

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Antropologii i Kulturoznawstwa
Katedra Teatru i Sztuki Mediów

Magdalena Pałka

**TEATR I KRYTYKA INSTYTUCJONALNA W POLSCE.
OD KRYTYKI INSTYTUCJONALNEJ DO PRAKTYKI
INSTYTUUJĄCEJ.**

THEATRE AND INSTITUTIONAL CRITIQUE IN POLAND.
FROM INSTITUTIONAL CRITIQUE TO INSTITUENT PRACTICE.

Rozprawa doktorska

Promotor: prof. zw. dr hab. Jacek Wachowski

Promotorka pomocnicza: dr Agata Siwiak
z Katedry Teatru i Sztuki Mediów UAM

Poznań 2022

SPIS TREŚCI:

Wstęp	5
1. Temat i układ pracy	5
2. Stan badań polskich	7
Rozdział 1. Kanon, czyli zinstytucjonalizowane doświadczenie Zachodu	11
1. Przypadek Hansa Haacke. Wprowadzenie	11
2. Krytyka instytucjonalna – geneza, definicja	15
3. I fala krytyki instytucjonalnej: mit neutralnej przestrzeni	17
A. Prezentacje sztuki	19
B. Biznes i polityka	20
C. Sztuka i klasa społeczna	24
4. II fala krytyki instytucjonalnej: walka o instytucję	28
A. Ruch feministyczny, prawa mniejszości	29
B. Obieg sztuki i kapitalizm	32
C. Ucieczka z instytucji	35
D. Kontestatorzy	38
5. Efekty	40
6. III fala krytyki instytucjonalnej jako potrzeba polityczna	42
A. Przemiany krytyki i postawy krytycznej	44
B. Kryzys	47
C. Polityczność, kapitalizm, opór	48
D. Instytucja i performatywny świat sztuki	53
E. Co dalej?	55
Rozdział 2. Krytyka instytucjonalna w Polsce. Sztuki wizualne i performans	57
1. Krytyka instytucjonalna w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej: Foksal, pragmatycy i Kultura Zrzuty	58

A. Różnice polityczne i społeczne	62
B. Stosunek do modernizmu	66
C. Postesencjoniści i pragmatyści	67
D. Idee i instytucje czyli walka i kompromisy	70
E. Strategie krytyczno-instytucjonalne	73
F. Zmiany, Kultura Zrzuty	78
2. Krytyka instytucjonalna w Polsce po przemianie ustrojowej	86
A. Pomysły na kulturę	92
B. Perspektywa artystów	94
C. W prawo zwrot	103
D. Co z tego wynika?	108
Rozdział 3. Krytyka instytucjonalna w polskim teatrze	110
1. PRL. Krytyka instytucjonalna w teatrze?	112
A. Teatralna kontrkultura	112
B. Osobne próby: Pleonazmus i Akademia Ruchu	116
C. Przypadek Helmuta Kajzara	118
2. Przemiany organizacyjne w polskim teatrze po 1989 roku	127
3. Krytyka instytucjonalna (2014-2021)	143
A. W poszukiwaniu cezury	143
B. Podmiot nie zgadza się z orzeczeniem	148
C. Teatralny kanon, historia teatru	151
D. Po co teatr publiczny?	154
E. Relacja z widzem, konwencje teatralne	160
F. Polityka, cenzura...	163
G. ... autocenzura, Kościół Katolicki...	165
H. ... kapitalizm	175
I. Patriarchat	184
J. Hierarchie	190
K. Proces twórczy: reżyser, reżyserka, aktor i aktorka	201

L. Dyrektorzy	208
M. Rzemieślnicy teatralni, zespoły techniczne	210
N. Pracowniczk programowe, komunikacji, produkcji, administracji	214
O. Dramaturgia, dramaturżka	218
P. Krytyka teatralna	221
R. Formy organizacyjne	224
S. Procesy kolektywnej pracy artystycznej	229
T. Queer	232
U. Osoby z niepełnosprawnością	239
W. Twórcy-migranci, widzowie-migranci, czarność w teatrze	242
Y. Ekologie teatru	246
Z. Off... i teatry prywatne	248
Zakończenie. Krytyka instytucjonalna jako praktyka transformacyjna	253
Summary	256
Aneks	258
Bibliografia	259

WSTĘP

1. Temat i układ pracy

W niniejszej pracy pokazuję, w jaki sposób polskie środowisko teatralne problematyzuje kwestię instytucji teatru (poprzez przedstawienia, strategie i projekty kuratorskie, rozważania teoretyczne oraz aktywizm), opierając się na refleksjach dotyczących instytucji sztuki sformułowanych w obrębie krytyki instytucjonalnej. Czym jest jednak krytyka instytucjonalna? Jak ją rozumieć?

W polskim obiegu artystycznym i organizacyjnym krytyka instytucjonalna jest pojęciem stosunkowo nowym i nie do końca oswojonym; znanym specjalistom (choć nie przez wszystkich wspieranym) i słabo obecnym w świadomości tych, do których sztuka – w jej różnych przejawach i manifestacjach – jest adresowana. Do tego zmienna w czasie, stale poszerzająca swoje pola aktywności – powstawała jako nurt w sztuce współczesnej, dziś jest wyraźnie transdyscyplinarna, sytuując się na styku sztuki, perspektywy badawczej i aktywizmu politycznego. W polskim kontekście jest także trochę kłopotliwa – szczególnie jeśli chcemy zarysować jej lokalną historię – ponieważ została spopularyzowana jako konstrukt „zachodni” i rozumiana jest głównie w kategoriach zaproponowanych przez czołowych zachodnich teoretyków tego nurtu, którzy jej specyfikę traktują w sposób uniwersalny. Choć dobrze opisuje warunki produkcji i dystrybucji sztuki w warunkach demokracji, wolnego rynku i swobody wypowiedzi, to często nie uwzględnia specyficznego socjopolitycznego kontekstu sztuki i jej rozwoju w innych regionach – m.in. w Europie Środkowo-Wschodniej¹.

Na początku niezbędne będzie przedstawienie genezy i fundamentów opisywanego tu nurtu. W pierwszym rozdziale pracy zbieram zatem najważniejsze wypowiedzi odnoszące się do krytyki instytucji sztuki z tych obszarów, w których od lat 60. XX wieku pojawiały się najczęściej: sztuk wizualnych i krytycznych studiów muzealnych. Podsumowuję najważniejsze punkty zwrotne krytyki instytucjonalnej (zarówno w obrębie teorii, jak i działań artystycznych), wśród nich m.in. przejście od krytyki instytucji („critique of institution”) do instytucji krytycznej („institution of critique”), co wskazuje, że instytucja zaczęła być traktowana nie tylko jako problem, ale też jego potencjalne rozwiązanie, pod warunkiem przyjęcia postawy autokrytycznej.

¹ P. Sikora, *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000-2010*, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław 2015, s. 17.

Pokazuję, że wpływ na to przewartościowanie miała ewolucja koncepcji krytyki i postawy krytycznej. Punktem wyjścia dla tej części rozważań jest myśl Michela Foucaulta, a szczególnie pojęcie „rządomyślności” i jego analiza „parezji”. Refleksję uzupełniam o charakterystykę współczesnej odsłony krytyki instytucjonalnej, tzw. III fali, którą omawiam w oparciu o cztery hasła: krytyki (jw.), kryzysu, polityczności i performatywności świata sztuki.

Rozdział drugi traktuje o krytyce instytucjonalnej w Polsce w sztukach wizualnych i performansie. Strategie krytyczno-instytucjonalne realizowane przez polskich artystów opisuję rozpoczynając od lat 70. XX wieku. Pokazuję, jak w PRL-u zderzyły się dwa odmienne modele uprawiania krytyki instytucjonalnej: modernistyczny, reprezentowany przez środowisko artystyczne zgromadzone wokół Galerii Foksal oraz pragmatyczny – zainteresowany mapowaniem konkretnych uwarunkowań świata sztuki (m.in. KwieKulik, Paweł Freisler, Zbigniew Warpechowski, Ewa Partum, Andrzej Partum). Podczas gdy krytyka instytucjonalna pragmatystów wypływała z idei bliskich również twórcom zachodnim (wychodziła właściwie z pozycji marksistowskich), krytyka „foksalowa” była fenomenem specyficznie polskim, ściśle związana z doświadczeniem stalinizmu i walki o „czystość” i autonomię sztuki. Z kolei w latach 80., po wprowadzeniu stanu wojennego i bojkocie państwowych instytucji kulturalnych, kiedy funkcje galeryjne zaczęły pełnić przestrzenie należące do Kościoła katolickiego, artystki i artyści poddali krytyce – obok systemu kształtowanego przez PZPR – także dominującą, opozycyjną narrację narodowo-katolicką (tutaj odwołuję się do twórczości Kultury Zrzuty). W dalszej części rozdziału zajmuję się krytyką instytucjonalną w Polsce po przemianie ustrojowej, a szczególnie początkiem pierwszej dekady XXI wieku (to wtedy rynek sztuki w Polsce się ustabilizował). Przywołuję prace m.in. Karoliny Breguły, Laury Paweli, grupy Azorro czy Oskara Dawickiego, opisując dominujące w sztukach wizualnych tematy, takie jak związki sztuk wizualnych z gospodarką kapitalistyczną czy sytuacja materialna artystów i innych pracowników sektora kultury. Wskazuję na silny nurt praktyk postartystycznych, który wiąże z III falą krytyki instytucjonalnej.

W rozdziale trzecim zajmuję się krytyką instytucjonalną w polskim teatrze. W pierwszej części poszukuję śladów myślenia krytyczno-instytucjonalnego w teatrze PRL-u, za fundatora współczesnej teatralnej krytyki instytucjonalnej przyjmując Helmuta Kajzara. Następnie opisuję najważniejsze założenia oraz wydarzenia kształtujące politykę kulturalną Polski po 1989 roku i ich wpływ na budowanie i funkcjonowanie systemu teatralnego. Pokazuję, że działania te oscylowały wokół prób ekonomicznej

racjonalizacji instytucji sztuki (np. plan Hausnera), akcentując również wpływ regularnie powracającego konserwatywnego „backlashu”. W dalszej części rozdziału szczegółowo przedstawiam tematykę poruszaną w ramach krytyki instytucjonalnej w latach 2014-2021, dotyczącą m.in. teatralnego kanonu i historii teatru, cenzury politycznej, wpływów kapitalizmu na twórczość teatralną, relacji w instytucjach teatralnych i podczas procesów twórczych, przemocy oraz nadużyć władzy w teatrach i szkołach teatralnych, krytyki teatralnej, reprezentacji grup mniejszościowych, a także nowych form organizacyjnych powstających na tym gruncie. Krytykę instytucjonalną w polskim teatrze traktuję jako realizację założeń jej III fali. Wskazuję na jej najważniejsze wyróżniki: związek z krytyką feministyczną i ruchem feministycznym oraz wskazanie Kościoła katolickiego jako struktury – obok struktury państwa – silnie oddziałującej na rzeczywistość środowiska teatralnego (w USA i Europie Zachodniej taką strukturą pozostaje gospodarka kapitalistyczna).

W zakończeniu pracy podsumowuję znaczenie krytyki instytucjonalnej pokazując, w jaki sposób jest postrzegana, a także z jakich powodów może być uważana za praktykę transformacyjną. Zwracam też uwagę na to, w jakich obszarach jest najbardziej skuteczna i jakimi strategiami, oddziaływania na rzeczywistość społeczną, dysponuje.

2. Stan badań polskich

I i II fala krytyki instytucjonalnej rozumianej jako praktyka artystyczna rozwijająca się w ramach sztuk wizualnych, a także jej nowa odsłona – tzw. III fala, zostały dość obszernie opisane w publikacjach anglojęzycznych. To właśnie na gruncie tej literatury najpełniej rozwinęła się refleksja związana z jej problematyką. Żywą debatę prowadzoną w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej podsumowują trzy, najobszerniejsze, anglojęzyczne publikacje: „Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique”² pod redakcją Geralda Rauniga i Gene’a Ray’a, „Institutional Critique and After”³ pod redakcją Johna C. Welchmana oraz antologia „Institutional Critique. An Anthology of Artists’ Writings”⁴ pod redakcją Alexandra

² G. Raunig, G. Ray (red.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, MyFlyBooks, Londyn 2009.

³ J. C. Welchman (red.), *Institutional Critique and After*, JRP Edition, (b.m.) 2006.

⁴ A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists’ Writings*, The MIT Press, Cambridge (MS) – Londyn 2009.

Alberro i Blake’a Stimsona, zawierająca najważniejsze teksty, wywiady i manifesty artystów pojawiające się od końca lat 60. XX wieku. Publikacje te pozwoliły na opisanie najważniejszych przemian związanych z powstawaniem nowej świadomości artystów, krytyków i kuratorów i stały się ważną inspiracją umożliwiającą podjęcie szczegółowych badań dotyczących krytyki instytucjonalnej.

Polska refleksja dotycząca krytyki instytucjonalnej – biorąc pod uwagę sztuki wizualne, które stanowiły podstawowy obszar jej zainteresowań – jest raczej skromna. Oprócz pojedynczych rozdziałów w publikacjach z zakresu historii sztuki, gdzie nawet sam termin „krytyka instytucjonalna” pojawia się sporadycznie, powstały trzy książki poświęcone temu zagadnieniu. W pierwszej, zatytułowanej „Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000-2010”⁵, wydanej w 2015 roku, Patrycja Sikora opisuje wybrane przykłady artystycznej i kuratorskiej krytyki instytucji sztuki na początku XXI wieku w Polsce, a także zarysowuje światową klasykę nurtu. Kolejne publikacje to „Krytyka instytucjonalna wobec transformacji”⁶ podsumowująca projekt badawczy „Badanie środowiska polskich artystów i kuratorów w obliczu praktyk krytyki instytucjonalnej w latach 1985-2014” oraz „W stronę instytucji krytycznej”⁷, będąca pokłosiem projektu interdyscyplinarnego realizowanego w Galerii Arsenał w Poznaniu, który dotyczył krytyki instytucjonalnej i nowej muzeologii. Warto też wymienić polskie książki odnoszące się właśnie do tej ostatniej: zbiór tekstów „Muzeum sztuki. Antologia”⁸ i „Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao”⁹ pod redakcją Marii Popczyk oraz „Muzeum krytyczne”¹⁰ Piotra Piotrowskiego, w której autor przedstawia historię krytycznych studiów muzealnych¹¹ i autorską koncepcję programową dla Muzeum Narodowego w Warszawie. Z kolei na tle prac dotyczących polskiej historii sztuki wyróżnia się imponująca książka Łukasza Rondudy „Sztuka polska lat 70. Awangarda”¹², przybliżająca pionierską działalność neoawangardowych twórców tamtej epoki, również w obrębie strategii krytyczno-instytucjonalnych. Nie powstała jednak do tej pory publikacja, która w wyczerpujący sposób opisywałaby historię i współczesne praktyki

⁵ P. Sikora, *Krytyka...*, dz. cyt.

⁶ P. Brożyński (red.), *Krytyka instytucjonalna wobec transformacji*, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Bytom – Lublin 2016.

⁷ *W stronę instytucji krytycznej*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2014.

⁸ M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2006.

⁹ Taż (red.), *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, Muzeum Śląskie, Katowice 2006.

¹⁰ P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Rebis, Poznań 2011.

¹¹ Pojęcie to stosuje się wymiennie z „nową muzeologią”.

¹² Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.

krytyki instytucjonalnej w Polsce, analizująca je w odniesieniu do specyfiki kontekstu lokalnego i szerzej – Europy Wschodniej.

Do polskiego teatru krytyka instytucjonalna wkroczyła zaledwie parę lat temu, ale od razu wyraziście: ze wsparciem badaczek, kuratorek, krytyczek. Wszystkie pojawiające się w ostatnich latach teksty – naukowe czy publicystyczne – są równoprawną częścią nurtu i zapisem dróg jego rozwoju: autorki nie komentują wydarzeń ze świata teatralnego z pozycji obserwatorek, ale uczestniczek. Są w przeważającej większości kuratorkami i artystkami, niejednokrotnie łącząc te kompetencje z kompetencjami badawczymi. Krytyka instytucjonalna stała się polem walki także o ich emancypację – liczne jej założenia krzyżują się z postulatami krytyki feministycznej. Falę spektakli z nurtu krytyki instytucjonalnej opisała Joanna Krakowska w tekście „Auto-teatr w czasach post-prawdy”¹³. Ukazał się szereg publikacji odnoszących krytykę instytucjonalną do różnorodnych aspektów systemu teatralnego czy jego najmocniejszego ogniwa – teatru repertuarowego. Wśród nich należy wskazać przede wszystkim książki pod redakcją Marty Keil: „Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu”¹⁴, „Choreografia: polityczność”¹⁵, a także artykuły, m.in. „Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna?”¹⁶. Należy wymienić także książkę Moniki Kwaśniewskiej „Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka”¹⁷ (zbiór tekstów krytycznych i naukowych, wywiadów i recenzji opublikowanych przez autorkę w ciągu ostatniej dekady) oraz publikację pokonferencyjną „Struktura teatru a struktura spektaklu. Wpływ systemu organizacji instytucji na estetykę przedstawienia w wybranych krajach europejskich”¹⁸. Różnorodne aspekty funkcjonowania świata teatru opisują również teksty Weroniki Szczawińskiej (np. „Teoretyczne demokracje, praktyczne instytucje”¹⁹), Agnieszki Jakimiak (np. „Nie ma się czego wstydzic”²⁰), Zofii Smolarskiej wykorzystującej w swojej pracy jakościowe metody badawcze, analizującej

¹³ J. Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, [w:] M. Keil (red.), *Katalog XXI Konfrontacji Teatralnych 6-15.10.2016*, Centrum Kultury w Lublinie, Lublin 2016.

¹⁴ M. Keil (red.), *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Lublin 2017.

¹⁵ M. Keil (red.), *Choreografia: polityczność*, Art Stations Foundation, Warszawa–Poznań–Lublin 2018.

¹⁶ M. Keil, *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna?*, „Dialog”, nr 11 (732), 2017.

¹⁷ M. Kwaśniewska, *Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Warszawa 2019.

¹⁸ A. Glas-Kosil, P. Olkusz (red.), *Struktura teatru a struktura spektaklu*, Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

¹⁹ Tamże, W. Szczawińska, *Teoretyczne demokracje, praktyczne instytucje*.

²⁰ A. Jakimiak, *Nie ma się czego wstydzic*, dwutygodnik.com, nr 173, 11/2015, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6264-nie-ma-sie-czego-wstydzic.html/> (dostęp: 23.06.2021).

nurt ekoetyki i ekologii w teatrze i realia pracy teatralnych rzemieślników („W szklanej kuli. Teatr publiczny oczami rzemieślników teatralnych”²¹) czy regularnie ukazujące się recenzje i publicystyczne artykuły Witolda Mrozka, a także recenzje i teksty naukowe Zuzanny Berendt i Anny Majewskiej z Pracowni Kuratorskiej²². Na uwagę zasługuje także wielowątkowa działalność Agaty Adamieckiej-Sitek: publikacyjna, redakcyjna, dramaturgiczna, kuratorska. Jest m.in. członkinią zespołu kuratorskiego Forum Przyszłości Kultury i rzeczniką Praw Studenckich na Akademii Sztuk Teatralnych w Warszawie (pierwszą w historii uczelni). Istotny wpływ na dyskusję o teatrze z perspektywy krytyki instytucjonalnej mają również kontakty międzynarodowe (rozwijane np. w ramach East European Performing Arts Platform – organizacji na rzecz rozwoju sztuk performatywnych w Europie Środkowo-Wschodniej), dzięki którym w Polsce silnie rezonują m.in. prace naukowe Any Vujanović („Magic of Artworlds. Three Scenes from Belgrad”²³) czy Bojany Kunst („Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu”²⁴). Warto również dodać, że w ostatnim czasie ogromną rolę, w nadaniu dynamiki rozwojowi krytyki instytucjonalnej w polskim teatrze, odegrał ruch #MeToo, który przyczynił się do ujawnienia skali przemocy, molestowania seksualnego i nadużyć władzy w szkołach teatralnych, teatrach i instytucjach kultury. Jego efektem stały się publikacje artykułów interwencyjnych, pogłębione analizy społeczne i prawne, a także świadectwa prezentujące skalę zjawiska (m.in. „Naszym światem władza nieczułość”²⁵ Agaty Adamieckiej-Sitek).

²¹ Z. Smolarska, *W szklanej kuli. Teatr publiczny oczami rzemieślników teatralnych*, 25.10.2016, <https://e-teatr.pl/w-szklanej-kuli-teatr-publiczny-oczami-rzemieslnikow-teatralnych-a225972> (dostęp: 25.06.2021).

²² Wiele istotnych wypowiedzi w formie artykułów zebrał numer czasopisma „Polish Theatre Journal” pt. „Theatre and Democracy. Institutional Practices in Polish Theatre”. „Polish Theater Journal”, nr 1-2(3-4)/2017.

²³ A. Vujanović, *Magic of Artworlds. Three Scenes from Belgrad*, „Performance Research” 2015, t. 20, s. 30.

²⁴ B. Kunst, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, Lublin 2016.

²⁵ A. Adamiecka-Sitek, *Naszym światem władza nieczułość*, 02.2001, <https://didaskalia.pl/pl/artykul/naszym-swiatem-wlada-nieczulosc> (dostęp: 26.06.2021).

ROZDZIAŁ 1. KANON, CZYLI ZINSTYTUCJONALIZOWANE DOŚWIADCZENIE ZACHODU

1. Przypadek Hansa Haacke. Wprowadzenie

Nothing, but really absolutely nothing is changed by whatever type of painting or sculpture or happening you produce on the level where it counts, the political level. Not a single Napalm bomb will not be dropped by all the shows of 'Angry Art'. Art is utterly unsuited as a political tool. No cop will be kept from shooting a black by all the light environments in the world. As I've said, I've known that for a number of years, and I was never really bothered by it. All of a sudden it bugs me. I am also asking myself, why the hell am I working in this field at all. Again, an answer is never at hand that is credible, but it did not particularly disturb me. I still have no answer, but I am no longer comfortable.²⁶

/Hans Haacke, z listu do Jacka Burnhama, kwiecień 1968 roku/

W 1970 roku Hans Haacke wziął udział w wystawie zorganizowanej w Museum of Modern Art w Nowym Jorku „Information”, stanowiącej przegląd prac najciekawszych artystów i artystek tamtego czasu. Na wystawę przygotował instalację pt. „MoMA poll”, która składała się z dwóch przezroczystych urn wyborczych wyposażonych w automatyczne liczniki. Odwiedzający wystawę mieli zostać poproszeni o głosowanie („tak” lub „nie”) nad aktualnym, palącym tematem społeczno-politycznym. Haacke jednak – aż do ostatniej nocy przed otwarciem wystawy – nie ujawnił organizatorom pytania, które zamierzał wyeksponować bezpośrednio nad urnami wyborczymi. Brzmiało ono następująco: „Czy fakt, że gubernator Rockefeller nie potępił prowadzonej przez prezydenta Nixona polityki wobec Indochin, jest powodem, dla którego nie zagłosujesz na niego w listopadzie?”. Pod koniec dnia odpowiedzi twierdzących było prawie dwa razy więcej niż głosów na „nie”. Pytanie dotyczyło

²⁶ H. Haacke, *Framing and Being Framed: 7 Works, 1970–75*, New York University Press, Nowy Jork 1975, s. 130.

Nelsona Rockefellera, późniejszego wiceprezydenta USA, a wówczas republikańskiego gubernatora stanu Nowy Jork, który sprawował ten urząd jedenasty rok i starał się o kolejną reelekcję. Samą rodzinę Rockefellerów uważano w latach 70. XX wieku za jedną z najpotężniejszych w historii Stanów Zjednoczonych. Prowadzone interesy gwarantowały im szerokie wpływy obejmujące przemysł (szczególnie energetyczny), bankowość, politykę. Korzystali finansowo na działaniach wojennych, w tym poprzez produkcję napalmu oraz broni biologicznych i chemicznych²⁷. Rockefellerowie byli również filantropami i – co kluczowe dla wymowy tej instalacji – ufundowali Museum of Modern Art. Główną pomysłodawczynią i organizatorką muzeum była Abby Aldrich Rockefeller, matka Nelsona. Muzeum otwarto w 1929 roku, niedługo po krachu na Wall Street. Rodzina nadzorowała działalność muzeum: w czasie trwania wystawy „Information” prezesem zarządu muzeum był David Rockefeller, a Nelson Rockefeller był członkiem zarządu (wcześniej także jego dwukrotnym prezesem). Z wydanej po latach biografii Rockefellera wiemy, że decyzja ówczesnego dyrektora MoMa Johna Hightowera o pozostawieniu pracy niemieckiego artysty na wystawie, podjęta wbrew poleceniu biura milionera, była jedną z przyczyn zwolnienia dyrektora dwa lata później. Fundatorzy muzeum za kłopotliwą uznali także jego zgodę na protest Art Workers Coalition w muzeum i niepowiadomienie o tym policji, a także fakt, że w tamtym czasie pracownikom udało się utworzyć związek zawodowy. Hightower już nigdy nie dostał pracy w żadnym muzeum sztuki, a sam Haacke uznał wydarzenia, które nastąpiły po prezentacji instalacji, za ważną lekcję na temat struktur władzy w instytucjach kultury²⁸.

W tekście „Provisional remarks”, opisującym już z pewnej perspektywy czasowej „MoMA Poll” i jej następstwa, Hans Haacke stwierdził:

Naturalnie naiwnością byłoby zakładać, że przeprowadzenie ankiety mogło wpłynąć na wynik wyborów gubernatorskich w 1970 roku, w których Nelson Rockefeller cieszył się solidnym konserwatywnym poparciem. Należy zauważyć, że w tym przypadku muzeum działało nie tylko jako tło dla mojej pracy, ale także jako istotny składnik jej konstelacji społecznej. Powiązania muzeum z Rockefellerami, Nixonem, a w efekcie z ich zaangażowaniem w wojnę w Indochinach, a także autoprezentacja muzeum jako czystego

²⁷ P. Sikora, *Krytyka...* dz. cyt., s. 38.

²⁸ Y. Alipiur, *Hans Haacke with Yasi Alipour*, „The Brooklyn Rail” 12.2019-01.2020, <https://brooklynrail.org/2019/12/art/HANS-HAACKE-with-Yasi-Alipour> (dostęp: 24.06.2021).

i nieskazitelnego (...) – to wszystko było częścią mojej pracy („real-time social system”).²⁹

Proponując termin „real-time social system”, wyeksponował podwójną naturę muzeum. Zwrócił uwagę na to, że muzeum – i sztuka – nie funkcjonują w próżni czy oddzielonej od codziennego życia czasoprzestrzeni. Także w innych pracach (np. „Seurat’s ‘Les Poseuses’”, „On Social Grease”, „A Breed Apart” czy „Cowboy with Cigarette”) scharakteryzował istniejący system powiązań pomiędzy różnorodnymi składowymi świata społecznego, np. ekonomią i ekologią, polityką, władzą, kulturą, interesami gospodarczymi, zbiorowymi i indywidualnymi losami, w tym również związkami sztuki i jej instytucjami z polityką czy gospodarką³⁰.

Na maj 1971 roku (niecały rok po wystawie w MoMA) została zaplanowana indywidualna wystawa Hansa Haacke w Solomon R. Guggenheim Museum. Thomas Messer, ówczesny dyrektor, odwołał ją jednak niespełna cztery tygodnie przed otwarciem. Decyzja była konsekwencją sprzeciwu artysty wobec próby ocenzurowania wystawy (propozycji usunięcia z niej dwóch prac). Pierwsza z nich, „Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings”, składała się z map, tablic informacyjnych i stu czterdziestu dwóch zdjęć przedstawiających nieruchomości na Manhattanie, którymi zarządzała firma Shapolsky. Choć wielu komentatorów spekulowało, że członkowie rady powierniczej muzeum byli powiązani ze spółką (właścicielami nieruchomości okazało się aż siedemdziesiąt firm), nigdy nie zostało to udowodnione. Druga praca była instalacją na wzór „MoMA poll”, lecz znacznie rozbudowaną: publiczność miała odpowiedzieć na dziesięć pytań o dane socjodemograficzne i kolejne dziesięć o poglądy na tematy społeczno-polityczne. Odpowiedzi miały być codziennie opracowywane i publikowane. Wgląd w konflikt pomiędzy muzeum a artystą dają wypowiedzi Massera, w których tłumaczył powody odwołania wystawy. Za główny z nich podał ryzyko pozwania muzeum przez właścicieli nieruchomości. Ówczesna opinia publiczna nie uznała tego argumentu za wiarygodny: prace nie miały obraźliwego charakteru, a dane, które zostały

²⁹ H. Haacke, *Provisional remarks*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional Critique. An Anthology...*, dz. cyt., s. 120-128; tekst oryg.: „Naturally, it would have been naïve to assume that this poll-taking could affect the outcome of the 1970 gubernatorial elections, in which Nelson Rockefeller enjoyed solid conservative support. It should be noted that in this instance the museum acted not only as a cultural backdrop, but also as vital ingredient of the social constellation of the work itself. The museum’s ties to Rockefeller, Nixon, and, in turn, their involvement in the Indochina war, as much as its policy to present a serene image of itself (...), were part of this real-time system”.

³⁰ U. Usakowska-Wolff, M. Wolff, *Hans Haacke i jego publicystyczne interwencje artystyczne*, 18.11.2008, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/3090> (dostęp: 24.06.2021).

wykorzystane do ich stworzenia, były dostępne publicznie. Co jednak najciekawsze, w liście informującym o odwołaniu wystawy Masser – jak relacjonuje Haacke – postulował, aby jako kryterium dla prac prezentowanych w muzeum uznać ich „znaczenie symboliczne”. Oceniał, że podjęcie decyzji w sprawie wystawy było dla Haacke’a „wyborem pomiędzy akceptacją albo odrzuceniem obcej substancji, która przedostała się do organizmu muzeum sztuki”³¹. Chodziło mu więc o zachowanie *status quo*: preferował wystawianie nieagonistycznych prac posługujących się językiem metafory, z nikłymi lub niewidocznymi odniesieniami do rzeczywistości społecznej. Masser zwolnił także kuratora wystawy Edwarda Fry’a po tym, jak ten publicznie skrytykował decyzję o jej odwołaniu (kurator, podobnie jak zwolniony z MoMA Hightower, nigdy już nie dostał pracy w żadnym muzeum). Haacke potraktował te działania jako akt polityczny: stwierdził, że odwołujący wystawę dyrektor ochronił interesy tych wszystkich, którzy korzystali na strategii „izolowania” sztuki i jej instytucji od rzeczywistości społeczno-politycznej oraz krytykował jego niechęć do otwarcia się na nowe sposoby myślenia o muzeum i jego obowiązkach. „Argumenty za sztuką abstrakcyjną, zasadne na początku stulecia, są obecnie wykorzystywane do obrony postaw wrogich wobec idei oświecenia i budowania większej świadomości społecznej”³² – stwierdził.

Trzy lata później, w 1974 roku, w reakcji na wydarzenia w Muzeum Guggenheima, Haacke przygotował pracę „Solomon R. Guggenheim. Board of Trustees”. Składała się ona z siedmiu plansz przedstawiających członków zarządu muzeum i ich powiązania z korporacjami, m.in. z Kennecott Copper Corporation, która zajmowała się eksploatacją złóż miedzi w Chile, kiedy były jeszcze własnością Stanów Zjednoczonych. Znacjonalizowanie ich przez rząd Salvadora Allende³³ poskutkowało napięciem stosunków politycznych na linii Stany Zjednoczone – Chile: od konfliktu o wysokość odszkodowań dla amerykańskich korporacji aż po zablokowanie możliwości zaciągania przez Chile kredytów m.in. w Banku Światowym oraz zamrożenie aktywów tego państwa w USA. We wrześniu 1973 roku miał miejsce wojskowy zamach stanu,

³¹ H. Haacke, *Provisional...* dz. cyt., [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional...*, dz. cyt. s. 126; tekst oryg.: „[...] he postulated ‘sybolic signitification’ to be a criterion for rendering a work ‘aesthetically susceptible and thereby a fit subject matter for a museum’; ‘Mr Messer complained that I had sacrificed the ‘immunity’ of work of art by my insistence on being specific and presenting topical and verifiable information’; “[...] he writes ‘the choice was between acceptance of or the rejection of an alien substance which had entered the art museum organism’”.

³² H. Haacke, *Provisional...* dz. cyt., [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional...*, dz. cyt. s. 127; tekst oryg.: „Arguments for abstract art, legitimate at the beginning of the century, are now used to defend attitudes hostile to enlightenment and greater social awareness”.

³³ G. Dziamski, *Konceptualna teoria i praktyka (część II)*, „Dyskurs” 2006, nr 4, s. 166.

w którym zginął Allende i choć stopień oraz rodzaj zaangażowania Stanów Zjednoczonych w pucz pozostają niewiadomą (duża część dokumentów CIA dotyczących zamachu nadal jest utajniona), to istnieją dowody, że USA na różne sposoby starały się wpływać na obalenie chilijskiego prezydenta. Instalacja Hansa Haacke została zaprezentowana publicznie kilka miesięcy po tym wydarzeniu.

Przywołuję te prace i ich kontekst nie tylko dlatego, że zafascynował mnie ich charakter – wielopoziomowy i wywrotowy – ale również z tego powodu, że powstały w pierwszych latach rozwoju krytyki instytucjonalnej i mogą posłużyć za użyteczny przykład zrozumienia jej istoty. Podejmują bowiem problematykę ważną dla ówczesnej krytyki instytucji i – co więcej – wychodzą poza ramy tych zmian, które ukształtowały jej I falę, stając się inspiracją i ważnym punktem odniesienia dla projektów powstających w kolejnych dekadach. Prace Haackego odsłaniają nie tylko polityczną naturę instytucji, demaskują hierarchie i stosunki władzy (I fala), ale pokazują wpływ kapitalizmu na decyzje i wybory organizacji zajmujących się promocją sztuki. Traktują instytucję jako przestrzeń konfliktu i bronią – jak ujęła to Andrea Fraser – instytucji przed instrumentalizacją polityczną i ekonomiczną³⁴ (II fala). Wyrażają wreszcie świadomość powiązania „wszystkiego ze wszystkim”³⁵, krytyczną autorefleksję na temat sytuacji twórcy i instytucji (III fala). Wszystkie te obszary zainteresowań krytyki instytucjonalnej przedstawię w niniejszym rozdziale. Przywoływane działania artystyczne/aktywistyczne/badawcze będą dotyczyć splotu różnych, powiązanych ze sobą zjawisk.

2. Krytyka instytucjonalna – geneza, definicja

Krytyka instytucjonalna powstała na gruncie sztuk wizualnych jako nurt w sztuce współczesnej w latach 60. XX wieku w Ameryce Północnej, Południowej i Europie Zachodniej³⁶. Oznaczała taki rodzaj działania artystycznego (wspieranego przez refleksję

³⁴ A. Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, „Artforum” 2005, t. 44, nr 1, s. 29-35.

³⁵ Haacke często używa tej przypisywanej Leninowi frazy (ang. „everything is connected to everything else”).

³⁶ Warto przy tym pamiętać o różnicach pomiędzy kształtem systemów kulturalnych w Stanach Zjednoczonych i w Europie Zachodniej (łączyły je demokracja, obecność sfery publicznej i wolny rynek): podczas kiedy system europejski polega na bezpośrednim zaangażowaniu struktur państwa i samorządu w kształtowanie polityki kulturalnej i dotowanie kultury, system w USA jest zdecentralizowany i sprywatyzowany – kultura jest finansowana głównie przez elity biznesowe. Zachodnioeuropejska krytyka instytucjonalna ciążyła więc naturalnie w stronę krytyki instytucji państwowych, a amerykańska w stronę

teoretyczną i aktywizm), które za przedmiot swojego zainteresowania obrało samą instytucję sztuki, cały rynek sztuki wraz z jego ekonomicznymi mechanizmami, a z czasem całe pole sztuki i jej zwyczaje³⁷. To szerokie spektrum zainteresowań związane jest z nieostrym pojęciem „instytucji”: w literaturze przedmiotu – a więc w publikacjach z zakresu teorii instytucji, socjologii, politologii i nauk o zarządzaniu – nie funkcjonuje w zasadzie jedna, powszechnie przyjęta definicja, a wraz z rozwojem teorii neoinstytucjonalnej jej znaczenie stało się bardzo pojemne. Terminem będę się posługiwać w dwóch znaczeniach: sformalizowanego systemu organizacyjnego, np. teatru repertuarowego, muzeum oraz w rozumieniu szerszym – niepisanego zbioru zasad, formy porządku społecznego, w tym wypadku „świata sztuki” (*artworldu*) czy „świata teatru”.

Pierwsze sygnały związane z zainteresowaniem krytyką instytucjonalną łączą się z praktykami konceptualistów. Artyści konceptualni zakwestionowali koncepcję sztuki, według której zadaniem twórcy było wytwarzanie przedmiotów artystycznych. Podważali ich kluczową pozycję: Henry Flynt sztukę konceptualną rozumiał jako niematerialną i operującą konceptami, Sol LeWitt jako tę, która przyjmuje formę obiektów, ale pod warunkiem, że są wtórne wobec idei, a Joseph Kosuth nawoływał do zerwania z „materialno-przedstawieniowym paradygmatem sztuki”³⁸. W tekście „The dematerialization of art” Lucy Lippard i John Chandler wskazali, że tytułowa dematerializacja dzieła sztuki przyjmowała dwie formy: oprócz sztuki jako idei („art as idea”), gdzie przedmiot był zastępowany ideą, praktykowano sztukę rozumianą jako działanie („art as action”), w której w miejsce przedmiotu pojawił się ruch i działanie. Happening, performance art, body art i sztuka akcji porzuciły prymat obiektu na rzecz intermedialności i procesualności. Z czasem, za sprawą Kosutha i grupy Art & Language, sztuka konceptualna zaczęła przekształcać się w ogólną refleksję nad sztuką. Jej „materiałem” stała się teoria sztuki, mająca być najwyższym stadium praktyki artystycznej. To przewartościowanie pokazało, że teoria sztuki zawsze jest częścią praktyki danego twórcy, choć nie zawsze uświadomioną. W tekście „Art after

krytyki uwikłania w kapitalizm i biznes. Niestereotypowy obraz polityki kulturalnej USA kreśli Frédéric Martel w książce „Polityka kulturalna Stanów Zjednoczonych”. Dodatkowo komentarz do Ameryki Południowej: zaliczani dziś do głównego nurtu krytyki instytucjonalnej południowoamerykańscy artyści i artystki, zyskiwali widoczność głównie wtedy, kiedy pracowali w systemach zachodnich i je komentowali, np. działający wtedy w Paryżu Julio Le Parc czy Lea Lublin. Równocześnie niejednokrotnie wnosili do nurtu wątek sztuki własnych krajów i perspektywę komparatystyczną (głównie w ramach II fali, o czym piszę w tym rozdziale).

³⁷ P. Sikora, *Krytyka...* dz. cyt., s. 54

³⁸ L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 25.

Philosophy”³⁹ Kosuth konkludował, że znakomita większość twórców milcząco akceptuje zastane teorie sztuki, czyli wytwarza przedmioty, które już wcześniej zostały uznane za sztukę lub poddaje je mało istotnym modyfikacjom⁴⁰.

Korzystając z tych rozpoznań, krytyka instytucjonalna poszła krok dalej: od badania natury dzieła sztuki do badania praktyk, za pomocą których instytucje sztuki zmieniają przedmioty w dzieła sztuki. Jak wskazuje Grzegorz Dziamski, „to nie sztuka miała być pokazywana w galerii lub muzeum, lecz sama miała wskazywać galerię czy muzeum jako miejsce wytwarzania sztuki”⁴¹. Tym samym pojęcie kontekstu artystycznego – jeszcze mgliste u Kosutha (abstrakcyjny, teoretyczny obszar) – u wymienionych wyżej twórców zyskało konkretny rys ideologiczny i ekonomiczny⁴².

Początki krytyki instytucjonalnej są również nierozzerwalne z ówczesnym kontekstem społeczno-politycznym. Lata 60. XX wieku w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej (głównie we Francji i w Niemczech Zachodnich) to czas kontrkultury, manifestacji autonomii młodego pokolenia, ruchu studenckiego i hipisowskiego, które poszukiwały nowych form działania i życia, stanowczo sprzeciwiając się jakimkolwiek formom przemocy czy zinstytucjonalizowanej presji. Rozwinął się masowy sprzeciw wobec wojny w Wietnamie. W siłę rosły ruchy na rzecz praw człowieka (Afroamerykanów, społeczności LGBT, kobiet). Rok 1968 zapisał się w historii jako czas studenckich protestów. Zarówno te, odbywające się na Zachodzie Europy, jak też w Stanach Zjednoczonych miały wspólne źródła: pacyfizm, antykapitalizm, antyimperializm, pragnienie swobody obyczajowej i równouprawnienia. Nowy nurt sztuki współczesnej wyrósł z atmosfery kontestacji artystycznej i buntu wobec mieszczańskiej kultury, społecznej hierarchii, opresyjnej polityki. Inne źródła – mimo dość ogólnego poczucia pokoleniowej wspólnoty – miały protesty w Ameryce Łacińskiej i Europie Wschodniej.

3. I fala krytyki instytucjonalnej: mit neutralnej przestrzeni

Sprzeciw wobec kultury „autorytetu” skutkowałam krytyką instytucji tradycyjnie z nią kojarzonych. W naturalny sposób celem artystów i artystek stało się więc

³⁹ J. Kosuth, *Art after Philosophy*, [w:] *tense, Art after Philosophy and After. Collected writings, 1966-1990*,

The MIT Press, Cambridge-Londyn 1991, s. 13-32.

⁴⁰ G. Dziamski, *Przełom konceptualny*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010, s. 40.

⁴¹ Tamże, s. 80.

⁴² Tamże, s. 57.

podważenie istniejącego porządku świata sztuki⁴³. W chwili narodzin krytyka instytucjonalna była reakcją na modernistyczny paradygmat określający zadania instytucji kultury, funkcje sztuki oraz rolę artysty. Jednocześnie, jak zauważa historyk i teoretyk sztuki Alexander Alberro, u swoich podstaw była właśnie modernistyczna. Przypominała bowiem o niespełnionej obietnicy epoki oświecenia: instytucje sztuki miały partycypować w tworzeniu sfery publicznej i umożliwiać uczestnictwo w wymianie społecznej. Artyści późnych lat 60. i 70. XX wieku wierzyli w nadejście „idealnej” instytucji sztuki, w możliwość faktycznych zmian instytucjonalnych⁴⁴.

W latach 60. i 70., w ramach tzw. I fali krytyki instytucjonalnej, prace tego typu realizowali m.in. Hans Haacke, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Martha Rosler, Daniel Buren czy Mierle Laderman Ukeles⁴⁵. Oprócz działań artystycznych, krytyka instytucji przyjmowała także inne formy: demonstracje, bojkot wystaw, kolportaż broszur czy fałszowanie darmowych wejściówek do muzeów. Powstawały również nieformalne grupy i koalicje, m.in. Guerilla Art Action Group (GAAG)⁴⁶ czy Art Workers' Coalition (AWC)⁴⁷, która sformułowała „Trzynaście postulatów” wobec Museum of Modern Art, w tym dotyczących między innymi darmowego dostępu do instytucji czy wydzielenia w niej części przeznaczonej do prezentacji twórczości czarnoskórych artystów i artystek.

Wszystkie działania z obszaru krytyki instytucjonalnej dążyły do obalenia mitu instytucji jako przestrzeni neutralnej. Instytucja okazała się być wybitnie polityczna na wielu powiązanych ze sobą poziomach: począwszy od koncepcji wystawienniczych,

⁴³ P. Sikora, *Krytyka...* dz. cyt., s. 26.

⁴⁴ A. Alberro, *Institutions, critique and institutional critique*, [w:] A. Alberro, B. Stimson, *Institutional...*, dz. cyt., s. 3

⁴⁵ Zainteresowania artystów utożsamianych z nurtem były bardzo zróżnicowane: Hans Haacke – urodzony w Niemczech, pracujący w Nowym Jorku artysta, uważany za głównego przedstawiciela krytyki instytucjonalnej. Jego prace badają najczęściej relacje instytucji sztuki z biznesem i wpływ kapitalizmu na świat sztuki; Michael Asher – amerykański artysta realizujący prace site-specific, skupione głównie na analizie przestrzeni galerii, kolekcji sztuki i muzealnych; Marcel Broodthaers – belgijski poeta, filmowiec i artysta wizualny, zajmujący się wpływem instytucji na produkcję i konsumpcję sztuki; Martha Rosler – amerykańska artystka pracująca w wielu mediach, m.in. fotografii czy rzeźbie, autorka esejów o sztuce, zainteresowana, podobnie jak Haacke, wpływem kapitalizmu na sztukę i perspektywą feministyczną; Daniel Buren – francuski artysta i teoretyk sztuki, zajmujący się prezentacją i „życiem” swoich prac poza systemem galerijnym i instytucjonalnym; Mierle Laderman Ukeles – amerykańska artystka, performerka, w ramach krytyki instytucjonalnej zajmująca się kwestią gender w sztuce (szczególnie w kontekście sytuacji artystki) i niewidocznej pracy wykonywanej w instytucjach artystycznych.

⁴⁶ Grupa założona w 1969 roku w Nowym Jorku, organizująca akcje performatywne i protesty przeciwko politycznemu uwikłaniu instytucji sztuki, szczególnie MoMA – w związku z zaangażowaniem rodziny Rockefellerów, fundatorów muzeum, w wojnę w Wietnamie. Zarówno o Rockefellerach, jak i o GAAG piszę w dalszej części rozdziału.

⁴⁷ Założona w 1969 roku w Nowym Jorku koalicja artystów różnych dziedzin, której celem było wymuszenie na galeriach i muzeach miejskich reform, m.in. w zakresie polityki wystawienniczej, finansowej, organizacyjnej, relacji z publicznością i artystami.

a kończąc chociażby na zasadach funkcjonowania świata sztuki. Artyści i teoretycy sztuki uwidocznili fakt, że decyzje podejmowane we wszystkich tych obszarach nie zawsze są bezinteresowne i motywowane czystymi intencjami. Wręcz przeciwnie: są głęboko uwikłane w relacje władzy.

A. Prezentacje sztuki

Jednym z ważniejszych tematów krytyki instytucjonalnej był w tamtym czasie sposób prezentacji sztuki. Krytykę najpopularniejszego modelu wystawienniczego – „white cube” (jej popularyzatorem był pierwszy dyrektor MoMA Alfred H. Barr Jr.), pod koniec lat siedemdziesiątych przeprowadził Brian O’Doherty w serii tekstów publikowanych w „Artforum”. Później zostały one zebrane w książce zatytułowanej „Inside the White Cube. Ideology of the Gallery Space”⁴⁸. Biała, czysta i uporządkowana modernistyczna przestrzeń, w której prace prezentowane są w stosunkowo dużych odległościach od siebie, wydawała mu się – podobnie jak artystom lat 60. i 70. XX wieku – podejrzana. Narzucała bowiem autonomiczny sposób odbioru (izolujący sztukę od życia), skoncentrowany na wartościach stylistyczno-formalnych. Muzea i galerie sztuki „wrywały” je z pierwotnego kontekstu, np. historycznego czy kulturowego, w celu reprezentacji abstrakcyjnych wartości⁴⁹. Takie działanie zapewniło ramy pojęciowe i kanony, na których tle „wszystkie ludy wszystkich czasów i miejsc mogą być zobaczone razem w jednej przestrzeni epistemologicznej, na tych samych tablicach estetycznego rozwoju oraz etycznego i poznawczego postępu”⁵⁰. Takie podejście było szczególnie widoczne w przypadku muzeów. W ostatecznie skutecznych próbach jego denaturalizacji jednym z najczęściej podejmowanych wątków była krytyczna historia instytucji. Tym zagadnieniem – w latach późniejszych – zajął się m.in. Douglas Crimp w głośnym tekście „Na ruinach muzeum”⁵¹ z 1980 roku. Crimp analizował koncepcję „sztuki uniwersalnej” André Malraux i związanej z nią idei muzeum jako miejsca prezentującego „najwyższą ideę ludzkości”. Idąc tym tropem, w innym tekście, „The Originality of the Avant-Garde

⁴⁸ B. O’Doherty, *Inside the white cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica-San Francisco 1986.

⁴⁹ J. Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, kultura i sztuka*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 237.

⁵⁰ D. Preziosi, *Collecting/Museums*, [w:] *Critical Terms for Art History*, R. Nelson, R. Schriff (red.), The University Chicago Press, Chicago-Londyn 2003, s. 415.

⁵¹ D. Crimp, *On the Museum’s Ruins*, MIT Press, Cambridge (MA) 1993.

and Other Modernist Myths⁵² z 1985 roku, Rosalind Krauss udowodniała, że forsowane przez współczesne instytucje artystyczne idee uniwersalności i transhistoryczności sztuki, to jedne z nowoczesnych „mitów”, obok tych dotyczących oryginalności, autorstwa i „czystego widzenia”. „Mit” w tym wypadku nie jest neutralny: oznacza zakamuflowany instrument ideologii, a jego ucieleśnienie, czyli nowoczesne muzeum sztuki, było określane przez autorów tamtego czasu jako Althusserowski „aparatus ideologiczny” lub „instytucja dyscyplinująca” Foucaulta⁵³. Muzeum sztuki (ale przecież i także galeria sztuki) wraz z wykorzystanym w nim modelem wystawienniczym i doбором obiektów do publicznej prezentacji odbijało bowiem w sobie obraz dominującej warstwy społecznej, uniemożliwiając dotarcie do pozostałych, niehegemonicznych reprezentacji kultury. Przedmiotem krytyki jest tu więc idealistyczna koncepcja sztuki i muzeum, konstrukt – jak relacjonuje Piotr Piotrowski – o wyraźnych cechach politycznych, skrywający praktyki wykluczania i społeczne hierarchie, kulturalną hegemonię establishmentu, docelowo eliminujący z pola obserwacji to, co materialne, a więc historyczne uwarunkowania twórczości artystycznej⁵⁴. Warto dodać, że rozpoznania te przełożyły się na powstanie nowej muzeologii, podejścia upowszechnionego pod koniec lat 80. za sprawą książki „The New Museology”⁵⁵. Jako „świątynie sztuki” instytucje podkreślały również dystans pomiędzy tym, co znajdowało się w środku muzeum czy galerii, a zwykłym życiem, w ten sposób symbolicznie izolując od sztuki również biznes i politykę.

B. Biznes i polityka

Działania artystyczne skoncentrowane na odkrywaniu powiązań biznesowych i politycznych, w tym głównie osobistych interesów osób wpływowych w świecie sztuki (np. dyrektorów, członków rad powierniczych czy kolekcjonerów), były istotną praktyką I fali krytyki instytucjonalnej. Jak wskazuje Marcin Szelaǳ na przykładzie MoMA,

„(...) neutralna ekspozycja muzealna wzmacniała (...) oświeceniową wymowę gestu jednych z najbogatszych i najbardziej wpływowych ludzi w Stanach

⁵² R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge (MA) – Londyn, 1994 (I wyd. 1985).

⁵³ A. Rejniak-Majewska, *Gra przemieszczonego: The Play of the Unmentionable Josepha Kosutha*, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum...*, dz. cyt., s. 172-173.

⁵⁴ P. Piotrowski, *Muzeum...*, dz. cyt., s. 14-16.

⁵⁵ P. Vergo (red.), *The New Museology*, Reaktion Books, Londyn 1989.

Zjednoczonych i nowoczesnego charakteru mecenatu jaki sprawowali. W rzeczywistości MoMA była jedną z instytucji wykorzystywanych przez Rockefellerów w ich interesach ekonomicznych i politycznych”.⁵⁶

Otwarcie mówił o tym m.in. sam David Rockefeller, a cytat z jego wypowiedzi został użyty w jednej z najbardziej popularnych prac Hansa Haacke pt. „On Social Greace”:

Z ekonomicznego punktu widzenia zaangażowanie w sztukę może oznaczać bezpośrednie i wymierne korzyści. Może zapewnić firmie rozległą promocję i reklamę, lepszą reputację i lepszy wizerunek. Może budować lepsze relacje z klientami, łatwiejszą akceptację produktów firmy i lepszą ocenę ich jakości. Promocja sztuki może poprawiać morale pracowników i pomóc w przyciągnięciu wykwalifikowanego personelu⁵⁷.

Inny cytat wykorzystany przez niemiecko-amerykańskiego artystę należał do C. Douglasa Dillona, biznesmena, a później polityka i Sekretarza Skarbu Stanów Zjednoczonych:

Być może najważniejszym powodem zwiększonego zainteresowania międzynarodowych korporacji sztuką, jest niemal nieograniczona różnorodność możliwych do realizacji projektów. Projekty te mogą być dostosowane do konkretnych celów biznesowych firmy i przynosić dywidendy daleko nieproporcjonalne do faktycznie wymaganych inwestycji.⁵⁸

Choć dziś refleksja ta nie budzi już zdziwienia, praca dokumentowała popularyzującą się wtedy – w połowie lat 70. – instrumentalizację sztuki do celów biznesowych na niespotykaną dotąd skalę. Co istotne, wpływało to na podejmowane przez zarządy decyzje o charakterze organizacyjnym, a także programowym. Pozostałe prace Hansa Haacke, artyści chyba najbardziej zaangażowanego w opisywany tu typ działań, koncentrowały się głównie na demaskowaniu wpływu, jaki miał sponsoring prowadzony

⁵⁶ M. Szelaąg, *Sztuka...*, dz. cyt., [w:] Maria Popczyk (red.), *Muzeum...*, s. 145.

⁵⁷ H. Haacke, *On Social Greace*, „Art Journal” 1982, t. 42, nr 2, [online]: https://www.jstor.org/stable/776545?read-now=1&seq=5#page_scan_tab_contents/ (dostęp: 24.06.2021); tekst oryg.: From an economic standpoint, such involvement in the arts can mean direct and tangible benefits. It can provide a company with extensive publicity and advertising, a brighter public reputation, and an improved corporate image. It can built better customer relations, a readier acceptance of company products, and a superior appraisal of their quality. Promotion of the arts can improve the morale of employees and help attract qualified personnel.

⁵⁸ H. Haacke, *On Social...*, dz. cyt., [online:] https://www.jstor.org/stable/776545?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents/ (dostęp: 24.06.2021); tekst oryg.: Perhaps the most important reason for the increased interest of international corporations in the arts is the almost limitless diversity of projects which are possible. These projects can be tailored to a company's specific business goals and can return dividends far out of proportion to the actual investment required.

przez duże korporacje, na pozornie neutralny status muzeów (dotyczyło to również oddziaływania politycznego na pracę dyrektorów i członków rad powierniczych). Dobrze znanym przykładem ilustrującym takie powiązania była „Taking Stock (unfinished)” z 1984 roku, w której artysta ujawnił relacje pomiędzy znanym brytyjskim kolekcjonerem Charlesem Saatchim a polityką kolekcjonerską Tate Gallery (popieraną przez rząd Margaret Thatcher, której Saatchi pomógł wygrać wybory)⁵⁹. Haacke stworzył też kilka prac pokazujących, jak – wraz ze zmianą właścicieli – rosła wartość wybranych obrazów (np. „Les Poseuses – small version” Georges’a Seurata czy „Bunch of Asparagus” Édouarda Maneta). Dodać trzeba, że „faktograficzna” instalacja dotycząca obrazu Maneta została odrzucona przez Museum Ludwig w Kolonii, ponieważ ujawniała nazistowską karierę jego patrona i prezesa Deutsche Bank, Hermanna Josefa Absa, który przekazał obraz do muzeum.

Istotnym kontekstem dla powstawania prac artystycznych w Stanach Zjednoczonych, była również specyfika tamtejszego sektora sztuki, w tym wysoka pozycja galerii komercyjnych i ich wpływ na rozwój produkcji artystycznej oraz promowanie konkretnych twórców. Współpraca z galerią skutkowałą dla artysty rezydencjami, grantami i rozgłosem w środowisku, a to z kolei prowadziło do wzrostu wartości rynkowej jego prac. Wzrost wartości rynkowej łatwiej było osiągnąć przy udziale galerii niż bez nich. Galerie komercyjne kształtowały więc rynek sztuki, pośrednio wpływały na muzea i program ich wystaw, a prace artystyczne w zasadzie całkowicie uległy utowarowieniu. Dlatego też często – z pobudek czysto ekonomicznych – wspierano sztukę, która nie była problematyczna i nie zagrażała interesom osób tworzących obieg artystyczny (choć oczywiście znalazła się przestrzeń również dla prac niewygodnych).

Cały ten system wiązany z wytwarzaniem, zamawianiem, ochroną, promocją, krytyką oraz sprzedażą dzieł sztuki, zyskał miano *artworldu*. Termin ten w pierwszej połowie lat 60. XX wieku spopularyzował filozof i krytyk sztuki Arthur Danto. W eseju „The Artworld”⁶⁰ wyjaśnia, jak współczesna estetyka jest definiowana przez instytucje i społeczności tworzące „świat sztuki”. Oglądając pop-artową pracę Roya Lichtensteina „The Kiss” w „Art in America”, prestiżowym czasopiśmie artystycznym, Danto stwierdził, że jeśli miesięcznik ten publikuje komiks, to absolutnie wszystko może być dziś sztuką. Czerpiąc z heglowskiej teleologii, autor prezentuje historię sztuki jako

⁵⁹ M. Szelaąg, *Sztuka...* dz. cyt., [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum...*, s. 146.

⁶⁰ A. Danto, *The Artworld*, „The Journal of Philosophy” 1964, t. 61, nr 19, s. 571-584.

składającą się z kilku etapów. Etap mimetyczny, kiedy sztuka naśladowała naturę, został zastąpiony przez trwającą do XIX wieku walkę różnych stylów. Dziś znajdujemy się na – zapoczątkowanym przez impresjonistów – etapie posthistorycznym. Charakteryzuje się on tym, że obieg sztuki zdeterminowany jest przez refleksję teoretyczną i historyczną, co oznacza, że jedynie nieliczna grupa profesjonalistów może ocenić, które z artefaktów są dziełami sztuki. Estetyka stała się całkowicie autonomicznym obszarem wiedzy. W tym kontekście esej Danto okazał się jednym z najważniejszych tekstów instytucjonalnej teorii sztuki. Kojarzony jest z nią również inny filozof, George Dickie, który zwrócił uwagę na to, że Arthur Danto scharakteryzował instytucjonalną naturę sztuki. Kiedy Dickie pisze, że *artworld* jest instytucją, ma na myśli, że jest „ustaloną praktyką”⁶¹. Pokazuje też, że *artworld* istnieje, odkąd istnieje sztuka.

