

Między spotkaniem a zmianą rzeczywistości,
między uczestnictwem a emancypacją

– o wyzwaniach stojących przed teatrem społecznym
rozmawiają: Agata Adamiecka-Sitek, Elżbieta Depta,
Agnieszka Jakimiak, Mikołaj Lewicki, Martyna Peszko,
Tomasz Rakowski, Agata Siwiak, Igor Stokfiszewski,
Mirosław Wlekły, Krzysztof Zarzecki.

www.polishtheatrejournal.com



Między spotkaniem a zmianą rzeczywistości, między uczestnictwem a emancypacją

– o wyzwaniach stojących przed teatrem społecznym
rozmawiają: Agata Adamiecka-Sitek, Elżbieta Depta,
Agnieszka Jakimiak, Mikołaj Lewicki, Martyna Peszko,
Tomasz Rakowski, Agata Siwiak, Igor Stokfiszewski,
Mirosław Wlekły, Krzysztof Zarzecki.

Dyskusja zarejestrowana została 28 listopada 2015 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Okazją do spotkania było podsumowanie przygotowanego przez Agatę Siwiak i Grzegorza Niziołka projektu Pop-Up – swoistej anty-instytucji teatralnej, gdzie efemeryczne często działania odbywały się w wybudowanym na tę okazję namiocie usytuowanym na terenie kampusu Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie oraz w przestrzeni publicznej miasta. Projekt trwał od 17 października do 15 listopada 2015. Istotnym nurtem prezentowanym w jego ramach były praktyki artystyczne zorientowane na współdziałanie ze społecznościami – między innymi polskich Romów (spektakl *Romville* w reż. Elżbiety Depty z udziałem między innymi Martyny Peszko), dzieci z domu dziecka w Szamocinie (spektakl *Zostań, zostań* w reż. Michała Borczucha z udziałem między innymi Krzysztofa Zarzeckiego), polsko-ukraińskiej społeczności Wołunia (spektakl *Swarka* w reż. Katarzyny Szyngiery na podstawie scenariusza reżyserki i Mirosława Wlekłego z udziałem między innymi Martyny Peszko). Stanowiły one – razem z działaniem w przestrzeni publicznej Krakowa zatytułowanym *Spleen* przygotowanym w ramach Pop-Up'u przez Wiktora Rubina i Jolantę Janiczak – punkt wyjścia do dyskusji. Wymienione prace są ważne dla polskiego teatru społecznego ostatnich lat. Rozmowa miała ambicję nakreślić szerszą perspektywę tego nurtu praktyk artystycznych w Polsce, stąd – obok wymienionych działań – mowa jest w niej o trwającym trzy lata projekcie Wielkopolska: Rewolucje opracowanym przez Agatę Siwiak w miejscowościach zachodniej Polski, w którym udział brali wymienieni twórcy oraz – zaproszona do zabrania głosu w dyskusji – Agnieszka Jakimiak, współpracująca z reżyserką Weroniką Szczawińską. Inne omawiane działanie to przedsięwzięcie antropologiczno-artystyczne *Prolog*, które realizowane było przez Kolektyw Terenowy pod okiem Tomasza Rakowskiego we wsiach Broniów i Ostałówek w centralnej Polsce. W dyskusji omawiane jest przedsięwzięcie Doroty Ogrodzkiej *Panny młode*, zrealizowane w ramach *Prologu* (zob. tekst Doroty Ogrodzkiej w tym numerze PTJ: <http://polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/76/327>). Tomasz Rakowski przywołuje również akcję *Skup Łez* artystów wizualnych – Łukasza Surowca i Alicji Rogalskiej – zrealizowaną w Lublinie w ramach działalności Pracowni Sztuki Zaangażowanej Społecznie *Rewiry* prowadzonej przez Szymona Pietrasiewicza. Wymienione przedsięwzięcia – co oczywiste – nie wyczerpują tematu sztuki zorientowanej na pracę ze społecznościami, ani teatru społecznego. Jego dopełnieniem są

przykłady innych działań, które omawiane są w tekstach zamieszczonych w niniejszym numerze „Polish Theatre Journal”. Zarazem problematyka zarysowana w dyskusji wydaje się sytuować w centrum aktualnych rozważań nad miejscem sztuki w emancypacyjnych działaniach społecznych w Polsce, zaś konkluzje z niej płynące stosują się również do problemów i zjawisk omawianych w innych artykułach o spektaklach, akcjach i performansach z obszaru kultury społecznej.

Igor Stokfiszewski: Nasza dyskusja służyć ma charakterystyce teatru społecznego w Polsce. Mamy rozmawiać o działaniach partycypacyjnych, teatrze zorientowanym na oddziaływanie społeczne, sztuce nakierowanej na społeczność, o praktykach, ustanawiających zauważalny w minionych latach „zwrot społeczny” w kulturze. Chcemy pochylić się nad kwestiami wpływu naszych praktyk na podnoszenie jakości życia i na transformację rzeczywistości za pomocą sztuki. W tle naszej dyskusji sytuują się pytania o rolę artysty, artystki w procesach społecznej emancypacji i dylematy związane z doświadczeniami sukcesów oraz niepowodzeń tego typu inicjatyw. Minione lata przyniosły szereg działań z zakresu teatru społecznego, które ukształtowały wyrazisty nurt w ramach praktyk teatralnych czy teatralno-społecznych. Jesteśmy w gronie kuratorskim, reżyserskim, aktorskim, dramaturgicznym, wśród ludzi, którzy nurt ten współtworzą. Ale – w mojej ocenie – dyskusja o społecznym oddziaływaniu teatru nie powinna odbywać się w gronie wyłącznie artystycznym. Domaga się obecności socjologów i antropologów – ludzi, którzy potrafią spojrzeć na teatr z jego zewnątrz – jako na część sieci społecznych instytucji i praktyk, strukturalny element rzeczywistości ludzkiego, społecznego i politycznego doświadczenia. Zacznę więc od pytania do Tomasza Rakowskiego. Tomku, jesteś antropologiem i etnografem, który od lat prowadzi badania metodą action research we współpracy z artystami, którzy animują lokalne społeczności między innymi we wsiach na południowym Mazowszu. Praktyki zorientowane społecznie bardzo często nawołują do upodmiotowienia uczestników swoich działań oraz do upowszechnienia kultury poprzez przekroczenie podziałów na profesjonalnych twórców i twórców niezawodowych. Odwołują się zatem do ambicji demokratyzacyjnych i emancypacyjnych. Jak, twoim zdaniem, należy podchodzić do pracy ze społecznościami w sposób, który by je upodmiotawiał i przekraczał dystynkcje kulturowe?

Tomasz Rakowski: Zacznę od przypomnienia eksperymentów Victora Turnera i Richarda Schechnera, od ich koncepcji przejścia od rytuału do teatru czy od sfery dziejącej się kultury do teatru. Turner przytacza wydarzenie, opisane przez Bronisława Malinowskiego w jego pracy pod tytułem *Zwyczaj i zbrodnia w społeczności dzikich*, w którym jeden z młodych ludzi wchodzi na czubek drzewa i grozi samobójczym skokiem, ponieważ matrylinearni kuzyni jego zmarłego ojca zamierzają wypędzić go z wioski. Było to wydarzenie, które ma dla etnografa wiele znaczeń, ma w sobie również wymiar teatralny, ale jest w tym też rodzaj dramatu ludzkiego. Turner stwierdził, że jako etnografowie nie możemy tego typu doświadczeń przekazywać w formie notatek terenowych, tekstów antropologicznych, opisu czy reportażu. Musimy tę rzeczywistość odgrywać. Potem zaczął robić eksperymenty polegające na tym, że w środowisku teatralnym, w warunkach kampusu akademickiego czy teatru odgrywano sytuacje, których doświadczył w czasie badań terenowych.

