

**Monika Kostaszuk-Romanowska**

ORCID: 0000-0002-1059-1778

Uniwersytet w Białymstoku

---

**TEATR NA WOJNIE – O ROLI TEATRU  
WE WSPÓŁCZESNEJ DEBACIE PUBLICZNEJ**

**THEATRE IN THE WARTIME – ON THE ROLE OF THEATRE  
IN CONTEMPORARY PUBLIC DEBATE**

| Abstrakt

Teatr zajmuje dziś istotne miejsce w polskiej debacie publicznej. Na ów fenomen składa się kilka zjawisk. Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na przechodzącą przez polskie sceny falę społecznie zaangażowanych spektakli skupiających się na opisie i komentowaniu aktualnej rzeczywistości. Termin „teatr zaangażowany” oznacza dzieła teatralne, których twórcy podejmują aktualne, ważne społecznie tematy, diagnozują kondycję zbiorowości, sam teatr pojmując jako istotne narzędzie społecznej zmiany. Artykuł prezentuje i analizuje wybrane spektakle należące do tego nurtu. Kolejną kategorię zjawisk stanowią już nie same spektakle, ale różnego rodzaju akcje publiczne organizowane przez środowisko teatralne. Ostatnia grupa dotyczy wydarzeń „okołoteatralnych” – społecznych protestów związanych z teatrem, wywoływanych głównie (choć nie tylko) przez szczególnie silnie rezonujące spektakle. Wspomniane zjawiska dowodzą, że polski teatr pełni dziś ważną funkcję „barometru społecznych nastrojów”.

- Słowa kluczowe: teatr, teatr zaangażowany, debata publiczna, społeczeństwo.

## | Abstract

Today, theatre holds an important place in Polish public debate. This occurrence consists of several phenomena. First of all, it is worth paying attention to the wave of socially engaged performances passing through Polish stages that focus on describing and commenting on current reality. The term “engaged theatre” means theatrical works whose creators take up current, socially important topics, diagnose the condition of the community, understanding the theatre itself as an important tool of social change. The article presents and analyses selected performances belonging to this trend. The next category of phenomena are no longer performances themselves but various public actions organised by the theatre community. The last group concerns “theatre-related” events – social protests related to the theatre, mainly caused (but not only) by particularly strongly resonating performances. These phenomena prove that Polish theatre plays an important role today as a “barometer of social moods”.

• **Keywords:** theatre, engaged theatre, public debate, society.

---

## | Wprowadzenie

„Teatr w Polsce jest rzeczą gorącą” (Różańska 2017). Wypowiedź Macieja Nowaka, dyrektora artystycznego poznańskiego Teatru Polskiego, właściwie można uczynić mottem tej krótkiej analizy. Stanowi syntetyczne, ale wyjątkowo trafne rozpoznanie kondycji polskiego teatru ostatnich lat. Trudno nie zauważyć, iż w przestrzeni aktualnej debaty publicznej to właśnie teatr zajmuje zaskakująco istotne miejsce. O zaskoczeniu należy mówić przede wszystkim dlatego, że wciąż pozostaje on medium dosyć niszowym, a zatem – jak mogłoby się wydawać – pozbawionym szczególnej siły społecznego oddziaływania. Publiczność spektakli teatralnych stanowi przecież stosunkowo mały odsetek populacji – w roku 2018 wyniósł on 24% (*Aktywności i doświadczenia Polaków...* 2019: 1). Jednak liczba ta nie oddaje faktycznego znaczenia artystycznych wypowiedzi twórców teatralnych. Mamy dziś zatem do czynienia z sytuacją paradoksalną – relatywnie niewielu Polaków chodzi do teatru, a jednocześnie przynajmniej kilka zrealizowanych w ciągu ostatnich

lat premier zdołało rozpalic społeczne emocje w skali znacznie przekraczającej tę, która wynikałaby ze statystycznie wyliczonego poziomu zainteresowania społeczeństwa ofertą teatralną.

