

Ewa Guderian-Czaplińska

Wyburzanie ścianek działowych.
Auto-teatr na Konfrontacjach Teatralnych
w Lubinie (2016)

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



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Ewa Guderian-Czaplińska

Wyburzanie ścianek działowych. Auto-teatr na Konfrontacjach Teatralnych w Lubinie (2016)

Bardzo lubię tę słynną konceptualną pracę Michaela Ashera, ale przywołam ją nie tylko dlatego, że po prostu fascynuje mnie jej prostota i zarazem rewolucyjność, ale także z dwóch powodów praktycznych: powstała ona bowiem w pierwszych latach rozwoju krytyki instytucjonalnej (którą wszak zaczęto uprawiać na terenie sztuk wizualnych, więc i przykład jest stamtąd) i może posłużyć za prostą i poręczną metaforę do dalszych nad nią rozważań. Wprawdzie, jak twierdzi Andrea Fraser¹, Asher nie bardzo identyfikował się z walczącym nurtem krytyki instytucjonalnej, ale przecież działał dokładnie w tej samej sprawie: wywołania refleksji nad funkcjonowaniem instytucji sztuki, a dokładniej nad procedurami (w tym ekonomicznymi) praktyki artystycznej, wytwarzania sztuki i wprowadzania jej do obiegu². W przypadku wczesnych prac Ashera (czyli dość dawno, bo w latach 70. i 80. XX wieku) chodziło między innymi o rozprawienie się z mitem „neutralności” białych i sterylnych przestrzeni wystawienniczych (od razu łatwo można znaleźć analogię teatralną, którą omówił David Wiles³, mianowicie domniemanego nie-nacechowania „czarnego sześcianu” scen alternatywnych), tego pozornie niewinnego sposobu eksponowania obiektów sztuki, które w eleganckiej, czystej przestrzeni dopiero zyskiwały właściwą rangę, separując się nie tylko od wszelkich poprzedzających wystawienie działań konkretnych osób, ale też od realnego świata i jego uwarunkowań. Czym innym była pozostawiona za murami galerii rzeczywistość, czym innym był obiekt „pasowany” (jak rycerz) na dzieło sztuki, wystawiony w odpowiednio wydzielonej i przygotowanej przestrzeni.

Michael Asher często dokonywał w (i na) tych zastanych przestrzeniach rozmaitych interwencji, problematyzując znaczenia (jawne i ukryte) wytwarzane przez samo zorganizowanie „miejsca dla sztuki”.

1 „[...] institutional critique – a term with which Asher himself has never particularly identified”, zob.: Andrea Fraser, *Procedural Matters. Andrea Fraser on the Art of Michael Asher*. „Artforum International”, vol. 46, Summer 2008, cyt. za przedrukiem w „Mutual Art” <https://www.mutualart.com/Article/Procedural-Matters/C659AE7686ED540C>, dostęp: 12 stycznia 2016.

2 Jak zauważa Fraser: „The clearest and most consistent object of Asher’s critical intervention is not the institution of the museum or gallery but that of artistic practice and the symbolic and material economies in which it exists”, dz.cyt.

3 David Wiles, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, przeł. Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa 2012, s. 342-352. Wiles przypomina zresztą, że spory o *black boxes* odbywały się dokładnie w tym samym czasie, co spory o galeryjne *white cubes*, czyli w późnych latach 70. (s. 347).

Interwencje bywały albo skromne i ledwo zauważalne (pomalowanie sufitu, dotąd zawsze białego), albo dość spektakularne (takie zrekonstruowanie wejścia/wyjścia do galerii, by pozostało ono... bez drzwi, na zawsze otwarte i ogólnodostępne, po prostu będące bardzo elegancką, otynkowaną, geometrycznie wysmakowaną, ale jednak, dziurą w murze, przez co galeria całkowicie traciła swoją izolującą moc: nie dało się już „w ciszy” kontemplować dzieł sztuki, skoro zewnątrz połączyło się z wnętrzem, a do środka wtargnął hałas uliczny, światło dnia, zapachy).

W 1974 roku Michael Asher „interweniował” w Claire S. Copley Gallery w Los Angeles – to właśnie praca, o którą mi chodzi: usunął tam po prostu jedną z wewnętrznych ścian galerii (oddzielającą dotąd salę wystawową od biura) w taki sposób, że przekształcił oba pomieszczenia w jedną przestrzeń. Nie dokonał żadnych innych zmian, tylko starannie zamaskował ślady wyburzenia, tak, że pomieszczenie wydawało się jednolite – tyle że w jednej jego części wystawiano sztukę, a w innej, przy biurkach, pomiędzy regałami z książkami i papierami, obok odwróconych do ścian obrazów, krzątali się pracownicy administracyjni galerii.

Tym samym zaplecze galerii, z magazynem i biurowym sprzętem, zostało wystawione na widok publiczny, umożliwiając zwiedzającym przysłuchiwanie się rozmowom pracowników galerii i przyglądanie się ich zajęciom⁴.

Ważne było przede wszystkim to, że nagle wyrównały się poziomy patrzenia: równie interesujące (a kto wie, czy nie ciekawsze, bo przecież dotąd zawsze odbywające się w ukryciu, na osobności) mogło się okazać obserwowanie ludzi przy pracy, jak też obiektów sztuki przygotowanych przez tych ludzi do oglądania. Praca „biurowa” została dostrzeżona, ale i sama stała się rodzajem nowego obiektu czy niespodziewanej instalacji. Z drugiej strony, publiczność uzyskała przecież dostęp jedynie do niewielkiego fragmentu „zaplecza” galerii, wcale nie najbardziej ekscytującego, w miarę uporządkowanego. Odsłonięcie „po prostu biura” mogło wyglądać także na przygaszanie emocji związanych z dziełami sztuki.

Oczywiście, to, co się „odkryło” przy okazji wyburzenia ściany można rozumieć na wiele sposobów. Dla mnie kiedyś bardzo ciekawy stał się wymiar najzwyczajniej praktyczny, ponieważ też chciałam usunąć pewną ścianę w budynku użyteczności publicznej (wprawdzie z przyczyn nie-artystycznych..., ale za to z pewnością wielu ludziom spędzającym tam długie godziny byłoby wygodniej, bo zamiast klaustrofobicznych klitek uzyskaliby w miarę otwartą i wielofunkcyjną przestrzeń) i, niestety, nie uzyskałam na to zgody żadnej z wielu instancji, które w tej sprawie miały coś do powiedzenia. Dodam, że chodziło o standardową ściankę działową i jej demontaż nie byłby trudnym zadaniem budowlanym. Wtedy właśnie usłyszałam o pracy Ashera. I nawet chciałam jej użyć w charakterze podstępnego argumentu. Czy gdybym była artystką odpowiednio uzasadniającą konieczność „interwencji w ścianie”, to zyskałabym przychyłność (i środki finansowe)? Czy działanie prospołeczne jest w miarę dobrze widziane i doceniane, kiedy nosi etykietę sztuki, a kiedy jest wykonywane „po prostu” wydaje się podejrzanym i najlepiej je wygasić? Czy gdybym w porywie zniecierpliwienia wyburzyła tę ścianę samodzielnie

4 Patrycja Sikora, *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*, BWA Wrocław – Galeria Sztuki Współczesnej, Wrocław 215, s. 28. Na stronie 29 można zobaczyć fotografię sali w Claire Copley Gallery.

