

**Tomasz Plata**

Wiedza o teatrze. Praca z teatrem

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie  
Akademia Teatralna w Warszawie

Tomasz Plata

## Wiedza o teatrze. Praca z teatrem

Zapewne powinienem zacząć od zestawu podstawowych informacji na temat miejsca, w którym się Państwo znaleźliście. Powiedzieć coś o 40-letniej historii Wydziału Wiedzy o Teatrze, o naszych doświadczeniach w nauczaniu teatru, przedstawić to, co sami nazywamy tradycją WoT-u. A przy okazji wytłumaczyć, skąd przyszedł nam do głowy pomysł, by na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie zastanawiać się nad dorobkiem Instytutu Teatrolologii Stosowanej w Giessen oraz instytucji i wydziałów podobnych, szczęśliwie coraz liczniejszych na europejskiej mapie. Dojdziemy do tego. Na początku chciałbym zadać pytania bardziej generalne, dotyczące nas wszystkich, a przynajmniej znacznej części spośród nas. Chodzi mi o rzecz zupełnie podstawową: kogo i czego mamy dziś uczyć? Do czego przygotowywać? Komu i w czym możemy być pomocni? My, czyli zajmujący się teatrem akademicy i artyści, którym przyszło kształcić swoich następców. Sam fakt postawienia takich pytań możecie Państwo uznać za świadectwo naiwności. Ale spróbujmy.

Zgodnie z tytułem naszej konferencji, *Giessen i inni*, zacznę od odpowiedzi na te pytania (czy sugestii, które ku takim odpowiedziom prowadzą), które znalazłem w jednym z podstawowych tekstów definiujących – przynajmniej w przybliżeniu – postawę środowiska Instytutu Teatrolologii Stosowanej w Giessen. Heiner Goebbels pewnie będzie protestował, sugerując, że nic takiego, jak szkoła w Giessen nie istnieje, nie istnieje jej środowisko, a idąc dalej – żadna spójna, możliwa do uchwycenia postawa teoretyczna tego środowiska. Wiemy jednak, że jest inaczej. Ludzie teatru z całej Europy, gdy słyszą hasło „Giessen”, kojarzą je z czymś w miarę konkretnym. Wciąż przede wszystkim z dokonaniem i tzw. nowym teatrem dokumentalnym, z zainteresowaniem dziedzictwem Bertolta Brechta, jego teorią *Lehrstücke*, z konsekwencjami, jakie z tej teorii wyprowadził twórca Instytutu Andrzej Wirth, a następnie jego słynni studenci, założyciele Rimini Protokoll czy Gob Squad. W ostatnich latach ten zestaw skojarzeń uzupełniony został o nowe wątki. Jak słyszymy, specjalnością Giessen staje się refleksja o związkach współczesnych sztuk performatywnych i globalnego kapitalizmu. Ważnym podsumowaniem owego namysłu jest szeroko czytana i komentowana, tłumaczona na kolejne języki książka Bojany Kunst *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*. Kunst pracuje jako wykładowca w Giessen od 2012 roku, kieruje tam programem studiów magisterskich Choreografia i Performans. Wpływ jej myśli trudno przecenić, widać go w twórczości absolwentów Instytutu oraz w działaniach pędzącego grona praktyków i teoretyków rzeczonych

Choreografii i Performansu na całym kontynencie. Spróbuję odnieść się do głównych tez tekstu Kunst. Zgodnie z zapowiedzią zawartą w tytule naszej konferencji będę mówił o Giessen, a samego siebie obsadzę w roli innego.

