

Streszczenie rozprawy doktorskiej pt. „KULA w SZEŚCIANIE - wpływ nieteatralnej przestrzeni (Chata na Wygodzie) na pracę nad rolą Olgi w spektaklu *Merlin Mongol*”

Centralnym zagadnieniem mojej pracy jest analiza wpływu nieteatralnej przestrzeni na proces budowania roli i odbiór spektaklu. Od początku skoro obrałam kierunek twórcy niezależnego, dosyć naturalne wydawało mi się poszukiwanie miejsca tworzenia. Nie przerażała mnie trud związany ze znalezieniem odpowiedniego miejsca na próby, czy pokaz premierowy kolejnych zdarzeń teatralnych. Z ową trudnością przecież zmagają się na co dzień twórcy podejmujący działania offowe i „undergroundowe”. Zmienność przestrzeni, praca nad jej odpowiednią adaptacją, a wreszcie odnalezienie w niej siebie, swojej postaci, połączenie atmosfery miejsca z atmosferą bohatera i całego spektaklu – wydawało mi się zawsze fascynującym poziomem pracy offowej.

Na początku mojej analizy przestrzeni cofnęłam się do czasów Teatru Dionizosa, którego duch przenikał atmosferę wydarzeń rytualnych, świętych i teatralnych. W czasach antycznych teatrów greckich architektura harmonijnie współgrała z krajobrazem. Teatr mieścił się w przestrzeni miejskiej również podczas średniowiecznych misterii. Jako przykłady zmienności przestrzennej można wymienić również budy jarmarczne, areny cyrkowe, corridę... Dionizos przemieszczał się, podróżował za twórcami i odbiorcami tych zdarzeń performatywnych, by wreszcie zostać zamkniętym w pudełku szekspirowskim. W tytule mojej pracy używam sformułowania „(...) wpływ nieteatralnej przestrzeni (...)”. Którą zatem z wyżej wymienionych przestrzeni nazwać można teatralną, a którą nie? Czy mam rację twierdząc, śledząc początki i późniejsze przemiany zdarzeń teatralnych, że naturalnie teatralną jest właśnie przestrzeń zmienna? Czy instytucjonalna granica między aktorem a odbiorcą nie wydaje się w tym kontekście zjawiskiem sztucznym? Wreszcie: gdzie w tym wszystkim miejsce dla Dionizosa? Z buntem Mike’a Pearson’a przeciwko klasycznemu podziałowi na scenę (najczęściej pudełkową) i szereg rzędów widowni wciąż mogą utożsamiać się współcześni twórcy i odbiorcy sztuki teatralnej. .

Możliwość napisania pracy doktorskiej sprowokowała mnie do analizy własnej twórczości artystycznej pod kątem przestrzeni. Zaraz po ukończeniu studiów trafiłam do Teatru Wierszalin, który przecież był już teatrem instytucjonalnym, ale mieścił się w nietypowej przestrzeni: starym, drewnianym domu w miejscowości Supraśl. Zespół liczył siedem osób,

