

Weronika Szczawińska

Teoretyczne demokracje,
praktyczne instytucje

www.polishtheatrejournal.com



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Weronika Szczawińska

Teoretyczne demokracje, praktyczne instytucje

W swoim tekście chciałabym zaproponować pewną ramę dotyczącą szczególnych, związanych z transdyscyplinarnością mechanizmów rządzących polskim teatrem – rama i opis tych mechanizmów mogą stać się także kontekstem dla tematów związanych ze szkolnictwem.

W okopach

Na początku chciałabym zaryzykować następującą tezę: w polskim życiu teatralnym nie może być mowy o integracji teorii i praktyki. Ta integracja nie dokonała się. Męcząca wojna pozycyjna trwa, siedzimy w okopach binarnie ustawionego konfliktu i nie potrafimy tej binarności przezwyciężyć. Sprawę oczywiście celowo wyostrzam – nie chodzi mi tu o zanegowanie zmian, praktyk i działań, jakie nastąpiły w ostatnich kilkunastu latach i następują dalej, wysiłkiem rzeszy osób. Sądzę jednak, że takie radykalnie pesymistyczne ujęcie może pomóc nam nieco trafniej oszacować stan faktyczny, postawić diagnozę, a może nawet zastanowić się nad przyszłością.

Wszystko, co w ostatnich latach wydarzyło się w dziedzinie tak pojętej integracji – pojawienie się nowych zawodów teatralnych, działalność dramaturgów, kuratorów, zmiana w nastawieniu niektórych środowisk teoretyków, paralelność praktyki scenicznej i teoretycznej znajdująca ujście na przykład w równoległym rozpracowywaniu istotnych społecznie tematów (jak chociażby *memory boom*, nurt przeciw-historii, spektakle dotyczące wątków emancypacyjnych czy też utopistycznych modeli społecznej organizacji), teatralna zmiana formy realizowana poprzez eseje teatralne, spektakle oparte na riserczu, gruntowne przemyślenie roli teatralnego medium i poszczególnych składowych tego złożonego, intermedialnego kompleksu, rozwój krytyki instytucjonalnej – jest tylko zestawem pewnych strategii, nie do końca połączonych, nie do końca składających się na większą całość. Pozostaje, mówiąc brutalnie, rozbudowanym marginalgium, ponieważ nie zdołaliśmy naruszyć fundamentów naszego myślenia o teatrze, co znajduje swoje odwzorowanie także w strukturze szkolnictwa teatralnego.

Zanim wytłumaczę się z mojej tezy, chciałabym odwołać się do wydarzenia sprzed kilku lat. W 2013 roku zorganizowano w Gardzienicach I Zjazd Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Odbył się tam panel „*Wet za wet: Praktyka i teoria w polskich badaniach teatralnych*”, w którym brałam udział. Panel otwierało wystąpienie Dariusza Kosińskiego, zatytułowane *Wet za wet (a mur zburzę!)*. Chciałabym przywołać tu fragment tamtego tekstu:

Od wielu lat w polskim życiu teatralnym i teatrologicznym utrzymuje się ścisły i mocno zinstytucjonalizowany podział na „praktykę” i „teorię”, na artystów i badaczy, którzy – choć zajmują się w zasadzie tą samą sferą życia – zdają się mówić zupełnie innymi językami. Liczne przykłady współpracy kwestionujące tę opozycję, lokują się raczej po stronie „praktyków”, którzy zapraszają „badaczy” do współpracy jako konsultantów, doradców, kuratorów, dramaturgów, a nawet aktorów (o dość specyficznym statusie). Trudniej natomiast byłoby wskazać przykłady zapraszania praktyków jako rzeczywistych partnerów badawczych. Jeszcze trudniej – działania łączące obie sfery, zbliżone do tego, co w krajach anglosaskich określa się mianem „performance as research”. Nieufność wobec tego typu metodologii (częściowo uzasadniona), struktura instytucji naukowych i akademickich, a także różnego rodzaju środowiskowe napięcia pogłębiają podział, który wydaje się fałszywy i szkodliwy.¹

