

Kamila Paprocka-Jasińska

Centrala nas ocali?

www.polishtheatrejournal.com



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Kamila Paprocka-Jasińska

Centrala nas ocali?

Centrala jest powołaną w 2013 roku przez jednego z najpopularniejszych polskich reżyserów teatralnych Michała Zadara grupą zajmującą się produkcją spektakli. Do 2016 roku tworzyli ją Krzysztof Bieliński, Arkadiusz Brykański, Anna Czerniawska, Jan Duszyński, Marta Kuźmiak, Robert Rumas, Artur Sienicki, Arek Ślesieński, Barbara Wysocka, Magdalena Zadara, Michał Zadara i Oliwia Ziemińska¹. Działalność grupy jest interesująca z perspektywy krytyki instytucjonalnej przede wszystkim dlatego, że stanowi ona rzadko spotykany w polskim systemie teatralnym przypadek prywatnego teatru, który realizuje misję publiczną, prowadząc niedochodową i niekomercyjną działalność artystyczną. Centrala – według deklaracji twórców – uderza w „skamieniałe struktury” instytucji artystycznych, a zarazem z tymi instytucjami intensywnie współpracuje „znajdując sposoby, by elastycznie wykorzystać zasoby różnych podmiotów w procesie tworzenia sztuki”². Z drugiej strony – sama uważa się za instytucję posiadającą wyrazistą misję. Co to właściwie znaczy, że Centrala ma misję publiczną, jak twórcy rozumieją tę misję i jak ją realizują? Jak wygląda struktura Centrali – czy zbliżona jest do instytucjonalnej, czy działa na zgoła odmiennych zasadach? Po co Michałowi Zadarze – inicjatorowi przedsięwzięcia – tego typu artystyczne i ekonomiczne ryzyko?

W moim artykule przeanalizuję działalność Centrali z perspektywy krytyki instytucjonalnej na podstawie dwóch wywiadów swobodnych, które przeprowadziłam z członkami Centrali³, innych wypowiedzi drukowanych w prasie, a także osobiście zaobserwowanej i opisanej przez media aktywności artystycznej grupy.

Centrala na tle polskiego systemu teatralnego

Współcześnie pod względem organizacyjnym teatry dzielą się na publiczne i niepubliczne. Do teatrów publicznych – pierwszego sektora – utrzymywanych z dotacji podmiotowych organizatora zaliczają się teatry: narodowe, marszałkowskie, miejskie i powiatowe. Tych, wedle rocznika dokumentującego życie teatralne *Teatr w Polsce*, mamy łącznie 120 tego

1 W 2017, w momencie zamykania artykułu, skład grupy nieco się zmienił – uszczuplił się o Annę Czerniawską i Oliwię Ziemińską. Do zespołu dołączyła Anita Cieślicka.

2 www.centralateatr.pl, dostęp: styczeń 2017.

3 W pierwszym wywiadzie, który był swego rodzaju fokusem, wzięli udział: Michał Zadara, Marta Kuźmiak i Arkadiusz Brykański (8.12.2016).

Drugi był indywidualną rozmową z Michałem Zadarą (12.01.2017).

typu teatrów⁴. Istnieją także teatry niepubliczne, dzielące się na teatry komercyjne (drugi sektor) – działające dla zysku jako przedsiębiorstwa oraz teatry należące do trzeciego sektora, funkcjonujące jako organizacje pozarządowe – fundacje lub stowarzyszenia. Do drugiego i trzeciego sektora należą łącznie 384 teatry. Dane *Teatru w Polsce* wskazują na stały wzrost liczby teatrów w sektorze prywatnym oraz w ramach trzeciego sektora, a także na stabilność instytucji utrzymywanych ze stałych publicznych dotacji.

Są także teatry, które trudno jednoznacznie sklasyfikować i które rocznik umieszcza pod kategorią „teatry wszystkie”. To jest właśnie przypadek Centrali. Do lipca 2016 roku⁵ działała ona właściwie bez osobowości prawnej, korzystając z administracyjnego zaplecza dwóch firm: Andergrand Media + Spektakle (firma Michała Zadary) oraz Agencji Artystycznej GAP (należącej do Fundacji Gospodarki i Administracji Publicznej). Cechą charakterystyczną teatrów niepublicznych jest to, że nie zatrudniają one stałych zespołów – Centrala to konglomerat współpracowników, zatrudnianych od projektu do projektu. Nie jest także w stanie sama się finansować, a środki na działalność czerpie z dotacji, grantów, stypendiów, zasobów prywatnych, a także z infrastruktury instytucji artystycznych. Działa trochę jak teatr publiczny, bo potrzebuje finansowania z zewnątrz, by utrzymać ambitny repertuar, poprzez który realizuje misję publiczną. Jak możemy przeczytać na stronie internetowej Centrali:

Misją Centrali jest tworzenie wartości w kulturze, w państwie, w społeczeństwie. [...] Tworząc nową sztukę, stwarza nowy typ instytucji – elastyczny, zorientowany na projekty, tolerancyjny i dynamiczny⁶.

Członkowie Centrali sytuują organizację po stronie „niepublicznych instytucji kultury”, których koncepcja zrodziła się w 2009 roku na Kongresie Kultury. Tak określała siebie także Komuna Warszawa⁷ – teatr tworzony od 2009 jako „pogrobowiec i spadkobierca Komuny Otwock” (założonej w 1989 roku przez Grzegorza Łaszuka i Pawła Stankiewicza). Niepubliczną instytucją kultury jest także powstały z zaplecza Komuny Instytut Sztuk Performatywnych, który w założeniach miał być organizacją produkcyjną, zajmującą się produkcją spektakli innych grup. Niestety od momentu jego powołania w 2013 roku nic o działalności Instytutu nie słyhać, co wiąże się z pewnością z brakiem siedziby, na której otrzymanie od warszawskiego samorządu liczyli jego założyciele. Mianem niepublicznej instytucji kultury określają Adam Sajnuk i Aldona Machnowska-Góra działający od 1997 roku Teatr Warszawy (dawniej Teatr Konsekwentny). Placówka, która przypomina typowy teatr repertuarowy od większości teatrów publicznych różni się tym, że nie ma aktorów na etacie, lecz stały zespół współpracujący z teatrem. Nie posiada także własnych warsztatów i pracowni – wszystkie prace wykonywane są na zewnątrz. Teatr Warszawy znany jest także z częstych przeprowadzek

4 Por. *Teatr w Polsce. Dokumentacja sezonu 2014/2015*,

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016, s. 33–50.

5 Od tego czasu działa jako fundacja.

6 <http://www.centralateatr.pl/pl/idea/>, dostęp: 27 marca 2017.

7 O Komunie Warszawa w tym numerze „Polish Theatre Journal” pisze Arkadiusz Gruszczyński w tekście pt. *Jak Komuna Otwock stała się Komuną Warszawa*, „Polish Theatre Journal” 2017, nr 1-2, www.polishtheatrejournal.com.

i zmiany siedzib. Jednak tym, co najsilniej odróżnia trzy wymienione organizacje od teatrów publicznych jest brak stałego finansowania pochodzącego ze środków publicznych. Nie podlegają one także licznym uwarunkowaniom prawnym, determinującym pracę w instytucjach publicznych, co znacznie uelastycznia ich sposób funkcjonowania.

Jak wspomniałam wyżej, idea niepublicznej instytucji kultury, znana w Europie od dziesięcioleci, rozwinięta została na gruncie polskim podczas Kongresu Kultury w 2009 roku w zespole ekonomisty prof. Jerzego Hausnera i prawnika prof. Huberta Izdebskiego. Istota tej koncepcji opiera się na wolnym rynku kultury, na którym o publiczne pieniądze konkurować mają ze sobą trzy sektory: publiczny, pozarządowy i prywatny. Instytucje kultury zakładane i prowadzone są nie tylko przez samorządy i państwo, ale także przez fundacje i stowarzyszenia, osoby prywatne i przedsiębiorców. W tym systemie dotacje podmiotowe zastąpione miałyby być przez dotacje celowe.

