Redakcja
Karolina Kapralska /
Paweł Sztarbowski

Opracowanie graficzne
Joanna Górska /
Jerzy Skakun

~~Teatr~~ Powszechny
im. Zygmunta Hübnera

Warszawa 2015

Teatr jest walką

spis treści

wstęp

W 1991 roku ukazało się pierwsze wydanie książki Zygmunta Hübnera *Polityka i teatr*. W posłowiu do kolejnego wydania tej publikacji Maciej Nowak słusznie zauważył, że książka ta nie mogła ukazać się w gorszym dla siebie czasie. Zachłyśnięci zmianami, wywalczoną demokracją i kapitalizmem uznaliśmy – zarówno twórcy, jak i widzowie – że koniec komunizmu rozwiązał wszystkie nasze problemy. Teatr zaangażowany politycznie zaczął kojarzyć się z czymś niepotrzebnym, a nawet lekko podejrzanym. Sztuka i jej twórcy mieli pozostać apolityczni, a „niewidzialna ręka wolnego rynku miała odtąd regulować wszelkie relacje między artystami i władzą"[1]. Problemem stał się więc rodzaj biernej akceptacji porządku społecznego i politycznego, wywalczonego z wielkim trudem i wydającego się najlepszym z możliwych. Teatr nie dostrzegał zagrożeń kapitalizmu, wykluczenia społecznego na tle ekonomicznym, religijnym lub płciowym, ogłupiającej konsumpcji, przekłamań w reprezentowaniu wydarzeń historycznych i wielu innych tematów, mimo że przecież to właśnie na początku lat 90. przez Polskę przetoczyła się fala strajków i protestów, to również czas gwałtownych dyskusji światopoglądowych, a „wojna na górze" odsłoniła jak krucha

1 Maciej Nowak, *Posłowie 2008*, w: Z. Hübner, *Polityka i teatr*, Warszawa 2009, s 271

i sztuczna jest idea jedności narodowej. Zamiast głębokiej analizy stanu społecznego, twórcy teatralni w przeważającej mierze zajęli się potwierdzaniem *status quo* nowego porządku.

Dziś, niemal 25 lat później, wiemy, że rzeczywistość mocno zweryfikowała tamte poglądy. Już w latach 90. w polu sztuk wizualnych rozwinął się silny nurt tzw. „sztuki krytycznej", tworzony przez artystów, którzy podejmowali nowe tematy, często szokujące opinię społeczną i tradycyjnych krytyków sztuki. Odważnie odsłaniali podziały społeczne, podejmowali tematy niewygodne lub wyparte poza obszar oficjalnej debaty. Dość szybko rewolta zapoczątkowana przez sztuki wizualne przeniosła się również na obszar teatru. Pojawili się artyści proponujący nową estetykę i tematy, które ujawniały stabuizowane obszary i zakłamanie, na którym ufundowany został polski „nowy wspaniały świat". Obsesyjnie powracające tematy nienormatywnej seksualności, zakłamania relacji rodzinnych, powierzchownej i odpustowej religijności, upokorzenia dużej części polskiego społeczeństwa w wyniku kapitalistycznych i demokratycznych przemian, a także cały obszar zmagań w niedawną historią i jej przekłamanymi wizjami, mitologizującymi heroizm i ofiarność, przy jednoczesnym przemilczaniu, że Polacy bywali również katami i sprawcami przemocy – wszystkie te tematy stały się nieodłącznym elementem polskiego teatru zaangażowanego w debatę publiczną. Społeczna etykieta została zakłócona. Teatr krytyczny stał się bardzo silnym nurtem, zdaniem niektórych wręcz czymś modnym i bardzo bezpiecznym, promowanym przez krytyków i euforycznie przyjmowanym przez publiczność. Dlatego też coraz mocniej w dyskusjach teatralnych pojawia się pytanie, jak rozwijać język i doświadczenia teatru krytycznego, by nie pozostał on jedynie bezpiecznym rytuałem, który wyważa dawno już otwarte drzwi.

Doświadczenie kryzysu ekonomicznego, który kilka lat temu wstrząsnął całym zachodnim światem, podważyło naszą wiarę nie tylko w neoliberalną ekonomię wolnego rynku, ale też w demokratyczne idee i przedstawicielskie instytucje polityczne, co skutkuje coraz silniejszą polaryzacją społeczną i rosnącym w całej Europie poparciem skrajnych ugrupowań podsycających ksenofobiczne zachowania i lęk przed wszelką odmiennością. Dlatego też w teatrze coraz mocniej wybrzmiewa pytanie, jak na polu działań estetycznych spełniać ambicję wywierania wpływu na sposób organizacji naszego

życia społecznego? Gdzie przebiega granica pomiędzy zaangażowaniem i skutecznością sztuki a agitacją? Jakie wyzwania i problemy stoją przed teatralnymi instytucjami, by funkcjonując w obrębie określonego systemu politycznego i społecznego były zdolne jednocześnie tworzyć potencjał symbolicznego przełamania tego systemu?

Okazją do zadania tych pytań jest przygotowany przez Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera projekt tematyczny *Krzyczcie!*, towarzyszący premierze *Krzyczcie, Chiny!* Siergieja Tretiakowa w reżyserii Pawła Łysaka. Polska prapremiera tego tekstu, w reżyserii Leona Schillera, odbyła się w lwowskim teatrze w 1932 roku. Potem Schiller powtórzył swoją inscenizację również w Łodzi i w Warszawie. Przedstawienie spotkało się z radykalną krytyką konserwatywnej prasy i entuzjazmem widowni, która utożsamiła się z wyzyskiwanymi przez zachodnich kolonizatorów Chińczykami, przez co podczas niektórych pokazów dochodziło wręcz do zamieszek. To wszystko sprawiło, że tytuł *Krzyczcie, Chiny!*, jako najdoskonalsza reprezentacja schillerowskiego Zeittheater, szybko przeszedł do legendy teatru politycznego w Polsce. Okazuje się, że ta propagandowa sztuka, napisana w bolszewickiej Rosji przez ideowego komunistę, z wielką ostrością może odnosić się do współczesnej walki klasowej i wyzysku biednych przez bogaczy, a także do narastającego rozwarstwienia ekonomicznego, znakomicie opisanego ostatnio choćby przez Thomasa Piketty'ego w książce *Kapitał w XXI wieku*. Wciąż aktualny pozostaje również wątek postkolonialny sztuki, pokazującej jak syta i potężna północ zbija ogromny kapitał na wyzysku taniej siły roboczej południa, przy współpracy miejscowych oligarchów niszcząc tamtejszą tkankę społeczną. Kryzys uchodźczy ostatnich miesięcy odsłonił, jakie mogą być skutki takich działań i mocno obnażył bezradność Europy w mierzeniu się z ciemnymi, ukrytymi źródłami własnego dobrobytu i kolonialną przeszłością. Przy tym wszystkim sztuka Tretiakowa staje się również ważnym pretekstem do postawienia na nowo pytania o zaangażowanie teatru w sprawy publiczne. Materialne i symboliczne granice funkcjonują bowiem na podobnej zasadzie w świecie politycznym, w społeczeństwie, jak i w kulturze i instytucjach kultury. Dlatego teatr może dostarczać pewnego modelu do przekształcania świata i stawać się laboratorium społecznych utopii.

Powrót do awangardowych i rewolucyjnych idei z lat 20. i 30. XX wieku może okazać się pod tym względem niezwykle płodny, a jednocześnie stanowić ostrzeżenie przed zbyt silnym zideologizowaniem sztuki. Zeittheater Leona Schillera, ale też praca nad nowym kształtem relacji pomiędzy widownią i aktorami – tak kluczowa choćby dla Sceny i Lutni Robotniczej Antoniny Sokolicz czy Nowej Sceny Robotniczej prowadzonej przez Witolda Wandurskiego – to znakomite punkty odniesienia dla naszych współczesnych dyskusji wokół zaangażowania teatru i jego mocy dokonywania zmiany społecznej. Dlatego też zaprosiliśmy dziewięcioro autorów, wśród których znaleźli się naukowcy, publicyści, kuratorzy i artyści, by z różnych perspektyw spróbowali przez pryzmat sztuki Tretiakowa na nowo postawić pytania dotyczące możliwości zmiany społecznej, zaangażowania i skuteczności sztuki, a także wyzwań stojących przed instytucjami kultury.

Publikacją, którą oddajemy do Państwa rąk, chcemy postawić pytanie o potrzebę teatru, który potrafi angażować swoich widzów w debatę publiczną. Teatru, który chce zajmować stanowisko wobec problemów współczesności i wnikliwie je analizować, nie rezygnując jednocześnie z niezależności artystycznej.

Karolina Kapralska
Paweł Sztarbowski

Nie lekceważmy teatru! Jest on zarówno szekspirowskim zwierciadłem świata, jak i soczewką skupiająca promienie wielu słońc. Soczewka może zawsze spowodować pożar.

Zygmunt Hübner

Widma zmiany społecznej

Świat, który nadchodzi

Edwin Bendyk

Publicysta i dziennikarz związany z tygodnikiem „Polityka”. Jest wykładowcą Uniwersytetu Warszawskiego i Collegium Civitas, a także autorem książek, między innymi: *Zatruta studnia. Rzecz o władzy i wolności* (za którą otrzymał nominację do Nagrody Literackiej NIKE); *Antymatrix – człowiek w labiryncie sieci*; *Miłość, wojna, rewolucja; Bunt sieci.*

Mapa to nie jest terytorium, stwierdził przed laty Alfred Korzybski. Tylko dosłowne, w skali 1 do 1 odwzorowanie mogłoby stworzyć mapę doskonałą, kopię samego terytorium. Poszukiwaniem takiej doskonałości zajął się Jorge Luis Borges w swych utworach, lecz przecież istota mapy nie polega na detalicznej doskonałości. Sposób, w jaki reprezentuje ona terytorium jest wyrazem władzy kartografa i jego mocodawców.

Setki książek napisano o początkach kapitalizmu, Rewolucji przemysłowej i o tym, jak pasterze owiec zamieszkujący stosunkowo niewielką wyspę pod drugiej stronie Kanału La Manche przekształcili się w marynarzy i zbudowali imperium, nad którym nie zachodziło Słońce. Znakomitym streszczeniem tej historii jest niezwykły dokument odkryty w 2009 roku w Bibliotece Bodlejskiej w Oksfordzie. To mapa Seldena, dzieło sztuki i jednocześnie doskonały wytwór XVII-wiecznej angielskiej kartografii. Mapa powstała najprawdopodobniej ok. 1610 roku, kiedy Chiny rzeczywiście były Państwem Środka, potęgą zamieszkałą przez blisko 200 mln mieszkańców. Jeśli ktoś potrzebował wzorów zaawansowanych technologii, wysokiej kultury kulinarnej czy pomysłów na nowoczesny biznes, jechał po inspiracje do Chin. Tak robili w XVI wieku Portugalczycy i Hiszpanie, Anglicy zabrali się jednak do sprawy inaczej.

Niezwykłość mapy Seldena polega nie tylko na kunszcie artystycznym, z jakim została wykonana i na geograficznej dokładności. Różni się ona od ówczesnych produkcji chińskich tym, że ukazuje lądowe masy od strony morza: chińskie wybrzeże, Filipiny i inne wyspy pokazane są jako punkty połączone gęstą siatką linii – to morskie trasy handlowe. One właśnie organizują świat Seldena, tworzą siatkę na której rozpięte są geograficzne punkty. Odkryta w Oksfordzie mapa jest kwintesencją rewolucji mentalnej, jaka rozpoczęła się na Wyspach Brytyjskich w epoce elżbietańskiej. Polegała ona na redukcji złożoności fizycznego, geograficznego świata do uproszczonej reprezentacji ukazującej to, co najważniejsze – sieci kluczowych połączeń służących przepływom towarów, pieniędzy, wiedzy.

Powstało coś w rodzaju internetu, w którym funkcję informacyjnych pakietów pełniły okręty Royal Navy i statki marynarki handlowej. Już w XVIII wieku Koronie służyło sześć tysięcy statków reprezentujących jedną trzecią kapitału stałego zainwestowanego na Wyspach. Wielokrotnie więcej, niż miał największy wówczas rywal, Francja. Mapa Seldena pokazuje efekt przemiany, gdy wspomniani pasterze owiec odwrócili się plecami do lądu i zobaczyli przed sobą cały świat jednocześnie odkrywając, że kluczem do hegemonii jest kontrola sieci cyrkulacji kapitału.

Istotę rewolucji intelektualnej, jakiej wyrazem jest mapa Seldena, łatwiej zrozumieć używając porównania ze świata komputerów. Graficy posługują się dwoma sposobami zapisywania obrazów: bitmapowym i wektorowym. Pierwszy polega na ekstensywnym, dosłownym odzwierciedleniu oryginalnego obrazu za pomocą bitów informacji. Zapis wektorowy ma charakter intensywny i polega na redukcji obrazu do matematycznej formuły. Sposoby te nie dają tożsamych wyników, tak jak nie były tożsame mapy używane przez Chińczyków i mapa Seldena. Na chińskich mapach widać wielbłądy przewożące jedwab, przyprawy, herbatę. Na mapie Seldena, gdy zedrze się z niej artystyczny makijaż, widać cyrkulujący w sieci kapitał. Reszta, czyli terytorium właśnie, to estetyczny naddatek nie mający znaczenia dla istoty procesu akumulacji – przestrzeń uległa anihilacji przez czas odmierzający przyspieszające nieustannie tempo cyrkulacji kapitału, jak pisał Karol Marks w *Zarysie krytyki ekonomii politycznej*.

Mocą tej anihilacji, olbrzymie obszary Chin, Indii, Afryki zamieszkałe przez nieprzeliczone rzesze ludzi przekształcały się w punkty – w tej wektorowej perspektywie skala przestawała być istotna. Co z tego, że ujmując rzecz ekstensywnie potencjał Chin był kilkudziesięciokrotnie większy od brytyjskiego, skoro ulokowano go w przestrzeni, która błyskawicznie zaczęła tracić na znaczeniu w konkurencji ze światem wykreowanym przez Seldena, Newtona i im podobnych. Brytyjczycy nie musieli nawet podbijać Chin, rozpostarli nad nimi sieć swojej kontroli. Państwo Środka nie było im potrzebne jako terytorium, by uczestniczyć w procesie akumulacji.

Dziś, gdy prasa donosi, jak to brytyjski rząd Davida Camerona chętnie rozmawia z Chińczykami o możliwości zaangażowania chińskiego kapitału w rozwój sektora energetycznego, zwłaszcza najbardziej kapitałochłonnych elektrowni atomowych; gdy Chińczycy przejmują kontrolę nad portem w Pireusie; gdy chińskie rezerwy dolarowe liczone w bilionach dolarów trzymają w szachu Stany Zjednoczone, rodzi się pokusa by stwierdzić – Chiny wracają do swej historycznej roli, wyrastając na światowego hegemona.

Swój coraz szybszy powrót do historii Chiny zaczynają oczywiście od rysowania map, które definiują przestrzeń suwerenności i potencjalne kierunki ekspansji. Stąd nagle zaogniają się spory o prawdziwe i wirtualne wyspy prowadząc do zaostrzenia stosunków dyplomatycznych z Japonią, Koreą Południową, Wietnamem. Czy jednak od tych potyczek zależy przyszłość świata i przyszła w nim pozycja Chin? Czy Rosja, która zdecydowała się zakwestionować dotychczasową mapę swej suwerenności i narysowała nową anektując Osetię Południową oraz Krym rzeczywiście odbudowała imperialny status?

Lekcja, jakiej dostarcza uważna lektura mapy Seldena podpowiada, że to jest ciągle gra w starą grę polegającą na przesuwaniu granic w ramach istniejącego opisu rzeczywistości. Wyraża się w niej raczej bezsiła, niż prawdziwa moc. Bo moc wynika ze zdolności do zaproponowania zupełnie nowej mapy świata, która tak go zrekonstruuje, że otworzy nowe możliwości kontroli i nowe źródła akumulacji. Dziś taki projekt konsekwentnie realizują Amerykanie. Doskonale jego zamysł oddaje wstęp do manifestu *Cyberspace and American Dream: A Magna Carta for the Knowledge Age* (Cyberprzestrzeń i amerykańskie marzenie: Wielka Karta Epoki Wiedzy), która

w 1994 roku posłużyła Republikanom za dokument programowy w ówczesnych wyborach do Kongresu. Czytamy w niej: „Centralnym wydarzeniem XX wieku było zwycięstwo nad materią. W technologii, gospodarce i polityce bogactwo rozumiane jako zasoby fizyczne zaczęło tracić na wartości i znaczeniu. Moc umysłu wyrasta wszędzie ponad brutalną siłę rzeczy".

Jednym z autorów tego gnostyckiego wręcz dokumentu był znany futurolog Alvin Toffler, a cały znacznie dłuższy tekst doskonale wyraża zarówno stan ducha, jak i program Imperium na XXI wiek: redefinicja przestrzeni przez wprowadzenie doń nowego wymiaru – informacji i wykreowanie nowej rzeczywistości. Wybitny badacz współczesności, socjolog Manuel Castells nadał jej miano rzeczywistości hybrydowej. Różnica między „tradycyjnym" światem trójwymiarowym i czterowymiarową rzeczywistością hybrydową, to jak różnica między światem fizyki klasycznej i kwantowej. Oba sposoby opisu dotyczą tej samej obiektywnie rzeczywistości, wynikają z nich jednak całkowicie odmienne możliwości rozumienia i kontroli.

Po anihilacji przestrzeni przez czas teraz następuje anihilacja czasu przez informację – Castells przekonuje, że w przestrzeni hybrydowej należy mówić o bezczasowym czasie, akumulacja kapitału odbywa się w coraz bardziej szalonym rytmie *high frequency trading*, gdzie źródłem spekulacyjnych zysków są różnice kursowe wynikające z milisekundowych różnic w kolejnych iteracjach giełdowej gry. W rytm tych impulsów w świat płyną sygnały kontroli i dominacji: sterowane przez satelitarny system pozycjonowania GPS drony albo niosą bomby w różne miejsca świata, albo już niedługo zaczną przenosić paczki z Amazona.

System GPS to współczesny odpowiednik mapy Seldena, a dokładniej mentalnej i intelektualnej rewolucji, jaką tamta mapa oznaczała. Mieszkańcy Wysp Brytyjskich w epoce elżbietańskiej odwrócili się plecami do lądu i spojrzeli na świat z perspektywy morza. Amerykanie odwrócili się plecami do Ziemi, by spojrzeć w kosmos i z perspektywy kosmosu konstruować przestrzeń swojego imperium. GPS jest materialną realizacją tej zmiany, która zamieniła punkty na Ziemi w abstrakcyjne, cyfrowe koordynaty, za pomocą których można koordynować i kontrolować globalne zasoby służące akumulacji.

W całej tej operacji najmniej ważny jest podbój kosmosu, choć w projekty kosmiczne idzie w Stanach Zjednoczonych coraz więcej prywatnych inwestycji. Kluczowa jest zmiana perspektywy, redefinicja przestrzeni i narzucenie własnej metryki. Hasło cytowanego wcześniej manifestu *Magna Carta for the Knowledge Age* pozornie tylko jest dokumentem gnostyckim, kwestionującym ważność materii i zasobów fizycznych. Dostęp do nich zależy jednak od kontroli nad wiedzą i przepływem informacji. Czy jednak Chińczycy lub Rosjanie nie rozumieją wyzwania? Czy nie inwestują podobnie jak Amerykanie w eksplorację kosmosu i czy Glonass nie jest konkurentem dla GPS?

Nie sposób w tej chwili wyrokować, na ile są to oryginalne projekty, a na ile polegają na naśladowaniu bez przyjęcia istoty tego etapu modernizacyjnego projektu. Jak dotąd nikt poza Amerykanami nie ma zdolności kontroli poprzez informację całej przestrzeni. Jak dotąd tylko Amerykanie w oparciu o tę możliwość globalnej kontroli tworzą nowy model kapitalizmu, w którym źródłem akumulacji jest eksploatacja pracy kognitywnej. Jak w *Matriksie* setki milionów (użytkowników Facebooka jest już 1,5 mld – więcej niż mieszkańców Chin) darmowych pracowników podłączają swe mózgi do Sieci. Każde kliknięcie myszką, każde wpisane słowo zmienia entropię hybrydowej przestrzeni, jest więc zgodnie z prawami termodynamiki pracą *par excellence*. Ta właśnie praca polegająca na nieustannym przesuwaniu bitów informacji, budowaniu chwilowych struktur semantycznego ładu i efemerycznych hierarchii znaczenia i sensu jest źródłem wartości dodatkowej. Strukturalnie użytkownicy Sieci niczym się nie różnią od kulisów – bohaterów dramatu *Krzyczcie, Chiny!* Nie mają żadnego wpływu na znajdujący się na zewnątrz świat swoich panów i mają tylko ograniczony wpływ na ich działania.

Czy jest zatem możliwa alternatywa? Niewątpliwie rośnie głód alternatywy objawiający się w renesansie myślenia utopijnego. Co jednak znamienne, pragnienie to ma konserwatywny charakter, polega na powrocie starego tematu, jaki pojawił się podczas krytyki systemu kapitalistycznego w fazie imperializmu, na przełomie XIX i XX wieku. Imperializm miał być symptomem osiągnięcia przez system granic możliwości rozwoju i akumulacji, kapitalizm miał się załamać pod ciężarem własnych sprzeczności.

Kres ten miała przyspieszyć rewolucja komunistyczna jednocześnie fundując alternatywy porządek.

Eksperyment z realizacją komunistycznej utopii poznaliśmy. To realny socjalizm upadł pod ciężarem własnych sprzeczności, przegrywając konfrontację z realnym kapitalizmem, który zregenerował się redefiniując przestrzeń eksploatacji. Współcześni krytycy kapitalizmu twierdzą, jak Paul Mason w najnowszej swej książce *Postcapitalism*, że teza o wyczerpaniu systemu była przedwczesna sto lat temu, zyskała jednak na aktualności dzisiaj. System, w którym źródłem wartości dodatkowej ma być eksploatacja pracy kognitywnej, jest wewnętrznie sprzeczny, bo w pracy kognitywnej środkiem produkcji są mózgi należące do pracujących, a nie do kapitału. Kognitariusze zawsze więc mogą w ramach buntu tworzyć alternatywne sieci kooperacji i produkcji, jak dowodzą tego choćby twórcy oprogramowania GNU/Linux lub wikipedyści.

Niestety, nawet jeśli kontrolują oni swoje mózgi i są w stanie tworzyć alternatywne sieci produkcji, to jednak nie kontrolują przestrzeni, w której ta produkcja się odbywa. A dopóki odbywać się ona będzie w przestrzeni hybrydowej współczesnego imperium, dopóty nawet alternatywna praca służyć będzie kapitałowi i jego akumulacji. Fiasko projektu socjalistycznego pokazało, że alternatywa nie może istnieć we wspólnej przestrzeni z kapitalizmem, bo prędzej czy później ulegnie apropriacji, wchłonięciu.

Inni krytycy, jak Jason W. Moore, zwracają uwagę, że źródłem upadku kapitalizmu będzie osiągnięcie naturalnych barier dla akumulacji wynikających z ograniczoności zasobów potrzebnych do materialnej reprodukcji systemu: zasoby surowców, pojemność środowiska, zasoby taniej i darmowej pracy kończą się, a trwający od 2008 roku kryzys jest symptomem nadchodzącego cywilizacyjnego kresu i upadku systemu.

Co miałoby go zastąpić? Komunizm, ale prawdziwy, bo ten realizowany w Związku Sowieckim i Chinach nic wspólnego z komunistyczną ideą nie miał, przekonuje w Polsce Jan Sowa, a w Stanach Zjednoczonych McKenzie Wark. Komunizm Aleksandra Bogdanowa, napędzany antropokosmiczną wizją nowej przestrzeni rozwoju ludzkości zbudowanej na gruzach kapitalizmu. Tyle tylko, że sam Bogdanow

w powieści science-fiction *Czerwona gwiazda* na miejsce realizacji prawdziwego socjalizmu wyznacza Marsa, jakby czując, że na ziemi idea napotka obiektywne trudności.

Głodowi alternatywy towarzyszy obezwładniająca wręcz niezdolność zaproponowania nowej utopii, która nie byłaby powtórzeniem próbowanych już tematów, podejmowanych w nadziei, że tym razem się uda, bo przeciwnik – system jest słabszy i wyczerpany. Ten zawsze jednak ucieka przed alternatywą, rekonstruując przestrzeń dla swojego działania i nawet krzyk wyklętych ludów ziemi zamienia w dochodowy spektakl. *Krzyczcie, Chiny!* – jakże aktualne, i jakże anachroniczne zarazem.

Dzieje się tak dlatego, że twórcy alternatywnych wizji rzeczywistości osadzają je w przestrzeni, której metryka została stworzona w ramach obowiązującego systemu. Jedynie wyjście poza tę przestrzeń, stworzenie alternatywnej metryki i opartej na niej mapy świata mogłoby uruchomić proces tworzenia rzeczywistej alternatywy. Jeśli ta mapa miałaby przedstawiać świat alternatywny wobec kapitalizmu, musiałaby wyróżniać się jedną zasadniczą cechą – musiałaby być pozbawiona granic. To właśnie idea granicy jest konstytutywna zarówno dla kapitalizmu, jak i związanego z kapitalizmem systemu liberalnej demokracji.

Kapitalizm potrzebuje granicy, by określić zewnętrze będące warunkiem akumulacji. Liberalna demokracja w dotychczasowym ujęciu polega na określeniu, kto jest rzeczywistym podmiotem i może współuczestniczyć w decydowaniu o losie wspólnoty. Nominalnie, zgodnie z tradycją Deklaracji praw człowieka i obywatela wszyscy ludzie rodzą się równi. W historycznej praktyce realizacja tego aksjomatu wymagała krwawych nierzadko walk o uznanie. Walk niezakończonych, czego dowodem status ludzi *sans papiers,* uchodźców i imigrantów, których status najlepiej określa pojęcie nagiego życia opisane przez filozofa Giorgio Agambena. Nominalnie nieistniejący, pozbawieni praw ludzie *sans-papiers* są niezbędni systemowi, bo karmią go swoją tanią pracą. Jednocześnie „legalni" obywatele Imperium są coraz bardziej zbędni, ze względu na koszty wynikające z ich uprawnień, a które obniżają efektywność akumulacji. W efekcie mamy sytuację, kiedy nadpłynność kapitału mierzona ilością gotówki zgromadzonej przez korporacje zbliża się do 20 proc. rocznego PKB w krajach rozwiniętych,

a jednocześnie miliony młodych, wykształconych ludzi nie mogą znaleźć zatrudnienia, bo brakuje produktywnych inwestycji.

Świat bez granic oznaczałby koniec kapitalizmu i musiałby być światem, który nie kieruje się logiką wykluczania, tylko logiką radykalnego włączenia wynikającą z uznania, że każdy podmiot dysponuje unikatowym potencjałem. Suma tych potencjałów składa się na złożoną różnorodność systemu (społeczności, wspólnoty), z której z kolei wynika jej rezyliencja, czyli zdolność do adaptacji i regenerowania się. Czy jednak świat bez granic jest możliwy? Dziś stajemy wobec coraz bardziej dojmującej świadomości, że niemożliwy jest inny świat, że zwrot w kierunku kosmosu zamiast możliwości nieskończonej eksploatacji i akumulacji uświadomił kruchość i jedyność Ziemi. Ten monogeizm, jak rodzącą się eschatologiczną świadomość nazywa filozof Peter Sloterdijk mógłby być dobrym spoiwem dla świata bez granic. Jego eksplorację trzeba zacząć od naszkicowania nowej mapy. Tylko w ten sposób utopijne marzenie zacznie przekształcać się w rzeczywistość.

