

Joanna Krakowska

TEATR PUBLICZNY. KONFLIKT I KONSENS

1.

Na środkowym Manhattanie, cztery przecznice od Museum of Modern Art w budynku niewyróżniającym się niczym szczególnym – prócz dużej witryny galerii sprzedającej prace pewnej artystki specjalizującej się w dekoracyjnych motywach kwiatowych – znajduje się niepozorne wejście opatrzone szyldem „The New York Gallery Building”. Za nim ciasne, ale zaprojektowane z najwyższą dbałością, minimalistyczne lobby¹ z onieśmielającym portierem w liberii, które prowadzi do wind. Można się nimi dostać do ośmiu niezmiernie renomowanych galerii sztuki, mających swoje siedziby w tym budynku. Reprezentują najważniejszych artystów wizualnych na świecie, sprzedają współczesne dzieła, eksponując je w swoich „white cubes” w zachęcającym kontekście klasyków, choćby Picassa czy Louise Bourgeois. Zresztą John Szoke Gallery na trzecim piętrze specjalizuje się właśnie w grafikach Picassa i Muncha. A położona piętro wyżej galeria Marian Goodman, prowadzona według najwyższych standardów, od lat reprezentuje między innymi Williama Kentridge’a czy Christiana Boltanskiego. To galerie komercyjne i ekskluzywne, choć otwarte dla publiczności i bezpłatne. Ich eleganckie wnętrza łączą się na ogół z przestrzenią biurową, pełniącą zarazem rolę salonu, gdzie konwersuje się o sztuce, a zarazem dokonuje wielotysięcznych transakcji. Usytuowanie tych galerii, ich dostępność, architektura wnętrza i sposób ekspozycji mimo pozorów otwartości mają zdecydowanie wykluczający charakter. Po pierwsze, trzeba o nich wiedzieć, po drugie, trzeba mieć śmiałość, żeby do nich wejść, po trzecie, trzeba rozumieć, że sztuka jest na sprzedaż, a więc z definicji adresowana do nielicznych i wybranych. Galerie w The New York Gallery Building, gdzie można zobaczyć to, co w sztuce współczesnej najlepsze, są zatem z a p r z e c z e n i e m p r z e s t r z e n i p u b l i c z n e j .

W północnej części Manhattanu, po zachodniej stronie, rozpościera się rozległy kampus Columbia University; na południu z kolei, w okolicach Washington Square Park, właścicielem większości nieruchomości pozostaje New York University. Tu i tam rzucają się w oczy nowoczesne siedziby uniwersyteckich bibliotek. W obu obowiązują rygorystyczne zasady korzystania ze zgromadzonych zbiorów – czytelnicy są niemal niedostępni dla czytelników spoza tych uniwersytetów, a jeśli, to w bardzo ograniczonym stopniu. Być może trudno się temu dziwić, skoro koszt czesnego za dwa semestry roku akademickiego

¹ Fot. zob.: <http://www.sydneyarchitects.com/Building%20Repositioning/24.htm> (dostęp 15 września 2015).

2015/2016 w Tisch School of the Arts w NYU wynosi 52.434 dolary, a w Columbii na studiach teatralnych nawet więcej. W biznesie, jakim jest prywatne szkolnictwo wyższe, sprywatyzowanie wiedzy jest częścią systemu. Biblioteki uniwersyteckie udostępniane studentom w ramach zawieranej z nimi transakcji handlowej są zatem zaprzeczeniem dobra publicznego.

Bogate amerykańskie uniwersytety pełnią jednak jeszcze jedną funkcję, która ma charakter, by tak rzec, humanitarny. Zapewniają oto środki do życia wielu prominentnym postaciom amerykańskiego teatru przez zatrudnianie ich w charakterze wykładowców, oczywiście nie bezinteresownie – na ich nazwiskach budują zarazem swój prestiż. Dotyczy to w równym stopniu słynnych dramatopisarzy, jak Edward Albee, który wykładał na uniwersytecie tekszańskim, czołowych reżyserów, jak Ann Bogart czy Andrei Serban (Columbia University) oraz skandalizujących performerów, jak Holly Hughes (University of Michigan). Dla wielu z tych często wybitnych i uznanych w świecie artystów uniwersytecki kontrakt to *de facto* jedyny sposób, by uzyskać ubezpieczenie zdrowotne i elementarne bezpieczeństwo finansowe – a czasem także szansę na pracę artystyczną i teoretyczną nad nią refleksję. Okazuje się zatem, że – jak nazwał to autor książki *Theater. O zmięczeniu teatru w Ameryce* – jedną z „najbardziej strzeżonych tajemnic w USA” jest to, że placówki szkolnictwa wyższego są „najważniejszym pracodawcą artystycznym kraju”². Tak naprawdę w ten sposób zostaje określony system będący zaprzeczeniem publicznego finansowania teatru.