Michał Zadara lubi także nazywać Centralę „nowym profesjonalnym teatrem niepaństwowym” – takiego określenia użył na samym początku, gdy teatr startował premierą spektaklu *Wszyscy byli odwrócenii* w 2013 roku⁸. Dodałabym, że do sposobu funkcjonowania Centrali pasuje także termin „patainstytucja”, wprowadzony do polskiej krytyki instytucjonalnej przez Kubę Szredera za Gregorym Sholettem i jego określeniem *mock institutions*⁹. Patainstytucje to „nieformalne, samoorganizowane, prowadzone przez samych projektariuszy przedsięwzięcia, często kopiujące funkcjonowanie regularnych instytucji, wypełniające luki pozostawione przez dysfunkcję czy rozpad oficjalnych instytucji”¹⁰. Jak typowa patainstytucja, Centrala ma nieformalny charakter, nie posługuje się statutami, zapleczem administracyjnym, nie posiada własnej infrastruktury, w założeniach nie tworzy także hierarchii. Jest instytucjonalną hybrydą, próbującą „znaleźć się we wrażliwym środowisku poprzez ciągłe majsterkowanie z parametrami własnej samoorganizacji”¹¹.

Działalność Centrali

Początki Centrali sięgają premiery spektaklu *Anty-Edyp* (2010, Teatr Polski w Warszawie), opartego na *Królu Edypie* Sofoklesa, fragmentach pism Zygmunta Freuda o Edypie oraz książki *Anty-Edyp* Gillesa Deleuze’a i Félix’a Guattari’ego. Podczas przedstawienia dwóch lekarzy wykonywało badanie USG płodu i echa serca na aktorce – Barbarze Wysockiej – która była w ósmym miesiącu ciąży. Rytm jej serca i serca płodu były podstawą muzyczną dla improwizacji trzech muzyków. W spektaklu użyte były dwie drogie maszyny do USG, udostępnione przez prywatną firmę zajmującą się opieką medyczną Luxmed, która była jednym z koproducentów spektaklu. Michał Zadara wspomina współpracę z Luxmedem jako ważne doświadczenie w wypracowaniu szybszego i efektywniejszego procesu produkcji:

8 „*Wszyscy byli odwrócenii*” w Muzeum Historii Żydów Polskich, www.e-teatr.pl, dostęp: 27 marca 2017.

9 Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London-New York 2011, s. 152-153, cyt. za: Kuba Szreder, *ABC Projektariatu. Oędzy projektowego życia*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 89-90.

10 Kuba Szreder, *ABC Projektariatu...*, dz. cyt. s. 89.

11 Tamże, s. 90.

Okazało się, że współpraca z Luxmedem była o wiele prostsza niż z większością publicznych instytucji. Ten korporacyjny sposób funkcjonowania – że jest kosztorys, plan i że się to realizuje, powinien być normą w instytucjach publicznych, ale nie jest. Bardzo zaimponowała nam ta przejrzystość działań. [...] To było modelowe działanie pokazujące, że można coś zrobić poza teatrem. W teatrze instytucjonalnym nie mielibyśmy szansy na takie działanie¹².

Drugim etapem kielkowania idei Centrali był kameralny spektakl *Jeżus Chrystus Zbawiciel*. W roku 2012 Bartosz Szydłowski zamówił u Zadary premierę na Międzynarodowy Festiwal Teatralny Boska Komedia. Dyrektor festiwalu przeznaczył na tę produkcję niewielką kwotę, próby odbywały się w Warszawie, w Teatrze Dramatycznym im. Gustawa Holoubka, który był koproducentem. W podobny sposób – angażując dwie instytucje z ich niewielkim wkładem finansowym w produkcję – powstało kolejne przedstawienie – *Chopin bez fortepianu* (2013, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Agencja Artystyczna GAP), głośna bezprecedensowa realizacja koncertów fortepianowych Chopina – bez fortepianu. Aktorka Barbara Wysocka przy akompaniamencie Sinfonietty Cracovii wykonywała partię fortepianu przepisaną na tekst literacki, który powstał na bazie wywiadów z pianistami, prac muzykologicznych, biografii i listów Fryderyka Chopina. Sinfoniettą Cracovią dyrygował Jacek Kasprzyk. Spektakl, poza eksperymentalnym wymiarem, miał także walor krytyczny wobec polskiej kultury, zaczerpnięty z pism Stanisława Brzozowskiego i Fryderyka Nietzschego. Demitologizował też postać Chopina jako wielkiego patrioty. *Chopin bez fortepianu* osiągnął wielki sukces – pokazywany i nagradzany na najbardziej liczących się polskich festiwalach: Chopin i jego Europa, Boska Komedia w Krakowie, Kontrapunkt w Szczecinie, Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych w Łodzi. Miał też swoje światowe *tournee* – po Stanach Zjednoczonych, a także pokazy w Rosji.

Artyści – Barbara Wysocka i Michał Zadara – byli przekonani, że na tego rodzaju spektakl nie zdecydowałby się żaden teatr instytucjonalny ani filharmonia. Reżyser powiedział to w promującej spektakl rozmowie z Martą Kuźmiak, producentką *Chopina bez fortepianu*:

Repertuarowy teatr ma wiele zalet, ale też jedną podstawową wadę: spektakle muszą być dostosowane do zespołu artystycznego. Niestety żaden teatr nie ma orkiestry na etacie, a opery nie są zainteresowane innowacyjnym teatrem muzycznym. Jedynym wyjściem, by wyprodukować ten spektakl, było więc stworzenie niezależnej struktury¹³.

Wyjściem okazała się Agencja Artystyczna GAP oraz spotkanie z profesorem Jerzym Hausnerem, do czego jeszcze wrócę. Agencja GAP zgodziła się na tę niestandardową produkcję (współ z Teatrem im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, który udostępnił bezpłatnie przestrzeń i zaplecze techniczne) i od tamtego czasu regularnie wspiera inne projekty Centrali. Przykład *Chopina...* pokazuje modelową dla założeń Centrali sytuację, w której to same dzieła narzucają struktury organizacyjne i sposób ich produkcji.

Do tej pory pod szyldami Centrali powstało dziewięć spektakli. Poza wspomnianymi już *Chopinem bez fortepianu* oraz *Wszyscy byli odwrócen*

12 Z rozmowy autorki z dnia 8 grudnia 2016 roku.

13 Marta Kuźmiak, *Inny system sensów*, www.e-teatr.pl, dostęp: 27 marca 2017.

były to: *10 politycznych piosenek* (2013, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie)¹⁴ – rzecz o Warszawie opowiedziana z perspektywy pracowników i klientów warszawskich kebabów, *Awantura warszawska* – opierający się na dokumentach spektakl o Powstaniu Warszawskim jako rozgrywce wielkich mocarstw (2011, Muzeum Powstania Warszawskiego; w ramach Centrali jako wznowienie w 2014 roku), interaktywny spektakl dla dzieci na podstawie książki Mariana Falskiego *Elementarz* (2014, Nowy Teatr w Warszawie), biograficzny szkic o polskiej rzeźbiarce i artystce Alinie Szapocznikow *Szapocznikow. Stan nieważkości/ no gravity* (2014, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Teatr Polski we Wrocławiu), rozegrana w konwencji teatru lalkowego komedia Aleksandra Fredry *Wychowanka* (2014, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie), osadzona w realiach II wojny światowej opowieść o polskości według *Lilii Wenedy* Juliusza Słowackiego (2015, koprodukcja: Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera) oraz rzecz o demokracji opowiedziana przez pryzmat tragedii antycznej Eurypidesa *Orestes* (2016, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki). To propozycje bardzo zróżnicowane tematycznie, ale większość z nich podejmuje wątki polityczne i zdradza podobieństwo na poziomie formalnym. Przedstawienia Centrali są niedrogie (ich budżet nie przekracza zwykle dwudziestu tysięcy złotych), w dużej mierze kameralne, małoobsadowe – inne od wieloobsadowych i wielogodzinnych przedstawień przygotowywanych przez Michała Zadara w teatrach instytucjonalnych. Definiuje je, jak określa to Zadara, „lekkość” – chodzi o uzyskanie jak największego efektu jak najlżejszymi środkami. W *Szapocznikow...* główny element scenografii stanowią spadochron i trzy wentylatory – sprawia to wrażenie monumentalności, chociaż mieści się w jednej skrzyni. Dekoracje do *Orestesa* zajmują dwie skrzynie, scenografia *Awantury Warszawskiej*, podzielonej na kilka symultanicznych przestrzeni gry, schowana jest w garażu Zadary. Dekoracje, jak mówią anegdotycznie członkowie Centrali, muszą zmieścić się do Forda Transita lub innego niedużego auta i być możliwe do zmontowania dla zespołu Centrali, w którym nie ma przecież profesjonalnych technicznych.

