

---

Agata Siwiak

Polityka i wspólnota. Reżim i opór

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



**Agata Siwiak**

## Polityka i wspólnota. Reżim i opór

Projekt *Wielkopolska: Rewolucje* jest gestem oporu. Wobec teatru politycznego rozumianego jedynie jako transmisja pewnych treści, bez uwzględnienia ich odbiorcy i potencjału społecznej inkluzji. Wobec ignorowania przez twórców wpisujących się w nurt teatru zaangażowanego tych, w imieniu których przemawiają – spychanych na margines, pomijanych, poniżanych, wykluczanych. Wobec praktyk pozornie demokratyzujących, a jednak zamkniętych w kręgach (wielko)miejskiej, dobrze wykształconej klasy średniej. Wobec monopolizacji polskiego teatru przez jedną formułę produkcji i tym samym ograniczenie możliwości estetycznych i kulturowych interwencji.

*Rewolucje* są wynikiem rozczarowania, które dopadło mnie po Europejskim Kongresie Kultury<sup>1</sup>, w ramach którego kuratorowałam program performatywny *Trickster 2011*. Projekt miał mapować wstydlive obszary europejskiej tożsamości, stanowiąc krytyczny głos wobec europocentryzmu i jego celebracji. Realizując *Trickstera* zrozumiałam, że manifesty polityczne poprzez sztukę zawodzą, o ile nie są skonfrontowane z autentycznym żywiołem społecznym, pozbawione są wszelkiej społecznej skuteczności. Potencjalna subwersywność *Trickstera* rozpuściła się w eleganckich i bezpiecznych ramach unijnego święta, stając się elitarnym, zinstytucjonalizowanym i skonwencjonalizowanym przedsięwzięciem.

To był odpowiedni moment, by podjąć decyzję o zmianie strategii kuratorskiej, by przejść od deklaracji społecznego i politycznego zaangażowania do autentycznego gestu. By wyjść poza system produkowania i organizowania sztuki, w którym dotychczas funkcjonowałam (tytuł *Wielkopolska: Rewolucje* nawiązuje do filmu braci Wachowskich *Matrix: Rewolucje* i ma prowokować do odczytania „rewolucyjnych” działań właśnie poza dominującym systemem). Na kongresie poznałam świeżo mianowaną dyrektorkę Departamentu Kultury Urzędu Marszałkowskiego Województwa Wielkopolskiego Agatę Grendę, która zaproponowała mi stworzenie autorskiego projektu w Wielkopolsce, dając jedną wytyczną – by działanie miało miejsce nie tylko w stolicy regionu, czyli w Poznaniu. Możliwość pracy poza dużym miastem wydała mi się wtedy równie ekscentryczna, obca i dziwna, co pociągająca, tak że postanowiłam skoncentrować swoje działania właśnie na wsiach i w małych miasteczkach. Już wtedy wiedziałam, że jako kuratorka chcę przejść od sztuki zaangażowanej, do sztuki angażującej.

<sup>1</sup> Kluczowy projekt Programu Kulturalnego Polskiej Prezydencji w Unii Europejskiej w 2011 roku.

Pierwszym etapem pracy (powtarzanym w kolejnych edycjach) było rozpoznawanie terytorium: wyprawy terenowe i spotkania z lokalnymi aktywistami i politykami, zespołami śpiewaczymi, kołami emerytów i kółkami zainteresowań, kierownikami miejscowych domów kultury i placówek socjalnych. Pozwoliło to zmapować ciekawe zjawiska, ważne tematy społeczne, ekonomiczne i kulturowe, mikrohistorie wyznaczone przez pamięć i niepamięć miejsc i zdarzeń, co przełożyło się później na pracę między innymi w domu dziecka, w areszcie śledczym i w domu pomocy społecznej; na projekty z udziałem chóru seniorów, lokalnego rockowego zespołu, koła gospodyń wiejskich, kółka astronomicznego i orkiestry dętej.

„W terenie” mój status był statusem obcego. Z całą pewnością w zdobyciu zaufania pomagała instytucja, w ramach której projekt jest realizowany (Urząd Marszałkowski Województwa Wielkopolskiego) – uwiarygodniała moje kompetencje, legitymizowała działania. Z drugiej strony wytwarzała dystans – zdarzało się, że byłam traktowana jako wysłanniczka władzy, ktoś w rodzaju rewizora, kto ma wytropić lokalne „układy”.

