

Marta Keil

Do czego jest nam dzisiaj potrzebna
krytyka instytucjonalna?

www.polishtheatrejournal.com



Marta Keil

Do czego jest nam dzisiaj potrzebna krytyka instytucjonalna?

W obecnym kontekście politycznym i ekonomicznym uprawianie krytyki instytucjonalnej w Polsce stało się bardzo problematyczne. Bo jak przyglądać się krytycznie instytucjom, które są zagrożone i których trzeba bronić? Bardzo źle widziane jest podnoszenie tematów kontrowersyjnych, mogących okazać się kością niezgody w teatralnym środowisku, powodując tym samym nowe podziały i osłabiających i tak wątpliwą już pozycję artystów, producentów sztuki oraz samych instytucji. Dotyczy to między innymi tematów płac, relacji wewnątrz zespołu, podmiotowości twórców i publiczności. Otwarte stawianie tych kwestii naraża na środowiskowy ostracyzm, pogardę czy w najlepszym razie lekceważenie. Powraca również argument, że krytyczna analiza praktyk instytucjonalnych jest hermetyczna i autoreferencyjna, nie służy nikomu i niczemu poza przedmiotem i podmiotem krytyki.

Jak zatem w tej sytuacji walczyć o równoprawną strukturę i równą dystrybucję tak odpowiedzialności, jak i widzialności, by nie spotkać się z zarzutem małostkowości? Czy dzisiaj, kiedy dyskurs publiczny zdominowany jest przez język konserwatywny i nacjonalistyczny, a lewica nie ma swojej reprezentacji w polskim parlamencie, wypada demaskować patriarchalność i mizoginizm lewicowych instytucji sztuki? W sytuacji, w której z mapy Polski po kolei znikają najważniejsze i najciekawsze teatry oraz rozpadają się znakomite zespoły aktorskie, a przestrzeń umożliwiająca powstawanie sztuki krytycznej kurczy się gwałtownie, pojawia się oczywiście myśl, że to naprawdę nie jest dobry czas na stawianie takich pytań.

Ale czy kiedykolwiek będzie lepszy? W pełni zgadzam się z Dorotą Buchwald, że publicznych instytucji sztuki należy bronić wszelkimi możliwymi siłami, ponieważ są bezcenną częścią dobra wspólnego i zarazem warunkują możliwość jego przetrwania¹. Europejski system publicznego finansowania sztuki jest podstawowym i niezbędnym warunkiem swobodnego rozwoju artystów oraz obecności krytycznego myślenia. Doskonałych przykładów dostarczają tutaj zarówno mechanizmy opisane przez Frederica Martela w wydanej przez Instytut Teatralny książce *Theater. O zmierzchu teatru w Ameryce*, jak i poszczególne losy amerykańskich twórczyń i twórców teatralnych: queerowe artystki związane z WOW Café w Nowym Jorku², nie godząc się na komercjalizację

1 Zob. Dorota Buchwald, *Instytucja. Obrona konieczna*, „Polish Theatre Journal” 2017, nr 1-2, www.polishtheatrejournal.com, dostęp: 18 września 2017.

2 Pierwszy w Europie wspólny pokaz ich pracy miał miejsce na Konfrontacjach Teatralnych w 2015 roku, w programie, którzy przygotowaliśmy wspólnie z Joanną

własnej pracy, nigdy nie wyszły poza undergroundowy obieg sztuki; najważniejsze spektakle Roberta Wilsona powstały w europejskich teatrach; grupa Nature Theatre of Oklahoma rozwinęła serię spektakli *Life and Times* wyłącznie dzięki współpracy z instytucjami w Europie, a kiedy w wiedeńskim Burgtheater w sezonie 2013/2014 nastąpił krach finansowy, zespół rozpadł się i zniknął ze sceny³ — dopiero dzisiaj powoli i w mocno okrojonym składzie wraca do obiegu.

