podstawowy budulec tożsamości i dialogu, postępu i zmiany, jest mechanizmem społecznego rozwoju, warto ją wspierać i w niej uczestniczyć nie tylko jako odbiorca, ale również jako twórca. „I oto dzieło teatralne: od zbiorowego punktu wyjścia do zbiorowego spełnienia. Wyrasta z jakiejś sytuacji przeszłej i teraźniejszej i ma jakiś projekt przyszłego; jest częścią i wytworem życia i samo z kolei na życie chce oddziaływać [...]. Tylko wtedy można uznać dzieło teatru za dokonane, jeśli zostanie przyjęte przez widownię, jeśli znajdzie swój ciąg dalszy — w życiu”<sup>143</sup>.

Działania realizowane przez opisane teatry można by odnieść do koncepcji *rzeźby społecznej* Josepha Beuysa, którą on nazywa także *architekturą społeczną* lub *plastyką społeczną*. Otóż w myśl tej koncepcji kształtowaniu można poddać — oprócz powszechnie używanych przez rzeźbiarzy materiałów, takich jak drewno czy kamień — rzeczywistość zarówno zewnętrzną, jak i wewnętrzną człowieka, wyprowadzając ją z chaosu i poddając formowaniu aż do osiągnięcia ładu. Zasadniczo każda jednostka dzięki własnej kreatywności jest powołana do formowania otaczającej ją rzeczywistości<sup>144</sup>. Rzeźba społeczna jest dla Beuysa tym, „w jaki sposób kształtujemy i modelujemy świat, w którym żyjemy”<sup>145</sup>. Przekształcanie świata to codzienne czynności wykonywane odpowiedzialnie i z zaangażowaniem.

Teza Beuysa, że „każdy człowiek jest artystą”, nie przez wszystkich jest jednoznacznie odczytywana, dla artysty zawsze jednak nawiązywać będzie do działań społecznych. „Ustrój społeczny formować jak rzeźbę — oto moje i sztuki zadanie. Jeśli tylko człowiek pozna siebie jako istotę stanowiącą o sobie, jest on także w stanie formować treść świata”<sup>146</sup>.

<sup>143</sup> A. FALKIEWICZ: *Teatr...*, s. 37.

<sup>144</sup> Zob. J. KACZMAREK: *Joseph Beuys: od koncepcji artystycznej do teorii społecznej*. „Kultura i Społeczeństwo” 1995, nr 1, s. 66.

<sup>145</sup> J. BEUYS: *Teksty, komentarze, wywiady*. Wybór, oprac., wstęp J. JEDLIŃSKI. Warszawa, Wydawnictwo Akademii Ruchu i Centrum Sztuki Współczesnej, 1990, s. 18.

<sup>146</sup> J. KACZMAREK: *Joseph Beuys...*, s. 67.

Ów artysta, pedagog, reformator był przeświadczony, że rzeczywistość społeczna i artystyczna są do siebie bardzo podobne, co powoduje, że mogą wspólnie realizować nakreślone zadania, wzajemnie się dopełniając. Sztuka może być zatem czynnikiem wzbudzającym kreatywność, cechę tak dziś pożądaną. Teatr daje i spełnia nadzieje na doskonalenie codziennego życia w różnych jego obszarach.

## Zamiast zakończenia, czyli o potrzebie obecności sztuki teatralnej w edukacji i życiu społecznym

Zagadnienia obecności sztuki teatralnej w codziennym życiu człowieka nie należą — w obszarze nauk społecznych, w tym w pedagogice społecznej — do powszechnie poddawanych analizom naukowo-badawczym. Przyczyn tego stanu jest zapewne wiele, w moim odczuciu dominującym czynnikiem, który warunkuje ów stan, jest nadal dość powszechne przekonanie, że kultura/sztuka i nauka/pedagogika społeczna są na tyle odrębne, że ich współdziałanie wydaje się nie w pełni zasadne. Tymczasem historia sztuki, a zwłaszcza sztuki teatralnej — dziedziny, którą uczyniłam przedmiotem przedstawionych rozważań, zaświadcza, że jej istota, byt mają swe umocowanie w realiach społecznych: prezentując życie poszczególnych jednostek, rodzin, społeczności — nawet jeżeli nie zawsze w pełni realistycznie — ukazuje zmagania, dążenia, pragnienia (te spełnione i te w sferze marzeń), a także wartości i przywary człowieka, który nieustannie dąży do spełnienia, ładu i stabilizacji. Od wieków twórcy i widzowie poszukiwali w teatrze „sensów — ludzkiego problemu, [...] analizy społecznej, zachęty do sporu”<sup>1</sup>.

Teatr to nie sztuka dla sztuki, nie tylko artystyczny wyraz/przekaz wizji artysty — to instrument modelowania rzeczywistości społecznej wyrażający się w wielości funkcji społecznych. O znaczeniu kultury/sztuki w życiu społecznym pisali Florian Znaniecki<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. MISIŃNY: *Współczesny teatr na świecie. Sylwetki pisarzy*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978, s. 5.

<sup>2</sup> F. ZNANIECKI: *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*. Warszawa, PWN, 1971.

czy Stanisław Ossowski, zwracając uwagę, że dzieło sztuki można rozpatrywać w czterech aspektach: „jako ośrodek nowych stosunków społecznych, jako przedmiot reakcji emocjonalnych ukształtowanych pod wpływem środowiska społecznego, jako wytwór życia społecznego i jako czynnik przeobrażeń społeczno-kulturowych”<sup>3</sup>.

Równie istotną rolę sztuce, w tym teatrowi, przypisywała Helena Radlińska, widząc w nim siły, które przeobrażają życie, aktywnie je kreując. „Teatr, będący najdawniej znaną placówką oddziaływania, zmienia swój charakter w zależności od roli, którą spełnia”<sup>4</sup>. Teatr to miejsce wprowadzania w świat sztuki, miejsce socjalizacji i kształtowania komunikacji społecznej. Ową znaczącą rolę dostrzegali również inni wspomniani pedagodzy, na przykład Lucjusz Komarnicki i Zdzisław Kwieciński.

Uwzględniając, w perspektywie historycznej, miejsce i rolę sztuki teatralnej w codziennym życiu, siłę jej oddziaływania, modelowania rzeczywistości, przedstawiłam w poszczególnych rozdziałach jedynie wybrane, ale w moim odczuciu ważniejsze przykłady ilustrujące specyfikę teatru, która wyraża się w odwiecznej stałości i niezmiennej obecności w życiu człowieka. Jakkolwiek Marian Golka zauważa, że „nader trudno ukazać wzajemne przenikanie się sztuki i życia społecznego, a jeszcze trudniej dowieść ich jednorodności, tego, że dzieło jest zarzewiem stosunków, ról i czynności społecznych, jak też ich owocem”<sup>5</sup>, to nie można nie dostrzegać ich wzajemności – tym bardziej, że przywołane przykłady taką zależność wskazują. „Dzisiaj, zapewne tak jak przed wiekami, teatry podejmują istotne społecznie kwestie, dopełniając niekiedy – wbrew pozorom – dość pobieżną wiedzę społeczną na temat konstrukcji współczesnego świata, miejsca i roli człowieka w przestrzeni jego życia, jego uwikłań i lęków oraz bezradności wobec otaczającej go rzeczywistości, teatr staje się najlepiej poinformowaną instytucją, dodatkowo pozwalającą na refleksję, zastanowienie, a także wskazującą rozwiązania sytuacji, w którą jednostka jest uwikłana”<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> S. OSSOWSKI: *U podstaw estetyki*. T. 1. Warszawa, PWN, 1966; T. GOBAN-KLAS: *Z zagadnień socjologii sztuki*. Kraków, PAN, 1971, s. 12.

<sup>4</sup> H. RADLIŃSKA: *Pisma pedagogiczne*. T. 1: *Pedagogika społeczna*. Wstęp R. WROCZYŃSKI, A. KAMIŃSKI. Oprac. W. WYROBKOWA-DELAWSKA. Wrocław–Warszawa–Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961.

<sup>5</sup> M. GOLKA: *Socjologia sztuki*. Warszawa, Centrum Doradztwa i Informacji Difin, 2008, s. 18.

<sup>6</sup> T. WILK: *Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 326.

W niniejszym opracowaniu starałam się przedstawić obecność teatru w codziennym życiu społecznym, skupiając się zasadniczo na przestrzeni naszego kraju. Wychodząc od usytuowania teatru w konfiguracji kultury i sztuki, zarysowałam społeczno-kulturowe uwarunkowania konstytuowania się teatru powszechnego w perspektywie globalnej oraz podałam wybrane przykłady ilustrujące historyczne i geograficzne konteksty osvajania sztuki teatralnej w danej przestrzeni. Analizując obecność teatru w codzienności, skupiałam uwagę na dziejach (wybranych aspektach) rozwoju teatru w społeczeństwie polskim w minionych stuleciach, by wyartykułować swoistą niezmienną w pewnych obszarach. W dalszej kolejności wskazałam społeczną rolę teatru, jego funkcje warunkowane zmianami, jakie się wówczas dokonywały. W ostatniej części opracowania omówiłam udział sztuki dramatycznej w społecznych – indywidualnych i zespołowych – przemianach, które zachodzą w lokalnych środowiskach. Wybrane propozycje aktywności teatralno-społecznej osadzone zostały w trzech obszarach: teatru klasycznego, teatru awangardowego oraz teatru amatorskiego. Zarysowany podział pozwolił – w moim odczuciu – dostrzec możliwości, jakie ma teatr bez względu na jego charakter tudzież osoby nim kierujące. Podstawową siłą każdego z wyodrębnionych typów teatru jest świadomość, chęć i zaangażowanie poszczególnych ludzi, którzy w tej dziedzinie sztuki dostrzegają moc i magię<sup>7</sup> rewitalizacji przestrzeni społecznej.

Rezultaty analizy treści literatury przedmiotowej oraz percepcja otaczającej rzeczywistości zamieszczone w poszczególnych rozdziałach potwierdzają stałą obecność sztuki teatralnej w codziennym życiu, bez względu na szerokość geograficzną, czas historyczny, rzeczywistość społeczną, bez względu na status i stratyfikację społeczną, poziom rozwoju cywilizacyjnego, wyznawaną religię. Historia i współczesność dowodzą potrzeby tworzenia i uczestniczenia w *misterium teatralnym*, które pełniąc formalne i nieformalne funkcje, pozwalało na realizację wielu innych istotnych potrzeb życiowych.

W zastosowaniu sztuki teatralnej w praktyce społecznej kluczową rolę odgrywa edukacja, zwłaszcza młodego pokolenia, przygotowująca je do rozumnej percepcji kultury i sztuki, a także do aktywnej partycypacji i świadomego korzystania z dzieła sztuki jako narzędzia pełniącego liczne funkcje, w tym funkcje porządku-

---

<sup>7</sup> A. RADZIEWICZ-WINNICKI: *Żywiotowość otaczającej współczesności a szansa na homeostazę społeczną*. Zielona Góra, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2014.

jące i korygujące rzeczywistość. Współcześnie edukacja winna być „traktowana jako instrument »przekraczania granic« oraz łagodzenia mechanizmów marginalizacji i społecznego czy indywidualnego wykluczenia”<sup>8</sup>.

Słusznie Helena Radlińska już na początku XX wieku postulowała włączenie sztuki, w tym teatru, do procesu edukacyjno-wychowawczego, dostrzegając w niej siłę przeobrażania. Nie sposób nie zauważyć, że i współcześnie w wielu instytucjach kulturalno-oświatowych, w szkołach czy przy teatrach (działalność okołoteatralna) realizowana jest wśród dzieci i młodzieży idea krzewienia sztuki, edukacji przez sztukę i dla sztuki. Corocznie odbywające się festiwale kultury dziecięcej, festiwale i przeglądy zespołów teatralnych są potwierdzeniem słuszności i potrzeby realizacji owych zamierzeń. Nadal jednak wspomniane inicjatywy mające na celu intensyfikację aktywności w obszarze sztuki dotyczą niewielkiego grona uczniów. Ponadto obserwując wszelką aktywność w tym zakresie, można odnieść wrażenie, że działania te pełnią zasadniczo funkcje artystyczne, emocjonalne, estetyczne oraz edukacyjne w zakresie *stricte* dydaktycznym/poznawczym. Natomiast w mniejszym zakresie zwraca się uwagę na społeczne treści oraz możliwości wykorzystania sztuki teatralnej w praktyce społecznej.