Artyści i fali podejmowali nie tylko krytykę poszczególnych instytucji czy wpływowych osób, ale też całego systemu. W 1968 roku Julio Le Parc – argentyński artysta tworzący we Francji – opublikował krótki tekst pt. „Demystifying Art”⁶². Le Parc, będący pod dużym wrażeniem majowych i czerwcowych wydarzeń paryskich, stwierdza, że mimo całkowitej zmiany uwarunkowań zewnętrznych, sytuacja w świecie sztuki pozostaje taka sama:

Nawyki się utrzymują. Malarze nadal tworzą swoje prace, galerie i muzea nadal je prezentują, krytycy krytykują, dilerzy i kolekcjonerzy przypisują im wartość pieniężną, a publiczność nie bez powodu pozostaje tak samo obojętna jak wcześniej. Obojętna i odległa od sztuki „klasowej”, od sztuki konsumowanej tylko przez burżuazję, od sztuki, która potwierdza w sobie wszystkie przywileje władzy, od sztuki, która utrzymuje ludzi w zależnym, pasywnym stanie.⁶³

Artysta zwraca uwagę, że twórcy – protestując przeciwko systemowi społecznemu – nie przyjmują do wiadomości, że sami są jego częścią. Krytykuje poszukiwanie „abstrakcyjnych winnych” za kształt świata sztuki. Wskazuje na potrzebę obalania mitów, których „używają rządzący, by utrzymać swoją hegemonię” w sferze sztuki: mitu

⁶¹ G. Dickie, *What is art? An institutional analysis*, [w:] G. Dickie, *Art and the Aesthetic, An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca NY 1974, s. 33.

⁶² J. Le Parc, *Demystifying Art*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional...*, dz. cyt., s. 66-70.

⁶³ J. Le Parc, *Demystifying Art*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional...* dz. cyt., s. 67; tekst oryg.: „Habits persist. Painters continue to produce their works, galleries and museums continue to show them, critics to critique them, dealers and collectors to assign a monetary value to them, and the "general public" with good reason, remains as indifferent as before. Indifferent and distant from "class" art, from art that is consumed - if that - only by the bourgeoisie, from art that reasserts within itself all of the privileges of power, from art that maintains people in the dependent, passive state”.

unikalnego obiektu, genialnego, nieprzystosowanego do „zwykłego” życia artysty, sukcesu albo – co gorsza – możliwości sukcesu⁶⁴. Ta „autokrytyczna” perspektywa pojawiająca się w działaniach związanych z krytyką instytucji, z biegiem lat będzie coraz silniejsza.

Ważnym nurtem refleksji związanej ze współczesnym funkcjonowaniem *artworldu* stała się także problematyka dotycząca utowarowienia sztuki. W 1968 roku belgijski artysta Marcel Broothaers założył we własnej pracowni fikcyjne muzeum sztuki – „The Department of Eagles”. Artysta skonstruował je ze skrzyń do transportu prac artystycznych, reprodukcji w formie pocztówek oraz tabliczek z podpisami informującymi gości, że znajdują się w muzeum. Ku jego zdumieniu muzeum przetrwało kilka lat, podczas których przenoszono i rekonstruowano je kilkakrotnie (m.in. w „prawdziwym” muzeum w Düsseldorfie). Popularność „The Department of Eagles” utwierdziła jego autora w przekonaniu, że produkcja artystyczna szybko staje się częścią komercyjnego obiegu i rynku sztuki⁶⁵.

C. Sztuka i klasa społeczna

Używane przez Le Parca sformułowania – takie jak „hegemonia” czy „sztuka klasowa” – kierują nas w stronę kolejnego poziomu zainteresowań krytyki instytucjonalnej, a mianowicie znaczenia klasy społecznej w kształtowaniu się pola sztuki⁶⁶. Namysł dotyczący tej problematyki wyłonił się z centralnego w teorii Antonio Gramsciego pojęcia hegemonii, które od końca lat 60. XX wieku robiło zawrotną karierę w studiach kulturowych, naukach politycznych i socjologii, a w związku z tym w sposób naturalny wpłynęło na działania artystyczne tamtego czasu. Pojęcie to oznaczało sytuację, „[...] w której określone grupy społeczne roztaczają swój autorytet moralny i intelektualny nad innymi grupami społecznymi, narzucając im pewne ramy interpretacyjne jako oficjalne sposoby rozumienia rzeczywistości, czy wreszcie

⁶⁴ J. Le Parc prawdopodobnie odwołuje się tu do zjawiska, które cztery dekady później dogłębnie opisał Gregory Sholette pod metaforą „ciemnej materii świata sztuki”, mając na myśli ogromną grupę wykluczonych z głównego obiegu i sprekaryzowanych artystów, którzy jednocześnie pełnią funkcję gwaranta trwałości całego systemu sztuki.

⁶⁵ P. Sikora, *Krytyka...* dz. cyt., s. 34.

⁶⁶ Kategorii pola sztuki używam tu za Pierre'em Bourdieu.

konstruuja swego rodzaju metaświatopogląd integrujący różne, powstające w toku społecznej praktyki, wizje tego, jak powinna wyglądać wspólnota”⁶⁷.

Temat ten podjęła m.in. amerykańska artystka Martha Rosler w tekście „Lookers, Buyers, Dealers and Makers: Thoughts on Audience”⁶⁸. Poszukiwała czynników, które sprawiły, że instytucja sztuki stała się elitarna. Główną determinantą decydującą o kształcie sztuki jest dla niej siła nabywcza wyższej klasy średniej oraz wpływ tej klasy na produkowanie określonej estetyki, która przekłada się na decyzje kuratorów i dyrekcji muzeów. Rynek sztuki, obrót pracami artystycznymi, to dziś jedna z największych gałęzi gospodarki, w której kolekcjonerstwo gra dominującą rolę. Rosler zwraca także uwagę na system edukacji w liberalnym społeczeństwie, który przyczynił się do ukształtowania poglądu, że w estetycznej kontemplacji nie ma miejsca na bezpośrednie zaangażowanie społeczne czy polityczne. Tzw. „sztuka wysoka” jest ściśle kontrolowana, a jej wartość zasadza się na wynikającym jeszcze z filozofii oświeceniowej podziale na sztukę wysoką i niską oraz związaną z tym podziałem produkcję artystyczną, opartą na formalnych kryteriach i romantycznej figurze artysty oddzielonego od publiczności. Wątek opisany przez Rosler podjęła także artystka i filozofka Adrian Piper. W eseju „Power Relations within Existing Art Institutions”⁶⁹ zwraca uwagę na fakt, że większość osób zajmujących się twórczością wywodzi się z klas o dość wysokim statusie majątkowym – średnich i wyższych. Warunkiem wstępnym do podjęcia decyzji o pracy twórczej jest zwykle komfortowa sytuacja finansowa, stąd osoby, które doświadczają w tym zakresie trudności, nieczęsto decydują się na taką ścieżkę zawodową. W konsekwencji, w szkołach artystycznych nieproporcjonalnie więcej jest studentów z zamożnych środowisk, reprodukujących tym samym wartości przynależne ich klasie, takie jak skupienie na formie czy innowacji medium, jednocześnie pomijających tematy społeczne i polityczne. Tak powieliła się *status quo*⁷⁰. Artyści i artystki I fali krytyki instytucjonalnej krytycznie podchodzili do modelu instytucji sztuki jako tej, która odbija wizerunek i aspiracje burżuazyjnej tożsamości. Jednym z głównych pytań tego czasu było więc pytanie o to, jak tworzyć i funkcjonować w świecie sztuki bez reprodukcji

⁶⁷ M. Wróblewski, *Wierni jako zasób kontrhegemoniczny. Spór o krzyż w kontekście teorii hegemonii*, „Kultura popularna” 2014, nr 1 (39) s. 15.

⁶⁸ M. Rosler, *Lookers, Buyers, Dealers and Makers: Thoughts on Audience*, [w:], A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional...* dz. cyt., s. 206-233.

⁶⁹ A. Piper, *Power Relations within Existing Art Institutions*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional...*, dz. cyt., s. 246-274.

⁷⁰ A. Alberro, dz. cyt., [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional...*, dz. cyt., s. 10.

różnorodnych opresyjnych struktur. Obok problemu klasowego jedną z najważniejszych kwestii była – i pozostaje – dyskryminacja ze względu na płeć.

W 1971 roku ukazał się przełomowy tekst Lindy Nochlin „Why Have There Been No Women Artists?”⁷¹, który poruszył problem gender i nierównego traktowania. W tym esejku Nochlin odpowiedziała na tytułowe pytanie w dosyć przewrotny sposób. W odróżnieniu od większości ówczesnych wypowiedzi feministycznych, nie obrała sobie za cel opowiedzenia na nowo historii sztuki poprzez włączenie do niej artystek dotąd wykluczonych z historycznego dyskursu. Pisała wręcz, że „faktem jest, że – o ile wiemy – nie było wielkich artystek, choć było wiele interesujących i dobrych, które nie zostały wystarczająco zbadane lub docenione⁷²”. Zamiast tego zwróciła uwagę na struktury instytucjonalne, które blokowały kształcenie kobiet, a dokładniej na brak dostępu kobiet do modeli pozujących do aktów w okresie od renesansu, aż do końca XIX wieku. Staranne i długotrwałe badanie nagiego ciała było w tamtym okresie niezbędne do tego, aby stworzyć pracę artystyczną, aspirującą do miana wybitnej. Było też istotą malarstwa historycznego, ujmowanego jako najwyższa kategoria sztuki. Problem polegał na tym, że podczas gdy warsztaty z aktu były centralnym punktem zajęć praktycznych na akademiach sztuk pięknych, studentki nie mogły w nich uczestniczyć (m.in. w akademii londyńskiej aż do 1893 roku). W późniejszych latach model (mężczyzna) musiał mieć częściowo zasłonięte ciało. Pozowanie kobiet było zaś zakazane w prawie wszystkich publicznych akademiach aż do 1850 roku, a w wielu innych do lat późniejszych. Pozbawienie kobiet możliwości uczestnictwa w tym rodzaju ćwiczeń było więc równoznaczne z pozbawieniem ich możliwości tworzenia „wielkiej” sztuki, a w konsekwencji prowadziło do ograniczenia ich twórczości do dziedzin mniej cenionych w środowisku artystycznym: portretu, pejzażu czy martwej natury⁷³. Nochlin pokazuje też, że ciekawym kontekstem dla pytania, dlaczego nie było wielkich artystek, jest np. pytanie o to, dlaczego nie było również wielkich artystów pochodzących z arystokracji. Nawiązując do mitu genialnego artysty konkluduje, że raczej nie dlatego, że zarówno kobiety jak i arystokracja pozbawione są „genu geniuszu”, ale dlatego, że wśród obu tych grup ilość czasu, którą trzeba było poświęcić na pełnienie różnorodnych

⁷¹ L. Nochlin, *Why have there been no women artists*, http://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf (dostęp: 24.06.2021).

⁷² L. Nochlin, *Why...*, dz. cyt., s. 5.

⁷³ L. Nochlin, *Why...*, dz. cyt., s. 24.

funkcji społecznych, blokowała możliwość całkowitego poświęcenia się i doskonalenia w sztuce.

Na kształt eseju Lindy Nochlin z pewnością miała wpływ druga fala feminizmu, głównie działalność (opartej na współczesnej filozofii) radykalnej gałęzi Women's Liberation Movement (WLM). Opublikowany w 1970 roku tekst „The Personal is Political”⁷⁴ autorstwa Carol Hanisch, popularyzował tytułowe hasło i był odpowiedzią na narrację jego przeciwników, którzy twierdzili – jak relacjonuje po latach Hanisch – że gdyby kobiety „po prostu stanęły w swojej obronie i wzięły więcej odpowiedzialności za swoje życie, nie musiałyby mieć niezależnego ruchu wyzwolenia kobiet”⁷⁵. Problemy takie jak nierówny podział obowiązków domowych czy opieki nad dziećmi, a także silnie akcentowane przez WLM kwestie kobiecej seksualności, wyglądu czy prawa do aborcji, traktowane były jako prywatne problemy pojedynczych kobiet, które są możliwe do rozwiązania na poziomie indywidualnym. W przeciwieństwie do tej narracji esej „Prywatne jest polityczne” wskazywał, że osobiste doświadczenie wypływa z szerszego, społecznego i politycznego kontekstu, w tym przypadku z systemu patriarchalnego, opresyjnego dla kobiet. Zanurzony w tej myśli wywód Nochlin, objaśniał więc indywidualne losy artystek podkreślając uwarunkowania społeczne i instytucjonalne.

Na gruncie sztuki ruch feministyczny zainspirował powstanie takich organizacji jak Women Artist in Revolution (WAR) czy wyłoniony z niej Ad Hock Committee. WAR był kolektywem nowojorskich artystek i aktywistek, które odłączyły się od zdominowanej przez mężczyzn Art Workers' Coalition, po zorganizowanej w 1969 roku corocznej wystawie Whitney Museum of American Art, na której na sto czterdzieści trzy prezentowane prace pokazano tylko osiem autorstwa kobiet. Organizacja prowadziła m.in. działania wzywające muzea do zmiany polityki i włączania twórczości artystek do swoich programów. Jednak po czasie organizacje te zdecydowały się bardziej skupić na samoorganizacji niż walce o zmiany w konserwatywnych instytucjach. W 1971 roku pod przewodnictwem Jacqueline Skiles otworzyły Women Interart Center – feministyczną organizację dla kobiet działających w sztuce. Centrum istniało do początku lat 80. i obejmowało galerię i teatr, organizowało wystawy, warsztaty, wydarzenia teatralne i muzyczne, odczyty poetyckie, pokazy filmów, panele dyskusyjne i wykłady. Było jedną

⁷⁴ C. Hanisch, *The Personal is Political*, „Notes from the Second Year: Women's Liberation” 1970.

⁷⁵ Tamże, s. 1.

z pierwszych prób stworzenia własnej, kobiecej organizacji w kontrze do dominujących instytucji, co stanie się częstszą praktyką w latach 80. i 90. XX wieku.

Jedną z artystek podejmujących temat gender w działaniach z zakresu krytyki instytucjonalnej była Mierle Laderman Ukeles. Po urodzeniu dziecka, gdy większość czasu poświęcała macierzyństwu, zwróciła uwagę, że podziwiani przez nią artyści (mężczyźni) nie musieli poświęcać kariery na rzecz dziecka i rodziny. Jej refleksja przełożyła się na opublikowany pod koniec lat 60. „Manifesto for Maintenance Art 1969!”⁷⁶, w którym ogłosiła:

Jestem artystką. Jestem kobietą. Jestem żoną. Jestem matką (przypadkowa kolejność). Piekielnie dużo piorę, sprzątam, gotuję, reperuję, wspieram, chronię itp. Ponadto (do tej pory rozdzielając te dwie sfery) „robię” sztukę. Teraz po prostu będę robiła te wszystkie codzienne rzeczy i przepuszczę je do świadomości, pokażę jako sztukę. (...) Moja praca będzie pracą artystyczną.⁷⁷

Codzienną pracę domową i obowiązki matczyne przenosi następnie w kontekst instytucjonalny. W wyływającym z manifestu performansie „Hartford Wash: Washing/Tracks/Maintenance: Outside” artystka sprząta galerię sztuki w Hartford. Tym gestem pokazuje, że przestrzeń instytucji sztuki to przestrzeń pracy, w której wykonuje się szereg czynności niebędących działalnością artystyczną, ale umożliwiających ją, np. montaż obrazów, malowanie ścian, mycie podłóg i okien. Praca często obarczona jest problemem genderowym, ale też klasowym i/lub rasowym⁷⁸. Temat gender i rasizmu w strukturach instytucji sztuki artyści podejmą szerzej w latach 80. XX wieku, w ramach tzw. II fali krytyki instytucjonalnej.

4. II fala krytyki instytucjonalnej: walka o instytucję

II fala wyłoniła się na przełomie lat 80. i 90. XX wieku. Powodem jej powstania były zazębiające się procesy: zwiększenie obrotów rynku sztuki, rozwój studiów

⁷⁶ M. Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art. 1969!*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional...*, dz. cyt., s. 144-148.

⁷⁷ M. Laderman Ukeles, *Manifesto...*, dz. cyt., s. 146; tekst oryg.: „I am an artist. I am a woman. I am a wife.

I am a mother. (Random order) I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I ‘do’ Art. Now I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art [...] MY WORKING WILL BE THE WORK”.

⁷⁸ P. Sikora, *Krytyka...*, dz. cyt., s. 41.

kulturowych i krytycznych studiów muzealnych, powstawanie nowych (i rozbudowywanie już istniejących) muzeów sztuki współczesnej⁷⁹. Druga fala – oprócz intensyfikacji poszukiwań zapoczątkowanych w poprzednich dekadach, np. dotyczących tematu obecności grup mniejszościowych w sztuce – zwróciła się także ku problematyce makro-przekształceń współczesnego życia, takich jak np. rozwój kapitalizmu i jego wpływu na działanie instytucji. Podejmowano też temat edukacyjnej roli muzeów i pozycji odbiorcy. Powyższe tematy podjęli m.in. Andrea Fraser, Fred Wilson, Louise Lawler, Martha Fleming, Lyne Lapointe czy Group Material⁸⁰. Podczas, gdy krytyka I fali skupiała się głównie na negacji hegemonicznego porządku i denaturalizacji obowiązujących ówczesnie hierarchii, II fala stworzyła warunki do myślenia o transformacji instytucji, nadaniu jej nowych znaczeń i powinności. Z takiego myślenia wpływały działania m.in. Andrei Fraser, Louise Lawler czy Guerilla Girls. Drugą, wyraźną drogą były rozwijające się od początku lat 90. dążenia do funkcjonowania poza systemem instytucjonalnym, całkowicie odrzucające dotychczasową tradycję krytyki instytucjonalnej (np. praktyka Group Material).

A. Ruch feministyczny, prawa mniejszości

II fala kontynuowała działania inspirowane przez ruch feministyczny i ruch na rzecz praw Afroamerykanów. W 1985 roku swoją działalność rozpoczęła nowojorska grupa Guerilla Girls. Jej członkinie chroniły swoją tożsamość posługując się pseudonimami i w miejscach publicznych nosząc maski goryla. Popularność zyskały poprzez kampanię plakatową skierowaną do muzeów, dilerów, kuratorów, krytyków i artystów, którzy ich zdaniem byli odpowiedzialni za wykluczanie artystek z głównych

⁷⁹ P. Sikora, *Krytyka...*, dz. cyt., s. 48.

⁸⁰ Andrea Fraser (ur. 1965) – amerykańska performerka, badaczka, w swoich pracach tropi ukryte pragnienia uczestników *artworldu*, komentuje utowarowienie sztuki współczesnej, jako jedna z pierwszych zwróciła uwagę na instytucjonalizację I i II fali krytyki instytucjonalnej i związane z nią zatracenie realnego krytycznego potencjału prac; Fred Wilson (ur. 1961) – amerykański artysta, zajmujący się głównie tematyką sposobów prezentacji sztuki i tworzenia kolekcji, analizując jak wpływają one na interpretację wartości artystycznej i historycznej prawdy, szczególnie w kontekście czarnej sztuki i kultury; Louise Lawler (ur. 1966) – amerykańska artystka i fotografka, fotografująca prace innych artystów, prezentująca je często w przestrzeniach w których zostały wykonane, prezentowane czy magazynowane; Martha Fleming (ur. 1958) – akademiczka i pracownica muzeów zajmująca się muzeologią i historią kolekcji, łącząca praktykę i perspektywę badawczą; Lyne Lapointe (ur. 1957) – francusko-kanadyjska artystka zainteresowana muzeologią, historią sztuki i feminizmem, przez lata pracująca w duecie z Martha Fleming; Group Material – grupa artystów i artystek konceptualnych (m.in. Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Félix González-Torres i Hans Haacke), której celem było przybliżenie sztuki codziennemu życiu i kontrola nad każdym etapem „życia” sztuki, przez kilka lat prowadzili własną galerię na Manhattanie.

wystaw i publikacji. Jeden z plakatów informował, że różnica w wynagrodzeniach kobiet i mężczyzn w sektorze sztuki jest większa niż w innych obszarach amerykańskiego rynku: „Kobiety w Ameryce zarabiają tylko 2/3 tego, co mężczyźni. Artystki zarabiają tylko 1/3 tego, co artyści”. Z kolei na plakacie z 1988 roku pt. „Zalety bycia artystką”, wymienionych zostało trzynaście tytułowych „zalet”, np.: „praca bez presji sukcesu”, „możliwość wyboru między karierą a macierzyństwem”, „świadomość, że twoja kariera może się rozpocząć dopiero po osiemdziesiątce” (nawiązanie do życiorysu Louise Bourgeois), czy „pojawienie się na zdjęciu w magazynie sztuki w stroju goryla”. Z kolei na innym plakacie pytały: „Kiedy rasizm i seksizm przestaną być modne, ile będzie warta twoja kolekcja sztuki?”.

Plakaty często kierowane były też do konkretnych instytucji i osób. Na przykład jeden z nich przedstawiał nazwiska kilku najpopularniejszych ówczesnie artystów (m.in. Bruce'a Naumana czy Richarda Serry'ego) z podpisem: „Co łączy tych artystów? Pozwalają na wystawianie swoich prac w galeriach, które pokazują nie więcej niż 10% prac kobiet lub wcale”. Artystki wysyłały także sarkastyczne plakaty do kolekcjonerów, stylizowane na powiększony odręczny list na bladuróżowym papierze, w którym ubolewały, jak niewiele prac w kolekcji adresata zostało stworzonych przez kobiety. Artystki zapoczątkowały też tzw. „weenie counts” – liczyły w poszczególnych muzeach sztukę tworzoną przez kobiety i przez mężczyzn. Efektem tych akcji była najpopularniejsza chyba praca kolektywu – pierwszy kolorowy plakat, dotyczący Metropolitan Art Museum, z napisem: „Czy kobiety muszą być nagie, żeby dostać się do Met. Museum?” i kalkulacją: „mniej niż 5% prac w sekcji sztuki współczesnej to prace kobiet, ale ponad 85% aktów to akty kobiece”. Obok tekstu została umieszczona grafika z jednym z najpopularniejszych kobiecych aktów sztuki zachodniej – „La Grande Odalisque” – z głową goryla w miejscu oryginalnej twarzy modelki.

Jednym z twórców podejmujących w swojej pracy temat rasizmu i powiązanego z nim europocentryzmu był Fred Wilson. Kwestionował on politykę rasową praktykowaną przez muzea. Jednym z przykładów jest jego praca z 1991 roku pt. „Guarded View”, pokazująca wystawę odbywającą się w The New York City Museum, „strzeżoną” przez pozbawione głów manekiny, przedstawiające ciemnoskórych strażników w uniformach nowojorskiego muzeum. Pozbawieni tożsamości reprezentanci określonej rasy, wykonujący niskopłatną pracę, uosabiali realnie istniejące w tej instytucji

nierówności rasowe (i klasowe)⁸¹. Inna praca artysty to „Mining the Museum” zrealizowana rok później w Maryland Historical Society. MHS zostało założone w 1844 roku w celu gromadzenia, ochrony i badania obiektów związanych z historią stanu Maryland. Instytucja w dotychczasowej narracji ignorowała jednak tematykę związaną z przeszłością kolonialną, niewolnictwem i abolicją. Z przedmiotów odszukanych w zbiorach muzealnych Wilson zaaranżował wystawę. Zestawił ze sobą artefakty o zróżnicowanym znaczeniu historycznym pokazujące, że Afroamerykanie i rdzenni Amerykanie nie są reprezentowani w praktykach muzealnych, jak też w *artworldzie*. Przy wejściu na wystawę, na postumentach umieścił trzy popiersia ważnych osobistości: Napoleona, Andrew Jacksona i Henry'ego Claya. Po ich lewej stronie postawił puste, czarne postumenty z nazwiskami trzech zasłużonych, związanych ze stanem Maryland i pomijanych Afroamerykanów: Fredericka Douglassa, Benjamina Bannekerka i Harriet Tubman⁸². W innym miejscu wystawy artysta wyeksponował obrazy z XVIII i XIX wieku, a następnie zmienił ich tytuły, aby skierować uwagę na przedstawionych na nich „bohaterów drugiego planu”. Jeden z obrazów olejnych zatytułowany „Życie na wsi” i przedstawiający piknik, na którym bawią się dobrze ubrane białe osoby, został przemianowany na „Frederick serwujący owoce” – aby podkreślić widniejącego na obrazie czarnoskórego służącego⁸³. Z kolei w instalacji „Metalwork” Wilson zestawił ze sobą srebrną, ozdobną zastawę z niewolniczymi kajdanami, aby pokazać, że zamożność i wysoki status jednej części społeczeństwa, nie zostałyby osiągnięta bez wykorzystania drugiej.

Kilka lat wcześniej, w 1987 roku, pochodzący z Pakistanu i tworzący w Londynie artysta i kurator Rasheed Araeen, założył „Third Text. Third World Perspectives on

⁸¹ P. Sikora, *Krytyka...*, dz. cyt., s. 45-46.

⁸² Frederick Douglass (1818-1895) – afroamerykański niewolnik, mówca, działacz społeczny, wysoki urzędnik państwowy. Po ucieczce z niewoli został przywódcą ruchu abolicjonistów w Massachusetts i Nowym Jorku; Benjamin Banneker (1731-1806) – afroamerykański przyrodnik, matematyk, astronom, autor popularnych almanachów, ważna postać czarnej kultury; Harriet Tubman (1820-1913) – afroamerykańska abolicjonistka, działaczka społeczna, sufrażystka. Po ucieczce z niewoli działała w Kolei Podziemnej, czyli sieci przerzutowej zbiegłych czarnych niewolników, na który składały się drogi, bezpieczne kryjówki i domy, pomocne organizacje i społeczności. Podczas wojny secesyjnej walczyła w armii Unii – najpierw jako kucharka i pielęgniarka, później jako zwiadowca i szpieg. Pierwsza kobieta-dowódca tej wojny – prowadziła ekspedycję zbrojną, podczas której oswoiła ponad 700 zniewolonych Afroamerykanów.

⁸³ Wilson, wybierając imię Frederick dla czarnego chłopca z obrazu, odwoływał się do siebie. W trakcie przygotowywania wystawy, dla artysty ważną okazała się kwestia reprezentacji. Podpisując inny obraz, pytał: „Gdzie jest moja twarz?”. Stąd też wieloznaczność tytułu wystawy: „Mining the Museum” (w tym kontekście fonetyczne nawiązanie do „sprawienia, że coś staje się moje”. Więcej: Judith E. Stein, *Sins of Omission [Fred Wilson's Mining the Museum]*, [online:] <https://judithstein.com/1993/10/01/sins-of-omission-fred-wilsons-mining-the-museum/> (dostęp: 22.04.2022).

Contemporary Art and Culture”. Było to przełomowe czasopismo inspirowane studiami postkolonialnymi, które za cel obrało sobie zanegowanie europocentrycznej wizji historii sztuki i jej rozwoju, która na sztukę artystów spoza świata „zachodniego” nakładała kalkę „egzotyczności”. W pierwszej dekadzie ukazywania się, czasopismo zajmowało się głównie polityką wystawienniczą instytucji muzealnych i galerii, szczególnie ich zamknięciem na sztukę innych kultur. Araeen był także kuratorem znaczącej wystawy „The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain” z przełomu 1989 i 1990 roku, zorganizowanej w Hayward Gallery w Londynie. Koncentrowała się ona na związkach artystów afrykańskich, karaibskich i azjatyckich – którzy przez znaczną część życia zawodowego mieszkali i tworzyli w Wielkiej Brytanii – z modernizmem. Badacz i kurator Hammad Nassar konstatował później, że wystawa była radykalną ingerencją w „ekskluzywny kanon europejsko-amerykańskiego modernizmu”⁸⁴. Warto dodać, że Araeen przez 11 lat (!) – od 1978 roku – zabiegał o możliwość zrealizowania wystawy (jego starania dokumentuje korespondencja z Art Council of Great Britain i Hayward Gallery)⁸⁵.

B. Obieg sztuki i kapitalizm

Wśród artystów tworzących w nurcie krytyki instytucjonalnej powszechna była również świadomość uwikłania w kapitalistyczne wzorce (dotyczyło to przede wszystkim wytwarzania i cyrkulacji prac artystycznych). Zachodni świat sztuki funkcjonował – w przeciwieństwie np. do ówczesnych państw Europy Wschodniej – w wolnorynkowym obiegu i bezpośrednio podlegał jego mechanizmom. Od lat 70. rolę wiodącej szkoły ekonomicznej zaczął przejmować monetaryzm. Wiara w skuteczność samoregulujących się mechanizmów rynkowych, niechęć do interwencji państwa w gospodarkę, narracje indywidualistyczne w miejsce kolektywnych – te elementy zyskały ogromne znaczenie, zwłaszcza w latach 80. XX wieku za rządów Ronalda Reagana w Stanach Zjednoczonych i Margaret Thatcher w Wielkiej Brytanii. Lata te przyniosły też oczywiście zmiany w *artworldzie*, które Andrea Fraser opisuje jako czas „korporacyjnych megamuzeów i działającego 24/7 globalnego rynku sztuki”, gdzie fundusze hedgingowe sprzedają akcje

⁸⁴ H. Nasar, *Notes from the Field: Navigating the Afterlife of the Other Story*, 1.04.2015, [online:] <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/notes-from-the-field-navigating-the-afterlife-of-the-other-story/type/essays> (dostęp: 24.06.2021).

⁸⁵ H. Nasar, *Notes...*, dz. cyt.

pojedynczego obrazu⁸⁶. Praca artystyczna stała się towarem. Jak zauważyła Hito Steyerl, artyści nadal krytykowali instytucje jako struktury autorytarne, jednak zaczęły być one postrzegane już nie tylko jako „reprezentatywna sfera publiczna”, ale właśnie jako twór ekonomiczny⁸⁷. Kapitalistyczną rzeczywistość instytucji sztuki przedstawia w tekście „Museums, managers of conciousness”⁸⁸ Hans Haacke. Podkreśla, że powiązania kultury i biznesu istniały zawsze (np. rady powiernicze muzeów składają się zwykle z osób ze świata biznesu lub finansów, stąd logika kapitalistyczna jest w instytucjach sztuki w „naturalny” sposób obecna). Problematykę tę podejmował w swoich pracach – wspomnianych już wcześniej – „Solomon R. Guggenheim. Board of Trustees” czy „On social grease”. W tekście z 2004 roku zwraca jednak uwagę na dwa nowe zjawiska, charakterystyczne dla pierwszej połowy lat 80.: pojawienie się menadżerów sztuki szkolonych przez prestiżowe uczelnie biznesowe oraz popularyzujące się rozdzielanie funkcji dyrektora muzeum na dwa stanowiska: artystycznego i biznesowego⁸⁹.

Jedną z twórczyń obserwujących rynkowe mechanizmy świata sztuki, była w tym czasie fotografka i artystka konceptualna Louise Lawler, specjalizująca się w fotografowaniu prac artystycznych innych artystów (fotografowała je, na ścianach domów aukcyjnych, siedzib korporacji, w mieszkaniach kolekcjonerów i w muzealnych magazynach). Interesowały ją te aspekty funkcjonowania sztuki, które leżą poza sferą wpływów artysty czy artystki. W 1984 roku umożliwiono Lawler dostęp do kolekcji Burtona i Emily Hall Tremaine, najpierw w ich prywatnych rezydencjach, potem podczas wystawy w muzeum, a kilka lat później – w 1988 roku – w domu aukcyjnym Christie’s. Jedną ze sfotografowanych w Christie’s prac była „Head of Marylin Monroe/Round Marylin” Andy’ego Warhola. Na zdjęciu – oprócz Marilyn Monroe – wyeksponowana została plakietka z ceną, z jaką praca została wystawiona na aukcję, podkreślając tym samym, że największe uznanie pracy artystycznej wyraża się w jej uwikłaniu w mechanizmy rynkowe. Z kolei fotografia „Pollock and Tureen. Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Connecticut” prezentuje fragment obrazu Pollocka zawieszony nad przedstawioną na pierwszym planie XVIII-wieczną porcelanową wazą: obraz staje

⁸⁶ A. Fraser, *From the Critique...*, dz. cyt., s.409.

⁸⁷ H. Steyerl, *The Institution of Critique*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional...*, dz. cyt., s. 486-492.

⁸⁸ H. Haacke, *Museums, managers of conciousness*, [w:] D. Preziosi (red.), *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Routledge Revivals, Londyn 2004.

⁸⁹ Tamże, s. 277-278.

się tylko jednym z wielu ozdobnych elementów w pomieszczeniu, dekoracją mającą świadczyć o zamożności jego właścicieli.

W 2003 roku (początek XXI wieku Hito Steyerl nazywa „przedłużeniem” II fali krytyki instytucjonalnej⁹⁰) Andrea Fraser zrealizowała video-performance „Untitled (The Collector)”. Na nagraniu zarejestrowane zostało godzinne spotkanie artystki z kolekcjonerem sztuki, podczas którego uprawiali seks. Spotkanie zostało wcześniej zaplanowane przez artystkę, a mężczyzna zapłacił – jak później relacjonowała Fraser – nie za stosunek seksualny, ale za udział w tworzeniu pracy artystycznej (choć ostateczna kwota nie została ujawniona, niektóre źródła mówią o 20 000 dolarów). Fraser zadaje pytanie, czy sprzedaż swojej sztuki kolekcjonerom jest formą prostytucji:

(...) interesuje mnie pytanie, czy sztuka jest prostytutką – oczywiście w sensie metaforycznym. Czy bardziej prostytutuję się uprawiając seks z mężczyzną, niż gdybym tylko sprzedała mu pracę? W rzeczywistości znacznie mniej komfortowo czuję się ze sprzedażą DVD z nagraniem „Untitled” niż z jego produkcją. „Normalna” sytuacja sprzedażowa w świecie sztuki wydaje mi się o wiele bardziej wyzyskująca niż jakikolwiek aspekt mojej relacji z uczestniczącym w nagraniu kolekcjonerem. To wtedy tracę kontrolę.⁹¹

Fraser zwraca tutaj uwagę na brak wpływu artysty wizualnego na sposób dystrybucji jego prac na rynku sztuki, na którym wartość pracy artystycznej określana jest przez jej zdolność do generowania zysków. Fraser z kolei zawsze starała się kontrolować cyrkulację swoich prac i ich znaczenia:

Do niedawna całą moją praktyką twórczą były prace „site-specific”, a logika wykonywania takich prac wiązała się dla mnie z możliwością kontroli ich obiegu: z bardzo precyzyjnym określeniem, do kogo praca jest adresowana i gdzie jest prezentowana, kim jest realna publiczność (...) a także jakie

⁹⁰ H. Steyerl, *The Institution...*, dz. cyt., s. 491.

⁹¹ Praxis, *Andrea Fraser*, „The Brooklyn Arts” 10.2004; [online:] <https://brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser> (dostęp: 23.06.2021); tekst oryg.: „(...) the question I’m interested in posing is whether art is prostitution—in a metaphorical sense, of course. Is it any more prostitution because I happen to be having sex with a man than it would be if I were just selling him a piece? In fact, I remain much less comfortable with selling the DVDs of “Untitled” than I was with producing the piece. The “normal” sales situation that one has in the art world feels much more exploitative to me than any aspect of my relationship with, or the exchange with the participating collector. That’s where I lose control of it”.

wymagania jej stawiam. „Untitled” nie jest tak naprawdę „site-specific”. Istnieje jako towar, który może krążyć i być pokazywany w różnych kontekstach.⁹²

Robiąc pracę o utowarowieniu sztuki, Fraser chciała, aby owo utowarowienie było jak najbardziej widoczne i czytelne. Jednocześnie zapewniła sobie wpływ na komercyjny obieg video performance’u. Wyprodukowano tylko pięć kopii DVD, z których jedna należy do występującego na nagraniu kolekcjonera, a osoby, które kupiły pozostałe, musiały podpisać bardzo restrykcyjną – w zakresie pól eksploatacji pracy – umowę. Kolejne lata przyniosą nowe rozpoznania w zakresie uwikłania sztuki w kapitalistyczne sposoby produkcji: dotyczące już nie tylko komercjalizacji sztuki, ale podstawowych sposobów i metod pracy w sztuce.

C. Ucieczka z instytucji

Działania artystów związanych z krytyką instytucjonalną często przybierały formę zerwania z kontekstem instytucjonalnym, czasem wręcz exodusem z instytucji. Część twórców była zmęczona krytyką, która jednocześnie nie prezentowała alternatywy dla systemu. Exodus podyktowany był chęcią budowania realnej alternatywy: tworzenia nowych warunków produkcji artystycznej, wystawiania i dystrybucji prac. Powodem była także negatywna rola jaką odgrywały wpływowe instytucje sztuki w życiu społecznym (nieograniczające się do aspektów związanych ze światem sztuki). O MoMA jako modelowym przykładzie pisał Piotr Piotrowski:

W istocie rzeczy, gdy przypomnimy sobie negatywną rolę, jaką odegrała MoMA pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku zarówno na płaszczyźnie politycznej, wspierając kapitalistyczne społeczeństwo przeciwko kontestatorskiej rebelii, jak i artystycznej, eliminując ze swojego pola zainteresowania sztukę krytyczną wobec wartości modernistycznych (z protestu wobec tego programu zostało stworzone w 1977 roku The New Museum of Contemporary Art w Nowym Jorku), zauważymy, jak głęboko wizja historii

⁹² Tamże, tekst oryg.: „Until recently all my work has been extremely site specific, and part of the logic of doing site specific work for me had to do with controlling the circulation of my work: with being very precise about who the work is addressed to and where it’s presented, about who the real audience is (...) and thinking about what kind of demands it makes on that real audience. Untitled is not really a site-specific work. It exists as a commodity that can circulate and be shown in different contexts”.

sztuki, którą Crimp nazwałby idealistyczną, związana jest z władzą poprzez muzeum i jego rytuały budującą własną legitymację.⁹³

Z tych refleksji wpływały m.in. interwencje artystyczne Daniela Burena, które realizował w latach 70., uznawane za jeden z przejawów rodzącego się wtedy street artu. Artysta pomijał rolę instytucji w prezentacji sztuki i swoje obrazy (prostokątne, pomalowane w pasy płaszczyzny) eksponował na ulicach Nowego Jorku⁹⁴. Jeszcze pod koniec lat 60. w Rosario w Argentynie, Eduardo Favario w ramach „Experimental Art Series”, zorganizował symboliczną akcję, w ramach której zamknął dla zwiedzających wystawę w galerii i zaprosił ich na spacer po mieście w poszukiwaniu prac artystycznych. Głośny był też gest Julio Le Parca, który w 1972 roku odrzucił propozycję retrospektywy w Muzeum Sztuki Współczesnej w Paryżu (w celu podjęcia decyzji rzucił monetą). Wielu artystów zaczęło samoorganizować się i budować własne, alternatywne sposoby wprowadzania dzieł do obiegu (tak jak wspomniana wcześniej feministyczna organizacja nowojorska Women Interart Center). Poszukiwanie strategii pozwalających na funkcjonowanie poza systemem instytucjonalnym, stało się częstszą praktyką właśnie w latach 80. i 90. Wielu twórców organizowało się wtedy w kolektywy.

Jednym z najlepiej znanych była Group Material, działająca w latach 1979-1996, do której należeli m.in. Jenny Holzer, Julie Aul, Barbara Kruger, Louise Lawler, Félix González-Torres i Hans Haacke. Głównym obszarem ich zainteresowań było przybliżanie sztuki do codziennego życia. Pytając „dla kogo przeznaczona jest sztuka?”, starali się zmienić relację pomiędzy tymi, którzy sztukę tworzą, a tymi, którzy ją oglądają. Ich celem było samodzielne wystawianie i promowanie swoich prac. Stwierdzili, że aby to osiągnąć i być „branym na poważnie” przez publiczność, muszą operować przestrzenią przypominającą „prawdziwą” galerię sztuki⁹⁵. Mimo sukcesu, jaki galeria odniosła w pierwszym roku działalności, z czasem pogłębiały się problemy organizacyjne i finansowe. Chcąc przeznaczyć więcej czasu na pracę twórczą i zaangażowanie społeczne, artyści zdecydowali się zrezygnować z przestrzeni wystawienniczej i związanych z nią zadań administracyjnych i fundraisingowych. Zadeklarowali, że chcą „zająć ostatnią alternatywną przestrzeń – przestrzeń bez ścian, która oddziela artystów i ich prace od najistotniejszych problemów społecznych Ameryki”⁹⁶. Od tej pory do

⁹³ P. Piotrowski, *Muzeum...*, dz. cyt., s. 22.

⁹⁴ P. Sikora, *Krytyka...*, dz. cyt., s. 29-30.

⁹⁵ Group Material, *Caution! Alternative space!*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional...*, dz. cyt., s. 236.

⁹⁶ Tamże, s. 237.

prezentacji swojej sztuki wykorzystywali m.in. takie nośniki jak billboardy, przestrzeń reklamową w wagonach metra, wkładki do „New York Times’a”, organizowali także wystawy na ulicach.

Inną alternatywną przestrzenią był WOW Cafè Theatre, kolektywnie zarządzany teatr w nowojorskiej East Village, który we wczesnych latach 80. założyły Peggy Shaw, Lois Weaver, Pamela Camhe i Jordy Mark⁹⁷. Była to przestrzeń twórcza dla kobiet, zwłaszcza tych identyfikujących się jako lesbijki czy osoby queer. Wiele z wystawianych w WOW spektakli dotyczyło ról płciowych, kobiecej nieheteronormatywnej tożsamości i seksualności. Tematyka ta pozostawała poza zasięgiem zainteresowań mainstreamowych instytucji i mediów i – jak wspominają członkinie kolektywu⁹⁸ – nie wzbudziła takiego rozgłosu i zainteresowania, jak choćby ówczesny teatr gejowski (np. broadwayowski cykl przedstawień „Torch Song Trilogy” Harveya Fiersteina czy „The normal heart” Larry’ego Kramera). WOW Cafè Theatre był mimo to miejscem, w którym rozwijały się takie nowatorskie artystki jak Holly Hughes, Carmelita Tropicana, Lisa Kron czy Moe Angelos, a swoje przełomowe spektakle prezentowała grupa Split Britches⁹⁹. WOW nie miał dyrektorki artystycznej ani innej formy scentralizowanej kontroli nad programem artystycznym – członkinie były w pełni niezależne w wyborze produkcji do zrealizowania. Chcąc uniknąć cenzury i zachowując otwarty charakter miejsca zrezygnowano z castingów na aktorki, a także z ubiegania się o duże granty, preferując wpływy ze sprzedaży biletów, darowizny z własnych pensji i małe, niezależne dofinansowania. W teatrze oprócz prezentacji spektakli odbywały się wystawy sztuki, variété, kabarety, koncerty; funkcjonowała tam mała strefa gastronomiczna, a także regularne „Talking Slides Show”, podczas których artystki prezentowały fragmenty przygotowywanych przez siebie prac i mogły liczyć na dyskusję na ich temat oraz merytoryczne wsparcie.

⁹⁷ WOW nadal działa. W tym fragmencie odnoszę się do fenomenu miejsca w perspektywie lat 80. XX w. i ówczesnej specyfiki środowiska artystycznego.

⁹⁸ H. Hughes i in., *Memories of the Revolution: The First Ten Years of the WOW Cafe Theater*, University of Michigan Press, (b.m.) 2015.

⁹⁹ Split Britches – założona w 1980 roku przez Louis Weaver, Peggy Shaw i Deb Margolin legendarna lesbijska grupa teatralna, która zasłynęła m.in. spektaklem „Belle Reprieve” – parodii „Tramwaju zwanego pożądaniem” Tennessee Williama, w którym podważeniu lub odwróceniu uległy role płciowe. Grupa zajmuje się tożsamością i kulturą lesbijską i queer, stworzyła oryginalny styl z elementami kabaretu, wodewilu, satyry oraz w duchu DIY – zgody na niedoskonałości i pomyłki w realizowanych przez nie przedstawieniach.

Do produkcji prac poza systemem instytucji i rynku sztuki nawoływała m.in. Adrian Piper. W tekście „Power Relations within Existing Art Institutions”¹⁰⁰ pisała o roli krytyka (połączonego różnorodnymi relacjami z kolekcjonerami i innymi aktorami świata sztuki) w procesie ustalania znaczenia dzieła, a w związku z tym też ścieżki kariery artysty. Zwraçała uwagę na oczekiwanie, że artysta wypracuje swój niepowtarzalny styl i będzie się go trzymać – takie prace łatwiej spieniężyć. Artystom, którzy nie chcą wpisywać się w ten model sugerowała tworzenie takich prac, które mogą funkcjonować poza obiegiem artystycznym i przetrwać bez wsparcia rynku sztuki. Wydaje się, że możliwości takich dostarczył dopiero postęp technologiczny i Internet. Dobrze ilustruje to działalność pojawiających się od drugiej połowy lat 90. grup artystycznych, takich jak: „RTMark” – anty-konsumencki kolektyw artystyczno-aktywistyczny, cyberfeministyczna organizacja „subRosa”, grupa artystów performance i hakywistów „Electronic Disturbance Theater” a także popularna grupa „The Yes Men”. Ich działania nie dotyczą bezpośrednio problemów instytucji sztuki, ale wypływają z chęci ich opuszczenia.

D. Kontestatorzy

Artyści postulujący wprowadzanie zmian od środka systemu, kwestionowali skuteczność podejmowanych prób „exodusu” w latach 60., 70. i 80. XX wieku. Zwracali uwagę na rozdział między teorią i praktyką związaną z krytyką instytucji, dotyczący kwestii fundamentalnej: sprawowania przez artystów kontroli nie tylko nad procesem twórczym, ale także nad dystrybucją ich dzieł. Prace powstające niejako poza systemem, ostatecznie – na powrót do niego „wciągnięte” – zyskiwały swoją wymiarną wartość (cenę rynkową), a ich recepcja była nadal uzależniona od *artworldu* i aktualnego kontekstu społecznego. Był to dostateczny dowód, że postulowana niezależność w dystrybucji sztuki była wtedy niczym więcej, jak tylko utopia¹⁰¹.

Instytucja sztuki – do tej pory traktowana jako problem – z początkiem lat 90. zaczęła być więc postrzegana jako jego możliwe rozwiązanie¹⁰². Podczas kiedy w ramach I fali występowano przeciwko instytucji sytuując się zazwyczaj poza jej nawiasem, część

¹⁰⁰ A. Piper, *Power...*, dz. cyt., [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional...*, dz. cyt., s. 246-274.

¹⁰¹ P. Sikora, *Krytyka...* dz. cyt., s. 48.

¹⁰² S. Sheikh, *Notes of Institutional Critique*, [w:] G. Raunig, G. Ray (red.), *Art and Contemporary...*, dz. cyt., s. 30.

twórców II fali wskazała, że ich rola – jako artystów – jest też zinstytucjonalizowana i uwikłana w relacje władzy. Na krytyczne interwencje zaczęły otwierać się również same instytucje. Zmiana w porównaniu do dwóch wcześniejszych dekad była więc znacząca: krytyka zaczęła wpływać nie z zewnątrz (przynajmniej deklaratywnie), ale z wewnątrz systemu. Proces ten dokonał się na dwa sposoby: po pierwsze przez uznanie artystów za część instytucjonalnego porządku (i tym samym przyjęcie przez nich odpowiedzialności za instytucje sztuki). Po drugie poprzez poszerzenie zainteresowań krytyką instytucjonalną – zaczęli zajmować się nią nie tylko artyści, ale także pracownicy sztuki mający często spory wpływ na kształt *artworldu*, w tym akademiczki i akademicy, kuratorzy i kuratorzy – osoby łączące różnorodne pola aktywności (dobrymi przykładami są działania podejmowane przez np. Marthę Fleming, Rasheeda Araeena czy Ivana Karpa).

Refleksję tę podsumowuje kontrowersyjny i jednocześnie ważny dla teorii krytyki instytucjonalnej esej Andrei Fraser „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique” z 2005 roku. Performerka przekonuje, że krytyka instytucjonalna okazała się skutecznym sposobem na podważenie fundamentów muzeum i wprowadzenie przemian w instytucjach, które poszerzyły ich ramy bardziej niż kiedykolwiek przedtem. Zwraca jednak uwagę, że dotychczasowe działania artystów, dążących do wyjścia poza system świata sztuki, redefinicji sztuki i zbliżenia jej do codziennego życia, nie poskutkowały uwolnieniem artysty od instytucji. Jej oparte na relacjach władzy podstawy pozostały nienaruszone. Krytyka instytucjonalna została zinstytucjonalizowana (i co więcej, zwraca uwagę na to, że zawsze taką była). Ucieczka od struktur *artworldu* okazała się niemożliwa, a sama instytucja poszerzyła swój zakres:

(...) instytucja sztuki jest nie tylko „zinstytucjonalizowana” w organizacjach takich jak muzea i wyrażona w obiektach sztuki. Jest również zinternalizowana i ucieleśniona w ludziach. Jest uwewnętrzniona w kompetencjach, modelach konceptualnych i sposobach percepcji, które pozwalają nam tworzyć, pisać i rozumieć sztukę lub po prostu uznawać sztukę za sztukę, niezależnie od tego, czy jesteśmy artystami, krytykami, kuratorami, historykami sztuki, dilerami,

kolekcjonerami czy odbiorcami. A przede wszystkim istnieje w interesach, aspiracjach i kryteriach wartości, które ukierunkowują nasze działania (...).¹⁰³

Fraser postulowała potrzebę autorefleksyjnego podejścia do instytucji: „jesteśmy instytucją” – pisze, a to oznacza, że rozwiązaniem dobrze znanych napięć, powstających między twórcami i instytucjami jest zarówno świadomość instytucjonalnych pułapek, jak też przyjmowanie odpowiedzialności za współtworzone przez siebie zależności:

To nie jest kwestia bycia przeciw instytucji: my jesteśmy instytucją. To kwestia tego, jaką instytucją jesteśmy, jakie wartości instytucjonalizujemy, jakie formy praktyki nagradzamy i do jakich nagród aspirujemy. Ponieważ instytucja sztuki jest zinternalizowana, ucieleśniona i performowana przez jednostki, krytyka instytucjonalna wymaga, abyśmy te pytania zadali przede wszystkim sobie.¹⁰⁴

Idea instytucji (auto)krytycznej utrwalona przez Fraser znacząco wpłynęła na sposób rozumienia krytyki instytucjonalnej w następnych latach.

5. Efekty

W książce „Polityka kulturalna Stanów Zjednoczonych”, Frédéric Martel pokazuje, że za sprawą przemian kulturowych i ruchu praw człowieka, pomiędzy rokiem 1965 a 1980, w USA zanikła akceptacja dla dominacji białej elity, od dwustu lat zajmującej kierownicze stanowiska w systemie kulturalnym. W ciągu piętnastu lat porzuciła ona swoje kody, zasady i ideologię na korzyść różnorodności kulturalnej – hasła spopularyzowanego w końcu lat 70. XX wieku, które stało się nowym *credo* Ameryki. Pojęcie to zostało spopularyzowane również w Europie – przewrotnie – jako broń przeciwko dominacji kulturalnej USA¹⁰⁵.

¹⁰³ A. Fraser, *From the Critique...*, dz. cyt., s. 413; tekst oryg.: „(...) institution of art is not only "institutionalized" in organizations like museums and objectified in art objects. It is also internalized and embodied in people. It is internalised in competencies, conceptual models and modes of perception that allow us to produce, write about and understand art, or simply to recognize art as art, whether as artists, critics, curators, art historians, dealers, collectors or museum visitors. And above all, it exists in interests, aspirations, and criteria of value that orient our actions (...).”

¹⁰⁴ A. Fraser, *From the Critique...*, dz. cyt., s. 417; tekst oryg.: „It's not question of being against the institution: we are the institution. It's a question of what kind of institution we are, what kind of values we institutionalize, what forms of practice we reward, and what kinds of rewards we aspire to. Because the institution of art is internalized, embodied, and performed by individuals, these are the questions that institutional critique demands we ask, above all, of ourselves”.

¹⁰⁵ F. Martel, *Polityka kulturalna Stanów Zjednoczonych*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2008, s. 517-519.

Przemiany te oraz refleksja wypracowana na gruncie krytyki instytucjonalnej, poskutkowały m.in. powstaniem nowej muzeologii i próbami przełożenia jej programu na praktykę. To właśnie w przestrzeniach muzeów została przeprowadzona najintensywniejsza autokrytyczna praca w tym zakresie. W artykule „Sztuka współczesna i muzeum”¹⁰⁶ najważniejsze zmiany ogólnych tendencji w strategiach muzealnych ostatnich dekad przedstawia Marcin Szelaąg. Generalna zmiana polegała na zerwaniu ze spopularyzowanym przez MoMA paradygmatem myślenia o ekspozycji muzealnej. W dziedzinie programu merytorycznego muzeum odeszło więc od postawy autorytatywnej w stronę poszukującej – nie dystrybuuje już prawd o tym, jak jest, ale pokazuje, że wizja historii jest indywidualna. Koncepcje kuratorskie poddawane są ciągłym rewizjom i przekształceniom. Kolekcje muzealne coraz częściej mają charakter specjalistyczny, a nie jak wcześniej encyklopedyczny. Redefinicji uległ również sam status obiektu: muzea otworzyły się na artefakty uważane do tej pory za peryferyjne i mniej znaczące, takie jak informacje tekstowe, ilustracje, pliki audio i video. Zwiększony udział artystów w przygotowywaniu wystaw doprowadził do wykorzystania alternatywnych technik prezentacji, które udowodniły, jak ograniczająca była dawna tradycja. Statyczno-monolityczny charakter instytucji został zastąpiony przez dynamiczno-czasowy: w przypadku muzeów doprowadziło to do wykształcenia dwóch, popularnych obecnie, metod prezentacji będących zaprzeczeniem modelu tradycyjnego, historyczno-chronologicznego. Pierwsza z nich to ekspozycja „ahistoryczna”: polega na „wyjęciu” prac artystycznych z historycznego i kulturowego kontekstu i zaprezentowaniu ich w układach, które nadają im nowe znaczenia. Z kolei ekspozycja „monograficzna” zakłada prezentację prac artystycznych ograniczonej liczby artystów połączonych pewnym wspólnym aspektem twórczości lub pogłębienie twórczości jednego artysty.¹⁰⁷ Przekształceniom uległy także relacje z publicznością: mam tu na myśli rozwój programów edukacyjnych oraz strategii włączających we współtworzenie działań instytucji.

Różnorodność kulturalna jako nowa ideologia, niekoniecznie przy tym zawsze odpowiadała – i nadal odpowiada – rzeczywistości. Zmiany – jak wskazuje Hito Steyerl – zaszyły głównie w sferze reprezentacji, jednak jest to właściwie reprezentacja wyłącznie symboliczna:

¹⁰⁶ M. Szelaąg, *Sztuka współczesna i muzeum*, [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum Sztuki: Od Luwru do Bilbao*, Katowice 2006, s.143-152

¹⁰⁷ M. Szelaąg, *Sztuka...* dz. cyt., [w:] M. Popczyk (red.), *Muzeum...*, s. 148-151.

Jest to proces kulturowej lub symbolicznej integracji krytyki z instytucją lub raczej z jej powierzchwnią, bez żadnych faktycznych konsekwencji w samej instytucji. Odzwierciedla to podobny proces na poziomie politycznym: symboliczną integrację, na przykład mniejszości, przy jednoczesnym utrzymaniu nierówności politycznej i społecznej (...)¹⁰⁸

W szerszej perspektywie polityczno-społecznej, kwestia reprezentacji i powiązana z nią polityka tożsamości, mimo bezsprzecznej słuszności walki o prawa mniejszości, nie zajęła się bezpośrednio kwestią klasy społecznej. Klasa pracująca podzieliła się na wiele grup o różnorodnej charakterystyce i wrażliwości, nie zajmując się w zasadzie tematem przemocy wytwarzanej przez kapitalizm, która – niezależnie od różnic między tymi grupami – dotykała i wciąż dotyka znakomitą większość z nich. Co więcej, jest tym bardziej odczuwana, im częściej mamy do czynienia ze zjawiskiem interseksjonalności, a więc krzyżowania się kategorii społecznych narażonych na dyskryminację. Polityka tożsamości w takim kształcie nie zagroziła obowiązującym relacjom władzy, w tym – jak wskazywała w cytowanym wcześniej tekście Andrea Fraser – również w świecie sztuki. Dominujący obecnie sposób produkcji i cyrkulacji prac artystycznych nie ma poważnej alternatywy, a globalizujący się świat i rozwój kapitalizmu, czy raczej jak ujął go Edward Luttwak – turbokapitalizmu, pogłębiły jedynie problemy związane z funkcjonowaniem rynku sztuki. Jedyną kategorią łączącą różnorodne grupy – jak pisze Steyerl – jest dziś doświadczenie prekarności wraz ze wszystkimi jego konsekwencjami. Wydaje się, że właśnie ta kondycja jest jednym z najistotniejszych impulsów do powstania najnowszych kontynuacji krytyki instytucjonalnej.

6. III fala krytyki instytucjonalnej jako potrzeba polityczna

Zainteresowanie krytyką instytucjonalną przeżyło renesans na początku XXI wieku. Współczesną świadomość artystyczną i refleksję dotyczącą instytucji artystycznych ukształtowały – podobnie jak to było w przypadku I i II fali – doświadczenia społeczne, stanowiące osobliwe połączenie sprawczości i niemocy: Arabskiej Wiosny, ruchu Occupy, greckich i hiszpańskich protestów przeciwko cięciom

¹⁰⁸ H. Steyerl, *The Institution...*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional...*, dz. cyt., s. 489-490; tekst oryg.: „That is the process of cultural or symbolic integration of critique into the institution or rather on the surface of the institution without any material consequences within the institution itself. This mirrors a similar process on political level: the symbolic integration, for example of minorities, while keeping up political and social inequality (...)”.

socjalnym, przejmowania władzy przez religijnych fundamentalistów (Kair) i prawicowych populistów (Węgry, Polska), militaryzacji syryjskiej rewolucji, polskiego Strajku Kobiet, protestów na Białorusi czy w Hongkongu. Wydarzenia te, wywołane przez wielowarstwowe kryzysy polityczno-ekonomiczne ostatnich kilkunastu lat – w szczególności przez przyspieszenie i transformacje kapitalizmu oraz związane z nim coraz powszechniejsze doświadczenie prekarności, a także pragnienie uwolnienia się od władzy i rynku – sprawiły, że idee szeroko rozumianego artystycznego aktywizmu ponownie zaczęły cieszyć się popularnością. Kryzys ideologii liberalnej i nieefektywne próby rozwiązania współczesnych wyzwań związanych z rządzeniem oferowane przez system demokracji przedstawicielskiej sprawiły, że zainteresowania twórczyń, myślicieli i badaczek, skupiły się przede wszystkim na tematyce przyszłości.