Spektrum obecności teatru w debacie publicznej można rozpoznać, wskazując kilka składających się na ów fenomen zjawisk. Kategorię pierwszą wyznaczają spektakle reprezentujące tak zwany „teatr zaangażowany”. I to im chciałabym przede wszystkim poświęcić swoją analizę. Pod tym trudnym do zdefiniowania i niezbyt ostrym terminem – w jego najszerszym ujęciu – należałoby rozumieć dzieła teatralne, których twórcy podejmują aktualne, ważne społecznie tematy, diagnozują kondycję zbiorowości, sam teatr pojmując jako istotne narzędzie społecznej zmiany. Kolejną kategorię stanowią już nie same spektakle, ale (niejednokrotnie powiązane z nimi) dyskusje, panele, projekty – czyli różnego rodzaju akcje publiczne organizowane przez środowisko teatralne. Ostatnia grupa dotyczy wydarzeń „okołoteatralnych”, lecz tym razem inicjowanych przede wszystkim „oddolnie”. Mowa o społecznych protestach związanych z teatrem, wywoływanych głównie (choć nie tylko) przez szczególnie silnie rezonujące spektakle, które okazywały się punktem startowym debaty o roli teatru publicznego, jego prawach i powinnościach, a także – szczególnie często – o dopuszczalnych społecznie granicach teatralnej prowokacji.

### | „Teatr, który się wtrąca”

Poszukując ogólnej formuły objaśniającej genezę zjawisk teatralnych, które wpisywałyby się w pierwszą, zaproponowaną przeze mnie kategorię „teatru zaangażowanego”, warto skorzystać z diagnozy Igora Stokfiszewskiego, przedstawionej w studium zatytułowanym *Zwrot polityczny*. Tym pojęciem nazywa autor efekt transformacji widocznej w obszarze tak zwanej sztuki ponowoczesnej u progu XXI wieku. „Zwrot polityczny – przekonuje Stokfiszewski – dokonał się na wszystkich polach artystycznej ekspresji i krytycznego głosu. Jego charakterystyczną cechą było jednocześnie określanie warunków ideologii (badanie mechanizmów jej powstania, ekstrakcja cech

ją charakteryzujących) oraz ustanowienie odmiennego od ponowoczesności standardu kulturowej interwencji” (Stokfiszewski 2009: 29).

Interesującą w kontekście prezentowanej analizy wartość opisywanej zmiany, stanowi odejście od sztuki „niezaangażowanej” i „nierreferencyjnej”, jak ją nazywa w recenzji książki Stokfiszewskiego Ryszard Knappek. To sygnał, że – precyzuje autor – „przyszła na powrót do rzeczywistości – na przywrócenie sztuce miejsca w życiu społecznym, ponowne podłączenie się do politycznego krwiobiegu” (Knappek 2010).

Tę nową jakość, wyraźnie obecną także w teatrze, dobrze ilustruje formuła pracy artystycznej zaproponowana dla Teatru Powszechnego w Warszawie przez Pawła Łysaka. Gdy w 2014 roku wraz z Pawłem Sztarbowskiem obejmował on dyrekcję tej zasłużonej placówki, jej nową autorską koncepcję opisał cytatem zaczerpniętym z wypowiedzi patrona sceny, Zygmunta Hübnera – miał to być „teatr, który się wtrąca”: „Chcielibyśmy robić teatr wrażliwy na współczesność. Inicjujący albo zabierający głos w debacie publicznej. Teatr, który się nie zamyka, stawia trudne pytania, czegoś poszukuje. Bliska nam jest maksyma Zygmunta Hübnera – teatru, który się wtrąca” (Gruszczyński 2014).

Istotą tak rozumianych przedsięwzięć teatralnych jest przekonanie, że teatr to instytucja zobligowana do pełnienia misji publicznej. Ma ona obowiązek, jak pisał już pod koniec lat osiemdziesiątych sam Hübner: „wtrącać się do polityki, do życia społecznego”, „mieć własne zdanie, otwarcie je wypowiadać i starać się go bronić – ze sceny” (Hübner 2000: 23). Teatr jako ważne medium społeczne nie powinien pozostać obojętny na dokonujące się w przestrzeni publicznej procesy. Jest bowiem ich naturalnym, pełnoprawnym komentatorem, ma możliwość ich nazywania, relacjonowania w artystycznie zsyntetyzowanej formie i – co najważniejsze – opatrywania krytycznym, zmuszającym do refleksji odczytaniem.

