

„Teatr, który się wtrąca” – przestrzenie dialogu/starcia w polskim teatrze współczesnym

Przywołaną w tytule tego artykułu maksymę można przeczytać na billboardzie umieszczonym nad wejściem do Teatru Powszechnego w Warszawie. To cytat z wypowiedzi Zygmunta Hübnera – zmarłego w 1989 roku długoletniego dyrektora, a obecnie patrona teatru. Najważniejszym elementem tego cytatu, a jednocześnie sloganu promującego warszawską scenę (jego swoistym *trigger word*¹) jest oczywiście czasownik „wtrącać się”. Nie da się ukryć, że w semantyce języka polskiego ma on konotacje negatywne. Nie należy się wtrącać – tu przywołam oczywisty frazeologizm – „w nieswoje sprawy”. Zwłaszcza że – jak wskazuje na przykład *Słownik poprawnej polszczyzny PWN* – zajmujemy się wówczas nimi, „nie będąc o to proszonym” (*Słownik poprawnej polszczyzny PWN* 2000: 1188).

By zatem wyjaśnić przewrotny sens wspomnianej formuły, trzeba zacytować myśl Hübnera w całości:

¹ W marketingu tym pojęciem określa się słowo kluczowe przekazu reklamowego, służące uruchomieniu reakcji odbiorcy.

Jestem zwolennikiem teatru, który się wtrąca. Określenie jest nieprecyzyjne, ale nie znajduję lepszego. Teatru, który się wtrąca do polityki, do życia społecznego i do najbardziej intymnych spraw ludzkich. Teatru, który w tych sprawach ma własne zdanie, otwarcie je wypowiada i stara się go bronić – ze sceny, ma się rozumieć. Teatru, który w swoim programie nie kieruje się obchodami rocznicowymi, a tętnem życia, teatru wyczulonego na problematykę dnia (cyt. za: Miłkowski 2020).

Ta wypowiedź może się dziś wydawać prehistoryczna – pochodzi z burzliwego roku 1968. A jednak nic nie straciła ze swojej aktualności i mocy. Nie bez powodu formuła teatru „wtrącającego się” stała się hasłem, którym w roku 2014 nowa dyrekcja Teatru Powszechnego – dyrektor artystyczny, Paweł Łysak i jego zastępca do spraw programowych, Paweł Sztarbowski – opisywała deklarowaną misję Powszechnego.

Hübner był wyczulony na związki teatru z polityką – tej problematyce poświęcił swoją książkę *Polityka i teatr*. We wstępie do niej pisał:

Zainteresowanie moje tym tematem miało przyczyny zgoła przyziemne. Przez kilka dziesiątków lat pełniłem i pełnię obowiązki dyrektora w kraju, w którym polityka ani na chwilę nie pozwala o sobie zapomnieć, ingerując we wszystkie dziedziny życia społecznego. Aby więc móc w miarę skutecznie funkcjonować, a ściślej mówiąc, lawirować, sterowanym przez siebie statkiem wśród czyhających raf, musiałem z konieczności uczyć się zasad politycznego myślenia i działania (Hübner 2009: 5).

Skoro polityka – a więc niezmiennie każda władza – interesuje się teatrem, również teatr powinien interesować się polityką. Chodzi tu o szczególny typ czynnego zainteresowania wyrażającego

się w założonej nieufności wobec władzy, a także w skrupulatnym recenzowaniu jej poczynañ. Jak tłumaczył Maciej Nowak – autor zamykającego cytowaną wyżej książkę *Posłowie 2008* – Hübner „pozostawił testament wielkiej przenikliwości dowodzący, że ludzie sztuki zawsze powinni pozostawać w opozycji do aktualnie rządzących ideologii i hegemonii” (Nowak 2009: 272).

Trzy przywołane tu wypowiedzi (Hübnera i Nowaka) pozwalają dość precyzyjnie objaśnić ideę teatru „wtrącającego się”. Wynika z nich, że powinien to być teatr zachowujący pozycję niezależnego komentatora, reagującego na społeczne problemy, konsekwentnie angażującego się w debatę publiczną, jednak – co trzeba zaznaczyć – na zasadach pełnoprawnego jej uczestnika. Chodziło (i wciąż chodzi) o teatr tworzony przez artystów „trzymających rękę na pulsie”, zorientowanych na rozpoznawanie współczesności, umiających zadawać trudne pytania i gotowych do formułowania odważnych diagnoz.

Ambitni kontynuatorzy tej wizji, przekładając ją na realia Polski XXI wieku, w swoim ideowym programie Teatru Powszechnego założyli, że ich instytucja będzie się zajmować zagadnieniami społecznie ważnymi – co też na ogół oznacza „niewygodnymi” – czyli wprowadzi do repertuaru na przykład tematy takie, jak:

(...) kryzys uchodźczy, odradzające się tendencje faszystowskie, pedofilia w Kościele, rozliczenie transformacji ustrojowej, krytyka kapitalizmu, kondycja sztuki krytycznej, nowe oblicza polskiej klasy średniej, ekologia czy feminizm (*Misja Teatru Powszechnego*).

Zaproponowanie katalogu problemów było istotne, bo wskazywało orientację tematyczną Powszechnego, jednak równie ważna wydawała się zapowiedź tworzenia platformy dyskusji i ustalenie obowiązujących w jej ramach reguł. Patronowała im – co

podkreślano – kluczowa idea budowania wspólnoty (wokół działań teatralnych):

Teatr jest dla nas przestrzenią, w której może dochodzić do uwidocznienia i przepracowania skrywanych konfliktów społecznych. Miejscem, w którym mogą twórczo spierać się sprzeczne postawy i poglądy, przez co ukazywany jest realny stan naszego społeczeństwa. Teatr jest w końcu miejscem tworzenia się wspólnoty – nie tej wyobrażonej, homogenicznej i zgodnej, ale wspólnoty niezależnych i kreatywnych jednostek, budowanej przez partycypację, tolerancję i empatię (*Misja Teatru Powszechnego*).

Wszystkie elementy tej deklaracji wydają się znaczące, zwłaszcza ukierunkowanie na tworzenie spektakli, które – wydobywając nie zawsze i nie do końca widoczne problemy społeczne – pozwalają skutecznie rozpoznawać kondycję zbiorowości. Ale w związku z takimi właśnie preferencjami szczególnie istotna pozostaje konstatacja następująca: koncepcja teatru-wspólnoty nie zakłada i nie wymaga jednomysłności. Tak więc tworzona przez autorów spektakli przestrzeń dyskusji może, a właściwie powinna być także przestrzenią sporu, prowadzonego wszakże z zachowaniem – nazwanych w *Misji Teatru Powszechnego* – wartości („partycypacji, tolerancji i empatii”), czyli z poszanowaniem zdania każdego z uczestniczących w dyskusji podmiotów – twórców przedstawienia i jego widzów.

Przywołałam wybrane fragmenty z programu Powszechnego, bo sądzę, że przedstawiona w nim idea teatru krytycznego ma znaczenie szersze – wskazuje na ważny trend w polskim życiu teatralnym ostatnich lat. Koncepcję teatru, który „się wtrąca”, cechuje potężny ładunek prowokacyjny. I to on decyduje o jej atrakcyjności. To wizja teatru, który inspiruje i projektuje działania artystyczne świadomie zaskakujące widzów swoim zaangażowaniem

społecznym i politycznym. Cel takich „zaskoczeń” wydaje się oczywisty – zmusić publiczność do refleksji i pobudzić do dyskusji. A taką właśnie ideę realizują dziś różne sceny i różni twórcy.