Wydarzeniem otwierającym nową debatę wokół krytyki instytucjonalnej był zrealizowany w latach 2005-2008 pod auspicjami European Institute for Progressive Cultural Policies interdyscyplinarny projekt „Transform”, podczas którego odbyły się sympozja i wystawy, a na łamach internetowego czasopisma „transversal” ukazały się artykuły podejmujące temat krytyki instytucjonalnej (w tym w ramach numeru pt. „do you remember institutional critique?”¹⁰⁹). W ramach projektu zastanawiano się nad obecnymi i przyszłymi możliwościami krytyki instytucjonalnej w oparciu o trzy obszary tematyczne. Po pierwsze uczestnicy projektu przyglądali się historii krytyki instytucjonalnej i postawili tezę, że obecnie wyłania się jej III fala, wykraczająca – zarówno w teorii jak i praktyce – poza dotychczasowe metody i rozpoznania. Debatowano także nad nowymi formami organizacji instytucji sztuki, które pozwolą im wdrożyć faktycznie krytyczne strategie działania oraz nad kwestią relacji pomiędzy instytucją a krytyką i ruchami społecznymi. Wszystkie te zagadnienia obecne są w toczonych dziś dyskusjach. Praktyki III fali nie są jednak ani jednorodne, ani „skanonizowane”, a sam termin („III fala”) wziął się, jak pisze Gerald Raunig, z „politycznej i teoretycznej”¹¹⁰ potrzeby.

Współczesna krytyka instytucjonalna spaja dokonania poprzedzających ją nurtów, łącząc krytykę społeczną, instytucjonalną i autokrytykę. Nie klasyfikuje się jej jedynie jako nurtu w sztuce współczesnej, lecz sytuuje na przecięciu sztuki, perspektywy

¹⁰⁹ *do you remember institutional critique*, 01.2006; [online:] <https://transversal.at/transversal/0106> (dostęp: 24.06.2021).

¹¹⁰ G. Raunig, *Praktyki instytucjonalne. Uciekanie, instytucjonowanie, przekształcanie*, 01.2006, [online:] <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/pl> (dostęp: 24.06.2021).

badawczej i aktywizmu politycznego. Krytyka instytucjonalna stała się więc zjawiskiem wyraźnie transdyscyplinarnym. Simon Sheikh, krytyk sztuki i kurator, lokuje III falę głównie wokół działalności kuratorskiej (a właściwie na styku kuratorskiej i badawczej). Pojawiło się też młode pokolenie twórczyń i twórców wyróżniających się głębokim urefleksyjnieniem swojej praktyki artystycznej i zarządczej. W ramach III fali chodzi jednak nie tylko o kontynuację walki na polu sztuki, będącej z jednej strony pod presją konserwatywnych polityk kulturalnych, a z drugiej doktryny neoliberalnej. Krytyka instytucjonalna przeobraziła się w postawę krytyczną (całościową krytykę dzisiejszego porządku społecznego) oraz praktykę instytuującą, czyli taką, która poszukuje nowych form politycznej podmiotowości, sposobów działania i życia. Ambicją krytyków i krytyczek instytucjonalnych stało się więc wyjście poza horyzont defensywnych kontrstrategii. W związku z tym istotnym aspektem tej refleksji stała się kwestia relacji pomiędzy instytucją a krytyką i ruchami społecznymi. Centralne stało się tu pytanie o to, jakich instytucji i sposobów instytuowania potrzebują współczesne ruchy społeczne i jak relacja ta może stać się produktywna w kontekście wspierania polityk emancypacyjnych. Z tego punktu widzenia pytanie o instytucję (jako uwikłaną w polityczne i ekonomiczne konsekwencje kapitalizmu) to głównie pytanie o to, w jaki sposób można ją „przechwycić” i na powrót wykorzystać do działań krytycznych. Krytykę instytucjonalną należy więc rozumieć jako ruch, który nie może istnieć bez powiązania z ruchami społecznymi rozwijającymi się poza światem sztuki¹¹¹. Przyjrzyjmy się więc najistotniejszym elementom, które wpłynęły na kształt współczesnej odsłony krytyki instytucjonalnej.

A. Przemiany krytyki i postawy krytycznej¹¹²

W potocznym znaczeniu „krytyka” to odniesienie się do tezy czy światopoglądu w negatywny i oceniający sposób. W książce „Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej” Paweł Mościcki pisze:

W dużej mierze takie właśnie znaczenie krytyki przejął dyskurs zorganizowany wokół tzw. sztuki krytycznej. Zadaniem, które stawiali przed nim twórcy

¹¹¹ J. Kastner, *Artistic Internationalism and Institutional Critique*, [w:] G. Raunig, G. Ray (red.), *Art and Contemporary...*, dz. cyt., s. 47.

¹¹² Zmienioną wersję opisu przemian krytyki i postawy krytycznej przedstawiłam w artykule *Teatr jest instytucją feudalną*, [w:] „Zarządzanie w Kulturze” 2019, t. 20, nr 2, s. 287-300.

i teoretycy, było odnoszenie się do pewnych kodów, praktyk, zachowań społecznych w celu demaskacji ich arbitralności, ukrytych założeń, uwikłania w języki dominacji.¹¹³

Krytyka oznaczała więc nieustanne poszukiwanie śladów przemocy w każdym działaniu społecznym czy kulturowym, a także w języku. Wymuszało to stosowanie podwójnej perspektywy: krytykowanego i krytykującego, a to z kolei sugerowało, że istnieje „czysty” obszar, a co za tym idzie także punkt widzenia, który jest nieskażony wpływem szkodliwych praktyk i idei. Strategia ta sprawiała, że „krytykujący” sam usuwał się z pola władzy, a jego krytyka była wprawdzie wiarygodnym głosem opisującym stosunki dominacji, ale jednocześnie zupełnie niezdolnym do interwencji i realnego działania na rzecz ofiar hegemonii¹¹⁴. Jak pokazuje Boris Buden w tekście „Criticism without Crisis: Crisis without Criticism”, interesujemy się krytyką instytucjonalną, bo wierzymy, że sztuka jest z natury wyposażona w siłę nie tylko krytykowania, podważania, ale może również zmiany zasad rządzących światem. Od „aktorów” działających w polu sztuki wymaga to jednak, jak pisze Buden, umiejętności praktykowania krytycznej autorefleksji¹¹⁵.

Na przemianę krytyki w tym zakresie wpłynęła zarówno kantowska definicja krytyki jako badania i określania warunków możliwości funkcjonowania danego obszaru, jak też myśl Michela Foucaulta, a szczególnie jego rozważania na temat „rządomyślności” i parezji. Wygłoszony w Collège de France wykład zatytułowany „Qu’est-ce que la critique?” z 1978 roku filozof poświęcił „rządomyślności”, definiowanej jako „punkt styku, w którym to, jak jednostki są kierowane przez innych, łączy się ze sposobem, w jaki kierują one sobą”¹¹⁶. Stwierdził wtedy, że krytyka rozwinęła się jako sztuka niezgody na bycie rządzonym „w ten sposób”. Chodziło więc nie tyle o niezgodę na „bycie zarządzanym” w ogóle, ale o redefinicję założeń, celów i procedur z tą czynnością związanych¹¹⁷. Gerald Raunig zaznacza, że postulat ten nie może zostać zrealizowany jedynie przez fundamentalną krytykę instytucji, ale musi się dokonać w ramach nieustannego procesu instytuowania, negocjowania i zmiany zasad¹¹⁸.

¹¹³ P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, (b.m.) 2008, s. 170.

¹¹⁴ Tamże, s. 171–172.

¹¹⁵ B. Buden, *Criticism without Crisis: Crisis without Criticism*, [w:] G. Raunig, G. Ray (red.), *Art and Contemporary...*, dz. cyt., s. 33.

¹¹⁶ T. Lemke, *Biopolityka, Sic!*, Warszawa 2010.

¹¹⁷ M. Foucault, *What is critique?*, [w:] S. Lotringer (red.), *The Politics of Truth*, The MIT Press, Cambridge (MA) – Londyn, 1997.

¹¹⁸ G. Raunig, *Praktyki...* dz. cyt.

Irit Rogoff, teoretyczka sztuki z Wielkiej Brytanii, w podobnym duchu twierdzi, że obecna faza przemian kulturowych, a także praktyk artystycznych, cechuje się przejściem od krytyki do krytyczności (ang. *criticality*). Jej podstawowym wyróżnikiem jest przekonanie, że krytyczna świadomość i dostrzeganie mechanizmów dominacji nie sprawiają, że stajemy się od nich wolni. Krytyczność ma charakter performatywny i opiera się na praktyce, którą Rogoff określa jako „zamieszkiwanie problemu” (*inhabiting a problem*). Sformułowanie to podkreśla, że działając wyłącznie w krytykowanym przez nas obszarze, możemy poddawać go transformacjom. W związku z tym krytyczność zajmuje się głównie procesami, zależnymi od sytuacji społecznych, w odróżnieniu od krytyki, która zajmuje się przede wszystkim obiektami oraz jednostkami¹¹⁹. Autorka posługuje się również pojęciem „smuggling” – szmuglowaniem, rozumianym jako wywrotowe działanie, którego zaletą jest to, że nie zamienia linii podziału w rozumianą klasycznie granicę. Dzięki temu do danej przestrzeni może zawsze dołączyć coś nowego i od środka przekształcać panujące w niej relacje¹²⁰.

Z taką praktyką wiąże się parezja i Foucaultowska nad nią refleksja. W klasycznej grece „parezja” oznacza: „mówić wszystko”, głosić prawdę wprost i bez gier retorycznych, nawet wtedy, kiedy wiąże się to z poważnym ryzykiem. Raunig referuje:

Przy użyciu wybranych przykładów z piśmiennictwa antycznej Grecji Foucault opisuje proces praktykowania parezji jako przechodzenie tej techniki od planu politycznego do osobistego. Starsza forma parezji oznacza instytucjonalne prawo do publicznego mówienia prawdy. Zależnie od formy państwa, podmiotem, do którego zwraca się parezjasta, jest zgromadzenie demokratycznej agory lub tyran na dworze królewskim. Parezja zwykle jest rozumiana wertykalnie – jako oddolny ruch skierowany ku górze. (...) [J]ej potencjał tkwi w wyraźnej przepaści pomiędzy tym, który podejmuje ryzyko i mówi wszystko oraz krytykowanym suwerenem, którego pozycja podawana jest w wątpliwość.¹²¹

Późniejszy wariant parezji przesunął akcent z odwagi w mówieniu prawdy innym ludziom na odwagę w mówieniu prawdy o sobie. W dialogu Platona „Lachem” Sokrates zachęca swoich rozmówców najpierw do wygłoszenia opinii na własny temat, a potem do poddania się serii pytań, które mają na celu wykazanie relacji pomiędzy ich słowami

¹¹⁹ P. Mościcki, *Polityka...* dz. cyt., s. 174.

¹²⁰ I. Rogoff, *Smuggling – An Embodied Criticality*, 2006, [online:] https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf (dostęp: 24.06.2021).

¹²¹ G. Raunig, *Praktyki...*, dz. cyt.

(logos) a sposobem życia (bios) – deklaracją a praktyką. Sokratesowi chodzi więc o to, aby podać w wątpliwość zgodność tych dwóch sfer i zmusić uczniów do autorefleksji¹²².

Rozwiązanie problemu rządomyślności III fala krytyki instytucjonalnej widzi właśnie w parezji, ale – jak konkluduje Raunig – w parezji rozumianej jako strategia równoległego korzystania z jej obu znaczeń: „próby zaangażowania w proces ryzykownego odrzucenia oraz krytycznej autorefleksji”¹²³. Odrzucenie reguł gry może zostać ucieleśnione na przykład w koncepcie „zaangażowanego wycofania” – pojęcia, którym posługuje się Paolo Virno i które dalej rozwija Raunig. Tym bowiem, co wymyka się relacjom władzy jest siła, która odchodzi. To praktyczne i polityczne rozumienie krytyki/krytyczności to – jak podpowiada Boris Buden – wola radykalnej zmiany albo wręcz żądanie rewolucji, która stanowi ostateczną formę krytyki¹²⁴.

B. Kryzys

Współczesnej krytyce – w roli uzupełnienia – towarzyszy jeszcze inny koncept, a mianowicie pojęcie kryzysu. Akt krytyki prawie zawsze implikuje świadomość kryzysu. I odwrotnie: diagnoza kryzysu oznacza konieczność krytyki¹²⁵. W trzecią dekadę XXI wieku weszliśmy – jak diagnozuje Jerzy Kociatkiewicz w książce-rozmowie z Zygmuntem Baumanem, Ireną Bauman i Moniką Kosterą „Zarządzanie w płynnej nowoczesności” – z trzema przecinającymi się kryzysami. Po pierwsze z kryzysem wartości, który odnosi się do powszechnej adiaforyzacji – pojęcia z obszaru etyki zaproponowanego przez Baumana, które oznacza uznanie pewnych kategorii działań za wolne od ocen moralnych, w jakich nie dochodzi do wyboru między dobrem a złem. Dziś wyjętymi spod oceny mechanizmami są zarządzanie i kapitał – mogą się kierować kryterium konkurencyjności i wydajności bez ryzyka wywołania dezaprobaty społecznej¹²⁶. Kolejnym kryzysem jest ten związany ze skończonością zasobów planety i coraz bardziej widoczną niesprawiedliwością w kontekście sposobu ich dystrybucji (wzrost nierówności). Trzeci kryzys to kryzys zarządzania, przejawiający się w braku zaufania do technik rządzenia, które nie dostarczają choćby pozorów uczciwości czy etycznego działania¹²⁷. W tym kontekście krytyka jako żądanie rewolucji pada na podatny

¹²² Tamże.

¹²³ Tamże.

¹²⁴ B. Buden, *Criticism...*, dz. cyt., [w:] G. Raunig, G. Ray (red.), *Art and Contemporary...*, dz. cyt., s. 33.

¹²⁵ Tamże, s. 34.

¹²⁶ Z. Bauman, *A jeśli etyki zabraknie...*, „Kultura współczesna” 1995, nr 1-2(5-6), s.156.

¹²⁷ Z. Bauman i in., *Zarządzanie w płynnej nowoczesności*, Fundacja Bęc Zmiana, s. 141.

grunt: Zygmunt Bauman ocenił, że żyjemy w czasach interregnum – bezkrólewia. Pojęcie to pierwotnie oznaczało czas pomiędzy śmiercią władcy a intronizacją jego następcy. Na przykład w prawie rzymskim funkcjonował koncept *justitium*, który zakładał zawieszenie obowiązujących praw w oczekiwaniu na nowe, które przyjdą wraz ze zmianą na tronie. Bauman, idąc tropem Gramsciego, reinterpretuje interregnum jako okres, w którym obowiązujące ramy porządku społeczno-politycznego tracą swoją legitymizację, podczas kiedy nowy model sprawowania władzy, odpowiedzialny za ujawnienie bezużyteczności tego starego, wciąż jeszcze nie nastąpił: jest na etapie „projektowania”, „montażu”, nieuświadomienia, niekiedy jest zupełną niewiadomą¹²⁸. Victor Turner charakteryzuje interregnum jako stan o zamazanych granicach, w którym standardy są poluzowane i panuje wyjątkowa otwartość na eksperymentowanie¹²⁹. Jest to więc sytuacja stwarzająca nowe możliwości. „Nowe idee, które w poprzednim systemie uznawano za absurdalne, mogą być teraz traktowane poważnie; nowe dyskursy tłumaczą to, co się wokół nas dzieje”¹³⁰. III fala krytyki instytucjonalnej, poszukując nowych form politycznej podmiotowości, sposobów działania i życia, pokazuje, że jej ambicją jest odkrywanie i programowanie przyszłych mechanizmów społecznych.

C. Polityczność, kapitalizm, opór

Nasuwa się więc pytanie, jak III fala krytyki instytucjonalnej sytuuje się względem projektu awangardowego, rozumianego za Rancière’em jako estetyczna antycypacja przyszłości. Chodzi w nim nie o produkowanie artystycznych, oderwanych od rzeczywistości nowości, ale o „wynajdywanie zmysłowo postrzegalnych form i materialnych ram przyszłego życia”¹³¹. Polityka i estetyka mają się stopić w jedno, przekształcając się w „całościowy program życia”. Jak pisze Jan Sowa:

[r]ealizacja społecznej misji sztuki miała dokonać się poprzez procedurę Heglowskiego *Aufhebung*. Zgodnie z jej logiką dwa przeciwstawne elementy – w tym wypadku z jednej strony ogół świata, życia i rzeczywistości, a z drugiej – sztuka jako pewien szczególny rodzaj aktywności – miały zostać jednocześnie zniszczone i wspólnie zrealizowane w nowej formie stanowiącej syntezę

¹²⁸ Z. Bauman, *Times of interregnum*, „Ethics & Global Politics” 2012, t. 5, nr 1, s. 49.

¹²⁹ V. Turner, *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Nowy Jork 1974, [cyt. za:] Z. Bauman, *Zarządzanie...*, dz. cyt., s. 27.

¹³⁰ Z. Bauman i in., *Zarządzanie...*, dz. cyt., s. 22-23.

¹³¹ J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 92.

wcześniejszych przeciwieństw. To zniesienie – bo tak najczęściej na polski tłumaczy się Heglowskie *Aufhebung* – jest aktem zarówno destrukcji wcześniej istniejących elementów, jak i ich zachowania oraz realizacji na wyższym poziomie. O to właśnie chodzi, gdy liczne awangardy XX wieku domagają się zniesienia lub przewyciężenia sztuki – o jej najwyższą realizację poprzez „rozpuszczenie” w tym, co zazwyczaj zwykliśmy jej przeciwstawiać: w zwykłej rzeczywistości, w otaczającym nas codziennym życiu.¹³²

Zgodzę się z przedstawioną w cytowanym artykule tezą Sowy, że awangardowy postulat zniesienia sztuki lokuje się w sferze utopii, ale jego całkowite porzucenie nie wchodzi w grę – jest niezbędny dla współczesnego rozumienia sztuki. Stąd większość zjawisk w sztuce współczesnej – w tym również III fala krytyki instytucjonalnej – ma charakter quasi-awangardowy. Wobec niemożności wcielenia projektu awangardowego w życie, wymyśla się strategie, które zrealizują go choć w sposób częściowy. Z tego porządku wyłaniają się takie stwierdzenia, jak „sztuka zadaje pytania”, „sztuka jest laboratorium”, „jest wirusem”, „pozwala lepiej zrozumieć świat”¹³³. W tych często naiwnie brzmiących hasłach pobrzmiewa przekonanie o wyjątkowym wpływie sztuki na bieg losów społeczeństw. Faktycznie sztuka często z wyprzedzeniem wyraża problemy współczesności: to w sztuce często pojawia się to, co w polu społecznym stanie się kanonem nieco później. Sprzyjają temu oczywiście wszystkie nurty zorientowane na postęp, a także na troskę i tematykę równouprawnienia¹³⁴. Wydaje się jednak, że taka konstatacja – w kontekście oceny możliwości wpływu sztuki na życie społeczne – to za mało (szczególnie oceniając sytuację społeczną).

Krytyka instytucjonalna jest praktyką polityczną. Niezależnie od lokalnego kolorytu manifestuje się w podobny sposób – ujawnia się w politycznych gestach, prowokuje ich powstawanie i wprowadza je do swojego obiegu. Trzy różne jej znaczenia przedstawił Paweł Mościcki w książce „Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej”¹³⁵. Pierwsze, wąskie rozumienie to ograniczenie jej do działalności ugrupowań politycznych i parlamentarno-medialnego spektaklu. Mościcki nazywa ją parapolityką. Takie zdefiniowanie polityki sugeruje, że świat sztuki powinien od niej stronić, bowiem

¹³² J. Sowa, *Niezdolna uporczywość awangardy*, [w:] Ł. Ronduda (red.), *Dystrybucja nooawangardy*, Warszawa 2009, s. 118.

¹³³ Tamże, s. 126-127.

¹³⁴ E. Majewska, *Prawda jest konkretna. Wprowadzenie do współczesnej sztuki zaangażowanej*, [w:] *steirischer herbst*, F. Malzacher (red.), *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce*, s. 32-33.

¹³⁵ P. Mościcki, *Polityka...* dz. cyt.

uwikłanie się w nią jest kompromitujące – stąd słusznie jest zajmować się wyłącznie „wielkimi tematami egzystencji” i dbać o formę wypowiedzi. Politykę można zdefiniować jednak w zupełnie odmienny sposób: jako sferę napięcia między światopoglądami i wizjami życia społecznego. Jest ona obszarem dyskusji nad tym, jakiej wspólnoty chcemy, co uważamy za pożądane, dopuszczalne, a co za zupełnie nieakceptowalne. Spór polityczny polega więc na reprezentacji realnych interesów różnorodnych grup społecznych. Tak rozumiana i praktykowana w polu sztuki polityka jest bardzo istotna. Pewnym zagrożeniem jest jednak możliwa przemiana sztuki w politykę (jej instrumentalizacja) i obracanie się w rzeczywistości nakreślonych wcześniej narracji, ograniczenie się do wypowiedzi na temat sporów już zarysowanych. Politykę można też rozumieć jeszcze inaczej: jako metapolitykę i odnosić do ogólnych pojęć związanych z politycznością. Polityczność to sfera symboliczna, ogólne warunki mówienia o sprawach politycznych, często nieuświadomione założenia dotyczące podstawowych kategorii, jakimi posługujemy się na co dzień¹³⁶. Chodzi tu więc nie tyle o zajęcie pozycji w ramach sporu, ale o „rozstrzygnięcie tego, jakie pozycje w ogóle istnieją, o co toczy się spór, jak jest definiowany i jakimi językami dysponujemy, by go opisać”¹³⁷.

Wydaje się, że III fala sytuuje się na styku dwóch ostatnich rozumień. Ich symbolicznymi patronami są Chantal Mouffe i Ernesto Laclau. Udowadniają oni, że społeczeństwo zawsze podlega politycznemu uporządkowaniu, które jest wyrazem obowiązujących relacji władzy¹³⁸. Jedno z centralnych dla ich teorii pojęć to hegemonia, rozumiana jako proces, w ramach którego przypisuje sobie ona (hegemonia) prawo do tworzenia rozwiązań, które sama uważa za uniwersalne. Z perspektywy hegemonii sfera społeczna, która konstruuje się poprzez wielość różnorodnych praktyk politycznych, wymaga uporządkowania. Dany instytucjonalny porządek jest jednak przypadkowy, oparty o wykluczenie innych możliwości. Układ sił zawsze może wyglądać inaczej i dlatego pozostaje podatny na zagrożenie ze strony praktyk kontrhegemonicznych, które mogą go zdemontować i ustanowić nową hegemonię. Co istotne, konfrontacja hegemoniczna ma miejsce nie tylko w tradycyjnych politycznych instytucjach, ale przede wszystkim w społeczeństwie, w którym powstaje konkretna koncepcja świata

¹³⁶ Tamże, s. 14.

¹³⁷ Tamże, s. 18.

¹³⁸ Ch. Mouffe, E. Laclau, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007.

i rozumienie rzeczywistości. Działania kontrhegemoniczne biorą sobie za cel te sposoby myślenia – i szeroko rozumiane instytucje – które utrwalają dominujący porządek. W tym kontekście Mouffe zauważa, że strategiczną rolę odgrywają dziś przemysły kulturalne, są bowiem centralnym ogniwem aktualnego kapitalistycznego procesu akumulacji wartości¹³⁹:

(...) postfordowski kapitalizm coraz silniej zależy od technik semiotycznych, które umożliwiają tworzenie rozmaitych sposobów upodmiotowienia. Formy eksploatacji charakterystyczne dla epoki pracy manualnej zostały zastąpione nowymi, polegającymi na ciągłym tworzeniu nowych potrzeb i nowych pragnień. Przemysł reklamowy i „przemysł kreatywny” łączy siły w celu tworzenia fantazyjnych światów, poprzez które konstruuje się konsumencką tożsamość. Zakupienie czegoś oznacza dzisiaj wejście w dany świat, identyfikację z wybraną kulturą, stawanie się częścią wyobrażonej społeczności. (...) Aby sprzeciwić się systemowi, polityka kontrhegemoniczna powinna zdecydowanie zaangażować się w ten obszar i zająć się tymi formami identyfikacji, które umożliwiają reprodukcję kapitalizmu postfordowskiego.¹⁴⁰

Dodatkowo warto zauważyć, że – jak twierdzi m.in. Paolo Virno – przemysł kulturalny odegrał znaczącą rolę w transformacji, która przebiegała od fordyzmu do postfordyzmu. Wraz z rozwojem sektora pracy niematerialnej, produkcja nabrała charakteru performatywnego, zaczęła angażować percepcję, emocje, język i pamięć¹⁴¹. Późny kapitalizm dowartościował i uprzywilejował kreatywność, mobilność i stały rozwój.

Przemiany procesów i warunków produkcji późnego kapitalizmu, napędzane przez postulaty kontrkultury lat 60. XX wieku, zatoczyły koło i widoczne są dziś w samych instytucjach sztuki działających jak fabryki, podążających za logiką ciągłej produktywności. Późny kapitalizm doprowadził nie tylko do takich efektów jak komercjalizacja wytworów artystycznych, ale wpłynął też na podstawowe sposoby pracy w sztuce, np. na ustanawianie relacje władzy czy warunki pracownicze. W związku z tym nawet najbardziej radykalne idee, prezentowane w ramach działań artystycznych, wytraciły swój krytyczny, emancypacyjny potencjał¹⁴². Slavoj Žižek uważa wręcz, że kapitalizm żywi się oporem: pozwala „oficjalnie wyrazić to, czego oficjalnie wyrazić nie

¹³⁹ Ch. Mouffe, *Instytucje jako przestrzeń działań agonistycznych*, [w:] M. Keil, *Odzyskiwanie...*, dz. cyt., s. 235-240.

¹⁴⁰ Tamże, s. 239-240.

¹⁴¹ Tamże, s.235.

¹⁴² B. Kunst, *Artysta...* dz. cyt.

wolno”¹⁴³ i dzięki temu zanika energia, która napędzała bunt. Nie jest jednak tak – udowadniają to Michael Hardt i Antonio Negri, a świetnie referuje Jan Sowa w tekście „Co jest wywrotowe?”¹⁴⁴ – że kapitalizm jest w stanie wchłonąć wszystko i nic mu nie zagraża:

(...) procesem najbardziej niebezpiecznym dla kapitalizmu jest wyłanianie się w sferze produkcji niematerialnej – uznawanej przez nich za dominującą w sensie marksowskim, to znaczy za taką, która w najbliższym czasie zdominuje inne sposoby produkcji – nowego paradygmatu własności oraz nowego rodzaju podmiotowości: multitude. I rzeczywiście, jeśli spojrzymy na ostatnie kilka dekad historii, to stwierdzimy, że większy wpływ na dzisiejszą rzeczywistość społeczną, ekonomiczną i polityczną (i to również pod względem realizacji postulatów emancypacyjnych) odegrali raczej ci, którzy – jak na przykład Richard Stallman w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku – konstruowali pierwsze komputery i kładli podwaliny pod coś, co dzisiaj nazywa się wolnym oprogramowaniem, niż ci, którzy protestowali przeciw wojnie w Wietnamie, niezależnie od tego, jak słuszne i uzasadnione były te protesty.¹⁴⁵

W samym sercu kapitalizmu pojawiło się więc coś, co uniezależniło się zarówno od logiki utowarowienia, jak i idei własności prywatnej. Sowa konkluduje:

Kapitalizm ma charakter uniwersalny. I to w każdym sensie tego słowa: jest systemem ogarniającym całą planetę, podporządkowującym sobie wszystkie niemal dziedziny życia i obojętnym na partykularyzmy, którym przypisujemy wielkie znaczenie w definiowaniu naszych tożsamości: płeć, wiek, narodowość, wyznanie itp. Wobec zjednoczonej i uniwersalnej opresji skuteczny może być tylko zjednoczony i uniwersalny opór. Nie oznacza to w żadnej mierze uniformizacji czy wymazywania różnic. Trik polega na tym, aby odnaleźć to, co jest – jak mówi Badiou – lokalne i pojedyncze, ale jednak możliwe do przekazania innym.¹⁴⁶

¹⁴³ J. Sowa, *Co jest wywrotowe?*, „Kultura Współczesna. Teorie, interpretacje, praktyka” 2010, nr 2/64, s. 14.

¹⁴⁴ Tamże, s. 11-23.

¹⁴⁵ Tamże, s. 17.

¹⁴⁶ Tamże, s. 22. W kontekście praktyk oporu warto wspomnieć o koncepcji „słabego oporu”, którego praktykowanie Ewa Majewska umiejscawia między innymi w środowiskach artystycznych. W jednym z artykułów filozofka przypomina esej Václava Havla z 1978 roku o znamienym tytule „Siła bezsilnych”, który był kolportowany w Polsce podczas tzw. karnawału Solidarności. W eseju autor opisuje oddolne

D. Instytucja i performatywny świat sztuki

Łaciński rdzeń słowa instytucja – *statuo* – oznacza ustawiać, budować, określać, decydować. Podczas kiedy w naukach o zarządzaniu pojęcie instytucji jest względnie stałe, rozumiane w ujęciu przedmiotowym jako różnorodne sformalizowane systemy organizacyjne, w naukach społecznych ewoluowało. Dla Durkheima instytucja – rozumiana jako wierzenia i sposoby postępowania ustanowione przez zbiorowość – była realnością zewnętrzną wobec jednostek; świat „urządzony” był instytucjami. W tej i pozostałych klasycznych koncepcjach (stworzonych przez takich socjologów jak np. Thorstein Veblen czy John Rogers Commons) głównym wyróżnikiem instytucji jest powszechność i powtarzalność działań. Veblen wskazywał także na dualny charakter instytucji: jest tworzona przez ludzi, ale jednocześnie wyznacza ich sposoby myślenia i działania. W związku z tym nie istnieją instytucje ahisteryczne, takie, które pojawiają się znikąd – zawsze są „produktem” swoich czasów. Wraz z rozwojem funkcjonalizmu instytucje zaczęły być traktowane jako społeczne urządzenie, które umożliwia realizację konkretnych celów (np. koncepcje Talcotta Parsonsa, Shmuela Eisenstadta). Z kolei współczesna teoria instytucjonalna – neoinstytucjonalizm – czyni mniej założeń na temat przedmiotu swoich badań, a samo pojęcie poszerza znaczeniowo. Dla Douglassa C. Northa instytucje to po prostu „zasady gry” („stworzone przez ludzi ograniczenia, które organizują interakcje”¹⁴⁷, przy czym ograniczenia te mogą być formalne lub nie). John W. Meyer i Ronald Jepperson definiują je jako stale odtwarzające się systemy procedur, reguł, ról i znaczeń, a Elinor Ostrom mówi o nich jak o „regułach w użyciu”. Neoinstytucjonalisci definiują więc instytucję w sposób bardzo podstawowy jako wszelki uznany (czyli działający) zbiór powiązanych ze sobą zasad. Instytucja to forma porządku

formy oporu w kontekście Praskiej Wiosny przekonując, że nawet „bezsilni” posiadają polityczną sprawczość i mogą przynieść zmianę przez codzienne gesty nieposłuszeństwa. Taki gest wykonała na przykład Rosa Parks, która w latach pięćdziesiątych XX wieku sprzeciwiła się systemowi segregacji rasowej, odmawiając ustąpienia miejsca w autobusie białemu pasażerowi. „Słaby opór” pokazuje więc, że politykę tworzyć mogą również podmioty pozbawione głosu, które i tak wywierają wpływ na społeczeństwo, nawet nie mając wcześniej takiego zamiaru. Jeśli za Pierrem Bourdieu przyjmiemy, że społeczne hierarchie reprodukują się poprzez powtórzenie, to każde – nawet najmniejsze – przerwanie tego mechanizmu, te hierarchie osłabia. „Słaby opór” – opór słabych, przekształca się w ten sposób w opór masowy, właśnie dlatego, że nie został zbudowany na kanwie heroicznych gestów, ale na zwykłym, codziennym doświadczeniu. W takiej perspektywie można opowiedzieć ważne wydarzenia ostatnich lat: ruch Occupy, protesty na Białorusi czy polski Strajk Kobiet, które kształtują świadomość i wyobraźnię społecznych krytyczek instytucjonalnych. Więcej: V. Havel, *Power of the Powerless*, 23.12.2011, [online:] <https://hac.bard.edu/amor-mundi/the-power-of-the-powerless-vaclav-havel-2011-12-23> (dostęp: 25.06.2021); E. Majewska, K. Szreder, *Jak na razie wszystko dobrze*, Współczesny faszyzm, słaby opór i praktyki postartystyczne w Polsce, 25.11.2016, <https://magazynszum.pl/jak-na-razie-wszystko-dobrze-wspolczesny-faszyzm-slabo-opor-i-praktyki-postartystyczne-w-polsce> (dostęp: 26.06.2021).

¹⁴⁷ D. C. North, *Institutions*, „Journal of Economic Perspectives” 1991, t. 5, s.97.

społecznego, wyznaczająca normy społecznych relacji i zachowań. Tak konstruowana definicja narzuca właśnie metaforę „gry”¹⁴⁸.

Taka konwencja teoretyczna pozwala uniknąć kilku poważnych dylematów, przykładowo uściślenia relacji z komponentem behawioralnym. Czy „gra” to zestaw zasad, czy też „gra” to grupa ludzi, która uczestniczy we wspólnym działaniu opisanym w tych zasadach? Semantycznie – jedno i drugie. Tu akurat dwuznaczność językowa jest merytorycznie korzystna. Mówiąc: „małżeństwo”, możemy mieć na myśli bądź to dwie konkretne osoby, bądź też instytucję, czyli abstrakcyjny konstrukt – „projekt” (blueprint). Metafora gry wydaje się też adekwatna, gdy weźmiemy pod uwagę strukturę instytucji, a więc sposób powiązania reguł. Odstępstwo od jednej z zasad gry może oznaczać dwie rzeczy – zaprzestanie uczestnictwa bądź praktyczną modyfikację dotychczasowego systemu reguł (ewolucję gry). Wszystko rozstrzyga się w interakcjach.¹⁴⁹

Na „ewolucję gry”, a więc potencjał zmiany instytucjonalnej, zwracał uwagę Zygmunt Bauman. Opisując szkołę instytucjonalną¹⁵⁰ pokazał, że w perspektywie instytucjonalnej funkcjonuje termin zmiany i dynamiki¹⁵¹.

Teoria instytucjonalna odegrała ważną rolę zarówno dla takich badaczy jak Arthur Danto i George Dickie – którzy pokazali, że tym, co definiuje sztukę jest rzeczywistość instytucji – jak też dla ich kontynuatorów. Wśród tych ostatnich warto przypomnieć Anę Vujanović, która mówi o „społecznej instytucji sztuki”. Nie oznacza to, że instytucja funkcjonuje w ramach społeczeństwa, ale że jest heterotopiczna – spotykają się w niej różnorodne społeczne potrzeby, aspiracje, interesy i wyobrażenia, a działalność artystyczna jest tylko jedną z wielu (obok politycznej, społecznej, etycznej, ekonomicznej) możliwości ich uzewnętrznienia¹⁵². Jak pisze autorka:

(...) sztuka ma właściwości społeczne i od samego początku jest instytucją, nie zaś ponad-instytucjonalną praktyką, która może zostać poddana instytucjonalizacji albo nie. (...) [s]ztuka, jaką znamy we współczesnym zachodnim społeczeństwie, jest praktyką społeczną, pokazywaną publicznie i kształtowaną zarówno przez konkretne zasady, procedury, role i konwencje, jak

¹⁴⁸ I. Sadowski, *Współczesne spojrzenie na instytucje: ewolucja pojęć, problem modelu aktora i poziomy analizy instytucjonalnej*, *Przegląd Socjologiczny* 2014, LXIII/3, s.92-95.

¹⁴⁹ Tamże, s. 95.

¹⁵⁰ Z. Bauman, *Tendencje i szkoły w socjologii współczesnej. Próba typologii*, „*Studia Socjologiczne*” 1962, nr 1, s. 5–43.

¹⁵¹ Tamże, s. 29.

¹⁵² A. Vujanović, *Magic of Artworlds*, [w:] M. Keil (red.), *Odzyskiwanie...*, dz. cyt., s. 85.

i w kontrze do nich. Tak czy inaczej, świat sztuki nie jest instytucją podobną do, na przykład, Kościoła katolickiego lub Paktu Północnoatlantyckiego. Jest ustaloną praktyką, nie zaś społeczeństwem czy korporacją, ponieważ nie posiada sztywnych, skodyfikowanych zasad i procedur, wprost przeciwnie – jego reguły oparte są zwykle na konwencji.¹⁵³

Wszelkie decyzje zapadające w obrębie sztuki mają moc performatywną, sprawczą (nie zawsze prawną). Jak zauważa Vujanović, mamy tu do czynienia ze społecznym oddziaływaniem wypowiedzi performatywnych: akceptujemy je tak, jak gdyby miały moc prawną, ale faktycznie to my – adresaci – akceptujemy je jako część rzeczywistości społecznej i tym samym nadajemy im moc. Stąd odmowa czy odrzucenie mogą kwestionować panujący porządek i postulować zupełnie nowy. Proponowana przez Vujanović koncepcja performatywności świata sztuki pociąga więc za sobą dwie istotne konsekwencje: konieczność kontekstowego podejścia do sztuki (mówimy zatem o światach, a nie jednym świecie sztuki – wszak inaczej „działa” świat sztuki w Belgradzie, a inaczej w Nowym Jorku) oraz myślenie o nich jako o systemach dynamicznych, w ramach których instytucjonalizacja i de-instytucjonalizacja nieprzerwanie na siebie nachodzą¹⁵⁴.

E. Co dalej?

O znaczeniu krytyki instytucjonalnej zdecydowało kilka okoliczności. Po pierwsze, stała się atrakcyjnym narzędziem jednoczącym artystów, krytyków i teoretyków sztuki. Wprowadziła do refleksji teoretycznej (a także debaty publicznej) nowe konstatacje, mówiące o tym, że instytucja sztuki nie jest uniwersalna ani neutralna, ale przeciwnie, jest wybitnie polityczna¹⁵⁵. Po drugie, krytyka instytucjonalna stała się narzędziem refleksji społecznej i ekonomicznej, pokazując, że sztuka jest silnie związana

¹⁵³ Tamże, s. 72-73.

¹⁵⁴ Tamże s. 73-75.

¹⁵⁵ M. Keil, *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna*, „Dialog”, nr 11(732), 2017, [online:] <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/do-kogo-nalezy-teatr-o-tym-do-czego-moze-nam-sie-dzisiaj-przydac-krytyka-instytucjonalna> (dostęp 19.09.:2018). Keil objaśniała, że instytucje sztuki „działają w polu społecznym i odzwierciedlają społeczny porządek, bywają jego reprezentacją, legitymizacją lub zaprzeczeniem [...]”. Nazywają dane zjawisko, przypisują je do określonego porządku, definiują konwencje. Decydują, co jest sztuką, a co nią nie jest, formułują kanony, tworzą hierarchie, warunkują metody wytwarzania i odbioru sztuki”; „porządek instytucji sztuki oparty jest na czyjejs mniej lub bardziej arbitralnej decyzji, na performatywnym akcie wytwarzania danej struktury czy relacji oraz na przyjętej konwencji”.

z kapitalizmem, zarówno za sprawą komercjalizacji i cenzury ekonomicznej, jak też na poziomie podstawowych sposobów i metod pracy w sztuce. Po trzecie, krytyka instytucjonalna okazała się skutecznym sposobem walki o emancypację środowisk zmarginalizowanych i zdeprecjonowanych. Pokazała, że – niezależnie od innych celów – może wyznaczać przestrzeń dla debat interseksyjnych.

Okoliczności te spowodowały, że krytyka instytucjonalna stała się przedmiotem zainteresowania artystów, krytyków, kuratorów i badaczy pochodzących również z nieanglosaskiego obszaru kulturowego. Dostrzegli oni w niej odnowicielski potencjał, pozwalający na zmianę reguł gry na rynku sztuki i reformowanie instytucji zarządzających jej obiegiem. Szczególnie interesująca w tym kontekście wydaje się polska rzeczywistość.

ROZDZIAŁ 2. KRYTYKA INSTYTUCJONALNA W POLSCE. SZTUKI WIZUALNE I PERFORMANS

Staram się, jak mogę, reklamować Polskę, naszą pracę i Galerię EL. (Proponuję współpracę, wymianę dokumentacji).
– trudno im zrozumieć, jak egzystuje np. Twoja Galeria, pytają o podatki, o wolność w nadawaniu profilu itd.
– trudno im też wyjaśnić pracę grupową (!), zespołową – tutaj wszyscy pracują indywidualnie.
– trudno im wyjaśnić, z czego my żyjemy, przecież tego, co robimy, nie można sprzedać. Nie rozumieją dwoistości naszych problemów bytowych (z jednej strony brak pieniędzy, z drugiej możliwości, przy odpowiednich staraniach, robienia filmu 35 mm czy 16 mm).¹⁵⁶

/Zofia Kulik w liście do Gerarda Kwiatkowskiego, 1972 /

W jaki sposób myśleć o krytyce instytucjonalnej uprawianej w Polsce? Patrycja Sikora wskazuje, że działania, które z dzisiejszej perspektywy moglibyśmy zaliczyć do krytyki instytucjonalnej, można odnaleźć w każdej dekadzie polskiej sztuki powojennej. Do omówienia tych zjawisk wciąż brakuje jednak odpowiedniego języka opisu, który uwzględniłby warunki produkcji i dystrybucji sztuki w państwie autorytarnym i gospodarce centralnie planowanej¹⁵⁷. „Naturalnym” wydaje się zainteresowanie działaniami artystycznymi realizowanymi już po 1989 roku, a dokładniej dekadę po tej

¹⁵⁶ List Zofii Kulik do Gerarda Kwiatkowskiego, 01.07.1972, [zob.] Ł. Ronduda, G. Schöllhammer (red.), *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, Warszawa – Wrocław – Wiedeń: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej, Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik, 2012, s. 118.

¹⁵⁷ P. Sikora, *Krytyka...*, dz. cyt., s. 8.

dacie, kiedy możemy mówić o względnie ustabilizowanym systemie i rozwijającym się rynku sztuki funkcjonującym w realiach kapitalistycznych. Dzięki temu opis powstających w tym czasie prac możemy bez większych trudności konstruować w oparciu o „zachodni” aparat pojęciowy – sytuacja społeczno-gospodarcza przypomina bowiem tę, z której wyrastał nurt krytyki instytucjonalnej.

Zaskakujące może się jednak wydać, że czołowi teoretycy omawianego nurtu, np. Alexander Alberro czy Blake Stimson, traktują przynależne do niego strategie (wypracowane przecież w konkretnej rzeczywistości polityczno-gospodarczej) jako uniwersalne. Praktyki artystów wschodnioeuropejskich dotyczące powojennego półwiecza, są w tej perspektywie pomijane. Symptomatyczne było w tym kontekście umieszczenie w antologii „*Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*”¹⁵⁸ przekładu „Wprowadzenia do ogólnej teorii miejsca” Wiesława Borowskiego, Hanny Ptaszkowskiej i Mariusza Tchorka z 1966 roku, bez krytycznego komentarza, uwzględniającego sytuację artystów w Polsce Ludowej i potraktowanie tekstu jak ilustracji liberalnej kondycji zachodnich społeczeństw. Dogłębna analiza historii krytyki instytucji w Polsce i przepływów pomiędzy tradycją północnoamerykańską, zachodnioeuropejską a polską, pozostaje wciąż zadaniem do wykonania.

Moim zamiarem nie jest całościowe przedstawienie krytyki instytucjonalnej w Polsce – począwszy od przełomu lat 60. i 70. XX wieku (to wtedy pojawiają się pierwsze programowe teksty i działania krytycznie badające praktyki, struktury i metody pracy w sztuce) i po przemianie ustrojowej – ale jedynie takie ukazanie najważniejszych cech krytyki instytucjonalnej, które pomogą usytuować w jej kontekście najnowsze wydarzenia teatralne. Analiza sztuk wizualnych i performansu jest tu istotna dlatego, że to na ich gruncie wyrosły praktyki krytyki instytucjonalnej i to właśnie w tych obszarach najsilniej uwidoczniły się, wynikające z kontekstu społeczno-politycznego, różnice perspektyw i postaw, stanowiące o specyfice polskich działań krytyczno-instytucjonalnych.

1. Krytyka instytucjonalna w Polskiej Rzeczpospolitej Ludowej: Foksal, pragmatyści i Kultura Zrzuty

¹⁵⁸ W. Borowski, H. Ptaszkowska, M. Tchorek, *An Introduction to The General Theory of Place*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, The MIT Press, Cambridge (MS) – Londyn 2009, s. 44-49.

Na życie artystyczne okresu PRL-u wpływał oczywiście geopolityczny podział na Wschód i Zachód. W tym kontekście warto przyjrzeć się twórcom, którzy utrzymywali kontakty z zachodnim światem sztuki i byli jednocześnie żywo zainteresowani instytucjonalnymi uwarunkowaniami pracy artystycznej. Do najbardziej znanych należały doświadczenia duetu KwieKulik. Tomasz Załuski referuje¹⁵⁹, że na przełomie lat 60. i 70. XX wieku Zofia Kulik – połowa duetu artystycznego – czterokrotnie podróżowała do Londynu: w 1967, 1969 i 1970 roku. W 1972 roku wyjechała także na stypendium do Włoch. Trzy lata później Kwiek i Kulik przebywali razem w Szwecji (była to pierwsza zagraniczna podróż Kwieka). Po wyjeździe do Malmö i prezentacji zaangażowanych politycznie prac¹⁶⁰, które zostały wysłane bez kontroli i wiedzy aparatu PRL, duet został ukarany „zakazem reprezentowania sztuki polskiej” za granicą przez okres kilku lat (co oznaczało zakaz wyjazdów). Dodać trzeba, że niezależnie od tych ograniczeń artyści nawiązali w tym czasie kontakty z zachodnimi kuratorami wizytującymi Polskę, a wszystkie ich działania wpływały z chęci nawiązania współpracy z artystami po drugiej stronie żelaznej kurtyny. KwieKulik chcieli budować „szerszą koalicję na rzecz nowej sztuki”, która stanowiłaby przeciwwagę dla polskich struktur instytucjonalnych i związkowych opartych na tradycyjnych dyscyplinach artystycznych. W tekście, który artyści przygotowali do katalogu sesji warsztatowej „Behaviour Workshop” odbywającej się w Arnheim w Holandii w 1978 roku, pytali, co mogłoby stanowić punkt wyjścia do takiej współpracy:

Celem waszym i naszym jest niewątpliwie działanie w konkretnej rzeczywistości społecznej. Jednak, gdy my mówimy „konkretna rzeczywistość” to mamy na myśli rzeczywistość socjalistyczną, wy – rzeczywistość kapitalistyczną. Czy sądzicie, że my albo wy, ufnie, jesteśmy w stanie działać, rozmawiać, pracować w jakiejś jednej rzeczywistości, np. „ogólnoludzkiej”, czy np. „siostr i braci” – nie bacząc na to rozróżnienie? Próżne marzenia (choć chwilowo można uzyskać zapomnienie).¹⁶¹

KwieKulik poddawali krytyce m.in. fałszywy uniwersalizm części polskich artystów, który manifestował się poprzez mentalną autokolonizację, podporządkowanie się Zachodowi jako (zastępczemu) hegemonowi symboliczno-kulturowemu, którego

¹⁵⁹ Tomasz Załuski, *Świat podzielony: geopolityka sztuki według KwieKulik*, „Sztuka i Dokumentacja” 2014, nr 11, s. 19-41.

¹⁶⁰ Chodzi o pracę „Ptak z gipsu do brązu w Barakach Sztuk Plastycznych/Człowiek kutas”.

¹⁶¹ KwieKulik, *Arnheim, Całostka*, [w:] Ł. Ronduda, G. Schöllhammer (red.), *KwieKulik...*, dz. cyt., s. 454-455.

efektem było powtarzanie elementów zachodnich praktyk artystycznych na gruncie polskim, tak jakby w obu tych przestrzeniach miały taki sam sens¹⁶². W tekście „Nasze uwagi o Wschodzie i Zachodzie”¹⁶³, który był w zasadzie listem do artystów zachodnich, KwieKulik kontynuowali wątek uniwersalizmu w kontekście tytułowego geopolitycznego podziału:

Rzeczywistość jest podzielona. Kiedy zaczynamy rozważać jakąkolwiek rzecz (to może być samochód lub dzieło sztuki) i tej rzeczy uwarunkowania, to w pewnym momencie zawsze trzeba te rozważania „podzielić” i jasno mówić, z której rzeczywistości ta rzecz pochodzi, ze Wschodu czy z Zachodu. W przeciwnym razie albo nie będziemy uniwersalni (paradoks rzeczywistości podzielonej), a tylko banalni, albo rozważania od podstaw będą fałszywe. Wielu z nas, a często i my, zapominamy o własnych uwarunkowaniach na Wschodzie (w czym pomaga nam zresztą atrakcyjność, skuteczność handlowa i wysoka jakość rzeczy z Zachodu – to może być samochód lub dzieło sztuki) i zaczynamy myśleć uniwersalnie (jak w rzeczywistości niepodzielonej), lecz wtedy dochodzimy do paradoksów teoretycznych i także praktycznych.¹⁶⁴

Jak podaje Tomasz Załuski, tym, co uniwersalne, była według artystów wyłącznie lokalność oraz świadomość specyficznych, odrębnych uwarunkowań. Kwiek i Kulik zakładali istnienie „podzielonego uniwersalizmu” – występowanie podobieństw pomiędzy poszczególnymi praktykami artystycznymi, realizowanymi zarówno w rzeczywistości socjalistycznej, jak i kapitalistycznej z zastrzeżeniem, że mogą one mieć po prostu odmienną genezę i/lub znaczenie¹⁶⁵. Duet starał się także podważać obiegowe opinie dotyczące tych dwóch światów. W tekście zwrócili na przykład uwagę na stereotypowe ujęcia z jednej strony „businessu” jako reguły, w której sztuka jest uwikłana w mechanizmy rynkowe i ich konsekwencje, ale wolna od politycznej kontroli, a z drugiej „reżymu”, rozumianego na odwrót – jako reguła, w której sztuka jest wolna od dyktatu rynku i jego konsekwencji, ale podporządkowana państwu i jego propagandzie. Dowodzili, że ich trudności jako artystów w podstawowym wymiarze dotyczą mimo wszystko sfery ekonomicznej i bezpieczeństwa finansowego – sytuacji analogicznej do tej na Zachodzie. Co ciekawe, problem ten (niezależnie od swojej

¹⁶² T. Załuski, *Świat...*, dz. cyt., s. 28.

¹⁶³ KwieKulik, *Nasze uwagi o Wschodzie i Zachodzie*, [w:] Ł. Ronduda, G. Schöllhammer (red.) *KwieKulik...*, dz. cyt., s. 445.

¹⁶⁴ Tamże, s. 445.

¹⁶⁵ T. Załuski, *Świat...*, s. 27-28.

dotkliwości) nie stał się jednym z głównych tematów zachodniego nurtu krytyki instytucjonalnej, mimo że sytuacja materialna większości artystów była trudna. Twórcom zachodnim Kwiek i Kulik stawiali jednocześnie i takie pytania:

Dlaczego narzekacie na business w sztuce? Bądźcie szczęśliwi, że macie business w sztuce! Dzięki niemu zawsze macie nadzieję, że wasza sztuka będzie kiedyś kupiona, i to da wam możliwość żyć i robić sztukę dalej. Bądźcie szczęśliwi – business w sztuce przyspiesza momenty społecznej akceptacji „nowej” sztuki. Czy business w sztuce nie jest lepszy niż stały podział między a) robieniem sztuki i b) zarabianiem na życie + robienie sztuki + rozdawanie sztuki. Czy chcecie żyć z fryzjerstwa lub być urzędnikiem?¹⁶⁶

Artyści, podnosząc takie argumenty, mieli na myśli konieczność realizacji „chałtur”, czyli zleceń z państwowej Pracowni Sztuk Plastycznych, aby pozyskać finanse na życie i prowadzenie „właściwej”, zgodnej ze swoimi zainteresowaniami, działalności artystycznej. Wybrzmiewający w zacytowanym fragmencie zachwyt Przemysława Kwieka i Zofii Kulik nad „businesssem” był oczywiście naiwny i wynikał z niewiedzy dotyczącej systemowych problemów związanych z kapitalizmem, a wolny rynek traktowany był jako panaceum na bolączki polskiego świata sztuki (pojawiał się również w wypowiedziach Macieja Koniecznego czy twórczości Zdzisława Sosnowskiego). KwieKulik celnie jednak zweryfikowali ówczesne marzenia artystów zachodnich o odrzuceniu rynku sztuki, wytykając im „czynienie antykomercyjnych gestów, które same stawały się towarami handlowymi”¹⁶⁷. Duet nie wierzył też, że możliwe jest pełne finansowanie sztuki ze środków państwowych: „[t]o wymaga kompetentnych i ryzykujących urzędników, to znaczy takich urzędników, którzy nadążają za artystami. To z pewnością utopia”¹⁶⁸ – pisali. Najistotniejsze były jednak bezpośrednie spotkania. W 1979 roku podczas wydarzenia „Works and Words” zorganizowanego przez galerię de Appel; Kwiek i Kulik zatrzymali się w mieszkaniu artystów z Amsterdamu, pozostających – jak się okazało – w bardzo trudnej sytuacji finansowej, bez środków na zakupy spożywcze. W jednym z wywiadów Kwiek podsumował:

(...) ten kontakt z Zachodem służył nam do obalania mitów wszelakich. Jednym z takich mitów była np. sytuacja artysty w tamtym świecie. No i cóż, okazało się,

¹⁶⁶ KwieKulik, *Nasze uwagi...*, [w:] Ł. Ronduda, G. Schöllhammer (red.) *KwieKulik...*, dz. cyt., s. 446.

¹⁶⁷ T. Załuski, *Świat...*, dz. cyt., s. 29.

¹⁶⁸ *Nasze uwagi...*, [w:] Ł. Ronduda, G. Schöllhammer (red.) *KwieKulik...*, dz. cyt., s. 447.

że są tak samo biedni jak i my, przynajmniej na początku, że mają takie same problemy (...).¹⁶⁹

A. Różnice polityczne i społeczne

Różnice w uwarunkowaniach artystów tworzących po dwóch stronach żelaznej kurtyny (nawet jeśli prowadziły do podobnych efektów, np. złej sytuacji materialnej) były oczywiście znaczące. Wynikały z różnic między kapitalizmem i realnym socjalizmem, ujawniających się nie tylko w opisie obu systemów, ale prowadzących do powstawania odmiennych społecznych aspiracji, a także interpretacji ważnych przełomów. Dobrym przykładem mogą być wydarzenia 1968 roku w Polsce i na Zachodzie oraz ich recepcja, która kształtowała ówczesną sztukę. Podczas kiedy na Zachodzie atmosferę nadszyczących zmian wyznaczał Paryski Maj, protesty wokół wojny w Wietnamie i ogromna fala kontrkultury, w Polsce 1968 rok łączył się protestami skierowanymi głównie przeciwko władzom, falą antysemityzmu i był w zasadzie preludium do tragedii grudnia 1970 roku.

Wydarzenia marcowe zapoczątkowane zostały przez studentów w niezgodzie na cenzorski nakaz zdjęcia z afisza „Dziadów” w reżyserii Kazimierza Dejmka. Uczestniczyli w nich także byli członkowie PZPR, krytyczni wobec prowadzonej przez partię polityki, m.in. Jacek Kuroń, Krzysztof Pomian, Karol Modzelewski, a także środowisko literackie. Wydarzeniem bez precedensu w całym bloku wschodnim było przyjęcie przez warszawski oddział Związku Literatów Polskich rezolucji, opowiadającej się za postulatami protestujących. Manifestacje, które były pokłosiem polityki władz w latach 60., dobrze wpisywały się w „politykę represji” i następującego po nich „rozluźnienia” (stanowiły wypróbowany mechanizm sprawowania władzy w PRL-u, pozwalający na sterowanie nastrojami społecznymi). Protesty spotkały się ze zdecydowaną reakcją rządu i zostały szybko zdławione. Podczas propagandowych „masówek” organizowanych w zakładach pracy, w kontrze do studenckiego zrywu, a następnie w mediach i na wiecach partyjnych, zaczęto obwiniać za „zamieszki” Żydów i intelektualistów (w oryginale: „syjonistów” i „rewizjonistów”). Szacuje się, że w efekcie tej brutalnej antysemitycznej kampanii z Polski pod przymusem wyjechało około 15 tysięcy polskich Żydów, ludzi nauki i kultury, a czystki odbyły się także w PZPR

¹⁶⁹ M. Sitkowska, *KwieKulik – Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami żywymi, czyli Sztuka z Nerwów*, [cyt. za:] T. Załuski, *Świat...*, dz. cyt., s. 35.

(z partii usunięto osiem tysięcy członków) i w instytucjach państwowych. Na zaostrzenie polityki wewnętrznej PRL-u wpływ miały z pewnością wydarzenia w ówczesnej Czechosłowacji, czyli Praska Wiosna i dojście do władzy Alexandra Dubčeka – będące próbą liberalizacji systemu komunistycznego.

W literaturze przedmiotu, dotyczącej polskiego Marca '68 roku szczególnie interesujące wydają się dwie – uzupełniające się – perspektywy. Po pierwsze, Andrzej Leder¹⁷⁰ wskazuje, że rewolta polskich studentów miała podobny przebieg, co ta na Zachodzie, zaczęła się jedynie wcześniej i skończyła później. Na Zachodzie zmiany dokonały się pomiędzy rokiem 1968 a 1980 (i dotyczyły w większym stopniu kwestii obyczajowych niż ekonomicznych). W Polsce zaczęły się w roku 1956 i trwały do 1990. Tutaj celem był (neo)liberalizm, a jego sojusznikiem okazał się prawicowy konserwatyzm wsparty na instytucji Kościoła katolickiego¹⁷¹. O ile po zachodniej stronie żelaznej kurtyny rok 1968 był punktem inicjującym przemiany, to w Polsce był „jedynie” jednym z przystanków w dłuższym procesie transformacji.

