PTJ Polish Theatre Journal

Agata Adamiecka-Sitek, Marta Keil

Teatr i demokracja.
Praktyki instytucjonalne w polskim teatrze

www.polishtheatrejournal.com

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Agata Adamiecka-Sitek, Marta Keil

Teatr i demokracja. Praktyki instytucjonalne w polskim teatrze

Nad trzecim numerem „Polish Theatre Journal" pracowałyśmy w czasie, kiedy w Polsce narastał najgłębszy od początku ustrojowej transformacji spór polityczny i konflikt społeczny, który obejmuje wszystkie dziedziny życia społecznego oraz relacje naszego kraju ze wspólnotą europejską. Trwające od dwóch lat rządy Prawa i Sprawiedliwości, które przyniosły zdecydowany prawicowy zwrot na polskiej scenie politycznej oraz szereg radykalnych zmian dotykający podstaw demokratycznego systemu i instytucji państwa, nadal cieszą się wysokim poparciem społecznym. Poparcie to pokazuje skalę niezadowolenia z liberalnego kursu poprzedników, poczucie braku sprawczości i społecznych nierówności, które narastało wśród Polaków. Ale w opinii znacznej części społeczeństwa (czego dowodem są chociażby coraz liczniejsze protesty na ulicach) zmiany wprowadzane przez rząd zagrażają podstawowym wolnościom obywatelskim i najważniejszym instytucjom demokratycznym, jak niezawisłe sądy czy niezależne organizacje pozarządowe.

Kultura jest z pewnością jednym z ważniejszych pól nieustannie eskalującego sporu politycznego w Polsce. Być może nawet to tutaj ujawnia się jego istota. Forsowany przez rządzących projekt kultury narodowej pomyślany został do pewnego stopnia jako likwidacja kultury publicznej – czy też obywatelskiej – w wielu jej podstawowych funkcjach i zasadniczych cechach, w tym programowej autonomii instytucji i wolności od wszelkich form cenzury, pracy na rzecz społeczeństwa obywatelskiego, wielości, swobody myślenia krytycznego i szerokiej inkluzywności. Według jasnych deklaracji rządzących, kultura narodowa ma służyć budowaniu esencjonalnej tożsamości wywiedzionej z narracji o wyjątkowych losach zmagającego się z totalitaryzmami narodu, co prowadzić musi do odwrócenia się polskiego społeczeństwa od wyzwań zglobalizowanego, pogrążonego w kryzysach świata i do narodowościowego izolacjonizmu.

Ten dynamiczny i dramatyczny proces wyznacza perspektywę, z której patrzymy na praktyki instytucjonalne w polskim teatrze i polskich sztukach performatywnych, pytając o to, jakich instytucji potrzebujemy (zwłaszcza w czasach tak głębokiego kryzysu) i czy obecny model instytucji sztuki może skutecznie działać na rzecz demokratyzacji życia publicznego.

Numer otwiera blok teksów poświęcony najgłośniejszemu konfliktowi, który wstrząsnął polskim teatrem w ostatnich latach w związku z przedstawieniem *Klątwy* w reżyserii Olivera Frljicia w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Reżyser spektaklu świadomie naruszył reguły racjonalnej

debaty i wyzwolił gwałtowne afekty, ujawniając ostentacyjną niewiarę w możliwość prowadzenia racjonalnej krytyki Kościoła katolickiego w warunkach jego przemożnej dominacji i związanej z nią strukturalnej cenzury w polskiej sferze publicznej, o czym pisze Agata Adamiecka-Sitek w tekście *Jak zdjąć klątwę? Oliver Frljić i Polacy*. Celem było ujawnienie realnego społecznego konfliktu, który bez artystycznej interwencji nie mógłby zostać wyartykułowany w tak radykalnej formie. Reakcja władz lokalnych, które w pełni uszanowały autonomię teatru, interwencja nawołującego do cenzury ministra kultury, reakcje Episkopatu Polski i poszczególnych księży, oblężenie teatru przez prawicowe bojówki, manifestacje solidarności z artystami, postępowanie prokuratorskie – wszystko to składało się na uruchomiony przez spektakl społeczny performans, który dostarczał nam bezustannie aktualizowanego komunikatu o stanie naszej demokracji i sfery publicznej. W rozmowie z reżyserem analizujemy tę strategię performowania instytucji, zaś w wywiadzie z dyrektorami Teatru Powszechnego przyglądamy się procesowi, jaki zachodzi wewnątrz teatru w wyniku tak bezpośredniego włączenia się w ostry konflikt społeczny. W tym kontekście warto przeczytać też tekst Ewy Majewskiej, napisany jeszcze przed wybuchem konfliktu wokół *Klątwy*, w którym autorka przygląda się różnym formom cenzury w polskiej sztuce ostatnich lat, wskazując na strategie skutecznego przekształcania zakazu w kulturotwórczy mechanizm poszerzający obszary tego, co wspólne i stanowiący odpowiedź na praktyki władzy.

