

Bartosz Frąckowiak

Agon, namiętność, profanacja
Wyzwania dla nowego teatru politycznego

<http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Bartosz Frąckowiak

Agon, namiętność, profanacja Wyzwania dla nowego teatru politycznego

Stawką teatru politycznego jest wolność.

Metoda: rozpoznanie stosunków władzy i ich przekształcenie.

Ludzi otaczają i przenikają procesy i produkty (również ze sfery symbolicznej, przecież nawet ekonomia staje się dzisiaj coraz bardziej usymboliczniona) przez nich samych wytworzone, nad którymi jednak utracili kontrolę. Jak choćby kapitał, o którym Karl Marx i Friedrich Engels pisali w *Maniście komunistycznym*: „W społeczeństwach burżuazyjnych kapitał obdarzony jest samodzielnością i osobowością, podczas gdy działająca jednostka jest pozbawiona samodzielności i osobowości”. Jeśli ktoś miałby wątpliwości, czy słowa Marksa i Engelsa są wciąż słuszne i aktualne, niech prześledzi fora internetowe dotyczące giełdy, komentarze analityków maklerów czy mitologiczną terminologię stosowaną w z pozoru ściśle naukowej i matematycznej „analizie technicznej”. Spostrzeże tam mnogość antropomorficznych form i formuł, którymi określany jest kapitał. I całkowite podporządkowanie ludzi z ich wolą i decyzjami potężnym globalnym procesom ekonomicznym, nad którymi nie mają kontroli żadne instytucje finansowe, włącznie z bankami centralnymi.

Wytwory przejęły kontrolę nad wytwórcą. On jednak, już od zawsze wrzucony w świat pełen tych wytworów, nie dostrzega zazwyczaj, jak bardzo go ograniczają, jak uszczuplają jego wolność. Wydają mu się naturalne i wieczne, a są przygodne i historyczne. Teatr polityczny ma pomóc w zniesieniu tych ograniczeń wolności. W tym dążeniu solidaryzuje się z nową lewicą.

Niemalą rolę odgrywają w tym procesie doświadczenie estetyczne i próba wynalezienia czy odkrycia nowych – różnych od faworyzowanych przez media masowe – zasad percepcji, postulowana przez Hansa-Thiesa Lehmana teatralna „polityka percepcji”. Znacznie mniejszą – sceniczna reprezentacja i inscenizacja ról i konfliktów, przeplacowanych z dramatu społecznego toczącego się w pozateatralnym świecie. Teatr polityczny powinien wyznaczać nowe linie podziału między pozycjami i stanowiskami, podważając te zastane. Jeśli teatr po prostu reprezentuje zjawiska społeczne, reprodukuje istniejący porządek, umacnia go i legitymizuje. Niestety, teatr polityczny zbyt często bywał teatrem reprezentacji. Krytycznego opisu domagają się zatem również te strategie polityczne czy krytyczne, które z różnych powodów okazują się dzisiaj nieskuteczne, czyli nie prowadzą do żadnej pożądanej zmiany w przestrzeni społecznej i symbolicznej. Nie należy jednak zupełnie o nich zapominać i rezygnować całkowicie z ich możliwych zastosowań w praktyce artystycznej.

Przed wszystkim dobrze trzeba zrozumieć ich ograniczenia i związane z nimi niebezpieczeństwa. Wówczas na ich tle wyrazistość zyskają opisy emancypacyjnego potencjału różnych technik, środków i metod, które uważam za najskuteczniejsze dla nowego teatru politycznego.

Przeciwko teatrowi reprezentacji, teatr deziluzji kontra społeczeństwo spektaklu

Mówiąc o polityce, nie mam na myśli jedynie formalnie sprawujących władzę. Polityka w najszerszym rozumieniu dotyczy zasad, na jakich współistnieją ze sobą jednostki, sposobów organizacji życia zbiorowego i sporu o wartości, które ową organizację fundują. Jest grą, w której stawkę stanowi taki, a nie inny projekt świata. Działanie polityczne nie ogranicza się zatem jedynie do instytucji rządowych i parlamentarnych. Obejmuje również działanie w sferze symbolicznej, do której wprowadzane są przez aktywnych graczy politycznych nowe kategorie czy sposoby konceptualizowania świata, po to by w oparciu o nie dokonywać zmian prawnych. Polityka to gra – spór i antagonizm odgrywają w niej kluczowe role – która nie odbywa się jedynie w sejmie. Odbywa się w mediach, na ulicy, w modzie, życiu codziennym, a w końcu także w teatrze, który jako sztuka z gruntu społeczna doskonale nadaje się do prowadzenia tej gry.

Postłacanowscy teoretycy polityczni podpowiadają, że do utrwalenia tożsamości społeczopolitycznych – a to dzięki nim możliwe jest działanie polityczne – nie wystarczy jedynie symboliczna spójność. Potrzeba również określonego typu fantazji, w oparciu o którą powstaje rozkosz charakterystyczna dla danej formy identyfikacji. Z nią związane jest największe niebezpieczeństwo – powstanie nacjonalizmu czy różnych rodzajów faszyzmu jako konsekwencja lęku przed utratą owej rozkoszy na skutek działań innej grupy interesów: „onych”, w opozycji do których ukształtowaliśmy nasze „my”. Ale bez fantazji i rozkoszy nie ma polityki. Dlatego jedno z zadań teatralnej polityki wyobraźni – rozumianej w powyżej zarysowanej perspektywie – może stanowić praca w przestrzeni fantazji widzów. Niekoniecznie rozbijanie wszelkich, trwałych tożsamości, jak chciałaby tradycja dekonstrukcji, lecz praca nad wyobraźnią dla nowych form identyfikacji zbiorowej.