Znaczenie 1956 roku w historii przemiany ustrojowej opisał między innymi Andrzej Walicki¹⁷² zauważając, że początkiem przemian w Polsce były nowa polityka Nikity Chruszczowa i towarzyszące jej ujawnienie zbrodni stalinowskich. Stalinowski totalitaryzm Gomułka zastąpił koncepcją państwowego socjalizmu – systemu autorytarnego, ale nie pretendującego już do ideologicznej kontroli nad całokształtem życia społecznego. Nie oznaczało to oczywiście swobodnej partycypacji w życiu publicznym. W praktyce artystycznej łączyło się jednak z uwolnieniem od przymusowego realizmu socjalistycznego i było krokiem w stronę liberalizacji systemu. Podobną refleksję wyraził Ludwik Stomma:

Komunizm, jeżeli nawet niektórym się marzył, skończył się w Polsce definitywnie w 1956 roku. Jakież to komunizm z nieupaństwowioną ziemią, potężnym kościołem, tolerowaną mniej lub bardziej opozycją, dekadencją sztuką itd.? Konia z rzędem temu, kto mi pokaże polskiego bolszewika w latach 70. czy 80. Niemcy nazywali to, co się wtedy w Polsce działo, „Realsozialismus”. Pojęcie komunizmu nie przyszło im do głowy nie tylko ze względu na

¹⁷⁰ A. Leder, *Marzec 1968 przez pryzmat rewolucji 1905 roku*, [w:] A. Adamiecka-Sitek i in. (red.), *1968/PRL/Teatr*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

¹⁷¹ Pisząc o Kościele katolickim, najczęściej będę miała na myśli nie tyle wspólnotę wiernych, co oficjalną instytucję.

¹⁷² A. Walicki, *Od projektu komunistycznego do neoliberalnej utopii*, Universitas, Kraków 2013.

niemożność definicyjną, ale też dlatego, że jakby wtedy mieli opisać ustrój NRD czy Rumunii, o Albanii czy maoistowskich Chinach nie wspominając.¹⁷³

Warto dodać, że nawet jeśli z perspektywy innych państw, pozostających pod wpływem ZSRR, sytuacja w Polsce była wyjątkowa, to okres po 1956 roku słusznie nazywa Walicki „autorytaryzmem posttotalitarnym” podkreślając, że charakteryzował się on dziedzictwem komunistycznego totalitaryzmu, utrzymywaniem aparatu policji politycznej i kontrolą władzy państwowej nad sferą gospodarczą. Popaździernikowa rzeczywistość socjalistycznej Polski, nawet jeśli obfitowała w brutalne konflikty, oddalała się od komunistycznych imperatywów. Widać to dobrze na przykładzie stanu wojennego, wprowadzonego 13 grudnia 1981 roku. Zarówno jego ogłoszenie, jak też przebieg – wbrew powszechnej opinii – nie były powrotem totalitaryzmu. Walicki – powołując się na charakterystykę systemu autokratycznej przemocy, wypracowaną przez Hannę Arendt – pokazuje, że ówczesny konflikt pomiędzy rządzącymi a rządzonymi był jaskrawym zaprzeczeniem sytuacji totalitarnej¹⁷⁴.

W podobny sposób Leder opisuje wydarzenia marcowe. Powołując się na treść postulatów zawartych w Deklaracji Ruchu Studenckiego z 28 marca (m.in. niezależność sądownictwa, reformę gospodarczą, utworzenie Trybunału Konstytucyjnego i niezależnych związków zawodowych) zwraca uwagę na to, że rewolta miała charakter „z ducha” liberalny. Widząc w postulatach zbiór ideałów liberalnej burżuazji stwierdza:

[w] starciu z autorytarnymi rządami liberalna burżuazja była zwykle zbyt słaba, by taki program przeprowadzić. Gdy polityka nabierała charakteru masowego, musiała ona wchodzić z sojusze z ludem, by swoje postulaty przeforsować. Tak też było w Polsce. Pokazuje to sromotna klęska studenckiego ruchu 1968 roku. Wtedy „sojusz z ludem” potrafiła zawrzeć rządząca autokracja, wykorzystując antysemityczne „pragnienia”. Zaś charakter klęski ruchu studenckiego określił wektor dalszego rozwoju opozycyjnych idei – demokraci uznali, że tylko kompromis i sojusz z konserwatystami pozwoli im na wejście w politykę masową.¹⁷⁵

W tej perspektywie narrację wokół „Dziadów” Dejmka autor widzi właśnie jako początek polityki masowej. Pojawiające się w przedstawieniu wypowiedzi i wątki antycarskie były

¹⁷³ L. Stomma, *Historia jako towar*, „Polityka” 10 X 2009, s. 112.

¹⁷⁴ A. Walicki, *Od projektu...*, dz. cyt., s. 73-82.

¹⁷⁵ A. Leder, *Marzec 1968...*, dz. cyt., [w:] A. Adamiecka-Sitek i in. (red.), *1968...*, dz. cyt., s. 53.

przez publiczność traktowane jako antysowieckie. Społecznym sensem tych wydarzeń jest więc ruch w przestrzeni symbolicznej, który reprezentację konfliktu politycznego przeniósł z poziomu antagonizmów społecznych czy klasowych na poziom walki narodów¹⁷⁶. Tezę tę potwierdza wypowiedź Adama Michnika:

Dla mnie rok 1968 był rokiem wielkiego zwrotu w świadomości historycznej. Poczulem, że żyję w kraju podbitym, a nie w państwie zdeformowanego socjalizmu, jak myślałem wcześniej. Rok 1968 to były „Dziady” mojego pokolenia. Więzienie na Rakowickiej stało się dla mnie kontynuacją celi Konrada, a filomaci okazali się moimi starszymi kolegami.¹⁷⁷

Perspektywę tę uzupełnia refleksja dotycząca konserwatywnego charakteru przemian w Polsce. Zwrócił na to uwagę Marcin Kula analizując sytuację w Polsce z perspektywy ponadnarodowej. W książce „Narodowe i rewolucyjne” autor zestawia powstanie „Solidarności” i wydarzenia lat 1980-81 w Polsce z irańską rewolucją 1979 roku¹⁷⁸. Towarzyszące przemianom narodowo-romantyczne imaginarium i sojusz z Kościołem katolickim, opisywane zwykle jako rys patriotyczny, wiąże z nasilającym się ruchem nacjonalistycznym pełniącym rolę paliwa dla rewolucji. Stawia to Polskę w kręgu oddziaływania procesów dekolonizacyjnych w obrębie Trzeciego Świata i tamtejszych rewolucji. Na akcenty skrajnie nacjonalistyczne w orbicie Solidarności, rozumiane jako wrogość do innych narodów, zwracał uwagę Alain Touraine, który wraz z zespołem socjologów prowadził w tym zakresie szczegółowe badania terenowe, a także Jadwiga Staniszkis – zaznaczając, że był to jednak margines, niewielka grupa. Jednocześnie Staniszkis zwróciła uwagę na charakterystyczną cechę prawie wszystkich rewolucji i punktów zwrotnych w polskiej historii, obecną także w Solidarności, a mianowicie na „polityczne moralizatorstwo” i wynikające z niego traktowanie procesu demokratycznego jako triumfu większości tych, którzy są „w prawdzie” nad „błądzącymi”. W tej perspektywie skrajny nacjonalizm nie jest ekscysem, ale konsekwencją antypluralistycznej idei Solidarności¹⁷⁹.

Wszystkie te aspekty przyczyniły się do ukształtowania charakteru wydarzeń w Polsce przed przemianą ustrojową i po niej. Odcisnęły się też na praktykach artystów i artystek, którzy poddawali krytyce instytucjonalnej obie wspomniane wyżej struktury:

¹⁷⁶ Tamże, s. 53

¹⁷⁷ A. Michnik, J. Tischner, J. Żakowski, *Między Panem a Plebanem*, Znak, Kraków 1995, s. 168.

¹⁷⁸ M. Kula, *Narodowe i rewolucyjne*, Aneks, Londyn-Warszawa 1991.

¹⁷⁹ M. Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018, s. 277-279.

zarówno system ukształtowany przez PZPR, jak też opozycyjną narrację narodowo-katolicką.

B. Stosunek do modernizmu

Ważną różnicą oddzielającą polskich artystów od doświadczeń ich zachodnich kolegów, były doświadczenia związane z recepcją modernizmu. Podczas, gdy działania artystów zachodnich wpływały (w większości) z niezgody na wartości modernistyczne (to znaczy zmiany poetyk artystycznych wiązały się ze zmianami wartości) w Polsce nie miały takiego źródła. Większość środowiska artystycznego w kraju łączyła modernizm z autonomią sztuki i brakiem bezpośredniego zaangażowania społeczno-politycznego, kojarzonego z sytuacją ustrojową. Niezależnie też od tego, że polscy artyści zaczęli posługiwać się poetykami postmodernistycznymi (sztuka przedmiotu, aranżacje przestrzenne, happening i sztuka konceptualna), nie podjęli krytyki modernistycznych wartości (elitarności, autonomii i niezaangażowania sztuki) i uwikłania ich w relacje władzy. Za przykład może tu posłużyć chociażby malarska działalność Tadeusza Kantora. Właśnie taka sztuka – jak pisała Anna Markowska – rozumiana jako „abstrakcja o niczym”, została zaakceptowana i wsparta przez władze socjalistyczne oraz traktowana jak wentyl bezpieczeństwa i gwarant spokojnych nastrojów społecznych. Zjawiskiem charakterystycznym w Polsce był raczej brak wyrażanej wprost krytyki całościowego systemu władzy (to właśnie odróżniało polską rzeczywistość artystyczną od węgierskiej, w której sztuka była mocno zaangażowana politycznie)¹⁸⁰. Dopiero w latach 70. zaczął ustępować uraz do politycznego zaangażowania twórcy.

Podczas, gdy na Zachodzie krytyka instytucjonalna wyłoniła się z ogólnych postaw kontestatorskich i podejrzliwości wobec instytucji lokującej się w roli autorytetu (artystów interesował system), źródłem jej polskiej wersji była walka o autonomię sztuki i swobodę tworzenia w nowych poetykach artystycznych (artystów interesowała sztuka). W związku z tym początkowo polska krytyka instytucjonalna występowała z pozycji całkowicie modernistycznych. Jeśli zaś mowa o krytyce instytucjonalnej praktykowanej przez część pragmatystów, to wychodziła ona właściwie z pozycji marksistowskich.

¹⁸⁰ P. Piotrowski, *Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją*, 7.06.2005, <https://culture.pl/pl/artykul/polska-sztuka-miedzy-totalitaryzmem-a-demokracja> (dostęp: 30.06.2021).

W tym sensie była bliska pozycjom intelektualnym stanowiącym zaplecze krytyki instytucjonalnej na Zachodzie¹⁸¹.

C. Postesencjonaliści i pragmatyści

Istotnym kontekstem dla uprawianej w PRL-u krytyki instytucjonalnej był – stosując nazewnictwo zaproponowane przez Łukasza Rondudę – konflikt pomiędzy środowiskiem postesencjonalistów wewnątrzartystycznych i pragmatystów¹⁸². Pierwsi, reprezentowani przez krytyków działających w obrębie Galerii Foksal, postulowali całkowitą autonomię sztuki i podważali te odłamy polskiej neoawangardy (pragmatystów i postesencjonalistów egzystencjalnych, m.in. KwieKulik, Józef Robakowski, Jan Świdziński, Krzysztof Wodiczko), które opowiadały się za otwarciem sztuki na rzeczywistość społeczno-polityczną. Wprowadzili rozróżnienie na awangardę (reprezentowaną przez Foksal i orbitujących wokół niej twórców) i pseudoawangardę (resztę środowiska), zarzucając tej ostatniej konformizm. W tej optyce pseudoawangarda jawiła się jako awangarda, która straciła zdolność krytycznego myślenia i naiwnie prowadziła do „zanieczyszczenia” dzieła sztuki codziennością, polityką, utylitaryzmem, nowymi mediami związanymi z kulturą popularną, np. filmem i fotografią. Foksal – jak mówi Grzegorz Dziamski – krytykował w zasadzie ówczesny ruch konceptualny, oceniany przez twórców galerii jako miałki i na niskim poziomie artystycznym¹⁸³. W głośnym artykule „Pseudoawangarda” Wiesław Borowski nie przebierał w słowach:

[Pseudoawangarda] bazuje na ignorancji, snobizmie i pospolitej mentalności. Nie znajduje absolutnie potwierdzenia w rozwoju sztuki i nie wychodzi ze źródeł sztuki, lecz ogranicza swoje działania bezpośrednio do sceny życiowej. (...) jest

¹⁸¹ M. Radomska, *Transformacje krytyki instytucjonalnej w Polsce*, [w:] P. Brożyński (red.), *Krytyka instytucjonalna... wobec transformacji*, s. 232.

¹⁸² Ł. Ronduda, *Sztuka polska...*, dz. cyt., s. 10-14; środowiska te były oczywiście niejednorodne, terminologia dotyczy raczej ogólnych tendencji i filozofii uprawiania sztuki niż określonej grupy.

¹⁸³ G. Dziamski, *Przełom...*, dz. cyt., s. 209. Warto przy tym zauważyć, że nie wszyscy twórcy tego czasu utożsamiali się z ruchem konceptualnym. Np. KwieKulik oceniali sztukę konceptualną jako „scholastyczną”, odwracającą się od uwarunkowań ówczesnej rzeczywistości. Więcej na ten temat: T. Załuski, *KwieKulik i konceptualizm w uwarunkowaniach PRL-u: przyczynek do analizy problemu*, „Sztuka i dokumentacja” 2012, nr 6, s. 79-88. Faktycznie, w pierwszym okresie, jak pisze Dziamski (*Przełom...*, dz. cyt., s. 208), był to „konceptualizm stylistyki dyskursu filozoficznego”, mnożący pytania o sztukę, jej sens i cel, a następnie „konceptualizm stylistyki fotomedialnej”, zastanawiający się nad relacją sztuki do rzeczywistości. Postawy krytyczno-instytucjonalne wyłoniły się później.

zawsze amoralna i aintelektualna (...). Jest efemeryczna w znaczeniu najbardziej pospolitym i życiowym. Dlatego jakiegokolwiek z nią kontakty są nieprzyjemne.¹⁸⁴

W odróżnieniu od nich pragmatyści (oraz postesencjonaliści „otwarcia na rzeczywistość”) chcieli skupiać się na badaniu rzeczywistości i jej modernizacji. Sztuka była dla nich immanentną częścią rzeczywistości społecznej. Artyści pragmatycznego odłamu neoawangardy lat 70. – jak pisze Ronduda – jako pierwsi zaproponowali koncepcję sztuki pozbawionej metafizycznych założeń. Zakwestionowali także dotychczasowe relacje pomiędzy sztuką a polityką. Na przykład przedstawiciele soc-artu, wypowiadając się ze środka systemu (jako członkowie lub pretendujący do członkostwa w partii), krytykowali państwo socjalistyczne jako twór nie socjalistyczny, ale autorytarny¹⁸⁵. Anna Markowska wskazuje, że „przygotowali oni grunt pod działania z początku lat 90. – nie bali się popadać w konflikt i nie dążyli do uniwersalnej zgody, udowadniając, że pozornie pogodzone społeczeństwo zbliża się do totalitaryzmu”¹⁸⁶.

„Pseudoawangardowi” artyści na ataki odpowiadali w prześmiewczy i łobuzerski sposób. Na przykład Paweł Freisler zatarasował wejście do Galerii Foksal górą kamieni. Odpowiedzią na artykuł Borowskiego był też performans Zbigniewa Warpechowskiego „Garda Gardzie” z 1975 roku czy tekst rozesłany przez Biuro Poezji Andrzeja Partuma pt. „Pogarda”. Jak dodaje Markowska,

[n]ie ma wątpliwości, że dla warszawskich tricksterów Galeria Foksal była symbolem dominującej kultury. Także dla rodzącego się ruchu feministycznego (Ewa Partum) musiała być wzorcowym przykładem patriarchalnej instytucji. Ażeby bowiem mieć wystawę na Foksal, można było co prawda być kobietą, ale jedynie pod warunkiem, że było się żoną Tadeusza Kantora.¹⁸⁷

Można zatem powiedzieć, że w Polsce zderzyły się dwa odmienne modele uprawiania krytyki instytucjonalnej: modernistyczny (Galeria Foksal) i pragmatyczny – zainteresowany mapowaniem konkretnych uwarunkowań świata sztuki. Krytyka „foksalowa” była fenomenem specyficznie polskim: wypływała z doświadczeń stalinizmu, a także walki o „czystość” i autonomię sztuki. Z perspektywy czasu widać, że nie rozbijała, ale raczej konserwowała zastane relacje władzy. Działania Galerii Foksal

¹⁸⁴ W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura” 23 marca 1973, [cyt. za:] A. Markowska, *Dwa przełomy...*, s. 421.

¹⁸⁵ Ł. Ronduda, *Sztuka polska...*, dz. cyt., s. 10-14.

¹⁸⁶ A. Markowska, *Dwa przełomy...*, dz. cyt., s. 25.

¹⁸⁷ Tamże, s. 422.

polegały na ciągłym kwestionowaniu statusu galerii jako miejsca nie tyle ustanawiającego hierarchie – jak w praktykach artystów zachodnich – ile miejsca konsumpcji sztuki, gdzie głównym problemem było jej uprzedmiotowienie. W tekście „Wprowadzenie do ogólnej teorii MIEJSCA”¹⁸⁸ wybrzmiewa wprost modernistyczna krytyka instytucjonalna, której celem jest ujawnianie, w jaki sposób instytucja deformuje dzieło sztuki. W swej praktyce Galeria Foksal dążyła do jego całkowitej izolacji od wszelkich zewnętrznych wpływów¹⁸⁹. W kolejnych tekstach twórców galerii, m.in. „Sztuka dla sztuki”¹⁹⁰ Wiesława Borowskiego i „Galeria przeciwko Galerii”¹⁹¹ Andrzeja Turowskiego, perspektywa ta zostaje powtórzona. Borowski przedstawia koncepcję sztuki w takich kategoriach jak jej autonomiczność, nieprzydatność, antyutilitarność i antykonsumpcyjność. Zadaniem artysty czy kuratora ma być obrona pracy artystycznej przed jakimkolwiek wpływem świata zewnętrznego, bowiem każda forma odbioru prowadzi do jej dezawuowania. Z kolei Turowski – w tekście, który nigdy nie ukazał się po polsku – wpisywał działania Gallerii Foksal w szerszą perspektywę zachodniej krytyki instytucjonalnej (a w zasadzie jej I fali). Przedstawił trzy priorytety galerii: izolowanie przekazu, podporządkowanie działaniom artystycznym oraz uelastycznienie organizacji instytucjonalnej. Kiedy jednak prześledzimy faktyczną politykę Gallerii, szczególnie po roku 1970 (i odejściu Anny Ptaszkowskiej, Henryka Stażewskiego i Edwarda Krasińskiego), jej status wyda się dużo bardziej skomplikowany. Z jednej strony była miejscem prezentacji „różnorodnych środowisk artystycznych” (w domyśle tych, pozostających w kontrze do państwa i sztuki tradycyjnej). Z drugiej, była instytucją państwową, działającą w ramach Pracowni Sztuk Plastycznych. Głębszy namysł nad ambiwalentną pozycją galerii nie został w zasadzie nigdy przez jej twórców podjęty. Prowadzona przez nich krytyka instytucjonalna charakteryzowała się wręcz całkowitym rozdzieleniem sfery instytucjonalnej od artystycznej. Dodatkowo, galeria była miejscem silnie zhierarchizowanym i wbrew deklaracjom zamkniętym na część ówczesnych twórców.

¹⁸⁸ W. Borowski, H. Ptaszkowska, M. Tchorek, *Wprowadzenie do ogólnej teorii MIEJSCA*, Program galerii Foksal 1966, s. 9-10, [online:] <https://digitizing-ideas.org/pl/wpis/20541/2> (dostęp: 30.06.2021).

¹⁸⁹ Ł. Ronduda, *Sztuka polska...*, dz. cyt., s.10.

¹⁹⁰ W. Borowski, *Sztuka dla sztuki* [w:] „Jeden. Biuletyn Gallerii Foksal PSP”, 1972, nr 4.

¹⁹¹ A. Turowski, *Galeria przeciwko galerii*. Maszynopis, archiwum Gallerii Foksal, 1972, [cyt. za:] W. Szczupacka, *Galeria przeciwko galerii i żywe archiwum, czyli teoria i praktyka galerii Foksal z perspektywy krytyki instytucjonalnej*, „Sztuka i dokumentacja” 2018, nr 19, s. 169-185.

Ze środowiska „pseudoawangardy” wyłoniła się z kolei zupełnie odmienna, „pragmatyczna” formuła krytyki instytucjonalnej, analizująca społeczno-polityczne uwarunkowania pracy artystycznej i świata sztuki. To właśnie ona będzie punktem odniesienia dla krytyki instytucjonalnej po 1989 roku – zarówno na gruncie sztuk wizualnych, jak i teatru.

D. Idee i instytucje, czyli walka i kompromisy

Trzeba zauważyć, że podejmując krytykę instytucji sztuki w Polsce, komentowano jednocześnie socjalistyczne państwo – tak w aspekcie ideowym, jak i ekonomicznym. Działania krytyczno-instytucjonalne polskich twórców można więc traktować jako narzędzie walki z bezpośrednią opresją polityczną. Właśnie ten aspekt stanowił o unikatowym charakterze doświadczeń polskich artystów, pozostając jednocześnie główną osią niezrozumienia tych praktyk przez zachodnich krytyków.

Jakie tematy podejmowano w ramach pragmatycznych, krytyczno-instytucjonalnych prac artystycznych oraz publikowanych i wygłaszanych tekstów, koncepcji, manifestów? Po pierwsze, artyści tematyzowali codzienne problemy związane z uprawianiem sztuki w państwie socjalistycznym, np. cenzurę polityczną. KwieKulik w pismach do ministerstwa, a także podczas wielu publicznych prezentacji i wykładów, szczegółowo opisywali spotkania z przedstawicielami cenzury – Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. W piśmie załączonym do podania o ministerialne stypendium, relacjonowali spotkanie z młodzieżą:

Następnie pokazujemy same przeźrocza, omawiamy je – m.in. czytamy „prośbę skargę” do władz o naszej pracy, sytuacji, naszym sądzie o toku załatwiania ekspozycji na Biennale w Paryżu. Pokazujemy młodzieży prace odrzucone przez komisję. Jest to realizowanie naszego postulatu, by informować widza nie tylko o formie i treści naszych dzieł i „działań”, ale także o uwarunkowaniach politycznych naszej pracy artystycznej.¹⁹²

Duet nie tylko krytykował władzę za cenzurę, ale też powiadamiał ją (!), że informuje opinię publiczną o tym, w jaki sposób władza cenzuruje ich prace artystyczne. Z kolei Anastazy B. Wiśniewski w swoich działaniach sprowadzał do absurdu procedury

¹⁹² KwieKulik, załącznik do podania o stypendia, część II, 1974, niepublikowany, archiwum PDDiU, [cyt. za:] Ł. Ronduda, *Sztuka...*, dz. cyt., s. 254.

biurokratyczno-urzędnicze (w tym te związane z kontrolą i inwigilacją), z którymi – jako artysta, a także dyrektor Elbląskiego Domu Kultury – miał do czynienia na co dzień. W ramach działalności fikcyjnej galerii „Tak”, prowadzonej wspólnie z Roksana Sokołowską i Leszkiem Przyjemskim, produkowano niezliczone ilości bezsensownych druków, raportów i sprawozdań. Zawarte w nich były m.in. takie sformułowania: „Galeria »Tak« przytakuje wszystkim poczynaniom artystycznym. Galeria »Tak« prosi o zgłaszanie wszystkich poczynąń artystycznych w celu przytaknięcia”; „Upoważniam Obywatela Gerarda Kwiatkowskiego, Nr Dow. Osobistego, do przesłuchania mnie w celu ustalenia czegoś, stempel, podpis”¹⁹³.

Podjęmowano także temat nacisku ekonomicznego (z dzisiejszej perspektywy można to uznać za rodzaj cenzury ekonomicznej), wymuszającego konformizm w uprawianiu sztuki – konieczność realizacji „chałtur”, czyli zleceń z Pracowni Sztuk Plastycznych (PSP), aby pozyskać finanse na życie, a „po godzinach” prowadzić „właściwą” działalność artystyczną. Warto wyjaśnić naturę tej zależności: chodziło o to, że propozycje w ramach sztuki neoawangardowej nie były uwzględniane w cennikach i zleceniach Pracowni Sztuk Plastycznych. Ta państwowa instytucja była krajowym monopolistą i odpowiadała za realizację wszystkich zamówień plastycznych w przestrzeni publicznej. Zlecane przez rząd zamówienia były rozdzielane wśród artystów należących do Związku Polskich Artystów Plastyków lub tych mających status artysty plastyka, przyznawany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Biorąc pod uwagę szczątkowy charakter rynku sztuki – funkcjonowały na nim głównie państwowe salony Desa i to w bardzo ograniczonym zakresie – i niewielką liczbę stanowisk dydaktycznych na uczelniach artystycznych, nie istniało praktycznie inne legalne źródło zarobkowania dla artystów. Ze zleceń PSP utrzymywali się więc prawie wszyscy polscy artyści tego okresu¹⁹⁴. Zlecane prace mogły być realizowane wyłącznie w ramach tradycyjnych mediów, np. malarstwa, rzeźby czy rysunku. Zapewnienie sobie bezpieczeństwa finansowego wymagało więc – w mniejszym czy większym stopniu – przyjęcia postawy oportunistycznej lub zgody na podwójną pracę: zapewniającą utrzymanie i „prywatną”, związaną z własnym rozwojem artystycznym.

Interwencje w tym zakresie podejmowali między innymi KwieKulik i Marek Konieczny. Artyści krytykowali korupcję i kumoterstwo panujące w PSP, skutkujące

¹⁹³ A. B. Wiśniewski, *Zeznania kontestatora*, Elbląg 1971 [cyt. za:] Ł. Ronduda, *Sztuka polska...*, dz. cyt., s. 236-237.

¹⁹⁴ Ł. Ronduda, *Sztuka polska...*, dz. cyt., s. 246.

niesprawiedliwym rozdzielaniem zleceń, głównie za sprawą Henryka Urbanowicza, ówczesnego dyrektora Pracowni¹⁹⁵. Organizowali zarówno protesty polegające na zbieraniu podpisów pod petycją – żądaniem zmiany polityki PSP (szykanowała ich za to Służba Bezpieczeństwa), jak też kierowali liczne pisma do Ministerstwa Kultury. Najgłośniejszą pracą wymierzoną w PSP był „Ptak z gipsu do brązu w Barakach Sztuk Plastycznych/Człowiek kutas” Zofii Kulik i Przemysława Kwieka (za tę pracę, prezentowaną w Malmö, twórcy dostali kilkuletni zakaz podróży za granicę). Projekt składał się z dwóch fotografii: na pierwszej widać Zofię Kulik we wnętrzu jednego z warsztatów PSP. Artystka wykonuje chałturę – tablicę pamiątkową, a w tle stoi duży gipsowy orzeł – godło PRL – przeznaczony do odlewu w brązie. Drugie zdjęcie, przedstawiające dużą, falliczną figurę, pochodzi z archiwum artystów i pierwotnie stanowiło część dokumentacji ilustrującej etapy pracy nad glinianym aktem, który kilka lat wcześniej wykonał Przemysław Kwiek. Zestawienie fotografii (skojarzenie skatologiczno-genitalne z symbolem państwowym) ukazywało rozczarowanie i frustrację artystów, którzy w ten sposób chcieli się „zemścić na realiach” – przedstawić krytykę systemu zarządzania kulturą oraz sztuką w PRL i jednocześnie odnieść się do złej sytuacji finansowej artystów neoawangardowych skazanych na współpracę z PSP.

W działalności PSP ważny jest również wątek związany z cenzurą. Pracownia Sztuk Plastycznych, która była – jak pisze Ewa Toniak¹⁹⁶ – ekonomicznym potentatem zarządzanym na zasadach rozrachunku gospodarczego, z zyskami sięgającymi w 1976 roku aż 20 milionów złotych, miała wszelkie warunki do tego, żeby kontrolować i cenzurować działalność artystów. Faktem potwierdzającym strategiczną rolę, jaką przedsiębiorstwo pełniło w strukturze państwa było uruchomienie przez Służbę Bezpieczeństwa postępowania wobec Marka Koniecznego i Przemysława Kwieka, którzy planowali protest przeciwko polityce PSP (związany z nieuwzględnianiem sztuki awangardowej w cennikach przedsiębiorstwa oraz niesprawiedliwym rozdzielaniem zleceń i korupcji). SB zleciła szeroko zakrojoną operację: podsłuchy rozmów telefonicznych, inwigilację korespondencji i ustalenie listy osób, z którymi artyści utrzymywali kontakty¹⁹⁷. Kontrola środowiska artystycznego – obok cenzury GUKPPiW

¹⁹⁵ Tamże, s. 248.

¹⁹⁶ E. Toniak, *Przedsiębiorstwo Państwowe „Pracownie Sztuk Plastycznych” jako narracja o PRL*, „Pamiętnik sztuk pięknych” 2015, nr 9, s. 107-113.

¹⁹⁷ Ł. Ronduda, *Sztuka polska...*, dz. cyt., s. 246-248.

– odbywała się także poprzez wszechobecny i w zasadzie niemożliwy do uniknięcia nacisk ekonomiczny¹⁹⁸.

Warto także podkreślić typowo polski – jak pisze Ronduda – bo nieobecny w innych krajach Europy Wschodniej paradoks. Otwartą krytykę instytucji, procedur i aparatu PRL w obszarze sztuki, prowadzili jedynie artyści należący (lub kandydujący) do PZPR. Z tych powodów była ona szczególnie niewygodna dla władz. Świadczy o tym zainteresowanie Służby Bezpieczeństwa artystami (m.in. Markiem Koniecznym czy Przemysławem Kwiekim, a także twórcami NET-u Jarosławem Kozłowskim i Andrzejem Kostołowskim) oraz wieloletnia inwigilacja środowiska artystycznego, o charakterze systemowym, zakończona dopiero wraz ze zniesieniem cenzury w roku 1990.

E. Strategie krytyczno-instytucjonalne

Podobnie jak na Zachodzie, polscy twórcy poszukiwali możliwości nowego, niezależnego obiegu sztuki, wolnego od kontekstów instytucjonalno-oficjalnych. Stąd boom na tzw. autorskie galerie (czasem wspierane finansowo przez państwo). O ile pierwsze z nich – omawiany Foksal czy Galeria Współczesna – chroniły sztukę przed wszelkim wpływem z zewnątrz, kolejne, np. Sigma czy „Galeria” (celowo wzięta w cudzysłów) interweniowały w rzeczywistość społeczną. Stąd wypłynęło także zainteresowanie mail artem, (czyli sztuką poczty), którą uprawiali m.in. Ewa Partum, Jarosław Kozłowski czy Andrzej Partum. Artyści przesyłali sobie listy, telegramy i paczki, często stanowiące prace artystyczne, ale także informacje o własnej działalności. Dla polskich artystów mail art miał jednak jeszcze jedną funkcję: pozwalał na komunikację z artystami z zagranicy. W 1971 roku Jarosław Kozłowski i Andrzej Kostołowski zorganizowali mailartowy projekt NET. Tworzyli go artyści, kuratorzy i krytycy z całego świata (ze wszystkich części podzielonej Europy, z obu Ameryk, Azji, Afryki, Australii i Oceanii). Manifest NET-u brzmiał:

SIEĆ jest pozainstytucjonalna tworzą ją mieszkania prywatne, pracownie i inne miejsca, w których pojawiają się propozycje sztuki/ propozycje te kierowane są do osób zainteresowanych towarzyszą im wydawnictwa których forma jest dowolna (rękopisy, maszynopisy, druki, katalogi, książki, taśmy, filmy,

¹⁹⁸ E. Toniak, *Przedsiębiorstwo...*, dz. cyt., s. 113.

diapozytywy, fotografie, ulotki itp.) SIEĆ nie ma punktu centralnego i pozbawiona jest koordynacji punkty SIECI znajdują się w różnych miastach i krajach między poszczególnymi punktami istnieje kontakt polegający na wymianie koncepcji, projektów, zapisów oraz innych artykulacji, która to wymiana umożliwi ich równoległą prezentację we wszystkich punktach idea SIECI nie jest nowa, w momencie zaistnienia przestaje być autorska SIEĆ może być dowolnie wykorzystywana i powielana.¹⁹⁹

Artyści eksplorowali także tematy, które wypływały z refleksji opisanych na gruncie teorii instytucjonalnej, m.in. umowności świata sztuki i faktu, że wartość tekstów i prac artystycznych negocjowana jest przez konkretne osoby i środowiska. Na przykład Andrzej Partum eksponował uwikłanie w – oparte na racjonalnej umowie – środowisko artystyczne poprzez ofertę absurdałnych, prowokacyjnych akcji mailartowych, np. „Sztuka jest gównem” albo „Jesteś ignorantem kultury i sztuki”. Zostały one zaadresowane i rozesłane personalnie do osób reprezentujących instytucje sztuki i wydawnictwa, do artystów i osób prywatnych funkcjonujących w środowisku w Polsce i za granicą. Odpowiedź na kartkę „Sztuka jest gównem” odesłał m.in. Dick Higgins:

Drogi Andrzeju, CAYC w Buenos Aires przysłało mi twój tekst manifestu i podoba mi się on. Chciałbym także zauważyć, że sztuka jest gównem, lecz kwiaty i przednie warzywa rosną dobrze na gównie. Mam nadzieję, że moja sztuka jest także gównem. Idiotą jest ktoś, kto zbiera gówno tylko, a ignoruje kwiaty i warzywa (...).²⁰⁰

Z kolei zapowiedzią drugiej kartki pocztowej była zrealizowana w 1973 roku w Galerii Repassage prezentacja pt. „Lista ignorantów kultury i sztuki”, w ramach której Partum skompletował listę artystów, krytyków i kuratorów funkcjonujących zarówno w głównym, jak i mniej oficjalnym obiegu sztuki, którzy pasowali według niego do charakterystyki przedstawionej w tytule przedsięwzięcia. W tym samym roku Elżbieta Cieślarsowa przeprowadziła dyskusję z artystą i akcją „Kto nie jest ignorantem kultury i sztuki?”, na którą zareagował Jerzy Ludwiński – przesyłając listę z jednym tylko nazwiskiem: Andrzeja Partuma.

¹⁹⁹ J. Kozłowski, A. Kołostowski, *NET*, 1971, ulotka, [cyt. za:] P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018, s. 123.

²⁰⁰ [cyt. za:] M. Dawidek Gryglicka, *Tekst jako narzędzie kontestacji w twórczości Andrzeja Partuma*, Korporacja Ha!art, (b.m.) 2012, <http://archiwum.ha.art.pl/prezentacje/proza/2820-malgorzata-dawidek-gryglicka-tekst-jako-narzedzie-kontestacji-w-tworczosci-andrzeja-partuma-fragment-rozdzialu.html/> (dostęp: 29.06.2021).

Namysłowi poddana została także sama galeria, jako miejsce prezentacji sztuki i „white cube”. Warto przy tej okazji wspomnieć właśnie o Jerzym Ludwińskim, kuratorze i założycielu wrocławskiej Galerii pod Moną Lisą. Jego działalność, w tym teksty teoretyczne, stanowią przykład krytyki standaryzacji oficjalnego obiegu artystycznego. Ludwiński chciał, aby galeria była miejscem realnego dialogu pomiędzy artystą, krytykiem i widzem – stąd wypracowany schemat działania: tekst jako dwugłos krytyka/kuratora i artysty publikowany w „Odrze”, wystawa, a następnie dyskusja, która odbywała się zawsze siódmego dnia trwania ekspozycji. W proponowanym ujęciu wystawa była tylko jednym z elementów działalności galerii (dodatkowo odartym ze środowiskowej celebry). Charakterystyczne dla Ludwińskiego było myślenie o „fazowym” rozwoju sztuki, gdzie ostatnią fazą miało być wyjście artysty i widza poza ograniczający układ wystawowo-galeryjno-muzealny. Z kolei w 1973 roku w Galerii Repassage Ewa Partum pokazała pracę „Autobiografia”: płótno z własnym imieniem i nazwiskiem wykonanym z setek małych nazwisk wielkich postaci kultury i nauki.

Według Partum pojawienie się sztuki w tak wyraźnie zdefiniowanej przestrzeni jak oddzielony od rzeczywistości biały sześcian galerii powoduje automatyczne replikowanie tradycji artystycznej, która ją legitymizuje. Działając w tak ściśle określonej przestrzeni, artysta zatem tak naprawdę nie proponuje niczego nowego, jedynie przypomina o swoich poprzednikach, tradycji i przyzwyczajeniach kulturowych legitymizujących ważność galerii. Prawdziwa sztuka nie może się tam ujawnić.²⁰¹

Kontynuacją tych poszukiwań była akcja „Smród” Andrzeja Partuma, która odbyła się w 1977 roku w tym samym miejscu. Tytułowy odór wydobywał się z umieszczonych na stole pod obrusem grudek rudy siarki, który ostatecznie zmusił widzów do opuszczenia galerii. Ronduda interpretuje akcję jako sposób na poniżenie galerii – miejsca konsumpcji sztuki²⁰². Z kolei Zbigniew Libera w artykule „Król Krakowskiego Przedmieścia” konkretyzuje wymowę wydarzenia wskazując, że „o ile wie”, założyciele Galerii Sigma, z której wyewoluował właśnie Repassage, czyli Paweł Freisler i KwieKulik, „w tajemniczych okolicznościach” zostali odsunięci od kierowania galerią na rzecz małżeństwa Cieślarów²⁰³. Wydaje się, że wspomniane akcje Partuma były pierwszą wypowiedzianą pełnym głosem paręzjastyczną – jak nazywa ją Łukasz Ronduda –

²⁰¹ Ł. Ronduda, *Sztuka polska...*, dz. cyt., s. 146.

²⁰² Tamże, s. 164.

²⁰³ Z. Libera, *Król Krakowskiego Przedmieścia*, „Przekrój” 2020, nr 357, s. 158-159.

krytyką instytucjonalną (stosującą parezję jako sztukę wypowiedzenia prawdy wbrew wszelkim konsekwencjom). W późniejszych latach podobne działania wykonywał także Zbigniew Warpechowski, który podczas performansów (np. „Obrona artysty”, „Garda Gardzie”) i w manifeście „Performare” krytykował notabli polskiego świata sztuki, podejmując ryzyko ostracyzmu i utraty propozycji wystaw²⁰⁴.

Z kolei Zdzisław Sosnowski w swojej twórczości, ale także jako jej świadomy menadżer, analizował uzależnienie sztuki od zabiegów marketingowych – eksponował mechanizmy budowania kariery i rozpoznawalności, zdobywania pozycji w środowisku. Stosując w „ubogiej marketingowo” Polsce mechanizmy rozpowszechnione na Zachodzie, sprawiał, że stawały się jeszcze bardziej widoczne. W cyklu fotografii i filmów „Goalkeeper” prezentował procesy tworzenia mitów przez masowe media i promowanie współczesnych idoli. Rekonstruuąc w pracach aspekty widowiska sportowego, naśladował język reklamowo-propagandowy z jego dynamicznym montażem, grą aktorską, efektownymi rekwizytami. Masowa fascynacja piłką nożną w latach 70. w Polsce (efekt sukcesów polskich piłkarzy na arenie międzynarodowej) wytworzyła własny popkulturowy folklor i rodzimych piłkarskich celebrytów. Sosnowski dołączył do tego medialnego szału w podwójny sposób. Po pierwsze drukował zdjęcia z realizacji „Goalkeepera” w wysokonakładowych czasopismach sportowych, po drugie publikował wywiady z sobą jako sławnym bramkarzem – zamieszczając je w katalogach wystaw i pismach artystycznych – dokonując w ten sposób fikcjonalizacji swojego wizerunku artystycznego²⁰⁵. Mechanizmy promocyjne przewrotnie wykorzystał także założyciel Galerii Remont, Henryk Gajewski, który w 1974 roku zorganizował spotkanie z Andym Warholem. W galerii stawił się tłum krytyków, artystów i fanów sztuki z całej Polski – wielu z nich po raz pierwszy odwiedziło Remont. Zapowiedziana wizyta Warhola okazała się jednak mistyfikacją i po kilku godzinach czekania rozczarowana publiczność rozeszła się do domów²⁰⁶.

Twórcy problematyzowali także swoje usytuowanie względem sztuki zachodniej (KwieKulik, ale też Marek Konieczny czy Jan Świdziński). Konieczny – w połowie lat 80. – chodził po centrum handlowym w Hamburgu ubrany w elegancki garnitur i przyklejał do podłogi płatki złota, walcząc tym samym ze stereotypem biednego,

²⁰⁴ Ł. Ronduda, *Sztuka polska...*, dz. cyt., s. 124.

²⁰⁵ Tamże, s. 320-332.

²⁰⁶ Tamże, s. 364.

złaknionego kontaktu z Zachodem polskiego artysty²⁰⁷. Z kolei Świdziński zadawał pytania o to, jak sztuka polska odbierana jest z perspektywy euro-amerykańskiego *artworldu* i jak jest on postrzegany w Polsce. Jego koncept sztuki kontekstualnej – zdecentralizowanej i równouprawnionej – zakładał „erupcję tysiąca nieznanych dotąd artystycznych głosów i dialektów”²⁰⁸. Widać tu oczywiście paralele ze studiami postkolonialnymi, będącymi impulsem do globalnego myślenia o sztuce i jej historii.

Podczas, gdy na Zachodzie temat gender w świecie sztuki był już dosyć szeroko podejmowany, w Polsce pionierką w tym zakresie była Ewa Partum. W latach 70. Partum funkcjonowała na marginesie polskiego świata sztuki. Identyfikacja sztuki konceptualnej z osobą artysty – naturalna w kontekście uprawiających ją mężczyzn – stała się problematyczna, gdy przyjęła ją artystka. Jak pisze Tomasz Załuski, w momencie, kiedy przekonała się, że z tego powodu napotyka przeszkody i ograniczenia w środowisku artystycznym, w jej twórczości dokonał się wyraźny zwrot w stronę problematyki feministycznej²⁰⁹. Sama artystka w jednym z wywiadów przyznała, że feminizm pojawił się u niej w momencie, w którym zauważyła, że mężczyźni nie doceniali jej jako artystki konceptualnej, ze względu na jej płeć i atrakcyjność fizyczną. Na przykład Mariusz Tchorek z Galerii Foksal, w dedykacji dla małżeństwa Partumów umieszczonej w katalogu jednej z wystaw (Edwarda Krasińskiego), napisał: „Ach, żeby pani tak pięknie malowała, jak pani sobie oczy maluje”. Dedykacja znajduje się przy zdjęciu z wystawy, na którym widać młodą artystkę z kucykami, oglądającą „poważną” sztukę Krasińskiego. Właściwie nikt poza artystką nie zauważył niestosowności tej wypowiedzi. Partum zdecydowała się więc na grę ze swoim wizerunkiem. W pracy „Zmiana” z 1974 roku profesjonalna charakteryzatorka „postarzyła” połowę jej twarzy. Artystka „uniemożliwiła” tym samym patrzeć na nią wyłącznie jak na obiekt seksualny. Wspominając performans mówiła: „Na podłodze napisałam: «artysta nie ma biografii». Bo artystka – inaczej niż artysta – ma biografię. U artystki jest istotne, czy jest młoda, czy stara”²¹⁰. Z kolei na wystawie „Samoidentyfikacja” z 1980 roku, Partum zaprezentowała fotomontaże, na których stoi naga, „wklejona” w pejzaż społeczny PRL-

²⁰⁷ Ł. Ronduda, *Sztuka polska...*, dz. cyt., s. 28.

²⁰⁸ Tamże, s. 204.

²⁰⁹ T. Załuski, *Kobieta walcząca o pozycję w polu produkcji artystycznej. Samoidentyfikacja, samoorganizacja i samoemancypacja według Ewy Partum*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXI, t. 2, s. 81, <http://czasopisma.ltn.lodz.pl/index.php/Zagadnienia-Rodzajow-Literackich/article/view/529/482/> (dostęp: 29.06.2021).

²¹⁰ D. Jarecka, *Ewa Partum: artystka performerka*, „Wysokie obcasy”, 12 sierpnia 2006, s. 14 [cyt. za:], Ł. Ronduda, *Sztuka...*, dz. cyt., s. 147.

u: wśród przechodniów, w kolejce, w konfrontacji z policjantką czy przed siedzibą Rady Państwa. W trakcie wernisażu wystawy – stojąc nago przed publicznością – zadeklarowała, że będzie występowała nago, dopóki na rynku sztuki artystki nie uzyskają takiej samej pozycji, jaką mają artyści – mężczyźni²¹¹.

F. Zmiany, Kultura Zrzuty

Instytucjonalny krajobraz zmienił się dramatycznie wraz z początkiem lat 80.: wprowadzeniem stanu wojennego, internowaniem solidarnościowych działaczy i brutalnymi pacyfikacjami pokojowych demonstracji. Artyści podjęli wtedy szeroki i skuteczny bojkot państwowych instytucji kulturalnych i państwowego mecenatu. Musiał on spowodować poszukiwania nowych przestrzeni, które zapewniłyby dalszy rozwój życia artystycznego. Funkcje galeryjne zaczęły więc pełnić przestrzenie należące do Kościoła katolickiego – sprzymierzeńca solidarnościowej opozycji. Kościół, jako instytucja niedemokratyczna, nie sprzyjał niezależnemu dyskursowi krytycznemu (czego dowodem są doświadczenia z lat 90. i dwóch kolejnych dekad). Jego silna pozycja (wybór kardynała Wojtyły na papieża, społeczne zaufanie do instytucji Kościoła na poziomie 95%, funkcja mediatora pomiędzy opozycją a władzami PRL) oraz sytuowanie się w debacie publicznej po stronie interesów obywateli doprowadziły do tego, że w społeczeństwie powszechnie zaakceptowana została wizja zbiorowej, narodowo-katolickiej tożsamości. Wizja ta, została niejako reaktywowana przez Jana Pawła II w 1979 roku podczas pierwszej pielgrzymki do Polski, nazwanej przez Juliana Strykowskiego „drugim chrztem Polski”²¹². To wtedy w swoich wystąpieniach Wojtyła powiazał jednostkę z narodem, a naród z chrześcijaństwem. Można też powiedzieć, że zaprojektował tę część polskiej sztuki pierwszej połowy lat 80., która odwoływała się w swoich wypowiedziach do kultury polskiej jako gwaranta duchowej niepodległości, a dalej do jej związków z chrześcijaństwem²¹³.

²¹¹ T. Załuski, *Kobieta...*, dz. cyt., s. 86.

²¹² Piszę o reaktywacji przez Jana Pawła II narodowo-katolickiej tożsamości, podążając za spostrzeżeniem Henryka Woźniakowskiego, że cała religijność polska była zanurzona w tożsamości tak konstruowanej. Karol Wojtyła, Jerzy Popiełuszko i Józef Tischner inspirowali się teologią narodu – koncepcją stworzoną przez Stefana Wyszyńskiego. Więcej w: Henryk Woźniakowski, *Religijność polska: świadomość jednostek i zbiorowa wyobraźnia*, [w:] M. Grabowska, T. Szawiela (red.) *Religijność społeczeństwa polskiego lat 80.*, Wydział Filozofii i Socjologii UW, Warszawa 2005, s. 207-210.

²¹³ M. Kościelniak, *Egoiści...*, dz. cyt., s. 125-128.

Funkcjonująca wtedy sztuka przykościelna była powiązana z Kościołem ideowo i formalnie. Udział w obiegu sztuki wiązał się tu jednoznacznie z deklaracją polityczną i aksjologiczną. Na przykład wystawa „Przeciw złu, przeciw przemocy” z 1985 roku – dedykowana pamięci brutalnie zamordowanego przez władze księdza Jerzego Popiełuszki – powiązana była z narracją religijno-narodową. We wstępie do katalogu wystawy jej kurator Aleksander Wojciechowski powoływał się na słowa Jana Pawła II:

Jestem synem Narodu, który przetrzymał najstraszliwsze doświadczenia dziejów, którego wielokrotnie sąsiedzi skazywali na śmierć – a on pozostał przy życiu, pozostał sobą. Zachował swoją własną tożsamość (...) w oparciu o własną kulturę, która okazała się w tym wypadku potęgą większą od tamtych potęg.²¹⁴

Kontynuując, konstatawał, że Jerzy Popiełuszko – zwracając się do artystów – wielokrotnie rozwijał tę myśl papieża i przedstawił założenia wystawy:

Traktować ją należy jako przyrzeczenie wcielania przez twórców tych poglądów, które głosił ksiądz Jerzy na temat wolności sztuki oraz roli kultury narodowej w dziejach naszej Ojczyzny. Były one zbieżne z zapatrywaniami poety, Czesława Miłosza, który pisał: „... katolicyzm, nawet przy znacznie zmniejszonej liczbie wiernych, będzie w Polsce gruntem, albo przynajmniej tłem wszelkich umysłowych przedsięwzięć (...) w nim zawiera się obietnica polskiej kulturfalnej oryginalności”.²¹⁵

Opowiadanie o śmierci Popiełuszki poza porządkiem religijno-narodowym okazywało się w tej perspektywie niemożliwe. Wytworzyła się więc dwubiegunowa sytuacja: „komuniści” versus „Solidarność/naród/Kościół”. Jej odbiciem stał się podwójny obieg sztuki: pierwszy – państwowy, drugi – organizowany przy wsparciu Kościoła. Na tym tle pojawił się jednak również obieg trzeci²¹⁶. W jego ramach działali artyści skupieni między innymi wokół takich grup jak Łódź Kaliska (i łódzka, efemeryczna Kultura Zrzuty), wrocławski Luxus, warszawska Gruppa, poznańskie Koło Klipsa.

Najbardziej osobliwa – ze względu na radykalne kontestowanie wystaw przykościelnych i postaw narodo-katolickich – wydaje się Kultura Zrzuty²¹⁷. Piotrowski nazywa ją wręcz „alternatywą totalną”. Szczególnie chodzi tu o pierwszą

²¹⁴ M. Kościelniak, *Pochwała profanacji. „Trzecia droga” w kulturze polskiej lat 80.*, „Teksty drugie” 2017, nr 2, s. 227–254.

²¹⁵ Tamże, s. 231.

²¹⁶ Możliwe było również uczestniczenie w obu obiegach – przykościelnym i w ramach „trzeciej drogi” – działała tak m.in. Gruppa.

²¹⁷ M. Kościelniak, *Egoiści...*, dz. cyt., s. 110.

połowę lat 80., kiedy podział na „my” i „oni” faktycznie był perspektywą hegemoniczną. Impulsem do powstania Kultury Zrzuty było pragnienie funkcjonowania poza hierarchiami, regułami i definicjami świata sztuki – przede wszystkim bieżącego, dualistycznego. Stan wojenny – jako „dziura w kulturze” – umożliwił w zasadzie samoorganizację na własnych zasadach. W Kulturze Zrzuty zrezygnowano z hierarchicznego modelu życia artystycznego. Twórcy wspólnie pracowali i zarządzali wszystkimi elementami „systemu sztuki”, sami byli sobie krytykami, galerzystami, dyrektorami i mecenasami. Artyści dyplomowani należeli do mniejszości i działali na równi z „amatorami” bez kierunkowego wykształcenia. Rezygnacja z artystycznego zawodowstwa i niezwiązana ze sztuką praca zarobkowa miały być gwarantem niezależności. Choć w środowisku tym z zasady nie było liderów, to jednak byli artyści dominujący, nadający ton: Adam Rzepecki, Marek Janiak i Jacek Kryszkowski²¹⁸. Co zatem w ich propozycji było wyjątkowego? W świecie pozornej bez-alternatywy artyści Kultury Zrzuty jako pierwsi zmapowali odmienne od obowiązującego rozumienie układu sił i władzy. Piotr Piotrowski opisywał ten fenomen w ten sposób:

(...) pojawia się wówczas formacja, która wyłamuje się z tej schematycznej, czarno-białej sytuacji. Intuicyjnie definiuje władzę, jak czynił to Michel Foucault. Władza dla tych artystów to nie tylko komuniści, lecz cała ówczesna struktura polityczna, a więc oprócz Biura Politycznego, także opozycja polityczna i Kościół katolicki; władza to wytwarzane wówczas przez cały układ polityczny relacje dominacji i podporządkowywania obywateli, to strategie zawłaszczania całych sfer życia publicznego i jego instrumentalizacja wobec celów, lub anty-celów, stanu wojennego. Tak definiując problem władzy, artyści ci odrzucili całą tę czarno-białą strukturę polityczną en globe; odrzucili język stanu wojennego, obojętne, czy był definiowany przez komunistów, czy przez podziemną Solidarność, jako język władzy par excellence. W konsekwencji więc odrzucili „wielkie narracje” opozycji politycznej i sztuki z nią związanej, sztuki tworzonej w katolickich kościołach. Odrzucili też modernistyczny paradygmat sztuki „czyste” [...] ²¹⁹.

²¹⁸ Tamże, s. 69.

²¹⁹ P. Piotrowski, *Poza starą i nową wiarą / Beyond the Old and New Belief*, „Magazyn Sztuki” 1996, nr 10, s.147.

Proponowana tu definicja władzy pozwala dostrzec jej szersze oddziaływanie rozproszone w życiu społecznym i artystycznym. W jednym z wywiadów artysta Kultury Zrzuty Tomasz Snopkiewicz mówił:

(...) nie trawimy tego układu, który można nazwać czerwono-czarnym. (...) Moim zdaniem każda z tych makroideologii wywiera jakieś nieznośne ciśnienie na wszystkich uczestników układu. Ten nacisk jest wielopłaszczyznowy, dotyczy wszelkich poziomów bytu. Z natury bowiem są one jedyne i doskonałe i nie dopuszczają żadnej „próżni”! Ponieważ jednocześnie dziwnym trafem doskonale się kompensują, powoduje to skutki w postaci autocenzury, konformizmu, udawania²²⁰.

Snopkiewicz wskazywał tym samym na Kościół katolicki jako dysponenta władzy i wpływów – nie tylko symbolicznych. Kościół kształtował bowiem ówczesną rzeczywistość w silny sposób (i pod wieloma względami skuteczniej niż komunistyczna władza). W ramach Kultury Zrzuty powstawały prace nakłuwające balon narodowo-katolickiego imaginarium. Jedną z najpopularniejszych była „Matka Boska Częstochowska z domalowanymi wąsami” Adama Rzepeckiego, która pojawiła się na okładce pierwszego numeru „Tanga” (nieregularnie wydawanego pisma Kultury Zrzuty). Komentowała najważniejszy symbol polskiego katolicyzmu i Solidarności, traktując go jak narzędzie władzy symbolicznej, a nie obraz religijny. Wyraźne nawiązanie do słynnego gestu Marcela Duchampa, domalowującego wąsy (prawie takie same) Mona Lisie, przypominało jednocześnie dyskusje toczone na temat obiegu sztuki i roli instytucji wyznaczających przestrzeń dla jej ekspozycji. Matka Boska Rzepeckiego została jednak sprowadzona do wymiaru społeczno-religijnego i potraktowana jako gest naruszający „sacrum”. Praca sprowokowała m.in. reakcję artysty Jana Dobkowskiego, który napisał do Rzepeckiego list ze słowami: „Nie bluźnij... Zastanów się... Zabolalo mnie, że Najświętszej domalowałeś wąsy. Czyżbyś nie był Polakiem?”²²¹.

Drugą wartą odnotowania pracą Adama Rzepeckiego była groteskowa „Kapliczka ku czci stanu wojennego”, kolaż prezentujący elementy z których konstruowana była ówczesna zbiorowa tożsamość: informacja o wprowadzeniu stanu wojennego, napis PZPR ze swastyką w miejsce litery „z”, hasło „wrona skona”, znaczek Solidarności, „3 maja” i symbol Polski Walczącej, flaga amerykańska, portret Lecha Wałęsy i Jana

²²⁰ K. Jurecki, T. Snopkiewicz, *Wywiady wciąż modne /nie tylko w TV/*; [online:] <http://www.kulturazrzuty.pl/najwazniejsze-teksty-jurecki.php> (dostęp: 29.06.2021).

²²¹ [cyt. za:] M. Kościelniak, *Egoiści...*, dz. cyt., s. 112.

Pawła II, długopis z papieżem i trzy obrazki Matki Boskiej Częstochowskiej (dwa na tle polskiej flagi). Praca została włączona do cyklu o znaczącym tytule „Kultura na zamówienie”.

Artyści tematyzowali także uwikłanie środowiska artystycznego w katolicko-narodowe narracje. Na przykład w trzecim numerze „Tanga” ukazał się manifest Rzepeckiego, Janiaka, Tomasza Snopkiewicza i Dariusza Kędziory pt. „Drodzy artyści polscy”, prześmiewczo parafrazujący retorykę wspólnotową, której ramą stały się „trudne czasy”. Twórcy pisali o „ogromnym ciężarze odpowiedzialności”, „utrzymaniu przy życiu kultury”, „uszcześliwianiu narodu” czy „porzuceniu różnic praktyk, konfliktów pokoleniowych, karier, podziałów”²²². Rzepecki realizował także akcje „Przed wszystkim jestem artystą polskim” albo „Czy Rzepecki jest Polakiem?” będącą komentarzem do listu Dobkowskiego. Marek Janiak napisał z kolei tekst „Przepraszam”, w którym przeprasza wszystkich, że Łódź Kaliska nie tworzy „sztuki walczącej, patriotycznej, zaangażowanej”²²³. Obok realizacji komentujących podporządkowanie „niezależnej” sztuki drugiego obiegu Kościołowi, artyści Kultury Zrzuty tworzyli też prace odnoszące się do innych praktyk obowiązujących w świecie artystycznym, np. „Sztuka snobistyczna” Rzepeckiego, czyli cykl fotografii z ważnymi postaciami kultury wyśmiewający środowiskowe hierarchie i koneksje (dodatkowo zakończony zdjęciem z Janem Pawłem II) czy manifest „Praca bez skupienia” Marka Janiaka mówiący o przymusie produktywności w sztuce.

Jeśli przyjrzymy się świadectwom artystów i księży – które przywołuje w swej książce o Kulturze Zrzuty Marcin Kościelniak – to stanie się zrozumiałe, że mecenas Kościoła funkcjonował w tym czasie w sposób podobny do mecenatu państwa, z cenzurą (a także autocenzurą samych artystów) jako jednym z narzędzi. W jednym z wywiadów udzielonych w latach 80. Grzegorz Kowalski pisał, że zaangażowanie Kościoła w życie kulturalne opiera się na wyborze prezentowanych dzieł, które muszą być zgodne z kanonami i wymogami sakralnymi. Z kolei szef powołanego pod koniec lat 70. Duszpasterstwa Środowisk Twórczych, ksiądz Wiesław Niewęglowski, komentując skierowane do artystów słowa prymasa Wyszyńskiego („wystarczy miejsca i chleba w świątyniach Bożych i dla Ewangelii, i dla waszej twórczości”) precyzował:

²²² Tamże, s. 113.