Czy wiąże się to z katastrofą teatru publicznego? Tytuł wspomnianej książki Frédérica Martela mówi sam za siebie, choć warto pewnie byłoby przyjrzeć się bliżej procesom, jakim podlega teatr – nazwijmy go: zespołowy, poszukujący i niekomercyjny – w owym „systemie zaprzeczeń”, który tu przedstawiam. LaMama już tylko sporadycznie produkuje własne spektakle, częściej użyczając swoich scen innym. Twórcy The Wooster Group dali się skomercjalizować, a resztki artystycznych ambicji finansują ze środków europejskich. Zespół Mabou Mines przestaje istnieć... Przestrzeń między półprywatnymi przedstawieniami dla wtajemniczonej publiczności a komercyjnymi widowiskami w wielkich salach przeraźliwie się kurczy. System teatralny, w którym teatr to z jednej strony niszowe i na ogół solowe performanse, a z drugiej – wielkie widowiska z głośnymi nazwiskami na afiszu to zaprzeczenie teatru publicznego.

² Frédéric Martel *Theater. O zmięczeniu teatru w Ameryce*, przełożył Piotr Szymanowski, Instytut Teatralny, Warszawa 2012, s. 167.

Można by w tym miejscu zapytać, po co nam te wszystkie amerykańskie przykłady? Ano po to, by zobaczyć, jaki długofalowy wpływ na kształt życia społecznego mają sztuka, edukacja i nauka, jeśli myśli się o nich kategoriami własności, opłacalności, racjonalności ekonomicznej i efektywności. I jak te kategorie reprodukują się z jednej strony w postaci elitarystycznych, egoistycznych i wykluczających praktyk społecznych, a z drugiej – w postaci komodyfikacji i konformizacji praktyk kulturowych. Przykłady amerykańskie potraktować więc można niczym laboratorium „złych praktyk”, które pozwalają nam zobaczyć to, co „publiczne” *à rebours*. Pojęcie „publiczne” łatwiej bowiem zdefiniować przez jego odwrotność, pokazując, czym „publiczny” na pewno nie jest, aniżeli dawać jego jednoznaczną wykładnię.

Publiczny zatem – co można wynieść z tej amerykańskiej lekcji – nie dzieli klasowo i ekonomicznie, nie zawłaszcza i nie ogranicza dostępu do dziedzictwa kulturalnego, nie stosuje ekonomicznej opłacalności jako głównego kryterium wartościowania i nie sprowadza teatru do przemysłu teatralnego, a radykalnej twórczości artystycznej do fanaberii albo bardzo bogatych, albo niszowych i wyklętych.

2.

„Publiczny” jest zatem kategorią *par excellence* polityczną, jeśli wskazuje się ją jako wartość czy zestaw wartości, których warto bronić. Doskonale widać to na przykładzie teatru w kontekście obchodzonej właśnie rocznicy 250-lecia Teatru Publicznego w Polsce. Jej idea jest właśnie odwołanie się nie tyle do jakiejś historycznej czy słownikowej wykładni tego pojęcia, lecz do zespołu demokratycznych, wolnościowych i równościowych, obywatelskich i społecznych wartości, które oczywiście podlegać mogą dalszemu precyzowaniu, a nawet sporom i negocjacjom, ale wytyczają pewien kierunek myślenia zarówno o teatrze, jak o przestrzeni społecznej, w jakiej teatr operuje. Uznanie teatrów publicznych w Polsce za dobro społeczne jest samo w sobie stanowiskiem politycznym, z którego wynikają określone zobowiązania nie tylko dla teatrów, ale i dla władzy. Teatry – argumentuje Dorota Buchwald, dyrektorka Instytutu Teatralnego, odpowiedzialnego za organizację obchodów rocznicy – „mogą sobie pozwolić na twórczą niezależność, poszukiwania, eksperymenty, badania, porażki i pomyłki”³ właśnie dlatego że są publiczne. W pojęcie „publiczny” powinna być wpisana różnorodność, dostępność i wolność ekspresji, a także współodpowiedzialność i

