

Miasto bez teatru

DARIUSZ KOSIŃSKI

Mamy tak wiele masowych przedstawień narodowych, na czele z Marszem Niepodległości i patriotycznymi pielgrzymkami kibiców. Tym bardziej potrzebny jest nam teatr publiczny.

PANDEMIA COVID-19 SPOWODOWAŁA najpierw zamknięcie teatrów i innych instytucji kultury. Stadiony pozostawały otwarte dłużej, choć na części z nich mecze odbywały się przy pustych trybunach. Ale już po dwóch dniach UEFA i polska Ekstraklasa poddały się pod presją krytyki, oskarżającej szefów sportowego biznesu, że dla pieniędzy i igrzysk narażają ludzkie zdrowie i życie.

Zgodnie z tezami Giorgia Agambena, Włocha, który okazał się prorokiem przede wszystkim we własnym kraju, biopolityczny stan wyjątkowy błyskawicznie i bez oporów sprowadził nas do poziomu nagiego życia i nawet Kościół nie był w stanie przekonać kogokolwiek, że troska wyłącznie o to, by przetrwać, odbiera sens temu, czemu przetrwanie tak bardzo chce się zapewnić. W lęku przed nieswoją śmiercią żyjemy jałowym życiem dla życia.

Mamy więc zamknięte i teatry, i stadiony. W dziedzinie widowisk jest to stan absolutnie wyjątkowy. Pandemia i wyjątkowe ograniczenia wprowadzone w ramach walki z nią wyostwiają elementarne pytania o potrzebę teatru, zarazem zakorzeniają je w bezpośrednim doświadczeniu. W przeddzień Międzynarodowego Dnia Teatru (27 marca) zapytajmy więc: brak go czy nie brak?

Poza scenami oczywistości

Decyzja o zamknięciu instytucji kultury wyczyściła mój kalendarz z siłą wodospadu.

Odwołano przedstawienia i premiery, na które się wybierałem. Kolejno wypadały inne, mniejsze wydarzenia, także te offowe, których organizatorzy wcale nie mają pewności, czy zebrana publiczność stawi się w liczbie przekraczającej górną granicę dopuszczalnych zgromadzeń. W ciągu niecałej doby stało się jasne, że co

najmniej na dwa tygodnie zostaną w mieście, w którym nie ma teatru.

Mieszkanie na co dzień w mieście bez teatru o wiele lepiej służy racjonalnemu spojrzeniu na teatr niż stały związek ze środowiskim uznającym oczywistość jego istnienia. Jeśli ludzie, których znam, lubię i szanuję, nie mają problemu z tym, że w ich życiu teatr nie odgrywa żadnej ważniejszej roli, a czasem wręcz w ogóle się nie pojawia, to pytanie o jego potrzebę i wartość staje się zdecydowanie bardziej dojmujące.

Z drugiej strony jednak nigdy chyba nie spotkałem się z wyrażoną wprost i jednoznacznie negacją sensu tego, czym się zajmuję. Wprost przeciwnie: słowo „teatr” jest przyjmowane zazwyczaj z rodzajem szacunku, związanego z czymś dziwnym, odległym, ale budzącym raczej pozytywne skojarzenia. Najprościej byłoby to wyjaśnić wytworzonym przez edukację i pewien obyczaj poczuciem autorytetu, który przyjmuje się „na wiarę”, właśnie dlatego, że się go nie sprawdza i nie konfrontuje z żywym doświadczeniem. Byłbym jednak daleki od lekceważenia wyobrażenia, zgodnie z którym teatr stanowi konieczną część jakiegoś innego, obdarzonego autorytetem sposobu życia. Mówi ono bowiem, że jest to rodzaj doświadczenia specjalnego, niedostępnego każdemu, które jednak z jakichś powodów powinno istnieć, jego brak odczuwa się zaś jako ważne naruszenie pożądanej sytuacji cywilizacyjnej i kulturowej.

W poczuciu mieszkańców miasta bez teatru samo jego istnienie „gdzieś tam” jest ważne także dla nich. Świadomość istnienia teatru daje pewność, że „gdzieś tam” są jacyś specjaliści, którzy podają nasze bycie-tu-oto koniecznej refleksji i nieustannemu sprawdzaniu, czy nie dzieje się z nim coś złego. Jednocześnie podtrzymują pewne wzory i pewien po-

ziom zachowań, do którego może niekoniecznie sami aspirujemy, ale którego istnienie zapewnia także i nam poczucie kulturowej ważności.