Wystąpienie Kosińskiego, chociaż trafnie odzwierciedlające zarys tej binarnej wojny pozycyjnej, miało w istocie charakter optymistyczny, postulatyczny. Podobny charakter miał zresztą cały panel, w tym moje wystąpienie (stworzone i wygłoszone wraz z Bartoszem Frąckowiakiem). Niestety, minęło kilka lat i cała sprawa zaczyna wyglądać coraz gorzej – od tamtej pory niewiele się zmieniło. Wciąż tkwimy w postulatach, które wydają się coraz trudniejsze do zrealizowania. Z dzisiejszej perspektywy, w przeciwieństwie do Kosińskiego, twórczy, integracyjny impuls ułokowałabym raczej po stronie teoretyków. To oni, stając się na przykład kuratorami, dyrektorkami, czy też jako teoretycy, pedagodzy wykorzystują narzędzia praktyczne w swojej pracy, posługują się urozmaicającymi metodami i strategiami.

Podobne było moje doświadczenie, kiedy studiowałam kilkanaście lat temu na Wydziale Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie – ożywcza zmiana przychodziła od strony wydziału Wiedzy o Teatrze. Chciałabym tu zwłaszcza przywołać zrealizowany w 2005 roku, rok przed wydaniem polskiego przekładu książki Hansa-Thiesa Lehmana *Teatr postdramatyczny*, festiwal Postdrama Project. Inicjatywa zorganizowana przez grupę aktywnych studentów WoT-u stała się bardzo istotnym wydarzeniem: do Akademii przyjechał między innymi dokumentalista teatru Volksbühne Erhard Ertel, a Małgorzata Sugiera cierpliwie wprowadzała nas, podczas sesji warsztatowej, w zawiloci nieznanej studentom Akademii Teatralnej teorii. To było dla mnie bardzo ważne doświadczenie i wspomnienie istotnego impulsu, który wyszedł od teoretyków. My jako studentki i studenci reżyserii i aktorstwa pozostawaliśmy bierni.

Skąd radykalizm i pesymizm mojej tezy? Prawdziwą stawką integracji teorii i praktyki jest przekształcenie instytucji, systemowa zmiana, która wciąż nie następuje. Albo inaczej: następuje bardzo powoli, pełzająco, pośród drobnych przesunięć dotyczących modelu pracy. Integracja teorii i praktyki nie może być jedynie intelektualnym i artystycznym narzędziem, ale narzędziem zmiany. Zmiany, której charakter musi być całościowy.

Tymczasem wciąż aktualne pozostają niestety słowa Grzegorza Niziołka z tekstu *Dwa tysiąclecia prawie i ani jednego boga!* z 2010 roku (choć bardzo chciałabym móc wreszcie przestać cytować ten tekst, będący przynębiającą diagnozą polskiego życia teatralnego jako

1 Dariusz Kosiński, *Wet za wet (a mur zburzę!)*, http://www.ptbt.e-teatr.pl/files/zjazd_pdf/Kosinski_Wet_za_wet.pdf, dostęp: 3 lipca 2017.

wojny totalnej):

Słowa Nietzschego dotyczą chrześcijaństwa i faktu, że europejska cywilizacja nie była w stanie wyłonić przez dwa tysiąclecia nowego systemu religijnego, nowego bóstwa. Właśnie te słowa chciałbym strawestować w odniesieniu do polskiego teatru: dwie dekady i ani jednego przykładu nowego modelu teatru. W Polsce wciąż rządzi model teatru repertuarowego: z dyrektorem naczelnym i artystycznym, współpracującymi reżyserami, stałym zespołem aktorskim i repertuarem planowanym na kilka miesięcy naprzód. Z biurami organizacji widowni i statystykami frekwencji. Mamy do czynienia ze swoistą monopolizacją przestrzeni artystycznej i przejmowaniem niemal wszystkich funduszy publicznych przeznaczonych na działalność teatralną.²

Oczywiście, w dzisiejszym kontekście społeczno-politycznym należy dodać, że sprawa monopolizacji funduszy publicznych zmieniła znaczenie i mocno się skomplikowała, powinna więc być rozpatrywana w innym świetle – ale to już temat na osobną dyskusję.