„Nie traktujemy naszego repertuaru – deklaruje zespół Teatru Powszechnego – tylko jako zbioru tytułów, a naszego miejsca pracy jako domu produkcyjnego dla kolejnych reżyserów. Zamiast tego, we wszystkich naszych działaniach artystycznych i społecznych mówimy o ważnych, a czasami również niewygodnych tematach, takich jak: kryzys uchodźczy, odradzające się tendencje faszystowskie, pedofilia w Kościele, rozliczenie transformacji ustro-

jowej, krytyka kapitalizmu, kondycja sztuki krytycznej, nowe oblicza polskiej klasy średniej, ekologia czy feminizm” (*Teatr Powszechny. Misja. Program*).

### | „Teatr zaangażowany” – spektakle

Zaprezentowany w cytowanym programie katalog istotnych społecznie problemów można odnaleźć w wielu zrealizowanych w ostatnich latach insceniżacjach. Przywołam tylko kilka z nich. Będzie to wybór dosyć subiektywny, ale – jak sądzę – dający obraz przechodzącej przez polskie sceny fali społecznie zaangażowanych spektakli, których wspólnym mianownikiem jest mocna, bezkompromisowa diagnoza rzeczywistości.

Przykład pierwszy to spektakl *Polska krew* Teatru TrzyRzecz z 2016 roku w reżyserii Przemysława Wojcieszka. Jego twórca opisywał go tak: „Z jednej strony, jest młody pisowiec i jego dziewczyna, zapatrzona w Mariana Kowalskiego, fanka Obozu Narodowo-Radykalnego. Z drugiej strony, jest para wielkomiejskich hipsterów, młodych inteligentów. Są podobni do nas: tacy trochę śmieszni frajerzy, którym się wydawało, że pozjadali wszystkie rozumy, a tymczasem rzeczywistość bezustannie wali ich w tyłek. (...) To jest spektakl o tym, że w ostatnich wyborach otworzył się przed nami nowy wymiar rzeczywistości” (Karpiuk 2016).

Pomysł Wojcieszka na pokazanie świata młodych Polaków tuż po zmianie ekipy rządzącej po wyborach parlamentarnych 2015 roku, faktycznie wydaje się dosyć prosty. To przedstawiony w konwencji politycznej farsy obraz społeczeństwa czytelnie podzielonego ideologicznie (lub tylko pozornie ideologicznie), na dwa zwalczające się plemiona – zwolenników władzy i jej przeciwników. Oba obciąża grzech wrogości, a jednocześnie niechęci do jej przełamania, niezdolności do – umożliwiającej jakąś formę porozumienia – komunikacji. Ta oczywista, wydawałoby się, diagnoza prowadzi do konstatacji radykalnie krytycznej przede wszystkim wobec polskiej inteligencji. I nie chodzi tu wyłącznie o ideową płytyzję, czy koniunkturalny pragmatyzm wpisany w motywację postaw przedstawicieli dwu stron społecznego konfliktu. Problemem, który starają się ukazać twórcy spektaklu, jest marazm

„inteligentkiej bańki” (Karpiuk 2016), jak to określił sam reżyser. „Jeśli coś w tej męczącej zbitce banałów porusza – zauważa krytyczna wobec przedstawienia Wojcieszka Aneta Kyzioł – to pokazanie bezradności, także intelektualnej, obrońców demokracji. U Wojcieszka demokracja przegrywa, bo nie ma w Polsce tradycji, symboli i bohaterów, do których można się odwołać w chwili próby” (Kyzioł 2016).