Spektakle Centrali są niejako uzupełnieniem tego, co artyści robią w teatrach instytucjonalnych – testują tu na przykład takie formy jak teatr lalkowy (*Wychowanka*) czy koncert (*Chopin bez fortepianu*, *Orestes*). Estetykę, jaka charakteryzuje te przedstawienia, można określić jako oflową i undergroundową – Zadara nazywa ją „lekką, brudną i punkową”. Pojawiają się i znikają, mają efemeryczny, eventowy charakter – mówiąc słowami Bojany Kunst „krótkotrwały i niezobowiązujący”¹⁵. To takie „doświadczenia na sprzedaż”, o jakich Michał Zadara mówił w publikowanej w „Dialogu” rozmowie na temat sformułowanej przez Macieja Nowaka idei teatru popularnego. Reżyser, kwestionując kulturową rolę teatru, sprowadził ją do sprzedaży doświadczeń:

Co ty gadasz, to jest wszystko związane z nowoczesnym marketingiem. We współczesnym kapitalizmie nie sprzedaje się już produktów, tylko

¹⁴ W nawiasach podaję koproducenta.

¹⁵ Bojana Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa–Lublin 2016, s. 60.

doświadczenia – *experience*. Czternastogodzinne *Dziady* to nie jest spektakl, to jest *experience*. Ludzie jadą do Wrocławia na całodniowy *experience*. Wychodzą i mówią o doświadczeniu¹⁶.

Ślady tego widoczne są w recepcji spektaklu. Witold Mrozek widzi w *Dziadach* multimedialne muzeum¹⁷. Jak zauważyła w swojej recenzji Katarzyna Czechtot¹⁸, spektakl jest atrakcyjny, pełen zmian tempa, tonacji, konwencji, ale zupełnie pomija polityczność *Dziadów* – pokazując je w całości, odchodzi od krytycznej lektury tekstu.

W tym entuzjastycznym wpisanu teatru w logikę późnego kapitalizmu brzmią jednak niepokojące tony. Wspomniane przez Zadarę *experience* można zestawić z opisanymi przez Giorgio Agambena w *Homo sacer* i *Profanacjach* sakralnymi procesami konsumpcji, polegającymi na praktykowaniu rytuału kupna, sprzedaży i wymiany towaru. Należy do nich turystyka, jeden z największych „przemysłów”, który przemienia w swych trybach setki milionów ludzi. Turystyka to doświadczenie rozpaczliwe, niosące ze sobą konfrontację z „nieodwracalną utratą wszelkiej użyteczności i absolutną niemożnością profanacji”. Odbiorcy *Dziadów* są niczym turyści, poruszający się po umuzealnionym świecie, a jak pisze Agamben muzeum jest „oddzielonym wymiarem, do którego przenosimy to, czego nie uznajemy już za prawdziwe i fundamentalne”¹⁹. Taki może być efekt rezygnacji z polityczności i skupienia na produkcji i sprzedaży kulturalnego doświadczenia.

Pomiędzy krytyką instytucjonalną a *site specific*

Czy podważając „skostniałe struktury” instytucji artystycznych, kwestionując ich procedury i regulaminy w licznych manifestach, Centrala stosuje krytykę instytucjonalną na poziomie spektakli? Zasadniczo nie. Jedynym spektaklem, który podnosi temat funkcjonowania instytucji jest *Chopin bez fortepianu*. Za sprawą prowokacyjnej gry aktorki Barbary Wysockiej krytyce poddane zostały tu konwencje panujące podczas koncertu w filharmonii, struktura koncertu chopinowskiego, a także koturnowość estetyki, panującej w krakowskim Teatrze Słowackiego. Bardzo dobrze oddała to w swojej recenzji Katarzyna Waligóra:

Brawa i cały koncertowo-operowy standard zachowań. Grają w Teatrze Słowackiego (wybudowanym jako teatr dramatyczno-operowy), więc te konwencyjne reakcje doskonale wypadają wśród łóż i upiornych złocen pamiętających czasy Modrzejewskiej.²⁰

Recenzentka trafnie odnotowuje też, jak Wysocka przełamuje sztywną ramę koncertowych konwenansów, ogrywając swój strój – elegancką, typową dla występujących pianistek sukienkę, w której skacze po fortepianie i na którą zakłada kurtkę puchową:

16 Wokół teatru popularnego, www.e-teatr.pl, dostęp: 27 marca 2017, przedruk za „Dialog” 2016, nr 9.

17 Witold Mrozek, „*Dziady*” Zadari we Wrocławiu. Trzecia część w pięć i pół godziny, „Wyborcza.pl”, dostęp: 27 marca 2017.

18 Katarzyna Czechtot, *Wyglądanie szwów*, „Dwutygodnik” 2015, nr 157.

19 Giorgio Agamben, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 106.

20 Katarzyna Waligóra, *Po co nam fortepian, kiedy jest Wysocka?*, www.e-teatr.pl, dostęp: 27 marca 2017.

Reakcje publiczności pokazują, jakie to trudne do przyjęcia. Siedzę na balkonie, gdzie prawie nikt się nie śmieje – nie wiem, czy dlatego, że nie rozumieją humoru, czy dlatego, że śmiech nie uchodzi na koncercie. Nie śmieją się, ale za to doskonale wiedzą, kiedy klaskać – bez nich z wrażenia zapomniałabym, że trzeba odklaskać swoje po pierwszej części koncertu. To bardzo ciekawe, jak ten spektakl przez swoją niejednoznaczność gatunkową wymusza na publiczności ustalenie według jakiej konwencji będą się zachowywać. I to właśnie konwencjonalna rama, aż do ostatecznych ukłonów i braw podtrzymywana przez Wysocką i orkiestrę, tworzy klimat wydarzenia²¹.

Poza Centralą Zadara przygotował spektakl, który podjął się krytyki instytucji opery – *Dla głosów i rąk* według muzyki i libretta Jagody Szmytki, współczesnej młodej polskiej kompozytorki²². Spektakl opisuje problemy państwowej instytucji kultury, ogromnej maszyny produkcyjno-promocyjnej, ukazując sceny z życia opery w czasie powstawania przedstawienia. Pojawiają się tu postaci przypominające dyrektorów, asystentki, pracowników promocji Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Tematem jest struktura władzy w operze i jej wpływ na działalność artystyczną. To także rzecz o drodze, jaką musi przejść awangardowa kompozytorka, chcąc wystawić swój utwór.

Jak pisze Bojana Kunst „sednem współczesnej pracy jest widoczność (widoczny wysiłek)”²³. W *Wychowance* ekipa techniczna na oczach widzów przenosi dekoracje, performerzy występują w prywatnych strojach i ostentacyjnie animują marionetki w teatrzyku lalkowym, burząc zarazem jego iluzyjność. We *Wszyscy byli odwrócenii* aktorzy są operatorami świateł i instrumentalistami – obsługują całą maszynę inscenizacyjną znajdującą się na scenie. Także w *Szapocznikow...* aktorzy – Wysocka i Adam Szczyszczaj – obsługują światła, przedstawiają scenografię i jej kluczowy element – rozłożony nad sceną spadochron. Mimo tak silnego nacisku na proces wytwarzania i autorefleksyjność, spektakle Centrali nie problematyzują jednak metod pracy, jak czynią to chętnie opisywani przez Kunst Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Janez Janša czy Via Negativa. Wymieni artyści ukształtowali, zdaniem Kunst, rozumienie polityczności w teatrze, zasadzające się na nieustannym kwestionowaniu i krytyce teatru i jego relacji z publicznością. Wydaje się, że w przypadku Centrali są to w istocie jedynie „zabiegi inscenizacyjne”, służące pokazaniu, że w Centrali „wszyscy robią wszystko”.