Można tu dodać, że te grupy, wśród których integracja teorii i praktyki dokonuje się najsilniej, jak na przykład coraz mocniej zaznaczające swoją obecność (także w teatrze repertuarowym) środowisko taneczne, rodzaj nowej polskiej sceny tanecznej, pozostają odcięte od stabilnego finansowania. I tu dochodzimy do swoistego *clou* programu.

Należy odsłonić i silnie podkreślić fakt, że przestrzeń polskiego teatru należy rozpatrywać jako niejednorodną formację pełną uskoku: przestrzeń nierównomiernego finansowania, niestabilności, przestrzeń zupełnie innych oczekiwań, tradycji, a nawet – co szczególnie istotne – przynależności do różnych faz kapitalizmu. Szkoły teatralne i teatry repertuarowe zdają się przynależeć do zupełnie innej przestrzeni niż festiwale (na których pokazywane są repertuarowe produkcje), spektakle projektowe, sceny niezależne czy autorskie, scena tańca. Można wprowadzić jeszcze inne linie podziału: edukacja w szkołach teatralnych należy do zupełnie innego kosmosu niż niektóre współczesne praktyki artystyczne. A raczej – niż zdecydowana większość tych praktyk.

W instytucjach, w których dochodzi do pewnych działań hybrydowych, transdyscyplinarnych, następuje gwałtowny kryzys – najczęściej nie do rozwiązania.

Chciałabym powołać się tu na znaczący przykład dwóch instytucji teatralnych: warszawskiego Teatru Dramatycznego za dyrekcji Pawła Miśkiewicza i Doroty Sajewskiej (2008–2012) oraz Teatru Polskiego w Bydgoszczy za dyrekcji Pawła Wodzińskiego i Bartosza Frąckowiaka (2014–2017). Owe dwie instytucje, które usiłowały taką szeroką, zintegrowaną zmianę przeprowadzić, skupione na przemyśleniu swojego kształtu – oczywiście w sposób niepełny, bo były to trudne początki (Z pola widzenia umknęły więc w obu z nich problemy ekonomiczne. To umyka zazwyczaj jako pierwsze.) – zaliczyły spektakularny kolaps. Rozumiem przez to nie porażkę dyrekcji, ich współpracowników i twórców – tu sprawy toczyły się do przodu – ale kolaps systemowy.

Obydwie dyrekcje (zakończona w 2012 Miśkiewicza i Sajewskiej oraz zamknięta symbolicznym finisażem w czerwcu 2017 dyrekcja Wodzińskiego i Frąckowiaka) zakończyły się nieprzedłużeniem

2 Grzegorz Niziołek, *Dwa tysiąclecia prawie i ani jednego boga!*, „Didaskalia” 2010, nr 99, http://www.didaskalia.pl/99_niziolek.htm, dostęp: 3 lipca 2017.

kontraktu przez organizatora teatru oraz likwidacją osiągnięć i dorobku (w przypadku Dramatycznego) czy zapowiedzią niekontynuowania linii (w przypadku Bydgoszczy). Obie instytucje, których nowatorski kształt związany z integracją teorii i praktyki obejmował między innymi publikacje książkowe, riserczowe spektakle, sceniczne eseje teatralne, model kuratorski, współpracę z zagranicznymi twórcami (co w Polsce rzadkie), zostały wymazane poprzez podwójne osaczenie – przez neoliberalne praktyki domagające się innego kształtu, rentownej kultury „dla ludzi” oraz konserwatywny *backlash* (obecnie nasilony).

Nie chcę idealizować tych dwóch teatrów. Były tam istotne problemy na przykład z demokratyzacją procesu twórczego, ale nie zmienia to faktu, że podjęto w nich naprawdę realne i poważne próby głębokiej transformacji, które na poziomie instytucjonalnym zdemontowano.