Jak rozumieć władzę, jeśli nie jako sferę formalnej polityki? Gdzie się znajduje, jeżeli nie w instytucjach rządowych? Odpowiedzi udziela Michel Foucault w *Woli wiedzy*: „Władza jest wszędzie – nie dlatego, że wszystko obejmuje, ale dlatego, że zewsząd się wyłania”¹. Nie jest czymś zewnętrznym wobec danego obszaru, nie panuje nad nim, lecz go przenika, gra w nim, stanowi zarazem skutek i warunek wewnętrznych podziałów i zróżnicowań. Władza, by odwołać się do dziedziny omawianej przez Foucaulta, nie tyle na przykład represjonuje seksualność, ile odpowiada za określony sposób urządzenia owej seksualności. Można powiedzieć, że nie ma seksualności bez władzy. Bez władzy nie ma też poznania, sztuki, życia codziennego, dobroczynności, zabawy, religii, mediów. Zapomnieć trzeba o przestarzałym modelu opartym na relacji między panującymi i poddanymi. Stosunki sił działające na małych terytoriach dopiero przekładają się na rozwarstwienia i zróżnicowania społeczne w skali makro. Władza ma swój cel, ale niekoniecznie zależy

1 Michel Foucault, *Wola wiedzy*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, w: tegoż, *Historia seksualności*, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 84.

on od decyzji jednostki. „Nie rozglądamy się za sztabem generalnym – proponuje Foucault, nie zachęcając jednak do bierności – który by jej nadawał racjonalny kierunek; ani kasta rządząca, ani zespoły kontrolujące aparaty państwowe, ani odpowiedzialni za podejmowanie najważniejszych decyzji ekonomicznych nie zawiadują całą siecią władzy funkcjonującej w społeczeństwie (i przez którą ono funkcjonuje)”². Najlepiej widać tę prawidłowość w systemie biurokratycznym i współczesnych transnarodowych korporacjach, choć wedle Foucaulta dotyczy ona całej sfery życia kulturowego i społecznego, również uwewnętrznionego. W tym systemie zadania zawsze są fragmentaryczne – nikt nie tylko że nie decyduje o całym procesie, ale nawet nie ma świadomości tej całości. Odpowiedzialność zostaje rozszczepiona na wiele jednostek, zredukowanych w istocie do spełnianej funkcji, w związku z czym trudno wskazać winnego niesprawiedliwych i nieetycznych działań. Procedury instytucjonalne zastępują indywidualne wybory.

Tu pojawia się zasadniczy problem dla teatru. Skoro nie ma sensu atakować sztabu generalnego, kasty rządzących, czarnych charakterów odpowiedzialnych za zło tego świata, to jak zbudować w teatrze konflikt dramatyczny? Odpowiedź – trzeba zapomnieć o jego budowaniu. Zapomnieć o reprezentowaniu zarówno dokładnie namierzonych i sprecyzowanych w swoich tożsamościach wrogów, jak i grup marginalizowanych. Nie chodzi o to, żeby konstruować teatralne fabuły z życia gejów, ukazywać problemy bezdomnych dzieci i losy pokrzywdzonych w wyniku przemian ustrojowych robotników, przedstawiać kłopoty islamskich imigrantów, snuć opowieści o miłości czarnego chłopca do córki prawicowego polityka, ani też, by pokazywać, jak cyniczni rządzący w swoich ciemnych kantorkach knują intrygi, dzięki którym zawładną światem. Takie działanie będzie przede wszystkim nieskuteczne wobec złożonej i rozproszonej natury władzy. Atakować trzeba nie poszczególne jednostki czy tożsamości, lecz cały system. A to należy robić w sposób bardziej wyrafinowany. Poza tym naiwne reprezentowanie podziałów społecznych na scenie sprawia, iż zapomina się o tym, że teatr to również urządzenie, w którym działają ośrodki władzy, że nie ma niewinnego przedstawienia. Zacząć można od przemyślenia nie tego, co się pokazuje na scenie, lecz tego, jak się pokazuje. Lehmann w pracy *Teatr postdramatyczny* powie to jeszcze dobitniej: „Fakt, że na scenie pojawiają się politycznie uciskani, nie czyni jeszcze teatru politycznym. Teatr nie staje się polityczny przez samą bezpośrednią tematyzację polityczności, lecz przez sposób przedstawiania”³. Jaki rodzaj percepcji uprzywilejowuje się poprzez dany dobór środków, w sieci jakich zależności z innymi instytucjami funkcjonuje teatr, który uprawiamy, ale też czy nie utrwała się stereotypowych obrazów, nie legitymizuje różnorodnych form władzy?

Problematyczna jest jednak również sama polityka tożsamości. Uprzywilejowuje ona różnego rodzaju partykularyzmy, nierzadko związane z „agresywną autoafirmacją kulturowych tożsamości”⁴. W oparciu o nie toczy się gra polityczną, zamiast skoncentrować się na wytworzeniu nowego uniwersalizmu, jak chce choćby Alain Badiou, podjęciu pracy

2 Tamże, s. 85.

3 Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 305.

4 Tamże, s. 303.

globalnej emancypacji, przekształceniu całego systemu stosunków społecznych. W gruncie rzeczy polityka tożsamości doskonale współgra z neoliberalnym myśleniem, którego konsekwencją jest złudzenie współistnienia różnorodnych grup w harmonijnej i konsensualnej, pluralistycznej idylli. W rzeczywistości neoliberalizm, choć za taki chciałby uchodzić, nie jest inkluzywny. Jest hegemoniczny, podobnie jak każdy inny ład społeczny, a więc oparty na wykluczeniu. Warto zauważyć również, że od polityki tożsamości rozpoczynają twórcy strategii marketingowych, opracowując target kampanii czy nowego produktu, dlatego tak łatwo tę strategię polityczną, z pozoru emancypacyjną, zaprzac do celów wyznaczonych przez wolny rynek. Zaanektować i wykorzystać.

Skoro zatem odrzucamy teatr reprezentacji, w którym dochodzi do przedstawienia konfliktów społecznych na scenie i wytworzenia scenicznej iluzji świata, może odpowiedzią na problem teatru politycznego powinien stać się teatr deziluzji? W nim mogą zostać zneutralizowane różne fikcje społeczne, zdekonstruowane mitologie. W teatrze deziluzji poddaje się krytyce sposoby wytwarzania medialnego obrazu (nie)realności świata poprzez parodystyczne przetworzenia, pastisze, de- i rekontekstualizację, czyli wyrywanie tkanek semiotycznych z różnych porządków i mieszanie ich ze sobą, sampłowanie elementów rzeczywistości w celu ujawnienia jej szwów i konstrukcji, wprowadzanie do teatralnego medium strategii przeniesionych z innych mediów, rządzących się innymi zasadami, wymuszających inny typ i rytm odbioru, by obnażyć nienaturalność produkowanych w nich obrazów świata. Co więcej, na scenie poprzez autokomentarze można obnażyć sposoby konstruowania tożsamości społecznych, wskazać na gesty, zachowania, spojrzenia i sposoby użycia przedmiotów, ubierania się czy manifestowania pewnych znaczeń, które uczestniczą w procesie produkcji danych tożsamości. Tym samym ujawnić, że tożsamość ma charakter performatywny, a zatem nieciągły, kruchy, i utrzymuje się tak długo, jak długo powtarzamy wytwarzające ją akty. Ujawnić, że korzystamy w tym celu z kulturowego archiwum cielesnych technik i stylów, które choć przepastne, nie wyczerpuje wszystkich możliwości i w każdej chwili można niepasującym do danej konwencji gestem czy zachowaniem spróbować przełamać tożsamości normatywne. W ten sposób wykorzystujemy subwersywny potencjał teatru. Wyobraźnia – bo i tu okazuje się ona nieodzowna, ujawniając swoje nowe zastosowanie – może pomóc w teatralnym wytwarzaniu tożsamości hybrydycznych. Kalekich, pękniętych, nieludzkich, nienormatywnych, niesamowitych, podważających istniejący porządek społeczny i prawny, a tym samym otwierających percepcję widzów, ale i twórców, na alternatywne, dotychczas niewynalezione formy tożsamości. Tożsamość to sprawa inwencji. Teatralna polityka wyobraźni może pomóc wprowadzić do publicznego obiegu nowe tożsamości.