Ponieważ Centrala zależna jest od instytucji artystycznych, korzystając z ich zasobów finansowych i infrastrukturalnych (a wręcz, jak mówią sami artyści, „wykorzystując ich zasoby”), nie może w otwarty sposób poddawać krytyce panujących tam stosunków produkcji. Artyści deklarują, że pracują z myślą o miejscach, w których przygotowują spektakle i próbują tematycznie się do nich odnieść, ale raczej na zasadzie luźnych nawiązań do ich tradycji i historii, a nie poddawania refleksji panujących tam stosunków produkcji. Współpraca z Muzeum Sztuki Nowoczesnej, gdzie znajduje się archiwum i kolekcja prac Aliny Szapocznikow, sprostowała powstanie spektaklu na podstawie biografii artystki. *Orestes*, zadający pytanie o kondycję polskiej demokracji, powstał w Zachęcie

21 Tamże.

22 Przedstawienie powstało w ramach organizowanego przez Teatr Wielki – Operę Narodową *Projektu P*, wieczoru dzieł młodych kompozytorów, będącego częścią szerszego cyklu poświęconego muzyce współczesnej *Terytoria*.

23 Bojana Kunst, *Artysta w pracy*, dz. cyt., s. 111.

Narodowej Galerii Sztuki, gdzie w 1922 roku w zamachu zginął pierwszy wybrany demokratycznie po odzyskaniu przez Polskę niepodległości prezydent Gabriel Narutowicz, co wywołało kryzys konstytucyjny. *Orestes* w marcu 2017 roku zagrano w domu handlowym *Mysia 3* – tematyka spektaklu jest na tyle uniwersalna, że śmiało może on funkcjonować poza instytucjonalnymi ramami Zachęty. Powstanie *Szapocznikow...* z kolei wiązało się z okrągłą, przypadającą w 2013 roku rocznicą śmierci artystki i dofinansowane zostało ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. *Awantura Warszawska* była przedstawieniem rocznicowym, przygotowanym na okoliczność 67. rocznicy wybuchu Powstania Warszawskiego. Wydaje się więc, że deklarowana strategia *site specific* jest nie do końca świadomą próbą wejścia w krytyczny dialog z tradycją i infrastrukturą wybranych instytucji, a bardziej okolicznością sprowokowaną finansowymi i strukturalnymi zależnościami. Bliskie jest to zjawisku grantozy, której podstawowym objawem jest, jak pisze Szreder, „wzrost zainteresowania tematyką, która jest w danym momencie wspierana przez grantodawców”²⁴. Twórcy Centrali tak modyfikują swój przekaz – zwłaszcza na poziomie public relations – aby zasugerować intencjonalne zainteresowanie tematyką oferowaną przez instytucję, a następnie wpisać je w swoje statutowe cele.

Stosunki produkcji w Centrali

W Centrali nikt nie ma etatu, uprawia się tu pracę o charakterze prekarnym, niepewną, co waloryzowane jest pozytywnie przez członków zespołu. Dlaczego? Ludzie Centrali podkreślają, że są tutaj z wyboru (jak wspomniał w wywiadzie Arkadiusz Brykalski: „bo się lubimy, bo łączą nas wspólne cele i wybory”). Motywacja ekonomiczna nie jest bodźcem do podejmowania pracy w dużej mierze dlatego, że artyści rekompensują sobie to w teatrach instytucjonalnych. Ludziom nie byłoby zresztą z czego zapłacić – pieniądze, zdobywane w drodze konkursów grantowych, od sponsorów czy w procesie eksploatacji spektaklu, przeznaczone są na realizację kolejnych projektów. *Orestes*, poza tym że sfinansowany został ze stypendiów twórczych Michała Zadary, Roberta Rumasa i Arka Ślesińskiego przyznanych przez ZAiKS, powstał w dużej mierze dzięki temu, co udało się Centrali zarobić podczas *tournee z Chopinem bez fortepianu* po Stanach Zjednoczonych. Marzeniem Zadary jest, by Centrala była fundacją utrzymującą się ze swojego kapitału żelaznego, a zatem niezależną od grantów i sponsorów, ale to jest do zrealizowania wyłącznie w perspektywie kilkudziesięcio, a nawet stuletniej.

Nie dość, że w Centrali się nie zarabia, to czasem do produkcji trzeba dołożyć z własnej kieszeni. Jak tłumaczy Marta Kuźmiak:

właściwie wszystko ładujemy w Centralę, a żyjemy z rzeczy, które robimy poza [...] Pieniądze przeznaczamy na inne cele, a nie na nasze wynagrodzenia, bo wiemy, że to zaprocentuje²⁵.

W Centrali nie jest się więc dla pieniędzy. Dlatego czasem trzeba szukać alternatywnych korzyści, by zachęcić ludzi do pracy. Zadara, chcąc namówić Krzysztofa Bielińskiego na zrobienie zdjęć do jednego ze spektakli Centrali i nie mając środków na jego honorarium, zaproponował, że

24 Kuba Szreder, *ABC Projektariatu*, dz. cyt., s. 47.

25 Rozmowa z 8 grudnia 2016 roku.

w przyszłości zrobi spektakl, w którym zdjęcia będą grały główną rolę – tak powstało *10 politycznych piosenek*. Bieliński najczęściej robi też zdjęcia do spektakli Zadary w teatrach instytucjonalnych.

Czy jednak Centrala realizuje swoje projekty wedle ideałów równości, samorządności i solidarności? Najbardziej jaskrawym przykładem pracy prekarnej w Centrali jest praca wolontariuszy i asystentów, których zawsze jest mnóstwo przy spektaklach reżyserowanych przez Michała Zadare. Jak sam to definiuje:

Jesteśmy skazani na wolontariuszy, bo chcemy obniżyć koszty. [...] W Polsce ludzie zaraz po studiach trafiają do firm po to, by zaraz z nich wylecieć, bo abstrakcją dla nich jest to, że trzeba przyjść punktualnie i wykonać zadaną pracę. Gdy pracowałem w Bydgoszczy nad Szaloną lokomotywą po raz pierwszy miałem czterech asystentów i rzeczywiście, to się sprawdziło. Trzeba było ich wszystkich uczyć, co to jest praca. Podczas pracy nad Orestesem po tym, czy ktoś będzie w stanie wynieść pełen śmietnik i nielegalnie go opróżnić, sprawdzaliśmy, czy to będzie ktoś, z kim będziemy w stanie pracować. A zrobiła to młoda, ładnie ubrana dziewczyna. Mam trochę poczucie winy, ale ona teraz zdaje na reżyserię, więc będę jej mógł pomóc przy egzemplarzu.

Idealny wolontariusz, ale też pracownik Centrali, to osoba zdolna omijać nudne i ograniczające procedury, pozbyć się odpadów w nielegalny sposób, z miejsca ruszyć do zlokalizowanego na peryferiach sklepu Ikea po potrzebną do produkcji torbę i dostarczyć ją w ciągu półtorej godziny. Paradoksalnie, w tej eksploatacji wolontariuszy Centrala widzi jeden z obszarów realizacji swojej misji publicznej, gdyż umożliwia dostęp do intymnego, zamkniętego zwykle w instytucjach publicznych procesu artystycznego, a także daje możliwość sprawdzenia się w pracy.

Praca w Centrali jest interdyscyplinarna, niestabilna i elastyczna – charakterystyczna dla późnokapitalistycznych reguł produkcji. Elastyczność dotyczy się tutaj przede wszystkim wielofunkcyjności, o której pisałam wyżej, i różnorodności wykonywanych zadań. Anna Czerniawska poza tym, że była producentką, odpowiadała także za dramaturgię oraz realizację światła i dźwięku, Jan Duszyński przygotowuje nie tylko muzykę, ale także trailery, Magdalena Zadara poza stroną internetową zajmuje się także tłumaczeniami, a Oliwia Ziębińska była kierowcą. Wszyscy robią wszystko, jak mówi Marta Kuźmiak:

Nie mamy kompetencji przypisanych wyłącznie do stołka, potrafimy obsłużyć program graficzny, przewieźć dekoracje, zająć się promocją. W każdej instytucji mielibyśmy do tego osobne działy. Za wiele rzeczy nie musimy też płacić, bo umiemy je zrobić sami²⁶.