Nie ulega dla nas wątpliwości, że – jak pisze Dorota Buchwald w tekście *Obrona konieczna* – rozległa sieć stu dwudziestu teatrów publicznych w Polsce, która otrzymuje zdecydowaną większość publicznych pieniędzy przeznaczanych na teatr, jest naszym dobrem wspólnym i powinniśmy tego dobra bronić zarówno przed mechanizmami agresywnej ekonomizacji, jaki i przed polityczną instrumentalizacją ze strony władz lokalnych i rządowych. Czy jednak, jak pyta w swoim artykule Marta Keil, skuteczna walka o publiczny teatr jest możliwa i sensowna bez krytycznego namysłu nad tym, jak zorganizowane są jego instytucje i czemu w istocie służą: jakie mechanizmy determinują przebiegające w nich procesy produkcji i pracę ludzi? czy są przestrzeniami upodmiotawiania i kooperatywności? czy bywają wehikułami inkluzywności, buforami przeciwko wykluczeniu? A może pozostają narzędziami klasowych dystynkcji, miejscami hierarchicznej władzy, alienacji i eksploatacji potrzeby samorealizacji?

Ciekawą i całkowicie nieobecną w dotychczasowych badaniach perspektywę spojrzenia na teatr repertuarowy jako na szczególne środowisko pracy przynosi tekst Zofii Smolarskiej poświęcony ginącemu zawodowi rzemieślników teatralnych i ich pozycji w strukturze teatrów repertuarowych w Polsce. Natomiast o podmiotowość aktorów i aktorek w polskich teatrach publicznych pyta w tekście *Aktor w klinczu relacji folwarcznych* Monika Kwaśniewska, analizując przypadki konfliktów na linii zespół – dyrekcja, zwłaszcza bezprecedensową, trwającą już rok walkę zespołu Teatru Polskiego we Wrocławiu o kształt artystyczny sceny po tym, jak w wyniku konkursu jej dyrektorem został człowiek, którego zespół nie mógł zaakceptować.

Weronika Szczawińska i Romuald Krężel, odnosząc się do swojego doświadczenia funkcjonowania w polskim systemie teatralnym, wskazują na skostnienie publicznych teatrów wokół dyrektorsko-reżyserskiego modelu, który radykalnie ogranicza pole poszukiwań w domenie metod

pracy i estetyki, rozumianych łącznie jako przestrzeń realnego eksperymentu. Teatry publiczne działają często – przekonuje Szczawińska – jak wczesnokapitalistyczne fabryki sztuki, pracujące „na potęgę i dla rynku", w których hierarchia i związana z nią ścisła specjalizacja wykluczają wszelkie przemieszczenia i blokują przepływ między polami teorii i praktyki. Tymczasem środowiska, w których przepływ ów jest najsilniejszy, jak choćby współczesna choreografia czy zjawisko określane mianem postteatru, pozostają na obrzeżach systemu, bez instytucjonalnego wsparcia i finansowej stabilizacji, o czym w numerze opowiadają twórcy i kuratorzy w rozmowach poświęconych polskiej scenie tańca oraz fenomenowi grupy Komuna// Warszawa.

