

---

Joanna Jopek

Rewolucje versus partycypacje.  
Strategie partycypacyjne i taktyki performatywne  
w programie *Wielkopolska: Rewolucje*

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



Joanna Jopek

## Rewolucje versus partycypacje. Strategie partycypacyjne i taktyki performatywne w programie *Wielkopolska: Rewolucje*

Rzeczywistym porządkiem rzeczy jest jednak to, co praktyki „ludowe” przechwycą dla siebie, nie łudząc się, że ów porządek tym samym się zmieni. Podczas gdy dominująca władza go eksploatuje, a ideologiczny dyskurs odrzuca, tutaj jest on wykorzystywany przez sztukę. Do instytucji wkrada się w ten sposób styl społecznych wymian, styl technicznych inwencji oraz styl oporu moralnego, to znaczy pewna ekonomia daru (wzajemne dobrodziejstwa), estetyka sztuczek (działania artystów) oraz etyka uporu (niezliczone sposoby odmawiania ustalonemu porządkowi statusu prawa, sensu czy nieuchronności)<sup>1</sup>

Michel de Certeau

Kiedy kuratorka programu *Wielkopolska: Rewolucje*, Agata Siwiak, została nominowana do Paszportów „Polityki” (jednej z najważniejszych nagród kulturalnych w Polsce), Anna R. Burzyńska tak uzasadniała nominację: „Za konsekwentną kuratorską «pracę u podstaw» burzącą skostniałe hierarchie w polskim życiu teatralnym; unikatowy pod względem ideowym i artystycznym projekt *Wielkopolska: Rewolucje* to wzór nowoczesnego, zaangażowanego, a zarazem niedogmatycznego myślenia o tym, jaką rolę odgrywa sztuka w dzisiejszym społeczeństwie<sup>2</sup>”. Unikatowość *Wielkopolski: Rewolucji* wiąże się nie tylko z niewątpliwą wartością artystyczną zdarzeń powstałych w wyniku programu, który umożliwia współpracę awangardowych artystów z niewielkimi społecznościami lokalnymi wielkopolskiej prowincji. Także – może przede wszystkim – z nowym i bardzo świeżym modelem (współ)pracy kulturalnej uruchamianym w ramach programu, a zdecydowanie wyjątkowym na tle „skostniałych hierarchii” polskiego życia teatralnego i kulturalnego.

*Wielkopolska: Rewolucje* powstają bowiem w przestrzeni pomiędzy całkiem stabilnymi ciągle w Polsce liniami podziału. Z jednej strony – mają charakter projektowy, ale – z drugiej – już trzy edycje programu wskazują na długofalowy wymiar działań i konsekwentne prace kulturotwórcze w regionie. Program nie ma zwyczajowego umocowania w instytucji teatrów repertuarowych (wyznaczających nadal główny nurt życia teatralnego), ale i nie został stworzony „oddolnie”, na wzór działań

1 Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 28.

2 *Teatr 2013. Nominowana Agata Siwiak*, „Polityka”, 3 grudnia 2013, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/paszportypolityki/1563345,1,teatr-2013-nominowana-agata-siwiak.read>, dostęp: 22 sierpnia 2014.

grup niezależnych, takich jak Gardzienice. Niełatwo też – w ramach nadal mocnych, od niedawna zacieranych podziałów między teatrem a sztukami wizualnymi – określić jego przynależność do konkretnej sfery artystycznej; włącza we współpracę zarówno twórców teatralnych, jak muzyków, architektów, artystów wizualnych. Wyraźnie także przekracza – również mocną – dystynkcję estetyczno-społeczną, podział na mainstreamowe ośrodki miejskie, z galeriami i teatrami repertuarowymi, i prowincję ze świetlicami i domami kultury. Lokuje się między pojęciem narodowej kultury, do której aspirują ośrodki wysokiej kultury, a lokalności, centrum a peryferiami.

Mimo że ów podział – na kulturę wysoką, miejską i popularną, ludową – jak i inne wymienione „linie podziału” w sferze dyskursu estetycznego i artystycznego od dawna są atakowane jako nieprzydatne binarne opozycje, to *Wielkopolska: Rewolucje* są pierwszym w polskim życiu teatralnym tak konsekwentnie prowadzonym w praktyce programem kulturowym, który je – już z założenia ideowego – zaciera i przekracza.

Program wyróżnia także ideowe ukierunkowanie na potencjał społeczny działalności artystycznej powstającej pomiędzy owymi „liniami podziału”. W tym szkicu chciałabym spojrzeć na *Wielkopolskę: Rewolucje* już z perspektywy sukcesu programu na polu artystycznym: rozważyć zatem nie tyle umiejętnie prowadzoną pracę rozstrajania, wprowadzania szczelin i nowych pól w ramy ustalonego modelu artystyczno-estetycznego w polskim życiu teatralnym, którą program przeforsował, ale właśnie jego potencjał społeczny.

### Centrum i peryferie

„Ci, którzy mają władzę, bardzo niechętnie się jej pozbywają – najlepszy przykład to Poznań, gdzie władze miasta przeprowadzają «konsultacje», by uniknąć oddania choćby skrawka władzy”<sup>3</sup> mówił w wywiadzie udzielonym „Autoportretowi” Krzysztof Nawratek, teoretyk przestrzeni miejskich. Główną oś teoretyczną i punkt odniesienia w tym numerze „Autoportretu” („Partycypacja i partycypacja” 2012) stanowiły rozważania Markusa Miessena, którego żarliwa rozprawa – *Koszmar partycypacji* – została wydana w Polsce rok później, w 2013 roku. Tekst Miessena poprzedza w niej wstęp Kacpra Pobłockiego, który przybliżając rozważania Miessena, posługuje się polskimi przykładami i przywołuje między innymi Poznań jako miasto, w którym władze wykorzystują partycypację jako „grę podwójnie pozorowaną”, fasadową legitymację nieprzyjaznych mieszkańcom inwestycji i już podjętych decyzji<sup>4</sup>.