³ *Teatr to nie przedsiębiorstwo, ale przedsięwzięcie*, z Dorotą Buchwald rozmawia Jacek Kopciński, „Teatr” nr 5/2015.

wspólnotowość, co tym samym pociąga za sobą konieczność odpowiedzenia sobie zarówno na ważne pytania światopoglądowe, jak i na konkretne pragmatyczne wyzwania.

Polityczna moc hasła „teatr publiczny” polega bowiem nie tylko na zamianie wcześniej obchodzonej rocznicy „teatru narodowego” na rzecz bardziej inkluzywnej i uniwersalnej formuły święta, lecz przede wszystkim na wskazaniu, że operuje ono nie tylko w sferze kapitału symbolicznego, ale także w konkretnych ekonomicznych, administracyjnych, politycznych wymiarach. Polityczny charakter tej rocznicy rozumianej jako „akcja edukacyjno-społeczna”, jak słusznie wskazywał Dariusz Kosiński, polega w dużej mierze na działaniach propagandowych i propagatorskich zmierzających do zwrócenia uwagi na funkcje i znaczenie teatru w życiu publicznym, a w szczególności na to, „dlaczego należy podtrzymywać jego istnienie, czyli dosłownie – przeznaczać na jego utrzymanie publiczne pieniądze”⁴.

Innym aspektem polityczności tych obchodów jest okazja, jaką stwarzają, by przedyskutować – a przynajmniej sformułować i odnotować – szereg istotnych kwestii związanych z teatrem, a zarazem lokujących się w centrum napięć, kontrowersji i konfliktów w życiu publicznym. Jako laboratorium wartości wspólnych i rozłącznych teatr publiczny sprawdza się bowiem doskonale. Tym bardziej więc z namysłem potraktować wypada rocznicę, w której dowartościowano teatr właśnie jako medium społeczne, przestrzeń debaty, instrument polityczny, miejsce problematyzowania rzeczywistości i narzędzie krytyczne – takie bowiem aspiracje określają ideę teatru publicznego.

Wiosną 2012 roku, podczas potężnego środowiskowego kryzysu, w Teatrze Polskim we Wrocławiu zrealizowano performans⁵ wpisujący się w trwające wówczas protesty środowiska teatralnego przeciw szkodliwej polityce władz wobec teatru publicznego. Z tego performansu pochodzi *Monolog o rzeczach najważniejszych*:

jest parę rzeczy które trzeba powiedzieć
ale nie wiadomo jak je powiedzieć
bo nie wiadomo jak mówić
rzeczy najważniejsze i decydujące

⁴ Dariusz Kosiński *Nie „czy”, tylko „i”...*, i..., http://250teatr.pl/artykuly,233,nie_czy_tylko_i (dostęp 15 września 2015).

⁵ Marzena Sadocha *Czy pan to będzie czytał na stałe?*, reż. Michał Kmiecik, Teatr Polski we Wrocławiu, prem. 12 kwietnia 2012. Spektakl powstał w ramach ogólnopolskich protestów środowiska teatralnego odbywających się pod hasłem „Teatr nie jest produktem / Widz nie jest klientem”. Fragmenty tekstu wydrukował „Notatnik Teatralny” nr 77/2014-2015.

jeśli są takie rzeczy
a jeszcze są takie rzeczy

Rocznicowe okoliczności stwarzają pretekst, by właśnie te rzeczy najważniejsze wypowiedzieć, by kwestie pałace wyartykułować, by pospieszyć z ich przekazem do publiczności, z postulatami do władz i z koleżeńskimi polemikami. Szansę na sformułowanie „rzeczy najważniejszych” i na konfrontację zapatrywać na te kwestie stworzyły już spory wokół rocznicy, związane z faktem, że obchodzi się ją w roku 2015 pod hasłem „teatru publicznego”, a nie jak wcześniej – „teatru narodowego”. Pozwoliło to rocznicy wymknąć się spod kurateli retorycznej i propagandowej, kładącej nacisk na afirmację historycznej tożsamości i tradycyjnych wartości, a przenieść akcent na jej otwarty, dyskursywny i modernizacyjny wymiar. Tym gestem pośrednio wymuszona została weryfikacja wartości wspólnych i rozłącznych, a zarazem odnowienie pewnych znaczeń wynikające z konieczności obrony własnych stanowisk.