Kategoria obcości od samego początku stanowiła istotę projektu. Artyści, których zaprosiłam do współpracy – między innymi Michał Borczuch, Bartek Frąckowiak, Agnieszka Jakimiak, Jolanta Janiczak, Mikołaj Mikołajczyk, Wiktor Rubin, Weronika Szczawińska – swoje projekty realizują głównie w teatrach instytucjonalnych, we współpracy z zawodowcami; jedynie Wojtek Ziemilski i Cezary Tomaszewski mają spore doświadczenie w projektach opartych na partycypacji. Wielkopolska prowincja nie była dla nich, podobnie jak dla mnie, środowiskiem swoim, oczywistą przestrzenią działań. Od początku zakładałam także nieprzewidywalność tych spotkań i ich artystycznych efektów. Obie strony projektu wprowadzały do wspólnej przestrzeni nowe kody kulturowe i estetyczne, wybijające z ustalonego porządku i wprowadzające wieloznaczność na poziomie komunikacji, ocen i hierarchii. A „wieloznaczność – jak pisze Bauman – gmatwa wszelkie obliczenia prawdopodobieństwa zdarzeń i czyni bezużytecznymi wyuczone i zapamiętane wzory postępowania”<sup>2</sup>. Interwencje artystów były jak wirus, mający moc rozmontowywania sposobów działania i systemów wartości. Ten wirus musiał być jednak wprowadzany ostrożnie, monitorowany, co nie znaczy cenzorowany – tylko w ten sposób mogły współbrzmieć strategie krytyczna i partycypacyjna.

Od początku zasadniczym założeniem projektu była jakość artystyczna. Chciałam uniknąć taktyki animacji kulturalnej (dominującej w Polsce), w której efekt estetyczny jest drugoplanowy wobec procesu społecznej integracji. Dlatego też do projektów zapraszałam artystów, którzy odważnie eksperymentują z językiem teatru, nie biorąc pod uwagę ich braku doświadczenia w projektach partycypacyjnych. Zgadzam się ze stanowiskiem Claire Bishop, która sprzeciwia się traktowaniu projektów partycypacyjnych tylko i wyłącznie w perspektywie ich społecznego oddziaływania<sup>3</sup>. Tematy i miejsca proponowałam twórcom intuicyjnie, często jednak w pewnej relacji do narracji wyznaczających ich artystyczną

2 Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. Janina Bauman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 12.

3 Zob. Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October” 2004, issue 110 (Fall), s. 65.

praktykę. W *Rewolucjach* artyści mogli wejść w autentyczną przestrzeń społeczną i skonfrontować się z tematami, które podejmują zazwyczaj w warunkach laboratoryjnych, instytucjonalnych, pracując wyłącznie z innymi zawodowymi artystami. Na przykład Michał Borczuch, reżyser w którego teatrze centralne miejsce zajmuje temat dzieciństwa i nie-dojrzałości, pracował z dziećmi z domu dziecka; Mikołaj Mikołajczyk choreograf i emerytowany tancerz, który osobiste doświadczenie przemijania i niesprawnego ciała wykorzystywał dotąd w swoich solowych spektaklach, stworzył przedstawienia z udziałem seniorów. Uczestników projektu nie traktowaliśmy jak amatorów – bliska jest mi idea założyciela kolektywu teatralnego Rimini Protokoll – Stefana Kaegi – który zapraszanych nie-aktorów postrzega jako „ekspertów od określonych doświadczeń typu wiedzy i umiejętności”<sup>4</sup>. Nie robiliśmy castingów, co odróżnia *Rewolucje* od praktyk, które podejmuje Bartosz Szydłowski w krakowskiej Łażni Nowej czy Marta Górnicka w zrealizowanych w Instytucie Teatralnym *Chórze kobiet*. Wchodziliśmy w konkretną grupę, z jej przyzwyczajeniami, wewnętrznymi relacjami, napięciami i konfliktami, które stawały się w procesie pracy pierwszoplanowymi czynnikami i determinowały dynamikę twórczego procesu. Jednak ograniczanie procesu twórczego jedynie do relacyjności, partycypacji, wydaje mi się nieuczciwe. U podstaw takiego myślenia czai się zwątpienie w możliwość praktykowania strategii krytycznej i estetycznej w projektach partycypacyjnych. Tu zaś niebezpiecznie blisko do „pochylania się” nad biednymi wykluczonymi, do hierarchizacji relacji artysta – uczestnik projektu, w której twórca staje się edukatorem i terapeutą. O tym zresztą również pisała Bishop, wskazując na wejście artystów w rolę „dobrych dusz” przynoszących homilię, nauczających<sup>5</sup>, a z drugiej strony nakładających na siebie etyczną cenzurę dotyczącą tego, co można ujawniać, a co jest wstydlive. Ta cenzura, którą w procesie pracy dyskutowaliśmy wielokrotnie z artystami, chcąc z jednej strony uniknąć hipokryzji i wysłaniania tego co niewygodne, z drugiej jednak pamiętając, by projekt był realizowany w partnerstwie i szacunku do jego uczestników, bywała też problemem publiczności, przywykłej do odbioru teatru w warunkach instytucjonalnych. Po prezentacji projektu *Jakiż to chłopiec piękny i młody* Jolanty Janiczak, Wiktora Rubina i Cezarego Tomaszewskiego, słyszałam komentarze, że podróż po domu pomocy społecznej<sup>6</sup>, w której spotykaliśmy się z seniorami, przywoływała skojarzenia ze zwiedzaniem zoo. Ta reakcja wydaje mi się symptomatyczna – dla starości, choroby, śmierci w teatrze szukamy ram symbolicznych – na scenie widzimy sprawnych aktorów, a przedstawienia oglądamy wśród eleganckiej publiczności, w reprezentacyjnym budynku w centrum miasta. Konfrontacja z realnym