Powszechną złą opinię i prasę władz Poznania wśród środowisk lewicowych z całą mocą przypieczętowała jednak, co znamienne, sprawa z pozoru należąca do polityki kulturalnej, nie społecznej miasta: odwołanie spektaklu *Golgota Picnic* w reżyserii Rodrigo Garcii, który miał być prezentowany w ramach festiwalu Malta, 27 i 28 czerwca 2014 roku. Krytykowaną szeroko decyzję o odwołaniu spektaklu, motywowaną groźbą zamieszek w Poznaniu wywołanych przez ultrakatolickie środowiska, podjął dyrektor festiwalu, Michał Merczyński. Poprzedziło

3 *Nadzieja na uczestnictwo*, z Krzysztofem Nawratkiem rozmawia Dorota Leśniak-Rychlak, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2012, nr 2 (37), s. 32-34 (s. 32).

4 Kacper Pobłocki, *Prawo do odpowiedzialności*, w: Markus Miessen, *Koszmar partycypacji*, przeł. Michał Choptiany, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 7-35.

ją oświadczenie<sup>5</sup> prezydenta miasta, Ryszarda Grobelnego, które oznaczało de facto (mimo używanej retoryki demokratycznej) brak poparcia ze strony władz miasta. Tak też zostało odczytane i przez kierownictwo Festiwalu, i przez opinię publiczną.

27 i 28 czerwca, kiedy w Poznaniu nie grano *Golgoty Picnic*<sup>6</sup>, w oddalonych od Poznania około dwadzieścia kilometrów Lisówkach, w Domu Pomocy Społecznej miała premierę pierwsza realizacja trzeciej edycji programu *Wielkopolska: Rewolucje* – spektakl Wiktora Rubina (reżyseria) i Jolanty Janiczak (dramaturgia), *Jakiż to chłopiec piękny i młody*. To zbieżność z pewnością nieprzypadkowa: organizatorzy *Wielkopolski: Rewolucji* konsekwentnie dbają o to, by program, realizowany na wielkopolskiej prowincji, przebijał się do ogólnopolskiej świadomości i kulturowego mainstreamu, przybycie dużej części „środowiska” do Poznania na oczekiwany spektakl Garcii stanowiło tu dogodną okoliczność. Gdyby spektakl Garcii się odbył, doszłoby w jednym dniu w Wielkopolsce do spotkania tradycyjnie rozdzielanych dwóch strategii polityczności sztuki: z jednej strony strategii krytycznej (której do głosu nie dopuszczono), z drugiej projektu, który jeden z pierwszych jego komentatorów, Roman Pawłowski, nazwał jednym z najlepszych „przedsięwzięć kultury partycypacyjnej”<sup>7</sup>.

Nie wspominam tego lokalnego kontekstu po to, by ustawić – dyskursywnie – po jednej stronie wielkie miasto, niewydolne i konserwatywne, po drugiej zaś: romantyczną prowincję, wieś, odizolowane marginesy i peryferia, na których mogą realizować się „rewolucyjne” mikroprojekty społeczne. Nie tylko dlatego, że idea opozycyjności wsi-prowincji i miasta jest ahistoryczna, jak dowodzi Wojciech Józef Burszta, pisząc o świadectwie kryzysu społeczeństwa posttradycyjnego, jakie to zestawienie odsłania<sup>8</sup>. I nie tylko dlatego, że – jak dowodzi Claire Bishop w *Artificial Hells*<sup>9</sup> – problem z komentarzami dotyczącymi projektów artystyczno-społecznych polega na tym, że ze względów etycznych komentatorzy zazwyczaj rezygnują z oceny estetycznej; co znamienne

5 Ryszard Grobelny o spektaklu *Golgota Picnic*: *Nie wezmę w nim udziału*, „Głos Wielkopolski”, 17 czerwca 2014, <http://www.gloswielkopolski.pl/artukul/3476439,ryszard-grobelny-o-spektaklu-golgota-picnic-nie-wezme-w-nim-udzialu,id,t.html>, dostęp: 31 lipca 2014.

6 Warto wspomnieć, że decyzja o odwołaniu spektaklu wywołała oddolny protest środowisk artystycznych w całej Polsce. W kilkudziesięciu miejscach w kraju zorganizowano czytania tekstu odwołanego spektaklu, pokazywano też jego zapis wideo. W Poznaniu odbyło się publiczne czytanie tekstu na placu Wolności, do którego mógł się przyłączyć każdy i które zgromadziło tysiące osób.

7 Roman Pawłowski, *Awangarda w gminie*, „Dziennik Opinii”, 11 grudnia 2012, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/kultura/20121211/pawlowski-awangarda-w-gminie>, dostęp: 31 lipca 2014.

8 Wojciech Józef Burszta, „Wieś utracona” dzisiaj, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2012, nr 4 (39), s. 41-45.

9 „This uneven inclination towards the social component of this project suggests that contemporary art’s ‘social turn’ not only designates an orientation towards concrete goals in art, but also the critical perception that these are more substantial, ‘real’ and important than artistic experiences. At the same time, these perceived social achievements are never compared with actual (and innovative) social projects taking place outside the realm of art; they remain on the level of an emblematic ideal, and derive their critical value in opposition to more traditional, expressive and object-based modes of artistic practice” (Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York 2012).

jednak – jednocześnie projekt porównują nie z działaniami społecznymi, a innymi projektami artystycznymi, jakby tego rodzaju projekty funkcjonowały jak odizolowany raj społeczny, laboratorium, ziemia niczyja.