Przedstawiony poniżej model aktywności współczesnego polskiego teatru jest realizowany w trzech obszarach. Pierwszy można określić jako „przestrzeń programową”. Wyznaczają ją ideowe koncepcje twórców teatralnych aktualizowane w ich scenicznych wypowiedziach, przesądzające o doborze tematyki i decydujące o pytaniach zadawanych widzom do przemyślenia. Z kolei „przestrzeń artystyczną” ustanawiają, co oczywiste, same dzieła teatralne oraz zastosowane w nich strategie inscenizacyjne. Odważna treść wymaga bowiem odważnej formy. A tę buduje się przede wszystkim dzięki technice polegającej na, by użyć możliwie najbardziej ogólnego terminu, estetycznej prowokacji. Ostatni wymiar nazwałam „przestrzenią debaty publicznej”. Współtworzą ją zarówno zamierzone, jak i nieautoryzowane przez twórców przedstawienia, włączające spektakle w dyskusję „okołoteatralną” – odbywającą się z udziałem widzów, ale częściej kontestujących spektakl „nie-widzów” (wróć do tego terminu w konkluzji tekstu) oraz decydentów reprezentujących rozmaite ośrodki władzy, w tym też instytucje, które w obecnym systemie prawnym sprawują nadzór nad działalnością teatrów.

Oczywiście, rozdzielenie wspomnianych przestrzeni służyło jedynie wstępnemu uporządkowaniu prezentowanej w tekście analizy i – mam tego świadomość – było zamysłem, którego nie można do końca, w pełni zrealizować. W każdym dziele teatralnym koncepcja problemowa i przyjęta dla jej wyartykułowania forma artystyczna stanowią przecież nierozdzielalną całość. Ale też każde dzieło teatralne – a zwłaszcza spektakl, który można zaliczyć do teatru zaangażowanego – jako wypowiedź sceniczna funkcjonuje w określonym kontekście społecznym. Jest głosem twórców

wpisującym się w rozmowę o naszej współczesności. Bardziej lub mniej słyszalnym, lepiej lub mniej zrozumiałym dla jej uczestników.

Przestrzeń programowa

W koncepcji programowej Teatru Powszechnego chodziło o wyraźne podkreślenie, że współczesny teatr nie może być – po prostu i jedynie – przedsiębiorstwem wytwarzającym spektakle. Oryginalny tekst *Misji* ten odrzucony model nazwał „domem produkcyjnym” („Nie traktujemy naszego repertuaru tylko jako zbioru tytułów, a naszego miejsca pracy jako domu produkcyjnego dla kolejnych reżyserów”). Metafora fabryki (a więc też charakterystycznej dla niej taśmy produkcyjnej) konotuje skojarzenia z działalnością komercyjną zorientowaną na dostarczanie na rynek produktów, które muszą się spodobać odbiorcom i – dzięki temu – z zyskiem się sprzedąć. Jeśli tak odczytać wspomnianą przenośnię, to teatr zwany zaangażowanym wypadłoby ulokować na całkiem przeciwnym biegunie – jako propozycję skrajnie niekomercyjną, bo „nielekką” (tematycznie), „niełatwą” (artystycznie) i niekoniecznie „przyjemną” (w swej wymowie) dla publiczności.

Ideową ofertę tego teatru pozycjonują całkiem odmienne atrybuty. To teatr serwujący widzom nieproste w odbiorze spektakle, podejmujące kontrowersyjne tematy, ale też – w zamian – gwarantujący przestrzeń autentycznej dyskusji o rzeczywistych, dotyczących zbiorowość *hic et nunc*, problemach. Najlepszym czasem dla takiego teatru, co słusznie zauważyła Julia Kluzowicz, jest czas politycznych zawirowań:

Kiedy społeczeństwo ma się dobrze (a na początku lat 90. poprzedniego stulecia miało się całkiem nieźle, upajając się przybywającym

z Zachodu dobrobytem), sztuka traci na społecznym znaczeniu. Niknie potrzeba alternatywy, kiedy ludzie nie muszą walczyć o lepsze jutro. Teatr nabiera znaczenia i wartości, gdy w społeczeństwie istnieje potrzeba zmiany (Kluzowicz 2007).

Swój tekst – opublikowany w 2007 roku – badaczka opatrzyła wyrazistym tytułem *Teatr zaangażowany społecznie jako sposób odnowienia dialogu z polskim widzem*, nie bez powodu tak silnie akcentując istotny wymiar nowej odsłony teatru krytycznego – przywrócenie „dwugłosu”, czyli dyskusji twórców i odbiorców dzieła teatralnego. W realiach Polski XXI wieku, w jej skomplikowanej – ekonomicznie, społecznie i politycznie – rzeczywistości, teatr – deklarują twórcy „zaangażowani” – powinien funkcjonować jako wielozadaniowy, nastawiony na dialog z widzem, hub kulturalny, który, inicjując rozmowę/debatę, buduje wokół niej wspomnianą wcześniej wspólnotę, a wraz z nią oraz dzięki niej zręby społeczeństwa obywatelskiego (i to wydaje się celem nadrzędnym). Najważniejszymi wyznacznikami takiego teatru wydaje się aktualność i interaktywność. To właśnie bieżące, dotyczące widzów problemy mogą ich zainteresować, a jedynie otwarta formuła dyskusji – doceniona przez nowe generacje twórców – może intelektualnie zaktywizować publiczność, czyniąc z wypowiedzi scenicznej skuteczny instrument zmiany społecznej świadomości.

Zaangażowane społecznie spektakle młodego pokolenia reżyserów skompromitowały sztuczność teatralnego świata – teatr „letni”, nie walczący, dostarczający głównie rozrywki i opierający się co najwyżej na żonglerce konwencjami. Skończyła się moda na kosmopolityzm, eskapizm, dekadencję i „teatralny clubbing”. Młodzi artyści wiedzą już, że nowy teatr wymaga równowagi pomiędzy klasyką, a współczesną dramaturgią. Zrozumieli, że w tym zawodzie trzeba mieć

poglądy – na świat i na Polskę. Mają świadomość, że poprzez teatr mogą wpływać na otaczającą rzeczywistość (Kluzowicz 2007).

W swojej diagnozie badaczka czytelnie zarysowała opozycję teatru „letniego” i zaangażowanego, analizując ją z perspektywy twórców. Gdy obierzemy perspektywę odbiorców, uzyskamy obraz następujący: model pierwszy zapewnia publiczności przyjemnie spędzony wieczór, model drugi oferuje „przestrzeń do myślenia”, inspirowanie do wykształcania opinii i artykułowania własnych przekonań.

O tym, że teatr może i powinien wypełnić kulturową lukę wynikającą z deficytu takich właśnie – pobudzających do refleksji – przestrzeni społecznych przekonywał reżyser Michał Zadara. W wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” z 2008 roku zauważył:

Jest bardzo mało miejsc we współczesnym świecie, gdzie ludzie się zbierają, żeby pomyśleć. Jeśli teatr nie będzie takim miejscem, to myślenie będzie się odbywało już tylko w redakcjach „Frondy” i „Krytyki Politycznej”. Czego skutki mogą być różne (Kyzioł 2008).