²²³ M. Janiak, *Przepraszam*, (b.m.) 1982, http://www.kulturazrzuty.pl/il/tworcy/janiak_il35.jpg/ (dostęp: 30.06.2021).

To prawda – otwarto szeroko drzwi (...). Ale prawdą jest i to, że intencją Prymasa Tysiąclecia nie było otwarcie drzwi dla wszystkiego, co człowiek wymyśli, namaluje, napisze. Wysokim progiem w świątyni kładzie się dla wszystkich, którzy chcą tutaj przyjść wypełnić swoje powołanie, przykazanie miłości Boga i człowieka.²²⁴

W drugiej połowie lat 80. o ograniczeniach i cenzurze kościelnej mówiono już otwarcie. Na przykład prace Grupy cenzurowane były na kościelnych wystawach trzykrotnie: „Chaos – człowiek – absolut” w kościele Nawiedzenia NMP w Warszawie w 1984 roku, „Złoto ekonomii, kadzidło sztuki, gorzka mirra polityki” w kościele Miłosierdzia Bożego w Warszawie w 1985 roku i w galerii „Na Ostrowie” działającej przy Muzeum Archidiecezjalnym we Wrocławiu w 1988 roku. Grupa wystawiała także w galeriach niezależnych, takich jak warszawska „Dziekanka” czy lubelska BWA. Kiedy prześledzimy tytuły prac wystawianych w obu tych obiegach (np. „Albo rybka, albo pipka” versus „Polska Pieta”), można domyślić się, że artyści – oczywiście nie tylko Grupa – dokonywali selekcji prac prezentowanych na wystawach przykościelnych. Działania takie wynikały z autocenzury „czerpiącej z podskórnych mechanizmów władzy, określającej w sposób uprzedni granice tego, co i jak można pomyśleć i powiedzieć”²²⁵. Nie ma też informacji o jakichkolwiek aktach niesubordynacji czy krytycznych gestach artystów obecnych na wystawach przykościelnych. Nie mogły one mieć miejsca nie tylko dlatego, że były niedopuszczane, ale także ze względu na wciągnięcie prezentowanej sztuki – jak pisze Kościelniak – „w wir narodowej emocjonalności”. Artyści przesunęli się po prostu na pozycje konserwatywne. Zbigniew Majchrowski pisał o potrzebie „odnawiania romantycznych klisz”, zamiast „krytycznego rewidowania”, Maria Poprzęcka o „okazji, żeby historia sztuki się pokajała za to, że wyrwała sztukę z jej czasu świętego”, Andrzej Wajda pytał: „jeśli Boga nie ma, to co ze mnie za reżyser?”. Powszechne było przekonanie o uniwersalnym charakterze wartości chrześcijańskich. Kiedy zaś autocenzury brakowało, cenzury dokonywali sami księża. Opinia o ówczesnych kościołach jako „oazach wolnego słowa” i opisywanie sztuki przykościelnej jako „sztuki niezależnej” jest więc nieporozumieniem. Owszem, była to sztuka niezależna, ale wyłączenie od państwa²²⁶.

²²⁴ W. Al. Niewęglowski, *Otwarte drzwi Kościoła*, „Przegląd katolicki” 1985, nr 6, s. 5, [cyt. za:]

M. Kościelniak, *Egoiści...*, dz. cyt., s. 97.

²²⁵ M. Kościelniak, *Egoiści...*, dz. cyt., s. 185.

²²⁶ Tamże, s. 97-102.

Czy jednak Kultura Zrzuty była – jak chciał Piotrowski – „alternatywą totalną”? Marcin Kościelniak zwraca uwagę na fakt, że środowisko Kultury Zrzuty nie uczyniło wysiłku, aby jego postawa krytyczna wyszła poza wąski krąg i stała się sprawą publiczną. Nie przeprowadziło żadnej interwencji atakującej wystawy przykościelne, choć we własnym gronie artyści dokonywali wielu aktów zawłaszczeń czy niszczenia prac artystycznych. Z drugiej strony niezależność środowiska wzmocniła strategia braku starań o zewnętrzną legitymizację swojej działalności²²⁷. O wiele bardziej kłopotliwą kwestią pozostają patriarchalne wzorce obecne w środowisku Kultury Zrzuty. Po pierwsze mężczyźni dominowali pod względem liczebnym (było to zresztą cechą prawie wszystkich ruchów). Po drugie, to oni tworzyli hierarchie, w których kobiety zajmowały niższe pozycje. Pisze o tym Kościelniak powołując się na sytuację Zofii Łuczko:

(...) nie sposób nie zauważyć, że na filmie-„pomniku” Kultury Zrzuty, „Maszyny drżące, kominy dymiące” (1986), grupę rozspiewanych mężczyzn obsługującą kobietę, Zofia Łuczko. W tekście Henryka Jasiaka „Męty dzienników” z ostatniego zeszytu „Tanga” pojawiają się ironiczne komentarze wobec członków środowiska, ale wszyscy otrzymują status artysty, tylko Łuczko podpisana jest jako „kucharka”. Podczas programowej rozmowy na Strychu Łuczko wypowiada się ledwie dwa razy, występując jako „sekretarz”. Zofia Łuczko, choć przez lata była współpracowniczką Łodzi Kaliskiej, nigdy nie otrzymała statusu członkini grupy: później przypadła jej pozycja jednej z „muz”.²²⁸

Dodatkowo, jeśli przyjrzymy się na przykład reprezentacjom płci w „pornograficznych” pracach Kultury Zrzuty, to dla mężczyzny zawsze zarezerwowana była w nich rola dominująca. Artyści w seksistowski sposób opisywali i ingerowali także w działalność twórczą artystek. W 1981 roku członkowie Łodzi Kaliskiej (z której wyrosła niejako Kultura Zrzuty) dokonali interwencji w performans Marii Pinińskiej-Bereś „Pranie II”. Artystka prała w balii płachty materiału z literami, które później powieszono do suszenia układały się w napis „feminizm”. Twórcy podrzucili Bereś własne podkoszulki, „czekające na przepierkę od dwóch tygodni”. Z kolei w jednym z numerów „Tanga” Andrzej Kwietniewski spreparował wywiad z Ewą Partum, a ilustrującą go fotografię z nagą artystką w trakcie performansu, podpisał: „Eva (102-90-102) zgodziła się na

²²⁷ Tamże, s.323.

²²⁸ Tamże, s. 433.

zdjęcia wyłącznie dla pieniędzy (...) dla siebie nie mam nawet na nowy biustonosz, a w starym ramiączka się już powyciągały (...)”²²⁹. Kościelniak słusznie podsumowuje:

Jeśli zatem środowisko Kultury Zrzuty konstituowała problematyka konstruktywizmu społecznego w perspektywie kultury narodowo-katolickiej, o tyle nie został przez środowisko podważony stanowiący rdzeń tej kultury porządek patriarchalnych norm. Fakt ten ustanawia płaszczyznę nieoczekiwanego sojuszu pomiędzy kulturą narodową a Kulturą Zrzuty: w obydwu przypadkach „wybitnie męską”. Gwarantem tego sojuszu jest sięgająca trzewi polskiej kultury męska dominacja, przekraczająca najgłębsze społeczne, polityczne i artystyczne podziały.²³⁰

Działalność Kultury Zrzuty pozwala dostrzec ciągłość pomiędzy dekadą lat 80. a 90. Piotr Piotrowski pisał, iż polegała ona na tym, że chociaż obowiązywały w nich inne „wiary” (władza sprawowana przez PZPR i władza duchowieństwa katolickiego) to ostatecznie wywodziły się one z tego samego porządku symbolicznego. Widać to dobitnie, jeśli przyjrzymy się szerokim wpływom Kościoła katolickiego w Polsce właśnie po 1989 roku. Przemiany demokratyczne „zatrzymały się” niejako na linii wyznaczonej przez Kościół, a jego władza usankcjonowana została bardzo szybko. Już w pierwszych latach po upadku PRL-u uchwalono akty prawne, które obowiązują do dziś lub zostały jeszcze bardziej zaostrzone. Religia wróciła do szkół bez możliwości kontroli nauczanych treści, uchwalona została restrykcyjna ustawa antyaborcyjna, preambuły ustawy o systemie oświaty czy ustawy o radiofonii i telewizji zagwarantowały respektowanie chrześcijańskiego systemu wartości. Kontrowersje wzbudziły także postulaty Kościoła dotyczące kształtu zapisów konstytucji uchwalonej w 1997 roku: inwokacji religijnej, zapisu o ochronie życia od poczęcia do naturalnej śmierci, tolerancji wyznaniowej zamiast zapisu o formule państwa neutralnego, wyższości prawa naturalnego nad stanowionym, postulatcie odebrania młodzieży prawa do decydowania czy chce uczęszczać na religię, skreślenia orientacji psychoseksualnej jako kryterium niedyskryminacji, określenia ustrojodawcy jako „narodu polskiego” w miejsce „obywateli polskich”. W ostatecznym tekście konstytucji uwzględniono większość z tych postulatów, jednak nieusatysfakcjonowany episkopat wzywał wiernych do opowiedzenia się w referendum przeciwko jej przyjęciu. Warto wymienić także nieformalne praktyki:

²²⁹ A. Kwietniewski, *Ewa /102-90-102/ zgodziła się na zdjęcia wyłącznie dla pieniędzy*, (b.m.) 1983, [online:] <http://www.kulturazrzuty.pl/tworcy-kwietniewski.php/> (dostęp: 30.06.2021).

²³⁰ M. Kościelniak, *Egoiści...*, dz. cyt., s. 439.

polityczne zaangażowanie biskupów i dużej części podległego im duchowieństwa w wybory 1991 roku, ingerencje w obsadę stanowisk państwowych, przywileje w zwrocie majątku, w tym gruntów i w przyznawaniu koncesji radiowych, a także akty symboliczne, na przykład zawieszenie krzyża w Sali obrad Senatu RP, pielgrzymki wojewodów na Jasną Górę czy „akt zawierzenia narodu polskiego Matce Boskiej” dokonany przez premier Hannę Suchocką. W taki sposób Polska stała się państwem może nie wyznaniowym, ale na pewno nie-świeckim²³¹. Przez kolejne dwie dekady tematy związane z religią i patriotyzmem oraz powiązane z nimi wizje ciała, seksualności i obyczajów określają granice wolności sztuki, będąc równocześnie poddawane różnym artystycznym rewizjom.

2. Krytyka instytucjonalna w Polsce po przemianie ustrojowej

Wojciech Musiał w książce „Modernizacja Polski. Polityki rządowe w latach 1918-2004”²³² przekonuje, że po upadku PRL w Polsce można wyodrębnić dwa modele modernizacji: transformacyjną (która obrała kurs neoliberalny) i integracyjną (która przybrała kurs proeuropejski). Pierwsza rozpoczęła się po roku 1989, a druga po 2004 roku, związana z akcesją do Unii Europejskiej). Oba modele imitowały i aplikowały wzorce zachodnioeuropejskie, można je więc określić mianem modernizacji okcydentalnych. Proponuję przy tym przyjąć – za Jakubem Banasiakiem²³³ – nie tyle cezurę roku 1989, ale 1986: to wtedy władze PRL zaczęły wprowadzać w życie projekt systemowej transformacji. W latach 1987–1988, w związku z zapaścią gospodarczą, rządy Zbigniewa Messnera i Mieczysława Rakowskiego wprowadziły do systemu socjalistycznego rozwiązania wolnorynkowe, zabezpieczając przy tym oczywiście interesy aparatu partyjnego. Zwieńczeniem tych procesów była skrajnie liberalna ustawa Wilczka (1988), znosząca dotychczasowe ograniczenia w prowadzeniu prywatnej działalności gospodarczej²³⁴. Jednocześnie zmniejszyły się represje i osłabła cenzura. W latach 1986-1987 powołano instytucje charakterystyczne dla porządku demokratycznego: Trybunał Konstytucyjny i urząd Rzecznika Praw Obywatelskich. Postępowały również

²³¹ Tamże, s. 37-40.

²³² W. Musiał, *Modernizacja polski polityki rządowe w latach 1918-2004*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.

²³³ J. Banasiak, *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993*, Muzeum Historii Sztuki i Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2020.

²³⁴ Warto pamiętać, że w PRL prywatna działalność gospodarcza zawsze była legalna, choć podlegała kontroli, ograniczeniom, często szykanom.

zmiany kulturowe, a horyzontem aspiracji społecznych stała się kultura zachodniej klasy średniej. W konsekwencji przekształceń gospodarczo-politycznych fundamentalnej zmianie uległ również mecenat państwa w sferze kultury. Koncepcja równego i powszechnego do niej dostępu stopniowo zastępowana była koncepcją liberalną, według której kultura miała na siebie zarabiać. W dokumentach rządowych z 1988 roku, opisujących program rozwoju kultury, znalazły się postulaty dotyczące m.in. zniesienia subwencji budżetowych na rzecz „wprowadzenia instrumentów pobudzających aktywność instytucji artystycznych i wzrost ich oferty rynkowej”, zwiększenie „rynkowej oferty programowej”, „optymalizację” zatrudnienia, odejście od „sztywnego systemu stawek honoracyjnych na rzecz uwzględnienia praw rynku i społecznego popytu”, zwiększenie udziału sektora prywatnego w finansowaniu kultury czy „integracji” instytucji kultury. Instytucje miały uzyskać samodzielność finansową, Fundusz Rozwoju Kultury miał pokrywać koszty działania jedynie pojedynczych instytucji. Dopuszczano także upadek instytucji nierentownych. Obowiązujący model zarządzania kulturą określono przy tym jako „roszczeniowy w stosunku do państwa”²³⁵. Podczas obrad Okrągłego Stołu temat kultury był już niemal nieobecny. Zwołane w związku z tym przez artystów Niezależne Forum Kultury, któremu przewodniczył Andrzej Wajda, nie zaproponowało jednak systemowych rozwiązań. Skupiono się na kontynuacji narracji patriotyczno-religijnej, a wystąpienia uczestników oscylowały wokół tematów niepodległości i demokracji, cenzury i oporu, związku kultury polskiej z chrześcijaństwem i tradycją europejską. W trakcie kongresu ustalono także treść telegramu do Jana Pawła II i odczytano list od Lecha Wałęsy²³⁶.

Gabinet Tadeusza Mazowieckiego wyrzucił do kosza przygotowany przez poprzedników program, jednak nie oznaczało to odwrotu od liberalizacji sektora. Aktywna rola państwa była w debacie publicznej postrzegana jako powrót do komunizmu. Izabela Cywińska, pierwsza po 1989 roku ministra kultury, mówiła:

Wychowana w PRL-u, byłam zrażona do pojęcia „polityka kulturalna”. Uciekając od negatywnych skojarzeń związanych z tym terminem za komuny, powiedziałam kiedyś, że polityka kulturalna mnie nie interesuje. Odebrane to zostało fatalnie, bo ludzie myśleli, że będę zamykać, jak leci. Po pierwsze, chodziło o odejście od narzucania czegokolwiek komukolwiek, o zlikwidowanie

²³⁵ Tamże, s. 319-320.

²³⁶ Tamże, s. 422.

fasadowości socjalistycznej, mocno obecnej w polskim życiu kulturalnym, oraz o stworzenie przekonania, że kto zamawia melodię, ten płaci skrzypkowi, czyli że kultura musi korespondować ze zdrowymi zasadami rynku.²³⁷

W latach 90. taki pogląd podzielały w zasadzie wszystkie strony sceny politycznej, dlatego reformy zainicjowane w drugiej połowie poprzedniej dekady nie tylko nie zostały skorygowane, ale wręcz przyspieszone. W latach 1990-1993 nakłady na kulturę spadły o ponad połowę. Przestał istnieć państwowy system sztuki: zdemontowano resztki mecenatu państwa, m.in. świadczenia socjalno-bytowe, plenery, pracownie, domy pracy twórczej, które teraz miał zastąpić sektor prywatny i organizacje pozarządowe. W obszarze sztuk plastycznych dokończono prywatyzację przedsiębiorstw państwowych (Desa i Pracownie Sztuk Plastycznych), infrastruktura wystawiennicza oparta na galeriach sieci BWA trafiła, w związku z reformą samorządową, pod zarząd wojewódzki i miejski, co dla jednych placówek oznaczało likwidację, dla innych problemy finansowe czy programowe²³⁸. Sprywatyzowano rynek wydawniczy i muzyczny (nową ustawę o kinematografii przyjęto już w 1988 r.). Nie zaproponowano też wiele w zamian. Zadaniem rządu, według przygotowanego w Ministerstwie Kultury w 1990 roku dokumentu „Kultura w okresie przejściowym”, miała być ochrona swobodnej twórczości i wyboru form uczestnictwa. Trzy lata później przyjęto dość ogólnikową politykę kulturalną państwa. W praktyce ład instytucjonalny w kulturze kształtuje – aż do dziś – przyjęta w 1991 roku ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej²³⁹. Niezwykle istotna dla kształtu sektora okazała się także reforma samorządowa, która stworzyła silny mechanizm nadzoru nad instytucjami kultury, podporządkowując je lokalnym układom politycznym.

Chorwacki filozof Boris Buden zauważył, że w transformacyjnych narracjach krajów byłego bloku sowieckiego komunizm „rozpływa się w powietrzu tak, jakby w swoim czasie wziął się z powietrza. W ten sposób dopełnia się historyczna amnezja; co prawda jako wyzwolenie, a dokładniej – wyzwolenie narodowe”²⁴⁰. Sytuacja taka miała miejsce również w Polsce. „Wyparował” jednak nie tylko socjalizm. Osłabieniu

²³⁷ B. Gierat-Bieroń, *Ministrowie kultury doby transformacji 1989–2005 (wywiady)*, Universitas, Kraków 2009, s. 24-25.

²³⁸ J. Banasiak, *Normalizacja i dwie modernizacje. Pole sztuki w Polsce po 30 latach przemian*, „Szum” 2019, nr 27, s. 97-98.

²³⁹ I. Kurz, *Powrót centrali, państwowcy, wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany” w kulturze*, Instytut Studiów Zaawansowanych, Warszawa 2019, s. 9-10.

²⁴⁰ Boris Buden, *Strefa przejścia. O końcu postkomunizmu*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 59, [cyt. za:], J. Banasiak, *Proteuszowe...*, dz. cyt., s. 24.

uległa również gotowość do skomentowania nowej – już niesocjalistycznej – rzeczywistości. Ogromne zmiany, jakie dokonały się w obrębie systemu kulturalnego w latach 90., nie doczekały się szerszego artystycznego komentarza. W ostatniej dekadzie XX wieku krytyczno-instytucjonalne prace artystyczne prawie się nie pojawiały (a wpływ procesu transformacji na sztukę do dziś pozostaje ślepą plamką krytyki instytucjonalnej).

Jednym z wyjątków jest rozpoczęty w 1993 roku cykl Przemysława Kwieka „Awangarda bzy maluje”. Akcje artysty przybrały wtedy nową postać. Kwiek rozstawiał sztalugi i malował kwiaty klnąc jednocześnie na swój los – człowieka bezkompromisowego postawionego w nowej sytuacji i zmuszonego do podjęcia pracy *stricte* komercyjnej. Komentował tym samym działania „niewidzialnej ręki rynku”, a w ogłoszeniu zapraszającym na łódzką wystawę, prezentującą obrazy, pisał z sarkazmem: „[n]azwisko i ranga artysty gwarantują w każdym przypadku zysk. Takiego malarstwa jeszcze nie było. Ceny dostosowane do relacji cen w tej części Europy”²⁴¹. Wyróżnia się też performans Piotra Wyrzykowskiego „Copyright” z 1995 roku: artysta, w reakcji na wprowadzenie rok wcześniej nowego prawa autorskiego, poddał się zabiegowi wytatuowania na ramieniu międzynarodowego oznaczenia praw autorskich, odczytując publicznie fragmenty ustawy. Symbolicznie więc oznaczył swoje ciało jako towar.

Lata 90. zdominowała sztuka krytyczna. Zajmując się opisem rzeczywistości i komentowaniem współczesności, ujawniała to, co nieoczywiste czy marginalne. Artystki i artyści podejmowali tematy ciała, władzy, seksualności, choroby, tożsamości i ról społecznych. Sztuka krytyczna wywoływała liczne kontrowersje i dyskusje – zazwyczaj zarzucano jej obrazę uczuć religijnych (spadek po latach 80.). Oskarżani byli o nią autorzy i autorki, korzystający z symboli chrześcijańskich w celu wykorzystania ich jako kulturowego komentarza. Autorzy i autorki niektórych prac stawali przed sądem, ponieważ w polskim kodeksie karnym funkcjonuje artykuł 196: zapis o obrazie uczuć religijnych, który przez swoją nieprecyzyjną konstrukcję daje pole do jego politycznej instrumentalizacji²⁴². Tylko w pierwszej dekadzie po transformacji ustrojowej zniszczeń i oskarżeń o obrazę doczekały się takie prace jak na przykład: „Termofory” Roberta

²⁴¹ P. Plicht, *Cybis, Czapski, Łódź Kaliska i sztuka krytyczna: między żywymi skamielinami a wyprzedzaniem epoki*, culture.pl, 3.02.2021, <https://culture.pl/pl/artykul/cybis-czapski-lodz-kaliska-i-sztuka-krytyczna-miedzy-zywymi-skamielinami-a-wyprzedzaniem-epoki> (dostęp: 28.06.2021).

²⁴² Modyfikację zapisu proponował m.in. Rzecznik Praw Obywatelskich (2015-2021) Adam Bodnar. Więcej na stronie RPO: <https://www.rpo.gov.pl/pl/content/rpo-zniesc-znieslawienie-zmodyfikowac-obrazę-uczuc-religijnych/> (dostęp: 22.05.2020).

Rumasa z 1994 roku, w ramach której artysta – komentując powierzchowność polskiego katolicyzmu przywiązującego największą wagę przede wszystkim do czczenia symboli – zaprezentował w centrum Gdańska napełnione wodą pojemniki, w których umieścił figurki Chrystusa i Maryi (praca została zniszczona przez przechodniów już kilkanaście minut po montażu; figurki zostały wyciągnięte z pojemników i zanesione do siedziby gdańskiej kurii); „Więzy krwi” Katarzyny Kozyry z 1995 roku, eksponowane również w późniejszych latach, przedstawiające artystkę i jej siostrę, leżące nago m.in. na tle „La nona ora” Mauricio Catellana z 2000 roku, przedstawiająca Jana Pawła II przygniecionego przez meteoryt, symbolizującego troski świata (instalacja zniszczona przez posła Akcji Wyborczej Solidarność, który zdejmując z papieża meteoryt przy okazji oderwał mu nogę – w efekcie interwencji ówczesna dyrektorka Zachęty, Anda Rottenberg, w której praca była prezentowana, musiała ustąpić ze stanowiska). Do tego nurtu należała również „Pasja”, wideo-instalacja Doroty Nieznalskiej z początku 2001 roku, komentująca współczesne wzorce męskości. Jej częścią było zdjęcie męskich genitaliów umieszczone na krzyżu (dziesięcioletni [!] proces sądowy o obrazę uczuć religijnych został zainicjowany kilka miesięcy po zakończeniu wystawy – artystkę skazano na karę ograniczenia wolności i pracę na cele społeczne, a uniewinniono po siedmiu latach).

Obok zniszczeń, interwencji i procesów sądowych motywowanych religijnie i obyczajowo popularną praktyką wciąż pozostaje tzw. cenzura ekonomiczna (m.in. nieprzyznawanie środków na „kontrowersyjne” projekty) oraz autocenzura (instytucje, uprzedzając ewentualny skandal, rezygnują z prezentacji danej pracy artystycznej). Jak komentuje Ewa Majewska, konserwatywne przesunięcie światopoglądowe jest nieuchronnym elementem neoliberalizmu. W sytuacji, w której demontowane są systemy państwowego wsparcia, przywracanie klasycznych wartości daje poczucie stabilności przynajmniej w sferze „obyczajowej”²⁴³. Obie te sfery wzajemnie się też napędzają, o czym świadczy chociażby sytuacja Doroty Nieznalskiej, która po skandalu z „Pasją” przez wiele lat nie miała gdzie wystawiać swoich prac – jej nazwisko zamykało wszystkie drzwi²⁴⁴. Trwający dekadę proces – ostatecznie zakończony uniewinnieniem – postawił

²⁴³ E. Majewska, *Cenzura – kulturotwórczy mechanizm doby neoliberalizmu? O produktywnej funkcji zakazu*, „Polish Theatre Journal”, nr 1-2(3-4)/2017, s.7; [online:] <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/92/637>

²⁴⁴ D. Karaś, *Dorota Nieznalska: Zgoliłam włosy, przebrałam się za narodowca i pojechałam do Warszawy*

ją w bardzo trudnej sytuacji ekonomicznej (nie wspominając o kosztach natury osobistej i zdrowotnej). Dekonstrukcja tych wydarzeń w późniejszych pracach artystki (np. w ramach indywidualnej wystawy „Królestwo”) komentuje relacje władz Kościoła katolickiego ze świecką władzą polityczną.

Warto dodać, że w Polsce pojawiły się także przypadki nacisków ze strony wielkiego kapitału. Pierwszym chyba i najgłośniejszym wydarzeniem było zablokowanie w 2002 roku wystawy Rafała Jakubowicza pod tytułem „Arbeitsdisziplin” przez polski oddział koncernu Volkswagen. Projekt artysty składał się z lightboxu i projektu widokówki przedstawiającej fabrykę Volkswagena w Antoninku pod Poznaniem wraz z otaczającym ją ogrodzeniem z drutu kolczastego, a także filmu – zapętlonego ujęcia umundurowanego strażnika spacerującego wzdłuż ogrodzenia. Wszystkie te obrazy nasuwały skojarzenia z wybudowanymi przez hitlerowców obozami koncentracyjnymi. Jakubowicz pokazywał, jak podobne do siebie są wszelkie formy dozoru i władzy, a także zastanawiał się nad wpływem tragicznych wydarzeń pierwszej połowy XX wieku na dzisiejszy ogląd rzeczywistości i podświadomie uruchamiane skojarzenia. Wystawa – jeszcze przed otwarciem w poznańskiej galerii Arsenał, do którego ostatecznie nie doszło – wywołała oburzenie władz koncernu. Jak relacjonuje Patrycja Sikora:

[p]o wydaniu pocztówek przez poznańską galerię ON o pracy dowiedziały się władze koncernu Volkswagena w Antoninku, które zainteresowały telefonicznie u prezydenta miasta Poznania, Ryszarda Grobelnego. Ten z kolei zatelefonował do rektora poznańskiej akademii sztuk pięknych, Włodzimierza Dreszera. Rektor postanowił wezwać pracującego wówczas na tamtejszej ASP w charakterze wykładowcy Jakubowicza, domagając się natychmiastowego zaprzestania kolportażu pocztówek. (...) Gdy o złej atmosferze wokół przygotowywanego projektu Jakubowicz powiadomił dyrektora Arsenалу Wojciecha Makowieckiego, ten postanowił pokaz odwołać po poprzedzającej wernisaż osobistej wizycie członka zarządu Volkswagena, Witolda Małachowskiego, który zagroził dyrektorowi galerii konsekwencjami prawnymi. (...) Innymi słowy dyrektor miejskiej instytucji kultury w obawie przed utratą stanowiska ocenzurował wystawę (...) a rektor poznańskiej akademii (autonomicznej instytucji) wystąpił w obronie prezydenta miasta, a ten z kolei

na *Marsz Niepodległości*, 6.04.2019; [online:] <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,24604217,dorota-nieznalska-zgolilam-wlosy-przebralam-sie-za-narodowca.html/> (dostęp: 21.05.2022)

w obronie interesów prywatnej firmy, zatrudniającej w regionie 2500 pracowników. [Cenzura odsoniła] isticie „mafijne” powiązania między urzędnikami miejskimi, przedstawicielami biznesu a sferą kultury, i to, że nie ma właściwie żadnego systemu, wszystko bowiem jest kwestią umowy między poszczególnymi osobami, ich interwencje „na telefon” i zakulisowe decyzje nie podlegają żadnym formalnym regulacjom.²⁴⁵

A. Pomysły na kulturę

Pomijając aspekt cenzury, decydenckie *désintéressement* wobec kultury trwało do momentu akcesji Polski do Unii Europejskiej (dla wspólnoty europejskiej kultura jest ważnym ogniwem polityki integracyjnej, wspierającej ideę europejskiej tożsamości kulturowej). Zapewne z tych powodów w 2004 roku ministerstwo zamówiło analizę SWOT, dotyczącą stanu kultury w Polsce. Wśród słabych stron wymieniono m.in. brak polityki kulturalnej państwa, brak zarządzania strategicznego w kulturze, niski budżet Ministerstwa Kultury i niskie wydatki na kulturę w przeliczeniu na jednego mieszkańca, zadłużenie instytucji i zły stan techniczny ich infrastruktury, brak badań w sferze kultury powstającej oraz braki w kolekcjonowaniu i udostępnianiu dzieł sztuki współczesnej²⁴⁶. Była to w zasadzie ilustracja potransformacyjnej zapaści systemu. W tym samym roku ogłoszono Narodową Strategię Rozwoju Kultury, która miała być korektą modelu neoliberalnego w duchu technokratycznym. Program zakładał rozwój kultury w regionach, wzrost finansowania, modernizację – w tym cyfryzację – instytucji oraz stworzenie funduszy celowych wspierających wybrane obszary kultury. W rezultacie stworzono regionalne kolekcje sztuki współczesnej, budowano i remontowano siedziby instytucji sztuki, młode pokolenie twórców i kuratorów zdobywało doświadczenie w ważnych zachodnich instytucjach, powstawały nowe czasopisma kulturalne. Pojawili się również kolekcjonerzy sztuki, w tym najważniejsi i najpopularniejsi: prowadzący bloga „ArtBazaar” – Piotr Bazylko i Krzysztof Masiewicz. Celem polskiego rynku sztuki było wytworzenie popytu na prace artystyczne w kraju oraz dołączenie do obiegu międzynarodowego. Rynkowa gorączka osiągnęła apogeum wraz ze sprzedażą

²⁴⁵ P. Sikora, *Krytyka...*, dz. cyt., s. 123-125.

²⁴⁶ *Narodowa Strategia Rozwoju Kultury na lata 2004–2013*, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Warszawa (b.d.), [online:] [http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2013_\(2004\).pdf](http://www.mkidn.gov.pl/media/docs/2019/20190617_Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury_2004-2013_(2004).pdf) (dostęp: 28.06.2021).

„Samolotów” Wilhelma Sasnala za 1,1 miliona złotych. Nośne stało się hasło „kultura się liczy”, które miało pokazać, że kultura istotnie wpływa na wzrost PKB. Instytut Adama Mickiewicza pod kierownictwem Pawła Potoroczyna okazał się narzędziem miękkiej dyplomacji, „sprzedającym” wizerunek Polski i kultury polskiej jako nowoczesnej i barwnej – takiej, jaką chciał kupić Zachód²⁴⁷. Jednocześnie artyści – po intensywnych latach 90. i sztuce krytycznej – nie byli już w większości zainteresowani poruszaniem zagadnień społecznych i politycznych. Wszystko to działo się równoległe ze zmianą pokoleniową²⁴⁸. Jakub Banasiak zauważa, że transformacja przez integrację,

[p]rzedstawiana jako bezprzymiotnikowa, w istocie była skierowana do klas średnich i miała silny neoliberalny rys. Idealistyczna wizja pomijała takie zagadnienia, jak spekulacja, klasowy wymiar rynku sztuki czy jego negatywny wpływ na funkcjonowanie pola. Środowisko artystyczne, niesione poakcesyjnym optymizmem, długo nie dostrzegało minusów modernizacji. Skutki przyjętego modelu stały się jasne dopiero wtedy, kiedy opadł kurz placu budowy – nowe instytucje już stały, rynek okrzepł, fundusze unijne na sztukę współczesną wyschły, a modernizacyjny zapal resortu wygasł (jeśli kiedykolwiek był prawdziwy). Zrazu okazało się, że okcydentalna modernizacja ma także swój rewers, cień. Była to refleksja powszechna, nie dotyczyła tylko pola sztuki. Krytykę neoliberalnej modernizacji przeprowadziły wszystkie najważniejsze środowiska intelektualne (...) W 2014 roku Marcin Król przyznał w rozmowie z Grzegorzem Sroczyńskim: „Byliśmy głupi”.²⁴⁹

Mniej więcej od 2011 roku podejmowano rozmaite oddolne inicjatywy, które miały na celu poprawę organizacji kultury i sytuacji samych artystów. Nie przełożyło się to jednak na większe zmiany systemowe. Podpisany z inicjatywy Obywateli Kultury „Pakt dla kultury” nie doprowadził do przeznaczenia jednego procenta na kulturę, do czego zobowiązał się rząd Donalda Tuska. Dodatkowo, w Polsce nie sprawdziło się wsparcie kapitału prywatnego (kolekcjonerzy), krajowego biznesu i międzynarodowych korporacji (potwierdzającymi regułą wyjątkami były: Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk czy kolekcja sztuki współczesnej Fundacji ING). Pozytywnym wydarzeniem było jednak nawiązanie współpracy między władzą a stroną społeczną,

²⁴⁷ I. Kurz, *Powrót...*, dz. cyt., s. 11.

²⁴⁸ J. Banasiak, *Normalizacja*, dz. cyt., s. 102-103.

²⁴⁹ Tamże, s. 104.

głównie programowej, m.in. przy projektowaniu Narodowego Programu Rozwoju Czytelnictwa.

Bilans modernizacji sfery sztuki po 1989 roku przedstawia się następująco: trudna sytuacja socjalna środowiska, niski status sztuki w społeczeństwie, brak środków na rozwój, słaba edukacja kulturalna, brak przejrzystego funkcjonowania instytucji kultury (np. zasady powoływania dyrekcji czy relacje z organizatorem). Sztuka, wraz z całym krajem, wpadła w pułapkę średniego rozwoju. Jednocześnie jednak dokonał się bezprecedensowy skok, zarówno finansowy i infrastrukturalny, jak też jakościowy: powstały nowe instytucje, rynek, przestrzeń do rozwoju trzeciego sektora, upowszechniających i animacyjnych działań lokalnych. Rozwinęła się krytyka, pojawiła nowa publiczność²⁵⁰.

W środowisku artystycznym przełom nastąpił w 2014 roku. Sztukę zaczęto traktować jako obszar stosunków pracy, a w debacie pojawiły się pojęcia takie jak ciemna materia świata sztuki, prekariat, projektariat. Podczas Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej dyrektorki najważniejszych instytucji zajmujących się sztukami wizualnymi (Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie oraz Galeria Arsenał w Poznaniu) podpisały porozumienie gwarantujące minimalne honoraria dla artystek i artystów biorących udział w wystawach, a do tych instytucji wkrótce dołączyły kolejne. W tym samym roku upadł także dom aukcyjny Abbey House, a wraz z nim – jak pisze Banasiak – bezpowrotnie „runęła wiara w racjonalność rynku”²⁵¹. Trzy lata wcześniej sprzedano tam pracę Agaty Kleczkowskiej, szerzej nieznannej wówczas studentki (aż za 160 tys. zł.), którą w mediach – przy ogromnym dystansie samego środowiska artystycznego – określano mianem „nowego Sasnała”. Zdarzenie to wywołało krytyczne debaty na temat jakości prac i ich wartości rynkowej.

B. Perspektywa artystów

W jaki więc sposób twórcy, kuratorzy i badacze, począwszy od pierwszych lat nowego tysiąclecia, podejmowali działania krytyczne? Pierwsza, ogólna uwaga dotyczy zakresu krytyki instytucjonalnej (i odnosi się zarówno do instytucji sztuki, jak też działań

²⁵⁰ Tamże, s. 107.

²⁵¹ Tamże, s. 104.

samych artystów). Jak wskazuje Piotr Puldzian Płucienniczak – który stworzył i stypologizował bazę 184 prac artystycznych, wystaw i innych wydarzeń zaliczanych do nurtu krytyki instytucjonalnej²⁵² – ponad połowę z nich stworzyło wąskie grono twórców. Byli to m.in.: Paulina Breguła, Oskar Dawicki i grupa Azorro, Roman Dziadkiewicz, Grzegorz Klamana, Robert Kuśmirowski, Laura Paweła, Stanisław Ruksza, Aneta Szyłak i Julita Wójcik. Działania z zakresu krytyki instytucjonalnej prezentowane były głównie w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, Bunkrze Sztuki, Muzeum Sztuki w Łodzi, CSW Zamek Ujazdowski, Rastrze i CSW Kronika, a także w instytucjach prowadzonych przez Anetę Szyłak i Grzegorza Klamana: w Instytucie Sztuki Wyspa, Otwartym Atelier i CSW Łaźnia. Kwestionowanie instytucjonalnych uwarunkowań sztuki nie było więc „pospolitym ruszeniem”, a raczej praktyką interesującą konkretną grupę twórców, a także najważniejsze w Polsce instytucje zajmujące się sztukami wizualnymi.

Głównym tematem podejmowanym przez artystów był związek sztuki z gospodarką kapitalistyczną oraz sytuacja materialna – twórców, jak też całej kultury. Problematykę taką podejmowała m.in. Anna Okrasko: na wystawie „Umowa o dzieło” (2005) prezentowała stopniowe modyfikacje treści umowy podpisanej z instytucją kultury (ewoluującą w coraz bardziej rygorystycznym kierunku); w projekcie „Firma Obrazowa Okrasko” (2005), w ramach którego założyła działalność gospodarczą; czy w czasie akcji „Kropki na Allegro – promocja poświęteczna” (2004), gdy zrezygnowała z pośrednictwa galerii w sprzedaży prac i umieściła je w popularnym internetowym portalu sprzedażowym oddając się symbolicznie we władzę rynku (nie sprzedała żadnej z nich). O konieczności godzenia niedochodowej twórczości artystycznej z pracą zarobkową mówił Oskar Dawicki w „Projekt reklamowy/Help!” z 2002 roku (prezentował przygotowane przez siebie – jako pracownika agencji reklamowej – grafiki na zamówienie, których ukrytym elementem była jego twarz) i Ewa Toniak, kiedy w 2013 roku była kuratorką wystawy „Wolny strzelec”. Z kolei w instalacji „Organizatorzy nie zapewniają wsparcia” z 2000 roku Hubert Czerepok podjął temat niewystarczających funduszy na tworzenie sztuki – przekazał instytucji-zleceniodawcy pustą skrzynię, której koszt transportu stanowił równowartość zaproponowanego mu wynagrodzenia. Podobnie w „Budżecie 500” (2005), Laura Paweła zawiesiła w białostockiej Galerii Arsenał obcięte obrazy sygnalizując, że na wykonanie jedynie takiej ich części wystarczyło zaproponowane finansowanie. Dwa lata później podobną pracę zrealizował Dawicki,

²⁵² P. Puldzian Płucienniczak, *Kondycja krytyki instytucjonalnej i krytyka instytucjonalna jako wskaźnik kondycji sztuki*, [w:] P. Brożyński (red.), *Krytyka...*, dz. cyt., s. 60-83.

a ich porównanie jest ciekawą ilustracją nierówności na rynku sztuki: kiedy Paweł miał do dyspozycji 500 zł, to Dawickiemu w „niedokończonym” filmie „Budget Story” za czternastokrotnie większą kwotę udało się udokumentować proces castingu do filmu i wynająć Jana Nowickiego krzyczącego „Zaraz skończą się pieniądze!”. Z kolei w pracy „Propozycja” (2002) Grupa Azorro wyśmiewała zaproszenie do wzięcia udziału w „prestizowym, lecz bezbudżetowym projekcie”. Na nagraniu wideo widzimy artystów odsłuchujących wiadomość z poczty głosowej – zaproszenie do udziału w ważnej wystawie bez wynagrodzenia, zakwaterowania i zwrotu kosztów podróży. Szantażu dopuściła się Iza Chamczyk w akcji „Art Atak” (2010) – podczas wernisażu swojej wystawy zamknęła gości w galerii i poinformowała, że dopóki nie kupią przynajmniej jednego obrazu o wartości trzech tysięcy złotych, nie zostaną wypuszczeni. Swoje żądanie tłumaczyła tym, że przyszli do galerii o profilu komercyjnym i nawet jeśli nie byli przygotowani na taki wydatek, to było to po prostu ich błędem²⁵³. Z kolei Arek Pasożyt, autor „Manifestu pasożytyzmu”, przyjął całkiem inną strategię – w trakcie wydarzeń artystycznych wprowadzał się do galerii i żył na jej koszt. Podobne wątki zostały poruszone w 2013 roku na wystawie „Workers of the Artworld, unite!”, przygotowanej przez Stanisława Rukszę.

W ramach działań aktywistycznych, zmierzających do poprawy sytuacji materialnej artystów i kondycji sztuki (prowadzonych na większą skalę mniej więcej od 2009 roku w odpowiedzi na pierwszy Kongres Kultury Polskiej), zawiązano Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, zorganizowany został Antykongres i opublikowany „Manifest na rzecz radykalnych zmian w kulturze”. Powstał także Wolny Uniwersytet Warszawy (jego działalność materializowała się m.in. poprzez publikacje, a pierwszą z nich były „Czytanki dla robotników sztuki. Kultura nie dla zysku”²⁵⁴ z 2009 roku). W późniejszych latach uruchomiono komisję Pracownicy Sztuki w OZZ Inicjatywa Pracownicza, a także przeprowadzono strajk „Dzień bez sztuki” (2012), w którym wzięło udział około pięćdziesiąt galerii z całej Polski, czy akcję protestacyjną małopolskich instytucji kultury „Dziady kultury” (2015). Wydano także „Czarną księgę polskich artystów”²⁵⁵ – publikację dotyczącą sytuacji zawodowej twórców w Polsce oraz

²⁵³ P. Sikora, *Krytyka...*, dz. cyt.

²⁵⁴ K. Chmielewska, K. Szreder, T. Żukowski (red.), *Czytanki dla robotników sztuki. Kultura nie dla zysku*, Fundacja Bęc Zmiana, (b.m.) 2009.

²⁵⁵ *Czarna księga polskich artystów* (oprac. zbiorowe), Wydawnictwo Krytyki Politycznej, (b.m.) 2015.

raport „Fabryka sztuki”²⁵⁶ prezentujący badanie z zakresu społecznych i ekonomicznych aspektów produkcji artystycznej.

Podjęmowano także temat władzy, hierarchii, wpływu czynników politycznych i społecznych na sztukę, a także kształtujących je relacji nieformalnych, zajmujących miejsce demokratycznych procedur. Praca Rafała Jakubowicza „Gabinet” (2006) odnosząca się do roli państwa w tworzeniu ram instytucjonalnych, składała się z serii ledwo widocznych, wyblakłych portretów wszystkich ministrów kultury po 1989 roku, sygnalizując ich nikłe osiągnięcia i zasługi. The Krasnals z kolei – w odpowiedzi na odmowę prezentacji jednego z ich obrazów „Bitwa pod Grunwaldem/Statek głupców” przez galerie BWA – wystosowali „List otwarty do dyrektorów Biur Władzy Artystycznej (BWA), Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego oraz Premiera Polski Donalda Tuska” (2013), w którym przedstawili przesłane do nich odpowiedzi (BWA w Kielcach motywowało odmowę faktem, że nie chcą obrażać niczyich uczuć religijnych, patriotycznych i poczucia estetyki, a dyrektorka BWA w Bielsku-Białej odpowiedziała, że „nie podoba jej się ten obraz”).

Warto też wspomnieć o performansie Grupy Sędzia Główny „Foczki sztuki” (2010): mocno umalowane i ubrane w karykaturalne blond peruki artystki wyciągały z wernisażowego tłumu gości, między innymi kuratora Łódzkiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Grzegorza Musiała. Usiadły z nim w zaparkowanym obok galerii aucie i namawiały do zakupu ich prac do kolekcji. Zwracały tym samym uwagę na mechanizm zakulisowych negocjacji, pełnych czynników pozamerytorycznych, prowadzonych często w sytuacjach towarzyskich. Powiązania personalne i ich wpływ na decyzje programowe najważniejszych warszawskich instytucji sztuki skomentowała w tym samym roku, w satyrycznym rysunku „Dyrektorzy 2010”, Pola Dwurnik: przedstawiona jest na nim Katarzyna Kozyra smagająca batem zaprzężonych do rydwanu i klęczących: Agnieszkę Morawińską – dyrektorkę Muzeum Narodowego, wcześniej Zachęty, w której powstała większość ówczesnych prac filmowych artystki, Hannę Wróblewską – dyrektorkę Zachęty, która zastąpiła na stanowisku Morawińską, a przez wiele lat jako kuratorka współpracowała tam z artystką²⁵⁷ oraz Fabia Cavalluciego –

²⁵⁶ M. Kozłowski, J. Sowa, K. Szreder (red.), *Fabryka Sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*, Wolny Uniwersytet Warszawy, Warszawa 2014.

²⁵⁷ Warto dodać, że przyjęcie nominacji ministerialnej na stanowisko dyrektorki Zachęty spowodowało pierwszy tożsamościowy i wizerunkowy kryzys w szeregach Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej. Wróblewska – wcześniej formalna przedstawicielka OFSW – wbrew propagowanemu przez organizację postulatowi organizowania konkursów na stanowiska dyrektorskie w instytucjach sztuki (a nie

dyrektora CSW Zamek Ujazdowski i partnera życiowego Kozyry. Z kolei Hubert Czerepok zrealizował grę planszową „Survivors of the White Cube” (2004), w której symulował mechanizmy rządzące światem sztuki.

Jedną z najciekawszych interwencji przeprowadził Łukasz Surowiec w poznańskim Arsenale. „Poziomica” (2014) dotyczyła zagadnienia hierarchiczności w instytucjach sztuki, odzwierciedlającej się w wysokości wynagrodzeń poszczególnych pracowników. Artysta zaproponował zrównanie pensji wszystkich członków zespołu, począwszy od dyirekcji po osoby sprząające. Kuratorki i pracownicy administracji pozostawały na tym samym poziomie płac, osoby sprząające, portierzy i pracownicy techniczni znacznie zyskiwali, a tracili dyrektor oraz główna księgowia. Na zrównanie pensji zgodzili się wszyscy z wyjątkiem dyrektora Piotra Bernatowicza, który motywował swoją decyzję większym zakresem odpowiedzialności. Na czas wernisazu wziął zwolnienie lekarskie. Istotny był tu oczywiście kontekst miejsca – galeria Arsenał przez rok świetnie funkcjonowała bez dyrektora, zdobywając kilka dużych grantów i bez większych problemów prowadząc regularną działalność instytucji. Istotne – i nieprzesadzone – okazało się więc pytanie, czy galeria Arsenał mogłaby przez ten rok bezproblemowo funkcjonować np. bez osób odpowiedzialnych za sprzątanie pomieszczeń? Akcja, oprócz ujawnienia wyobrażeń o tym, dlaczego ktoś ma zarabiać więcej, a ktoś mniej, okazała się także świetnym narzędziem do badania relacji pomiędzy pracownikami.

W Galerii Arsenał odbył się także autokrytyczny projekt „W stronę instytucji krytycznej” (2014), w który zaangażowana została m.in. Zorka Wollny. W ramach akcji „Protest songs” artystka zaprosiła trzy poznańskie zespoły do stworzenia piosenek dotyczących ówczesnej sytuacji instytucji: powołania nowego dyrektora (Bernatowicza) wbrew społeczności artystycznej oraz zwalniania pracowników. Podejmowany był również temat napięcia pomiędzy artystą a kuratorem, np. w pracy „Porwanie kuratorki” (2004) Zorka Wollny i Roman Dziadkiewicz uprowadzili Anetę Szyłak i zażądali większej dostępności sztuki i zwiększenia finansów na materiały potrzebne do realizacji pracy artystycznej. Rok później w prowadzonym przez Szyłak Instytucie Sztuki Wyspa odbyła się konferencja „Mousetrap” dotycząca pozycji kuratora pracującego zarówno w ramach instytucjonalnych struktur, jak i poza nimi.

politycznych nominacji) i oficjalnej opinii OFSW w sprawie procedury wyłonienia nowej dyirekcji Zachęty, przyjęła nominację ówczesnego ministra kultury B. Zdrojewskiego i jednocześnie zrezygnowała z funkcji przedstawicielki OFSW.

Do tego samego nurtu należał projekt Pawła Althamera, który zajął się systemem gwiazdorskim. Swoją indywidualną wystawę w paryskim Centre Georges Pompidou „Au Centre Pompidou” (2006) przekształcił w wystawę zbiorową, zapraszając do uczestnictwa kilkunastu młodych francuskich twórców i proponując działanie, które zaburzyło elitarny porządek jednego z najważniejszych na świecie muzeów sztuki współczesnej. Wystawa wydobyła na światło dzienne uniwersalny problem *artworldu*, a Althamer swój gest powtórzył w tym samym roku w CSW Zamek Ujazdowski (wraz z Arturem Żmijewskim zaprosił do tworzenia wystawy byłych studentów „Kowalni”). Podobny temat podjął Zbigniew Libera w cyklu „Mistrzowie” (2004): przygotował fikcyjne artykuły prasowe poświęcone wybranym przedstawicielom neoawangardy, głównie z lat 70. ubiegłego wieku, funkcjonujących poza kanonem historii sztuki. Konwencja artykułu prasowego pozwalała na zilustrowanie opiniotwórczych mechanizmów tworzących estetyczne hierarchie i symbolicznie dowartościowywała wybranych przez Liberę twórców: Zofię Kulik, Andrzeja Partuma, Leszka Przyjemskiego, Jana Świdzińskiego i Anastazego Wiśniewskiego.

W pracach należących do tego nurtu nie zostały jednak dogłębnie przeanalizowane mechanizmy władzy związane z płcią. Jedną z prac podejmujących tę problematykę była wystawa Anny Okraski „Malarki to żony dla malarzy” (2003), którą zrealizowała jeszcze jako studentka w pracowni Leona Tarasewicza na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W korytarzu uczelni, na pomalowanych na różowo ścianach, wyeksponowała seksistowskie wypowiedzi wykładowców i kolegów, które usłyszała w trakcie studiów, m.in. „Kobieta, nawet jak skończy ASP, to i tak zaraz potem wyjdzie za mąż i urodzi dziecko”, „kobieta posiada naturalne predyspozycje do smażenia kotletów, można powiedzieć, że ten kotlet jest w niej zakodowany”, „biust to samograj w sztuce”, „nie ma tu miejsca dla zakompleksionych pań płaczących po korekcie”. Z kolei Julita Wójcik w performansie „Obieranie ziemniaków” (2001) wprowadziła tytułową banalną, codzienną czynność w instytucjonalne ramy Zachęty, niejako powtarzając gest Mierle Laderman Ukeles sprzed 30 lat (choć w ówczesnej refleksji krytycznej aspekt genderowy ustępował bardziej ogólnemu pytaniu: „czym jest sztuka?”).

Kolejną popularną praktyką było badanie i komentowanie zaplecza materialnego konkretnych placówek. Komentowano kolekcje muzealne i galeryjne („Likwidacja” Grzegorza Sztwiertni, Bunkier Sztuki, 2012; „Siusiu w torcik” Karola Radziszewskiego, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2009), problematyzowano przestrzenie

wystawiennicze (wystawy: „Cztery pokoje. Galeria jako przestrzeń dyskursu” Jarosława Suchana, Bunkier Sztuki, 2002; „Palimpsest muzeum” Anety Szyłak, Muzeum Miasta Łodzi, 2002; „Przewodnik” Dominika Kuryłka i Ewy Tatar, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2005; „Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania” Jarosława Lubiaka, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2006) i historię konkretnych placówek („Historia Galerii Foksal” Santiago Sierry, Fundacja Galerii Foksal, 2005).

Przemyślenia strategii Muzeum Narodowego w Warszawie i próby wcielenia jej w życie podjął się z kolei Piotr Piotrowski. Jego koncepcja programowa „muzeum krytycznego” sprawiła, że w drodze konkursu w 2009 roku objął stanowisko dyrektora w tej instytucji. Zaproponowany przez niego model muzeum pozycjonującego się nie jako naśladowca większych, zachodnich instytucji muzealnych, ale dyskutującego z uniwersalnym kanonem historii sztuki – zastanawiającego się, co oznacza „narodowe” w Warszawie – opierał się na nowej muzeologii. Niestety, już po kilkunastu miesiącach Piotrowski został zmuszony do odejścia ze stanowiska, głównie z dwóch względów: w związku z pierwszymi po 1989 roku planami reorganizacji struktury wewnętrznej muzeum (w tym redukcją zatrudnienia) popadł w konflikt z pracownikami. O odejściu przesądziła również głośna wystawa muzeum „Ars homo erotica”, przedstawiająca wątki homoseksualne w sztuce różnych okresów, która wzbudziła kontrowersje, burzę w mediach i stała się przedmiotem debaty politycznej w Sejmie.

Instalacje odnoszące się do polskiego środowiska artystycznego z czasów PRL-u realizował także Robert Kuśmirowski. Śledząc „ducha czasu”, w pracy „Double V” (2003) wiernie odwzorował pracownię artystyczną sprzed kilkadziesiąt lat, a na wystawę „Prace” (2006) przygotował dwie ekspozycje: współczesną i w stylu lat sześćdziesiątych. Na otwarciu artysta zainscenizował również dwa wernisaże, które publiczność oglądała z antresoli: podczas gdy wernisaż współczesny był dosyć zachowawczy, na drugim, utrzymanym w stylu PRL-owskim pito wódkę, palono papierosy i jedzono wuzetki. Wątki związane ze sztuką relacyjną konsekwentnie podejmowała również Karolina Breguła. Począwszy od dyplomu, czyli „66 rozmów o sztuce współczesnej” (2007), gdzie prezentowała sposób, w jaki sztuka postrzegana jest przez laików, po „Biuro tłumaczeń sztuki” (2010) – tymczasową instytucję zajmującą się pomaganiem nieprofesjonalnemu odbiorcy w zrozumieniu prac artystycznych. W tym duchu zrealizowano również wspomniany już projekt „Przewodnik” (2005-2007) w krakowskim Muzeum Narodowym.

Koniecznien trzeba też powiedzieć o zjawisku wyjątkowym, z pogranicza krytyki artystycznej i krytyki instytucjonalnej: założonym jeszcze w połowie lat 90. XX wieku przez Łukasza Gorczycę i Michała Kaczyńskiego czasopiśmie „Raster”. W piśmie – publikowanym najpierw w wydaniu papierowym, od 2000 roku w Internecie – bezwzględnie, ironicznie i drapieżnie komentowano świat sztuki przełomu dekad. Publikowano w nim pozbawione akademickiego żargonu recenzje, a także plotki środowiskowe podane w konwencji brukowców i kolorowych magazynów – czasopismo było nastawione na ujawnianie tego, co „za kulisami”. Rastrowcy w swoich tekstach swobodnie używali konkretnych nazwisk i odwołań do instytucji, stawiając diagnozy dotyczące całego środowiska i nie pomijając żadnego ośrodka w Polsce. Przełom przyniósł opublikowany w 1998 roku „Układ scalony sztuki polskiej”, którego autorzy konkludowali, że skoro w Polsce wszystko funkcjonuje na zasadzie układów, to istnieje również układ sztuki, w którym wszystkich – dyrektorów, artystów, krytyków – łączą stosunki towarzyskie i zbieżne interesy. W tekście dokładnie zmapowali ówczesną scenę artystyczną kraju opisując powiązania pomiędzy poszczególnymi ośrodkami i działającymi w nich osobami, szczególnie pomiędzy zaprzyjaźnionymi placówkami z Warszawy, Trójmiasta, Poznania i Krakowa, w których na zmianę prezentowano prace twórców należących do tego samego grona. Dopiero „Raster” internetowy stał się zwornikiem środowiska – był bowiem w stanie bardzo szybko, niemal codziennie, reagować na wydarzenia zachodzące w środowisku artystycznym.

Jak zauważa Anna Markowska, zasługą „Rastra” było wyprowadzenie sztuki ze sfery autorytetu i wprowadzenie jej do sfery osobistej wolności. Oczywiście zmiany te związane były z przemianami społeczno-politycznymi, w tym zmianą pokoleniową²⁵⁸. Rastrowcy starali się odrzucić nie tylko cenzurę, ale też autocenzurę. W „Rastrze” istotny był także język. O przeprowadzonej przez jego twórców semantycznej rewolucji pisze Jakub Banasiak:

Można powiedzieć, że Gorczyca i Kaczyński postąpili zgodnie z zaleceniem starożytnego chińskiego mędrca Sun Tzu, który pisał, że aby zmienić rzeczywistość, należy zacząć od zmiany języka. Konsekwentnie uzupełniany „Słowniczek artystyczny »Rastra«” krok po kroku redefiniował więc mechanizmy i zjawiska właściwe polskiej sztuce lat 90. Mechanizmy zazwyczaj

²⁵⁸ A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 316.

ukryte, często opierające się jeszcze na nomenklaturowych rozdaniach, a zjawiska absurdalne, choć przecież dominujące w ówczesnym pejzażu artystycznym. (...) W ten sposób „Raster” zdemontował dwa leksykalne modele, które warunkowały postrzeganie artystycznej rzeczywistości końca lat 90.: dobroduszne akademickie gładzenie o „czystej sztuce”, ale także jałową nowomowę właściwą opisom sztuki współczesnej.²⁵⁹

Słownik „Rastra” przyjął się w środowiskach ludzi interesujących się sztuką: „arte polo” stało się określeniem na rodzaj sztuki schlebiającej nowobogackim gustom (np. Jerzy Duda-Grac czy Zdzisław Beksiński); „arti” to osoba udająca artystę, pokazująca się głównie na wernisażach w stanie upojenia alkoholowego; „Zniechęta” to galeria Zachęta; „abit” – „najbardziej ambitna” problemowa wystawa zbiorowa, wymyślona przez kuratora, na której prace artystyczne mają ilustrować jego tezy; „biurwa” to określenie kobiety zatrudnionej w instytucji, których najwięcej jest w Zniechęcie; „gluciarz” to polski rzeźbiarz; „warszawskie Kasie” to Katarzyna Górna i Katarzyna Kozyra, prywatnie przyjaciółki; a „sieć główna” to kilkanaście galerii na terenie kraju organizujących wystawy Asom (Artystom Sieciowym) – niewielkiej grupie pierwszoligowych twórców.