Obserwując aktywność teatralną nie tylko młodzieży, można odnieść wrażenie, że twórcy teatralni są w znacznie większym stopniu zainteresowani szeroko rozumianą działalnością kompensacyjną i profilaktyczną w społeczeństwie, nawiązaniem celowej i systematycznej współpracy niż pedagodzy<sup>9</sup>. Jest to — w moim przekonaniu — spowodowane brakiem wiedzy i zaufania do sztuki, dziedziny pozornie funkcjonującej w innej rzeczywistości. Tymczasem, jak wskazują przywołane w opracowaniu przykłady, bez

---

<sup>8</sup> J. SZEMPRUCH: *Wiedza i edukacja wobec gwałtownej zmiany społecznej*. W: *Czas społeczny akademickiego uczestnictwa w rozwoju i doskonaleniu „civil society”*. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Andrzejowi Radziejewiczowi-Winnickiemu w 65. rocznicę urodzin. Red. E. SYREK. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010, s. 285.

<sup>9</sup> Zob. opracowania ukazujące niedostateczną integrację środowisk wychowawczych (pedagogicznych): A. MOŹDZIERZ: *Modernizacja lokalnych środowisk wychowawczych w mieście średnim. Potrzeby, możliwości, postulaty pedagogiczne*. Olsztyn, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997; *Rodzice w szkole. Rodzice i nauczyciele — płaszczyzny współpracy. Program budowania podstaw partnerstwa pomiędzy rodziną, szkołą i gminą*. Red. M. MENDEL. Warszawa, Ministerstwo Edukacji Narodowej, 1998; *Bezpieczeństwo człowieka w środowisku lokalnym*. Red. W. CICZKOWSKI. Olsztyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 1999.

względu na formę teatru jest on ze swymi propozycjami znakomitym instrumentem motywującym jednostki do aktywności indywidualnej i zbiorowej na rzecz usprawnienia życia społecznego.

Sztuka, towarzysząc człowiekowi całe życie, zaspokaja, ale też konstytuuje nowe potrzeby. Jest źródłem wiedzy o człowieku, jak pisze Irena Wojnar<sup>10</sup>, a także doskonałym środkiem ułatwiającym proces adaptowania się młodych ludzi do zmieniającego się otoczenia, stwarzającym możliwości jego poznania oraz kreowania<sup>11</sup>. To dzięki doświadczeniu, przeżyciu następuje nawiązanie wewnętrznego kontaktu z danym zjawiskiem, a także zarysowuje się możliwość powiązania z różnymi bodźcami i formami aktywności.

Teatr ukazuje rzeczywistość, posługując się różnego rodzaju metaforami, co wymaga od widza kulturowego przygotowania, znajomości języka i konwencji teatralnej. Dlatego też edukacja teatralna, podobnie jak edukacja estetyczna, powinna obejmować — jak wskazuje Anna Przeclawska — „wyrobienie umiejętności i potrzeby dokonywania interpretacji odbieranych treści, kształtowanie w odniesieniu do nich osobistego stosunku, konfrontowanie swojej własnej postawy z postawami innych ludzi, włączanie przeżyć kulturalnych w swój dotychczasowy system wartości i świadomość, że podobny proces przeżywania kultury zachodzi u innych ludzi”<sup>12</sup>. Tym samym teatr staje się miejscem osobliwego spotkania i dialogu.

Określone umiejętności, w tym także w obszarze edukacji teatralnej, powinno się nabywać w podstawowych środowiskach wychowawczych: w rodzinie, szkole, instytucjach kultury, instytucjach oświatowych, w mediach. Każde z wymienionych środowisk może posługiwać się różnymi metodami i formami pracy, ważne, by podejmować konkretne działania i osiągać założone rezultaty. Istotna jest również integracja wspomnianych środowisk we wspólnym dziele kształtowania potrzeby myślenia i aktywnego uczestniczenia w sztuce/teatrze. „Teatr jest taką dyscypliną sztuki, która intencjonalnie, ale i mimochodem zachęca do stawiania pytań, poszukiwania odpowiedzi, badania świata, prób objaśniania go i głębszego rozumienia, co w dobie wielokulturowości i globalizmu ma znacze-

---

<sup>10</sup> Zob. I. WOJNAR: *Sztuka jako „podręcznik życia”*. Warszawa, Nasza Księgarnia, 1984.

<sup>11</sup> Zob. J. BEUYS: *Każdy artystą*. W: *Zmierzch estetyki — rzekomy czy autentyczny?*. Red. T. PILCH. Warszawa, Wydawnictwo Akademii Ruchu i Centrum Sztuki Współczesnej, 1987, s. 268—269.

<sup>12</sup> A. PRZECLAWSKA: *Młodość a kultura — próba aktualizacji spojrzenia*. W: *Edukacja kulturalna a egzystencja człowieka*. Red. B. SUCHODOLSKI. Warszawa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.



nie priorytetowe, prowadzi bowiem do uznania praw innych i tolerancji. Jednocześnie teatr, ukazując los człowieka w czasie i przestrzeni, jest ważnym elementem humanizującym — co może jest najistotniejszym czynnikiem edukacji, jakiej winniśmy poddawać młodzież<sup>13</sup>.

Pierwszym i najważniejszym środowiskiem wychowawczym, które w naturalny sposób w całości procesów wychowawczych winno aktywnie włączyć się w edukację teatralną, jest rodzina. Przez przykład własnej obecności w teatrze, wspólnego/rodzinnego uczestnictwa w spektaklach młody człowiek kreuje w sobie potrzebę kontaktu ze sztuką, staje się ona dla niego czymś naturalnym i potrzebnym w codziennej egzystencji. Zaspokaja potrzeby emocjonalno-estetyczne, przyspiesza proces socjalizacji.

Środowiskiem, które już z racji zdefiniowanych zadań i celów realizuje proces edukacyjno-wychowawczy, jest szkoła. Systematyczne powiązania szkoły z teatrem sięgają, jak już wspominałam, XVI wieku. W kolejnych stuleciach, w zależności od rzeczywistości historyczno-społecznej, w mniejszym lub większym zakresie następował rozwój idei teatru szkolnego, realizowanego w placówkach szkolnych oraz pozaszkolnych.

Zasadniczo w ostatnich minionych dekadach programy nauczania obejmowały treści edukacji teatralnej, zorientowanej na przekazanie uczniowi wiedzy o sztuce/teatrze, a także na rozwój indywidualnej ekspresji. Kwestią kluczową pozostaje sposób zachęcania młodzieży do świadomego i aktywnego uczestnictwa w sztuce oraz umiejętnego korzystania z jej dorobku<sup>14</sup>. Analiza rzeczywistości szkolnej, obserwacja zainteresowania dzieci i młodzieży partycypacją, także aktywną, w sztuce teatralnej uwidaczniają znaczące niedostatki i uchybienia w szkolnej edukacji teatralnej. Dlatego tak istotne są działania edukacyjne podejmowane poza szkołą.

Ideę edukacji teatralnej realizują z powodzeniem między innymi zespoły teatrów zawodowych — dramatycznych, alternatywnych i amatorskich. Zasadniczo każda ze wspomnianych instytucji wśród zadań celowych ma określone popularyzowanie oraz kształcenie przez sztukę i dla sztuki. „W przestrzeni naszego kraju możemy odnaleźć wiele wspaniałych przykładów teatralnej działalności edukacyjnej realizowanej w środowiskach lokalnych przez amatorów tudzież przez osoby zawodowo przygotowane do pełnienia tych

<sup>13</sup> H. GUZY-STEINKE, T. WILK: *Uczeń i teatr. Realia a poszukiwania możliwości realizacji edukacji teatralnej w szkole*. Toruń, Wydawnictwo Edukacyjne AKAPIT, 2009, s. 78.

<sup>14</sup> Zob. *ibidem*.

ról. Znakomita większość tych projektów kierowana jest do dzieci i młodzieży, zainteresowanych aktywnością teatralną i podejmujących aktywność teatralną<sup>15</sup>.

Wśród przykładów wspomnianej działalności warto przywołać bodaj kilka: to działalność Centrum Artystycznego Montownia działającego przy Teatrze Montownia w Warszawie, kierującego swe projekty do młodzieży i dorosłych. Pomysły pracy z widzom: czytanie tekstu, dyskusje przed spektaklem i po spektaklu, wspólne inscenizacje, są realizowane zarówno w siedzibie Centrum, jak i w formie wyjazdowej, zwłaszcza do mniejszych ośrodków. Te, w większości, zaadaptowane pomysły ze Szwecji, gdzie edukacja teatralna jest zasadniczo obowiązkowa, doskonale sprawdzają się w naszych realiach.

Kolejnym przykładem jest działalność teatru amatorskiego Karta prowadzonego przez Laurę Łącz. Do zespołu należą osoby w różnym wieku, współtworzące spektakle, uczestniczące w dyskusjach w szerokim gronie twórców i widzów.

Systematyczną działalnością edukacyjną wśród młodzieży i osób dorosłych prowadzą, wspomniane już wcześniej, zespoły Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy, Teatru Łąźnia Nowa w Nowej Hucie oraz Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Realizowana z dużym powodzeniem działalność okołoteatralna w siedzibach teatrów, a także w środowisku lokalnym skupia osoby zainteresowane sztuką teatralną oraz możliwościami jej zastosowania w praktyce społecznej, w procesach profilaktyki i w kompensacji przestrzeni życia. Różnorodność stosowanych form i metod pracy: dyskusje nad inscenizacjami, czytanie tekstu, organizowanie festiwali teatralnych, praca w świetlicach środowiskowych i klubach seniorów, tworzenie zespołów amatorskich, spotkania z twórcami — to propozycje wybrane z bogatej oferty kierowanej do lokalnych społeczeństw<sup>16</sup>.

Ciekawą inicjatywę zorientowaną na edukację teatralną realizuje z powodzeniem Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Propozycje działalności okołoteatralnej obejmują zasadniczo: lekcje teatralne, formę kierowaną do dzieci i młodzieży, połączoną ze zwiedzaniem teatru, jego zaplecza, z formami inscenizacji, oraz spotkania i dyskusje z twórcami teatralnymi realizowane w ramach Studium Wiedzy o Teatrze — formy kierowanej do wszystkich grup wiekowych. Celem owych form jest spotkanie, dialog, wymiana

<sup>15</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>16</sup> Zob. T. WILK: *Rewitalizacja...*

refleksji, dostrzeżenie piękna i dobra, a także kształcenie umiejętności odczytywania komunikatu z każdej formy przekazu, jakiej doświadcza się w teatrze.

Działania okołoteatralne nie są — jak już wspomniałam — specyfiką polską. Praktyczną, pozaartystyczną funkcję sztuki teatralnej dostrzegli nie tylko Szwedzi, czyniąc z niej doskonałe narzędzie między innymi w profilaktyce przemocy, ale także Francuzi — Międzynarodowe Spotkania Młodzieży w Avignonie rokrocznie organizuje paryskie Koło Międzynarodowych Wymian Artystycznych oraz paryski Ośrodek Przygotowania Metodycznego Aktywnego Wychowania. Spotkania odbywają się przy okazji Festiwalu Sztuki Dramatycznej. Zajęcia są prowadzone w dwóch sesjach i obejmują udział w spektaklach, spotkaniach oraz konferencjach. Propozycje tematów do dyskusji składają uczestnicy spotkania. Zwykle oscylują one wokół teatru francuskiego, jego miejsca w kulturze światowej, oraz znaczenia sztuki teatralnej w codziennym życiu. To nade wszystko możliwość popularyzowania kultury francuskiej na całym świecie.

Na zakończenie spotkania reprezentanci poszczególnych krajów mają możliwość zaprezentowania krótkiej formy teatralnej. Sprawdzonym pomysłem jest wręczenie, na zakończenie spotkań, kompletu adresów/kontaktów wszystkich uczestników ze wszystkich krajów, co umożliwi kontakt i wymianę doświadczeń<sup>17</sup>.

Zestawienie tak różnorodnych form edukacji w wymiarze międzynarodowym pozwala na sformułowanie następującej konkluzji: w naszym kraju nie organizuje się tak szerokich form popularyzowania polskiej sztuki.

W edukację teatralną zaangażowane są również instytucje oświatowo-kulturalne: domy kultury, pałace młodzieży, które organizują lekcje teatralne dla szkół, spotkania z twórcami i artystami teatralnymi, a także prowadzą zespoły teatrów amatorskich. Jednostki te często współpracują z zespołami amatorskimi, realizując wspólne projekty artystyczne.

