

Monika Kostaszuk-Romanowska

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: mromanow@poczta.onet.pl

Teatr bieżącej interwencji w rozpoznaniu teoretycznym

We współczesnej refleksji teatrologicznej rozpoznanie sztuki teatru w roli tzw. metakomentarza do rzeczywistości uchodzi za rozpoznanie klasyczne. Samo pojęcie w antropologicznej interpretacji Victora Turnera zostało ujęte następująco:

Nie ma społeczeństwa bez jakiejś formy metakomentarza – wyjaśnia pouczająca fraza Geertza – odpowiednik „historii, jaką jakaś grupa opowiada o sobie”, co w przypadku teatru oznacza sztukę, którą społeczeństwo odgrywa na swój własny temat. Metakomentarz to nie tylko odczytywanie doświadczeń społeczeństwa, ale interpretacyjne ich odtworzenie¹.

Zastosowanie formuły metakomentarza pozwala na przyjęcie elementarnego założenia, iż dzieło teatralne to artefakt będący zawsze i wszędzie – z racji realnego kontekstu, w którym jest realizowany i w którym usytuowani są nie tylko jego twórcy, ale też odbiorcy – emanacją konkretnej społecznej rzeczywistości. Mówiąc metaforycznie, każde przedstawienie nie tyle intencjonalnie staje się, co z definicji jest „lustrem” swoich czasów. Bez względu na podejmowaną problematykę i historyczną przynależność wykorzystywanej w nim materii literackiej jego horyzont poznawczy wytycza zasób współczesnych doświadczeń twórców i widzów włączonych do przestrzeni dzieła na zasadzie immanentnego jej składnika. W takim rozumieniu każde przedsta-

¹ V. Turner, *Od rytuału do teatru. Powaga zabawy*, przeł. M. i J. Dziekanowie, Warszawa 2005, s. 172.

wienie, także to o ambicjach uniwersalizujących teatralną wypowiedź, opowiada o współczesności i tę współczesność stara się odczytać. Można się więc spierać o obecność i skalę jawnych do niej odniesień, można podnosić w ocenie problem sposobu ich aktualizacji, można też stawiać pytanie o to, w jakim stopniu spektakl spełnia oczekiwania swojej widowni – jednak (tak rozumiana) „współczesność” jest jego aspektem nie potencjalnym (czy postulatycznym), lecz faktycznym.

Całkiem inną kwestię stanowi zakres świadomego włączenia do dzieła teatralnego elementów aktualnej rzeczywistości i zamierzonego zorientowania tego dzieła na jej rozpoznanie. Tu z pewnością najciekawszym przypadkiem są realizacje sięgające po – mniej lub bardziej – odległe realia, wykorzystujące świat przedstawiony tworzywa literackiego, który właśnie przez swój dystans czasowy oferuje reżyserowi unikatowe możliwości inscenizacyjne. Świadczy o tym choćby wypowiedź reżysera Jana Klaty. W jednym z wywiadów zadeklarował on, że najbardziej „niewierny” jest wobec tekstów najdawniejszych – w swoich realizacjach właśnie te teksty intensywnie dekomponuje, bo to one najsilniej pobudzają pokusę aktualizacji².

Ale równie interesujący wydaje się biegun przeciwny – inscenizacje, które odwołują się do aktualnej rzeczywistości w wersji radykalnie jawnej, czyli biorą na warsztat konkretne, bieżące wydarzenia. Nie da się ukryć, że to teatr już nie wysokiego, lecz najwyższego ryzyka. Za niewątpliwie atrakcyjną dla odbiorcy aktualność i – w tym znaczeniu – dosłowną czytelność płaci się przecież wysoką cenę szybkiej i nieuchronnej dezaktualizacji. Ulotność z definicji wpisana w specyfikę dzieła teatralnego ulega wówczas niebezpiecznemu spotęgowaniu. Dzieło przemija wraz z pamięcią o wydarzeniu (wydarzeniach), które je zainspirowało, a twórca naraża się na zarzut uprawiania w teatrze publicystyki. Dla inscenizacji o wymowie uniwersalnej profesjonalna krytyka jest na ogół bardziej wyrozumiała. Przedstawienia na bieżąco komentujące rzeczywistość, odczytywane jako gatunek zdecydowanie mniej szlachetny, stygmatyzowane są podejrzeniem o tabloidyzowanie sztuki, bo jak tabloidy eksploatują formułę sensacyjnej newsowości. Przykładem takiej opinii może być refleksja Elżbiety Baniewicz opatrzona wyrazistym tytułem *Nowa republika splotiarzy*:

Teatr to nie kopia ulicy – przestrzegąca autorka – tylko metafora, gra wyobraźni, subtelny proces aktorskiej transformacji poddany rygorom kompozycji, to także poszukiwania nowego języka, czyli środków wyrazu dalekich od banału, by pokazać człowieka w powiększeniu. Niestety recenzenci wysokonakładowych gazet kochają (a także gorliwie lansują) teatr dający się opisać językiem politycz-

² M. Rokicka, *Samplowanie klasyki*, „Arte” 2006, nr 3, s. 75.

nej poprawności i sloganów politycznych. Być może taki jest skutek tabloidyżacji prasy, ale umysł widza nie da się łatwo sformatować, więc napięcie między starym a nowym teatrem nie wygasa. Przeciwnie, coraz głośniej dają się słyszeć głosy w obronie sceny jako miejsca poważnej refleksji zakotwiczonej w historii, wieloznaczej, jako przestrzeni wolnej od komercji. I jako dzieła sztuki, które niepokoi, stawia pytania, zachwycą swą formą i wyrafinowaną kompozycją. [...] Niestety, nie wszyscy recenzenci i nie wszystkie teatry chcą to widzieć. Większość dmie w dutkę politycznej aktualności, równając w dół do gustów polsatowskiej widowni. [...] Dla teatru-gazety nie trzeba utrzymywać czterech szkół teatralnych, setek profesorów, każdy amator w nim zagra³.

Zarzuty, które padają w cytowanej wypowiedzi, wydają się poważne – nie tylko twórcy ale także popierający ich publicyści, ulegający modzie na doraźną aktualność produkcji teatralnej, przyczyniają się do obniżenia rangi sztuki teatralnej, do jej komercjalizacji i artystycznego wypaczenia. Czy zatem „teatr-gazetę”, by użyć mocnego określenia autorki, da się obronić? Próbę odpowiedzi na to pytanie czy też ewentualną obronę sprawy z góry, wydałoby się, przegranej warto poprzedzić rozpoznaniem zjawiska – tu trudno się z Baniewiczem zgodzić – w polskim teatrze z pewnością obecnego.