(w sensie – za własne pieniądze) i urządziła nowe pomieszczenie, to zostałabym przez władze instytucji pociągnięta do odpowiedzialności, czy pochwalona? Krótko mówiąc, przez chwilę praca Ashera służyła mi jako punkt odniesienia w próbie rozwiązywania całkiem nieartystycznego problemu, niemniej miało to wciąż coś wspólnego z krytyką instytucjonalną, tylko od zupełnie innej strony.

Najważniejszy, jak sądzę, w ówczesnym działaniu Ashera okazał się sam gest połączenia. Nagle naprężyły się te nici, które zwykle pozostają słabo widoczne, albo o których odbiorca w ogóle nie myśli. Zaplecze. Magazyn. Biuro. Sprzątanie. Ochrona. Rachunki. Zarządzanie. Przygotowywanie. Decydowanie. Płace. Pieniądze. Ciekawe skądinąd, czy pracownicy – do których zwiedzający uzyskali pełny dostęp wizualny i akustyczny – naprawdę pracowali, czy coś tam tylko markowali na potrzeby tego „odsłoniętego” miesiąca. Czy w ogóle byli w stanie pracować, nagle pozbawieni być może niezbędnej im izolacji i dotychczasowego spokoju. Czy zapytano ich potem, jak znieśli ten czas pracowniczej wiwisekcji oraz czy i jakie miało to później znaczenie dla nich i dla galerii? W każdym razie rezultat był taki, że poprzez dokonanie zmiany przestrzennej zainstalowano w instytucji nowe pola widzialności, kierujące uwagę wszystkich – i pracowników, i odbiorców – na obszary dotychczas od siebie izolowane, a tym gestem włączone we wspólne istnienie.

Asher zadał także – stopniowo coraz ważniejsze w jego działaniach (i bardzo ważne w krytyce instytucjonalnej) – otwarte pytania o pracę: Czyja praca kryje się za kupionym przeze mnie biletem wstępu? Kto właściwie przygotował to wszystko, co oglądam? Jak się wyładały te przygotowania? Jednym słowem, Asher zwrócił w ten sposób uwagę nie tylko na siłę instytucji jako tej organizacji, która kieruje spojrzeniem i sądami odbiorcy, która zawsze decyduje, co i jak pokaże (co ujawniło się – i zostało podważone – dzięki temu dodatkowemu, nietypowemu „odsłonięciu” dotąd zakrytego fragmentu), ale i na jej wewnętrzne skomplikowanie oraz, co bardzo ważne, na możliwość innego rozumienia sformułowania „ogląd publiczny”. Myślę bowiem, że chodzić też mogło – już wtedy – o sprawę jawności procedur instytucjonalnych. Dlatego pożyteczna jest pamięć o projektach Ashera w kontekście współczesnego teatru. Tylko którą (metaforyczną) ścianę należałoby w tym przypadku wyburzyć?

Procedurami wewnątrzinstytucjonalnymi odbiorcy teatralni właściwie nigdy specjalnie się nie zajmowali, a tylko z rzadka interesuje to i dzisiejszych widzów (nastawionych w większości wciąż „na spektakl” jako podstawowy „produkt” teatru – czy raczej traktujący procedurę jego powstawania jak sprawę wyłącznie wewnętrzną, oddzieloną specjalną ścianą, za którą się nie zagląda). Jednak w wraz z uruchomieniem w teatrze intensywnego nurtu krytycznego stało się coś, co sprawiło, że właśnie te podstawowe procedury wytwarzania spektaklu zaczęły być na nowo poddawane namysłowi. I to właśnie namysłowi wspólnemu, takiemu, do którego zaproszeni zostali też widzowie – ponieważ tym „czymś”, impulsem zmiany, była (choć tego zdania nie wypowiadałam z pewnością, wolałabym je raczej ująć w trybie przypuszczającym) kwestia porozumienia z publicznością, a raczej potrzeba ustanowienia jej na nowo. W dominującym, wciąż, modelu publicznego teatru repertuarowego⁵ pytania

5 Opis tego modelu nazwanego „teatrem kulturalnego miasta” – zob. Dariusz Kosiński, *Teatra polskie. Historie*. Wydawnictwo Naukowe PWN i Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010 (tu: część V: TKKT).

o to, skąd, do kogo i jako kto mówię, a także jakie okoliczności o tym decydują w ogóle nie istniały jako pytania zadawane z wnętrza instytucji ustanawiającej ramę wypowiedzi artystów i tryb odbioru. Publiczność – a przynajmniej ta bardziej tradycyjna część publiczności teatrów repertuarowych, skonfundowana w ostatnich latach naporem teatralnych zmian i nowości, czująca się cokolwiek „nie u siebie” wobec bezkompromisowego skazania jej na obcowanie z teatrem niezrozumiałym, radykalnie „innym”, postpostdramatycznym – znalazła się na granicy równie radykalnego odwrotu. Skoro bowiem artyści teatru ostatecznie przestali troszczyć się o komunikację z widzami, a widzowie w rezultacie poczuli się pozbawieni odpowiednich kompetencji, by cokolwiek ze spektaklu zrozumieć, groził coraz wyraźniej proces nieuchronnego „rozjazdu”. Publiczność „postępowa” miała swoje sceny i swoich artystów, z którymi – jak się wydawało – dzieliła estetyki i poglądy, publiczność „tradycyjna” pozostała przy tych, które dawały jej przede wszystkim poczucie bezpieczeństwa i spełnienia dzięki możliwości „uczestnictwa w kulturze” (czyli, mówiąc najkrócej, potwierdzały rozkład autorytetów).

W ostatnim, szeroko dyskutowanym, manifestie zatytułowanym *My, czyli nowy teatr publiczny* Maciej Nowak – dyrektor teatrów repertuarowych, ale i jeden z najwyrazistszych animatorów nowych nurtów teatralnych – zgłosił postulat „zagospodarowania niszy między teatrem-laboratorium a scenami komercyjnymi” poprzez powołanie „nowego teatru publicznego”, który „osiągnięcia nowego teatru połączy z odpowiedzialnością społeczną”⁶. Nowak uważał bowiem, że przy wszystkich osiągnięciach „nowego teatru” – z których najważniejszym wydaje się, dodam, właśnie wlanie nowego życia w teatry repertuarowe – nie odrobił on ważnego zadania: „ustanowienia nowej widowni”, ponieważ skupił się „na modelu teatru reżyserskiego, po części wręcz artystowskiego, nie dbającego o sojusz z widownią, [...] który w pogoni za notowaniami na branżowej giełdzie wywołuje u widowni stupor i martwy wzrok”.