Podobnie robi Bryant K. Alexander, który w Los Angeles ze swoimi współpracownikami odgrywał zachowania ulicznych sprzedawców. Byli to najczęściej meksykańscy imigranci, którzy podchodzą blisko do samochodów, próbując sprzedać pomarańcze czy jakieś bibeloty. Kierowcy reagują nieraz bardzo agresywnie. Aleksander postanowił odegrać tę sytuację na kampusie akademickim ze wszystkimi elementami niepewności, agresji, zagrożenia. To były materiały, które mogły zostać uruchomione tylko poprzez sytuację parateatralną. Oba przykłady odsyłają do praktyki odgrywania rzeczywistości czy odgrywania kultury.

Spektakle teatralne, dziejące się w instytucji, do udziału w których zapraszani są przedstawiciele różnych społeczności wyznaczają inny kierunek. Odsyłają do myślenia o projekcie artystycznym czy teatralnym, który otwiera się na spotkanie z jakąś grupą społeczną i stworzenia dla niej możliwości wypowiedzenia się, zabrania głosu w ramach instytucji teatralnej. Jest to w pewnym sensie o krok dalej od przywołanych przeze mnie przykładów.

Chciałbym jednak powiedzieć o trzecim kierunku, który mnie jest najbliższy. O tym, co się dzieje, gdy sytuacja teatralna przenosi się do wewnątrz danego środowiska, do wewnątrz danej grupy. Podczas przedsięwzięć etnograficzno-animacyjnych we wsiach południowego Mazowsza pracowaliśmy z wieloma ludźmi teatru, między innymi Wojtkiem Ziemliskim, ale także z Dorotą Ogrodzką, reżyserką działającą w Teatrze Polskim w Bydgoszczy czy ostatnio w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Dorota pracowała z wiejskimi kobietami. Okazało się, że te sąsiadki się nie znają, nie spotykają, nie funkcjonują wspólnie w przestrzeni publicznej, zajmują się dziećmi, domem. Dorota zaczęła od rozmów o doświadczeniu ślubu, wspólnie oglądały albumy ślubne, suknie, które wisiały w szafie. Często były to kobiety już po rozwodach, bądź w bardzo trudnych sytuacjach rodzinnych. Ona sama była parę miesięcy po własnym ślubie. Wreszcie wspólnie wpadły na pomysł, żeby założyć jeszcze raz suknie ślubne i przejść w paradzie „panien młodych” przez wieś. Tak też się stało. Chodziło o to, żeby odzyskać moment wyjścia do ludzi, moment ceremonii weselnej i ślubu, skorzystać z własnego repertuaru biograficznego. Odbył się pochód przez wieś, był wielki tort weselny, które „panny młode” przygotowały i nim częstowały. Moment przejścia „młodych panien” przez wieś w sukniach ślubnych, które bardzo często były już zniszczone, niedopasowane do aktualnych sylwetek kobiet, był performatywny, czerpał z własnego repertuaru biograficznego i dobywał się wewnątrz wiejskiej społeczności, wreszcie – uobecnił te kobiety jako zbiorowość wewnątrz tejże społeczności.

Przywołałem ten przykład, żeby zwrócić uwagę na zasoby, z jakich czerpiemy, pracując nad zdarzeniem artystycznym czy też na wyposażenie biograficzne, kulturowe czy społeczne, najczęściej bardzo trudne, po które sięgamy. W takich sytuacjach pojawia się problem zbudowania sceny, na której wszystko to się dzieje. Jest to dla mnie problem kluczowy. Ta scena powinna być wytwarzana we wspólnej pracy. Rzeczywiście wspólnej, a nie w cieniu instytucji, w cieniu projektu osoby, która ostatecznie rzecz reżyseruje czy prowadzi daną sytuację. To sytuacja powinna przejąć kontrolę nad tym, co się dzieje. Dla mnie bardzo ważne jest zbudowanie sceny w taki sposób, by dynamika wydarzenia rozwinęła taką siłę, by przejęła kontrolę nad samym wydarzeniem.

IS: Tomek zarysował trzy podejścia do działania teatralnego na styku ze społecznością: odgrywanie praktyk kulturowych danej społeczności, włączanie jej przedstawicieli do zinstytucjonalizowanych działań artystycznych, na przykład do spektaklu teatralnego oraz ekspresję własnego repertuaru zachowań kulturowych we wspólnej pracy z twórcą lub twórczynią. Przyjrzyjmy się drugiemu z omawianych podejść. *Romville* to głośny spektakl zrealizowany w roku 2015 przez Elżbietę Deptę w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, który włącza do teatru społeczność romską...

Elżbieta Depta: Tak. To było główne założenie naszej pracy – włączenie w powstawanie spektaklu bydgoskiej społeczności romskiej.

IS: Jak przebiegała praca nad spektaklem? W jaki sposób została włączona romska społeczność?

ED: Materiał reporterski, na bazie którego powstał scenariusz przedstawienia był zbierany na terenie całej Polski. Były to rozmowy z Romami i nie Romami dotyczące dwóch tematów. Pierwszym był incydent rasistowski, który miał miejsce podczas meczu Miedź Legnica, gdzie pojawiły się szalki z napisami „Łowcy Cyganów”. A drugim były mieszane małżeństwa polsko-romskie. Materiał został przedstawiony najpierw w formie reportażu aktorom, a później przystąpiliśmy do odgrywania historii Romów i Polaków, którzy stawali się częścią romskiej kultury i społeczności poprzez małżeństwa mieszane. Przystąpiliśmy więc do próby zbliżenia się do tej kultury, poznania jej, ale z założeniem, że my nigdy nie staniemy się Romami. W naszą pracę był wpisany aspekt – można powiedzieć – zabawowy. Aktorzy w pewnym momencie wybierali się za Romów, bawili konwencją, stereotypem i wyobrażeniami na temat Romów.

Ale najistotniejszym momentem powstawania spektaklu było wciągnięcie bydgoskiej społeczności romskiej do spektaklu. Do współpracy został zaproszony zespół muzyczny Jamaro Sveto, a następnie odbył się casting, podczas którego poszukiwaliśmy aktorki romskiej, która ostatecznie gra w spektaklu. Udało nam się faktycznie zaangażować Romów w pracę nad przedstawieniem. Są oni częścią zespołu aktorskiego. Romowie bydgoscy pojawiają się również na spektaklach, duża społeczność gościła na premierze.

Najważniejszym problemem kulturowym w pracy z tymi społecznościami jest to, że Romowie nie pojawiają się w teatrach. Część romskiej społeczności wyszła na przykład z pokazu spektaklu w Krakowie po dziesięciu minutach. Poczuli się urażona jego treścią. Można powiedzieć, że zaprotestowali w ten sposób przeciw obcemu im kulturowo wydarzeniu. Pytanie, czy teatr może być dla nich na tyle bliski kulturowo, by mogli się w nim odnaleźć? Wydaje mi się, że dla dużej części Romów nie. Bliższa jest im muzyka. Nieadekwatność kulturowa teatru w przypadku pracy ze społecznością romską bardzo silnie się manifestuje.

IS: Dla kogo jest teatr? I – czyj jest teatr?

ED: No właśnie.