czas pracy był nienormowany, a charakter twórczości skrajnie laboratoryjny, poprzez poruszane tematy spektakli i atmosferę działań – wręcz sekciarski. Przestrzeń też na to wpływała. Później, kiedy zdecydowałam się na niezależną drogę artystyczną zdobywałam doświadczenie z różnorodnymi przestrzeniami. Wszystko zaczęło się od zamieszkałego wówczas domu prywatnego, w którym przeprowadzone zostały próby i premiera spektaklu „Merlin Mongoł”, w którym przyszło mi grać rolę tytułową. Domownikiem i pomysłodawcą zdarzenia był Mateusz Tymura, który postanowił wpuścić w swoją przestrzeń domową bohaterów dramatu Kolady. To doświadczenie mocno odcisnęło się na mojej wrażliwości i zdecydowanie zbudowało mnie jako aktorkę. Znaczącym powodem ważkości tej pracy była właśnie przestrzeń, która nie tyle prowokowała, co wręcz zmuszała do zacierania granicy między realizmem a fikcją. Temu wydarzeniu poświęcam drugi rozdział mojej pracy i na analizie procesu budowania postaci Olgi z tego spektaklu opieram swoje rozważania wokół przestrzeni. W późniejszej mojej twórczości doświadczyłam również innych nietypowych przestrzeni. Interesującym punktem moich odkryć przestrzennych stała się wiejska stodoła we wsi Skowieszyn pod Kazimierzem Dolnym, gdzie przez dwa sezony funkcjonował Teatr Klepisko, który wówczas współtworzyłam. Przestrzeń fizycznie i namacalnie stała się przyczynkiem do zrealizowania spektaklu „Stypa”, którego dramaturgia rozgrywała się wokół stodoły samej w sobie. W tym samym miejscu zrealizowany został również spektakl „Władcy” w reż. Mateusza Tymury traktujący o ludobójstwach XX wieku, który również przeniesiony został do ogromnej hali pofabrycznej w Białymstoku. W obu przypadkach nie trudno sobie wyobrazić jak mocnym partnerem stawała się przestrzeń – treść nabierała nowego kontekstu i inaczej wybrzmiewała w tych skrajnych przestrzeniach. Wzięłam również udział w spektaklu plenerowym „Wiśniowy sad” w reż. Mateusza Tymury, który jest przykładem realizacji zaangażowanej. Premiera odbyła się na łące jednego z ostatnich drewnianych osiedli w Białymstoku. W planach jest przeprowadzenie tamtędy drogi. Spektakl, dzięki prezentacji w tej konkretnej przestrzeni stał się poetyckim manifestem. Reżyserowałam również spektakl muzyczny „Niegrzecznym bywa źle” w przestrzeni Uniwersytetu Muzycznego w Rzeszowie, by potem przenieść go na scenę Teatru Maska, a następnie do klubu muzycznego. Ciekawym zdarzeniem przestrzennym była reżyseria spektaklu lalkowego „Dziady” na scenie Teatru Dormana w Będzinie na dworcu Będzin Miasto, na którą wchodziło się prosto z peronu. Grałam też na scenach pudełkowych oraz typu black box (spektakl „Kukrzyśko” w reż. Marii Żynej). Wszystkie te doświadczenia przyczyniły się do

pobudzenia mojej czujności i wrażliwości w odbieraniu przestrzeni jako istotnego partnera scenicznego.

Dużą rolę w mojej pracy odgrywają twórcy eksperymentujący z przestrzenią, którym poświęcam pierwszy rozdział mojej rozprawy doktorskiej. Analiza ich pracy jest dla mnie punktem wyjścia do dalszych rozważań. Jerzy Gurawski, jako architekt, „doktor przestrzeni” Jerzego Grotowskiego, odkrywa, nazywa i opisuje przestrzeń intuicyjną. Zauważa jak poprzez fizyczne jej zobrazowanie pogłębione staje się bycie w sztuce teatralnej. Po raz pierwszy buduje tego typu przestrzeń w spektaklu opartym na staroindyjskim erotyku. Widzowie siedzą po dwóch stronach sceny głównej, a za ostatnimi rzędami umiejscowione są dwie dodatkowe sceny na podwyższeniach obrazujące przestrzeń intuicyjną właśnie. Odkrycie to jest potem wykorzystywane w kolejnych spektaklach Grotowskiego. Istotnym wydaje się już sam fakt poczucia potrzeby Grotowskiego współpracy z architektem przy tworzeniu teatru. Wspólnie odkrywają wielofunkcyjność przestrzeni teatralnej i eksplorują ją przez wiele lat. W końcu Grotowski dotarł do punktu, gdzie przestrzeń jego działań staje się naga, a działanie rytualne. Tutaj kończy się zadanie „doktora przestrzeni”.

Kazimierz Braun, w latach 60', dzięki swojemu nowoczesnemu podejściu do sceny teatralnej próbował zmienić myślenie o tradycyjnym podziale na scenę i widownię. Miał przekonanie, że każdy teatr powinien mieć warunki do przekształcania przestrzeni tak, by spełniała oczekiwania poszukujących i eksperymentujących reżyserów. Aby zrealizować swoje wizje musiał wyjechać do Ameryki. Tak, jest to podrozdział o tym jak przestrzeń teatralna w Polsce mogła zostać zrewolucjonizowana ale tak się wówczas nie stało, ale jest również o wspólnotowości w teatrze. Braun wspomina z dzieciństwa (podczas II wojny światowej), kiedy rodzina i przyjaciele rodziny spotykali się w jego domu, by czytać, recytować, performować. W jego domu rodzinnym odbywały się podziemne przedstawienia. Przestrzeń stała się schronieniem widzów i aktorów, którzy byli „zjednoczeni w odczuwaniu tych samych emocji”.