Te dwa powody łączą się z jednym, kluczowym założeniem i tezą niniejszego szkicu: że potencjał tak społeczny, jak polityczny programu *Wielkopolska: Rewolucje* performuje się właśnie w tym lokalnym splocie (odbijającym jak w soczewce i inne polskie napięcia między wielkimi miastami a prowincją), i w odniesieniu do niego, w kłaczu relacji między „ukrytymi scenariuszami”<sup>10</sup> a oficjalnymi inscenizacjami władzy, strategiami naddanymi a różnicującymi je taktykami odbiorców/uczestników<sup>11</sup>, „rewolucjami” a partycypacjami, strategiami krytycznymi, z ducha kontrkulturowymi, a – na przykład – koncepcją „długiego marszu przez instytucje” Gramsciego. Nie ma tu miejsca na romantyczną, kontrkulturową wizję wsi-prowincji jako przeciwieństwa miejskiego systemu i władzy; co nie znaczy, że możliwości społeczne i polityczne projektu są zablokowane.

### Ramy, strategie, instytucje

Na drugą edycję *Wielkopolski: Rewolucji*<sup>12</sup> składały się różnorodne wydarzenia artystyczne i projekty społeczne: spektakle *Lepiej tam nie idź* w reżyserii Michała Borczucha (Stacja Szamocin 2013) oraz *Projekt. Noce i dni* w reżyserii Mikołaja Mikołajczyka (Zakrzewo 2013), warsztaty reportażu w więzieniu w Lesznie i finalizujące je czytanie w Poznaniu (*Listy na wolność* w reżyserii Romana Pawłowskiego), koncert Marcina Maseckiego i Orkiestry Dętej ze Słupcy (*Rozmowa z medium, Słupca/ Poznań* 2013), oraz powstanie świetlicy kultury w Zarzewiu (projekt: Paweł Grobelny). Projekt Mikołaja Mikołajczyka stanowił kontynuację pracy rozpoczętej w pierwszej edycji (spektaklem *Teraz jest czas*), praca Michała Borczucha z dziećmi z Szamocina – jest kontynuowana w trzeciej edycji. W czerwcu 2014 roku odbyła się pierwsza premiera trzeciej edycji – wspomniany projekt performatywny duetu Janiczak/Rubin w Domu Pomocy Społecznej w Lisówkach. Zdecydowana większość projektów – poza przypadkiem świetlicy kultury – miała dwójaki rezonans: prezentowana najpierw w miejscu powstania, później w Poznaniu i innych wielkich polskich miastach (*Lepiej tam nie idź* – także między innymi w Krakowie, *Projekt. Noce i dni* oraz *Rozmowa z medium* – w Warszawie).

To przedsięwzięcia bardzo różne, ale spaja je wyraźna rama instytucjonalna i strategia kuratorska, która – na drugą edycję – zdołała niejako okrzepnąć w idei programowej. Są więc *Wielkopolska: Rewolucje* programem zainicjowanym przez Samorząd Województwa Wielkopolskiego (który reprezentuje Agata Grenda, Dyrektorka Departamentu Kultury Urzędu Marszałkowskiego) powstającym „w ramach Budzika kulturalnego. Programu działań promujących i aktywizujących

10 Zob. James C. Scott, *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven and London 1992.

11 Rozróżnienie na strategie i taktyki przyjmuję za Michelelem de Certeau.

12 Śledziłam drugą edycję *Wielkopolski: Rewolucji* jako krytyczka teatralna, dwie powstałe wtedy relacje zostały opublikowane w „Didaskaliach” – część tez i wniosków zawartych w niniejszym szkicu zostało wypracowanych podczas pracy nad tymi artykułami. Zob. Joanna Jopek, *Partycypacje (I): Święta czy fabryki?*, „Didaskalia” 2013, nr 117, s. 108-111; Joanna Jopek, *Partycypacje (II): Paradoksy wolności*, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 96-98.

kulturę Wielkopolski, realizowanego przez Samorząd Województwa Wielkopolskiego ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Wielkopolskiego Regionalnego Programu Operacyjnego na lata 2007-2013<sup>13</sup>”. Ideę programową tak zakreśliła jego kuratorka, Agata Siwiak:

Wielkopolska: Rewolucje to spotkanie dwóch odległych, funkcjonujących w innych porządkach społeczno-kulturowych, rzeczywistości. Eksperymentujący twórcy, gwiazdy swoich środowisk, jadą do małych miejscowości, by pracować z ich mieszkańcami. Bez protekcji, bez taryfy ulgowej. [...] Zacieramy podziały na edukowanych i edukujących, obca nam jest idea „niesienia krużganka [sic!] oświaty”, zakładająca hierarchiczny podział na elitarystyczną sztukę i nieprzygotowaną do jej odbioru prowincję. [...] Jak bohaterowie filmu braci Wachowskich *Matrix: Rewolucje*, do którego nawiązuje tytuł projektu, artyści i mieszkańcy wielkopolskich wsi i miasteczek, zmieniają rzeczywistość, w której żyjemy. Uwalniają myślenie od schematów, wychodzą poza system i pokazują, że w sztuce nie ma spotkań niemożliwych.<sup>14</sup>

Widoczność instytucji w działaniu, założeń partycypacyjnych, a także efektu promocyjnego (dla regionu) jest bardzo wyraźna – jak widoczny był udział reprezentantów władz Samorządu Województwa Wielkopolskiego na premierach wydarzeń. Z drugiej strony idea programowa kuratorki łączy trzy różne narracje: wymiar partycypacyjny projektu (demokratyczny), ideę artystycznego spotkania (i jego wartości), wreszcie tło lekko krytyczne albo kontrkulturowe sygnowane przez pojęcia rewolucji i zmiany (choć w znamienym kulturowym opakowaniu – „rewolucjom” towarzyszy tu skojarzenie z kasowym filmem Wachowskich). Wszystkie trzy – dalekie od celów promocji regionu. O możliwym spięciu tych dwóch strategii wspominał już po pierwszej edycji Roman Pawłowski: twórczość awangardowych artystów spiera się z założeniami urzędników, efekt promocyjny (o którym mówi reprezentantka Urzędu Marszałkowskiego) z efektem zmiany społecznej (o którą walczy kuratorka)<sup>15</sup>.