Istotną rolę w procesie edukacji teatralnej odgrywają media, w tym słuchowiska radiowe, Teatr Telewizji czy spektakle/transmisje drogą internetową. Wspomniane radio i telewizja to media, które od początku swej działalności przygotowywały słuchowiska, spektakle dla dzieci, młodzieży i dorosłych, zaspokajając potrzebę uczestnictwa w kulturze, zwłaszcza osób ze środowisk pozbawionych moż-

<sup>17</sup> Zob. J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, M. BIAGINI, D. KOSIŃSKI, C. POLLASTRELLI, T. RICHARDS, I. STOKFISZEWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.

liwości bezpośredniego kontaktu z teatrem. Warto nadmienić, że żadna instytucja przez lata nie realizowała w takim zakresie funkcji edukacyjnej jak radio i telewizja. Okresem największej mobilności wspomnianych mediów w tym zakresie były lata sześćdziesiąte, siedemdziesiąte i osiemdziesiąte minionego stulecia. To czas emisji doskonałych przedstawień/słuchowisk w starannym opracowaniu, popularyzujących sztukę/literaturę rodzimą i międzynarodową. Niestety, wskutek decyzji osób odpowiedzialnych za emisję i kształt programów zaniechano na lata emisji teatru dla dzieci i młodzieży, a także Teatru Telewizji dla dorosłych. W ostatniej dekadzie tylko Teatr Telewizji wrócił na antenę w systematycznej formule. Ostatnie lata to próby zainteresowania widzów teatrem internetowym kierowanym do szerokiego grona odbiorców, zwłaszcza, choć nie jedynie, do uczniów szkół.

Każda ze wspomnianych form godna jest najwyższej uwagi i popularyzowania, ponieważ te formy niejednokrotnie najwcześniej wprowadzają w świat sztuki/teatru. Systematyczny kontakt stwarza możliwość aktywizacji i kreacji, kształtowania wielu umiejętności, wrażliwości oraz rozróżniania dobra i zła. Teatr to doskonała forma zabawy, edukacji i wychowania.

Edukacja teatralna może przybierać różne formy i służyć różnorodnym celom, jak wskazuje wrocławski przykład rewitalizacji podwórek, przestrzeni miejskiej, w której członkowie grupy teatralnej realizowali różne projekty mające na celu zainteresowanie oraz wykształcenie odpowiedzialności mieszkańców za ich własną przestrzeń. „W »Języku znaków« Christopher Alexander napisał, że człowiek ma potrzebę własności przestrzeni. Musi się identyfikować z miejscem, zindywidualizować fragment przestrzeni, aby dbać o przestrzeń wspólną. Przestrzeń bez właściciela jest śmietnikiem. Także w sensie zachowań społecznych”<sup>18</sup>. Zadbane podwórko/przestrzeń społeczna to idealne miejsce socjalizacji, wyzwala dobre emocje i wpływy. Warto je oswajać, także podejmując aktywność teatralną, bo życie w brzydocie działa destrukcyjnie<sup>19</sup>.

Ilustracji edukacji teatralnej i społecznej dostarcza przykład warszawskiej Pragi, gdzie aktorzy/amatorzy Teatru Remus podjęli udaną próbę rewitalizacji wyjątkowo zaniedbanych — w sensie ekonomicznym, kulturowym i społecznym — przestrzeni. Realizacja wspólnych projektów teatralnych na praskich podwórkach i ulicach stała się swoistym impulsem do aktywności zarówno dzieci, jak i mło-

<sup>18</sup> A. NIEZGODA: *Oaza pod trzepakiem*. „Polityka” 2005, nr 40, s. 94.

<sup>19</sup> Zob. J. PODGÓRSKA: *Trzecie*. „Polityka” 2007, nr 1, s. 93–97.

dzieży. Z czasem zainteresowanie niecodzienną działalnością wykazała również dorosła część mieszkańców dzielnicy. Animacja kultury, seria warsztatów teatralnych osławiają przestrzeń, warunkują identyfikację z miejscem, zaciekawiają, budzą potrzebę rozmowy/dialogu, sprawiają, że destrukcja własnej przestrzeni zamienia się w jej rewitalizację<sup>20</sup>.

Sytuacja społeczno-ekonomiczna prowokuje do podejmowania i warunkuje wspólne działania także zespołów teatralnych, które łącząc wspólne siły, wystawiają sztuki. Działania te powodowane są z jednej strony warunkami ekonomicznymi, a z drugiej — chęcią tworzenia wspólnego projektu, łączącego potencjał poszczególnych zespołów, ich możliwości techniczne i geograficzne. W czasach, w których — jak zauważa socjolog Richard Sennett — od początku musimy uczyć się żyć razem, tworzenie hybryd artystycznych to dobry kierunek w edukacji społecznej z wykorzystaniem sztuki teatralnej.

Współpraca grup amatorskich, zespołów zawodowych oparta na dialogu, prowadzeniu rozmowy z drugą osobą nie w celu przekonania jej do swoich racji, lecz po to, by podzielić się argumentami, pozwala budować więzi, tak istotne w każdej społecznej zbiorowości. Wspólne działanie, gesty, obowiązujące rytuały wzmacniają istniejący porządek. A dokonująca się w każdej formie aktywności wymiana myśli — to swoista wymiana daru, który w tym kontekście przybiera wartość społeczną, a nie materialną.

Ucząc się na nowo wspólnego życia, należy dokonać rekonstrukcji rytuałów współpracy i koegzystencji. Tak jak w obszarze społecznym częściej posługujemy się pojęciem *rytuał*, tak w obszarze kultury/sztuki częściej używamy określenia *ceremoniał*, chociaż w dużym uproszczeniu te dwa terminy odnoszą się do ogółu obowiązujących w danym czasie form i tym samym bywają stosowane zamiennie. *Ceremoniał* to zbiór przepisów obowiązujących w czasie danej uroczystości, ceremonii, w czasie obrzędów. Ceremoniał wszelako nie odnosi się li tylko do kultury/sztuki, przejawia się on także w codziennym życiu człowieka, we wszystkich przejawach jego aktywności, także tej pozaartystycznej. Szczególnego znaczenia ów termin nabiera w kontekście roli, jaką sztuka teatralna odgrywa w życiu społecznym, co zauważa Andrzej Falkiewicz: „Ceremoniał jest jedynym sposobem przekazania — podstawowej dla człowieka — informacji. Dlatego dopasowuje się do wszystkich ustrojów społecznych; dlatego pozostaje szarą eminencją wszystkich stworzo-

<sup>20</sup> Zob. A. Wójcicka: *Teatr z ulicy baśni*. „Polityka” 2007, nr 22, s. 108–113.

nych dotychczas sposobów komunikowania się — od czasu paleolitu do świata mass mediów. Jeszcze inaczej: wszystkie ustroje społeczne muszą się dostosować do jego wymogów; wszystkie tworzone przez ludzi języki znajdują swe oparcie w symbolizującej mocy teatru”<sup>21</sup>.

Wobec coraz mocniej rysującej się potrzeby edukacji do wspólnotowości, umiejętności życia w przestrzeni wielokulturowej niezbędne jest zachowanie tradycji, podtrzymywanie ceremoniału umacniającego poczucie tożsamości, a także kreowanie szacunku wobec odmienności. Kwestia ta pozostaje istotnym obszarem w polu zainteresowań pedagogów, ale w nie mniejszym stopniu wspomnianą potrzebę dostrzegają artyści, twórcy teatralni, którzy realizują międzynarodowe projekty obejmujące tematykę obecną w każdej społeczności, niezależnie od szerokości geograficznej. Mimo jednak pełnej świadomości — po stronie pedagogów/naukowców oraz artystów — potrzeby powszechnej dystrybucji szacunku, edukacji międzykulturowej/społecznej brak do tej pory porozumienia, logicznej współpracy, choć sfera oddziaływań pozostaje ta sama. Owa indywidualizacja nie służy w pełni osiągnięciu zamierzonych celów. Jak trafnie zauważa Edwin Bendyk: „Sztuka i nauka mogą doskonale obywać się bez siebie, strzegąc zazdrośnie swoich terytoriów. Tylko że to logika rodem z wojen kulturowych. O wiele ciekawsze poznawczo efekty przynosi międzyplemienna komunikacja”<sup>22</sup>.

Potrzeba współdziałania nauki i kultury/sztuki ma uwarunkowania zarówno społeczne, jak i ekonomiczne, które *nota bene* ściśle z sobą korespondują. W przemianach cywilizacyjnych kluczowe znaczenie ma zmiana przestrzeni kulturowej i sposób postrzegania kultury w życiu społeczeństw. „W społeczeństwie poprzemysłowym kultura jest warunkiem funkcjonowania gospodarki, wywierając wpływ na jej rozwój bezpośrednio i pośrednio”<sup>23</sup>. Bezpośrednio — ponieważ korzystamy z oferty instytucji kultury. Pośrednio, co istotniejsze, zależy od zdolności do tworzenia i absorpcji innowacji, od potencjału kreatywnego jednostek warunkowanego uczestnictwem w kulturze. Jak wskazują holenderscy badacze, innowacyjność gospodarki współgra z potencjałem kreatywnym poszczególnych

<sup>21</sup> A. FALKIEWICZ: *Teatr. Społeczeństwo*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980, s. 231.

<sup>22</sup> E. BENDYK: *Od pająkokozy do pikselozy*. „Polityka” 2013, nr 22, s. 56. Zob. M. SOBECKI: *Kultura symboliczna a tożsamość. Studium tożsamości kulturowej Polaków na Grodzieńszczyźnie z perspektywy edukacji międzykulturowej*. Białystok, Wydawnictwo Uniwersytetu Białostockiego, 2007.

<sup>23</sup> E. BENDYK: *Kultura buduje*. „Polityka” 2010, nr 36, s. 63.

społeczeństw<sup>24</sup>. W podobnym tonie wypowiada się Jerzy Hausner: „Kultura jest jednym z mechanizmów rozwoju społecznego, wspomagając kulturę, wspomagam kapitał ludzki, czyli podnoszę przyśże dochody”<sup>25</sup>.

Tymczasem edukacja kulturalna/teatralna w naszym kraju realizowana jest — pomimo szerokiej możliwości — na niezadowalającym poziomie. Potrzebna jest zmiana świadomości osób odpowiedzialnych za proces wychowania/kształcenia, za nadawanie odpowiedniego znaczenia aktywnej partycypacji w kulturze/sztuce, za uświadamianie jej praktycznej użyteczności dla dobra indywidualnego i społecznego.

Zygmunt Bauman niejednokrotnie wskazywał wizję „kulturywacji człowieka” o określonych cechach i kompetencjach<sup>26</sup>. Również Alain Touraine, francuski socjolog, zauważa, że indywidualną i zbiorową tożsamość określa kultura. „Touraine przekonuje, że w społeczeństwie postspołecznym kultura staje się przestrzenią o strategicznym znaczeniu”<sup>27</sup>. Dobrym przykładem ilustrującym moc kultury jest Brazylia, w której rozwój społeczny oparto między innymi na programie Kultura Livre, zakładając, że wszyscy mieszkańcy kraju są jego pełnoprawnymi obywatelami i mają prawo dostępu do dóbr kultury. „Kultura stała się obszarem wielkiego społecznego eksperymentu, polegającego na wynajdywaniu nowych form partycypacji w rozwiązywaniu problemów (nie tylko w dziedzinie kultury), z którymi sama władza poradzić sobie już nie może”<sup>28</sup>. Podobne rozwiązania można by zastosować zapewne w innych krajach, gdyby w większym stopniu zaufała kulturze i sztuce. Kilka lat temu Bauman twierdził, „że nadszedł czas »państwa kulturalnego«, które umiejętnie wspiera to, co w dzisiejszej dynamicznie zmieniającej się kulturze jest najcenniejsze — ducha uczestnictwa i twórczej aktywności, tak niezbędnych we wszystkich sferach życia z gospodarką włącznie”<sup>29</sup>.

Poszukując mądrości, kierunku i metody rewitalizacji społecznej egzystencji człowieka, warto przywołać słowa Seneki: „Myślę, że wielu ludzi osiągnęłoby mądrość, gdyby nie sądzili, że już ją osiągnęli”<sup>30</sup>.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Cyt. za: K.T. TOEPITZ: *Aluzje i iluzje*. „Polityka” 2009, nr 27, s. 56.

<sup>26</sup> Zob. Z. BAUMAN: *Kultura w płynnej nowoczesności*. Warszawa, Narodowy Instytut Audiowizualny, 2011; IDEM: *Kultura jako praxis*. Warszawa, PWN, 2013.

<sup>27</sup> Cyt. za: E. BENDYK: *Dziel (się) i twórz*. „Polityka” 2011, nr 15, s. 87.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> L.A. SENEKA: *Myśli*. Przeł. S. STABRYŁA. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1987.