Styl „Rastra” obrazuje jeden z opublikowanych w ramach czasopisma tekstów: „Obrazu Warszawy. Warszawskie buraki wydały ponad 500 tysięcy złotych z kasy miejskiej na obraz australijskiego knociarza-naciągacza!”. Artykuł opisywał zakup przez spółkę należącą do miasta obrazu – widoku stolicy w złotych ramach – autorstwa Charlesa (Carlo) Billicha. Jak sugeruje Anna Markowska, wybór artysty miał zapewne podłoże polityczne – Billich we wszystkich swoich ilustrowanych biografiach publikuje zdjęcie z audyencji u Jana Pawła II, a za rządów marszałka Tity w Jugosławii był więźniem politycznym²⁶⁰. W tekście czytamy:

Bezwstydne buraki. Znowu zawiniła ludzka głupota i bezczelność. Stołeczne buraki rządzące miastem są kulturalnymi barbarzyńcami. (...) Wpadli (...) na pomysł uświetnienia Warszawy obrazem i, nie wahając się długo, zamówili dzieło u australijskiego malarza, który jest „bardzo znany”, bo namalował m.in. widok Sydney z pięcioma kołami olimpijskimi. Chamstwo miejskich działaczy sięgnęło jednak zenitu, gdy bez szemrania wydali na to przedsięwzięcie ponad

²⁵⁹ J. Banasiak, *Historia pewnej epoki*, [w:] *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, oprac. zbiorowe, Wydawnictwo 40 000 malarzy, (b.m) 2009, s.488.

²⁶⁰ A. Markowska, *Dwa...*, dz. cyt., s. 308.

500 tysięcy złotych! 500 tysięcy złotych z pieniędzy miejskich na obraz australijskiego knociarza, który swój domniemany sukces komercyjny opiera najwyraźniej na naciąganiu niezorientowanych buraków z różnych urzędów miejskich na całym świecie.²⁶¹

Jednak, co istotne, artykuł nie poprzestaje na inwektywach, ale proponuje poważną alternatywę, przedstawiając program zakupów prac artystycznych poświęconych Warszawie za porównywalną kwotę („Uwaga buraki! Oto co za te same pieniądze mogliście zrobić!”²⁶²).

C. W prawo zwrot

Od 2015 roku i zwycięstwa wyborczego Prawa i Sprawiedliwości, rozmaita polityka kulturalna państwa zaczęła nabierać konkretnych kształtów. Prawica wprowadziła rozwiązania systemowe zmierzające do centralizacji i zwiększenia kontroli władzy wykonawczej nad kulturą. Jak pokazuje Iwona Kurz w raporcie „Powrót centrali, państwowcy wyklęci i kasa. Raport z «Dobrej Zmiany» w kulturze”²⁶³, partia Jarosława Kaczyńskiego – jako jedyne środowisko partyjne – ma kompletny i usystematyzowany pogląd na temat społecznej roli kultury i jej instytucji, a prowadzona przez nią polityka kulturalna odpowiada na tę wizję rzeczywistości promując wartości narodowe i katolickie oraz własną politykę historyczną. W programie Prawa i Sprawiedliwości można przeczytać:

(...) w sferze kultury atak na tradycję i związaną z nią świadomość narodową jest ostentacyjny. Preferencja dla twórczości godzącej w polskie wartości jest wyraźna. Wspierane są lewackie periodyki; w różnego rodzaju finansowanych przez państwo przekazach kulturowych atakuje się patriotyzm i narodowe wartości. Sztucznie utrzymuje się na rynku zajmujące się tego rodzaju działalnością instytucje. (...) Z pieniędzy podatników są finansowane różnego rodzaju pseudoartystyczne ekscesy, często obsceniczne albo też mające charakter profanacji. Przedsięwzięcia te w przeważającej większości przypadków nie

²⁶¹ *Obraza Warszawy* [w:] Raster... dz. cyt., s. 257-258.

²⁶² Tamże, s. 258.

²⁶³ I. Kurz, *Powrót...*, dz. cyt.

mogą być traktowane jako sztuka, natomiast godzą w różnego rodzaju obyczajowe tabu, a także sferę traktowaną przez religię jako święta.²⁶⁴

Minister kultury Piotr Gliński regularnie interweniuje więc w sprawie prac prezentowanych w państwowych instytucjach kultury (m.in. „Strachy” Daniela Rycharskiego, „Śmierć i dziewczyna” w reżyserii Eweliny Marciniak), wymienia dyrektorów instytucji (od Muzeum II Wojny Światowej, przez Instytut Adama Mickiewicza, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Narodowy Instytut Audiowizualny, Teatr Polski we Wrocławiu, Narodowy Teatr Stary w Krakowie, Instytut Teatralny, aż po Muzeum POLIN), obcina finansowanie inicjatywom nie mieszczącym się w światopoglądzie partii. Nasilenie cenzury politycznej ma miejsce również na szczeblu samorządowym (np. cofnięcie nagrody finansowej dla Szymona Szymankiewicza podczas Biennale Plakatu w Katowicach) i w samych instytucjach sztuki pod nowym kierownictwem (np. usunięcie prac Natalii LL i Katarzyny Kozyry z Galerii Sztuki Polskiej XX i XXI wieku Muzeum Narodowego w Warszawie na polecenie dyrektora Jerzego Miziołka). Warto przy tym dodać, że taka cenzura nie ma wyłącznie rządowych barw.

Ramę pojęciową dla zwolenników „dobrej zmiany” uzupełniła Monika Małkowska, która w 2015 roku na łamach dziennika „Rzeczpospolita” oskarżyła polskie środowisko artystyczne o celowe blokowanie po 1989 roku rozwoju karier części artystów²⁶⁵. Narrację o „wykluczeniu” przejęło środowisko skupione wokół coraz bardziej wpływowego Piotra Bernatowicza – od 2019 dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski nominowanego na to stanowisko przez ministra Glińskiego²⁶⁶.

Równocześnie po 2015 roku do głosu doszło młode pokolenie – osoby urodzone głównie w latach 90. XX wieku. Jak pokazuje Aleksy Wójtowicz, ich najbardziej dojmującym doświadczeniem jest funkcjonowanie w warunkach globalnych przemian (klimatycznych, kulturowych, politycznych), co doprowadziło do „zerwania międzypokoleniowej transmisji kulturowej”. Ta wybitnie generacyjna zmiana zaznacza

²⁶⁴ *Zdrowie, praca, rodzina. Program Prawa i Sprawiedliwości 2014*, s.27; [online:] <http://pis.org.pl/dokumenty?page=2> (dostęp: 28.06.2021).

²⁶⁵ Monika Małkowska, *Mafia bardzo kulturalna*, „Rzeczpospolita”, dodatek „Plus Minus”, nr 7 z 10.01.2015.

²⁶⁶ Jednocześnie, przyglądając się wydarzeniom ostatnich trzydziestu lat w dziedzinie kultury, nie można nie zauważyć, że to właśnie (i dopiero) rząd Prawa i Sprawiedliwości rozpoczął prace nad statusem zawodowym artysty – istotnym i od lat potrzebnym instrumentem społecznego zabezpieczenia twórców.

się oczywiście w sztuce współczesnej: w ostatnich latach ważniejsze były postawy, a nie prace artystyczne – protesty, nie wystawy. „Wydaje się, że młodych nie interesują rozgrywki w obrębie tradycyjnie rozumianego świata sztuki – napędza ich za to poczucie niesprawiedliwości, wściekłość i potrzeba fundamentalnych zmian”²⁶⁷ – pisze Wójtowicz. Zresztą świadomość uwikłania największych galerii i muzeów w system opresji i interesy ekonomiczne też staje się coraz powszechniejsza. Inicjatywy odbijające się echem również w Polsce – takie jak „Liberate Tate” działająca od 2010 roku, bojkot Sydney Biennale, czy afera w Whitney Museum w Nowym Jorku²⁶⁸, które są wynikiem coraz bardziej skrupulatnej kontroli społecznej nad instytucjami – krytykują sponsorowanie sztuki przez koncerny uwikłane np. w budowę obozów dla migrantów czy produkcję gazu łzawiącego wykorzystywanego do tłumienia protestów na granicy Meksyku i USA czy w Palestynie²⁶⁹. Wydaje się, że świadomość ta zaczęła kształtować się wraz z powstaniem w 2011 roku ruchu Occupy Wall Street, z jego globalnie rozlewającą się narracją dotyczącą nierówności społecznych, chciwości banków i wpływu wielkich korporacji oraz lobbystów na rządy poszczególnych państw i instytucje międzynarodowe. Dzięki tym wydarzeniom spopularyzowały się nowe pojęcia opisujące rzeczywistość systemu artystycznego (m.in. prekariat, ciemna materia świata sztuki, projektoza, grantozza, postfordowski system zatrudnienia, późny kapitalizm) – wprowadzone, jak sygnalizowałam wyżej, przez starsze pokolenie teoretyków i teoretyczek, a dla młodych będące oczywistą częścią ich języka.

W Polsce ważna w tym kontekście okazała się wystawa „Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej” prezentowana w 2016 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie pod opieką kuratorską Sebastiana Cichockiego i Kuby Szredera. Wystawa – śledząc sztukę w różnorodnych obszarach życia (na przykład podczas protestów, w dywersyjnej reklamie, na latających uniwersytetach czy w alternatywnych ekonomiach) – odnosiła się do awangardowego postulatu fuzji sztuki z życiem codziennym i przypominała, że w sztuce można wykorzystywać rozmaite strategie politycznego oporu. Inspirowana była tezą Stephena Wrighta o potrzebie dekonstrukcji

²⁶⁷ A. Wójtowicz, *Aby do potopii. Młoda sztuka wobec dekady 2010-2020*, „Szum” wiosna-lato 2021, nr 32, s.26.

²⁶⁸ Środowiska sztuki w Polsce nie podjęły jeszcze analogicznych działań. Problem istnieje, choć z pewnością nie jest tak rozpowszechniony jak w USA i państwach Europy Zachodniej (m.in. ze względu na fakt, że mecenat prywatny jest w Polsce mało popularny).

²⁶⁹ J. Banasiak, *Sztuka jest tylko wierzchołkiem góry lodowej. Rozmowa z Kubą Szrederem*, 11.10.2019; [online:] <https://magazynszum.pl/sztuka-jest-tylko-wierzcholkiem-gory-lodowej-rozmowa-z-kuba-szrederem/> (dostęp: 28.06.2021).

„gmachów pojęciowych”, na których od XIX wieku jest ufundowana zinstytucjonalizowana sztuka. Przy okazji realizacji projektu wybrzmiały też pytania: o status i kompetencje osób zajmujących się postszuką; o to, jak w obliczu globalnych wyzwań definiować powinności jednostki wobec wspólnoty; czy artystyczne kompetencje zawsze muszą materializować się w postaci prac artystycznych; jaką rolę w tak zarysowanych nowych warunkach ma pełnić muzeum²⁷⁰.

Autonomia sztuki – jak pisze Wójtowicz – to dziś luksus, na który mogą pozwolić sobie nieliczni. Dodatkowo „warszawocentryczność” rynku sztuki i związane z nią hierarchie minimalizują szanse na wejście nowych osób „do gry” i zmianę układu sił w środowisku artystycznym. W ostatnich latach pojawił się zatem szereg oddolnych inicjatyw galeryjnych i kontrinstytucji – przy czym funkcjonowały one głównie sezonowo i opierały się na bardzo niskich budżetach – jako *artist-run spaces*. Proponowały łączenie sztuk wizualnych z modą („Dom Mody Limanka”), filmem („Potencja”), muzyką („Galeria Śmierć Frajerom”, „Kościół Nihilistów”), Internetem („Galeria Komputer”, „Galeria 112 700 Milionów Lat”) czy działalnością wydawniczą („Rozdzielczość Chleba”, „Imperium Ducha”, „Wydawnictwo Bomba”). Tymczasowe galerie organizowane były również w mieszkaniach kuratorów („Różnia”), garażach („Stroboskop”) czy kioskach („OSA – Otwarte Studio Antyfaszystowskie” i „Złoty Kiosk”). Zastanawiano się także, czym może być patainstytucja²⁷¹ (np. „Muzealne Biuro Wycieczkowe”), prężniej zaczęły działać squaty (np. „ADA Puławska”) i przestrzenie przyakademickie (np. warszawska „Galeria Kaplica”). Jeszcze innym fenomenem są kolektywy; części z nich – m.in. queerowemu, choreograficzno-performerskiemu „Kem”, pacyfistyczno-ekologicznemu „Łaski” czy rave’owemu „Wixapol” – udało się zaznaczyć swoją obecność w oficjalnym obiegu instytucjonalnym²⁷². Wszystkie te różnorodne działania łączy jedno: bliżej im do queeru, undergroundu i postaw kontr – czy patainstytucjonalnych (w sztuce najnowszej nie widać przy tym reprezentacji młodych konserwatystów) niż do „profesjonalizacji białego kubika”. Wójtowicz konkluduje:

²⁷⁰ S. Cichocki, K. Szreder (kuratorzy wyst.), *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej*, artmuseum.pl, 19.02.2016, <https://artmuseum.pl/pl/wystawy/robiac-uzytek/1/> (dostęp: 28.06.2021).

²⁷¹ Jak pisze Kuba Szreder, „[p]ata-instytucje są dla systemów instytucjonalnych tym, czym pata-nauka jest dla świata nauki. Są ironicznym przekształceniem, zmianą i chaosem, oddolnym wybrykiem, prześmiewczym gestem, poważną alternatywą, wypełnieniem braków w społecznej rzeczywistości. Takie pata-instytucje, w przeciwieństwie do instytucji projektowych, są ośrodkami taktycznego oporu wobec neoliberalnych totalizacji”; K. Szreder, *N jak nęcza projektowego życia*, [w:] „Notes.na.6.tygodni” lipiec-sierpień 2015, nr 100, s. 95.

²⁷² A. Wójtowicz, *Aby do...*, dz. cyt., s. 29-30.

Właściwie nikt z młodych nie żąda już „fajnej” sztuki „na europejskim poziomie” (ponieważ ona już tu jest). Zamiast tego wolimy badać nieprzystawalność wyobrażeń o artystycznym „sukcesie” do realnego funkcjonowania. Prawdziwa gra toczy się obecnie o swobodę ekspresji i podstawowe prawa, które wyjątkowo opornie poddają się reżimowi kalkulacji.²⁷³

Odrodzenie tematyki socjalnej w Polsce jest więc skutkiem neoliberalnej polityki i zaniedbań wszystkich rządów po 1989 roku, natomiast walka o swobodę ekspresji to reakcja na „brunatnienie” życia społecznego i kulturalnego za rządów Prawa i Sprawiedliwości. Tendencje takie miały szerszy, globalny charakter: prawicowi populiści wygrali wybory w części Europy (Węgry, Włochy), w Stanach Zjednoczonych (Donald Trump), w Brazylii (Jair Bolsonaro). Związana z tymi środowiskami politycznymi globalna opresja wymierzona w kobiety napotkała równie globalny opór w postaci ruchu #MeToo, walk pro choice i ogólnej feminizacji dyskursu. Ostatnie lata w Polsce to czas protestów (pełnych różnorodnych działań postartystycznych). Najważniejsze dla młodego pokolenia to przede wszystkim Ogólnopolski Strajk Kobiet (2016, 2020) i działania pro choice, Strajk dla Klimatu i ruch Extinction Rebellion, Marsze Równości i akcje zapoczątkowane przez Stop Bzdur, a także protesty środowiska studenckiego w związku z tak zwaną Ustawą 2.0 Jarosława Gowina.

Odpowiedzią na państwową politykę kulturalną i historyczną – podjętą na gruncie nie tylko artystycznym – stał się zainicjowany w 2019 roku przez nieformalną inicjatywę Konsorcjum Praktyk Postartystycznych, Rok Antyfaszystowski. Była to niezależna, ogólnopolska, oddolna koalicja instytucji kultury, organizacji pozarządowych, ruchów społecznych, samodzielnych kolektywów oraz indywidualnych aktywistek, aktywistów, artystek i artystów, którzy wspólnie zorganizowali sieć antyfaszystowskich i antywojennych wydarzeń kulturalnych i działań społecznych. Antyfaszyzm – jako zestaw uniwersalnych idei – stał się w tej perspektywie realną alternatywą dla lansowanej przez władze wizji społeczeństwa. Do środowiska twórczego włącza się też coraz więcej artystek i artystów niepolskiego pochodzenia, m.in. osoby stojące za „Za Zinem” (Yuriy Biley, Yulia Krivich i Vera Zalutskaya), a także Jana Shostak, Marta Romankiv czy Mykola Ridnyi). Podejmowane są także inicjatywy związane z poszukiwaniem strategii na „zieloną”, ekologiczną produkcję sztuki i działających w ramach tego modelu

²⁷³ Tamże, s. 30.

instytucji kultury (np. „Muzea dla klimatu”), coraz bardziej słyszalne są kwestie genderowe wpływające na nowe hierarchie środowiska artystycznego (np. za sprawą raportu dotyczącego obecności kobiet na uczelniach artystycznych „Marne szanse na awanse” przygotowanego przez Fundację Katarzyny Kozyry, który pokazał, że choć na uczelnie artystyczne uczęszczają głównie kobiety – 77 %, to wśród profesury stanowią one zaledwie 22 %²⁷⁴).

D. Co z tego wynika?

Porównując obszary zainteresowań krytyczno-instytucjonalnych w Stanach Zjednoczonych i zachodniej Europie w latach 70. i 80. XX wieku i w Polsce ostatnich dwóch dekad, widoczna staje się, co najmniej częściowa „osobność” polskiej krytyki instytucjonalnej. Różnice wynikają przede wszystkim z uwarunkowań historycznych i społeczno-ekonomicznych, a także funkcjonalnych (z zasad funkcjonowania instytucji kultury w obu społeczeństwach). Wspólna jest refleksja na temat kolekcji muzealnych, przestrzeni wystawienniczych czy alternatywnych modeli instytucji sztuki. Podobnie w obu tych przestrzeniach analizowany jest wpływ kapitalizmu i hierarchii społecznych na sztukę, jednak system widziany jest tu z dwóch perspektyw. Wolny rynek w Polsce to przede wszystkim obawy o osobiste bezpieczeństwo finansowe, złe warunki pracy i niskie budżety instytucji, wynikające ze skutków polityk potrasformacyjnych. Z kolei wolny rynek w USA widziany jest przez pryzmat wpływu wielkiego kapitału na decyzje artystyczne i zarządcze, oraz utowarowienia sztuki. Władza w Polsce to konserwatywna władza polityczna, zblatowana głównie z Kościołem katolickim. Władza w USA to wielki kapitał, lobbujący u polityków i wykorzystujący sztukę – najlepiej taką, która nie angażuje się politycznie – do kreowania własnego wizerunku. Można więc powiedzieć, że w Polsce na pierwszy plan wysunęły się kwestie socjalno-bytowe, które w Stanach Zjednoczonych w dużej mierze zostały przemilczane na rzecz polityki tożsamości. Z kolei w Polsce perspektywa grup mniejszościowych i dyskryminowanych nie została jeszcze należycie przepracowana. Do niedawna, szersza refleksja na temat pozycji kobiet w środowisku artystycznym była nieobecna, a działania włączające twórców niepolskiego pochodzenia do zespołów instytucji sztuki stanowią nadal rzadką praktykę.

²⁷⁴ A. Gromada i in. (red.), *Marne szanse na awanse? Raport z badania obecności kobiet na uczelniach artystycznych*, Fundacja Katarzyny Kozyry, Warszawa 2015, s. 5–6.

Nie przeprowadzono także dekonstrukcji burżuazyjnych ideałów, na których ufundowane zostały instytucje.

Podsumowaniem porównań może być wypowiedź Anny Markowskiej z 2012 roku:

(...) polscy artyści po 1989 roku w krytyce instytucjonalnej nie posunęli się dalej od radykalizmu Andrzeja Partuma (1938-2002) i jego pracy „Smród” (Galeria Repassage, 1977). Paradoksalnie – i to jest moja teza – polskie kolekcje muzealne były dogłębniej krytykowane dawniej, kiedy nikt w PRL-u nie słyszał o terminie „krytyka instytucjonalna”, natomiast po roku 1989 zaczęto raczej odrabiać zadania na modny temat krytyki instytucjonalnej, jednak nie urażając nikogo i nie demaskując ideologiczności muzealnych narracji. Dlatego (i to jest ciąg dalszy mojej tezy) nieistnienie krytyki instytucjonalnej z prawdziwego zdarzenia lepiej niż cokolwiek innego pokazuje, że po 1989 roku polska kultura wizualna, z kuratorami i historykami sztuki, nie postawiła przed sobą oczywistego zadania budowy nowej demokratycznej publiczności, aktywnej uczestniczki wielkich zmian kulturowych dokonujących się w naszym kraju. Publiczność muzeów miała – przy wielkich zmianach dokonujących się na polu ekonomii, polityki, codziennego życia – pozostać taka sama – wierząca naukowości i smakowi prezentowanych narracji, szanująca autorytet instytucji i święty spokój.²⁷⁵

Autorka zwraca uwagę na brak emancypacyjnego potencjału krytyki instytucjonalnej uprawianej przez niemal dwie dekady po przemianie ustrojowej²⁷⁶. Pewną szansą, wymagającą osobnego zbadania, są tu projekty postartystyczne, oparte na nowych modelach partycypacyjnych, które jednak podporządkowane są innym, nieartystycznym (lub nie koniecznie artystycznym) celom.

²⁷⁵ A. Markowska, *Dwa...*, dz. cyt., s. 378-379.

²⁷⁶ Za wyjątek uznałabym te prace, które starały się zmienić zasady gry w konkretnych instytucjach sztuki (np. „Poziomica” Łukasza Surowca) lub wywołały reakcję społeczną.

ROZDZIAŁ 3. KRYTYKA INSTYTUCJONALNA W POLSKIM TEATRZE

Dobłą przestrzenią do obserwowania przemian zachodzących w obrębie krytyki instytucjonalnej jest dziś teatr. Charakter krytyczno-instytucjonalnych wydarzeń teatralnych ostatnich lat pokazuje, że krytyka instytucjonalna w polskim teatrze wpisuje się w założenia III fali – stanowi połączenie krytyki instytucjonalnej, autokrytyki (dla wielu artystek, badaczek, kuratorek związanych z nurtem, praktyka ciągłej weryfikacji własnych metod pracy i sposobów utrzymywania relacji pozostaje kluczową częścią działalności) i krytyki społecznej (punktem wyjścia jest tu krytyka feministyczna, sprzeciw wobec zasad patriarchy i władzy Kościoła katolickiego kształtujących życie społeczno-polityczne, a więc także życie teatralne). Wydaje się, że teatr jest obszarem, w którym najintensywniej objawia się dziś krytyczna refleksja na temat instytucji. Refleksja ta zmusiła do konfrontacji z rzeczywistością instytucjonalną (zarówno wewnątrz środowiska teatralnego, jak i poza nim – dzięki medialnej nośności niektórych tematów), a także pokazała, że możliwe są inne sposoby organizacji życia teatralnego/społecznego i tworzenia. Teatr jest także po prostu ciekawym obszarem dla krytyki instytucjonalnej, wywodzącej się ze sztuk wizualnych i studiów muzealnych. Jego odrębność (odmienna od sztuk wizualnych organizacja życia artystycznego i związków z rynkiem, inna specyfika procesu twórczego – w teatrze grupowego, w sztukach wizualnych zazwyczaj indywidualnego) prowokuje do nowych rozpoznań, użytecznych dla środowisk artystycznych różnych dziedzin.

Dyskusje i spory dotyczące krytyki instytucjonalnej w teatrze pokazują wyraźnie, że nie należy z nich nikogo wykluczać. Przeciwnie, że trzeba uwzględniać wszystkie wypowiedzi: zarówno te, które dotyczą konkretnych przedstawień i działalności teatrów, jak też opinie krytyków i urzędników zarządzających kulturą, nie wyłączając opinii widzów. Z tych powodów można powiedzieć, że najnowsze narracje powstające w obrębie teatralnej krytyki instytucjonalnej mają charakter sieciowy. Powstają jako zbiór rozproszonych i dopełniających się głosów.

Krytykę instytucjonalną ostatnich lat można przedstawić w postaci katalogu tematów i ujęć teoretycznych powstałych na bazie tzw. *desk researchu*, a więc analizy danych, które odzwierciedlają hierarchie tematów i dominujące perspektywy, związane z możliwością rozwiązywania konkretnych problemów funkcjonujących w środowisku

teatralnym. Jedne z nich wybrzmiewają mocniej, są szeroko komentowane, inne giną w mnogości pozostałych rozpoznań i perspektyw. *Desk research* uprzywilejowuje dodatkowo wypowiedzi osób, które swoją myśl spisują lub utrwalają inną techniką (np. video), dzięki czemu dłużej krąży ona w obiegu środowiskowym. Ujęcie takie prowadzi do uwspółrzedniania (równego traktowania) tekstów teoretycznych, publicystycznych, recenzji, relacji, wywiadów i tekstów innego typu, takich jak i materiały video. Ich analiza tworzy kluczowy kontekst dla krytyczno-instytucjonalnych analiz poszczególnych wydarzeń, procesów artystycznych oraz instytucjonalnych przekształceń. Metoda *desk research* pozwala nie tylko na równoważne traktowanie wszystkich głosów (danych znajdujących się w obiegu społecznym), ale także przesunięcie akcentu z analizy artystycznej dzieła na badanie złożonych kontekstów społecznych, w których jest ono zanurzone lub/i w które jest uwikłane. Jest to metoda wtórna w takim sensie, że nie wytwarza danych, ale przetwarza już istniejące zasoby w celu opisu i podsumowania danego zjawiska, a jednocześnie jest metodą otwartą, to znaczy nastawioną na ciągłą aktualizację²⁷⁷.

Posługując się metodą *desk research*, przeprowadziłam dodatkowo pogłębione wywiady z badaczkami, kuratorkami i artystkami, dla których krytyka instytucjonalna pozostaje istotnym punktem odniesienia. Celem rozmów było uchwycenie sposobu postrzegania przez respondentki, krytyki instytucjonalnej uprawianej na gruncie polskiego teatru, szczególnie w kontekście jej potencjału transformacyjnego, a więc oceny skuteczności oraz wskazania najbardziej efektywnych strategii rozwoju. Wybierając respondentki zastosowałam celowy dobór próby (osoby działające krytyczno-instytucjonalnie, głównie jednak w obszarach i tematach mniej popularnych w obecnej krytycznej narracji o instytucjach i środowisku teatralnym). Zaproszenie przyjęły: duet kuratorski Zuzanna Berendt i Anna Majewska, Małgorzata Jabłońska, Dominika Mądry, Agata Siwiak, Izabela Zawadzka oraz część kolektywu Teraz Polisz: Marta Jalowska i Kamila Worobiej²⁷⁸.

²⁷⁷ Z. Bednarowska, *Desk research — wykorzystanie potencjału danych zastanych w prowadzeniu badań marketingowych i społecznych* „Marketing i rynek” 2015, nr 7, s. 18-26.

²⁷⁸ Wywiad pogłębiony to technika badania jakościowego polegająca na przeprowadzeniu intensywnych, indywidualnych wywiadów z niewielką liczbą respondentek, mający na celu poznanie ich punktu widzenia na temat konkretnej idei lub sytuacji. Ze względu na ich swobodny charakter, zgodnie z ustaleniami z respondentkami nie publikuję w rozprawie transkrypcji wywiadów. W tekście rozprawy przytaczam jednak wypowiedzi moich rozmówczyń – poddane ich autoryzacji. Krótkie informacje o respondentkach: Anna Majewska – kuratorka, badaczka, współtwórczyni transdyscyplinarnych projektów łączących sztukę, naukę i aktywizm, zainteresowana posthumanizmem i strategiami spekulatywnymi w sztukach

1. PRL. Krytyka instytucjonalna w teatrze?

Podczas panelu dyskusyjnego o ekoetyce i sposobach pracy twórczej w teatrze, zorganizowanego w kwietniu 2021 roku w ramach poznańskiego Festiwalu Nowa Siła Kuratorska²⁷⁹, w odpowiedzi na moje pytanie o praktyki warte kontynuowania w teatrze, w sytuacji głębokich przemian ostatnich kilku lat, dyskusantki odwołały się głównie do strategii kształtujących się obecnie. Weronika Szczawińska, odszyfrowując moje niezbyt precyzyjnie zadane pytanie (chodziło mi tu głównie o praktyki, które można być może odnaleźć w historii powojennego teatru), odpowiedziała: „Faktycznie, nic mi nie przyszło do głowy (...) Historycznie nie widzę chyba nic dobrego”. Zofia Smolarska na to: „Czyli zaczynamy od nowa”. I rzeczywiście, dziś – jak pokażę w dalszej części rozprawy – teatralny kanon jest poddawany różnym rewizjom i celnej krytyce. Czy jednak w teatrze uprawianym w latach 70. i 80.²⁸⁰ rzeczywiście nie pojawiały się żadne tendencje, punkty wyjścia dla dzisiejszej krytyki instytucjonalnej? Z jakich praktyk, idei mogłaby wypływać?

A. Teatralna kontrkultura

Pierwszym, intuicyjnym tropem może być prześledzenie tego, jak kontrkultura – ogarniająca w końcu lat 60. XX wieku Amerykę i niemal wszystkie kraje Europy

performatywnych, współzałożycielka Pracowni Kuratorskiej; Zuzanna Berendt – badaczka sztuk performatywnych, niezależna kuratorka i krytyczka teatralna, we współpracy z Anną Majewską i kolektywem Pracownia Kuratorska tworzy projekty łączące naukę, sztukę i nową humanistykę; Małgorzata Jabłońska – teatrolożka, zainteresowana problematyką treningu aktorskiego, związana z teatrem offowym. Współpracowniczka teatru Chorea, członkini Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, Ogólnopolskiej Ofensywy Teatralnej oraz International Platform for Performer Training; Dominika Mądry – producentka, wiceprezeska stowarzyszenia Scena Robocza – centrum rezydencji teatralnych w Poznaniu, współtwórczyni queerowych inicjatyw kulturalnych w Poznaniu; Agata Siwiak – kuratorka i producentka projektów interdyscyplinarnych i performatywnych, pracuje w metodologii sztuki partycypacyjnej/społecznie angażującej; Marta Jaluńska – aktorka, performerka, aktywistka, współautorka projektów kuratorskich i scenariuszy, współzałożycielka i członkini feministycznego kolektywu teatralnego Teraz Polisz, a także kolektywu Czarne Szmaty, z którym redefiniuje przestrzeń publiczną i queeruje narodową symbolikę; Kamila Worobiej – aktorka, współtwórczyni spektakli, artystka dźwiękowa, współzałożycielka i członkini grupy Teraz Polisz.

²⁷⁹ W spotkaniu, na zaproszenie studentek wiedzy o teatrze UAM, wzięli udział: Zofia Smolarska (prowadząca), Romuald Krężel, Weronika Szczawińska, Hanna Maciąg i Dorota Kowalkowska. Zapis dyskusji [online:] https://www.facebook.com/watch/live/?v=750653178912143&ref=watch_permalink (dostęp: 22.08.2021).

²⁸⁰ Poszukiwania w zakresie tej dekady wydają się najbardziej trafne: idę tu śladem rozwoju zarówno zachodniej krytyki instytucjonalnej, jak i krytyki instytucji w sztukach wizualnych i performansie w Polsce, a także śladem ogólnych przemian w sztuce, które im towarzyszyły. Jednocześnie była to dekada między dwoma szczytowymi falami kryzysu społecznego – marcem '68 i początkiem stanu wojennego).

Zachodniej – manifestowała się w polskim teatrze. Jak podaje Katarzyna Kułakowska, jednym z widocznych terenów jej działań był teatr wywodzący się ze środowiska akademickiego²⁸¹, programowo stojący w kontrze do obiegu „oficjalnego” – sieci teatrów państwowych.

Teatr „studencki”, otwarty, młody, niezależny. Określenie tego zjawiska jest znacznie więcej: Tadeusz Kornaś pisał o „innym teatrze”²⁸², a Aldona Jawłowska o czymś „więcej niż teatr”²⁸³, pokazując, że niezależne teatry tworzyły ważny ruch społeczny. Wszystkie te definicje odnosiły się do zespołów działających w latach 60. i 70., wyrastających z podwilżowego ruchu amatorskiego i środowiska studenckich zespołów teatralnych, takich jak: Teatr STU, Teatr Ósmego Dnia, Kalambur, Teatr 77, czy Pleonazmus. Małgorzata Szpakowska tak opisuje ten młody teatr:

Zrodzony z kontrkultury teatr – teatr otwarty, offowy, młody, czy jak go jeszcze nazywano – wśród wielu postulatów stawiał na mówienie pełnym głosem. Aktor nie miał już udawać kogoś innego, miał być sobą i we własnym imieniu przemawiać do widzów, miał utożsamiać się z przesłaniem widowiska. (...) [P]oglądy głoszone ze sceny miały odtąd pokrywać się z ideami wyznawanymi prywatnie. Więcej: teatr miał być już nie instytucją, lecz wspólnotą, którą wiąże wspólny cel i którą spajają więzi nieformalne. Jeszcze więcej: takie same więzi winny łączyć teatr z widownią. Żadnej rampy, pełna komunikacja i komunია.²⁸⁴

Wśród młodych twórców zmieniło się – za sprawą doświadczenia studenckich demonstracji w 1968 roku – podejście do polityki. Wcześniej, jak wspominał Lech Raczak z Teatru Ósmego Dnia, interesujące wydawało się głównie poszukiwanie nowego języka teatralnego, odmiennego od tego, którym posługiwano się w teatrze repertuarowym. Małgorzata Szpakowska stwierdza wręcz, że „[z]ainteresowania polityczne studentów (...) były mniej więcej takie same jak obecnie – to znaczy w przeważającej większości żadne”²⁸⁵. Znow Raczak:

²⁸¹ K. Kułakowska, *Błaźnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2017, s. 27.

²⁸² T. Kornaś, *Inny teatr. Alternatywne historie*, [w:] P. Marecki (red.), „Kultura niezależna w Polsce 1989-2009”, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 61-89.

²⁸³ A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, PIW, Warszawa 1988.

²⁸⁴ M. Szpakowska, *Po Marcu 1968: teatr studencki*, [w:] A. Adamiecka-Sitek i in. (red.), *1968/prl/teatr*, s. 290.

²⁸⁵ Tamże, s. 292.

Dopiero po 1968 zdaliśmy sobie sprawę, że my musimy mówić o tym, co się obok nas dzieje i że to jest istota naszego artystycznego zadania. Poczuliśmy potrzebę, by opisywać rzeczywistość językiem innym, niż robiła to propaganda.²⁸⁶

Przełomowym dla zespołów skupionych pod patronatem Zrzeszenia Studentów Polskich był II Międzynarodowy Festiwal Festiwali Teatrów Studenckich w 1969 roku, podczas którego polskie środowisko miało okazję po raz pierwszy zetknąć się z zachodnimi, alternatywnymi grupami teatralnymi, m.in. z legendarną już wtedy Bread & Puppet Theater – zaangażowanym, lewicowym teatrem lalkowym, utrzymanym w stylistyce „taniej sztuki”. Zetknięcie z taką formą teatru było punktem zwrotnym w myśleniu polskich twórców o estetyce i celach ich teatralnej działalności. Katarzyna Kułakowska pisała, że to wtedy właśnie młodzi twórcy zobaczyli, w jaki sposób można wyrażać bunt w teatrze²⁸⁷.

Rodzimy wariant kontrkulturowego ruchu był jednak odmienny od importowanych wzorów. Grzegorz Niziołek uważa, że składał się na nią konserwatyzm i obyczajowa zachowawczość²⁸⁸. Właściwości te ilustruje krótka analiza tematów, podejmowanych w przedstawieniach teatru otwartego, a także przekonanie o konieczności odtwarzania na scenie wspólnotowych mitów:

Poetyka przedstawień była różna, tematyka natomiast (...) dość jednorodna, sytuująca się na osi między pragnieniem wolności a poczuciem zniewolenia. Większość przedstawień (Pleonazmus był tu wyjątkiem) w taki czy inny sposób próbowała się rozliczać z dziedzictwem romantycznym, z ciężeniem historii, z domniemanym fatalizmem polskiego losu. „Sennik polski”, którego bohaterowie mówili tekstami Konrada i Kordiana, usiłował przez szyderstwo wyrwać się z kręgu pojęć romantycznych (...) Z kolei „Jednym tchem” (...) umieszczone w scenerii szpitalnej, w której dziennikarz usiłował przeprowadzać wywiady z „krwiodawcami”, w rzeczywistości dotyczyło innej krwi – tej przelanej całkiem niedawno i dobrze pamiętanej. (...) Natomiast „Koło czy trytyk?” to był przede wszystkim dyskurs, i to dyskurs jawnie polityczny, montowany z fragmentów przemówień oficjalnych – z października 1956, z marca 1968, z grudnia 1970 – skontrastowanym potem przez szklanki

²⁸⁶ V. Szostak, *Lech Raczak: Marzec był niespodzianką*, e-teatr.pl, 16.03.2018; [online:] <https://e-teatr.pl/lech-raczak-marzec-byl-niespodzianka-a251495/> (dostęp: 20.05.2022).

²⁸⁷ K. Kułakowska, *Błażnice...* dz. cyt. s. 31.

²⁸⁸ G. Niziołek, *Wstęp*, [w:] 1968/prl..., dz. cyt., s. 8.

z płonącym spirytusem, znicze i wiersz o popiele i diamencie. (...) Temat (...) pozostawał ten sam: co nas niewoli i w czym nasza niewola się przejawia.²⁸⁹

Warto w tym miejscu odnotować, że teatr „studencki” nie podjął tematu antysemityzmu, kluczowego przecież dla wydarzeń 1968 roku i problematyzującego ideę wspólnoty. Opisując przyczyny takich zaniechań, Lech Raczak mówił:

Nas to bezpośrednio nie dotyczyło. Takie mieliśmy wtedy poczucie. Teatr, jaki robiliśmy, miał być oparty na osobistym doświadczeniu, mówić o nas, o naszych problemach. Wątek żydowski nie wchodził w grę, bo w tamtym momencie nie był nasz osobisty.²⁹⁰

Czy można więc w teatrze „studenckim” odnaleźć praktyki krytyczno-instytucjonalne? Z jednej strony odróżniał się on przecież od teatrów instytucjonalnych znacząco: był alternatywą zarówno artystyczną, jak i organizacyjną. Charakteryzował się skłonnością do komentowania bieżących wydarzeń społeczno-politycznych i przekraczania kulturowych tabu, oporem wobec wszechogarniającej polityki (społecznej i kulturalnej), upominaniem się o wolność słowa i artystycznego wyrazu, bezpośredniością wypowiedzi i relacji między aktorem a widzem, a także zainteresowaniem eksperymentami artystycznymi czy wykorzystywaniem kreacji zbiorowej jako podstawowej zasady tworzenia spektaklu (jednocześnie teatr dramatyczno-repertuarowy był w tej perspektywie krytykowany w zasadzie wyłącznie w kontekście artystycznym oraz jako medium procesu komunikacji „teatr powinien być wspólnotą”). Z drugiej jednak strony, walka o wolność słowa i niezależność artystyczną – w szczególności sprzeciw wobec cenzury – były raczej wyrazem kontestacji ustroju, a nie refleksji ukierunkowanej na problematykę instytucji sztuki czy teatru. System teatralny jako temat spektakli lub tekstów teoretycznych nie pojawiał się. Teatr był tworzony w poczuciu niezgody na socjalistyczną rzeczywistość. Warto przy tym pamiętać, że infrastrukturę i fundusze na działalność teatrów studenckich zapewniało Zrzeszenie Studentów Polskich, co oznacza, że nawet jeśli cenzura i kontrola polityczna działały tu mniej rygorystycznie, to teatralny bunt odbywał się za państwowe pieniądze. Te zależności również nie były szerzej komentowane. Choć Kazimierz Braun określił opisywany tu fenomen mianem „Drugiej Reformy Teatru”, to kontrkulturowym twórcom

²⁸⁹ M. Szpakowska, *Po Marcu...*, dz. cyt. [w:] 1968/prl..., s. 294. „Sennik polski” to przedstawienie Teatru STU, „Jednym tchem” – Teatru Ósmego Dnia, „Koło czy tryptyk?” – Teatru 77.

²⁹⁰ V. Szostak, *Lech Raczak...* dz. cyt.

– jak słusznie konstatuje Kułakowska – nie chodziło o reformowanie teatru, a o rewolucję społeczną²⁹¹.

B. Osobne próby: Pleonazmus i Akademia Ruchu

W teatrze otwartym pojawiło się jednak przedstawienie zdradzające właściwości autokrytyczne. Były to „Wybrane sceny z najnowszej naszej dekadencji” teatru Pleonazmus, jedyny autobiograficzny i – jak opisuje go Tadeusz Nyczek – samorozrachunkowy spektakl grupy, rozbijający „pewne mity narosłe w jego pokoleniu (więc i teatrach koleżeńskich)”²⁹². Twórcy zdawali się mówić, że oceniając otaczający świat, warto przyjrzeć się też samemu sobie. Mieli tu na myśli siebie jako grupę twórczą, a także teatry pokrewne i popularną koncepcję teatru dialogującego z ludźmi, zmieniającego rzeczywistość, powszechnego. Przedstawiony w spektaklu kondukt żałobny, żegnający „Nieodżałowanego”, wyrażał istotę pokoleniowych rozterek. Na scenie aktorzy mówili:

Awangardyzmem skołowani / I eskapizmem przeniknięci / W eksperymencie zagubieni / Od gleby dzisiejszego dnia z daleka / Nie bacząc na problematykę chwili / W mrzonkach / Utopiach / I obsesjach / (...) Zgoła już nieźle w indolencji zanurzeni / I zatwardziali w recydywie / Od lat nie zauważyliśmy piasku (...) ²⁹³

I dalej:

Tak nam się gęby rwały do gadania / Tacyśmy skorzy byli do mówienia / Że nikt nie umiał zauważyć w porę / Iż trochę za szybko mówimy / (...) Koniec pytlowania / Międlenia, paplania / W niewyparzonem pysku ściskoszczek / Koniec pytlowania / Międlenia, paplania / Zesztywniał język i na kamień zsechł. ²⁹⁴

W pewnym momencie zakładali na siebie koszulki z ogólnikowymi, nieostrymi hasłami: „Idźmy tak, jak trzeba nam iść”, „Szliśmy, idziemy i będziemy iść do celu”, „Razem idźmy w coraz lepszą przyszłość”. Okazywało się, że grupa, a wraz z nią cała teatralna formacja, nie wyszła poza „opłotki pięknych słów, gestów i dobrej woli”²⁹⁵.

²⁹¹ K. Kułakowska, *Błaźnice...*, dz. cyt. s. 49.

²⁹² T. Nyczek, *Teatr „Pleonazmus”*, Warszawa, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza 1979, s.19.

²⁹³ *Wybrane sceny z najnowszej naszej dekadencji*, [w:] T. Nyczek, *Teatr „Pleonazmus”*, s. 70-71.

²⁹⁴ *Wybrane sceny...*, [w:] T. Nyczek, *Teatr „Pleonazmus”*, dz. cyt., s. 76-78.

²⁹⁵ Tamże, s. 67.

Warto także wspomnieć o Akademii Ruchu (AR), odrębnej estetycznie, ale też w sposobie rozumienia polityczności. Grupa działająca na przecięciu dyscyplin – choć często stawiana w jednym rzędzie z innymi teatrami „studenckimi” – zainspirowana wschodnioeuropejskim konstruktywizmem, jak też sztuką performance i sztukami wizualnymi, kojarzona była głównie z interwencjami podejmowanymi w przestrzeni publicznej (zarówno z działaniami ulicznymi, jak też przedstawieniami teatralnymi). Niezależnie od tego, że w swojej praktyce artystycznej nie podejmowała bezpośrednio tematu instytucji, to dla wielu współczesnych praktyczek i praktyków, szczególnie tych związanych z krytyką instytucjonalną, pozostaje źródłem inspiracji i odniesienia. Dość wspomnieć, że artykuły zebrane w poświęconej spektaklom Akademii Ruchu książce „Akademia Ruchu. Teatr”²⁹⁶, przygotowali m.in. Marta Keil, Zofia Smolarska, Weronika Szczawińska czy Marcin Kościelniak (polemika z legendą grupy), a samą książkę redagował Tomasz Plata.

Grupę trudno było na stałe wpisać w dominujące w latach 70. i 80. linie politycznego podziału. Z jednej strony w „Sztandarze Młodych”, organie prasowym Federacji Socjalistycznych Związków Młodzieży Polskiej, pisano o Akademii Ruchu jako o „jednym z naszych eksportowych teatrów” (o pozycji teatru świadczy również to, że rok po wprowadzeniu stanu wojennego otrzymała zgodę na dalszą działalność). Z drugiej strony podejmowała współpracę z obiegiem przykościelnym (współtworząc w latach 1983-1985 program kulturalny w Parafii Miłosierdzia Bożego przy ul. Żytniej w Warszawie)²⁹⁷. Twórcy krytycznie odnosili się do rzeczywistości społecznej, ale ich język sceniczny nie był ani aluzyjny (jak w teatrze instytucjonalnym), ani konfrontacyjny (jak w teatrze „studenckim”), raczej analityczny. Marcin Kościelniak sytuację Akademii Ruchu nazwał więc „sytuacją trudnego kompromisu”²⁹⁸. Doświadczenie polityczne grupa rozumiała jako rodzaj współuczestnictwa w systemie władzy i odkrywania w nim własnej pozycji²⁹⁹.

Szansą na pogłębioną refleksję krytyczno-instytucjonalną i autokrytyczną było przedstawienie „Kartagina”. Zapis spotkania artystów w Hotelu Europejskim – podczas którego wykiełkowała idea spektaklu – pokazuje, że początkowy pomysł podjęcia tematu „aktualnej kondycji twórców”, przemianowany został na ideę „modelowej sytuacji grupy

²⁹⁶ T. Plata (red.) *Akademia Ruchu. Teatr*, CSW Zamek Ujazdowski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Instytut Sztuk Performatywnych, Warszawa 2015.

²⁹⁷ M. Kościelniak, *Wspólnota cierpienia*, [w:] tamże, s. 152-153.

²⁹⁸ M. Kościelniak, *Wspólnota cierpienia*, [w:] T. Plata (red.), *Akademia ruchu...*, dz. cyt., s. 152-153.

²⁹⁹ T. Plata, *Akademia Ruchu. W stronę teatru*, [w:] tenże (red.) *Akademia ruchu...*, dz. cyt., s. 14-15.

społecznej”. To – jak pisze Kościelniak – każe pytać o skuteczność języka krytycznego AR³⁰⁰. Praktyki pracy twórczej grupy, szczególnie pracy kolektywnej, a także wychodzenie poza tradycyjne ramy przedstawienia teatralnego, były nie tylko ważną inspiracją dla wielu współczesnych artystów i artystek teatru, ale próbą zbudowania nowego języka, zdolnego do podejmowania autokrytycznego namysłu nad własną działalnością.

Równoległe do zaangażowanego polityczne teatru „studenckiego”, rozwijał się nurt nastawiony na praktyki wspólnotowe i parateatralne. Jego patronem przez wiele lat był Jerzy Grotowski oraz rzesze jego naśladowców. Exodus z teatru dramatyczno-repertuarowego także i tutaj nie wiązał się z refleksją krytyczno-instytucjonalną. Wręcz przeciwnie: tworzony przez Jerzego Grotowskiego czy Włodzimierza Staniewskiego „teatr-wspólnota”, czy – idąc za Nyczkiem – „teatr-rodzina”, reprodukował struktury władzy i opresji w sposób często bardziej brutalny niż w teatrze repertuarowym. Mirosław Kocur nazwał Teatr Laboratorium „instytucją totalitarną”³⁰¹, a w ostatnim roku nagłośniono również sprawę przemocy, w tym molestowania, w Teatrze Gardzienice³⁰². Problem wydaje się jednak szerszy. We wszystkich nurtach teatralnej kontrkultury powielano reguły patriarchy. Zwróciła na to uwagę Katarzyna Kułakowska, nazywając ją „braterską fantazją”³⁰³.

C. Przypadek Helmuta Kajzara

Warto w tym kontekście spojrzeć na postać Helmuta Kajzara, reżysera, dramaturga, eseisty i teoretyka teatru, tworzącego od końca lat 60. przez całe lata 70. Pamięć o tej wyjątkowej w polskim teatrze postaci, przywrócił Marcin Kościelniak, w książce „Prawie ludzkie, prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara”³⁰⁴. Wyrazisty i odrębny projekt myślenia o kulturze i uprawiania sztuki nie został w czasach artysty przyjęty i przemyślany. Dziś może posłużyć za przykład tego, jak strategię krytyczno-instytucjonalne mogły realizować się w ówczesnym teatrze. Rachunkowi historycznemu – jak pisze Kościelniak – warto przeciwstawić inny rachunek: „dzisiejszej świadomości

³⁰⁰ M. Kościelniak, *Wspólnota cierpienia*, dz. cyt., s. 153.

³⁰¹ M. Kocur, *Grotowski jako dzieło sztuki – revisited*, „Performer”, nr 17; [online:] <https://grotowski.net/performer/performer-17/grotowski-jako-dzieło-sztuki-revisited/>

³⁰² Więcej na ten temat w dalszej części rozprawy.

³⁰³ K. Kułakowska, *Błażnice...*, dz. cyt.

³⁰⁴ M. Kościelniak, *Prawie ludzkie prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara*, Korporacja Ha!art, (b.m.) 2012.

artystycznej i kulturowej, która każe dostrzec w twórczości Kajzara zjawisko oryginalne, kontrowersyjne i fascynujące³⁰⁵. Praktyka artysty wydaje się bowiem szalenie współczesna, a momentami pozostaje wręcz „poza czasem” (dotyczy to szczególnie jego dojrzałej twórczości z lat 1978-1982).

Helmut Kajzar reżyserował w teatrze repertuarowym, dramatycznym, operowym, w radiu. Prowadził warsztaty teatralne, realizował akcje uliczne, performanse. Pisał dramaty, eseje, prozę, krytykę, pracował nie tylko w teatrze, ale też w domach kultury, w galeriach, na uniwersytetach. Tworzył w Polsce i za granicą. Jest kojarzony z wystawianiem dramatów Tadeusza Różewicza, inscenizował też szereg dramatów innych autorów (np. Gombrowicza, Mrożka, Arrabala, Pirandella), a także własne. Jest twórcą koncepcji teatru meta-codziennego i teatru „słabego”. Doskonale zorientowany w najnowszej sztuce, również zachodniej (dzięki częstym wyjazdom za granicę) współpracował z szeregiem twórców związanych ze sztukami wizualnymi: najbliżej z malarzem i performerem Krzysztofem Zarębskim, a także z Józefem Szajną czy Jerzym Nowosielskim.

Zainteresowania Kajzara usytuowały go w obrębie wpływów kontrkultury i wpływającej z niej „młodej kultury”. Kościelniak pisze jednak, że:

Kajzar konsekwentnie, świadomie i w sposób przekonujący sytuował się „na pograniczu” podziałów tak pokoleniowych, jak i artystycznych: nie przez przypadek swoim głównym przeciwnikiem uczynił „guru” kontrkultury, Jerzego Grotowskiego, głównym sojusznikiem – „ojca”, Tadeusza Różewicza, głównym współpracownikiem – performerą Krzysztofa Zarębskiego, a przestrzenią aktywności artystycznej zarówno teatr zawodowy, oficjalny, jak i obszary „pozainstytucjonalne”, „alternatywne”. Nigdy też swoje zaangażowanie w rzeczywistość nie pojmował w kategoriach zaangażowania w sprawy narodowe – czy to w wymiarze tradycji, czy bieżącej polityki³⁰⁶.

Artysta pozostawał w kontrze do dominującego wówczas teatru „mitycznego”. Negował wręcz uniwersalne znaczenia chrześcijańskiego mitu, poszukiwał innych niż wspólnotowe wzorów kultury. Dystansował się do haseł „porzucenia teatru”. Jednocześnie rozszelniał konwencje teatru „oficjalnego”, poprzez włączanie do niego działań performerskich i sztuk wizualnych. Kościelniak zauważa:

³⁰⁵ Tamże, s. 52.

³⁰⁶ M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 22.

Kajzar nigdy nie opuścił teatru – raczej nieustannie go opuszczał; nigdy nie wyszedł na ulicę – raczej raz po raz wychodził. Jeśli zatem „różnego rodzaju «wyjścia z teatru» stały się znakiem rozpoznawczym «teatru kontrkultury»” – Kajzar (raz jeszcze) wyznaczał jego osobne skrzydło. Przekraczał przyjęty w Polsce w latach siedemdziesiątych instytucjonalny i ideologiczny podział na teatr i kulturę „oficjalną”, petryfikującą istniejące podziały – i lokujący się na drugim biegunie teatr „otwarty”, znoszący granicę między sceną a widownią, sztuką a życiem. Kajzar nie pozostawał ani „wewnątrz” ani na „zewnątrz”, ale przemieszczał się „pomiędzy” (...) ³⁰⁷.

Artysta znalazł więc dla siebie zupełnie inne miejsce: poza kulturą i kontrkulturą. Bliska była mu również tradycja konceptualizmu. W związku z tym jego praktyka ciążyła ku postawom antyesencjalnym, w tym antyesencjalnej teorii sztuki, z której wynikała refleksja krytyczno-instytucjonalna.

Fakt, że Kajzar poddawał refleksji teatr jako instytucję, potwierdza jedna z jego wypowiedzi:

Teatr jest (...) instytucją z głęboką feudalną przeszłością (...). I jak każda instytucja, teatr ma, niestety, skłonność do samowystarczalności... w pewnym momencie wypływa z siebie zainteresowanych i żyje sam dla siebie (...). Żyję na własną rękę, ale muszę pertraktować z instytucją. ³⁰⁸

Marcin Kościelniak cytuje jeszcze inne sugestywne stwierdzenia twórcy: „nie chcę być złapanym przez instytucjonalizowanie się”, „to niesamowite jak instytucje nas formują”, „jako tak zwany nieufny człowiek wobec instytucji, w związku z tym jestem również nieufny wobec instytucji odświętnego i wolnego teatru” ³⁰⁹. Ostatnią wypowiedzią nawiązywał oczywiście do teatru Jerzego Grotowskiego. Proklamowany przez twórcę Teatru Laboratorium „powrót do źródeł” był w jego perspektywie powieleniem przekonania o uniwersalistycznej, esencjonalnej naturze sztuki ³¹⁰. Trudno się z Kajzarem nie zgodzić. Jerzy Grotowski mówił:

W Teatrze Laboratorium cała nasza postawa wobec Polaków, wobec polskich mitów, wobec świętych polskich historii była swoistą postawą bluźnierstwa,

³⁰⁷ Tamże, s. 502.

³⁰⁸ *Czy polskie teatry mogą obejść się bez polskiej współczesnej dramaturgii?*, „Nowy Wyraz”, 1981, nr 1; [podaję za:] M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 547.

³⁰⁹ Podaję za: M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 547-548.

³¹⁰ Tamże, s. 503.

w której (...) odczuwaliśmy wewnętrzne drżenie. Czuliśmy się tak, jakby za chwilę miał uderzyć w nas grom reagującego na naszą postawę Kosmosu lub Boga. (...) [T]aka postawa jest jak powiew życia. Dzięki niej jesteśmy w stanie doświadczyć jakiegoś dramatycznego oddalenia się od naszych korzeni, a jednocześnie korzenie te potwierdzić.³¹¹

Słowa Grotowskiego można podsumować stwierdzeniem Jana Błońskiego: „nie bluźniłbyś, gdybyś nie wierzył”. W teatrze Grotowskiego artysta-demiurg bluźni wobec religijnych, narodowych czy ludzkich wartości nie po to, żeby je podważyć, ale potwierdzić. Kajzar nie sytuował się w kontrze do tego teatralnego wzoru (gdyby tak było stawiałby go przecież w centrum swojego artystycznego uniwersum), ale stał obok niego. Ignorował przy tym temat narodowy, literaturę romantyczną, a „Dziady” Swinarskiego nazywał „nudnawym spectaculum”³¹². Instytucję rozumiał zaś w kategoriach performatywnych. Była dla niego tworem produkującym tożsamość, usankcjonowaną poprzez rytuały, reguły, wykluczenia – przebiegające na poziomie o wiele głębszym niż w ramach czytelnego podziału na teatr „oficjalny” i „alternatywny”³¹³. Widział ją w ruchu, a nie jako określone miejsce, którego można się rzec. Mówił, że trzeba z nią ciągle pertraktować, uciekać od „zastygnięcia” w określonej formie.

Teatr Helmuta Kajzara to projekt kontr-kulturowy³¹⁴ (sytuujący się na przecięciu estetyki, polityki i etyki). Ewa Partyga zwraca uwagę, że był to koncept przede wszystkim antyprzemocowy, opór wobec wszelkich procedur normatywizujących³¹⁵. Wydaje się, że zarówno wybory estetyczne artysty, jak i praktyki pracy, sprzęgnięte były z refleksją krytyczno-instytucjonalną. Jedną z metod reżysera w konstruowaniu przedstawienia teatralnego było na przykład chwilowe obnażanie iluzji scenicznej i scenicznej natury aktora. Istotna w tym kontekście jest wypracowana przez twórcę koncepcja teatru meta-

³¹¹ Jerzy Grotowski, [cyt. za:] Dorota Sajewska, *Pod okupacją mediów*, Warszawa 2012, s. 224.

³¹² M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 896-899.

³¹³ M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 555.

³¹⁴ Tak właśnie, jako „kontr-kulturowy” (z dywizem) – opisuję, za Marcinem Kościelniakiem, projekt teatru Kajzara. Odróżniam go tym samym od teatru kontrkulturowego – studenckiego lub teatru Jerzego Grotowskiego.

³¹⁵ E. Partyga, *Prawie Kajzar (O książce Marcina Kościelniaka „Prawie ludzkie, prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara”)*, s.84. [w:] „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ”, 2013, nr 3.

codziennego³¹⁶, a także teatru „słabego”³¹⁷. Można je zaliczyć do myśli słabej, a więc tendencji anty- lub postmetafizycznych we współczesnej filozofii. Myśl słaba – jak pisze Andrzej Zawadzki, teoretyk i historyk literatury – „przeciwstawia się całej tradycji metafizycznej, tradycji myślenia naznaczonego «przemocą»”³¹⁸. Marcin Kościelniak podsumowuje to w taki sposób:

(...) słabość u Kajzara będzie określała pozycję, w której możliwe staje się istnienie w kulturze i działanie w kulturze, wbrew dominującym „przemocnym” regulacjom. Znamienne jest podkreślenie wersalikami w „Słabości” sformułowania „NASZA kultura”; jest w tym zgoda na niezmiennność pewnych kulturowych form i próba wzięcia za kulturę odpowiedzialności.³¹⁹

Pobrzmiwają tu więc echa idei „słabego oporu” i postawy autokrytycznej, które można odnaleźć we współczesnej myśli krytyczno-instytucjonalnej. W koncepcjach Kajzara widoczny jest model nieesencjalnej tożsamości i rzeczywistości, której nie da się rozpisnąć według binarnych określeń: prawda/fałsz czy rzeczywistość/reprezentacja. Zapytany o teatr meta-codzienny, w jednym z wywiadów Kajzar odpowiadał, że teatr zaczął go złościć, dlatego chciał znaleźć sposób na „(...) ośmielenie ludzi do sztuki. Jak? Odślaniając wszystkie tajemnice, pozwalając poznać reguły gry”³²⁰. Chodziło tu więc o denuncjację rytuałów społecznych (do teatru meta-codziennego artysta włączał zwykłe, codzienne czynności), w tym teatralnych³²¹. Chodziło też – jak pisała Ewa Guderian-Czaplińska – „(...) o zmianę sposobu patrzenia na codzienność przez jej przemieszczenie, ujęcie w niezwykle ramy – po to, by dostrzec, jak jest wytwarzana i konstruowana”³²². Artysta pytał więc także o status dzieła sztuki, w tym o sposoby jego postrzegania.

