

Romuald Krężel

Artysta wyemancypowany
(The Emancipated Artist)

www.polishtheatrejournal.com



Romuald Krężel

Artysta wyemancypowany (The Emancipated Artist)

Nie będę ani tłumaczyć, ani ukrywać naiwności powyższej parafrazy tytułu głośno komentowanego w świecie teatralnym eseju francuskiego filozofa Jacques'a Rancière'a *Widz wyemancypowany*¹. Artysta, który podejmuje się wysiłku emancypacji? Hmm... brzmi to co najmniej naiwnie, jeśli nie pretensjonalnie. Chciałbym jednak celowo i dosadnie uczynić z owej naiwności tropicielkę tytułowej emancypacji i tym samym sprowokować pytania o sytuację artystów w Polsce zajmujących się dziś szeroko pojętymi sztukami performatywnymi, o system, w ramach którego działają teatralne instytucje w kraju oraz o stan wyższej edukacji artystycznej.

Emancypacja jako proces wyrównywania szans nierozzerwalnie wiąże się z wyzwoleniem z dotychczasowych sposobów funkcjonowania, a przez to konstruowania rzeczywistości, oraz z równouprawnieniem. Spod czego zatem artysta teatru miałby się dziś wyzwalać i jakie zadania stoją przed nim na drodze emancypacji? Na jakie nierówności (systemowe, organizacyjne, a na samym końcu artystyczne) natrafiają twórcy pracujący w polskich instytucjach teatralnych? Jak skonstruowany jest dyskurs władzy w polskim teatrze i jakie są jego konsekwencje dla współczesnego teatru? Inaczej mówiąc – jakie konsekwencje ma współcześnie uprawiana polityka kulturalna w polskich instytucjach teatralnych i gdzie znajdują się jej bezpośrednie łączenia ze światem sztuki? Szukając odpowiedzi na te pytania, chciałbym porównać warunki pracy artysty działającego w szeroko rozumianym obszarze sztuk performatywnych w Polsce oraz rodzimy system edukacji artystycznej, do warunków panujących za zachodnią granicą, w szczególności w Niemczech. Mam przekonanie, że to wynikające z mojego doświadczenia biograficznego zestawienie pozwoli precyzyjniej uchwycić systemowe uwarunkowania władzy, a zatem także warunki emancypacji artystów w instytucjach obu krajów.

Zacznijmy jednak od przywołanego tekstu Rancière'a. Został on wygłoszony w formie wykładu na V Międzynarodowej Letniej Akademii Sztuki we Frankfurcie w 2004 roku. Francuski filozof bada w nim stosunek nierówności, jaki bardzo często zachodzi pomiędzy pozycją widza i artysty w klasycznie rozumianej sytuacji spektaklu, nazywając go „paradoksem widza”. Obecność widza, bez którego do spektaklu nie może dojść, jest najczęściej kojarzona z pozycją biernego oglądania, czy też po prostu patrzenia, które pozbawione jest „władzy interweniowania”².

1 Jacques Rancière, *Widz wyemancypowany*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13.

2 Tamże, s. 311.

Zatem „widz jest oddzielony od zdolności poznania w ten sam sposób, w jaki jest pozbawiony możliwości działania”³. Jednocześnie Rancière porównuje relację widz – artysta do relacji znanej z klasycznej pedagogiki: uczeń – mistrz (ignorant – mistrz). Podobnie jak mistrz próbuje przełamać niewiedzę ignoranta w czasie złożonego procesu nauczania (czyli przekazywania wiedzy), tak twórca próbuje przełamać wspomnianą bierność widza (pobudzić go do działania w jakiegokolwiek sferze) poprzez swój akt twórczy.

Nawet jeśli dramaturg lub aktor nie wie, czego dokładnie chce od widza, wie przynajmniej tyle, że chce, aby widz coś zrobił, aby przełączył się ze stanu pasywnego w aktywny.⁴

Obie opisane przez Rancière’a relacje opierają się na tym samym założeniu – zasadzie nierówności pomiędzy ich uczestnikami i charakteryzują się wyraźnym brakiem (pasywnością) po jednej ze stron. W przywołanej sytuacji pedagogicznej brak ten przybiera postać „niewiedzy” ignoranta, natomiast w świecie teatru – bierność widza. Obie te sytuacje Rancière uważa za oparte na niesłusznym założeniu o wyjściowej nierówności inteligencji i konieczne do podważenia w procesie tytułowej emancypacji.