Zamieszczam również rozmowy, które odbyłam ze współczesnymi twórcami, których praca z przestrzenią wywarła na mnie szczególne wrażenie. Marcin Wierzchowski zwrócił moją uwagę wykorzystywaniem przestrzeni podczas pracy aktora nad rolą w spektaklu „Pospolite Żywoty Martwych Polaków” realizowanym jako dyplom w białostockiej Filii Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Zacząć należy od faktu, iż cała treść,

historia scenariusza powstała w oparciu o konkretną przestrzeń – przestrzeń miasta Białegostoku, który staje się przyczynkiem do mówienia również o przestrzeni Polski, Polaków. Wierzchowski prowadząc swoich aktorów polecił im zbudowanie swoich „pokoi” – przestrzeni odpowiednich dla ich postaci, w których odbywała się później praca indywidualna nad rolą, jak również improwizacje i spotkania z innymi bohaterami spektaklu. W rozmowie nazywam te przestrzenie „inkubatorami postaci”. Przełomowym momentem wydaje mi się wyciągnięcie postaci z inkubatora i odnalezienie jej w zaadaptowanej już przestrzeni scenicznej. W podobny sposób Wierzchowski pracował z aktorami, którzy grali postaci bezdomnych w spektaklu „Ojcowie” realizowanym w ramach festiwalu Genius Loci w Krakowie. Bezdomni nie mieli inkubatorów. Mieli ulice i parki. Wierzchowski próbował zaznajomić ich z faktyczną, realną przestrzenią, z którą mają do czynienia ludzie bezdomni. W ramach pracy nad rolą jeden z aktorów spędza 24 godziny w Ośrodku dla Bezdomnych oraz kilka godzin w chłodni. Inne podejście do przestrzeni stosuje w spektaklu „Sekretne życie Friedmanów”. W tym przypadku aranżuje przestrzenie znajdujące się w budynku teatru i przeprowadza widzów przez pomieszczenia istotne dla historii. Wszystko w konwencji wizji lokalnej z przewodnikiem. Poniekąd wydarzenie to staje się spektaklem drogi, a widz staje się podróżującym, zwiedzającym obserwatorem, która sam sobie musi odpowiedzieć czy główny bohater jest winny zarzucanej mu zbrodni pedofilii, czy też nie. Fakt przemieszczania się między konkretnymi miejscami bardzo konkretnie umiejscawia widza w roli aktywnego obserwatora zdarzeń. Szczególnym momentem wciągnięcia widza w przestrzeń wydaje mi się sam początek spektaklu, kiedy widzowie dostają informację, że mają przeszkukać dom podejrzanego, a w zamian za znalezienie dowodów zbrodni otrzymają 50zł. Eksperyment działa. Widzowie momentalnie wcielają się w rolę przeszukujących, którzy nagle wtargnęli w przestrzeń bohaterów.

W twórczości Michała Walczaka możemy obserwować inny charakter zespolenia z przestrzenią. Z racji tego, że jest dramatopisarzem poruszyłam temat udziału przestrzeni w jego sztukach. Okazało się, że faktycznie istotnym dla niego jest znalezienie odpowiedniego miejsca dla spotkania bohaterów jego dramatów. Miejsce to przecież będzie ich otwierać lub zamykać, będzie naczyniem przepełnionym ich napięciami i emocjami i pełnić będzie również funkcję symboliczną. Ciekawą inspiracją wydało mi się porównanie do matematycznego pojęcia inwersji – (inversio/odwrócenie) zmiana zwykłego układu na odwrotny,

pewnych cech na im przeciwne. Jako pierwszy, zwrócił na to uwagę jego licealny nauczyciel z matematyki, który uczył go w liceum. Dzięki niemu Walczak zdał sobie sprawę, że odnajdując przestrzeń w swoich sztukach stosuje zasadę inwersji. Poza pisaniem Michał Walczak specjalizuje się również w reżyserii. Stworzył koczowniczą trupę artystów „Pożar w burdelu” i podróżował z nimi opowiadając historię konkretnych przestrzeni. Trupa wymyślonych przez niego postaci wyciągała z kolejnych miejsc preteksty do poruszenia istotnych wówczas tematów społeczno-politycznych, często mocno je wyśmiewając, czy po prostu wyrażając ogromny żal czy niezgodę na panujący nieład. Była to solidna odtrutka na otaczającą rzeczywistość. Po latach wrócił również do teatru lalek reżyserując spektakl „Noc żywych zabawek” w Teatrze Kubuś w Kielcach na podstawie autorskiego scenariusza. Cały proces powstawania treści sztuki odbywał się w oparciu o poznawanie Kielc i penetrowania miejskich legend, opowieści i wspomnień.