Niewątpliwie wiele strategii teatru deziluzji czy teatru krytycznego – wyrastającego z tradycji brechtowskiej i obficie czerpiącego z brechtowskich technik z efektem obcości na czele – pozwala na niebanalną refleksję nad problemami społecznymi, politycznymi i kulturowymi. W ramach tego teatru dochodziło również i wciąż dochodzi do wykształcenia nowego języka scenicznego. Bardziej adekwatnego wobec poruszanych tematów, stanowiącego odpowiedź na nowe media. W nim wymiar performatywny, polegający bardziej na działaniu niż na przekazywaniu znaczeń, współlistnieje z warstwą semiotyczną. Propozycje teatralne z tego nurtu wydają się tym bardziej ciekawe i godne uwagi,

że niejednokrotnie pozwalają na krytyczny stosunek do globalnego „społeczeństwa spektaklu”. Skoro wszystko wokół zamienia się w spektakl – od życia politycznego, przez praktyki codzienne, działanie wymiaru sprawiedliwości, aż po turystykę – jaką rolę może przyjąć teatr? Intensyfikować atrakcje, wzmacniać własną spektakularność? W tym nie ma szans z innymi mediami i technologiami. Teatr powinien raczej skupić się na tym, co dla niego specyficzne, a czego brakuje innym mediom, a zatem na bezpośredniości spotkania aktora z widzem, „realnej” obecności aktora. Na wspólnej dla widzów i aktorów przestrzeni i wspólnie przez nich przeżywanym odcinku czasu, (nie)realności ciał oddziałujących i tych, na które się oddziałuje. Na zakorzenieniu w danym miejscu, tym samym, z którego odbywa się przekaz i jego percepcja, niedostępnym użytkownikom telewizji czy Internetu. Skoro klasyczne reguły dramatyczne najlepiej realizują dzisiaj seriale, skoro tam widzowie zaspokajają swój głód opowieści przyczynowo-skutkowych, z precyzyjnie skomponowanymi cezurami, to czy teatr wciąż powinien kurczowo trzymać się dramatu? Wydaje się, że nie.

Ten wniosek potwierdza jeszcze wydarzenie, które działo się na styku, by użyć retoryki IV RP⁵, biznesu, wymiaru sprawiedliwości i władzy wykonawczej. Słynna konferencja prasowa prokuratury generalnej, na której przedstawiono zmontowany film z fabułą ułożoną zgodnie z wymogami intrygi kryminalnej, miała wysoce dramatyczny charakter. Konwencja – nagrania z miejskiego monitoringu. W rolach głównych: Wielki Oligarcha, Poseł Partii i Minister. Postać z drugiego planu to między innymi prezes spółki skarbu państwa. Prokuratura pokazała, w jaki sposób konstruuje się wiarygodny przekaz dramatyczny, jak łączy przyczyny i skutki, tworząc w ten sposób ekscytującą historię o tajnym układzie czarnych charakterów. Problem w tym, że z materiału, który wykorzystano, można by stworzyć jeszcze przynajmniej kilka alternatywnych historii. Ta jedna trafiła jednak na pierwsze strony gazet, wprost do umysłów milionów obywateli, zyskała bowiem dramatyczne spoivo, zastosowano w niej różne dramatyczne środki uwiarygodniające. IV RP uczy zatem nieufności również do dramatu, który z obszaru estetycznego przeniósł się w pole społeczne, by tam wykorzystywano go do osobliwych i spektakularnych manipulacji. Społeczeństwo spektaklu – wbrew temu, co twierdzi Lehmann – wciąż korzysta ze struktur i strategii dramatycznych. Teatr może krytykować dramat.

Czy faktycznie strategia teatru deziluzji/krytycznego – czyli ujawnianie mechanizmów tworzenia fikcji społecznych i medialnych, odkrywanie na scenie teatralnej znaczonych kart medialnej manipulacji, dekonstruowanie ideologii poprzez wskazywanie technik i sposobów jej produkcji, pastiszowe inscenizowanie metod, jakimi fakty historyczne przekuwa się

5 Przypis Redakcji: IV Rzeczpospolita, IV RP – slogan polityczny, postulujący konieczność dokonania zasadniczych zmian w ustroju państwa polskiego. Formułowany początkowo przez publicystów, wykorzystywany w 2005 roku w kampanii wyborczej m.in. przez Prawo i Sprawiedliwość i Lecha Kaczyńskiego. Partia ta oraz środowiska z nią związane poddawały krytyce większość rządów z lat 1989–2005, oprócz rządu Jana Olszewskiego. Zdaniem polityków PiS tzw. „układ” rządzący Polską przy pomocy WSI oraz byłych agentów SB zablokował lustrację oraz dekomunizację kraju, doprowadził też do rozkwitu korupcji. Odpowiedzią na ten stan rzeczy miała być IV Rzeczpospolita, mająca powstać po zmianie konstytucji. Zmiana konstytucji ostatecznie nie nastąpiła, z braku większości dwóch trzecich głosów (sprzeciw PO i SLD) wymaganej liczby posłów do przegłosowania zmian w ustawie zasadniczej.