Słowa te można odnieść zarówno do ogółu zachowań i postaw, jak i do konkretnej sytuacji, w której jednostka jest przekonana, że w danym obszarze sięgnęła po wszystkie dostępne środki, lub wykazuje postawę ignorancji tudzież zaniechania zastosowania dostępnego środka bądź też nie ma wiedzy co do możliwości jego zastosowania. Wspomniane postawy nader często obserwujemy wobec istniejących możliwości upowszechnienia sztuki, w tym teatru, w praktyce społecznej.

Teatr może być współcześnie postrzegany jako łaska, której dostępują nie ci, którzy chodzą do teatru, lecz ci, którzy intensywnie o teatrze myślą. „Marzenia związane z teatrem — można z nich sporządzić wykaz wszystkich dotychczasowych marzeń ludzkości. Marzono o teatrze zdolnym do budzenia sumień; o teatrze zdolnym do przekonywania ludzi; o dziele gorącym, które byłoby władne pchnąć ich w określonym kierunku... I oto dzisiaj dochodzę do wniosku, że ludzie w ogóle by się nie ruszali, w żadnym kierunku, gdyby ich teatr ku temu nie animował; że może nawet nie byliby »ludźmi«, gdyby teatr, czy »teatr« ich ludzkości nie ustanowił. Czy można teatrem ludzi »uleczyć«; »udoskonalić«; udzielić im za jego pomocą »uczucie metafizycznych«?”<sup>31</sup>.

Mimo tych wątpliwości — nie tylko Falkiewicza — jestem przekonana, uwzględniając historię i współczesność kultury/sztuki/teatru, że sztuka/teatr to nie tylko najlepsza perspektywa marzeń o stabilnej i dobrej przyszłości, lecz także realne narzędzie jej spełnienia.

---

<sup>31</sup> A. FALKIEWICZ: *Teatr...*, s. 210.





## Bibliografia

- ADAMSKI W.: *Ranga społecznej aktywności*. „Nowe Drogi” 1969, nr 10.
- Arytmia egzystencji społecznej a wychowanie*. Red. T. FRĄCKOWIAK. Warszawa, Fundacja Innowacje i Wyższa Szkoła Społeczno-Ekonomiczna, 2001.
- AXER E.: *Sprawy teatralne*. Warszawa, PIW, 1966.
- [B.a.] *Ballada o Zakaczwaniu*. W: *Materiały promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica 2000.
- BALDWIN E., LONGHURST B., McCRACKEN S., OGBORN M., SMITH G.: *Wstęp do kulturoznawstwa*. Przeł. M. KACZYŃSKI, J. ŁOZIŃSKI, T. ROSIŃSKI. Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2007.
- BARTOSZ A.: *Projekt Nowa Huta*. „Lodołamacz” 2005, nr 7.
- BAUMAN Z.: *Globalizacja*. Warszawa, PIW, 2000.
- BAUMAN Z.: *Kultura jako praxis*. Warszawa, PWN, 2013.
- BAUMAN Z.: *Kultura w płynnej nowoczesności*. Warszawa, Narodowy Instytut Audiowizualny, 2011.
- BECK U.: *Spoleczeństwo ryzyka. W drodze do innej rzeczywistości*. Przeł. S. CIEŚLA. Warszawa, Wydawnictwo Scholar, 2002.
- BENDYK E.: *Dziel (się) i twórz*. „Polityka” 2011, nr 15.
- BENDYK E.: *Kultura buduje*. „Polityka” 2010, nr 36.
- BENDYK E.: *Od pająkokozy do pikseloży*. „Polityka” 2013, nr 22.
- BENDYK E.: *Życie na pograniczu*. „Polityka” 2012, nr 35.
- BERTHOLD M.: *Historia teatru*. Przeł. I. ŻMIJ-ZIELIŃSKA. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980.
- BESNARD P.: *Problematyka animacji społeczno-kulturalnej*. W: *Rozprawy o wychowaniu*. T. 2: *Rola i kształcenie nauczycieli, edukacja permanentna, animacja*. Red. M. DEBESSE, G. MIALARET. Warszawa, PWN, 1988.
- BEUYS J.: *Każdy artystą*. W: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*. Red. T. PILCH. Warszawa, Wydawnictwo Akademii Ruchu i Centrum Sztuki Współczesnej, 1987.

- BEUYS J.: *Teksty, komentarze, wywiady*. Wybór, oprac., wstęp J. JEDLIŃSKI. Warszawa, Wydawnictwo Akademii Ruchu i Centrum Sztuki Współczesnej, 1990.
- Bezpieczeństwo człowieka w środowisku lokalnym*. Red. W. CIZKOWSKI. Olsztyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 1999.
- BIELSKA E.: *Fenomenologiczne oraz funkcjonalistyczne konteksty codzienności a koncepcja kreatywności jednostki jako postulat edukacyjny w sytuacji zmiany społecznej*. W: *Edukacja a życie codzienne*. T. 1. Red. A. RADZIEWICZ-WINNICKI przy współudziale E. BIELSKIEJ. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.
- BIELSKA E.: *Studenci a liberalny system wartości w Polsce i Danii*. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Pedagogiczne, 2006.
- BOKSZAŃSKI Z.: *Pojęcie działania społecznego w teorii socjologicznej Floriana Znanieckiego*. „*Studia Socjologiczne*” 1972, nr 2.
- BRAUN K.: *Krótką historią teatru amerykańskiego*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2005.
- BRAUN K.: *Teatr polski 1939–1989. Obszary wolności — obszary zniewolenia*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Semper, 1994.
- BROWN J.R.: *Historia teatru*. Przeł. H. BALTYN-KARPIŃSKA. Warszawa, PWN, 2007.
- BRUCE S.: *Socjologia, bardzo krótkie wprowadzenie*. Przeł. M. STOPA. Warszawa, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, 2000.
- BUKOWSKI B.: *Przypadkowe miasto*. „*Lodołamacz*” 2006, nr 11.
- BURSZTA W.J.: *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*. Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo s.c., 1998.
- BURZYŃSKA A.R.: *Mniej więcej tak*. „*Didaskalia. Gazeta Teatralna*” 2004, nr 63.
- CAMUS A.: *Eseje*. Przeł. J. GUZE. Warszawa, PIW, 1973.
- CARLSON M.: *Performans*. Przeł. E. KUBIKOWSKA. Warszawa, PWN, 2007.
- CZERWIŃSKI M.: *Kultura elitarna i kultura masowa*. W: *Encyklopedia socjologii*. T. 2. Red. H. DOMAŃSKI i inni. Warszawa, Oficyna Naukowa, 1999.
- DĄBRÓWKA A.: *Teatr i sacrum w średniowieczu*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.
- DIETRICH M. [b.tyt.]. „*Maske und Kothurn*” 1963, Nr. 4.
- DURKHEIM É.: *Zasady metody socjologicznej*. Przeł. J. SZACKI. Warszawa, PWN, 2000.
- DYCZEWSKI L.: *Kultura polska w okresie przemian*. Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1993.
- Dzieje teatru polskiego*. Red. T. SIVERT. Warszawa, PWN, 1977.
- DZIĘGIELEWSKA M.: *Teorie życia codziennego — poszukiwanie znaczeń*. W: *Edukacja a życie codzienne*. T. 1. Red. A. RADZIEWICZ-WINNICKI przy współudziale E. BIELSKIEJ. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.

- Eco U.: *Historia brzydoty*. Przeł. J. CZAPLIŃSKA, K. DYJAS i inni. Poznań, Dom Wydawniczy REBIS, 2007.
- Eco U.: *Historia piękna*. Przeł. A. KUCIAK. Poznań, Dom Wydawniczy REBIS, 2005.
- ESTREICHER K.: *Historia sztuki w zarysie*. Warszawa, PWN, 1988.
- FALKIEWICZ A.: *Teatr. Społeczeństwo*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980.
- FEDOROWICZ J.: *Chuligani grają Szekspira*. W: *dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 1: *Teatr w świecie*. Red. M. KARASIŃSKA, G. LESZCZYŃSKI. Poznań, Centrum Sztuki Dziecka, 2007.
- FIK M.: *Trzydzieści pięć sezonów*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1981.
- FILIPOWICZ S.: *Twarz i maska*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 1998.
- FLASZEN L.: *O Teatrze 13 Rzędów. Materiały ITI Międzynarodowego Instytutu Teatralnego*. W: J. GROTOWSKI: *Teksty zebrane*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, M. BIAGINI, D. KOSIŃSKI, C. POLLASTRELLI, T. RICHARDS, I. STOKFISZEWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.
- FLASZEN L.: *Teatr skazany na magię*. Kraków—Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1983.
- FRANKOWSKA B.: *Encyklopedia teatru polskiego*. Warszawa, PWN, 2003.
- FRĄCKOWIAK T.: *Pomiędzy sztuką a nauką. O dylematach socjologicznej pedagogiki*. W: *Czas społeczny akademickiego uczestnictwa w rozwoju i doskonaleniu „civil society”*. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Andrzejowi Radziejewiczowi-Winnickiemu w 65. rocznicę urodzin. Red. E. SYREK. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- FREUD S.: *Kultura jako źródło cierpień*. Przeł. J. PROKOPIUK. Warszawa, Wydawnictwo KR, 1995.
- GIDDENS A.: *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Przeł. A. SZULŻYCKA. Warszawa, PWN, 2002.
- GŁOMB J.: *Teatr w ruinach*. „Notatnik Teatralny” 2004, nr 35.
- GOBAN-KLAS T.: *Socjologiczna problematyka publiczności teatralnej*. „Kultura i Społeczeństwo” 1969, t. 13, nr 3.
- GOBAN-KLAS T.: *Z zagadnień socjologii sztuki*. Kraków, PAN, 1971.
- GOFFMAN E.: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. H. DATNER-ŚPIEWAK, P. ŚPIEWAK. Oprac. i słowem wstępnym opatrzył J. SZACKI. Warszawa, Wydawnictwo KR, 2000.
- GOLKA M.: *Socjologia kultury*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2007.
- GOLKA M.: *Socjologia sztuki*. Warszawa, Centrum Doradztwa i Informacji Difin, 2008.
- GOODMAN N., MARX G.T.: *Society Today*. New York, Random House, 1982.

- GÓRNIKOWSKA-ZWOLAK E.: *Aktywność i aktywizacja*. W: *Pedagogika społeczna u schyłku XX wieku*. Red. A. RADZIEWICZ-WINNICKI. Katowice, ZSPM-Press, 1992.
- GROSS J.T.: *Tożsamość*. W: *Encyklopedia socjologii*. T. 4. Red. K.W. FRIESKE i inni. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2002.
- GROTOWSKI J.: *Teksty zebrane*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, M. BIAGINI, D. KOSIŃSKI, C. POLLASTRELLI, T. RICHARDS, I. STOKFISZEWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.
- GRUSZCZYŃSKI P.: *Krystian Lupa*. „Notatnik Teatralny” 1999, nr 18–19.
- GRUSZCZYŃSKI P.: *Reżyser idzie na wojnę*. „Notatnik Teatralny” 2005, nr 38.
- GRZEGOREK L.: *Poznajemy teatr*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1972.
- GURYCKA A.: *W poszukiwaniu psychologicznych mechanizmów społecznej aktywizacji*. W: *Aktywność i aktywizacja społeczna*. Red. A. GURYCKA. Warszawa, PWN, 1976.
- GUZY-STEINKE H.: *Wzajemność jako kategoria w naukach pedagogicznych*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. T. 7. Red. T. PILCH. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2008.
- GUZY-STEINKE H., WILK T.: *Uczeń i teatr. Realia a poszukiwania możliwości realizacji edukacji teatralnej w szkole*. Toruń, Wydawnictwo Edukacyjne AKAPIT, 2009.
- HAJDUK E.: *Kulturowe wyznaczniki biegu życia*. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2001.
- HAUSBRANDT A.: *Teatr w społeczeństwie*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1983.
- INGE W. [b. tyt.]. „Théâtre Arts” 1958, nr 8.
- JANOWSKA K.: *Polska od kulis*. „Polityka” 2006, nr 12.
- JARACZ S.: *O styl teatru polskiego*. „Nowa Epoka” 1945, nr 6–7.
- KACZMAREK J.: *Joseph Beuys: od koncepcji artystycznej do teorii społecznej*. „Kultura i Społeczeństwo” 1995, nr 1.
- KACZMAREK S.: *Rewitalizacja terenów poprzemysłowych. Nowy wymiar w rozwoju miast*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2001.
- KARASIŃSKA M.: *Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 2: *Świat w teatrze*. Red. M. KARASIŃSKA, G. LESZCZYŃSKI. Poznań, Centrum Sztuki Dziecka, 2007.
- KARASIŃSKA M.: *Wstęp*. W: *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 2: *Świat w teatrze*. Red. M. KARASIŃSKA, G. LESZCZYŃSKI. Poznań, Centrum Sztuki Dziecka, 2007.
- KARGUL J.: *Animacja kulturalna*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. T. 1. Red. T. PILCH. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2003.
- KŁOSKOWSKA A.: *Socjologia kultury*. Warszawa, PWN, 2007.