Oczywiście, można powiedzieć, że integracja teorii i praktyki to także świetny, chwytliwy slogan, zabieg piarowy. Przechwytną frazę Marka Fishera z książki *Capitalist Realism: Is there no alternative?*, warto powtórzyć, że „all that is solid melts into PR”³ – ta parafraza cytatu z Marksa głosi, że „wszystko, co stałe, rozplywa się w PR”. Ale ostatnio w polskim teatrze jest tak, że integracja teorii i praktyki nawet nie jest już pożądanym PR i zamienia się w PR czarny. Dzieje się tak szczególnie dzięki krytykom (a raczej: degradacji krytyki), którzy coraz częściej postrzegają swoją pracę jako wprawki w sztychowaniu, dokonywanym za pomocą spetryfikowanego języka konserwatywno-neoliberalnej propagandy, w którym kluczową rolę odgrywa populizm i stygmatyzacja słowem „hermetyczne”. Krytycy jak gdyby zapomnieli o swoim podstawowym obowiązku oglądania spektakli – często ferują wyroki i udzielają rad na podstawie swoich fantazji i wyobrażeń, przyczyniając się do utrwalenia binarnej wojny pozycyjnej.

Praktyczne instytucje. Specjalizacja pracy

Chciałabym odnieść się do wydanej niedawno po polsku i intensywnie dyskutowanej książki Bojany Kunst *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*. Otóż wydaje mi się, że książkę tę trzeba czytać w polskim kontekście w sposób specyficzny ze względu na inne od niemieckiego i słoweńskiego (czy też postjugosłowiańskiego) wymodelowanie kształtu polskiej instytucji. Książka ta jest w polskim kontekście aktualna i nieaktualna zarazem. Oczywiście, tezy autorki o tym, że praktyki artystyczne, kult elastyczności, nieustannego samorozwoju, nieustannej aktywności i kreatywności są idealnym modelem dla pożądanego w późnym kapitalizmie modelu pracy są prawdziwe – ale w polskim kontekście stosują się tylko do wybranego obszaru praktyk, sytuujących się najczęściej na marginesach teatru repertuarowego albo poza jego granicami.

W polskim teatrze repertuarowym i w teatralnym szkolnictwie panuje bowiem kapitalizm innego typu, fazy wcześniejszej. To kapitalizm ścisłej specjalizacji, podziału ról, ścisłego definiowania się w ramach swojej profesji, w kontraście do innych profesji. Przypomina opisywaną przez Kristin Ross, amerykańską badaczkę, formację dziewiętnastowieczną, znajdującą swoje ścisłe odzwierciedlenie w powieściowym schemacie *Bildungsroman*, gdzie młode indywiduum, po czasie burzliwej młodości,

3 Por. Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There no Alternative?*, Zero Books, Washington 2009, s. 44.

zostaje w pełni zintegrowane w społeczeństwie poprzez swój zawód, ściśle określony⁴. To dlatego Arthur Rimbaud, przenikliwy krytyk kapitalizmu, pisał „J'ai horreur de tous les métiers”⁵ i odmawiał bycia poetą (To zabawne, że w powszechnym odbiorze funkcjonuje dziś jako wzorzec poety, i to wyklętego.).