Emancypacja to proces weryfikacji równości inteligencji. Równość inteligencji nie polega na równości wszelkich przejawów inteligencji. Polega na równości inteligencji we wszystkich jej przejawach.⁵

Zatem emancypacja nie ma odbywać się na drodze zniwelowania nierówności poprzez właściwy rozwój strony tu upośledzonej, ale raczej poprzez ponowne zdefiniowanie podstawowych założeń relacji. Mistrz powinien odnaleźć ignorancję, która zrówna go z uczniem, a widz aktywność równą artyście. Tym samym brak (pasywność) zostanie w każdej z tych sytuacji zastąpiony wspomnianą równością inteligencji.

Tak przedstawiałyby się najważniejsze przekształcenia, jakich Rancière dokonuje w obrębie rozumienia i praktykowania tych relacji. Chciałbym rozszerzyć zakres tej analizy i postulowanych przekształceń, obejmując spojrzeniem także proces pracy i pozycję artysty w kontekście uwikłań instytucjonalnych i systemowych. Mówiąc o emancypacji widza, czyli zmianie w percepcji i rozumieniu zajmowanej przez niego pozycji w sytuacji spektaklu (która wg Rancière’a z założenia będzie aktywna), spróbujmy także przyrzeć się pozycji, jaką zajmuje w niej (a idąc dalej – w teatrze w ogóle) artysta. Emancypacja widza bez emancypacji artysty zdaje mi się zwyczajnie wątpliwa. Jeśli zadaniem teatru – podobnie jak nauczania – ma w ujęciu Rancière’a być praktykowanie egalitaryzmu (widz i artysta są w równym stopniu biernymi, co aktywnymi uczestnikami spektaklu, jak i całego teatralnego dyskursu), to wyciągnijmy z tego wnioski i zbadajmy także sytuację artysty i stosunki nierówności, jakie zachodzą w relacjach z systemem instytucjonalnym w jakim funkcjonuje. Prześledźmy również możliwe drogi ich naprawy.

Pierwszym problemem, na jaki natrafi artysta przekraczający progi polskich instytucji teatralnych, będzie konieczność specyfikacji zawodowej, wynikająca z tradycyjnego podziału funkcji w teatrze. Artyści

3 Tamże.

4 Tamże, s. 315.

5 Tamże, s. 314.

w Polsce wciąż raczej rzadko zmieniają bądź poszerzają artystyczne profesje i funkcje, a już o pozostawaniu na ich przecięciu zupełnie nie ma co mówić. I tak zazwyczaj reżyser bądź reżyserka spektaklu jest odpowiedzialna za koncepcję (będącą najczęściej kolejnym sposobem inscenizacji tekstu dramatycznego) oraz główne założenia inscenizatorskie. Tym samym jej praca przypisana jest do szeroko pojętej sfery sensu. Aktorzy i aktorki natomiast zajmują się tekstem – jego wypowiedzeniem i performatywnym przetworzeniem. Wpisują się zatem w szeroko pojętą sferę emocji. Pomędzy nimi usytuowani są dramaturg/dramaturżka, scenograf/scenografka, muzyk/muzyczka, kostiumograf/kostiumografka, czasem choreograf/choreografka, których „małe” dzieła reżyser stara się połączyć w spójną strukturę spektaklu. Podziały są dość jasne, linie demarkacyjne wyznaczone, funkcje i związana z nimi odpowiedzialność zdefiniowane. Każda próba przekroczenia tej specyfikacji i hierarchii jest bardzo problematyczna. Co się stanie, jeśli aktorem występującym na scenie będzie scenograf, albo lepiej – scenografia potraktowana jak aktor? Co, jeśli koncepcja spektaklu będzie stworzona przez muzyka, i tym samym przejmie on funkcje reżysera? Co, jeśli aktorzy przestaną prezentować tradycyjne warsztatowe jakości przypisywane przez lata ich profesji, ale za to zaczną świadomie umiejscawiać swoje sceniczne działania w ramach kontekstu sytuacji powstawania spektaklu, kontekstu instytucji, w której przyszło im pracować, bądź szeroko rozumianej sytuacji społeczno-politycznej? Co, jeśli choreografka zajmie się choreografią dźwięku, a nie ciał aktorów na scenie? I wreszcie – co się wydarzy, jeśli koncepcją całości spektaklu będzie wypadkowa zespołowych decyzji? Przesunięcia i przecięcia tradycyjnych funkcji w teatrze niejednokrotnie stają się przecież ożywcze dla artystycznego procesu, a na pewno generują nowe twórcze sytuacje.

