



Paulina Wenderlich¹

Przemiany w polskim teatrze dramatycznym w okresie transformacji politycznej po 1989 r.

STRESZCZENIE Celem artykułu jest wykazanie przemian, które nastąpiły w polskim teatrze dramatycznym (przedmiot badań) po 1989 r. w kontekście transformacji politycznej w Polsce, oraz wskazanie genezy i skutków tychże zmian. Problem badawczy zawiera się w analizie wpływu czynników społecznych lub/i politycznych na instytucję teatru dramatycznego w Polsce ze szczególnym uwzględnieniem okresu od drugiej połowy lat 90. XX w., kiedy to narodził się nurt „nowego teatru”, realizowanego w duchu teatru zaangażowanego. Podkreślenie instytucjonalnego wymiaru teatru jest istotne, ponieważ uwypukla jego rangę w życiu publicznym. W procesie badawczym wykorzystano obserwację polskiego życia teatralnego (wytworów artystycznych oraz zjawisk społecznych i politycznych im towarzyszących) oraz analizę źródeł tekstowych.

SŁOWA KLUCZOWE teatr dramatyczny, Polska, sztuka zaangażowana, transformacja polityczna po 1989 r.

Wstęp

Celem niniejszego artykułu jest wykazanie przemian, które nastąpiły w polskim teatrze dramatycznym (przedmiot badań) po 1989 r. w kontekście transformacji politycznej w Polsce, oraz wskazanie genezy i skutków tychże zmian. Problem badawczy podjęty przez autorkę zawiera się w analizie wpływu czynników społecznych lub/i politycznych na instytucję teatru dramatycznego w Polsce ze szczególnym uwzględnieniem okresu od drugiej połowy lat 90. XX w., kiedy to narodził się nurt „nowego teatru”, realizowanego w duchu teatru

¹ Dr Paulina Wenderlich, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, e-mail: paulina.wenderlich@ukw.edu.pl, ORCID: 0000-0003-0360-9324.

zaangażowanego. Autorka skupiła się na publicznym teatrze dramatycznym, repertuarowym, ponieważ to w jego obrębie nastąpiły najbardziej istotne zmiany w treści i formie zjawisk scenicznych po 1989 r. Należy zaznaczyć, że obszar badawczy, który – wg autorki – wymaga zbadania, nie jest obszarem/systemem zamkniętym. Instytucja teatru jest częścią szeroko pojętego systemu artystycznego i systemu sztuki, ten natomiast funkcjonuje w sferze kultury, która jest niezbędnym elementem w systemach społeczno-kulturowych i społeczno-politycznych. Podkreślenie instytucjonalnego wymiaru teatru jest istotne, ponieważ uwypukla jego rangę w życiu publicznym. W procesie badawczym wykorzystano obserwację polskiego życia teatralnego (wytworów artystycznych oraz zjawisk społecznych i politycznych im towarzyszących) oraz analizę źródeł tekstowych.

Życie teatralne na tle globalnych przemian XX w.

Kazimierz Braun, reżyser i badacz teatru, który w swoich pracach poświęconych historii teatru wydobywa zależności między estetyką a społecznym i politycznym kontekstem życia teatralnego, podkreśla, że: po pierwsze – teatr u progu XX w. nie był uznawany za gałąź sztuki, a po drugie – nie rozwijał się w próżni. W nawiązaniu do pierwszej tezy, we wcześniejszych okresach teatr był rozrywką – zależnie od kultury lokalnej – warstw ludowych, klasy średniej lub publiczności wykształconej (Braun, 2000, s. 9). Formy uprawiania teatru dzieliły się na: tradycyjne, popularne i awangardowe. Formy tradycyjne kultywowały dawne style i konwencje. Formy popularne nieraz odwoływały się do różnorodnych tradycji, ale otwarte były przede wszystkim na współczesność i gust widowni. Formy awangardowe, eksperymentalne, ukierunkowane były w przyszłość, torowały drogi przemian teatru. Awangarda nieraz przy tym odwoływała się do różnych tradycji, interpretując je i weryfikując na nowo, choć równie często całą przeszłość chciała odrzucić. Była nastawiona na zmiany, postęp, rozwój. Nieustannie trwał przy tym proces osvajania awangardy przez teatr popularny, włączania jej odkryć do repertuaru i sposobu pracy. W kontekście drugiej tezy Braun (2000) zaznacza, że na zmiany, które nastąpiły w teorii i praktyce teatralnej, wpłynęły trzy „tła”: historyczne, kulturowe i cywilizacyjne (rewolucje naukowe i techniczne; w skali masowej przemiany cywilizacyjne odmieniły świadomość i wrażliwość, nawyki partycypacyjne i systemy wartości, style życia i sposoby komunikacji). Badacz podkreśla (2000), że teatr XX w. był igrzyskiem historii. Kronika dwudziestowiecznego teatru w skali ogólnej dzieli się zasadniczo na – oczywiste z punktu widzenia historycznego – dwie części: przed i po II wojnie

światowej. W pierwszej połowie zbudowane zostały podstawy filozoficzne, estetyczne, etyczne, społeczne i organizacyjne nowoczesnego teatru oraz dokonane radykalne reformy artystyczne. W wielu krajach pierwszej połowy XX w. dominował teatr amatorski, a teatr zawodowy dopiero się formował. Wtedy też miała miejsce Wielka Reforma Teatru, kształtowana na fali modernistycznych ruchów awangardowych, która odmieniła teatr europejski i powoli promieniowała na inne kontynenty. W drugiej połowie XX w. teatr stanął przed nowymi wyzwaniem i problemami. Starał się na nowo zdefiniować swoje funkcje, cele i zasady tworzenia. Stopniowo postępowała globalizacja życia teatralnego. Najpierw objęła ona kraje Zachodu, potem – choć z ograniczeniami – dołączyły do niej państwa rządzone przez reżimy komunistyczne, a później również kraje „trzeciego świata”. Poszukiwania awangardowe drugiej połowy wieku zostały zogniskowane w Drugiej Reformie Teatru inspirowanej duchem – radykalnej i zbuntowanej w formie oraz treści – neoawangardy (Braun, 1979; 1984; 2000, s. 10–11, 18–19, 26–27).