Obrońcy „narodowego” przyjęli wprawdzie strategię analizy denotacji pojęcia „publiczny”, miast zwrócić się z polemiczną werwą ku jego konotacjom, czyli ku temu, co w planie symbolicznym to pojęcie reprezentuje. Skupiali się też na historycznych niuansach, wykazując trafność lub nietrafność faktograficzną takich czy innych określeń, miast bronić wartości stojących za ich własnym wyborem historycznych odniesień. Tym niemniej udało im się wyartykułować pewien zestaw poglądów, który pozwala w kontekście teatralnym mówić wprost o najważniejszych kwestiach życia publicznego, a zarazem wskazuje na istotne światopoglądowe antagonizmy. Poglądy te, znaczące społecznie i mające silne polityczne zaplecze, odwołują się do poczucia narodowej wspólnoty jako gwaranta, do idei polskości jako wyróżnika oraz do interpretowania tradycji jako posłannictwa. Nie sposób zlekceważyć dziś stanowisk, którym przyświeca kultywowanie „idei teatru programowo polskiego”, krytyka teatru, który „zamiast interpretacją klasyki zajmuje się jej dekonstrukcją” i wezwanie, by rocznicę teatru narodowego czcić „jak należy bez wędzidla politycznej poprawności, które – w imię czego? – sami sobie nakładamy”⁶.

Nawet jeśli uważa się te poglądy za anachroniczne, czy w pewnym sensie nieadekwatne w obliczu wyzwań współczesności i przemian w sztuce, niepokoju globalnych i społecznych, to – jak już powiedziałam – nie sposób ich zlekceważyć. Wypada

⁶ Sformułowania pochodzą z tekstów i wypowiedzi, kolejno: Patryk Kencki *Rocznicowe liberum veto*, Jacek Kopciński w rozmowie *Teatr to nie przedsiębiorstwo, ale przedsięwzięcie*; Małgorzata i Marek Piekutowie *Fluctuat nec mergitur*, „Teatr” nr 5/2015.

więc w ramach rozmowy o „rzeczach najważniejszych” wytłumaczyć się, skąd rezerwa wobec takiego zestawu poglądów fundujących ideę teatru narodowego i skąd lęk.

3.

Zostawmy na chwilę teatr. Nie ma dziś, u progu jesieni 2015, ważniejszej kwestii niż los tysięcy ludzi przybijających do brzegów Europy w ucieczce przed wojnami, biedą, prześladowaniem. Albo wyrzucanych na brzeg – jeśli mieli mniej szczęścia, dziurawe pontony czy szczególnie nieuczciwych przemytników. Sytuację tych, co przeżyli – desperację, która ich tu przywiodła i warunki, w jakich się obecnie znajdują na dworcach, na drogach i pod wznoszonymi przeciw nim ogrodzeniami – określa się jako katastrofę humanitarną. Europa mierzy się jednak nie tyle z nią, ile z katastrofą własną – etyczną i polityczną – mierzoną obojętnością, brakiem solidarności, targami o kwoty, opieszałością działań, wznoszeniem płotów i pozostawianiem samym sobie państw, do których napływają uchodźcy. W Polsce katastrofa ta jest szczególnie drastyczna, bo choć nie przybyli tu jak dotąd żadni uchodźcy, to lęk i wrogość wobec nich przybiera zadziwiająco rozmiary, w mediach można usłyszeć, że to najeźdźcy⁷, a na portalach społecznościowych i forach internetowych rozlegają się okrzyki pogromowe⁸.