Nie było aż tak źle, to retoryka wzmocniona na potrzeby manifestu, jednak podziały wśród widzów oraz wykluczenie sporej części publiczności z grona „wtajemniczonych w teatr” faktycznie się zdarzyły. Sądzę, że te spektakle, w których (poprzez które) twórcy sondowali własne miejsce w teatralnym układzie, w sposób konieczny uwzględniły także widzów, którzy przecież ten układ współtworzą.

Część tych przedstawień pokazali kuratorzy ostatniej edycji festiwalu Konfrontacje Teatralne w Lublinie⁷, umożliwiając ogarnięcie jednym spojrzeniem tego – może niezbyt mocnego, ale przecież (mniej więcej w ostatnich dwóch sezonach) coraz bardziej znaczącego – nurtu w polskim teatrze. Najciekawsze okazało się w tym zestawieniu nawet nie to, że artyści w większej liczbie (właśnie na tyle, że stało się to dostrzegalnym zjawiskiem) stematyzowali swoją pozycję w ramach instytucji „produkującej” kulturę, ale że refleksje na ten temat wskazały tak wiele różnych aspektów diagnozowanej sytuacji. Niczym solidna analiza przypadku – oświectliły rzecz wielostronnie, jakby twórcy każdego z projektów zdecydowali się zgłębić nieco inny wyróżniony przejaw wspólnego problemu. Ów nurt spróbowali już nazwać krytycy i kuratorzy:

6 Maciej Nowak, *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Polish Theatre Journal” 2017, nr 1-2, www.polishtheatrejournal.com, dostęp: 18 września 2017.

7 Hasło jednego z nurtów festiwalu brzmiało: „Autonomia/ Instytucja / Demokracja”. Zob. stronę internetową ostatniej edycji festiwalu (2016): www.konfrontacje.pl.

„auto-teatrem” określiła go Joanna Krakowska. To teatr,

k którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod własnym nazwiskiem [...], odnoszą się do własnych doświadczeń, badają osobiste ograniczenia, odsłaniają słabości, problematyzują sytuację swojej wypowiedzi, definiują i kwestionują swoją tożsamość, zdradzają kulisy procesu teatralnego, relacje zespołowe, instytucjonalne ograniczenia, ekonomiczne uwarunkowania, ideowe niepokoje⁸.

To także „formuła nawiązania kontaktu z widzami na nowych zasadach – szczerości, ujawniania doświadczeń, odpowiedzialności za słowa, testowania demokratycznych procedur”, potwierdza Krakowska, czyli próby porozumienia w obrębie mniejszej społeczności, doraźnie ustanowionej wspólnoty, w obrębie której „można mieć jeszcze na coś wpływ”⁹ – w odróżnieniu od poczucia utraty wpływu na wydarzenia globalne, polityczne, zachodzące w życiu publicznym. Tomasz Plata zaproponował z kolei, by

teatr autorefleksyjnie przyglądający się własnemu medium, wychodzący poza wąsko rozumianą teatralność ku performatywności, w dodatku celowo skromny, minimalny, świadomie rezygnujący z rozmaitych tradycyjnych atutów teatru jako instytucji, a jednocześnie zainteresowany jego podstawowymi mechanizmami

nazwać „post- teatrem”. Ale, jak zaznaczył, „nie w sensie, który sugerowałby wyczerpanie się innych form teatralnych”, lecz dla odróżnienia tego specjalnego nurtu od bardziej tradycyjnego teatru, jako „formacji żywo zainteresowanej wycieczkami w stronę innych gatunków”¹⁰, korzystającej swobodnie na przykład ze środków *performance art* czy nowej choreografii. Określenie Platy byłoby więc szersze i zawierało w sobie nurt nazwany przez Krakowską „auto-teatrem”: tu bowiem artyści szczególnie chętnie korzystają z narzędzi krytyki instytucjonalnej, by zredefiniować własną i widzów pozycję w teatrze, w którym właśnie dostrzegli to, co albo pozostawało dotąd nienazwane, albo niewidzialne, albo wstydlive, albo „normalne”, albo tabuizowane, albo tak kłopotliwe, że lepiej było nie ruszać... Tymczasem ruszyć trzeba, bo problem robi się tak dotkliwy, że nie sposób go dłużej omijać.

Na przykład kwestia zarobków, o których przecież zasadniczo się nie rozmawia. Owszem, może wysokość dotacji, może rozdział grantów, ale przecież nie zarobki artystów. W spektaklu *Kantor Downtown*¹¹ zadaje się wobec tego pytanie o aktorów prekariuszy i stosunki władzy w teatrze, także tej władzy ustanawianej ekonomią. Postać Tadeusza Kantora i jego wizyta w Nowym Jorku niemal czterdzieści lat temu, kiedy w słynnej

8 Joanna Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, w: Katalog 21. Festiwalu Konfrontacje Teatralne (6-15.10.2016) w Lublinie, s. 24–25.

9 Tamże.

10 *Post-teatr i okolice*. Z Tomaszem Platą rozmawia Karolina Plinta, Magazyn „Szum”, wydanie internetowe, 30 sierpnia 2016: <http://magazynszum.pl/rozmowy/post-teatr-i-okolice-rozmowa-z-tomaszem-plata>, dostęp: 12 stycznia 2017.

11 *Kantor Downtown*. Autorzy projektu: Jolanta Janiczak, Joanna Krakowska, Magda Mosiewicz, Wiktor Rubin. Teatr Polski w Bydgoszczy, premiera: 13 listopada 2015.

sali La Mamma zagrano *Umarłą klasę*, uruchomiła problemy pozostające pozornie całkiem na marginesie spodziewanego tematu spektaklu (czyli tego, jak pamiętają Kantora ówczesni najgłośniejsi artyści undergroundu, którzy mieli okazję oglądać tamto przedstawienie), a faktycznie wynikające z niego – dziś – bardzo wyraziście: po pierwsze, jaki jest status aktora poddanego całkowicie woli reżysera-demiurga-tyrana, po drugie, jaki jest status aktora jako pracownika, po trzecie, jak (i czy w ogóle) teatr awangardowy reaguje na problemy (własnej i cudzej) prekarności. Zaskakujący kierunek rozwoju tematu – wychodzącego od pozornego *hommage à Kantor* – wyprowadzony został konsekwentnie z wypowiedzi (wówczas młodych i zbuntowanych, dziś będących żywymi legendami i zdecydowanie już mniej radykalnych, choć wciąż zaskakująco szczerych i otwartych) nowojorskich artystów.

Na scenie ustawiono szkolne ławki niczym echo kantorowskiej *Umarłej klasy*, ale zamiast siedzących kukieł i aktorów widzimy ekrany telewizorów: zaraz kolejno rozbłyszczą nagranych w Nowym Jorku obrazami-rozmowami z Penny Arcade, Lee Breuer, Jill Godmilow, the Citizen Reno, Thomasem Walker... To zarazem osobliwe i wzruszające, że oto miejsca kantorowskich aktorów zajmują starzy performerzy, którzy reformowali nowojorską scenę w tym samym czasie, gdy Kantor zmieniał polską... Pytani są wprawdzie o Kantora i zrazu mówią właśnie o nim, ale jednocześnie stopniowo odsłaniają swój stosunek nie tyle do dawno oglądanego spektaklu, ile do swojej pozycji w świecie awangardowej sztuki. Kantor (obecny wciąż na scenie aktor w charakterystycznej marynarce i kapeluszu wtrąca cytaty z jego pism i wypowiedzi) wydaje się nagle tak odległy od tamtego świata, że wewnętrznemu rozchwianiu ulega pojęcie „awangardowego artysty” (nijak nie chce się zgodzić czarno-biała polska surowość z kolorowym amerykańskim luzem).