Trzecie „tło” rozwoju teatru w XX w. to kontekst kulturowy. Filozofia, sztuka, odkrycia i wynalazki, prądy, mody intelektualne i artystyczne stanowiły bezpośredni kontekst dziejów teatru XX w., który rozpoczął się pod hasłem modernizmu, a dobiegł końca w aurze postmodernizmu. Teatr czerpał z tego dorobku bezpośrednio, w twórczości reżyserów i aktorów, oraz pośrednio – poprzez dramat. Teatr starał się sam pogłębiać związki łączące go z literaturą i zapewnić sobie niejako bezpośredni dostęp do jej dzieł. Stąd już w końcu XIX w., a ze szczególną intensywnością od lat 20. XX w., pojawił się nowy pośrednik pomiędzy dramatem a literaturą: adaptacja. Zamawiane u pisarzy lub przygotowywane przez reżyserów adaptacje zapewniły teatrowi możliwość realizacji widowisk opartych na powieściach. Odmiana adaptacji – scenariusz teatralny (tworzony pod wpływem scenariusza filmowego) – umożliwiła z kolei teatrowi bezpośrednie czerpanie z dokumentów i opisów zdarzeń historycznych, z pominięciem formy dramatu. Sztuki plastyczne podwójnie wpłynęły na teatr XX w.: poprzez tworzenie klimatu poszukiwań, eksperymentów i artystycznego fermentu oraz poprzez udział plastyków-scenografów w tworzeniu widowisk. Każdy kolejny prąd i styl uprawiania sztuki miał swoje echa w teatrze i owocował widowiskami, które określano jako teatr futurystyczny, teatr dadaistów czy teatr surrealistów. Bardzo ważny wkład w rozwój teatru wnieśli także artyści tworzący *happening*, *performance* (Braun, 2000, s. 30). Muzyka w dwudziestowiecznym teatrze zyskała większe niż dotychczas znaczenie, została zintegrowana z widowiskiem dramatycznym.

Na wiek XX przypadają jeszcze dwie ważne zmiany w teatrze, które korelują z ruchami awangardowymi i kontrkulturowymi. Z jednej strony dokonał się w nim – tak jak wcześniej w sztukach plastycznych, muzyce i literaturze – zwrot performatywny (Bal & Kosiński, 2017; Fischer-Lichte, 2008; Kosiński, 2016), a z drugiej ukonstytuował się teatr postdramatyczny (Lehman, 2004)². Zatem – w kontekście zmian performatywnych – przedstawienie teatralne nabierało rangi jednorazowego wydarzenia, w którym na nowo należało określić relacje między sceną a widownią oraz – w kontekście paradygmatu postdramatycznego – zdecydowane odejście od syntetyzującej funkcji dramatu i hierarchicznego uporządkowania poszczególnych komponentów przedstawienia (Deck & Sieburg, 2011; Kosiński, 2016; Lehman, 2004; zob. także: Pietrzak, 2018). W postdramatycznych formach scenicznych tekst, przedmioty teatralne, scenografia, światło, dźwięk, rytm, materiały audiowizualne, a przede wszystkim ciało (także nagie) stają się równoprawnymi środkami wyrazu. Rozbicie dotychczasowej hierarchii przedstawienia prowadzi – wg zwolenników tego paradygmatu – zarówno do emancypacji poszczególnych jego części, ich uniezależnienia od całościowego sensu i logiki akcji, jak również do otwarcia przestrzeni teatralnej na inne praktyki artystyczne. Teatr postdramatyczny (nazywany bywa także postmodernistycznym) w szerokim ujęciu staje się rodzajem manifestu na rzecz formy otwartej, charakteryzującej się heterogenicznością sensów i znaków scenicznych, dekonstrukcją tekstu sztuki, „recyklingiem” literatury klasycznej, odkrywaniem nowych znaczeń w zderzeniu ze zjawiskami współczesnymi, korzystaniem ze zdobyczy technicznych i technologicznych. W efekcie teatr ma za zadanie emancypowanie również widza, pozwalając mu na swobodny, niekierunkowany odbiór oraz dowolne komponowanie sensów spektaklu. Pojawił się więc nowy dramat (postdramat) z innym niż dotychczas językiem i inną inscenizacją (Deck & Sieburg, 2011; Kosiński, 2016; Lehman, 2004; zob. także: Pietrzak, 2018).

² Teatr postdramatyczny to kategoria teoretyczno-historyczna, opisująca zmianę paradygmatyczną, jaka zaszła w praktykach scenicznych w drugiej połowie XX w., a zarazem propozycja nowego języka służącego analizie tych zjawisk. Teatr postdramatyczny wywodzi się z eksperymentów klasycznej awangardy teatralnej (futuryści, dadaści, teatr epicki, teatr absurdu), a także radykalnych przekształceń w dramaturgii drugiej połowy XX w.

Ewolucja polskiego teatru po 1989 r. – przyczyny

Wszystkie przedstawione powyżej czynniki wpłynęły także na kształt polskiej sztuki – w tym teatru dramatycznego – XX w., z największą mocą uaktywniając się po 1989 r.³ Polska jest znakomitym przykładem do analiz praktyk artystycznych – doświadczenia bardzo skomplikowanej historii, silnie zakorzenione wartości narodowe, patriotyczne i katolickie, które są konsekwencją trudnej przeszłości, silnej potrzeby walki o niepodległość i lęku przed jej utratą. Doświadczenia różnych form uprzedmiotowienia, ale także wielu prób buntu i oporu na gruncie społecznym, politycznym i kulturowym (w tym w sztuce i poprzez sztukę; doświadczenia Polski Ludowej), dają wyraz szerokiego spektrum obszaru badawczego. Kultura (w tym różne dziedziny sztuki) była dla Polaków możliwością pielęgnowania pamięci o swoim kraju i narodzie, dodawała otuchy w chwilach kryzysów i budowała nadzieję na nową, lepszą przyszłość. Powstanie Trzeciej Rzeczypospolitej, będące ogólnonarodowym wstrząsem we wszelkich dziedzinach życia (również w sektorze kultury i jej pozycji w warunkach kapitalistycznych), dostarczyło nowych wyzwań, narodziło szereg pytań, wątpliwości, w końcu kryzysów i manifestacji niezadowolenia różnych grup społecznych i zawodowych. Bardzo szybko sztuka stała się laboratorium testującym dylematy i wyzwania współczesnego świata, które zaczęły dotyczyć także demokratycznej już Polski. Teatr dramatyczny nie tylko towarzyszył tym procesom, ale także był ich uczestnikiem, stał się zwierciadłem napięć społecznych i politycznych, niepokojów i problemów, które wyciągał na powierzchnię teatralnych scen, co było posunięciem niezwykle odważnym (Krakowska, 2019, s. 9–12). W teatrze po 1989 r. z jednej strony załamały się stare struktury, a z drugiej umożliwiło to powstanie nowych, zainspirowanych m.in. doświadczeniami z zakresu globalnych zmian w sztuce od lat 60. XX w., czyli neoawangardy

³ Należy podkreślić, że z przyczyn historycznych i politycznych Polska miała ograniczony dostęp do informacji i możliwości czerpania z dorobku światowej sztuki. Nie oznacza to, że była z tego procesu całkowicie wyłączona, czego dowodem jest m.in. działalność Tadeusza Kantora czy Pomarańczowej Alternatywy. Teatr dramatyczny mierzył się z jednej strony z kanonami socrealizmu, z drugiej z poszukiwaniem alternatywnych form ekspresji artystycznej i buntem wobec reżimu. Zagadnienie to stanowi odrębne, rozległe pole badawcze. Zostało przeanalizowane przez badaczy z różnych dziedzin i dyscyplin naukowych. Warto przywołać choćby kilka publikacji, np.: Fik, 1991; Jarmułowicz, 2003; Jaworska, 2012; Krakowska, 2016; Przystek, 2005.

i ruchów kontrkulturowych, oraz dorobkiem polskiej sztuki krytycznej (Kra-kowska, 2019)⁴. Polski teatr zarówno w warunkach niedemokratycznych, jak i w reżimie demokratycznym wykazywał/wykazuje sprawczość w jego oddzia-lywaniu na „pozateatralne” aspekty życia społecznego, publicznego.