Katharsis i demokracja. Rola emocji w teatrze

Agata Czarnacka

Publicystka, filozofka, feministka i tłumaczka. Jest doktorantką w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego i redaktorką naczelną portalu Lewica24.pl. Naukowo zajmuje się pojęciem normy i normalności w psychoanalizie i feminizmie.

*

„Lepiej, żeby jeden nie jadł, niż tysiące miałyby uciekać przed głodem" – przyjmuje polityczną dyrektywę jeden z bohaterów sztuki *Krzyczcie, Chiny!* Czy powinniśmy mu uwierzyć?

Zachodnie kino akcji, które znamy tak dobrze, daje odwrotny przekaz: jednostkę trzeba ratować za wszelką cenę, nawet mimo gigantycznych kosztów, jakie miałaby ponieść przez to wspólnota. (Ale też – ratować przed zagrożeniem fizycznym, a przecież nie przed głodem.)

Francuscy muszkieterowie z czasów Ludwika XIII mówili „jeden za wszystkich, wszyscy za jednego". To jeszcze inny rodzaj solidarności, być może najbardziej rewolucyjny, ale też najbardziej wymagający dla obu stron – i tego jednego, i tych wszystkich.

Więc kto ma rację? Czy mamy ciągnąć losy, rzucić kostką, żeby to rozstrzygnąć? Czy to pytanie akademickie? Ależ niestety nie. *Krzyczcie, Chiny!* to sztuka pokazująca konsekwencje, jakie płyną z przyjęcia takiej, a nie innej definicji solidarności – tego, na co jednostka może liczyć ze strony społeczeństwa, i odwrotnie. Konsekwencje te nigdy nie są jednoznaczne. Za to są zawsze za rachunkiem, który musi spłacać wspólnota.

Polacy w 2015 roku mierzą się ze skutkami dyrektyw i definicji przyjętych w ciągu ostatniego ćwierćwiecza. Niektóre z nich okazały się zbyt kosztowne. O kosztach wielu nie wiemy, są ukryte, nie ogarnia ich oko telewizyjnej kamery. Niektóre przeczuwamy, ale nie wiedząc o nich, podtrzymujemy decyzyjne „abstat". Skąd mamy wiedzieć, co trzeba zmienić? I na co powinno być zmienione? Skąd mamy wiedzieć, czy lepiej jest ratować za wszelką cenę jednostkę, czy lepiej, żeby tysiące nie musiały uciekać przed głodem? Czy takie rzeczy w ogóle można wiedzieć? A jeśli tak – to w jaki sposób? Czy da się je wyliczyć?

(„Jest to oczywiście kwestią myślenia, a bezmyślność – nierozważna lekkomyślność, beznadziejny nieład myślowy lub pełne samozadowolenia powtarzanie 'prawd', które stały się trywialne i puste – wydaje się jedną ze znamiennych cech naszych czasów" – przypomina Hannah Arendt.)

*

Skrzypek Pascal Quignard, znany szeroko jako autor książki *Wszystkie poranki świata*, a także eseju *Seks i trwoga*, po przejściu rozległego ataku serca w 1997 roku zaczął się mierzyć z pytaniami ostatecznymi. Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego miał kiedyś dobry zwyczaj, by na studia wpuszczać wyłącznie tych, którzy mieli już jeden dyplom. Po pierwsze – dzięki temu mieli konkretny zawód. Po drugie, ważniejsze, oznaczało to, że zdobyli doświadczenie, zasób odniesień, nad którym mogli teraz usiąść i pomyśleć. Najnowsza książka Quignarda nosi tytuł *Zamyślić się na śmierć* (*Mourir de penser*) i niejako na przekór tytułowi uznaje filozofa, myśliciela, filozofkę, myślicielkę – za ocaleńców, tych, którzy przeżyli. A teraz po własnych śladach wracają, żeby coś opowiedzieć:

„Myśliciele – ci ocaleńcy – doświadczają przemożnej potrzeby, by wszystko zacząć od nowa, od zera. W ten sposób chcą zrozumieć to, co przeżyli. Chcą wrócić po własnych śladach i zdobyć świadectwa. Myśliciel to ocaleniec, który powraca do świata, w którym jakiś czas wcześniej się narodził i omalże nie umarł."

„Ponieważ jego czynności myślowe służą w zasadzie zadośćuczynieniu, to, co po drodze wychwyci, staje się zrozumieniem."

„Żywość inteligencji uzależniona jest od bliskości nieuchronnej śmierci, o którą otarła się dusza."

Czy należy podziwiać myślicieli? Nie. Nadmierne poświęcanie się myśleniu jest konsekwencją wynikającego z traumy, proporcjonalnego znieczulenia. Teza 1: Nie należy ufać myśli. Proces noetyczny ma aspekt traumatofilii: Myśl uwielbia, kiedy coś jest trudne do pomyślenia, ponieważ im jest trudniejsze, w tym mniejszym stopniu porzuca.

A więc myśliciel to w pewien sposób zdrajca społeczeństwa, samotny wilk, który rozkoszuje się polowaniem w ostępach. A jednak jest niewolny od ludzkiej, zbyt ludzkiej próżności. Zadawszy śmierć myślowej zwierzynie, uchwyciwszy to, co dotąd było nieuchwytne, nie może nie wrócić po własnych śladach ze zdobyczą na karku. Nie może się nie podzielić. A im coś było trudniejsze do uchwycenia, tym mniejsze prawdopodobieństwo, że łatwo się rozejdzie – porzuci swojego „łowcę", nie dając mu w zamian uznania i możliwości kontynuacji polowań.

Myśliciel to także łamistrajk, jeśli uznać, że zbiorowy „walkout" społeczeństwa z obszaru myślenia i odpowiedzialności intelektualnej za swój świat życia – jest czymś w rodzaju strajku. Ten strajk, który nie prowadzi zazwyczaj do niczego dobrego, to niekoniecznie uświadomiony protest przeciwko bezsilności tych, którzy *nie wiedzą, co myśleć*. Protest, który generuje jeszcze większą bezsilność i jeszcze większą bezkarność po stronie tych, których należałoby intelektualnie rozliczyć. Ale jak przekuć odwagę pojedynczego ocaleńca na zbiorową pracę intelektualnych obrachunków?

*

Starożytni Grecy dużo rozmawiali, może to dlatego wymyślili demokrację, ale też rozumieli, że setki, tysiące partykularnych wymian zdań same nie zorganizują zbiorowego działania, które dla wspólnoty bywa konieczne. Sposoby organizowania wspólnej woli działania (lub uśmierzania nieuporządkowanych niepokojów) były rozmaite – obejmowały i procesy sądowe odbywane na Pnyxie, które często służyły do rozstrzygania politycznych sporów (przyjmowania politycznych dyrektyw), i procedurę ostracyzmu, czyli zbiorowego decydowania o tym, kogo trzeba wyrzucić (jeśli jego

poglądy były wyraziste i wichrzycielskie, ale orszak zwolenników na tyle niewielki, że nie ryzykowano, iż wraz z wygnańcem zbuntuje się pół polis), i polityczną, demokratyczną ze swej istoty instytucję teatru.

Grecka *tragoedia* (pieśń kozła, a więc zwierzęcia, które może być równie dobrze dzikie i żyć w niedostępnych górach, jak i udomowione – i obgryzać nam ogródek) był to utwór dramatyczny (to jest, zasadniczo pokazywany jako seria konfrontacji między postaciami i wykonywanych przez nie umownych, aktorskich gestów), odgrywany zrazu jako element odświętnego korowodu w misteriach dionizyjskich, a prawdopodobnie też eleuzyjskich, przez chór, a następnie, już w luźniejszym związku z kontekstem sakralnym, przez profesjonalnych aktorów z udziałem komentującego chóru. Tragedia podejmowała tematy równie ostateczne, co Quignard, ale w charakterystycznym, oszczędnym i koturnowym stylu zarezerwowanym dla rozmów klasy rządzącej i istot boskich. Klasyczna tragedia osnuta była wokół moralnej aporii, w którą bohaterów wtrąca ręka losu – Fatum. Aporią nazywamy sytuację, w której nie sposób podjąć dobrej decyzji. Zadaniem tragedii było *cofanie się*, wychwytywanie, w którym miejscu osąd moralny i polityczny bohaterów (niemal zawsze polityków, władców, dzieci władców, negocjatorów z bogami) wkradła się zgubna *hybris*, pycha.

Jak podaje Arystoteles – myśliciel, łowca, miłośnik mądrości i ekstremów, poszukiwacz zrozumienia – „Tragedia jest to naśladowcze przedstawienie akcji poważnej, skończonej i posiadającej odpowiednią wielkość, wyrażone w języku ozdobnym, odmiennym w różnych częściach dzieła, przedstawienie w formie dramatycznej, nie narracyjnej, które przez przedstawienie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia (*katharsis*) tych uczuć."

Litość i trwoga. Dwie emocje rozpięte, a może rozpinające oś między skrajnościami. Litość czujemy wszak wobec małej myszki, pieska, dziecka, żebraka, ofiary – istot całkowicie zależnych, w tym ode mnie samego. Trwoga, dokładnie odwrotnie, to uczucie istoty zależnej wobec żywiołu, bóstwa, tyrana, zabójcy, łowcy. Od poczucia wszechmocy do poczucia bezsilności. Oto polityczność *katharsis* – oczyszczenie z antydemokratycznych, antyrównościowych uczuć, przywrócenie równowagi wśród równych, sprawczości. Eliminacja pychy, *hybris*, i jej warunku możliwości – uległości.

*

Kiedy więc społeczność intelektualnie strajkuje, oddając pole *hybris*, kiedy samotny łowca odważnie zagłębia się w ostępy zrozumienia, skąd ta moralna, polityczna bezsilność, kiedy do oczyszczenia niezbędne jest przebudzenie – może się to odbyć wyłącznie za pośrednictwem emocji. Nie pójdziemy w ślad za myślicielem przez kłujące krzewy, pustkowia i knieję: nie ma co na to liczyć, niewielu z nas dotknęła ta dziwna przypadłość, traumatofilia, potrzeba stanięcia oko w oko z tą samą śmiercią. Jednak jeśli nie knieja – to co? W jaki sposób odtworzyć jego ślady przez pustkowie bezsilności, wśród żywiołów rozpętanych przez *hybris*?

Czy jedyną ucieczką, jedynym rozwiązaniem towarzyszącym demokracji od początku – nie jest teatr? Teatr, który budzi w nas i litość, i trwogę, który umożliwia współ-czucie, który nas uczy, ewokując emocje?

Bo to właśnie emocje pozwalają nam rozpoznać, co trzeba zmienić. To od emocji odcinamy się w politycznym *abstat*, wstrzymywaniu się od głosu. To na emocjach – tych samych, takich samych – i tylko na nich może opierać się nasza wiedza o moralnych skutkach politycznych rozstrzygnięć, o prawdziwych konsekwencjach definicji.

Za pośrednictwem trybunów, tych intelektualistów, którzy odważnie i samotnie badają społeczne traumy, otrzymujemy dostęp do myślowej zdobyczy. Ale też, żeby się nią pożywić, żeby uchwycić, czym jest solidarność, trzeba ją *poczuć.* I to daje nam teatr.

Teraz to już nasze zadanie: niech wywołany przez wspólne, oczyszczające emocje proces myślowy wreszcie przeobrazi się w kompensację, naprawę wspólnej rzeczy.

Bibliografia

Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Aletheia, Warszawa 2000

Pascal Quignard, *Mourir de penser*, Grasset, Paris 2015

Arystoteles, *Poetyka,* przeł. L. Piotrowicz, PWN, Warszawa 2004

Teatr może ocalić tylko niezwykła wrażliwość na wszystkie zjawiska przeżywanej chwili i bezgraniczna odwaga, żeby móc podnieść głos protestu.

Leon Schiller

Lewackie widma

Krystyna Duniec

Profesorka w Instytucie Sztuki PAN. Pomysłodawczyni i kierowniczka Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych Uniwersytetu SWPS i Nowego Teatru. Autorka książek: *Kaprysy Prospera. Szekspirowskie inscenizacje Leona Schillera*; *Jan Kreczmar. Grał jakby uczył*; *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna*. Współautorka książki *Soc i Sex oraz Soc sex i historia*. Współredaktorka amerykańskiej antologii *(A)pollonia. Twenty First Century Polish Drama and Texts for the Stage*. Wydała także w swoim opracowaniu *Bruliony Jana Kreczmara* oraz tom zbiorowy *Aktor. Niepewna tożsamość*.

Widmo Karola Marksa coraz częściej nawiedza debatę publiczną. Odporne na wszelkie egzorcyzmy, próbuje destabilizować neoliberalną demokrację. Każda rzeczywistość społeczna musi mieć swoje widma przeszłości, które ją paradoksalnie urealniają, sprowadzając na ziemię jej ideologie, chronią przed rozmyciem w symbolicznym języku. Taką niewątpliwie rolę, jak utrzymuje Slavoj Žižek, pełni dziś m.in. widmo komunizmu, przypominając o bezwzględnej biurokracji, totalnej kontroli państwowej nad społeczeństwem, ograniczaniu wolności słowa i tak dalej[1]. Niektórzy jednak, jak na przykład Michael Hardt, pojęcie komunizmu łączą dziś z eksperymentowaniem z formami wolności i demokratycznej partycypacji, które może dać początek na przykład takim ruchom, jak Occupy z 2011 roku. Hardt na przewrotne pytanie: „dlaczego nie zaprzestaniemy używania terminu komunizm i nie wymyślimy jakiegoś innego słowa?" – odpowiada pytaniem: „moglibyśmy to zrobić, ale utracilibyśmy wówczas związek z długą historią walk komunistycznych, a to właśnie ta tradycja inspiruje nas i wzbogaca. Dlaczego mielibyśmy pozwolić stalinowskiemu państwu reprezentować i obejmować całą tradycję komunistyczną, której znaczna część walczyła

1. Por. S. Žižek, *Introduction to Maping ideology,* London New York, 1994.

z tymże państwem?”[2]. Odpowiedzią Hardta jest rozpoznawanie alternatyw wewnątrz komunistycznej j tradycji i afirmowanie jej najcenniejszych nurtów, których społeczny, konstruktywny potencjał Marks określił w liście do Arnolda Rugego: „komunizm jest bezwzględną krytyką wszystkiego, co istnieje”.

Jeśli zgodzić się, że Marks zaproponował ideę tożsamości człowieka estetycznego, czyli destabilizującego obowiązującą rzeczywistość wytwórcy nowych przedmiotów wytwarzanych w nowych relacjach społecznych, to zrozumiała staje się możliwość porozumienia dawnej i obecnej lewicowej awangardy politycznej i artystycznej. Wynikająca z tego sojuszu estetyczna heterogeniczność sztuki kształtowana przez politykę, nawiedzana jest stale czymś, co jest trudne do pomyślenia i do wyobrażenia, czyli rozmaitymi duchami, z którymi należy nauczyć się obcować. Nawet wówczas, kiedy, jak twierdzi Derrida, taka widmowość nie jest ani substancją, ani esencją, ani egzystencją, nie będąc nigdy obecna jako taka, to zakłóca zawsze spokój niesprawiedliwie sytego współczesnego świata[3]. Derrida wywołał więc we współczesnym czasie wojen i katastrof humanitarnych „widmo komunizmu krążącego nad Europą”, żeby zatrwożyć globalizację jako uniwersalną zasadę kapitalizmu, bowiem, jak zauważył już przed wojną Leon Schiller „im więcej niepokoju i wątpliwości budzi dzień dzisiejszy, tym chętniej uciekamy się do badawczej oceny, a często do surowej rewizji już zamkniętego, już w sobie niejako skończonego wczoraj. Historia się powtarza…”[4]. Nazwijmy za Derridą takie powroty w przeszłość *widmologią*, czyli „wirtualną przestrzenią widmowości”, wskazującą na analogie i różnice pomiędzy realnością i nierealnością, aktualnością i nieaktualnością.

Przywołanie ducha schillerowskiego, komunizującego międzywojennego teatru służyć tu będzie refleksji nad uprawianiem polityki przez estetykę, nad konfliktami i porażkami nowoczesności jako stałymi bodźcami dla alternatywnych polityk równości, inkluzywności i sprawiedliwości, realizowanych w Polsce targanej przez radykalizację nastrojów społecznych,

2. Michael Hardt, *Komunizm jest bezwzględną krytyką wszystkiego, co istnieje*, rozmawia zespół „Praktyki Teoretycznej”, http://www.praktykateoretyczna.pl/michael-hardt-komunizm-jest-bezwzgledna-krytyka-wszystkiego-co-istnieje/
3. Por. Specters of Marx, trnsl. Peggy Kamuf, London New York 1993.
4. *Historyzm w teatrze*, w: *Rozmowy z Leonem Schillerem 1923–1953*, Warszawa 1996, s. 197.

nierówności ekonomiczne, rasistowskie uprzedzenia, zarówno tej przedwojennej, jak i współczesnej. Schillerowska diagnoza, że odzyskana po latach zaborów wolność Drugiej Rzeczypospolitej nie była ostateczna i nie dokonała się ani na planie psychicznym, ani gospodarczym, eksploatowana przez obce finanse, rozkładczą przemoc pieniądza, może się odnosić z powodzeniem i do współczesności.

Czy Leon Schiller był komunistą? To pewne, że odbywały się w jego warszawskim mieszkaniu przy Hożej 13 zebrania kółka marksistowskiego, na których bywali członkowie KPP; że współpracował z „Miesięcznikiem Literackim", działającym pod patronatem Komunistycznej Partii Polskiej i z Robotniczym Studium Teatralnym, gdzie wyreżyserował *Słowo o Jakubie Szeli* Brunona Jasieńskiego; że w styczniu 1931 podpisał list protestujący przeciw torturowaniu więźniów politycznych w Łucku; że w czerwcu 1932 w trakcie próby generalnej *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego, pomówionego o „antypolskość" i „proukraińskość" podpisał apel o zwołanie międzynarodowego kongresu antywojennego, w którym znalazło się m.in. sformułowanie „Nie dopuśćcie do napadu na ZSRR!"; że oskarżony, iż teatr lwowski za jego sprawą staje się siedzibą „jaczejki komunistycznej", został aresztowany; że m.in., planował w swoim Zeittheater wystawienie sztuki Lanii *Bóg, król i ojczyzna*, opowiadającej historię serbskich walk wyzwoleńczych. Wiadomo jednak także, że po zebraniach komunistycznych Schiller zawsze siadał do fortepianu i śpiewał szlagiery kabaretowe z Zielonego Balonika, a to *Moja kochanka jest taka brzydka, ząbki spróchniałe*, a to własnego autorstwa *Wiatr za szybami śmieje się, psiakrew, to życie takie złe.* Ta sytuacja zdaje się ujawniać paradoksalność artystycznej i światopoglądowej tożsamości Schillera: z jednej strony tworzył teatr dla publiczności nie znającej dancingów, kawiarni, barów, kabaretów, z drugiej nie uciekał od zwalczanego usilnie przez siebie kwietyzmu sztuki burżuazyjnej, z trzeciej, połączył po wojnie krucyfiks na ścianie z Marksem na biurku. Gdyby zgodzić się tezą Walentina Fakina, że Rewolucja październikowa była rewolucją burżuazyjną bez burżuazji[5], to można by

5. Por. film dokumentalny *Komunizm. Historia pewnego złudzenia,* reż. P. Glotz, C. Wesenbaum, 2006.

zaryzykować twierdzenie, że będąc niewątpliwie pod wrażeniem bolszewickiej racji stanu, Schiller tworzył rewolucyjny burżuazyjny teatr bez burżuazji. Jacek Kuroń, który cenił sobie wywrotowe politycznie strategie „środka", być może nazwałby Schillera artystą „teatru środka", czyli takim, który należąc do mainstreamowego dyskursu, buduje jednak opozycyjne wobec niego wartości i idee.

I tak na przykład w inscenizacji faktomontażu *Krzyczcie, Chiny!* Tretiakowa Schiller z jednej strony zrealizował swoje lewicowe fantazje o rewolucji społecznej, znoszącej kolonialne i klasowe opresje, z drugiej o teatrze politycznym, waloryzując wobec szerokiej publiczności publicystyczny charakter teatru, w tym przypadku poddający dramatyzacji autentyczne wydarzenie buntu chińskich kulisów w Wansien w 1914 roku. Hybrydyczna, kinematograficzna, inspirowana antropologią, ekspresyjna wizualnie teatralna forma inscenizacji faktomontażu sytuować się może zarówno wśród artystycznej awangardy twórców drugiej połowy XX wieku, jak i we współczesnym, lewicowym teatrze XXI wieku. Obie te awangardy łączy przekonanie, jakby powiedział Hal Foster, że sztuka powinna podejmować próbę zmiany społecznej, eksplorując zawsze przestrzeń represjonowanego „innego", wszelkiej maści odmieńca, bezrobotnego, podwładnego, uchodźcy... Historyczne i teraźniejsze obrazy teatralnego *détournement*, ujawnią wtedy analogie pomiędzy odległymi czasoprzestrzeniami poprzez widmowe ślady rewolucyjnej ideologii, ożywiające to, co wydawałoby się już martwe, uobecniające nieobecność.

Na premierze w Teatrze Wielkim we Lwowie (15 maja 1932), pamiętającym dobrze bitwę o jego polskość przed trzynastoma laty, miało roić się w tekście sztuki „od zakneblowanych okrzyków, wymownych pauz i zatynkowanych domyślników". Mimo to, Julia Prajs-Brystygier zapamiętała, że solidaryzując się z jasną ideą komunistycznej rewolucji, przez cały czas czuła w uniesieniu, że „bije po twarzy" kapitalistycznych ciemiężców[6]. Recenzent „Robotnika" także nie miał wątpliwości, że „wobec knebla cenzury uniemożliwiającego nam przyjrzenie się naszym własnym bolączkom społecznym, ta walka rozpaczliwa kulisów chińskich z przemocą

6. Por. *Przez ucho igielne,* Warszawa 1965.

i wyzyskiem kapitału jest czymś więcej niż egzotycznym obrazem z kraju wschodzącego słońca, wezwaniem do rewolucyjnego przewrotu robotników, sprzedających swoją pracę za głodowe racje, nie zapobiegające, jak pisał już Marks „chorobom spowodowanym przez głód". Polacy-Katolicy za to nie mogli pogodzić się z faktem, że bolszewicką bombę ośmielono się wystawić w dzień Zielonych Świąt, więc kilka miesięcy później, Stanisława Wysocka odważnie wprowadziła, *Krzyczcie, Chiny!* na scenę łódzką już w dzień strajku włókniarzy (15 XII 1932). Za kilka miesięcy, w warszawskim Ateneum (1 IV 1933), policyjni agenci zabiorą na noc do aresztu widzów demonstrujących w trakcie spektaklu swój sojusz z buntownikami.

Wszystkie premiery *Krzyczcie, Chiny!* nawiedziło więc widmo komunistycznej rewolucji. Rewolucyjny „żółty" tłum, ociekający krwią, katowany przez europejskie i amerykańskie kapitalistyczne pijawki: eksporterów skupujących bawełnę, gorczycę, skórę i olej, wśród których prym wiodła firma amerykańska Robert Dollar&Co, stworzyli na scenie „bosi, w szarych i niebieskich ubraniach, na pierwszy rzut oka apatyczni, powoli pracujący Chińczycy, wśród których przewijali się dostojni, szeleszczący jedwabiem czarnych odświętnych kaftanów urzędnicy, stateczni i bardzo tłuści kupcy, młodzi inteligenci w okularach i w europejskiego fasonu kapeluszach"[7]. Binarność agonicznych światów, „pokracznych egoistów i upokorzonych kulisów chińskich", podkreślona jeszcze przez scenografię rozdzielającą scenę na dwie odmienne, zdynamizowane schodami platformy, skontrapunktowane środkowym placem zamieszek, pochylonym mocno ku widowni, wpisywała się w dychotomiczny zawsze porządek rewolucji. Rebelia komunistyczna w sztuce Tretiakowa zyskuje nieoczekiwanie dodatkowy, republikański charakter, kiedy do terrorystycznej walki wezwie niczym francuska Marianna, żona przewoźnika, skazanego niesprawiedliwie na śmierć za niepopełnioną zbrodnię na amerykańskim kapitaliście: „z dzieckiem na ręku napiera na kapitana; tracąc oddech, woła do dziecka i zmusza je, by spojrzało kapitanowi w twarz: Patrz na tę twarz! Zapamiętaj! Zapamiętaj na zawsze! Stalowe oczy. Krwiste policzki. Złote zęby. To on zabił twojego ojca. Będzie prosił o strawę – odmów.

7. Maszynopis sztuki, w Archiwum Teatru Powszechnego w Warszawie

Będzie błagał o wodę – nie daj. Przyjdzie kupować – nie sprzedaj. Rośnij jak najszybciej! Zabij! Zabij go! Zabij jego dzieci."[8]

Każda rewolucja, czy to republikańska, czy komunistyczna czy neoliberalna, z początku zawsze w swej ideologii antyimperialistyczna, antykolonialna, antyreżimowa przerodzić się może więc łatwo w swoje zaprzeczenie, zamieniając się w dyktaturę zemsty. Widmo przemocowej zawsze rewolucji stanowi zatem, żeby przywołać kategorię Barthes'a, znaczące *punctum* historycznie uwarunkowanej politycznej rzeczywistości. Aktualizuje ono myśl Hanny Arendt wskazującą na wspólny mianownik wszelkich wojen, łatwo przekształcających się w rewolucje i rewolucji ujawniających groźną skłonność do rozpętywania wojen, którym jest przemoc i gwałt. „Kiedy nędzarze pojawili się na scenie polityki, wraz z nimi pojawiła się konieczność [...] W tej mierze – pisze Arendt – w jakiej wszyscy potrzebujemy chleba, istotnie wszyscy jesteśmy tym samym i możemy zjednoczyć się w jedno rewolucyjne, ale zawsze opresyjne ciało"[9]. Tymczasem Marks przekonywał, że wolność i równość stanowią prawo czynienia wszystkiego, co nie szkodzi innym. Ma więc pewnie rację Timothy Ash utrzymując, że gdyby wiedział on, do czego doprowadziły jego społeczne teorie, z pewnością przestałby być dziś marksistą[10]. Rewolucja bowiem, ze względu na wpisaną w nią przemocową walkę o władzę, tyranię i despotyzm, zawsze etycznie niesłuszna, nie może być przestrzenią polityki, w której, jak chciałaby Arendt, ludzie będą szanować swoją odmienność, z życzliwym zainteresowaniem zwracając się ku sobie, by wspólnie działać. Jak zatem walczyć o wolność dziś, w czasie utopijnego oszustwa globalizacji? Jak zreformować opresyjny kapitalizm i ludobójczy świat? Czy uwierzyć Slavojowi Žižkowi, że skoro kapitalizmu nie uratują żadne nowe, prawdziwie lewicowe partie, żadne nowe regulacje nałożone na banki, że nie upadnie pod ciężarem własnych sprzeczności ani groźbą katastrofy ekologicznej, nieodpowiedniości własności prywatnej, ani społeczno-etycznych konsekwencji nowych osiągnięć nauki i techniki, zwłaszcza biotechnologii, to jedynym rozwiązaniem jest

8. Tamże.
9. H. Arendt, *O rewolucji*, tłum. M. Godyń, Totus, Kraków 1991, s. 59.
10. *Komunizm. Historia...* op.cit.

komunizm ze swoją potencjalnością obietnicy sprawiedliwości i zgoda, jak chce Žižek, na przemoc? A może remedium stanowiłaby przepełniona nie pychą i megalomanią, ale misyjną, uzdrawiającą empatią, Benjaminowska słaba mesjańska siła? Może wtedy rewolucje lewackie nie będą wydawać się źródłem wszelkiej zarazy, tylko konstruktywnego optymizmu?