³¹⁶ H. Kajzar, *Manifest teatru meta-codziennego*, [w:] tegoż, *Z powierzchni... szkice o teatrze*, Warszawa, Wydawnictwa Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury, 1984, s. 3; H. Kajzar, *Teatr meta-codzienny* [w:] tegoż, *Z powierzchni...*, dz. cyt., s.127-133.

³¹⁷ H. Kajzar, *Słabość*, [w:] tegoż, *Koniec półświni. Wybrane utwory i teksty o teatrze*, Korporacja Ha!art, 2012.

³¹⁸ A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 19, 61-2, 18; [podaję za:] M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 524-525.

³¹⁹ M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 525.

³²⁰ M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 753-754.

³²¹ Tamże, s. 754.

³²² E. Guderian-Czaplińska, *Kajzar: siła słabości*, „Dialog”, nr 2 (02), luty 2014; [online:] <https://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/180752/kajzar-sila-slabosci/> (dostęp: 25.08.2021).

W tym kontekście istotna była dla Kajzara zasada „suwerenności” widza, jego podmiotowości. Refleksja ta to konsekwencja liminalności i zwrócenia uwagi na sam akt percepcji: to właśnie widz określa przebieg performansu/spektaklu, decyduje – jak mówił Kajzar – o akcji przedstawienia, zwracając uwagę na przykład na rękę aktora albo tylko na tło. Jest suwerennym partnerem, który decyduje co jest teatrem, dlatego więc ważne dla artysty było „umożliwienie odbioru, a nie przymusowe odbieranie”³²³.

Dokonania Kajzara w naturalny sposób prowokują do pytania o aktora. Kluczowy jest tu wątek pielęgnacji różnicy i osobności. Kajzar uważał, że „aktor tak samo jak widz ma prawo do biologicznej i kulturowej odrębności”³²⁴. Artysta nie odnajdywał się w pozycji reżysera – demiurga, kontestował zasadę profesjonalizmu czy kunsztu. W swojej twórczości wcielał wręcz w życie ideę „złej” czy „słabej” reżyserii. Często mówił, że uważa się za „nieprofesjonalistę”, wyrzekając się tym samym instytucjonalnie nadawanej i utrzymywanej władzy. Dystansował się do niej w swoich wypowiedziach, jak i w gestach symbolicznych. Podczas braw na koniec premierowego przedstawienia „Śmierć gubernatora” Leona Kruczkowskiego, wyszedł ukłonić się publiczności ubrany w kaftan bezpieczeństwa. Nawiązywał tym samym do końcowej sceny spektaklu, podczas której tytułowego Gubernatora również przyodziewano w kaftan, w odpowiedzi na jego „misyjne” okrzyki o prawdzie i wolności.

Z kolei relacje aktorów i współpracowników reżysera prezentują go jako artystę delikatnego, o wyjątkowym podejściu do człowieka. Jak pisze Kościelniak, mamy tu oczywiście do czynienia z legendą, „jednak z legendą uderzająco powszechną”³²⁵. Dalej przytacza jedną z „typowych” opinii, wygłoszonych przez Angelikę Maiworm, uczestniczkę prowadzonych przez Kajzara warsztatów teatralnych:

Szczególnie wspominam (...) postawę Helmuta, który pracował z ludźmi o bardzo różnym sposobie myślenia i nie poniżał żadnego rodzaju myślenia. Na przykład, gdy była tam osoba o bardzo nostalgicznym nastawieniu, Helmut nie obrażał tej osoby, mimo że może mu się to nie podobało. Był bardzo wspierający. Nie chciał zmienić cię w kogoś innego. Mógł coś podpowiedzieć, ale byłeś odpowiedzialny sam za swoją część. Każdy był dla siebie autorytetem.³²⁶

³²³ M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 775.

³²⁴ H. Kajzar, *Teatr meta-codzienny*, [w:] tegoż, *Z powierzchni...*, dz. cyt., s. 133.

³²⁵ M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 561.

³²⁶ [podaję za:] Tamże, s. 562. Cytat pochodzi z rozmowy Marcina Kościelniaka z Angeliką Maiworm z sierpnia 2010 roku; nagranie audio w archiwum autora.

Andrzej Makowiecki, reżyser i kolega Kajzara jeszcze z czasów studenckich, opowiadał z kolei:

(...) Kajzar osiągał efekty teatralne, które w innych teatrach osiągało się poprzez katowanie nieludzkie, niemalże jak w treningach Grotowskiego, gdzie się ludzi maltretowało fizycznie i psychicznie, żeby osiągnąć ten efekt, ten cud teatralny, o który w teatrze chodzi. A Helmut zbierał aktorów i szedł do pobliskiej kawiarni na ciastko, i tam wszyscy zjadali ciasteczko, popijali herbatką. Wracali i był cud; wszystko rozumieli, bo to właśnie na tym polega, żeby aktor odkrył w sobie to, co przeczuł dramaturg wcześniej – oto cała tajemnica.³²⁷

Warto w tym kontekście zadać pytanie: czy spektakle Kajzara miały głębszy związek z krytyką instytucjonalną? Pierwszym przedstawieniem, które może nasuwać takie przypuszczenia jest „Odejdźcie głodomora”³²⁸ Tadeusza Różewicza, zrealizowane w 1977 roku w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Sam Różewicz nazwał swój dramat „próbą odmitologizowania wielkiego mitu artysty-ofiary”. Jego tytułowy bohater to performer wystawiony w klatce na pokaz, odbywający czterdziestodniowy post wśród oddających się szalonej konsumpcji osób. Jak się jednak okazuje Głodomór ma już w swojej „branży” dużą konkurencję, a w dostosowaniu jego działalności do potrzeb rynku zaczyna go wspierać Impresario. Wydaje się, że wśród niewielu inscenizacji dramatu Różewicza, najbliższa jego wymowie pozostała właśnie ta, autorstwa Helmuta Kajzara. Opowieść o artyście w czasach konsumpcji, jak sam reżyser opisywał przedstawienie, została przekonująco zinterpretowana w recenzji Tadeusza Buskiego, pod tytułem „Fałszywy Książę Niezłomny”. Buski pisze:

(...) strażnicy-rzeźnicy, obrzydliwie, naturalistycznie uprawiający wielkie żarcie. (...) Na tym żrącym i wydalającym tle Głodomór wydaje się czymś czystym, a jego zwariowana «ideologia» czymś zrozumiałym i nawet przekonywującym. (...) Tym ostrzej odbiera się zdemaskowanie tego fałszywego księcia niezłomnego³²⁹.

³²⁷ Sen: Helmut Kajzar. *Zapis sesji teatrologicznej zorganizowanej 11 lutego 2005 roku w Teatrze Lalek Baniałuka im. Jerzego Zitzmana w Bielsku-Białej*, [w:] Sen: Helmut Kajzar, Teatr Lalek Baniałuka, Bielsko-Biała 2005, s. 16.

³²⁸ T. Różewicz, *Odejdźcie głodomora* [w:] „Dramat, tom III”, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005.

³²⁹ T. Buski, *Fałszywy Książę Niezłomny*, „Gazeta Robotnicza”, 1977, nr 41, [podaję za:] M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 608-609.

Finałowa scena odejścia Głodomora polegała u Kajzara wyłącznie na zejściu aktora ze sceny. Elżbieta Morawiec piała, że kończył się tylko teatr, nie świat. Uparta głodówka Głodomora nie była więc projektem wolnościowym, ale kolejnym produktem, instytucją³³⁰. Odnosiła się do wszystkich jej aspektów i obnażała ukryte mechanizmy władzy. Bogusław Kierc – aktor grający tytułową rolę – wspomina, że Kajzar planował obsadzić w roli Głodomora Ryszarda Cieślaka. Niezależnie od tego, że do takiej współpracy nie doszło, to intrygujący był sam pomysł, polegający na przeniesieniu Cieślaka, silnie naznaczonego przez współpracę z Grotowskim, do zupełnie innej przestrzeni estetycznej i formalnej.

Helmut Kajzar, dobrze rozumiejąc kwestie utowarowienia i komercjalizacji sztuki, odnosił je również do własnej praktyki. W eseju „Odpowiedź na ankietę” pisał:

Zaczynam funkcjonować w obiegu produktów kultury. Zgadzam się, właściwie nie mogę się nie zgodzić. Przerabiam i ozdabiam mój samochód najbardziej indywidualnie, ekscentrycznie. Nawet go demonstracyjnie psuję. Ale się zgadzam. I czy przypadkiem ta moja zgoda nie jest śmiertelna?”³³¹

Temat ten podjął w kolejnej inscenizacji dramatu Różewicza, „Stara kobieta wysiaduje”³³² w Teatrze Narodowym w Warszawie. W opisanym przez dramaturga świecie toczą się wojny, postępuje degradacja środowiska. Kawiarnię, w której przebywa bohaterka utworu, zasypują coraz to nowe sterty śmieci. W przedstawieniu Kajzara śmietnisko to zmediatyzowana rzeczywistość społeczna, umasowiona, konsumpcyjna kultura. W finale spektaklu rekwizyty zostają podmienione: kwiat zostaje zastąpiony lizakiem, pistolet – packą na muchy, a Młodzieniec – kontestator nie ginie, ale zostaje „zmuszony do uległości”. Aktorzy opuszczają scenę w żałobnym pochodzie, przy akompaniamencie orkiestry podwórkowej. Na tylnej, odartej z kulis ceglanej ścianie widnieje napis „8 marca”, który można interpretować jako nawiązanie do wydarzeń 1968 roku. Katastrofizm tej ostatniej sceny Grzegorz Kostrzewa-Zorbas widział przez pryzmat kontrkultury, pisząc, że Kajzar wiedział już wtedy, że kontrkultura przegrała³³³. Podobnie jak w „Odejściu Głodomora”, kontrkulturowa wiara w możliwość zmiany rzeczywistości

³³⁰ Tamże, s. 609.

³³¹ H. Kajzar, *Pasje i zmory*, [w:] tegoż, *Koniec półswini...*, dz. cyt. s. 295.

³³² T. Różewicz, *Stara kobieta wysiaduje*, [w:] „Dramat, tom II”, Wydawnictwo Dolnośląskie, 2005.

³³³ M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 667.

jest pokazana jako kolejny produkt ilustrujący „fiasco ideałów kontrkultury w zderzeniu ze społecznym głodem konsumpcji i małej stabilizacji”³³⁴.

Inscenizacja „Pijaków”³³⁵ Franciszka Bohomolca w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu posłużyła Kajzarowi z kolei do ukazania granic konwencji teatralnej i przekonań – może nie tyle publiczności, co krytyki teatralnej – dotyczących tego, co „przystoi” prezentować w teatrze. Spektakl „Pijacy” – promowany jako przedstawienie dotyczące społecznego problemu alkoholizmu, z towarzyszącą premierze wystawą i spotkaniami o „problematyce przeciwalkoholowej” – przygotowany został zdaniem recenzentów nad wyraz „naturalistycznie”: aktorzy wymiotowali, oddawali mocz, bekali i czkali na scenie, wywołując tym samym oburzenie. Reakcje na spektakl świetnie opisuje Marcin Kościelniak:

Tadeusz Lutogńiewski pisał: „reżyser każe aktorom publicznie, na scenie, siusiać, a nawet – przepraszam za ordynarne słowo – rzygać”. Wojciech Zaborowski relacjonował: „co bardziej wrażliwi na widok flaszek po wyborowej walających się po scenie wychodzą już po pierwszym akcie”, dodając: „prawdopodobnie do pobliskiego baru” (...) Jerzy Adamski, w relacji z Opolskich Konfrontacji Teatralnych, gdzie spektakl był pokazywany, o Pijakach pisał: „wyjątkowo wulgarne przedstawienie” dodając: „konkursowi Pijacy Bohomolca udowodnili, że teatr może bezkarnie z okazji klasyków traktować publiczność jak bandę chamów przy budce z piwem”. Zwieńczeniem była reakcja jurorów opolskiego konkursu na wystawienie klasyki w 1976 roku, którzy, jak donosi Kelera, „demonstracyjnie i gremialnie opuścili widownię w trakcie sceny pijackiego «siusiania»”.³³⁶

Na koniec recenzji Lutogńiewski dodawał:

Nic też dziwnego, że gdy się tylko spektakl premierowy skończył (a było to w dniu zakazu sprzedaży alkoholu), jeden z widzów na cały głos zapytał: „Gdzie tu można dostać pół litra?”³³⁷.

Wydaje się, że intencję Kajzara dobrze opisywał umieszczony na plakacie spektaklu podtytuł: „Komedia w trzech aktach wygwizdana 200 lat temu”, odnoszący się do

³³⁴ Tamże, s. 666-668.

³³⁵ F. Bohomolec, *Pijacy* [w:] tegoż, *Komedia na teatrum*, PIW, Warszawa 1960.

³³⁶ M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 689.

³³⁷ T. Lutogńiewski, *Gdzie można dostać pół litra?*, „Wiadomości” nr 19, 6 maja 1976, [online:] www.encyklopediateatru.pl/artykuly/244409/gdzie-mozna-dostac-pol-litra (dostęp: 25.08.2021).

warszawskiej premiery „ramotki Bohomolca” z 1775 roku³³⁸. Kajzar nie zrobił jednak spektaklu „naturalistycznego”. W przedstawieniu pojawiają się surrealistyczne postaci, na przykład ludzie-drzewa z rękami w dybach, jedna z bohaterek ma perukę z wielkim okrętem, aktorzy nie są ubrani w kostiumy historyczne czy współczesne, ale w stroje wykonane z kilimów, z motywem łodzi³³⁹. Ten aspekt został niemal całkowicie przemilczany przez krytykę, która doszukiwała się w przedstawieniu właściwości skandalizujących.

Znane są również inne gesty reżysera. W ramach jednej z interwencji ulicznych zrealizowanej w Londynie w 1978 roku (cykl „Requiem błazeńskie”) Kajzar zorganizował wystawę przed budynkiem muzeum, w którym odbywała się retrospektywa sztuki dadaistycznej, z „Fontanną” Marcela Duchampa w roli głównej. „Skarpetki, patyczki, szmatki”, które można było oglądać na wystawie, były nie tylko powtórzeniem gestu Duchampa, ale także manifestacją stosunku do instytucjonalnego obiegu sztuki. Jak interpretował Mieczysław Szczepański,

[d]zisiaj za „przedmioty codziennego użytku podniesione do rangi dzieła sztuki prostą decyzją artysty” (...) przez Duchampa i innych dadaistów, kolekcjonerzy płacą miliony dolarów. W ten sposób sztuka przeciwstawiająca się społecznym rytuałom sama padła ich ofiarą. Ofiarą rytuałów, które zdaniem Kajzara oraz jego „kłaunów” i „błaznów” wymagają wreszcie demaskacji³⁴⁰.

Krytyczno-instytucjonalna strategia Kajzara nie realizowała się w sposób bezpośredni – można ją znaleźć między wierszami. Interesowały go reguły ustanawiane na głębokim poziomie koncepcyjnym, w tym tradycja uprawiania teatru w Polsce. W związku z tym główną osią refleksji stało się to, co ukryte: „feudalny” – jak mówił – charakter teatru. Aspekt krytyczno-instytucjonalny manifestował się na scenie tylko czasami, wyraźniej w metarefleksji, w podejściu artysty do tworzenia teatru (zarówno w wymiarze organizacyjnym, jak i estetycznym). Być może dlatego był mniej widoczny.

2. Przemiany organizacyjne w polskim teatrze po 1989 roku

³³⁸ M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 689.

³³⁹ P. Morawski, *Oświecenie. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydział Polonistyki UW, Warszawa, 2017, s. 61-62.

³⁴⁰ M. Szczepański, *Helmut Kajzar – przeciwko społecznym rytuałom*, „Słowo Powszechne” 1978, nr 202., [podają za:] M. Kościelniak, *Prawie ludzkie...*, dz. cyt., s. 686-687.

Transformacja ustrojowa przyniosła polskiemu teatrowi zmiany organizacyjno-administracyjne i finansowe. W 1989 roku w Polsce istniało sto jedenaste repertuarowych teatrów publicznych. Główna modyfikacja organizacyjna polegała na zmianie sposobu ich finansowania – z centralnego na samorządowy. Obecnie polski system teatralny przypomina model niemiecki, gdzie funkcjonują teatry miejskie i regionalne, ze stałym zespołem. Faktycznym powodem tej zmiany był sygnowany przez Leszka Balcerowicza neoliberalny koncept samofinansowania się kultury. Balcerowicz dążył do modelu amerykańskiego, próbując zdjąć zobowiązania finansowe z budżetu centralnego. Finansowanie kultury w Stanach Zjednoczonych, oparte głównie o prywatne donacje, z niewielkimi nakładami pochodzącymi od państwa – ze względu na różnice kulturowe i społeczne – było słabo adaptowalne w Polsce, a także w innych krajach Europy. Dziś w polskich teatrach dotacje od sponsorów stanowią do 5% wszystkich wpływów³⁴¹. Konsekwencją tego myślenia było zmniejszenie wydatków na kulturę: z 2,16 % w 1989 roku do 0,68 w 1995 roku³⁴². Na początku lat 90. znacząco zmniejszyły się zespoły artystyczne. W samej Warszawie pracę straciło około 50% aktorów, a większość z nich nie wróciła już później do zawodu³⁴³. W 1994 roku tylko jedenaste teatrów zakończyło rok z zyskiem, podczas kiedy aż czterdzieści trzy ze stratą³⁴⁴. Dodatkowy niepokój wywoływało przejście teatrów pod zarząd samorządów, co łączyło się z goźbą ich likwidacji³⁴⁵. Równocześnie zaczęły pojawiać się sceny prywatne, teatry funkcjonujące w ramach organizacji pozarządowych, firmy prowadzące działalność impresaryjną. Początkowo popularne było przekonanie, że do tego typu inicjatyw będzie należała przyszłość teatru w Polsce, jednak przypadek Teatru Studio Buffo i musicalu „Metro” – wplątanie w „dziką reprivatyzację” i późniejsza porażka na Broadwayu – pokazały środowisku teatralnemu, że publiczne finansowanie jest

³⁴¹ P. Płoski, *Pełzająca reforma. Zmagania z polskim ustrojem teatralnym*, [w:] D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek (red.), *20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 398.

³⁴² J. Puzyna-Chojka, *Trans/formacja. Teatr Wybrzeże na tle przemian strukturalnych i estetycznych przelomu wieków*, [w:] też, K. Kręglewska, B. Świąder-Puchowska, *Teatr Wybrzeże w latach 1996-2016. Zjawiska – ludzie – przedstawienia*, Uniwersytet Gdański, Gdańsk 2019, s. 59.

³⁴³ K. Lewandowska, K. Urbaniak, *Warszawa. Relacja z Forum Polskiego Teatru. cz. I*, e.teatr.pl, 20.12.2009; [online:] <https://e-teatr.pl/warszawa-relacja-z-forum-polskiego-teatru-cz-i-a83262/> (dostęp: 22.05.2022).

³⁴⁴ P. Płoski, *Theatre Organization System in Poland*, s. 05, „Polish Theatre Journal”, 1-2(3-4)/2017; [online:] <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/118/> (dostęp: 22.05.2022).

³⁴⁵ Taki los spotkał jedynie dwa teatry – w Słupsku i Grudziądzu, które przekształcono w sceny impresaryjne.

pewniejsze³⁴⁶. W ostatniej dekadzie otwierały się również prywatne teatry, jednak ich repertuar to głównie komedie i niskoobsadowe musicale. Pojawiła się także nowa publiczność, szczególnie młodzież, sprawnie poruszająca się w obszarze popkultury i nowych mediów. Teatr Rozmaitości w 1996 roku zaczął reklamować się hasłem „najszybszego teatru w mieście”. Jak pisała Barbara Świąder-Puchowska, „[t]eatr przestał być elitarną redutą wolności dla inteligentkiej widowni”³⁴⁷.

Jak przebiegały te zmiany? Przede wszystkim wielość reformatorskich pomysłów spowodował chaos. Pracowano nad reformami, które ostatecznie nie wchodziły w życie, na przykład z powodu konfliktu z obowiązującym prawem, a często także przez opór środowiska. Izabella Cywińska, pierwsza po przemianie ustrojowej Minister Kultury i Sztuki, zrezygnowała ostatecznie z przeprowadzenia zapowiadanej, głębokiej reformy na poziomie ustawowym. Okazała się ona niezgodna z prawem. Planowała – wzorem systemu francuskiego – wprowadzenie kategoryzacji teatrów: 16 teatrów miałyby otrzymywać stu procentową dotację od państwa, 32 teatry od pięćdziesięciu do siedemdziesięciu procent dotychczasowej sumy, a reszta – teatry przekazane samorządom – minimalne wsparcie z budżetu centralnego. O podziale miał decydować potencjał artystyczny instytucji, sytuacja społeczna, finansowa, a także miejsce na mapie teatralnej kraju. Projekt kategoryzacji próbowano zastąpić później projektem podobnym, opartym o sieć państwowych teatrów, ale – co paradoksalne w obliczu powszechnego wtedy trendu decentralizacji – z dyrekcją teatrów przy MKiS i centralnym budżetem. Ten pomysł okazał się jednak również niezgodny z prawem³⁴⁸.

To co ostatecznie udało się zrobić w wymiarze legislacyjnym, polegało głównie na powierzchownym dostosowaniu systemu do nowego ustroju. Stworzono ramy prawne dla finansowania kultury w nowej sytuacji gospodarczej. Wprowadzono pojęcie instytucji kultury i umożliwiono zakładanie ich przez różne podmioty: ministerstwo, samorządy, urzędy centralne. Jednak uchwalona w 1991 roku ustawa, o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, okazała się rozczarującym aktem. Barbara Świąder-Puchowska, pisała, że:

³⁴⁶ Teatr Studio Buffo na potrzeby produkcji „Metra” chciał kupić Teatr Dramatyczny w Warszawie, co uwikłało go w „dziką reprivatyzację”: warszawscy samorządowcy próbowali sprzedawać stołeczne teatry w zasadzie nie będąc ich właścicielami. Ostatecznie przepisy prawa uniemożliwiły to działanie.

³⁴⁷ B. Świąder-Puchowska, *Prywatyzacja emocji. Teatr polski po 1989 roku*, „Dialog”, nr 6 (751), czerwiec 2019, s. 43.

³⁴⁸ P. Płoski, *Pełzająca reforma...*, dz. cyt., s. 399-400.

(...) nie dawała (...) specjalnie odpowiedzi na pytanie o specyfikę instytucji kultury, jaką jest na przykład teatr publiczny. Wiadomo było natomiast, że instytucja kultury, której organizatorem mogło być ministerstwo lub samorządy, musiała sobie od tego momentu radzić z finansowaniem publicznym na poziomie kosztów stałych (około połowy całego budżetu), a resztę (w tym działalność artystyczną) pokrywać ze środków pozyskiwanych samodzielnie (z wpływów własnych, dotacji celowych i sponsoringu).³⁴⁹

Rozpoczęto także proces decentralizacji. W 1991 i 1992 roku były to jedynie pojedyncze przypadki przekazywania samorządom teatrów państwowych. Od 1993 roku, w ramach programu pilotażowego reformy administracji publicznej, władze polskich miast dobrowolnie przejmowały dodatkowe zadania, w tym opiekę nad instytucjami kultury. Pilotaż objął ostatecznie 33 teatry. Początkowo miało być ich więcej, jednak plan zahamowały protesty środowiska teatralnego, które obawiało się, że reforma doprowadzi do likwidacji scen. Przejmowano zazwyczaj teatry w gorszej sytuacji finansowej i uważane za słabsze artystycznie – większości z nich zmiany jednak się opłaciły. Zaczęły być bowiem traktowane przez włodarzy miast jako flagowe instytucje ich ośrodków. W 1998 roku nastąpiła już pełna decentralizacja, związana z reformą samorządową i nowym podziałem administracyjnym kraju: prowadzenie instytucji kultury stało się oddziałem zadaniem własnym samorządów. I choć nie powstały określone zasady przydzielające instytucje do samorządu miejskiego, powiatowego lub wojewódzkiego, widoczne były pewne reguły podziału, na przykład według prestiżu: teatry dramatyczne i opery przechodziły zwykle w zarząd wojewódzki, a teatry lalkowe w zarząd miasta. Był to oczywiście podział arbitralny. Co ciekawe, w 2000 roku przygotowano interesujący projekt reformy, autorstwa Wojciecha Misiąga. Propozycja zakładała utworzenie Krajowej Rady Kultury, która – na wzór brytyjskiej Arts Council – miała dzielić publiczne środki na kulturę i kontrolować sposób ich wydawania. Takie rozwiązanie miałyby szansę uniezależnić instytucje od wpływów politycznych. Instytucje miały mieć zagwarantowane dotacje, a ich dyrektorzy zatrudniani byłiby na kontraktach menedżerskich. Nadzór nad instytucjami narodowymi miały sprawować rady nadzorcze. Projekt jednak nie został zrealizowany ze względu na porażkę wyborczą Akcji Wyborczej Solidarność (AWS) w 2001 roku. Następcy AWS – Sojusz Lewicy Demokratycznej w koalicji z Unią Pracy, nie byli zainteresowani realizacją projektu.

³⁴⁹ B. Świąder-Puchowska, *Prywatyzacja emocji...*, dz. cyt., s. 42-43.

W 2005 roku zdecydowano się wprowadzić korektę do dotychczasowych reform: ówczesny minister kultury Waldemar Dąbrowski podjął decyzję o współprowadzeniu wybranych instytucji (oczywiście obok szeregu tych, których jedynym organizatorem jest ministerstwo). Udział państwa okazał się niezbędny dla ich pełniejszego funkcjonowania, dawał prestiż i dodatkowe finanse. Wsparciem takim planowano objąć przynajmniej jedną instytucję w każdym województwie, ostatecznie – wśród szeregu innych, np. muzeów, filharmonii czy centrów kultury – znalazły się cztery teatry dramatyczne (dziś siedem prowadzonych jest w ten sposób). Doświadczenie ostatnich lat pokazało jednak, że taki model zarządzania może bardzo szybko prowadzić do niszczenia kluczowych dla kraju instytucji: na przykład przez bezpośredni wpływ polityków „centrali” na obsadę stanowisk dyrektorskich, czego najdobitniejszym przykładem – za drugich rządów Prawa i Sprawiedliwości – stał się Teatr Polski we Wrocławiu. Od 2008 roku niektóre samorządy zaczęły również wprowadzać programy grantowe, które – w oparciu o kilkuletnie finansowanie – zapewniały względną stabilizację teatrom prowadzonym przez organizacje pozarządowe, wciąż nie jest to jednak rozpowszechnioną praktyką³⁵⁰.

Warto także przypomnieć rok 2003, kiedy powołano Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego (prowadzony przez Ministerstwo Kultury), którego celem jest wspieranie publicznej debaty o współczesnym polskim teatrze, inicjowanie działalności badawczej i edukacyjnej. Instytut prowadzi największe w Polsce archiwum gromadzące dokumentację współczesnego teatru, a także jest operatorem ministerialnych programów i konkursów („Lato w teatrze”, „Teatr Polska”, Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej i Konkurs na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa”).

Od 2009 roku – kiedy odbył się Kongres Kultury Polskiej – środowisko teatralne rozpoczęło próby mobilizacji wokół wspólnych spraw. Jeszcze przed kongresem punktem zapalnym stał się przygotowany na to wydarzenie raport zespołu prof. Jerzego Hausnera na temat sektora kultury i zawarte w nim postulaty reform³⁵¹. W raporcie

³⁵⁰ P. Płoski, *Pełzająca reforma...*, dz. cyt., s. 403-408.

³⁵¹ J. Głowacki, J. Hausner i in., *Raport o finansowaniu i zarządzaniu instytucjami kultury*; [online:] <https://www.nck.pl/badania/raporty/finansowanie-kultury-i-zarzadzanie-instytucjami/> (dostęp: 22.05.2022). Warto dodać, że przed kongresem – obok propozycji reform zespołu Hausnera – powstały jeszcze dwa projekty: pierwszy, stworzony pod auspicjami Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego, oraz drugi, firmowany przez Krajową Izbę Producentów Audiowizualnych i jej prezesa Macieja Strzembosza. Mimo różnic pomiędzy tymi trzema propozycjami, były także punkty wspólne: poszukiwanie pieniędzy na

proponowano m.in. następujące zmiany: wycofanie się Ministerstwa Kultury z zarządzania instytucjami kulturalnymi, zostawiając tylko najważniejsze, na przykład Operę Narodową czy Teatr Narodowy; finansowanie teatrów i muzeów w większym stopniu przez prywatnych sponsorów; przeznaczanie przez firmy 1% podatku od osób prawnych (CIT) na wspieranie wybranej instytucji kulturalnej; zastąpienie finansowania podmiotowego przedmiotowym; uwolnienie płac w kulturze, aby przyciągnąć do niej doświadczonych menadżerów; równy dostęp do publicznych dotacji instytucji publicznych, społecznych i prywatnych; możliwość likwidacji lub przekształcenia instytucji, w tym powołania na jej miejsce nowej, zarządzanej przez inny podmiot, np. fundację lub spółkę. Środowisko teatralne zareagowało błyskawicznie, a polemiki pisane były często ostrym, ironicznym tonem. Zareagowali m.in. Maciej Nowak i Jan Klata, traktując propozycje Hausnera jako plan całkowitej prywatyzacji sektora, a także Joanna Warsza czy Michał Zadara. Ten ostatni wskazywał, że raport nie zawiera, aż tak „strasznych pomysłów”, jak sobie to wyobraża Nowak, ale problem istnieje, tylko definiowany inaczej:

Skąd więc nasza nieufność? Myślę, że pochodzi ona z tego, że plan Hausnera – w manierze neokonserwatywnej – unika jakichkolwiek deklaracji ideologicznych. W słowie wstępnym autorzy raportu przedstawiają kulturę jako coś, co dotyczy każdej ludzkiej czynności - czyli tak samo wyjścia do filharmonii, jak i mycia zębów. Mój wniosek jest taki, że tak samo ważna staje się filharmonia jak wzornictwo szczotki. Szczotkę może wyprodukować Proctor and Gamble, a przecież też jest kulturą, więc można zrezygnować z Filharmonii, a i tak mieć kulturę w postaci ładnej szczotki do zębów. Raport tego nie stwierdza – ale skoro nie daje żadnej deklaracji ideologicznej, nie wiemy, jaki jest cel. Ani Minister Kultury, ani Jacek Weksler, ani profesor Hausner nigdzie jednoznacznie nie zapowiedzieli, że w ich koncepcji kultura jest usługą publiczną (...) i że misją państwa jest udostępnienie jak najlepszej kultury jak największej ilości obywateli za jak najmniejszą cenę biletu.³⁵²

kulturę poza budżetem, wzmocnienie niezależności instytucji oraz nowa – regulatorska, a nie zarządcza – rola ministra kultury. Krótkie omówienie wspomnianych projektów reform przeprowadził Roman Pawłowski w artykule pt. „Scenariusze dla kultury”, [więcej:] R. Pawłowski, *Scenariusze dla kultury*, „Gazeta Wyborcza” online, 22.09.2009; [online:] <https://e-teatr.pl/scenariusze-dla-kultury-a77717/> (dostęp: 22.05.2022).

³⁵² M. Zadara, *O potrzebie ideologii*, e-teatr.pl, 19.06.2009 [online:] <https://e-teatr.pl/o-potrzeb-ie-ideologii-a73572/> (dostęp: 22.05.2022).

Faktycznie, sam raport proponował nie tyle całościowe urynkowanie kultury, co połączenie mechanizmów rynku i zarządzania publicznego. Wypowiedzi Jerzego Hausnera nakreślały jednak wyraźnie ideowy kierunek zmian – potwierdzając w zasadzie przeczucia zarówno Zadary, jak i Nowaka. Przyjrzyjmy się wypowiedziom Hausnera z rozmowy z Romanem Pawłowskim:

[Roman Pawłowski] – To rewolucja. Jak zagwarantuje pan, że instytucje nie stracą publicznego charakteru?

[Jerzy Hausner] – Trzeba zachować kontrolę wydawania środków publicznych, pilnować standardów. Prywatna biblioteka czy muzeum muszą spełniać te same kryteria co publiczne. Z drugiej strony wszystkie instytucje - prywatne, społeczne i publiczne - muszą mieć równy dostęp do środków publicznych.

[RP] – A jeśli samorządy zaczną się pozbywać instytucji, bo uznają, że nie są potrzebne?

[JH] – Instytucja kultury nie jest wieczna. Tylko narodowe instytucje działające na mocy ustawy powinny być chronione przed upadłością. Jeżeli jakaś instytucja nie płaci zobowiązań, to zostanie zlikwidowana i jej zadania przejmie inna.

[RP] – To znaczy, że prezydent Wrocławia będzie mógł zlikwidować Teatr Współczesny, który ma długi?

[JH] – Niekoniecznie. Teatr, który nie radzi sobie finansowo, powinien zmienić formę organizacji i poszukać właściwej formuły, która będzie przyciągała zainteresowanie,

a jednocześnie wypełniała misję. Mogą przejąć go jego pracownicy.

[RP] – Skąd wezmą pieniądze na działalność?

[JH] – Mogą umówić się z samorządem, że w pierwszym roku dostaną 100 proc. dotacji podmiotowej na utrzymanie budynku i zespołu, w drugim 80 proc., w trzecim 60 proc. Jednocześnie będą mogli starać się o dotację przedmiotową na spektakle, festiwale itd.

[RP] – Wtedy Teatr Współczesny będzie musiał stawać do konkursów. Nie będzie miał gwarancji, że dostanie środki.

[JH] – Na tym polega wolność wyboru (...).³⁵³

I dalej:

[RP] – Co z dziedzinami, które nigdy nie będą samowystarczalne: teatrem dramatycznym, operą, muzeami?

[JH] – Nikt nie przeszkadza państwu czy samorządowi ich dofinansować. To konstytucyjny i ustawowy obowiązek. Niech tylko robią to uczciwie i efektywnie. Nie zakładajmy też, że te niedochodowe dziedziny nigdy nie wyjdą z niszy. Mogę sobie wyobrazić, że państwo inwestuje w innowacyjne, multimedialne projekty artystyczne, które po jakimś czasie zdobywają niezależność i utrzymują się same.³⁵⁴

W wypowiedziach ekonomisty widoczne jest faworyzowanie rozwiązań wolnorynkowych, absurdalne wręcz momentami fantazjowanie o wychodzeniu „niedochodowych projektów z niszy”. Komentujący raport twórcy mieli rację w tym zakresie, że projekt faktycznie nie przewidywał specjalnej ochrony dla niedochodowych dziedzin sztuki. Z kolei przestawienie finansowania kultury na dotacje celowe i prywatny sponsoring oznaczałoby realne ograniczenie autonomii instytucji, już nie tylko – jak dotychczas – na rzecz polityki, ale także interesów korporacji. Zdecydowana reakcja Macieja Nowaka nie wydaje się w kontekście tych wypowiedzi przesadzona:

Jerzy Hausner opowiadając banialuki o odpisach z CIFu³⁵⁵ czy finansowaniu sztuki przez korporacje reanimuje upiory sponsoringu okresu transformacji. Odwoływanie się do prywatnej ofiarności było wielką ściemą tamtego czasu. W całej Europie udział sponsorów w finansowaniu kultury nie przekracza 2% nakładów publicznych, co jasno dowodzi jak bardzo nieefektywny jest to system. (...) Siła polskiej kultury wynika dziś właśnie z tego, że nie daliśmy sobie narzucić wolnorynkowych rozwiązań ani rozproszyć dziedzictwa okresu powojennego. (...) Koncepcje Jerzego Hausnera są krokiem wstecz. Nonszalanckim, a momentami wręcz kabaretowym. Bo jak inaczej traktować porównanie instytucji kultury do kopalni węgla kamiennego, czy westchnienie, że wolność wyboru polega na prawie do nieotrzymania dotacji. Równie komicznie brzmi propozycja, by zadłużony teatr przekazać pracownikom

³⁵³ R. Pawłowski, *Rewolucja kulturalna Hausnera*, „Gazeta Wyborcza” nr 135, 10.06.2009, [online:] <https://e-teatr.pl/rewolucja-kulturalna-hausnera-a73024/> (dostęp: 22.05.2022).

³⁵⁴ Tamże.

³⁵⁵ Literówka w tekście oryginalnym, autorowi chodziło o podatek CIT (przyp. aut.).

i zapewnić im zmniejszającą się co roku dotację. A już naprawdę groźnie wygląda sugestia, by instytucje kultury ubiegały się o dotacje na poszczególne zdarzenia artystyczne. To prosta droga do cenzurowania ich działalności i żadne zarzekania o uwolnieniu kultury spod wpływów politycznych tego nie zmieniają. To kolejna z liberalnych mantr, mająca wizją świata bez ideologii. Doświadczenie pokazuje, że ich miejsce niepostrzeżenie zajmują pozornie przezroczyste światopoglądy tradycyjne, zdroworozsądkowe i religijne.³⁵⁶

Mimo współdzielonej przez różne strony środowiska teatralnego niechęci do rozwiązań Jerzego Hausnera, już kilka miesięcy po Kongresie Kultury Polskiej uwidocznił się konflikt między twórcami urodzonymi w latach 70. i 80., a ich starszymi kolegami³⁵⁷. Pod koniec grudnia 2009 roku, niemal w tym samym terminie, odbyły się bowiem dwa odrębne fora środowiska teatralnego. Pierwsze – pod nazwą Forum Teatru Polskiego – zorganizowane przez starsze pokolenie twórców zrzeszonych w Stowarzyszeniu Dyrektorów Teatrów (SDT), Związku Artystów Scen Polskich (ZASP) i Unii Polskich Teatrów (UPT). I drugie – jako Forum Obywatelskie Teatru Współczesnego – powołane przez młodych twórców i twórczynie teatralne: reżyserów, dramaturżki, aktorów. To ostatnie zostało zawiązane w odpowiedzi na brak zaproszenia młodych twórców na Forum Teatru Polskiego (dopiero po podaniu do wiadomości publicznej informacji o organizacji alternatywnego Forum, do młodych twórców wystosowano zaproszenie, jednak bez możliwości wzięcia udziału w debatach). Przekonanie o fasadowości ZASP i korporacyjności pozostałych organizacji wpływało z tego, że – jak przypominał Krzysztof Mieszkowski – nie reprezentowały należycie interesów środowiska, na przykład nie podjęły działań podczas odwołań ze stanowisk dyrektorów realizujących odważne programy artystyczne (Mieszkowskiemu chodziło o Macieja Nowaka z Teatru Wybrzeże, Remigiusza Brzyka z Teatru Powszechnego w Warszawie, Zbigniewa Brzozy z Teatru Nowego w Łodzi i Wojciecha Klemma

³⁵⁶ M. Nowak, *Kultura kwitnie, to ją podetnijmy*, „Gazeta Wyborcza” nr 137, 13.06.2009; [online:] <https://e-teatr.pl/kultura-kwitnie-to-ja-podetnijmy-a73166/>

³⁵⁷ Już wcześniej między tymi dwiema grupami toczył się spór o nową estetykę i tematykę podejmowaną na deskach teatru. Maciej Englert mówił na przykład: „Teatr dziś uwierzył, że wystarczy zmienić formę, dorzucić dzisiejsze gadżety, lasery, projekcje, aktorów uzbroić w laptopy i komórki, dołożyć nagości i parę soczystych ‘dzisiejszych słów’, żeby powstała ‘zajebista’ interpretacja klasyki”. Cytat pochodzi z rozmowy z Agnieszką Korytkowską: A. Korytkowska, *Sztuczne barykady*, „Notatnik Teatralny”, 2004, nr 35, [online:] <https://e-teatr.pl/sztuczne-barykady-a7983/> (dostęp: 20.05.2022).

z Teatru im. Norwida w Jeleniej Górze)³⁵⁸. O organizatorach Forum Teatru Polskiego tak mówił jeden z założycieli Forum Obywatelskiego, reżyser i dramaturg Łukasz Chotkowski:

W organizacjach typu Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów, Unia Polskich Teatrów i ZASP nie ma nikogo, kto przemawiałby w naszym imieniu, nikogo w naszym wieku, o naszym spojrzeniu na teatr. Tylko nieliczni dyrektorzy teatrów podejmują z nami dialog.³⁵⁹

Wtórowała mu Barbara Wysocka, zwracając uwagę, że oba fora zostały zawiązane z myślą o prowadzeniu dialogu z władzami w sprawie planowanych reform: „Chcemy zmienić sytuację, w której monopol na opiniowanie decyzji kadrowych ma grupa niereprezentatywna dla polskiego środowiska teatralnego”³⁶⁰. Z kolei Joanna Szczepkowska pisała zaczepnie do „młodych”:

(...) zostałam poproszona o wypowiedź na Forum "starych" i idę tam, żeby powiedzieć to co widzę, a co całkiem zgadza się z tym, o czym piszecie w liście. Tylko jak rozumiem, z miejsca nie mam racji ze względu na metrykę. A nawet jak mam, to po co Wam racja z ust mojego pokolenia. (...) jak rozumiem, do Was nikt nie może przyjść od Nas – ochrona nie puści patrząc na datę urodzenia. (...) Joanna Szczepkowska – beton.³⁶¹

Podczas Forum „starych” – jak pisała Szczepkowska – krytykowano próby zawłaszczania dyskusji o życiu teatralnym przez język ekonomii. Odniesiono się do propozycji reform zawartych w raporcie Jerzego Hausnera: wykazywano szkodliwość propozycji przejścia na amerykański wzór finansowania kultury, zastąpienia finansowania podmiotowego przedmiotowym, oceny pracy dyrekcji teatrów miernikami „efektywności”. Uczestnicy Forum byli w tym aspekcie w zasadzie jednomyślni. Dyskutowano także o infrastrukturze teatralnej i inwestycjach. Joanna Szczepkowska krytykowała nieobecność na Forum Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

³⁵⁸ K. Mieszkowski, *Wrocław. Teatralny Okrągły Stół. List Krzysztofa Mieszkowskiego*, e-teatr.pl, 14.12.2009; [online:] <https://e-teatr.pl/wroclaw-teatralny-okragly-stol-list-krzysztofa-mieszkowskiego-a82849/>

³⁵⁹ J. Derkaczew, *Sojusz młodego teatru*, „Gazeta Wyborcza” nr 290, 11.12.2009; [online:] <https://e-teatr.pl/sojusz-mlodego-teatru-a82735/> (dostęp: 22.05.2022).

³⁶⁰ Tamże.

³⁶¹ J. Szczepkowska, *Warszawa. Joanna Szczepkowska do młodych i starych twórców teatru*, e-teatr.pl, 17.12.2009; [online:] <https://e-teatr.pl/warszawa-joanna-szczepkowska-do-mlodych-i-starych-tworcow-teatru-a83123/> (dostęp: 22.05.2022).

Bogdana Zdrojewskiego, który pojawił się ostatecznie na jego ostatniej, podsumowującej części (wcześniej reprezentował go Michał Boni).

Z kolei wynikiem Forum Obywatelskiego Teatru Współczesnego była deklaracja, rozpoczynająca się słowami „Teatr nie jest sztuką masową, spektakl nie jest produktem, widz nie jest klientem”³⁶². Oprócz stanowiska programowego, a więc wizji mówiącej o tym, czym we współczesnym społeczeństwie powinien być teatr, przedstawiono również wnioski i postulaty dotyczące działań organizacyjno-administracyjnych, m.in. przygotowania ustawy dotyczącej działalności teatralnej, dookreślenie zobowiązań organizatora i instytucji, w tym przeprowadzania transparentnych konkursów na stanowiska dyrektorskie, ograniczenie kadencji dyrektorskich do dwóch, wprowadzenie kontraktów aktorskich, które wiązałyby się z konkretnym dyrektorem, a nie instytucją, stworzenie warunków prawnych, budżetowych i infrastrukturalnych dla działalności grup teatralnych bez stałej siedziby, wprowadzenie ubezpieczeń społecznych i zdrowotnych dla twórców bez umowy o pracę, a także stworzenie eksperckiego systemu oceny artystycznej teatrów. Czy takie postulaty zostałyby zaakceptowane przez uczestników konkurencyjnego forum? Sprawę spopularyzował Wojciech Majcherek zwracając uwagę, że Forum Teatrów Polskich zdominowali dyrektorzy teatrów, z kolei Forum Obywatelskie młodzi twórcy, którzy zbudowali świetną kondycję teatru ostatnich lat³⁶³:

(...) zaczynam mieć wątpliwości, czy to marzenie o wspólnotcie środowiskowej nie jest mrzonką. (...) Po prostu interesy, ambicje, a także doświadczenia w ciągu ostatnich 20 lat tak się zróżnicowały, że właściwie nie ma płaszczyzny wspólnoty. Czego innego chcą dyrektorzy teatrów instytucjonalnych i czego innego aktorzy w nich zatrudnieni. Jeszcze inne są dążenia artystów tworzących wszelkiego rodzaju teatry pozainstytucjonalne. Nakłada się na to głos młodego pokolenia, które chciałoby samo zaistnieć. (...) Młodzi z Forum Obywatelskiego twardo stawiają postulat obligatoryjnych konkursów na dyrektację teatrów z pełną

³⁶² Warszawa. *Deklaracja Forum Obywatelskiego Teatru Współczesnego*, e-teatr.pl, 21.12.2009; [online:] <https://e-teatr.pl/warszawa-deklaracja-forum-obywatelskiego-teatru-wspolczesnego-a83337/> (dostęp: 22.05.2022).

³⁶³ Członkami i członkiniami Forum zostali m.in.: Michał Zadara, Anna Smolar, Radosław Rychcik, Maja Kleczewska, Monika Strzępka, Paweł Demirski, Agnieszka Błońska, Weronika Szczawińska, Wiktor Rubin i Iga Gańczarczyk.

jawnością przebiegu. Ale część osób na drugim Forum - wcale nie zapiekłych konserwatystów – krzywi się na tę propozycję. Więc jak tu się dogadać?³⁶⁴

O konflikcie między „starymi” i „młodymi” decydowały przede wszystkim odmienne doświadczenia. Na przykład aktorzy zrzeszeni w ZASP, z zapewnionym bezpieczeństwem socjalnym, które daje etat na czas nieokreślony, byli przeciwni umowom sezonowym. Z kolei dla młodszego, mobilnego pokolenia aktorów, funkcjonującego w różnych grupach twórczych i w różnych sytuacjach instytucjonalnych, było to rozwiązanie atrakcyjne.

Środowisku teatralnemu zależało na stworzeniu ustawy branżowej, jednak decydenci stwierdzili, że wystarczy aktualizacja Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. W 2010 roku do konsultacji skierowano więc projekt nowelizacji, który wykorzystywał zarówno postulaty środowisk twórczych, jak i te zawarte w raporcie Hausnera. Główną zmianą miało być wzmocnienie pozycji dyrektora: w trakcie kontraktu, trwającego od trzech do pięciu sezonów artystycznych. Organizator mógłby go odwołać tylko w wyjątkowych sytuacjach, takich jak choroba, przekroczenie prawa czy brak realizacji ustalonego programu. Samorząd miał mieć możliwość oddania instytucji w zarząd osobie fizycznej lub prawnej na podstawie kontraktu menadżerskiego. Takie rozwiązania uniezależniłyby częściowo instytucję od urzędników, ale z drugiej strony w projekcie proponowano zmniejszenie listy instytucji, w których przeprowadzenie konkursu na dyrektora jest obowiązkowe.

Kolejną istotną zmianą miał być podział na instytucje artystyczne (w tym teatry) i upowszechniania kultury (na przykład muzea). Podział ten, w środowiskach twórczych komentowany jako arbitralny (głównie ze względu na galerie, które znalazły się w drugiej kategorii) był konsekwencją rozróżnienia na instytucje działające sezonowo (tak jak teatry, gdzie instytucja funkcjonuje od 1 września do 31 sierpnia³⁶⁵) oraz te działające przez cały rok. Zgodnie z tą logiką w projekcie ustawy zaproponowano również przywrócenie umów sezonowych, które miałyby objąć aktorów, tancerzy, śpiewaków, muzyków. Był to postulat istotny dla dyrektorów teatrów – takie rozwiązanie umożliwiłoby im dobieranie zespołu i ograniczyłoby konflikty między dyrektorami

³⁶⁴ W. Majcherek, *Fora dwa*, e-teatr.pl, 24.12.2009; [online:] <https://e-teatr.pl/fora-dwa-a83463/> (dostęp: 22.05.2022).

³⁶⁵ Warto zaznaczyć, że dziś część teatrów wydłuża sezony: ze względu na kondycję finansową, zwiększony ruch turystyczny, a ostatnio również gwoli odrobienia strat poniesionych podczas pandemii COVID-19.

a zespołami artystycznymi. Co więc było w tym pomysle problematycznego? Ochronie podlegaliby wyłącznie aktorzy pracujący w danym teatrze więcej niż 15 lat (ich umowy byłyby przedłużane na czas nieokreślony). Za wypowiedzenie umowy trwającej więcej niż jeden sezon aktor musiałby płacić odszkodowanie w wysokości sześciomiesięcznego wynagrodzenia. W projekcie ustawy znalazły się także zapisy prowadzące do sytuacji, w której dyrektor nie miałby obowiązku konsultowania regulaminu pracy ze związkami zawodowymi i organizacjami twórców (ograniczających go w „elastycznym zarządzaniu instytucją”) miałby za to możliwość wprowadzenia dwunastogodzinnego dnia pracy.

Szeroko dyskutowana była również propozycja obowiązkowego uzyskania zgody dyrektora na konkurencyjny angaż aktora, na przykład w spektaklu w innym teatrze czy w serialu. Było to podyktowane problemami z dopasowaniem planu prób i repertuaru w teatrze do innych zajęć aktora. Instytucja mogłaby też ubiegać się (u zleceniodawcy, na przykład firmy czy innej instytucji) o finansową rekompensatę za jego udział na przykład w produkcji telewizyjnej. Wszystkie te zapisy budowały zaskakująco silną pozycję dyrektorów instytucji, jednocześnie niemal całkowicie uzależniając od nich aktorów. Poza tym w projekcie zabrakło jednego z najistotniejszych ogniw: reformy finansowania instytucji³⁶⁶.

Przeciwko postulowanym zmianom – których, co istotne, współtwórcami był Związek Pracodawców Unia Polskich Teatrów (17 teatrów), oraz Stowarzyszenie Dyrektorów Teatrów (80 teatrów) – występowali: Związek Artystów Scen Polskich (ZASP), Związek Zawodowy Aktorów Polskich (ZZAP), Federacja Związków Zawodowych Pracowników Kultury i Sztuki (FZZPKiS), a także Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków (SPAM), Forum Polskich Muzyków Orkiestrowych (FPMO) czy Polski Związek Bibliotekarzy (PZB). ZASP bronił swoich interesów kwestionując pozycję Związku Pracodawców Unii Polskich Teatrów:

prywatna organizacja lobbystyczna usiłuje narzucić własną wersję reformy publicznych instytucji kultury, lekceważąc wszystkie specjalistyczne opinie merytoryczne i prawne ekspertów i organizacji reprezentujących instytucje kultury oraz ich pracowników, których część tylko stanowią artyści.³⁶⁷

³⁶⁶ R. Pawłowski, *Aktor ma wybierać: serial albo teatr*, Gazeta Wyborcza online, 13.10.2009; [online:] <https://e-teatr.pl/aktor-ma-wybierac-serial-albo-teatr-a79136/> (dostęp: 22.05.2022).

³⁶⁷ [Podaję za:] M. Sztuka, *Kulawa ustawa, czy krok do przodu?*, Śląsk nr 10/10-11; [online:] <https://e-teatr.pl/kulawa-ustawa-czy-krok-do-przodu-a124028/> (dostęp: 22.05.2022).

Ostatecznie nowelizację przyjęto bez zapisów o umowach sezonowych, za to z zapisem o konieczności uzyskania przez aktora zgody dyrektora na pracę poza teatrem. Wprowadzono także podział na instytucje artystyczne i inne instytucje kultury i sezonowość działania tych pierwszych (w tym teatrów). Nowelizacja umożliwiła również łączenie instytucji oraz precyzowała zasady powoływania dyrektorów: można rozpisać konkurs lub nominować przez wskazanie (w tym drugim wypadku już nie za zgodą Ministra Kultury – jak było wcześniej – w znowelizowanej wersji wystarczy jego opinia); dyrektor może być powołany na trzy do pięciu sezonów artystycznych, jednak bez limitu kadencji (w następstwie tych zmian bardzo trudno jest odwołać dyrektora w trakcie obowiązywania kontraktu). Pozostały także nierozwiązane problemy: nieprzejrzysty i niewiążący proces konkursowy, który częściej faworyzuje interes polityczny i zdanie urzędników niż aspekty merytoryczne i artystyczne. Krzysztof Orzechowski, ówczesny dyrektor Teatru im. Słowackiego w Krakowie, podsumowywał, że „[p]owstał koncertowy bubel prawny, który nie satysfakcjonuje nikogo, o którym sami legislatorzy mówią, że nadaje się do jak najszybszej nowelizacji”³⁶⁸. Wojciech Nowicki, ówczesny dyrektor Teatru Jaracza i Wielkiego w Łodzi dodawał:

Wiadomo, że [ustawa – przyp. aut.] jest (...) zła, a od strony praktycznej budzi liczne kontrowersje. Niewykluczone, że minister będzie chciał ją znowelizować. Skutkiem procedowania ustawy przez Sejm i Senat pojawia się w niej na przykład jednozdaniowy zapis o sezonie artystycznym, ale nic z niego nie wynika. W ustawie jest szereg rzeczy, które mają się nijak nawet do intencji ministra.³⁶⁹

Środowisko apelowało do prezydenta Bronisława Komorowskiego o jej niepodpisywanie, jednak bezskutecznie. Ustawa obowiązuje – w lekko zmienionej formie – do dziś. W teatrach zaś brak przejrzystych regulacji prawnych wzmocnił jeszcze działania opierające się prawach zwyczajowych.

Oprócz problemów interpretacyjnych warto także pamiętać, że omawiana ustawa powstała w początkach transformacji, kiedy większość instytucji podlegała Ministerstwu Kultury, a sektor prywatny i pozarządowy dopiero się rozwijał. Cały projekt opiera się

³⁶⁸ K. Orzechowski, *Faul środowiskowy, czyli historia pewnego prawnego bubla*, e-teatr.pl, 20.10.2011; [online:] <https://e-teatr.pl/faul-srodowiskowy-czyli-historia-pewnego-prawnego-bubla-a123655/> (dostęp. 22.05.2022).

³⁶⁹ Ł. Kaczyński, *Rada ds. Instytucji Artystycznych ukróci samowolę?*, „Dziennik Łódzki” online, 21.12.2012, [online:] <https://e-teatr.pl/rada-ds-instytucji-artystycznych-ukroci-samowole-a150474> (22.05.2022).

więc na publicznych instytucjach i tylko one mają status „instytucji kultury”, a więc zapewnione stałe finansowanie. Od tej pory powstały jednak setki niezależnych teatrów, galerii, centrów kultury, które w ustawie praktycznie nie istnieją, a pozyskiwanie przez nie funduszy publicznych opierać się może jedynie na uczestnictwie w konkursach grantowych, zorientowanych przede wszystkim na działalność przedmiotową. Znaczącym problemem okazało się także rozdrobnienie środowiska teatralnego, a w konsekwencji niedostateczna reprezentacja jego interesów w dialogu z decydentami. Olgierd Łukaszewicz, były prezes ZASP, proponował organizatorom i dyrektorom teatrów powołanie organizacji pracodawców, wzorowanej na przykład na Deutsche Bühnenverein – niemieckiej organizacji reprezentującej 430 teatrów, oper, filharmonii i baletów, zarówno w kontekście opiniowania i wypracowywania rozwiązań legislacyjnych, jak i kontaktu ze związkami zawodowymi zrzeszającymi pracowników instytucji. Niestety związki zawodowe tego typu w Polsce nie są reprezentatywne: te duże, scentralizowane, głównie NSZZ „Solidarność”, prowadzą własną politykę (ostatnio zgodną z rządem), a w konsekwencji w spornych sprawach wypowiadają się przeciwko pracownikom³⁷⁰.

Dwa lata później – w 2012 roku – środowisko połączyło się w ramach kampanii „Teatr nie jest produktem/widz nie jest klientem”. Paweł Wodziński, jeden z sygnatariuszy towarzyszącemu protestowi listu otwartego, mówił:

Utrwalanie języka podziału w środowisku teatralnym nie ma sensu, pojawiło się bowiem nowe zagrożenie. Teatrowi grozi wszechogarniająca komercja i rozrywka, dlatego po jednej stronie znaleźli się dzisiaj ludzie, którzy dotychczas byli w różnych obozach. Poza tym podział na nowy i stary teatr już dawno zniknął. Dzisiaj mamy do czynienia nie z dwoma obozami, ale z całą konstelacją twórców rozrzuconą na układzie współrzędnych. W teatrach pracują obok siebie starzy i młodzi, wystawiane są spektakle eksperymentalne i tradycyjne. Brak możliwości pracy, niedofinansowanie, niejasne reguły dotyczą wszystkich.³⁷¹

Bezpośrednią przyczyną protestu była tzw. uchwała Mołonia, wicemarszałka województwa dolnośląskiego, który planował wprowadzenie menadżerów w miejsce dyrektorów artystycznych do pozostających w jego gestii teatrów (Teatru Polskiego we Wrocławiu, Opery Wrocławskiej i Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Legnicy).

³⁷⁰ P. Płoski, *Theatre... Organization System in Poland*, dz. cyt., s. 07.

³⁷¹ R. Pawłowski, *Polski, Współczesny, Powszechny*, „Gazeta Wyborcza” nr 78, 2.04.2021; [online:] <https://e-teatr.pl/polski-wspolczesny-powszechny-a134440/> (dostęp: 22.05.2022).