w polu ideologii w wieczne i naturalne prawdy, czyli oczywiste oczywistości, w końcu obnażanie zasad obsadzania ról w dramacie społecznym – mogą okazać się skuteczne? Kiedy teatr krytyczny stawia sobie zadanie poszerzenia świadomości odbiorców, wyczulenia ich na to, jak ich decyzje i życiowe wybory sterowane są przez mniej lub bardziej jawną władzę, to tak. W końcu każda wiedza i edukacja mogą okazać się wyzwalające. Wiadomo zarazem, że wiedzę można wykorzystywać na rozmaite sposoby. Czy czyni ona wolnym człowiekiem? Ten, kto ją posiada, może albo posłużyć się nią do kontrolowania lub ucisku innych, albo dzięki niej podjąć pracę emancypacyjną. Kierunek teoretycznie nie jest określony, ale presja wolnego rynku i ograniczenia neoliberalnej wyobraźni sprawiają, że szanse pójścia w jedną lub drugą stronę nie układają się po równo. Wiedza, niestety, częściej służy kontroli niż emancypacji. Nieprzypadkowo dzisiaj w branży reklamowej pracują wnikliwi czytelnicy Gilles’a Deleuze’a, Foucaulta czy Pierre’a Bourdieu, którzy w swoich pracach poddawali analizie i krytyce stosunki władzy. Nieprzypadkowo wielu utalentowanych studentów nauk społecznych i humanistycznych rezygnuje z nieopłacalnej pracy naukowej (stypendium doktoranckie, jeśli już jest, wynosi około 1000–1200 zł na rękę), by zatrudnić się za dobre pieniądze w firmach konsultingowych (pierwsza pensja nierzadko przekracza 8000 zł brutto) i tam rozwijać swoje talenty i potencjał.

Współczesny „rozum cyniczny” nie wierzy naiwnie w naturalny charakter wartości, prawa i zwyczajów. Raczej taktycznie rozgrywa ową wiarę opinii publicznej. Sam ma świadomość tego, że fakty społeczne mają charakter konstrukcji, i z tej świadomości korzysta. Specjaliści od marketingu politycznego i PR-u zaczynali od lektury książek naukowych na temat komunikowania masowego, nowych mediów, psychologii społecznej czy antropologii kulturowej, nierzadko pisanych z intencją krytyczną. *Erytyka* Arthura Schopenhauera – katalog forteli służących zachowaniu przewagi w debacie bez względu na słuszność argumentów – należy do podstawowego kanonu lektur każdego uczestnika debaty publicznej. Podstawowego kanonu manipulacji. Coraz częściej prawica przejmuje lewicowy język krytyczny, a dyskurs krytyczny coraz częściej wydaje się zbiorem rytualnie powtarzanych formuł, zamiast przestrzenią inwencji nowych porządków. Dyskursowi krytycznemu często po prostu brakuje wyobraźni.

Teatr a(nta)gonizmu, nowy potencjał emocji i szoku

Być może jednak problem z teatrem politycznym, jedynie krytycznym i obnażającym mechanizmy zjawisk społecznych, kulturowych i politycznych, jest taki, że choć sam pokazuje korzystanie w praktyce politycznej z irracjonalnych motywów, zarządzanie emocjami elektoratu i techniki manipulacji afektami, to, paradoksalnie, wciąż tkwi w sferze naiwnych przekonań, jakoby polityka miała być obszarem racjonalnych działań i argumentacji. Tkwi w sferze złudzenia, że wystarczy dane zjawisko czy problem przedstawić w odpowiedniej perspektywie, a już każdy rozumny człowiek będzie wiedział, co zrobić. Wystarczy ujawnić mechanizm, żeby go zneutralizować. To nieprawda. Deziluzja nie wygasza emocji, bo nie unieważnia nie tylko konfliktu interesów, ale i wartości. A w polityce chodzi o często niezgadnialne ze sobą wartości, podobnie zresztą jak w ekonomii, która nie tyle odkrywa niezmiennie i naturalne prawa wolnego rynku, ile w wytwarzaniu tych praw uczestniczy. Neoliberalni technokraci zapominają, że wyznawana i ubóstwiana przez nich ekonomia

jest tylko jedną z wersji ekonomii, u podstaw której znalazły się określone przekonania i światopogląd.

To właśnie o wartości toczyć powinien się pełen pasji polityczny spór, również w teatrze. Bo u podstaw polityki, jak trafnie zauważa w eseju *Polityka i polityczność* Chantal Mouffe⁶, znajduje się obszar nieredukowalnie antagonistycznej polityczności. Charakterystyczne dla liberalizmu wykluczenie z polityki namietności, pasji i pragnienia wynika z błędnego rozpoznania przez tę formację istoty polityczności. Teatr polityczny powinien na nowo zatroszczyć się o pasję, namietność, emocje, pragnienie, uczynić z nich użytek. Nie poprzestawać jedynie na chłodnym i zdystansowanym obnażaniu, na aseptycznej krytyce z oddalenia, na wciąż ponawianej beznamietnej pracy deziluzji.

Dlaczego jednak zamiast postulowanej przez wielu racjonalnej debaty na argumenty, w której usiłuje się przekonać adwersarza do swoich racji, również poprzez argumenty teatralne, mielibyśmy wejść w irracjonalny przecieź żywioł sporu, konfliktu, emocji i antagonizmu? Mouffe udziela odpowiedzi: „W świecie, w którym żyjemy, istnieje wiele różnych perspektyw i wartości, których pogodzenie nie będzie nigdy możliwe wskutek ograniczeń narzucanych przez rzeczywistość”⁷. Nasilające się w wielu krajach rozwarstwienia społeczne wywołują silne emocje. Wzbudza gniew olbrzymich mas ludzkich, które tylko pozornie zostały włączone do pozornie inkluzywnej debaty publicznej. W istocie jednak nie zyskały w niej żadnego głosu, nie miały szans na reprezentację. Kompromis czy konsens dotyczy nielicznych. Liberalizm udaje, że nie ma natury hegemonicznej, a faktycznie jest hegemonią, tyle że bardziej sprytną, ukrywającą własną hegemoniczność. Najlepszym tego dowodem jest z jednej strony spadająca frekwencja wyborcza w wielu krajach, z drugiej – dojście do władzy ruchów populistycznych, które potrafią mobilizować emocjonalnie swój elektorat. Oba zjawiska świadczą o postpolitycznym wykluczeniu emocji. Emocje wracają jednak do polityki. Nieuwzględnione przez elity polityczne w przestrzeni publicznej, teraz zagrażają samym podstawom demokracji.