W połowie lat 90. XX w. polskie środowisko teatralne powoli odnajdywało nowe miejsce w nowej Polsce i tak narodził się nurt „nowego teatru”. Polski teatr dramatyczny po 1989 r. zaczął przejmować tematy i strategie pracy (charakte-rystyczne dla teatru zaangażowanego) zarezerwowane wcześniej głównie dla teatrów alternatywnych, awangardowych, które najczęściej nie przybierały cha-rakteru masowego i nierzadko borykały się z niedostatkiem finansowym. Tego typu praktyki artystyczne coraz powszechniej zaczęły być wykorzystywane w ob-rębie najważniejszych i największych publicznych scen dramatycznych w Pol-sce, w konsekwencji stając się nurtem mainstreamowym. U podstaw niniejszej refleksji leży przekonanie autorki, iż podstawą tego zjawiska była silna potrzeba poruszania problemów, z którymi mierzyło się polskie społeczeństwo w nowych, demokratycznych warunkach. Teatr jest niezwykle interesującą płaszczyzną analiz i interpretacji różnych zjawisk uwikłanych w proces polskiej transformacji ustrojowej i stale „dojrzewającej” demokracji. Rok 2015 i rocznica „250-lecia teatru publicznego w Polsce” stały się także punktem wyjścia do ogólnopolskiej dyskusji i stawiania fundamentalnych pytań o rolę teatru publicznego/naro-dowego (teatr publiczny traktowany jest dość często zamiennie z określeniem narodowy, choć – przy okazji ustalania szczegółów dotyczących uroczystości 250-lecia teatru w Polsce – powstał na ten temat spór wśród organizatorów i przedstawicieli środowisk teatralnych⁵), o jego genezę, definiowanie i funkcje, jakie ma spełniać we współczesnej Polsce.

⁴ Tym mianem (termin wprowadził Ryszard W. Kluszczyński) określa się nurt w polskiej sztuce lat 90., do którego zalicza się umownie zjawiska artystyczne w sposób krytyczny komentujące sytuacje społeczne, polityczne, ekonomiczne itp., zaistniałe po transformacji ustrojowej 1989 r. Termin ten bywa wiązany także z grupą absolwentów tzw. Kowalni (pracowni rzeźby prof. Grzegorza Kowal-skiego w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych), kończących studia na początku lat 90. XX w., takich jak: Paweł Althamer, Katarzyna Kozyra, Artur Żmijewski. Do przedstawicieli sztuki krytycznej zalicza się też gdańskich artystów: Dorotę Nieznalską i Grzegorza Klamana. Historycznie termin ten jest wiązany ze zmianami w sztuce zachodniej od lat 60. XX w. W sztuce krytycznej lat 90. artyści podjęli problematykę cielesności i uwikłania jej w kontekst władzy oraz zwracali uwagę na praktyki dyscyplinowania człowieka w sferze kultury.

⁵ Zwolennicy teatru publicznego argumentowali swój wybór szerokim kontekstem publicznego charakteru teatru: dbałością o edukację społeczną; rozwój kulturowy widzów; stymulowanie sporów ideowych i obyczajowych; podtrzymywanie i rozwój wartości niematerialnych; dostępność i otwar-tość na różne opinie i głosy, nawet te mało zgodne ze zdaniem twórców; umacnianie sfery publicznej i branie aktywnego udziału w debacie publicznej, także poprzez wprowadzanie do teatru nowych tematów; stawianie nowych pytań; kwestionowanie tego, co wydaje się ugruntowane i oczywiste;

Teatr w Polsce po 1989 r. przeszedł rewolucję „zwrotów” i „przesunięć”. Począwszy od kwestii organizacyjnych, instytucjonalnych (w kontekście formalnym i nieformalnym, np. relacji na gruncie teatr–odbiorca/widz) po merytoryczne. Zmiany te dokonały się za sprawą bodźców zewnętrznych (kontekst międzynarodowy), jak i wewnętrznych (perspektywa polskiej transformacji; dorobek awangardowych, alternatywnych praktyk artystycznych okresu Polski Ludowej; powstanie i rozwój sztuki krytycznej lat 90. XX w.).

Do czynników zewnętrznych ukonstytuowanych jeszcze w XX w. należą, wskazane powyżej, paradygmat postdramatyczny i zwrot performatywny, będący nieodłącznym elementem sztuki współczesnej. Wskazane „zwroty” istotnie wpłynęły na polski teatr i jego „zaangażowanie” po 1989 r., co sugerują już podstawowe założenia dotyczące potrzeb emancypacyjnych. W tym kontekście ważne jest stwierdzenie Dariusza Kosińskiego (2016, s. 57–66), który podkreśla, że zmiany, jakie nastąpiły od drugiej połowy lat 90. w polskim teatrze, a które uznawane są za wręcz rewolucyjne, w jego ocenie, nie są niczym nowym. Ich siła tkwi nie w formie, a w umiejscowieniu (Kosiński nazywa je „rewolucją przemieszczenia”). Zmiany tego typu, charakterystyczne dla nurtów teatru alternatywnego, awangardowego, niszowego, zostały ugruntowane w głównym nurcie, w publicznym teatrze instytucjonalnym i to jest ich fenomen emancypacyjny – model teatru postdramatycznego jest zintensyfikowanym modelem pracy teatru awangardowego, który ma już ugruntowaną historię. Do wskazanych przez Kosińskiego elementów autorka niniejszego artykułu dodaje jeszcze działania z zakresu pedagogiki teatru i formowania się „teatru włączającego” w publicznych teatrach instytucjonalnych oraz wpływ dramaturgii brytyjskiej, niemieckiej, austriackiej – tzw. brutalistów⁶.

oddawanie głosu grupom, których „widzialność” publiczna jest na niskim poziomie; oraz zapraszanie do teatralnej dyskusji także tych, którzy nie są pokoleniowo, kulturowo, etnicznie związani z naszym narodem. Zwolennicy teatru narodowego przytaczali argumenty historyczne, ideologiczne, leksykalne. Teatr narodowy to według nich teatr programowo polski – taki, który odnosi się do wspólnej tradycji, kultury, języka; to wyodrębnienie polskości. Ostatecznie ustalono, że będzie to rocznica „teatru publicznego”.

⁶ Nie da się ukryć, że sztuki spod szyldu „brutalistów” nie należały do łatwych w odbiorze, z tego powodu Aleks Sierz (krytyk i badacz brytyjskiego teatru) nazwał ten nurt „in-yer-face”, czyli „prosto w twarz”. Uważał, że określenie to opisuje nie tylko tematy, sposób gry i język, którym posługują się twórcy, ale także relację z widzem, który ma poczucie zagrożenia, czuje się atakowany. Estetyka szoku stała się emblematem „brutalistów”. Należy zaznaczyć, że inspiracje zmian, które nastąpiły w światowej dramaturgii, a które przenikały do demokratycznej już Polski, miały bardzo silne podłoże społeczne i polityczne, czego dobrym przykładem są sztuki angielskich twórców lat 90. Teatr „in-yer-face” pojawił się u kresu rządów konserwatystów, tuż przed objęciem władzy przez Tony’ego Blaira – w sytuacji społecznego wyczerpania.