Zadara nie bez powodu przywołał środowiska identyfikujące dwa przeciwne bieguny toczącego się w Polsce sporu politycznego. Bo przecież teatralna wspólnota refleksji, powtórzmy to raz jeszcze, nie zawsze musi być wspólnotą zgody. A właściwie, przyjmując, że zgodność poglądów i opinii w praktyce neutralizuje dyskusję, należy uznać, że nie tylko nie musi nią być, ale wręcz nią być nie może.

Podobne przekonanie prezentowała Krystyna Duniec. W artykule *O polityczności teatru* wyraziła nadzieję na odrodzenie teatru krytycznego jako swoistego „poligonu sporu”, w praktyce stwarzającego pole do konfrontacji odrębnych stanowisk i poglądów:

Jeśli uznać za taki teatr („programowo ideologiczny”, jak nazywa go autorka – M.K.R.) nie tylko ten o happeningowym charakterze politycznego aktywizmu, ale i teatr, który pyta, czy fluktuacja tych samych kulturowych artefaktów znosi cywilizacyjne podziały czy je pogłębia, który uznaje siebie za poligon sporu, gdzie różne projekty homogeniczne mogą się konfrontować, to można zaobserwować jego stopniowy, choć powolny, rozwój (Duniec 2015).

Jednocześnie z całości cytowanego tekstu wynika, że wcale niełatwo ów „krytyczny potencjał” takiego teatru utrzymać. Zagrożają mu na przykład – według Duniec – powielane schematy tematyczne przedstawień, brak faktycznie nowego („rewolucyjnego”) spojrzenia na problemy zbiorowości (Duniec 2015). Do listy obaw należałoby dopisać jeszcze tę wskazaną przez Dominika Gaca, który przekonywał, iż silne emocje generowane przez teatr krytyczny mogą się okazać antyskuteczne, jeśli doprowadzą do obniżenia poziomu dyskusji:

Bez wątpienia Powszechny jest jedną z tych scen, które głośno wołają: „Słuchajcie teatru!”, angażując się tym samym w debatę publiczną. Donośność tego krzyku jest decydująca, ale skutkuje uproszczeniem przekazu. Im szersze zainteresowanie teatrem, tym więcej emocji i mniej upragnionej refleksji (Gac 2019).

Wspomniane zastrzeżenia pozwalają sformułować wniosek następujący – potrzebny jest teatr unikający posiłkujących się uproszczeniami, konciliacyjnych uzgodnień, teatr nastawiony raczej na merytoryczną konfrontację niż łatwe neutralizowanie spornych stanowisk (w istocie marginalizujące poddany oglądowi problem). Warto w tym miejscu wspomnieć, że Powszechny realizuje taką właśnie misję pod hasłem „Wyjść z czarnego pudełka”, organizując

na przykład debaty w ramach Forum Przyszłości Kultury czy Festiwalu Sztuki i Społeczności Miasto Szczęśliwe².

Jednak, co oczywiste, najważniejszy pozostaje segment działań *stricte* teatralnych. Koncepcja repertuarowa³ teatru zaangażowanego preferuje spektakle rozpoznające i komentujące istotne bolączki życia społecznego w sposób służący sprowokowaniu dyskusji na ich temat. Trudno tu przywołać kompletny czy choćby reprezentatywny zestaw inscenizacji, których twórcy w ostatnich latach mieli odwagę takie właśnie tematy publiczności teatralnej zaproponować. Ograniczę się więc tylko do kilku przykładów. Ich wybór był subiektywny, co nie znaczy przypadkowy. Przywołuję realizacje, które cenię, bo uważam je za ciekawe oraz ważne, i które – zapewne z tych samych powodów – okazały się najgłośniejszymi przedstawieniami polskiego teatru zaangażowanego ostatnich lat. Są wśród nich spektakle twórców znanych ze społecznej wrażliwości, takich jak: Paweł Łysak, Paweł Wodziński, Michał Zadara, Oliver Frljić czy Maja Kleczewska.

Przestrzeń artystyczna

W wymiarze artystycznym podstawowym wyznacznikiem teatru zaangażowanego jest nie tyle podejmowany temat, co realizujący go niebanalny, mocny przekaz sceniczny, służący wytrąceniu widza

² Teatr Powszechny otwiera się też na działania niezależnych twórców, performerów, animatorów i aktywistów – na przykład w ramach współpracy z Fundacją Strefa WolnoSłowa zaangażowaną w edukację międzykulturową i budowanie świadomości dotyczącej uchodźstwa.

³ W szczegółach mogą to być, i na ogół są, różniące się koncepcje. Użyłam liczby pojedynczej, bo zwracam uwagę na pryncypia, cechy konstytutywne teatru zaangażowanego jako – wyraźnie już uformowanego – gatunku.

z jego mentalnych schematów, skłaniający do spojrzenia na dotyczące go zjawiska z nowej perspektywy. Przykładem takiej inscenizacji może być spektakl *Jak ocalić świat na malej scenie?* w reżyserii Pawła Łysaka, wystawiony w Teatrze Powszechnym w Warszawie w 2018 roku. Już sam tytuł, zbudowany na presupozycji, zawierał czytelną prowokację. Bo – choć trudno sobie wyobrazić, że dzieło teatralne jest w stanie powstrzymać ekologiczną katastrofę – to jednak także na scenie należy przypominać o tej, dziś całkiem realnej, perspektywie. Jak zauważyła jedna z recenzentek, „»mała scena« to iskra skłaniająca do refleksji. Dopiero ta refleksja wcielona przez jednostki ma szanse na ocalenie świata” (Gościńska 2019). W warszawskim przedstawieniu na taki efekt pracowała osaczająca publiczność, wyrazista w swej apokaliptycznej wymowie, scenografia. Monika Balińska zinterpretowała ją następująco:

Ogromne zwoje makulatury zawinięte w plastikowe folie tworzą śmieciowe bloki, wyznaczające teren działań aktorów. (...) Makulatura nasuwa skojarzenie z setkami niekończących się raportów o kondycji naszej cywilizacji i biurokratyczną papierologią, która również przyczynia się do wyczerpywania ziemskich zasobów. Przytłaczająca ilość dokumentów ostatecznie i tak zamienia się w zużyty papier, który nigdy nie zostanie przetworzony (Balińska 2018).

W tej śmieciowej przestrzeni – nieustannie i beznadziejnie przyrastającej odpadami rozmaitego autoramentu – rozgrywano opowieść o trzech ojcach: o docencie Janie Łysaku, twórcy utopijnej wizji walki z głodem metodą zbioru niedojrzałego zboża, o Alexandrze Voronovie, górniku z Donbasu, oraz o Demby Bâ, mechaniku pokładowym z Senegalu. Nieprzypadkowy wybór trzech postaci symbolizujących pozostawione potomkom dziedzictwo – Jan Łysak był ojcem twórcy przedstawienia, a Voronov i Demby Bâ

ojcami grających w nim aktorów – wzbogacał narrację spektaklu o element osobisty, wzmacniający jej wiarygodność. Także w wymiarze ponadindywidualnym, zdecydowanie ponadlokalnym i, co ważne, ponadczasowym.