Jeśli zatem polityczność nieodłącznie związana jest z zawiązującą się w jej ramach relacją wróg-przyjaciel, a każda tożsamość zbiorowa nie tyle stanowi wyraz jakiejś szczególnej esencjonalnej cechy poprzedzającej samą identyfikację, ile wytwarzana jest relacyjnie, zapomnieć musimy o konsensie. Antagonizm to konieczność. Jak jednak pogodzić go z perspektywą demokratyczną? Przecieź „oni”, nasi wrogowie, postrzegani mogą być jako zagrożenie dla naszej tożsamości. Wówczas naturalnym odruchem staje się jej obrona, mogąca przerodzić się w konflikt zbrojny, którego cel stanowi wyeliminowanie wroga, jak to miało miejsce na Bałkanach. Jak uniknąć konfliktu zbrojnego, utrzymać emocjonalne wzburzenie, ale zneutralizować agresję? Mouffe proponuje, by antagonizm zastąpić relacją agonistyczną: „Agonizm jest relacją my-oni, gdzie strony są świadome niemożliwości zaistnienia racjonalnego rozwiązania dzielącego je konfliktu, a mimo to uznają prawomocność swoich przeciwników”⁸. Uznanie przeciwnej strony nie za wroga ani nie za konkurenta,

6 Chantal Mouffe, *Polityka i polityczność*, przeł. Joanna Erbel, Adrian Wójcik, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 150-163.

7 Tamże, s. 151.

8 Tamże, s. 156.

z którym można negocjować, by osiągnąć kompromis, lecz za przeciwnika – oto stan, do którego doprowadzić powinny demokratyczne procedury. W tym celu w demokracji muszą zostać wykształcone nowe instytucje. „Sądzę, że także instytucje demokratyczne – jasno deklaruje Mouffe – rozumiane na sposób agonistyczny mogą przyczynić się do rozbicia stale obecnych w ludzkich społeczeństwach libidalnych podstaw wrogości”⁹. Mouffe, kiedy odwołuje się do konkretnych przykładów, nie wspomina o teatrze. Jaka jednak instytucja nadaje się lepiej do tego, by stać się przestrzenią agonistycznego konfliktu, jeśli nie teatr?

Teatr potrafi sublimować wrogość. Przenieść ją na poziom symboliczny. Co ważne, teatr jako przestrzeń agonu nie może po prostu tego agonu reprezentować. Nie chodzi o to, żeby widz, dostrzegając na scenie reprezentantów różnych postaw i opcji światopoglądowych, różnych zbiorowych tożsamości, walczących ze sobą, podłączył się niejako pod którąś z nich na zasadzie projekcji-identyfikacji, w ten sposób aktywizując własne emocje po jednej ze stron konfliktu, zarazem rozbijając ich groźny potencjał, który dzięki temu nie zaktualizuje się w pozateatralnym świecie. Teatr powinien raczej wytworzyć agon na linii przecinającej scenę i widownię, a może i przestrzeń społeczną. Nie tylko łagodnie stymulować widza do refleksji, ale też wywoływać jego sprzeciw, pobudzać w nim polityczną namietność. Mobilizować go do wyboru, do opowiedzenia się, nie udając jednak własnej niewinności i neutralności.

Sztuka jako silne uderzenie, nie kraina łagodności, która stwarza widzowi wyłącznie przestrzeń kontemplacji, możliwość obserwowania własnej percepcji. Nie chodzi tylko o to, by otwierać percepcję widza na rytm i doświadczenie inne niż to, z którym ma do czynienia w codzienności i przyswajaniu nadmiaru obrazów medialnych oraz informacji. Nadmiar nie może zostać zamieniony na wytchnienie minimalizmu, spokój teatralnej kontemplacji, spowolnienie i bezpośredniość percepcji. Jej zmiana i emancypacja wymaga szoku, skojarzenia z intensywnymi emocjami. Ktoś mógłby powiedzieć, że szok już dawno utracił transgresyjny charakter, stając się zasadą całej rzeczywistości społeczeństwa spektaklu. Że szok nikogo już nie szokuje, więc nie jest w stanie też nikogo zmienić. Że dzisiaj ludzi przemienić może cisza. Zgoda, nie chodzi o szok i emocje niczym nieróżniące się od tych, które serwują nam na co dzień media. Nie chodzi o szok atrakcji. Teatr musi odnaleźć nową estetykę i nowe środki, by znaleźć nowy potencjał szoku. Szok nie musi być głośny, upiorny czy krzykliwy. Potrafię wyobrazić sobie szok ciszy. Katakлизм zazwyczaj poprzedza martwa cisza, której martwota okazuje się po chwili potencjalnością erupcji. Taki teatr można określić teatrem nowej emocjonalności.

Teatr nowej emocjonalności nie boi się zarzutu, że stosuje przemoc symboliczną. Nigdy nie udawał, że się jej wyrzekł. Opowiada o przemocy symbolicznej, jej mechanizmach, obnaża je, a zarazem ją stosuje. Teatr jest także terrorem, który terror sublimuje. Dzisiaj może bardziej niż kiedykolwiek wcześniej potrzeba ekshumacji Antonina Artauda. Ten poeta manifestów teatralnych powinien zostać ponownie odczytany przez tych, którzy wierzą w antagonizm w polityce i teatrze. Teatr jako dżuma, plaga, nie tylko fizyczna, ale i symboliczna, materializacja konfliktu. Warto posłuchać jego pełnego namietności nawoływania: „Jeśli teraz

9 Tamże, s. 160.

zechcemy zgodzić się na duchowy obraz dżumy, jeśli uznamy humoralne zaburzenia zadżumionych za materialne, utrwalone oblicze nieładu, który – na innych planach – odpowiada konfliktom, walkom, kataklizmom lub klęskom, jakie stały się przyczyną dżumy, to dzięki działaniu swoistej odwracalności uczuć i obrazów można także przypuścić, że wydarzenia opadające nas z zewnątrz, konflikty polityczne, kataklizmy przyrody, porządek rewolucji i nieporządek wojny, przepływając na plan teatru, wyładowują się – z mocą zarazy – we wrażliwości człowieka, który je ogląda. [...] Jest – w teatrze i w dżumie – coś ze zwycięzcy i coś z mściciela. [...] Dżuma zagarnia uśpione obrazy, drzemiący nieład – i ni stąd, ni zowąd przemienia je w gesty najbardziej ostateczne; teatr również posługuje się gestami i doprowadza je do ostateczności. [...] Prawdziwa sztuka teatralna burzy spokój zmysłów, wyzwala uciśnioną podświadomość; podlega do potencjalnego buntu (który zresztą o tyle może zachować pełną wartość, o ile zostanie potencjalny), narzuca zgromadzonym społecznościom postawę trudną i bohaterską”¹⁰. Oto opis zadań, rangi i siły oddziaływania teatru. Niech zamilkną wszyscy ci, którzy chcieliby, aby teatr dostosował się do szarej i płaskiej rzeczywistości klasy średniej! Umniejszanie roli teatru, jak i wszelkiej sztuki, w dziele przemiany rzeczywistości to próba, świadoma lub nie, skrępowania wolności twórczej. Próba marginalizacji głosu artystycznego, przeniesienia tego skutecznego narzędzia z pola społecznej i politycznej gry w zaułek czystej i nieskalanej, niewinnej i świętej sztuki niezaangażowanej. Ostatecznie to pozbawienie teatru wpływu na los świata.