Na początek trzeba podjąć wysiłek zdefiniowania tego jego segmentu, który można nazwać „teatrem bieżącej interwencji”. Zapewne wpisuje się on w formułę „teatru politycznej aktualności”, jeśli za kryterium takiej aktualności przyjmujemy obecność podejmowanych przez niego tematów w dyskursie publicznym. Kwestię „politycznej poprawności” formułowanych przez twórców sądów należałoby, przynajmniej na razie, pozostawić na uboczu. Chodzi bowiem o zjawisko zdecydowanie węższe niż to opisane przez autorkę. A więc o teatr, by ująć to możliwie najprościej, przede wszystkim inspirowany konkretnymi wydarzeniami, najczęściej dramatycznymi i bulwersującymi, które – faktycznie za sprawą mediów – zyskują (dodajmy: na ogół okresowo) dużą nośność społeczną.

Uporządkowanie zakresu terminów tematycznie powiązanych z proponowaną kategorią nie jest łatwe. „Teatr bieżącej interwencji” – jako teatr wyspecjalizowany w pewnym typie inscenizacji i w pewnym trybie refleksji – sytuuje się w przestrzeni styku zjawisk opisywanych wspomnianą już formułą „teatru politycznej aktualności”, ale także historycznym pojęciem „teatru politycznego” jako takiego. W tym zestawieniu należy również uwzględnić kategorię „teatru społecznego”, „teatru zaangażowanego” i – będącego sugestywnym miksem obu kategorii – „teatru społecznie zaangażowanego”. Wszystkie przywołane pojęcia wykazują pewne pokrewieństwo, lecz – mimo

³ E. Baniewicz, *Nowa republika spłyciarzy*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/41321.html?jos_assertion_id=7E5C7C8D2D0D9CF9 [dostęp 15.09.2014].

że używa się ich często wymiennie, dodatkowo potęgując terminologiczny chaos – z pewnością nie są tożsame. Epitety „społeczny” i „polityczny” przede wszystkim opisują charakter analizowanej problematyki, identyfikują szeroką konstelację podejmowanych przez teatralnych twórców tematów. Hasło „aktualność” implikuje zawężenie takich tematycznych wyborów do kwestii znajdujących się w obszarze zainteresowania bieżącego dyskursu publicznego. Z kolei określenie „zaangażowany” byłoby sygnałem i deklaracją tzw. teatru „z misją”, rozumianą jako aktywne włączenie się do takiego dyskursu – przyjęcie czynnego w nim udziału.

Pojęcie teatru zorientowanego na aktualną problematykę życia zbiorowego było wielokrotnie przepracowywane przez współczesną refleksję zarówno teoretyczną, jak i krytyczną. Ale ma ono także, o czym już wspomniano, silne ugruntowanie w historii samej sztuki teatralnej. Te historyczne odniesienia łatwo zidentyfikować. Na ogół łączą się z tradycją teatru Meyerholda, Piscatora czy Brechta, a na gruncie polskim Schillera.

Z kolei współczesną refleksję nad teatrem zaangażowanym podejmuje się przy okazji debat inicjowanych głównie przez środowisko krytyki teatralnej. Jednak wielość formułowanych w nich opinii nie prowadzi do zdefiniowania samej kategorii. Tym bardziej, że zasada „zaangażowania” często jest przywoływana jako nadmiernie prosta opozycja do teatru „autonomicznego” i komentowana przez zwolenników/przeciwników pierwszej lub drugiej opcji w sposób daleki od obiektywizmu. Zwraca na to uwagę Paweł Mościcki w interesującej pracy pt. *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*:

Zwolennicy teatru politycznego twierdzą, że należy porzucić autonomię sztuki, wyjść z izolacji i ponownie zainteresować się otaczającym nas światem społecznym. Uważają oni, że podejmowanie tematów aktualnych, formułowanie jasnych komunikatów dotyczących sytuacji politycznej i społecznej stało się w polskiej sztuce rodzajem tabu, zakazanym owocem, artystycznym grzechem. Jeśli jakiś twórca teatralny wyrazi tylko chęć zajmowania się tą tematyką, natychmiast naraża się na zarzut politykierstwa, uprawiania publicystyki, plakatowości, pływaczności itd. Ostatecznym argumentem, mającym odwieść artystów i krytyków od wyraźnych postaw politycznych jest widmo sztuki propagandowej, ucieleśnienie kompromitacji i sprzeniewierzenia się artystycznym ideałom. Reasumując, teatr politycznie zaangażowany ma przypiętą etykietę sztuki drugiej kategorii. Prawdziwa sztuka zajmuje się bowiem czym innym, ma ważniejsze rzeczy na głowie. [...] Jak na argumenty zwolenników zaangażowania odpowiadają ich przeciwnicy? Przede wszystkim starają się pokazać, że w politycznym zaangażowaniu istnieje niebezpieczeństwo utraty przez sztukę własnego głosu, niezależności i wolności, zarówno na poziomie używanych środków, jak i stawianych sobie celów⁴.

⁴ P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008, s. 9.

Rzeczowe rozpoznanie zastępują więc pochwały lub przestrogi, postulaty lub ostrzeżenia, o co właściwie do samych krytyków trudno mieć pretensję. Pozostaje możliwość wyluskania z tych silnie spolaryzowanych wypowiedzi podstawowego katalogu cech lub – co proponuje Mościcki – przyjęcie rozpoznania uznającego sprzeczność między zaangażowaniem a autonomią za pozytywną, dynamizującą twórczość teatralną, właściwość:

To tutaj – zauważa autor – rodzi się wzajemna zależność między polityczną skutecznością i artystycznym wyrafinowaniem, zajmowaniem pozycji i koniecznością refleksji nad warunkami istnienia sztuki i warunkami działania w polityce⁵.

Odczytując omawianą opozycję jako naturalną dla sztuki teatralnej współzależność, wprowadza Mościcki własną kategorię „teatru angażującego”. Pojęcie to w pewnym sensie opisuje teatr nazywany dotąd „zaangażowanym” – czyli funkcjonujący w bliskim kontakcie z życiem społecznym i starający się je przekształcać – ale wskazuje także na możliwość i konieczność utrzymania przez ten typ teatru artystycznej niezależności. Zaproponowany termin ma zatem charakter kompromisowy. Zachowuje konotacje związane z politycznym (społecznym) zaangażowaniem sztuki teatru, jednocześnie uwalniając ją od perspektywy wejścia w rolę dyskursu politycznego, niebezpiecznego utożsamienia się z nim.