Niestandardowe spojrzenie na problem spotkało się z pozytywnym odbiorem recenzentów, choć czasem też prowadzącym do dość nieoczekiwanych wniosków.

Bardzo mądrze robi zespół warszawskiego teatru, że opowiada nam tę historię zaczynając od ojców. Mam wrażenie, że w ten sposób łatwiej nam przyjąć prawdę, która brzmi – jesteśmy częścią problemu, ale nie jesteśmy jego jedynymi sprawcami. Na naszych barkach zalegają lata bezsilności poprzednich pokoleń – w tym naszych rodziców. Takie postawienie sprawy daje też potencjalnie (choć pewnie to zbytni optymizm) efekt motywacyjny. Przyjemnie jest myśleć o sobie, jako o pokoleniu skrzywdzonym, które własnym wysiłkiem powstanie przeciw morzu niezawinionych przez siebie problemów i... ocali świat (Szwarc 2019).

Oczywiście, w wypowiedziach komentatorów sztuki pojawiały się również takie refleksje, jak szczere do bólu wyznanie Rafała Turowskiego, pod którym zapewne wielu widzów przedstawienia mogłoby się podpisać:

Muszę się do czegoś przyznać – na pływające coraz częściej ze scen apele o to, bym się opamiętał i przestał syfić, bo matka Ziemia tego nie wytrzyma – jestem uodporniony. I będę do momentu, do którego nie poradzimy sobie ze skupem/zbieraniem surowców wtórnych, których nikt nie chce i – do momentu, kiedy mój osiedlowy sklep zacznie wreszcie przyjmować wszystkie butelki, a nie tylko te, które mu się podoba (Turowski 2020).

Jednak zdecydowana większość recenzentów odczytała stworzony na scenie obraz umierającej planety jako wezwanie do przyjęcia odpowiedzialności za przyszłość, którą współczesne pokolenia – przez krótkowzroczność, bierność i obojętność – już dziś budują pokoleniom swoich potomków.

Wizja nie napawała optymizmem: aktorzy w maskach – z powodu smogu nie będzie można bowiem już swobodnie oddychać – będą opowiadać w betonowej scenografii o nas, swoich ojcach, którzy – mając świadomość, że ludzkość tonie powoli w występujących z brzegów na skutek globalnego ocieplenia oceanach, tańczą niczym pasażerowie *Titanica*, każąc politycznym orkiestantom grać jeszcze głośniejsze, żeby czasem nie usłyszeć niepokojących dźwięków nadchodzącej katastrofy. Przesadzam? Może, pomyślcie jednak Państwo, zwłaszcza ci, którzy macie już dzieci i wnuki: czy jesteście gotowi w roku 2050 spojrzeć im odważnie w oczy i powiedzieć, że w kwestii odpowiedzialności za globalną katastrofę klimatyczną nie macie sobie absolutnie nic do zarzucenia? (Domagała 2019)

W przedstawieniu Łysak podjął problem, jak już wspomniano, globalny. Było więc ono – z racji proponowanej tematyki – projektem szczególnym, o wymowie celowo uniwersalnej. Jednak w ostatnich dwu dekadach twórców polskiego teatru zaangażowanego interesowała przede wszystkim problematyka bezpośrednio dotycząca Polski – dokonujących się w niej przeobrażeń politycznych, ale też powiązanych z polityką transformacji społecznych. W katalogu przedstawień należących do tej pierwszej grupy przede wszystkim warto zauważyć takie, których kanwą – co ciekawe – stały się teksty „wypożyczone” z kanonu polskiej klasyki, czyli na przykład dramaty Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego czy Stanisława Wyspiańskiego.

Sięganie po teksty klasyczne ma w polskim teatrze politycznym długą tradycję. A powody, dla których również dziś wykorzystuje się je do włączenia widzów w dyskusję o współczesności wydają się oczywiste. Są znane (choć to kryterium może się wydawać problematyczne), zawierają własny „potencjał krytyczny” i stanowią atrakcyjny materiał dla aktualizujących go teatralnych inscenizacji. Do tej grupy należy zaliczyć dwie wybrane przeze mnie inscenizacje *Dziadów*, *Lillę Wenedę* oraz *Kłótwę*.

Mickiewicz. Dziady. Performance to tytuł przedstawienia Pawła Wodzińskiego wystawionego w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w 2011 roku. Nie bez powodu w dyskusjach nazwano je „Dziadami smoleńskimi”. Zdecydowała o tym data premiery i cały kontekst wydarzeń pozateatralnych wraz z – mającą swoje źródło w ówczesnym podziale Polaków na „wierzących” i „niewierzących” w „zamach smoleński” – społeczną polaryzacją, która na długie lata wyznaczyła linię podziału w dyskursie publicznym (co trudno było wówczas przewidzieć).

Wodziński „wtykał kij w mrowisko” zwłaszcza zaskakującą sekwencją slumsową w szczególny sposób przetwarzającą II część *Dziadów*.

Obrzęd rozgrywa się nocą pomiędzy namiotami i barłogami protestujących radykałów, prowincjuszy, wariatów i patriotów, którzy przełazą przez metalowe barierki, kopią i lżą kukły złych panów, polityków i oligarchów. Straszna i obrzydliwa to gromada, jak chyba nigdy w dziejach scenicznych *Dziadów*. Jest w niej ponura zapiekłość racji, wynaturzenie religii (Drewniak 2011).

W tamtym gorącym czasie – naznaczonym słynną „wojną o krzyż” (ustawiony przed Pałacem Prezydenckim w kwietniu

2010 roku) i niekończącymi się miesięcznicami smoleńskimi⁴ – trudno było wspomnianą scenę odczytać bez skojarzenia z rozgrywanym na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie konfliktem zwolenników dwu przeciwnych opcji politycznych.

Ale *Dziady* Wodzińskiego zyskały też inny przydomek – „Dziadów postkolonialnych”. Stało się tak tym razem nie za sprawą scenicznej reinterpretacji źródłowego dramatu, lecz przez dopisanie do niego przez reżysera całkiem obcego tekstu, a właściwie tekstów. W strukturę spektaklu włączono relacje osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych podróżników, którzy zawędrowali na polskie ziemie. Wyświetlane na ekranie wypowiedzi boleśnie uderzały w narodową dumę Polaków, punktując cywilizacyjne zacofanie, poddaństwo i ciemnotę. Faktycznie, niełatwo słuchało się tych dramatycznie krytycznych, wręcz szyderczych, opisów. Dość powiedzieć, że w trakcie przedstawienia, które oglądałam, jeden z widzów nagle wstał i – rzucając w stronę sceny gniewny okrzyk (niestety nie usłyszałam jego treści) – wyszedł.

Problem politycznej polaryzacji powrócił w inscenizacji *Lilli Wenedy* zrealizowanej przez zespół Teatru Powszechnego w Warszawie w 2015 roku. Jej autor, Michał Zadara, nie bez powodu sięgnął akurat po ten dramat Juliusza Słowackiego. *Lilla Weneda* to przecież opowieść o okrutnej walce dwu mitycznych plemion – atakujących Lechitów i broniących się Wenedów. W warszawskim spektaklu ta walka rozgrywała się na scenie zalanej błotem – w sensie dosłownym, ale przecież ewokującym też czytelne sensory symboliczne. Jednocześnie dokonana przez reżysera aktualizacja odwoływała się – za sprawą kostiumów i rekwizytów – do realiów II wojny

⁴ Dziś już wiemy, że miesięcznice smoleńskie na stałe wpisały się w pejzaż Warszawy.