Teatr podejmujący ważne i aktualne kwestie społeczne jest zawsze teatrem wysokiego ryzyka. Bardzo łatwo narazić się na zarzuty recenzentów, a to spotkało spektakl Wojcieszka, krytykujących zbanalizowanie problemu, czy popadnięcie w stereotypowe uproszczenie. Nie do końca też udało się tego uniknąć, mimo zdecydowanie bardziej przychylnych recenzji, Darii Kopic – autorce innej, wartej przywołania już choćby ze względu na odwagę podjęcia trudnego tematu, inscenizacji. Wyreżyserowany przez nią w Teatrze Dramatycznym w Warszawie spektakl *Dzieci księży* przekłada na język sceny książkę reportaż Marty Abramowicz. Znacząca okazała się data premiery – odbyła się ona w maju 2019 roku, krótko po wyemitowaniu głośnego filmu braci Sekielskich *Tylko nie mów nikomu*. Dokument demaskujący zjawisko pedofilii wśród księży stworzył przestrzeń publicznej dyskusji o kondycji polskiego Kościoła. Warszawskie przedstawienie włączało do niej kwestię równie istotną, a przy tym – jak ocenia reżyserka – znacznie słabiej rozpoznaną: „Spektakl i film poruszają różne problemy, jednak wyrastają one z podobnego podglebia. Ich zarzewiem jest społeczna zmowa milczenia. (...) Etap przygotowań do spektaklu uświadomił nam, jak pobieżnie znamy zasady funkcjonowania Kościoła. (...) Jeszcze nie tak dawno w ogóle na ten temat nie rozmawialiśmy. Jak ma się problem dzieci księży do pedofilii? Nie uzurpuję sobie prawa do rozsądzania, co jest ważniejsze, bo oba te problemy wymagają naszego zainteresowania. Niemniej przez to, że ten pierwszy temat nie jest tak kontrowersyjny, nie budzi w nas natychmiastowej reakcji, często zostaje pominięty w debacie społecznej” (Tomasiewicz 2019).

Twórcy spektaklu, oddając głos tytułowemu „dzieciom księży”, podejmują problem kulturowego tabu, które nie tylko pozbawia je normalnego dzieciństwa, ale też doprowadza do stygmatyzacji dotyczącej i dzieci, i ich matki. Prawdziwe ofiary celibatu – „nieprzyjemne przypominajki”, jak je nazywa

jedna z recenzentek (Cembrowska 2019) – płacą za „grzech ojców” społecznym wykluczeniem, problemami z określeniem własnej tożsamości, przeżywanym w samotności cierpieniem i wstydem. Z kolei ich matki doświadczają traumy piętna wyłącznej winy, bo – zauważa wspomniana recenzentka – „kobieta jest traktowana, zarówno przez Kościół, jak i przez społeczeństwo, jako ta, która uwiodła duchownego, wskoczyła mu do łóżka, a potem bezczelnie jeszcze oczekuje, że dla poczętego dziecka mężczyzna zrezygnuje z »powołania«” (tamże).

Co ciekawe, w spektaklu pojawia się również wypowiedź księdza. Ten dopisany do źródłowego tekstu wątek sprawia, że widz otrzymuje możliwie pełne – w założeniu twórców inscenizacji – studium problemu, wraz z kluczowym pytaniem o możliwości zmierzenia się z nim w perspektywie indywidualnych wyborów jednostek uwikłanych w generujący ograniczenia, opresyjny system. „Dotykamy tych spraw – podkreśla reżyserka – nie tylko z perspektywy ofiar, czyli matek, kochanek, żon i dzieci, ale także pokazujemy księży i stojące przed nimi możliwe drogi instytucjonalne do przejścia, aby stać się ojcem. Pokazujemy, jakie to jest trudne” (Janikowski 2019).

W katalogu gorących tematów społecznych podejmowanych przez twórców teatralnych znalazł się też problem uchodźców. W spektaklu *Uchodźczy nie* zrealizowanym w 2019 roku w warszawskim Teatrze Powszechnym – Katarzyna Szyngiera oddaje głos kobietom, które naprawdę doświadczyły dramatu przymusowej emigracji z Iraku, Dagestanu, Tadżykistanu i Czeczeni. Taka formuła – jak zauważa autorka przedstawienia – to dla reżysera trudne wyzwanie: „W pracy z uchodźczyniami tematami były one – ich historie i terazniejszość w Polsce. Osoby z tak trudnymi doświadczeniami, wciąż będące w niestabilnej sytuacji życiowej, na co dzień otoczone często nieprzychylną rzeczywistością, w naturalny sposób mają trudność z koncentracją i racjonalizowaniem swoich reakcji” (Gac 2019).

Przełamanie naturalnego „oporu materii” nie było łatwe, ale konieczne, by polskiemu widzowi pokazać, że problem uchodźców ma wymiar nie tylko polityczno-propagandowy, ale też po prostu ludzki. Stoją za nim konkretne osoby, które mogą się podzielić swoimi przeżyciami, a spotkanie z nimi stwarza niecodzienną okazję do przekroczenia wrogości poprzez poznanie

innych kultur. „Na scenie nie ma rytualnego darcia szat i ronienia łez. Autorki postawiły na szczerą rozmowę o tym, co nas łączy i co nas dzieli: o wspólnych wartościach, różnicach kulturowych, wzajemnych uprzedzeniach i obawach, prawach kobiet, indywidualnych planach i marzeniach, tradycjach kulinar-nych i narodowych tańcach. Chciały pokazać, że emigranci przyjeżdżają do Polski z bagażem doświadczeń życiowych i zawodowych, nietuzinkowymi umiejętnościami oraz jasnymi planami na przyszłość” (*Warszawa. Pierwsza premiera...*).