Z pewną podejrzliwością i rozbawieniem słuchamy zachwytów nad „romantyzmem” Kantora (bo myślimy przecież jednocześnie z nieuchronnie rodzącym się poczuciem wyższości, że co oni tam wiedzą w tej Ameryce o naszej sztuce i historii...). Obcość obu „awangard” – sygnalizowana zrazu nierównowagą „naszej” solidnej wiedzy i „tamtej” żywej emocjonalności – po chwili ujawnia jednak swój inny sens, tkwiący w stosunku do życia, wzajemnej pomocy i wsparciu, istnienia w zróżnicowanej (i akceptującej różnicę) wspólnocie, otwartości ekspresji. Nastawienie do niefrasobliwej szczerości wypowiedzi artystów, zrazu odbieranych z lekkim zażenowaniem (chichoty na widowni, bo stare gwiazdy awangardy ekscytują się spektaklem jak nastolatki: „wow!”, „it was fantastic!”) zmienia się w trakcie kolejnych nagrań oglądanych z rosnącym zainteresowaniem: kwestie są coraz obszerniejsze, coraz poważniejsze i stopniowo rodzą nowe pytanie – o zetknięcie dwóch języków, dwóch awangard, dwóch różnych światów. Jeśli bowiem odrzucić kontekst historyczny spektaklu, w Polsce oczywisty, w Ameryce niekoniecznie, to czy nadal da się zbudować porozumienie?

Okazuje się, że tak i to na wielu poziomach: po pierwsze, nawet jeśli nowojorczyści nie wyłapali wszystkich sensów spektaklu, to do dziś ukłucie zazdrości budzi ich interpretacyjna gotowość, otwartość na przyjęcie nowych idei (jeśli nie całkiem jasnych, to przynajmniej tłumaczonych sobie z pasją po swojemu), komunikacyjna odwaga. Po drugie, przypomina się w ten sposób o jakimś rodzaju kontrkulturowej wspólnoty, choćby obszary działań i wykorzystywane narzędzia były skrajnie różne – acz – po trzecie, Kantor i Nowojorczyści niespodziewanie zbliżają się do

siebie także w świadomie wytwarzanych aktach autokreacji (performanse Kantora na scenie, kreacje artystów przed kamerami) i – to dramatyczne odkrycie! – w osobliwym przyzwoleniu na stosowanie w sztuce przemocy (geniuszowi wolno?). Po czwarte wreszcie, dzięki temu niesamowitemu „świadczeniu odbioru” zainstalowanemu w kantorowskich ławkach dzisiejsza publiczność może sobie na nowo problematyzować frazę „umarła klasa”...

I nagle aktualizuje się w spektaklu właśnie ta ostatnia kwestia – nie jako „klasa” szkolna, nie jako grupa bliskich/dalekich umarłych, ale jako „klasa” społeczna, klasa artystów. Kontrast między „tamtą” awangardą a dzisiejszymi „kreatorami projektów” także zostaje zaznaczony. W ławce od początku spektaklu siedzi między telewizorami ludzka postać: ciemne spodnie i zbyt obszerna marynarka, pochylona głowa z pobieloną twarzą, jak echo kantorowskiej kukły i zarazem kantorowskiego aktora (padające na scenie cytaty z Kantora są zresztą tak dobrane, by nie pozostawiały w tej sprawie wątpliwości: „u mnie aktorzy nie pracują w ustalonych godzinach, u mnie pracują dzień i noc”). Kiedy wstaje i zaczyna działać (najpierw zresztą zmywając tę białą maskę, odzyskując twarz własną i zdejmując kostium, pozostając z własnym ciałem) – już wiemy: to młoda aktorka, przedstawia się zresztą z imienia i nazwiska (Marta Malikowska), mówi więc tyleż we własnym imieniu, co jako przedstawicielka tej nowej „klasy” artystów.

Wchodzi w interakcje z postaciami z ekranów – materiał jest tak zmontowany, by aktorka mogła zadać pytanie, a nowojorski artysta na nie odpowiedzieć. „Skąd mieliście pieniądze na życie?” jest jednym z pytań ważniejszych. A odpowiedzi okazują się dość pokrętne, mocno niejednoznaczne. Penny Arcade – jako matka-założycielka i strażniczka kontrkultury – przekonuje, że nigdy nie wzięła ani grosza od żadnej instytucji, żyła z tego, co płacili bezpośrednio widzowie jej (piwnicznych) performansów. No dobrze, a czy wobec tego „ryzyko jest podniecające”? – pyta Malikowska i chodzi jej najwyraźniej nie tylko o ryzyko artystyczne czy obyczajowe, ale o cały zestaw „ryzyk” związanych z pracą aktorki. Idzie na przykład o opresję degradująco niskich zarobków za wyczerpującą pracę (co jest podniecającego w braku środków do życia?), o zderzenie stereotypu awangardowego artysty z byciem matką i wychowaniem dzieci („nie palę!” – wkurza się Malikowska), czy o możliwość pozostania niezależnym twórcą (ryzyko naruszenia teatralnego układu dominacji reżysera). Wszystko to aktorka sprawdza „na sobie”, a najdotkliwiej działa bodaj ta część jej performansu, w której półnaga przeciska się między rzędami widzów i prosi o wypisywanie czarnym flamastrem na własnym ciele wysokości ich zarobków, ujawniając najpierw własne. Pełne światło, widzimy się nawzajem, czasem nawet (to szczególnie dotyczy festiwalowej publiczności) dobrze się znamy, ale zawsze chwilę trwa, nim nastąpi przełom i znajdzie się pierwszy odważny. Nagie ciało plus pieniądze: choć rozmawiamy niby o czymś innym, skojarzenia są nieuniknione, dlatego to takie trudne... Wychodząca więc od Kantora niby-historyczna i niby-nostalgiczna instalacja na dziewięć ekranów i dwoje aktorów ostatecznie w centrum stawia pytanie o odpowiedzialność (dziś, tu, w Polsce) społeczeństwa wobec pracy artysty. Ale i odwrotnie.

