

Jak Komuna Otwock stała się Komuną// Warszawa

Opracowanie: Arkadiusz Gruszczyński

www.polishtheatrejournal.com



Jak Komuna Otwock stała się Komuną// Warszawa

Opracowanie: Arkadiusz Gruszczyński

Re//mixy

Alina Gałązka: Komuna Otwock rozpadła się z powodu wyczerpania formuły „magicznego kręgu” oraz kłótni. Chcieliśmy zostawić nazwę i pewną historię kolegom, którzy nie zgadzali się z kierunkiem, w którym chcieliśmy iść. Sporo też było osobistych problemów.

Grzegorz Laszuk: Od dwóch czy trzech lat siedzieliśmy już na Pradze, a tu ktoś kiedyś, trzydzieści minut po rozpoczęciu spektaklu, dzwoni z Otwocka, że nie może znaleźć ulicy Lubelskiej – trzeba było coś z tym zrobić. Do tego byliśmy już nieco zmęczeni „etosem”, więc rozwiązanie Komuny Otwock było formalnym domknięciem pewnej historii. Musieliśmy odciąć się od ambitnych celów postawionych w 1989 roku i zacząć robić coś nowego. Ciężka nam łątka zaangażowanych anarchistów, a w roku 2000 już nimi nie byliśmy. Nie wierzyliśmy, że spektakl pokazany w ciemnej sali dla sześćdziesięciu osób cokolwiek może zmienić. Bo nie może, to chyba jasne? To nie oznacza, że dzisiaj nie podchodzimy krytycznie do rzeczywistości, ale nie w sposób ideologiczny. Skupiamy się raczej na analizie relacji społecznych czy namyśle nad „istotą człowieczeństwa” i „relacji społecznych”.

Początek XIX wieku był momentem zwrotu politycznego w sztukach teatralnych i wizualnych. Tak naprawdę mogliśmy wtedy popłynąć na tym „politycznym zaangażowaniu”, ale woleliśmy zamanifestować, że sztuka polityczna do niczego nie prowadzi. Chcieliśmy podzielić się własnym nieudanym doświadczeniem sztuki zaangażowanej i politycznej, dlatego powstały spektakle takie jak *Dlaczego nie będzie rewolucji?*

Przed 2009 rokiem mieliśmy cykl *Co-2-tygodnie-show*. I rzeczywiście co dwa tygodnie produkowaliśmy nowe, małe spektakle, które komentowały bieżące wydarzenia: była rekonstrukcja wydarzeń marcowych 1968, akcja *Kościół+Państwo=Draństwo*, *Naród chuj* na Dzień Niepodległości, *Sierakowski, kto ty jesteś* po ujawnieniu spotkań Sławka Sierakowskiego, jednego z liderów nowej lewicy, z ówczesnym szefem SLD Wojciechem Olejniczakiem, liderem lewicy postkomunistycznej. Pomysł na cykl był super, ale tempo i rygor nieustającego wymyślania nowych działań i organizowania spotkań wykończyły nas i coraz trudniej było nam zrobić coś fajnego. Wtedy, dzięki spotkaniu z Tomkiem Płatą postanowiliśmy zmienić strategię i budować wokół Komuny środowisko.

Tomasz Plata: Zналиśmy się od lat, ale nie jakoś szczególnie blisko. Grzesiek projektował okładkę mojej pierwszej książki, potem widywaliśmy się na mieście, w różnych sytuacjach. W końcu pojawiła się propozycja, żeby pojechać z nimi do Krakowa na Reminiscencje, poprowadzić tam jakąś dyskusję. Pojechałem, było zabawnie. Kilka miesięcy później Laszuk zadzwonił jeszcze raz – z pomysłem, żeby zrobić o nich książkę. Że zmieniają nazwę, że chcą teraz działać inaczej i że chcieliby podsumować dotychczasową działalność. Zrobiliśmy tę książkę z Agnieszką Berlińską, wydała ją Krytyka Polityczna.

W tamtym czasie różni kuratorzy ze świata sztuk wizualnych realizowali w Komunie niewielkie projekty: Kaja Pawełek, Adam Mazur. Dosyć naturalnie pojawiła się idea, że mógłbym być następny. Zaproponowałem projekt – problem w tym, że bardzo rozbudowany, wręcz za duży na ówczesne możliwości Komuny. Pomysł wyjściowy był prosty: namówić Komunę, by spróbowała wokół siebie, wokół swojej sali na Lubelskiej zgromadzić nowe środowisko sztuk performatywnych. Żeby to nie był już tylko alternatywny zespół teatralny, który raz na jakiś czas przygotowuje kolejną premierę, ale raczej alternatywna instytucja, która buduje szersze środowisko. Temu miał służyć cykl *Perform*, a jako jego część projekt *RE//MIX*.