4 Zob. Florian Malzacher, *Dramaturgie opieki i odbierania pewności*, w: *Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, red. Miriam Dreyse, Florian Malzacher; red. polskiego wydania Anna R. Burzyńska, Korporacja Ha!art i Fundacja Malta, Poznań – Kraków 2012, s. 21.

5 Zob. Claire Bishop, *Zwrot społeczny: współpraca jako źródło cierpienia*, [w:] *Stadion X – Miejsce, którego nie było*, red. Joanna Warsza, Fundacja Bęc Zmiana i Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2008, s. 52-58.

6 Artyści zaprojektowali spektakl jako kilkugodzinną podróż po ośrodku, szczególne doświadczenie przestrzeni, w czasie której publiczność wyposażona w mapy, odwiedzała miejsca wspólne (świetlicę, salę gimnastyczną, salon kosmetyczny) i prywatne pokoje mieszkańców, w których odgrywali oni mikro scenki, lub po prostu przyjmowali gości, rozmawiali, byli.

cierpieniem powodowała u widzów wstyd, jakby zostali przyłapani na oglądaniu pornografii – realność tego zdarzenia przeniosła doświadczenie estetyczne w etyczne, co budziło zakłopotanie, niezrozumienie.

Obcość, o której pisałam wcześniej, odnosi się także do samych *Rewolucji*, które mają status nieoczywisty. Dla przykładu – w corocznym rankingu gazety „Teatr” *Najlepszy, najlepsza, najlepsi 2014*, recenzentka tygodnika „Polityka” Aneta Kyzioł wymieniła projekt w kategorii najciekawszych zjawisk teatru alternatywnego, z którym to nurtem zakorzenionym w awangardzie studenckiej lat 60. XX wieku, *Rewolucje* nie mają przecież nic wspólnego. Zdarzała się też tak, że jako kuratorka *Rewolucji* byłam rekomendowana jako specjalistka od teatru amatorskiego, albo zapraszana jako ekspertka od edukacji teatralnej.

Z jednej strony spotykałam się z nieprzystawalnością teatru partycypacyjnego do formuł organizacyjnych w polskim teatrze, z drugiej – z przejawami mody na tego typu praktykę. Poznański Malta Festival, który od kilku lat pełni rolę teatralnego trendsettera, wprowadził nurt teatru społecznego do swojego programu. Jednak na bardzo szczególnych warunkach: wszystkie przedstawienia prezentowane są na tej samej otwartej, darmowej scenie znajdującej się w otoczeniu festiwalowych restauracji i barów. Organizatorzy niespecjalnie dbają o warunki techniczne – na większości spektakli, które tam prezentowaliśmy było fatalne nagłośnienie, projekcje były ledwie widoczne, a spektakle głośno komentowali pijani pseudowidzowie. Tak zorganizowana scena prezentacji projektów partycypacyjnych zmienia się w swoiste getto „gorszego teatru”. Fasadowo programowana w duchu demokratyzacji przestrzeni teatralnej, w istocie pogłębiająca przepaść pomiędzy sztuką partycypacyjną a „prawdziwym”, profesjonalnym teatrem zachowującym prerogatywy „sztuki wysokiej”.