Tym bardziej nie mam żadnych wątpliwości, że publiczne instytucje sztuki pozostają dobrem bezcennym, wymagającym uważnej troski i opieki, jednak w moim rozumieniu skuteczna walka o ich przetrwanie nie jest możliwa bez krytycznego namysłu nad tym, jak są zorganizowane, jak funkcjonują i komu oraz czemu realnie służą. Zagrożenia dla współczesnych instytucji teatru publicznego upatruję nie tylko w ryzyku komercjalizacji, w skomplikowanych i nie zawsze świadomych uwikłaniach w mechanizmy kapitalistyczne⁴, ale także w postulatách konserwatywnej polityki kulturalnej, która zawłaszcza instytucje sztuki, czyniąc z nich wprost narzędzie wytwarzania i wzmacniania narracji nacjonalistycznej lub (przypadek na pierwszy rzut oka łagodniejszy, w realnej perspektywie zdecydowanie najbardziej niebezpieczny) „wyciszając” najciekawsze i najbardziej wyraziste instytucje, dążąc do zniszczenia ich programu i kastrując ich potencjał polityczny i krytyczny — jak miało to miejsce ostatnio w przypadku Teatru Polskiego w Bydgoszczy, Narodowego Starego Teatru w Krakowie czy w reakcji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego wobec spektaklu *Klątwa* Olivera Frljicia, zrealizowanego w Teatrze Powszechnym w Warszawie⁵.

Krakowską, www.20.konfrontacje.pl.

3 Utrata dotacji od Burgtheater oznaczała dla twórców Nature Theater of Oklahoma, Pavla Liski i Kelly Copper brak środków na opłacenie nie tylko realizacji kolejnych, zaplanowanych już produkcji, ale przede wszystkim utrzymania dotychczasowego zespołu aktorskiego, składającego się z freelancerów działających w USA.

4 Dotyczy to między innymi sytuacji, w których instytucje w swojej nadproduktywności wzmacniają i normatywizują prekarne warunki pracy.

5 Por. komunikat MKiDN ws. zajęć przed Teatrem Powszechnym w Warszawie z dnia 26 kwietnia 2017: „Kierownictwo MKiDN zna kształt spektaklu „Klątwa” z przekazów medialnych i recenzji, z których wynika, że intencją twórców było wyreżyszerowanie swoistego performansu teatralnego, wiodącego do ostrego sporu światopoglądowego. Spektakl ten toczy się także poza przestrzenią sceny, a jego kolejny akt rozegrał się 21 kwietnia przed Teatrem. Także inne, znane w Polsce i w Europie, poczynania reżysera spektaklu, Olivera Frljicia cechuje instrumentalne wykorzystanie teatru do działań o charakterze ideologicznym i politycznym. Czy tego rodzaju performans, łączący działania artystyczne ze znieważaniem religii i naruszeniem najwyższych wartości Kościoła katolickiego, pozostaje w zgodzie z art. 73 Konstytucji RP (wolność twórczości artystycznej), czy nie narusza on innych konstytucyjnych wartości, zawartych w art. art. 30 (zasada przyrodzonej godności), art. 32 (zasada równości, zakaz dyskryminacji), art. 37 (korzystanie z wolności i praw konstytucyjnych), art. 53 (wolność sumienia i wyznania), a wreszcie art. 2 (zasada demokratycznego państwa prawa)? Zbadać i ocenić to powinna trzecia władza, niezawisła i stojąca na straży poszanowania prawa wywiedzonego z ducha i litery Konstytucji. Warto też przy lekturze ustawy zasadniczej zwrócić uwagę na jej preambułę, w której stanowiącą ją Naród podkreśla potrzebę zachowania przyrodzonej godności człowieka, a z poszanowania prawa do indywidualnej wolności i obowiązku solidarności z innymi czyni «niewzruszoną podstawę Rzeczypospolitej». Dlatego Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego apeluje do Prezydenta Warszawy - jako organizatora Teatru Powszechnego w Warszawie - do rzetelnego potraktowania swojej odpowiedzialności za podległą instytucję.”, <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/komunikat-ws.-zajsc-przed->