Narracje są pozornie sporne, nie widzę w nich jednak wyraźnego pola konfliktu (które pojawi się gdzie indziej). Rządzi nimi raczej postnostalgiczna dynamika adwersarzy, przyjacielskich wrogów, o których pisze Markus Miessen, niechętny romantycznym złudzeniom całkowitej niezależności, które podtrzymują zasady fasadowej partycypacji. Z tego powodu autor wyżej ceni świadomą złożoność realiów strategii kolaboracji niż kooperacji, za którą stoją, jak twierdzi Florian Schneider, „romantyczne pojęcia płaszczyzny porozumienia czy wspólnoty”<sup>16</sup>. W obrębie tej gry Miessen taką pozycję wyznacza kuratorowi:

13 Wielkopolska: Rewolucje, strona projektu, <http://www.wielkopolska-rewolucje.pl/budzik-kulturalny/>, dostęp: 28 czerwca 2014.

14 Wielkopolska: Rewolucje, strona projektu, *Idea programu*, <http://www.wielkopolska-rewolucje.pl/>, dostęp: 28 czerwca 2014..

15 Roman Pawłowski, *Awangarda w gminie*, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/kultura/20121211/pawlowski-awangarda-w-gminie>, dostęp: 1 sierpnia 2014.

16 Markus Miessen, *Koszmar partycypacji*, przeł. Michał Choptiany, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013, s. 117.

Pojęcie „kuratorstwa” konfrontuje nas z przeciwieństwem tego, co można określić mianem „romantycznego uczestnictwa”, ponieważ jest ono oparte na podejmowaniu decyzji z zewnątrz – niektórzy mogliby powiedzieć, że w sposób odgórny: chodzi tutaj o ekskluzję; zamiast myśleć o tym, co pokazać, myśli się o tym, czego pokazać nie należy<sup>17</sup>.

Owo „czego pokazać nie należy” rozumiem w przypadku *Wielkopolski: Rewolucji* dwojako. Po pierwsze, oznacza to po prostu wybór: kuratorka sprawuje tu funkcję pośrednika (może strefy buforowej), a strategia ujawniona akcentuje wybór antypozytywistycznej perspektywy i artystów, którzy są w stanie ją przyjąć – nie tworząc relacji edukujący i edukowani, „bez protekcji, bez taryfy ulgowej”. Z drugiej strony, „czego pokazać nie należy” oznaczać też może sferę, która w narracji kuratorki jest aktywnie zakrywana czy maskowana w oficjalnym scenariuszu: z pewnością do tej „kolaboracji” romantyczne ujęcia wspólnoty i rewolucji są nieprzystające, a jednak kuratorka używa kontrkulturowego pojęcia wyjścia „poza system” – w takim jednak opakowaniu (film braci Wachowskich), że traci on swoje ostrze dyskursywne. To ostrze, stępione w oficjalnej narracji, kryje się bowiem nie w deklaracjach kuratorskich, ale w bardziej skrytych taktykach różnicujących i odbijających się od tej strategii, używanych przez innych „aktorów” przedsięwzięcia. Polityczny potencjał projektu wynika z dwóch czynników zaplanowanych w ramach strategii, ale w istocie nieprzewidywalnych: działania osobowości twórczych i odpowiedzi-taktyk uczestników projektu.

### **Nieproszony outsider – artysta**

Do współpracy w programie zapraszane są przez *Wielkopolskę: Rewolucje* niemal bez wyjątku wspólnoty/organizacje/institucje już wcześniej funkcjonujące, rządzące się swoimi prawami, tworzące mikrowspólnoty zogniskowane bądź wokół zajęcia (Chór Śpiewaczy „Wrzos” w Zakrzewiu, Orkiestra Dęta w Słupcy, grupa teatralna Stacja Szamocin), bądź też miejsca, warunków życia, przypadków losu (Areszt Śledczy w Lesznie, Dom Pomocy Społecznej w Lisówkach). Po jednej stronie jest więc mocna struktura organizacyjna przedsięwzięcia (Samorząd Województwa Wielkopolskiego, kuratorka) silnie i jednoznacznie związana z „miastem”, po drugiej – przynależne „prowincji”, zwarte (co nie zawsze znaczy: zgodne) społeczności, w których nawet konflikty mają już zapewne ustaloną dynamikę i dramaturgię. Trzeci uczestnik tej sytuacji/wymiany nigdzie nie jest na swoim miejscu. Awangardowi artyści zaproszeni przez organizatorów do pracy z mikrospołecznościami wielkopolskimi nie działają w ramach oswojonych przez siebie miejsc, głównie wielkomiejskich teatrów czy galerii sztuki. Nie zostali też wybrani przez same społeczności. Znajdują się zatem w pozycji, którą Markus Miessen określał nazwą „nieproszonego outsidera”, przyznając mu szczególną rolę w obrębie polityczności rozumianej jako rodzaj konsensu konfliktowego:

Zamiast zatem wychowywać kolejne pokolenie moderatorów i pośredników, powinniśmy raczej zaprosić „niezainteresowanego outsidera”, „nieproszonego uczestnika”, który nie ma świadomości uwarunkowań czy obowiązujących

---

17 Tamże, s. 78.

protokołów i wchodzi na scenę uzbrojony wyłącznie w twórczy umysł, prowokując zmianę. [...] Szalenie istotne stało się myślenie o formie wspólnoty, która umożliwi zaistnienie konfliktu będącego formą produktywnego zaangażowania – modelu artystycznej partycypacji, w której outsider włączający się do debaty i dyskursu nie będzie spotykał się z dezaprobatą<sup>18</sup>.