Kobiety stały się też bohaterkami innego, wartego przywołania spektaklu. *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy* to inscenizacja Wiktora Rubina zrealizowana w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w 2016 roku. Bydgoskie przedstawienie opowiada o Anne-Joseph Théroigne de Méricourt, zapomnianej bohaterce rewolucji francuskiej, którą reżyser uczynił figurą buntu przeciw dominacji patriarchalnego modelu kreowania polityki. Jej osoba symbolizuje nie tylko walkę o prawa kobiet w opresyjnym systemie stworzonym wyłącznie przez mężczyzn. To także walka z krzywdzącymi kulturowymi stereotypami kobiecości i hipokryzją działań, które jedynie pozoru-ją uznawanie kobiet w roli pełnoprawnych członków społeczeństwa – jak słusznie zauważa jedna z recenzentek, w samej Francji kobiety otrzymały prawa obywatelskie dopiero w 1944 roku (Bryś 2017). Fakt, że upodrzęd-niający, krzywdzący je dyskurs jest wciąż obecny w przestrzeni publicznej, celnie pokazuje wyświetlany na ekranie zestaw opinii formułowanych przez prominentne osoby ze świata współczesnej polityki (i nie tylko polityki). „Są to cytaty – relacjonuje blogerka Fanny Kaplan – ze wszystkich mizogi-nistycznych wypowiedzi, które usłyszeliśmy w ciągu ostatnich paru lat. (...) Znamy te słowa doskonale. Ale dopiero na widowni teatru zdajemy sobie sprawę z ich krzywdzącej siły, z tego, jak są podłe i poniżające. Aktorka czy-ta nieprzerwany ciąg obelg, słów, które deprecjonują, ustawiają w szeregu, bołą. Siedzimy na widowni, w której statystycznie ponad połowa obecnych to kobiety. Nie sposób negować fakt, jak wiele nienawiści i pogardy zawierają czytane cytaty” (Kaplan 2017).

Data bydgoskiej premiery, podobnie jak data premiery przedstawienia *Kopiec*, okazała się istotna, bo zbiegła się w czasie z pierwszym „czarnym



protestem” zorganizowanym we wrześniu 2016 roku w odpowiedzi na odrzucenie przez Sejm projektu ustawy liberalizującej prawo aborcyjne. W samym spektaklu pojawiają się transparenty z hasłami: *Piektó kobiet trwa, Matka teź obywatelka, Szanuj ją czy Chcemy kochać nie umierać*. Aktorzy zachęcają widzów, by wyszli z nimi przed teatr i taka manifestacja w trakcie każdego przedstawienia faktycznie się odbywa – pozostała w budynku teatru publiczność może obserwować jej przebieg w filmowanej na żywo relacji. To, oczywiście, tylko jeden ze środków teatralnej ekspresji zaprojektowany przez twórców spektaklu – miał on jednak własną siłę wyrazu (w finale wszystkich przedstawień Teatru Polskiego w Bydgoszczy – jak opowiadał jego dyrektor, Paweł Wodźński, podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych w 2017 roku – szacunkowo udało się wyprowadzić na ulicę nawet więcej osób, niż uczestniczyło w akcji „czarnego protestu”).

Do społecznie nośnych i szczególnie aktualnych postulatów nawiązywało także przedstawienie *Jak ocalić świat na małej scenie?* zrealizowane w 2018 roku przez Pawła Łysaka w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Reżyser wykorzystał własną historię rodzinną – jego ojciec, naukowiec Jan Łysak, pracował nad mającą wyeliminować problem głodu, metodą zbioru zboża w fazie dojrzewającego ziarna. Spektakl przywołuje teź postacie dwóch innych „ojców” – fedrującego górnika z Donbasu, Alexandra Voronova i senegalskiego mechanika pokładowego Demby Bâ z załogi statków wywożących z Afryki orzeszki ziemne. To symboliczni reprezentanci pokolenia, które – jak zauważa Tomasz Domagała – tworzyło współczesną cywilizację zgodnie z biblijnym przekazem „czynienia sobie ziemi poddanej”.