Jest jednak jeszcze jeden, w moim rozumieniu kluczowy element zagrażający przetrwaniu publicznych instytucji sztuki: niejasność mechanizmów nimi rządzących, która uniemożliwia wielu aktorom pola sztuki (mam tu na myśli pracowników wszystkich szczebli instytucjonalnej hierarchii) wzięcia za nie pełnej odpowiedzialności. Realna i skuteczna walka o sztukę jako narzędzie demokratyczne nie jest możliwa bez demokratyzacji metod i warunków jej wytwarzania, a program zakładający społeczną emancypację powinien moim zdaniem zaczynać się od krytycznego spojrzenia na mechanizmy, struktury i wewnętrzne relacje obowiązujące w ramach organizacji, za którą jesteśmy odpowiedzialni. Inaczej najpiękniejsze nawet programy okażą się w dłuższej perspektywie wyłącznie fasadowe i nie zaprowadzą nas donikąd poza zabetonowaniem istniejącej sytuacji i drastycznym kurczeniem się tych narzędzi, które nam jeszcze pozostały.

W tym kontekście rozumiem krytykę instytucjonalną jako krytyczne badanie praktyk, struktur i metod pracy w sztuce. Równie ważne wydaje mi się ujawnianie ram instytucjonalnych oraz procesu ich wyznaczania, przy zwróceniu szczególnej uwagi na fakt, że wyrysowywanie granic zawsze oznacza pozostawienie jakiegoś obszaru na zewnątrz. W mojej interpretacji polityczny i emancypacyjny potencjał instytucji sztuki ujawnia się w tym niezdefiniowanym jeszcze, pełnym ryzyka i nieuporządkowanym momencie, w którym dopiero jest wytwarzana. Krytyka instytucjonalna potraktowana jest tutaj zatem jako potencjalne narzędzie uchwycenia tego momentu i odzyskiwania instytucji dla praktyk sprzeciwu i oporu.

O ile bowiem konieczność walki o przetrwanie publicznych instytucji sztuki jest oczywista, zwłaszcza wobec ciągłej degradacji przestrzeni wspólnych, umożliwiających realną publiczną debatę, o tyle odpowiedź na pytanie o to, o jakie instytucje walczymy, nie jest już taka prosta. Czy pragnąc zachowania publicznych instytucji sztuki, zależy nam na utrwaleniu ich hierarchicznego porządku i wzmocnieniu interesów tych grup społecznych, które daną instytucję stworzyły? Bo przecież instytucja nie jest dana raz na zawsze — bywa zaskakująco efemeryczna i, wbrew pozorom, nosi w sobie duży potencjał zmiany. A przy tym jest zawsze polityczna: ustanawia porządek postrzegania, zakreśla pole widzenia, dostarcza narzędzi i zasad organizujących funkcjonowanie społeczeństwa, utrwala lub obala społeczne hierarchie i struktury. Nie ma nic wspólnego z uniwersalnością. Tworzą ją przecież konkretni ludzie, działający w określonym kontekście, by służyła mniej lub bardziej wyraźnie sprecyzowanym celom. Sonja Lavaert, filozofka i badaczka włoskiej filozofii politycznej, zwraca uwagę, że:

społeczne instytucje są projektami, które wchodzą w fazę realizacji; wyobrażeniem, które sprawdzane jest w rzeczywistości [...]. Instytucje – zarówno konkretne organizacje wraz ze swoimi budynkami, funduszami, dyrektorami i budżetami, jak i porządki wyznaczające sposoby wartościowania oraz procedury postępowania – tworzą przestrzeń, która ma przynieść korzyści prywatnym podmiotom. Pojęcie „instytucji” zakłada uniwersalność reguł — ale zasady te są zawsze wymyślane i wprowadzane przez ludzi, co wyraźnie odróżnia instytucję od praw naturalnych. Instytucje pojawiły się w umyśle jakiegoś człowieka