Remiks jest pojęciem zapożyczonym z muzyki, oznacza utwór powstały w wyniku przetworzenia innego utworu. Nie jest po prostu „interpretacją”, podaniem oryginału nowymi środkami wyrazu czy w nowej aranżacji. Choć może zawierać oryginalne fragmenty (tzw. sample), to są one jedynie cytatami. Remiks jest utworem nowym, odnoszącym się treścią lub formą do pierwowzoru, dyskutującym z nim, nostalgicznie wspominającym lub na nowo odczytującym.

W cyklu *RE//MIX* realizowanym w Komunia Warszawa latach 2010-2014 remiksy to nowe interpretacje klasycznych dzieł, przede wszystkim z dziedziny teatru i tańca, a także literatury i filmu. Dzieła te, niektóre już lekko zapomniane, niegdyś zmieniły świadomość osób dziś zajmujących się „dziwnym” teatrem – interdyscyplinarnym, poszukującym, sytuującym się na pograniczu teatru wizualnego, *performance art*, sztuk plastycznych i działań społecznych. Tworzą swoisty kulturowy kanon, określają gust i styl, są autodefinicją własnych źródeł i inspiracji – punktami odniesienia.

Początki nie były łatwe. Po pierwsze trzeba było przekonać samą Komunę. Projekt był pomyślany bardzo ambitnie, pochłaniał dużo czasu. To nie było łatwe powiedzieć ludziom z Komuny: „A teraz pracujcie jeszcze więcej, żeby ktoś w waszej sali mógł zrobić swój spektakl”. Na szczęście Alina, Grzesiek, reszta ekipy szybko dostrzegli wartość tych działań. Drugi problem, poważniejszy: trzeba było na to znaleźć kasę. Pierwszy sezon *RE//MIX-ów* wyprodukowaliśmy za jakieś grosze, które niemal cudem wydobyliśmy z Teatru Studio.

RE//MIX-y zadziały lepiej, niż się spodziewałem. Kiedy zaczęły się pojawiać w zestawieniach najważniejszych teatralnych wydarzeń roku, sam byłem nieco zaskoczony. Myślę, że w dość dużym stopniu to dzięki *RE//MIX-om* udało się zmienić układ współrzędnych definiujących świat polskiego teatru czy sztuk performatywnych. Nagle okazało się, że Kantor oraz Grotowski nie muszą być uprzywilejowanymi punktami odniesienia, że ciekawsze inspiracje to Akademia Ruchu oraz zestaw

ważnych osiągnięć awangardy międzynarodowej: amerykański *post-modern dance*, The Wooster Group, Laurie Anderson, Anne Teresa de Keersmaeker, Jérôme Bel. Dziś to brzmi jak banał, ale siedem lat temu, gdy startowaliśmy z *RE//MIX-ami*, było pewnym odkryciem. Co więcej, udało się rzecz najważniejsza: uformowało się środowisko. Wojtek Ziemilski, tancerze z Centrum w Ruchu, Marta Ziółek, Weronika Szczawińska, część odważniejszych pod względem estetycznym reżyserów teatralnych z głównego nurtu – poznawaliśmy się przy *RE//MIX-ach*, a potem wracaliśmy do siebie wielokrotnie w różnych konfiguracjach.

GL: W tym samym czasie Komuna zaczęła opowiadać historie zamiast nawoływać do zmiany. Staliśmy się „normalnym teatrem”: wybieramy postać albo wydarzenie, opowiadamy o niej publiczności, która ma wolność w interpretacji. Przestaliśmy mówić, że ludzie powinni być tacy albo inni. Cała historia sztuki pokazuje, że niewiele wynika z takich ideologicznych założeń. To, co istnieje realnie, to potrzeba bycia ze sobą razem, na przykład poprzez robienia teatru, bo sprawia to przyjemność. Dlatego kontynuujemy nasze działania.