„Owi ojcowie – podkreśla recenzent – tak jak rzesze podobnych im ludzi na całym świecie, uczestniczyli w tym procesie w dobrej wierze. (...) Nie wiedzieli jednak (i nie mogli, nie było bowiem w ich czasach tak szerokiego dostępu do informacji), że budowanie owego »wiecznego« cywilizacyjnego rajy odbywało się – i w gruncie rzeczy wciąż się odbywa – kosztem natury” (Domagała 2019).

Dziedzictwo pozostawione „synom” i sportretowane na scenie przypomina to, ukazane w słynnej kampanii społecznej opatrzonej przewrotnym sloganem: *Son, one day all of this will be yours*. W planie gry pojawiają się

więc tony śmieci i dymy smogu. Całość tej apokaliptycznej wizji dopełnia już nie metaforyczna, ale całkiem zmysłowo doświadczana przez widzów realność wytrącająca ich ze sfery wygodnego bezpieczeństwa konwencjonalnej teatralnej percepcji. „Chaotyczne dźwięki, gra światła, sztuczny, gęsty dym, podnosząca się temperatura w sali – relacjonuje Joanna Gościńska – powoduje, że widz zaczyna odczuwać dyskomfort – źle mu się oddycha, jest mu za gorąco. To namiastka tego, co może się stać, gdy nadejdzie katastrofa klimatyczna. W teatrze, aby zaczerpnąć świeżego powietrza, było łatwo wyjść z sali. Opuścić planetę już tak łatwo nie jest” (Gościńska 2019).

Sformułowane w tytule spektaklu pytanie wydaje się pytaniem retorycznym. Pojedyncza wypowiedź artystyczna nie zmienia przecież sytuacji planety. Jeśli jednak przyjmujemy optymistyczne założenie o „kropli drążącej skałę”, trudniej będzie zakwestionować sens uprawiania teatru, który podejmuje się niełatwego zadania bezpośredniej interwencji w otaczającą nas rzeczywistość.

### | „Teatr zaangażowany” – wydarzenia „okołoteatralne”

Termin „teatr zaangażowany” jest, jak wspomniano na wstępie, terminem nieostrym. Dotyczy w dodatku nie tylko działalności teatrów instytucjonalnych (ale również na przykład – poza takim teatrem – zespołów pracujących metodą dramy na rzecz środowisk pozbawionych kontaktu z teatrami repertuarowymi). Gdy ograniczymy rozpoznanie wspomnianej formuły do interesującego nas obszaru działań podejmowanych przez teatr instytucjonalny, przydatna okaże się stosunkowo prosta definicja zaproponowana przez Julię Kluzowicz. „Teatr zaangażowany” to zgodnie z jej odczytaniem teatr, „który już nie uczy, nie bawi, nie »przedstawia«, tylko zadaje pytania, prowokuje, wciąga w dyskurs” (Kluzowicz 2007: 129).

Zastosowanie kluczowej kategorii dyskursu – w funkcji opisu strategii włączania odbiorców w rozmowę o istotnych problemach zbiorowości, której są przecież częścią – pozwala uwzględnić, w ramach szeroko rozumianej obecności teatru w debacie publicznej, także rozmaite działania pozaarty-

styczne (choć na ogół powiązane z konkretnymi realizacjami scenicznymi). Na przykład ostatniemu z omawianych spektakli towarzyszyła debata *Jak ocalić świat? Koniec męskiej dominacji*. Teatr Powszechny współpracował z Młodzieżowym Strajkiem Klimatycznym, wspierał inicjatywę Obywatelskiej Ustawy Antyśmogowej, realizował projekt *Letnich Spotkań Klimatycznych*. Tematyka ekologiczna została włączona do zainicjowanego przez zespół Teatru Forum Przyszłości Kultury pomysłu jako sfera wolności słowa, pozwalająca wypracowywać „nową wizję kultury” otwartą na krytyczne, ale akceptujące różnorodność analizy współczesności.