- KOCUR M.: *Teatr antycznej Grecji*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.
- KOJDER A.: *Wstęp*. W: V. PARETO: *Uczucia i działania. Fragmenty socjologiczne*. Przeł. M. DOBROWOLSKA, M. ROZPĘDOWSKA, A. ZINSERLING. Red. A. KOJDER. Warszawa, PWN, 1994.
- KOŁODZIEJCZYK M.: *Opakuj i sprzedaj swoją wieś*. „Polityka” 2006, nr 1.
- KONOPCZYŃSKI M.: *Metody twórczej resocjalizacji*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- KORZENIEWSKI B.: *O wolności dla Pioruna... w teatrze*. Warszawa, PIW, 1973.
- KOTT J.: *Teatr narodowy 1765—1794*. Warszawa, PIW, 1967.
- KOWALAK T.: *Marginalność i marginalizacja społeczna*. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 1998.
- KOŹMIAN S.: *Teatr. Wybór pism*. T. 1—2. Oprac. J. GOT. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959.
- KRAKOWSKA J.: *Teatr. Rekonstrukcje*. Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2004.
- KRASIŃSKI E.: *Warszawskie sceny 1918—1939*. Warszawa, PIW, 1976.
- KUBINOWSKI D.: *Rewitalizacja tradycyjnych wartości we współczesnej kulturze: etnopedagogia wobec globalizacji*. W: *O nowy humanizm w edukacji*. Red. J. GAJDA. Kraków, Oficyna Wydawnicza Impuls, 2000.
- KUBINOWSKI D.: *Rewitalizacja*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. T. 5. Red. T. PILCH. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2006.
- KUDLIŃSKI T. [b.tyt.]. „Dziennik Polski” z 7.07.1961.
- KUDLIŃSKI T.: *Rodowód polskiego teatru*. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1972.
- KULPIŃSKA J.: *Społeczna aktywność pracowników przedsiębiorstwa przemysłowego*. Warszawa, PWN, 1969.
- KUNICKI-GOLDFINGER W.J.H.: *Znikąd donikąd*. Warszawa, PIW, 1993.
- KYZIOŁ A.: *Piąta władza*. „Polityka” 2005, nr 39.
- LEWAŃSKI J.: *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa, PIW, 1981.
- LEWOWICKI T.: *Przemiany oświaty. Szkice o ideach i praktyce edukacyjnej*. Warszawa, Wydział Pedagogiczny Uniwersytetu Warszawskiego, 1994.
- LIMANOWSKI M.: *Był kiedyś teatr Dionizosa*. Warszawa, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1994.
- ŁABĘDZKA I.: *Obrzędowy teatr Dalekiego Wschodu*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1999.
- ŁABĘDZKA I.: *Teatr niepokorny*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2003.
- Made in Poland, dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego*. T. 2. Red. H. SUŁEK. Kraków, Korporacja Ha!art. & Horyzont, 2006.

- MALINOWSKI B.: *Naukowa teoria kultury*. W: *Szkice z teorii kultury*. Red. B. MALINOWSKI. Warszawa, Książka i Wiedza, 1958.
- MARZAK-OBORSKI S.: *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach drugiej wojny światowej (1939–1945)*. Warszawa, PIW, 1967.
- Marginalizacja w problematyce pedagogiki społecznej i praktyce pracy socjalnej*. Red. K. MARZEC-HOLKA. Bydgoszcz, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, 2005.
- Materiały promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej, Made in Poland*. Legnica 2005.
- Materiały promocyjne Urzędu Miasta Wałbrzych*. Wałbrzych 2008.
- Materiały sprawozdawcze Teatru im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu*. Wałbrzych 2006.
- MELOSIK Z.: *Kultura popularna i tożsamość młodzieży*. Kraków, Oficyna Wydawnicza Impuls, 2013.
- MELOSIK Z.: *Pedagogika życia codziennego*. W: *Edukacja a życie codzienne*. T. 1. Red. A. RADZIEWICZ-WINNICKI przy współudziale E. BIELSKIEJ. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.
- MELOSIK Z.: *Teoria i praktyka edukacji wielokulturowej*. Kraków, Oficyna Wydawnicza Impuls, 2007.
- MELOSIK Z., SZKUDLAREK T.: *Kultura, tożsamość i edukacja*. Kraków, Wydawnictwo Impuls, 1998.
- MIEZIAN M.: *Szlak przodowników pracy*. „Lodołamacz” 2006, nr 11.
- MIGDAŁOWSKA K.: *Do Timbaktu*. „Notatnik Teatralny” 2005, nr 38.
- MILKOWSKI T.: *Buntownicy w polityce i w teatrze*. „Trybuna” z 18.06.2006.
- MISIŃNY M.: *Współczesny teatr na świecie. Sylwetki pisarzy*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.
- MODRZEWSKI J.: *Socjalizacja i uczestnictwo społeczne. Studium socjopedagogiczne*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2004.
- MODRZEWSKI J.: *Společna obecność jednostki. Fantamazy i konkrety w podmiotowym doświadczeniu i kreowaniu rzeczywistości*. W: *Edukacja a życie codzienne*. T. 1. Red. A. RADZIEWICZ-WINNICKI przy współudziale E. BIELSKIEJ. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.
- MODRZEWSKI J.: *Studia i szkice socjopedagogiczne. Aktualia*. Poznań—Kalisz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2011.
- MOŹDZIERZ A.: *Modernizacja lokalnych środowisk wychowawczych w mieście średnim. Potrzeby, możliwości, postulaty pedagogiczne*. Olsztyn, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997.
- MRÓZ P.: *Filozofia sztuki (w ujęciu egzystencjalizmu)*. Kraków, Secesja, 1992.
- Nauki pedagogiczne w Polsce*. Red. T. LEWOWICKI, M.J. SZYMAŃSKI. Kraków, Akademia Pedagogiczna, 2004.
- NICOLL A.: *Dzieje teatru*. Przeł. A. DĘBNICKI. Warszawa, PIW, 1977.
- NIEZGODA A.: *Oaza pod trzepakiem*. „Polityka” 2005, nr 40.

- NIKITOROWICZ J.: *Wielokulturowość*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. T. 7. Red. T. PILCH. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2008.
- NORWID C.K.: *Promethidion*. Warszawa, Czytelnik, 1989.
- NOWICKA E.: *Dzieje teatru w Polsce*. Poznań, Wydawnictwo Podsiadlik—Raniowski i Spółka, 2000.
- NYCZ E.: *Animacja społeczno-kulturalna. Pomiedzy idea a trudem realizacji*. W: *Animacja społeczno-kulturalna w mieście. Ukierunkowania — bariery — korzyści*. Red. E. NYCZ, L. NOWACKA. Racibórz, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej oraz Polskie Towarzystwo Pedagogiczne Oddział Racibórz, 2008.
- NYCZ E., NOWACKA L.: *Wstęp*. W: *Animacja społeczno-kulturalna w mieście. Ukierunkowania — bariery — korzyści*. Red. E. NYCZ, L. NOWACKA. Racibórz, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej oraz Polskie Towarzystwo Pedagogiczne Oddział Racibórz, 2008.
- NYCZEK T.: *Alfabet teatru dla analfabetów i zaawansowanych*. Warszawa, Agencja Edytorska EZOP, 2005.
- ORLICZ M.: *Polski teatr współczesny. Próba syntezy*. Warszawa, Drukarnia Współczesna, 1932.
- OSSOWSKA M.: *Wzór demokracji*. Lublin, Instytut Wydawniczy Daimonion, 1992.
- OSSOWSKI S.: *U podstaw estetyki*. T. 1. Warszawa, PWN, 1966.
- OSTERWA J.: *Reduta i teatr. Artykuły, wywiady, wspomnienia 1914—1947*. Oprac. Z. OSIŃSKI. Wrocław, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, 1991.
- OSTROWSKA J.: *Teatr — ulica — plener. Pustka*. W: *Teatr — przestrzeń — ciało — dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*. Red. M. GOŁACZYŃSKA, I. GUSZPIT. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Pedagogika społeczna*. T. 1. Red. E. MARYNOWICZ-HETKA. Warszawa, PWN, 2006.
- PIEKARSKI J.: *Pedagogika społeczna i jej społeczny kontekst*. W: *Pedagogika społeczna w Polsce — między stagnacją a zaangażowaniem*. T. 1. Red. E. GÓRNIKOWSKA-ZWOLAK, A. RADZIEWICZ-WINNICKI przy współpracy A. CZERKAWSKIEGO. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- PILCH T.: *Środowisko lokalne*. W: *Elementarne pojęcia pedagogiki społecznej i pracy socjalnej*. Red. D. LALAK, T. PILCH. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 1999.
- PLISIECKI J.: *Sztuka wpisana we współczesne nauczanie i wychowanie*. W: *Pedagogika i kultura. Pomiedzy teorią a praktyką*. Red. W. BOBROWICZ. Lublin, VERBA Oficyna Wydawnicza, 2009.
- PODGÓRSKA J.: *Trzecie*. „Polityka” 2007, nr 1.
- POLAK C.: *Wizjonerzy w blokowiskach*. „Ozon” z 2.09.2005.



- POPIEL J.: *Dramat a teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków, Universitas, 1995.
- PRZECŁAWSKA A.: *Młodzież a kultura — próba aktualizacji spojrzenia*. W: *Edukacja kulturalna a egzystencja człowieka*. Red. B. SUCHODOLSKI. Warszawa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- PRZECŁAWSKA A.: *Pedagogika społeczna — tradycyjne odniesienia i współczesne wyzwania*. W: *Pedagogika społeczna jako dyscyplina akademicka. Stan i perspektywy*. Red. E. MARYNOWICZ-HETKA, J. PIEKARSKI, E. CYRAŃSKA. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1998.
- RADLIŃSKA H.: *Pisma pedagogiczne*. T. 1. *Pedagogika społeczna*. Wstęp R. WROCZYŃSKI, A. KAMIŃSKI. Oprac. W. WYROBKOWA-DELAWSKA. Wrocław—Warszawa—Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1961.
- RADLIŃSKA H.: *Stosunek wychowawcy do środowiska społecznego*. Szkice z pedagogiki społecznej. Warszawa, „Nasza Księgarnia” sp. akc. Związku Nauczycielstwa Polskiego, 1935.
- RADZIEWICZ-WINNICKI A.: *Identyfikacja z zawodem, grupą robotniczą i zakładem pracy*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1979.
- RADZIEWICZ-WINNICKI A.: *Modernizacja niedostrzeganych obszarów rodzimej edukacji*. Katowice, Wydawnictwo „Śląsk”, 1995.
- RADZIEWICZ-WINNICKI A.: *Modernizacja niedostrzeganych obszarów rodzimej edukacji*. Kraków, Oficyna Wydawnicza Impuls, 1999.
- RADZIEWICZ-WINNICKI A.: *Pedagogika społeczna w obliczu realiów codzienności*. Warszawa, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.
- RADZIEWICZ-WINNICKI A.: *Społeczeństwo w trakcie zmiany. Rozważania z zakresu pedagogiki społecznej i socjologii transformacji*. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2004.
- RADZIEWICZ-WINNICKI A.: *Żywiotowość otaczającej współczesności a szansa na homeostazę społeczną*. Zielona Góra, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2014.
- RASZEWSKI Z.: *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa, PIW, 1978.
- RASZEWSKI Z.: *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765—1865*. Warszawa, PIW, 1963.
- RASZEWSKI Z.: *Trudny rebus. Studia i szkice z historii teatru*. Warszawa, Wydawnictwo Centralnego Programu Badań Podstawowych, 1990.
- Rodzice w szkole. Rodzice i nauczyciele — płaszczyzny współpracy. Program budowania podstaw partnerstwa pomiędzy rodziną, szkołą i gminą*. Red. M. MENDEL. Warszawa, Ministerstwo Edukacji Narodowej, 1998.
- ROMILLY J. DE: *Tragedia grecka*. Przeł. I. SŁAWIŃSKA. Warszawa, PWN, 1994.
- SCHILLER I.: *Stanisławski a teatr polski*. Warszawa, PIW, 1965.
- SCHNEIDER A. [b.tyt.]. „Théâtre Arts” 1961, nr 3.
- SENEKA L.A.: *Myśli*. Przeł. S. STABRYŁA. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1987.
- SERAFIN M., WAWRZYŃCZAK A.: *Aktorzy bezdomni*. „Polityka” 2013, nr 42.