Ciekawie korespondował ten spektakl z książką Bojany Kunst *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu* – ukazanie się polskiego przekładu i spotkanie z badaczką z Gissen towarzyszyły wydarzeniom

artystycznym festiwalu¹². Kunst zestawiała sytuację „robotników sztuki” z sytuacją na rynku kapitalistycznym, pokazując, że przymusy rynku epoki postfordowskiej dotyczą także wytwarzania i obiegu sztuki (pracować należy: kreatywnie, innowacyjnie, bezustannie, z totalnym oddaniem), co prowadzi do wyjałowienia i przemęczenia wskutek nieoddzielania pacy od życia (nie występuje tu już właściwie dawna fraza: czas wolny, skoro wszystko i wszędzie jest pracą) oraz do utraty społecznej sprawczości sztuki i jej coraz mizerniejszego wpływu na rzeczywistość (skoro została całkowicie zawłaszczona przez normy kapitalizmu). Bojana Kunst wzywa artystów do reakcji na takie zawłaszczenie poprzez – między innymi – rozważenie możliwości „robienia mniej” jako „nowego radykalnego gestu rozpoczynającego dyskusję nad wartością życia artystycznego”¹³, gestu mającego w istocie na celu obronę sztuki. W obłędzie gonienia terminów, realizowania kilku kolejnych projektów na raz, intensywności działań, rywalizacji, sztuka tak zbliżyła się do kapitalizmu, że „nie jest już wyjątkiem, lecz jednym ze sposobów skrajnej eksploatacji pracy”¹⁴. Hasło „rób mniej” rozumiane jest więc tu jako jedna z możliwych strategii nieposłuszeństwa wobec kapitalistycznych nakazów.

Wspaniale, lecz co mogłaby na tę propozycję odpowiedzieć Marta Malikowska (jako „figura prekarniej aktorki”) z *Kantor Downtown?* Że rozumie i bardzo chętnie odda się odbudowującemu artystyczne moce głębokiemu lenistwu – tyle tylko, że przy okazji wypadnie z obiegu, przestanie być widoczną dla kuratorów i reżyserów, i zamiast obecnego „mało” nie zrobi już w ogóle nic. Że jeśli – szczęśliwie – pracuje w instytucji sztuki, to zastosowanie strategii odmowy wzięcia udziału w spektaklu czy projekcie może skutkować zwolnieniem jej z pracy, a wówczas przynależność do klasy „prekariat” zmieni na przynależność do grupy „bezrobotni”, co z pewnością nie podniesie jej mocy twórczych, ponieważ będzie musiała poświęcić bardzo dużo czasu na znalezienie nowego źródła utrzymania. Odrzucenie postulatu „rób mniej” wcale nie musi być znakiem konformizmu, bo może idzie za tym taka myśl, że praca w ramach instytucji nie musiałaby być wcale upokarzająca i drenująca, gdybyśmy przekształcili samą jej organizację i panujące w niej stosunki zależności. Myśl ta więc – w sumie – byłaby znacznie bardziej potencjalnie kreatywna niż odmowa uczestnictwa.

Ten temat – jako kolejny w nurcie auto-teatru – starali się właśnie przepracować artyści zaproszeni do projektu Mikro Teatr, realizujący swoje pomysły w przestrzeniach Komuny// Warszawa (i w części pokazywanych na lubelskim festiwalu). Rzec wymyślił Tomasz Plata, ogłaszając nader proste i zarazem szatańskie założenia dotyczące konstrukcji każdego z pokazów: 16 minut, 4 reflektory, 2 mikrofony, 1 rzutnik, 1 rekwizyt i maksymalnie 4 realizatorów. Oraz budżet – też niewielki.

12 Bojana Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. Pola Sobaś-Mikołajczyk oraz Dominika Gajewska i Joanna Jopek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszelewskiego, Konfrontacje Teatralne, Warszawa–Lublin 2016.

13 Tamże, s. 149.

14 Tamże, s. 148.

To ćwiczenie z samoograniczenia – wyjaśniał Plata – i zarazem próba refleksji nad sposobami produkcji teatru. Czy teatr zawsze musi być wielką produkcyjną machiną? Jak dalece można ograniczyć produkcyjne zaplecze teatru, a zarazem zachować jego jakość? Czy teatr skromniejszy nie byłby zarazem teatrem bardziej demokratycznym, bardziej dostępnym?¹⁵.

To strona pozytywna i twórcza projektu – jego niewypowiedziana wprost strona krytyczna wydaje się odnosić do poczucia nieustającego niedo-finansowania kultury (lub/i niesprawiedliwej dystrybucji publicznych środków) wobec jednoczesnych plotek o niebotycznych zarobkach naj-głośniejszych reżyserów, do widowiskowych przerostów wielu spektakli, wreszcie – wprost – do przeciążenia artystów pracą „na akord”. Zróbmy więc cykl krótkich spektakli prawie za darmo – ale postarajmy się wyciągnąć z tego projektu maksimum myślowych i artystycznych korzyści¹⁶.

Skądinąd wspomniana Marta Malikowska także wzięła udział w jednym z mikrospektakli, ale nawet nie pojawiła się na scenie: w *Mikro-Dziadach* (bardzo zabawnie „streszczających” polski arcydramat w sześć minut, co było czytelnym nawiązaniem do najgłośniejszej krajowej premiery ostatniego sezonu, czyli czternastogodzinnych *Dziadów* w reżyserii Michała Zadary po raz pierwszy zagranych na scenie bez żadnych skrótów) słyszymy tylko jej głos, nagrany uprzednio, bo – jak wyjaśnia – w tym samym czasie gra w lepiej płatnym spektaklu w innym mieście. Ten żart był nawiązaniem nie tylko do kwestii ekonomicznych, ale też do – omawianego już wcześniej – tempa pracy artystów, wymuszonego warunkami realizacji projektów.

W innych spektaklach cyklu czas stał się w ogóle głównym bohaterem. Co zrobić z darowanymi nam szesnastoma minutami? – zapytali Weronika Szczawińska i Piotr Wawer. I właściwie oddali ten czas publiczności, niby przewrotnie wcielając ideę „lenistwa” Bojany Kunst. W poprzek przestrzeni sceny zawiesili ogromny hamak, w którym oboje zalegli, jednak nie miało to nic wspólnego z beczynnością i relaksem – wprost przeciwnie: upływające minuty były bardzo precyzyjnie odliczane, wypowiadane z wnętrza hamaka mikro-narracje (na przykład o wielkich polskich reżyserach, trochę w konwencji krótkich wykładów TED) skrupulatnie wymierzone i stematyzowane, pauzy starannie zaplanowane. Nawet wychylająca się nagle ze środka hamaka goła łydka machała sobie swobodnie (?) w przeznaczonym jej czasie i ani sekundy dłużej. Wyliczone pauzy, podczas których „nic się nie działo” – czymże więc były? marnowaniem czasu, czy też wręcz przeciwnie, darowaniem sobie i widzom „wolnej chwili”, zjawiska właściwie w codziennym pędzie nieistniejącego? „Zajmujemy się utowarowieniem czasu, uwalnianiem czasu, marnowaniem czasu i odzyskiwaniem czasu” – wyjaśniała Szczawińska, badając mikro-spektaklem, jak odczuwać można nie tylko czas nieustannie kradziony w rzeczywistości kapitalizmu, ale też próbując ustalić, co wobec tego dzieje się z czasem teatralnym.