Nazwijmy więc ostatecznie angażującym – konkluduje Mościcki – [...] teatr chcący być odkrywczym poszukiwaniem artystycznym i jednocześnie pragnący skutecznie oddziaływać na przestrzeń symboliczną, teatr ożywiony sprzecznością między uczestnictwem a inwencją, polityką a stojącą u jej źródła mistyką. Teatr ten znosi opozycję zaangażowania i angażowania na rzecz nowego rodzaju sztuki angażującej, która angażuje właśnie dlatego, że zawiera w sobie wszystko to, co potrzebne z formuły i idei sztuki zaangażowanej, nie przestając się od niej różnić⁶.

Przyjęte przez Mościckiego rozumienie sztuki angażującej niewątpliwie pozwala wypełnić terminologiczną lukę, ale też idzie o wiele dalej. Wskazuje na możliwą (i pożądaną) metodę artykułowania komunikatu teatralnego, który – „zanurzony w społecznym konkrety”⁷ – zachowuje jednak wobec niego perspektywę zewnętrzną i własny, ontologicznie odrębny, status artystyczny. Istotą propozycji jest więc nie tylko – podkreślmy to raz jeszcze – dość sprawną implantacją terminu, ale wypracowanie formuły, która, uzgadniając

⁵ Tamże, s. 35.

⁶ Tamże.

⁷ To określenie Mościckiego wydaje się szczególnie trafne. Zob. tamże, s. 33.

oczekiwania wobec teatru postrzegane dotąd jako sprzeczne, określa warunki progowe sztuki realizującej potrzebę włączenia się w dyskurs publiczny poprzez przekaz zachowujący wszystkie przywileje wypowiedzi artystycznej.

O tym, że taka potrzeba jest dziś przez samych twórców silnie odczuwana, przekonywać raczej nie trzeba. Po przełomie 1989 roku wieszczono koniec teatru zaangażowanego. Walczący z systemem teatr drugiego obiegu, ale też teatr tzw. politycznej aluzji w nowych realiach ustrojowych straciły, jak się wydawało, swoją rację bytu, nieuchronnie odchodziły do historii. Nikt wówczas nie mógł przewidzieć, że – wraz z pojawieniem się nowej generacji twórców zainteresowanych tematyką społeczną i gęstniejącą atmosferą publicznych sporów wokół bieżących problemów zbiorowych – ten typ teatru w całkiem innej formule się odrodzi i swoją żywotnością unieważni posądzenia o to, iż jest jedynie sezonową, niewartą specjalnej uwagi, modą.

„Teatr w słusznej sprawie” – zauważa Julia Kluzowicz – rozkochał w sobie jednych, inni prognozowali mu rychły upadek, zarzucając uproszczenia, brak warsztatu, plakatowość i tanią publicystykę. Zasięg, siła, dynamizm – wszystkie cechy zjawiska zwiastowały jego rychły koniec, równie gwałtowny jak narodziny. Taka już jest natura fajerwerków. Tak się jednak nie stało⁸.

Cytowana wypowiedź pochodzi z artykułu omawiającego wyniki sondażu, który parę lat temu przeprowadziło pismo „Didaskalia”. Zaproszonym do niego reżyserom i dramaturgom⁹ postawiono pytania nie tylko o formułę teatru zaangażowanego, ale także o jego motywację, założenia, środki artystycznej ekspresji i – co wydaje się najważniejsze – realne możliwości kształtowania życia społecznego. Trudno potraktować opublikowane przez „Didaskalia” wypowiedzi jako jednobrzmiący głos całego środowiska, niemniej jednak warto się do nich odwołać.

Najważniejsze rozpoznanie dość lapidarnie sformułował Paweł Łysak: „Teatr ma pewne obowiązki”¹⁰. Jako sztuka funkcjonująca w przestrzeni społecznej lub też, ujmując to bardziej pragmatycznie, sztuka z pieniędzy publicznych finansowana, powinien wpływać na rzeczywistość społeczną. A ta społeczna rola teatru realizuje się przede wszystkim, jak zauważył Paweł Demirski, w „prowokowaniu do myślenia” – a zatem w oddziaływaniu „na poziomie mentalnym”¹¹. Problem polega jednak na tym, że nie zawsze jest to

⁸ J. Kluzowicz, *Teatr w słusznej sprawie*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2007, nr 81, s. 31.

⁹ W dyskusji brali udział: Paweł Demirski, Paweł Łysak, Jan Klata, Przemysław Wojcieszek, Jacek Głomb, Michał Zadara, Piotr Kruszczyński, Paweł Sala.

¹⁰ Tamże, s. 32.

¹¹ Tamże, s. 31.

możliwe. Potrzebne są szczególne okoliczności, określony „czas w historii” lub specyficzne miejsce, by mieć pewność reakcji, informacji zwrotnej, skuteczności scenicznej prowokacji.

Mój teatr – zauważył Jacek Głomb – ma taką siłę dlatego, że robię go w takim miejscu, w jakim go robię. Robię go w mieście, w którym nie ma innego teatru, w mieście, w którym nie ma wytwórni seriali, w mieście, w którym teatr jest właściwie jedyną instytucją o wymiarze artystycznym¹². Moim widzom są i profesor, i pijak. Trafiam do takiej widowni, gram w takiej przestrzeni społecznej, w której rzeczywiście mój widz jest otwarty. Charakterem pisma tego teatru jest granie w takich miejscach, gdzie nikt nie dociera, bo jest ciemno. Więc najpierw jest teatr, żeby zapalić światło. I po to do teatru przychodzą ludzie¹³.

Skuteczność teatru zaangażowanego pozostaje zatem wypadkową konkretnego kontekstu społecznego. Nie zagwarantuje jej sama intencja twórcy, lecz „słuch społeczny”, umiejętność sformułowania przekazu trafnie zaadresowanego, który ma szczęście odnaleźć się w centrum zbiorowego dyskursu, potrafi rozpoznać społeczne nastroje i elastycznie się do nich dopasować. Siłą takiego teatru jest w gruncie rzeczy prosty efekt zaskoczenia, zahipnotyzowania odbiorcy komunikatem, który koresponduje ze światem jego przeżyć, doświadczeń i emocji, który potrafi go przekonać aktualnością, a więc też czytelnością przekazu. Czytelność w oczywisty sposób ów przekaz demokratyzuje – bo otwiera go również na niewprawionego, nieprzygotowanego czy wręcz negatywnie „zaprogramowanego” widza.