W diagnozie polskiej radykalnej inteligencji ma może bowiem rację Timothy Snyder, dowodząc, że określający ją jego zdaniem podstawowy, międzywojenny podział – na socjalistów i endeków – umocowany jest w optymistycznej albo pesymistycznej postawie wobec świata. Socjaliści, optymiści, wierzyli, że niepodległy Polak będzie umiał żyć w zgodzie z nie-Polakami, podczas gdy pesymiści, czołowi ideolodzy Narodowej Demokracji, wyznając zasadę narodowej czystości, nie mieli złudzeń co do sentymentalizmu takiej społecznej iluzji, eliminując ze swojej przestrzeni zagrażających Obcych, takich jak m.in. symboliczni Chińczycy w spektaklu Schillera, zmuszeni po zamachu na kapitalistów uciekać z własnej prowincji w inny świat.

Pierwsza wojna światowa, podczas której toczy się akcja sztuki, spowodowała światową wielką migrację uchodźców. Upadek imperiów i nowy ład wyznaczony przez traktaty pokojowe, „głęboko zaburzyły na długie lata strukturę demograficzną i terytorialną Europy Środkowej i Wschodniej. W krótkim czasie półtora miliona Białorusinów, 700 tysięcy Ormian, 500 tysięcy Bułgarów, milion Greków i setki tysięcy Niemców, Węgrów i Rumunów opuściło swoje kraje i przeniosło się w inne miejsce. [...] Najistotniejszą sprawą jest to – pisze Agamben – że za każdym razem, gdy uchodźcy przestają stanowić pojedyncze przypadki, a stają się zjawiskiem masowym (tak, jak miało to miejsce w okresie międzywojennym i jak znów dzieje się obecnie), zarówno owe organizacje, jak i konkretne państwa, okazują się – pomimo wzniosłego przywoływania niezbywalnych praw człowieka – zupełnie niezdolne nie tylko do rozwiązania tego problemu, ale nawet do podejścia do niego w adekwatny sposób. Tym samym kwestia ta przechodzi w ręce policji i organizacji humanitarnych”[11]. Nie ma wątpliwości, że dziś, kiedy ludzie na największą może skalę w XX i XXI wieku uciekają przed

11. http://recyklingidei.pl/agamben-my-uchodzcy

wojną, mamy, jak powiedziałby Karl Jaspers, sytuację graniczną, a historia lekceważąc wizję Fukuyamy, stale w Polsce się manifestuje w postaci widm rozmaitych wykluczeń, każąc z nimi na co dzień obcować. Konstytucja 1935 roku określała obywatelskie prawo wpływu na sprawy publiczne bez względu na „wyznanie, płeć narodowość" obwarowując jednak to prawo opresyjnym warunkiem „wysiłku i zasług obywatela na rzecz dobra powszechnego". Tzw. Umowa paryska z września 1939 wprowadzi już zasadę zabezpieczenia jednostki przed „zorganizowanymi aktami nienawiści partyjnej, klasowej, narodowościowej czy rasowej", a obecna konstytucja zakazuje jednoznacznie istnienia „partii i organizacji, odwołujących się w swoich programach do totalitarnych metod i praktyk działania nazizmu, faszyzmu i komunizmu, a także tych, których program lub działalność zakłada lub dopuszcza nienawiść rasową i narodowościową, stosowanie przemocy w celu zdobycia władzy lub wpływu na politykę" (Art.13). A przecież wciąż nie straciły na aktualności słowa Arendt[12], że nie można sobie wyobrazić we współczesnym świecie bardziej niebezpiecznej pozycji, niż uchodźcy, żyjemy bowiem w czasach, w którym istoty ludzkie, tracąc wszelkie inne właściwości i pokrewieństwo, poza zwykłym faktem bycia człowiekiem przestają się liczyć, mimo że jak pisał Marks, „pierwszym warunkiem całej historii człowieka jest istnienie żywych ludzkich indywiduów".

Wobec polskich nazistowskich, rasistowskich nastrojów, kontynuujących niechlubne dziedzictwo ksenofobii Polski międzywojennej, nie można nie zgodzić się z Agambenem, że paradoks współczesnej sytuacji politycznej polega na tym, że „uchodźca – postać, która powinna stanowić wcielenie praw człowieka *par excellence* – zamiast tego stanowi o zasadniczym kryzysie tego pojęcia". Niedawno polska telewizja przypomniała film Bergmana *Hańba*, w której małżeństwo artystów, Evy i Jana Rosenbergów uciekając przed wojną, stopniowo tracąc prawa istoty ludzkiej, pozbywa się i własnego, odbieranego przez wojenne okrucieństwo człowieczeństwa. Najdrastyczniejsza scena filmu to ta, kiedy płynąc łodzią po morzu, uchodźcy muszą przepychać się wśród masy martwych ciał innych uciekinierów. Dziś, kiedy toczą się wojny o władzę i terytoria, stwarzające sytuację zagrożenia

12. *My uchodźcy*, tłum. H. Bortnowska, [w:] „Przegląd Polityczny" nr 55.

ludzkiej koegzystencji, hańbiące są nie tylko jakiekolwiek i czymkolwiek motywowane wątpliwości udzielenia pomocy uchodźcom, ale i brak radykalnego państwowego zakazu publicznego uprawiania mowy nienawiści i faszystowskiego hejtowania. To jasne, że musi wziąć udział w tym sprzeciwie sztuka, żeby nie ignorując fundamentalnych doświadczeń XX i XXI wieku stać się, jak mówił Schiller, trybunałem sumień i przede wszystkim propagować ideę obywatelskiego nieposłuszeństwa. Wydaje się, że dziś, to właśnie obywatelskie nieposłuszeństwo, które jak dowodziła Arendt, wyrzekając się przemocy, bo opierając na słowach, nie na czołgach, ma szansę, w kontrze do rewolucji, nieprzemocowo otwierać ludzi na innych ludzi, zmuszając do wymyślenia wszystkiego na nowo. Teatr szczęśliwie od dawna zajmuje taką postawę, pytając o możliwości ponadkulturowych sojuszy, odsłaniając hipokryzję europejskich wartości, mechanizmów władzy, ksenofobii i rasizmu. Sięga po historie uchodźcze, organizując warsztaty i spektakle, czy to z Czeczenami, jak w Teatrze w Grudziądzu i w Białymstoku, czy z Ukraińcami i Wietnamczykami jak w Teatrze Powszechnym i Strefie Wolnosłowej w Warszawie, czy przypominając historię dzieci-uchodźców przymusowo wysiedlonych z północnych rejonów Grecji, które znalazły schronienie w Polsce w okresie greckiej wojny domowej lat 1946–49, jak w Teatrze im. Modrzejewskiej w Legnicy, czy realizując spektakle antykolonialne i organizując wykłady o obrazach uchodźców w kulturze, jak w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Odczytanie w Teatrze Powszechnym w Warszawie listu skierowanego do władz polskich o podjęcie skutecznych działań mających na celu pomoc dla uchodźców, udział w organizowaniu demonstracji proimigranckiej, slam dramaturgiczny pod znamiennym hasłem „Przychodźcy_PL" w Instytucie Teatralnym to przykłady działań świadczące o tym, że teatr chce rozbudzać polityczną świadomość widza i obywatelskie emocje formujące wspólnotę, która byłaby – jak chciał Erwin Piscator, zarówno ludzkim, jak artystycznym i politycznym kolektywem, odwołującym się do historycznych zdarzeń, by „naładować je potencjałem aktualnych problemów dnia". *Krzyczcie, Chiny!* więc w teatrze, wywołując rozmaite widma, nie tyle komunistycznego, co obywatelskiego nieposłuszeństwa.

Widma teatru walczącego

Aby mógł powstać teatr walczący, muszą wpierw zostać spełnione dwa warunki: musi narodzić się klasa społeczna (wspólnota narodowa, ugrupowanie polityczne) świadomie zmierzająca do przejęcia władzy i po wtóre musi ona uznać teatr za właściwą platformę do prowadzenia agitacji politycznej.

Zygmunt Hübner

Po stronie Kalibana

Ewa Guderian-Czaplińska

Profesor UAM, pracownik Katedry Dramatu, Teatru i Widowisk Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. W pracy badawczej zajmuje się historią teatru i dramatu antycznego i współczesnego, ich wzajemnymi powiązaniami, a także teatrem polskim dwudziestolecia międzywojennego oraz krytyką teatralną. Jest autorką książek: *Szara strefa awangardy. O dramatach Awangardzistów Krakowskich*; *Album teatralne. Artyści poznańskich scen 1918–1939*; *Teatralna Arkadia. Poznańskie teatry dramatyczne 1918–1939*. Ostatnio w serii *Dramat polski. Reaktywacja* opublikowała tom dramatów Anny Świrszczyńskiej *Orfeusz* – w nowym opracowaniu i z obszernym wstępem. Jest członkinią Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

Teatr jest walką – to bardzo ostra deklaracja, ale akurat Leon Schiller na pewno by się pod nią podpisał. Więcej nawet – to właśnie on ją wprost wyartykułował. *Theatrum militans* to nie tylko określenie teatru czasu wojny, ale przede wszystkim idea „teatru walczącego", która przewijała się, jak uważał reżyser, przez całe „dzieje sceny polskiej". Na okładce *Cjankali* Friedricha Wolfa – sztuki, którą Schiller wystawił w Łodzi – sam autor dramatu zapisał niczym motto: *Die Kunst ist Waffe.* Sztuka jest orężem.

To było niemal sto lat temu.

Dzisiaj niechętnie używam tej militarnej frazeologii, nawet w postaci cytatu. Na co zamienić tę walkę? Na zaangażowanie? Na działania na rzecz? Na strategie skutecznego wpływu? To jednak różne sfery działań i różne języki. Ponadto w sytuacji, w której państwa prowadzą wojny, społeczeństwa są gniewne, a politycy nie przebierają w środkach, może nie warto okazywać pacyfistycznego wydelikacenia i nadal mówić o walce, by przynajmniej razem ze słowem zachować tę energię sprzeciwu, która kazała Schillerowi włączyć nurt Zeittheater do swoich inscenizacji, mimo narażania się na skandale, ataki, zdejmowanie spektakli. Czy raczej właśnie w tym celu, bo przecież o to chodziło – walka wywołuje konsekwencje, brak gwałtownych reakcji byłby porażką. Czy jednak ma sens spojrzenie na „tamten" Zeitteater

z myślą o „dzisiejszych" jego możliwych wariantach i postawienie pytania, czy z tamtego doświadczenia mogą płynąć jeszcze jakieś pożytki? Wszak Schiller znajdował się w sytuacji optymalnej. Dwudziestolecie to czas, w którym artysta był zobowiązany do opowiedzenia się wobec dylematu zaangażowania, podejmowanie tematów społecznych awangardyzowało teatr, a określenie „teatr walczący" było świeżo ukutą metaforą, wzbogacającą leksykon pojęć teatralnych i ożywiającą okołoteatralny dyskurs. Dzisiejsza sytuacja jest inna, bo niewątpliwemu i zróżnicowanemu zaangażowaniu teatru odpowiada kryzys języków wyjaśniających owo zaangażowanie. Pomiędzy nami i Schillerem rozciąga się historia, która sprawiła, że kategoria „teatru walczącego" kojarzy się z czasami wojny, a „zaangażowanie" odsyła do doświadczeń, które ideę zaangażowania skompromitowały. Rozważanie zaangażowania teatralnego jest więc dziś konieczne, ale mocno utrudnione. Dlatego warto wrócić do ojca-założyciela.

Ów „teatr swojego czasu" w praktyce reżyserskiej Schillera wykrystalizował się pod koniec lat dwudziestych. W 1929 roku pojawiła się na scenie *Opera za trzy grosze*, w której życiowe perypetie biedaków nie były przedstawione ani trochę zabawnie, w 1930 miała miejsce realizacja dotyczącego pokątnych aborcji *Cjankali*, a niebawem, w roku 1932, pierwsza (z trzech) inscenizacja faktomontażu *Krzyczcie, Chiny!*, o krwawo stłumionym przez kolonizatorów buncie chińskich tragarzy; w tym samym roku jeszcze *Kapitan z Koepenick,* kpiący z militaryzmu nie gorzej niż *Dobry Wojak Szwejk*, tylko innym sposobem i w inny, bo pruski, dryl państwowy wymierzony. W Zeittheater można by też widzieć „zwrot społeczny" w schillerowskim rozumieniu teatru. Bohaterami wszystkich sztuk byli ludzie z marginesów, biedni, nie liczący się w hierarchiach, pozbawieni głosu i społecznej reprezentacji. Pisali o nich kiedyś naturaliści, ale przeważnie bez empatii; potem ci bohaterowie czasem wracali do teatrów w rozmaitych stylizacjach „wesołego przedmieścia" (Schiller także takie wystawiał), ale przecież nigdy jako podmioty poważnych problemów i teatralnych interwencji.

A tymczasem Schiller w 1929 roku oznajmił dobitnie i prosto: „Jeśli przed wojną za ideał artysty i reżysera uważano talent, co łączył w sobie wszystkie umiejętności inscenizacyjne itp., to dziś już to nie wystarcza. Pracownik teatru, który się nie orientuje w zagadnieniach, które nas oplatają,

reżyser, który nie ma zrozumienia dla spraw społecznych, a nawet ekonomicznych – nie ma dziś nic do powiedzenia, bo fałszowałby rzeczywistość na scenie. [...] reżyser nie powinien być aspołecznym estetą". A rok później – nieco mniej prosto, bo posługując się całym łańcuchem metafor – w jednym ze słynnych „autowywiadów" tłumaczył na motywach *Burzy*, dlaczego w teatrze minął już czas zmieniającego maski Prospera, nastał zaś czas Kalibana, który – dotychczas trzymany pod sceną – wkroczył bez niczyjego pozwolenia na deski i „morową hapają" (czyli solidnym drągiem) rozniósł w pył stary teatr. Kalibanem była nowa publiczność.

— Tak, proszę pana, teatr nowy tworzy nowa publiczność w warunkach, które sama dla siebie wywalczy.
— Publiczność spod znaku Kalibana?
— No przecież nie wypierzonego, cuchnącego naftaliną Ariela albo pulchnej mieszczaneczki Mirandy! [...] Przekonał mnie Kaliban – i przystałem do jego rzeszy. Na zawsze. [...] Wszystko, co o nim wiedzieliśmy z legendy Prospera i Ariela to kłamstwo wierutne. Kaliban nie jest i nigdy nie był potworem żądnym mordu i gwałtu. To najzdrowszy człowiek pod słońcem.

I jeszcze jeden cytat z tej samej rozmowy Schillera z Schillerem:

— [...] z tego, co pan mówi, mógłbym wnioskować, że pan skłania się do koncepcji teatru politycznego i że taki teatr zamierza pan organizować w najbliższej przyszłości.
— Kiedy? Teraz? I może we Lwowie? Pan żartuje. Teatr polityczny musi być teatrem partyjnym. Musi ściśle trzymać się programu partii i jej taktyki. To dziś nikomu do szczęścia niepotrzebne. Zwłaszcza partiom. Umieją radzić sobie bez teatru. [...] Uważam za największy błąd Piscatora, że dawał widowiska o ideologii proletariatu rewolucyjnego w teatrze utrzymywanym przez finansjerę berlińską, a odwiedzanym niemal wyłącznie przez burżuazję. To się musiało skończyć fiaskiem[1].

1. Wszystkie cytaty za: *Rozmowy z Leonem Schillerem. Wywiady i autowywiady 1923–1953*, opracował Jerzy Timoszewicz, PIW, Warszawa 1996, ss. 78–79, 88 i 90.

A więc to niekoniecznie tak, że – jak mogłoby wynikać z prosto rozumianej nazwy nurtu – teatr działać miał niczym szybkie medium, reportażowo reagując na polityczne aktualności (choć i w ten sposób Zeittheater odczytywano), bo mimo że taką żywą reakcję reżyser specjalnie sobie cenił – to przecież nie chodziło o komponowanie teatralnej kroniki nieszczęść wszelakich. Zeittheater pomyślany był jako ruch bardziej spójny i długofalowy, adresowany specjalnie do robotniczej publiczności i kreowany z jej udziałem. Schiller często używał słowa „polityczny" (mówił na przykład o „satyrze politycznej" w *Szwejku*), ale nie jako nazwy ogólnej dla swojego teatru; w tym przypadku wolał mówić o powinnościach społecznych, o orientacji społecznej. Schiller komunizował, oczywiście, ale przedstawienia Zeittheater nigdy nie wcielały postulatów partii (do której reżyser przed wojną nie należał), lecz w praktyce artystycznej realizować miały społeczną misję rozumianą znacznie szerzej niż po prostu wytworzenie „właściwego" ideowo przedstawienia. W pracach nad spektaklami tego nurtu ważne więc było znalezienie sojuszników, podejmowanie działań wspierających przedstawienia (spotkania, wywiady, dyskusje), właściwe adresowanie spektaklu.

W sprawie sojuszników: okazało się, że bezskuteczne usiłowania Schillera, by zdobyć własny teatr (jeśli nie liczyć dwóch sezonów w Teatrze im. Bogusławskiego) wyszły mu w gruncie rzeczy na dobre. Brak stabilizacji, choć kłopotliwy życiowo i z pozoru kłopotliwy też artystycznie, sprawił jednak, że Schiller stał się reżyserem, by tak rzec, ponadlokalnym. Nie warszawskim, nie lwowskim i nie łódzkim, ale znanym w całym kraju. We wszystkich miastach, w których pracował, siał ferment, czy też – jak sam obcesowo mówił *à propos* sceny lwowskiej – „uwspółcześniał nieprawdopodobnie zatabaczony teatr". A kiedy dostawał wsparcie dyrektorów, takich jak Horzyca czy Adwentowicz, miewał poczucie twórczej wolności. Ideałem byłoby, rzecz jasna, gdyby na stronę „nowego teatru" zechcieli przejść wszyscy: „trzeba mi takiego zespołu pracowników scenicznych, aktorów, reżyserów i techników, którzy by rozumieli konieczność uwspółcześnienia produkcji teatralnej, przystosowania jej do tempa i ducha naszych czasów, który by w walce nie tylko o nową sztukę, ale i prawo do nowego życia chciał być przynajmniej tej walki świadomym

głosem”[2] – głośno marzył Schiller. Ale podobno gdy aktor (o poglądach ewidentnie nie lewicowych), mający w *Kniaziu Patiomkinie* wymachiwać sztandarem, narzekał na próbie, że nie może wywołać w sobie entuzjazmu wobec „tej czerwonej szmaty”, reżyser spokojnie poradził mu: „to niech pan sobie wyobrazi, że ta szmata jest biała”[3]. A więc nie nawracał na siłę. Zaś pracując bez stałego zespołu, w wielu różnych miejscach, przeprowadzał swoje „interwencje” na znacznie szerszym polu.

Trochę inaczej wyglądała sprawa publiczności. Przykład Piscatora – choć Schiller niebywale cenił jego pomysły techniczne – był jednak pouczający. Warto wiedzieć, do kogo mówię! Schiller jednak chciał nie tyle wiedzieć, ile samodzielnie tego odbiorcę stworzyć. Dlatego wracał wciąż do idei teatru ludowego. Ludowego znaczyło tyle, co proletariackiego. Reżyser nie zamierzał powtarzać błędu Piscatora i grać „partyjnych sztuk dla burżuazji”, tylko szukać w widzach sojusznika w sprawie, o którą walczył. Rozumiejącego sojusznika, może nawet zaangażowanego: *Krzyczcie, Chiny!* pokazywały kapitalistyczne i kolonialne zależności, wykładając (prosto i dobitnie) mechanizm okupacyjnej władzy bogatych nad biednymi, który robotnicy mogli łatwo rozpoznać. Ale na przykład z *Cjankali* było już trochę tak, jak z Zapolskiej *O czym się nie mówi*. Wystąpienia Boya i Krzywickiej „budziły zgorszenie” ponieważ wybrzmiewały publicznie – a nie dlatego, że odkrywały jakąś nieznaną nikomu prawdę. Wszyscy tę prawdę doskonale znali, tyle tylko, że nikt z nią niczego nie robił. Schiller uznał, że najwyższa pora, by prawdy pokrzywdzonych wypowiedzieć głośno w teatrze – niejako w imieniu tych, którzy oglądają spektakl. Trzeba więc było osobnej pracy, by tych właściwych odbiorców do teatru zaprosić. I przekonać ich, że od teraz to jest „ich” teatr, mówiący „ich” głosem, wspólny teatr.

Co nie do końca się udało. Raz dlatego, że pierwszym takim miejscem wspólnotowym miał być Teatr im. Bogusławskiego, tymczasem myślenie o „teatrze ludowym” (możliwe warianty nazwy brzmiały: teatr powszechny lub teatr popularny) jako peryferyjnym teatrzyku dla niewykształconej części społeczeństwa, w którym można by proponować dydaktyczne,

2. J.W., s. 84.
3. Cyt. za: Edward Csató, *Leon Schiller*, PIW, Warszawa 1968, s. 374.

rozrywkowe, patriotyczne (na zmianę) przedstawienia było w dwudziestoleciu dość silne i co więcej – popierane przez władze (pozwolenia na działalność wydawano bez najmniejszych problemów). Tak funkcjonowało wiele przedsięwzięć (nawet startujących z ambitnymi zamiarami, ale po pewnym czasie osuwających się w znany schemat – jak na przykład teatr Wandy Siemaszkowej) i dokonanie wyłomu w takim modelu nie było proste. Zwłaszcza w środku Warszawy. Schiller przywoływał w charakterze argumentów tradycję polską – czyli plany Wojciecha Bogusławskiego, współczesność krajów sąsiednich – czyli funkcjonujące sceny „ludowe" w Berlinie i Wiedniu, i wreszcie lokalne potrzeby – czyli tworzącą się publiczność robotniczą znaną mu już z wcześniejszych kontaktów ze związkami zawodowymi i z udanych wypraw z „czytaniami" do świetlic robotniczych. I rzeczywiście, w teatrze rezerwowano zawsze określoną pulę biletów dla robotników, według porozumienia ze związkami. Ale też Schiller ani przez chwilę nie robił w Bogusławskim teatru „wspólnotowego", tylko przede wszystkim realizował swój projekt teatru monumentalnego, wielkiego teatru inscenizacji, teatru, jak określali to potem badacze, odświętnego, a więc celującego we wzniosłość osiąganą kompozycją, rozmachem, odpowiednim oświetleniem, rytmami, wreszcie mistrzowskimi scenami zbiorowymi. Po dwóch sezonach w Bogusławskim stał się niewątpliwie najsłynniejszym i najbardziej uznanym polskim reżyserem. Ale idei teatru robotniczego nie zrealizował.

Po drugie dlatego, że poza tym teatrem – a więc we Lwowie i Łodzi – nie było już szans na zbudowanie widowni, na dłuższe oddziaływanie na publiczność, która była niesłychanie różnorodna i przeważnie układała się w klasyczne jeszcze w dwudziestoleciu „warstwy" parteru, lóż, balkonów i galerii. Wprawdzie w robotniczej Łodzi zarówno tańsze bilety, jak i spotkania przed spektaklami (wprowadzające w tematykę, pozwalające na dyskusję) powodowały, że robotnicza część widowni czuła się z pewnością bardziej skłonna do wizyty w teatrze (tak było przed wystawieniem *Cjankali*), jednak w tych przypadkach o zainteresowaniu przesądzała tematyka spektaklu. Jednego takiego wśród kilku innych, robionych już z myślą o słynnej „równowadze" repertuarowej.

Po trzecie dlatego, że Schiller przesadził z wizją Kalibana. Dwukrotnie użył tego porównania, mającego odczarować „nową publiczność"

(nawiasem mówiąc, w sposób dość niejasny: zapisał na przykład obraz spalenia przez nią „całej literatury dramatycznej", co było wprawdzie dostatecznie „rewolucyjne", ale jednak teatrowi nie rokowało najlepiej), której przecież w istocie… w ogóle nie było. Wizja Schillera – odrzucenie nieznośnych „masek Prospera" przez nowych widzów, którzy pragnąc dla siebie nowego teatru po prostu sami go sobie ustanawiają (ale właściwie gdzie konkretnie? w przestrzeni odebranej mieszczanom?) – jest wprawdzie wizją mało realistyczną, za to niesłychanie pociągającą. Oto artyści mają przed sobą gotową do zagospodarowania, chętną, wyzwoloną i świadomą swoich potrzeb nową publiczność. Marzenie reżysera gotowego dać tej publiczności siebie, oczywiście. Publiczność zaś przyjmie go, zrozumie i pokocha, oczywiście. Schiller zapewne z premedytacją snuł tę utopię, dla zachęty, dla kurażu, dla dodania odwagi tej widowni, która już mogłaby być. A rzeczywistość była taka, że nikt się nie poczuwał do wspólnoty: po *Krzyczcie, Chiny!* jego wymarzony Kaliban oburzył się na wystawienie sztuki o chińskich kulisach – bo kto wreszcie opowie o polskich??? – oraz na wprowadzanie jakichś przedpotopowych obrazów z początków rewolucji – bo jesteśmy już dziś znacznie dalej i inne kwestie są naprawdę ważne!!! Jednym słowem: Schiller został oceniony przez recenzenta z KPP jako niedostatecznie radykalny. Prasa prawicowa uprawiała klasykę: wytykała reżyserowi tendencyjność, propagandę bolszewizmu, postawę antypaństwową i postulowała, by tytuł natychmiast zdjąć z afisza. Co napisała prasa środka? Że utwór może nie najciekawszy, ale wystawienie wspaniałe i nowatorskie[4].

To oznaczało, że Zeittheater – w tym kształcie – ani nie odpowiedział na potrzeby odbiorcze, ani w istocie nowego odbiorcy nie ustanowił. Dla lewicy – zbyt mało radykalny, dla prawicy – zbyt lewicowy, dla centrum – nijaki, bo centrum interesowało się estetyką dzieła, a nie jego ideologią. Centrum poza tym było zwyczajnie rozsądne i za bardzo nie podniecało się nie swoją sprawą, zostawiając bitwy na słowa (a czasem – jak się zdarzyło przy *Cjankali* – na cuchnące substancje) stronom wyraźniej zorientowanym i bardziej zdeterminowanym. Samo natomiast mogło

4. Wyciąg z recenzji za: Elżbieta Matynia, *Leon Schiller: świat w teatrze monumentalnym i Zeittheater.* „Dialog" 1979 nr 4, s. 114–115.

docenić „wystawę", fachowo się wyrażając o jej nowatorstwie, bo to akurat niczego nie zmieniało. Poza może jednym – że Zeittheater coraz skuteczniej rozpuszczał się w schillerowskim stylu inscenizacyjnym.