Podobne działania towarzyszyły także dwóm, zdecydowanie najgłośniejszym w ostatnich sezonach, spektaklom Teatru Powszechnego – podejmujące wspomniany już problem pedofilii w Kościele *Kłątwie* Olivera Frlijicia z 2017 roku (debata *Zły dotyk władzy*), czy mierzącemu się ze wzrastającą popularnością haseł nacjonalistycznych spektaklowi *Mein Kampf* Jakuba Skrzywanka z 2019 roku (cykl spotkań *Rozmowy o walce. Język. Prawo. Działanie*, wydarzenie *W Polsce nie ma faszyzmu. Dzień rozmów o prorównościowym aktywizmie społecznym*).

Na koniec – już tylko, z konieczności, sygnalnie – warto odnieść się do ostatniej kategorii skatalogowanych na wstępie zjawisk. Mowa o „okołoteatralnych”, jak je określiłam, protestach społecznych, których byliśmy świadkami w ciągu ostatnich kilku lat. Można je podzielić na dwie biegunowo przeciwne grupy. Pierwsza to organizowane przez środowiska konserwatywne akcje kontestujące spektakle, w rozumieniu uczestników protestów, obrażające uczucia religijne (wspomniana *Kłątwa*) lub naruszające normy obyczajowe (przedstawienie *Do Damaszku* Teatru Starego w Krakowie w reżyserii Jana Klaty z 2013 roku czy *Śmierć i dziewczyna* Eweliny Marciniak z 2015 roku, zrealizowana w Teatrze Polskim we Wrocławiu). Niejednokrotnie protesty te przybierały bardzo radykalne formy w postaci zerwania spektaklu lub stworzenia kordonu blokującego dostęp do budynku teatru. Grupę drugą stanowią akcje podejmowane przez publiczność broniącą swojego teatru. To przede wszystkim głośne protesty w sprawie powołania nowego dyrektora wspomnianego Teatru Polskiego, które odbywały się we Wrocławiu w latach 2016–2018. *Stop arogancji władzy, Ręce precz od teatru, Teatr Polski*

*to moja miłość* – takie transparenty nieśli ich uczestnicy, którzy – co warto dodać – stworzyli nawet aktywną facebookową grupę *Publiczność Teatru Polskiego*.

## | Podsumowanie

*Teatr na wojnie* – ta nieco hiperboliczna formuła wydaje się chyba jednak uprawniona, jeśli weźmiemy pod uwagę rosnące zaangażowanie teatru w coraz bardziej gorącą debatę publiczną. Polski teatr to dziś nie tylko miejsce spotkania widzów ze scenicznymi wypowiedziami artystów biorących na warsztat istotne problemy społeczne. To przede wszystkim forum niejednokrotnie bardzo dramatycznego sporu o wartości, w którym głos zabierają, co oczywiste, twórcy, ale też – co szczególnie warte namysłu – przedstawiciele środowisk reprezentujących bardzo różne poglądy. Trudno zatem nie zgodzić się z diagnozą Witolda Mrozka przedstawioną w tekście opatrzonym niepozostawiającym wątpliwości tytułem *Teatr w Polsce znów się liczy*. Autor formułuje swoje rozpoznanie następująco: „Teatr przypomina, że ludzie mogą się organizować i próbować zmieniać świat. Służy za ćwiczebny poligon demokracji. I barometr społecznych nastrojów” (Mrozek 2017).

## | BIBLIOGRAFIA

1. *Aktywności i doświadczenia Polaków w 2018 roku*. CBOS. Komunikat z badań, (2019), [https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2019/K\\_020\\_19.PDF](https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2019/K_020_19.PDF), [dostęp: 20 grudnia 2019].
2. Bryś M., (2017), *Kręta droga do sprawiedliwości*, [w:] *E-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/243048.html>, [dostęp: 20 grudnia 2019].
3. Cembrowska A., (2019), *Niewygodne dzieci księży*, [w:] *Teatr dla wszystkich*, <https://teatrdlawszystkich.eu/niewygodne-dzieci-ksiezy/>, [dostęp: 20 grudnia 2019].