Spektakle Mikro Teatru kierowały więc główną uwagę – artystów i widzów – na medium i warunki wytwarzania przedstawień. Nie ma

15 Zob. zapowiedź cyklu na stronie internetowej Komuny//Warszawa, <http://komuna.warszawa.pl/2016/04/08/mikro-teatr-w-komunie-warszawa/>, dostęp: 10 stycznia 2017.

16 „Przygotowanie tego typu przedstawienia jest wyzwaniem większym niż wskazuje na to nazwa projektu. Jest za długo, żeby wystarczył jeden pomysł, za krótko na klasyczną narrację. Trzeba wymyślić nową formułę” – komentował Grzegorz Laszuk, tamże.

bowiem siły, by spektakl szesnastominutowy nie wywołał natychmiast podstawowej refleksji choćby o spektaklach półtoragodzinnych: dlaczego to właśnie jest standard? Jak ramy publicznego teatru determinują czas spektaklu? Czy narzucone ograniczenia mogą być dla artysty twórcze i jak mają się one do ograniczeń (pozornie tak dokładnie już zinterioryzowanych, że niemal niezauważalnych) nakładanych na co dzień przez teatr instytucjonalny? „Warunki brzegowe” we wszystkich niemal przypadkach przyniosły natychmiastowy zwrot w stronę uważniejszej autoanalizy samej sytuacji teatralnej – ale i przy okazji pokazały, jak może działać i jakie efekty przynieść eksperymentalna formuła „samoograniczająca”.

Sprawę relacji aktorów i odbiorców wprost (i bardzo dowcipnie) podjęła w swoim *Drugim spektaklu* Anna Karasińska. To rzeczywiście drugi – po świetnie przyjętym debiucie – spektakl reżyserki, tytuł jest więc autoironiczną grą z oczekiwaniami odbiorców i krytyki związanymi z tym magicznym „drugim” dziełem (potwierdzi talent?), ale też całkiem wprost odnosi się do tematu przedstawienia: chodzi w nim bowiem o spektakl rozgrywający się na widowni teatru, a więc „drugi” w stosunku do tego na scenie. Aktorzy mając do dyspozycji wyłącznie rząd krzeseł, odgrywają zachowania widzów: spóźnialskiego, który usiłuje precyzyjnie się na swoje miejsce, pani chcącej bezszelestnie wyjąć cukierek z papierka, ale przede wszystkim reakcje na spektakl: nudę, zainteresowanie, mękę, podziw, akceptację, rozczarowanie. Niektórzy ostatecznie zajmują się swoimi smartfonami, inni wyraźnie błędzą myślami całkiem gdzie indziej, jeszcze inni mało dyskretnie zasypiają. Realni widzowie świetnie się bawią tym lustrzanym odbiciem, gagi są bowiem inteligentnie i powściągliwie zagrane, wcale nie szydercze, nawet empatyczne (wyraz twarzy: „czy wyłączyłam żelazko?”), aż do chwili, gdy spektakl gwałtownie skręca: jeden z aktorów przechodzi na stronę widowni i jako „reprezentant” publiczności wyznaje, co naprawdę chciałby zobaczyć na scenie.

Kolejno zgłaszanym pomysłem, mniej lub bardziej wymyślnym, usiłuje sprostać aktorski zespół, odgrywając zadane scenki w sposób możliwie najprostszy, ale i jak najmniej standardowy, zaskakujący, metaforyczny, nawet absurdalny. Ale pada w końcu i taka prośba: „chciałbym coś poczuć”. Tu kończą się śmiechy i dobra zabawa, a samopoczucie widzów (a wcześniej na pewno i aktorów) ulega zmrożeniu. Aktorzy bowiem z pełnym oddaniem usiłują sprostać zadaniu (aranżują gorącą scenę miłosną, scenę przemocy, scenę gwałtu), ale bez powodzenia – „widz” uparcie kręci głową: nie, nic nie poczuł. I z takim rozczarowaniem zostajemy.

W tym prościutkim działaniu, właściwie serii metateatralnych skeczy (którymi wielu widzów – ależ tak! – miało prawo poczuć się „rozczarowanych”) Karasińska zawarła refleksję dużo głębszą niż się z pozoru wydaje, zastanawiając się, co oznacza dzisiaj „fikcja” w teatrze? Jeśli bowiem nadal działamy w ramach tej sztuki wedle tak głęboko zakorzenionych konwencji (aż niebezpiecznie niedostrzegalnych), że obie strony układu funkcjonują niemal automatycznie, to czy cokolwiek niespodziewanego („poruszającego”) może się w nim wydarzyć? Umowa teatralna byłaby wedle Karasińskiej może nie tyle do całkowitej wymiany, ile do pilnego naruszenia: potrzebne są natychmiast nowe sposoby porozumienia, dialogowania, wytwarzania wspólnej obecności i uwagi. Tradycyjny układ widz/aktor – właśnie przetestowany – ujawnił swoje ograniczenia. Jeśli z niego nie wyjdziemy i będziemy tkwić w konwencji samopotwierdzania

własnych pozycji i udawania „ważności” teatralnych przeżyć, to nic naprawdę istotnego już się nam razem nie przydarzy. *Drugi spektakl* nie formułuje propozycji wyjścia z tej sytuacji, ale przynajmniej próbuje postawić jej diagnozę.

Być może najpełniej z podpowiedzi krytyki instytucjonalnej skorzystały dwa spektakle minionych sezonów: pierwszy z nich to *Aktorzy żydowscy* w reżyserii Anny Smolar, drugi (nie pokazywany na festiwalu, grany w Starym Teatrze w Krakowie) to *Kwestia techniki* w reżyserii Michała Buszewicza. Oba nakłuwają wnętrza instytucji, choć każdy z innej strony. W przypadku *Aktorów żydowskich* już tytułowa fraza, która od razu brzmi stygmatyzująco (i w dodatku kojarzy się z filmem Agnieszki Holland – a potem i opolskim spektaklem – o *Aktorach prowincjonalnych*, nakłada więc na „aktorów żydowskich” dodatkowe piętno jakiejś amatorszczyzny), sygnalizuje, że zespół wziął się za niełatwą materię: własną pozycję i własną aktorską tożsamość. Do niedawna warszawski Teatr Żydowski traktowany był jak folklorystyczny skansen, grający wyłącznie rewie i klasycznego *Skrzypka na dachu*, czyli wprawdzie przybytek ważny kulturowo (bo jeden z zaledwie dwóch teatrów na świecie grający także w jidysz), ale jednak – gdy chodzi o wartości artystyczne – raczej, mówiąc delikatnie, nieklasyfikowany. Poruszył nieśrodowiskową publiczność dopiero bardzo ciekawy *Dybuk*, zrealizowany tam przez Maję Kleczewską, ujawnił bowiem potencjał aktorów, dotąd kojarzonych raczej ze stereotypowymi tańcami i śpiewami z kręgu kultury żydowskiej.