Zwróciła na to przenikliwie uwagę już wiele lat temu Elżbieta Matynia, pytając o upodobnienie nurtu Zeittheater i nurtu monumentalnego w twórczości inscenizacyjnej Schillera. Dotąd oba traktowane były rozłącznie, pierwszy z akcentem społecznym (ale raczej jako „przeszczep" niemiecki, nurt mniej ważny, może też dlatego, że mniej obfity), drugi narodowym (oryginalny, polski wynalazek Schillera, towar eksportowy). Matynia delikatnie, nie ujmując niczego artyzmowi Schillera, pokazuje jak reżyser inscenizując romantyków świetnie gra emocjami widzów (słynne skórzane kurtki komisarzy radzieckich jako stroje ludzi Pankracego w *Nie-Boskiej*), jak znakomicie potrafi operować czytelnymi symbolami (aluzje do Berezy w warszawskim *Kordianie* z 1935 roku), jak doskonale umie zbudować atmosferę misteryjną czy wręcz „seansu psychodramatycznego" (jak w *Dziadach*, w całości potraktowanych jako obrzęd) – i jak dokładnie tymi samymi chwytami posługuje się w Zeittheater. Z tego powodu spektakle tego nurtu nabrały „monumentalnego" wymiaru. „Niski" temat *Cjankali* „osiągnął w spektaklu wymiar tragedii [...], uwznioślił brudne, niegodne człowieka życie. Ofiary niesprawiedliwości społecznej i wyzysku podniósł do rangi niemal świętości". „Narzucającym się określeniem – choć paradoksalnym, jeśli się pamięta o literaturze faktu, z której wyrosły *Krzyczcie, Chiny!* – jest tu określenie: Zeittheater monumentalny"[5]. Miało to dwojakie konsekwencje: wbrew wnioskom Matyni sądzę, że uwznioślenie, które zabijało konkret, jednocześnie niwelowało wszelkie możliwości krytycznego podejścia do problemu po stronie odbiorców. Poprzez monumentalizowanie Zeittheater następowała w istocie likwidacja owego centralnego „zeit", tytułowej aktualności, dzisiejszości. Schillerowi skądinąd bardzo zależało na „błyskawicznym orientowaniu", uważał, że teatr „ma wiele cech wspólnych z prasą", bo także jest instytucją szybkiego reagowania; w nawoływaniu „tempo, tempo, tempo!"[6] brzmi Schiller niemal jak futu-

5. Elżbieta Matynia, *op.cit.*, s. 114 i 118.
6. *Rozmowy z Leonem Schillerem*, *op.cit.*, s. 86.

rysta podkręcający czas. Tak deklarował w wywiadach. A jednak – w pracy ważniejsza była „marka" inscenizatora. Bo to już w latach trzydziestych była solidna, doceniana marka, której nie wolno było zaprzepaścić. Dariusz Kosiński uderza mocniej: zauważa, że sam artysta pod koniec lat trzydziestych „zupełnie zrezygnował z wykorzystywania sceny do walki politycznej" i interpretuje to tak, że dążenia reżysera do ustanowienia – poprzez przeżycie teatralne o charakterze pararytualnym – „jedności wspólnoty rozpoznającej określone tradycje i wartości" zbiegły się tutaj dokładnie z dążeniami władzy, „poświęcającej wiele energii na wykreowanie jednoczącego mitu" (na przykład mitu Marszałka) i ustanowienie innych jednoczących rytuałów. „Narodowy teatr monumentalny" zamieniał się stopniowo w „celebrację wielkości narodu", a ostatecznie „niepostrzeżenie został zawłaszczony przez państwo jako celebracja wielkości własnej"[7].

Ale już w momencie największego „naporu" Zeittheater w wyobrażeniach i deklaracjach kompletnie różnił się od jego faktycznych wcieleń. Projektowany teatr społeczny, tworzony przy świadomym współudziale zainteresowanych grup, nigdy nie powstał. Natomiast „teatr walczący" owszem, udał się nieźle – jednak w wersji, na której raczej Schillerowi nie zależało, jak nie zależałoby pewnie nikomu. Antagonistyczne i skonfliktowane frakcje – jak były sobie wrogie, tak wrogie pozostały, przenosząc tylko swoją aktywność na kolejne pole, czyli teatralną widownię. Zamieszki i protesty nie są w teatrze niczym dziwnym ani nowym, może nawet dobrze mu czasem robią (poza tym są spektakularne i świetnie budują teatralne mity), tyle że rzadko coś konstruktywnego z nich wynika. W przypadku schillerowskiego Zeittheater najdotkliwiej bodaj zabrakło tego, co twórca (deklaratywnie) najsilniej akcentował – mianowicie związania widzów i teatru nicią trwalszą niż tylko tą zadzierzgniętą na czas jednego przedstawienia. Krok w tę stronę mógł nastąpić w teatrze Bogusławskiego, kiedy po obu stronach zaczęła rysować się wzajemna odpowiedzialność za tę myślową, ideową i artystyczną przestrzeń, jaka wytwarza się w teatrze świadomym swoich społecznych powinności. Tylko że do tego potrzebny był wówczas

7. Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010, s. 246.

nie oręż, tylko narzędzia; nie rewolucja, tylko krytyczna edukacja. Spektakle Schillera wstrząsały, budziły emocje, prowokowały tematami, ale – jeśli mogę użyć porównania gramatycznego – pozostawały „oznajmiające" i „wykrzyknikowe", zamiast być „pytające". Lokowały się tak naprawdę (także w swym estetycznym samoupojeniu) poza społecznym kontekstem i nie podsuwały środków zaradczych. Wejście w spór z (tak pięknie pokazywanym) złem świata w ogóle nie było możliwe. Zeittheater więc – to tak naprawdę dwa różne zjawiska. Niezrealizowany projekt społeczny i zrealizowany teatr niespołeczny.

Teatrowi zaangażowanemu (walczącemu) potrzebne są, jak się wydaje, trzy rzeczy: emancypacyjna i antydyskryminacyjna wrażliwość, reprezentacja/przedstawienie angażujące publiczność i wreszcie czujna świadomość, że reprezentowanie Kalibana jest zawsze zagrożone symboliczną uzurpacją. Chodzi w tym ostatnim przypadku o dostrzeżenie niebezpieczeństwa mówienia w imieniu Kalibana – bez jego autoryzacji. Przejście „na stronę Kalibana" nie oznacza przecież mówienia jego językiem. Schiller, owszem, wpuścił Kalibana na scenę, ale przecież nie oddał mu władzy reżyserskiej i nie pomyślał o oddaniu mu głosu; sądził zapewne, że mówiąc o Kalibanie już pozwala mówić Kalibanowi – dziś wiemy, że tak nie jest, i że jedną z najbardziej delikatnych kwestii teatru zaangażowanego jest właśnie kwestia prawa głosu. Pilnowanie, by nie zaczął się przypadkiem wtórny proces kolonizowania tych, których miało się emancypować. Teatrowi nie brakuje dziś wrażliwości emancypacyjnej, trochę gorzej jest pewnie z angażowaniem publiczności – ale najtrudniej jest rozwiązać problem: jak mówić w imieniu tych, którzy nie dysponują pełnym głosem, jednocześnie nie narzucając im języka.

Kto obroni przewoźnika, czyli gdzie jest państwo?

Jagoda Hernik Spalińska

Pracuje w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, gdzie zajmuje się historią teatru i dramatologią. Autorka książek: *Wileńskie Środy Literackie (1927-1939)*; *Życie teatralne w Wilnie podczas II wojny światowej*; *Anty-Ifigenia*; oraz tekstów publikowanych między innymi w „Dialogu", „Didaskaliach", „Teatrze", „Notatniku Teatralnym" i „Pamiętniku Teatralnym".

I.

Historia jest taka: na początku XX wieku, w odległym od Pekinu chińskim mieście Wansien nad Jangcy, pan Holey, przedstawiciel amerykańskiego przedsiębiorstwa Robert Dolar&Co najpierw drastycznie obniża stawki dla zatrudnianych przez siebie kulisów, a następnie w trakcie przeprawy łodzią, kłóci się o zapłatę z przewoźnikiem, traci równowagę, wypada z łódki i tonie. Na skutek jego przypadkowej śmierci, nazwanej natychmiast przez kolonię europejską zamierzonym mordem ze szczególnym okrucieństwem, kapitan zacumowanego u brzegu statku żąda od miasta wysokich rekompensat za śmierć Amerykanina, w tym stracenia dwóch innych, przypadkowych, przewoźników ze związku zawodowego w którym zrzeszony był domniemany morderca Holeya. W razie odmowy kapitan zapowiada ostrzał miasta z kanonierki. Groźba nie jest gołosłowna, bo wszyscy pamiętają jeszcze Powstanie bokserów z lat 1988–1901, gdy protest przeciwko panoszeniu się białych w Chinach zakończył się krwawą wojną i jeszcze większą dominacją kolonizatorów. Dlatego związek wyłania koniec końców z siebie dwóch przewoźników, którzy jeszcze tego samego dnia giną uduszeni podczas publicznej egzekucji.

2.

Sztuka Tretiakowa, napisana w 1926 roku w Związku Radzieckim jest typowym tworem swego miejsca i epoki. Służy emocjonalnemu pobudzeniu, które zaowocuje rewolucyjną gorączką[1]. Rolę tę spełniała lub nie. Tego dziś nie jesteśmy w stanie stwierdzić, bo uczucia oglądającej ją widowni w Rosji Sowieckiej czy w Polsce okresu międzywojennego są nam nieznane. Gdybyśmy jednak mieli analizować jej potencjał budzenia takich uczuć to wydaje się on maksymalny. Co sprawia, że zyskuje ona siłę traktatu filozoficznego, którego cechą jest bezczasowość? Otóż sprawia to prawda, którą przedstawia – i to nie tylko prawda o ludziach, ale też prawda o świecie w którym żyją. Jakaś trafnie dostrzeżona, uniwersalna prawda o mechanizmach, które zachodzą nieubłaganie w określonych warunkach. Jak wojenna zasada Tukidydesa, która zadziałała w 14 na 16 przypadków i zapewne zadziała niedługo znów i to odnośnie Chin[2].

Tretiakow zaś – zanim jeszcze *postcolonial studies* zaczęły się nawet śnić amerykańskim ograntowanym naukowcom – przedstawia spis uwarunkowań w kraju, który nie jest kolonią *de facto*, ale jak kolonia jest traktowany, i niczym właśnie Tukidydes ostrzega, czy raczej zapowiada, czym taka sytuacja się kończy. Matrycę ukazaną przez Tretiakowa możemy z łatwością przyłożyć do współczesności. Nie chodzi bowiem o różnice cywilizacyjne czy obyczajowe, ale o mechanizmy, które działają zawsze tak samo, bez względu na miejsce i czas.

3.

Jeśli zastanawiamy się, gdzie jest moment najbardziej zastanawiający w tej niezwykłej sztuce, to możemy go wyznaczyć w miejscu, które jest również jedną z dwóch jej dźwigni dramaturgicznych. Pierwsza dźwignia to

1. Powstanie tej sztuki to też okres gdy powstał Manifest Sun-Joffe (1923), umowa między władzami Kuomintangu a rządem ZSRR i decydowały się losy rewolucji narodowej w Chinach
2. Pisze o tym Graham Allison w tekście T*he Thucydides Trap: Are the U.S. and China Headed for War?* W: „The Atlantic", Sept. 24, 2015 http://www.theatlantic.com/international/archive/2015/09/united-states-china-war-thucydides-trap/406756/?single_page=true

obniżenie stawek – to oczywiście moment kluczowy, jednak otwierający rozwój wydarzeń, nie determinujący jeszcze kierunku rozwoju. Drugi moment, decydujący o uruchomieniu dramaturgii, to słowa kapitana, że w razie niespełnienia warunków miasto Wansien zostanie ostrzelane z kanonierki. I tu jest właśnie moment geniuszu dramaturgicznego – bo na podstawowym poziomie wszystko jest tu zrozumiałe: będą strzelać i trzeba coś zrobić, żeby nie strzelali. Ale jak się zastanowić, to nagle ogarnia zdumienie, tak ogromne zdumienie, że nagle sztuka teatralna przestaje być sztuką, a staje się nauczycielem. Nauczycielem, który zadaje tylko jedno pytanie: gdzie jest w tym wszystkim państwo?

Gdzie jest państwo, które chroni swego obywatela? Jak to wszystko jest możliwe? Przecież tam nie ma wojny. Kraj nawet nie jest kolonią, bo ma swój rząd, Chiny nie należą do Korony Brytyjskiej, ani do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, ani do Imperium francuskiego ani do Rosji (z wyjątkiem Mandżurii). Dlaczego więc obywatele tego państwa są ludźmi najniższej kategorii? Dlaczego nie są gospodarzami we własnym kraju? Dlaczego nie ma kto obronić obywatela przed agresją obywateli innych krajów, którzy decydują o tym, co dzieje się w Chinach i z Chińczykami? Odpowiedź jest jednoznaczna – tego państwa nie ma. Nie ma tego państwa, które nie tylko dba o swojego obywatela, ale które też nie pozwala eksploatować dóbr naturalnych i siły roboczej za bezcen, nie pozwala innym na wprowadzanie swojej religii i nie pozwala, by zastępować miejscową kulturę własną, „lepszą", nie pozwala na zmianę i naruszanie prawa. Nie ma niezawisłego państwa, które nie ulega naciskom politycznym i gospodarczym innych podmiotów państwowych.

Wprawdzie widzimy w sztuce próbę zawiadomienia Pekinu o całej aferze – jest jakaś chińska administracja Wansienu. Są to jednak fakty bez znaczenia wobec systemu, który działa niezależnie od sytuacji. Jeśli obca flota może ostrzelać miasto, to nie brak przepływu informacji powoduje tę możliwość. Taka możliwość sama w sobie jest już znakiem bardzo głębokiej patologii politycznej i społecznej. Prześledziwszy bowiem wszystkie elementy życia społecznego, które możemy odczytać ze sztuki Tretiakowa, wiemy że straszenie ostrzelaniem miasta to nie wynik decyzji rozchwianego emocjonalnie człowieka. Kapitan robi to, co wie, że zrobić może.

4.

Co więc sprawiło, że Kapitanowi wolno było ostrzelać Wansien? Oczywiście kolonialny charakter Chin, które oficjalnie kolonią nie były, ale (zwłaszcza po klęsce powstania bokserów) grupa państw, które już wcześniej wprowadzały tam swój kapitał, doprowadziła do faktycznego ubezwłasnowolnienia władz państwowych. Na czym ten kolonialny charakter polegał?

Powstanie bokserów z końca XIX w., wywołane właśnie przeciwko praktykom kolonizacyjnym Wielkiej Brytanii, Francji, Niemiec i Rosji, podwójnemu standardowi jaki stosowano dla chrześcijan i niechrześcijan (razem z inaczej działającym prawem karnym), upadło i doprowadziło do zaostrzenia tych warunków jak również zubożenia państwa, które nie dość, że się nie rozwijało, to jeszcze płaciło ogromne odszkodowania krajom, które wygrały w konflikcie. Wprawdzie w czasie pierwszej wojny światowej zmniejszyła się rola zajętych na frontach Wielkiej Brytanii, Francji, Niemiec i Rosji, ale za to wzmocniła się rola USA i Japonii na Dalekim Wschodzie. Chiny – politycznie destabilizowane i eksploatowane ekonomicznie – zwróciły się w stronę ZSRR i od 1919 coraz bardziej zaczęły się szykować do rewolucji narodowo-klasowej i wprowadzenia reżimu podobnego do komunistycznego.

Sztuka Tretiakowa pokazuje moment i warunki, w jakich do takiej przemiany dochodzi. Warto je po kolei przeanalizować, by zobaczyć, jakie przyczyny wywołują takie skutki.

5.

Kolonizacja gospodarcza zazwyczaj przybiera postać kolonizacji cywilizacyjnej. „Wyższa" kultura przychodzi cywilizować i oświecać tę niższą. Zyski gospodarcze czerpie niejako przy okazji wysiłku, jaki wkłada w podciągnięcie cywilizacyjne tubylców. Po pierwsze więc zaznacza się w tym celu różnice między tymi „ucywilizowanymi" a tymi, którzy dopiero wejdą na wyższy poziom. Musi wyznaczyć binarną opozycję my-oni. Pierwsza różnica to wygląd. W wypadku innych ras jest to tym bardziej spektakularne: Chińczyk nigdy nie będzie wyglądał jak Europejczyk. Społeczeństwo jest więc przede wszystkim podzielone na miejscowych i kolonizatorów.

Tretiakow opisuje świat kolonistów: „Złote galony białych mundurów oficerów. Codzienne golenie. Wyszukane nakrycie stołów. Rycerska galanteria w stosunku do kobiet, które znajdą się na pokładzie. (...) Rozkazy są krótkie i jasne. Ruchy kontrolowane. Działania wyliczone”[3].

Grupa miejscowych jest jednorodna jeśli chodzi o warunki fizyczne, ale ma różnice w swoim obrębie w zależności od podziałów klasowych. Chińczycy „bosi, w szarych i niebieskich ubraniach, na pierwszy rzut oka apatyczni, powoli pracujący Chińczycy, wśród których tłumu przewijają się dostojni, szeleszczący jedwabiem czarnych odświętnych kaftanów urzędnicy, stateczni i bardzo tłuści kupcy, młodzi inteligenci w okularach i w europejskiego fasonu kapeluszach”. Najliczniejszą grupę stanowią więc kulisi: „są biednie odziani. Zwykle w brudne krótkie majtki; głowa obwiązana brudną chustką.” Najwyższą grupę – bo decydują tu względy ekonomiczne, a nie opozycje narodowe jak wcześniej – reprezentuje bogaty kupiec Taj-li, który „ma rogowe okulary, rzadkie wąsiki, korpulentną figurę, zachowuje wyniosły spokój. Na głowie ma czarną myckę z rubinem nad czołem”. Zaraz za kupcem na drabinie społecznej przysiadł „bufor, który nazywa się *comprador.* To pośrednik, przez którego Europejczyk rozmawia z tłumem kulisów. To dostawca, przez którego Europejczyk się rozlicza, pozwalając mu napychać sobie kieszenie kosztem oszukiwanych nędzarzy”, których pracą kieruje. Comprador „ma na sobie biały albo niebieski kaftan. W ręku wachlarz ozdobiony hieroglifami, wypomadowaną i uczesaną z przedziałkiem głowę przykrywa europejski słomkowy kapelusz *canotie*”.

Kupiec i Comprador pracują dla lub u „Amerykanina”, czyli w skrócie u białego. Zasadą organizującą tę relację jest klientelizm. Liczy się tylko interes i relacja z „białym”, poczucie związku z biednymi Chińczykami, natomiast solidarność w obrębie grupy społecznej i narodowej na co dzień w ogóle nie występuje. To kolejny czynnik kolonizacyjny: *divide et impera*. Jednak Tretiakow w odruchu naiwnego idealizmu będzie kazał kupcowi włączyć się do końcowej walki o życie przewoźników poprzez oferowanie bogato wyszywanego kaftana dla córki angielskiego kupca, gościa Kapitana, Kordelii.

---

3. Wszystkie cytaty ze sztuki za: Siergiej Tretiakow, *Krzyczcie, Chiny!* Tytuł oryginału: *Рычи, Китай!* Przekład: Henryk Chłystowski.

Sztuka Tretiakowa pokazuje jak praktyka kolonialna wytwarza społeczny, polityczny i kulturowy obraz kolonizatora i kolonizowanego. Wizja autochtonów, to jak ich demonizują i nie rozumieją Europejczycy, idzie w parze ze swoją własną wizją miejscowych, która też jest zakłócona, ponieważ są jak Żydzi podczas wojny, wyjęci spod prawa, różnie reagują, tracą godność ze strachu.

Biedacy mają to do siebie, że jest ich dużo: „Największym nieszczęściem miejscowych jest ich zbyt wielka liczba. Praca warta jest wyjątkowo mało". Dużo taniej siły roboczej. Sytuacja aż się prosi o solidną kolonizację, więc do kraju wchodzą ogromne, rozwinięte firmy, które poza wyzyskiem taniej siły roboczej wykluczają też tubylców z obrotu handlowego.

Zgodnie z zasadą, że kolonializm to „poszerzanie świata cywilizowanego", świat zachodni uznawał swoją wyższość rasową i kulturową w odniesieniu do własnych przedstawicieli, bez względu na ich pozycje w kraju urodzenia. To podejście podążało za teorią stworzoną przez Joseph-Ernest Renana w *La Réforme intellectuel et morale* (1871) jakoby imperialne działania były uzasadnione chęcią intelektualnej i moralnej poprawy ludzi z „niższych kultur".

MONSIEUR DE BRUCHELLE (*wygłasza napuszoną mowę*): Zdrowie kapitana! Przynosimy tym dzikusom przemysł. Powinni, pełzając na brzuchach, lizać nam ręce. Zarabiają centa, a my przychodzimy i płacimy dziesięć.

MISJONARZ (*kontynuując*): Oni tkwią w pogaństwie, a my dajemy im kościół.

TURYSTKA: Zjada ich robactwo, duszą się w brudzie, a my dajemy im przytułki.

TURYSTA: Ich nauka to średniowiecze. A my ich… my im – uniwersytety.

MONSIEUR DE BRUCHELLE: Kiedy uczeń w zwierzęcej złości podnosi rękę na nauczyciela, musimy być bezlitośni…

MISJONARZ (*kontynuując*): W imię Jezusa Chrystusa.

Dlatego „misji" towarzyszy niezwykła hipokryzja. Humanistyczne, humanitarne, wzniosłe idee służą przykryciu głównego, ekonomicznego celu. Instrumentalizuje się podstawowe, najistotniejsze wartości, według których regulowane jest życie społeczne wspólnoty. Dochodzi tu więc do typowego Feurebachowskiego odwrócenia. Wszystko jest odwrotnie.

6.

Co dzieje się z traktowanym zgodnie z *la mission civilisatrice* społeczeństwem? Pierwsza reakcja to emigracja, ucieczka przed losem, ale i bunt przed nim:

> DAOIN: Lepiej, żeby jeden nie jadł, niż tysiące miałyby uciekać przed głodem.
> PIERWSZY PRZEWOŹNIK: Uciekać? Dlaczego?

Następuje więc próba naprawienia, a chociaż polepszenia sytuacji własnymi siłami, jedynym dostępnym sposobem czyli wzmocnieniem roli związków zawodowych, ale także międzyludzkich:

> FEJ (*pojednawczo*): Kiedy przewoźnik umierał, dbaliśmy o jego rodzinę. Kiedy płacono nam zbyt mało, rzucaliśmy pracę i żądaliśmy więcej. Jesteśmy braćmi. Kiedy ktoś oczernia jednego z nas – oczernia wszystkich. Wina jednego – winą wszystkich. A śmierć jednego – za wszystkich.

Jak wiadomo jednak, solidarność grupowa to działanie o ograniczonej skuteczności. W poszukiwaniu większej, zdolnej do autentycznej interwencji siły następuje tworzenie mitów bohaterów, ponadczasowych herosów, którzy nie tylko dają wzór, ale też gdzieś egzystują, w jakiejś czasoprzestrzeni, nie tylko mitycznej:

> TRZECIP RZEWOŹNIK (*ironicznie*): Oni walczyli dla siebie. Zabrali ubrania panów, jedzenie, domy.
> PALACZ: Nie, oni mieli głód i nie mieli ubrań. Oni walczyli nie dla siebie.
> PIERWSZY PRZEWOŹNIK: To dla kogo?
> PALACZ: Dla ciebie.
> PIERWSZY PRZEWOŹNIK (*oszołomiony*): Dla mnie?

Jest to oczywiście wstęp do opowieści o Związku Radzieckim, partyjna agitka jednak trafia na grunt już przygotowany. U ludzi w długotrwałej sytuacji bezsilności zawsze następuje wzrost zachowań irracjonalnych,

szukania czarów, magicznego już jawnie ratunku. To typowa sytuacja, gdy opresja prostego człowieka dochodzi do stanu, gdy nie jest możliwa interwencja i zmiana w ramach zastanego porządku. Wzrost irracjonalizmu i duchowości to typowy etap przed wybuchem wojny czy rewolucji. W Wansienie też się szuka jedynego dostępnego prostemu człowiekowi sposobu na bezpieczeństwo – czarów.

Kolejny, ostatni, o którym tu będziemy mówić, bo oczywiście jest ich wiele, ale skupiamy się tylko na tych, które można zaobserwować w sztuce, czynnik kolonizacyjny, to brak dostępu do informacji i propagandowa rola prasy, która zamiast podnosić poziom społeczeństwa, utrwala system. Jak sam Tretiakow pisze: „Ta szara ludzka masa jest ciemna i niepiśmienna", zawsze jednak ktoś, jak jedna z postaci – Student – czytać umie i przeczyta innym. Stąd ogromna, podstawowa, rola wolnej prasy. Ale jest jeszcze inny wzgląd, dla którego wolna prasa jest tak ważna. To jej rola pasa transmisyjnego, to obraz, który dziennikarze jako insiderzy przekazują na zewnątrz kraju. Tymczasem prasa finansowana przez obcych przekazuje obraz wygodny i korzystny dla obcych. Dziennikarz początkowo historię z Holeyem traktuje jako to, czym była – nieszczęśliwy wypadek, rodzaj gazetowej sensacji. Jednak po chwili dociera do niego, że tej sprawie ma być nadana ranga polityczna i natychmiast dostosowuje się do „narracji", poprawiając odpowiednio swój materiał, tworzy fakty prasowe.:

DZIENNIKARZ (*wyrywa z notesu kartkę i pokazuje ją kapitanowi*): Zechce pan nanieść poprawki?

KAPITAN: Tak.

DZIENNIKARZ (*czyta pośpiesznie*): Bestialsko zabity… sygnał do rzezi… (*podkreśla następne słowa*) kapitan, z właściwą brytyjskiemu marynarzowi bystrością i stanowczością… w terminie dwudziestu czterech godzin… Zaraz wyślę telegrafem. Pozwoli pan wziąć kuter?

Jednak zaraz po egzekucji przewoźników temat staje się znów tylko sensacją.

7.

Po co analizujemy tak dokładnie te wszystkie znane przecież uwarunkowania kolonizacyjne? Nie po to, by dawnym hegemonom wytknąć postawę neokolonialną wobec dawnych włości, czy szukać sposobów na pokonanie pokutujących mechanizmów zależności przy zastosowaniu wyników najnowszych badań kulturowych i socjologicznych z amerykańskich uczelni i redakcji postępowych pism. Nie, nie o to chodzi. Chodzi o to, że takie praktyki odbywają się nadal. Te same mechanizmy: dominacja ekonomiczna i kulturowa, stwarzanie binarnych opozycji, ekspansja ekonomiczna pod pozorem misji cywilizacyjnej, obca prasa, która przedstawia zmanipulowany obraz – z tym wszystkim mamy do czynienia chociażby w krajach byłego bloku wschodniego. Kulturowe i religijne (nawet jeśli religia zmieniła się z chrześcijańskiej na dogmatykę ekologiczną czy równościową) założenia kolonialnej logiki wciąż tak samo skutecznie działają. Nadal kraje w sytuacji liminalnej są poddawane technikom kolonizacyjnym. Technikom, które zostały już dawno obnażone i skompromitowane, ale teraz zmieniły postać, dostosowały retorykę do nowych wymagań, i chociaż już nie misją chrześcijańską tłumaczą swe prawo do ingerencji, to jednak nadal jest to retoryka wyższościowa.