IS: Elżbieta, mówiąc o spektaklu *Romville* dowartościowała praktykę otwarcia się teatru na inne społeczności, sformułowanie zaproszenia

dla tych społeczności do bycia w teatrze, stworzenia dla nich sceny, żeby oddać im głos. Tomek, przybliżając nam działanie *Panny młode* zrealizowane przez Dorotę Ogrodzką we wsi Broniów położył nacisk na wybudowanie sceny lub „teatru” w przestrzeni własnej tychże społeczności. *Panny młode* przypominają o jeszcze jednym – głośnym ostatnio – przedsięwzięciu teatralnym w przestrzeni pozainstytucjonalnej. W październiku 2015 roku miało miejsce wydarzenie autorstwa Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak pod tytułem *Spleen*. Był to pochód przez centrum Krakowa. Miała mu przyświecać idea celebracji *spleenu* i żałoby. Władze miasta zabroniły wejść pochodowi na Rynek Główny, w ich ocenie bowiem nazbyt kojarzył się z konduktem pogrzebowym prezydenta Lecha Kaczyńskiego, który zginął w katastrofie lotniczej 10 kwietnia 2010 roku pod Smoleńskiem w Rosji i został pochowany w Krakowie. Zdaniem twórców przedsięwzięcia doszło do ocenzurowania sztuki. Jednak przykład pochodu „panien młodych” każe nam zadać pytanie o adekwatność podejścia Rubina i Janiczak. Postawili oni doświadczenie artystyczne ponad regułami rządzącymi daną przestrzenią, jej repertuarem własnym, w tym wypadku nasyceniem krakowskiego Rynku Głównego działaniami odświętnymi, ale również codziennymi praktykami jego stałych użytkowników – mieszkańców miasta, kupców itp. Ogrodzka czerpała natomiast z reguł i repertuaru własnego społeczności bronowickich kobiet, postawiła je ponad doświadczeniem artystycznym. Które z podejść jest bardziej wartościowe z punktu widzenia społecznego oddziaływania sztuki? Czy praca ze społecznościami powinna odbywać się w ramach reguł sztuki czy reguł kultury danej społeczności. Jak na tak postawione pytanie odpowiada socjologia?

Mikołaj Lewicki: Istnieje napięcie między tym, co zostało określone jako logika pola artystycznego, czyli czymś, co się dzieje – upraszczając – w przestrzeni teatru, w murach teatru, na prawach teatru i prawami przestrzeni publicznej. Napięcie to jest rozumiane różnie. Można sprowadzić je do pytania, w jaki sposób twórcy mają przekazywać swoje treści w innej przestrzeni niż teatr, ale można je także ukazać na przywołanym przez siebie przykładzie pochodu Rubina i Janiczak w bardzo praktycznym wymiarze, czy powiedzielibyśmy nawet – brutalnym. Oto nagle w przestrzeni publicznej funkcjonują reguły, które są nietransparentne, które nie są wyłącznie związane z tym, co jest określone na przykład w prawie chroniącym artystów przed bezpośrednią cenzurą. Tutaj nie było jawnej cenzury, był rodzaj nacisku nieformalnego ze strony urzędu miasta. Te dwie logiki – artystyczna i publiczna – nie mogły się ze sobą uzgodnić.

Mam wrażenie, że one często nie mogą się ze sobą uzgodnić, kiedy sztuka stawia sobie ambicje przekraczające wymiar reprezentacji rzeczywistości, opowiadania o niej i wkracza w obszar jakiegoś rodzaju interwencji. Rozmawiamy o dwóch podejściach. Jednym, w którym artyści wychodzą do przestrzeni publicznej po to, żeby się zainspirować i zaprosić tę przestrzeń do siebie, do teatru na przykład. Dodam, że podejście to bardzo często już uchodzi za awangardowe, innowacyjne, przekraczające granice sztuki. Ale być może umknęło nam coś, co powiedział Tomek Rakowski trochę prowokacyjnie. Chodzi o ograniczenia tej strategii. Tomek zasugerował, że stosując ją, ani się nie dostaje dobrego obrazu rzeczywistości społecznej, ani się nie osiąga efektu jej zmiany. Jedynie

próbuje się nakarmić rzeczywistość teatru tym, co się dzieje poza nią, otworzyć teatr na doświadczenia spoza jego samego.

Wydaje mi się, że jeśli przedmiotem tego typu eksperymentów są grupy, które mają kłopoty z wyrażeniem się w swojej własnej przestrzeni, to wpuszczanie ich, zapraszanie do teatru jest bardzo dużym wyzwaniem i często wiąże się z ogromnymi nieporozumieniami. Mówię na podstawie tego, co jako badacz zauważyłem w funkcjonowaniu instytucji kultury. Jednym z podstawowych problemów instytucji kultury w Polsce jest problem nieuczestnictwa, czyli tego że tworzy się coraz bogatsze repertuary wydarzeń (nie tylko w teatrach, ale też w gminnych ośrodkach kultury w małych miejscowościach), zaplecze, coraz lepsze w sensie przestrzeni fizycznej i w sensie zasobów organizacyjnych. Ale ludzie i tak nie chcą tam przychodzić. Dlaczego? Dlatego, że ta przestrzeń jest określona przez reguły grupy społecznej czy grup społecznych, które niekoniecznie są w symbiozie z tymi grupami, które zapraszają do uczestnictwa, lub których głos chciałyby usłyszeć. Przestrzeń teatralna dla grup wykluczonych, grup zmarginalizowanych czy dla klasy ludowej, czyli dla rolników, robotników i na przykład pracowników sklepów jest obca. To nie jest ich przestrzeń. Więcej, to przestrzeń, w której obowiązują reguły kojarzone przez nich z represją. Pytanie, jak można to przekroczyć?

Gest wyjścia poza teatr, zdiagnozowania problemów społecznych i zaproszenia społeczności nimi naznaczonych do teatru, by oddać im głos, nie wystarczy do przekroczenia tego napięcia, o którym mówiłem. Wyjście na zewnątrz, mam wrażenie, kończy się albo konstatacją po stronie artystów, że stali się oni ofiarą, to znaczy: weszli w przestrzeń, której nie rozumieją, która okazała się toporna, która generuje konflikt i oni w tej przestrzeni przegrywają, albo wyjście to kończy się lądowaniem Marsjan. Działania artystyczne w tym drugim przypadku są prowadzone z bardzo dobrych pobudek i artyści oraz animatorzy kultury wykonują bardzo duży wysiłek, żeby włączyć społeczności lokalne w swoje działania, ale robią to na ogół swoim językiem i na własnych zasadach. Wreszcie, robią to punktowo. Zależy im na tym, aby wykonać jedno działanie, ono się udaje bądź nie. Jest oceniane z różnych perspektyw, z perspektywy aktorów, krytyków itd. jako udane bądź nie – i koniec. Natomiast społeczność, w której te wydarzenia się dzieją, kiedy Marsjanie odlecą, bardzo często pozostaje „z dziurą po artystach”.

Ja bym wyostrzył w związku z tym problem, który postawił Tomek Rakowski. Powiedziałbym, że jeśli interwencja nie będzie przemyślana i nie będzie wiadomo, o co tak naprawdę w niej chodzi, czyli jeśli nie zostanie sprobematyzowana relacja między polem artystycznym a przestrzenią publiczną i nie dokona się przetłumaczeń tych dwóch języków, to się zawsze skończy porażką po obu stronach.

ED: Odnosząc się do spektaklu *Romville*, mam wrażenie, że to, o czym pan mówi, nie miało miejsca. Materiał był materiałem reporterskim, dotyczył historii Romów, ich sprawy. Szukałyśmy rozmówców po to, by interweniować w ich sprawie. Jeszcze jedno: to były historie zwykłych ludzi i podjęłyśmy decyzję artystyczną, że będziemy mówić takim językiem, jaki dostałyśmy. To nie był literacki język. Tekst nie miał wartości literackiej. To były historie codzienne tych osób, z którymi rozmawiałyśmy. I doszło do tego, że tekst był zrozumiały w dwóch kulturach. Kiedy Romowie przychodzili na spektakl, identyfikowali się z zawartym w nim ich poczuciem humoru, odniesieniami do ich kultury. Wielu

Romów mówiło, że to jest dla nich autentyczne, że trafnie przedstawiliśmy ich strukturę społeczną i że identyfikują się z postaciami. A dla nas na przykład część tych żartów była zupełnie niezrozumiała i myśmy nie wiedzieli dlaczego oni się śmieją. To było możliwe tylko dlatego, że naprawdę chcieliśmy zainterweniować w ich sprawie i zaczęliśmy mówić ich językiem.