światowej i czasów stalinowskich. Miała ona, jak wyjawiał Zadara, sportretować wciąż aktualny komponent polskiej mentalności:

(...) dla nas, Polaków żyjących w XXI wieku, centrum kolektywnego samopoczucia leży w doświadczeniu II wojny światowej, Zagłady i najstraszniejszej formy komunizmu. Nasza prehistoria – to połowa dwudziestego wieku. W umysłach Polaków wciąż toczy się wojna (Czerniawska 2015).

W recenzjach spektaklu można znaleźć odczytania, które poszły jeszcze dalej, wskazując na aktualność paradygmatu konfliktu i jego niezmiennie destrukcyjne konsekwencje.

Krwawy podbój opór stawiany przez garstkę partyzantów, zemsta i dwa permanentnie zwalczające się, kierujące się innymi systemami wartości plemiona – oto podwaliny polskiego narodu, wybuchowa mieszanina, która będzie niweczyć próby jednoczenia społeczeństwa i jego rozwój przez wieki, aż po dzień dzisiejszy (Kyzioł 2015).

Podobnie postrzegał przejmująco aktualną wymowę spektaklu Zadary autor tekstu *„Lilla”, czyli klątwa słowiańska*:

Dwa plemiona, dostojni przywódcy i cyniczni gracze, krwawa walka o władzę i przejęcie cennych instrumentów usypiających i karmiących lud. Czy może być coś bardziej odpowiadającego specyfice polskiej Historii, a zarazem tak aktualnego w nadwiślańskim kraju zahibernowanym przez gorączkę społeczno-polityczną? (*„Lilla”, czyli klątwa słowiańska* 2015)

To wyjątkowo radykalny komentarz do spektaklu Zadary, wskazujący, że ukazany w nim konflikt można też odczytać jako figurę

„wojny polsko-polskiej”, która faktycznie stała się trwałym (tak chyba należy rozumieć wzmiankę o stanie hibernacji) i blokującym rozwój elementem naszego pejzażu politycznego.

Dobłą ilustracją wspomnianej przez recenzenta „gorączki” z pewnością mogą być wydarzenia wywołane premierami dwu innych przedstawień – warszawskiej *Klątwy* i krakowskich *Dziadów*. Już nawet nie tyle spór o *Klątwę*, ale awantura wokół niej i równie głośnie kłótnia wokół inscenizacji *Dziadów* z pewnością przejdą do historii polskiego teatru. Zwłaszcza że obie – można chyba zaryzykować takie, nieco górnolotne, stwierdzenie – w szczególności (i chyba nie do końca zamierzony przez twórców) sposób unieśmiertelniły te spektakle.

Autorem wystawionej w 2017 roku w Teatrze Powszechnym bardzo swobodnej, raczej quasi-adaptacji niż adaptacji dramatu Wyspiańskiego był Oliver Frlić. Ten chorwacki reżyser miał już wcześniej (niewątpliwie zasłużoną) opinię skandalisty. W Polsce był znany choćby z burzliwych wydarzeń w krakowskim Starym Teatrze. W 2013 roku jego ówczesny dyrektor, Jan Klata, przerwał prace nad spektaklem *Nieboska komedia. Szczątki* autorstwa Frlijicia.

W opublikowanym w programie *Klątwy* wywiadzie reżyser tak przedstawiał swoją wizję teatru krytycznego:

Wydaje mi się, że teatr nie powinien być nigdy celem samym w sobie; jest instrumentem, za pomocą którego chcemy coś zakomunikować, wytworzyć pewien rodzaj performatywności, który byłby niemożliwy gdzie indziej – nie znajdziemy, go pisząc książki. (...) Myślę jednak, że teatr powinien prowadzić dialog z różnymi ośrodkami władzy – przy czym pojęcie dialogu jest tutaj eufemizmem, bo przecież na realną, partnerską rozmowę w takiej relacji zwykle nie ma szans. Ale można przynajmniej sprowokować drugą stronę do reakcji; tę stronę, która zazwyczaj próbuje jakoś sankcjonować twoją pracę. To właśnie możliwość wywoływania reakcji po drugiej stronie jest moim zdaniem

dobrym dowodem na to, że teatr ma jeszcze w naszym społeczeństwie jakiegokolwiek znaczenie (Adamiecka-Sitek, Keil 2017).

Ciekawy w tej wypowiedzi jest sposób rozumienia zasady prowadzonego ze sceny dialogu. W deklaracjach reżyserów teatru zaangażowanego najczęściej pojawia się ona jako formuła dialogu z publicznością. Frljić – ostatecznie rezygnując z pojęcia „dialog” – wskazuje na zupełnie innego odbiorcę teatralnej prowokacji. Tą drugą stroną – faktycznie już nie rozmowy, ale konfrontacji – są dla niego przedstawiciele władzy, którzy na różne sposoby starają się cenzurować wypowiedź artystyczną. To już nie teatr krytyczny, ale wręcz „walczący” – przede wszystkim o prawo do takiej wypowiedzi i o jej niezależność. Twórca tego teatru nie tylko zakłada, ale wręcz oczekuje, że jego przekaz się władzy nie spodoba. I, co więcej, w owym „niepodobaniu się” (zaskakująco blisko tej formule do wspomnianej idei Hübnera teatru „zawsze w opozycji”) widzi społeczną rolę, a nawet rację bytu, współczesnego teatru.

W wypadku *Kłótny* ów efekt niewątpliwie udało się uzyskać. Tematyka spektaklu oscylowała wokół zagadnienia relacji państwo–Kościół, problemu nadużyć w Kościele, w tym głośnych skandali pedofilskich. Ale – jak relacjonował Jan Gruca – było w nim też „trochę o aborcji, trochę o nacjonalizmie, trochę o przemocy w polskich teatrach, a także o kiczowatym kulcie Jana Pawła Druhiego i wybielaniu jego pontyfikatu” (Gruca 2023). Z kolei anons umieszczony na stronie Teatru wskazywał, że głównym celem twórców spektaklu było postawienie kilku ważnych pytań dotyczących wpływu Kościoła na społeczeństwo – czyli katolików i niekatolików – oraz na sztukę:

W momencie, w którym związek Kościoła i państwa wydaje się nierozzerwalny, a władza organów kościelnych próbuje wpłynąć na

funkcjonowanie świeckich instytucji oraz na decyzje jednostek, twórcy spektaklu sprawdzają, czy opór wobec tych mechanizmów jest jeszcze możliwy. Na ile katolicka moralność przenika podejmowane przez nas decyzje? Jak wpływa na światopogląd osób, które deklarują niezależność od Kościoła, a jakie konsekwencje posiada dla tych, którzy uważają się za katolików? A przede wszystkim: na ile sztuka współczesna jest zdeterminowana przez religijną cenzurę, autocenzurę i unikanie zarzutu o „obrazę uczuć religijnych”? (*Kłątwa* 2017)

Kilka scen w *Kłątwie* okazało się szczególnie kontrowersyjnych. I znów zdecydowały o takim ich odbiorze radykalne w swojej wymowie pomysły scenograficzne. To – najbardziej oprotestowana – erotyczna scena z figurą Jana Pawła II (z przywieszonym do niej napisem „obrońca pedofilów”). To także wszystkie sceny, w których pojawiał się krzyż – w wersji małych krzyży składanych w karabiny, świetlnego krzyża „wygaszanego” przez wykręcanie żarówek czy krzyża dosłownie ścinanego przy użyciu mechanicznej piły (sic!). Te i podobne sekwencje spektaklu poruszyły lawinę komentarzy, ocen i interpretacji. Oczywiście, były wśród nich również wypowiedzi krytyczne.