Myślę, że twórcy teatralni z młodszego pokolenia zauważyli – przekonywał Paweł Demirski – że jest on [teatr – dop. M.K.R.] pomijany przez młodzież, przez takiego odbiorcę, na jakim nam zależy. Teraz jest fajne to, że możemy zacząć przekonywać ludzi, którzy nie chodzili do teatru, bo kojarzył im się z *Zemstą* w kostiumach z epoki i z chodzeniem na przedstawienia całą klasą, że teatr jest sexy i że do teatru fajnie jest chodzić¹⁴.

Teatr zaangażowany jawi się więc jako przestrzeń spotkania oczekiwani widzów, choć często są to oczekiwania wcześniej nieuświadomiane lub niewyartykułowane, i wyobrażeń twórców. Deklaracja „Lubię mówić o tym, co jest”¹⁵, złożona we wspomnianej dyskusji przez Michała Zadarę, brzmi jak odpowiedź na rozpoznanie Pawła Sali „Ludzie [...] chcą oglądać siebie,

¹² Jacek Głomb był wówczas dyrektorem Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy.

¹³ Tamże, s. 32.

¹⁴ Tamże, s. 34.

¹⁵ Tamże, s. 33.

chcą widzieć swoich sąsiadów, sobie współczesnych bohaterów, którzy mają podobne problemy”¹⁶. Przekonanie, iż taki teatr, choć trudny, jest z definicji „społecznie potrzebny”, można wyczytać z większości wypowiedzi uczestników sondażu. Daje się w nich odczuć ostrożne, ale jednak wyraźne dystansowanie się wobec sztuki uniwersalnego przesłania, sztuki zainteresowanej zgłębianiem problematyki egzystencjalnej w jej poza- i ponadczasowym wariancie.

Dla mnie – przekonywał Jan Klata – pięknem teatru i jedną z głównych przyczyn, dla których się zajmuję teatrem, jest to, że przy pomocy tekstu, który został napisany bardzo dawno temu, teatr opowiada o tym, co się dzieje teraz, co się dzieje we mnie i co się dzieje wokół. Nawet bardziej wokół mnie niż we mnie¹⁷.

Jeszcze bardziej radykalnie wypowiedział się Paweł Demirski:

Nie wierzę w szersze myślenie, nie wierzę w uniwersalizm. Nie wierzę w to, co nazywamy uniwersalnością, patrzeniem z szerszej perspektywy ludzkiego losu. Jak się zaczynamy przyglądać uniwersalnie, to w końcu dochodzimy do banalnych wniosków, w rodzaju, że miłość jest trudna, albo że nie zawsze się udaje, albo że życie jest ciężkie. Uniwersalna perspektywa generuje banalne przesłanie¹⁸.

Oczywiście, można odwrócić to rozumowanie i wykazać, że właśnie teatr zaangażowany ryzykuje osunięcie w banał. Wystarczy wymienić hasło „aktualność” na „doraźność” – jak to zrobił Przemysław Wojcieszek – i radykalnie sformułować ocenę podporządkowanej jej sztuki: „Taki teatr to w gruncie rzeczy większy obciach niż farsy”¹⁹. Ten, mimo wszystko odosobniony, głos zapewne świadczy po prostu o indywidualnych preferencjach konkretnego twórcy, ale można go odczytać również jako wartą głębszego namysłu diagnozę. W wypowiedzi Wojcieszka pojawiło się stwierdzenie następujące: „Interesują mnie teraz historie, które mają nieco większe ambicje niż zabawianie lewicującego mieszczaństwa”²⁰. Zapewne presja zadanego tematu sprawiła, że zasygnalizowany tu wątek „lewicowości” nie został podjęty przez uczestników sondażu.

A problem wydaje się istotny. Wprowadza on do dyskusji nad teatrem zaangażowanym trudną kwestię ideologizacji sztuki. Czy taki teatr może pozostać bezstronny? Czy włączając komunikat teatralny w dyskurs publiczny,

¹⁶ Tamże, s. 32.

¹⁷ Tamże, s. 33.

¹⁸ Tamże, s. 32.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

można zachować jego światopoglądową neutralność? I czy taka neutralność jest wartością? Może to jedynie utopijne założenie, które w praktyce konkretnych scenicznych realizacji przestaje obowiązywać. Może wzięcie na warsztat konkretnych społecznych tematów jest zawsze opowiedzeniem się po jakiejś stronie bieżącego politycznego konfliktu, zawsze musi stać się równie polityczną deklaracją twórcy. I czy za jej sprawą dzieło teatralne traci czy zyskuje? Lub inaczej – co traci, a co zyskuje?

W 2007 roku Rafał Węgrzyniak opublikował w miesięczniku „Teatr” słynny już tekst pt. *Nowa lewica w teatrze*. Dowodził w nim, że cała seria radykalnych inscenizacji odnoszących się do aktualnych problemów społecznych to dowód dominacji w polskim teatrze tytułowej „nowej lewicy”²¹. Jednak opisane w tekście zjawisko, według autora, nie polega wyłącznie na wysypie przedstawień zaliczonych do tzw. „teatru antykapitalistycznego”. Zresztą trudno przecież odmówić ich twórcom wyrażania we własnych spektaklach najbardziej nawet radykalnych poglądów. Ważniejsze zatem wydaje się spostrzeżenie, że teatr „nowej lewicy” zyskał potężne wsparcie branżowe w lansujących go instytucjach i krytykach. Jako przykład wsparcia instytucjonalnego Węgrzyniak przywołał projekt Teatru Wybrzeże – tzw. Szybki Teatr Miejski.