w danym momencie, nie były tam od zawsze.⁶

Co więcej, w przypadku instytucji sztuki polityczność ujawnia się na co najmniej dwóch poziomach. Po pierwsze, działają w polu społecznym i odzwierciedlają społeczny porządek, bywają jego reprezentacją, legitymizacją lub zaprzeczeniem; odbijają normy zachowania i społecznych relacji — lub wyznaczają nowe. Instytucje sztuki nazywają dane zjawisko, przypisują je do określonego porządku, definiują konwencje. Decydują, co jest sztuką, a co nią nie jest, formułują kanony, tworzą hierarchie, warunkują metody wytwarzania i odbioru sztuki. Wyznaczają ramy tego, co jest widzialne i jak jest postrzegane oraz określają pozycje twórcy i odbiorcy. W przypadku teatru rozkład sił, relacje i struktura instytucji ujawnia się już w jego porządku architektonicznym czy scenograficznym: określenie podziału na scenę i widownię (scena włoska, *black box*, rozmieszczenie widowni dookoła sceny) definiuje podstawowe reguły dystrybucji ról i charakteru działania uczestników spektaklu.

Po drugie, współczesne instytucje sztuki powstawały w konkretnym kontekście politycznym, najczęściej jako narzędzia służące budowaniu narracji nowoczesności. Porządek instytucji sztuki oparty jest na czyjejs mniej lub bardziej arbitralnej decyzji, na performatywnym akcie wytwarzania danej struktury czy relacji oraz na przyjętej konwencji. Instytucje nie są zatem ani neutralne, ani niewinne. Tak samo, jak niewinny nie jest nigdy ani kanon prac artystycznych, ani sposób produkcji sztuki czy wybór spektakli do programu festiwalu.

Sięgając do instytucjonalnej teorii sztuki, Ana Vujanović stwierdza, że sztuka, jaką znamy we współczesnej kulturze zachodniej, jest praktyką społeczną, przez co rządzi się zupełnie innymi prawami niż na przykład korporacja albo państwo:

świat sztuki nie jest instytucją podobną do na przykład Kościoła katolickiego lub Paktu Północnoatlantyckiego (NATO). Jest ustaloną praktyką, nie zaś społeczeństwem czy korporacją⁷, ponieważ nie posiada sztywnych, skodyfikowanych zasad i procedur, wprost przeciwnie — jej reguły oparte są zwykle na konwencji. W tym sensie, jak z czasem stwierdzi Noel Carroll, sztuka to instytucja płynna, o luźnej strukturze. Nie oznacza to jednak natychmiast, że jej zasady i procedury łatwo zmienić. Chodziłoby tu raczej o to, że choć działania i decyzje dotyczące statusu, wartości, widzialności i historyczności dzieł sztuki, praktyk, pojęć a nawet i artystów, które są podejmowane przez aktorów świata sztuki, są formatywne, to nie mają mocy prawnej, lecz performatywną.⁸

I jeżeli to performatywność byłaby podstawą funkcjonowania świata sztuki, to konieczne okazałoby się, zdaniem Vujanović, traktowanie sztuki jako systemu dynamicznego, nigdy nie mogącego się w pełni ukonstytuować; porządku, w którym momenty instytucjonalizacji i deinstytucjonalizacji nieustannie nachodzą na siebie nawzajem.

Przy czym sztuki performatywne są o tyle ciekawym obszarem badań,

6 Sonja Lavaert, *Bartleby's Tragic Aporia*, w: *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. Pascal Gielen, Valiz, Amsterdam 2013, s. 118

7 George Dickie, *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, w: Maria Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1985, t. I, s. 9-28.

8 Ana Vujanović, *The Magic of the Artworld (Three Scenes from Belgrade)*, „Performance Research” 2015, 20.4.

że wytwarzanie instytucjonalnego porządku i przypisywanie ram działania oraz sprawczości jego uczestnikom następuje tutaj właściwie każdego wieczoru. W przestrzeni praktyk teatralnych i choreograficznych proces regulowania instytucji odbywa się w trakcie wytwarzania sytuacji spektaklu, negocjowanej między wytwórcami (performerzy, producenci sztuki) oraz między twórcami i publicznością. Artyści umawiają się na coś z widzami, widzowie respektują (lub nie) porządek zaproponowany im w momencie wejścia do sali a następnie decydują, w jaki sposób odpowiedzą na przedstawione zasady — czasem czyniąc to zgodnie ze wskazówkami i intencjami twórców, innym razem zupełnie przeciwnie.