Wtórkuje jej Michał Zadara, dowodząc, że pracownicy Centrali nie tylko wykorzystują wolontariuszy, ale nie oszczędzają także siebie:

Działamy w ten sposób, że wszyscy robią wszystko i że nie ma takiej roboty, do której jesteśmy zbyt ważni, np. że mamy zbyt dużą godność, by posprzątać kibel²⁷.

²⁶ Rozmowa z 8 grudnia 2016 roku.

²⁷ Rozmowa z 8 grudnia 2016 roku.

Ich wypowiedzi odzwierciedlają tożsamość podmiotowości artystycznej (będącej ideałem podmiotowości współczesnego kapitalizmu) omówionej przez Luca Boltanskiego i Eve Chapiello w książce *The New Spirit of Capitalism*. Członkowie Centrali są nieustannie aktywni i ciągle pragną realizować swój potencjał, to wielozadaniowi, samowyzyskujący się przedsiębiorcy, sprawni autoproducenci. Wbrew pozorom, w wielu publicznych instytucjach wygląda to podobnie.

Elastyczność to także współpraca z różnymi instytucjami i podmiotami oraz brak jednego źródła finansowania. Daje to, jak mówi Michał Zadara, „lekkość” i otwartość struktury, umożliwiając omijanie typowych dla instytucji publicznych procedur („Jeżeli na przykład w publicznym teatrze zapragniesz mieć torbę z Ikei, zgłaszasz tę prośbę inspicjentce lub asystentce z nadania instytucjonalnego. Potem krąży pismo, które muszą wszyscy podpisać, a potem dopiero wysyłają zaopatrzeniowca. W Centrali, zgłaszając tę samą prośbę asystentce, po półtorej godziny mam potrzebną torbę”²⁸). „Lekkość” i brak stałego miejsca członkowie Centrali postrzegają jako ich siłę, bo energia nie musi iść w administrowanie budynkiem czy utrzymywanie etatów. Z drugiej strony w centralowcach widać potrzebę ustabilizowania sytuacji, czemu ma służyć przekształcenie Centrali w fundację.

Interdyscyplinarna Centrala pragnie poszerzać swoje spektrum aktywności, wychodząc poza teatr i kierując się ku innym obszarom sztuki (film, instalacja, koncert, architektura). W planach Centrali jest tworzenie wystaw i filmów, a także dotarcie do biznesu i tworzenie nowych mariaży biznesu i sztuki. Póki co jednak, grupa skupia się wyłącznie na produkcji i tworzeniu spektakli.

To wszystko sprawia, że w oczach członków Centrali jest ona znacznie bardziej innowacyjna i efektywna od instytucji artystycznych. Wielofunkcyjność sprawia, że – jak twierdzi Zadara – bardziej szanuje się swój czas, a dzięki temu pracuje się szybciej, Kuźmiak w kontekście elastyczności podnosi temat oszczędności i ekonomii. Owa efektywność daje wiedzę, jak wykorzystać potencjał instytucji artystycznych i ich zmarnowane zasoby. Potrzeba efektywności bardzo mocno wiąże się z fascynacją Michała Zadary współczesnym marketingiem i zarządzaniem, o czym jeszcze będzie mowa.

Zespół Centrali zasilają szeregi projektariatu, którego analizą zajmuje się między innymi Kuba Szreder w książkach *Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy* oraz *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*. Projektariat cechuje to, że jego reprezentanci nie mają nic poza swoją gotowością włączenia się w projekt – nie dotyczy to jednak „teamu” Centrali, bo tworzący go ludzie mają najczęściej intratną pracę w instytucjach publicznych i nie muszą włączać się w projekty, żeby przeżyć. Prekarność jako stan ciągłej niepewności i zależność od cudzej łaski ich nie dotyczy – to prekarność, na którą mogą sobie pozwolić, prekarność z wyboru, której negatywne skutki są równoważone. Píše o tym Kuba Szreder:

²⁸ Rozmowa z 8 grudnia 2016 roku.

Dla większości ludzi sztuki prekarność nie jest efektem strukturalnego przymusu, a raczej jawi się jako rezultat własnych wyborów, skutek uboczny entuzjastycznego zaangażowania w tworzenie projektów czy koszt poświęcenia dla sztuki²⁹.

Centralowcy są wręcz zafascynowani swoim życiem w projekcie, nosząc znamiona mikroprzedsiębiorców, którzy „dysponują swoim własnym *ludzkim kapitałem*, wiedzą, doświadczeniem, kontaktami, które muszą inwestować z myślą o potencjalnym zysku”³⁰. Wiąże się to z eksploatacją entuzjazmu członków Centrali i wolontariuszy – tego typu paliwem napędzane są działania szeregu podobnych niezależnych inicjatyw.

Niezależność, czyli pomiędzy zbiorem procedur a brakiem reguł

„Najpierw pojawiły się idee, a dopiero później ludzie, którzy chcieli w nich uczestniczyć” – twierdzi Zadara, opowiadając o początkach Centrali, którą nazywa „zbiorem procedur”. Jakie procedury ma na myśli? Kluczem jest tutaj „wysoki poziom wykonywania działań związanych ze sztuką” i to, że te procedury są niejako niezależne od tego, jacy ludzie je wdrażają. Ich przejrzystość i „lekkość” jest tym, co odróżnia Centralę od instytucji publicznych („Chodziło o ruch w stronę ekonomii informacji” – mówi Zadara. „Dzięki naciskowi na procedury i na wiedzę można zrezygnować z ciężaru instytucji”). Procedury, o których mówi lider Centrali, mają pozwalać na szybkie działanie i sprawiać, że wszystko postępuje według planu i kosztorysu. Ale dzieje się to często kosztem eksploatacji innych. Procedury te to w istocie brak reguł dający pozorną niezależność, która jest mocno egzekwowaną przez członków Centrali wartością („Centrala jest przejrzysta, niezależna i elastyczna”, „Centrala to niezależna organizacja tworząca spektakle”).

Kuba Szreder zauważa, że projektariusz jest „niezależny” ponieważ zawsze może przemieścić się z jednego projektu do drugiego. Procedury, którymi posługuje się Centrala, to tak naprawdę *know-how* dotyczące sprawnego przeprowadzenia projektu, wiedza o tym, kto, co i jak musi zrobić, żeby doprowadzić przedsięwzięcie do końca bez regulaminów, zbędnej formalizacji zadań czy nadzoru. Projekt jest bowiem, jak zgrabnie puentuje Szreder, „logistycznym cudem samoorganizacji”³¹.

Gwiazdy a reszta „ciemnej materii sztuki”

Gwiazdami, które zajmują główne miejsce na szczycie artystycznej hierarchii w Centrali są Michał Zadara i Barbara Wysocka. Zadara to jeden z najwybitniejszych i najpopularniejszych polskich reżyserów teatralnych, który od momentu ukończenia reżyserii na krakowskiej PWST do dzisiaj stworzył około pięćdziesięciu spektakli (głównie w teatrach instytucjonalnych), instalacji i niezależnych filmów w Polsce, Austrii, Niemczech, Izraelu i USA. Mimo że w Centrali teoretycznie nie obowiązują hierarchie (podkreślał to Michał Zadara w rozmowie z Martą Kuźniak: „Centrala różni się tym od standardowego modelu zespołu teatralnego, że nie jest grupą aktorów zebranych wokół charyzmatycznego przywódcy”³²), jest on zdecydowanym liderem grupy, jej dyrektorem

29 Kuba Szreder, *ABC Projektariatu...*, dz. cyt., s. 94.

30 Tamże, s. 97.

31 Tamże, s. 80.

32 Warszawa. Powstała Centrala, www.e-teatr.pl, dostęp: 27 marca 2017.

artystycznym. To on decyduje o projektach, jakie Centrala będzie realizować. Gwiazdą grupy jest też Barbara Wysocka – aktorka i reżyserka, absolwentka krakowskiej PWST, prywatnie partnerka Zadary – która występuje w głównych rolach w niemal każdym jego przedstawieniu. Sama wyreżyserowała też kilka bardzo ciekawych przedstawień na kilku ważnych polskich scenach, między innymi *Pijaków* Franciszka Bohomolca w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, *Zagładę domu Usherów* Philipa Glassa w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, *Lenza* Georga Büchnera w Teatrze Narodowym w Warszawie, *Juliusza Cezara* Williama Szekspira w Teatrze Powszechnym w Warszawie. W ramach Centrali Wysocka była reżyserką *Szapocznikow. Stan nieważkości/no gravity*.