- SKUCHA P.: *Ostatnie takie miasto. „Lodołamacz”* 2005, nr 6.
- SKWARCZYŃSKA S.: *Koncepcja sztuki teatralnej Etienne Souriau*. W: EADEM: *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*. Warszawa, Wydawnictwo PAX, 1970.
- SOBECKI M.: *Kultura symboliczna a tożsamość. Studium tożsamości kulturowej Polaków na Grodzieńszczyźnie z perspektywy edukacji międzykulturowej*. Białystok, Wydawnictwo Uniwersytetu Białostockiego, 2007.
- Socjologia codzienności*. Red. P. SZTOMPKA, M. BOGUNIA-BOROWSKA. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2011.
- Sprawozdanie z działalności Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu w 2007 roku*. Wałbrzych 2008.
- STAROSTA P.: *Poza metropolią. Wiejskie i małomiasteczkowe zbiorowości lokalne a wzory porządku makrospołecznego*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1995.
- STEINER M.: *Geneza teatru w świetle antropologii kulturowej*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003.
- STRINATI D.: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W.J. BURSZA. Poznań, Zysk i S-ka, 1998.
- STRÓŻEWSKI W.: *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Kraków, Universitas, 2002.
- SYREK E.: *Teoretyczne standardy zdrowia dzieci i młodzieży a ich środowiskowe uwarunkowania w regionie górnośląskim. Studium pedagogiczno-społeczne*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997.
- SZACKA B.: *Wprowadzenie do socjologii*. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2003.
- SZACKI J.: *Historia myśli socjologicznej*. Warszawa, PWN, 2002.
- SZACKI J.: *Słowo wstępne*. W: E. GOFFMAN. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Przeł. H. DATNER-SPIEWAK, P. SPIEWAK. Oprac. i słowem wstępnym opatrzył J. Szacki. Warszawa, Wydawnictwo KR, 2000.
- SZACKI J.: *Spotkania z utopią*. Warszawa, „Iskry”, 1980.
- SZAJNA J.: *Orędzie na Dzień Teatru*. [http://wyborca.pl/1,766842,5364738,Przesłanie\\_Szajny\\_na\\_Międzynarodowy\\_Dzień\\_Teatru.Html](http://wyborca.pl/1,766842,5364738,Przesłanie_Szajny_na_Międzynarodowy_Dzień_Teatru.Html) [data dostępu: 27.11.2009].
- SZCZUBLEWSKI J.: *Wielki i smutny teatr warszawski 1868—1880*. Warszawa, PIW, 1963.
- SZEMPRUCH J.: *Wiedza i edukacja wobec gwałtownej zmiany społecznej*. W: *Czas społeczny akademickiego uczestnictwa w rozwoju i doskonaleniu „civil society”*. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Andrzejowi Radziejewiczowi-Winnickiemu w 65. rocznicę urodzin. Red. E. SYREK. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- SZTOMPKA P.: *Socjologia. Analiza społeczeństwa*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2012.
- SZWANKOWSKI E.: *Teatry Warszawy 1756—1918*. Warszawa, PWN, 1979.
- SZYMAŃSKI M.: *Wyzwania pedagogiki społecznej w okresie transformacji ustrojowej*. W: *Pedagogika społeczna w Polsce — między stagnacją a zaangażowaniem*. T. 1. Red. E. GÓRNIKOWSKA-ZWOLAK, A. RADZIEWICZ-WINNICKI przy współpracy A. CZERKAWSKIEGO. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.

- SZYSZKOWSKA M.: *Twórcze niepokoje codzienności*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1985.
- ŚMIAŁOWSKI I.: *Iograszki z Melpomeną*. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, 1979.
- ŚWIĄTKIEWICZ W.: *Uczestnictwo w kulturze*. W: *Encyklopedia socjologii. Suplement*. Red. H. KUBIAK, G. LISSOWSKI, W. MORAWSKI, J. SZACKI. Warszawa, Oficyna Naukowa, 2005.
- TATARKIEWICZ W.: *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa, PWN, 1975.
- TATARKIEWICZ W.: *Historia estetyki*. T. 2. Warszawa, PWN, 2009.
- Teatrologia polska u schyłku XX wieku*. Red. J. MICHALIK, A. MARSZAŁEK. Kraków, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego „Societas Vistulana”, 2001.
- Teatr w miejscach nieteatralnych*. Red. J. TYSZKA. Poznań, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1998.
- TOEPLITZ K.T.: *Aluzje i iluzje*. „Polityka” 2009, nr 27.
- TURNER L.: *From Transformation to Revitalization: A New Research Agenda for a Contested Global Economy*. “Work and Occupations” 2005, vol. 32, nr 4.
- UDALSKA E.: *Józef Szajna – nowator i moralista*. „Gazeta Uniwersytecka” [Katowice] 2003, nr 8.
- UDALSKA E.: *Teatr polski końca XX wieku*. Kielce, Wydawnictwo Szumacher, 1997.
- URBAŃSKI R.: *Łemko*. W: *Materiały promocyjne Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy*. Legnica 2007.
- WALLERSTEIN I.: *Utopistka. Alternatywy historyczne dla XXI wieku*. Przeł. I. CZYŻ. Poznań, Oficyna Wydawnicza Bractwa „Trojka”, 2008.
- WARREN R.L.: *The Community in America*. Chicago, Rand McNally, 1972.
- WIERZBICKI Z.T.: *Aktywizacja i rozwój społeczności lokalnej w socjologicznej perspektywie*. „Studia Socjologiczne” 1973, nr 1.
- WILK T.: *Bukowno. Między Małopolską a Górnym Śląskiem. Przestrzeń egzystencji i aktywizacji społeczności lokalnej (studium socjopedagogiczne)*. Kraków, Oficyna Wydawnicza Impuls, 2006.
- WILK T.: *Rewitalizacja społeczna poprzez współczesną sztukę teatralną w ocenie reprezentantów (twórców i odbiorców) sztuki dramatycznej Legnicy, Nowej Huty i Wałbrzycha*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- WŁODARCZYK E.: *Kultura*. W: *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku*. T. 2. Red. T. PIŁCH. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 2004.
- WNUK-LIPIŃSKI E.: *Socjologia życia publicznego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2008.

- WNUK-LIPIŃSKI E.: *Świat międzyepoki. Globalizacja – demokracja – państwo narodowe*. Kraków, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2004.
- WOJNAR I.: *Sztuka jako „podręcznik życia”*. Warszawa, Nasza Księgarnia, 1984.
- WOJNAR I.: *Teoria wychowania estetycznego*. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie „Żak”, 1995.
- WÓJCIŃSKA A.: *Teatr z ulicy baśni*. „Polityka” 2007, nr 22.
- ZNANIECKI F.: *Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości*. Warszawa, PWN, 1974.
- ZNANIECKI F.: *Miasto w świadomości jego obywateli*. W: F. ZNANIECKI, J. ZIÓŁKOWSKI. *Czym jest dla ciebie miasto Poznań?*. Warszawa—Poznań, PWN, 1984.
- ZNANIECKI F.: *Nauki o kulturze. Narodziny i rozwój*. Warszawa, PWN, 1971.
- ZNANIECKI F.: *Wstęp do socjologii*. Warszawa, PWN, 1988.
- ŻARDECKI W.: *Wprowadzenie do wiedzy o teatrze dla pedagogów*. W: *Pedagogika i kultura. Pomiedzy teorią a praktyką*. Red. W. BOBROWICZ. Lublin, VERBA Oficyna Wydawnicza, 2009.
- ŻEROMSKA E.: *Teatr japoński. Powrót do przeszłości*. Warszawa, Wydawnictwo Akademickie DIALOG, 1996.

#### Źródła internetowe

- [www.http://pik.wroclaw.pl/Teatr-Pie-Koza-m142.html](http://pik.wroclaw.pl/Teatr-Pie-Koza-m142.html)  
[www.dynow.pl/](http://www.dynow.pl/)  
[www.fredreum.hekko.pl](http://www.fredreum.hekko.pl)  
[www.wierszalin.pl](http://www.wierszalin.pl)



## Indeks osobowy

- Adamiecka-Sitek Agata 12, 26, 81,  
129, 174, 248, 257, 258  
Adamski Władysław 146, 255  
Adwentowicz Karol 107  
Agamemnon 47  
Agop Gullu 33  
Ajschylos 44  
Alexander Christopher 249  
Allport Gordon 156  
Andronik Liwiusz 50  
Andrzejewski Jerzy 114  
Antoine André 74  
Antygona 40  
Arystofanes 46, 48  
Arystoteles 34, 45, 46, 67, 142  
August II 94  
August III 95  
Axer Erwin 113, 115, 124, 127, 255
- Baldwin Elaine 8, 255  
Baltyn-Karpińska Hanna 31, 256  
Barańczak Stanisław 219  
Barbra Eugenio 81, 201, 209  
Barszczewska Elżbieta 118  
Bartosz Antoni 187, 255  
Baryka Piotr 92  
Baty Gaston 79  
Bauman Zygmunt 130, 233, 252,  
255  
Bausch Pina 201  
Beck Julian 205  
Beck Ulrich 7, 255  
Beckett Samuel 114  
Beligan Radu 152  
Bendyk Edwin 233, 251, 252, 255  
Benedict Ruth 20
- Berle Oskar 15  
Berthold Margot 30, 34, 44, 45, 47,  
49, 50, 52, 54, 58, 60, 63, 67, 71, 73,  
77, 81, 82, 255  
Besnard Pierre 142, 143, 255  
Beuys Joseph 207, 239, 245, 255,  
256, 258  
Bharata 34  
Biagini Mario 12, 26, 81, 129, 174,  
248, 257, 258  
Białoszewski Miron 233  
Bielska Ewa 131, 134, 136, 256, 260  
Bismarck Otton von 30  
Bobrowicz Wojciech 10, 261, 265  
Bogunia-Borowska Małgorzata 8,  
263  
Bogusławski Wojciech 96, 97, 98,  
104, 107, 108, 124  
Bohomolec Franciszek 95  
Bokszański Zbigniew 146, 256  
Borges Jorge 13  
Bourdieu Pierre 141  
Brahma 34  
Braun Kazimierz 78, 109, 110, 111,  
112, 113, 117, 119, 122, 123, 127,  
205, 217, 219, 220, 221, 223, 232,  
256  
Brecht Berthold 77, 78, 80, 114, 159  
Brook Peter 201, 205  
Brown John Russell 30, 31, 34, 36,  
40, 43, 52, 57, 67, 76, 256  
Bruce Steve 142, 256  
Bruno Giordano 65  
Bryll Ernest 88, 116  
Buber Martin 234  
Budzisz-Krzyżanowska Teresa 118