Polski teatr to fetyszyzowanie swoich pozycji, swojego zawodu, w obrębie artystycznej fabryki, która pracuje na potęgę i pracuje dla rynku. To mechanizm, który bardzo dobrze pamiętam ze szkoły teatralnej. Budowaliśmy role – jak być reżyserem, aktorką, krytykiem. Wiązał się z tym określony kod, strój, sposób zachowania, a przede wszystkim performans pogardy wobec innych zawodów teatralnych (studentów wydziału Widzy o Teatrze nazywaliśmy „wychodzącymi o trzeciej” w przeciwieństwie do nas, „ciężko harujących” praktyków rzadko opuszczających szkolne mury). Środowisko teatralne w Polsce lubuje się w takim tożsamościowym performansie. Tak opisany podział ról wskazywałabym jako pierwszą i główną przyczynę braku porządnej integracji teorii i praktyki. I tu należałoby zrobić, w stosunku do książki Kunst, krok do tyłu: kolektywne formy usieciowienia i współpracy (oparte na rozpuszczeniu sztywnych funkcji, zawodowych ról, testowaniu innych modeli współpracy), które są według autorki częścią życia w turbokapitalizmie, nie wytworzyły się jeszcze u nas, dopiero się wykluwają. I – mając dzięki analizie Kunst głęboką wiedzę o tym, co się może z nimi stać – powinniśmy otoczyć je opieką i spróbować świadomie nimi pokierować, bo w nich nadzieja na zmianę, wytworzenie innego modelu pracy, produkcji, innej instytucji – a w rezultacie innego systemu. Na razie polskie instytucje są praktyczne w konserwatywny sposób: skrzętnie rozdzielają i alienują.

Jest jeszcze jeden kontekst tożsamościowy, który chroni polski teatr przed gruntowną zmianą. To jakże paradoksalnie bliski kapitalistycznemu kontekst narodowy. Polski teatr głównego nurtu – w tym szkolnictwo i krytyka – zdaje się mieć wciąż obsesję na własnym punkcie, która prowadzi do daleko posuniętego separatyzmu i niechęci do korzystania z osiągnięć międzynarodowych (wyjątkiem jest tu specyficznie rozumiana tradycja rosyjska). Warto zauważyć, że kiedy inne tradycje pojawiają się w publicznej dyskusji o sztuce scenicznej, są zawsze „narodowe” i rozpatrywane w kontekście polskiej tradycji. Widać to wyraźnie w świetle rozgrywającego się na naszych oczach *backlashu*. Szeroko dyskutowany program Marka Mikosa, nowego dyrektora Narodowego Starego Teatru w Krakowie, dostarcza tu dobrego przykładu: przywoływana tam tradycja brytyjska „ocalić” ma tradycję polską, którą to teatralna tradycja „niemiecka” rzekomo demoluje. Narodowo zidentyfikowani fantazmatycznie przyjaciele i wrogowie niewiele mają jednak wspólnego z rzeczywistą praktyką.

Ten aspekt jest także widoczny w kontekście nieobecności prac Andrzeja Wirtha w polskiej teorii i dyskusji teatralnej głównego nurtu. To znamienne, bo założyciel Instytutu Teatrologii Stosowanej w Giessen, polski ekspata o międzynarodowym, a właściwie ponadnarodowym doświadczeniu, wydaje się tym czymś i tym kimś, kogo polskiej teorii-praktyce najbardziej brakuje. Aspekt ucieczki przed ustaloną

4 Por. Kristin Ross, *The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune*, Verso, London-New York 2008, s. 48–50.

5 Por. Tamże, s. 50.

tożsamością, przed *métier*, wydaje się jedną z najbardziej podstawowych i twórczych strategii Wirtha. Fenomen ten zwięźle uchwycił Jan Kott, we wstępie do książki Wirtha *Teatr, jaki mógłby być*:

Wszyscy jesteśmy zwykle tym, co robimy, ale Andrzej Wirth jest poza tym, jest i pozostaje Andrzejem Wirthem. [...] W Niemczech wykładał, a nawet w pewnym sensie prowadził najlepszą szkołę teatrologii, ale ani jemu samemu, ani nikomu innemu nie przyjdzie do głowy nazywać Wirtha teatrologiem. [...] Ma paru świetnych uczniów, ale i im nie przyjdzie do głowy mówić o nim profesor.⁶

Typowa dla Wirtha międzynarodowa fuzja, daleka – był w końcu świadkiem historii – od globalizacyjnych złudzeń, dawała też sensacyjne rezultaty w badaniach nad polskim teatrem: wystarczy tu przywołać autorskie zestawienie Grotowskiego i Brechta (w którym wyjęty z polskiego kontekstu Grotowski zaczął rezonować zupełnie inaczej).