W cieniu dwójki celebrytów pozostaje reszta „pionu artystycznego”: aktor Arkadiusz Brykalski, muzyk Jan Duszyński, scenograf i artysta plastyk Robert Rumas, oświetleniowiec i twórca wideo Artur Sienicki, kostiumograf Arek Ślesiński i fotograf Krzysztof Bieliński. Jeszcze niżej sytuuje się „pion administracyjny”: wieloletnia pracownica teatrów publicznych, obecnie producentka Centrali Marta Kuźmiak, dramaturżka i producentka Anna Czerniawska, tłumaczka i obsługująca stronę internetową Magdalena Zadara czy graficzka Oliwia Ziębińska. Razem tworzą oni „ciemną materię sztuki”. To pojęcie sformułowane przez Gregory’ego Sholetta w książce *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* i przetłumaczone na język polski przez Kubę Szredera. Ciemną materię sztuki tworzą najczęściej aspirujący i już przegrani artyści, kuratorki czy teoretycy sztuki, technicy, asystentki i administratorki. Ich praca najczęściej pozostaje w cieniu, a łączy ich brak widoczności. Ciemna materia jest potrzebna, by – jak pisze Szreder – „galaktyki gwiazd nie rozpadły się pod wpływem własnych, odśrodkowych sił”. Podtrzymuje ona „okrutną ekonomię” sztuki polegającą na monopolizowaniu przez gwiazdy znacznej części prestiżu, kontaktów i uwagi. Jej praca jest niezbędna – dowodzi tego przykład Marty Kuźmiak, która produkuje, koordynuje i planuje wszystko, co robi Centrala.

Sieciowanie i współpraca z instytucjami publicznymi – pasożytnictwo czy symbioza?

Idea Centrali od początku zakładała współpracę z instytucjami artystycznymi i wykorzystanie ich potencjału do produkcji spektakli, a wzięła się z wieloletniego doświadczenia członków zespołu w pracy w instytucjach oraz świadomości, że mają one wiele zasobów, które są niewykorzystane. To marnotrawstwo instytucji i toporność ich struktury stały się przedmiotem krytyki, z drugiej strony to najczęściej instytucje wnoszą do Centrali wkład rzeczowy i kapitał ludzki. Do tej pory Centrala współpracowała z Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, Sinfonietką Cracovią, Biblioteką Narodową, Teatrem Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, Zachętą Narodową Galerią Sztuki, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Teatrem im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Muzeum Powstania Warszawskiego, Nowym Teatrem w Warszawie oraz Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego. Każdy ze spektakli na zasadzie symbiozy wchodził w dialog z miejscem, w którym powstawał, o czym napisałam wyżej.

W rozmowie Marty Kuźmiak i Michała Zadary dołączonej do manifestu założycielskiego Centrali z 2013 roku *Powstała Centrala* można

przeczytać:

Centrala łączy ludzi, wydarzenia i instytucje w sieć. Tworzy połączenia tam, gdzie ich wcześniej nie było, i stwarza przestrzenie dla nowych idei. Nadaje sygnały i je odbiera³³.

Mowa tu o sieciowaniu, które jest jednym z fetyszy późnokapitalistycznej produkcji, i które analizuje Kuba Szreder:

Sieć jest nie tylko systemem aktywnych połączeń, ale też jest rezerwuarem zasobów, ludzi, instytucji, który umożliwia ich tworzenie. Sieć jest systemem przepływów, który umożliwia zawiązywanie nowych zespołów projektowych i przechodzenie z jednego zespołu do drugiego. Sieć jest aktywowana w projektach, które znowu wspomagają zawiązywanie nowych połączeń. Dzięki sieciowym zasobom projektariusze nie muszą nic posiadać, żeby móc zrealizować swoje zamysły. W sieci liczy się dostęp, a nie własność³⁴.

Ponadto sieciowanie jest nierównomierne – osoby i instytucje pozostające w centrum sieci mają jednak największe wpływy, są najbardziej widoczne. Takie ambicje ma Centrala, która, jak sama nazwa wskazuje, pragnie być w centrum sieci (Centrala to miejsce, które „tworzy połączenia, żeby coś zaistniało za pomocą tych połączeń”³⁵). Grupa najbardziej kojarzona jest z Zadara, który jako jedyny wypowiada się na jej temat w mediach, a tym samym kontroluje przepływy i generuje połączenia.

Pytanie, co takie sieciowanie daje samej Centrali i co daje będącym w obrębie jej sieci podmiotom? Centrala we współpracy z instytucjami sytuuje się gdzieś pomiędzy pasożytnictwem a symbiozą. W rozmowie ze mną Marta Kuźmiak zauważyła, że poszukiwanie nowych partnerów daje Centrali możliwość budowania za każdym razem struktur, a zatem umożliwia testowanie nowych modeli współpracy, instytucje otrzymują zaś kolejne pozycje repertuarowe o wysokiej jakości artystycznej. Nie da się jednak ukryć, że Centrala dokonuje swoistego drenażu instytucji – raz przez gwiazdorskie stawki reżyserskie i aktorskie, dwa – przez wykorzystywanie ich zasobów, trzy – przez liczne „wiązane transakcje” (takie jak gwarancje zatrudniania współpracujących artystów przy spektaklach realizowanych w teatrach publicznych). Zadara mówi o tym wprost:

Jesteśmy zdani na instytucje publiczne, funkcjonujemy wyłącznie dzięki nim. Za każdym razem, kiedy czerpiemy zysk z biletów, wysysamy pieniądze z instytucji publicznych, które przecież też finansują naszą pracę³⁶.

Pomiędzy misją publiczną a konkurencją i sprzedażą produktu

W związku z jubileuszem 250-lecia teatru publicznego w Polsce, który przypadał w 2015 roku, wydanych zostało wiele publikacji poświęconych teatrowi publicznemu i jego misji. Najważniejszą z nich była przetłumaczona na język polski książka Dragana Klaića *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*³⁷. Pretekstem

33 Warszawa. Powstała Centrala, dz. cyt.

34 Kuba Szreder, *ABC Projektariatu...*, dz. cyt., s. 109.

35 Michał Zadara w rozmowie z 8 grudnia 2016 roku.

36 Rozmowa z 8 grudnia 2016 roku.

37 Dragan Klaić, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem*

do jej napisania nie była jednak rocznica polskiego teatru publicznego, ale zachodzące dynamicznie procesy społeczne: postępująca globalizacja, rewolucja cyfrowa, integracja europejska i liberalizacja ekonomii. Dla Klaicia misja publiczna to nie tylko zadania i funkcje teatru, ale także systemowe rozwiązania decydujące o kształcie instytucji. Ważna jest instytucjonalna stabilność, która pozwala na utrzymanie i rozwój zespołu teatralnego oraz realizację długofalowej polityki programowej. Nade wszystko podkreśla on konieczność uniezależnienia teatru publicznego od mechanizmów rynkowych. Pisze o tym także Dariusz Kosiński w eseju *Teatr publiczny – azyl pod napięciem*. Ponieważ teatr publiczny finansowany jest z publicznych pieniędzy, nie działa dla zysku, ale dla pożytku publicznego. Kosiński powołuje się na Juliusza Osterwę i jego konstatację, że „teatr to nie przedsiębiorstwo, ale przedsięwzięcie”.