Podstawową intuicję Kunst sugeruje już podtytuł jej książki: *O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*. Autorka nie ma wątpliwości: praktyki artystyczne, nawet te najbardziej prowokacyjne czy transgresyjne (a może zwłaszcza te) zostały ostatecznie zawłaszczone przez współczesny późny kapitalizm. Kiedyś mogliśmy żyć złudzeniem, że pole sztuki to miejsce oporu, gdzie nie obowiązują reguły akumulacji kapitału, a kontestacja rynku jest możliwa czy nawet pożądana. Dziś z tych utopijnych marzeń nie pozostało nic. Widzimy, jak kapitalizm kognitywny manipuluje nami, byśmy napędzali jego mechanizm swoją kreatywnością. W efekcie im bardziej jesteśmy kreatywni, tym kapitalizm ma się lepiej. Zna tę regułę każdy, kto korzysta z jakiegokolwiek serwisu społecznościowego. Możemy wierzyć, że Facebook to demokratyczne narzędzie dane nam, byśmy mogli być twórczy. Wiemy już jednak, że w tym przypadku na naszej twórczości ktoś bardzo dobrze zarabia. Dostrzegając tę komplikację, Kunst podąża tropem wszystkich wcześniejszych generacji lewicowej krytyki, od Theodora Adorna przez Herberta Marcusego po Fredrica Jamesona. Mimo potężnych dzielących ich różnic wszyscy oni przedstawiali współczesną kulturę jako strukturę dyscyplinującą. Kunst do tej historii dopisuje następny rozdział, zauważając, że kapitalizm, który uwzględnił znaczną część dawniejszych lewicowych postulatów, kapitalizm, który – ujmując to w wielkim skrócie – wyciągnął wnioski z 68 roku (czyli porzucił tzw. fordowski model zarządzania pracą, a zamiast tego zaczął stosować strategię znacznie bardziej subtelne, operujące raczej afektywną zachętą niż przymusem), bynajmniej nie wyzbył się swych demonicznych skłonności i wciąż nas alienuje – na pozór inaczej niż robotnika przy taśmie produkcyjnej, ale w gruncie rzeczy bardzo podobnie.

Co z tym zrobić? Jak się takiemu kapitalizmowi przeciwstawić? Odpowiedź Kunst jest paradoksalna: najlepiej nie robić nic. Jak czytamy w *Artyście w pracy*, rozwiązaniem nie jest zwiększenie własnej kreatywności, nie jest jakiegokolwiek działanie, bo każde działanie natychmiast zostaje przejęte przez rynek. A zatem co? Kunst bez niedomówień zaleca brak działania, znaczące powstrzymanie się od aktywności. Jako ilustrację swoich tez przywołuje dokonania kilku ważnych współczesnych choreografów, m.in. Eszter Salamon i Xaviera Le Roya, którzy bardzo odważnie eksperymentowali na scenie z sytuacjami entropii, wytracania energii, eksponowania raczej statyki niż dynamiki. Kunst przekonuje, że w ten sposób kontestowali charakterystyczny dla późnego kapitalizmu przymus nieustannej aktywności. Patronem tej argumentacji staje się u Kunst Mladen Stilinović, jeden z klasyków jugosłowiańskiej i postjugosłowiańskiej sztuki konceptualnej, słynny m.in. za sprawą manifestu *Pochwała lenistwa*. By uświadomić, jak wpływowa jest dziś podobna retoryka, warto dodać, że teoretycy teatru, tańca i performansu coraz częściej opisują i postulują coś, co określają jako non-performance; non-performance, czyli działanie, które w zaskakujący sposób sprowadza się do manifestacji odmowy działania. Znajdziemy takie wątki bez trudu w ważnych tekstach Andre Lepeckiego czy Freda Mortona.

A zatem: zamiast działania – trwanie. Jak pisze Kunst: „Trwanie może być głęboko subwersywne kulturowo. [...] Trwanie nas irytuje, bo ujawnia, jak głęboko nasze wewnętrzne poczucie czasu (na przykład poczucie, że należymy do istot aktywnych, ciągle w ruchu) jest konstruowane społecznie i warunkowane ekonomicznie. Dlatego trwanie niszczy społeczne i organizacyjne protokoły. [...] Trwanie [...] bezpośrednio sabotuje społeczne protokoły przystosowania się i ruchu [...]”<sup>1</sup>.

Nie ukrywam, że czytając Kunst, zadawałem sobie pytanie, jak podobne przekonania mogą wpływać na praktykę edukacyjną autorki. Oczywiście nie chcę sprawy obracać w żart, sugerować, że Kunst może świadomie lekceważyć swoich studentów i kontestując społeczny protokół pracy akademickiej, raczej ich nie uczyć, niż uczyć. Formułując rzecz poważnie: Kunst wychodzi z generalnego założenia, że otoczenie kulturowe, w które trafiają studenci jej kursu Choreografii i Performansu, będzie im z gruntu wrogiem. I to właśnie dlatego (a nie wbrew temu), że naczelną zasadą tego otoczenia są strategie przejęte z pola Choreografii i Performansu. Jak w takiej sytuacji można uczyć Choreografii i Performansu? Jak zachować poczucie sensu swych wysiłków? Jak odpowiedzieć sobie na te wszystkie pytania, które przywołałem na początku swojego wystąpienia?