Z czym mamy do czynienia dziś, choćby na naszym, polskim podwórku? Nastąpił wykup rynku – markety, bankowość, ubezpieczenia, rynek medialny są tak samo zdominowane przez obcy kapitał, jak równie kluczowe obszary rynku w przedrewolucyjnych Chinach. I nie są te praktyki potępiane przez międzynarodowe organizacje, które zostały powołane do regulowania i wyrównywania szans, jak Bank Światowy. Na przykład Grupa Schwartz (Dieter Schwartz, 20 najbogatszy człowiek na świecie) – posiadająca w Polsce Lidl i Kaufland, otrzymuje kredyty od Banku Światowego i Europejskiego Banku Rozwoju, na preferencyjnych warunkach, a w uzasadnieniu jest podany „Rozwój polskiej przedsiębiorczości". I wszystko się zgadza, na papierze polska przedsiębiorczość została wzmocniona, a *de facto* została poważnie osłabiona, bo niemieckie markety wielkopowierzchniowe otrzymały tak silny impuls finansowy, że polskie nie są w stanie wytrzymać konkurencji. Instytucje takie jak Bank Światowy

są instytucjami kontrolowanymi przez rządy, więc dlaczego polski rząd nie występuje o takie kredyty dla polskich sieci? Pytanie jest więc dokładnie to samo: gdzie jest państwo, kto obroni przewoźnika?

Dalej: płace dla polskich pracowników w niemieckich sklepach są kilkakrotnie niższe niż np. w Niemczech. Tymczasem nastąpiła likwidacja związków zawodowych w polskim Lidlu, związków zawodowych, które bardzo dobrze się mają w Lidlu niemieckim. Związki zawodowe w Niemczech mają w rządzie partnerów i obrońców, są bardzo silne i wymuszają, bo ma ich kto chronić. W Polsce petycje związkowców kierowane jeszcze do marszałka Sikorskiego, do dziś nie doczekały się odpowiedzi. Dodatkowo – przyznane Grupie Schwarz przez Bank Światowy kredyty zakładają też lepsze warunki dla pracowników, czyli te umowy z bankami nie są przestrzegane, na co polski rząd nie reaguje, ani nie reaguje Bank Światowy. Gdzie jest państwo?

W Polsce tylko jeden procent prasy lokalnej nie jest w rękach niemieckich. Kto obroni przewoźnika?

Te przykłady – rodem z Chin lat 20. poprzedniego wieku można mnożyć: pisać o prywatyzacji PKP Energetyka, która doprowadziła do wyprowadzenia z Polski firmy kontrolującej prąd na kolei, co jest strategicznym samobójstwem; o tym, że została sprzedana firmie specjalizującej się w odsprzedawaniu dalej, co rodzi pytanie, kto kupi polski prąd na kolei? Ten kto tę firmę kupi, decyduje o tych kolei funkcjonowaniu – a co na wypadek konfliktu zbrojnego? Gdzie jest państwo, które takich rzeczy pilnuje?

Czy kolejne nadużycia typu CommerzBank, który z inwestycji spekulacyjnych w Polsce nie został rozliczony mimo, że osłabił ekonomicznie tysiące polskich rodzin, a jeszcze został wzmocniony przez rząd niemiecki. Kto obroni przewoźnika?

Dlaczego w Niemczech kopalnie węgla wspomaga rząd, a w Polsce obowiązuje zakaz pomocy rządowej? Kto obroni przewoźnika?

Przykładów takich kolonizacyjnych nadużyć jest bardzo dużo.

8.

Po co o tym wszystkim piszemy przy okazji *Krzyczcie, Chiny!*? Piszemy, bo sztuka, teatr, ma nie tylko być artystyczny i dramaturgicznie wyśmienity. Bo „teatr jest walką", ma ostrzegać, krzyczeć, uczyć. Działania kolonizacyjne wzmacniają ekstremy i Chiny nie byłyby dziś „ludowe", gdyby nie to, co się tam działo za sprawą „cywilizowanych" państw. Nie byłoby tam krwawej rewolucji, a dziś nie byłoby demoralizującego cały świat tworu, który pokazuje, że od „niewidzialnej ręki rynku" lepiej działa zwykły zamordyzm. Dlatego nie pozwalajmy na kolonializm, nie pozwalajmy na kolonializm nigdzie, zwłaszcza, gdy działa pod hasłem „poszerzania świata cywilizowanego".

Mariaż sztuki z polityką nie zawsze musi prowadzić do konfliktu i katastrofy. Teatr, służąc propagandzie, może wiele zyskać: nowego widza, potężne możliwości finansowe, które pozwalają wypróbować i zrealizować marzenia na miarę największą, opiekę i poparcie możnych tego świata. Może – powtórzmy – korzystać potem z tego dorobku, aby tym możnym wytoczyć walkę.

Zygmunt Hübner

Teatr komunistyczny

Piotr Morawski

Kulturoznawca i historyk kultury, pracuje w redakcji „Dialogu" i w Instytucie Kultury Polskiej UW. Zajmuje się historią widowisk, ostatnio – osiemnastowiecznym teatrem publicznym w Polsce; pisuje także o społecznych i kulturowych uwikłaniach współczesnego teatru. Współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Są takie słowa, których nie należy używać. Bo się źle kojarzą. Bo w niektórych budzą złe wspomnienia. I antagonizują. Są jakby zaczarowane, a jednocześnie skuteczne, bo wystarczy je przywołać, by wzbudzić żywą reakcję. Nie chodzi nawet o sensy, jakie ze sobą niosą – w odruchu sprzeciwu nikt się przecież nad nimi nie zastanawia. Sensy, czy idee, jednak krążą, choć są inaczej nazywane. Pseudonimowanie jest więc strategią wygodną, bo pozwala uniknąć napięć – bezpieczniej mówić o teatrze społecznym czy nawet zaangażowanym, lecz nie używać słowa socjalizm; wygodniej jest mówić o teatrze wspólnotowym czy nawet o zakorzenionym w lokalności *community theatre* niż używać słowa komunizm. Lepiej jest nawet mówić o teatrze popularnym, bo teatr ludowy znów niebezpiecznie kojarzy się z demokracją ludową – pojęciem też skompromitowanym, a przez to drażniącym. Takich słów jak komunizm czy socjalizm lepiej więc nie używać, a zamiast tego mówić o wspólnotowości i społecznym oddziaływaniu. To słowa, do których nikt nie chce się przyznać.

Są jednak i takie, których chcieliby używać wszyscy. O które – jak się wydaje – wielu chciałoby walczyć. W rozmowie dla „Dialogu" zorganizowanej w sprawie uchodźców, Ewa Kulik-Bielińska, dyrektorka Fundacji

Batorego, mówi, że „nie możemy oddać słowa patriotyzm i ojczyzna”[1]. Że to, że druga strona politycznej barykady je przejęła, nie znaczy, że nie należy się o nie bić; że trzeba je przywrócić ogółowi, przemyśleć, przedefiniować i używać. Taka postawa nie jest zresztą odosobniona. Lewica, a przynajmniej jakaś jej część, też chce używać takich pojęć jak ojczyzna, naród, patriotyzm. Przyznawała to w „Dzienniku Opinii” choćby Hanna Gill-Piątek.[2] Naród ma być słowem, które jednoczy, a jeśli ksenofobiczna prawica je nam odebrała i zawłaszczyła, to nie możemy się na to zgodzić. Trzeba je przejąć i na nowo zdefiniować. O jedne słowa należy więc walczyć, a inne można oddać walkowerem. Ba, nawet się do nich nie przyznawać, udając, że ich nie ma, a jeśli ktoś już ich przypadkiem użyje – nie udawać, że się ich nie słyszy. Zawsze można mówić o wspólnocie czy dobru wspólnym – tak jest wygodniej i bardziej estetycznie. I pojednawczo, a w końcu chodzi o to, by wszystkim było miło i żeby się już nie kłócić.

Tymczasem chodzi właśnie o słowa, nie o definicje. Pojęcia można przejmować i nadawać im dowolne znaczenia, zawsze można przecież zdefiniować naród odwołując się do wspólnotowego hasła „we the people” (inna rzecz, że to nie to samo, co naród) i mamy już nowoczesną wspólnotę bez ksenofobicznego rysu. Nie zmienia to jednak faktu, że słowa „naród”, „ojczyzna”, „patriotyzm”, tak jak są używane w debacie publicznej, są nacechowane ideowo i świetnie wpisują się w ksenofobiczne i nacjonalistyczne hasła. Nawet jeśli została stworzona formuła nowoczesnego patrioty, kogoś, kto płaciłby podatki czy chodził na wybory, to się najzwyczajniej w świecie nie przyjęła. Znacznie efektywniej słowa te działają w retoryce nacjonalistycznej niż obywatelskiej. A mimo to ciągle są tacy, którzy chcieliby o nie walczyć. Istnieje jakieś dziwne przekonanie, że wokół słowa „naród” można się zjednoczyć, choć wszędzie doskonale widać jego siłę antagonizującą.

---

1. *Przychodźcy. Co jest do zrobienia.* Rozmowa Alicji Borkowskiej, Doroty Buchwald, Ewy Chomickiej, Aleksandry Chrzanowskiej, Bartka Frąckowiaka, Joanny Klass, Joanny Krakowskiej, Ewy Kulik-Bielińskiej, Pawła Łysaka, Anety Szyłak, Pawła Wodzińskiego, „Dialog” nr 11/2015.
2. Zob. Hanna Gil-Piątek, *Biało-czerwoną wprowadzić*, „Dziennik opinii” z 8 kwietnia 2013 roku, http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20130408/bialo-czerwona-wprowadzic, dostęp 11 października 2015.

Widać to było choćby w mijającym roku, kiedy polski teatr obchodził dwieście pięćdziesięciolecie istnienia. Inaczej niż pół wieku wcześniej, kiedy święcono rocznicę dwustulecia istnienia sceny narodowej, tym razem miała ona odbywać się pod hasłem teatru publicznego. Parlament ostatecznie przyjął jednak uchwałę mówiącą o jubileuszu teatru polskiego – nawet słowo „publiczny" okazało się widać zbyt kontrowersyjne: skoro więc już nie „narodowy", to niech przynajmniej będzie „polski". Miało więc być koncyliacyjnie, choć była to zgoda na warunkach jednej ze stron.

Mówienie w tym roku o teatrze publicznym było rzecz jasna gestem politycznym; i antagonizującym. Choć paradoksalnie to właśnie określenie „publiczny" wydaje się dziś mieć większy potencjał wspólnotowy, być szyldem pod którym można by się było zjednoczyć – to, jak pisał w „Teatrze" Paweł Wodziński, poszerzanie pola demokracji. Wodziński uzasadniał: „Zastępując słowem «publiczny» określenie «narodowy», ludzie teatru dość precyzyjnie oddali sens zmiany, jaka nastąpiła w polskim teatrze w ostatnich latach, podkreślając jednocześnie jego zaangażowanie w sprawy publiczne, otwartość i różnorodność"[3]. Tak więc w polu teatru publicznego mieli zmieścić się wszyscy; także ci, którym przeszkadza aura słowa naród uwikłanego w ksenofobię. Kurs był cały czas na zgodę.

To jednak tylko część prawdy, bo w istocie chodziło o konflikt, a bardziej precyzyjnie – o jego wyartykułowanie. Kiedy Maciej Nowak – który jako ówczesny szef Instytutu Teatralnego odpowiedzialny był za tę rocznicę – mówił, że przy podmianie „narodowego" na „publiczny" chodziło o grę z hegemonem,[4] odpowiedzieli mu oburzeniem Małgorzata i Marek Piekutowie, protestując między innymi przeciw spychaniu Lopego de Vegi czy Bogusławskiego w otchłań nacjonalizmu.[5] Ci sami autorzy wystąpili w obronie „narodowego" w drukowanym w „Teatrze" tekście *Fluctuat nec mergitur*[6]; wtedy im z kolei (a także Patrykowi Kenckiemu i Jackowi Cieślakowi)

3. Paweł Wodziński, *Teatr publiczny, czyli poszerzanie pola demokracji*, „Teatr" nr 12/2013.
4. *Walka z hegemonem*, z Maciejem Nowakiem rozmawia Mike Urbaniak, „Notatnik Teatralny" nr 77, 2015.
5. Małgorzata Piekut, Marek Piekut, *Narodowy – publiczny*, e-teatr.pl, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204023.html, dostęp z dnia 12 października 2015.
6. Małgorzata Piekut, Marek Piekut, *Fluctuat nec mergitur*, „Teatr" nr 5/2015.

w koncyliacyjnym tonie odpowiadał Dariusz Kosiński, twierdząc, że pytanie „«narodowy» czy «publiczny»?" jest źle postawione, bo w istocie chodzi o jeden teatr, który jest i narodowy, i publiczny.[7] A więc nie ma się o co kłócić.

Przywołuję tę dyskusję, widać w niej bowiem antagonizujący charakter przydawek określających teatr. Widać też coś jeszcze – to, że jeśli możliwa jest zgoda, to tylko na warunkach dyktowanych przez orędowników hasła „narodowy". Trzeba ni mniej, ni więcej przyznać, że mamy teatr i publiczny, i narodowy; i jeszcze do tego – polski. I tu wyraźnie widać, w jaką stronę ciąży ta dyskusja. Bo choć słowo „publiczny" miało być alternatywą i dla polskości, i dla narodu, to jednak zostało przez nie zneutralizowane. Odegrało swoja rolę jako hasło antagonizujące, ostatecznie jednak przykryte zostało – w imię zgody – retoryką narodową.

Może więc trzeba pójść dalej i odzyskać słowa, które również mają siłę antagonizującą, a przy tym nie da się ich tak łatwo zneutralizować. Które ujawnią istniejący konflikt i nie pozwolą na jego marginalizację.

„Solidarność" jako „wydarzenie komunistyczne" to oczywista prowokacja. Teza Jana Sowy kreślona grubą publicystyczną kreską, to bezczelny manifest.[8] Autor potrafi ją uzasadnić, na nowo definiując to, czym jest komunizm. Chodzi oczywiście o wspólnotowość – taką jak za pierwszej „Solidarności": dobrowolną, samorządną, oddolną, będącej czymś w rodzaju Przedsiębiorstwa Społecznego. Partia – pisze Sowa – określała tę wspólnotę „anarchosyndykalistycznym odchyleniem"[9]. Zresztą nie bez racji – dopowiada autor. Sowa gra na czułych strunach nie tylko sentymentu za wielkim społecznym ruchem lat osiemdziesiątych, lecz odwołuje się także do retoryki współczesnych ruchów społecznego oburzenia. Szuka mitu założycielskiego dla budowania wspólnoty, jednak wspólnoty w żaden sposób nieuwikłanej w kwestie narodowe.

Przede wszystkim jednak próbuje odzyskać słowo komunizm. I nie jest to chyba – jak pisała w „Dialogu" Małgorzata Szpakowska – żaden „chwyt

7. Dariusz Kosiński, *Nie „czy", tylko i..., i...*, e-teatr.pl, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/203181.html, dostęp z dnia 12 października 2015.
8. Zob. Jan Sowa, *Inna Rzeczpospolita jest możliwa! Widma przeszłości, wizje przyszłości*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2015.
9. Ibidem, s. 170.

marketingowy”[10]. To prawda, tytuł rozdziału trudno przeoczyć, łatwo też zrobić z autora skandalistę. Być może przekłada się to na sprzedaż książki. Uznanie Solidarności za „wydarzenie komunistyczne” ma jednak ogromny potencjał wywrotowy. Wytrąca z łatwych przyzwyczajeń.

Zanim jednak wprowadzi on na powrót słowo „komunizm”, przeprowadza coś w rodzaju retorycznych egzorcyzmów. Odczarowuje komunizm, odwołując się do marksowskich źródeł. Rewolucję bolszewicką uznaje za zwykły zamach stanu, który z rewolucją robotniczą nie miał nic wspólnego. Bo jak niby miał mieć, skoro klasa robotnicza w Rosji w zasadzie nie istniała. Tym bardziej komunizmu nie było ani w Peerelu, ani w całym wschodnioeuropejskim obozie – dopiero Solidarność, oddolny, anarchosyndykalistyczny ruch społeczny, miała realizować założenia *Manifestu komunistycznego*.

Wywód autora jest przekonujący. Nie chcę tu przywoływać wszystkich argumentów, bo też nie w uzasadnieniu stanowiska autora *Innej Rzeczypospolitej...* chciałbym szukać gestu ustanawiającego. To tylko retoryczny egzorcyzm, mający przywrócić słowu pierwotną czystość i nie wikłać go ani w leninizm, ani w stalinizm, ani też w doświadczenia Peerelu. To taki retoryczny bezpiecznik. W istocie chodzi jednak o samo użycie słowa w innym kontekście niż ten, do którego jesteśmy przyzwyczajeni. O wprowadzenie go do debaty publicznej już nie jako określenie skompromitowanej formacji politycznej czy straszaka, lecz jako pojęcia aktualnego i produktywnego. Mającego ogromną siłę oddziaływania, a także polaryzowania. Zwłaszcza wobec retoryki patriotycznej i narodowej. W pewnym miejscu autor sam zauważa, że był to „wymyślony przez niemieckiego Żyda projekt, którego próbę realizacji podjęli Rosjanie, co czyniło z niego kwintesencję trzech największych narodowych fobii Polaków: antyniemieckiej, antyrosyjskiej i antysemickiej”[11]. Już z tego powodu – kontynuuje Sowa – pomysł ten w Polsce nie mógł wzbudzić „zbyt wielkiego entuzjazmu”.

Określenie autora *Innej Rzeczypospolitej...* to oczywiście eufemizm, bo nie brak entuzjazmu był przecież problemem. Marksowski projekt istotnie

10. Małgorzata Szpakowska, *Rewolucja przed i po*, „Dialog”, nr 6/2015.
11. Jan Sowa, op. cit., s. 121.

uderzał w trzy największe fobie produkowane przez retorykę narodową. Niejako więc z zasady plasował się na przeciwnym względem niej biegunie. Klęskę – pisze jeszcze Sowa – komunizm ponosił zaś zawsze wtedy, gdy wchodził w retorykę narodową, jak właśnie w Rosji Radzieckiej.

Skądinąd to ciekawe jaką popularnością – bez względu na barwy polityczne – cieszy się retoryka patriotyczna i narodowa; anachroniczny dziś dziewiętnastowieczny koncept, czy raczej okalający go dyskurs, są w stanie zawładnąć debatą. Albo przynajmniej ją sparaliżować. Nadzieje na przejęcie lub przedefiniowanie pojęcia narodu są tyleż złudne, ile niepotrzebne. I w tym właśnie kontekście ciekawe jest, że znacznie bardziej wydajna dziś retoryka socjalizmu czy komunizmu nie jest wykorzystywana. Tych słów się nie używa, a gdy chce się mówić o ideach, używa się bezpieczniejszych zamienników, mówiąc na przykład o sztuce społecznie zaangażowanej czy budującej wspólnotę obywatelską albo też jakąkolwiek inną od narodowej.

Teatr zaangażowany to też taki pseudonim. Podobnie jak teatr krytyczny, występujący często z pozycji radykalnie lewicowych. Teatru zaangażowanego w sprawy narodowe w każdym razie nie widać; a w każdym razie nie za bardzo. Z wielu powodów to pseudonim wydajny. Oczywiście nie da się postawić tu znaku równości, a deklaracje światopoglądowe twórców też nie zawsze wystarczą za dowód. Zwłaszcza, kiedy ów światopogląd ewoluuje. Niemniej zasadą istnienia teatru krytycznego było wytrącanie nas z naszych przyzwyczajeń – najczęściej zresztą z nawyków myślowych dotyczących wspólnoty i społeczeństwa. Podobnie teatr zaangażowany, szedł na barykady w sprawach społecznie istotnych, interweniował, gdy była taka potrzeba; starał się nie być obojętny.

Łatwo tu wpaść w pułapkę definicji. Między teatrem krytycznym a zaangażowanym nie da się postawić znaku równości. Ale też nie o to chodzi, bo chciałbym na chwilę wszystkie te kategorie – z teatrem politycznym włącznie – potraktować jako pseudonimy. Bo w istocie nie nazywają one zjawisk, do których się odnoszą, lecz raczej starają się je zasłonić.

Ale po kolei. Istotą teatru krytycznego było drażnienie, prowokacja, która zmieniała percepcje; tego, co zobaczyło się na scenie nie dawało się już odzobaczyć, a tym samym bezrefleksyjnie wrócić na wcześniejsze pozycje. Ale to się zmieniło. Joanna Krakowska stwierdziła, że teatr krytyczny

skończył się na warszawskiej premierze *W imię Jakuba S.* Teatr Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego został ostatecznie oswojony.[12] Już nie drażnił. Przestał tym samym pełnić swoją funkcję i stał się kolejną etykietą.

Z teatrem zaangażowanym jest chyba jeszcze gorzej, bo ten koncept lata świetności ma już dawno za sobą. Spoczciwiał. Dziś teatr zaangażowany to raczej ogólnie słuszny postulat. Tak, trzeba się angażować, nie wolno być obojętnym. Pytanie tylko – co to właściwie znaczy? A teatr polityczny? Każdy teatr jest polityczny, stwierdza Jarosław Jakubowski, autor kojarzony raczej z prawą stroną sceny politycznej.[13]

Deklaracje dotyczące robienia dziś teatru politycznego, zaangażowanego czy krytycznego straciły swoją nośność. Kategorie o lewicowych, czasem radykalnie lewicowych, rodowodach rozmyły się i straciły swoją pierwotną tożsamość. Paradoksalnie może na tym właśnie polega największy sukces lewicowych postulatów, że z biegiem czasu z radykalnych stają się ogólnie słuszne i akceptowalne przez większość. Słabnie ich siła antagonizująca, bo przestają drażnić i najzwyczajniej w świecie denerwować.

Tak samo jest z teatrem, choć tu akurat oswojenie radykalizmów nie przynosi sukcesu. Przedstawienia na tematy ogólnie słuszne będą stawały się coraz bardziej poczciwe, a zamiast drażnić i wytrącać z nawyków myślowych, będą wbijały w dobre samopoczucie. Zwłaszcza, gdy pozwolą się widzom zaangażować, a bilet do teatru stanie się swoistym certyfikatem zaangażowania. Teatr może być wówczas nawet jak najpoważniej zaangażowany, lecz pytanie, czy angażujący dla widza, czy tylko dający mu alibi na to, że w gruncie rzeczy niczego nie robi.

Teatr – polityczny, zaangażowany, krytyczny, etc. – był skuteczny wówczas, gdy był antagonistyczny. Gdy ustanawiał konflikt. A może nawet nie ustanawiał, lecz po prostu go ujawniał. Bo wyrywał ze złudnego przekonania o trwałości wspólnoty – wszystko jedno narodowej, klasowej czy występującej w jakiejś słusznej sprawie. Bo właśnie konflikt jest być może

12. Zob. Joanna Krakowska, *Ahistorycznie krytycznie*, „Dwutygodnik.com", nr 130, 2014. http://www.dwutygodnik.com/artykul/5138-ahistoryczne-krytyczne.html, dostęp z 10 października 2015.
13. *Prawdziwych głodomorów już nie ma*, z Jarosławem Jakubowskim rozmawia Dorota Jovanka Ćirlić, „Dialog" nr 10/2015.

najbardziej skuteczną strategią zaangażowania. Zwłaszcza konflikt nieoczywisty, kiedy linie demarkacyjne przebiegają niezgodnie z jakimikolwiek wcześniejszymi przewidywaniami. Koniec końców – spór jest solą demokracji. A zgoda – skutecznie spór ten paraliżuje.

„Uważam, że wszystkie spory, które przetoczyły się przez sztukę od początku lat dziewięćdziesiątych, które były sporami stricte ideologicznymi, dotyczyły religii, reprezentacji ciała, polityki, kształtu demokracji – one wszystkie doprowadziły do radykalnej polaryzacji stanowisk, a nie wyprodukowały tak naprawdę niczego więcej”[14] – mówiła w przywoływanej już rozmowie „Dialogu” Aneta Szyłak, która wolałaby, by sztuka pracowała na rzecz dobra wspólnego. Z konfliktu wywołanego – a przecież nie tyle wywołanego, ile ujawnionego, przez sztukę lat dziewięćdziesiątych, zdaniem Anety Szyłak, nie wynikło nic dobrego. Pytanie, czy gdyby sztuka działała na rzecz wspólnoty, polaryzacja by nie nastąpiła, należy już do porządku akademickiego.

Ale czy na pewno tak? Czy rzeczywiście budowanie wspólnoty – zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych i w początkach obecnego wieku było najlepszym pomysłem na tlące się konflikty społeczne? Czy aby faktycznie zgoda, wspólnota i wspólne dobro to wartości nadrzędne? No tak, kto się odważy powiedzieć, że jest przeciw zgodzie; kto powie, że wspólnota nie jest wartością, a wiadomo doskonale, że wspólnoty niejako z zasady bywają opresyjne? No kto? Na tym właśnie polega pat i retoryczna siła takich fraz jak zgoda, wolność, dobro wspólne. W istocie są elementem szantażu, który pozwala konserwować *status quo*. A teatr – i bardziej ogólnie: sztuka, sprawdza się lepiej jako – jak pisała Joanna Krakowska – „laboratorium wartości wspólnych i rozłącznych”[15], niż jako instytucja afirmująca istniejący stan rzeczy.

Pojęcie dobra wspólnego – za sprawą Antonio Negriego – robi coraz większą karierę, także w Polsce. Należy wyjść poza to, co publiczne powiada włoski filozof, zdaniem którego należy wyraźnie oddzielić instytucje publiczne, a także państwo, od ludu, który jest właściwym dysponentem

14. *Przychodźcy…*, op. cit.
15. Joanna Krakowska, *Teatr publiczny. Konflikt i konsens*, „Dialog” nr 11/2015.

dobra wspólnego. Wizja roztaczana przez Negriego może uwodzić, gdy pisze on – wespół z Judith Revel, że „Dobro wspólne zawsze nas wyprzedza, jest procesem. My jesteśmy tym dobrem wspólnym: aby tworzyć, produkować, uczestniczyć, poruszać się, dzielić, krążyć, wzbogacać, wymyślać, rozpoczynać od nowa itd.”[16]. Dlatego też to my („we the people”?) jesteśmy dysponentami dobra wspólnego, a nie państwo, któremu należałoby je odebrać.

Wizja tyleż piękna, co utopijna, jednak nie to jest sednem problemu. Jan Sowa w wielu miejscach zgodziłby się z Negrim, jego wizja Solidarności bliska jest modelowi wspólnotowości, o jakim pisze Włoch. A jednak to słowa tworzą rzeczywistość, a określenie „dobro wspólne” jakkolwiek ekumenicznie by brzmiało, niewiele znaczy. Nie odnosi do żadnej trwałej formuły, pozwalając idei na rozproszenie się. Sowa odwołując się do komunizmu, uczynił gest ustanawiający. Przechwycił doskonale znaną formułę po to, by na nowo wprowadzić ją do debaty. I bez wątpienia wywołać spór, a nawet ryzykować ostry konflikt.