Tym, co przede wszystkim niepokoiło autora, był rozpoznany w artykule proces przejmowania przez nurt lewicowy kontroli nad polskim życiem teatralnym, wyrażający się w anektowaniu także tych spektakli, które niekoniecznie w ów nurt się wpisują, przy jednoczesnym marginalizowaniu tych, które zdecydowanie się z nim konfrontują. Radykalizm aneksji i wykluczeń sygnalizuje ogólniejszą tendencję monopolizowania polskiej sceny teatralnej, która przy takim, jak zauważył Węgrzyniak, „układzie sił” traci szansę na stworzenie przestrzeni pozytywnej polaryzacji, spotkania różnych stanowisk i nurtów. A to jeszcze bardziej niepokojący sygnał monopolizowania dyskursu o teatrze nie tylko przez radykalne wypowiedzi i deklaracje, ale również przez idące w ślad za nimi działania instrumentalizujące teatr jako sztukę:

²¹ Zob. R. Węgrzyniak, *Nowa lewica w teatrze*, „Teatr” 2007 nr 5, s. 27. Na „liście” Węgrzynieka znalazły się przede wszystkim sztuki cytowanego Pawła Demirskiego: *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw* wystawiona przez Romualda Wiczę-Pokojskiego, *Padnij* w reżyserii Piotra Waligórskiego, *Dziady. Ekshumacja* zrealizowana przez Monikę Strzępkę, adaptacje: *Omyłka* w reżyserii Wojtka Klemma, *Pamiętnik z dekady bezdomności* (na podstawie tekstu Anny Łojewskiej) w reżyserii Romualda Wiczy-Pokojskiego, a także sztuki takie jak: *Przebitka* Izabelli Wąsińskiej w reżyserii Agnieszki Olsten czy *Kobiety zza wschodniej* autorstwa Marcina Koszałki i Magdaleny Vegi-Ostrokólskiej. Niektóre z nich przywołuję w drugiej części artykułu, która zostanie opublikowana w kolejnym numerze „Białostockich Studiów Literaturoznawczych”.

Nowa lewica zamierza więc kontrolować zarówno historię, dyskurs o współczesnym teatrze, jak i jego oceny pojawiające się w prasie czy w Internecie. [...] Niewątpliwie jesteśmy świadkami próby zaanektowania młodego teatru przez nową lewicę, uczynienia z niego instrumentu walki politycznej i perswazji ideologicznej²².

Wyrazista diagnoza Węgrzyniaka, jak się można było spodziewać, zelektryzowała środowisko. W swojej replice Paweł Mościcki skomentował ją następująco:

Widmo krąży po Polsce, widmo teatru zaangażowanego i jego „lewicowych zwolenników”. Jak to zwykle bywa przerażające obrazy owego monstrum, konstruowane na użytek dyskusji, a także „argumenty”, którymi posługują się egzorcyci kultury broniący jej przed zalewem ideologii, mówią więcej o nich samych, niż o zjawisku teatru politycznego i związanych z nim postulatach. Czytając polemiki i słuchając toczących się dyskusji można zebrać sporą garść symptomów mówiących bardzo wiele o otaczającej nas rzeczywistości społecznej i jej przełożeniu na życie teatralne. Należy tylko właściwie zdiagnozować problem nie dając się wikłać w narzucone opozycje i utarte schematy rozmowy²³.

Zaprezentowana przez Węgrzyniaka wizja współczesnego polskiego teatru, którego „zaangażowanie” wyczerpuje się w lewicowości jest, według Mościckiego, świadomie przerysowana i fałszywa, bo nie odpowiada faktycznemu rozłożeniu sił²⁴. W dodatku stanowi punkt wyjścia dla postulatów, które tylko pozornie bronią teatr przed ideologicznym uwikłaniem.

Wielu obrońców niezależności teatru od polityki – zauważył Mościcki – kreśli obraz, w którym mamy do czynienia ze swobodną, daleką od ideologii wymianą kulturalną, którą zakłóca intensywna ofensywa lewicowej ideologii. Kryje się w tym założenie, że dopóki lewica nie wypowiedała się otwarcie na temat teatru, żadna ideologia nie zagrażała dziedzinie sztuki. Właśnie to założenie o całkowitej nieobecności ideologii w przestrzeni sztuki uważam za tezę skrajnie ideologiczną w najgorszym sensie tego słowa. Ukrywa ona bowiem rzeczywiste napięcia w życiu teatralnym oraz źródła wielu decyzji znaczących dla jego rozwoju²⁵.

Opinię, iż ideologia w teatrze pojawia się „i bez pomocy lewicy”, Mościcki objaśnił, dekonstruując zarzuty jej krytyków. Usytuowany na przeciw-

²² Tamże, s. 29.

²³ P. Mościcki, *Przeciw rozumowi cynicznemu w teatrze*, „Teatr” 2007, nr 7/8, s. 7.

²⁴ Mościcki twierdził, że wystarczy policzyć teatry uprawiające sztukę lewicowo zaangażowaną, by się o tym przekonać. Zob. tamże, s. 9.

²⁵ Tamże.

nym biegunie teatr, który identyfikują oni jako apolityczny, *de facto* – twierdził Mościcki – apolityczny nie jest, bo, jak to ujął, rządzą nim „dwie wielkie ideologie zawłaszczające”²⁶. Ta pierwsza oznacza presję poglądów prawicowych, zaś druga dyktat rynku. Rzekomo wolna od ideologicznej publicystyki „czysta” sztuka jest więc zawieszona między orientacją konserwatywną i komercyjną. Cytowana wcześniej wypowiedź Wojcieszka, przypomnijmy, sytuowała teatr zaangażowany w przestrzeni porównywalnego „obciachu” wraz z teatrem rozrywkowym. Wypowiedź Mościckiego posługuje się podobnym zestawieniem z tą różnicą, że obok farsy umieszcza teatr „prawicowych wartości”, interpretując oba nurty jako dwie strony jednego medalu.

Konkluzja wydaje się oczywista. Zorientowany lewicowo teatr nie udaje, że jest apolityczny. Nie musi stosować uników, nie uczestniczy w grze pozorów. Dzięki temu właśnie on ma realną szansę zmierzyć się z trudnymi problemami współczesności.

Tylko lewica – przekonywał Mościcki – zainteresowana jest bowiem traktowaniem sztuki poważnie – bez cenzury obyczajowej i bez finansowego szantażu. Ale jeśli traktujemy artystów i ich przekaz serio, rozmawiamy z nimi poważnie i bez taryfy ulgowej, podejmujemy dyskusje o współczesności, a nie bawmy się w teatr jako sztukę polegającą na wystawianiu udanych sztuk²⁷.

Mościcki proponował, aby w debacie o teatrze zrezygnować z opozycyjnego traktowania ideologii i uniwersalizmu, „polityki” i „perspektywy egzystencjalnej”²⁸. Zarówno na poziomie artystycznej wypowiedzi twórców, jak i krytycznej refleksji recenzentów taka debata powinna stać się otwartą dyskusją różnych światopoglądów i różnych sposobów opowiadania teatrem o świecie współczesnym.