Teoretyczne demokracje. Hierarchia

Z postaciami takich jak Wirth teorio-praktyków wiąże się kolejny istotny wątek. Teoria wie swoje i produkuje utopijne scenariusze – tymczasem praktyczna instytucja działa zupełnie inaczej. Zaawansowanej teorii nie odpowiada działanie. Nawet wskazane przeze mnie powyżej progresywne instytucje miały problem z hierarchią i hierarchicznością. Czyli, mówiąc krótko, z demokracją. O kłopotach z demokracją w teatrze pisała Agata Adamiecka-Sitek w bardzo ciekawym artykule *Teatr, demokracja i zmiana*, przeciwstawiając reprezentację demokracji w teatrze realnym i możliwym w tym medium procesom demokratyzacyjnym⁷. Tymczasem demokratyzacja znajduje swoje odzwierciedlenie najczęściej w dyskursie. Bywa, że realnie działa w przestrzeni mikrowspólnoty grupy twórczej, jednego spektaklu. Istnieje szereg pozytywnych praktyk, realizowanych między innymi przez takich twórców, jak Wojtek Ziemilski, Michał Buszewicz, Anna Smolar, Magda Szpecht czy niezależnych aktorów (o których więcej za chwilę), dbających o rozmycie tradycyjnych ról i zakwestionowanie dotychczasowego modelu pracy i produkcji teatralnej.

Jednak zmiana ta nie jest całościowo możliwa nawet na tak małym terytorium, jak jedna instytucja. Polska teorio-praktyka teatralna wciąż intensywnie pracuje na hierarchiczne podziały (rozumiane jako hierarchia w obrębie drabiny wyspecjalizowanych zawodów – na szczycie tej drabiny stoją reżyserzy – i wewnątrz poszczególnych grup zawodowych). Tymczasem bez rozbicia hierarchicznego mechanizmu niemożliwa jest zmiana: także w postrzeganiu teorii i praktyki. Produkowana dystynkcja uniemożliwia wyjście z binarności, blokuje wejście w egalitarny i heterogeniczny teren zintegrowanych praktyk artystycznych i kulturotwórczych.

Jan Sobolewski & Co.

Wobec tak pesymistycznej diagnozy wypada wskazać jednak rysujące się linie ucieczki. Chciałabym skupić się na jednej z nich, w moim

6 Jan Kott, *Słowo wstępne*, w: Andrzej Wirth, *Teatr jaki mógłby być*, red. Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 5.

7 Agata Adamiecka-Sitek, *Teatr, demokracja i zmiana*, „Tygodnik Powszechny”, 15 listopada 2015, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/teatr-demokracja-i-zmiana-31246>, dostęp: 3 lipca 2017.

przekonaniu najistotniejszej. Dotyczy ona aktorów. Grupy szczególnie ważnej i szczególnie zagrożonej. W cytowanym powyżej artykule Grzegorz Niziołek pisał:

Uważam, że w tej chwili w największym zagrożeniu i poniżeniu właśnie znajduje się w Polsce pozycja aktora jako twórczego artysty. Zaczyna się wszystko od systemu edukacji. Szkoły teatralne są wciąż miejscem paternalizmu i kultu rzemiosła, który służy określonym i dość wąsko definiowanym konwencjom scenicznym. Szkołami aktorskimi rządzą aktorzy, których świadomość artystyczną definiuje system teatru repertuarowego, w jego ramach toczą się bowiem ich kariery artystyczne.⁸

Spośród aktorów, którym do tej pory oferowano iluzję profesjonalizmu i urynkowionej „rozpoznawalności” w zamian za przyjęcie postawy absolutnie niewolniczej – i antyteoretycznej, antyintelektualnej – wyłoniła się już spora grupa wyemancypowanych artystów, świadomie poruszających się pomiędzy praktyką i teorią, mających jasne rozpoznania klasowe. Artystów obdarzonych własnym stylem, ale i chęcią usieciowionej współpracy. Zmiana systemowa, o której wspominałam na początku, musi zacząć się od zmiany w tym środowisku – ze względu na jego skrajne spozycjonowanie w dotychczasowej narracji.