Trudno znaleźć adekwatny język do opisu sztuki rozpostartej między prymitywnym skandalem, solidnym artystycznym rzemiosłem a arbitralnym nawiasem fikcji, satyry, ironii i tego wszystkiego, co usprawiedliwia wulgaryzmy ciskane w twarz widowni. Czy to teatr łamiący bariery? Test na tolerancję? Raczej prosty eksperyment, sprawdzian – na ile można sobie pozwolić w sztuce, zanim komuś stanie się krzywdą (Gac 2017).

W dyskusji o spektaklu pojawiły się też opinie krytyczne „inaczej”, jak na przykład ocena cytowanego już Grucy, który także

zastanawiał się nad – „testującym” wrażliwość widzów – estetycznym radykalizmem inscenizacji:

(...) w *Kłątwie* Frłjicia jest wiele scen trudnych i nieprzyjemnych w odbiorze, wiele w tym bezlitosnego okrucieństwa, wulgarności i radykalnych środków przekazu. Reżyser w tym przedstawieniu testuje granice, sprawdza, co w teatrze wypada, co społeczeństwo jest w stanie udźwignąć, kiedy widz powie „pas” i, przede wszystkim, co wywoła panikę tak dużą, że cała Polska zwróci uwagę na teatr. W efekcie powstał spektakl będący pozbawionym nadziei krzykiem tych, którzy mieli dość tego, co od lat się wyprawia w naszym kraju (Gruca 2023).

Ale trzeba też odnotować komentarze wskazujące na przełomowe znaczenie spektaklu Frłjicia. „*Kłątwa* (...) jest ważnym wręcz zwrotnym punktem w dyskusji na temat nadużyć Kościoła katolickiego w Polsce, który do tej pory był tabu” (Formella 2018). Z kolei Paweł Dobrowolski przekonywał, że radykalny spektakl Frłjicia ujawnił pojawienie się w polskim teatrze „nowego widza”, a wraz z nim zapotrzebowanie na takie właśnie – wyraziste artystycznie i radykalne ideowo – spektakle:

Wraz z premierą *Kłątwy* stało się też jasne, że w polskim teatrze jest miejsce dla nowego widza, którego antyklerykalizm jest istotnym – choć nie jedynym – komponentem tożsamości. Co prawda jest to przede wszystkim widz wielkomiejski i festiwalowy, ale to nadal duża część publiczności teatralnej. Z myślą o niej zaczyna się rodzić w Polsce antyklerykalny teatr tożsamościowy. Nie oznacza to oczywiście, że wcześniej nie było antyklerykalnych widzów. Jednak *Kłątwa* w Teatrze Powszechnym po raz pierwszy tak jasno i na taką skalę zdefiniowała perswazyjne i wspólnototwórcze ambicje teatru. Ważnym komponentem tożsamości widzów stała się ostra, otwarta krytyka

Kościola, a imperatywem moralnym konieczność wyswobodzenia się spod jego presji (Dobrowolski 2020).

Przedstawione przez komentatora rozpoznanie prezentowało, co oczywiste, jego własne stanowisko na temat analizowanej inscenizacji, stanowisko, dodajmy, z założenia arbitralne, czyli niepodlegające prostej weryfikacji. Jednak recenzent – jako widz szczególny – występuje równocześnie w imieniu pozostałych widzów, tych, którzy przede wszystkim – jak przyjęło się określać – „głosują nogami”. Bo to właśnie frekwencja, zwłaszcza na spektaklach uznanych za kontrowersyjne (akurat *Kłątwa* cieszyła się sporym zainteresowaniem publiczności), pokazuje poziom akceptacji dla wyrażonego w nich przesłania. Jednocześnie trudno nie odnotować faktu, że dziś realny spór wokół treści ukazanych przez twórców przedstawienia coraz częściej rozgrywa się już poza teatrem, w szeroko rozumianej przestrzeni publicznej.

Przestrzeń debaty publicznej

W ostatnich latach byliśmy świadkami wielu sytuacji, w których to właśnie przedstawienia teatralne stawały się punktem zapalnym bardzo gorących sporów, nieraz przybierających formę publicznych manifestacji konfrontujących przeciwników i zwolenników prezentowanej na scenie społecznej diagnozy. Przypadek *Kławy* można uznać za wyrazistą ilustrację wspomnianego zjawiska. Inscenizacja Frljicia spotkała się z mocnym protestem środowisk prawicowych. Przed Teatrem Powszechnym wygłaszano „antyprofanacyjne” przemówienia, odbywały się manifestacje między innymi działaczy Obozu Radykalno-Narodowego, Młodzieży Wszechpolskiej i Ruchu Narodowego, Krucjaty Różańcowej. Skandowano hasła:

„Zero dotacji dla profanacji”, „Młodość, wiara, nacjonalizm”, „*Ave, ave Christus Rex*”, „Koniec wesela, wracajcie do Izraela”, „Śmierć wrogom ojczyzny”, „Katolicka wielka Polska”. Członkowie Krućjaty Młodych odmawiali różaniec, a Ogólnopolski Protest Obrońców Świętej Wiary zażądał zakazu wystawiania „błuźnierczego” w jego ocenie przedstawienia. Jako „błuźnierczy” spektakl Frljicia skrytykowała też Konferencja Episkopatu Polski. W odpowiedzi na protesty pod Powszechnym organizowano także kontrmanifestacje, między innymi uczestniczyli w nich Obywatele Solidarnie w Akcji z hasłami „Nacjonalizm – to się leczy” i „Jezus Chrystus był uchodźcą”. A kierownictwo Teatru, reagując na bojkot, wydało oświadczenie, w którym podkreślono: „brutalne ataki (...) pokazują, jak trafne są diagnozy stawiane w spektaklu” (cyt. za: Orszulak 2017).

Warto dodać, że wydarzenia rozgrywające się przed budynkiem Teatru sprawiły, że widzowie zmierzający na przedstawienie niejednokrotnie musieli przejść w ochranianym przez policję kordonie, a opuszczali teatr tylnym wyjściem. Ze względów bezpieczeństwa przed wejściem na widowie przeswietlały ich podobne do lotniskowych bramki (sama tego doświadczyłam), a przedstawienie zabezpieczali zawodowi ochroniarze.

Równie silne emocje towarzyszyły premierze wspomnianych już *Dziadów* wystawionych w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego w listopadzie 2021 roku. Inscenizacja Mai Kleczewskiej była mocnym komentarzem do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej w Polsce. Dlatego na przykład w scenie więziennej pojawili się nie młodzi polscy patrioci prześladowani przez senatora Nowosiłcowa, ale kobiety kojarzące się z uczestniczkami Ogólnopolskiego Strajku Kobiet. Dlatego Mickiewiczowskim Konradem z Wielkiej Improwizacji była u Kleczewskiej również – chodząca o kulach – kobieta.