Jednak teatralny system, w ramach którego funkcjonujemy, zdaje się nie zauważać takich możliwości, choć zachodzą one na szeroką skalę we współczesnych sztukach performatywnych, i nadal zmusza nas do funkcjonowania w zastanych, spetryfikowanych procedurach produkcyjnych. Inicjatorami wydarzeń teatralnych są w Polsce zazwyczaj reżyserzy, czasem dramaturdzy albo dyrektorzy teatru, bardzo rzadko artyści o innej profesji, a koncepcje spektakli są zazwyczaj autorstwa jednej osoby. Władza i odpowiedzialność niezmiennie koncentrowane są w jednym ręku. Od wielu lat życie teatralne w Polsce organizowane jest wokół nazwiska danego reżysera/reżyserki. Liczy się oryginalny język oraz nowatorska forma jego/jej inscenizacji, rzadziej natomiast idea teatralna, z jaką identyfikuje się dana grupa artystów współtworzących spektakl i której stara się bronić w swoich pracach. Co ciekawe – dzieje się tak w strukturze organizacyjnej, która powinna promować działania kolektywne, gdyż niemal każda finansowana publicznie teatralna instytucja w Polsce skupiona jest wokół stałych, często pracujących ze sobą przez wiele lat zespołów artystycznych. Właśnie owa zespołowość – którym to terminem obejmuje się najczęściej wyłącznie zespół aktorski, pomijając zarówno technikę, jak i administrację oraz wyłączając z niego działających na zasadzie freelancerów reżyserów i scenografów – stanowić ma fundamentalną wartość teatru publicznego w Polsce. Jednocześnie w znakomitej większości te „zespołowe” teatry nie prowadzą rozpoznawalnej, konsekwentnej polityki programowej czy ideowej. Nadal najczęstszym pomysłem na kolejny sezon jest zaproszenie „dużych nazwisk” reżyserskich, co przełożyć się ma po prostu na „ważne dzieło” – spektakl, który zbierze

dobrze recenzje i festiwalowe laury. Skutkuje to powszechnym programowym eklektyzmem.

Idąc dalej – decyzje dyrektorskie i reżyserskie dotyczące repertuaru często podyktowane są dotacją, o jaką aktualnie dana instytucja się ubiega. Nie można mieć o to pretensji – w końcu jest to jeden z niewielu sposobów na stymulowanie życia kulturalnego, finansowanego z publicznych pieniędzy. Gdy jednak przyjrzeć się, jakiego rodzaju realizacje teatralne wspierane są krajowymi grantami w ramach na przykład konkursów ministerialnych, nie wygląda to zbyt nowatorsko. Dofinansowuje się głównie inscenizacje tekstów klasycznych i rodzimych współczesnych dramatów, ewentualnie drobne przedsięwzięcia z zakresu teatru dokumentalnego. Tyle. Można odnieść wrażenie, że teatr, zarówno ten klasyczny, jak i współczesny, opiera się przede wszystkim na tekście. Tymczasem cały dorobek nurtu postdramatycznego w teatrze, z ogromnym wkładem polskich twórców i teoretyków (od Tadeusza Kantora po Andrzeja Wirtha) pozostaje nadal poza uwagą teatrów publicznych i rzadko jest uwzględniany w teatralnych dyskursach. I nie chodzi tu o kolejne recepcje twórczości Kantora czy wydawanie grubych milionów na film biograficzny w ramach obchodów roku nazwanego jego imieniem. Raczej chodziło by o zrozumienie kulturowego dorobku tego artysty i wyciągnięcie z takiej lekcji konkretnych wniosków. Najwyraźniej teatr publiczny, którego 250-lecie tak hucznie było obchodzone w 2015 roku, nie jest nastawiony na poszukiwanie nowych dróg rozwoju, ale raczej na ugruntowywanie tradycyjnych metod realizacji scenicznych.