Muszę powiedzieć, że z pułapki zastawionej na nas przez Bojanę Kunst znajduję tylko jedno wyjście. Sądzę, że jest tylko jeden sposób, by uczyć teatru (lub Choreografii i Performansu), nie popaść w depresję: uznać, że generalne rozpoznanie Kunst jest błędne. Chodzi mi o rozpoznanie dotyczące jednolicie opresyjnego charakteru rzeczywistości kulturowej, z którą obcujemy. Nie zamierzam tutaj – nie to miejsce, nie ta okazja – wchodzić z polemikę z pewnymi przed-założeniami kształtującymi wywód Kunst, przed-założeniami wprost czerpanymi z tradycji myśli marksistowskiej. Chciałbym jednak spróbować przekonać Państwa, że porzucając przynajmniej część przeświadczeń typowych dla tzw. nowej lewicy i tzw. nowej humanistyki, przeświadczeń, których tekst Kunst jest kolejną manifestacją, możemy lepiej przygotować naszych studentów do obcowania ze współczesną kulturą, także z jej bardziej krwiożerczymi, neoliberalnymi ujawnieniami. Wystarczy może tylko lekka zmiana perspektywy.

Moim przewodnikiem w tej próbie chciałbym uczynić autora niezwykle rzadko przywoływanego przez praktyków bądź teoretyków sztuk performatywnych. Autora lekceważonego dziś zresztą również dość wyraźnie przez reprezentantów jego macierzystej dziedziny, czyli filozofii. Mam na myśli Richarda Rorty’ego, w Polsce nazywanego zwykle postmodernistą, w istocie spadkobiercę i kontynuatora długiej tradycji amerykańskiego pragmatyzmu. Na marginesie muszę powiedzieć, że widoczny w polu performatyki oraz teorii teatru brak zainteresowania Rortym i jego intelektualnymi poprzednikami wciąż mnie zaskakuje. Nie sposób przecież pisać historię sztuki performans, nie zauważając wpływu, jaki na Johna Cage’a czy Allana Kaprowa wywarły teksty klasyka pragmatyzmu Johna Deweya. A to nie jedyny powód, by związkami pragmatyzmu i performansu zająć się z większą uwagą.

1 Bojana Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. Pola Sobaś-Mikołajczyk, Dominika Gajewska, Joanna Jopek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa – Lublin 2016, s. 104–105.

Nie zamierzam kryć, że bardzo inspirująca wydaje mi się nie tylko propozycja filozoficzna Rorty'ego, ale również jego postawa polityczna. W niewielkiej książeczce *Spełnianie obietnicy naszego kraju* podejmuje on dyskusję z przedstawicielami formacji, którą nazywa nową lub akademicką lewicą kulturową. Sądzę, że przynajmniej część jego polemicznych argumentów można odnieść do wywodu Bojany Kunst. By odsłonić różnice między lewicą starą (za reprezentanta której sam się uznaje) a nową, Rorty stwierdza: „Różnica między pozostałościami starej lewicy a lewicą akademicką odpowiada różnicy między ludźmi, którzy czytają takie książki, jak Thomasa Goeghegena *Which Side Are You On*, a ludźmi czytającymi Fredrica Jamesona *Postmodernizm. Kulturową logikę późnego kapitalizmu*. Ta druga książka jest równie znakomita, lecz operuje na poziomie abstrakcji zbyt wysokim, by zachęcić do jakiegokolwiek inicjatywy politycznej. Po przeczytaniu książki Goeghegena wiadomo mniej więcej, co należy robić. Po przeczytaniu książki Jamesona wiadomo wszystko, z wyjątkiem tego, co należy robić”<sup>2</sup>. Można by ironicznie dodać, że po przeczytaniu książki Bojany Kunst wiadomo już, co należy robić. Otóż – jak wspomnieliśmy – nie należy robić nic.

Oczywiście Rorty nie lekceważy teorii. Zdaje sobie sprawę (i uczciwie o tym pisze), że lewica akademicka ma swe polityczne osiągnięcia, od lat 60. w znaczącym stopniu odmieniła przecież formę debaty publicznej. Zarazem nie powstrzymuje go to przed bardzo stanowczymi wnioskami. Jeden z nich, bodaj najważniejszy dla całego tekstu, brzmi: „Brak zaangażowania w praktykę wytwarza teoretyczne halucynacje”<sup>3</sup>. Rorty – jak na pragmatyka przystało – wierzy w praktykę, w działanie. Moglibyśmy powiedzieć: wierzy w performans. Non-performance uznałby zapewne za teoretyczną halucynację.