Ta paradoksalna postawa była znakomicie wręcz widoczna w pierwszych dniach po ogłoszeniu decyzji ministra kultury. Było oczywiste, że więcej ludzi dotknie bezpośrednio zamknięcie kin, ale media informowały w pierwszej kolejności o zamknięciu teatrów, z ludźmi teatru rozmawiały i o sytuacji ludzi teatru informowały z prawdziwym przejęciem. Ton tych medialnych felietonów był dość jasny i spójny: weszliśmy w stan wyjątkowy, bo teatry nie grają. Na statku alarm, kapitanowie prężą się na mostku, ale nie ma komu zrealizować rady, której podobno na planie „Rejsu” udzielił Markowi Piwowskiemu Andrzej Wajda: trzeba zejść na brzeg i z dystansu pokazać, czy ten okręt na pewno płynie i dokąd.

Kwarantanna

Tym, co dotknęło całe społeczeństwo na poziomie podstawowym, a właśnie w przypadku teatru odgrywa rolę kluczową, jest bezpośredni kontakt międzyludzki. To jego dotyczą wprowadzane zakazy i skomplikowane procedury, i to on też jest jedną z tych cech teatru, którą powszechnie uznaje się za podstawową i wyjątkową zarazem. Film można obejrzeć w domu, muzyki czasem na domowym sprzęcie wysłuchać jest wręcz lepiej. Ale teatr pozbawiony bezpośredniego, żywego kontaktu między aktorami a publicznością traci podstawy swego istnienia.

Wprawdzie rozwijający się kiedyś w Polsce wyjątkowo bujnie Teatr Telewizji czy propagowane właśnie po wybuchu pandemii oglądanie przedstawień w internecie każą nieco zweryfikować to dogmatyczne stwierdzenie, niemniej jednak przekonanie, że „nażywość” jest podstawą teatru, zachowuje swoją wagę nawet tam, gdzie wcale nie zabiega się jakoś szczególnie o współudział widowni, pozwalając jej skoncentrować się na patrzeniu.

W XIX wieku, gdy reguły widzialności były ściśle regulowane, teatr miał ogromną moc przyciągania, ponieważ pozwalał bezkarnie oglądać. Gdzieś indziej młoda kobieta mogła tak beczelnie lornetować przystojnego amanta? Gdzie indziej mężczyźni mogli w sposób społecznie akceptowany oglądać w sytuacji



MAGDA HUECKEL / MATERIAŁY PRASOWE

Mateusz Łasowski jako Ksiądz Piotr w spektaklu „Mickiewicz. Dziady. Performance”, Teatr Polski w Bydgoszczy, październik 2016 r.

prywatnej kobietę niebędącą ich żoną? Oczywiście w naszej voyeurystycznej kulturze motywacje te utraciły znaczenie, niemniej wciąż działa niezwykłość oglądania „na żywo” tego, co dziś zazwyczaj oglądamy w ramach medialnych formatów. Właśnie w ich kontekście teatr zyskał nowe społeczne znaczenie, stając się miejscem potwierdzania istnienia rzeczywistości międzyludzkiej jako czegoś innego niż globalnego spektaklu i teatru życia codziennego.

Krytykowany wzrost liczby działań nastawionych na sytuację komunikacyjną zachodzącą tu i teraz, w obecności i/lub przy współudziale tych, a nie innych ludzi, stąd się właśnie bierze. I nie musi ona wcale przyjmować formy wciągania widzów do współdziałania czy atakowania ich. Powiedziałbym nawet, że właśnie tam, gdzie pozostawia się mnie

jako osobę, która patrzy w spokoju, owo patrzenie „na żywo” staje się szczególnie ważne i cenne. Staje się doświadczeniem, czyli źródłem wiedzy wyrastającej z tego, co przeżyte (łacińskie *experientia* pochodzi od *ex* – „z”; *peritus* – „to, co sprawdzone, przeżyte”), i zarazem stanowiącej zwrócone w przyszłość wezwanie do świadczenia.

Dlatego można być widzem medialnej relacji, ale nie można stać się jej świadkiem. Za pośrednictwem mediów poznajemy „fakty” i „wydarzenia”, otrzymujemy „wiadomości” i „informacje”. Doświadczenia wymagają naszej żywej obecności.