Dwa projekty drugiej edycji, które akcentowały właśnie to outsiderstwo, obcość, odmiennność, idiosynkrazję, bądź podskórny konflikt, zawarty w samej idei programowej, a także uwypuklały raczej chropawość owego spotkania, a nie gładką zgodność partycypacji (takie spotkanie nigdy nie odbywa się na zupełnie równych prawach i pozycjach; jak zresztą każde inne) – były zarazem najciekawsze i pod względem artystycznym, i ze względu na subwersywny potencjał na poziomie społecznym. Tę jakość współdzieliły realizacje Michała Borczucha i Marcina Maseckiego.

Do Szamocina Michał Borczuch przybył z trójką swoich stałych współpracowników – scenografką Dorotą Nawrot i aktorami: Martą Ojrzyńską i Krzysztofem Zarzeckim. To wprowadzenie dodatkowych „nieproszonych gości” ustawiło nieco inaczej relacje w ramach tego spotkania: outsiderzy stanowili także grupę, nowy front, tworzyli konstelację artystyczną, która organizowała pracę dzieci zaangażowanych w projekt (dzieci związane z grupą Stacja Szamocin i z szamocińskiego Domu Dziecka). Spędzili razem wakacje na zajęciach czasochłonnych, związanych pośrednio z realizacją spektaklu – warsztatach fotograficznych, kręceniu filmu w lasach i bagnach szamocińskich inspirowanego *Zewem Cthulhu*, przygotowywaniu strojów i elementów scenografii, improwizacjach teatralnych. Projekt/spektakl tworzył się w takim działaniu, nie nakierowanym na ćwiczenie ról czy budowanie końcowego efektu. Ramę twórczą i motyw przewodni stanowiła tu konwencja gry RPG, dodatkowo nakładająca inny, fantastyczny filtr na tę pracę, i ta gra z fikcją, зараżanie wirusem fikcyjności, uwalnianie fantazji, wreszcie – tworzenie za pomocą sztuki mikroświata w trudnej rzeczywistości dzieci – zdawała się sednem projektu. Nie znaczy to, że spektakl był tylko rodzajem pokazu finałowego – wręcz przeciwnie. W *Lepiej tam nie idź* uwidaczniały się wyraźnie jakości, wykrystalizowane w teatr, dzięki którym perspektywa dziecka-odmieńca-outsidera nie tylko rewidowała odważnie świat dorosłych (ustawiając na przykład rodzaj kapitalistycznego szmeru o pieniądzach w krzywym zwierciadle improwizacji dzieci), ale i – stawiała pytanie o zasadność danego porządku. Borczuch w pracy z dziećmi z Szamocina poszedł wyraźnie za tą energią dzieci, która niełatwo wpisuje się w protekcyjnalne narracje: to nieprzewidywalne zachowania, nawet agresja, ciemna, niepoddana obróbce moralności strona wyobraźni. W *Lepiej tam nie idź* rzecz nie kończy się na żartach dyskredytujących odwiedzającą fabularną fabrykę „reporterkę z Warszawy”, która reprezentuje wielkomięską publiczność, ale idzie dalej. W czasie spaceru między Stacją Szamocin a Domem Dziecka to dorosła publiczność jest pilnowana, upominana, karcona, wyśmiewana – jakby odwracały się zwyczajowe role procesu socjalizacji, przez co nagle ujawniała się rama, którą opisywał Michel Foucault w *Nadzorować i karać*. W realizacji Borczucha moc subwersywna, sprzężona mocno z jakością artystyczną, zasadza się na odważnym drażnieniu i wyciąganiu na wierzch nie pól społecznej zgody,

18 Tamże, s.128.



ale właśnie niesamowitej odmienności i podskórnego konfliktu. Wszak, wbrew deklaracjom równego udziału i konsensusu w społeczeństwie są urzędnicy władzy i rządzi, edukujący i edukowani.

Inny konflikt obnażył w pracy z Orkiestrą Dętą Ochotniczej Straży Pożarnej w Słupcy Marcin Masecki (wspierał go Antoni Beksiak, badacz muzyki tradycyjnej). Odmienna była też metoda pracy. Masecki, muzyk wykształcony klasycznie, od dłuższego czasu zajmuje się „rewitalizacją” zapomnianych gatunków popularnych (na przykład polonezów), spotkanie z orkiestrą słupecką nie stanowiło więc dla niego wyzwania naznaczonego obcością. Ich współpraca była w istocie kontynuacją długofalowych dążeń i zainteresowań Maseckiego, dała jednak także asumpt do bezpośredniej konfrontacji kultury wysokiej z profesjonalną, ale pozostającą poza mainstreamem muzyką ludową. Masecki obnażył konflikt kulturowy wpisany także implicite i w nieunikniony sposób w program ideowy *Wielkopolski: Rewolucji* – to napięcie można rozpatrywać w kategoriach dystynkcji Pierre-Félixa Bourdieu, rozwarstwienia w obrębie „smaku”, które wskazuje na podziały klasowe. Masecki stworzył dla orkiestry kompozycję odwołującą się – już w nazwie – do gatunków wielkiej muzyki klasycznej, z jej tradycjami opus magnum. Utwór nosi nazwę *Symfonia nr 1. Zwycięstwo*. Wbrew tytułowi jest to jednak awangardowa kompozycja, pozostająca w kręgu współczesnej kultury filharmonijnej. Jako taka stanowiła z pewnością wyzwanie dla orkiestry dętej i jej „habitusu” muzycznego. Tej inności orkiestra słupecka zdecydowanie podołała. Co jeszcze ważniejsze, prezentacja utworu w Filharmonii Poznańskiej odbyła się w znamienym kontekście: w wydarzeniu zatytułowanym *Rozmowa z medium* najpierw występowali muzycy Filharmonii (z utworem *Wolność* Maseckiego w nowej wersji), później następowała „prekognicja” w wykonaniu Maseckiego na pianinie, na końcu – tryumfalnie – wystąpiła Orkiestra Dęta. Tytułowa „rozmowa” jest tu eufemizmem, gdyż w Filharmonii Masecki otworzył przestrzeń dość bezpośredniego konfliktu między kulturą wysoką, jej roszczeniami i mechanizmami dystynkcji uruchamianymi w przestrzeni filharmonii, a kulturą ludową, która formę symfonii podjęła nie tylko niesłychanie profesjonalnie, ale i z energią, która rozsądzała instytucja (i filharmonii, i kultury wysokiej) i podziały estetyczno-klasowe.