Bohaterkami są tu więc kobiety. Te spalowane na marszach czekają na przesłuchanie w komisariatach policji niczym mickiewiczowski studenci w celi. W tak nakreślonej opowieści Konrad też jest kobietą. Kobieta silną, ale nie taką wojowniczą jak Marta Lempart, lecz wyciszoną jak Janina Ochojska. Znakomita Dominika Bednarczyk wsparta na kulach niczym prezeska Polskiej Akcji Humanitarnej wola do Boga o rząd dusz, by upomnieć się o prawa dla słabych, pokrzywdzonych, zepchniętych na margines (Bończa-Szałbowski 2022).

Sceny więzienne odczytano jako nawiązanie do ograniczania wolności i łamania zasad demokracji. Z kolei sekwencje z udziałem Senatora – mistrzowsko odegranego przez Jana Peszka – interpretowano jako aluzję do niszczenia polskiego systemu prawnego i sądowniczego, ale też szerzej – jako krytykę autorytarnych w istocie zapędów elit rządzących oskarżanych o etyczną degradację.

Podobnie zabierając nas do rezydencji senatora, reżyserka łączy deprawację władzy, wszelkiej władzy, a właściwie władzuni, która zatracą się w przywilejach i zabawkach władzy przypisanych, panoszy swoją nikczemnością (Pawłowski 2022).

Trudno się dziwić, że tak mocna w swojej wypowiedzi inscenizacja wywołała ostrą reakcję przedstawicieli ówczesnej władzy. Wkrótce po premierze małopolska kurator oświaty skrytykowała inscenizację *Dziadów*, zalecając dyrektorom szkół rezygnację z pokazywania młodzieży spektaklu zawierającego treści, które „pozostają w jawnej sprzeczności z celami wychowania młodych Polaków określonych w preambule Prawa Oświatowego” (cyt. za: Leszczyński 2021). Minister kultury i dziedzictwa narodowego uznał, że krakowski spektakl przekroczył granice „akceptowalnej kontrowersji”, a minister edukacji i nauki stwierdził, że zamiast *Dziadów*

powstało „dziadostwo” (cyt. za: Sobiechowska-Szuchta 2021). W ataku na spektakl Kleczewskiej wytoczono najcięższe działa. Oskarżano go o „antypolskość” i „szarganie świętości”, konsekwentnie ignorując zarówno wywrotowy potencjał intelektualny *Dziadów*, jak i ich antyautorytarne, z gruntu wolnościowe przesłanie.

W odpowiedzi na te ataki wskazywano, że dowodzą one „braku zrozumienia narodu, który dzięki skomplikowanej historii buntu ma we krwi” (Bończa-Szabłowski 2022). Nawet komentatorzy niekoniecznie aprobujący radykalną aktualizację klasycznego tekstu Mickiewicza jednoznacznie potępiali próby cenzurowania spektaklu:

Mam pewien kłopot otóż – z jednej strony – zobaczyłem perfekcyjnie zrealizowaną i zagraną, poruszającą i olśniewającą inscenizację narodowego dramatu, z drugiej jednak strony – cóż, nie przepadam za teatrem, który bez niedopowiedzeń i bez metafor, boleśnie i tak, że nie da się bardziej wprost odnosi się do tu i teraz. (...) Mija kilka dni od premiery, pojawiła się w Internecie informacja, że krakowska Kurator Oświaty „zdecydowanie odradza” szkołom wyjście na ten spektakl, bo zawiera on „szkodliwe interpretacje”. I w ten mało subtelny sposób życie dopisało kolejną, z pewnością nie ostatnią, dość upiorną nomen omen, interpretację tego głęboko patriotycznego (to chcę podkreślić) przedstawienia. Wielce Szanowna Pani Kurator, dlaczego się Pani tak Mickiewicza boi? (Turowski 2021)

Zarówno przypadek *Kłątwy*, jak i przypadek *Dziadów* pokazują, że w rzeczywistości głębokiej polaryzacji sceny politycznej formuła teatru zaangażowanego – skupionego na diagnozowaniu niedoskonałości życia zbiorowego, konsekwentnie poszukującego objaśnienia ich źródeł i prowokującego do dyskusji nad skutecznymi owych niedoskonałości rozwiązaniami – wydaje się atrakcyjna nie tylko dla twórców, ale też – co istotne – dla widzów preferujących takie

właśnie przedstawienia. I to dzięki ich wyborom, w ostatnich latach właśnie teatr krytyczny miał swój – może elitarny i skromny, ale jednak znaczący – udział w kreowaniu przestrzeni publicznego namysłu, a więc – idąc dalej – przestrzeni debaty nad problemami dla zbiorowości fundamentalnymi.

Badacze identyfikują współczesny teatr krytyczny jako sztukę zaangażowaną, ale też angażującą⁵. Owa sprawczość teatru jako instrumentu pobudzania refleksji, inspirowania społecznej dyskusji zapewne może być kwestionowana, bo w istocie pozostaje trudna do zbadania. Niemniej jednak stanowi – choćby jako założony przez twórców cel, a tym bardziej jako potwierdzony zainteresowaniem inkryminowanymi spektaklami efekt – ważny wkład twórców teatralnych w debatę o trudnych problemach współczesności.

Teatr nigdy nie oddziałuje społecznie tak masowo, jak film grany w kinach czy dostępny w sieci. Jeśli jednak dodamy do spektaklu medialny performans awantury o *Klątwę*, który zaangażował dużą część społeczeństwa i miał szeroki rozgłos, to możemy już mówić o masowym oddziaływaniu. Po raz kolejny okazało się, że teatr jest doskonałym narzędziem do wywoływania publicznej dyskusji, przełamywania tabu i stawiania niewygodnych tez (Dobrowolski 2020).

Oczywiście, nie każda realizacja teatru krytycznego może liczyć na równie silne nagłośnień, co ciekawe, na ogół sprowokowane oburzeniem nie tyle widzów, ile „nie-widzów” (czyli osób, które wyrażały swoją dezaprobatę wobec spektaklu, jednocześnie deklarując, że go nie obejrzały i obejrzyć nie zamierzają)⁶. Niemniej jednak

⁵ To zagadnienie analizował na przykład Paweł Mościcki (Mościcki 2008).

⁶ Podobne deklaracje padały na przykład ze strony cytowanych wcześniej decydentów.

można chyba zaryzykować konkluzję, że twórcy teatru, „który się wtrąca” skutecznie obronili jego formułę, nie tylko proponując aktualne problemowo i ciekawe artystycznie spektakle, ale też – co wydaje się szczególnie obiecujące – wprowadzając je w przestrzeń debaty publicznej. Paradoksalnie, niejednokrotnie nie bez wsparcia zadeklarowanych adwersarzy takiego właśnie, niepokornego, naruszającego rozmaite społeczne tabu, teatru.