Świadectwem tych zmian jest nie tylko praktyka sceniczna, ale także pewien drukowany dokument. Myślę tu o pasjonujących wywiadach Moniki Kwaśniewskiej z aktorami młodszego pokolenia, publikowanych cyklicznie w piśmie „Didaskalia”. Rozmowy te – z aktorami i aktorkami takimi, jak Jan Sobolewski, Jaśmina Polak, Dominika Biernat – pokazują prawdziwy obraz indywidualnej edukacji teatralnej, przekraczania granic gatunkowych i narodowych. Ciekawe jest, że ta zmiana przychodzi – jak zwykle zmiana zresztą – w wyniku rozwoju czegoś, co można określić jako *low theory*, teorię niską, teorię nierozłączną od doświadczenia i działania, wytwarzaną częściowo przez samo działanie, przeciwstawioną abstrakcyjnej *high theory* (terminy używane przez takich teoretyków, jak McKenzie Wark o Kristin Ross).

Chciałabym tu zacytować znamienny fragment rozmowy Kwaśniewskiej z Janem Sobolewskim, aktorem poniekąd emblematycznym dla zachodzących w polskim teatrze zmian – aktorem wyemancypowanym, a jednocześnie nierezygnującym ze znakomitego opanowania tradycyjnie pojmowanego warsztatu. Fragment ten wydaje mi się bardzo istotnym świadectwem, zbierającym w pewien sposób poruszane przeze mnie wątki. Doświadczenie opisywane przez Sobolewskiego może być w pewien sposób wspólne dla szczególnej, nowej formacji w polskim teatrze – tematyzującej zarówno kryzys, jak i zmianę. Artysta, opisując swoją pracę w zmienionych warunkach instytucjonalnych, wraca do doświadczenia szkoły:

Szkoła teatralna nie uczy aktorów, by czuli się w teatrze podmiotowo. Nie byłem przygotowany do tego, że mogę wnieść coś swojego do jakiegoś projektu. Uczono mnie raczej, by się nie odzywać, tylko wykonywać polecenia reżysera, który ma zawsze rację. Właściwie tylko Krzysztof Globisz uczył nas zespołowości, tego, że praca w kolektywie jest dobra. [...]

Szkoła jest bardzo nieuczciwa. Wiadomo, że nie powinno się generalizować, to

8 Grzegorz Niziołek, „Dwa tysiąclecia prawie i ani jednego boga!”, dz. cyt.

zależy od tego, z kim się ma zajęcia. Miałem taki układ dydaktyków, że moja strategia polegała na odrzucaniu. W sumie, uczyłem się, jak nie grać. To też nie jest całkiem złe doświadczenie, bo teraz często z niego korzystam. W *Dybuku* Anny Smolar rozliczyłem się z moją edukacją z piosenki aktorskiej. Przez całą edukację w PWST śpiewałem piosenki żydowskie – bez względu na to, czy był to egzamin z piosenki żydowskiej, musicalowej czy kabaretowej. Jedyne zadanie aktorskie brzmiało więc: grasz Żyda i to jest jedyna cecha, która cię określa. W jednej ze sceny wychodzę z roli – to jest potrójne wyjście z roli, bo gram gimnazjalistę, który gra w *Dybuku* – i stoję przed widzami jako Jan Sobolewski. Piosenki żydowskie są moimi dybukami. To bardzo zabawna sytuacja – nie jedyna, w której obśmiewam na scenie doświadczenie szkoły. Ono buduje ironiczny punkt odniesienia do mojej pracy. [...]