W systemie finansowania projektów teatralnych ze środków publicznych łatwo zauważyć brak jakiegokolwiek kompleksowej propozycji wsparcia projektów nastawionych na artystyczny eksperyment. Oczywiście, należy odnotować kilka inicjatyw będących próbą doraźnej zmiany tej sytuacji. Będą nimi z pewnością powołany w 2015 roku przez Instytut Teatralny projekt **PLACÓWKA**, otwarcie Międzynarodowego Centrum Kultury Nowy Teatr w Warszawie nakierowanego na najnowsze zjawiska w polskim współczesnym teatrze, choreografii i performansie, czy też okazjnie pojawiające się programy kuratorskie w teatrach publicznych, takie jak Teren TR, Scena Tańca Studio w stołecznym Teatrze Studio czy kolejne kuratorskie cykle w (działającej wciąż na prawach NGO-su) Komunie // Warszawa. Jednak nie traktowałbym ich w kategorii rozwiązań systemowych, raczej jako doraźne wsparcie, w dodatku skoncentrowane bardziej na finalnych produktach własnej działalności aniżeli na procesie pracy artystycznej. Nie ma żadnego programu ministra, stałego programu rezydencyjnego, a co może najważniejsze – ani jednej finansowanej całkowicie ze środków publicznych i nie działającej w sektorze pozarządowym instytucji artystycznej ukierunkowanej tylko na inicjowanie, produkowanie, wspieranie i szeroką prezentację propozycji nastawionych na eksperyment w sztukach performatywnych. Czyli – nie zapomnijmy! – takich propozycji, które mają szansę i potencjał te sztuki rozwijać i zmieniać. Jest to również związane z opisanym wcześniej dominującym, systemowym nastawieniem instytucji teatralnych w Polsce na produkcję sezonowych hitów, objeżdżających kolejne festiwale, co eliminuje projekty, które są nastawione na proces, na artystyczne poszukiwania (a co za tym idzie błądzenie i pomyłki). Upatrywałbym w tym przyczyn nieco dusznej atmosfery panującej w polskich środowiskach artystycznych skupionych wokół teatru oraz sztywnej, przewidywalnej i zwyczajnie nudnej ramy artystycznej działalności,

której brakuje twórczego fermentu i gotowości do zmian.

Sytuacja wydaje się jeszcze bardziej skomplikowana w świecie choreografii i tańca współczesnego. Choreografom – choć czasem trudno w to uwierzyć – nadal nie łatwo wyzbyć się łatki „pana/pani od ruchu”, co to poprowadzi rozgrzewkę przed próbą i nauczy aktorów jak należy ładnie poruszać się na scenie. Próba negocjacji jakiegokolwiek autonomii w artystycznych decyzjach, generuje automatycznie strukturalno-organizacyjne problemy. Oczywiście – nikt nie wzbrania artystom tańca realizacji ich własnych spektakli opartych na autorskich pomysłach i tym samym brania odpowiedzialności za całą koncepcję. Systemowo jednak nie są oni praktycznie w ogóle wspierani: widać brak jakiegokolwiek systemu rezydencji, grantów czy innego publicznego wsparcia ukierunkowanego na produkcję nowych spektakli z zakresu współczesnej choreografii. Wieloletnia już działalność poznańskiego programu Stary Browar Nowy Taniec jest dziś kroplą w morzu potrzeb. Ciekawe, że ze środków ministerialnych bardzo chętnie finansuje się edukację młodych choreografów i tancerzy na zagranicznych uczelniach, najczęściej w postaci stypendiów artystycznych, jak dzieje się to choćby poprzez program stypendium Młoda Polska, jednak już bardzo niechętnie wspierane są ich późniejsze produkcje w kraju. Opłacamy zatem edukację młodych twórców za granicą z publicznej kasy, ale paradoksalnie nie jesteśmy już zainteresowani oglądaniem efektów tej edukacji na krajowych scenach i wcale nie zachęcamy ich do powrotu.

Innym, palącym problemem rodzącej się współczesnej sceny choreograficznej w Polsce jest brak stołecznej instytucji, ukierunkowanej na tego rodzaju projekty. Artyści wciąż działają na zasadach gościnnych projektów, realizowanych najczęściej w Komunie // Warszawa, Sali Laboratorium CSW, czy ostatnio w Nowym Teatrze oraz Teatrze Studio. Nie sposób nie odnieść wrażenia, że są to cały czas projekty „przy okazji” – bo akurat znalazła się wolna przestrzeń, bo została resztką budżetu, bo projekt uda się zrealizować po kosztach. Pociuszający jest fakt, że dzięki olbrzymiej determinacji i zaangażowaniu młodych twórców, którzy po ukończeniu za zachodnią granicą szkół postanowili związać swoje ścieżki artystyczne z Warszawą, stawiając sobie za cel wprowadzenie w polski kontekst teatralny i performatywny współczesnej choreografii, możemy zauważyć wzrastające zainteresowanie projektami tanecznymi wśród polskiej publiczności. Wymarzonym oraz najbardziej logicznym kolejnym etapem byłoby utworzenie stałego miejsca prezentującego współczesną choreografię w Warszawie. Wystarczyłoby odrobinę dobrej woli ze strony Biura Kultury w stołecznym ratuszu, które mogłoby zdecydować o przeznaczeniu jednej sceny w jednym z wielu utrzymanych teatrów w stolicy na kuratorowaną autonomicznie przestrzeń dla współczesnej choreografii z niewielkim budżetem i jednym biurem. Wszystkie warunki zdają się być spełnione: są artyści, są chęci, zainteresowanie widowni, zapotrzebowanie środowiska artystycznego, ludzki potencjał organizacyjny. Brakuje tylko, jak zwykle, politycznej woli.