Przeciwnieństwo takiej strategii – zaszczepiania inności i odmienności, a tym samym subwersywnego podkopywania ugody ustalonego porządku i odsłaniania ram tego „konsensu” – stanowiła druga realizacja Mikołaja Mikołajczyka, tancerza i choreografa, z Chórem Śpiewaczym „Wrzos”. Nie zobaczyłam, niestety, ich pierwszego projektu w Zakrzewiu (*Teraz jest czas*), w którym być może owe spięcia i twórcze konflikty dochodziły do głosu, jednak w drugim – *Projekt. Noce i dni* – ujawniła się już raczej familiarność, wynikła z kontynuacji współpracy. Projekt został niejako zagarnięty w przestrzeń „naszości” i „swojskości” Zakrzewia, bo też – co wielokrotnie powtarzano – Mikołaj Mikołajczyk stał się „swoim” w tej społeczności, tracąc status „nieproszonego outsidera”. Ta familiarność zdawała się wykluczać możliwość zderzenia odmienności porządków czy rzucenia twórczego wyzwania i jednej, i drugiej stronie spotkania. Powstał spektakl, odwołujący się do zagadnień starości, bilansu życia, ale także: cielesności i choroby, który wyraźnie zatrzymywał się na pewnej granicy tego, „czego pokazać nie należy”. Grzeszył rodzajem szacunku, który Claire Bishop rozpoznawała jako rodzaj etycznego zatrzymania, które nie służy ani sztuce, ani pierwotnym etycznym celom,

przez uruchomienie mechanizmu moralnego uogólnienia i pominięcia specyfiki przypadku<sup>19</sup>. Spektakl uniwersalizował wszystkie ciekawe idiosynkrazje owego doświadczenia i członków Chóru Śpiewaczego, opowiadając o tym, że „w życiu bywają noce i dni”; szukał rozejmu z wszelką publicznością, odnosząc się do uniwersalnych tropów muzycznych i kulturowych.

*Projekt. Noce i dni* stanowi jednak przykład o tyle ciekawy, o ile w nim wyraźnie ujawniła się druga strony tego spotkania: Chór Śpiewaczy „Wrzos” przejął to wydarzenie do własnych celów (promocji społeczności, gminy, własnej grupy), ukazując wyraźnie inną nieobliczalną moc „przeciwstawioną strategiom programowym: niesubordynowane taktyki jej użytkowników.

### **Taktyki: zawłaszczanie przez użytkowników**

O „taktykach” jako sposobach miękkiego oporu w formie sztuczek i reagowania na „strategie” dane przez kogoś innego za pomocą subwersywnego „radzenia sobie” [*faire avec*] pisał Michel de Certeau w *Sztukach działania*. Strategie oznaczają tu zespół praw nadanych, miejsce należące do władzy, tę sferę, która reguluje życie społeczne; można je porównać z zespołem urządzeń Foucaulta, nieustannie organizujących życie codzienne jednostek. De Certeau wprowadza pojęcie taktyk, konfrontując swoje rozważania z myślą Foucaulta, by wskazać na możliwość i praktykę działania w obrębie strategii nadanej przez kogoś innego, na miejscu nieswoim – nie jest to obalenie systemu czy opór bezpośredni, ale jednak owe taktyki użytkowników różnicują, nicują, przewrotnie wykorzystują prawa i zmieniają miejsce nadane przez innego<sup>20</sup>. „Nawet pole nieszczęścia przekształcane jest na nowo przez owo połączenie manipulacji i rozkoszy”<sup>21</sup>, pisze de Certeau.

We wszystkich wydarzeniach *Wielkopolski: Rewolucji* waga „taktyk” jest wielka, a ich obecność w ramach „spotkań” – wyraźna. Jeśli bowiem wyznaczenie strategii należy do kuratorki i organizatorów, to pole „nieswoje”, przypada w udziale i artystom, i uczestniczącym społecznościom wielkopolskim. Obie strony korzystają z dużą zręcznością z „*faire avec*”, umiejętności przechwycenia i zróżnicowania strategii. Najwyraźniej bodaj widać to w pierwszej premierze trzeciej edycji *Wielkopolski: Rewolucji*; wydarzeniu performatywnym, które mogłoby być swoistym rewersem wspomnianego wyżej spektaklu Mikołaja Mikołajczyka. Oba wydarzenia były bardzo zbliżone pod względem tematu, zupełnie przeciwnie rozgrywały natomiast jego specyfikę i trudności dyskursywne.

Pole pracy Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak to Dom Pomocy Społecznej w Lisówkach. Pod tą nazwą kryje się ośrodek, w którym

19 „This line of thinking has led to an ethically charged climate in which participatory and socially engaged art has become largely exempt from art criticism: emphasis is continually shifted away from the disruptive *specificity* of a given practice and onto a *generalised* set of ethical precepts” (Claire Bishop, *Artificial Hells*, dz. cyt., s. 23).