Być może więc włączenie do debaty pojęcia komunizmu jest pomysłem na wywołanie sporu nawet w jednolitym, jakby się mogło wydawać, obozie. Istnieją, owszem, teatry-komuny, lecz czy wzięłyby na sztandar hasło teatru komunistycznego? Tylko tak serio, nie jako słowny żart. Skoro przeszłe zaangażowania teatru miały źródła w komunizujących postawach twórców, to może warto ujawnić potencjał tkwiący w teatrze komunistycznym – i jako formacji, i jako prowokacji.

Tylko czy ktoś to zrobi?

16. Antonio Negri, Judith Revel, *O instytucji dobra wspólnego*, przeł. Agnieszka Kowalczyk, korporacja ha!art, http://www.ha.art.pl/prezentacje/39-edufactory/1955-antonio-negri-judith-revel-o-instytucji-dobra-wspolnego.html, dostęp z dnia 17 października 2015.

Widma skuteczności sztuki

W okresie walki teatr nie może pozostawać biernym widzem. Im śmielszy będzie, tym większe masy porwie za sobą!

Leon Schiller

Teatr publiczny, teatr krytyczny

Marta Keil

Kuratorka teatru i tańca, w tej chwili współpracuje jako kuratorka z Teatrem Polskim w Bydgoszczy oraz z festiwalem Konfrontacje Teatralne w Lublinie. Autorka i kuratorka projektu EEPAP. Współkuratorka Festiwalu Prapremier 2015. Współpracowała m.in. z teatrem Schauspielhaus Bochum, Instytutem Goethego w Warszawie, Instytutem Adama Mickiewicza. Jest współautorką kilku międzynarodowych projektów artystycznych i doktorantką Instytutu Sztuki PAN. Prowadzi bloga fraukeil.wordpress.com

Tradycja publicznego mecenatu nad kulturą w Polsce jest z pewnością jednym z najważniejszych osiągnięć polskiego modelu nowoczesności: to właśnie system publicznego finansowania teatrów warunkował wysoki poziom artystyczny: umożliwiał bowiem eksperyment i poszukiwania, nie ograniczając procesu artystycznej pracy wymogami komercyjnymi – przynajmniej do niedawna. Zmiana systemowa po roku 1989, zjawisko festiwalizacji, rozwój modeli alternatywnych wobec repertuarowego, a przede wszystkim zmieniająca się rzeczywistość społeczna, polityczna i ekonomiczna w Polsce i w Europie stawiają nowe wyzwania przed instytucją teatru publicznego i każą przemyśleć jego strukturę, mechanizm funkcjonowania, podstawowe zadania, rolę i odpowiedzialność.

Po transformacji ustrojowej 1989 roku Polska przyjęła agresywny, neoliberalny model kapitalizmu, który wpłynął także na sposoby zarządzania odziedziczonymi po PRL instytucjami kultury. Na początku lat 90. nie udało się przeprowadzić reform publicznych teatrów, a jednocześnie ze strony utrzymujących je samorządów miejskich i wojewódzkich zaczęły pojawiać się coraz częstsze i bardziej wyśrubowane wymagania komercyjnych sukcesów: zwiększania przychodów i liczby sprzedanych biletów. Wiele instytucjonalnych teatrów znalazło się zatem w klinczu:

przestarzały, niewydolny i ociężały system produkcji blokuje eksperymenty i otwieranie teatru na inne, pokrewne dziedziny sztuki, (jak taniec czy sztuki wizualne), na działania międzynarodowe (jak choćby rezydencje), a także uniemożliwia tworzenie długofalowych projektów badawczych czy otwarcie na rzeczywiste poszukiwania artystyczne. W systemie wymagającym ciągłej produktywności i atrakcyjności ograniczony jest obszar eksperymentu, poszukiwania, błędu, a więc naturalnych i koniecznych elementów procesu artystycznego; wobec rosnących zewnętrznych wymagań dotyczących wydajności i frekwencyjnych wyników teatr zamienia się w fabrykę kolejnych przedstawień z bardzo sztywnymi, czasowymi ramami produkcji.

Kolejnym szalenie istotnym wyzwaniem teatru publicznego jest walka o widza. Dragan Klaić w swojej ostatniej książce *Gra w nowych dekoracjach* tak pisał o tym zjawisku:

> Ludzie zawodowo związani z teatrem publicznym najchętniej mówią o rozziewie pomiędzy otrzymywanymi dotacjami a ponoszonymi kosztami i o tym, jak go zmniejszyć. Rzadko kto chce podać w wątpliwość sam model instytucjonalny oraz schematy produkcji i dystrybucji, które ten rozziew utrwalają. Globalizacja sprawiła, że debatę na temat współczesnej kultury zdominował aspekt finansowy – dlatego wszyscy skupiają się na kwestii kosztów i źródeł dochodów, a nikt nie kwapi się przyznać, że teatr publiczny stał się opcją mniejszości, jednym z wielu sposobów spędzania wolnego czasu.[1]

Ostra rywalizacja pomiędzy teatrem publicznym i przemysłem kulturalnym, który zalewa ludzi cyfrowymi wytworami, wywołała w środowiskach teatralnych konsternację czy wręcz rozgoryczenie.

Przy czym Klaić wskazuje, że ta sytuacja dotyczy nie tylko Polski, ale również krajów Europy Środkowej i Wschodniej oraz Niemiec – a więc

1. Dragan Klaić, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny między rynkiem a demokracją*, przeł. Edyta Kubikowska, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa-Lublin 2014.

całego regionu, w którym w wieku XIX i XX dominował model instytucjonalnego teatru repertuarowego:

> W Europie zależność teatru od publicznych dotacji sięgała renesansu i czasów arystokratycznego mecenatu, którego wykwitem był dworski i miejski teatr Comédie-Française (1680) oraz Burgtheater Wien (1741). Następnie, w XVIII wieku, tradycję mecenatu przejęły wyemancypowane mieszczaństwo i niektóre władze miejskie, a potem utwierdził ją XIX-wieczny ruch narodowościowy z ideą teatru narodowego. Po II wojnie światowej w Europie Zachodniej teatr uznano za pełnoprawnego beneficjenta państwa opiekuńczego i za instrument służący demokratyzacji. Za żelazną kurtyną, w komunistycznych państwach Europy Środkowej i Wschodniej teatr hołubiono jako potężne narzędzie masowej indoktrynacji.[2]

Dzisiaj, po tzw. demokratycznej transformacji, która w dużym stopniu sprowadziła się do wprowadzenia agresywnego modelu kapitalizmu do krajów postsocjalistycznych, teatr publiczny ulega silnej presji ekonomistów i polityków przywiązanych do neoliberalnej definicji samoregulującego się rynku, którzy oczekują od instytucji sztuki samofinansowania i dokonują prób obcięcia lub radykalnego zmniejszenia publicznych dotacji. W eseju *Radykalna muzeologia* Claire Bishop[3] podkreśla, że wynikające z neoliberalizmu podporządkowanie kultury wartościom ekonomicznym dotyka mocno instytucji sztuki, które muszą uzasadniać swoje istnienie wpasowywaniem się w coraz to nowsze metryki, mające przepisać kulturotwórczą rolę teatru w policzalne wskaźniki. Brakuje nam, jak zauważa Bishop, alternatywnych sposobów oceny, dyskusji, a co za tym idzie – narzędzi ochrony przez komercjalizacją instytucji. Obecnie teatry publiczne, jako instytucje działające w ramach neoliberalnego modelu kapitalizmu, nie tylko podlegają naciskom komercjalizacji i coraz bardziej wyśrubowanym wymogom rynkowej rentowności (skuteczność działania instytucji, w tym

2. Tamże
3. Claire Bishop, *Radical Museology or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Köln 2013.

jej program artystyczny, rozliczany jest m.in. wynikami frekwencyjnymi i przychodami z biletów), ale też reprodukują mechanizmy późnokapitalistycznego systemu funkcjonowania instytucji (chociażby poprzez rosnącą prekaryzację warunków pracy, uzależnienie od systemu grantowego, przeszczepianie korporacyjnych metod zarządzania instytucją, wymóg ciągłej produktywności itd.).

Na sytuację polskiego teatru publicznego wyraźnie wpływa również zjawisko festiwalizacji. Z jednej strony, festiwale są jednym z filarów polskiego życia teatralnego: to tutaj najczęściej następuje wymiana doświadczeń, pomysłów, kontaktów, to podczas festiwali twórcy związani z różnymi teatrami mają możliwość przyjrzenia się nawzajem swojej pracy i sprawdzenia, jak ich spektakle działają w innym kontekście oraz przy udziale nowej publiczności. Z drugiej strony festiwalizacja kultury doprowadza do wzmożenia jej "eventowości": możliwość całorocznej pracy, artystycznych poszukiwań, ale też eksploracji powstałych już wydarzeń zostaje artystom odebrana na rzecz wymogu produkcji ciągle nowych premier – od festiwalu do festiwalu. Równocześnie jednak to właśnie festiwale mogą stać się nową, ciekawą przestrzenią pracy dla teatralnych twórców: świadomie przygotowywane festiwale coraz częściej starają się także odejść od roli przeglądu i przejąć rolę współtwórców przedstawień, oferując artystom koprodukcje i rezydencje. Zmieniająca się i rosnąca rola festiwali jako alternatywnych instytucji teatru może zatem wyraźnie wpłynąć na myślenie o roli, odpowiedzialności i podstawowych zadaniach instytucji teatru publicznego.

W moim przekonaniu jednym z najistotniejszych wyzwań, przed jakimi staje instytucjonalny teatr publiczny, jest zajęcie wyrazistej pozycji wobec współczesnego kontekstu politycznego, społecznego i ekonomicznego produkcji sztuki. Mam tu na myśli m.in. pytanie o to, w jaki sposób instytucje sztuki powinny reagować na zjawisko prekaryzacji statusu artystów i producentów kultury, a więc swoich pracowników i współpracowników? Jak, będąc instytucją działającą w ramach neoliberalnego systemu ekonomicznego, a więc funkcjonującą według narzucanych przezeń reguł, można przyjmować pozycję krytyczną, w jaki sposób tematyzować polityczność instytucji teatru publicznego oraz problematyzować polityczne i społeczne uwikłanie praktyk artystycznych?

Fred Moten i Stefano Harney w książce *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*[4] opisują dwa istniejące sposoby przyjmowania krytycznej postawy wobec instytucji, wskazując jednocześnie ich nieskuteczność. Pierwszy polegałby na frontalnym ataku na istniejące instytucje, na zakładaniu nowych, aktywną walkę o dobro wspólne przeciw systemowi neoliberalnemu; jego skutkiem bywa przesunięcie aktywności na marginesy życia publicznego i wytracenie możliwości oraz siły realnej zmiany, oraz wyrzucenie z obszaru finansowania publicznego i w konsekwencji wejście w silniejszą zależność od neoliberalnych mechanizmów ekonomicznych. Drugi opisywany przez autorów sposób walki opiera się na intelektualnym krytykowaniu systemu z wewnątrz instytucji (poprzez np. kolejne krytyczne projekty, artykuły, rozmowy, udzielane wywiady); tutaj zagrożenie niepowodzenia tak obranej strategii jest inne, choć równie silne: przyjmowanie krytycznej postawy w ramach instytucji przy użyciu zastanych środków i zachowaniu istniejącej struktury niesie za sobą ryzyko jej legitymizacji; bycie krytykiem danej instytucji przy jednoczesnym funkcjonowaniu w jej ramach często bowiem oznacza także wzmacnianie jej ram; wówczas własną pracą utwierdza się zastany porządek, niejako pozwalając na internalizację własnego buntu i krytycznej postawy jako elementu instytucji.

Tymczasem Moten i Harney proponują alternatywną, trzecią postawę krytyczną: przyjęcie na siebie roli trickstera i osoby podważającej zastany porządek, obranie własnej, autonomicznej ścieżki w ramach instytucji, zakładanie stałych i radykalnych zmian, które oznacza problematyzowanie istniejących struktur oraz narzucanej przez instytucję podmiotowości i wywracanie ich do góry nogami: to, co wydaje się oczywiste, przestaje takim być; ramy instytucji mają być poddane wątpliwościom i ciągle przemyśliwane na nowo.

Ciekawym przykładem podjęcia próby takiego działania w polskim teatrze repertuarowym jest w tym kontekście przypadek spektaklu

4. Fred Moten, Stefano Harney, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, New York 2013, książka do pobrania tu: http://www.minorcompositions.info/wp-content/uploads/2013/04/undercommons-web.pdf

Nie-boska. Szczątki w reżyserii Olivera Frljića, przygotowywanego w Starym Teatrze w Krakowie w 2013 roku. Spektaklu, do którego nigdy nie doszło, którego nikt nie widział, ale który wzbudził wyjątkowe i skrajne emocje nie tylko w polskim środowisku teatralnym, dzieląc je radykalnie, wywołując zażarte dyskusje, konflikty wśród przyjaciół itd. Spektaklu, którego twórcy mają poczucie głębokiej klęski i frustracji, a który w moim odczuciu paradoksalnie odniósł sukces – mimo, że zerwano go przed premierą. Opisuję tę sytuację z perspektywy zewnętrznej, mając do dyspozycji udostępnione materiały, opinie wyrażone przez obie strony konfliktu oraz wielogodzinne rozmowy z twórcami. Niezależnie od tego, czy pomysł Frljića sprawdziłby się w konfrontacji z widownią czy nie (nie będziemy mieli już możliwości tego ocenić, poza tym co to właściwie znaczy: "sprawdzić się"?), wraz ze współpracownikami (Agnieszka Jakimiak, Joanna Wichowska, Goran Injac) udało mu się dokonać czegoś innego, może daleko ważniejszego: wywołał wyjątkowo szeroką, rzetelną, otwierającą dyskusję na temat instytucji teatralnej, tego, jak urządzona jest w niej struktura władzy, jak rozkładają się odpowiedzialności za podejmowane decyzje, i wreszcie: jak i czy możliwa jest radykalna postawa krytyczna wewnątrz instytucji, taka, jaką postulują Moten i Harney: zakładająca zniesienie dotąd obowiązujących reguł, rezygnację z reżyserskiej władzy, podejmowanie ryzyka, podejmowanie poszukiwań na zasadzie równomiernie rozłożonej odpowiedzialności, wreszcie: sproblematyzowanie siebie samego jako kłopotu dla instytucji, kłopotem jest bowiem reżyser, który przekracza swoją pozycję, rezygnuje z niej, kwestionując zasady rządzące instytucją teatralną.

Stary Teatr i jego dyrekcja postąpili zgodnie z przewidywaniami autorów *Undercommons*: potraktowali obecność Frljića – trickstera jako zagrożenie i zdjęli spektakl przed premierą w atmosferze skandalu, niedomówień, wzajemnych oskarżeń.

W rezultacie zamiast spektaklu pojawiły się zapisy rozmaitych dyskusji, w tym m.in. znakomity cykl materiałów w „Didaskaliach", w którym dramaturżki spektaklu (Agnieszka Jakimiak i Joanna Wichowska) podjęły próbę rekonstrukcji metody i procesu pracy, a scenografka (Anna-Maria Karczmarska) omówiła zamysł scenograficzny; opublikowano także zapis

wielogodzinnego spotkania w Instytucie Teatralnym z udziałem wszystkich stron konfliktu (obecni byli reżyser, dramaturdzy, aktorzy, wicedyrektor teatru Sebastian Majewski, zabrakło jednak inicjatora wydarzeń i dyrektora teatru, Jana Klaty) oraz tekst Agnieszki Jakimiak, który jest znakomitą próbą podjęcia radykalnej, rzetelnej krytyki instytucjonalnej w obrębie polskiego teatru publicznego.

Czy w tym kontekście możliwe jest wyobrażenie nie tylko artysty, ale również producenta kultury jako trouble-makera, trickstera? Być może chodziłoby o perspektywę krytyczną wobec własnej pracy, o jej nieustanne problematyzowanie; może zatem w gruncie rzeczy ważna byłaby tutaj rezygnacja z języka władzy na rzecz dialogu – a raczej na rzecz przestrzeni sporu, debaty, sytuacji agonistycznej, która umożliwia współistnienie i wzajemne napięcia między rozmaitymi stanowiskami i punktami widzenia.

Jestem przekonana, że świadoma obserwacja sieci wzajemnych zależności, które tworzą i otaczają system produkcji sztuki, jest podstawą dla krytycznego myślenia o współczesnym teatrze oraz punktem wyjścia dla artystów, którym bliska jest perspektywa krytyczna. Pytanie brzmi, jak w sytuacji tak ścisłych powiązań między modelem ekonomicznym a produkcją sztuki możemy dziś zajmować pozycje krytyczne wobec systemu? W jaki sposób możliwe jest wyjście poza jego ramy tak, by nie oznaczało to społecznego samobójstwa i blokady dalszej pracy; jak wreszcie nie dać się uwieść złudzeniu, że wystarczy napisać krytyczny tekst i już, zrobione?

Tekst jest zmienioną i rozszerzoną wersją wystąpienia wygłoszonego na międzynarodowej konferencji naukowej *The Public Commons and the Undercommons of Art, Education and Labor*, organizowanej przez Instytut Teatrologii Stosowanej Justus Liebig University w Gießen, Hessian Theatre Academy (HTA), the East European Performing Arts Platform (EEPAP, Lublin), Create to Connect (Ljubljana), 1D Frankfurt i Frankfurt LAB w dniach 29.05.2014 – 01.06.2014 oraz tekstu *Under Pressure: Polish Theater and The Crisis of Public Theater Institutions*, opublikowanego w "Howlround" http://howlround.com/under-pressure-polish-theater-and-the-crisis-of-public-theater-institutions#sthash.Gru9JtGu.dpuf (dostęp: 22.10.2015)

Artysta wyemancypowany

Romuald Krężel

Absolwent Wydziału Aktorskiego Szkoły Filmowej w Łodzi, performer, reżyser, twórca łączący różne dziedziny teatru. Współpracował m.in. z Teatrem Nowym w Łodzi, Komuną//Warszawa, Instytutem Teatralnym w Warszawie, Centrum Kultury w Lublinie, Mousonturm we Frankfurcie, Heet Vem Theater w Amsterdamie. Obecnie studiuje w Instytucie Teatrologii Stosowanej w Gießen.

Chyba nie da się ukryć naiwności parafrazy tytułu głośno komentowanego w świecie teatralnym eseju francuskiego filozofa Jacques'a Rancière'a *Widz wyemancypowany*[1]. Artysta, który podejmuje się wysiłku emancypacji? Cóż... brzmi to co najmniej naiwnie, jeśli nie pretensjonalnie. Chciałbym tym tytułem sprowokować pytania o sytuację artystów w Polsce zajmujących się dziś szeroko pojętym teatrem oraz o system, w ramach którego działają teatralne instytucje w kraju.

Emancypacja zdaje się być zasadniczym wyzwaniem stojącym przed współczesnym artystą zajmującym się teatrem. Proces ten nierozerwalnie wiąże się z wyzwoleniem z dotychczasowych sposobów funkcjonowania, a przez to konstruowania rzeczywistości. Spod czego zatem artysta teatru ma się dziś wyzwalać i jakie zadania na drodze emancypacji przed nim stoją? Jeśli emancypacja oznacza równość – na jakie nierówności (systemowe, organizacyjne, a na samym końcu artystyczne) natrafiają twórcy przekraczając progi polskiej instytucji teatralnej? Na czym polega dyskurs władzy w polskim teatrze, jak jest skonstruowany i jakie są jego konsekwencje dla współczesnego teatru? Inaczej mówiąc – jakie konsekwencje

1. Jacques Rancière, *Widz wyemancypowany*, „Krytyka Polityczna" nr 13 (lato 2007)

ma współcześnie uprawiana polityka kulturalna w polskich instytucjach teatralnych i gdzie znajdują się jej bezpośrednie połączenia ze światem sztuki?

Zacznijmy jednak od przywołanego tekstu Jacque'a Rancière'a. Został on wygłoszony w formie wykładu na V Międzynarodowej Letniej Akademii Sztuki we Frankfurcie w 2004 roku. Francuski filozof bada w nim stosunek nierówności, jaki bardzo często zachodzi pomiędzy pozycją widza i artysty w klasycznie rozumianej sytuacji spektaklu, nazywając ją „paradoksem widza". Obecność widza, bez którego do spektaklu nie może dojść, jest najczęściej kojarzona z pozycją biernego oglądania (a zatem pozbawioną „władzy interweniowania"[2]), czy też stricte z czynnością patrzenia (będącego przeciwieństwem procesu poznania). Zatem „widz jest oddzielony od zdolności poznania w ten sam sposób, w jaki jest pozbawiony możliwości działania"[3]. Jednocześnie Rancière porównuje relację widz-artysta do relacji znanej z klasycznej pedagogiki: uczeń-mistrz (ignorant-mistrz). Podobnie jak mistrz próbuje przełamać niewiedzę ignoranta całym złożonym procesem nauczania (czyli przekazywania wiedzy), tak twórca próbuje przełamać wspomnianą bierność widza (pobudzić go do działania, w jakiejkolwiek sferze) całym złożonym aktem twórczym. „Nawet jeśli dramaturg lub aktor nie wie, czego dokładnie chce od widza, wie przynajmniej tyle, że chce, aby widz coś zrobił, aby przełączył się ze stanu pasywnego w aktywny"[4]. Obie opisane przez Rancière'a relacje opierają się na tym samym założeniu – zasadzie nierówności pomiędzy ich uczestnikami i charakteryzują się wyraźnym brakiem (pasywnością) po jednej ze stron. W przywołanej sytuacji pedagogicznej przybiera on postać „niewiedzy" ignoranta, natomiast w świecie teatru – bierności widza. Obie te sytuacje uważa Rancière za oparte na niesłusznym założeniu i konieczne do podważenia w procesie tytułowej emancypacji. „Emancypacja to proces weryfikacji równości inteligencji. Równość inteligencji nie polega na równości wszelkich przejawów inteligencji. Polega na równości inteligencji we wszystkich jej przejawach"[5] Zatem emancypacja nie ma odbywać się na drodze wyzwolenia, ale raczej

2. Tamże, str. 311
3. Tamże, str. 311
4. Tamże, str. 315
5. Tamże, str. 314

ponownego zdefiniowania podstawowych założeń opisywanych relacji. I o ile mistrz okaże się w takim samym stopniu ignorantem co uczeń, tak samo pozycja widza okaże się w sytuacji spektaklu równie aktywna, co artysty. Tym samym przywołany brak (pasywność) w każdej z tych sytuacji zostanie zastąpiony równością inteligencji.

Oczywiście jest to skrót, jeśli nie bryk z głównych założeń wykładu francuskiego filozofa. Ma on jednak posłużyć jedynie jako kontekst i pretekst do rozpoczęcia dyskusji w miejscu, do którego trzeba się o jeden krok cofnąć w stosunku do tematów wspomnianych powyżej. Jeśli mówimy o emancypacji widza (czy będąc precyzyjnym – zmianie w rozumieniu zajmowanej przez niego pozycji) spróbujmy najpierw przyjrzeć się pozycji, jaką zajmuje w sytuacji spektaklu, (a idąc dalej – w teatrze w ogóle) artysta. Emancypacja widza bez emancypacji artysty zdaje się być wątpliwa. Jeśli zadaniem teatru (jak i nauczania w ujęciu Rancière'a) ma być praktykowanie egalitaryzmu na wszelkich polach (widz i artysta są w równym stopniu biernymi co aktywnymi uczestnikami spektaklu, jak i całego teatralnego dyskursu), bądźmy uczciwi i tak samo, jak przeanalizowaliśmy pozycję widza, zbadajmy sytuację artysty. Nie tylko w samym momencie spektaklu, ale na wszystkich etapach ten moment przygotowujących.

Pierwszym problemem, na jaki natrafimy będzie konieczność specyfikacji zawodowej, wynikająca z tradycyjnego podziału funkcji teatralnych, jaki cały czas mocno utrzymuje się w polskich instytucjach teatralnych. Artyści wciąż raczej rzadko zmieniają artystyczne profesje czy funkcje, nie wspominając już o łączeniu ich. I tak reżyser czy reżyserka spektaklu jest odpowiedzialna za koncepcję (będącą najczęściej kolejnym sposobem inscenizacji tekstu dramatycznego) oraz główne założenia inscenizacyjne. Tym samym jej praca przypisana jest do szeroko pojętej sfery sensu. Aktorzy i aktorki zajmują się tekstem, jego wypowiedzeniem i performatywnym przetworzeniem, zatem wpisują się w szeroko pojętą sferę emocji. Poza nimi nad spektaklem pracuje jeszcze dramaturg / dramaturżka, scenograf / scenografka, muzyk / muzyczka, kostiumograf / kostiumografka, czasem choreograf / choreografka, których „małe" dzieła reżyser stara się połączyć w ramach wspólnego „dużego" dzieła – spektaklu. Podziały są dość jasne, linie demarkacyjne mocno zakreślone, funkcje, a co za tym

idzie – odpowiedzialność, przydzielone. Problem jednak zaczyna się, gdy próbujemy faktycznie wyjść poza te podziały. Co się stanie, kiedy aktorem będzie również scenograf, albo lepiej – jego scenografia? Co jeśli koncepcja spektaklu będzie stworzona przez muzyka, a nie reżysera i z tej perspektywy spojrzymy na powstające przedstawienie? Co jeśli aktorzy będący na scenie nie będą prezentować wyuczonych umiejętności, ale za to środowisko z jakiego pochodzą, albo to czym się zajmują stworzy dużo silniejszą performatywnie sytuację? Co jeśli choreografka zajmie się choreografią dźwięku, a nie ciał aktorów na scenie? Co wreszcie, jeśli koncepcja całości spektaklu będzie wypadkową zespołowych decyzji? Niejednokrotnie okazuje się, że łączenie i krzyżowanie tradycyjnych funkcji jest dużo ciekawsze i ożywcze, a na pewno otwiera nowe twórcze sytuacje.

Jednak teatralny system, w ramach którego funkcjonujemy, zdaje się nie zauważać zmian, które zachodzą we współczesnych sztukach performatywnych i nadal wdziewa te same, nie zmieniane od lat, przykurzone, ciepłe kapcie. Inicjatorami wydarzeń teatralnych jest cały czas reżyser, dramaturg albo dyrektor teatru, bardzo rzadko inni artyści, a koncepcje spektakli muszą mieć jednego autora lub autorkę. Od wielu lat życie teatralne w Polsce organizowane jest wokół nazwiska reżysera. Liczy się oryginalny język oraz nowatorska forma jego inscenizacji, rzadziej natomiast idea teatralna, z jaką dana grupa artystów się wiąże, albo jaką wyznaje i stara się bronić w swoich pracach. I to pomimo faktu, że niemal każda teatralna instytucja w Polsce skupiona jest wokół stałych, utrzymywanych zespołów artystycznych. Niezmiernie rzadko zdarza się, żeby dany zespół, dane miejsce było kojarzone z konkretną linią programową czy ideową. Dziś pomysł na teatralny sezon to nadal w dużej mierze zaproszenie dużych nazwisk reżyserskich, które z danym zespołem aktorskim wyprodukują teatralny hit, który przyciągnie widzów, a również zbierze nagrody na festiwalach.