Jeden z zamówionych przez Instytut Teatralny esejów na 250-lecie teatru publicznego z cyklu *Teatr publiczny – narracje* (w ramach którego powstał tekst Kosińskiego) napisał Michał Zadara³⁸. Centrala jawi się tutaj jako wzór dla teatru publicznego. W odróżnieniu od ówczesnego jubilat, organizacja ma bowiem jasno i wyraźnie sformułowaną misję: „tworzenie i prezentowanie spektakli na najwyższym poziomie jakości i innowacji, przy ograniczeniu zaplecza biurokratycznego i technicznego do minimum”. Reżyser postuluje, by teatry publiczne miały w podobny, prosty sposób sformułowaną misję własną, co jest gwarantem funkcjonowania całego systemu. Dalej wchodzi on w rozważania szczegółowe, obalając po kolei błędne w jego mniemaniu przekonania dotyczące teatru publicznego – na przykład to, że wymaga on zatrudniania aktorów na umowach o pracę. Stosując porównanie z transportem publicznym, nie traktuje dbania o godziwe warunki pracy jako konieczne dla właściwego funkcjonowania instytucji i wypełniania misji publicznej: „Transport publiczny nie jest po to, by najlepsi kierowcy autobusów pokonywali niesamowite trasy, lecz po to, by przewieźć tanio dużo ludzi. Ten cel wymaga, by specjaliści kierowali pojazdami”. Teatr publiczny bowiem – jak transport publiczny – powinien być dostępny dla wszystkich i prezentować spektakle, które ludzie sami z siebie chcą oglądać (a gdzie tu wyzwania stawiane widzowi, o których pisze Kosiński?). Zadara jednoznacznie kładzie nacisk na publiczność, a nie na zespołowość, pisząc: „Celem teatru publicznego jest publiczność, nie teatr”. Zwrot ku publiczności wiąże się z niskimi cenami biletów (ten wątek przewijał się także w wywiadzie, który przeprowadziłam), a także ze współpracą z lokalnymi artystami. Na koniec Zadara formułuje definicję teatru publicznego:

Teatr publiczny dba o rozwój kulturalny wszystkich mieszkańców określonego przez organizatora regionu, produkując i udostępniając im spektakle teatralne i tworząc różne możliwości.

W rozmowie, którą przeprowadziłam z Centralą, w odpowiedzi na pytanie o misję publiczną pojawiły się też inne wątki: umożliwianie zdobywania doświadczenia niewykwalifikowanej kadrze prekariatu, o czym pisałam wyżej, a także świadomość konkurowania z innymi teatrami publicznymi:

a demokracją, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa–Lublin 2015.

38 Michał Zadara, *Nie wiemy, co gramy – ku definicji teatru publicznego*, www.250teatr.pl, dostęp: 27 marca 2017.

Nie konkurujemy z 6. piętr³⁹. Raczej z teatrami publicznymi – Nowym⁴⁰, z Rozmaitościami...⁴¹ Mówiąc o konkurencji, mam na myśli to, że ustawiamy się w tym samym rzędzie doświadczeń artystycznych, że chodzi nam dokładnie o tę samą widownię⁴².

Pisząc i opowiadając o misji teatru publicznego, Michał Zadara pozenił go więc z zależnością wobec rynku, sprzedaży i współczesnego marketingu. Twórca jednak nie zawsze reprezentował takie poglądy. Skąd wzięło się tak radykalne przedstawienie zwrotnicy?

Pisałam na początku, że bodźcem dla powołania Centrali było spotkanie z ekonomistą Jerzym Hausnerem. Pierwsze spotkanie w 2009 roku na Kongresie Kultury zakończyło się konfliktem. Na kongresie zderzyły się dwie koncepcje. Pierwszą reprezentowali Jerzy Hausner i Leszek Balcerowicz, którzy przekonywali do ograniczenia mecenatu i kontroli państwa oraz uwolnienia w kulturze praw rynku. Mowa była o patologiach instytucji zależnych od państwa, polegających na klientyzmie, etatyzmie, rozrzutności i silnej roli związków zawodowych oraz uzależnieniu instytucji od polityków i urzędników. Wystąpienia ekonomistów wywołały wzburzenie zebranych artystów, w tym Michała Zadary, którzy w likwidacji mecenatu państwa widzieli prawdziwą katastrofę, zapaść polskiej kultury. Zadara atakował także głoszony przez Hausnera pogląd mówiący o tym, że są możliwe inne formy prowadzenia ambitnej działalności artystycznej niż teatr instytucjonalny. Polemika przeniosła się także na łamy prasy, w odpowiedzi na wywiad udzielony przez Leszka Balcerowicza Romanowi Pawłowskiemu, Zadara wypowiadał się jednoznacznie przeciwko ekonomistom i bezwzględności wolnego rynku. Kolejne spotkanie z Hausnerem miało miejsce w 2010 roku i było już bardziej koncyliacyjne, gdyż odbyło się podczas rozwijania zaproponowanego przez Hausnera „Paktu dla kultury”. Była to umowa społeczna, której projekt stworzony został przez tak zwanych Obywateli Kultury, między innymi Henrykę Bochniarz, Beatę Chmiel, prof. Jerzego Hausnera, Jarosława Lipszyca, prof. Andrzeja Mencwela, Beatę Stasińską, Jacka Żakowskiego, w odpowiedzi na postulaty Kongresu Kultury 2009⁴³. Kolejny rok to powołanie Agencji Artystycznej GAP – jednostki organizacyjnej Fundacji Gospodarki i Administracji Publicznej, obecnie funkcjonującej jako odrębny podmiot – Przedsiębiorstwo Społeczne Agencja Artystyczna GAP Sp. z o.o. i ściśle współpracujące z FGAP w ramach działalności kulturalnej

39 Teatr 6. piętro – prywatny teatr w Warszawie nastawiony na komercyjne spektakle oparte na gwiazdorskiej obsadzie.

40 Nowy Teatr – warszawski teatr miejski stworzony specjalnie dla Krzysztofa Warlikowskiego i pracującego z nim zespołu, prowadzący też intensywny program kuratorski w dziedzinie tańca i sztuk performatywnych. Ma swoją siedzibę w zabytkowych budynkach Miejskiego Przedsiębiorstwa Oczyszczania na Mokotowie w Warszawie, przy ulicy Madalińskiego. Otwarcie Międzynarodowego Centrum Kultury Nowy Teatr odbyło się w kwietniu 2016 roku.

41 Teatr Rozmaitości – właściwie TR Warszawa. Jeden z najciekawszych polskich teatrów repertuarowych, który na przełomie XX i XXI wieku stał się ośrodkiem teatralnej rewolucji, dając początek nowej estetyce i językowi teatralnemu. Dyrektorem artystycznym teatru od 1998 roku jest reżyser Grzegorz Jarzyna.

42 Rozmowa z 8 grudnia 2016.

43 Do głównych założeń „Paktu” należy zwiększenie wydatków na kulturę do 1% budżetu państwa. Pakt został podpisany przez Ministra Kultury Bogdana Zdrojewskiego w 2011 roku.

i rozrywkowej. Agencja realizuje równocześnie około dwudziestu pięciu projektów, różnej skali i adresowanych do różnych środowisk, środki na swoją działalność pozyskując głównie od sponsorów, z grantów, a także częściowo z odpłatności za bilety czy uczestnictwo. W 2011 roku to „przedsiębiorstwo społeczne” wydało się Zadarze idealnym podmiotem do wyprodukowania *Chopina bez fortepianu*. Od tego momentu GAP regularnie wspiera też inne produkcje Centrali.

Centrala zrodziła się niejako na ideach głoszonych przez Jerzego Hausnera, który jest zwolennikiem tezy, że ekonomię należy zmieniać przez kulturę i jest przekonany o kluczowej roli kultury w nowoczesnej gospodarce. Hausner twierdzi też, że możliwe jest funkcjonowanie prywatnej działalności, która może być jednocześnie artystyczna, niedochodowa i niekomercyjna, i tym samym stanie się równoprawnym modelem funkcjonującym obok systemu instytucji publicznych i spełniającym podobne misje. Michał Zadara i Jerzy Hausner wywarli na siebie nawzajem ogromny wpływ – myśli Hausnera otworzyły radykalnie instytucjonalnego reżysera na działalność w ramach wolnego rynku, współpraca z Zadarą umożliwiła rozwój zainicjowanego przez ekonomistę w Agencji GAP modelu przedsiębiorstwa społecznego.