Przytoczona polemika dowodzi, że właściwie nie da się analizować scenicznej oferty teatru zaangażowanego bez uwzględnienia szerokiego kontekstu społecznego, do którego ten teatr się odwołuje. Tyle że ów kontekst społeczny to nie tylko przestrzeń dyskursu publicznego, ale również perspektywa debaty branżowej. Mówiąc wprost, sposób rozumienia formuły sztuki zaangażowanej jest wypadkową wyborów dokonywanych przez twórców, aktualnych sporów politycznych oraz dyskusji podejmowanych w samym środowisku teatralnym. Ten ostatni element wydaje się szczególnie ważny. Ludziom teatru – twórcom, ale też krytykom i recenzentom – przysługuje,

²⁶ Tamże, s. 10.

²⁷ Tamże.

²⁸ Omówiona wcześniej formuła teatru angażującego jest, jak się wydaje, logiczną konsekwencją takiego założenia.

co prawda, przywilej zajmowania stanowiska określonego ich własnymi, artystycznymi i ideowymi, preferencjami. A jednak to ich (z założenia subiektywne) rozpoznania mają znaczenie kluczowe, bo sytuują się najbliżej bieżącej praktyki teatralnej. Zwłaszcza wówczas, gdy przybierają postać konfrontacji niejednokrotnie bardzo spolaryzowanych opinii.

Pozyskanie z niej ustaleń, które mogą prowadzić do syntezy, wypracowania przydatnych – w opisie zjawisk teatralnych – kategorii i pojęć, jak już wspomniano, nie jest łatwe. A w przypadku debaty nad teatrem zaangażowanym jest tym trudniejsze, że gorące spory wokół jego formuły ostatecznie spowodowały „okopanie się na własnych pozycjach”. Jak słusznie zauważyła Anna Bajor-Ciciliati:

dotychczasowa dyskusja, zamiast poszerzać pole dialogu, wyjaśniać poszczególne postawy i niwelować nieporozumienia, doprowadziła tylko do ugruntuwania skrajnych poglądów i tradycyjnych sposobów argumentacji²⁹.

Niemniej jednak formułowane na potrzeby opisywanej debaty opinie pozwalają określić najważniejsze wyznaczniki współczesnej wersji teatru zaangażowanego. Można więc zaproponować takie ich zestawienie: aktualność, wrażliwość społeczna, radykalizm artystycznej wypowiedzi. Kwestia pierwsza wydaje się najbardziej oczywista – daje się objaśnić jako szczególne spotęgowanie aktualności w znaczeniu immanentnej cechy każdego dzieła teatralnego (czyli Turnerowskiego metakomentarza). To spotęgowanie realizuje się poprzez zamierzone i jawne odniesienie do konkretnej rzeczywistości, sceniczne opracowanie zaczerpniętych z niej tematów-problemów. Wybór takich problemów, ich ujawnienie i nazwanie jest oczywiście autorską (subiektywną) decyzją twórcy. Lecz w tym przypadku margines dowolności wydaje się szczególnie wąski – taki wybór weryfikuje, a jednocześnie sankcjonuje prosta zasada (trafnie opisana przez Zadarę) „mówienia o tym, co jest”.

Z kolei cechą rozpoznaną tu jako społeczne uwrażliwienie komunikatu teatralnego najlepiej tłumaczy formuła „teatru z misją”. Można ją powiązać z kryterium celów, jakie stawia sobie twórca konkretnej realizacji, ale odnosi się ona również do wizji teatru, jaki chce on uprawiać. Tu potrzebna jest zadeklarowana chęć oddziaływania, poprzez przekaz artystyczny, na rzeczywistość społeczną, przekonanie, że jest ono możliwe i znalezienie dla niego efektywnych środków scenicznej ekspresji. Rozważając problem w wymiarze nie tylko intencji, ale też potencjalnych (zakładanych) efektów, należy uznać, że „wrażliwość społeczna” wyraża się w geście przejęcia przez teatr jakiejś

²⁹ A. Bajor-Ciciliati, *Teatr z misją*, <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1111/1276/1564> [dostęp 17.09.2014].

części odpowiedzialności za kształt życia zbiorowego i za sposób jego nie tylko rozpoznawania, ale przede wszystkim modelowania.

Zdefiniowanie cechy ostatniej wydaje się najtrudniejsze. Z prezentowanych wcześniej opinii wynika, że „radykalizm” pojmowany jako jednoznaczne opowiedzenie się po którejś stronie publicznego dyskursu może rodzić obawy o ideologiczną deformację dzieła teatralnego. Jednak idące w tym kierunku zarzuty, nawet te najmocniejsze, nie kwestionują prawa twórcy do artykułowania własnych poglądów. Dotyczą one raczej niebezpieczeństwa polegającego na instrumentalnym traktowaniu sztuki. Jeśli więc pominiemy ten najbardziej skrajny, „agitacyjny” w swej wymowie wariant, to pozostanie nam jeszcze całkiem spory obszar możliwości, w którym dzieło teatralne, zachowując swoją artystyczną niezależność, staje się ideowo ukonkretnioną wypowiedzią swego autora. Już sam wybór tematu i sposobu jego prezentacji jest przecież zajęciem stanowiska, ukierunkowaniem dyskusji, w którą reżyser angażuje publiczność.

Trzeba sobie zadać pytanie – mówił w jednym z wywiadów Jan Klatą – gdzie rzeczywiście kończy się sztuka, a zaczyna na przykład agitacja. To jest też pytanie o to, czy program pozytywny przedstawiany wręcz w teatrze lub w jakimś innym dziele sztuki jest możliwy bez szkody dla dzieła sztuki samego w sobie. Uważam, że gdyby udało się przedstawić jakąś sensowną diagnozę rzeczywistości i postawić kropkę albo zawiesić głos – a ludzie wychodzący z teatru i myślący o tym, co zobaczyli, podjęliby inną decyzję, lepszą od tej, którą mogliby podjąć, gdyby tego spektaklu nie widzieli – wtedy warunek pozytywny projektu zostałby spełniony³⁰.