Tak się składa, że szczególnie drastyczne opinie, a trzeba powiedzieć, że także brednie na temat imigrantów, pochodzą ze środowisk i formacji światopoglądowych chętnie posługujących się kategoriami patriotyzmu, polskości, tradycji i narodu. 12 września 2015 odbyły się w Warszawie dwie manifestacje. Jedna niewielka pod pomnikiem Kopernika zorganizowana była pod hasłem „Uchodźcy mile widziani”. Druga – wielokrotnie liczniejsza, współorganizowana przez ONR – przemarszerowała spod Pałacu Kultury na Plac Zamkowy z setkami biało-czerwonych flag i znaną ze stadionów przyśpiewką *Auschwitz, Auschwitz, Birkenau...*

Można oczywiście przyjąć, że jest to fundamentalistyczne zawłaszczenie przez Ruch Narodowy czy Obóz Narodowo-Radykalny – flagi, pojęcia narodu, znaku Polski Walczącej, hasła „Bóg, Honor, Ojczyzna” i szeregu innych atrybutów tradycyjnej tożsamości. Nie słychać jednak wyraźnego głosu protestu ze strony tych, którym te symbole także są bliskie, a którzy nie podzielają sentymentów ich obecnych namiętnych użytkowników. Podobnie jak

⁷ Okładka tygodnika „Do Rzeczy” nr 38/2015 z tytułem: „Ziemkiewicz: To najeźdźcy, nie uchodźcy. Zamknijmy przed nimi granice Polski”.

⁸ Por. np. analiza Bartosza T. Wielińskiego *Hejter polski: Auschwitz to idealny pensjonat dla Syryjczyków*, „Gazeta Wyborcza” z 5 września 2015, <http://wyborcza.pl/1,75968,18713459,hejter-polski-auschwitz-to-idealny-pensjonat-dla-syryjczykow.html> (dostęp 15 września 2015).

nie słyhać, by w „programową polskość” i „narodowe wartości” wpisywała się dziś empatia, gościnność i solidarność z potrzebującymi.

Wbrew pozorom nie jest to kwestia odległa od sporu o „teatr publiczny” i „narodowy”. Zawłaszczenie pewnych słów i symboli przez formacje budzące wstyd i lęk – powoduje odwracanie się od nich, utrwalanie odruchów niechęci i potrzebę ustanawiania nowych kategorii wyłączonych z pola kompromitacji. Takim nowym, pozytywnie nacechowanym – demokratycznie i wspólnotowo – hasłem wydaje się „teatr publiczny”, z którego wyprowadzić można nie tylko powinności twórców i obowiązki władzy, ale także tożsamość widza-obywatela. Teatr publiczny może być bowiem miejscem praktykowania współodpowiedzialności za kształt demokracji. Wymaga więc określenia, tak samo, jak niegdyś teatr narodowy, wokół jakich wspólnych zadań czy wartości buduje się w nim wspólnotę, skoro tak trudno ją dziś zbudować wokół biało-czerwonej flagi?

4.

Jeśli pojęcie narodu i jego symboliczne atrybuty nie służą już jednoczeniu obywateli wokół wspólnych celów i wartości, to nie jest temu winna, jak się wydaje jego orędownikom, polityczna poprawność, lecz właśnie jej brak. Gdyby była stosowana – jako umowa społeczna i standard życia publicznego – artykulacja dyskryminacyjnych poglądów i rasistowskich haseł pod flagą narodową nie wprowadzałyby ambiwalencji w pojęcie narodu jako wspólnej wartości. Skoro także trudno dziś budować wspólnotę na gruncie czytelnie definiowanej tożsamości – z racji wielości tych tożsamości zasilanej różnorodnością identyfikacji, przekonań, wierzeń i zaangażowań – trzeba szukać takich idei i wyznaczać takie cele, co do których zgodziłby się zarówno pochodzący z Podlasia gej, katolik z klasy średniej, głoszący na Zielonych, jak i heteroseksualna buddystka o żydowskich korzeniach głosząca na PIS... Wydaje się, że wspólnotę ich interesów w sferze kultury może wyznaczać dzisiaj na przykład dbałość o przestrzeń publiczną, czyli powszechność; o dobro publiczne, czyli dostępność; o środki publiczne, czyli bezpieczeństwo. Nie znaczy to bynajmniej, że wszystkie te wartości można realizować bez negocjacji i kompromisów.