Przykład taktyki wprowadzania projektów partycypacyjnych przez Malta Festival jest symptomem silnej hierarchizacji w polskim teatrze, przejawiającej się na rozmaite sposoby. Teatr publiczny w Polsce jest identyfikowany jedynie z państwowymi i samorządowymi teatrami repertuarowymi ze stałym zespołem aktorskim, czyli ze względu na formułę organizacyjną, a nie ze względu na zakres działań, poziom realizacji misji pro publico bono. Teatr repertuarowy to monopolista, imperator, do którego płynie dziewięćdziesiąt kilka procent publicznych dotacji. Dyskusja wokół teatru publicznego właściwie nie dotyczy teatrów prowadzonych przez podmioty trzeciosektorowe (NGOs). Organizacje takie żyją w Polsce od grantu do grantu, a ich pracownicy to pariasi systemu, pozbawieni etatów, świadczeń socjalnych, walczący o zaledwie kilka procent z całości publicznych środków przeznaczanych na kulturę. Monopolizacja produkcji teatralnych przez teatry repertuarowe i jednocześnie monopol jednego sposobu produkcji przedstawień, przekłada się na estetyczny wymiar sztuk performatywnych w naszym kraju. Wśród instytucji, za które państwo czuje się odpowiedzialne, co oznacza, że wspiera je finansowo, brakuje takich, które realizują alternatywne formuły organizacyjne: domów produkcyjnych, teatrów autorskich, niezależnych kolektywów produkujących formy hybrydyczne, intermedialne, sztukę relacyjną, partycypacyjną. Próby takich działań w teatrach repertuarowych są oczywiście podejmowane, jednak często prowokują konflikty w etatowych zespołach uznających takie praktyki za aberracyjne, a także niezrozumienie ze strony władz.

Teatr publiczny, w Polsce utożsamiony właściwie z teatrem repertuarowym, postrzegany jest jako instytucja z kręgu sztuki wysokiej,

elitarnej. Reprezentujący go twórcy kształceni są w jednej z trzech szkół teatralnych, w których dominuje tradycyjny sposób nauczania, psychologiczne aktorstwo i etos warsztatu zawodowego, który często sprowadza się do konwencjonalizacji narzędzi aktorskich i reżyserskich. W programach praktycznie nie ma spotkań z artystami spoza kręgu teatru repertuarowego, z twórcami sztuk wizualnych i performance art. Wprowadzanie na scenę ludzi bez klasycznego wykształcenia, choć ma w Polsce wybitną tradycję w postaci Tadeusza Kantora i Cricot 2, brzydko pachnie amatorszczyzną. Zapewne przyjęcie modelu teatru partycypacyjnego z „aktora-ekspertami doświadczenia” budzi nieufność także z tego powodu.

Swoista elitarność teatru mocno hierarchizuje także samego widza, który przychodzi do instytucji-świątyni sztuki. W teatrze wciąż pokutuje podział na oświeconych artystów (tych, którzy coś tworzą, prezentują) i odbiorców wsłuchanych w ich monolog i dzięki temu „uświadamianych”, „uwrażliwianych”, edukowanych.

Jacques Rancière pisał o symbiotyczności sztuki i polityki – sztuka jest polityczna poprzez zarządzanie tym, co wspólne w danej zbiorowości. Poprzez ustanawianie „reżimu sztuk”, który organizuje i hierarchizuje naszą przestrzeń widzialności, a więc wklucza, bądź wyklucza zjawiska, rzeczy, myśli, ludzi. W tej perspektywie chciałabym, by *Rewolucje* były odczytywane jako projekt tyleż partycypacyjny, co polityczny. Polityczność *Rewolucji* to poszerzenie granic estetycznych o „inne aktorstwo”, to próba roztopienia opozycji scena – widownia, artysta – „zwykły człowiek”, centrum – obrzeża. To mediowanie/wytwarzanie wspólnego języka z ludźmi, którzy wbrew deklaracjom demokratycznego państwa nie są pełnoprawnymi obywatelami kultury ze względu na ich miejsce zamieszkania czy społeczny background. To wreszcie rekonfiguracja Rancièreowskiego „reżimu sztuk” – poszerzenie pola widzialności, o to, co w teatrze jest niewidoczne w sposób bezpośredni: biedę, chorobę, społeczny ostracyzm, marginalizację.

#### Bibliografia:

Bauman, Zygmunt, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, przeł. Janina Bauman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.

Bishop, Claire, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October” 2004, issue 110.

Bishop, Claire, *Zwrot społeczny: współpraca jako źródło cierpienia*, w: *Stadion X – Miejsce, którego nie było*, red. Joanna Warsza, Fundacja Bęc Zmiana i Korporacja Ha!art, Warszawa – Kraków 2008.

Malzacher, Florian, *Dramaturgie opieki i odbierania pewności*, w: *Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, red. Miriam Dreysse, Florian Malzacher, red. polskiego wydania Anna R. Burzyńska, Korporacja Ha!art i Fundacja Malta, Poznań – Kraków 2012.