Rorty nie tylko uważa, że działanie jest konieczne, ale więcej – że jest możliwe. Jak pamiętamy, Bojana Kunst przekonuje nas, że działanie nie ma sensu, bo z definicji wspiera kapitalistyczną akumulację. Rorty nie przeżywa podobnych rozterek. Pisze jednoznacznie: „Sądzę, że lewica powinna powrócić do idei stopniowych reform w warunkach gospodarki rynkowej”<sup>4</sup>. Rorty nie pała miłością do współczesnych form kapitalizmu, mimo to nie pozwala sobie na charakterystyczne dla nowej lewicy utopijne myślenie o antykapitalistycznej rewolucji. Chce rozmawiać o tym, co możliwe – wychodząc z przekonania, że rzeczywistość jest plastyczna, podatna na wpływ. Najlepszy tego dowód to – uznawany także na nowej lewicy – fakt, że kapitalizm odkształca się pod wpływem krytyki, dostosowuje swoje strategię do zmieniających się okoliczności.

Czas wy tłumaczyć, co te przemyślenia mają wspólnego z tym, co robimy na Wydziale Wiedzy o Teatrze. Od razu zapewniam: nie chodzi o proste przedkładanie praktyki ponad teorię. Używając języka zaproponowanego przez Rorty'ego, powinienem powiedzieć: u nas na wydziale nadal czyta się raczej Jamesona niż Goeghegena. Co więcej, od momentu swego powstania w 1975 roku WoT z wąsko rozumianą praktyką teatralną miał

2 Richard Rorty, *Spełnianie obietnicy naszego kraju. Myśl lewicowa w dwudziestowiecznej Ameryce*, przeł. Andrzej Szahaj, Andrzej Karalus, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010, s. 92.

3 Tamże, s. 105.

4 Tamże, s. 114.

stosunkowo niewiele wspólnego. Funkcjonował w strukturze szkoły artystycznej, ale wyraźnie odróżniał się od wydziałów praktycznych: aktorskiego i reżyserskiego. Sam tu studiowałem i dobrze pamiętam ulubione sformułowanie jednego z najbardziej zasłużonych profesorów: „Nie trzeba być rybą, żeby być ichtiologiem”. Znaczyło to tyle, że byliśmy kształceni na ichtiologów, specjalistów od ryb. Rybami byli artyści. Ryby te mieliśmy obserwować z bezpiecznej odległości, zza szyby akwarium.

Wydział długo trzymał się tego założenia. Nietrudno to zrozumieć: chodziło o zachowanie własnej integralności. WoT powstał z przekonania o potrzebie zakreślenia granic nowej dziedziny, której wtedy w polskim systemie akademickim wciąż nie uznawano. Nazywano tę dziedzinę rozmaicie. Założyciel WoT-u, wybitny polski krytyk teatralny Jerzy Koenig, w 1969 roku – na sześć lat przed formalnym powołaniem wydziału do życia – pisał o „myśli teatrologicznej”<sup>5</sup>. Starannie unikano sformułowania „teatrologia”, by zaznaczyć, że nowa dziedzina nie jest filologią, zwłaszcza – nie jest poddziedziną czy częścią polonistyki. Polonista zajmujący się teatrem, a więc ktoś bez wiedzy o jego wewnętrznych mechanizmach i bez przekonania o jego artystycznej autonomii, za to z niezmienną skłonnością do analizowania dzieła teatralnego wyłącznie jako scenicznej realizacji poprzedniego dzieła literackiego – ta figura w wypowiedziach twórców wydziału wracała wielokrotnie jako negatywny punkt odniesienia. Ostatecznie, gdy zastanawiano się nad nazwą wydziału, stanęło na Wiedzy o Teatrze. Pojęcie zaproponował prof. Bohdan Korzeniewski (skądinąd – co ciekawe – człowiek o podwójnej tożsamości: przed wojną historyk i krytyk teatru, po wojnie już przede wszystkim teatralny praktyk). Nie ma co ukrywać, że Wiedza o Teatrze została obmyślana jako dosłowna kalka niemieckiego „theaterwissenschaft”. To jeszcze jedno potwierdzenie, że tożsamość WoT-u wyrosła ze starań o ostateczne uznanie zdobyczy Wielkiej Reformy Teatru. Mówiąc najkrócej, z dziedziczonego po Wielkiej Reformie przeświadczenia o autonomii dzieła teatralnego. Max Hermann był tu jednym z drogowskazów, innym – Leon Schiller, wielki twórca polskiego teatru okresu 20-lecia międzywojennego, bliski Wielkiej Reformie, istotny w tym kontekście szczególnie jako autor tekstu *Nowy kierunek badań teatrologicznych* z 1913 roku. O autonomię teatru chciano się na Wydziale Wiedzy o Teatrze troszczyć, uważano, że to wartość wciąż zagrożona. Chyba stąd przeświadczenie o konieczności utrzymania ściśle wyznaczonej linii demarkacyjnej oddzielającej teatr od tego, co teatrem nie jest. W tym od teatralnej teorii, krytyki czy historii.