20 „Tysiąc sposobów podejmowania lub udaremniania gry innego, to znaczy przestrzeni ustanowionej przez innych, opisuje przebiegłe, uporczywe i opozycyjne działanie grup, które, pozbawione własnej przestrzeni, muszą jakoś przetrwać w sieci ustanowionych sił i przedstawień. Muszą «sobie radzić» (*faire avec*). W owych podstępach bojowników można odnaleźć sztukę robienia sztuczek, przyjemność obchodzenia reguł ograniczającej przestrzeni. To taktyczna i radosna biegłość w jakiejś umiejętności” (Michel de Certeau, *Wynaleźć codzienność*, dz. cyt., s. 20).

21 Tamże, s. 20.

mieszkają osoby w wieku późnej starości, oddalony nie tylko od miasta, także na uboczu – wśród pól – względem pobliskich wsi. W pobliżu nie znajduje się żaden sklep, poczta czy szkoła, ani żaden inny budynek mieszkalny. Ośrodek jest bardzo precyzyjnie i profesjonalnie zorganizowany: zarówno sam dom, jak i jego otoczenie, są dostosowane do potrzeb i „habitusu” osób starszych, przypominając wręcz rodzaj sztucznego rajy z windami, tarasem widokowym, trawą ujętą w karby czystych ścieżek, sztucznymi kwiatami w domu, oczkiem wodnym. To miejsce nie uwzględnia jednak jednej z naczelnych potrzeb mieszkańców: potrzeby interakcji z innym otoczeniem, istnienia w sieci społecznych kontaktów. Zgodnie z powszechnym dyktatem produktywności, efektywności i funkcjonalności, która każe społeczeństwu – jak zauważał de Certeau – lokować w miejscach odosobnionych, poza współdzieloną przestrzenią publiczną, osoby, które nie pracują – na przykład chorych, który „nie przebywa już ani w ich [krewnych] domu, ani języku”<sup>22</sup>. Chodzi nie tylko o krewnych: chodzi o istnienie w opowieści, która może ustanowić tożsamość jedynie wobec obecności innego, słuchającego.

W „spektaklu” *Jakiż to chłopiec piękny i młody* Janiczak i Rubin oddali w dużej mierze pole taktykom mieszkańców Domu, którzy wykorzystali – w trybie *faire avec* – to wydarzenie do uruchomienia całej puli swoich opowieści, skonfrontowania ich z obcą publicznością. Nie oddali jednak tego pola zupełnie, nadając wydarzeniu wyraźną ramę: na początku, jakby w odpowiedzi na oczekiwanie „spektaklu”, we wprowadzeniu, wystawiono scenkę na podstawie znanej wszystkim przechodzącym polską edukację ballady, Świtezianka Adama Mickiewicza. W trybie teatryku szkolnego: ze sztucznymi kwiatami, w teatralnych strojach. Później – rozdano publiczności mapy budynku, z zaznaczonymi miejscami rozgrywających się symultanicznie etiud. Stroje w większości pozostały te same: ostentacyjnie sztuczne, teatralne, stroje wróżek, królewien (mężczyźni „występowali” w swoich codziennych ubraniach). Wyraźna była również zadana rama inscenizacyjna działań „aktorów” – jednak to, na czym polegała wędrówka przez pokoje owego wyizolowanego domu, wiązało się głównie ze słuchaniem opowieści, rozmową, byciem obsadzonym w roli innego. W ten sposób odwrócono zwyczajowe stosunki relacji aktor – widz, wyłaszczając publiczność z komfortu oglądania. Zarazem: wykorzystano jej obecność do wyraźnego obnażenia największej słabości tej społecznej instytucji, skazującej przebywających tam na rodzaj bierności i impasu, bez ruchu wymiany i spotkania. Co równie ważne, reżyser i dramaturżka nie sprowadzili tego spotkania – dzięki wydobyciu na wierzch, przez ramę inscenizacyjną, ogniska krzyżowego różnych taktyk, potrzeb i narracji – do rodzaju sentymentalnego, łatwego wzruszenia, które pozostawiłoby widzów w moralnym zadowoleniu.

22 Tamże, s. 192: „Wypchnięty poza społeczeństwo, które, zgodnie z dawniejszymi utopiami, oczyszcza swe ulice i domy z wszystkiego, co sprzeniewierza się zasadzie pracy – a więc z odpadów, przestępczości, kalectwa, starości – chory musi podążać za swą chorobą tam, gdzie się ją poddaje obróbce, do specjalistycznych przedsiębiorstw, w których jest natychmiast przekształcana w naukowy i językowy przedmiot obcy życiu i językowi codziennemu. Jest on umieszczany w jednej z technicznych i tajemniczych stref (takich, jak szpitale, więzienia, wysypiska śmieci), które uwalniają żyjących od wszystkiego, co przerywałoby ciąg produkcji i konsumpcji, i które w ukryciu naprawiają i dokonują selekcji tego, co się nadaje do wyniesienia na powierzchnię postępu. Uwięziony tam chory staje się nieznanym dla swoich krewnych. Nie przebywa już ani w ich domach, ani w ich języku”.