Problemy, których tutaj dotykamy, są również dobrze znane twórcom zagranicznym. Nie ma co snuć złudnych wyobrażeń o idylli życia artystycznego za zachodnią granicą. Tamtejsi twórcy również zmagali się i nadal zmagają z ograniczeniami systemowymi determinującymi ich pracę, oraz z nieprzystającą do zmieniających się standardów sztuki organizacją instytucjonalną. Wyrażną reakcją na sztywną specyfikację zawodową, zawężającą możliwości pracy artystycznej, są coraz liczniej

tworzone kolektywy. Grupy artystów, często wywodzących z różnych dziedzin sztuki, decydują się skupić swoją wspólną pracę w dziedzinie szeroko pojętego teatru. Tworzą wspólnie, wymyślają wspólne koncepcje, wspólnie próbują, wspólnie myślą, kłócą się, czytają, piją. Łączą ich raczej idee niż instytucje i struktury organizacyjne. I to właśnie na potrzeby wspólnych idei znajdują nowe rozwiązania instytucjonalne – bardziej lub mniej długoterminowe, bardziej lub mniej skomplikowane. Za przykład mogą tu posłużyć nie tylko sztandarowe Needcompany z Belgii czy Forced Entertainment z Wielkiej Brytanii, Gob Squad czy She She Pop znane głównie z niemieckich scen, ale również rzesze mniej znanych kolektywów, nieformalnych grup niezwykle aktywnych artystycznie. Te kolektywy najczęściej nie mają stałego miejsca, w którym pracują, a ich spektakle są koprodukowane przez europejskie festiwale, centra sztuk współczesnych, muzea bądź teatry. Co ciekawe – ten system pracy, w którym dane instytucje teatralne nie posiadają stałego zespołu, a w zamian zapraszają w ramach kuratorowanych programów konkretne grupy twórców, od wielu lat współtworzy życie kulturalne krajów Zachodniej Europy. Obok tradycyjnych repertuarowych teatrów znajdziemy takie miejsca jak kultowe dziś H.A.U. oraz Sophiensaele w Berlinie, Mousonturm we Frankfurcie, Het Veem Theater w Amsterdamie, ale także mniejsze ośrodki jak berliński Theterdiscounter, Zeitraumexit w Mannheim, Studio Naxos we Frankfurcie oraz wiele innych, mniejszych lub większych teatralnych i performatywnych centrów sztuki.

Jednak najbardziej charakterystyczną cechą bardziej lub mniej sformalizowanych kolektywów nie jest wcale autorski system produkcji, który jest raczej efektem ich działalności artystycznej, lecz specyfika pracy i dynamika grup. Zazwyczaj w ich skład wchodzi twórcy wywodzący się z różnych dziedzin sztuki (od artystów sztuk wizualnych, przez muzyków, choreografów, po tradycyjnie wykształconych aktorów, dramaturgów i reżyserów). Najczęściej w toku pracy kolektywów nie dzieli funkcji zgodnie z klasycznym systemem specjalizacji, ale stara się działać wspólnie na każdym artystycznym polu (od dramaturgii, przez aktorstwo, po wypracowanie własnej estetyki i teoretyczny back ground i risercz). Pozwala to często ujawniać się nowym perspektywom patrzenia na medium teatru i tym samym korzystać z dorobku innych dziedzin sztuki. Po za tym, takie podejście do pracy umożliwia maksymalne skupienie się na idei teatralnej, na wspólnym artystycznym celu, a nie na często przesuniętej do granic absurdu profesjonalizacji w ramach zawężonej, zdefiniowanej profesji.

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

to twórców do podejmowania takiego artystycznego ryzyka i tym samym do poszerzania i zmieniania instytucjonalnych ram, w których przyszło im pracować.

Nie możemy zapomnieć, że system działania instytucji teatralnych i problemy z niego wynikające, są również (a może przede wszystkim) konsekwencją systemu edukacji artystycznej, jaki dominuje w Polsce. A jest on nie tylko nieprzystający do realiów współczesnego teatru, nie tylko toczony chorobą specyfikacji zawodowej, ale przede wszystkim za-betonowany od lat ze względu na brak zmian w kadrze pedagogicznej.