Dobrym przykładem strategii artystycznych, które wyraźnie ujawniają ramy instytucji i podejmują próby ich przesunięcia, przerwania czy też zarysowania na nowo są prace Xaviera Le Roy (*Low Pieces* i proces pracy nad drugą częścią spektaklu, w których Le Roy wraz z zaproszoną grupą choreografów i tancerzy rozciągają aparat teatralny do granic możliwości, problematyzując zarazem mechanizm jego działania), spektakle Ivany Müller czy Mårtena Spångberga (każdy z tych twórców na swój sposób pracuje z czasem i uwagą widza, wytrącając mu z rąk dotychczasowe narzędzia percepcji i zrywając z zasadami redystrybucji uwagi w ramach teatru) bądź praktyki artystyczno-badawcze Any Vujanović (oraz kolektywu Walking Theory, z którym jest związana).

Jednak jak dotąd najgłośniejszym (i do pewnego stopnia najbardziej skutecznym) przykładem krytyki instytucjonalnej w obszarze polskiego teatru jest z pewnością *Klątwa* w reżyserii Olivera Frłjicia, zrealizowana w Teatrze Powszechnym w Warszawie (premiera: 18 lutego 2017 roku), a szczególnie wydarzenia towarzyszące pokazom spektaklu, o których wiele piszemy w tym numerze „Polish Theatre Journal”⁹. W przypadku *Klątwy* ujawniła się wyraźnie szczelina pomiędzy zinstytucjonalizowanym, uregulowanym porządkiem, w którym rozdano już społeczne role (a naszym zadaniem pozostaje ich akceptacja lub odrzucenie), a sytuacją chaosu, nieuporządkowania, w której wszystko jeszcze jest możliwe — i która, nieprzewidywalna, nieujarzmiona w geście instytucjonalizacji, niesie za sobą rozmaite ryzyka. *Klątwa* odsłania i problematyzuje porządek instytucji sztuki, kwestionuje reguły i wzajemne uwikłania obowiązujące w świecie teatru oraz ujawnia obywatelską hegemonię dyskursu kościelnego w Polsce. Oczywiście, strategia proponowana przez Frłjicia nie jest ani modelem uniwersalnym, ani tym bardziej długofalowym — służy raczej diagnozie sytuacji niż rozwiązywaniu problemów. Odsłania ramy społecznego porządku i strzegących go instytucji, wskazuje na miejsca szczególnie wrażliwe, czule na napięcia i ujawnia linie konfliktu, także te jeszcze nie w pełni uświadomione i nienazwane. Zarazem jest jednak zaledwie jedną z wielu możliwych strategii krytyczno-instytucjonalnych w polu teatralnym i nie wyczerpuje wszystkich jej możliwości ani nie narzuca jedynej krytycznej perspektywy.

Jeżeli zatem Dorota Buchwald słusznie stwierdza, że „oddolny, sieciowy, samouzgadniający się model budowania, przebudowywania i rozbudowywania teatralnej świadomości (także zbiorowej) i organizacji

9 Zob. Agata Adamińska-Sitek, *Jak zdjąć klątwę? Oliver Frłjic i Polacy oraz Teatr po Klątwie. Z Pawłem Łysakiem i Pawłem Sztarbowskim rozmawiają Agata Adamińska-Sitek i Marta Keil*, „Polish Theatre Journal” 2017, nr 1-2, www.polishtheatrejournal.com, dostęp: 18 września 2017.

nie jest utopią, jest koniecznością”¹⁰, to najpierw, jak sędzę, konieczne jest wypracowanie narzędzi, które otworzą przed nami rozmaite sposoby organizowania się, umożliwią nam utworzenie takiego modelu, a najlepiej wielu modeli, i pozwolą nam przyjrzeć się krytycznie mechanizmom, w których dotąd pracowaliśmy. Pozwoliłoby nam to zauważyć na przykład negatywne skutki monopolu teatrów repertuarowych w polskim życiu teatralnym, który zasadniczo wpływa na zawodową i społeczną pozycję aktora. Jak słusznie zauważyła Monika Kwaśniewska¹¹, aktorzy często godzą się na eksploatację ponad siły, akceptują narzuconą im hierarchię i niepodmiotowe traktowanie dlatego, że nie mają nawet szansy dokonania innego wyboru. Brak uregulowanego i przejrzystego systemu wspierania modeli pracy, które byłyby alternatywne wobec instytucji repertuarowej (kolektywy, spółdzielnie, artystyczne organizacje pozarządowe) powoduje zredukowanie tego obszaru do kilku organizacji działających wyłącznie siłą determinacji ich twórczyń i twórców. Decyzja o rezygnacji z pracy w ramach teatrów repertuarowych oznacza albo wegetację na granicy ubóstwa, bez jakiegokolwiek szansy na stabilność czy przewidywalność przyszłości albo konieczność starania się o pracę w obszarze komercyjnym (reklamy, seriale, teatry komercyjne), przy marginalnej zresztą szansie powodzenia.