Joanna Krakowska (2019) stawia tezę, że do czynników wewnętrznych należy anomia (poczucie społecznej i egzystencjalnej beznadziei; po upadku komunizmu teoretycznie ustalony został nowy świat, ale w praktyce nie warunkowało to stabilnego ładu, co skutkowało coraz silniejszymi kontrastami społecznymi). Tak jak u podstaw dziewiętnastowiecznych ruchów awangardowych leżało poczucie głębokiego kryzysu kultury, tak w sztuce polskiej po zmianie ustroju politycznego rodziły się analogiczne refleksje wywołane licznymi rozczarowaniami – społecznymi, politycznymi, gospodarczymi, kulturowymi. Zjawisko to zrodziło poczucie anomii. Szukając genezy tematycznej teatru od drugiej połowy lat 90., Krakowska (2019, s. 88–89) zaznacza, że dramaty i przedstawienia (zarówno polskie, brytyjskie, jak i niemieckie) wskazywały na ostre załamanie egzystencjalne, etyczne i estetyczne świata, którego dotyczyły. Artyści zaczęli obrazować i analizować zarówno jednostkowy, jak i zbiorowy wymiar transformacji społeczno-polityczno-kulturowej. Bohaterowie sztuk należeli najczęściej do tych, którzy – z różnych powodów – nie przystosowali się do zastanej rzeczywistości. Anomia zaczęła pojawiać się wyjątkowo intensywnie w polskim teatrze od drugiej połowy lat 90., gdzie mniej więcej od roku 1996 zaczęto wystawiać sztuki spod znaku „brutalizmu”. Z czasem oceny rzeczywistości, wyrażone poprzez język sceniczny, były coraz bardziej krytyczne (Krakowska, 2019, s. 91).

Drugim powodem zmian w teatrze było ustosunkowanie się (często w opozycji) uczniów do pracy swych teatralnych nauczycieli. Teatr początku lat 90. – twierdzi Krakowska (2019) – był mało wyrazisty, ale nie był pozbawiony znakomitych spektakli o uniwersalnej wymowie. Powstały spektakle wybitnych reżyserów m.in. Krystiana Lupa⁷ (Gruszczyński, 2003; Kościelniak, 2014; Plata, 2006; Śmiechowicz, 2018) oraz Jerzego Grzegorzewskiego (Kwaśniewska, 2016; Plata, 2006), którzy określali pułap ówczesnych hierarchii artystycznych i stali się mistrzami wobec kolejnych pokoleń twórców, którzy musieli lub chcieli określić się wobec swoich nauczycieli. Określali się oni w znacznym stopniu w kontrze estetycznej, formalnej, tematycznej. Tak właśnie rodził się „nowy teatr”, którego celem było znalezienie nowego języka scenicznego do opisu rzeczywistości takiej, jaką ona faktycznie jest. Krytyka teatru „odklejonego od rzeczywistości” powodowała potrzebę zmian tego stanu rzeczy. Bunt artystów generował chęć zabierania głosu w sprawach publicznych i mówienia wprost, a nie między wierszami (Krakowska, 2019, s. 118, 127–131).

⁷ Lupa nazywany jest „ojcem” zmian w polskim teatrze od drugiej połowy lat 90. Był nauczycielem i mistrzem twórców „nowego teatru”.

„Nowy teatr” – tematy, inspiracje, wyznaczniki

Do niedawna historia polskiego teatru po 1989 r. czekała na kompleksową analizę w postaci publikacji poświęconej tylko temu zagadnieniu. Tego zadania podjęła się Krakowska (po części kilka lat wcześniej Kosiński w tomie *Teatra polskie. Historie*, Nowak w *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku* oraz redaktorzy i autorzy książki *20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*). Punktem wyjścia, który przyjęła do opowiedzenia najnowszej historii teatru polskiego, był wybór dziewięciu spektakli zrealizowanych po 1989 r., które kumulowały tematy – w przekonaniu badaczki – ważne społecznie. To wokół tychże tematów toczyła się debata publiczna, one generowały spory, wymuszały refleksje, a czasem rewizję wiedzy, przekonań czy obyczajów. Należą do nich: transformacja ustrojowa (jej przebieg i skutki); budzenie się wrażliwości społecznej; przemiany i konflikty obyczajowe związane z emancypacją kobiet i grup LGBT; rewindykacje historyczne i rozliczenia z przeszłością (m.in. kontekst II wojny światowej, PRL-u); krytyka społeczna i sztuka krytyczna; kwestia władzy w teatrze i poza nim (konteksty ontologicznej polityczności instytucji); rozczarowanie i kryzys ustrojowy oraz złożone kwestie związane z antysemityzmem (także współczesnym); krytyka neoliberalizmu (Krakowska, 2019, s. 9–10; zob. także: Zalewska, 2015). Krakowska wedle tych założeń opowiada historię teatru (publicznego) po roku 1989, przyjmując, że jest to zarazem historia polskiej demokracji – od transformacji ustrojowej przez doświadczenia przemian obyczajowych i mentalnych po włączenie w system globalnych zależności i konfliktów. Badaczka stawia tezę, że: „Diagnozowanie chorób demokracji, wrzodów historii i dolegliwości kultury stało się po roku 1989 domeną teatru” (Krakowska, 2019, s. 12).

Za początek polskiego „nowego teatru” Krakowska (2019, s. 101–102) uznaje spektakl *Młoda śmierć* w reżyserii Anny Augustynowicz⁸, którego premiera

⁸ W literaturze przedmiotu występują polemiki, co do daty początku fali „nowego teatru” w Polsce. Janusz R. Kowalczyk na łamach *Rzeczpospolitej* (z dnia 16 maja 1996 r.) jako pierwszy napisał o naderżnięciu nowego teatru. Innego zdania jest Maciej Nowak, który wyznacza datę przełomu w teatrze od 18 stycznia 1997 r., kiedy to doszło do dwóch premier – *Bzika tropikalnego* w reż. Grzegorza Jarzyny w Teatrze Rozmaitości w Warszawie i *Elektry* w reż. Krzysztofa Warlikowskiego w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (zob. *Notatnik Teatralny*, 2004, nr 35, s. 116–119; Pawłowski, 2010, s. 7–9).

odbyła się 10 lutego 1996 r. w Teatrze Współczesnym w Szczecinie⁹. Sztukę napisał Grzegorz Nawrocki – reporter i fotoreporter, co jest istotne z punktu widzenia zaproponowanej formy scenicznej i metody pracy (mechanizmy dokumentalne). Autor nie ukrywał, że zdarzenia relacjonowane w prasie stały się osią zaprezentowanych na scenie mikro-dramatów, trzech zbrodni popełnionych przez nastolatków. Dramat napisany został językiem naturalistycznym, brutalnym, wulgarnym. Był to spektakl prekursorski pod kilkoma względami:

- sposób tworzenia tekstu dramatycznego;
- podejmowany temat;
- konstrukcja przestrzeni;
- aktorstwo;
- dosadność w prezentacji tematu i w języku;
- wykorzystanie projekcji filmów (co nadawało jeszcze większego poczucia konfrontacji z tematem) oraz muzyki hip-hop jako protest-songu;
- reakcji widza na tego typu obraz sceniczny (poczucie zgorszenia i przerażenia, które miało prowadzić do refleksji; miało na celu „wyrwanie” widza ze strefy komfortu);
- wywołanie dyskusji dotyczącej z jednej strony aspektów estetycznych, a z drugiej wagi tematu poruszonego przez twórców. Zaczęto zastanawiać się, czy teatr jest odpowiednią instytucją do poruszania tego typu problemów społecznych, które są domeną polityki społecznej i pedagogiki.