W szkole nie pracuje się nad wspólnym kodem kulturowym. Wydaje mi się, że z tego wynika późniejszy problem z tworzeniem kolektywów. Praca nad wspólnym kodem kulturowym jednego roku aktorskiego byłaby genialną sprawą. Ludzie przychodzą z różnych szkół, środowisk, ale nie wymieniają się swoją wiedzą. Program jest też na tyle intensywny, że nie ma na to czasu. Zupełnie inna była natomiast moja relacja ze studentami reżyserii i dramaturgii – kontakt z nimi był bardzo rozwijający, również na zasadzie wymiany wiedzy: pożyczaliśmy sobie książki, polecaliśmy filmy i seriale. Przez całe studia miałem ogromną potrzebę czegoś innego. Jeździłem do Berlina, bez pieniędzy, zadłużając się, żeby oglądać spektakle Gob Squad, She She Pop, ale też Franka Castorfa, Thomasa Ostermeiera. Na studiach mieliśmy jedną lekcję poświęconą teatrowi niemieckiemu, na której wypisano nam na tablicy wszystkie nazwy teatrów w Berlinie. Dlatego czytałem książki, oglądałem nagrania i chciałem zobaczyć na żywo to, co oni robią. To zupełnie inny model teatru.

I tu chciałabym nas wszystkich pozostawić z wizją teatru-instytucji i tradycyjnie pojętej akademii jako dybuka, z którym nieustannie trzeba rozmawiać.

Tekst został wygłoszony podczas międzynarodowego sympozjum „Giessen i inni – transdyscyplinarne nauczanie teatru” zorganizowanego w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, w dniach 4-5 czerwca 2017.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *Teatr, demokracja i zmiana*, „Tygodnik Powszechny”, 15 listopada 2015, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/teatr-demokracja-i-zmiana-31246>, dostęp: 3 lipca 2017.

Fisher, Mark, *Capitalist Realism: Is There no Alternative?*, Zero Books, Washington 2009.

Kosiński, Dariusz, *Wet za wet (a mur zburzę!)*, http://www.ptbt.e-teatr.pl/files/zjazd_pdf/Kosinski_Wet_za_wet.pdf, dostęp: 3 lipca 2017.

Kott, Jan, *Słowo wstępne*, w: Andrzej Wirth, *Teatr jaki mógłby być*, red. Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003.

Niziołek, Grzegorz, *Dwa tysiąclecia prawie i ani jednego boga!*, „Didaskalia 2010, nr 99, http://www.didaskalia.pl/99_niziolek.htm, dostęp: 3 lipca 2017.

Ross, Kristin, *The Emergence of Social Space: Rimbaud and the Paris Commune*, Verso, London-New York 2008.

Abstrakt

Weronika Szczawińska

Teoretyczne demokracje, praktyczne instytucje

Artykuł dotyczy kłopotów z integracją perspektywy teoretycznej i praktycznej w polskim życiu teatralnym i teatralnym szkolnictwie wyższym. Nierozdzielność „teorii” i „praktyki” jest w rodzimym teatrze i szkolnictwie (zwłaszcza tym uniwersyteckim) postulowana już od jakiegoś czasu. Realizacja takiej zintegrowanej drogi twórczo-badawczej napotyka jednak na szereg konkretnych problemów, związanych z kształtem polskich instytucji teatralnych. Artykuł skupia się na systemowych barierach, jakie napotyka transdyscyplinarna praca w dziedzinie sztuk performatywnych. Najważniejszym kontekstem jest tu umieszczenie zintegrowanej praktyki w polu napięć związanych z hierarchicznością polskich instytucji (i wynikającymi stąd problemami z demokracją) oraz kapitalistycznym mitem specjalistycznego podziału pracy. Kłopoty z transdyscyplinarnością w polskim życiu teatralnym zostają zdiagnozowane poprzez wskazanie na brak systemowej zmiany i upadek tych nielicznych instytucji, które proponowały niebinarny, zintegrowany sposób działania. Ważnym wątkiem tekstu jest również wskazanie na szczególnie tożsamościowy impas polskiego teatru związany z konserwatywnym backlashem.