Mamy tu zatem skondensowane wszystkie elementy kształtujące status współczesnego freelancera, pracownika, który za uludę własnej niezależności płaci ciągłą mobilizacją, gotowością przekwalifikowania się, nieustannym podążaniem za nowymi projektami, które mogłyby zapewnić mu przynajmniej minimalne utrzymanie (i które, jeśli już dochodzi do ich realizacji, zazwyczaj nie spełniają nawet tego wymogu). To nie tak, że wszystkie młode polskie reżyserki i młodzi polscy reżyserzy oraz aktorki i aktorzy zaraz po szkole wybierają pracę w instytucjach teatru repertuarowego — innych miejsc pracy po prostu nie ma. Spójrzmy na najlepszą niezależną¹² scenę teatralną w Polsce: zespół Komuna// Warszawa działa tylko dzięki temu, że każdy z jego członków ma w sobie dość siły, by łączyć pracę na rzecz Komuny z indywidualną pracą zarobkową. W rezultacie kolektywy takie jak Komuna// Warszawa czy Teraz Polisz są wciąż wyjątkiem, a ich funkcjonowanie możliwe jest tylko dzięki szczególnej motywacji oraz wyrzeczeniom ich twórczyń i twórców. I chociaż artyści, kuratorzy i producenci związani z teatrem w Polsce coraz częściej mówią o potrzebie szukania innych rozwiązań oraz próbują gromadzić się w kolektywach czy spółdzielniach, to wymyślenie, rozwój i przetrwanie nowych form samoorganizacji, które nie kończyłyby się pasożytnictwem na teatrach instytucjonalnych (jak to ma miejsce w przypadku grupy Centrala, o czym w tym numerze pisze Kamila Paprocka¹³) wymaga szerokiej publicznej debaty i wypracowania narzędzi, które mogłyby pomóc sformułować podstawowe warunki pracy w ramach tak zwanego obszaru niezależnego. Być może jakimś punktem odniesienia (choć odległym

10 Por. Dorota Buchwald, *Instytucja. Obrona konieczna*, „Polish Theatre Journal” 2017, nr 1-2, www.polishtheatrejournal.com, dostęp: 18 września 2017.

11 Dyskusja podczas konferencji „Pułapki języka reprezentacji”, zorganizowanej w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w dniach 12 i 13 czerwca 2017 roku.

12 Używam tutaj pojęcia „niezależny” w odniesieniu do instytucji czy organizacji działających w porządku innym niż repertuarowy.

13 Zob. Kamila Paprocka-Jasińska, *Centrala nas ocali?*, „Polish Theatre Journal” 2017, nr 1-2, www.polishtheatrejournal.com, dostęp: 18 września 2017.

i utopijnym) mógłby być tutaj przykład berlińskiej sceny niezależnej, która po latach trudnych rozmów, debat i konfliktów wypracowała skuteczny organ przedstawicielski (stowarzyszenie), który zabrał głos w jej sprawach w debatach publicznych i doprowadził do uchwalenia przez miejski senat płacy minimalnej dla twórców działających w organizacjach niezależnych.