Reżyserka pokazała na scenie świat dotychczas marginalizowany. Przekroczyła barierę, która wyznaczyła kierunki polskiego teatru na kolejne lata (Krawkowska, 2019, s. 103–105).

Powyższe rozważania podsumowane zostaną w punktach, będących jednocześnie wyznacznikami nurtu „nowego teatru”¹⁰:

⁹ Lokalizacja jest w tym przypadku niezwykle ciekawym zjawiskiem, ponieważ najważniejsze spektakle teatru spod znaku zaangażowania społecznego i politycznego zaczęły z czasem powstawać nie w stolicy, a w innych polskich miastach, takich jak Wałbrzych, Bydgoszcz, Legnica czy Katowice. Drugim istotnym aspektem jest kontekst feministyczny. Fakt, że to kobieta odważyła się na otwarcie nowych dróg polskiego teatru, był zmiennym na kolejne lata.

¹⁰ Generację twórców wpisujących się w nurt „nowego teatru” określa się w literaturze przedmiotu mianem „młodszych zdolniejszych”, „jeszcze młodszych, jeszcze zdolniejszych”, „młodych niezdolnych”, „pokolenia porno”, „pokolenia baz@rtu” oraz „nowych niezadowolonych”. Terminy te nawiązują do pojęcia „młodzi zdolni” stworzonego przez Jerzego Koeniga i użytego przez niego w tytule artykułu w piśmie *Teatr* (1969, nr 16) dla nazwania nowej generacji reżyserów w sezonie 1968/1969. Do tej grupy zakwalifikowani zostali: Jerzy Grzegorzewski, Roman Kordziński, Helmut Kajzar, Piotr Piaskowski, Maciej Prus, Izabella Cywińska, Bogdan Hussakowski. Określenia „młodzi zdolniejsi” użył Piotr Gruszczyński w 1998 r. do nazwania grupy reżyserów, którzy artystyczną działalność rozpoczęli na dobre po 1989 r. (choć formowali się w latach 80.). Do grupy tej krytyk

- wdrażanie paradygmatu teatru postdramatycznego: reinterpretacja tekstów klasycznych („nowy teatr” nie boi się tekstów klasycznych, ale potrzebuje aktualnych historii, bo wyrażają one dynamikę współczesności, jej język i jej przekonania); eklektyzm dramatopisarski; skupienie energii wokół „badanego” problemu i zaangażowanego aktorstwa [aktor nie jest już tylko marionetką do grania, ma być świadomym siebie, swojego ciała (Kowalska, 2015) i świata podmiotem współtworzącym spektakl, ważna jest zespołowość rozumiana także jako wspólnota idei tworzonego teatru, np. zespół stworzony przez Krzysztofa Warlikowskiego i skupiający się w warszawskim Nowym Teatrze]; przygotowanie nowej organizacji przestrzeni inscenizacyjnej, łączenie różnych estetyk – scenografia, muzyka (Burzyńska, 2015; Rożek-Sieraczyńska, 2015); wzbogacenie instrumentarium teatralnego teatrem tańca, teatrem lalek, *performance art*, medialnością; zastosowanie zdobyczy teatrów awangardowych i alternatywnych w instytucjach głównego teatralnego nurtu;
- wpływ sztuk „brutalistów” niemieckich, angielskich, austriackich;
- poruszane w spektaklach tematy: seksualność, przemoc, relacje władzy w życiu publicznym i prywatnym, wykluczenia społeczne, konteksty feministyczne i krytyka patriarchy, problemy lokalne w zderzeniu z globalnością, konsumpcja, (neo)kapitalizm, tożsamości (ja – Polak, ja – człowiek, ja – inni); koncepcja „inności” – inny wykluczony („niech nas zobaczą” – zaczęły mówić środowiska dotąd pozbawione widzialności publicznej; unaocznienie, wejście w pole widzialności to – wg postulatów „nowego teatru” – najbardziej radykalna strategia emancypacyjna, narażenie społeczeństwa na widok – afiszowanie się, obnoszenie, epatowanie), ale także „ja” jako inny – indywidualista, podmiot; rozliczenia z historią (kontekst władzy nad pamięcią i historią, polityka historyczna), antagonizmy światopoglądowe, perspektywa narodowo-religijna;
- nierozrywkowy charakter przedstawień, które z założenia mają burzyć spokój, być niewygodne i nieprzyjemne, co wywołuje polemiki i kontrowersje; rozrywka w teatrze była przez „nową teatralną fałę” lekceważona, a wręcz odrzucana; nierozrywkowość miała być warunkiem realizacji

zaliczył: Annę Augustynowicz, Zbigniewa Brzozę, Piotra Cieplaka, Grzegorza Jarzynę i Krzysztofa Warlikowskiego. Do kolejnych pokoleń twórców „nowego teatru” zaliczani są m.in. Jan Klata, Maja Kleczewska, Michał Borczuch, Michał Zadara, Agnieszka Glińska, duety: Monika Strzępka i Paweł Demirski, Wiktor Rubin i Jolanta Janiczak.

głównego celu, jakim jest aktywne uczestnictwo w życiu społecznym i politycznym;

- „nowy teatr” chce być zaangażowany lub/i polityczny [wg kategorii Pawła Mościckiego – angażujący; (Mościcki, 2008)] zarówno poprzez tematy brane na warsztat artystyczny, poprzez sposoby ich przedstawiania, jak i podejmowanie działań wykraczających poza pracę artystyczną; jego zaangażowanie jest zwrócone przeciwko neoliberalizmowi i konserwatywnym rozwiązaniom, a także krytycznie postrzega instytucję Kościoła (Kosiński, 2010)¹¹;
- poszukiwanie nowego widza; wychodzenie poza tradycyjne środowiska i miejsca teatralne; publiczność stanowi znaczny problem praktyczny i badawczy; tworzenie spektakli z udziałem aktorów-amatorów, realizowanie działań z zakresu pedagogiki teatru dla różnych grup odbiorców; nowe podejście do tworzenia spektakli dla dzieci i młodzieży (Kazimierczak, 2015; Hasiuk, 2015);
- „nowy teatr” dużo i chętnie mówi o realizmie, kontestuje rzeczywistość, co wywołuje oskarżenia o rezygnację z arcyzmu, ekshibicjonizm, żerowanie na emocjach aktorów i widzów (Kosiński, 2010);
- dyskursy dotyczące praktyk pracy w instytucji teatru (pojawia się sporo głosów odnoszących się do realizacji postulatów przekazywanych ze sceny także w pracy instytucji); teatr tego okresu zaczyna publicznie mówić także o sobie i swoich problemach organizacyjno-instytucjonalnych.