Dialog z widzem zawsze był niemożliwą do realizacji utopią. Teatr, który aktywizuje konflikt, mobilizując polityczną pasję widza! Teatr sporu.

Dlatego tak ważne jest, by znów, po raz kolejny, podjąć się zadania zniszczenia bariery między widownią a sceną. Ten stary postulat wydaje się wciąż aktualny. (Zresztą nadal wiele postulatów różnych reform teatralnych i cenne myśli manifestów awangardowych nie doczekało się przemyślenia i wcielenia w życie teatralne.) Szukanie nowych zasad nie tyle komunikacji, ile performatywnego oddziaływania na widza, wciągania go w grę, niekoniecznie dosłownie ingerując w jego fizyczność, nowych technik interakcji z nim, to cały czas podstawowe zadanie teatru.

Nie jest tal, jak chce Lehmann, że polityka percepcji możliwa jest tylko w teatrze, który całkowicie neutralizuje stosunki władzy (co wydaje się komunikacyjną utopią) i ucieka od tego, co polityczne. Jego postulat brzmi następująco: „Jedyne, co w tych warunkach ma w sobie jakieś światopoglądowe znaczenie, to samo podważanie normatywnych, prawnych, politycznych sposobów zachowań, a zatem po prostu to, co niepolityczne: terror, anarchia, szaleństwo, desperacja, śmiech powstanie, aspołeczność”¹¹. Nazywanie wymienionych metod i postaw niepolitycznymi stanowi grubą pomyłkę. One nie tylko mają polityczny potencjał, ale same są polityczne. I nie tylko mogą podważać normatywne i prawne sposoby zachowań, lecz także działać w służbie wprowadzenia nowego

10 Antonin Artaud, *Teatr i dżuma*, przeł. Jan Błoński, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki i Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005, s. 365-366.

11 Lehmann, dz. cyt., s. 302.

uniwersum symbolicznego.

Teatr jako miejsce i środek agonu nie odwołuje się jedynie do starych podziałów i symboli. Jako przestrzeń inwencji, eksperymentu i potencjalności pozwala testować nowe porządki oraz symboliczne konfiguracje. Artysta, pracując na polu wyobraźni, często podążając za głosem intuicji, ma możliwość wytwarzania niepowtarzalnej wiedzy – jej produkcja niemożliwa jest w innych dziedzinach, to znaczy nauce, filozofii czy religii – która może zostać zastosowana czy użyta w pozateatralnej praktyce. Warto z tą widzą dyskutować, uwzględniać ją w pozateatralnych debatach i sporach oraz próbować z niej korzystać w praktyce społecznej i politycznej. Dlatego tak ważne są organizowanie wokół spektakli debat czy projektów, obudowywanie ich multimedialnymi akcjami artystycznymi i różnorodnymi publikacjami czy współpraca z mediami zarówno niezależnymi, jak i głównego nurtu, które to działania mogą pomóc w translacji specyficznej teatralnej wiedzy na inne dziedziny. Inwencja w produkcji wiedzy ściśle związana jest z tym, co określam jako politykę wyobraźni. To ona pozwala przełamywać zaskorupiałe formy, spetryfikowane style, niebezpiecznie unieruchomione idee czy reprodukowane wzorce. Pozwala, zgodnie z moim najważniejszym postulatem emancypacyjnym, uwalniać się z sieci obezwładniających nas artefaktów, które uprzednio wytworzyliśmy. Estetyczne hybrydy rozrywają banał standardowych figur. Możliwe i potencjalne światy pokazują nieoczywistość podziałów i instytucji, w ramach których funkcjonujemy w pozateatralnej rzeczywistości, zarazem intensywnie promując, bo nie po prostu proponując, alternatywne porządki symboliczne.

Nie ma sprzeczności pomiędzy agonistyczną rolą teatru a teatrem jako polem inwencji i polityki wyobraźni. Wszak wspierany przez wyobraźnię opór, który przerodzić się może w antagonizm/agonizm, wpisany jest już w samo zjawisko władzy. Każda władza ma swoje rewolucyjne miejsca. One niejako istnieją już w polu władzy, dlatego naiwnością jest myślenie, że można poza to pole w ogóle wyjść. Nawet karnawał jest tylko rewersem władzy. Jednak opór nie musi stanowić rewersu. Jest raczej rozproszony w polu władzy, dynamiczny, dążyć może do rekonfiguracji owego pola, zmiany pozycji, a przede wszystkim samych reguł gry władzy. „Nie istnieje więc – to jedno z najważniejszych zdań Foucaulta – w stosunku do władzy jedno miejsce wielkiej Odmowy – dusza buntu, ognisko wszelkiej rebelii, czyste rewolucyjne prawo. Są natomiast mnogie punkty oporu różniące się gatunkowo: możliwe, konieczne, nieprawdopodobne, spontaniczne, dzikie, samotne, zgrane, pełzające, gwałtowne, nieubłagane, skore do przetargów, interesowne lub ofiarne; z definicji istnieć mogą tylko w strategicznym polu relacji władzy. [...] Najczęściej mamy jednak do czynienia z ruchomymi i przejściowymi punktami oporu, które przemieszczają rozwarstwienia społeczne, rozbijają i przegrupowują wspólnoty, naznaczają swoim znamieniem indywidua przez ich odcięcie i nowe wymodelowanie, kreśląc w nich, w ich ciałach i duszach, niedające się wymazać regiony”¹². Te słowa mogą służyć za podsumowanie. Teatr nie działa sam przeciwko jednemu ośrodkowi władzy. Tak ona, jak i on funkcjonuje w rozproszeniu. Jest jednym z punktów oporu. Kanalizując agresję, sam uczestniczy w wielopozycyjnym agonie. Może być: możliwy, konieczny, nieprawdopodobny, spontaniczny, dziki,