W rozdziale drugim analizuję własne doświadczenie z przestrzenią. Postanowiłam przeanalizować wpływ przestrzeni domu prywatnego „Chata na Wygodzie” w Białymstoku, w którym odbywały się próby i premiera spektaklu „Merlin Mongoł” w reż. Mateusza Tymury, który notabene zamieszkiwał wówczas ten dom. Wcieliłam się wówczas w główną postać – Olgę, tytułową Merlin. Wyjątkowość całej tej sytuacji artystycznej polegała na tym, że Tymura w dramacie Nikolaja Kolady odnalazł wiele odniesień do przestrzeni „naszego” domu, jak również osiedla, miasta, państwa. Przeniósł Szypiłowski z dramatu Kolady na białostockie osiedle Wygoda. Specyfika tego rejonu polega na wyraźnie zachowanej wiejskiej atmosferze. Jest to jedna z najstarszych dzielnic Białegostoku – wcześniej znajdowały się tu wsie Bagnówka, Pieczurki i Pietrasze (przyłączone do Białegostoku dopiero w 1919 roku). Spacerując ulicami tego osiedla uderza ilość domów w drewnianej, starej obudowie, bujne ogrody, drzewa owocowe. Oddalając się kilka metrów od ruchliwej ulicy można poczuć się jak na wsi. Wygoda jednak od zawsze posiadała też tę ciemniejszą stronę: osiedlowe speluny, grasujące gangi osiedlowe i skłonności alkoholowe tutejszych mieszkańców. Stare, drewniane, urokliwe domy uginające się pod zapadniętymi dachami mówią również o ubóstwie. Spacerowaliśmy wieczorami wzdłuż tych domów i zastanawialiśmy się jakie mroczne historie skrywają się za tymi ścianami albo za „zawianymi” przechodniami, których mijaliśmy późno w nocy albo wcześniej rano. Nazywaliśmy ich „Wania z Griszą”. Te spacerowały były już etapami pracy nad rolą: poznawanie przestrzeni osiedla, historii tego

miejsca oraz zatapianie się jego atmosferę i czerpanie z niej. Próbowaliśmy w wyobraźni umiejscowić nasze postaci w przestrzeni Wygody. Moja postać, postać Olgi ewidentnie utożsamiała się z przestrzenią domu, w którym była zamknięta. Tam odbywały się próby, przerwy, omówienia. Tam też była nasza garderoba i scena, a także tam budowałam „inkubator” swojej postaci. W ramach pracy nad rolą urządzałam swoje kąty (łącznie z wybraniem koloru tapet, plakatów czy narzuty na łóżko). W odróżnieniu od inkubatorów Wierzchowskiego – schronienie mojej postaci i jej miejsce rozwoju było również przestrzenią odgrywania dramatu. Moje zadanie w dużej mierze polegało na absolutnym rozpoznaniu i oswojeniu miejsca z racji tego, iż byłam jego mieszkanką, jego gospodynią. Tymura od samego początku prób zwracał nam uwagę na realność nas, naszych postaci, emocji i zdarzeń między nami. Przestrzeń między grającymi, a odbiorcami naszej sztuki miała być znikoma. Na spektakl wchodziło max 12 osób i siedzieliśmy z nimi nos w nos. Dosłownie nie było tam miejsca na żaden fałsz.