4. Domagała T., (2019), *Powstrzymać brukowanie piekła*, [w:] *Domagała się kultury*, <http://domagalasiekultury.pl/2019/05/07/male-w-formie-oficjalny-dziennik-szczecinskiego-kontrapunktu/>, [dostęp: 20 grudnia 2019].
5. Gac D., (2019), *Obserwacja rzeczywistości jest dla mnie kluczowa*, [w:] *Teatr*, [http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/2470/obserwacja\\_rzeczywistosci\\_jest\\_dla\\_mnie\\_kluczowa/](http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/2470/obserwacja_rzeczywistosci_jest_dla_mnie_kluczowa/), [dostęp: 20 grudnia 2019].
6. Gościńska J., (2019), *Ruszył 6. Festiwal Nowego Teatru. Czy ocalenie świata na małej scenie jest możliwe?* [w:] *Rzeszów News Portal informacyjny*, <https://rzeszow-news.pl/ruszył-6-festiwal-nowego-teatru-czy-ocalenie-swiata-na-malej-scenie-jest-mozliwe-foto/>, [dostęp: 20 grudnia 2019].
7. Gruszczyński A., (2014), *Teatr, który się wtrąca. Rozmowa z Pawłem Łysakiem i Pawłem Sztarbowskim*, [w:] *dwutygodnik.com*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5059-teatr-ktory-sie-wtraca.html>, [dostęp: 20 grudnia 2019].
8. Hübner Z., (2000), *Zamiast życiorysu*, [w:] J. Kozarska, A. Litak, C. Niedziółka, *Zygmunt Hübner. 23 marca 1930 – 12 stycznia 1989. Katalog wystawy, Teatr Wybrzeże*, Gdańsk, Teatr Wybrzeże.
9. Janikowski G., (2019), *Warszawa. Premiera „Dzieci księży” na Scenie na Woli*, [w:] *E-teatr*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/275309,druk.html>, [dostęp: 20 grudnia 2019].
10. Kaplan F., (2017), *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy*, [w:] *E-teatr.pl*, [http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/252582.html?josso\\_assertion\\_id=2D4A368A4613F383](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/252582.html?josso_assertion_id=2D4A368A4613F383), [dostęp: 20 grudnia 2019].
11. Karpiuk D., (2016), *„Przegrywamy wszystko. Rzygam już tą inteligentką bańką”*. Reżyser „Polskiej krwi” o tym, jak żyć we własnym kraju, [w:] „Newsweek”, <https://www.newsweek.pl/kultura/spektakl-polska-krew-przemyslaw-wojcieszek-o-polsce/rzknq61>, [dostęp: 20 grudnia 2019].
12. Kluzowicz J., (2007), *Teatr zaangażowany społecznie jako sposób odnowienia dialogu z polskim widzem*, „Rocznik Andragogiczny”.
13. Knappek R., (2010), *Ustanowienie uniwersalizmu*, [w:] „ArtPapier”, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=102&artykul=2370>, [dostęp: 20 grudnia 2019].
14. Kyzioł A., (2016), *Polska nienawiść*, [w:] „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1671920,1,recenzja-spektaklu-polska-krew-rez-przemyslaw-wojcieszek.read>, [dostęp: 20 grudnia 2019].
15. Mrozek W., (2017), *Teatr w Polsce znów się liczy*, [w:] *E-teatr.pl*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/245068,druk.html>, [dostęp: 20 grudnia 2019].
16. Różańska D., (2017), *„Albo ma się teatr, albo ma się spokój”*. Maciej Nowak o tym, dlaczego spektakl „Kłątwa” (nie) oburza, [w:] *na:Temat*, <https://natemat>.

- pl/202033,maciej-nowak-albo-ma-sie-teatr-albo-ma-sie-spokoj, [dostęp: 20 grudnia 2019].
17. Stokfiszewski I., (2009), *Zwrot polityczny*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
  18. *Teatr Powszechny. Misja. Program*, <https://www.powszechny.com/misja.html>, [dostęp: 20 grudnia 2019].
  19. Tomaszewicz D., (2019), *Człowiek do człowieka*, [w:] Teatr, [http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/2469/czlowiek\\_do\\_czlowieka/](http://www.teatr-pismo.pl/ludzie/2469/czlowiek_do_czlowieka/), [dostęp: 20 grudnia 2019].
  20. *Warszawa. Pierwsza premiera w ramach Biennale Warszawa 2019*, (2019), [w:] *E-teatr.pl*, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/276370,druk.html>, [dostęp: 20 grudnia 2019].