12 Foucault, dz. cyt., s. 86-87.

samotny, zgrany, pełzający, gwałtowny, nieubłagany. Co ważne, teatr agonu i polityki wyobraźni nie ma jednej formuły i estetyki. Raczej otwiera się na nowe doświadczenia i nowy język ekspresji i oddziaływania, niż zamyka w semiotycznym getcie. Jest przejściowy; co wieczór zanika, by kolejnego dnia znowu zaistnieć w swej ulotności. Jest ruchomy jak pływające wyspy Eugenia Barby. Przemieszcza rozwarstwienie, dynamizuje wspólnoty, zmienia linie podziału, narusza istniejące granice i różnice, by stwarzać nowe uniwersa. I, ostatecznie, przemienia jednostkę, jej percepcję, wyciska znamię na jej ciele, ingeruje w procesy duchowe, wyznaczając nowe regiony cielesności i duchowości, jeśli trzymać się tego dychotomicznego podziału. Zupełnie jak dżuma.

„Z pewnością – kontynuuje swoją myśl Foucault – strategiczny kod owych punktów oporu umożliwi rewolucję, na podobnej zasadzie, na jakiej państwo wspiera się na instytucjonalnej integracji stosunków władzy”¹³. Teatr sam nie zmienia stosunków sił. Uczestniczy jednak w złożonej sieci punktów oporu i jego składowa może stać się dopełniającą kod cyfrą, elementem, który dopełni proces przemiany. Dlatego tak ważne są współdziałanie ze sobą różnych dyscyplin i dziedzin, przekraczanie istniejących między nimi podziałów i wzajemne przepływy. Te granice i podziały służą bowiem władzy, konserwują istniejący porządek.

Potencjał profanacji, teatr nowej użyteczności

Teatr to również miejsce, w którym ma szansę wykształcić się prawdziwie postsekularne myślenie, pozwalające odkryć często wypartą i niewidoczną rolę religii w różnych zjawiskach społecznych i politycznych. Oświeceniowe utożsamienie sekularyzacji z modernizacją okazało się błędne, również na poziomie empirycznym. Takie zjawiska, jak nowe ruchy religijne i wszelkiej maści fundamentalizmy, pokazują, że proces sekularyzacji ma charakter powierzchniowy. Odkrył to również Carl Schmitt, pokazujący w swoich rozważaniach z zakresu teologii politycznej, jak z pozoru zsekularyzowane pojęcia z obszaru polityki mają faktycznie teologiczną genezę. Nieprzypadkowo jego prace stają się dzisiaj nie tylko inspiracją dla autorów próbujących kształtować nowy lewicowy dyskurs, unikający ślepych zaułków lewicowo-liberalnego projektu pluralizmu i różnicy czy polityki tożsamości. Mają znaczenie również dla wytrawnych praktyków politycznych – w sposobie uprawiania polityki przez Jarosława Kaczyńskiego dostrzeżemy niejedną inspirację Schmittem. Jeśli rację ma również Walter Benjamin, który w pracy *Kapitalizm jako religia* porównuje kapitalizm do religii kultu, niemającej stałego zespołu dogmatów, to gdzie, jak nie w teatrze, najlepiej ujawnić można jego naturę? Ujawnienie pociągać musi za sobą czysty gest profanacji. Dzięki niemu separacyjna skuteczność rytuałów zamienionych w permanentny spektakl kapitalistyczny zniknie, pozwalając na wynalezienie nowych zastosowań i użyteczności, uprzednio uwięzionych w ich ramach przedmiotów czy praktyk.

Teatr musi poddawać stałej krytyce spektakl. Podłoże spektaklu jest specyficznie religijne, dlatego teatr musi podjąć się zadania profanacji, choć to projekt o tyle trudny, że kapitalizm w obecnym stadium próbuje uczynić świat nieprofanowalnym. Dokładnie opisuje to zjawisko Giorgio Agamben w eseju *Pochwała profanacji*: „Jeśli obecną skrajną

¹³ Tamże, s. 87.

fazę kapitalizmu, kiedy to każda rzecz wystawia się na pokaz w swoim oddzieleniu od siebie samej, określimy mianem spektaklu, stanie się jasne, że spektakl i konsumpcja to dwie strony tej samej niemożności użycia. Rzeczy pozbawione wartości użytkowej stają się przedmiotem konsumpcji lub spektakularnego przedstawienia. [...] Religia kapitalistyczna w swojej skrajnej fazie dąży do stworzenia absolutnej Nieprofanowalności”¹⁴. Agamben kończy postulatami: „Profanacja nieprofanowalnego to polityczne wyzwanie dla nadchodzącego pokolenia”¹⁵. Parafrazując, profanacja nieprofanowalnego to polityczne wyzwanie dla nadchodzącego teatru.

Jak jednak profanować? Z jednej strony przez swoistą niedbałość wobec oddzielenia, przez niefrasobliwe ignorowanie faktu świętości rzeczy istniejących w sferze spektaklu, przez ich niestosowne i niekanoniczne użycie. Tutaj teatr ma olbrzymie spektrum możliwości – zmienianie kontekstu i funkcji przedmiotów i symboli, ich niestosowne zastosowania. Jeśli na scenie każdy rekwizyt, każdy przedmiot, może stać się dosłownie wszystkim, w zależności od scenicznej definicji, jaką nada mu aktor swoim gestem i słowem, to takie użycie, które stanowić będzie akt profanacji, jest wprost nieograniczone. Święte teorie, święte symbole konsumpcyjne, święte wartości, święte kanony poprawności politycznej, święci idole, święty kanon codzienności, „święte krowy, święte dogmaty – jak śpiewała Pidżama Porno – święty parlament po plastycznych operacjach, cuda niewidy, ulice jak stygmaty”, święte mity narodowej tradycji, święte gesty, w końcu święty teatr wraz z jego rytuałami jawnymi i ukrytymi na próbach, w garderobach, w recenzenckich kantorkach – wszystko to uczynić musimy przedmiotem profanacji.