Powyższe odniesienia – w praktycznym wymiarze pracy artystycznej – przenikają się i uzupełniają. Od drugiej połowy lat 90. XX w. powstało w Polsce wiele spektakli, które wpisują się w nurt „nowego teatru”. Nie sposób wymienić wszystkich, dlatego na potrzeby niniejszego artykułu autorka przytoczy nazwiska kilku emblematicznych reżyserów i zrealizowanych przez nich spektakli: Krzysztof Warlikowski (np. *Anioły w Ameryce*, *Opowieści afrykańskie*, *Kabaret warszawski*), Grzegorz Jarzyna (*Bzik Tropikalny*, *4.48 Psychosis*), Monika Strzępka (*W imię Jakuba S.*, *Był sobie POLAK POLAK POLAK i diabeł czyli w heroicznych walkach narodu polskiego wszystkie sztachety zostały zużyte*), Wiktor Rubin (*Przebudzenie wiosny*, *Caryca Katarzyna*, *Żony stanu*, *dziwki rewolucji*, *a może i uczone białogłowy*), Jan Klata (*Sprawa Dantona*, *Trylogia*, *Wesele*), Maja Kleczewska (*Podróż zimowa*, *Bachantki*), Michał Zadara (*Awantura Warszawska*, *Szalona*

¹¹ Charakter radykalnie antyprawicowy przybrały spektakle zwłaszcza w okresie rządów Prawa i Sprawiedliwości w latach 2005–2007 oraz od roku 2015.

Lokomotywa), Weronika Szczawińska (*Onko, Wojny, których nie przeżyłam*), Paweł Wodziński (*Mickiewicz. Dziady. Performance, Solidarność. Rekonstrukcja*), Bartosz Frąckowiak (*Granice, Workplace*).

Jak zaznacza Krakowska: „Kwestie praw kobiet i osób LGBTQ, sprawy wykluczeń i przywilejów społecznych, stosunek do religii i do polskiego katolicyzmu, stosunek do tradycji romantycznej i rozumienie tradycji, niechęć do kultury patriarchy i sympatie dla różnorodności – wszystkie te kwestie pojawiły się w teatrze po 1989 r., były tematem przedstawień oraz współteatralnych i ogólnospółecznych debat” (Krakowska, 2019, s. 13).

Konkluzje i przyczynki

Należy podkreślić, że współczesne życie teatralne w Polsce kreowane jest przez teatr instytucjonalny. Teatr alternatywny, który przed 1989 r. odgrywał niezwykle istotną rolę, dzisiaj zajmuje mniej eksponowaną pozycję. Zmieniła się sytuacja polityczna, która w znacznym stopniu decydowała o sile ruchu alternatywnego, ale modyfikacji uległ także teatr repertuarowy, a granice formalne między alternatywą a teatrem repertuarowym uległy zatarciu¹². Teatr zaangażowany nie pozostaje w służbie dramatu i jego autora, ale jest zainteresowany sferą społeczno-polityczną, która – wg twórców – wymaga transformacji. Wielu współczesnych artystów stara się reinterpretować tradycję, sprzyja twórczemu recyklingowi, na który – jak zaznacza Emilia Zimnica-Kuzioła (2018, s. 84–86) – składają się subwersja i *bricolage*. Subwersja w sztuce to wykorzystanie dzieła, motywu artystycznego, postaci dramatycznej przy „przesunięciu” dotychczasowych znaczeń. Podobnym terminem jest *bricolage* („majsterkowanie”), który oznacza dowolne zestawienie zastanych form czy elementów kulturowych.

¹² W nazwaniu i wyodrębnieniu tego, co określa się potocznie teatrem alternatywnym, pomaga ciągłość aktywności kilku zasłużonych grup (Teatr Ósmego Dnia i Akademia Ruchu). Do tej tradycji mniej lub bardziej otwarcie odwołują się młodsze grupy. Do najciekawszych należą: Porywacze Ciał, Biuro Podróży, Komuna//Warszawa. Odrębną pozycję w polskim życiu teatralnym zajmuje Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice pod kierownictwem Włodzimierza Staniewskiego. Grupa działa od połowy lat 70., zdobyła międzynarodowy rozgłos i uznanie. Premiery przygotowuje niezwykle rzadko. Kolejne spektakle grupy są drogą w odkrywaniu źródeł kultur: od wschodnioeuropejskiej kultury ludowej, poprzez średniowieczną, ku antycznej. Praca grupy przypomina działalność archeologiczną: spektakle poprzedzone są wnikliwymi badaniami antropologicznymi, etnicznymi. Pozycja grupy jest wyjątkowa także ze względu na liczbę zespołów teatralnych, które wywodzą się z niej. Do najważniejszych należą: Studium Teatralne, Teatr Pieśń Kozła, Węgałty. W kontekście teatru alternatywnego zob. m.in.: *Teatr*, 2015, nr 11, s. 82–86; *Didaskalia*, 2021, nr 163/164, s. 135–162.

Twórcy zaczęli tworzyć wypowiedzi artystyczne w sposób odważny, często krytyczny i bezpośredni. Wykorzystywali i wykorzystują m.in. reinterpretację klasycznych dzieł literatury polskiej i światowej, publicystykę oraz nowe dramaty nierzadko pisane z myślą o konkretnym temacie. Teatr ostatnich dwóch dekad zmierzył się z całym niemal zapleczem historycznym i mentalnym polskiej kultury. Publiczne instytucje kultury będące jednocześnie przestrzenią sztuki zaangażowanej (np. instytucje teatru zaangażowanego) mogą być szczególnie narażone na zmiany orientacji politycznych, decyzje władz państwowych lub/i samorządowych. Stąd też istnieje duże prawdopodobieństwo ich uzależnienia od czynników ekonomicznych (dotacji ministerialnych, samorządowych itd.) bądź formalno-prawnych (status i mechanizmy wyboru dyrektorów tych instytucji). Jest to tym ważniejsze, że – jak wspomniano powyżej – najbardziej istotne zmiany i wydarzenia teatralne po 1989 r. (ze szczególnym naciskiem na okres od drugiej połowy lat 90., od kiedy datuje się narodziny nurtu zaangażowanego „nowego teatru”) działy się w teatrach publicznych, dramatycznych, repertuarowych. Artyści zaczęli angażować się w analizę rzeczywistości (również w konwencji teatru dokumentalnego, faktu), zabierać głos w debacie publicznej, obserwować społeczeństwo i wypowiadać się na temat jego słabości i problemów. Kategorie estetyczne zastępowano potrzebą odważnego, krytycznego mówienia o współczesnym świecie, a nawet wygłaszaniem postulatów politycznych. Często nie jest to świat, który ma spełniać estetyczne wymagania widowiska, nie jest to chwila relaksu spędzona w teatrze. Przeniesienie sposobu pracy, form scenicznych i warstwy merytorycznej z teatru alternatywnego do głównego nurtu, do największych i szanowanych scen teatralnych w Polsce było niespotykanym dotychczas fenomenem w historii polskiego teatru. Był to też moment, kiedy najważniejsze spektakle zaczęły powstawać także poza głównymi ośrodkami teatralnymi, czyli Warszawą i Krakowem. Na teatralnej mapie Polski zaczęły pojawiać się inne miasta, do których należało się udać, by zobaczyć zaangażowane przedstawienia, m.in. Wałbrzych, Bydgoszcz, Legnica, Poznań czy Szczecin.