Wypada zatem przyjąć, że punktem startowym każdego teatru, który stawia sobie za cel Brechtowskie „zmuszanie widza do refleksji” jest wstępna deklaracja twórcy orientująca podporządkowane jej sensy przedstawienia. To, co Klatą dosyć enigmatycznie określił jako diagnozę rzeczywistości, jest w istocie postawieniem problemu, oświetleniem go, ukazaniem w takiej perspektywie, która wymusza na widzu zajęcie stanowiska. Zarówno „postawienie kropki”, jak i „zawieszenie głosu” przeobraża dzieło teatralne w konkretną wypowiedź w konkretnej sprawie, publiczny głos w dyskusji, który jednocześnie tę dyskusję inicjuje i urzeczywistnia. Społecznie ważny w rozumieniu twórcy problem – na tyle ważny, by go przy użyciu środków ekspresji artystycznej opisać – przejęty z przestrzeni publicznej i teatralnie opracowany, ostatecznie (za sprawą scenicznej realizacji) do niej wraca, ale już nie jako

³⁰ K. Stępkowska, *Polityka sztuki. Rozmowa z Janem Klatą*, „Notatnik Teatralny” 2007, nr 45–46, s. 103.

problem lecz pogląd, stanowisko, zadanie do myślenia, a docelowo pewnie także jako prowokacja do zmiany określonego segmentu życia społecznego.

Tak rozumiany „radikalizm” wypowiedzi teatralnej w oczywisty sposób naraża ją, o czym była już mowa, na obsunięcie się w publicystykę. Jednak wariant ten należałoby traktować właśnie jako zagrożenie, a nie nieuchronną konsekwencję. Przyjęcie przeciwnego założenia oznaczałoby, że pojęcie „teatr zaangażowany” traci sens, bo taki teatr po prostu nie jest już teatrem. A zatem formuły zaangażowania nie można traktować autonomicznie, niezależnie od artystycznego wymiaru dzieła teatralnego. Ów artystyczny wymiar, jak przekonuje Jerzy Limon, polega na „semantycznym zagęszczeniu”³¹ – tworzeniu złożonej siatki znaczeń zintensyfikowanych za sprawą kompozycji materii teatralnej i relacji ustanowionych pomiędzy jej elementami. Tekst artystyczny – w przeciwieństwie do tekstu publicystycznego – zwraca uwagę na swoje uformowanie. Komunikuje zatem nie wprost, ale w sposób zapośredniczony, odwołując się do formy, w której się wyraża.

Ale teatr jako tekst artystyczny – podkreśla Limon – przynajmniej częściowo musi być skierowany na siebie. Im bardziej to czyni, tym większa jego funkcja estetyczna. I odwrotnie – im bardziej angażuje się w znaczenia spoza siebie, tym bardziej obniża się jego estetyka [...]³².

Ustalenia badacza można więc zinterpretować następująco: dzieło zorientowane na komentowanie świata zewnętrznego wobec teatru wytraca swój artystyczny walor. O jego zachowaniu decyduje utrzymanie właściwej hierarchii – wspomniana orientacja nie może zdominować ukierunkowania „na inscenizację”, rozumianego jako przestrzeganie prymarnej wartości teatralnego (artystycznego) języka komunikatu.

Przywołane zastrzeżenia w sposób szczególny dotyczą granicznego przypadku „teatru zaangażowanego”, za jaki można uznać teatr „bieżącej interwencji”. Taki teatr z oczywistych powodów preferuje „orientację na świat poza teatrem”, co oznacza spotęgowanie obu funkcji przypisywanych jej przez Limona – referencjalnej i apelatywnej³³. Zbudowanie fabularnej materii spektaklu na kanwie autentycznego wydarzenia sprawia, że zewnętrzna wobec dzieła teatralnego rzeczywistość staje się nie tylko zaktualizowanym jego kontekstem, ale też aktywnym komponentem samej wypowiedzi scenicznej. Mamy tu więc do czynienia z bezpośrednim stykiem życia i sztuki.

³¹ J. Limon, *Kneblowanie teatru*, „Notatnik Teatralny” 2007, nr 45–46, s. 171.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 172.

Usytuowanie dzieła teatralnego w takiej przestrzeni skutkuje jego odpowiednio zaprojektowanym odbiorem. Nie chodzi więc o werystyczną konwencję samego dzieła – stopień przetworzenia elementów rzeczywistości może być przecież różny – ale o kompetencje poznawcze widza. Kluczowa staje się możliwość zidentyfikowania tego jej składnika, który reżyser uczynił twórczym spektaklu. Z kolei oddziaływanie apelatywne byłoby konsekwencją wyposażenia inscenizacji w czytelne (dla widza) odniesienie do bieżącej rzeczywistości. Polegałoby zatem na radykalnej jej diagnozie, a co za tym idzie na takim zakomponowaniu sensów dzieła teatralnego, które pozwala mu przyjąć aktywną rolę w dyskursie publicznym.

Pojęcie „teatru bieżącej interwencji” wymaga jednak bardziej precyzyjnego objaśnienia. Dla przedstawień tego nurtu podstawowa wydaje się omawiana wcześniej formuła aktualności. To zasada wyjątkowo trudna do spełnienia, jeśli weźmie się pod uwagę wielomiesięczny cykl produkcyjny spektakli w zestawieniu z dynamiką życia społecznego. Uczestnictwo w nim jest dziś w dużym stopniu zapośredniczone przez przekazy medialne. A te podlegają nieustannej dezaktualizacji. We współczesnym świecie właśnie media są w stanie w szybkim tempie nadać wybranym wydarzeniom nośność społeczną i równie szybko je unieważnić. Kulturowo rozpoznany „efekt przyspieszenia” stawia przed teatrem nowe wyzwania. Jeśli teatr chce im sprostać, musi wykazywać się na tyle wyostrzonym „słuchem społecznym”, by w swoich tematycznych wyborach nadążać za życiem zbiorowości, realizując proponowane diagnozy w paralelnych do niego przebiegach. Nie chodzi tu więc o rozpoznawanie ogólnie rozumianej „współczesności”, ale o wyczuwanie rytmu zdarzeń koncentrujących zbiorowe emocje, a więc też uwiarygodniających komentujący je głos teatru. Taki komentarz w oczywisty sposób rezygnuje z przywilejów dystansu sztuki pojmowanej w kategoriach Mickiewiczowskiej „ucukrowanej figi”, ale w zamian może liczyć na żywy odbiór publiczności, której oferuje dosłowne – nie umowne i nie postulatywne – zbliżenie do rzeczywistości, temporalną przystawalność mikroświata sceny i makroświata życia społecznego.