Z czasem w programie WoT-u pojawiły się zajęcia o charakterze praktycznym. Ale nigdy nie zdominowały całości. Dziś – po zmianach przeprowadzonych w poprzednim roku akademickim – mamy ich naprawdę sporo. Uczą u nas zarówno najwybitniejsi twórcy teatru repertuarowego, jak i artyści z kręgu devised theatre czy sztuki performans. Studenci spotykają się dramaturgami, dramaturgami, scenografami, specjalistami od muzyki teatralnej. Nadal jednak nie powiedziałbym, że WoT to wydział dający swoim absolwentom kompetencje praktyków teatru. Nadal równie wiele – a może więcej – miejsca w programie zajmują zajęcia z historii,

5 Por. Jerzy Koenig, *Teatropisanie*, w: tegoż, *Rekolekcje teatralne*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 120.

teorii czy krytyki teatru, a także przedmioty ogólnohumanistyczne: historia filozofii, historia sztuki czy historia idei.

Jeśli korzystam tu tak chętnie z pojęcia „praktyka”, to w innym, szerszym sensie. Praktyka, o której myślę, to praktyka „pracy z teatrem”. Celowo nie używam sformułowania „praca w teatrze”, ale „praca z teatrem”. Z teatrem – jak wiemy – można pracować na wiele sposobów. Nie tylko jako artysta, ale również jako producent, kurator, dyrektor, animator grup amatorskich, towarzyszący teatrowi krytyk czy teoretyk. Dzieło teatralne może być zasadniczym celem takiej pracy, ale także mechanizmem, który się wykorzystuje, zmierzając ku innym, już nie ściśle artystycznym celom. Każda z takich możliwości wydaje mi się potencjalnie bardzo ciekawa i kształcąca. Dlatego nasz program budujemy tak, by nasi studenci byli na podjęcie tych możliwości przygotowani.

Nie sądzę, by dziś naszym ważnym zmartwieniem nadal powinna być troska o ochronę kategorii autonomii dzieła teatralnego. Z tej troski wynikało na naszym wydziale wiele dobrego. Już o tym mówiłem. Powinienem dodać, że wzięły się z niej również ważne książki z nurtu fenomenologii teatru: *Teatr w świecie widowisk* Zbigniewa Raszewskiego czy *Siedem bytów teatralnych* Tomasz Kubikowskiego. Ale potem zainteresowała nas performatyka. Z jednej strony to była naturalna kontynuacja fascynacji fenomenologicznych, z drugiej – coś nowego. Tomasz Kubikowski zaproponował samo pojęcie performatyki, czyli polskie tłumaczenie angielskiego *performance studies*, a także przekłady podstawowych książek Richarda Schechnera, Marvinina Carlsona i Jona McKenziego. To otworzyło drogę do uznania z kolei performatyki za pełnoprawną dziedzinę w polskim obiegu akademickim. Korzystając z tego, kilka lat temu wprowadziliśmy do programu specjalizację performatyczną, w tym zajęcia z performansu płci czy performansu międzykulturowego. W efekcie zobaczyliśmy (i pokazaliśmy studentom) teatr z innej perspektywy: już nie jako autonomiczne pole sztuki, ale jedną z form performatywnego działania, podatną na różne użycia. Coś, z czym można pracować.