Idąc dalej – decyzje dyrektorskie i reżyserskie często podyktowane są dotacją, o jaką aktualnie dany teatr się ubiega. Gdy przyjrzeć się, jakiego rodzaju realizacje są wspierane krajowymi grantami, programami stymulującymi rozwój kultury, konkursami – nie wygląda to zbyt nowatorsko. Konkursy i granty wspierają współczesne odczytywanie tekstów klasycznych, wystawienie rodzimych współczesnych dramatów, ewentualnie

drobne przedsięwzięcia z zakresu teatru dokumentalnego. Tyle. Można odnieść wrażenie, że teatr – zarówno ten klasyczny jak i współczesny – jak nic tekstem stoi i opiera się wyłącznie na nim. Tymczasem cały dorobek nurtu postdramatycznego w teatrze, z ogromnym wkładem polskich twórców i teoretyków (od Tadeusza Kantora po Andrzeja Wirtha) zdaje się być nadal niedostrzegany w teatrach instytucjonalnych. Nie chodzi tu o kolejne recepcje twórczości Kantora, czy wydawanie milionów złotych na film biograficzny w ramach obchodów roku nazwanego jego imieniem. Raczej chodziłoby o zrozumienie kulturowego dorobku tego artysty i wyciągnięcie z takiej lekcji konkretnych wniosków. Możemy odnotować wyraźny brak jakiegokolwiek stałego grantu, programu, konkursu skierowanego na wspieranie projektów z szeroko rozumianego zwrotu performatywnego w teatrze. Pojawiają się oczywiście co jakiś czas drobne programy czy małe rezydencje, nie można jednak zaliczyć ich do rozwiązań systemowych. Nie znajdziemy również ani jednej instytucji teatralnej w skali całego kraju, skupionej wyłącznie na rozwijaniu eksperymentalnych form, poszukiwaniu i rozwijaniu nowego języka teatru. Wynika z tego, że teatr publiczny, którego 250-lecie tak hucznie jest obchodzone w tym roku, nie jest zainteresowany poszukiwaniem nowych dróg rozwoju teatru, ale raczej ugruntowywaniem tradycyjnych modeli jego realizacji.

System działania instytucji teatralnych zdaje się być również (a może przede wszystkim) konsekwencją systemu edukacji artystycznej. Nie tylko nieprzystającego do realiów współczesnego teatru, nie tylko toczonego chorobą specyfikacji zawodowej, ale przede wszystkim – zabetonowanego od lat niezmieniającą się kadrą pedagogiczną.

Spójrzmy jak wygląda najbardziej współczesna forma edukacji artystycznej za granicą. Od wielu lat istnieją instytuty, szkoły artystyczne, które kształcą twórców teatru, bez wyróżnionej specjalizacji. Teoria jest równa praktyce, co oznacza, że studenci tyle samo czasu poświęcają na seminaria dotyczące najnowszych zagadnień z dziedziny filozofii, socjologii, szeroko pojętej humanistyki i nauk społecznych, co na praktykowanie na scenie, pisanie tekstów, zajęcia z wykorzystywania technik video czy pracy z dźwiękiem. Równie ważne, co terminowanie w macierzystym ośrodku akademickim są wyjazdy do innych krajów, wymiany, staże przy

najważniejszych festiwalach, asystentury, rezydencje. Edukacja nie jest sformatowana do narzuconego kalendarza zajęć, które należy zaliczyć, aby otrzymać dyplom. To student musi znaleźć własną (często zupełnie indywidualną) drogę zdobycia zaliczeń, a do wyboru ma pełen wachlarz kursów oferowanych nie tylko przez macierzysty kierunek, ale także sąsiednie fakultety. Oprócz profesorów na stałe przypisanych do danych kierunków (których liczba jest dużo mniejsza niż w Polsce), wykładają tzw. g*uests professors*. Co roku szkoły zapraszają dwóch, trzech artystów (którzy z racji na wypełnione po brzegi kalendarze nie są w stanie wykładać na stałe) do poprowadzenia dwu– trzytygodniowych sesji warsztatów, w ramach których studenci przygotowują praktyczne zaliczenia. Dzięki temu uczelnie utrzymują trzech, czterech stałych profesorów, a co roku dają szansę swoim studentom na spotkanie z jednymi z najważniejszych artystów z europejskiego obiegu festiwalowego, bądź najważniejszych teoretyków sztuki. Przy takiej organizacji pracy prof. Heiner Goebbels ma szansę być zaliczanym do grona klasyków w Instytucie Teatrologii Stosowanej w Gießen i nadal tam wykładać, a wymiana pokoleniowa wśród kadry profesorskiej może przebiegać naturalnie.

Oczywiście problemy pojawiają się dużo wcześniej, bo już na poziomie konstrukcji całego systemu edukacyjnego, który wprowadzania nowatorskich rozwiązań raczej nie ułatwia. Nie zapominajmy jednak, że uczelnie zagraniczne również musiały organizować swoje kursy w ramach obostrzeń nakładanych odgórnie. Wymaga to dużej elastyczności ze strony władz wydziałów i (ponownie wracamy do tez Rancière'a) partnerskiego traktowania studentów. Jak dobrze wiemy polskie uczelnie artystyczne osadzone są ciągle na systemie władzy i hierarchii i już w szkołach przyszli twórcy natrafiają na problemy z tym związane. Trudno też dziwić się późniejszemu, dość powszechnemu przyzwoleniu środowiskowemu na cenzurowanie spektakli przez organizatorów życia artystycznego, czy bardzo silne ingerowanie w integralność i niezależność dzieł poszczególnych twórców.

Problemy, których tutaj dotykamy (obostrzenia systemowe i edukacyjne), są również dobrze znane twórcom zagranicznym. Nie ma co snuć złudnych wyobrażeń o idylli życia artystycznego za zachodnią granicą.

Tamtejsi twórcy również zmagali się i nadal zmagają z ograniczeniami ich pracy, czy nieprzystającą do zmieniających się standardów sztuki organizacją instytucji. Dość wyraźną reakcją na zawężającą pracę artystyczną specyfikację zawodową były coraz liczniej tworzone kolektywy. Grupy artystów, często pochodzących z różnych dziedzin sztuki, decydują się skupić swoją wspólną pracę na szeroko pojętym teatrze. Tworzą wspólnie, wymyślają wspólne koncepcje, wspólnie próbują, wspólnie myślą, kłócą się, czytają, piją. Łączą ich raczej idee, niż instytucje. I to właśnie na potrzeby wspólnych idei znajdują nowe rozwiązania instytucjonalne – bardziej lub mniej długoterminowe, bardziej lub mniej skomplikowane. Możemy obserwować nie tylko sztandarowe Needcompany z Belgii, czy Forced Entertainnment z Wielkiej Brytanii, ale również Gob Squod czy She She Pop, znane głównie z niemieckich scen. Te kolektywy najczęściej nie mają stałego miejsca, w którym pracują, a ich spektakle są koprodukowane przez duże europejskie festiwale, centra sztuk współczesnych bądź teatry. Co ciekawe – ten system pracy, w którym instytucje teatralne nie posiadają stałego zespołu, a w zamian zapraszają w ramach kuratorskich programów konkretne grupy twórców, od wielu lat współtworzy życie kulturalne krajów zachodnich. Obok tradycyjnych teatralnych zespołów znajdziemy takie miejsca jak H.A.U. w Berlinie, Mousonturm we Frankfurcie, Het Veem Theater w Amsterdamie czy Zeitraumexit w Mannheim oraz wiele innych mniejszych lub większych teatralnych i performatywnych centrów sztuki.

Jednak najbardziej charakterystyczną cechą bardziej lub mniej sformalizowanych kolektywów nie jest wcale autorski system produkcji, który jest raczej efektem ich działalności artystycznej, ale specyfika pracy i dynamika grup. Zazwyczaj w ich skład wchodzą twórcy pochodzący z różnych dziedzin sztuki (od artystów sztuk wizualnych, przez muzyków, choreografów, po tradycyjnych teatralnie aktorów czy dramaturgów). Najczęściej w toku pracy nie dzielą funkcji według klasycznych wzorów, ale starają się pracować wspólnie na każdym artystycznym polu (od dramaturgii, przez aktorstwo, po estetykę i teoretyczny *background*). Pozwala to często ujawniać się nowym perspektywom patrzenia na medium teatru i tym samym korzystać z dorobku innych dziedzin sztuki. Po za tym takie podejście do pracy umożliwia maksymalne skupienie się na idei teatralnej, na wspólnym

artystycznym celu, a nie na często przesuniętej do granic absurdu profesjonalizacji w ramach zawężonej, zdefiniowanej profesji.

Kolektywna praca ma jednak swoje słabe strony, demokratyzacja sztuki swoją wyporność, a proces twórczy obostrzenia czasowe i techniczne. Decyzje podejmowane wspólnie na zasadzie konsensusu, a nie kompromisu często wydłużają proces pracy nad główną koncepcją, a potem etap prób w nieskończoność. Pomimo ogromnego wysiłku i dużej dozy cierpliwości nie zawsze przynosi to oczekiwanie efekty. Poza tym ten rodzaj pracy wymaga, aby wszyscy uczestnicy kolektywu byli w miarę w równym stopniu przygotowani (zarówno teoretycznie jak i praktycznie) do pracy. Założenia brzmią idealistycznie i niejednokrotnie upadają w trakcie realizacji. Projekt kolektywu artystycznego jest z założenia długofalowy, o ile nie powinno się go traktować w kategoriach wyboru na całe artystyczne życie. Wypracowanie wspólnego języka, estetyki, uzgodnienie założeń teoretycznych, wreszcie zgranie zespołu twórców, zajmuje często lata. Niemniej, jak widać, nie zniechęca to twórców do podejmowania takiego artystycznego ryzyka.

„Nie da się pominąć faktu, że to, czy spektakl (akt teatralny) staje się nośnikiem dla idei teatralnej, czy ją dopełnia, zależy od tego, dla jakiego widza jest grany."[6] Za pomocą tego cytatu z *Tez o teatrze* Alaina Badiou chciałbym powrócić na koniec raz jeszcze: najpierw do pytania o emancypację widza i zmianę postrzegania jego pozycji w spektaklu, a także o emancypację artysty i próbę zdefiniowania możliwości zmian po drugiej stronie rampy. W swoim słynnym odczycie *Piętnaście tez o sztuce współczesnej* Badiou stawia sztuce dość wysokie choć proste wymagania – w dobie kapitalistycznej rzeczywistości i wolnorynkowch obietnic o nieskończonych możliwościach w każdej dziedzinie życia, przy jednoczesnej niemożliwej do wyobrażenia i pomyślenia zmianie systemowej, sztuka ma za zadanie obnażać nierealność wszechobecnych możliwości i odkrywać możliwość tego, co do tej pory było uważane za nierealne. Inaczej mówiąc, ma obnażać ułudę wolnorynkowych obietnic, a jednocześnie próbować nakreślać kierunki zmian systemowych, które w dzisiejszej rzeczywistości

6. Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Standford University Press, Stanford (California) 2005, str. 74 (tłum. odautorskie)

wydają się niemożliwe. Tym samym musi wychodzić naprzeciw barierom, jakie kreuje kapitalistyczna, neoliberalna rzeczywistość.

„Oto podstawowa sprzeczność między dwoma rodzajami uniwersalności. Z jednej strony, mamy do czynienia z abstrakcyjną uniwersalnością pieniądza i władzy, z drugiej zaś – z konkretną uniwersalnością prawdy i twórczości. W moim przekonaniu sztuka powinna sugerować dziś nowy rodzaj uniwersalności. Nie chodzi przy tym jedynie o to, by wyrazić tożsamość bądź wspólnotę. Koniecznym zadaniem twórczości artystycznej jest wskazywanie nam, to znaczy ogółowi ludzkości, nowego rodzaju uniwersalności."[7] Idąc dalej, możemy traktować to zadanie jako próbę emancypacji społeczeństwa: „(...) dzisiaj twórczość artystyczna jest częścią procesu emancypacji ludzkości – nie da się jej sprowadzić do roli ornamentu, dekoracji itd. Kwestia sztuki jest kwestią zasadniczą, ponieważ musimy tworzyć nowe formy zmysłowego odniesienia do świata. W gruncie rzeczy, należy stwierdzić, że bez sztuki, bez twórczości artystycznej, triumf przymusowej i narzuconej uniwersalności pieniądza i władzy staje się realną możliwością."[8] Zatem tytułowa emancypacja mogąca z początku kojarzyć się dość pretensjonalnie, może mieć jednak szersze znaczenie i wcale nie być tak hermetyczną. Mam jednak wrażenie, że procesy emancypacyjne artyści powinni rozpoczynać od własnych teatralnych podwórek. O ile zgodzimy się co do potrzeby zmiany postrzegania pozycji widza we współczesnym teatrze, to czy zgodzimy się również co do niezbędnej zmiany postrzegania pozycji artysty i zmiany jego podejścia do organizacji pracy, edukacji, systemu wspierania kultury z publicznych dotacji, a także zmiany percepcji swojej własnej pozycji w procesie tworzenia sztuki? Czy aby pełnić funkcje emancypacyjne w społeczeństwie, aby próbować przeszczepiać idee szeroko pojętego egalitaryzmu, nie należałoby najpierw krytycznie przyjrzeć się swoim własnym, często po omacku stawianym krokom? Jeśli teatr ma być walką, powinien najpierw przede wszystkim zawalczyć o świeższy i bardziej rzetelny wgląd w swoje własne kulisy. Przewietrzenie całej konstrukcji

7. Alain Badiou, *Fiftenn theses on contemporary art*, http://www.lacan.com/framexx1117.htm (tłum. odautorskie)
8. Tamże

systemu teatralnego, w jakim wszyscy się obracamy i w którym pracujemy, może wyjść tylko teatrowi na dobre. A na pewno jego twórcom.

Bibliografia

Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008

„Krytyka Polityczna" 13 (lato 2007)

Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Korporacja Ha!art, Kraków, 2007

Zygmunt Hübner, *Polityka i teatr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1991

Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Standford University Press, Stanford (California), 2005

Alain Badiou, *Fiftenn Theses on Contemporary Art (plus lecture)*, witryna: www.lacan.com

Andrzej Wirth/Thomas Irmer, *Byle dalej. Autobiografia mówiona i materiały,* Spector Books Leipzig, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, 2014

Czy sztuka zbawi świat i inne naiwne pytania o skuteczność działalności artystycznej

Klaudia Rachubińska

Doktorantka w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej IKP UW. Współredaktorka książki *Narracje – estetyki – geografie. Fluxus w trzech aktach* oraz publikacji *Bądźmy realistami, żądajmy niemożliwego. Utopie i fantazje w modzie i dizajnie*. Publikowała w „Kwartalniku Filmowym", „Kulturze Popularnej", „Zeszytach Literackich" i „Dzienniku Opinii".

W lipcu zeszłego roku dość niespodziewanie trafiłam z moim bratem, świeżo upieczonym studentem pierwszego roku biotechnologii, do toruńskiej Galerii Sztuki Wozownia, gdzie prezentowano między innymi wystawę *Cielesne kontinuum*, zbierającą prace kilku polskich artystek (i jednego artysty) próbujące przełożyć na język sztuki doświadczenie ciała. W niedużej, kameralnie oświetlonej sali rozmieszczone były płótna, rysunki, rzeźby i obiekty, na różne sposoby mierzące się z cielesnością w jej materialnym, duchowym i metaforycznym wymiarze. Jako osoba od kilku już lat zmagająca się we własnej pracy naukowej (w Instytucie Kultury Polskiej UW) i performatywno-researcherskiej (w Grupie ETC) z tematem ciała i cielesności w kulturze i twórczości artystycznej, do tego mająca za sobą ładnych parę spacerów po muzeach i galeriach, mogłam z dużą swobodą i pewnością siebie formułować opinie na temat wystawionych dzieł. Zarazem miałam świadomość, że mój brat – ze względu na różnice: wieku, ścieżki edukacyjnej, obszarów zainteresowań, przeczytanych lektur, aktualnego miejsca zamieszkania (oboje pochodzimy z tej samej małej miejscowości na Pomorzu, ale ja od wielu lat mieszkałam w Warszawie, wcześniej w Gdyni, a on właśnie zaczynał poszukiwania pierwszego samodzielnego pokoju do wynajęcia) oraz wiele innych czynników – nie miał podobnego *backgroundu*

przygotowującego go do lektury wystawy. Pamiętając własne, często nieśmiałe i nieporadne pierwsze spotkania ze sztuką współczesną, spodziewałam się… w sumie sama nie wiem do końca, czego się spodziewałam. Powinnam była wiedzieć lepiej.

W końcu to on od początku namawiał nas na pójście do galerii i to on pierwszy zaczął dzielić się swoimi wrażeniami z oglądanych prac – wrażeniami, które w żadnym razie nie ustępowały moim ani w kompetencji, ani we wrażliwości, a które zarazem nie powielały moich własnych rozpoznań, za to często wskazywały na elementy, na które sama nie zwróciłam, i być może nie zwróciłabym uwagi. Dziś lubię żartobliwie opowiadać tę anegdotę znajomym, jako historię mojego największego dydaktycznego sukcesu: „i tak oto zaraziłam mojego brata miłością do sztuki współczesnej i krytyczną refleksyjnością wobec niej". Ale to oczywiście nieprawda. Prawdą jest, że takie postawienie sprawy jest niesamowicie protekcjonalne i krzywdzące, i sama byłabym wzburzona, gdyby osoby, które towarzyszyły mi w moich pierwszych wyprawach do muzeów i galerii, poczytywały sobie moje reakcje i opinie – jakkolwiek „trafne" w ich mniemaniu – za własne edukacyjne osiągnięcie (mój brat jest na szczęście bardziej wyrozumiały). Prawdą jest, że odbiorcy sztuki mogą sami wypracować narzędzia jej oceny, analizy i interpretacji, i sami dojść do wniosków, do których dochodzą akademicy i krytycy – lub do innych – jeśli tylko im się na to pozwoli. A przede wszystkim prawda jest taka, że zaprowadzenie wrażliwego, inteligentnego i ciekawego świata nastolatka do galerii sztuki współczesnej (pierwsza wspólna wystawa: Jan Lebenstein w Zachęcie, wakacje 2010) i porozmawianie z nim potem o jego wrażeniach nie jest i nie powinno być żadną zasługą.

Można uznać, że mój problem jest problemem starszej siostry (przyjemnie jest wyobrażać sobie, że ma się pozytywny wpływ na czyjś rozwój), ale nietrudno dostrzec, że narcystyczne złudzenie sprawczości, któremu z taką łatwością uległam, nie jest jedynie przejawem skazy na charakterze, ale też świadectwem pewnych głębszych prawidłowości w świecie sztuki i kultury; nieprzypadkowo dałam się złapać na stereotypowych, protekcjonalnych i upraszczających założeniach właśnie w kontekście wizyty w galerii. Stereotypowość, protekcjonalizm i upraszczanie – to pułapki, w które dyskusja o skuteczności działań artystycznych wpada niewiarygodnie

często i na niezliczone mnóstwo sposobów. W upraszczający sposób mówi się o relacjach „sztuki i życia", „sztuki i rynku" czy „sztuki i społeczeństwa". Protekcjonalnie traktuje się zarówno odbiorczynie i odbiorców sztuki, jak i dążących do społecznej zmiany artystów i artystki. Wreszcie, stereotypowo myśli się o instytucjach sztuki i ich powinnościach, ale także – przede wszystkim – o samym pojęciu artystycznej skuteczności. Nauczona doświadczeniem z toruńskiej galerii, nie chcę w niniejszym tekście niczego z góry zakładać: nie zamierzam proponować wielkiej teorii wszystkiego, dawać odpowiedzi na palące pytania ani proponować gotowych rozwiązań. Chciałabym raczej zachęcić – niezobowiązująco, niekonsekwentnie i nienaukowo, z konieczności wybiórczo i fragmentarycznie, posiłkując się przykładami z „prawdziwego życia" i cytatami z mądrzejszych ode mnie i bardziej zaangażowanych w sprawę autorek i autorów – do wspólnego rozważenia kilku naiwnych pytań, które mogą (choć wcale nie muszą) nasunąć się podczas rozmów o skuteczności sztuki.

Kto się boi czerwonego, żółtego i niebieskiego?

Można powiedzieć, że w dziele zaszyfrowana jest kompromitacja przeciwników. Zaszyfrowana w postaci splotu nadmiaru wieloznaczności z rangą i z immunitetem. Ten węzeł jest niemalże nie do przecięcia z pozycji oponenta i to on właśnie utrwala przemoc symboliczną, jaka zakodowana jest w sztuce. To najczęściej nie dialog, a monolog z jedną, kanoniczną interpretacją założoną przez artystę i z bataliami o utrzymanie tej interpretacji jako hegemonicznej. – Artur Żmijewski[1]

Trzynastego kwietnia 1982 roku 29-letni niemiecki student weterynarii Josef Nikolaus Kleer, zakradł się tylnym wejściem do berlińskiej Nationalgalerie i zaatakował – za pomocą muzealnej barierki, która miała chronić płótno przed naporem zwiedzających – ostatni z serii wielkoformatowych obrazów amerykańskiego abstrakcyjnego ekspresjonisty Barnetta Newmana, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* (1969–70), zakupiony kilka miesięcy wcześniej za 2,7 miliona marek od wdowy po malarzu. Motywacje

1. Artur Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne,* „Krytyka Polityczna" 11/12, 2007, s 22.

Kleera zmieniały się wraz z kolejnymi przesłuchaniami: twierdził, że bał się obrazu i obawiał, że „przestraszy" on Niemców, uważał, że Newman swoim doborem kolorów zbezcześcił niemiecką flagę, był oburzony nieodpowiedzialnym wydawaniem publicznych środków na prace zagranicznych artystów, którzy i tak za dużo zarabiają[2]. Podobny los spotkał inny obraz Newmana, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* (1967), wystawiany w Stedelijk Museum w Amsterdamie w marcu roku 1986. Gerard Jan van Bladeren, który zadał wówczas obrazowi osiem cięć nożem, po jedenastu latach wrócił do amsterdamskiego muzeum z nożykiem do dywanów – tym razem jego ofiarą padło inne płótno Newmana, *Cathedra* (1951). W ulotce rozdawanej obserwatorkom i obserwatorom po drugim akcie wandalizmu van Bladeren wyjaśniał: „Kiedy zniszczyłem [*Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*], byłem siłą natury, działającą przeciwko występnym ideologiom"[3].

W Polsce mamy oczywiście swoją własną bogatą tradycję gestów ikonoklastycznych, często również sprzeciwiających się „występnym ideologiom": od Daniela Olbrychskiego atakującego szablą *Nazistów* Piotra Uklańskiego, poprzez interwencję Witolda Tomczaka i Haliny Nowiny-Konopczyny w pracę Mauricio Catellana *La Nona Ora,* po powtarzające się podpalenia *Tęczy* Julity Wójcik[4]. Do listy dopisać można niedawne protesty wokół *Adoracji Chrystusa* Jacka Markiewicza, pikietę krakowskiej wystawy Katarzyny Kozyry czy różne formy sprzeciwu wobec czytań i projekcji *Golgoty Picnic* Rodrigo Garcíi[5]. Wszystkie te protesty, interwencje i gesty sprzeciwu łączy – a zarazem odróżnia od zamachów na prace Newmana – przede wszystkim figuralny (lub performatywny) charakter dzieł, które stały się celem ataków. W tym kontekście znaczną część polskich konfliktów skupiających się wokół dzieł sztuki przedstawić można

2. Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Reaktion Books, London 1997, s. 208
3. Za: http://artcrimes.net/cathedra [dostęp: 11.10.2015].
4. Ciekawie szerszy problem ikonoklazmu – w kontekście polskim i nie tylko – posiłkując się przykładem uszkodzenia *Nazistów* Uklańskiego analizuje Łukasz Zaremba. Zob. np. tegoż, *Ikonoklaści i ikonofile*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", No 3 (302) 2013.
5. Zob. *Piknik, Golgota, Polska. Sztuka – religia – demokracja*, pod red. Agaty Adamieckiej-Sitek i Iwony Kurz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej / Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.

(oczywiście znów narażając się na pewne uproszczenia) jako serię protestów przeciwko obrazom uznanym przez część odbiorców i odbiorczyń za obraźliwe ze względu na to, co i w jaki sposób przedstawiają. Abstrakcyjne prace Newmana – wielkoformatowe płótna pokryte prostokątami kolorowej farby w tradycji amerykańskiego malarstwa barwnych płaszczyzn – nie przedstawiają niczego[6], więc nie powinny nikogo obrażać. Dlaczego więc czerwony, żółty i niebieski stają się celem ataków?

Amerykańska badaczka Gridley McKim-Smith zwraca uwagę na powtarzającą się przy różnych okazjach tendencję do obwiniania obrazów za spotykającą je przemoc; w kontekście ataku na prace Newmana przytacza wypowiedź historyka sztuki, mówiącego o „optycznym podrażnieniu", „agresywnej" czerwieni i kolorach „wymierzonych" w widza[7]. Sam autor wypowiadał się o swoich płótnach w bardzo podobny sposób: „to ciekawe, jak trudno jest ludziom znieść intensywny żar i blask moich kolorów"[8]. Domniemana „prowokacja" ze strony dzieła nie sprowadza się oczywiście do jego palety kolorystycznej. Jak wyjaśnia Dario Gamboni, „w takich przypadkach płynne są granice między zabawą, zamiarem, partycypacją a destrukcyjnym szałem. Wśród [najczęściej] wzmiankowanych czynników [przyczyniających się do aktów wandalizmu na sztuce współczesnej] wymienione zostały fizyczna delikatność modernistycznych prac, odstępstwo lub przekroczenie tradycyjnych norm estetycznych, ich niezrozumienie przez znaczną część populacji (i wynikająca zeń często aprobata ataków) oraz obecność [elementów] destrukcji i degradacji w materiałach i pochodzeniu wielu obiektów"[9]. Najbardziej interesującym z czynników, które znalazły się na tej liście, jest oczywiście brak zrozumienia dzieła przypisywany sprawcom i sprawczyniom przez badaczki i badaczy aktów wandalizmu / ikonoklazmu.

---

6. Choć zdaniem niektórych krytyków wręcz przeciwnie: przedstawiają nic. Por. Gridley McKim-Smith, *Reotryka gwałtu, język wandalizmu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", No 3 (302) 2013, s. 144 i nast.
7. Gridley McKim-Smith, *Reotryka gwałtu, język wandalizmu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", No 3 (302) 2013, s. 145.
8. Tamże.
9. Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Reaktion Books, London 1997, s. 206.

Znaczący jest w tym kontekście gest Kleera, wykorzystującego do ataku na obraz muzealną barierkę, będącą manifestacją dystansu między płótnem a widownią, sferą artystycznego *sacrum* a „zwykłym" życiem, postrzeganą elitarnością awangardy a postulowanym egalitaryzmem publicznej instytucji sztuki. Państwowe galerie i muzea szczególnie często spotykały się z krytyką, czy wręcz wrogością, gdy decydowały się na zakup prac Newmana[10] – nie inaczej było w wypadku *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*. Ówczesny dyrektor Nationalgalerie, Dieter Honisch, świadomy tych problemów, ale zdecydowany na zakup obrazu, postanowił zawczasu przeciwdziałać protestom za pomocą szerokiej kampanii medialnej, zrealizowanej ze wsparciem niemieckich artystów. W katalogu towarzyszącym akcji w sposób szczególnie entuzjastyczny o pracy Newmana wypowiadał się Günther Uecker, którego zdaniem obraz był „ikoną tradycji malarskiej, która przezwyciężała ‚prowincjonalną [umysłową] ciasnotę' i fundowała międzynarodową kulturę [oraz] ‚nieograniczoną duchową komunikację'"[11]. Swój manifest zakończył z dumą: „nie boję się czerwonego, żółtego i niebieskiego!"[12].