Teatr jest dziedziną twórczości, w której najsilniej bodaj objawia się radykalnie kooperatywny i wspólnotowy charakter ludzkiego życia. Kolektywny sposób tworzenia i odbierania teatru, jego na wskroś społeczny charakter czynią z niego przestrzeń, w której możliwe – czy raczej konieczne – staje się poszukiwanie odpowiedzi na zapaść demokracji i wypracowywanie nowych modeli społecznego ładu. Igor Stokfiszewski w tekście *Przekroczyć partycypację* nadzieję na takie oddziaływanie sztuki wiąże nie z teatrami repertuarowymi, ale z działaniami w domenie sztuki społecznej, animacji kultury i pedagogiki teatru. Pisząc o realnej społecznej inkluzywności i współuczestnictwie, które nie byłyby udziałem w wielkiej ściemie" koszmaru sztucznych piekieł partycypacji, Stokfiszewski wraca do Benjaminowskiej definicji politycznej skuteczności sztuki. Jeśli sztuka ma faktycznie oddziaływać społecznie, musi zmieniać własny „aparat produkcyjny", czyli procesy produkcji i mechanizmy zarządzania – powtarza za Walterem Benjaminem autor i analizuje radykalne przykłady takiego działania: zgromadzenie Teatro Valle Occupato i stowarzyszenie artystyczne Les Têtes de l'art. Takie partycypacyjne „aparaty produkcyjne" sztuki mają szansę stać się społecznymi laboratoriami, w których wypracowuje się praktyki kulturowe nowego demokratycznego ładu.

W bloku Inne instytucje zgromadziliśmy studia przypadków grup i kolektywów twórczych ważnych w panoramie polskiego teatru, długotrwale pracujących poza systemem teatrów publicznych, ale identyfikujących się z misją publiczną. Przykłady te – teatr chórowy Marty Górnickiej, Komuna// Warszawa, Centrala i legendarna grupa Akademia Ruchu – pozwalają śledzić relacje między modelem produkcji a estetyką spektakli i rodzajem interakcjami ze społecznością.

Analizę praktyk instytucjonalnych w polskim teatrze sytuujemy w międzynarodowym kontekście. Andrea Tompa przygląda się zmianom, jakie w węgierskim życiu teatralnym przyniosły rządy Victora Orbána, zwłaszcza w sferze autonomii instytucji i wolności ekspresji artystycznej – co stanowi dziś w Polsce niezwykle pouczającą lekturę. O batalii wokół berlińskiej Volksbühne i ścierających się przy tej okazji koncepcjach społecznej funkcji teatru pisze Henrike Kohpeiß. W szerokiej międzynarodowej perspektywie ewolucji festiwali i właściwym im procedurom produkcji i obiegu sztuki przygląda się Marta Keil, pokazując, jak silnie festiwale uwikłane są w neoliberalne mechanizmy oraz poszukując odpowiedzi na pytanie, jak mimo to mogą one rozwijać emancypacyjny i krytyczny potencjał i działać na rzecz przestrzeni wspólnej.

Międzynarodowa i historyczna perspektywa stanowi także krytyczny kontekst, w którym osadzamy niedawną propozycję powrotu do idei „teatru popularnego" – teatru dla ludzi, jaka pojawiła się w Polsce za sprawą tekstu Macieja Nowaka. Pod hasłem *My, czyli nowy teatr publiczny* Nowak wzywa do budowania nowego, wspólnotowego sojuszu z widownią, który przekroczyłby ograniczenia klasowe i otworzył się na prawdziwą różnorodność, uwolnił teatr od alienującego „inteligenckiego performansu wyższości" oraz wyzwolił go z zaklętego kręgu kulturowych wojen. Ale nie próbuje nawet rozpocząć namysłu nad modelem instytucji, który mógłby dać takiemu sojuszowi realne oparcie i dzięki któremu to nowe przymierze mogłoby być faktycznie praktykowane. Tymczasem bez autokrytycznej pracy w wymiarze instytucjonalnym idea „teatru dla ludzi" pozostać może, jak pokazują teksty Piotra Olkusza i Ewy Bal, analizujące doświadczenia Jeana Vilara i Giorgio Strehlera, szybko kostniejącym marzeniem o demokratyzacji sztuki, fantazją na temat ponadklasowej i ponadpokoleniowej wspólnoty.

W momencie głębokiego kryzysu, w jakim obecnie się znajdujemy, jednym z ważniejszych zadań sztuki jest poszukiwanie nowych artykulacji tego, co wspólne – możliwych form bycia razem, które nie starają się unieważnić dzielących nas różnic, ale tworzą przestrzeń do ujawnienia antagonizmów, wzmacniając zarazem poczucie sprawstwa, podmiotowości, uczestnictwa i współzależności. Zadania tego nie da się realizować jedynie poprzez artystyczną komunikację i najbardziej nawet emancypacyjne projekty wyrażane na poziomie reprezentacji. Niezbędna jest instytucjonalna praktyka, demokratyzacja w działaniu!