Pod tym względem *Jakiż to chłopiec* różniło się względem finałowego pokazu-czytania innego projektu, który brał na celownik instytucję odciążenia od społeczeństwa – *Listy na wolność* – powstałego na podstawie warsztatów reporterów Dużego Formatu „Gazety Wyborczej” i więźniarek osadzonych w Areszcie Śledczym w Lesznie. Czytanie (reżyseria: Roman Pawłowski) z udziałem profesjonalnych aktorek, ciążyło ku sentymentalnej, uniwersalizującej opowieści o trudnym życiu więźniarek. Zarówno jednak opublikowany reportaż<sup>23</sup>, jak i obecność więźniarek oraz przedstawicieli Aresztu Śledczego i debata po pokazie, sprawiły, że taktycznie owa opowieść została rozsadzona, straciła na gładkości, nie poddając się łatwości osądu. Paradoksalnie *Listy na wolność* pokazały bowiem, że to „wolność” w obrębie społeczeństwa, którego instytucje, takie jak Kościół, pomoc społeczna czy rodzina, są niewydolne, może doprowadzić do osaczenia, z którego wyrwać może instytucja więzienia (na co wskazywały indywidualne przypadki przestępstw finansowych).

W tym projekcie – który najbardziej wprost wskazywał na coś, co było wyraźne i w innych realizacjach *Wielkopolski: Rewolucji* – skupia się jak w soczewce rodzaj i charakter potencjału społecznego, który wielkopolski projekt wzmacnia na różnych poziomach i z użyciem różnych środków (najczęściej: odważnych artystycznie ruchów). Nie jest to romantyczna wizja „wolności” na prowincji, z ducha kontrkulturowych fantazji o całkowitej niezależności od instytucji państwa/społecznych, czy strategii bezpośrednio krytyczne. Wręcz przeciwnie: kondycja społecznych instytucji (rodziny, szkoły, domu dziecka, domu pomocy społecznej, gminy, więzienia) została poddana wnikliwemu badaniu, krytycznemu oglądowi, ale wyraźnie z zamiarem uświadamiania możliwości przekształceń, choćby w ramach „długiego marszu przez instytucje”. Szło o otwarcie możliwości zmiany i poprawienia, nie o unicestwiająca negację, o uruchomienie dyskusji, „sporu inności”, nawet konfliktu racji, który pokazuje potencjał nowych-innych urządzeń społecznych.

Dzięki zetknięciu, już na poziomie strategicznym, różnych, spornych perspektyw w ramach tych realizacji i otwarciu na nieprzewidywalne (wybór osobowości artystycznych, taktyki użytkowników) projekt *Wielkopolska: Rewolucje* uniknął niebezpieczeństwa fasadowej partycypacji, którą z taką pasją krytykował Miessen. Wprawienie w ruch tych subwersywnych taktyk odbywa się tu za pomocą strategicznego manewru wprowadzenia „konia trojańskiego” (jakim okazują się tu artyści). Ukazują one pod gładką powierzchnią zgody społecznej zazwyczaj niewidaczniane spory, ramy społecznej wymiany, instytucję w działaniu i „urządzenia” normujące codzienne praktyki – tu raczej, niż w aktywnej strategii krytycznej lokuje się potencjał społeczny, twórczy, a także – długofalowo – polityczny *Wielkopolski: Rewolucji*. Konsekwentna kontynuacja programu, nie pozwala osiąść wydarzeniom w sferze „eventu” kulturalnego, sprawiając także, że można patrzeć na *Wielkopolskę: Rewolucje* jak na zarys większych zmian, które tkwią już w samym geście wzmacniania głosów społeczności posługujących się zazwyczaj „ukrytym scenariuszem”, a niesłyszalnych w scenariuszu oficjalnym. Być może to rewolucja w Wielkopolsce większa, niż strategicznie deklarowana oficjalnie – w istocie uspokajająca – formuła retoryczna „wyjścia poza system”.

23 Włodzimierz Nowak, Mirosław Wlekły, *Finansówki*, Duży Format, „Gazeta Wyborcza”, 19 listopada 2013, <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,134721,14976526,Finansowki.html>, dostęp: 1 sierpnia 2014.

## Bibliografia:

Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London and New York 2012.

Burszta, Wojciech Józef, „*Wież utracona*” dzisiaj, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2012, nr 4 (39).

de Certeau Michel, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Jopek, Joanna, *Partycypacje (I): Święta czy fabryki?*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2013, nr 117.

Jopek, Joanna, *Partycypacje (II): Paradoksy wolności*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 120.

Miessen, Markus, *Koszmar partycypacji*, przeł. Michał Choptiany, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.

*Nadzieja na uczestnictwo*, z Krzysztofem Nawratkiem rozmawia Dorota Leśniak-Rychlak, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2012, nr 2 (37).

Nowak, Włodzimierz, Wlekły, Mirosław, *Finansówki*, „Gazeta Wyborcza”, 19 listopada 2013, <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,134721,14976526,Finansowki.html>, dostęp: 1 sierpnia 2014.

Pawłowski, Roman, *Awangarda w gminie*, „Dziennik Opinii”, 11 grudnia 2012, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/kultura/20121211/pawlowski-awangarda-w-gminie>, dostęp: 31 lipca 2014.

Pobłocki, Kacper, *Prawo do odpowiedzialności*, w: Markus Miessen, *Koszmar partycypacji*, przeł. Michał Choptiany, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.

Ryszard Grobelny o spektaklu *Golgota Picnic: Nie wezmę w nim udziału*, „Głos Wielkopolski”, 17 czerwca 2014, <http://www.gloswielkopolski.pl/artykul/3476439,ryszard-grobelny-o-spektaklu-golgota-picnic-nie-wezme-w-nim-udzialu,id,t.html>, dostęp: 31 lipca 2014.

Scott, James C., *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven and London 1992.

*Teatr 2013. Nominowana Agata Siwiak*, „Polityka”, 3 grudnia 2013, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/paszportypolityki/1563345,1,teatr-2013-nominowana-agata-siwiak.read>, dostęp: 22 sierpnia 2014.

*Wielkopolska: Rewolucje*, strona projektu, <http://www.wielkopolska-rewolucje.pl/budzik-kulturalny/>, dostęp: 28 czerwca 2014.