Do wyjaśnienia pozostaje drugi człon proponowanego terminu. Pojęcie „interwencja” implikuje dwa podstawowe sensy – „włączenia się” i „wywierania wpływu w celu uzyskania określonego efektu”³⁴. Sens pierwszy wydaje się oczywisty – nawet bez powoływania się na społeczną rolę sztuki można go objaśnić jako prawo aktywnego komentowania rzeczywistości, do której się przynależy. Ale w tym szczególnym przypadku ambicje twórców

³⁴ Por. *Słownik języka polskiego*, t. 1, red. M. Szymczak, Warszawa 1982, s. 802.

idą o krok dalej – można je odczytać jako chęć wejścia w interakcję z zastaną rzeczywistością, potrzebę takiego skonstruowania przekazu teatralnego, by tę interakcję na swoich prawach ustanawiał. Każdy bardziej radykalny opis teatralnego „interwencjonizmu” – przede wszystkim w kategoriach skutków oddziaływania na życie przez teatr – mógłby być problematyczny. Tak jak problematyczne wydaje się już samo założenie, że teatr jest w stanie zmieniać rzeczywistość. W przywołanej wcześniej wypowiedzi dla „Didaskaliów” Paweł Demirski – twórca kojarzony z tzw. dramatem interwencyjnym – przekonywał:

Wierzę w to, że teatr może zmieniać świat. Tylko, że gdy się mówi, że zmienia się świat, to wszyscy myślą o porywaniu się z motyką na słońce. Tymczasem zmiana zachodzi już na pewnym poziomie mentalnym, chociażby po to, by zrewidować swoje poglądy, bądź zastanowić się, czy w ogóle jakiegokolwiek poglądy się posiada. Zmiana w myśleniu, w prowokowaniu do myślenia, jest już pewną zmianą świata³⁵.

Z tak ogólnie sformułowaną opinią trudno się nie zgodzić. Zresztą by ją podzielać, niekoniecznie trzeba popierać samą ideę teatru zaangażowanego, o czym świadczy choćby krytyczna wobec tej idei wypowiedź Macieja Englerta, który – choć wychodzi z przeciwnego założenia – w istocie zgadza się z propozycją Demirskiego: „Teatr w końcu nie zmienia świata, może jedynie próbować zmieniać ludzi, a ludzie powinni zmieniać świat; dlatego trzeba rozmawiać z ludźmi, a nie ze światem”³⁶.

Ideę teatru, który może być – jak to ujął reżyser Piotr Sieklucki – „siłą do zmiany świata”³⁷, trudno interpretować jako wyznanie wiary w faktyczną możliwość bezpośredniego wpływania na rzeczywistość. Zasadne wydaje się zatem odniesienie nie tyle do prognozowanych skutków, co do przyczyn, które decydują o wyborze formuły teatru „bieżącej interwencji”. W takim ujęciu formuła ta oznaczałaby przede wszystkim tworzenie przekazu teatralnego jako reakcji na obserwowany problem społeczny.

Teatr „bieżącej interwencji” byłby więc teatrem „szybkiego reagowania”, przy czym sceniczna ze swej istoty forma takiej reakcji – jedyna możliwa w przestrzeni aktu artystycznego – polegałaby na podjęciu takiego działania, w którym prześwietlanie rzeczywistości przekłada się na jej estetycznie zakomponowaną prezentację, a ta z kolei ma sprowokować do „zmiany

³⁵ J. Kluzowicz, *Teatr w słusznej sprawie*, s. 31.

³⁶ M. Smolis, *Teatr nie zmieni świata*, <http://kultura.dziennik.pl/teatr/artykuly/79000,teatr-nie-zmieni-swiata.html> [dostęp 21.09.2014].

³⁷ Zob. A. Wnękowicz-Smenżyk, *Teatr jest siłą do zmiany świata*, <http://magazyn.o.pl/2013/piotr-sieklucki-teatr-jest-sila-do-zmiany-swiata> [dostęp 21.09.2014].

w myśleniu”, do zmierzenia się z problemem i aktywnego poszukiwania rozwiązań. Ten sposób rozumienia społecznej powinności teatru bliski jest zaproponowanej przez Mościckiego formule „teatru angażującego”.

Jego emancypacja – podkreślał Mościcki – oznacza, że to nie on odpowiada na pytania i wymogi społeczne, nie jest wyrazem dążeń społecznych, lecz sam wyraża pytania, wymogi i dążenia, na które społeczeństwo musi sobie odpowiedzieć. [...] Korzystając ze swoich środków może on pokazywać, zderzać ze sobą, przeciwstawiać różne elementy składające się na autoportret społeczeństwa, pozostawiając je bez komentarza, bez jednoznacznej wykładni, bez ideologicznej ramy. I w ten sposób pokazywać polityczną ich siłę, czyli to, że ich „obowiązanie” wymaga pewnej decyzji, praktycznego rozstrzygnięcia³⁸.

Formułowanie prowokacyjnych pytań, a nie podrzucanie gotowych odpowiedzi, pokazywanie, a nie perorowanie jest istotą sztuki, która – jak to nazywa Mościcki – „zamienia znaczenie w siłę”. Jeśli przyjmiemy, że „teatr bieżącej interwencji” to szczególny wariant „teatru angażującego”, okaże się, że formuła „interweniowania” w materię życia społecznego nie musi oznaczać i nie oznacza ani agitacyjnego skrzywienia, ani tym bardziej stawiania twórcom utopijnego celu naprawiania świata. A jednocześnie pozwala zachować artystyczny wymiar dzieła teatralnego³⁹.

Theatre of Immediate Intervention in Theoretical Recognition

Summary

The subject of this text is a particular type of an engaged theatre, which the author defines as the theatre of immediate intervention. Referring to opinions of theoreticians, but also critics and theatrical artists, she makes an attempt at establishing its definition. She discusses two most important determinants of this model of theatre: the formula of being up-to-date and the principle of “fast reaction” to current social problems.

Keywords: theory of theatre, engaged theatre, immediate intervention, social problems

³⁸ P. Mościcki, *Teatr angażujący*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/24708.html> [dostęp 21.09.2014].

³⁹ Przeglądowi wybranych realizacji wpisujących się w formułę „teatru bieżącej interwencji” jest poświęcony artykuł *Teatr bieżącej interwencji w praktyce*, który będzie opublikowany w kolejnym numerze „Białostockich Studiów Literaturoznawczych”.