Publiczny teatr instytucjonalny zyskał nowe oblicze, wywołujące żywe spory recenzentów, widzów, w tym także przedstawicieli władzy centralnej i samorządowej. Część odbiorców zachęca poprzez podejmowane tematy i formę, a innych zdecydowanie zniechęca, ponieważ oczekują od teatru innych treści i sposobów inscenizacyjnych. Trwa spór o model teatru, jego funkcje, repertuar i estetykę. Spór ten zarysowuje się także na płaszczyźnie ideologicznej – niechętni wobec współczesnych form inscenizacyjnych są odbiorcy o konserwatywnych poglądach, w tym politycy. Przeciwnicy nowych form scenicznych nie akceptują

reinterpretacji przeszłości i nierzadko krytycznego stosunku do Kościoła. Teatr współczesny zniechęca część odbiorców brutalizacją i nadmiernym uwikłaniem w tematy polityczne. Argumenty przywoływane przez twórców „nowej fali” nie dla każdego są wystarczające. obrońcy kontrowersyjnych spektakli przekonują do swoich strategii, wyjaśniają je i zaznaczają, że każde nowatorstwo w sztuce budzi na początku opór. Kilka spektakli ostatnich lat poruszyło publiczną dyskusję na temat transgresji teatru, który – wg przeciwników tego nurtu – nie prezentuje wartościowej estetyki, profanuje religijne i narodowe symbole, burzy porządek społeczny, wprowadza wulgarność. Opinie na temat spektakli, które naruszają kulturowe, obyczajowe i religijne tabu, są silnie spolaryzowane (Zimnica-Kuzioła, 2018, s. 94, 96, 106). W związku z faktem, iż tego typu przedstawienia tworzone są najczęściej w publicznych teatrach instytucjonalnych subwencjonowanych z publicznego budżetu, pojawiają się skrajne głosy poparcia lub sprzeciwu. Z jednej strony brak zgody wobec finansowania przez państwo i samorządy tego typu wizji teatru, którą promuje dyrektor instytucji, a z drugiej poparcie zwolenników, którzy twierdzą, że teatr powinien zabierać głos w sprawach społeczno-politycznych i ma do tego prawo w demokratycznym państwie.

Współczesny teatr (sztuka współczesna) bywa polemiczny i nierzadko budzi obawy. Należy jednak zaznaczyć, że stał się ważnym zjawiskiem społecznym, podejmującym tematy trudne, niezręczne, ryzykowne i pobudził debatę publiczną. Widoczny jest konflikt idei postępu z konserwatyżmem kulturowym, co generuje konkretne skutki. Wizja teatru, pozycje repertuarowe, sposób inscenizacji i zarządzania instytucją wywołują skrajne emocje, słowa i czyny w postaci protestów oraz decyzji dotyczących zmian na stanowiskach dyrektorskich. Przykładów w polskiej historii współczesnego teatru po 1989 r. nie brakuje (Cieślak, 2015; Śmiechowicz, 2018; Zimnica-Kuzioła, 2018)¹³. Dyskusje wokół polskiego te-

¹³ Jednym z przykładów może być sytuacja w Teatrze Nowym w Łodzi w 2003 r., po śmierci dyrektora Kazimierza Dejmka. Narzucenie przez prezydenta miasta nowego dyrektora (bez akceptacji zespołu teatru i stowarzyszeń zawodowych) doprowadziło do protestu aktorów, którzy nie przyjęli decyzji władz lokalnych. Spór zakończył się rozwiązaniem siłowym. Straż miejska i ochroniarze wyprowadzili aktorów z budynku 18 kwietnia 2003 r. W spektaklu przygotowanym przez Dejmka i dokończonym po jego śmierci (*Hamlet*) aktorzy okazali swego niezadowolenie. Sporów związanych z wyborami dyrektora teatru – po zmianie ustroju politycznego – nie brakuje. Do bardzo głośnych i obarczonych wieloma konsekwencjami należą zmiany dyrekcji w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, kiedy stanowisko dyrektora musiał opuścić w 2017 r. Jan Klata (wziął udział w konkursie ogłoszonym przez MKiDzN, czyli organizatora instytucji, ale przegrał go z kandydatem preferowanym przez ministra Piotra Glińskiego; Klata miał poparcie zespołu Starego Teatru i środowiska teatralnego) oraz w Teatrze Polskim we Wrocławiu, kiedy decyzją władz (także wbrew opiniom zespołu Teatru Polskiego i środowiska) dyrektorem został Cezary Morawski, zastępując Krzysztofa Mieszkowskiego. Przypadki te wywołały falę sprzeciwu i wiele kontrowersji, o których – w momentach

atru w demokratycznej Polsce pokazują, jak silne emocje wywoływane są przez różnice światopoglądowe i jak nadal ważne są aspekty patriotyczne i religijne, a im sytuacja polityczna staje się bardziej napięta i spolaryzowana, tym konflikty społeczne są bardziej widoczne (Dąbrowski & Demenko, 2014)¹⁴. Problem ze współczesną cenzurą w kulturze polega na tym, że jest ukryta. Działa za pomocą wyrafinowanych środków nacisku np. ekonomicznego, groźby odebrania dotacji. Żaden z polityków czy urzędników oczekujący usunięcia niewygodnych wytworów artystycznych nie przyznaje się, że jest cenzorem. Zdarza się, że cenzura przybiera także formę autocenzury. Dyrektorzy w obawie o dobro teatru lub własne stanowisko sami usuwają spektakle z repertuaru lub wymagają od twórców „wycięcia” określonych scen (Nowak, 2010, s. 45). Dyskusja o wolności słowa, granicach sztuki i ingerencji władzy politycznej trwa i z pewnością będzie się wielokrotnie w kolejnych latach powtarzać, zwłaszcza w sytuacji radykalizujących się poglądów, podsycanych narracją lęku.