- Bukowski Bohdan 185, 256  
 Burszta Wojciech J. 22, 137, 256, 263  
 Burzyńska Anna R. 195, 256  
 Calderón Pedro 99  
 Camus Albert 152, 153, 154, 256  
 Carlson Marvin 256  
 Chryzostom Jan 52  
 Ciczkowski Wiesław 244, 256  
 Ciekliński Piotr 90  
 Cieśla S. 7, 255  
 Cocteau Jean 75, 76  
 Corneille Pierre 67  
 Craig Edward Gordon 75  
 Cyceron 18  
 Cyrańska Ewa 138, 262  
 Czaplinska Justyna 23, 257  
 Czechow Anton 75  
 Czerkawski Andrzej 132, 261, 263  
 Czerniak Jędrzej 106  
 Czerwiński Marcin 21, 256  
 Czyż I. 131, 264  
 Datner-Śpiewak Helena 136, 257, 263  
 Dąbrówka Andrzej 87, 256  
 Debesse Maurice 143, 255  
 Dejmek Kazimierz 88, 116, 117  
 Derrida Jacques 79  
 Devrient Eduard 71  
 Dębnicki Antoni 34, 260  
 Dickens Charles 180  
 Dietrich Marlena 160, 256  
 Dionizos 44, 46, 88, 259  
 Dobrowolska Monika 148, 259  
 Domański Henryk 21, 256  
 Dumas Alexandre 72  
 Durkheim Émile 19, 256  
 Duvignaud Jean 27  
 Dyczewski Leon 125, 256  
 Dyjas Karolina 23, 257  
 Dziegielewska Małgorzata 135, 136, 256  
 Dżuła Krystyna 230  
 Eco Umberto 23, 137, 257  
 Eberle Oskar 30  
 Ekhof Konrad 69  
 Elżbieta I 64  
 Elżbieta II 64  
 Englert Jan 118  
 Ennius Kwintus 50  
 Erikson Eric 173  
 Estreicher Karol 23, 25, 257  
 Eurypides 44, 45, 47  
 Falkiewicz Andrzej 121, 237, 239, 250, 251, 253, 257  
 Fedorowicz Jerzy 188, 189, 257  
 Fik Marta 257  
 Filipiak Marian 18  
 Filipowicz Stanisław 149, 257  
 Flaszen Ludwik 114, 123, 206, 257  
 Frankowska Bożena 218, 257  
 Frąckowiak Tadeusz 11, 13, 136, 255, 257  
 Fredro Aleksander 99, 100, 231  
 Freud Sigmund 148, 257  
 Frieske Kazimierz W. 173, 258  
 Gaertner Katarzyna 116  
 Gajda Janusz 139, 259  
 Gall Iwon 113  
 Gałczyński Konstanty Ildelfons 219  
 Ganataja 34  
 Garrick David 69  
 Genezjusz 51  
 Giddens Anthony 136, 137, 140, 141, 257  
 Głomb Jacek 178, 179, 180, 182, 257  
 Głuszcak Bohdan 217  
 Goban-Klas Tomasz 157, 242, 257  
 Goethe Johann Wolfgang von 36, 71  
 Goffman Erving 133, 136, 166, 257, 263  
 Goldoni 95  
 Golka Marian 9, 133, 134, 173, 177, 242, 257  
 Gołaczyńska Magdalena 149, 261

- Gombrowicz Witold 115  
Goodman Norman 21, 257  
Gorki Michaił 75  
Got Jerzy 259  
Górnikowska-Zwolak Elżbieta 132, 145, 258, 261, 263  
Gross Jan Tomasz 173, 258  
Grotowski Jerzy 12, 26, 81, 99, 100, 114, 120, 127, 129, 174, 176, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 216, 217, 219, 221, 227, 248, 257, 258  
Gruszczyński Piotr 197, 224, 258  
Grzegorek Leopold 106, 258  
Grzegorz Wielki, św. 24  
Grzegorzewski Jerzy 216, 223  
Gurycka Antonina 145, 258  
Guszipit Ireneusz 149, 261  
Guze Joanna 152, 256  
Guzy-Steinke Halina 92, 94, 106, 125, 211, 246, 258  
  
Hadżivat 33  
Hajduk Edward 130, 258  
Hamlet 64  
Hanuszkiewicz Adam 80, 100, 117  
Hańcza Władysław 118  
Hauptmann Gerhard 74  
Hausbrandt Andrzej 27, 156, 158, 160, 161, 163, 258  
Hausner Jerzy 252  
Heidegger Martin 153  
Henryk VIII 64  
Herbert Zbigniew 119  
Hetman Tarnowski 90  
Holoubek Gustaw 118  
Holz Arno 73  
Horacy 49  
Horzyca Wilam 107, 113  
  
Ibsen Henrik 75  
Idziak Wacław 235, 236, 237  
Ifigenia 47  
Indra 34  
Inge William 160, 258  
  
Ingegneri Angelo 60  
Ionesco Eugène 114  
Iwaniak Dariusz 197  
  
Jan Paweł II, papież 23, 110, 119  
Janowska Katarzyna 196, 258  
Jaracz Stefan 111, 163, 258  
Jarocki Jerzy 128, 220  
Jasiakiewicz Stanisław 118  
Jedliński Jaromir 239, 256  
Jessner 58  
Jowisz 49  
Junona 49  
  
Kaczmarek Jerzy 239, 258  
Kaczmarek Sylwia 139, 258  
Kaczyński Maciej 8, 255  
Kajlasanatha 34  
Kalidas 36  
Kamiński Aleksander 242, 262  
Kan'ami 40  
Kantor Tadeusz 11, 110, 113, 121, 127, 201, 214, 215, 216, 221  
Kapuleti 189  
Karagöz 33, 34  
Karasińska Marta 155, 179, 188, 257, 258  
Kargul Jan 143, 258  
K'ien lung 39  
Klata Jan 127, 194, 195, 196  
Kluckhohn Clyde 19  
Kłoskowska Antonina 9, 258  
Kochanowski Jan 90  
Kocur Mirosław 46, 259  
Kofoed Hans Ch. 210  
Kojder Andrzej 148, 259  
Kołakowski Leszek 131  
Kołodziejczyk Marcin 235, 259  
Komachi 40  
Komarnicki Lucjusz 106, 242  
Komeński Jan Amos 94  
Konarski Stanisław 93, 94, 95  
Konopczyński Marek 162, 238, 259  
Konstantyn Wielki 52  
Konwicky Tadeusz 119



- Korzeniewski Bohdan 118, 259  
 Kosiński Dariusz 12, 26, 81, 129, 174, 248, 257, 258  
 Kotarbiński Józef 102  
 Kott Jan 70, 259  
 Kowalak Tadeusz 131, 259  
 Koźmian Stanisław 92, 102, 259  
 Krakowska Joanna 127, 259  
 Krall Hanna 119  
 Krasicki Ignacy 95, 99  
 Krasieński Edward 105, 259  
 Krasieński Zygmunt 98  
 Krasnowiecki Władysław 113  
 Kreczmar Jan 113  
 Kreon 40  
 Kroeber Alfred 19  
 Kruczkowski Leon 114  
 Kubiak Hieronim 22, 264  
 Kubikowska Ewa 256  
 Kubinowski Dariusz 139, 259  
 Kuciak Agnieszka 23, 257  
 Kudliński Tadeusz 84, 85, 86, 91, 92, 93, 95, 99, 100, 101, 107, 109, 110, 115, 119, 120, 121, 206, 207, 259  
 Kulpińska Jolanta 146, 259  
 Kunicki-Goldfinger Władysław J.H. 20, 259  
 Kurnakowicz Jan 113  
 Kwieciński Zdzisław 242  
 Kyzioł Aneta 180, 185, 196, 259  
  
 Lalak Danuta 169, 261  
 Leonardo Da Vinci 24  
 Leszczyński Grzegorz 179, 188, 257, 258  
 Leszczyński Stanisław 93  
 Leśmian Bolesław 102  
 Lewański Julian 84, 90, 259  
 Lewowicki Tadeusz 141, 259, 260  
 Liang-fu Wei 39  
 Libelt Karol 100, 101  
 Limanowski Mieczysław 88, 259  
 Lissowski Grzegorz 22, 264  
 Longhurst Brian 8, 255  
 Ludwik IV 24  
 Ludwik XIV 67  
 Lupa Krystian 127, 224, 258  
 Luther Martin 61  
  
 Łabędzka Izabella 42, 127, 259  
 Łapicki Andrzej 110, 118, 119  
 Łącz Laura 247  
 Łomnicki Tadeusz 118, 119  
 Łoziński Jerzy 8, 255  
  
 Machiavelli Niccolò 61  
 Maeterlinck Maurice 102  
 Malicka Maria 105  
 Malinowski Bronisław 9, 19, 260  
 Marczak-Oborski Stanisław 111, 260  
 Marosz Danuta 196  
 Marszałek A. 124, 264  
 Marynowicz-Hetka Ewa 138, 144, 261, 262  
 Marx Gary T. 21, 257  
 Marzec-Holka Krystyna 134, 260  
 Maspero Gaston 32  
 Matejko Jan 196  
 Matisse Henri 76  
 Mądzik Leszek 127, 201, 216, 218  
 McCracken Scott 8, 255  
 Melosik Zbyszko 21, 134, 135, 260  
 Menander 46  
 Mendel Maria 244, 262  
 Mialaret Gaston 143, 255  
 Mickiewicz Adam 98, 99, 100, 103  
 Michalik Jan 124, 264  
 Michałowska Danuta 110  
 Miezan Maciej 185, 260  
 Migdałowska Katarzyna 197, 260  
 Miłkowski Tomasz 181, 260  
 Miłosz Antoni 233  
 Miłosz Czesław 119, 234  
 Miłosz Oskar 235  
 Minerwa 49  
 Miró Joan 76  
 Misiorny Michał 241, 260  
 Modrzejewska Helena 178, 180, 182, 183, 184, 247, 255, 260, 264  
 Modrzewski Jerzy 15, 22, 166, 260

- Molière 67, 95, 99  
Monteki 189  
Morawski Witold 22, 264  
Moreno Jakob 161  
Moździerz Andrzej 143, 182, 244, 260  
Mrozowska Zofia 110  
Mrozek Sławomir 114, 115, 116  
Mróz Piotr 152, 153, 154, 260  
Muszyński Janusz 131
- Napoleon 67  
Newiusz Gnejusz 50  
Nicoll Allardyce 34, 38, 43, 46, 47, 49, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 62, 71, 73, 76, 79, 260  
Nikitorowicz Jerzy 210, 261  
Niklas Wolfgang 233  
Niemcewicz Julian Ursyn 95, 96  
Niemirowicz-Danczenko Władimir I. 74  
Nieżgoda Agnieszka 249, 260  
Nobumori Sugimori 42  
Norwid Cyprian Kamil 23, 98, 99, 100, 195, 261  
Novalis 80  
Nowacka L. 150, 261  
Nowaczyński Adolf 103  
Nowicka Ewa 113, 261  
Nycz Edward 150, 261  
Nyczek Tadeusz 200, 227, 228, 261
- Ogborn Miles 8, 255  
Okuni 41  
O'Neill Eugene 78  
Orlicz Michał 108, 261  
Ortolani Benito 43  
Osiński Zbigniew 109, 261  
Ossowska Maria 146, 261  
Ossowski Stanisław 242, 261  
Osterwa Juliusz 106, 107, 109, 110, 111, 112, 124, 213, 261  
Ostrowska Julia 149, 261  
Ozyrys 32
- Pareto Vilfredo 148, 259  
Park Robert 136  
Parmeńska Małgorzata 63  
Parsons Talcott 133  
Pawlikowski Tadeusz 102  
Pawłowski Roman 182, 259  
Picasso Pablo 76  
Piekarski Jacek 138, 141, 142, 261, 262  
Pilch Tadeusz 18, 139, 143, 169, 210, 245, 255, 258, 259, 261, 264  
Platon 11, 23, 142  
Plaut 57, 90  
Plisiecki Janusz 10, 261  
Plotyn 142  
Plutarch 66  
Podgórska Joanna 249, 261  
Polak Cezary 182, 261  
Pollastrelli Carla 12, 26, 81, 129, 174, 248, 257, 258  
Pompejusz 51  
Popiel Jacek 107, 262  
Poquelin Jean Baptiste — zob. Molière  
Prokopiuk J. 148, 257  
Prometeusz 153  
Pronaszko Andrzej 107  
Pronaszko Zbigniew 107  
Protagoras 45  
Przeclawska Anna 137, 138, 245, 262  
Przybyszewski Stanisław 102
- Ra 32  
Radlińska Helena 12, 144, 169, 172, 182, 184, 242, 244, 262  
Radziejewicz-Winnicki Andrzej 8, 11, 132, 133, 134, 135, 138, 145, 146, 147, 173, 243, 244, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263  
Rapacki Wincenty 84  
Raszewski Zbigniew 12, 26, 81, 85, 88, 89, 92, 94, 95, 97, 100, 103, 105, 107, 108, 114, 129, 174, 248, 257, 258, 262