Chyba dobrym przykładem tej nowej strategii był spektakl *Sierakowski, kto ty jesteś* o założycielu lewicowej „Krytyki Politycznej”, czyli czasopiśmie, świetlic, portalu internetowego i wydawnictwa. Wydawało się oczywiste, że wokół tego środowiska powstanie poważna siła polityczna. Niestety Krytyka Polityczna pod wpływem Occupy Wall Street czy Ruchu Oburzonych zaczęła myśleć o utopijnej rewolucji społecznej, zamiast pracować nad powstaniem partii politycznej. Chcieliśmy powiedzieć jej liderowi: „Obudź się! Wydajesz książki, których najwidoczniej nie czytasz! To przecież jasne, że wszelkie ruchy – jak ten z roku 68’ czy różnego rodzaju społeczne działania, prędzej czy później się wypalają. Trzeba myśleć realnie, a nie pisać kolejny manifest”. O tym była ta opowieść.

TP: To było w jakimś stopniu prorocze przedstawienie, chyba niewystarczająco wówczas docenione. Opowiadało o tym, że polityka to praktyka, że wydawanie książek zaangażowanych autorów czy robienie politycznych spektakli jest ważne dla budzenia świadomości, ale tak naprawdę chodzi o to, żeby założyć partię i wygrać wybory. W centrum tego spektaklu było zdanie z Richarda Rorty’ego: „Brak zaangażowania w praktykę wytwarza teoretyczne halucynacje”. Podpisuję się pod tym obiema rękami i przypominam sobie dość często, gdy obserwuję działania współczesnej tak zwanej lewicy akademickiej. Myślę, że z Laszukiem dość dobrze dogadaliśmy się również na tym gruncie, w mocno nieortodoksyjnym wyobrażeniu, jak powinna dzisiaj wyglądać skuteczna polityka emancypacyjna.

GL: Żałuję, że przez dziesięć lat nie mogliśmy zbudować solidnej partii, która dzisiaj miałaby znaczenie w polskim parlamencie. I być może nie przeżywalibyśmy tego, co teraz. Sam zacząłem jakoś w tamtym czasie angażować się politycznie, zapisałem się do Zielonych. Startowałem nawet w wyborach. Dla mnie to było oczywiste. Tylko w taki sposób można wpływać na realny świat i na stanowione prawo. Teatr służy do innych spraw.

Jaka Europa?

GL: Ale wróćmy do opowieści. Kolejną postacią był Ataturk. Jego biografia połączyła mi się wtedy z naszą ówczesną pozycją w Europie. Ataturk wymyślił Turcję, pod wpływem fascynacji Europą i na niej się wzorował. Przeprowadził radykalną transformację ustrojową i kulturową. Siłą nakazał używanie łańciskiego alfabetu, golił brody itp. Chciał, żeby Turcja stała się europejska.

Kiedy dzisiaj patrzę na faszyzujące bojówki protestujące pod Teatrem Powszechnym, widzę, że idea europeizacji w Polsce poniosła klęskę. Zobaczcie, że w dyskusjach po liberalnej i lewicowej stronie te wartości europejskie cały czas się pojawiają. Mówimy, powołując się na nie: nie wycinajcie puszczy, wpuście uchodźców, szanujcie wolność słowa.

Nasz spektakl był opowieścią o tym, że ta Europa gdzieś się rozmywa. W tamtym czasie Erdogan wygrał kolejne wybory i zaczynał dokręcać śrubę, a na Placu Taksim toczyły się walki. Był moment niepokojów, który zapowiadał obserwowany dzisiaj finał, czyli turecką dyktaturę. W jednej ze scen Aleks siedzi nad brzegiem Bosforu, patrzy na Europę i nagle przychodzi mgła. Europa znika. Polska jest w tej samej sytuacji. Zaraz pewnie odpłyniemy od Europy.

Ale tak jak Ataturk był zafascynowany Europą, ja byłem wtedy zafascynowany Turcją. Pamuk, Stambuł, raki... Wyszło z tego dosyć dziwne przedstawienie o tureckich opowieściach, muzyce i polityce...

AG: W naszych spektaklach powtarza się obserwacja, że małe zło daje równowagę w świecie. Sens społeczny polega na tym, żeby to małe zło pozostało małe. Przypomina mi się finałowy tekst z przedstawienia *Perechodnik/Bauman*: małe kłamstwa, codzienne oszustwa i umiarkowany wyzysk to najlepsze, co zdarza się ludzkości.

Spektakl o Terry'm Pratchettcie też jest o tym. Zadaliśmy sobie wtedy pytanie: Jak utrzymać małe zło? Każdy człowiek ma przecież kodeks, którym się kieruje. Sens społeczny polega na tym, żeby to się wzajemnie nie zżerało. Chodzi o równowagę. Widać to teraz w naszym kraju. Nie chcemy wyeliminować z życia publicznego radykalnych katolików. Niech sobie będą, tylko niech nie przeszkadzają nam żyć.