Kolejny spektakl, zrealizowany przez Annę Smolar i Michała Buszewicza w konwencji *mockumentu* (bo częściowo materiał pochodzi z faktycznych biografii aktorów, jednak na scenie przetworzony został do postaci zaczepnych monologów, autoironicznych scenek kpiących z ról „wiecznie granych” w *Skrzypku*, gorzkich rozpoznań własnych ograniczeń związanych z charakterem instytucji, w której się pracuje „od zawsze”), zadaje nie tylko aktorom, ale i widzom, całe serie trudnych pytań tożsamościowych: czy aktor żydowskiego teatru powinien być Żydem? A jeśli nie jest Żydem, ale z racji miejsca pracy i tak jest brany za Żyda, to czy powinien jakoś bronić tej „nieswojej” roli? Czy teatr żydowski jest skazany, mówiąc metaforycznie, na *Skrzypka* i aktorzy powinni się pogodzić z tym, że nigdy, niestety, nie zagrają *Makbeta*? Czy w ogóle potrzebny jest taki „mniejszościowy” teatr w kraju, gdzie właściwie nikt już nie mówi w jidysz? Mnóstwo w tych pytaniach zadawnionego żalu (o trwałość i akceptowanie skansenu, którego nikt nie śmiał naruszyć), ale i mnóstwo wyzwalającej energii: nareszcie! Nareszcie możemy porozmawiać o tym otwarcie, możemy uczciwie zastanowić się nad sytuacją pełną dotąd niedomówień, zakłajstrowaną stereotypami. I aktorzy – a zwłaszcza aktorki – grając brawurowo i odważnie, upominają się o swoją podmiotowość jako aktorów właśnie, aktorów bezprzymiotnikowych.

Wspaniałym akcentem wprowadzającym osobny autokomentarz jest w tym spektaklu perkusja – gra na niej wściekle Dominika Korzeniecka. Przy ogłuszających dźwiękach talerzy i bębnowi widzowie wchodzą do sali, do chrząstliwego rytmu aktorki prezentują potem klasyczne kroki żydowskich tańców. Perkusja jest tu zrazu instrumentem radykalnie obcym (od razu więc jest znakiem zakłócenia), a następnie ustanawia nowy porządek dźwiękowy i rytmiczny spektaklu (zostaje więc włączona, winkorporowana w jego świat) – można ją rozumieć jako symbol tego, co się w *Aktorach żydowskich* wydarza: dzięki odwadze twórców to spotkanie spowodowało gwałtowne przesunięcie miejsca żydowskiego

teatru na ogólnej mapie teatrów, bo ujawniło jego artystyczny potencjał. Wyobrażam sobie, że po tym spektaklu ustawiła się kolejka reżyserów chętnych do pracy w Teatrze Żydowskim – jako teatrze. Uczciwie zgłębie nie (właściwie chciałoby się tu użyć innego słowa, z kręgu psychoanalizy: przepracowanie) własnej sytuacji umożliwiło wyzwolicielskie ustanowienie się na nowo. Najważniejsze, że dotyczy to przede wszystkim artystów, którym oddano głos – po raz pierwszy nie po to, żeby pięknie zaśpiewali partie Tewjego i Gołdy, ale żeby opowiedzieli o sobie dotąd grających Tewjego i Gołdę, ale teraz właśnie – już nie.

Natomiast *Kwestia techniki* Michała Buszewicza głównymi bohaterami spektaklu czyni pracowników technicznych. Nie trzyma ich, jak zwykle, w ukryciu, ale oddaje im scenę we władanie: to spektakl o nich i przez nich tworzony. Trzej maszyniści, pracownicy Starego Teatru (Jarosław Majzel, Janusz Rojek, Mirosław Wiśniewski) pokazują jednak najpierw nie siebie, ale swoją sztukę – na scenie widzimy bowiem tańczące czarne zastawki, które opowiadają całkiem dramatyczną historię odrzucenia jednej przez dwie pozostałe, a potem przyjęcia jej do wspólnoty. Zastawki „tańczą same”, ustanawiają jakieś hierarchie... W tej otwierającej etuidzie, niczym w pigułce, kryje się już cała sprawa: czyjejs niewidocznej pracy (ale równie ważnej dla przebiegu spektaklu, jak praca „widocznych” aktorów), z powodów kulturowych, prestiżowych i ekonomicznych niżej cenionej przez instytucję i współpracowników (wewnętrzne hierarchie są na tyle mocne, że członkowie zespołu aktorskiego i zespołu technicznego nie mówią sobie po imieniu i stanowią dwa osobne światy), a przecież wymagającej perfekcji, sprawności i świetnego wykształcenia.

Techniczni – kiedy już wychodzą na scenę – wiele mówią o tych wewnętrzzinstytucjonalnych nierównościach (acz z dystansem i humorem), a przecież taniec zastawek pokazał, jakimi są mistrzami w swoim fachu. Udowadnia to zresztą każdy spektakl, tyle że rzadko ktokolwiek zwraca uwagę na ich wkład w całość dzieła: starannie rozstawione dekoracje, płynnie poruszające się sztankiety, dobrze zamontowana podłoga. Może teraz już ktoś to dostrzeże, bo spektakl temu właśnie służy: uwidocznieniu teatralnej pracy innej niż praca aktorów. Maszyniści są tu właściwie reprezentantami całej rzeszy pracowników teatru „ukrytych” za przedstawieniem. W tym przypadku jednak nie trzeba było nawet wyjmować ściany teatru: pracownicy techniczni po prostu sami zaanektowali część wystawienniczą. No dobrze, nie całkiem sami – za namową reżysera, to nie jest interwencja, tylko spektakl. Ale może to nawet lepiej, bo w ten sposób dokonało się coś jeszcze: wymarzone przez technicznych zmieszanie ze światem aktorów, przeprowadzone pokojowo i bez cienia protekcjonalizmu.

Tego ostatniego spektaklu nie objął festiwalowy program Konfrontacji w Lublinie – wszystkie pozostałe się w nim znalazły, w nurcie zatytułowanym, przypomnę, Autonomia/Instytucja/Demokracja, wprost nazywającym „składowe” poddawane namysłowi. Co zrobić, by w ramach pracy w instytucji zachować artystyczną i organizacyjną autonomię? Czy może ją zachować sama instytucja? Czy można pogodzić cele artysty (na przykład: uprzywilejowanie procesu) i instytucji (potrzebę efektu, czyli powstanie gotowego dzieła)? Co zrobić, by procedury stosowane w ramach instytucji były procedurami demokratycznymi, równościowymi i pozwalały na zachowanie psychicznego i fizycznego zdrowia?