Nie tylko przyjaźń z Hausnerem zaszczepiła w reżyserze fascynację współczesnym marketingiem i zarządzaniem. Studiując w Stanach Zjednoczonych, na wydziale nauk politycznych w Swarthmore College, Zadara zatrudnił się w jednej z najbardziej topowych agencji pijarowych w Nowym Jorku – tam nauczył się marketingowego myślenia. Te młodsze fascynacje powróciły, gdy powstawała Centrala. W wypowiedziach reżysera możemy dostrzec ich ślady – często, opisując swoją działalność artystyczną, posługuje się takimi słowami jak konkurencja, rynek, zasoby, kapitał, efektywność:

Zazdroszczę korporacjom i fascynuje mnie, jak dzisiaj działa zarządzanie. Zarządzanie i prawo to dzisiaj najciekawsze dziedziny życia. Jeśli nauczysz się dobrego zarządzania, to możesz zmieniać świat. W teatrze niekoniecznie⁴⁴.

Zdaniem Zadary rynek jest dobry, bo pozwala zarobić na entuzjazmie i pasjach, a korporacyjny model jest wzorcem, którym teatr publiczny powinien się inspirować. Nawet misję publiczną Zadara rozumie jako konkurowanie z innymi teatrami.

Reżyser deklaruje się jako wolnorynkowy, ale zarazem podkreśla nieumiejętność działania w ramach wolnego rynku:

Moje przetrwanie nie byłoby więc możliwe, gdyby nie zatrudniały mnie inne teatry, np. publiczne – mówi Zadara. Tak naprawdę wolałbym pracować wyłącznie w Centrali, ale wtedy musielibyśmy mieć zupełnie inne finansowanie i inną strukturę. Inaczej bym nie przeżył⁴⁵.

Powołanie Centrali zdarzyło się w momencie osiągnięcia przez Zadarę sukcesu zawodowego w teatrach publicznych. Krótko mówiąc, w sytuacji, w której artysta mógł pozwolić sobie na takie ryzyko. Dawał wtedy cztery do pięciu premier rocznie i zaczął otrzymywać nagrody – falę sukcesu rozpoczął spektakl *Chopin bez fortepianu*, jego światowe tournée i *grand prix* na festiwalach. W 2014 roku miesięcznik „Teatr” przyznał

⁴⁴ Rozmowa z 8 grudnia 2016 roku.

⁴⁵ Rozmowa z 8 grudnia 2016 roku.

mu Nagrodę im. Konrada Swinarskiego, rok 2015 to zwycięstwo w I edycji konkursu „Klasyka Żywa”. Zdaniem Kuby Szredera, artyści kompensują „ekonomicznie darmową pracę «powołaniową» dochodową pracą «komercyjną»”, w przypadku Zadary jest inaczej – pracę powołaniową w Centrali kompensuje on dochodową pracą niekomercyjną, pracą w instytucji kultury, która zapewnia mu utrzymanie. Wciąż jednak marzy mu się teatr popularny i praca w teatrze komercyjnym:

Chodzi mi po głowie taki ekskluzywny spektakl, że zaprasza się gwiazdy do małej kameralnej przestrzeni i kasuje się za to sto pięćdziesiąt złotych. Wiele osób płaci takie pieniądze za teatr. [...] Chciałbym zrobić karierę w komercyjnym teatrze, ale nie wiem, czy bym umiał. Niektórzy marzą, by pracować w Rozmaitościach, a ja marzę, by zrobić farsę w Kwadracie⁴⁶.

Reżyser twierdzi jednak, że jest uwikłany w „publiczną pułapkę”, która uniemożliwia mu przekierowanie się na komercyjną działalność. Czy to kokieteria, czy jednak dowód na to, że mechanizmów rynkowych nie da się pożenić z misją publiczną?

Pomysł na Centralę zrodził się w opozycji do instytucji publicznych, dlatego można myśleć o niej jako o swoistej „patainstytucji”, o której pisałam we wstępie. Artyści wciąż nie poddali jednak refleksji mechanizmów pracy własnej. Silne kapitalistyczne tendencje w myśleniu twórców Centrali przywodzą na myśl krytyczne analizy Bojany Kunst, która poddaje krytyce obecne w instytucjach postfordowskie metody pracy i przejmowanie kapitalistycznych reguł do pracy instytucji, w wyniku czego stają się one właściwie swoistymi „domami produkcyjnymi, fabrykami”. Często bowiem dzieje się tak, że najbardziej postępowe organizacje powielają te same modele funkcjonowania, które potępiają w swojej działalności.

Bibliografia

Agamben, Giorgio, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwaterko, PIW, Warszawa 2006,

Czeczot, Katarzyna, *Wyglądanie szwów*, „Dwutygodnik” 2015, nr 157.

Gruszczyński Arkadiusz, *Jak Komuna Otwock stała się Komuną Warszawa*, „Polish Theatre Journal” 2017, nr 1-2, www.polishtheatrejournal.com.

Klaić, Dragan, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa–Lublin 2015.

Kuźmiak, Marta, *Inny system sensów*, www.e-teatr.pl, dostęp: 27 marca 2017.

Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa–Lublin 2016.

⁴⁶ Teatr Kwadrat im. Edwarda Dziewońskiego – warszawski teatr, który od ponad czterdzieści lat wystawia głównie sztuki komediowe oraz farsy współczesne.

Mrozek, Witold, „*Dziady*” *Zadary we Wrocławiu. Trzecia część w pięć i pół godziny*, „Wyborcza.pl”, dostęp: 27 marca 2017.

Powstała Centrala, www.e-teatr.pl, dostęp: 27 marca 2017.

Sholette, Gregory, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London-New York 2011.

Szreder, Kuba, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

Teatr w Polsce. Dokumentacja sezonu 2014/2015, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Waligóra, Katarzyna, *Po co nam fortepian, kiedy jest Wysocka?*, www.e-teatr.pl, dostęp: 27 marca 2017.

Warszawa. Powstała Centrala, www.e-teatr.pl, dostęp: 27 marca 2017.

Wokół teatru popularnego, www.e-teatr.pl, dostęp: 27 marca 2017, przedruk za „Dialog” 2016, nr 9.

„*Wszyscy byli odwrócenii*” w *Muzeum Historii Żydów Polskich*, Michał Zadara w rozmowie z Anną Czerwińską, www.e-teatr.pl, dostęp: 27 marca 2017.

Zadara, Michał, *Nie wiemy, co gramy – ku definicji teatru publicznego*, www.250teatr.pl, dostęp: 27 marca 2017.

Abstrakt

Kamila Paprocka-Jasińska

Centrala nas ocali?

Założony w 2013 roku przez Michała Zadare Teatr Centrala to rzadko spotykany w polskim systemie przykład teatru, który aspiruje do miana niepublicznej instytucji kultury, prywatnego teatru, który przypisuje sobie misję publiczną, prowadząc niedochodową i niekomercyjną działalność artystyczną. Artykuł, będący swoistym *case study*, przygląda się mechanizmom funkcjonowania Centrali z perspektywy krytyki instytucjonalnej – myśli i spostrzeżeń Bojany Kunst, Kuby Szredera, Luca Boltanskiego, Eve Chapiello, Grega Scholetta i innych. Uwagę poświęcam przede wszystkim współpracy Centrali z instytucjami publicznymi, panującemu w niej stosunkom produkcji, szczególnemu rozumieniu przez twórców misji publicznej, a także neoliberalnemu, ideologicznemu zapleczu działalności teatru, wyrosłemu z fascynacji współczesnym marketingiem i zarządzaniem. Tekst jest także próbą odpowiedzi na pytanie, czy da się pogodzić wolnorynkowe podejście z realizowaniem misji publicznej.