Krzysztof Zarzecki: Chciałem się odnieść do kwestii spadochroniarstwa, do ataku Marsjan. Pracowaliśmy z Michałem Borczuchem z dziećmi z Domu Dziecka w Szamocinie w Wielkopolsce. Trzy razy. I kiedy pierwszy raz pojechaliśmy tam całą watahą, to rzeczywiście mieliśmy plan na zmianę. Nie mamy zaplecza terapeutycznego, nikt z nas nie jest pedagogiem. W ciągu tygodnia od rozpoczęcia pracy doszliśmy do wniosku, że nie będziemy się dalej zastanawiać, co my możemy im dać, jak możemy zmienić tamten świat, bo i tak tego nie zrobimy. Wyjedziemy sobie do tych Berlinów, Los Angelesów, a oni tam zostaną. Więc przyjęliśmy inną pozycję: co oni mogą nam dać, a nie co my możemy dać im. Wtedy ta praca się zmieniła w szczerą i otwartą zabawę. Przestaliśmy udawać, że cokolwiek zrobimy z tymi dziećmi poza tym, że możemy się zaprzyjaźnić i pokazać im nowinki techniczne, aparaty Canon. Po prostu przestaliśmy udawać, że cokolwiek jesteśmy w stanie im dać.

Agata Siwiak: Uważam, że obie omawiane strategie są najeżone niebezpieczeństwami, bo praktyki społeczno-artystyczne to trudna przestrzeń, po której trzeba się poruszać z dużą wrażliwością i być swoim największym krytykiem. To pole, na którym mogą pojawić się fałszywe intencje (z każdej ze stron – twórców i społeczności), brak empatii, uwagi i komunikacji. Artysta czy kurator wchodzi w obcy mu porządek, włącza się perspektywa antropologiczna – społeczność może stać się głównie polem badawczym, przestrzenią praktyki strategii artystycznych. To jest niebezpieczne, bo ten antropologiczny dystans nie może wykluczać szczyrych, otwartych, międzyludzkich relacji.

Nie skreślałabym jednak żadnych ze strategii pracy ze społecznościami. W przypadku *Romville* artystki będące w uprzywilejowanej pozycji społecznej, mające do dyspozycji teatr zaprosiły Romów, by ich głos wybrzmiał w miejscu, które rezonuje. Jedna trzecia publiczności na premierze to byli Romowie – to bardzo symboliczna, ważna społecznie sytuacja.

W przypadku pracy ze społecznościami zbawianie świata na pewno jest błędnym myśleniem. Możemy się czegoś nauczyć od tej grupy i ta grupa może się od nas czegoś nauczyć, spróbować wypracować na podstawie tej pracy coś zupełnie nowego. Dla mnie jedną z miar autentyczności spotkań, które kuratorowałam, było to, że artyści przy naprawdę małych budżetach, często w partyzanckich warunkach, godzą się na tę przygodę. Zatem po tej stronie jest potrzeba takich spotkań.

Dla społeczności natomiast skorzystanie z infrastruktury, do której mamy dostęp, z teatrów, galerii, zabranie w nich głosu, jest bardzo ważne. Kiedy podróżowaliśmy ze spektaklami z Szamocina, prezentując prace powstałe w ramach *Wielkopolska: Rewolucje*, to dla dzieci biorących w nich udział było bardzo ważne, że ich głos mógł wybrzmieć na przykład w Teatrze Studio w Warszawie czy w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Pracowałam w ciągu trzech lat realizacji projektów w ramach programu *Wielkopolska: Rewolucje* z czternastoma grupami i dla

wszystkich wejście do miejsc, które do tej pory były niedostępne, odległe było ważne. Niektórzy z tych ludzi nigdy w życiu nie byli w teatrze.

IS: Agata wspomniała o kryterium misyjnym, o imperatywie pracy społecznej, który nadaje przedsięwzięciom partycypacyjnym realizowanym również w ramach instytucjonalnych autentyczności. Zgodzicie się z tym?

Martyna Peszko: Zarówno w *Romville*, jak i w *Swarce* – spektaklu mierzącym się z tematyką stosunków polsko-ukraińskich poprzez dotknięcie historii rzezi na Wołyniu z roku 1943, gdy ukraińscy nacjonaści wymordowali swoich polskich sąsiadów, marzeniem było oddanie głosu Innym. Czy to Romom w przypadku *Romville*, czy osobom które przeżyły rzeź wołyńską w przypadku *Swarce*. Wszystkie problemy produkcyjne typu: nie mamy pieniędzy, żeby zrealizować taki czy inny pomysł artystyczny, były dla nas drugorzędne. Realne problemy polegały na przykład na porozumieniu się ze społecznością romską. Nikt nie przyszedł na casting. Nabór ogłoszony w prasie okazał się nie trafiać do Romów, którzy nie czytają tych gazet, w których umieściliśmy ogłoszenie. Trzeba było do nich pojechać i zaprosić osobiście do udziału w spektaklu. W pracy pojawiły się problemy wynikające z wyjścia z teatru do ludzi, w imieniu których chcemy mówić, czy też stworzyć im przestrzeń do wypowiedzenia się.

ED: Mi się wydaje, że problemy produkcyjne tak naprawdę zawsze wynikają z tematu. Pojawiają się w momencie, w którym założeniem końcowym jest jakiś efekt artystyczny. Naszym celem było oddanie głosu społeczności. Wówczas problemy produkcyjne, kwestia tego, jak kombinować żeby zmieścić się w budżecie, jak kupić najtańsze trampki, nie są barierą.

TR: Z tego, co mówiłem mogło powstać wrażenie, że istnieje jakaś wiedza tajemna o społeczności i jeśli ktoś się dostatecznie dobrze przygotowuje, odkryje tę wiedzę, pozna potrzeby na przykład dzieci z Szamocina czy z innych środowisk, to na jej podstawie będzie w stanie stworzyć projekt, który będzie adekwatny dla tej społeczności, będzie odpowiadał dokładnie na to, co w tym środowisku gra. Dla mnie niezwykłym odkryciem było to, że ci, którzy są spadochroniarzami, lądującymi Marsjanami mają o wiele większą wrażliwość i rozeznanie za pomocą narzędzi artystycznych niż długo przygotowujący się badacze, etnologowie, socjologowie. Tego typu działania paradoksalnie tworzą sytuację bardziej prawdziwą i skutkującą współpracą o charakterze partnerskim. Ten fakt nie unieważnia w żaden sposób wiedzy wstępnej o środowisku wynikającej z pracy reporterskiej, etnograficznej, czy socjologicznej. Nie unieważnia również tego, że te środowiska powinny zachować swój własny repertuar kulturowy, sposoby zachowania. Ale zauważyłem, że w czasie realizacji projektów pojawia się rodzaj spotkania, które wytwarza nową jakość, trzecią logikę. Wydarza się coś, co przekracza zarówno oczekiwania i sposób działania środowiska lokalnego, jak i oczekiwania i sposób działania, który przynoszona ludzkie teatru, czy twórcy z innych obszarów sztuki. Powstaje rodzaj współpracy, który zmienia zarówno tych, którzy przyjeżdżają ze swoim projektem, jak i zmienia czy wpływa na środowisko, do którego przyjeżdżają.