Przytaczam te pytania, choć nie zostały one oczywiście postawione wprost, ale wyłaniały się stopniowo z zestawu spektakli i niezwyklej

atmosfery samego festiwalu. Udało się bowiem tak go zorganizować, by uczestnikom nie kraść czasu, ani nie pozwolić go trwonić, ale tak wypośrodkować nasze (piszę „nasze” jako jedna z uczestniczek) aktywności, by udało się spokojnie brać udział w spektaklach i wydarzeniach towarzyszących, jak i prowadzić dostatecznie długie rozmowy w rozmaitych konfiguracjach. Festiwal stworzył przestrzeń do debat nad tym, co działo się dookoła – a więc i stworzył warunki do tego, by poddać krytyce samego siebie (jako instytucji stwarzającej ramę wydarzeń i dyskusji). Konsekwencja i autokrytyczne spojrzenie kuratorów sięgnęły więc w tym przypadku znacznie dalej niż dzieje się to zwykle na festiwalach o przeładowanym, nad miarę obfitym (i w związku z tym konfundującym) programie, kiedy właściwie głównym doświadczeniem jest to, że „nie ma czasu” na nic poza pospiesznym przemieszczaniem się ze spektaklu na spektakl. Konfrontacje konfrontowały zaś spokojnie i z rozmysłem – artystów z widzami, problemy z propozycjami rozwiązań, sprawy do rozwiązania dziś ze sprawami do namysłu na jutro, politykę ze sztuką, aktywność z refleksją.

Jeszcze jedna praca Michaela Ashera przychodzi mi w związku z tym na myśl – jedyna, którą umieścił w przestrzeni otwartej. To *untitled* z 1991 roku będąca (dopóki nie została niedawno zniszczona) częścią Stuart Collection i eksponowana na kampusie uniwersytetu kalifornijskiego w San Diego. Nie, „eksponowana” to bardzo złe słowo, bo właśnie praca Ashera po prostu tam była, a użytkownicy w ogóle nie myśleli o niej jako o dziele sztuki. Wszyscy znamy (choćby z amerykańskich filmów) kran z wodą umieszczane w korytarzach gmachów publicznych, sądach, szkołach, urzędach. Woda tryska z nich lekko w górę i co chwilę ktoś podchodzi, żeby się napić. Taką właśnie „fontannę” Asher ustawił na wielkim trawniku przed głównym budynkiem uniwersyteckiego ośrodka; kran został wmontowany w wypolerowany, granitowy, czarny postument – wyglądał jak normalny, użytkowy, dobrze znany przedmiot i tak też był traktowany.

Jedyną właściwie osobliwością wydawało się to, że jest na zewnątrz, a nie, jak zwykle, w środku budynku. Ale kto zastanowił się głębiej nad tą lokalizacją, ten dostrzegł, że fontanna stała dokładnie na osi centralnego masztu flagowego, u stóp którego tkwiła płyta (granitowa) z napisem upamiętniającym Camp Matthews, istniejący tu jeszcze w latach II wojny światowej ośrodek treningowy dla żołnierzy. Nagle w miejscu osadzenia niby-banalnej użytkowej fontanny skrzyżowały się nie tylko fizyczne osie prowadzące wzrok, ale i metaforyczne nici znaczeń: zestawienie szkolenia żołnierzy i szkolenia studentów, symbolika flagi i symbolika wody, granit pomnika i granit podstawy kranu... „Sztuka to akt odkrywania – a tu jest naprawdę wiele do odkrycia”¹⁷ – mówiła o „fontannie” Mary Beebe, szefowa Stuart Collection. Zwłaszcza że Asher uparcie twierdził, iż o znaczeniu dzieła sztuki decyduje przede wszystkim jego instytucjonalny kontekst. Kuratorzy festiwalu, rzecz można, postąpili więc wedle sprawdzonego konceptu Ashera, przenosząc go tylko na inny poziom: pozwalając uczestnikom nie tylko obejrzeć zestaw spektakli, ale kazać im dostrzec również działanie ramy festiwalowej instytucji, cel jej powołania i sposób zorganizowania. Dzięki czemu – było wiele do odkrycia.

17 Zob. wypowiedź Mary L. Beebe na stronie internetowej Stuart Collection: <http://stuartcollection.ucsd.edu/artist/asher.html>, dostęp: 12 stycznia 2017.

Bibliografia

- Fraser, Andrea, *Procedural Matters: Andrea Fraser on the Art of Michael Asher*, „Artforum International”, 46, Summer 2008, cytat za: „Mutual Art”, <https://www.mutualart.com/Article/Procedural-Matters/C659AE7686ED540C>, dostęp: 12 stycznia 2017.
- Kosiński, Dariusz, *Teatra polskie. Historie*, Wydawnictwo Naukowe PW, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2010.
- Krakowska, Joanna, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, Katalog 21. Festiwalu Konfrontacje Teatralne 2016 w Lublinie.
- Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. Pola Sobaś-Mikołajczyk, Dominika Gajewska, Joanna Jopek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa-Lublin 2016.
- Nowak, Maciej, *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Polish Theatre Journal” 2017, nr 1-2.
- Post-teatr i okolice*. Z Tomaszem Platą rozmawia Karolina Plinta, Magazyn „Szum”, wydanie internetowe, 30 stycznia 2016: <http://magazynszum.pl/rozmowy/post-teatr-i-okolice-rozmowa-z-tomaszem-plata>, dostęp: 12 stycznia 2017.
- Sikora, Patrycja, *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*, BWA Wrocław – Galeria Sztuki Współczesnej, Wrocław 2015.
- Wiles, David, *A Short History of Western Performance Space*, przeł. Łukasz Zaremba, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.

Abstrakt

Ewa Guderian-Czaplińska

Wyburzanie ścianek działowych. Auto-teatr na Konfrontacjach Teatralnych w Lublinie (2016)

Ramy dla artykułu poświęconego wykorzystaniu instrumentów krytyki instytucjonalnej w teatrze stanowią dwie prace Michaela Ashera. Ten nurt krytyczny narodził się bowiem na gruncie sztuk plastycznych i został zaadaptowany w ostatnich latach do szerszego namysłu nad funkcjonowaniem instytucji sztuki w ogóle. Stąd projekt Ashera, który przeprowadził interwencję w muzeum wyburzając ściankę działową pomiędzy salą wystawienniczą a salą biurową, łącząc w ten sposób dwie dotąd obce sobie przestrzenie, może stanowić poręczną metaforę dla analizy podziałów (ich uwidaczniania i prób niwelowania) w instytucji teatralnej.

W artykule opisano kilka polskich spektakli charakterystycznych dla „auto-teatru” czy „post-teatru” (*Kantor Downtown*, projekty zrealizowane w ramach Mikro Teatru, *Drugi spektakl*, *Aktorzy żydowscy*, *Kwestia techniki*), a więc tego nurtu, który usiłuje zredefiniować własne, przez instytucję wytworzone i przyjęte, warunki działania (a przynajmniej o nie zapytać), włączając w to również publiczność. Większość z omawianych przedstawień została zaprezentowana na festiwalu Konfrontacje Teatralne w Lublinie (październik 2016 roku), którego główne hasło brzmiało: *Autonomia/Instytucja/Demokracja*. Kuratorzy poddali

autorefleksji także zaproponowaną przez siebie formułę festiwalową, sprawdzając w praktyce idee krytyki instytucjonalnej, a więc podobnie, jak Asher, przeprowadzając „interwencję” na formule festiwalu teatralnego. W ten sposób ujawniły się – zarówno za sprawą organizacji festiwalu, jak i zaproszonych przedstawień – pola napięć i wpływów wytwarzające się w obrębie (i za sprawą) instytucji teatru.