Inna obok niedbałości metoda profanacji to zabawa. Dzięki niej to, co zawłaszczone i otoczone aurą boskości oraz niedostępności, może na nowo stać się użyteczne. W niej, kiedy dzieje się w teatrze, poprzez teatr i kiedy teatr staje się jej przedmiotem, wynajdować można nowe zastosowania. Zabawa to przestrzeń inwencji, zaangażowania, pobudzonych zmysłów i wyobraźni. To właśnie wyobraźnia podsuwa nowe zastosowania przedmiotów. Być może jednak i sama wyobraźnia, nim stanie się faktycznie twórcza i otwarta, wymaga gestu profanacji. Bo przecież i ona – podobnie jak pragnienia, uczucia, intymność – skolonizowana została przez neoliberalny, ekspansywny i intensywny, strumień, który rzeźbi formacje nie tylko w przestrzeni publicznej i medialnej, ale i w mentalności. Stała się jednym z wielu produktów zawłaszczających strategii marketingowych. Niejeden slogan reklamowy współtworzy część „image”. Autoprofanacja wyobraźni, jej wyrwanie z kanonicznej otwartości wolnego rynku, to punkt wyjścia dla dalszych teatralnych praktyk profanacyjnych.

„Dzieci – rozpoczyna swoją myśl Agamben – które bawią się każdym śmieciem, jaki im wpadnie w ręce, potrafią traktować jak zabawkę rzeczy należące do sfery ekonomii, wojny, prawa oraz innych dziedzin zwyczajowo uznawanych za poważne. Samochód, broń palna czy umowa cywilnoprawna stają się raptem zabawkami. Tym, co łączy te przykłady z profanacją świętości, jest przejście od *religio* postrzeganej jako fałszywa

14 Giorgio Agamben, *Pochwała profanacji*, w: tegoż, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 103-104.

15 Tamże, s. 116.

i opresyjna do niedbałości pojmowanej jako *vera religio*. Ta niedbałość nie oznacza braku zaangażowania (dzieci często są całkowicie pochłonięte zabawą), ale nowe zastosowanie, które dzieci i filozofowie odkrywają i przekazują ludzkości”.¹⁶ Teatr polityczny, jak najpoważniej zaangażowany społecznie i politycznie, może być zabawą i korzystać z zabawy jako środka. Dość już pretensjonalnego nadęcia teatralnych proroków, którzy nie potrafią śmiać się sami z siebie, dość natchnionych, pisanych płonącym i krwawym atramentem pseudoodezw recenzentkich broniących tradycji, stylu, prawdopodobieństwa. Dość dawnych wartości, dość napuszenia i tonu serio, za którymi kryje się ignorancja. Do łaski wracają dzisiaj humor i komedia, różne formy zabawy stylami i konwencjami teatralnymi, które mogą przełożyć się na wynalezienie nowych praktyk życia społecznego, parodia, pastisz, śmiech, kabaret, a nawet farsa. Wszystkie one mogą aktywizować potencjał emocjonalny widza, generować i kanalizować konflikt i zaangażowanie polityczne, ale przede wszystkim profanować i pomagać w wynajdywaniu nowych zastosowań.

Obowiązek inwencji w dziele profanacji mógłby przypaść dramaturgowi, nowej funkcji i roli w teatrze politycznym. Jego zadanie stanowi przeszczepianie do teatru świeżych idei, bezustanne przemyślanie wszystkiego, wielokrotna (re)inwencja, translacja porządków, wynajdywanie poróżnień i osi konfliktów, reforma języka zarówno wewnątrz instytucji i środowiska, jak i wokół teatru. Zmiana sposobu, w jaki się o teatrze mówi, (re)negocjowanie pozycji, jaką mu się przeznacza w polu społecznym, miejsca, jakie zajmuje wiedza wytwarzana w ramach teatralnej praktyki artystycznej. Równocześnie dramaturg uwalnia przepływy, likwiduje tamy. W tym samym czasie jednak dba o to, by w innych miejscach powstały nowe tamy i blokady. Warto otwierać teatr na filozofię, socjologię, politykę, sztuki audiowizualne, muzykę eksperymentalną, świat cyfrowy, ekologię czy ekonomię jako wiedzę, w której liczą się symbole i wartości. Niemniej jednak warto równocześnie blokować zbyt intensywne związki teatru z wolnym rynkiem. Dramaturg dba o (re)dystrybucję symboli i wartości w instytucjonalnej sieci.

Przemyśleć trzeba jeszcze raz – profanując go – cały system teatralny w Polsce. Zacząć można od reżyserskiej hegemonii, która definiuje i podporządkowuje sobie wszystkie elementy teatralnej instytucji i praktyki, a niczym nieograniczona często kończy się na patologicznych formach psychicznej manipulacji, nadużyć etycznych i fizycznych. Wy tłumaczenie i alibi zawsze są dwojakiej natury: pierwsze z fikcji scenicznej, drugie zaś z konieczności i interesu artystycznego. Ujawniać trzeba stosunki władzy w oddziaływaniu na widza i teatralnej komunikacji zarówno z nim, jak i wewnątrz teatru, wskazując zarazem ich efekty. Kto ma głos, a komu przypada jedynie rola „suflera” czy „widza”? I co z tego wynika? Władzy jednak nigdy nie wyeliminuje się z tak intensywnego społecznie obszaru jak teatr. Dobrze jednak mieć jej świadomość, by uchronić się przed nadużyciami i manipulacją w pracy. Uczynić pracę bardziej demokratyczną. Dobrze jest też opowiedzieć o władzy widzowi i nie odgrywać roli świętoszka, który innych może pouczać i krytykować, samemu nie mając nic na sumieniu. Mówiąc o manipulacji polityków i mediów, zacząć można od wyznania, skąd ma się tak rzetelną wiedzę na temat manipulacji.

16 Tamże, s. 96-97.

Oczywiście, nie znaczy to, że w teatrze chodzi o wiekuiłą pokutę i ponawiany kompulsywnie żal za grzechy, o niekończącą się autorefleksję. Teatr to potężne narzędzie władzy, miejsce przepełnione władzą, z całym tego dobrodziejstwem i szansą, jak i niebezpieczeństwem i przekleństwem.

A zacząć można od przypomnienia sobie, że praca w teatrze może i powinna być doskonałą, a więc zaangażowaną i skuteczną zabawą. Podobnie oglądanie teatru. Zabawą wyzwalaającą, choćby przez profanację. Zabawą z wyobraźnią.

Pierwodruk: „Notatnik Teatralny” 2007, nr 45-46, s. 42-55.

Bibliografia:

Agamben, Giorgio, *Profanacje*, przeł. Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

Artaud, Antonin, *Teatr i dzuma*, przeł. Jan Błoński, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki i Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.

Foucault, Michel, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak, Krzysztof Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 2000.

Lehmann, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. Dorota Sajewska, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

Mouffe, Chantal, *Polityka i polityczność*, przeł. Joanna Erbel, Adrian Wójcik, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12.