GL: Fascynacja Pratchettem jest niewytłumaczalna. Jest klan ludzi, którzy lubią Pratchetta i cała reszta, która nie wie, o co chodzi. Kiedyś pojechałem na wakacje, nie wiedziałem, kim jest Pratchett, wziąłem książkę z półki z najgorszą okładką na świecie, i okazało się, że to zjebista literatura. Popkultura, którą czyta miliony ludzi. Pratchett opisuje świat takim, jaki on jest. Zero ściemy społecznej.

AG: Też zostałam nim zarażona.

GL: Do tego brytyjski humor w najlepszym wydaniu. Pratchett pisze podobnie jak Richard Rorty, mój ulubiony amerykański filozof. Jeden i drugi zadają pytanie: Jak to zrobić, żeby nasz świat się nie zawalił? Stoimy nad przepaścią, co więc zrobić, żeby nie spaść? Rorty i Pratchett odpowiadają: nie trzeba budować nowego gmachu. Chodzi o to, żeby w odpowiednich miejscach podpierać ten stary.

Mieszczaństwo

TP: To dość nietypowe stwierdzenia w ustach ludzi wciąż samych siebie lokujących w obrębie środowiska lewicowego, prawda? Komuna szybko porzuciła tradycyjną lewicową retorykę rewolucyjną. Robiła spektakle o tym, dlaczego rewolucja się nie wydarzy. Laszuk czytał Rorty'ego, czyli klasycznego liberała, choć z sercem po lewej stronie. Bardzo mi to pasowało. Wpadłem na pomysł, aby zająć się tematem klasy mieszczańskiej – jako sprzymierzeńca procesów modernizacyjnych. Akurat Centrum Kultury Zamek w Poznaniu ogłosiło konkurs na kuratorski projekt performatywny. Poznań to był dobry kontekst, by mówić o mieszczańach. Zgłosiłem się, wygrałem, dzięki temu w koprodukcji Zamku i Komuny udało się przygotować cykl *My, mieszczenie*. Zaprosiłem Ziemińskiego, Szczawińską, no i Komunę – ludzi, którzy sprawdzili się przy *RE//MIX-ach*.

Zrobiło się z tego spore zamieszanie. Tuż przed finałem projektu daliśmy z Laszukiem kilka dość prowokacyjnych wywiadów: że mieszczaństwo jest ok, że lewica powinna spróbować wziąć mieszczań za sojuszników, że w gruncie rzeczy wszyscy jesteśmy mieszczańami, zatem warto się z tą tożsamością jakoś uporać, porzucić majaki o rewolucji klasowej. Dobrze się to wpisało w dyskusję, która toczyła się wtedy wokół tekstów Andrzeja Ledera czy Agaty Bielik-Robson. Dla warszawskiej lewicy intelektualnej nasze propozycje były nie do przełknięcia. Niektórzy byli zaskoczeni, bo myśleli, że spektakle w ramach projektu mają intencje jednoznacznie ironiczne. A my na poważnie proponowaliśmy, żeby budować samoświadomą kulturę mieszczańską. Z perspektywy czasu trochę żałuję, że nie pociągnęliśmy tego tematu.

GL: A my zajęliśmy się książką *O demokracji w Ameryce* Alexis de Tocqueville'a, który również realistycznie opisywał świat. Nie był doskonały, ale działał. *O demokracji w Ameryce* opisuje świat, w którym ludzie się ze sobą dogadują, mimo ewidentnych różnic politycznych czy światopoglądowych. Zgadzą się na to, że wybierają sobie szeryfa, sędziego, prezydenta – to była działająca w rzeczywistości umowa społeczna Rousseau. Cały projekt Ameryki, pomijając nieszczęście niewolnictwa, był realizacją pragmatycznej utopii: Jak to zrobić, żebyśmy się wzajemnie nie pozabijali? Wydawało nam się ważne opowiedzenie o istocie demokracji i tego „jak działa” społeczeństwo. Spektakl *Życie codzienne po wielkiej rewolucji*, który powstał z naszego czytania Tocqueville'a, miał też pokazać, że to często niedostrzegane w ideologicznych rozważaniach życie codzienne stanowi o jakości demokracji, zaspokajania potrzeb, szczęścia. Właściwe spojrzenie na życie codzienne może przypomnieć czemu służy demokracja. Życie codzienne ma się po prostu spokojnie toczyć: śniadanie / praca / obiad / kolacja / seks... Codzienna powtarzalność, która buduje system.