Praca w realnej, żywej przestrzeni potęgowała pracę emocjonalną. Mocno zacierała się granica między byciem a graniem. Spędzaliśmy wspólnie całe dni. Razem próbowaliśmy, jedliśmy obiady i odbywaliśmy wielogodzinne dyskusje i omówienia prób. To doświadczenie mocno nas do siebie zbliżyło. Tym bardziej, że każdy z nas musiał zajrzeć w swoje ciemne zakamarki, które niechętnie się odkopuje. Rozpoznawaliśmy nasze postaci poprzez improwizacje, które angażowały przestrzeń domu, podwórza, ogrodu. Wszystkie sytuacje bazowały na bardzo silnych emocjach. Sprawdzianem naszej prawdy okazał się sąsiad, który wybiegł w pewnym momencie ze swojego mieszkania na pomoc słysząc krzyki. W samym domu miałam głębokie poczucie, że wszystko wokół mnie, wszystkie elementy przestrzeni są moimi partnerami scenicznymi. W swojej pracy nazywam je osobno i analizuję ich wpływ na budowanie roli Olgi. Są to między innymi: układ domu (fakt, że Olga swój kątek w dużym pokoju, ale od kuchni nie był oddzielony żadnymi drzwiami i mógł tam wejść każdy i zawsze – dla Olgi oznaczało to brak prywatności), rozmieszczenie mebli (np. łóżko Olgi znajdowało się w kącie, co dawało niewielkie poczucie przytulności, ale już naprzeciwko stał stół, przy którym często odbywały się libacje), rzeczy (m.in. miała swoje talizmany w postaci świętych obrazków i krzyży oraz lampki i świeczki, przez które kontaktowała się z bożą), sprzęty kuchenne (np. w kuchni objawiała się jej niezdarność), zwierzęta (np. jej jedyny przyjaciel i obrońca Pies), jedzenie (również realne, prawdziwe, którego przygotowaniem okazywała swoją troskę i zaangażowanie), dźwięki (np. Bicie dzwonu, przejeź-

dżający autobus, czy krzyki na ulicy – których nie dało się przewidzieć, a które trzeba było „usłyszeć”), zapachy (m.in. naturalny zapach starego domu, który Tymura próbował zmieniać w zależności od okoliczności sceny, np. Poprzez rozlewanie alkoholu), warunki atmosferyczne (pogoda w nieobliczalny sposób wielokrotnie sterowała atmosferą scen). Na podstawie rozmowy (którą zamieszczam w podrozdziale) z widzką spektaklu – Małgorzatą Skowrońską zauważyłam, że wszystkie te elementy przestrzeni, które poruszały moją pamięć emocjonalną podczas pracy nad rolą podobnie wpływały na emocjonalny odbiór odbiorcy sztuki. W swojej pracy nazywam ich „goście” z uwagi na nie-teatralność naszej sceny. Na przykład realność domu i jego tradycyjny wygląd sprawił, że mieszkaniec Białegostoku, Podlasia już na wstępie zyskuje łatwość z utożsamieniem się z przestrzenią porównując ją do wspomnień z dzieciństwa, np. dom dziadka, cioci. Później dochodziły obserwacje szczegółowe, samopoczucie w danej przestrzeni, wreszcie bliskie obcowanie z aktorami – to wszystko znacząco wpływało na recepcję spektaklu. Analizuję również podwójną rolę Mateusza Tymury jako reżysera i domownika jednocześnie. Stosował drobne rytuały, by chociaż symbolicznie oddzielić te dwie przestrzenie, jak chociażby wietrzenie całego domu i włączanie współczesnej muzyki – najlepiej radia, która wspierała powrót do „tu i teraz”. Podstawą mojej rozprawy jest esej Etienne Sourieu „Sześcian i kula”, który wydobywa i nazywa dwa skrajne postrzeganie i odbierania przestrzeni teatralnej. W dużym skrócie: sześcian opisuje jako klasyczną scenę pudełkową z realistycznymi rekwizytami, scenografią oraz konkretnym podziałem na scenę i widownię, a kulę jako przestrzeń w której scena jest sferą, gdzie aktor i widz funkcjonują wspólnie, bez klasycznych podziałów, a akcja spektaklu dzieć się może wszędzie i nigdzie. Ten geometryczny podział intensywnie przemówił do mojej wyobraźni i pozwolił odnaleźć sformułowanie mojego poczucia wpływu przestrzeni. Korzystając z tych definicji nazywam swoje doświadczenie pracy nad rolą Olgi w przestrzeni domu jako KULA w SZEŚCIANIE. Sześcian traktuję dosłownie jako sześcian budynku domu na Pionierskiej. Sześcianem jest cały realizm w nim zamknięty i wydobyty przez nas, jak również realistyczne sytuacje, które po prostu są, a na które absolutnie nie mamy żadnego wpływu, jak pogoda, dźwięki z zewnątrz. Kula, swoją sferą wraz z całą metafizyką spektaklu wypełnia sześcienną przestrzeń pokoju, domu, wydobywa się, wyciska szczelinami w deskach ścian, oknami daleko poza dom, poza Wygodę i przenosi nas wszystkim, tam zamkniętym, wszędzie i nigdzie.