Bardzo obawiam się sytuacji, w której w imię walki o „to, co teraz najważniejsze”, w imię nietykalności tych instytucji, które przetrwały, zaprzepaścimy szansę na rozmowę o ich kształcie, roli i odpowiedzialności; że stracimy możliwość ich „odzyskania” a szanse na uchwycenie ich krytycznego i emancypacyjnego potencjału drastycznie zmaleją. Oczywiście, perspektywa krytyki instytucjonalnej niesie z sobą ryzyko. Czasem może się przecież okazać, że na przykład nie wszystkie mechanizmy ustanawiania wewnątrzinstytucjonalnych relacji są spójne z deklarowanym programem, że niektóre obowiązujące w danej organizacji metody ustanawiania porządku nie będą nadawały się do powtórzenia (bo zmienił się kontekst, bo zmienia się charakter instytucji, bo istnieją lepsze i ciekawsze), a w konsekwencji — że czeka nas moment chaosu, poszukiwań, niepewności. Działania te mogą chwilowo osłabić pozycję danej instytucji, wywołać nie zawsze przyjemną dyskusję, wprowadzić podziały — jak każda próba reformy.

Ale koszty zachowania *status quo* będą znacznie wyższe: nieuchronnie prowadzą bowiem do skostnienia instytucji, jej oderwania się od rzeczywistości i zwrócenia przeciw zakładanym celom, przez co może stać się albo narzędziem wzmocnienia opresyjnego porządku albo miejscem niczym i nikogo nieobchodzącym.

W moim przekonaniu to właśnie niechęć do zadawania niewygodnych pytań powoduje osłabienie znaczenia instytucji sztuki w życiu społecznym, skutkując utratą jej emancypacyjnego potencjału. Dlatego chciałabym tutaj zaproponować taką strategię obrony instytucji, która polegałaby między innymi na uważnej analizie sposobów jej działania i wyłapywaniu błędów, by mogła działać lepiej — i by mogła przetrwać. Mądra i konstruktywna krytyka instytucjonalna mogłaby umożliwić twórczyniom, twórcom i pozostałym pracownikom sztuki określenie własnej pozycji w ramach pola sztuki oraz dostarczyć narzędzi ułatwiających projektowanie nowych sposobów funkcjonowania. Szczególnie ciekawe wydaje mi się przy tym badanie procesu ustanawiania danego porządku, jego instytucjonalizacji a następnie krytyki i obalania. Uważne przyjrzenie się temu, co uznajemy za oczywiste i niezmiennie pozwala otworzyć przestrzeń na to, co jeszcze niewymyślone lub to, co dotąd było marginalizowane. Dlatego szczególnie ciekawa wydaje mi się próba uchwycenia sytuacji wytwarzania instytucji w chwili zburzenia dominującego porządku, ale zanim zostanie ustanowiony nowy; zanim ulegnie instytucjonalizacji i skostnieje we własnych regułach. W moim przekonaniu to moment wytwarzania instytucji, negocjacji warunków, definiowania metod jej funkcjonowania i ustanawiania wewnętrznych relacji ujawnia jej podstawowy polityczny i emancypacyjny potencjał.

Szansy na zmianę i na odzyskanie politycznego, emancypacyjnego potencjału sztuk performatywnych upatrywałabym zatem również w procesie wypracowywania nowych metod pracy, nowych struktur, nowych sposobów organizacji i samoorganizacji. I wydaje się, że nie mamy innego wyjścia: wyraźnie kurczą się dotychczasowe, znane nam metody pracy. Sztuka ma jednak ogromny atut w swoich rękach: fikcję.