IS: Dotychczas rozmawialiśmy dwubiegunowo. Mówiliśmy o zaproszeniu środowisk do teatru albo o wyjściu artystów do społeczności, w przestrzeń publiczną. Tomek zwrócił natomiast uwagę na fakt, że w procesie translacji pomiędzy obszarem sztuki i społeczności wytwarza się pewna przestrzeń autonomiczna. Zachowajmy tę obserwację w pamięci.

Mirku, rozmawiamy o teatrze społecznościowym, ale także o teatrze dokumentalnym, teatrze non-fiction. W pracy reporterskiej, dystans pomiędzy autorem i bohaterem czy bohaterką wydaje się krótszy niż w przypadku sztuki, gdzie naddatkiem jest otoczenie instytucjonalne. W jaki sposób z perspektywy reportera patrzysz na kwestie oddania głosu, upodmiotowienia czy celów jakie stoją za działaniem z innymi ludźmi? Masz doświadczenie zarówno krótkiego dystansu reporterskiego, jak i dystansu wydłużonego, jeśli mogą tak powiedzieć, poprzez pracę dramaturgiczną, w teatrze, nad spektaklem.

Mirosław Wlekły: *Swarła* w reżyserii Katarzyny Szyngiery, której jestem współautorem, nie była ani wyjściem wprost do omawianej przez nas społeczności, ani zaproszeniem jej, w pełnym tego słowa znaczeniu, do teatru. Żaden z bohaterów naszego reportażu, naszego spektaklu do tej pory nie zobaczył przedstawienia i być może nigdy go nie zobaczy ze względu na podeszły wiek. Mimo zaproszeń, żeby przyjechali na spektakl do Bydgoszczy, Warszawy czy do Krakowa, nasi bohaterowie nie mają często sił, by ruszyć się z domu.

Kiedy zaczynaliśmy pracę, nie pracowałem z teatrem w głowie. Na tym etapie interesowała mnie tylko materia reporterska. Kasia natomiast cały czas pracowała z myślą, że materiał tekstowy za chwilę trzeba będzie przełożyć na język teatralny. Ja o tym jeszcze nie myślałem. Przygotowywałem kolejny reportaż, jakie od lat przygotowuję dla czasopism. I właściwie dopiero kiedy reportaż powstał, kiedy materiał został zebrany, dopiero wtedy zacząłem się zastanawiać, co z tym będzie można zrobić na deskach teatru. U Kasi – tak myślę – proces ten był odwrotny: podczas *researchu* myślała o teatrze, pewnie dopiero po nim skupiła się na tym, że z zebranego materiału musimy napisać reportaż. Dopiero później wspólnie przełożyliśmy go na scenariusz.

Agata Adamiecka-Sitek: Ale nie mówi pan o bohaterach. Rozumiem, że pytanie dotyczyło strategii oddania głosu. Ta kwestia pozostaje niejasna także w dotychczasowej opowieści o *Romville*, którą usłyszeliśmy od twórczyni przedstawienia – Elżbiety Depty i Martynty Peszko. Nie dowiedzieliśmy się nic na temat tego, co wydaje się najtrudniejsze, czyli tego, jak można zdefiniować warunki, na których w teatrze instytucjonalnym da się udzielić głosu komuś z zewnątrz, spoza – nazwijmy to – wspólnoty „teatru kulturalnego miasta”, podchodząc do niego podmiotowo.

Martyna Peszko: W *Romville* i w *Swarce* zastosowana została ta sama strategia. Głos bohaterów reportażu Justyny Pobiedzińskiej w *Romville* i Mirka w *Swarce* były w spektaklach cytowane dosłownie, jeden do jeden. Oglądamy wypowiedzi jeden do jeden na wideo. W wypadku *Romville* mamy również aktorów, którzy opowiadają, jak sami rozumieją to, co ich postaci mają do powiedzenia, starających się popatrzeć

na świat ich oczami. Także ustosunkować się do tego jako twórcy, nie pozostać w stosunku do tego biernymi. Mamy także aktorów romskich, którym w nagranych wypowiedziach też jest dany głos, możliwość wypowiedzi o tym, czym jest dla nich to doświadczenie teatralne oraz jak się czują jako Romowie w polskim społeczeństwie. Taki gest został wykonany w obu wypadkach.

AA-S: Teatr to instytucja, która ma w istocie dość sztywno zdefiniowane reguły. Język artystyczny jest wysoce skodyfikowany, ludzie, którzy obcuja z tym medium, potrafią go biegle czytać. Wiedzą, czym jest przedstawienie, jakie może mieć poznawcze, społeczne, estetyczne funkcje, w jaki sposób buduje ono referencję wobec świata itd. A włączenie do struktury spektaklu głosu kogoś radykalnie zewnętrznego, to w istocie cytat. Z cytatem możemy zrobić wszystko, także skrajnie zinstrumentalizować taki głos. Być może właśnie zacytowanie kogoś bezpośrednio jest stosunkowo najmniej bezpieczną, najmniej podmiotową strategią.

AS: W spektaklu *Romville* na scenie mamy Romów.

AA-S: Przepraszam za porównanie, ale to brzmi, jak opis wystawy etnograficznej z XIX wieku. Tam też pokazywano „prawdziwych Indian”. Pytanie brzmi, jak można otworzyć przestrzeń teatru, żeby stała się przestrzenią szczególnego rodzaju spotkania?

Agnieszka Jakimiak: Nie zgodzę się, że w *Swarce* materiały są użyte jeden do jeden. Nie zgodzę się również, że ten spektakl w jakikolwiek sposób próbuje włączyć jakąś społeczność do języka teatralnego. Ten spektakl nie jest o tym. Reportaż to materiał źródłowy do stworzenia spektaklu o językach, dyskursach i uprzedzeniach, które obowiązują w Polsce wobec Ukraińców.

AS: To prawda. Wydaje mi się, że z tego względu ten spektakl jest bardzo potrzebny. Są w nim relacje i polskiej, i ukraińskiej strony, które pojawiają się i jako tekst wypowiedziany przez aktorów, i przez projekcje wideo, na których oglądamy uczestników tamtych wydarzeń. To nie jest jednak czysty dokument – te historie są dekonstruowane przez doświadczenie zarówno teatru, pamięci, jak i osobisty stosunek do tamtych wydarzeń twórców spektaklu. Na przykład aktorzy nie odgrywają po prostu postaci, ale bywa że wchodzi z nimi w relacje. Ten spektakl nie domaga się prawdy, twórcy wiedzieli, że takie pragnienie byłoby skazane na klęskę, może jednak pomóc włączeniu perspektywy ukraińskiej do wiedzy Polaków o rzezi wołyńskiej, która – jak wiemy – jest silnie zawłaszczona przez dyskurs prawicowy.

AJ: To jest w istocie bardzo wewnątrzteatralna narracja. Oto uruchamiamy procedury krytyczne, które mają nas otworzyć, zbliżyć, czy jak powiedziałaś przygotować na jakiś proces włączenia. Czyli nie mamy *de facto* do czynienia ze spotkaniem.

AS: Ono się wydarzyło w pracy reporterskiej. W teatrze natomiast spotkanie zostało przełożone, przetłumaczone na strategię teatralną. Myślę, że każdy z tych projektów jest inny. W *Romville* reguły spotkania wyznacza reżyserka, kierując się swoimi strategiami teatralnymi

i w ramach tych reguł udziela głosu Romom. Czym innym jest spektakl z dziećmi z Szamocina. Mam zresztą wrażenie, że to trzecie spotkanie z dziećmi z Szamocina jest inne również od dwóch poprzednich, w których uczestniczył nieco inny zespół twórców.