Spójrzmy, jak wygląda najbardziej współczesna forma edukacji artystycznej za granicą. Od wielu lat istnieją instytuty, szkoły artystyczne, które kształcą twórców teatru, bez wyróżnionej specjalizacji. Teoria jest równa praktyce, co oznacza, że studenci tyle samo czasu poświęcają na seminaria dotyczące najświeższych zagadnień z dziedziny filozofii, socjologii, szeroko pojętej humanistyki i nauk społecznych, co na praktykowanie na scenie, pisanie tekstów, zajęcia z wykorzystywania technik video czy pracy z dźwiękiem. Równie ważne, co terminowanie w macierzystym ośrodku akademickim są wyjazdy do innych krajów, wymiany, staże przy najważniejszych festiwalach, asystentury, rezydencje. Edukacja nie jest sformatowana do narzuconego kalendarza zajęć, które należy zaliczyć, aby otrzymać dyplom. To student musi znaleźć własną (często zupełnie autorską) drogę zdobycia zaliczeń, a do wyboru ma pełen wachlarz kursów oferowanych nie tylko przez macierzystą instytucję, ale także sąsiednie fakultety. Kształtuje to od początku artystyczną odpowiedzialność, uczy dokonywać wyborów w zgodzie z indywidualnym obszarem zainteresowań oraz rozwija kreatywność. Poza tym pozwala często ominąć ustalone odgórnie, podporządkowane zasadom wolnorynkowym regulacje organizacyjne danych uczelni i wskazuje nowe ścieżki ich rozwoju.

Oprócz profesorów będących na stałe przypisanych do danych kierunków (których liczba jest zazwyczaj dużo mniejsza niż w Polsce), wykładają tak zwani *guests professors*. Co roku szkoły zapraszają dwóch, trzech artystów (którzy z racji na wypełnione po brzegi kalendarze nie są w stanie wyklądać na stałe) do poprowadzenia dwu- trzytygodniowych sesji warsztatów, w ramach których studenci przygotowują praktyczne zaliczenia. Dzięki temu uczelnie utrzymują trzech, czterech stałych profesorów, a co roku dają szansę swoim studentom na spotkanie z jednymi z najważniejszych artystów z europejskiego obiegu festiwalowego bądź najważniejszych teoretyków sztuki. Przy takiej organizacji pracy prof. Heiner Goebbels ma szansę być zaliczanym do grona klasyków w Instytucie Teatrolologii Stosowanej w Giessen i nadal tam wyklądać, co zarazem w żaden sposób nie blokuje pokoleniowej wymiany wśród kadry profesorskiej.

Oczywiście problemy na naszym rodzimym podwórku pojawiają się dużo wcześniej, bo już na poziomie konstrukcji całego krajowego systemu edukacji wyższej, który wprowadzania nowatorskich rozwiązań, nawet w zakresie kształcenia artystycznego, raczej nie ułatwia. Nie zapominałmy jednak, że uczelnie zagraniczne również musiały organizować swoje kursy w ramach obostrzeń nakładanych odgórnie. Wymaga to dużej dozy elastyczności ze strony władz danych wydziałów i – ponownie wracamy do tez Rancièrè'a – partnerskiego traktowania studentów. Jak dobrze wiemy, polskie uczelnie artystyczne zorganizowane są ciągle zgodnie ze sztywnym systemem władzy i hierarchii wyrażającym się w nietransparentnych i niedemokratycznych praktykach.

Udział studentów w wyborach władz uczelni oraz ich realny wpływ na decyzje dotyczące działalności i kierunku rozwoju studiów jest nieporównywalnie mniejszy w Polsce niż w Niemczech. Statutowo przyznawane studentom 20% głosów przy wyborach władz w polskich szkołach, jest zazwyczaj przestrzegane jedynie na poziomie wyboru głównych władz uczelni. Przy wyborach dziekanów poszczególnych wydziałów bywa już różnie, czego sam doświadczyłem jako student Szkoły Filmowej w Łodzi. Polem do nadużyć staje się kwestia wyłonienia reprezentacji studentów, a tradycyjne niedemokratyczne praktyki kadry pedagogicznej nie znajdują oporu u adeptów sztuki, którzy nie mają zbyt wysokiej świadomości swoich praw. Możliwość ich egzekwowania w praktyce okazuje się fikcyjna – jeśli na przykład studenci wydziałów aktorskich podczas pierwszego roku studiów są ciągle jeszcze poddawani bliżej niesprecyzowanemu okresowi próbnemu, po którym dochodzi do kuriozalnych wyrzuceń poszczególnych osób. Również obecność studentów na radach wydziałów (gwarantowana przez statuty szkół), gdzie podejmuje się najważniejsze i bezpośrednio dotyczące studentów decyzje jest wciąż raczej przykrym, często zaniechanym obowiązkiem i ciągle spotyka się z niechęcią kadry pedagogicznej. Trudno się dziwić, że wychowani i wyedukowani w takich realiach młodzi artyści w przyszłości łatwo ulegają dość powszechnemu przyzwoleniu środowiskowemu na cenzurowanie spektakli przez organizatorów życia artystycznego, czy bardzo silne ingerowanie w integralność i niezależność prac poszczególnych twórców.