Ostatni rozdział poświęcam na analizę przestrzeni w procesie pracy ze studentami. Zadzają pytania o wpływ pustej przestrzeni na ich odkrywanie współczesnej formy oraz o symboliczne „stwarzanie” przestrzeni w ich etiudach. Peter Brook inspirował i zachęcał do „poszukiwania pustej przestrzeni w sobie”. Analizując rolę przestrzeni w procesie twórczym studentów białostockiej Filii Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie podczas zajęć „współczesne techniki lalkowe” dochodzę do wniosku, iż wyciemniona przestrzeń, z której korzystamy podczas spotkań ze studentami staje się „pustym naczyniem”. Czerń sprzyja skupieniu, jej pustka skłania do przyjrzenia się samemu sobie i z wnętrza, ze swej wyobraźni czerpania inspiracji do tworzenia. Przeprowadzam również eksperyment przestrzenny, a właściwie dwa. Założenia pierwszego zmieniają się pod wpływem covidowym. Wnikliwie obserwowałam studentów podczas spotkań on-line i opisuję moje spostrzeżenia co do związku przestrzeni z ich procesem twórczym. Ważnym punktem jest dla mnie opis działań z I semestru 2020/2021, w którym studenci zrealizowali performatywne wypowiedzi z wykorzystaniem form lalkowych. Każdy szukał przestrzeni odpowiedniej dla swojej formy, co spowodowało, że wykorzystywane były przestrzenie strychu, sklepu, korytarza, a nawet łazienki. Ten eksperyment udaje mi się przeprowadzić już w przestrzeni realnej, w naszej kamienicy na Sienkiewicza w Białymstoku. Prowokuję studentów do budowania osobistych wypowiedzi poszukując odpowiedniego dla nich miejsca. Wychodzą ze swoimi pomysłami poza wyciemnioną salę ćwiczeniową. Adaptacja konkretnych miejsc w połączeniu z dotykającym twórcę tematem wydaje się mieć sens przy balansowaniu na granicy między teatrem a zdarzeniem performatywnym. Opisuję drogę każdego studenta i jego poszukiwania. Problemem okazuje się sam egzamin, bo czy performance powinien być oceniany? Całe zdarzenie staje się istotnym doświadczeniem dla mnie nie tylko jako pedagoga, ale też i twórcy.

Trudno jest mi sformułować postawić w słowie końcowym jakąś potężną, konkretną tezę podsumowującą. Mój wniosek może wydać się większości dosyć oczywisty, ale dla mojego rozwoju istotne było odbycie tej podróży po miejscach i przyjrzenie się ich najdrobniejszych aspektom i zależnościom pod lupą. Doświadczenia, a nazywanie to coś zupełnie innego i uważam, że każdy artysta powinien na pewnym etapie swojego rozwoju czegoś takiego doświadczyć. Czymś, co wydaje się najbardziej naturalne dla procesu tworzenia wydaje się poszukiwanie przestrzeni adekwatnej dla danego zdarzenia teatralnego i adaptowa-



nie jej kierujące się ideą spektaklu. Życzyć tylko pozostaje, aby warunki tworzenia zawsze pozwalały na jej realizację w pełni. Pojawia mi się dodatkowo pytanie o przyszłość przestrzeni, a konkretnie jej wirtualną siostrę – e-przestrzeń, która może okazać się dosyć zachłanna i dominująca. Spotkaliśmy się z nią w ostatnim czasie i mieliśmy jej serdecznie dość, ale nie można powiedzieć, że w dzisiejszej zabieganej dobie jest to dość wygodna i kusząca alternatywa. Tylko czy na pewno możemy tu mówić o teatrze? Może czasy wymagają zrewidowania jego definicji? To już pozostawiam indywidualnym przemyśleniom.