KZ: Dlatego, że kompozytor Marcin Masecki nie chciał się zintegrować z zespołem. Stwierdził, że nie pojedzie do Szamocina, bo się boi.

AS: Nie o to chodzi.

KZ: Nie twierdę, że jest w tym coś złego.

AS: Marcin Masecki od początku deklarował, że skomponuje muzykę i przeprowadzi próby z lokalnymi muzykami, którzy grają na żywo w spektaklu. Wraz z Antkiem Beksiakiem, który był odpowiedzialny za dramaturgię muzyczną, włączyli zatem inną społeczność z tego regionu. Natomiast Masecki od początku mówił, że nie interesuje go praca z dziećmi – jego prawo. Inność tego projektu, w stosunku do poprzednich przedstawień, zasadzała się na posłużeniu się inną estetyką teatralną, innym sposobem pracy. Wcześniejsze spektakle wychodziły głównie z improwizacji, tutaj mamy spektakl wręcz operowy. Dla dzieciaków to też była nowa ciekawa przygoda. Nauczyły się posługiwać innymi konwencjami teatralnymi. Nie można przez cały czas oczekiwać, że jedynym zadaniem twórców projektu jest oddanie głosu społeczności. To nie są dokumenty, a wielowarstwowe dzieła artystyczne, powstałe w wyniku mediacji i w procesie społecznym, ale też naznaczone przez strategię i konwencje artystyczne, które przynoszą artyści. To oni powinni zaproponować jasne zasady tej współpracy, bo to oni do niej zapraszają. Pamiętajmy jednak, że takie projekty to dynamiczne procesy, wynikające z relacyjnych napięć...

MP: *Romville* jest tak naprawdę o nietolerancji. Gdy gramy go po wydarzeniach wokół dziś tak aktualnego problemu i kwestii uchodźców, widać wyraźnie, że dotyczy on nie tyle społeczności romskiej, co nas, Polaków, którzy mamy taki czy inny stosunek do społeczności, która jest odmienna.

ED: Największy nacisk położyłam na przeżycia aktorów konfrontowanych z obcą kulturą. W tym sensie to nie jest spektakl o Romach, biednych Romach, ich strasznym i smutnym położeniu, ale o aktorach, którzy próbują stać się Romami, próbują odtworzyć ich historię z założeniem, że to jest niemożliwe. Kolejnymi dokumentalnymi materiałami w spektaklu są fragmenty nagrań z prób, wypowiedzi aktorów od początku procesu do samego końca, do premiery. Jest to też dokument o przemianie aktorów, ich ewolucji od osób, które w ogóle nie interesowały się tą kulturą do ekspertów w tej dziedzinie.

MW: Reportaż prasowy, na podstawie którego powstała *Swarka*, został w stu procentach zbudowany z wypowiedzi naszych rozmówców. Nie ma w nim ani słowa naszego komentarza. Ale wypowiedzi są oczywiście dobrane tylko i wyłącznie przez nas. Użyliśmy dziesięć, może nawet pięć procent materiału, który zbieraliśmy przez miesiące. Już na tym etapie nasi bohaterowie zostali wyłączeni z procesu twórczego. Nie mieli

wpływu na to, co z ich wypowiedzi włączymy do tekstu. Ale staraliśmy się być w tej selekcji uczciwi, oddać wszystko to, co próbowali nam przekazać. Reportaż to nie informacja, gdzie najważniejsza jest obiektywność, którą nawet w tym najbardziej minimalistycznym gatunku dziennikarskim trudno osiągnąć. Nie znaczy to jednak, że reportaż, choć zawsze jest subiektywny, nie powinien być uczciwy.

ML: Myślę, że pora rozpakować pojęcie społecznego zaangażowania teatru. Strasznie dużo się w nim mieści. Mieści się w nim krytyka, o której powiedziała pani Martyna. Mam wrażenie, że pani mówiła *de facto* o funkcji krytycznej teatru, o tym, że teatr tak naprawdę namierza pewne doświadczenia, które są marginalizowane albo trudne, wyjmuje konflikty i pokazuje je społeczeństwu. Myślę, że polski teatr jest w tej komfortowej sytuacji, że ten głos w dodatku jest słyszalny, ten teatr rezonuje i to rezonuje w różnych miejscach i w różnych grupach, w instytucjach. Ale to, co wydaje mi się kluczowe w rozmowie o społecznym zaangażowaniu teatru, to jednak jest kwestia partycypacyjności, pytanie, pod jakimi warunkami wejście w dane środowisko może być udane.

W badaniach, które przeprowadzaliśmy pod nazwą *Kultura i rozwój*, zadaliśmy sobie pytanie o partycypacyjność. Wyszło nam, że partycypacyjność kultury jest minimalna, jeśli ją rozumieć w taki sposób, że ludzie, którzy są adresatami jakichkolwiek działań, czy szerzej społeczności lokalne, powinni mieć prawo głosu w formułowaniu przekazu, w procesie twórczym albo na przykład w definiowaniu funkcji instytucji, które działają w ich imieniu. Wszystko jedno, czy to jest gminny ośrodek kultury, czy jest to teatr – partycypacyjność praktycznie nie występuje. Bardzo rzadko słucha się odbiorców, stawia się ich w innej roli niż odbiorców właśnie. Bywają uczestnikami, co jest rolą amatorów współpracujących z profesjonalistami w przestrzeni profesjonalnej, natomiast rozumiem, że stawka jest najwyższa wówczas, gdy amatorzy mają taki sam wpływ na ostateczny kształt przekazu, jak profesjonalści.

Partycypacyjność zaczyna się w bardzo konkretnym miejscu. Już wtedy, kiedy próbuje się zdiagnozować problem, którego ma dotyczyć przekaz, którego ma dotyczyć działanie. I tutaj moim zdaniem zaczyna się realny problem. Czy artysta-profesjonalista jest gotów na to, by tak naprawdę zgodzić się na współdefiniowanie problemów, których jakiegokolwiek działanie ma dotyczyć, przez innych uczestników, przez społeczność, z którą pracuje? Jest kłopot, bo to znaczy, że trudno jest mu określić wizję, trudno ją skontrolować, trudno jest wyznaczyć na wstępie jasny cel. I jeszcze jeden bardzo ważny wątek. Nawet jak się zaprosi amatorów, grupy, społeczności do współtworzenia i wykreuje się w teatrze spektakl, to pozostaje pytanie, co potem z nimi zrobimy? Efekt wyjścia, efekt odlecenia statku kosmicznego pozostaje. Teatr ma strukturalny kłopot, bo w teatrze nie można grać *non stop* spektakli o bezrobotnych, jeśli się na przykład zdefiniuje, że problemem społeczności lokalnej jest olbrzymie bezrobocie.

Odwołam się do tego, co niedawno powiedział Krystian Lupa. Stwierdził, że jemu by się marzyło, żeby teatry nie były tylko teatrami, ale ośrodkami kultury. Mnie się wydaje, że tu jest odpowiedź. Kiedy teatr sobie stawia cele prowadzące do partycypacji i społecznego zaangażowania, to musi przestać myśleć tylko o przestrzeni sceny, o relacji scena – publiczność. Jeśli rzeczywiście to jest działanie, które ma mieć wysoki poziom partycypacyjności, to granica sceny musi być przekroczona, musi

być uzupełniona przez inne działania, w których rzeczywiście poważnie traktuje się współpracę z grupami uznawanymi za ważne, ze społecznościami lokalnymi. Inaczej efekt luki, która pozostaje po wyjściu artystów, jest miazdzący. Czasem lepiej zostawić tych ludzi w spokoju.