Idąc za pojęciem „fikcyjnej instytucji”, zaproponowanym przez Daniela Blanga Gubbay i Livię Andreę Piazzę¹⁴, chciałabym tutaj zaproponować pomyślenie o fikcji jako o narzędziu politycznym. Co, jeśli potraktować fikcję jako przestrzeń otwartą na to, co niemożliwe i to nie zostało jeszcze wymyślane? Co mogłoby się wydarzyć, jeśli nie przetrwają żadne ze znanych nam warunków i (już teraz nielicznych i trudno osiągalnych) możliwości pracy? Co, jeśli zakwestionujemy dotąd obowiązujące reguły myślenia o festiwalu i proponujemy zupełnie inne. Co, jeśli zamiast prezentowania publiczności i środowisku teatralnemu coraz atrakcyjniejszych wydarzeń, sprzeciwimy się podstawowej zasadzie funkcjonowania festiwalu i zastosujemy jego narzędzia do zbudowania przestrzeni wspólnej, nie poddanej zasadom produkcji, promocji, sieciowania? Co, jeżeli pomyślimy o instytucji sztuki jako o dobru wspólnym, należącym także do tych grup społecznych, które były dotąd z niej wykluczane? Co, jeśli na moment, w ramach fikcyjnej instytucji, wypowiemy posłuszeństwo reżimowi ciągłej produkcji nowych spektakli i skupimy się na samym procesie pracy i jego warunkach? Co, jeżeli pozwolimy sobie na luksus spóźnienia? W moim przekonaniu pomyślenie o fikcji jako obszarze badań i poszukiwania utopijnych rozwiązań jest jednym z bardzo niewielu narzędzi, jakie jeszcze pozostały w naszych rękach.

Bibliografia

Adamiecka-Sitek, Agata, *Jak zdjąć klątwę? Oliver Frljić i Polacy*, „Polish Theatre Journal” 2017, nr 1-2, www.polishtheatrejournal.com, dostęp: 18 września 2017.

Blanga-Gubbay, Daniel, Andrea Piazza, Livia, *Fictional Institutions: On Radical Imagination*, w: Elke van Campenhout, Lilia Mestre (ed.), *Turn, Turtle! Reenacting The Institute*, Alexander Verlag, Berlin 2016.

Buchwald, Dorota, *Obrona konieczna*, „Polish Theatre Journal” 2017, nr 1-2, www.polishtheatrejournal.com, dostęp: 18 września 2017.

Lavaert, Sonja, *Bartleby's Tragic Aporia*, w: *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Pascal Gielen (ed.), Valiz, Amsterdam 2013.

Paprocka-Jasińska, Kamila, *Centrala nas ocali?*, „Polish Theatre Journal” 2017, nr 1-2, www.polishtheatrejournal.com, dostęp: 18 września 2017.

Teatr po Klątwie. Z Pawłem Łysakiem i Pawłem Sztarbowskim rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek i Marta Keil, „Polish Theatre Journal” 2017, nr 1-2, www.polishtheatrejournal.com, dostęp: 18 września 2017.

Vujanović, Ana, *The Magic of the Artworld (Three Scenes from Belgrade)*, „Performance Research” 2015, 20.4.

14 Daniel Blanga-Gubbay, Livia Andrea Piazza, *Fictional Institutions: On Radical Imagination*, w: Elke van Campenhout, Lilia Mestre (ed.), *Turn, Turtle! Reenacting The Institute*, Alexander Verlag, Berlin 2016, s. 40-48.

Abstrakt

Marta Keil

Do czego jest nam dzisiaj potrzebna krytyka instytucjonalna?

W moim przekonaniu realna i skuteczna walka o sztukę jako narzędzie demokratyczne nie jest możliwa bez demokratyzacji metod i warunków jej wytwarzania, a program zakładający społeczną emancypację powinien zaczynać się od krytycznego spojrzenia na mechanizmy, struktury i wewnętrzne relacje obowiązujące w ramach organizacji, za którą jesteśmy odpowiedzialni. Nie mam wątpliwości, że publiczne instytucje sztuki pozostają dobrem bezcennym, wymagającym uważnej troski i opieki, jednak w moim rozumieniu skuteczna walka o ich przetrwanie nie jest możliwa bez krytycznego namysłu nad tym, jak są zorganizowane, jak funkcjonują i komu oraz czemu realnie służą. W tym kontekście rozumiem krytykę instytucjonalną jako krytyczne badanie praktyk, struktur i metod pracy w sztuce. Równie ważne wydaje mi się ujawnianie ram instytucjonalnych oraz procesu ich wyznaczania, przy zwróceniu szczególnej uwagi na fakt, że wyrysowywanie granic zawsze oznacza pozostawienie jakiegoś obszaru na zewnątrz.

Spróbuję odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób w obecnym społeczno-politycznym i ekonomicznym kontekście możliwa jest krytyka instytucjonalna i dlaczego jest właśnie dzisiaj niezbędna.