Tomek wpadł wtedy na pomysł, żeby zacząć rozmawiać o mieszczaństwie i rodzącej się w Polsce klasie średniej. Wiele aspektów mieszczaństwa mnie denerwuje, ale się z nim utożsamiam. Dlatego ten projekt pomógł nam przejrzeć się w lustrze mieszczańskiej, polskiej tradycji. Mówienie o mieszczaństwie miało być kontrpropozycją wobec kultury narodowej, skupionej wokół wielkich i według mnie szkodliwych idei.

AG: Wtedy też sąd zakazał grania jednego ze spektakli, którego tytułu nie możemy wypowiadać. Być może sprawa będzie trwała jeszcze wiele lat. Nie wpłynęło to w ogóle na funkcjonowanie Komuny, nie zaczęliśmy nikogo cenzurować. Mam nadzieję, że ta sprawa nie będzie wzorem dla innych sądów.

Mikroteatr

TP: No i nasz ostatni projekt, czyli *Mikroteatr*. Wszyscy zaproszeni przez nas twórcy grali na tym samym boisku. Grzegorz Jarzyna, Radek Rychcik, Weronika Szczawińska, Anna Smolor czy Romuald Krężel dostali to samo. Ich przedstawienia miały trwać nie dłużej niż szesnaście minut, można było wykorzystać rekwizyty mieszczące się w jednej walizce o wymiarach bagażu podręcznego, dwa mikrofony, cztery reflektory oraz projektor. W całym cyklu powstało osiemnaście przedstawień. Do tego kilka w Lublinie i Poznaniu, na zasadach franczyzy (*śmiech*).

W *Mikroteatrze* chodziło o kilka rzeczy. Po pierwsze o to, żeby odsłonić warunki produkcji w teatrze. Żeby publiczność dokładnie widziała, z czego to jest zrobione, miała świadomość instytucjonalnych warunków, które określają to, co się pojawia na scenie. Po drugie – o to, żeby polski teatr zaczął myśleć konkretniej, precyzyjniej formułował swe rozpoznania. Jak masz do wykorzystania szesnaście minut, musisz mówić bez niedomówień, bez ozdobników, dobrze zdefiniować, co chcesz powiedzieć. Bardzo lubię taki teatr – skromny, konceptualny. Teatr – by tak rzec – o niskim stężeniu teatru. Wreszcie po trzecie, *Mikroteatr* był szczególnym ćwiczeniem z teatru partyzanckiego, teatru, który ma ograniczone środki, a w rezultacie wolnego od rozmaitych presji politycznych. Jak wiemy, polski teatr musi dziś w przyspieszonym tempie wypracować strategię obrony przed politycznym naciskiem. Lekcja *Mikroteatru* może być chyba jedną z odpowiedzi, co robić.

Pojawiały się zarzuty, że nasz projekt to spełnienie snu neoliberalna: szybka produkcja, szybka konsumpcja, niskie koszty, prekarne warunki pracy, system jest zadowolony, bo nie wydał za dużo, publiczność jest zadowolona, bo jednego wieczoru zobaczyła trzy spektakle. Myślę, że *Mikroteatr* raczej ujawniał te instytucjonalne uwikłania, niż je milcząco akceptował.

W jakim miejscu jest teraz Komuna?

AG: Jesteśmy w trudnej sytuacji. Komuna// Warszawa stała się dużą organizacją i nie damy dłużej rady prowadzić jej bez wynagrodzenia dla stałych pracowników. Zbobicie finansowania dla organizacji pozarządowej jest trudne i można bardzo łatwo popełnić błąd bez instytucjonalnego wsparcia. Trzeba wiedzieć, że kurator pracuje za darmo lub prawie za darmo, obsługa administracyjna za darmo. Część członków Komuny także pracuje za darmo. Płacimy głównie dość skromne honoraria twórcom z zewnątrz.

Przed nami czas na przemyślenie formuły działania.

GL: Alina ma rację, brakuje nam instytucji. Pracuje z nami teatralny mainstream – Grzegorz Jarzyna, Weronika Szczawińska, Markus Ohrn, Anna Smolor, Cezary Tomaszewski, Michał Borczuch czy Radek Rychcik. Wielu innych, starych i młodych ufa nam i chce u nas

pracować. Jeśli jednak nie znajdziemy stabilnego finansowania, to obecna formuła upadnie. Godność wymaga, żeby artyści mieli dobre warunki pracy.