AA-S: Dotyka pan kwestii, która jest ostatnio żywo dyskutowana w odniesieniu do teatru publicznego. To zostało bardzo mocno wyartykułowane w książce Dragana Klaića *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny między rynkiem a demokracją*, wydanej w polskim tłumaczeniu przez Instytut Teatralny. Autor jasno mówi o tym, że taka formuła, którą dziś nazwalibyśmy domem kultury, byłaby mu bardzo bliska jako podstawowe rozumienie teatru publicznego właśnie. W Polsce teatr wciąż rozumiany jest raczej w kluczu wysokiego modernizmu. Teatr publiczny to w Polsce wciąż teatr repertuarowy, bardzo niechętny do dzielenia się swoją pozycją z inaczej zdefiniowanymi miejscami i także mało skory do wewnętrznych reform; raczej okopujący się na tej wysokiej pozycji w lęku, że krok w stronę domu kultury doprowadzi go do utraty tożsamości.

TR: To jest kluczowy problem metodologiczny. W polu sztuki partycypacyjnej, działającej tak, jak w książce *Sztuczne piekła* przedstawia to Claire Bishop, jesteśmy po prostu uwikłani w różne reżimy. Jest reżim pola artystycznego, gdzie punktem dojścia jest jakiś efekt, jakiś produkt. I jest to nieprawdopodobnie zupełnie obciążenie, bo nawet w projektach, które zakładają, że przede wszystkim najważniejsza jest interakcja, relacja z ludźmi, jakaś wspólna droga, i tak później instytucje, galerie czy ścieżka kariery artystycznej wymagają produktu.

Natomiast z drugiej strony jest reżim, o tym wprost mówi Claire Bishop, etyczny, który przede wszystkim wymaga, żeby to działanie miało sens etyczny, społeczny, partycypacyjny i w tym momencie znika gdzieś to, co krytyczne, artystyczne. Jest taki moment na przykład w budowaniu wiedzy społecznej, kiedy odkrywamy, że ktoś z kim rozmawiamy, z kim współpracujemy, wytwarza swoją własną teorię, wytwarza swoją własną wiedzę społeczną, jest po prostu bardzo silnym podmiotem, jest osobą, która jest w jakiś sposób w stanie przejrzeć nasze plany. Myślę o tym, co opisywało dwóch autorów – Douglas Holmes i George Marcus. Oni są etnografami, którzy prowadzili między innymi wywiady z politykami, w tym wywiad z Jean-Marie Le Penem. Okazało się w trakcie tego wywiadu, że on przejął kontrolę nad rozmową, że on tak naprawdę ten wywiad prowadzi, on tak naprawdę wydobywa informacje. Jego wersja rozumienia tego, co społeczne, co polityczne była bardziej dominująca i silniejsza niż ich. Oni w związku z tym wydarzeniem stworzyli teorię para-etnografii. Być może musimy otworzyć się na taką sytuację, w której mamy do czynienia z bardzo silnymi podmiotami i język opisu formułowania problemów badawczych czy formułowania problemów twórczych jest po stronie środowiska, z którym pracujemy w takim samym lub porównywalnym stopniu, jak po naszej stronie. Jest taki moment uczciwy, gdzie wiele tych problemów z oddawaniem głosu, z iluzją partycypacji może być przekroczonych. Co się dzieje, kiedy mamy do czynienia ze środowiskiem, które rzeczywiście współtworzy problem badawczy lub projekt twórczy i przejmuje kontrolę nad nim? Taka sytuacja tworzenia jest bardzo trudna, ale dla mnie to jest ścieżka, którą chcę podążać.

Paradygmatycznym przykładem jest dla mnie projekt *Skup Łez*, który przygotowali Łukasz Surowiec i Alicja Rogalska. Założyli rodzaj punktu, w którym można było sprzedać swoje łzy. W Lublinie, blisko dworca, w miejscu, w którym mamy do czynienia z obecnością wielu lombardów, komisów, ubezpieczeń na życie, różnych dziwnych interesów z różnymi, nie wiadomo skąd pochodzącymi, rzeczami do sprzedaży. I oni tam zainstalowali punkt, gdzie skupywali łzy i po prostu za nie płacili. Umieścili wielki napis na szybie – 100 zł za 3 mililitry łez i gwiazdeczka, a przy gwiazdeczce drobnym drukiem: „wyplakanych na miejscu”. No i rzeczywiście przez kilka dni ludzie gromadzili się tam i wyplakiwali łzy. Oczywiście stosowali różne metody podstępu typu cebula, sztyft do nosa. Ale rozmawiałem długo z ludźmi, którzy brali udział w projekcie i wiele osób znajdowało w ten sposób realną przestrzeń płaczu, której nie mieli nigdzie indziej. Rozmawiałem z ludźmi z różnych środowisk, którzy tam trafili i to były rozmowy etnograficzne zupełnie inne niż te, które do tej pory prowadziłem. Bo punktem wyjścia była sytuacja naprawdę niezdefiniowana. Czy tu chodziło o pieniądze? Czy tu chodziło o coś więcej? Jak w ogóle nazwać tę czynność? Ten punkt był tak skonstruowany, że przypominał bank albo parabank, albo jakiś gabinet kosmetyczny. Zaczęli więc do niego przyjeżdżać ludzie oferować swoje usługi, tak jak się oferuje nowo otwieranym lokalom. Ktoś przyjechał zaproponować, że będzie reklamował ten Skup Łez, będąc przekonanym, że oni te łzy zbierają po to, by kosmetyki z nich produkować. Ktoś oczywiście nasłał sanepid, sanepid zrobił kontrolę, potem powstał raport sanepidu, dopuszczający ten Skup Łez. Była to dla mnie sytuacja udawana, która jednocześnie spowodowała, że moje rozmowy z ludźmi były rozmowami etnograficznymi, w których nie ja się czułem reżyserem czy autorem pytań, nie ja się czułem tym, który wie do czego dąży, to wychodziło z drugiej strony.

IS: Krzysztof Zarzecki powiedział *a propos* pracy w Szamocinie coś, o czym parokrotnie rozmawiałem z nim i z reżyserem tych prac Michałem Borczuchem, czyli o pragnieniu wejścia z ambicją zmiany, potem wypłukaniu się tego pragnienia i oddania się tej sytuacji na zupełnie innych zasadach. Krzysiek parokrotnie mówił o uczuciowości tego podejścia i ja się w pełni z tym zgadzam. Wydaje mi się, że ta praca Michała Borczucha jest organiczna czy adekwatna w tym sensie, że ona daje to, co obiecuje. Nie obiecuje więcej niż to, co daje. To jest praca na wyobraźni dzieci, na zabawie. Wyparowała w pewnym momencie ambicja zmiany, ale została bardzo rzetelna, praca partycypacyjna, która rzeczywiście upodmiotawia. Obcowanie z tym wydarzeniem przynosi bardzo dużo emocji. Potem mówiliśmy o tym, i mnie to przekonuje, że przedsięwzięcia ze społecznością romską, wobec społeczności romskiej i *Szwarka* mają swój ogromny ciężar, ale przychyliłbym się do tego, że być może nie ma sensu ciągnąć na siłę tych przedsięwzięć w stronę partycypacji czy teatru społecznego. Zwracał na to uwagę Mikołaj i wynika to z badań, że instytucje kultury wygaszają impet partycypacyjny działań. Mają własne protokoły i są tak silnie ustrukturyzowane, że wytrącają partycypację. To jest doświadczenie, z którym w instytucjach publicznych czy to teatralnych czy instytucjach publicznych innego typu, spotykamy się zawsze. Wytrącanie, opadanie pewnych energii partycypacyjnych. Mam wrażenie, że mówimy więc o przedsięwzięciach zorientowanych partycypacyjnie, z których jednak wytrąciła się wartość zmiany, wartość emancypacyjna. Robimy te przedsięwzięcia od lat, nie jesteśmy

w sytuacji zaczynu, nie jesteśmy już w sytuacji pionierskiej. Możemy więc spojrzeć na nasze przedsięwzięcia jako na przedsięwzięcia z zakresu partycypacyjnego albo z zakresu emancypacyjnego. I szczerze mówiąc, mam wrażenie, że o ile te kwestie partycypacji, upodmiotowienia, wsłuchiwania się, dawania głosu mamy naprawdę opanowane, a jeżeli jeszcze się to robi w instytucji, to jest fantastycznie, o tyle wytraciła się w międzyczasie kwestia zmiany. Cała machina zadziałała dokładnie tak, jak to opisał Krzysiek przy pracy w Szamocinie, że teraz już właściwie rozmawiamy o przyjemności spotkania. Spotkanie jest bardzo ważne i niewątpliwie ma indywidualne cechy emancypacyjne, natomiast kiedy mówimy o zmianie społecznej, mówimy o czymś innym.