Zakazy wprowadzone wraz z ogłoszeniem stanu zagrożenia epidemicznego oznaczają zdecydowane ograniczenie doświadczeń, a więc – istotne zubożenie życia. Pozwala to – jak sądzę – na dostrze-

żenie, jak ważną jego częścią są doświadczenia wzmacniane przez to, że przechodzi się je zbiorowo, z nieznanymi innymi (co nie oznacza natychmiast powołania wspólnoty).

Teatr jest sztuką takich doświadczeń. Jego mityczna „magia” na tym właśnie polega, że coś dzieje się w sposób przygotowany, a choć wiemy, że tak jest, to doświadczamy tego bardziej intensywnie niż rzeczy, które nam się w życiu „zdarzają naprawdę”. Ta intensywność oczywiście stanowi jeden z podstawowych efektów i mierników teatralnego talentu i rzemiosła, ale zarazem jest warunkowana przez to, że doświadczamy jej z wieloma innymi, sami będąc „patrzonymi” i przez współwidzów, i (choćby potencjalnie) przez aktorów. Oni nas widzą, dlatego doświadczamy tak silnie tego, co nam zgotowali.

→ Na tym polega nieuchronna słabość oglądania rejestracji: ja widzę wszystko dobrze, ale nikt na mnie nie patrzy.

Teatr publiczny

Mimo tego zasadniczego braku, w rejestracjach lub transmisjach przedstawień jest nadal coś, co rozpoznajemy natychmiast jako „teatralne”. I nie chodzi tu ani o specyfikę miejsca, ani o przewagę dialogów, na którą tak często narzekają recenzenci filmów realizowanych na podstawie dramatów. Jest to raczej pewna czasoprzestrzenna rozciągłość, swoiste rozpląnowanie czy też rozwarstwienie rzeczywistości sprawiające, że nawet trwające tyle samo „Hamlet” teatralny i filmowy różnią się w sposobach wytwarzania obrazu świata.

Dotykamy tu czegoś szczególnego dla teatru jako kulturowego wytworu nowożytnej cywilizacji europejskiej, powstałego w tym samym niemal czasie, gdy wytwarzały się podwaliny demokracji i społeczeństwa obywatelskiego.

Teatr, jaki znamy i uważamy za „tradycyjny”, a więc stały, repertuarowy, zawodowy i publiczny, powstał w Europie w drugiej połowie XVIII wieku, by dość szybko upowszechnić się jako narzędzie oświaty i modernizacji w duchu oświecenia (dokładnie tak było w Polsce), a następnie stać ważną, choć funkcjonującą w sposób wcale nieprosty, częścią sfery publicznej w rozumieniu Jürgena Habermasa. To ostatnie właśnie zadecydowało, że stał się on teatrem publicznym w istotnym (a nie tylko finansowym) znaczeniu tego pojęcia.

Teatr publiczny jest ważny. W roku 2015, z inicjatywy Macieja Nowaka, pierwszego dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Ministerstwo Kultury ogłosiło jubileusz 250-lecia teatru publicznego. Pod kierunkiem następczyni Nowaka, Doroty Buchwald, niezłomnej obrończyni teatru publicznego, jak najślusniej uhonorowanej właśnie Nagrodą im. Zygmunta

Mieszkanie w mieście, gdzie nie ma teatru,

lepiej służy racjonalnemu
nań spojrzeniu niż stały
związek ze środowiskiem
uznającym oczywistość
jego istnienia.

Hübnera, miałem okazję ten rok współtworzyć, odbierając od niej wielką lekcję jego wartości, której wcześniej – przyznaję – nie doceniałem. Zwolennicy i przedstawiciele wkrótce zwycięskiego obozu rzucili się wówczas na nas, twierdząc, że cały concept teatru publicznego to wymysł mający na celu wymazanie jedynie słusznego teatru narodowego. Tymaczyłem, że są to dwa różne rozumienia funkcji teatru i że nie negując znaczenia sceny narodowej, powinniśmy wspierać właśnie teatr publiczny. Nic to nie dało, a w październiku 2015 r. narodowe zatryumfowało.