Nic dziwnego, że prowadzona tak antagonizującym językiem „promocja" pracy – dzieląca widzów na wielkomiejskich bywalców i nieobytych prowincjuszy; oświeconych, pozbawionych lęku Nas i naiwnych, zlęknionych Innych – wywołała odwrotny skutek. W tej perspektywie destrukcyjny gest Kleera jawi się jako wyraz sprzeciwu wobec dyskursywnego wykluczenia ze „zdeterminowanego klasowo procesu nadawania znaczeń"[13]. Symbolicznej lekturze poddaje się nie tylko użyta impulsywnie barierka, ale też inne wymowne rekwizyty przyniesione przez Kleera do galerii: (czerwona) lista dostępnych w kraju środków farmakologicznych, (żółta) książka poświęcona zajmowaniu się domem, (niebieska) karykatura

10. Gridley McKim-Smith, *Reotryka gwałtu, język wandalizmu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", No 3 (302) 2013, s. 144.
11. Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Reaktion Books, London 1997, s. 208.
12. Tamże.
13. Gridley McKim-Smith, *Reotryka gwałtu, język wandalizmu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", No 3 (302) 2013, s. 146.

Margaret Thatcher, do tego książeczka czekowa, kartka ze słowami „artysta akcji" oraz opisana jak dzieło sztuki notatka o treści: „Ktokolwiek jeszcze tego nie rozumie, będzie musiał za to zapłacić!"[14]. Klasowa lektura performensu Kleera narzuca się sama. W przykładzie tym budząca odruch sprzeciwu sztuka współczesna okazuje się bardzo efektywna, ale na sposób zupełnie odwrotny, niż oczekiwaliby tego artyści i artystki postulujący społeczne zaangażowanie: jej skuteczność nie polega – lub polega nie tylko – na tworzeniu wspólnot, wchodzeniu w „realne sytuacje", czy innych formach aktywnego kreowania świata społecznego, ale też na wspieraniu istniejących w społeczeństwie podziałów i umacnianiu klasowej dystynkcji[15]. Zarazem – równie uwikłany w język patriotyzmu, narodowe symbole i troskę o „mityczne pieniądze podatników"[16] – atak Kleera na *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* może dać nam nową perspektywę na rodzime gesty protestu i ikonoklazmu....ale może po prostu prace Barnetta Newmana miały niewiarygodnego pecha?

Dygresja. Czy można przejść przez barierkę?

To oczywiste, że przestrzeń fabryki jest tradycyjnie mniej lub bardziej niewidoczna dla publiczności. Jej widzialność jest poddana kontroli, a efektem nadzoru jest spojrzenie jednokierunkowe. Paradoksalnie muzeum nie jest pod tym względem bardzo różne. (...) Podobnie jak praca wykonywana w fabryce nie może zostać pokazana na zewnątrz, większość prac pokazywanych w muzeach nie może zostać pokazana poza jego murami. (...) Muzeum nie jest sferą publiczną, ale raczej miejscem jej nieuchronnego braku. – Hito Steyerl[17]

Powróćmy na chwilę do muzealnej barierki.

---

14. Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Reaktion Books, London 1997, s. 208.
15. Pierre Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006.
16. Agata Pyzik, *Nie chcieć żadnego skutku. „Skuteczność sztuki"*, Magazyn SZUM, 26.09.2015, http://magazynszum.pl/krytyka/nie-chciec-zadnego-skutku-skutecznosc-sztuki [dostęp: 11.10.2015].
17. Hito Steyerl, *Czy muzeum to fabryka*, „Krytyka Polityczna" nr 35–36: Kino–Fabryka, 2013, s. 101–103.

Październik 2012, muzeum sztuki, wernisaż rocznicowej wystawy jednego z neoawangardowych ruchów artystycznych z połowy XX wieku. Bogaty wybór obiektów i artefaktów, ciekawie wyeksponowana dokumentacja, Artyści Są Obecni. Poza możliwością obejrzenia prezentowanych prac wizualnych zwiedzający i zwiedzające mogą wziąć czynny udział we współtworzeniu wystawy; w kilku miejscach ekspozycji znajdują się instrukcje-partytury i rekwizyty umożliwiające ich wykonanie: można przeżuć kawałek papieru i powiesić go na sznurku, można przykleić coś do ściany. Można „pokryć dorodną kobietę bitą śmietaną", a następnie „lizać". Można – pod warunkiem, że wykona się działanie w wersji kanonicznej, historycznej, zgodnej z umieszczoną na ścianie dokumentacją fotograficzną. Nie można pokryć bitą śmietaną tylko przedramienia, kolana czy czubka nosa – muzeum stanowczo żąda rozebrania się do naga. Prawdopodobnie nie można również być dorodnym mężczyzną, ani niedorodną kobietą (kto ocenia dorodność kandydatek do performensu?), a jeśli nie podchodzi się do rekwizytów z odpowiednim namaszczeniem i intencją zgodną z założeniami kuratorów wystawy – nie wolno ich nawet dotknąć. W końcu charakteryzująca się poczuciem humoru i dystansem neoawangarda musi być traktowana z odpowiednim respektem.

Semestr zimowy 2013, znana instytucja sztuki w innym polskim mieście. Nieliczna grupa studentek i studentów kierunku humanistycznego oprowadzana jest po wystawie prac z kolekcji muzeum. Wycieczka zmierza ku końcowi, przed wyjściem z budynku zwiedzający zatrzymują się przed jeszcze jedną pracą. Praca ta – na pierwszy rzut oka – składa się z bardzo dużej liczby pozwiązywanych ze sobą wąskich sznureczków (czy wręcz nitek?), rozpiętych wzdłuż ściany. W odpowiedzi na pytający wzrok grupy oprowadzający zaczyna z mieszaniną zakłopotania i rozbawienia opowiadać anegdotę o innej wycieczce, złożonej głównie ze starszych osób, którą miał okazję jakiś czas temu skonfrontować z tą samą pracą: zaciekawieni seniorzy podeszli blisko do rozciągniętego na całą szerokość ściany sznurka, kilkoro z nich odważyło się nawet przejechać po nim palcami; dopiero później dowiedzieli się, że zatytułowana *127 ciał* praca meksykańskiej artystki Teresy Margolles, którą właśnie oglądają, skonstruowana jest ze szwów chirurgicznych użytych uprzednio podczas sekcji zwłok anonimowych ofiar przemocy ulicznej.

Maj 2015, sobotnie popołudnie, jest słonecznie, ale chłodno. Grupka przyjaciół wychodzi z wystawy monograficznej. Zatrzymują się przed budynkiem muzeum, by jeszcze przez chwilę podyskutować o obejrzanych pracach i kompozycji wystawy, czekają na kolegę, który „zasiedział się" w jednej z sal. W tym momencie z budynku wychodzi na przerwę jeden z muzealnych strażników – opiera się o murek, zapala papierosa, przez chwilę niezobowiązująco przysłuchuje się dyskusji zwiedzających, pyta o ich wrażenia. A potem zaczyna opowiadać o swoich. Mówi o pracach, które go zainteresowały, przytacza parę anegdot o reakcjach widzów na prezentowane obrazy, dzieli się wątpliwościami co do zaproponowanej przez kuratorów narracji. Interesująca rozmowa trwa trochę za krótko: papieros wypalony, przerwa się kończy, mężczyzna żegna się i wraca do budynku. Kilka miesięcy później do jednej z uczestniczących w tej dyskusji osób dociera pogłoska – przynajmniej ma ona nadzieję, że jest to tylko pogłoska – że muzeum niedawno zwolniło jednego ze swoich strażników. Powodem zwolnienia miało rzekomo być rozmawianie ze zwiedzającymi.

Tu obejdziemy się bez skutecznej sztuki. Instytucje krytykują się same.

Skuteczność po co?

Po pierwsze: kategoria „skuteczności sztuki" jest reakcyjna. Warunkiem jej możliwości jest ścisłe odseparowanie sztuki od życia, a tego rodzaju separacja stanowi właśnie społeczno-polityczną istotę problemu i dlatego też nie może być częścią jego rozwiązania. O wywieraniu przez sztukę wpływu na społeczeństwo mówić można tylko wtedy, gdy w reakcyjny sposób myśli się o niej jako aktywności oddzielonej od życia i świata społecznego. – Jan Sowa[18]

Tym razem bez anegdotek, bo sprawa jest poważna. Jeśli mamy rozmawiać o skutecznej sztuce, musimy się zastanowić nie tylko nad tym, jak miałaby ta skuteczność wyglądać, na kogo[19] miałaby być skierowana i w jaki sposób weryfikowana – choć każdy z tych problemów rodzi własną

18. Jan Sowa, *Poza zasadą skuteczności* [w:] *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski, Muzeum Sztuki, Łódź 2014, s. 75.
19. To ważne rozróżnienie: skuteczność, o której tu mowa, nie jest kierowana „do" kogoś, jako do równego uczestnika dialogu, ale właśnie „na" kogoś, jako na obiekt wywieranego wpływu.

pulę uprawnionych pytań, od ważkich po naiwne. Przede wszystkim jednak musimy wrócić do samej kategorii skuteczności i jeszcze raz na spokojnie przyjrzeć się jej z bliska: na czym się opiera? jak działa? czemu służy?

Postulująca skuteczność sztuka – jak słusznie zauważa Jan Sowa w tekście *Poza zasadą skuteczności* – staje się przede wszystkim „użyteczną kolaborantką systemu. (...) Progresywne i zaangażowane oblicze sztuki pomaga w maskowaniu negatywnych i regresywnych praktyk, w które jest ona uwikłana"[20]. Operowanie przez sztukę neoliberalnym dyskursem i uczestniczenie w jego narracjach – między innymi za pośrednictwem przyswojenia sobie takich kategorii jak właśnie „skuteczność" – legitymizuje ten dyskurs i umacnia wpisane weń nierówności, z asymetrią między wywierającym wpływ a podlegającym wpływowi na czele. By się z tego problematycznego uwikłania wyplątać nie wystarczy zamiana pojęcia „skuteczności" na „polityczność" czy „społeczną odpowiedzialność": podejmowanie przez sztukę tego rodzaju zobowiązań prowadzi ją do kolejnych prób samousprawiedliwiania się, „zarabiania na siebie", udowadniania, że zasługuje na istnienie[21] – prób, które obosiecznym gestem podważają jej własną zasadność. Niestety sztuka nie tylko coraz płynniej mówi tym językiem, ale też zaczyna, zgodnie z terminologią Jamesa C. Scotta[22], „widzieć oczyma państwa" (ang. *seeing like a state*): nabiera skłonności do akceptowania i internalizowania zastanego porządku oraz rozwija gotowość do poświęcania idei i praktyk mniej skutecznych, takich, których efekty i rozpoznania gorzej odnajdują się na rynku, a które nieraz mogłyby nieść ze sobą trwalsze treści i wartości oraz bardziej długofalowe

20. Jan Sowa, *Poza zasadą skuteczności* [w:] *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski, Muzeum Sztuki, Łódź 2014, s. 74.
21. „Musimy zlikwidować kompletnie zwodniczy pogląd, że każdy musi zarabiać na życie. (...) Wynajdujemy [coraz to dziwniejsze] prace z powodu tej fałszywej idei, że każdy musi być zatrudniony przy jakiejś mordędze, bo zgodnie z teorią maltuzjańsko-darwinistyczną, każdy musi uzasadnić [czymś] swoje prawo do istnienia." Buckminster Fuller, za: Elizabeth Barlow, *The New York Magazine Environmental Teach-In"*, „New York Magazine" (30 March 1970), s. 30.
22. James C. Scott, *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed,* Yale University Press, New Haven 1999.

następstwa[23]. Może więc należy raczej postulować sztukę społecznie nieodpowiedzialną?

Drugim fundamentalnym problemem, na który zwraca uwagę Sowa, jest reakcyjność postaci autora/autorki. Jego zdaniem „figura autorstwa stanowi kwintesencję ideologii późnego kapitalizmu i każdy, kto działa pod jej auspicjami, przyczynia się do jego wzmacniania"[24]. Marzenia o sprawczej mocy sztuki mają charakter naiwnej i narcystycznej projekcji-identyfikacji („Ja mistrz wyciągam dłonie!"). Stanowisko to było już krytykowane – trafnie i efektownie – przez część twórców ruchów neoawangardowych drugiej połowy XX wieku; problem artystycznego „ego" stał się na przykład głównym tematem twórczości francuskiego artysty związanego z Fluxusem, Bena Vautiera[25], który w swoich pracach nawołuje do „zniszczenia ego" jako centralnego i podstawowego warunku możliwości przemiany sztuki i życia. Oczywiście problem „narcystycznych fantazji sztuki o samej sobie"[26] dotyczy nie tylko artystów, ale i krytyków, badaczy – a także wspomnianych wcześniej ikonoklastów. Jak zwraca uwagę W. J. T. Mitchell, „obrazy z pewnością nie są bezsilne, mogą być jednak dużo słabsze, niż sądzimy. (...) Jako krytycy obrazów chcemy być może, by były one silniejsze, niż w rzeczywistości są, ponieważ wówczas przeciwstawienie się im, demaskowanie ich lub wychwalanie da nam poczucie władzy"[27].

Jeśli więc nie działanie sztuką i nie artystyczna sprawczość, to może skuteczna edukacja? Niestety ona również jest w tym kontekście dwuznaczna: zbyt łatwo popada w apodyktyczność i protekcjonalizm, zbyt chętnie zapomina o pośrednictwie instytucji: z jednej strony mających

23. Por. Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure,* Duke University Press, Durham and London 2011, s. 9.
24. Jan Sowa, *Poza zasadą skuteczności* [w:] *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski, Muzeum Sztuki, Łódź 2014, s. 75.
25. Por. Antoni Michnik, *Problemy z pisaniem na temat Fluxusu* [w:] *Narracje – estetyki – geografie. Fluxus w trzech aktach*, red. Antoni Michnik, Klaudia Rachubińska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 27 i nast.
26. Roman Dziadkiewicz, *Miłość – Wolność – Równość.*, [w] *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 242.
27. W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 70.

tendencję do usztywniania sensów, z drugiej przyczyniających się do wytworzenia hermetycznego języka, za pomocą którego można zinterpretować wszystko – a więc cokolwiek. To bardziej stąd niż z przewrotnych gestów XX-wiecznych konceptualistów biorą się żartobliwe pytania widzów i widzek odwiedzających galerie sztuki nowoczesnej i współczesnej: czy to dzieło sztuki, czy przypadkowo umieszczony w tym miejscu obiekt? Przy użyciu odpowiednich narzędzi dostarczonych nam przez artystyczną edukację – zinterpretujemy i obiekt! (Oczywiście nie wyklucza to możliwości, że interpretacja przypadkowego obiektu w kontekście instytucjonalnym może prowadzić do ciekawych wniosków – to przecież w ten sposób pytania o skuteczność sztuki stawiał sto lat temu Marcel Duchamp.) W efekcie edukacyjny gest ma tendencję do „odklejania" się od rzeczywistości i pomijania wiedzy oraz kompetencji odbiorców i odbiorczyń sztuki, czego symptomem są tak częste w polskich instytucjach problemy z podpisywaniem prac: albo nie ma ich prawie wcale, są szczątkowe, sprowadzają się do autora i tytułu, a „dzieło ma mówić samo za siebie" – albo występują w patetycznym, barokowym nadmiarze, prowadząc z jednej strony do powstania takich prześmiewczych inicjatyw jak facebookowy fanpage *Podpisy pod obrazami w MOCAKu,* z drugiej do utopijnych „wystaw do czytania", opierających się na licznych paratekstach, których lektura jest rzekomo niezbędna do pełnego[28] uczestnictwa i zrozumienia ekspozycji. „Kiedy wykształca się w nas [przekonanie], że nie możemy niczego wiedzieć, dopóki nie zostaniemy nauczeni przez wielkie umysły, poddajemy się całemu pakietowi niewolnych praktyk, które przyjmują formę relacji kolonialnej"[29].

Zarazem bardzo często to właśnie działy edukacyjne i inne sekcje pomocnicze (np. biblioteki, czytelnie, archiwa) przy instytucjach sztuki są tymi, które inicjują lub umożliwiają najwięcej wymiernych pozytywnych działań. Być może nie bez znaczenia jest fakt, że często działy te

28. O problemach związanych z występującą coraz częściej niemożnością ogarnięcia całej wystawy przez jednego widza zob. Hito Steyerl, *Czy muzeum to fabryka,* „Krytyka Polityczna" nr 35–36: Kino–Fabryka, 2013.
29. Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure,* Duke University Press, Durham and London 2011, s. 14; zob. też Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, Contiuum, New York 2000.

są zaludnione młodszymi ludźmi, o bardziej otwartych głowach, mniej uwikłanymi w wewnętrzne instytucjonalne mechanizmy, często związanymi tylko połowicznie, pozostającymi „jedną nogą" na zewnątrz (nieraz w efekcie wolontaryjno-stażowego charakteru ich zatrudnienia, który wymusza „dorabianie" w innych obszarach) – a dzięki temu tym bardziej zaangażowanymi w różnego rodzaju oddolne działania. Mierzenie, a nawet zaobserwowanie „wielkoskalowej" skuteczności sztuki jest trudne, a jej efekty – jak dowiadujemy się (paradoksalnie) z najskuteczniejszych[30] artystycznych interwencji – zupełnie nieprzewidywalne. Tym, co można zrobić w zamian, jest skupienie się na małych, miejscowych „skuteczkach", efektywność w skali mikro, inwestycje w lokalne wspólnoty, otwarta na dialog praca u podstaw, animowanie dyskusji, wreszcie, rozproszone i fragmentaryczne „wpływy" na pojedynczych odbiorców i odbiorczynie sztuki, oparte na indywidualnym kontakcie, dialogu i wzajemności.

A może wreszcie – zgodnie z postulatem z tytułu recenzji Agaty Pyzik – należy „nie chcieć żadnego skutku"[31]? Może warto poważnie potraktować artystyczną nieskuteczność, na którą tak głośno narzeka część środowisk kultury i sztuki, i spróbować się od niej czegoś dowiedzieć. Zapytać o to, jak postulat masowej skuteczności uprzywilejowuje centrum kosztem peryferiów, albo o to, dlaczego na wszystkich spektaklach / projekcjach / koncertach / wernisażach / protestach widzimy wciąż te same twarze. Może miałoby sens spróbować zastanowić się, o czym świadczy język, jakiego używamy do mówienia o sztuce i jej skuteczności – bo może nieprzypadkowo jest to język podobny do tego, którego używamy mówiąc o niektórych członkach społeczeństwa: że powinna się bardziej starać, że tak naprawdę jest niepotrzebna, że szkoda na nią pieniędzy podatników, że jest roszczeniowa, że to tak naprawdę nie jest praca. Gdy zadamy sobie

30. Przykładem skutecznej artystycznej interwencji, która przyniosła zupełnie niespodziewany efekt, jest historia *Dotleniacza* Joanny Rajkowskiej (2007), którego zniknięcie najpierw sprowokowało dyskusję o zagospodarowaniu warszawskiego pl. Grzybowskiego, a potem doprowadziło do jego rewitalizacji.

31. Agata Pyzik, *Nie chcieć żadnego skutku. „Skuteczność sztuki"*, Magazyn SZUM, 26.09.2015, http://magazynszum.pl/krytyka/nie-chciec-zadnego-skutku-skutecznosc-sztuki [dostęp: 11.10.2015].

te i jeszcze kilka naiwnych pytań, może okazać się, że bezradna sztuka zadziała lepiej, bardziej radykalnie i subwersyjnie niż wszelkie intencjonalnie skuteczne i otwarcie polityczne artystyczne działania. Może więc należy raczej postulować sztukę nieskuteczną?

Czy dizajn zbawi świat?

Jest kilka możliwych odpowiedzi na kolonialne [sposoby] wytwarzania wiedzy: agresywna reakcja z porządku twierdzenia Frantza Fanona, że przemocowe narzucanie władzy kolonialnej musi spotkać się z [równie] gwałtownym oporem; reakcja homeopatyczna, w której wiedzący poznaje dominujący system lepiej niż jego orędownicy i podważa go od wewnątrz; lub reakcja negatywna, w której podmiot odrzuca oferowaną wiedzę i odmawia bycia wiedzącym obywatelem w formie zalecanej przez oświeceniowe filozofie. – Judith Halberstam[32]

Początek lipca 2008. W odpowiedzi na projekt koszulki lokalnej marki modowej z San Francisco ze sloganem *Design will save the world* na Flickrze pojawia się alternatywna wersja hasła: *Dizajn nie zbawi świata. Spadaj na wolontariat do jadłodajni dla bezdomnych, ty pretensjonalny pojebie*. Ukrywający się pod pseudonimem Frank-C domniemany autor hasła wyjaśnia: „Widziałem podobne opinie w innych miejscach. Uważam, że to mylące i fundamentalnie wadliwe [myślenie]: to bierność sprytnie przebrana za działanie”[33]. Pod postem rozpętuje się spór, część komentujących popiera niechęć autora do środowiska projektantów, inni gotowi są bronić sprawczej mocy dizajnu: wklejają linki, przekierowują do źródeł, odsyłają Franka do literatury przedmiotu (Michael Braungart i William McDonough, *Cradle to Cradle. Remaking the Way We Make Things*, North Point Press 2002). Pojawiają się też refleksyjne wypowiedzi o większym stopniu ogólności: „zbawianie świata nie jest takim prostym zadaniem”, „nic nie zbawi świata tak samo z siebie”, „świat nie potrzebuje, żeby go zbawiać”. „To ironiczne,

32. Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure,* Duke University Press, Durham and London 2011, s. 14.
33. Za: http://tcritic.com/archives/design-wont-save-the-world-you-pretentious-fuck/ [dostęp: 11.10.2015].

że taki ‚anty-dizajnowy' komentarz wyłożony jest w tak ładny typograficznie sposób, prawie jakby ktoś to tak zaprojektował" – podpowiada złośliwie użytkownik o nicku mingled. Pomimo sprzecznych poglądów na zbawienną moc dizajnu, większość komentujących zgadza się, że hasło Franka świetnie nadawałoby się na koszulkę.

Sformułowane przez Franka-C motto anty-dizajnu, jak wiele innych rzeczy wrzuconych do sieci, zaczyna żyć własnym życiem; dyskusja o rewolucyjnej skuteczności dizajnu toczy się dalej (tak jak toczyła się wcześniej) w innych miejscach. W maju 2015 ktoś trafia na jej dalszy ciąg na kampusie Uniwersytetu w Hadze, gdzie hasło Franka zostaje wydrukowane, wywieszone na szybie i uzupełnione odpowiedzią: „Praca w ośrodku dla bezdomnych nie zbawi świata, sprawi tylko, że poczujesz się lepiej, ty pretensjonalny, kontestacyjny, samolubny pojebie. Projektuj w sposób zrównoważony i zmieniaj świat od wewnątrz poprzez uczciwy, uważny i dobry dizajn". W tym czasie drogą kompromisu na koszulki – a także podkoszulki, bluzy, torby, teczki i kubki produkowane przez znaną z kontrowersyjnych reklam korporację American Apparel – trafia jeszcze inne hasło: *Dizajn nie zbawi świata. Ale z pewnością sprawi, że będzie lepiej wyglądał*. Może to wystarczy?

Z tej dość przygnębiającej historii można wyciągnąć prosty, a może wręcz prostacki morał: że czasem, zamiast nadstawiać karku za „sprawę" i angażować się w wielkie ideowe spory, należy po prostu robić swoje. Frank-C słusznie zwraca uwagę na powierzchowność zaangażowania wielu dizajnerów i pozorny, fasadowy charakter podejmowanych przez nich działań. Anonimowy komentator z haskiego uniwersytetu ma rację, kiedy krytykuje doraźny i tymczasowy charakter efektownej dobroczynności i zaleca skupienie się na długofalowych rozwiązaniach systemowych. Jednak ta licytacja na „racje" i „słuszności", przepychanki o to, kto jest odpowiedzialnym aktywistą, a kto pretensjonalnym hipokrytą (i pojebem), pozostaje jedynie jałowym stroszeniem piórek, niepotrzebnie pożerającym mnóstwo czasu i energii, które z pewnością można było spożytkować lepiej. Ważąc się pod koniec na próbę odpowiedzi na chociaż jedno z postawionych w tekście pytań: dizajn nie zbawi świata, dopóki będzie zajmował się głównie debatowaniem na temat tego, jakie metody jego ocalenia są

najbardziej skuteczne i dopóki będzie pozwalał zachowawczym ideologiom przechwytywać i spieniężać[34] swoje narzędzia, diagnozy i narracje.

Chyba najlepszym, co w tej sytuacji możemy zrobić – jako twórcy, krytycy, akademicy, pracownicy sztuki i kultury – to spróbować zaoferować ludziom narzędzia ich własnej skuteczności.

Epilog. Co z tym teatrem?

Koniec stycznia 2015, godzina czwarta nad ranem, przytulna knajpa na krakowskim Kazimierzu. Z niewielką grupką znajomych od sześciu godzin spieramy się o spektakl, na którym byliśmy razem. Od wyjścia z teatru kilkakrotnie zmienialiśmy lokal, po drodze część osób się od nas odłączyła, a dołączyły inne – ale one też widziały to przedstawienie, więc dyskusja trwa w najlepsze. Stanowiska są od początku podzielone, poglądy coraz bardziej radykalne, temat ważki: od któregoś momentu przynajmniej dla części z nas wspólne teatralne doświadczenie staje się pretekstem to poruszenia z jednej strony kwestii bardzo osobistych, z drugiej fundamentalnych problemów natury politycznej i społecznej. Wspólnie badamy granice tolerancji i demokracji, rozważamy warunki możliwości społecznej zmiany, podejmujemy też – jakżeby inaczej – temat skuteczności teatru. Od czasu do czasu ktoś nawet da się przekonać do jakiejś pobocznej, szczegółowej tezy, do fragmentu cudzej interpretacji, ale przez dużą część sporu wszyscy twardo bronimy swoich rozbieżnych stanowisk. Rozstajemy się nad ranem niepogodzeni, ale tym bardziej sobie bliscy; burzliwa dyskusja, którą sobie zafundowaliśmy, będzie w nas rezonować przez długie tygodnie, a może nawet miesiące. Czy taka skuteczność jest niewystarczająca?

34. Por. Jan Sowa, *Poza zasadą skuteczności* [w:] *Skuteczność sztuki*, red. Tomasz Załuski, Muzeum Sztuki, Łódź 2014.

Teatr jest walką

Redakcja
Karolina Kapralska
Paweł Sztarbowski

Opracowanie graficzne
homework
Joanna Górska
Jerzy Skakun

Druk
Sindruk

Wydawca
~~Teatr~~ Powszechny
im. Zygmunta Hübnera
03–801 Warszawa
ul. Zamoyskiego 20
22 818 00 01
www.powszechny.com

ISBN 978-83-904632-1-6

Zrealizowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Patroni medialni

dwójka POLSKIE RADIO · TVP WARSZAWA · gazeta · co jest grane · wyborcza.pl WARSZAWA · metrocafe.pl · krytyka polityczna · respublica