AG: Przez chwilę myśleliśmy o nowym modelu. Niepubliczna instytucja kultury charakteryzuje się tym, że działa w sposób stały, czyli ma repertuar, stały zespół podstawowych pracowników i jednolity profil. Niepubliczna, ponieważ nie otrzymuje stałej podmiotowej dotacji, a administracja rządowa lub lokalna nie jest jej organizatorem. O finansowanie stara się w konkursie, przedstawiając koncepcje programową. Miasto lub ministerstwo mogłoby wybrać kilkanaście organizacji pozarządowych, które uznane zostałyby za „flagowe”, stabilne, programowo przewidywalne. Wtedy konkursy mogłyby być sprofilowane tylko dla takich instytucji. I co ciekawe, w ramach polskiego prawa jest to możliwe. Możliwy jest też inny wariant: powierzenie prowadzenia instytucji organizacji pozarządowej. Ustawa o prowadzeniu działalności kulturalnej na to pozwala. Ogłasza się przetarg albo zamówienie z wolnej ręki. Tak to może działać. Razem z Aldoną Machnowską-Górá próbowałyśmy zainteresować tematem polityków, ale bezskutecznie.

W takich instytucjach możliwe jest wspólne, zespołowe wypracowywanie programu. Tak jest teraz w Komunie. Decyzje są najczęściej podejmowane kolektywnie. Grzesiek wpada na jakiś pomysł, na inny wpada Tomek, ktoś inny na inny, przegadujemy wszystko i na końcu szukamy pieniędzy. Nie jest tak, że zżera nas grantozą i za wszelką cenę próbujemy dostosować się do pożądaných przez grantodawców tematów.

GL: Mamy specyficzny gust i jesteśmy sceną eksperymentu, a mimo to zwykle nasza sala jest przepełniona. To fajnie, że jest coraz więcej świadomej publiczności. Nasze z początku ryzykowne wydawałoby się wybory teraz są „listą obowiązkową” sceny tanecznej. W ramach *RE//MIX -ów* możliwe były debiuty większości uznanych dzisiaj choreografów i tancerzy. Iza Szostak, Marta Ziólek są dziś rozrywane. To my stworzyliśmy szansę pokazania ich wspaniałych talentów. W normalnym kraju lub mieście (patrz Poznań i Scena Robocza) po tylu latach udanych działań powinniśmy już być dużą instytucją, a klepiemy biedę. Niestety urzędnicy nie rozumieją, w jaki sposób działa współczesny obieg sztuki.

TP: Jako model działania Komuna// Warszawa to niespotkane w Polsce zjawisko. Komuna od blisko trzydziestu lat wystawia własne spektakle, utrzymuje miejsce i jeszcze stała się domem produkcyjnym. W skali tego miasta to znaczące osiągnięcie. Poza tym Komuna stała się punktem odniesienia dla innych instytucji, szczególnie w momencie, kiedy wielu reżyserów i aktorów wypada z obiegu instytucjonalnego w wyniku polityki kulturalnej Prawa i Sprawiedliwości. Nagle muszą szukać nowych form. Historia Komuny Warszawa może być w tym przydatna.

Abstrakt

Jak Komuna Otwock stała się Komuną// Warszawa

Opracowanie: Arkadiusz Gruszczyński

Rozmowa Aliny Gałązki, Grzegorza Laszuka i Tomasza Platy, członków Komuny// Warszawa jednej z najciekawszych niezależnych grup teatralnych w Polsce i zarazem twórców najważniejszego interdyscyplinarnego ośrodka sztuk performatywnych, skupiającego środowisko młodych twórców tak zwanego post-teatru. Rozmowa koncentruje się na postawie politycznej, wyrażającej się w ewolucji grupy z anarchistycznej komuny działającej w małym miasteczku w polu sztuki politycznej do wielkomiejskiego alternatywnego ośrodka sztuki. Twórcy omawiają najważniejsze kuratorskie projekty, które pozwoliły wejść Komunie do teatralnego mainstreamu i zaistnieć jako alternatywny dom produkcyjny, funkcjonujący na styku teatru i sztuk performatywnych. Wskazują także, na trudności związane z ograniczeniami systemu finansowania teatru w Polsce, w którym nie ma miejsca na tego typu niezależne podmioty, które funkcjonują w pełni profesjonalnie, nie będąc jednocześnie publiczną instytucją kultury.