Mam wrażenie, że to ma coś do czynienia z instytucją, i że z naszej rozmowy może wynikać że instytucja stawia opory procesom partycypacyjnym. Czy możliwe jest ponowne podjęcie nadziei emancypacyjnej poprzez sztukę, poprzez instytucje, instytucje jakiego typu?

AS: Krzysiek mówił o tym, że dzieci w Szamocinie nie doświadczyły zmiany. A skąd prawo do takiej oceny? Skąd wiemy, co w tych dzieciach się zadziało i jak wpłynie to na ich dalsze losy? Dobrze byłoby przebadać to za jakiś czas.

IS: Nie mam wątpliwości co do indywidualnych aspektów emancypacyjnych. Ale wracamy do poziomu anegdot o indywidualnych życiach dzieci z pewnych środowisk. Dziś wydaje mi się to już nie wystarczać.

AS: One zawsze interferują ze społecznymi, to znaczy doświadczenie indywidualne przekłada się na społeczne a społeczne na indywidualne, i w pracy partycypacyjnej to jest nie do rozdzielenia.

IS: Życzeniowo moim zdaniem.

AS: To ja nie rozumiem twojego marzenia o emancypacji. Romowie mają ogromne problemy ze znalezieniem pracy – problemem są stereotypy na temat tej społeczności. Spektakl *Romville* dwójce osób pochodzenia rromskiego dał zatrudnienie, bo przedstawienie jest w stałym repertuarze teatru. Nie rozumiem marzenia o emancypacji, które nie docenia takich jednostkowych sytuacji. Od tego trzeba zacząć, praktykować i dzielić się doświadczeniem, by przejść do rozwiązań systemowych. Jasne, ta dwójka to kropla w morzu, ale od czegoś trzeba zacząć. Na tym polega fenomen dobrych praktyk – na początku jednostkowych, incydentalnych, ale później zataczających coraz szersze kręgi. *Swarka* z kolei podejmuje temat rzezi wołyńskiej poprzez świadectwa pojedynczych ludzi. Nie domaga się systematyzowania, porządkowania historii. Przychodzą widzowie, spotykają się z tą tragedią i pośrednio z ludźmi, którzy jej doświadczyli. Zmiany systemowe są bardzo potrzebne i trzeba do nich dążyć, ale wchodząc w daną społeczność nie możemy nieść za sobą omnipotentnej misji zbawiania świata. To narcystyczne.

AJ: Mam zupełnie przeciwne wrażenie wobec twojego. Polega to na tym, że absolutnie nie dochodzi do żadnej zmiany strukturalnej i program, który być może przyniósł zmiany indywidualne naszych działań, nie przekłada się na emancypację zbiorową. Z Weroniką Szczawińską pracowałyśmy w ramach *Wielkopolski. Rewolucji* w Jarocinie i na pewno

życie wielu osób, które z nami były, się odmieniło. I to jest niepodważalna sprawa. Ale nie doszło do żadnej zmiany strukturalnej. Być może ktoś nie będzie reprodukował jakiegoś wzorca życia, być może będzie reprodukował, ale tak naprawdę i tak jesteśmy w dość zakłętym kręgu działań teatralnych.

AS: Ale ja zgadzam się z tym, co mówisz. Tu trzeba by włączyć zupełnie innych aktorów, żeby zmiany strukturalne zasły. Być może trzeba organizować pewne środowiska polityczne, medialne, aktywistyczne wokół działań artystycznych, które pozwalałyby pewnym treściom wybrzmieć. Ale myślę, że na zmiany strukturalne potrzeba ogromnie dużo czasu i że te projekty, które są realizowane, to są krople w morzu polskiej sztuki. Takich działań jest po prostu strasznie mało, także dlatego, że nie ma na nie środków finansowych, nie są poważnie brane pod uwagę na poziomie polityki kulturalnej państwa i gmin.

ML: W projekcie *Kultura i rozwój* – jeszcze raz do niego wrócę – stawiamy sobie pytania, które w kontekście naszej dyskusji zabrznieć mogą brutalnie. Z perspektywy zarządzającego instytucjami publicznymi, pytanie, czy mam wydać sto tysięcy na teatr, który zmieni życie trójki Romów, czy te sto tysięcy przeznaczyć na przychodnię, Ośrodek Pomocy Społecznej itp., jest absolutnie na miejscu. Mam wrażenie, że dotykamy tu pułapki, jaką jest bronienie autonomii instytucji kultury. Obrona ta polega na tym, że my tutaj w teatrze dajemy głos różnym społecznościom, reprezentujemy problemy, dyskutujemy o ważnych rzeczach, ale wy nas musicie zostawić, my musimy mieć swoją działkę, w której będziemy to robili. Ale w momencie kiedy teatr dotyka rzeczywiście ważnych problemów, zewnętrzne reguły zaczynają ingerować. W odpowiedzi teatr odwołuje się do liberalnych zasad prawa, dotyczących na przykład wolności twórczej, ale często okazuje się, że to nie wystarczy, bo istnieją inne mechanizmy ingerencji, na przykład finansowe, za pomocą których dokonuje się nacisku na sztukę.

Ale jeśli instytucje kultury pakują się w definiowanie problemów społecznych i w ich rozwiązywanie, to w takim razie powinny wykazywać się efektywnością w tych obszarach, co jest bardzo trudne. W takich przypadkach instytucje kultury mogą się posługiwać dwoma strategiami, które wyszły nam w czasie tych badań. Jedna jest taka, że spojrzenie z zewnątrz dla społeczności lokalnej bywa bardzo produktywne, jest spojrzeniem, które może dowartościować praktyki, które tam istnieją, nie są nazwane i są ze względu na dominację czy hegemonię pewnego języka uznawane za nieistniejące czy nieważne. A druga dotyczy konieczności rozhermatyzowania tak zwanego języka krytycznego sztuki. Takie działania jak *Swarka* czy *Romville* mogą być o tyle istotne, że są momentem, kiedy się słucha innego języka, innych kategorii. Wydaje mi się, że w tym sensie funkcja krytyczna czy emancypacyjna pozostaje.

IS: Nie jest łatwo podsumować, czy spuentować naszą rozmowę. Pozostawię więc jej zakończenie otwartym, zauważając jedynie, że mam wrażenie, iż jesteśmy świadkami przesuwania się tektonicznych płyt paradygmatów artystycznych i społecznych, wyłaniania się nowej formuły polityki sztuki poza jej instytucjonalnym wymiarem i z przekroczeniem ambicji wyłącznie reprezentowania rzeczywistości. Dziękuję Wam za nakreślenie węzłowych problemów, z jakimi formuła ta będzie musiała