kulminacyjnych – mówiły wszystkie media ogólnopolskie. Przytoczone przeze mnie kazusy dotyczą aspektów organizacyjno-formalnych, a warto także wskazać przykłady sporów na tle inscenizacyjno-ideologicznym. Do konfliktów o takim podłożu doszło m.in. przy okazji spektakli: *Śmierć i dziewczyna* w reż. Eweliny Marciniak (2015 r.) w Teatrze Polskim we Wrocławiu, do którego zostali zaproszeni aktorzy porno (co istotne – do protestów doszło jeszcze przed premierą spektaklu, a zatem nikt z widzów jeszcze go nie widział; premiera ta była jednym z czynników, który wywołał konflikt na linii dyrektor Mieszkowski – minister Gliński, co w konsekwencji doprowadziło do zmiany dyrekcji teatru). Kolejnym przykładem konfliktu wywołanego inscenizacją był spektakl *Do Damaszku* w reż. Jana Klaty (2013 r.). Na jednym z pokazów grupa osób związanych ze środowiskami konserwatywnymi przerwała spektakl, demonstrowała niezadowolenie i oburzenie wywołane scenami seksualnymi. Najbardziej aktualny spór dotyczy spektaklu *Dziady* w reż. Mai Kleczewskiej w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie. Konflikt między teatrem a stroną rządową zaczął się, gdy 23 listopada 2021 r. małopolska kurator oświaty Barbara Nowak wydała stanowisko, w którym zdecydowanie odradzała organizowanie przez szkoły wyjść dzieci i młodzieży na to przedstawienie. Przekonywała, że zawarte w nim treści nie wpisują się w cele systemu oświaty. Spór ma swoje konsekwencje także ekonomiczne i organizacyjne. Ostatnim przykładem – stawiam tezę, że najważniejszym w kontekście wielu debat (wręcz kłótni i konfliktów światopoglądowych) na temat wolności twórczej i jej granic – jest spektakl *Kłątwa* (reż. Oliver Frlić; 2017 r.) stworzony w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Zob. także: *Teatr*, 2015, nr 11, s. 58–62; *Notatnik Teatralny*, 2017, nr 84–85.

¹⁴ Jakub Dąbrowski i Anna Demenko (2014, s. 22) zaznaczają, że myśl oświeceniowa i liberalna jest w Polsce relatywnie słaba, za to od pokoleń silnie oddziałują wartości narodowe, patriotyczne oraz religijne nakazy i zakazy. Mentalność Polaków uwikłana jest w historyczne traumy pielęgnowane i przekazywane od najwcześniejszych lat szkolnych, a społeczeństwo jest jednolite religijnie i etnicznie. Okoliczności te wpływają na sposób funkcjonowania wspólnoty/społeczeństwa, a więc także na wyznaczanie granic wolności, otwartość na „inność” i w konsekwencji na wyobrażenia o sztuce i jej formach. Badacze wykazują również, iż koncept szczególnej ochrony wolności słowa nigdy nie był w Polsce szczególnie popularny.

Bibliografia

- Bal, E. & Kosiński, D. (red.) (2017). *Performatyka. Terytoria*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Braun, K. (1979). *Druga Reforma Teatru? Szkice*. Wrocław: Ossolineum.
- Braun, K. (1984). *Wielka Reforma Teatru w Europie: ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław: Ossolineum.
- Braun, K. (2000). *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*. Lublin: Norbertinum.
- Burzyńska, A.R. (2015). Polski teatr współczesny z ducha muzyki. *Teatr*, 11, 32–35.
- Cieślak, J. (2015). Rozgrywki w kulisach. *Teatr*, 11, 54–57.
- Dąbrowski, J. & Demenko, A. (2014). *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*. Warszawa: Wydawnictwo Fundacja Kultura Miejsca.
- Drozdowski, A.K. (2015). Symbioza. *Teatr*, 11, 82–85.
- Fik, M. (1991). *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *Estetyka performatywności*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Grenda, M. (2021). Teatr alternatywny mistrzem drugiego planu, czyli jak polska scena niezależna funkcjonuje w cieniu organizacyjnym teatru instytucjonalnego. *Didaskalia*, 163/164, 135–162.
- Gruszczyński, P. (2003). *Ojcobójcy. Młodszy zdolniejsi w teatrze polskim*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Hasiuk, M. (2015). Zdzierać maski pozorów. *Teatr*, 11, 95–98.
- Jarmułowicz, M. (2003). *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*. Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Jarząbek, D., Kościelniak, M. & Niziołek, G. (red.) (2010). *20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Jaworska, A. (2012). *Pomarańczowa Alternatywa w bezdebitowej prasie studenckiej, we wspomnieniach i w drukach ulotnych lat osiemdziesiątych XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Kazimierczak, Sz. (2015). Teatralna inicjacja. *Teatr*, 11, 86–89.
- Kosiński, D. (2010). *Teatra polskie. Historie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Kosiński, D. (2016). Na nowo czy od nowa. W: tegoż (red.), *Nowy teatr nie(po)rozumienia* (s. 57–66). Szczecin: Teatr Lalek Pleciuga.
- Kościelniak, M. (2014). „Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kowalska, J. (2015). Ciało przed pustym lustrem. *Teatr*, 11, 26–31.
- Krakowska, J. (2016). *PRL. Przedstawienia*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN.
- Krakowska, J. (2019). *Demokracja. Przedstawienia*. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN.
- Kwaśniewska, M. (2016). *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lehman, H.T. (2004). *Teatr postdramatyczny*. Kraków: Księgarnia Akademicka.

- Lehman, H.T. (2011). Wie politisch ist Postdramatisches Theater. W: J. Deck & A. Sieburg (red.), *Politisch Theater machen: Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten* (s. 29–40). Bielefeld.
- Mieszkowski, M. (red.) (2017). *Notatnik Teatralny* [Kłątwa], 84–85.
- Mościcki, P. (2008). *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Nowak, M. (2004). My, czyli nowy teatr. *Notatnik Teatralny*, 35, 116–119.
- Nowak, M. (2010). Dlaczego wątroba?. W: R. Pawłowski (red.), *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997 roku* (s. 7–9). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Pietrzak, M. (2018). *Nowa retoryka teatru. Między wczoraj a dziś*. Warszawa: Bel Studio.
- Polski teatr tkwi w chaosie [rozmowa J. Cieślaka z O. Łukaszewiczem, prezesem Związku Artystów Scen Polskich]. (2015). *Teatr*, 11, 58–62.
- Przastek, D. (2005). *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR.
- Rożek-Sieraczyńska, J. (2015). Czego nie widać... *Teatr*, 11, 36–38.
- Śmiechowicz, O. (2018). *Polski teatr po upadku komunizmu. Lupa, Warlikowski, Klata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Zalewska, K. (2015). Rozpoznanie bojem. *Teatr*, 11, 17–25.
- Zimnica-Kuzioła, E. (2018). *Spółeczny świat teatru. Areny polskich publicznych teatrów dramatycznych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Changes in Polish dramatic theater during the political transformation after 1989

SUMMARY The aim of the paper is to show the changes that took place in Polish dramatic theater (the subject of research) after 1989 in the context of the political transformation in Poland and to indicate the origins and effects of these changes. The research problem is contained in the analysis of the impact of social and / or political factors on the institution of dramatic theater in Poland, with particular emphasis on the period from the second half of the 1990s, when the „new theater” trend was born, realized in the spirit of engaged theater. Highlighting the institutional dimension of theater is important because it emphasizes its importance in public life. In the research process, the observation of Polish theatrical life (artistic products and accompanying social and political phenomena) and the text sources analysis were used.

KEYWORDS dramatic theater, Poland, engaged art, political transformation after 1989

Data przekazania tekstu: 14.02.2022; data zaakceptowania tekstu: 29.11.2022.