Bibliografia

- Adamiecka-Sitek A., Keil M., 2017, *Czyj jest teatr narodowy?* [rozmowa z Oliverem Frljiciem], <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/czyj-jest-teatr-narodowy> (dostęp: 20.01.2025).
- Balińska M., 2018, *Apokaliptyczne mikroświaty*, <https://teatrdlawnszystkich.eu/apokaliptyczne-mikroswiaty> (dostęp: 20.01.2025).
- Bończa-Szabłowski J., 2022, *Kontrowersyjne „Dziady” Mai Kleczewskiej*, <https://www.rp.pl/plus-minus/art36439811-jan-boncza-szablowski-kontrowersyjne-dziady-mai-kleczewskiej> (dostęp: 20.01.2025).
- Czerniawska A., 2015, *W głowie ciągle wojna*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/w-glowie-ciagle-wojna.html> (dostęp: 20.01.2025).
- Dobrowolski P., 2020, *Egzorcyzmowanie polskiego Kościoła*, <https://teatrpismo.pl/7678-egzorcyzmowanie-polskiego-kosciola> (dostęp: 20.01.2025).
- Domagała T., 2019, *Powstrzymać brukowanie piekła*, <https://e-teatr.pl/powstrzymac-brukowanie-piekla-a269789> (dostęp: 20.01.2025).
- Drewniak Ł., 2011, *Spieprzać, Dziady*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/117118/spieprzac-dziady> (dostęp: 20.01.2025).
- Duniec K., 2015, *O polityczności teatru*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5695-o-politycznosci-teatru.html> (dostęp: 20.01.2025).
- Formella W., 2018, *(S)cena wolności*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/264712/scena-wolnosci> (dostęp: 20.01.2025).

- Gac D., 2017, *Przeklinanie*, <https://teatr-pismo.pl/6078-przeklinanie> (dostęp: 20.01.2025).
- Gac D., 2019, *Wszystko w tym teatrze jest prawdą? Paradoxy Powszechnego*, <https://teatr-pismo.pl/7249-wszystko-w-tym-teatrze-jest-prawda-paradoxy-powszechnego> (dostęp: 20.01.2025).
- Gościńska J., 2019, *Czy ocalenie świata na małej scenie jest możliwe?*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/czy-ocalenie-swiate-na-malej-scenie-jest-mozliwe.html> (dostęp: 20.01.2025).
- Gruca J., 2023, *Wciąż nad nami wisi klątwa*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/wciaz-nad-nami-wisi-klatwa.html> (dostęp: 20.01.2025).
- Hübner Z., 2009, *Polityka i teatr*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego.
- Kłątwa*, 2017, <https://www.powszechny.com/pl/spektakle/klatwa> (dostęp: 20.01.2025).
- Kluzowicz J., 2017, *Teatr zaangażowany społecznie jako sposób odnowienia dialogu z polskim widzem*, https://www.researchgate.net/publication/348442858_Teatr_zaanagazowany_spolecznie_jako_sposob_odnowienia_dialogu_z_polskim_widzem (dostęp: 20.01.2025).
- Kyzioł A., 2008, *Chochół i skrzynki Warhola. Rozmowa z Michałem Zadara*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/245002,1,chochol-i-skrzynki-warhola-rozmowa-z-michalem-zadara.read> (dostęp: 20.01.2025).
- Kyzioł A., 2015, *Grzęzawisko polskości*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/teatr/1632031,1,recenzja-spektaklu-lilla-weneda-rez-michal-zadara.read> (dostęp: 20.01.2025).
- Leszczyński A., 2021, *Kurorka Nowak jak Gomulka. Też nie chce, żeby uczniowie chodzili na „Dziady” Mickiewicza*, <https://oko.press/kurorka-nowak-jak-gomulka-tez-nie-chce-zeby-uczniowie-chodzili-na-dziady-mickiewicza> (dostęp: 20.01.2025).
- „Lilla”, czyli klątwa słowiańska, 2015, <https://powszechnymokiem.wordpress.com/2015/08/28/lilla-czyli-klatwa-slowianska> (dostęp: 20.01.2025).

- Miłkowski T., *Powszechny nadal się wtrąca*, <https://e-teatr.pl/powszechny-nadal-sie-wtraca-1041> (dostęp: 20.01.2025).
- Misja Teatru Powszechnego, <https://www.powszechny.com/pl/aktualnosci/misja-teatru-powszechnego> (dostęp: 20.01.2025).
- Mościcki P., 2008, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyka Polityczna.
- Nowak M., 2009, *Posłowie 2008*, [w:] Hübner Z., *Polityka i teatr*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, s. 271–272.
- Orszulak T., 2017, „*Zamieszki zagrażały życiu i zdrowiu uczestników*”. *Teatr Powszechny pokazuje swoją wersję wydarzeń ws. spektaklu „Kłątwa” w Warszawie*, <https://wiadomosci.wp.pl/warszawa/zamieszki-zagrazaly-zyciu-i-zdrowiu-uczestnikow-teatr-powszechny-pokazuje-swoja-wersje-wydarzen-ws-spektaklu-klatwa-w-warszawie-6129289832564865a> (dostęp: 20.01.2025).
- Pawłowski D., 2022, *Czterdzieści i cztery owacje na stojąco dla „Dziadów” z Krakowa*, <https://dzienniklodzki.pl/czterdziesci-i-cztery-owacje-na-stojaco-dla-dziadow-z-krakowa/ar/c13-16113351> (dostęp: 20.01.2025).
- Słownik poprawnej polszczyzny PWN*, 2000, red. G. Markowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Sobiechowska-Szuchta K., 2021, „*Nie widziałem, to się wypowiem*”. *Tym razem awantura o „Dziady”*, <https://www.rmfm24.pl/tylko-w-rmf24/katarzyna-sobiechowska-szuchta/komentarze/news-nie-widzialem-to-sie-wypowiem-tym-razem-awantura-o-dziady,nId,5670086> (dostęp: 20.01.2025).
- Szwarc S., *Za pięć Apokalipsa*, 2019, <https://e-teatr.pl/za-piec-apokalipsa-a270201> (dostęp: 20.01.2025).
- Turowski R., 2020, *Jak ocalić świat na małej scenie?*, <https://www.rafalturowski.teatr/teatr-powszechny> (dostęp 20.01.2025).
- Turowski R., 2021, *Dziady*, <https://www.rafalturowski.teatr/teatr-s%C5%82owackiego-w-krakowie> (dostęp 20.01.2025).

Abstract

“Theatre that Gets in the Way” – Spaces of Dialogue/Conflict in the Contemporary Polish Theatre

The maxim quoted in the title was coined by Zygmunt Hübner, the patron of the Powszechny Theatre in Warsaw, and later adopted by the Theatre itself as both its programmatic principle and promotional slogan. The paper uses the formula to describe the engaged theatre trend – very distinct today – i.e. the theatre that addresses pressing political and social issues. By examining selected productions, the author examines the engaged theatre in three areas: ideological, artistic, and social (these categories also structure the composition of this article). The “conceptual space” is shaped by the theatre makers’ ideological concepts actualised in their stage expressions, which guide the selection of themes and the questions posed to the audience. The “artistic space” is established by the theatrical works themselves and the staging strategies used in them. The “public debate space” is created by both intentional and unauthorised actions of the performance creators that involve the plays in discussions beyond the theatrical walls. Thus, the paper examines the “political dimension” of the contemporary Polish theatre as a field of art, the “political dimension” that manifests in its intricate entanglement with culture, social life, and politics.