Z powszechnością łączy się na przykład wielkie powodzenie akcji Bilet za 250 groszy⁹, w ramach której po bilety do teatru w symbolicznej cenie ustawiały się długie kolejki, co pokazało, że o możliwości i chęci uczestnictwa w kulturze przesądza najczęściej zasobność portfeli. Innymi słowy, że powszechność teatru publicznego jest uwarunkowana

⁹ http://www.250teatr.pl/program,33,bilet_za_250gr.html (dostęp 15 września 2015).

ekonomicznie – tym bardziej więc warto go dotować, skoro im więcej osób uczestniczy w życiu teatralnym, tym większa demokratyzacja przestrzeni publicznej, szersza płaszczyzna dialogu, a w konsekwencji lepsza integracja społeczna.

Z kwestią dostępności wiąże się z kolei szeroka akcja digitalizacji zbiorów bibliotecznych i zasobów kultury. Kwestia udostępniania książek i czasopism obwarowana jest niestety szeregiem ograniczeń wynikających z prawa autorskiego, a raczej nawet z jego nadmiernie ostrożnych interpretacji, które powodują, że dostęp do współczesnych zdigitalizowanych dzieł możliwy jest jedynie w czytelni Biblioteki Narodowej. Działania podejmowane przez dyrektorkę Instytutu Teatralnego Dorotę Buchwald mają na celu przewycięzanie tego pata w odniesieniu do książek o teatrze – uwalnianie ich do przestrzeni publicznej jest jednym z najważniejszych przedsięwzięć Instytutu w ostatnim czasie. Tym niemniej działania na rzecz dostępności zasobów kultury – w dużej mierze wytwarzanych dzięki środkom publicznym, a więc stanowiących dobro publiczne – powinny być priorytetem instytucji kultury. Nie lada paradoks kryje się bowiem w tym, że instytucje te nie były dotąd w stanie wypracować publicznej platformy udostępniania archiwalnych spektakli Teatru Telewizji, polskich filmów dokumentalnych i krótkometrażowych oraz znacznej części filmów fabularnych. A to sprawia, że dostęp do nich możliwy jest często jedynie dzięki hobbystom, którzy bezinteresownie udostępniają swoje imponujące zbiory w serwisach przechowywania plików takich jak Chomikuj. Zasługi dla kultury polskiej niektórych użytkowników tego serwisu, na przykład „Staregokinomaniaka” są bezsprzeczne, co nie zmienia faktu, że w świetle restrykcyjnie interpretowanego prawa autorskiego działają na granicy prawa.

Najtrudniejszym do rozpatrywania tematem w aspekcie organizacyjnym i politycznym jest kwestia dystrybucji publicznych środków na kulturę – gwarantujących bezpieczeństwo instytucjom i przedsięwzięciom artystycznym. Teatr publiczny nie jest tu przecież jednak rozumiany w wąskim sensie jako teatr państwowy lub samorządowy z subwencjami i stałym zespołem aktorskim, ale właśnie jako jednocześnie instytucja, przedsięwzięcie i metoda prowadzenia dialogu społecznego środkami artystycznymi. Dialog taki, zakładający nowatorskie techniki i wysoki stopień ryzyka, toczy się nieraz poza stabilnymi strukturami organizacyjnymi. Stąd też teatry, zespoły i twórcy działający w innych ramach niż teatr repertuarowy domagać się mogą równouprawnienia w dostępie do publicznych środków. Z wewnątrz teatru repertuarowego także od lat słychać głosy o konieczności zmian strukturalnych w obrębie instytucji i systemu. Reforma wydaje się pożądana, a zrazem jakoś niemożliwa. Książka Dragana Klaića wyczerpująca, jeśli chodzi o opis sytuacji

organizacyjnej teatrów publicznych w Europie, jest zarazem głęboko rozczarowująca na poziomie proponowanych rozwiązań i wizji¹⁰. Może zresztą na szczęście? Bowiem każda zmiana prowadząca do uzdrowienia instytucji i struktur teatru publicznego, grozi zarazem ich redukcją lub likwidacją, a to nawet przy uzyskaniu w ten sposób racjonalnych oszczędności, oznacza mniej, a nie więcej pieniędzy na teatr oraz mniejsze bezpieczeństwo jego twórców.