Oczywiście, sugerując naszym studentom: „Pracujcie z teatrem”, bierzemy na siebie wielką odpowiedzialność. To nie są sugestie niewinne. Przecież praca to coś, za co otrzymuje się zapłatę. Czy nasi absolwenci będą mogli w przyszłości na tę zapłatę liczyć? Czy będą w stanie zarobić na życie? Czy ktoś zechce zapłacić za to, czego ich uczymy? Powiem otwarcie: uważam, że jako dziekan Wydziału Wiedzy o Teatrze jestem zobowiązany, by o tym myśleć. Na razie z tej refleksji wziął się pomysł na specjalizację menedżersko-producencyjną. Przygotowujemy studentów do zadań o charakterze produkcyjnym i administracyjnym. Uczymy, jak wygląda instytucja teatru od środka, ale również tego, jak założyć własną organizację pozarządową. Jak napisać wniosek grantowy i jak rozliczyć podatki. Podejrzewam, że Bojana Kunst nie byłaby tym zachwycona. Uznałaby pewnie, że to zbyt daleko idące ustępstwo wobec oczekiwań rynku. My stwierdziliśmy, że powinniśmy, najlepiej jak potrafimy, przygotować studentów do tego, by odnaleźli się w systemie teatralnym, z którym przyjdzie im pracować (w Polsce ten system to około 130 stałych teatrów finansowanych ze środków publicznych, wciąż potężny pracodawca). Mam nadzieję, że zarazem uczymy studentów postawy krytycznej wobec podstawowych współrzędnych tego systemu oraz przekazujemy przeświadczenie, że system jest jakoś plastyczny i jeśli będą dostatecznie energiczni, ustąpi

pod ich naporem. Tak czy inaczej, nie przekonujemy swoich słuchaczy, że jedynym scenariuszem ich obecności w zawodzie jest – choćby najbardziej wyrafinowana i rewolucyjna – beczynność. Mam nadzieję, że potrafimy utrzymać w nich wiarę w – jak powiedziałyby Rorty – ideę stopniowych reform.

Na koniec deklaracja osobista. Odwołałem się w tym wystąpieniu do tekstu Richarda Rorty'ego również dlatego, że ów esej stał się ważną wskazówką dla grupy twórczej, z którą mam przyjemność współpracować jako kurator od niemal dekady – dla wyrosłej ze środowiska anarchistycznego, a dziś budującej bardzo ważny ośrodek o charakterze *artist-run space* Komuny// Warszawa. *Spełnianie obietnicy naszego kraju* zainspirowało jedno z przedstawień Komuny. Spektakl nazywał się *Sierakowski* i namawiał do namysłu nad możliwymi do zrealizowania scenariuszami polityki emancypacyjnej. Na bohatera wybrano Sławomira Sierakowskiego, lidera lewicowego kręgu Krytyki Politycznej. Cytowane przeze mnie już wcześniej zadanie – „Brak zaangażowania w praktykę wytwarza teoretyczne halucynacje” – stało się czymś w rodzaju motta tego przedstawienia. Przypominam o tym, bo właśnie praca z Komuną przekonała mnie o głębokim, wielowymiarowym sensie „pracy z teatrem”. Podobnego doświadczenia życzę każdemu swojemu studentowi. Jako domknięcie tego wystąpienia chciałbym pokazać krótką scenę ze spektaklu Komuny.

### **Bibliografia**

- Koenig, Jerzy, *Rekolekcje teatralne*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979.
- Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. Pola Sobaś-Mikołajczyk, Dominika Gajewska, Joanna Jopek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa – Lublin 2016.
- Rorty, Richard, *Spełnianie obietnicy naszego kraju. Myśl lewicowa w dwudziestowiecznej Ameryce*, przeł. Andrzej Szahaj, Andrzej Karalus, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010.



## ABSTRAKT

**Tomasz Plata**

Wiedza o teatrze. Praca z teatrem

Tekst jest analizą historycznych i współczesnych doświadczeń Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie i próbą ulokowania ich równolegle w dwóch kontekstach. Po pierwsze, w odniesieniu do dokonań europejskich ośrodków uniwersyteckich, które w swoich programach usiłują łączyć teatralną praktykę z teorią (ze szczególnym uwzględnieniem osiągnięć Instytutu Teatrologii Stosowanej w Giessen). Po drugie, na tle szerszych procesów przeobrażających obecnie całe pole edukacji akademickiej w Europie. Oba te wątki splatają się w podjętej przez autora polemice z książką Bojany Kunst *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*. Kunst – wieloletnia profesorka Instytutu w Giessen – formułuje jednoznaczny krytykę gospodarki i kultury neoliberalnej, przestrzeń edukacji i sztuki (zwłaszcza performatywnej) widzi zaś jako wymagającą ochrony enklawy, w której dyktat rynku może zostać skutecznie osłabiany. Tomasz Plata podejmuje z tą wizją spór, przy okazji przedstawiając program alternatywny, wywiedziony z pism amerykańskiego liberała i pragmatysty Richarda Rorty’ego.