- Rau Krzysztof 226  
 Reinhardt Max 76, 102  
 Richards Thomas 12, 26, 81, 129,  
 174, 248, 257, 258  
 Romilly Jacqueline de 45, 262  
 Rosiński Tomasz 8, 255  
 Rostworowski Karol Hubert 103  
 Rozpędowska Magdalena 148, 259  
 Różewicz Tadeusz 114, 115  
 Rybałt 91  
 Rydel Lucjan 230  
 Rzewuski 94
- Sabbatini 57  
 Sartre Jean Paul 153  
 Schadewaldt Wolfgang 45  
 Schiller Irena 99, 262  
 Schiller Leon 88, 106, 107, 108, 111,  
 113, 262  
 Schiller Friedrich 72, 80  
 Schlegel Johann Elias 70  
 Schneider Alain 160, 161, 262  
 Seneka L.A. 50, 51, 57, 252, 262  
 Sennet Richard 250  
 Serafin Magda 237, 238, 262  
 Seril 57  
 Seweryn Andrzej 118  
 Shakespeare William 9, 11, 43, 59,  
 64, 69, 75, 99, 189, 220  
 Shaw Bernard 74  
 Simmel Georg 136  
 Simon Ludwik 84  
 Sivert Tadeusz 102, 256  
 Skucha Piotr 186, 263  
 Skwarczyńska Stefania 16, 199, 263  
 Sławińska Irena 45, 262  
 Słobodzianek Tadeusz 225  
 Słowacki Juliusz 98, 99, 100, 103,  
 112  
 Smith Greg 8, 255  
 Sobaszek Waclaw 233  
 Sobiecki Mirosław 251, 263  
 Sobiszewski Aleksander 217  
 Sofokles 11, 44, 45  
 Solska Irena 107
- Solski Ludwik 102, 103  
 Souriau Étienne 16, 199, 263  
 Spencer Herbert 133  
 Stabryła Stanisław 252, 262  
 Staniewski Włodzimierz 201, 231,  
 232  
 Stanisław August Poniatowski 95,  
 96  
 Stanisławski Konstantin Sergieje-  
 wicz 74, 75, 81, 102  
 Starosta Paweł 170, 263  
 Steiner Marta 84, 263  
 Stępień-Jurasińska Janina 230  
 Stokfiszewski Igor 12, 26, 81, 129,  
 174, 248, 257, 258  
 Stopa M. 142, 256  
 Strinati Dominic 22, 263  
 Stróżowski Władysław 24, 263  
 Stummel Christoph 61  
 Sułek H. 182, 259  
 Suchodolski Bohdan 245, 262  
 Swinarski Konrad 127, 220  
 Syrek Ewa 11, 137, 244, 257, 263  
 Szacka Barbara 170, 171, 263  
 Szacki Jan 19, 22, 131, 136, 171, 256,  
 257, 263, 264  
 Szajna Józef 127, 165, 215, 216, 221,  
 222, 223, 263, 264  
 Szaniawski Jerzy 114, 192, 193, 198,  
 199, 247, 260, 263  
 Szczepkowski Andrzej 118, 119  
 Szczublewski Józef 103, 263  
 Szekspir William — zob. Shakes-  
 peare William  
 Szempruch Jolanta 244, 263  
 Szkuclarek Tomasz 135, 260  
 Sztompka Paweł 8, 133, 263  
 Szulżycka Alina 137, 257  
 Szwankowski Eugeniusz 95, 263  
 Szyfman Arnold 102, 105, 112  
 Szykowski Marian 84  
 Szymański Mirosław J. 132, 141,  
 260, 263  
 Szyszkowska Maria 135, 136, 264

- Śmiałowski Igor 152, 264  
 Śpiewak Paweł 136, 257, 263  
 Świątkiewicz Wojciech 22, 264  
 Świdorski Jan 103, 118
- Tagore Rabindranath 36  
 Taille Jean de la 58  
 Tatarkiewicz Władysław 23, 24, 264  
 Tespis 44  
 Toeplitz Krzysztof T. 252, 264  
 Tołstoj Lew 25  
 Tomaszewski Henryk 113, 128, 216, 217, 223  
 Tomaszuk Piotr 225  
 Touraine Alain 252  
 Turner Lowell 138, 264  
 Tyszką Jan 127, 264
- Udalska Eleonora 11, 117, 215, 216, 218, 220, 222, 223, 225, 227, 232, 264  
 Urbański Robert 183, 264
- Vincent Mark 234  
 Voltaire 70
- Wallerstein Immanuel 131, 264  
 Warlikowski Krzysztof 127  
 Warren Roland L. 171, 264  
 Wawrzyńczak Aneta 237, 238, 262  
 Węgrzyn Jan 229  
 Wierciński Edmund 111, 112, 124  
 Wierzbicki Zbigniew 145, 264  
 Wilk Teresa 12, 71, 92, 94, 106, 122, 125, 126, 129, 151, 168, 168, 173, 176, 182, 187, 192, 194, 196, 197, 200, 202, 237, 242, 246, 247, 258, 264  
 Williams Raymond 8, 10  
 Windakiewicz Stanisław 84  
 Witkacy — zob. Stanisław Ignacy Witkiewicz
- Witkiewicz Stanisław Ignacy 108, 115, 121, 196, 214, 225  
 Witruwiusz 57  
 Władysław IV 91  
 Włodarczyk Ewa 18, 19, 264  
 Wnuk-Lipiński Edmund 130, 137, 264, 265  
 Wojacek Rafał 233  
 Wojcieszek Przemysław 181  
 Wojnar Irena 10, 245, 265  
 Wojtyła Karol — zob. Jan Paweł II, papież  
 Wołoszyn Stefan 13  
 Wołhejko Czesław 113  
 Woszczerowicz Jacek 113  
 Wójcicki Kazimierz W. 84  
 Wójcińska Agnieszka 250, 265  
 Wroczyński Ryszard 242, 262  
 Wu-ti 37  
 Wybicki Józef 95, 96  
 Wyrobkowa-Delawska W. 242, 262  
 Wyspiański Stanisław 103, 124, 247
- Zabłocki Wojciech 95  
 Zagajewski Adam 233  
 Zapasiewicz Zbigniew 118  
 Zapolska Gabriela 102, 103  
 Zeami Motokiyo 40  
 Zelwerowicz Aleksander 102, 107, 113, 225  
 Zinserling Anna 148, 259  
 Ziółkowski J. 144, 265  
 Znaniński Florian 9, 10, 17, 19, 106, 136, 142, 144, 146, 184, 241, 256, 265  
 Zola Émile 73  
 Zygmunt August 89  
 Zygmunt III 91
- Żardecki Wiesław 14, 15, 265  
 Żeleński-Boy Tadeusz 103  
 Żeromska Estera 43, 265  
 Żmij-Zielińska Danuta 30, 255



Teresa Wilk

The Presence of Theatre Art in Everyday Social Life  
New Areas of Interest for Social Pedagogy

Summary

The book shows the presence and engagement of theatre art in everyday social life. In order to display the constant presence of theatre and theatrical activities in everyday perspective, it presents – broadly – the constitution of theatre art, both in international space and in Poland. The orientation towards a widespread presence and availability of theatre in every historical period became the incentive towards presenting its role in social practices in the context of social pedagogy. It is an attempt to present the possibilities of employing art in the area of pedagogical tasks.

Presenting the beginnings, the institutionalization and the development of theatre in different geographical regions in a historical perspective sought to illustrate the constant presence of theatrical activities in the history of mankind.

Based on source materials, it was purposeful to show that this art form developed from the specific needs of past generations as a form of expression, manifesting feelings, a method of communication, and a form of fulfilling the needs of recreation and leisure. With time, theatre fulfilled increasingly larger social, educational, and emotional-aesthetic roles. While performing those functions, it became an important instrument in social practices: processes of education and upbringing of the younger generations, shaping and experiencing reality, and finally – nurturing moral attitudes and values.

It is worth remembering that from the very beginning, theatrical authors and creators referenced everyday human existence in their texts, utilizing both positive attitudes, experiences and situations, as well as negative, problematic phenomena, which demonstrated frailties and flaws of the human nature.

Modern dramatic arts substantiate that this topical inclination has not drastically changed throughout the ages; only forms of presentation and means of expression have altered.

The work particularly spotlights social-theatrical activities at this time of transformation, and most of all – a time of numerous social conflicts, shortages, and existential and emotional problems. The specificity of theatre – of theatre art – and its permanent curiosity of the surrounding social reality caused the reciprocity (intermingling) of theatre and society to become the norm. This in turn has and still does imply a range of tasks and functions theatre can and admittedly does serve for the society and within its boundaries.

This current of activities includes classical, alternative, and amateur troupes, showing that theater (even in its classical form) does not lose its ideas, formulas, and artistry, engaging itself in creating positive images, as well as “correcting”/accentuating negative phenomena in everyday social space through its works, subject matter, form, and presentation venues. Thus, theatre art, as well as quasi-theatrical activities become a form of prophylaxis and compensation, a basic task of social pedagogy.

In summary, the contents of this work indicates that through established, basic artistic functions, but also social and educational ones, theatre can and does become a partner for activities of social pedagogy.

Teresa Wilk

La présence de l'art théâtral dans le quotidien de la vie sociale  
De nouveaux domaines d'intérêt pour la pédagogie sociale

Résumé

Le livre montre la présence et l'engagement de l'art théâtral dans la vie sociale quotidienne. Dans le but d'illustrer une présence permanente du théâtre/ des activités théâtrales dans la perspective du quotidien, l'auteur a présenté en esquisse la constitution de l'art théâtral, de même au niveau international, qu'en Pologne. L'orientation sur une présence/ accessibilité courante du théâtre dans chaque époque historique est devenue un prétexte de présenter son rôle dans la pratique sociale dans le contexte de la pédagogie sociale. C'est une tentative de démontrer des possibilités d'appliquer l'art dans le domaine des tâches pédagogiques.

La présentation dans une perspective historique des débuts, l'institutionnalisation et le développement du théâtre dans de différents espaces géographiques, a été orientée sur l'illustration d'une présence et d'un accompagnement permanents de l'activité théâtrale dans l'histoire de l'homme. L'auteur se sert délibérément des documents sources, pour prouver que ce domaine d'art est « émergé » des besoins concrets des générations précédentes, comme forme d'expression des sentiments, un moyen de communication et une façon de satisfaire des besoins dans le domaine de récréation et de loisirs. Pas à pas, le théâtre assurait de plus en plus de fonctions sociales, éducatives et émotionnelles – esthétiques. En réalisant ces fonctions, il devenait un instrument important de la pratique sociale : dans les processus d'éducation de jeunes générations, d'instruction et d'expérience de la réalité, de formation des attitudes morales et de valeurs.

Il convient de rappeler que dès le début du développement de ce domaine d'art les auteurs et les créateurs cherchaient la source de leurs textes/ écrits dans le quotidien de l'existence humaine dont l'objet était de même des attitudes, des expériences et des situations positives, que des phénomènes négatifs et problématiques, dévoilant des vices et des défauts de la nature humaine.

L'orientation thématique mentionnée, comme le prouvent des pièces de théâtre contemporaines, n'a pas principalement changé dans la perspective



des siècles passés. Les formes de présentation et des moyens d'expression seuls ont changé.

Un accent particulier est mis sur la présentation de l'activité théâtrale-sociale, à l'époque contemporaine des transformations et, avant tout, des conflits sociaux, des manques, des problèmes existentiels et émotionnels. La spécificité du théâtre – de l'art théâtral – une curiosité permanente de la réalité sociale qui l'entoure, font que la réciprocité (l'acquitté) du théâtre et de la société sont devenues une certaine norme. Ceci à son tour, au passé aussi bien qu'à présent, implique un nombre de tâches et de fonctions que le théâtre peut et indiscutablement réalise envers la société et son espace.

Dans cette perspective, l'auteur examine également des troupes classiques, alternatives et d'amateurs, en montrant que le théâtre, même classique, ne perd rien de son idée, sa formule, son art, en s'engageant à travers la création, des sujets abordés, la forme et le lieu de leur présentation, dans la construction des images positives et la « correction » / accentuation des phénomènes négatifs dans l'espace public quotidien.

Ainsi l'art théâtral, tout comme des actes quasi théâtraux, devient une forme de prévention et de compensation, des tâches principales de la pédagogie sociale.

En somme, la teneur de ce texte démontre que le théâtre, à travers la réalisation de ses fonctions artistiques fixées et primordiales, mais aussi socio-éducatives, peut / devient un partenaire de la pédagogie sociale en action.



Redaktor  
Małgorzata Pogłódek

Projektant okładki  
Aleksandra Gaździcka

Redaktor techniczny  
Barbara Arenhövel

Korektor  
Magdalena Białek

Łamanie  
Marek Zagniński

Copyright © 2015 by  
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego  
Wszelkie prawa zastrzeżone

**ISSN 0208-6336**  
**ISBN 978-83-8012-368-7**  
(wersja drukowana)  
**ISBN 978-83-8012-369-4**  
(wersja elektroniczna)

Wydawca  
**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego**  
**ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice**  
[www.wydawnictwo.us.edu.pl](http://www.wydawnictwo.us.edu.pl)  
e-mail: [wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

---

Wydanie I. Ark. druk. 17,5. Ark. wyd. 19,5.  
Papier offset. kl. III, 90 g. Cena 34 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.  
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Więcej o książce



CENA 34 ZŁ  
(+ VAT)

ISSN 0208-6336  
ISBN 978-83-8012-368-7