W perspektywie prawnej sytuacja na niemieckich uczelniach wygląda podobnie i gwarantowany udział studentów w podejmowaniu najważniejszych decyzji również oscyluje około 20%. Różnicę można jednak zauważyć na poziomie dobrych praktyk, które w Polsce cały czas się nie wykształciły. W Instytucie Teatrolologii Stosowanej w Giessen normą jest otwarty dialog profesorów z całym gremium studenckim, ujęty w ramy semestralnych zebrań. Dodatkowo na każdej radzie wydziału obecnych jest dwóch przedstawicieli studentów, jeden z prawem głosu. Nikt nie wyobraża sobie nawet żeby jakakolwiek ważna decyzja zapadła bez udziału studentów, bo ostatecznie każda z nich będzie ich dotyczyć. Wspólnie podejmuje się decyzje, kogo zaprosić na gościnne profesury oraz jakie zajęcia praktyczne powinny odbyć się w poszczególnych semestrach. Studenci głosują na konkretne nazwiska artystów, którzy potem są zapraszani oraz rodzaje zajęć, jakich aktualnie brakuje. Stawia to młodych twórców od początku w podmiotowej pozycji, z prawem do realnego dialogu i daje im poczucie decydowania o swoim artystycznym rozwoju oraz brania za takowy odpowiedzialności. Mało tego – panuje dość silne poczucie odpowiedzialności za przyszłość Instytutu. Wybory następcy Heinera Goebbelsa (na stanowisku profesora) były poprzedzone trwającymi ponad pół roku konsultacjami, dyskusjami, aż wreszcie prezentacjami kandydatów. Każdy i każda z nich – od Xavier Le Roy po Kate McIntosh musieli poprowadzić „pokazowe” zajęcia ze studentami, zaprezentować konkretny program i odpowiedzieć na wszystkie pytania. Oczywiście decyzja o wyborze nowego profesora jest wypadkową wielu czynników, jednak przychylność studentów pozostaje jednym z najważniejszych.

W krajach Europy Zachodniej istnieją oczywiście nadal wyższe uczelnie artystyczne funkcjonujące w tradycyjny sposób i skonstruowane do wypuszczania na rynek kolejnych sprofilowanych adeptów sztuki wyposażonych we wszystkie niezbędne narzędzia do wykonywania artystycznego

rzemiosła. Są one jednak silnie balansowane przez współcześnie zorientowane ośrodki akademickie, które dają przyszłym twórcom zupełnie inną legitymizację ich artystycznych działań. W Polsce artyści zajmujący się najbardziej współczesnymi i eksperymentalnymi nurtami w sztuce cały czas nie są traktowani poważnie i nie mogą liczyć na systemowe wsparcie. Myślę, że sytuacja mogłaby się w dużej mierze zmienić poprzez ukonstytuowanie jakiegoś rodzaju polskiego instytutu sztuk performatywnych w jednym z dużych akademickich ośrodków. Brak współcześnie zorientowanej uczelni, kształcącej w zakresie choreografii, performansu i współczesnego teatru jest coraz bardziej odczuwalny. Tym bardziej, że rosnąca grupa twórców, którzy konstruują swoje dzieła za pomocą innych niż klasycznie rozumiane teatralne środki staje się w Polsce coraz bardziej widoczna, czego dowiódł ostatni zorganizowany przez Nowy Teatr międzynarodowy showcase GENERATION AFTER.

Nie sposób chyba przejść do porządku dziennego nad tym, że, w zależności od tego, dla jakiej publiczności grany jest spektakl, działanie teatralne niesie ze sobą ideę teatru lub się z nią rozmija, stanowi dopełnienie tej idei lub jest od niej odrębne.⁶

Za pomocą tego cytatu z *Tez o teatrze* Alaina Badiou chciałbym powrócić na koniec raz jeszcze do pytania o emancypację widza i zmianę postrzegania jego pozycji w spektaklu, a także o emancypację artysty i próbę zdefiniowania możliwości zmian po drugiej stronie rampy. W swoim słynnym odczycie *Fifteen Theses on Contemporary Art* [Piętnaście tez o sztuce współczesnej]

Badiou stawia sztuce dość wysokie, choć proste wymagania – w dobie kapitalistycznej rzeczywistości i wolnorynkowych obietnic o nieskończonych możliwościach w każdej dziedzinie życia, przy jednoczesnej niemożliwej do wyobrażenia i pomyślenia zmianie systemowej, sztuka ma za zadanie obnażać nierealność wszechobecnych możliwości i odkrywać możliwość tego, co do tej pory było uważane za nierealne. Inaczej mówiąc ma obnażać ułudę wolnorynkowych obietnic, a jednocześnie próbować nakreślać kierunki zmian systemowych, które w dzisiejszej rzeczywistości wydają się niemożliwe. Tym samym musi wychodzić na przeciw barierom, jakie kreuje kapitalistyczna, neoliberalna rzeczywistość.