Pozostaję wierny swojemu ówczesnemu stanowisku, a nawet się w nim umacniam. Skoro w życiu zbiorowości jest dziś tak wiele masowych przedstawień narodowych, na czele z Marszem Niepodległości, performansami kibiców i patriotycznymi pielgrzymkami, to tym bardziej potrzebny jest nam teatr publiczny. Na czym polega różnica?

Teatr narodowy ma na celu tworzenie i podtrzymywanie wzorców tożsamościowych (czyni to nawet wtedy, gdy narodowe atakuje, czego najlepszym dowodem jest sadomasochistyczna rozkosz „Wesela” Wyspiańskiego), teatr publiczny zaś stanowi narzędzie kształtowania sfery publicznej. Nie w tym znaczeniu, że przekonuje do jakichś racji (choć niekiedy przekonuje, i to bardzo jednoznacznie), ale w tym, że przez doświadczenie uczy samej zasady jej istnienia jako przestrzeni debaty i wielości sądów.

Nowożytny teatr Zachodu zasadza się wszak na tym, że każdy ma prawo głosu. Dzięki czysto dramatycznym talentom jego mistrzów, na czele z największymi: Williamem Szekspirem i Juliuszem Słowackim, każdy, nawet największy łotr i idiota jest obdarzony pełnym mocy głosem i może przedstawić swoją interpretację rzeczywistości, swoje jej rozumienie.

Konfrontacja takich interpretacji z widocznymi na scenie wypadkami wytwarza sens, dany publiczności do współustanowienia.

Używam tu pojęć „interpretacja” i „sens”, bo odsyłają do wydanej niedawno książki Michała Pawła Markowskiego „Wojny nowoczesnych plemion” (pisał o niej obszernie w „Tygodniku” Marcin Napiórkowski). Jej główna teza głosi, że będący podstawą współczesnego populizmu rozpad społeczeństw na całkowicie obce sobie grupy wynika z kierowania się opiniami, wiarami i wartościami, przy jednoczesnym braku wysiłków na rzecz wspólnego ustalania sensu.

Do tego konieczna jest umiejętność interpretacji. Tę ostatnią Markowski zdaje się wiązać wyłącznie z literaturą i akademią, nie dostrzegając, że to właśnie publiczny teatr dramatyczny jest wielką szkołą procedur wspólnego ustanawiania sensu. Autorzy, aktorzy, reżyserzy i wreszcie widzowie teatru dramatycznego tym się właśnie zajmują. Cały zaś proces teatralny polega na wielkim wspólnym wytwarzaniu sensu i jednocześnie – na indywidualnym obserwowaniu i doświadczeniu, jak ten proces przebiega w całej swej złożoności, także poprzez budzenie i przewalczanie opinii. To bezcenne zwłaszcza dziś.

Donald Trump i Emmanuel Macron (by już nie sięgać po polskie przykłady) nie są postaciami dramatycznymi – są histrionami w wielkim spektaklu, który współtworzą i który współtworzy ich (choć ludzą się, że nad nim panują). Postaciami dramatycznymi stać by się mogli dopiero wtedy, gdyby zostali zinterpretowani, do czego trzeba by użyć określonych umiejętności wytworzonych właśnie przez teatr na przestrzeni kilkuset lat, odkąd pewien przybysz ze Stratford ośmielił się interpretować królów i królewiczów. Te umiejętności składają się na fundamentalne znaczenie publicznej szkoły sensu i interpretacji, jaką jest teatr, całkowicie odmienny pod tym względem od medialnych spektakli i masowych performansów tożsamości.

Niesiony taką interpretacją już chciałem napisać, że wszyscy, którzy mają dość wojen plemiennych i kulturowych, powinni spotkać się na teatralnej widowni, by doświadczyć procesu wytwarzania sensu. Ale przypomniałem sobie, że teatry są przecież zamknięte...

© DARIUSZ KOSIŃSKI



**RADIO
KRAKÓW**

Co wtorek o godz. 14.30
na antenie Radia

Kraków goszczą dziennikarze „Tygodnika
Powszechnego”.

Słuchaj nas w Małopolsce:

Kraków – 101,6 FM | Nowy Sącz – 90,0 FM

Krynica Zdrój – 102,1 FM

Rabka Zdrój – 87,6 FM | Tarnów – 101,0 FM

Zakopane – 100,0 FM | Andrychów – 98,8 FM

Gorlice – 97,4 FM | www.radiokrakow.pl