System publicznego finansowania ma jednak także aspekt polityczny, jest bowiem instrumentem polityki kulturalnej władz. Uzależnienie od koniunktur politycznych to cena jaką teatr publiczny płaci za subwencje, choć wydawałoby się, że w sprawie swobód twórczych w demokracji parlamentarnej panuje konsens. Zdarzają się jednak takie okresy i takie rządy, które do spraw kultury przywiązują szczególniejszą wagę, a wtedy z kolei ceną za uwagę, jaką poświęcają kulturze, staje się z reguły jakaś forma cenzury czy politycznej kontroli nad artystyczną ekspresją. W Stanach Zjednoczonych, by powrócić do negatywnych wzorców, taka sytuacja miała miejsce w okresie wojen kulturowych pod rządami Reagana, a potem Busha, kiedy Kongres uchwalił tak zwaną „klauzulę przyzwoitości” zobowiązującą National Endowment For the Arts, agendę federalną przyznającą fundusze na działalność artystyczną, do oceniania wniosków grantowych pod kątem moralności obyczajowej. W konsekwencji artyści promujący, jakby dziś powiedziano, gender, feminizm i homoseksualizm zostali odcięci od pieniędzy federalnych¹¹.

Ta kwestia wydaje się obecnie w Polsce niezwykle ważna w obliczu poglądów wyrażanych publicznie przez polityków aspirujących do najwyższych stanowisk w państwie. Do planów bowiem, by instytucje państwowe pielęgnowały wspólnotę „na gruncie czytelnie zdefiniowanej tożsamości”¹² dochodzi także deklaracja poparcia swobody twórczej, „ale nie za publiczne pieniądze”, a co za tym idzie uznanie, że „sztuka z bardzo silnym elementem destrukcji” może być finansowana jedynie ze źródeł prywatnych¹³.

Zawsze kiedy pojawia się lęk wywołany deklaracjami polityków, przypomnieć sobie wypada, że powszechność, dostępność i bezpieczeństwo, czyli optymalne warunki działania teatru publicznego to jeszcze nie wszystko.

¹⁰ Dragan Klaić *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, Instytut Teatralny w Warszawie, Konfrontacje Teatralne, Centrum Kultury w Lublinie, 2014.

¹¹ Wiele materiałów na ten temat w Katalogu Międzynarodowych Konfrontacji Teatralnych w Lublinie 9-18 października 2015. Jeden z nurtów festiwalu poświęcony został właśnie *Klauzuli przyzwoitości*.

¹² Wanda Zwinogrodzka *Budowanie wspólnoty*, niezalezna.pl, <http://niezalezna.pl/68909-budowanie-wspolnoty> (dostęp 15 września 2015). Jest to także tekst wystąpienia podczas Konwencji Programowej Prawa i Sprawiedliwości „Myśląc Polska”, w panelu „Kultura i media”, 3-5 lipca 2015.

¹³ Jarosław Sellin, cyt. za Piotr Legutko *Paradoks polskiego Hamleta*, „Gość Niedzielny” nr 34/2015.

5.

Teatr publiczny w Polsce, nie bacząc na polityków, przez ostatnie dwadzieścia pięć lat wykazywał się odwagą. Wtedy, kiedy zamiast sukcesów transformacji przedstawiał patologie społeczne. Kiedy wprowadził na scenę gejów i pozwolił im się afiszować ze swoimi dziwnymi relacjami ze światem. Wtedy, kiedy zaczął pokazywać bohaterów zdegradowanych i wyrzuconych poza nawias społeczny. I potem, kiedy wywrócił na lewą stronę wszystkie nasze bohaterskie historie z dawnych czasów. I kiedy poddawał krytyce przesłanki, na których dotąd opierano narodową tożsamość. Był odważny, kiedy mierzył się ze sprawą Jedwabnego i z polskim antysemityzmem. I wtedy, kiedy pokazywał, jakie krzywdy wyrządzają ciała dyscyplinujące dyskursy i patriarchalna władza.

Dzisiaj zajmuje się uchodźcami i problemem migracji w kontekście globalnym i lokalnym, historycznym i ekonomicznym – jest do tego przygotowany, bo inaczej niż politycy, przewidział ten problem. Tyle, że jak dotąd teatr zawsze grał na konflikt, w antagonizmie widząc szansę twórczą i narzędzie zmiany społecznej. Teraz po raz pierwszy stanął przed zadaniem, by pracować na rzecz rozwiązywania konfliktu.