Jest to zasadnicza sprzeczność pomiędzy dwoma rodzajami uniwersalności. Z jednej strony abstrakcyjna uniwersalność pieniędzy i władzy, z drugiej – konkretna uniwersalność prawdy i twórczości. Stoję na stanowisku, że współczesna twórczość artystyczna powinna zaproponować nową⁷.

Idąc dalej, możemy uznać, że ten rodzaj zadania oznacza emancypację społeczeństwa:

w dzisiejszych czasach twórczość artystyczna jest częścią składową ludzkiej emancypacji, a nie jedynie ozdobą bądź dodatkiem. Nie, kwestia sztuki jest kwestią centralną, ponieważ musimy stworzyć nową, sensowną relację ze

6 Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford (California) 2005, s. 74.

7 Alain Badiou, *Fifteen theses on contemporary art*, <http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>.

światem. Co więcej, bez sztuki, bez twórczości artystycznej, triumf narzucanej nam uniwersalności pieniądza i władzy staje się realną możliwością⁸.

Zatem tytułowa emancypacja mogąca z początku kojarzyć się dość pre-
tensjonalnie, może mieć jednak szersze znaczenie i wcale nie wydawać się
wsobnym, hermetycznym problemem środowisk artystycznych. Jestem
przekonany, że procesy emancypacyjne artyści powinni rozpoczynać
od własnych teatralnych praktyk. Zapewnie łatwo zgodzimy się, co do
potrzeby zmiany postrzegania pozycji widza we współczesnym teatrze.
Czy z równą łatwością przystaniemy na postulat niezbędnej zmiany
postrzegania pozycji artysty w systemie produkcji teatralnej, edukacji
artystycznej, publicznego finansowania kultury? Czy aby pełnić funkcje
emancypacyjne w społeczeństwie, aby próbować przeszczepiać idee
szeroko pojętego egalitaryzmu, my – artyści – nie powinniśmy najpierw
sami się wyemancypować?

Skrócona wersja artykułu ukazała się w książce *Teatr jest walką*,
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera, Warszawa 2015.

Bibliografia

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

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

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

Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Instytut
Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Konfrontacje Teatralne,
Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa-Lubin 2016.

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

Rancière, Jacques, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. Maciej
Kropiwnicki, Jan Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.

Rancière, Jacques, *Widz wyemancypowany*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 13.

Wirth, Andrzej, Irmer, Thomas, *Byle dalej. Autobiografia mówiona i materia-
ły*, Spector Books Leipzig, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
w Warszawie, Warszawa 2014.

⁸ Alain Badiou, *Fiftienn theses on contemporary art*,
<http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>.

Abstrakt

Romuald Krężel

Artysta wyemancypowany (The Emancipated Artist)

W tym esej Romuald Krężel zestawia i porównuje warunki pracy, z jakimi zmagają się artyści działający w obszarze sztuk performatywnych w Polsce i w krajach Europy zachodniej, w szczególności w Niemczech. Nakreślając instytucjonalne braki i niedociągnięcia w organizacji życia teatralnego w Polsce, proponuje kierunki systemowych zmian – od sposobów przyznawania dotacji publicznych po organizację instytucjonalną życia artystycznego. Przywołując esej *Widz wyemancypowany* Jacques'a Rancière'a autor rozszerza zakres analizy zaproponowanej przez francuskiego filozofa na proces pracy artystycznej i bada stosunki nierówności, jakie zachodzą w relacjach artystów z systemem instytucjonalnym w jakim funkcjonują. Porównuje również różnice w edukacji artystycznej w Polsce i krajach Europy zachodniej. Analizuje nowy typ edukacji artystycznej, jakie proponują ośrodki zorientowane na szeroko pojmowaną sztukę współczesną, takie jak Instytut Teatrolologii Stosowanej w Giessen.

W efekcie dokonanych zestawień i w kontekście opisywanej przez Alain'a Badiou emancypacyjnej funkcji, jaką współczesna sztuka pełni w społeczeństwie, autor eseju postuluje gruntowną emancypację pozycji artysty w Polsce.