Dodatkowo irytujące i niezrozumiałe były decyzje personalne podjęte w miesiącach poprzedzających protest (na przykład powołanie na dyrektorkę Opery na Zamku w Szczecinie – instytucji marszałkowskiej – Angeliki Rabizo, która wcześniej w Urzędzie Województwa Zachodniopomorskiego pełniła funkcję dyrektorki Wydziału Wdrażania Regionalnego Programu Operacyjnego). Dialogu nie ułatwiała też trudna sytuacja finansowa teatrów. W 2012 roku cięcia dotknęły większość miejskich i marszałkowskich scen publicznych, teatry grały mniej przedstawień i zwalniały personel. Symptomatyczną okazała się sytuacja z rzeszowskiego Teatru Maska, kiedy aktorzy nie wyszli na scenę, bo księgowy zdecydował, że na widowni jest zbyt mało widzów i nie opłaca się dla nich grać³⁷².

Próbując załagodzić trudną sytuację, ministerstwo powołało specjalny fundusz ratunkowy, który wspierał finansowo najbardziej zagrożone wydarzenia artystyczne, m.in. Festiwal Boska Komedia czy Sacrum Profanum, którym ich lokalni organizatorzy zmniejszyli dotacje. Warszawski ratusz z kolei – decydując o losach Teatru Dramatycznego – sugerował, aby zastosować rozwiązania znane ze teatrów rozrywkowych, nastawionych na wypracowywanie przede wszystkim zysku finansowego. Warto dodać, że przepisy wprowadzone w znowelizowanej ustawie były regularnie przedmiotem manipulacji, czego dobrym przykładem są konkursy na stanowisko dyrektora (ich procedury są bardzo ogólnikowe i nieprzejrzyste: nie wiadomo na przykład na jakich zasadach wybiera się komisje konkursowe, nie są udostępniane propozycje programowe kandydatów na stanowisko). Same konkursy bywają więc często „ustawione”. Z tych powodów twórcy zaangażowani w protest mieli dwa główne cele: po pierwsze uzyskać od Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (MKiDN) wykładnię przepisów zawartych w znowelizowanej ustawie, po drugie doprowadzić do sytuacji, w której wszystkie procedury związane z wyborem dyrektorów będą na bieżąco upubliczniane. Kontynuowano także temat dedykowanej teatrowi ustawy branżowej, wzorem tej dotyczącej kinematografii.

Protest przyniósł skutki jedynie krótkofalowo: Radosław Mołoń wycofał się ze swojego pomysłu dotyczącego menadżerów, władze Warszawy zadeklarowały, że Teatr Dramatyczny pozostanie sceną niekomercyjną, prezydent Legnicy pozostawił na stanowisku dyrektora Teatru im. Heleny Modrzejewskiej Jacka Głomba. Jednocześnie

³⁷² R. Pawłowski, *Gasić pożary, ale nie benzyną*, e-teatr.pl, 5.04.2012; [online:] <https://e-teatr.pl/gasic-pozary-ale-nie-benzyna-a134734/> (dostęp: 22.05.2022).

jednak w innych miastach panował „business as usual”: na przykład w Rzeszowie dyrektorką została polityczka Platformy Obywatelskiej, a władze Wrocławia nie chciały ujawnić kandydata na dyrektora Teatru Współczesnego.

Podsumowując, można zatem powiedzieć, że teatr w Polsce działa – jak słusznie mówił Paweł Płoski – na zasadach hybrydowości. Opiera się na niespójnym współistnieniu różnych porządków w ramach jednego systemu i poszczególnych instytucji. Hybrydowość można potraktować jako wynik braku planu nadrzędnego (rządowego) dotyczącego efektów zapoczątkowanej w 1991 roku decentralizacji³⁷³, ale także wszystkich kolejnych, niepełnych reform. Płoski wymienia część współistniejących i pochodzących z różnych porządków zasad:

Polskie sceny konkurują o te same środki. Dyrektorzy powoływani w konkursach i przez nominacje. Aktorzy na etatach w teatrach publicznych grają w teatrach niepublicznych. Teatry komercyjne otrzymują zlecenia od władz miejskich. W jednym ośrodku są teatry publiczne spełniające podobne funkcje, ale mające różnych organizatorów. Stałą dotację otrzymuje teatr publiczny, który gra tylko farsy, więc nie można się dziwić, że Fundacja Krystyny Jandy dostaje dofinansowanie na produkcję komedii (...).³⁷⁴

Lilia Szewcowa opisywała system hybrydowy jako taki, który „(...) inkorporuje wzajemnie wykluczające się zasady: rynek i dyrektywność, jedynowładztwo i wybory, paternalizm i socjalną obojętność, wolność i autorytaryzm”³⁷⁵. Jest to w zasadzie dobry opis polskiego systemu teatralnego: systemu pełnego chaosu, w którym – szczęśliwie – wciąż zachowały się publiczne instytucje.

3. Krytyka instytucjonalna (2014-2021)

A. W poszukiwaniu cezury

³⁷³ P. Płoski, *Pełzająca reforma...*, dz. cyt., s. 402-403.

³⁷⁴ Tamże, s. 403.

³⁷⁵ L. Szewcowa, *Polityczność wirtualna*, „Dziennik” (dodatek „Europa”) nr 12/2006; [cyt. za:] P. Płoski, *Pełzająca reforma...*, dz. cyt., s. 403.

W 2016 roku, w katalogu 21. Konfrontacji Teatralnych w Lublinie, ukazał się tekst Joanny Krakowskiej pt. „Auto-teatr w czasach post-prawdy”, w którym autorka auto-teatrem nazwała nowy nurt teatru,

(...) którego twórcy mówią ze sceny we własnym imieniu i pod nazwiskiem własnym, a nie scenicznej postaci. Od siebie i o sobie. 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, ograniczenia instytucjonalne, uwarunkowania ekonomiczne, niepokoje ideowe. Auto-teatr to niekoniecznie konwencja teatralna, lecz raczej formuła nawiązywania kontaktu z widzami na nowych zasadach – szczerości, ujawniania, odsłaniania, mówienia-za-siebie, odpowiedzialności za własne słowa, testowania demokratycznych procedur.³⁷⁶

W podobnym czasie hasłem „post-teatr” zaczął operować Tomasz Plata. W rozmowie z Karoliną Plintą mówił:

Sądzę, że mamy do czynienia z narodzinami nowej, bardzo ciekawej formacji w historii polskiego teatru, w dodatku formacji żywo zainteresowanej wycieczkami w kierunku innych gatunków. Mam nawet dla niej nazwę, trochę ryzykowną, ale chyba uzasadnioną. Myślę, że można by powiedzieć, że to post-teatr. Nie w sensie, który sugerowałby wyczerpanie się innych form teatralnych. Post-teatr, bo to 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.³⁷⁷

Plata wskazywał na odrębność estetyczną post-teatru (swobodne korzystanie ze środków nowej choreografii, performansu czy sztuk wizualnych), a w późniejszych tekstach³⁷⁸

³⁷⁶ J. Krakowska, *auto-teatr w czasach post-prawdy*, s. 184-185, [w:] T. Plata (red.), *Post-teatr i jego sojusznicy*, s. 183-191, pierwodruk w katalogu XXI Konfrontacji Teatralnych w Lublinie, 6-15 października 2016.

³⁷⁷ K. Plinta, *Post-teatr i okolice. Rozmowa z Tomaszem Platą*, „Szum”, 30.08.2016 [online]: <https://magazynszum.pl/post-teatr-i-okolice-rozmowa-z-tomaszem-plata/> (dostęp: 22.05.2022). Dwa lata później została opublikowana książka „Post-teatr i jego sojusznicy” pod redakcją T. Platy i zawierająca m.in. jego artykuł „Post-teatr. Ucieczka z teatru. Ucieczka do teatru” w której precyzuje swoje rozumienie nowej formacji teatralnej. Więcej: *Post-teatr i jego sojusznicy*, T. Platy (red.), Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2018.

³⁷⁸ Patrz: źródło podane w przypisie wyżej.

także na widza jako ważnego (jeśli nie najważniejszego) obiektu zainteresowania twórców. Podobnie Joanna Krakowska: auto-teatr diagnozowała jako próbę

(...) ustanowienia układu odniesienia w samym teatrze, w zespole albo między sceną a widownią, czyli tam, gdzie można mieć jeszcze na coś wpływ (...) To zatem także próba nawiązania na nowo komunikacji, która została zerwana w teatrze za sprawą nazbyt hermetycznych poszukiwań artystycznych (...).³⁷⁹

Oba te określenia kojarzone są z krytyczno-instytucjonalnymi działaniami podejmowanymi w obrębie polskiego teatru. Tekst Joanny Krakowskiej był niejako komentarzem do przedstawień prezentowanych podczas Konfrontacji Teatralnych w linii programowej „autonomia/institucja/demokracja”. Zaproszone spektakle – jak w słowie wstępnym do festiwalowego katalogu pisali jego kuratorzy, Marta Keil i Grzegorz Reske – prześwietlały instytucję teatru i pytały o rolę i odpowiedzialność twórców, sprawdzały ramy teatru repertuarowego i testowały alternatywne wobec niego rozwiązania. Keil pisała dalej, że spektakle te:

(...) przyglądają się zasadom i warunkom pracy w teatrze. Pytają o podmiotowość artystów i publiczności, stawiają mocne tezy o prekarności współczesnych pracowników sztuki, kwestionują hierarchie oraz relacje władzy w obszarze instytucji sztuki. Szukają teatralnej demokracji: w relacjach wewnątrz instytucji teatru oraz w kontakcie artysty i widza. Wyraźnie pokazują, że sama forma teatru zawsze jest polityczna³⁸⁰.

Zarówno artykuł Krakowskiej, jak i kuratorski pomysł duetu Keil i Reske, były oryginalnymi próbami nazwania i opisanie części powstałych w poprzednim sezonie teatralnym przedstawień. Zaproponowane przez Tomasza Platę określenie „post-teatr” traktowałabym jednak – za Ewą Guderian-Czaplińską³⁸¹ – jako szersze i zawierające w sobie „auto-teatr”. „Auto-teatr” rozumieć będę jako działalność sceniczną najwyraźniej korzystającą ze strategii krytyki instytucjonalnej (m.in. prezentowane również na Konfrontacjach, spektakle „Ewelina płacze”, „Drugi spektakl” w reżyserii Anny Karasińskiej, „Aktorów żydowskich” w reżyserii Anny Smolar czy „Kantor

³⁷⁹ J. Krakowska, *Auto-teatr...*, dz. cyt., s.185.

³⁸⁰ M. Keil, G. Reske, 21. *Konfrontacje Teatralne. Wprowadzenie*, s. 11, [w:] katalog 21. Festiwalu Konfrontacje Teatralne w Lublinie, 6-15.10.2016, s. 10-11; [online:]: http://konfrontacje.pl/wp-content/uploads/2016/09/21stConfrontations_Catalogue-1.pdf/ (dostęp: 22.05.2022).

³⁸¹ E. Guderian-Czaplińska, *Wyburzenie ścianek działowych. Auto-teatr na Konfrontacjach Teatralnych w Lubinie (2016)*, „Polish Theatre Journal”, 1-2(3-4)/2017, [online:]: <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/95/630> (dostęp: 22.05.2022).

Downtown” Jolanty Janiczak, Joanny Krakowskiej, Magdy Mosiewicz i Wiktora Rubina). Jednocześnie wiele twórczyń średniego i młodszego pokolenia poddaje refleksji zasady pracy teatralnej, wprowadzając nowe praktyki do własnych procesów artystycznych. Działaniom tym towarzyszą rozbudowana refleksja teoretyczna i akcje interwencyjne. Dotyczą one zarówno samego teatru (instytucji ze wszystkimi jej proceduralnymi i hierarchicznymi rozwiązaniami) jak też systemu kształcenia artystycznego w szkołach teatralnych.

Krytyczno-instytucjonalny „boom” przypadł w polskim teatrze na sezon artystyczny 2015/2016. To wtedy swoją premierę miały wymienione już wyżej spektakle „Aktorzy żydowscy”, „Ewelina płacze”, „Drugi spektakl”, „Kantor Downtown”, ale także „Kwestia techniki” w reżyserii Michała Buszewicza, „Praskie si-fi” w reżyserii Agnieszki Błońskiej czy „Take it or make it” koncepcji Any Vujanović. Obchodzono też 250-lecie teatru publicznego w Polsce, które uruchomiło debatę na temat zadań i roli teatru instytucjonalnego. Pojawiły się projekty kuratorskie: „Mikroteatr” Tomasza Platy czy „Pop-up” Agaty Siwiak i Grzegorza Niziołka, a także prezentowana podczas Festiwalu Boska Komedia wystawa „Duchy teatru” kuratorowana przez Bartosza Szydłowskiego. Nie bez znaczenia była również sytuacja polityczna: fotel dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu zajął Cezary Morawski, powstał Teatr Polski w Podziemiu, realizując od tej pory spektakle i akcje performatywne, często z elementami autotematycznymi. Wydane zostało także polskie tłumaczenie ważnej książki Bojany Kunst „Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu”³⁸². Warto więc zapytać w tym kontekście: jakie wydarzenia i procesy poprzedziły zmiany, o których mowa?

Działania krytyczno-instytucjonalne zaczęły nieregularnie pojawiać się w różnych teatralnych kontekstach od 2010 roku. Warto pamiętać o przedstawieniu Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki z 2010 roku – „Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej”, w którym twórcy poddali krytyce politykę kulturalną państwa po 1989 roku, autorytety polskiego życia kulturalnego (Wajda, Kutz, Janda), relacje twórców z politykami czy recenzentami. Krytyka kierowana była w stronę uczestników życia kulturalnego, głównie jego elity. W części dotyczyła środowiska teatralnego, ale przede wszystkim mitu polskiej szkoły filmowej. Trudno powiedzieć, że był to spektakl autokrytyczny – wskazywał raczej na konflikt interesów między elitą artystyczną

³⁸² B. Kunst, *Artysta...* dz. cyt.

a (niedopuszczonymi do głosu) aktorami z prowincji³⁸³. Trzeba też wspomnieć o Joannie Szczepkowskiej, która w tym samym roku, podczas premiery spektaklu Krystiana Lupy „Persona. Ciało Simone”, zwróciła się w stronę reżysera, wykonała gest hitlerowskiego pozdrowienia i pokazała nagie pośladki. Gest ten, wtedy krytykowany, kłopotliwy i niezrozumiany, po latach rozpoznany został jako znaczący, indywidualny, polityczny performans, jako forma parezji, krytyka wszechwładzy reżysera i polityki instytucjonalno-repertuarowej Teatru Dramatycznego. W 2021 roku aktorka uhonorowana została Kamykiem Puzyny, m.in. za „(...) angażowanie się w obronę przegranych spraw, za ryzykowanie śmiesznością, (...) wypowiedzianie na głos tego, czego inni wypowiedzieć nie mają odwagi”³⁸⁴. Również w 2010 roku w „Didaskaliach” Iga Gańczarczyk bezpośrednio odwoływała się (wydaje się, że jako pierwsza) do terminu „krytyka instytucjonalna” pisząc, że w teatrze niewiele jest działań tego typu, albo chociaż takich, które ujawniałyby kontekst instytucji³⁸⁵. W tym samym numerze dwumiesięcznika Grzegorz Niziołek pisał o braku nowych modeli teatralnych, alternatywnych wobec instytucji teatru repertuarowego.

Rewidowany był także teatralny kanon w ramach realizowanego w latach 2010-2013 projektu kuratorskiego Tomasza Platy „RE//MIX”, będącego w zasadzie klasycznym przykładem strategii krytyczno-instytucjonalnej, czy w późniejszym, opartym na figurze Konrada Swinarskiego „Geniuszu w golfie” (2014) Agnieszki Jakimiak w reżyserii Weroniki Szczawińskiej. Jeszcze w 2013 roku w Teatrze Powszechnym w Łodzi odbyła się premiera „Artystów prowincjonalnych” tego samego duetu³⁸⁶. Spektakl – luźno nawiązujący do filmu Agnieszki Holland z 1978 roku – opowiadał o „frazesie i błazenstwie rządzącym środowiskiem teatralnym od wieków”³⁸⁷, jak podsumowywał Maciej Nowak. Z kolei w Filharmonii Krakowskiej odbyła się premiera „Karaoke sakralnego: MOZART Requiem” (2014) w reżyserii Cezarego

³⁸³ Warto także przypomnieć serial Strzępki i Demirskiego z 2015 roku – „Artystów”: obyczajówkę opowiadającą o perypetiach pracowników jednego ze stołecznych teatrów. Serial w zasadzie jest całkowicie pozbawiony refleksji krytyczno-instytucjonalnej, a twórcy konflikt budują na opozycji szlachetnych artystów i złych urzędników; [więcej:] E. Guderian-Czaplińska, *Artyści i urzędnicy*, „Didaskalia” nr 136, 2016; [online:]: http://archiwum.didaskalia.pl/136_guderian.htm/

³⁸⁴ Kamyk Puzyny dla Joanny Szczepkowskiej, „Dialog”, 19.02.2021; [online:]: <https://www.dialog-pismo.pl/nagroda-kamyk/kamyk-puzyny-dla-joanny-szczepkowskiej/>

³⁸⁵ I. Gańczarczyk, *Przestrzenie ignorancji*, „Didaskalia” nr 102, s. 3.

³⁸⁶ Autotematyczny – choć już nie tak wyraziście autokrytyczny – był też spektakl pt. „Aktorzy prowincjonalni” z 2008 r. w reżyserii Agnieszki Holland i Anny Smolar, który miał premierę w Teatrze im. Jana Kochanowskiego w Opolu.

³⁸⁷ M. Nowak, *Szczęściem pederasta*, e-teatr.pl, 12.03.2013; [online:]: <https://e-teatr.pl/szczesciem-pederasta-a155353/> (dostęp: 22.05.2022).

Tomaszewskiego i dramaturgii – ponownie – Agnieszki Jakimiak. Wraz z chórem Capella Cracoviensis przygotowali spektakl o micie artystycznego geniuszu i – żeby wykorzystać metaforę Gregorego Sholette – „ciemnej materii świata sztuki”. Przedstawienie, rozgrywające się w świetle filharmonii i osadzone na opozycji chórzystów i solistów, opowiadało o ogólnych mechanizmach rządzących środowiskami artystycznymi, widocznymi zarówno wśród muzyków, jak i w sztukach wizualnych czy w teatrze.

Rok 2014 był rokiem przyspieszenia. Pojawiła się książka Dragana Klaića „Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny między rynkiem a demokracją” tematyzująca status teatru europejskiego, dotowanego z finansów publicznych. Mniej lub bardziej skuteczne okazywały się próby cenzury politycznej i towarzyszące im reakcje środowiska teatralnego, a czasem i publiczności – na przykład w kontekście uciszania i neutralizowania wypowiedzi ówczesnej dyrektorki Teatru Ósmego Dnia Ewy Wójciak (dotyczących m.in. polityki i rządzącej wtedy Platformy Obywatelskiej, a później papieża Franciszka), ostatecznie zakończonych usunięciem jej ze stanowiska. Do takich samych gestów należało odwołanie przez Michała Merczyńskiego – dyrektora Festiwalu Malta – spektaklu „Golgota Picnic” Rodrigo Garcii. Mniej więcej pół roku wcześniej z podobnych przyczyn Narodowy Stary Teatr w Krakowie wstrzymał produkcję przedstawienia Olivera Frljića „Nie-Boska komedia. Szczątki”. Obie te sytuacje doczekały się rozbudowanych, krytycznych komentarzy.

Opisane tu okoliczności pozwalają widzieć w roku 2015 ważną cezurę. Oznacza to, że od tej pory jesteśmy w stanie wskazać konkretną formację teatralną, twórczynię i twórców, kuratorów, krytyczki i teoretyczki, dla których krytyka instytucjonalna stała się istotnym – choć oczywiście nie jedynym – punktem odniesienia i narzędziem refleksji poznawczych.

B. Podmiot nie zgadza się z orzeczeniem

Nie bez znaczenia dla rozwoju postaw krytycznych ostatnich lat były wydarzenia społeczne i polityczne, nasilające się po 2015 roku (chodzi tu w szczególności o Czarne Protesty i ich kontynuację, a następnie o masowe demonstracje w 2020 roku, po październikowym orzeczeniu Trybunału Konstytucyjnego, kierowanego przez sędzię Julię Przyłębską, zakazującego *de facto* aborcji w Polsce). Edwin Bendyk pytał o charakter tych demonstracji, nie umiając go jeszcze precyzyjnie zdefiniować:

Ruch kobiecy? Przebudzenie młodych? Bunt Polski lokalnej? Przełom antyklerykalny? Każde stwierdzenie jest poprawne i jednocześnie nie oddaje całości, która wymyka się jakimkolwiek syntetycznym formułom. Tak dzieje się zawsze, gdy na scenę obok dotychczasowych wkraczają nowi aktorzy, którzy dopiero swą podmiotowość odkrywają, a zaangażowanie w wydarzenie przyspiesza proces, choć nie determinuje jego efektu. Nie wiemy, czy mamy do czynienia z rewolucją, choć po rewolucyjne odniesienia sięgali nie tylko publicyści, ale także wytrawni badacze rzeczywistości społecznej i politycznej. Na pewno jednak można mówić o wydarzeniu w takim sensie, jak wydarzenie definiuje francuski filozof Alain Badiou. To moment, kiedy poprzez działanie i decyzję o zaangażowaniu ujawnia się prawda o rzeczywistości społecznej i siłą swej artykulacji zyskuje wpływ na bieg historii. Jaki? Nie wiemy, coś jednak się wydarzyło, co domaga się zrozumienia i wyjaśnienia³⁸⁸.

Protesty 2020 roku wyraźnie ujawniły zerwanie dotychczasowej umowy społecznej. Kluczowym hasłem demonstracji stał się okrzyk „wypierdalać!”. Badacze dekodowali go różnie, ale ich konkluzje zmierzały w tym samym kierunku. Przemysław Czapliński pisał o delegitymizacji władzy, odmowie powtarzania zarówno konserwatywnego, jak i liberalnego języka – oba z nich zawiodły i tłumili społeczną podmiotowość³⁸⁹. Agnieszka Graff mówiła o odrzuceniu polskiej tożsamości zbiorowej kształtowanej przez dziesięciolecia w sojuszu z Kościołem przez pokolenia transformacji i w związku z tym o odrzuceniu paktu pomiędzy władzą polityczną a Kościołem³⁹⁰. Katarzyna Kasia zauważała, że użycie wulgaryzmu w przestrzeni publicznej przez kobiety stanowi przełamanie patriarchalnego tabu. Jest to więc emancypacyjna, radykalna zmiana strategii, która nie polega na szukaniu kolejnych kompromisów, ale jednoznacznie kwestionuje hierarchię i wyraża niezgodę na to, „aby mężczyźni po raz kolejny objaśniali im świat”. Dodatkowo wskazywała, że protesty nie wpisywały się w podziały obecne na polskiej scenie politycznej³⁹¹. Mikołaj Rakus-Suszczewski określenie „wypierdalać” zrozumiał jako zerwanie z figurą grzeczną, uległą, „maryjnej” kobiety. Poza tym zwrócił uwagę na jeszcze jeden aspekt: wulgarność jest tu czymś w rodzaju profanacji, ponieważ zrywa z normami i konwencjami prowadzenia debaty publicznej, w której istotnym uczestnikiem jest Kościół katolicki. Profanacja ta jest jednocześnie demaskacją

³⁸⁸ E. Bendyk, *Podmiot i orzeczenie – gramatyka protestów*, [w:] P. Kosiewski (red.), *Język rewolucji* Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa 2021, s. 9.

³⁸⁹ P. Czapliński, *Większość wyobrażona*, [w:] P. Kosiewski (red.), *Język rewolucji...*, s. 16.

³⁹⁰ Agnieszka Graff, *Wykrzyżowane*, [w:] P. Kosiewski (red.), *Język rewolucji...*, s. 25.

³⁹¹ K. Kasia, *Rewolucja w poprzek polityczności*, [w:] P. Kosiewski (red.), *Język rewolucji...*, s. 36.

profanacji, zwierciadlanym odbiciem reguł rządzących dyskursem publicznym³⁹². Profanacyjne, ustanawiające nowy porządek słowa wypowiedziane na scenie, jak te z „Klątwy” Olivera Friljicia, przeniosły się na ulice. Emblematycznym przykładem jest sytuacja ze Szczecinka, gdzie podczas protestów doszło do bezpośredniej, ostrej, momentami poniżającej konfrontacji księdza z grupą nastolatków. Protestujące krzyczały w jego stronę: „Wracaj do kościoła!”, „Nie słuchamy kleru!”, „Pokaż macicę!”, a później także własne wersje popularnych seksistowskich i nacjonalistycznych haseł: „Tu jest Polska, nie Watykan!” i „Twoje miejsce jest w kościele!”. Jeszcze kilka lat wcześniej taka sytuacja byłaby nie do wyobrażenia.

Krytyka instytucjonalna na gruncie teatru w Polsce – rozwijająca się w atmosferze ulicznych protestów – jest dziś propozycją całkowicie feministyczną. Uprawiana głównie przez akademiczki, reżyserki, kuratorki i dramaturżki, które niekoniecznie skupiają się na rozbudowywaniu refleksji na temat mechanizmów wykluczania kobiet w przestrzeni sztuk performatywnych, ponieważ uważają ją za wiedzę zastaną, rozpoznaną dzięki drugiej i trzeciej fali feminizmu. Koncentrują się raczej na „praxis” i takim modelowaniu zasad swojej pracy, które odpowiadałyby feministycznym wartościom. W ich postulatach i ideach przewija się hasło „feministycznej instytucji kultury”, odchodzącej od patriarchalnych struktur władzy i opierającej swoje działania na wartościach takich jak troska, niezależność, dialog, dbałość o wspólnotę. Nie bez znaczenia okazały się tu również działania podejmowane przez ruch #MeToo. W polskim teatrze, wyraźnie kierowały się one w stronę postulatów sformułowanych przez czwartą falę feminizmu, które Prudence Chamberlain³⁹³ wiązała z walką o faktyczne upodmiotowienie i sprawiedliwość dla kobiet, a także ze sprzeciwem wobec molestowania seksualnego oraz włączaniem postulatów feministycznych i refleksji na temat stereotypów płciowych do rozmowy o ogólnym porządku społecznym. Idee czwartej fali łączone są z pracami takich badaczek i pisarek jak Rebecca Solnit, Laura Bates, Jessica Valenti czy Caroline Criado-Perez. Warto też dodać, że krytyką instytucjonalną zajmuje się głównie młodsze pokolenie twórczyń, niezależne intelektualnie i artystycznie od dotychczasowych teatralnych autorytetów. Interesuje je inny teatr i inne metody pracy twórczej. Jak pisał Dariusz Kosiński, „[n]a naszych oczach rodzi się praktyka bycia, która przyjmuje dawne

³⁹² M. Rakusa-Suszczewski, *Między wulgarnością a profanacją*, [w:] *Język rewolucji...*, s. 41-42.

³⁹³ P. Chamberlain, *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*, Palgrave Macmillan, 2017.

alternatywy wzruszeniem ramion, bo nie szuka żadnej »istoty«, ale spełnia się w istnieniu (...)³⁹⁴.

C. Teatralny kanon, historia teatru

Chyba najbardziej kompleksową wypowiedzią na temat teatralnego kanonu był wspomniany już projekt RE//MIX (2010-2013), realizowany w Komunie//Warszawa. Jego kuratorem i pomysłodawcą był Tomasz Plata, a kuratorką także – w latach 2012/2013 – Magda Grudzińska. W ramach projektu powstały aż trzydzieści dwie premiery, w które zaangażowanych była ponad czterdzieścioro artystów. Na czym polegał jego koncept? Chodziło o zarysowanie tych obszarów sztuki współczesnej, z których mógłby wyrastać nowy kanon teatru awangardowego czy w ogóle sztuk performatywnych. Zaproszeni do projektu artyści budowali autorskie wypowiedzi artystyczne w nawiązaniu do ważnych dla nich twórców: postaci stanowiących bliższą lub dalszą inspirację, przyczynę zerwania z daną praktyką artystyczną albo na przykład nauczycieli. Remiksowano więc postaci teatru, ale też tańca, muzyki, literatury i sztuk wizualnych: Roberta Wilsona, Mirona Białoszewskiego, The Wooster Group, Yvonne Rainer, Johna Cage'a, Akademię Ruchu, Dario Fo, Annę Teresę de Keersmaeker, Trishę Brown, Bertolda Brechta, Merce'a Cunninghama, Jérôme'a Bela, Marinę Abramović, Carolee Schneemann, Franka Castorfa, Lidię Zamkow. Każdy spektakl rozpoczynał się od krótkiego wykładu na temat twórczości remiksowanego twórcy (wykłady nadal są dostępne na stronach internetowych Komuny//Warszawa). Odbiorcy mogli więc zrewidować obowiązujący w Polsce kanon teatralny i budować w swoich myślach nowy, awangardowy, „dziwny” – jak mówił o nim Grzegorz Laszuk – którego składową była twórczość przedstawicieli i przedstawicielek teatru partycypacyjnego, politycznego, tańca konceptualnego, improwizacji czy awangardowej muzyki³⁹⁵.

Rewidowano również stosunek do konkretnych, istotnych dla historii polskiego teatru twórców – reżyserów. Poruszenie wywołały świadectwa byłych współpracownic i współpracowników Włodzimierza Staniewskiego, dyrektora Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Zapoczątkowała je Mariana Sadovska, opisując nadużycia

³⁹⁴ D. Kosiński, *Prawdziwy koniec laboratorium*, „Tygodnik Powszechny”, nr 51/52/20/27-12-20, [online:] <https://e-teatr.pl/prawdziwy-koniec-laboratorium-7276/> (dostęp: 22.05.2022).

³⁹⁵ M. Keil, *Remiksy w Komunie//Warszawa*, e-teatr.pl, 26.03.14; [online:] <https://e-teatr.pl/remiksy-w-komunie-warszawa-a176554/> (dostęp: 22.05.2022).

władzy i wieloletnią przemoc stosowaną przez reżysera³⁹⁶. Opublikowane zostały m.in. książka o Jerzym Jarockim „Jerzy Jarocki. Głosy, wspomnienia, wywiady”³⁹⁷ (która, chyba nieoczekiwanie dla jej autorów, wpisała się w debatę na temat przemocy w teatrze, prezentując niejednoznaczny obraz relacji reżysera z aktorami i zróżnicowane w tej sprawie głosy) czy wspomnienia Urszuli Bielskiej³⁹⁸, kierowniczki administracyjnej Teatru 13 Rzędów w Opolu, które demitologizują w zasadzie jej współpracowników, m.in. Jerzego Grotowskiego. Podobny temat porusza także wspomniany już wielowątkowy „Kantor Downtown”. Oczywiście głównym wątkiem w debacie publicznej stała się opowieść o patriarchacie, męskiej przemocy i micie sztuki, lecz – w kontekście opisywanego tu podejścia do teatralnego kanonu – pojawiła się także ważna uwaga Marcina Kościelniaka, będąca reakcją na oświadczenie Leszka Kolankiewicza³⁹⁹ w sprawie Gardzienic. Kolankiewicz stwierdzał, że nie cofa i nie zmienia, nie wstydzi się i nie żałuje ani jednego zdania, które napisał o Gardzienicach i podtrzymuje swoją ocenę ośrodka jako wybitnego dokonania teatru polskiego⁴⁰⁰. Kościelniak ripostował:

Wartość wybitnego dorobku naukowego profesora Kolankiewicza jest niepodważalna, jest to dla mnie jasne. Moja wypowiedź dotyczy czegoś innego: struktury wiedzy teatrologicznej i kulturoznawczej, tego, co w niej uznajemy za istotne, a co za drugorzędne. (...) Głosy pochodzące niemal wyłącznie od kobiet – aktorek, pracownic i współpracowniczek „Gardzienic” – są elementem „podziemnego” archiwum polskiego teatru (i kultury). Są więc rewolucyjne nie tylko dlatego, że jako ogniwo ruchu #metoo i Strajku Kobiet chcą zmienić – i, mam nadzieję, zmienią – przyszłość. Są rewolucyjne także w tym znaczeniu, że, przemeblowując archiwum „oficjalne”, zmieniają przeszłość. Jeśli zatem przyjmujemy do wiadomości świadectwa dotyczące przemocy w „Gardzienicach”, w konsekwencji przyjmujemy zarazem, że przeszłość polskiego teatru i kultury właśnie się zmieniła, a narracje, które ją ustanawiały, wymagają rewizji. (...) w moim przekonaniu świadectwa kobiet opowiadających o przemocy w „Gardzienicach” w sposób zasadniczy zmieniają obraz historii

³⁹⁶ M. Sadovska, *Coming out*, dwutygodnik.com, nr 292, 10/2020; [online:] <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9125-coming-out.html>

³⁹⁷ Beata Guzalska (red.), *Jerzy Jarocki, Głosy, wspomnienia, wywiady*, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 2020.

³⁹⁸ D. Kosiński (red.), *Urszula Bielska, „Wojtek: Nie samym Grotowskim żyłam”. Wspomnienia i refleksje*, Wydawnictwo Żywosłowie, Kraków 2021.

³⁹⁹ L. Kolankiewicz, *Oświadczenie*, „Didaskalia”, nr 160/2020, [online:]: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/oswiadczenie/> (dostęp: 22.05.2022).

⁴⁰⁰ Tamże.

polskiego teatru. Przeciwnie stanowisko jest – mówiąc dobitnie – aktem wykluczenia tych świadectw i ich autorek: z archiwum, a w konsekwencji z dyskursu⁴⁰¹.

Kościelniak wskazywał również na zmiany w strukturach wytwarzania i konstituowania wiedzy teatrologicznej. Zwracał przede wszystkim uwagę na zupełnie nowe kryteria oceny, które wcześniej nie były w ogóle brane pod uwagę.

Archiwum polskiego teatru poszerzył także realizowany w latach 2012-2018 feministyczny projekt badawczy i dokumentacyjny HyPaTia. Miał on na celu odnalezienie, przywrócenie pamięci, udokumentowanie i upowszechnianie wiedzy o kobietach tworzących teatr polski XX i XXI wieku⁴⁰². Jego efektem są biblioteka dramatów, archiwum osobowe, zbiór tekstów programowych i materiałów wideo – dostępnych na stronie internetowej projektu, oraz trzy publikacje: antologia dramatów napisanych przez kobiety⁴⁰³, tom danych statystycznych dotyczących kobiet w teatrze⁴⁰⁴ oraz wybór wypowiedzi, wywiadów i tekstów programowych artystek⁴⁰⁵. Dodatkowo, we współpracy z HyPaTią, grupa artystyczna Teraz Poliż zrealizowała własne działanie, inspirowane tematem projektu badawczego – „Dziwy polskie”. W jego ramach członkinie kolektywu przeczytały i skomentowały około 100 dramatów autorstwa kobiet, stworzyły alfabetyczną listę umożliwiającą ich wyszukiwanie po poruszanej w nich problematyce, a także listę autorek. Zorganizowały także czytania dramatów w trzech miastach w Polsce. Archiwum – dostępne na stronie kolektywu⁴⁰⁶ – jest skonstruowane w taki sposób, aby stanowiło wsparcie w pracy artystycznej i popularyzatorskiej współczesnych twórczyń.

Z kolei w spektaklach „Geniusz w golfie” (Stary Teatr w Krakowie) i „Zamkow: 2 albo 3 rzeczy, które o niej wiem” (ten ostatni ramach wspomnianych już „re//mixów” w Komunie//Warszawa), autorka tekstów i dramaturżka Agnieszka Jakimiak oraz reżyserka Weronika Szczawińska zajęły się problematyką historii i pamięci, a dokładniej

⁴⁰¹ M. Kościelniak, *Stanowisko. Przeciw-historia*, „Didaskalia”, nr 160/2020, [online]: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/stanowisko-przeciw-historia/> (dostęp: 22.05.2022).

⁴⁰² Strona internetowa: www.hypatia.pl/

⁴⁰³ A. Chałupnik, A. Łuksza (red.), *Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatów*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

⁴⁰⁴ J. Krakowska (red.), *Agora. Statystyki*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

⁴⁰⁵ *(Nie)świadomość teatru. Wypowiedzi i rozmowy*, J. Krakowska (wybór i red.), Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018.

⁴⁰⁶ Strona internetowa *Teraz Poliż*, zakładka projektu „Dziwy polskie”: <https://www.terazpoliz.com.pl/dziwypolskie.html/> (dostęp: 22.05.2022).

strategiami manipulowania historią, a także tworzeniem mitów i legend. W „Geniuszu w golfie” postać Konrada Swinarskiego stała się pretekstem do przyjrzenia się – jak mówiła Szczawińska – „jak polski artysta – jeżeli staje się wybitny – musi zostać przywódcą wspólnoty, nawet jeśli się do tego kompletnie nie nadawał”⁴⁰⁷. W tej perspektywie poszczególne składowe obowiązującego kanonu okazują się sfalsyfikowane: powszechna pamięć o reżyserze „czyści” go z wszelkich kontrowersji. Z kolei spektakl o Lidii Zamkow – nieobecnej w zasadzie w świadomości dzisiejszych twórców teatralnych – dystansuje się do tworzenia z tej reżyserki mitu odmiennego – feministycznej ikony. Spektakl rozpoczyna fikcjonalizowany wykład Agaty Adamieckiej-Sitek, która prezentuje Zamkow jako buntowniczą feministkę, autorkę radykalnych spektakli, wykreślonej z głównego teatralnego nurtu przez recenzentów mizoginów. Tymczasem zachowanych materiałów dotyczących artystki jest tak niewiele (a część z nich prezentuje zupełnie odmienny obraz reżyserki od tego, który przedstawia Adamiecka-Sitek⁴⁰⁸), że prezentowane w nich fakty można interpretować zupełnie dowolnie.

D. Po co teatr publiczny?

W 2015 roku obchodzono zorganizowane przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego 250-lecie Teatru Publicznego w Polsce. Już samo hasło obchodów wywołało w środowisku teatralnym kontrowersje. W majowym numerze miesięcznika „Teatr” ukazał się blok tekstów poświęconych jubileuszowi pod tytułem „Narodowy czy publiczny? Polemiki na czas obchodów”⁴⁰⁹. Nie ma potrzeby, aby dokładnie relacjonować tutaj ten spór – dość powiedzieć, że historykami i teoretykami teatru optyjącymi za obchodami raczej teatru narodowego niż publicznego, kierowały pobudki różnego rodzaju: historyczne, patriotyczne, terminologiczne. Dariusz Kosiński wybór jubileuszowego hasła rozumiał jednak tak:

⁴⁰⁷ W. Mrozek, *Egzorcyzmowanie legendy. Rozmowa z Weroniką Szczawińską*, dwutygodnik.com, nr 130, 04/2014; [online]: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5160-egzorcyzmowanie-legendy.html/> (dostęp: 22.05.2022).

⁴⁰⁸ Jak wspomina Marta Keil, twórczyni spektaklu przyznają, że „obejrżeli fatalne spektakle i przeczytali wywiad pełen społecznych klisz i mizoginizmu” [w:] M. Keil, *Re//mix: Lidia Zamkow, reż. Weronika Szczawińska*, dwutygodnik.com, 9/2012; [online]: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3933-remix-lidia-zamkow-rez-veronika-szczawinska.html/> (dostęp: 22.05.2022).

⁴⁰⁹ Wszystkie teksty z tego bloku tematycznego dostępne są tutaj: https://issuu.com/instytut.teatralny/docs/teatr_nr5_2015/ (dostęp: 22.05.2022).

Na potrzeby akcji edukacyjno-społecznej, jaką w istocie jest jubileusz 250-lecia teatru publicznego, jakąś nazwę trzeba było jednak wybrać, bo nie sposób obchodzić Roku Teatru Polskiego, Stałego, Zawodowego i Publicznego jednocześnie. Pięćdziesiąt lat temu, z przyczyn nie historyczno-teatralnych, ale politycznych, Kazimierz Dejmek i Zbigniew Raszewski ustanawiali i uzasadniali obchody rocznicy Teatru Narodowego. W roku 2015 wybrano na hasło naczelne teatr publiczny, czyniąc to także, jak rozumiem, z powodów politycznych. Politycznych nie znaczy jednak partyjniackich czy wąsko partykularnych. Polityczność tego wyboru rozumiem jako świadomy akt wynikający z chęci zwrócenia uwagi na taką właśnie formę teatru, na jej funkcje i znaczenie.⁴¹⁰

W eseju przedstawiającym ideę obchodów, „Teatr publiczny – azyl pod napięciem”⁴¹¹ autor wskazywał, że teatr publiczny to taki, który – po pierwsze – jest finansowany ze środków publicznych (państwowych lub samorządowych), ze względu na wartość, jaką stanowi dla życia społecznego⁴¹². Z kolei drugie znaczenie słowa „publiczny” odnosi się do przestrzeni i debaty publicznej, swobodnej wymiany poglądów. Jak pisze Kosiński,

(...) dialog społeczny przebiega w teatrze w sposób odmienny niż w innych miejscach, gdzie się go prowadzi. Dialog nie polega tu na wymianie poglądów, dynamicznym sporze racji. Jego podstawą jest przedstawienie przez artystów (...) całościowych i złożonych diagnoz dotyczących zbiorowości i tworzących ją jednostek. Te diagnozy mogą mieć (i często mają) charakter prowokacji, krytycznych ataków, czy wprost drwiny i ironii, ale też właśnie wtedy mają szansę wywołać reakcję i refleksję⁴¹³.

Podejmowane w ramach obchodów tematy krążyły więc wokół trzech głównych zagadnień związanych z istotą teatru publicznego: teatru jako jednego z ośrodków debaty publicznej, w którym rozwijane są i podtrzymywane istotne wartości społeczne; dotowania teatru z pieniędzy publicznych, nie kierując się w zarządzaniu nim takimi kategoriami jak opłacalność ekonomiczna, własność czy efektywność; oraz relacji z publicznością. Eseje towarzyszące obchodom napisali m.in. Joanna Krakowska,

⁴¹⁰ D. Kosiński, *Nie „czy”, tylko i..., i...*, [online]: http://250teatr.pl/artykuly,233,nie_czy_tylko_i/ (dostęp: 23.05.2022).

⁴¹¹ D. Kosiński, *Teatr publiczny – azyl pod napięciem*, [online]: https://www.250teatr.pl/idea,teatr_publiczny_azyl_pod_napieciem.html

⁴¹² Choć, jak autor sam wskazuje, problematyczne jest jednoznaczne określenie tych wartości, a przede wszystkim wskazanie, kto miałby o nich decydować.

⁴¹³ D. Kosiński, *Teatr publiczny...*, dz. cyt.

Małgorzata Dziewulska, Piotr Morawski, Michał Zadara, Tomasz Rodowicz czy Olgierd Łukaszewicz. Krakowska dowodziła, że „teatr publiczny”, a więc dobro wspólne, jest kategorią wybitnie polityczną, niosącą za sobą konkretne konsekwencje zarówno dla teatrów, jak i dla władzy:

[teatr publiczny] nie dzieli klasowo i ekonomicznie, nie zawłaszcza i nie ogranicza dostępu do dziedzictwa kulturalnego, nie stosuje ekonomicznej opłacalności jako głównego kryterium wartościowania i nie sprowadza teatru do przemysłu teatralnego, a radykalnej twórczości artystycznej do fanaberii albo bardzo bogatych, albo niszowych i wyklętych”.⁴¹⁴

Michał Zadara zaproponował z kolei własną definicję teatru publicznego, którego celem jest rozwój publiczności – wszystkich mieszkańców określonego przez organizatora teatru rejonu, ale już niekoniecznie rozwój sztuki, produkcja spektakli czy zatrudnianie aktorów⁴¹⁵. W ramach jubileuszu przeprowadzono też m.in. szereg rozmów z dyrektorami i dyrektorkami⁴¹⁶ polskich teatrów o roli teatru publicznego, jego modelach i budowaniu relacji z publicznością. Podobną intuicję dotyczącą teatralnej publiczności przedstawił w 2016 roku Maciej Nowak w manifestie „My, czyli nowy teatr publiczny”: [p]otknęliśmy się skupiając przede wszystkim na modelu teatru reżyserskiego, po części wręcz artystowskiego, nie dbającego o sojusz z publicznością⁴¹⁷. Zgłosił więc – inspirowany Théâtre National Populaire Jeana Vilara – postulat „zagospodarowania niszy pomiędzy teatrem-laboratorium a scenami komercyjnymi”, który „osiągnięcia nowego teatru połączy z odpowiedzialnością społeczną” (temat podjęli Małgorzata Dziewulska, Jan Czapliński, Agata Siwiak, Piotr Morawski, Piotr Olkusz i Michał Zadara w rozmowie opublikowanej na łamach wrześniowego „Dialogu”)⁴¹⁸. W tym kontekście warto też pamiętać o wspomnianej już książce Dragana Klaića „Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją”, wydanej w Polsce już w 2014 roku, która wsparła debatę na temat teatru publicznego. Klaić najwyraźniej przedstawia w niej swój pomysł na budowanie repertuaru teatru publicznego: redefiniowania klasyki traktowanej jako narzędzie do negocjowania kluczowych wartości, wspierania rozwoju nowej

⁴¹⁴ J. Krakowska, *Teatr publiczny. Konflikt i konsens*; [online]: https://www.250teatr.pl/teksty,422,teatr_publiczny_konflikt_i_konsens.html/

⁴¹⁵ M. Zadara, *Nie wiemy, co gramy – ku definicji teatru publicznego*; [online]: https://www.250teatr.pl/teksty,421,nie_wiemy_co_gramy_-_ku_definicji_teatru_publicznego.html/

⁴¹⁶ Warto zauważyć, że na trzydziestu rozmówców, dyrektorek było siedem.

⁴¹⁷ M. Nowak, *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Dialog”, nr 6 (715), czerwiec 2016; [online]: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/my-czyli-nowy-teatr-publiczny>

⁴¹⁸ J. Czapliński, M. Dziewulska i in., *Szukanie patronów*, „Dialog”, nr 9 (718), wrzesień 2016, s. 4-24.

dramaturgii, która pozwala zrozumieć przemiany społeczne, a także otoczenia opieką eksperymentalnego i krytycznego teatru postdramatycznego⁴¹⁹.

Istotnym gestem krytyczno-instytucjonalnym – mocno powiązanim ze zwrotem praktycznym w humanistyce i jednocześnie krytycznie przyglądającym się skuteczności politycznej spektaklu czy w ogóle wypowiedzi artystycznej – była decyzja Michała Zadary, aby znaczącą część budżetu na produkcję spektaklu „Sprawiedliwość”, zrealizowanego w 2018 roku w Teatrze Powszechnym w Warszawie, przeznaczyć na zatrudnienie naukowców i prawników w celu przeprowadzenia kwerendy sprawdzającej możliwości postawienia przed sądem osób odpowiedzialnych za antysemicką nagonkę ’68 roku i w konsekwencji wypędzenie z kraju Żydów. Spektakl wyprodukowany został z okazji pięćdziesięciolecia tamtych wydarzeń.

Ważnym głosem był także spektakl „Praskie si-fi” w reżyserii Agnieszki Błońskiej w dramaturgii Joanny Wichowskiej – bezpośrednio podejmujący problematykę relacji teatru z otoczeniem. Twórczynie spektaklu przyglądały się obecności warszawskiego Teatru Powszechnego na Pradze – gentryfikacji tej dzielnicy i roli kultury w tym procesie. Witold Mrozek podsumowywał spektakl mówiąc, że „[t]o jadowita kpina z wiary w moc zmieniania świata sztuką, deklarowanej na potrzeby wniosków o granty”⁴²⁰. W rozmowie z Pawłem Soszyńskim Błońska mówiła:

Popatrz: mówimy o teatrze, który jest na Pradze, który na fasadzie ma napisane, że „się wtrąca” – to bardzo słuszny postulat, tylko jak to robić? Łatwo oceniać działanie takiej instytucji jak Teatr Powszechny, skuteczność czy nieskuteczność przyświecającej mu idei, ale najistotniejsze jest przyjrzenie się samemu sobie jako twórcy, który w tej a nie innej instytucji pracuje. Nasze rozmowy podczas pracy ujawniły nam naszą bezsilność i beznadzieję usilnej próby stworzenia artystycznej wypowiedzi o rzeczywistości wokół. (...) Czy sztuka partycypacyjna nie jest jednak nadużyciem? Czy niechęć nie rewitalizujemy, w złym sensie tego słowa, Pragi właśnie poprzez zaproszenie jej mieszkańców do uczestniczenia w rozmaitych projektach? Czy aby nie rządzi nami pycha, bo wiemy, jak ta rzeczywistość ma się zmienić? (...) dokładnie z tej przyczyny [z grantów na rewitalizację Pragi – przyp. aut.] mamy pieniądze na festiwal

⁴¹⁹ Krótkie omówienie założeń Klaića znajduje się we wstępie do polskiego wydania książki: A. Adamięcka-Sitek, G. Reske, *Wstęp do wydania polskiego*, s. 7-10, [w:] Dragan Klaić, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny między rynkiem, a demokracją*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Lublin 2014.

⁴²⁰ W. Mrozek, *Wielka mała ojczyzna na prawym brzegu*, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna” nr 250, 2016, [online:]: <https://e-teatr.pl/wielka-mala-ojczyzna-na-prawym-brzegu-a226042/> (dostęp: 22.05.2022).

„Miasto Szczęśliwe” w Powszechnym, w ramach którego pokażemy "Praskie Si-Fi". I teraz jako artyści poniekąd żerujemy na tej rzeczywistości i przyczyniamy się do tego, że już wkrótce będzie ona wyglądała inaczej. (...) jesteśmy agentami gentryfikacji⁴²¹.

W tej samej rozmowie Błońska problematyzowała również swoją pozycję jako twórczyni spektakli partycypacyjnych:

Trochę uderzam w ten sposób w siebie. (...) poniekąd już panuje opinia o Błońskiej, że robi takie a nie inne rzeczy, wybiera do pracy szczególne grupy, stara się wyrażać poprzez te grupy, bo dzięki nim efektywniej, ale i efektowniej, może dotykać problemów społecznych. A co, jeśli ta Błońska sama się na tym wywała? Co, jeśli angażowanie ludzi niepracujących zawodowo w teatrze nie jest skuteczne? Jeśli teatr Błońskiej zawiódł? Z przerażeniem patrzę na to, że w 2009 roku zrobiłam „Był sobie dziad i baba” w Instytucie Teatralnym, gdzie poprzez mówienie o upływającym czasie i przemijaniu chciałam włączyć seniorów do życia społecznego i artystycznego, a lata później pojawiają się rządowe pomysły, i to na serio, żeby oddzielić ludzi starszych od dzieci, legislacyjnie usunąć ich z publicznego życia. No słuchaj, to chyba jednak jest głęboka porażka tego teatru!⁴²²

Oryginalną strategię obrał pracujący już kilkakrotnie w Polsce chorwacki reżyser Oliver Frlić⁴²³. Instytucję teatralną traktuje on jako „narzędzie performatywne”, które ma za zadanie wywołać konflikt w przestrzeni publicznej (a także kreować go podczas prób, w samym zespole teatralnym) i tym samym inicjować szerszą debatę⁴²⁴. W jednym z wywiadów artysta mówił:

Myślę, że teatr jest dzisiaj bardzo elitarną sztuką i najczęściej w ogóle nie udaje nam się nawiązać kontaktu z tą publicznością, na której najbardziej nam zależy. Dlatego moim zdaniem powinniśmy szukać sposobów taktycznego używania innych dostępnych nam mediów. Kilkakrotnie byłem w sytuacji, w której tak

⁴²¹ P. Soszyński, *Patrzę sobie na ręce. Rozmowa z Agnieszką Błońską*, dwutygodnik.com, nr 189, 6/2016; [online:]: <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/6644-patrze-sobie-na-rece.html/> (dostęp: 22.05.2022).

⁴²² Tamże.

⁴²³ Jego prace będę w tym rozdziale przywoływać jeszcze kilkakrotnie.

⁴²⁴ W obiegu recenzenckim spektakl był opisywany przede wszystkim jako opowiadający o hipokryzji Kościoła katolickiego. W obiegu medialnym dominowała świadomie obliczona na wywołanie kontrowersji scena papieskiego fellatio. Uruchomiła ona społeczny eksperyment, świadomie zaaranżowany przez Frlićcia, w który zaangażowały się najważniejsze struktury państwa: wymiar sprawiedliwości, władze państwowe i samorządowe, media, policja, wreszcie sam Kościół katolicki i wszystkie strony polskiej „wojny kulturowej”.

naprawdę pokazanie spektaklu nie było najważniejsze: cele, które sobie postawiłem, zostały osiągnięte jeszcze przed premierą, w ramach tzw. performansu medialnego. Nie uważam, by żywa współobecność widzów i aktorów była jedynym warunkiem zaistnienia teatru⁴²⁵.

Reżyser problematyzuje więc ideologiczną i polityczną rolę teatru (jego miejsce w społeczeństwie) pokazując, jak dziś teatr może oddziaływać i stać się widzialny dla obywateli, którzy – jak pokazują statystyki – w przeważającej większości do teatru nie chodzą. Przykład „Klątwy” pokazuje w jaki sposób spektakl (szerzej nieznany) może skutecznie włączyć się w budowanie narracji kontrhegemonicznej. Spektakl pozwala też dowiedzieć się, dlaczego przez jedną ze stron sporu postrzegany jest jako bluźnierstwo, a dla drugiej symbolizuje przełamanie opresyjnego paradygmatu. Dlaczego drastyczne i skandalizujące obrazy pomnika Jana Pawła II na szubienicy, zawieszane na pomniku tabliczki „obrońca pedofilów”, czy wreszcie papieskie fellatio, jednych oburzają, a drugich wprawiają w euforię i dają poczucie wolności. Piotr Morawski zwrócił uwagę na sprawcze znaczenie przedstawienia: „nagle okazało się, że można to powiedzieć – że rozpęta się wokół teatru ogromna awantura, ale tej sceny nie da się już odzobaczyć. Nie da się unieważnić tego, co zostało powiedziane”⁴²⁶.

W swojej pracy Frłjić zajmuje się również rolą teatru narodowego. W Polsce temat ten wybrzmiał w kontekście pracy nad ostatecznie odwołanym przez Jana Klątę przedstawieniem „Nie-Boska Komedia. Szczątki” w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. Inspirację dla twórców planowanego przedstawienia stanowiły: dramat Zygmunta Krasieńskiego „Nie-Boska Komedia”, jego inscenizacja w reżyserii Konrada Swinarskiego z 1965 roku oraz kontekst bałkańskiego twórcy – sytuacja, w której pracuje w polskim teatrze narodowym nad jednym z najważniejszych polskich tekstów romantycznych⁴²⁷. W toku pracy wyklarowały się tematy, których miały dotyczyć „Szczątki”. Były to m.in. antysemityzm, narodowe mitologie, Swinarski i uprzedmiotowienie pamięci i tradycji, etyka aktora⁴²⁸. W rozmowie z Frłjciem Adamiecka-Sitek podsumowywała:

⁴²⁵ A. Adamiecka-Sitek, M. Keil, *Czyj jest teatr narodowy? Z Oliverem Frłjciem rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek i Marta Keil*, „Polish Theatre Journal”, nr 1/2015.

⁴²⁶ P. Morawski, *Teatrokracja*, „Dialog”, nr 5 (726), maj 2017, [online:]: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/teatrokracja/> (dostęp: 22.05.2022).

⁴²⁷ *Nie-Boska. Powidok*, „Didaskalia”, nr 119/2014, s. 3.

⁴²⁸ Jakimiak A, Wichowska J., *Szkieł spektaklu, którego nie było*, „Didaskalia”, nr 119/2014, s. 18-19.

Konflikt, jaki wywołałeś czy raczej ujawniłeś wewnątrz zespołu, który pracował ze sobą od lat, a nawet dziesięcioleci, podporządkowany instytucjonalnym rygorom, był w istocie odbiciem tłumionych konfliktów społecznych narosłych wokół najtrudniejszych doświadczeń, postaw i afektów wiążących się z antysemityzmem jako mrocznym mechanizmem powoływania naszej narodowej wspólnoty. Co więcej, w jakiś obsceniczny sposób wiązało się to z romantyczno-modernistyczną matrycą naszego teatru, z Konradem Swinarskim, największym polskim reżyserem, dawno kanonizowanym i umieszczonym w narodowym panteonie! Zaatakowałeś zarazem fundamenty instytucji, której działanie i symboliczny kapitał opierają się na niepodważalnym autorytecie wielkich reżyserów i artystycznej jakości ich dzieł, i fundamenty społecznego kontraktu, na mocy którego mamy prawo uważać się za niezłomnych i zawsze niewinnych spadkobierców romantycznych bohaterów. A więc naprawdę zaatakowałeś teatr narodowy, w obu znaczeniach tego terminu.⁴²⁹

Ważnym wątkiem, który przewija się w działalności reżysera, a który jest słabo widoczny w działalności polskich twórców teatralnych, jest teatr w kontekście klasowych dystynkcji. Elitarny „teatr kulturalnego miasta” reprodukuje wzorce przynależne klasie średniej, począwszy od onieśmielającej architektury budynków teatralnych, barier finansowych, a kończąc na skomplikowanych kodach, którymi operuje się ze sceny. Dlatego Frłjić w swojej pracy poszukuje innego języka. Język jest dla niego „narzędziem komunikacji, a nie intelektualnej masturbacji”, ma za zadanie „komunikować się z ośrodkami politycznej władzy, z ludźmi spoza teatralnego kontekstu”⁴³⁰.

E. Relacja z widzem, konwencje teatralne

Konwencje teatralne często rozmontowywane są w teatrze poprzez problematyzowanie relacji z publicznością. Widać to na przykład w przedstawieniu „Come together” Wojtka Ziemilskiego zrealizowanym w STUDIO teatrgaleria w Warszawie. Co dzieje się podczas tego godzinnego przedstawienia? Można podsumować to tak: nad sceną wisi napis „proszę nie wchodzić na scenę”, a aktorzy usilnie starają się przekonać widzów, aby jednak na nią weszli. Ziemilski naświetla więc

⁴²⁹ A. Adamiecka-Sitek, M. Keil, *Czyj jest teatr narodowy? Z Oliverem Frłjciem rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek i Marta Keil*, „Polish Theatre Journal”, nr 1/2015.

⁴³⁰ Tamże.

tym zabiegiem podstawową konwencję teatralną, jaką jest podział na grających aktorów i oglądających ich widzów, a także – marzenie o teatrze totalnym: wspólnocie, która by wszelkie konwencje zawiesiła. Jednak każda próba zaangażowania się widzów – wyjścia na scenę – kończy się interwencją obsługi widowni odsyłającej ich na miejsca. Spektakl można więc interpretować jako komentarz do teatru instytucjonalnego, który blokuje faktyczne uczestnictwo publiczności w jego współtworzeniu. Podczas przedstawienia przepracowywane zostały także inne konwencje teatralne: anrakt z poczęstunkiem, który z widza-intelektualisty robi zwykłego „pożeracza” ciastek, ukryta praca osób z ekipy technicznej i obsługi widowni, których rola jest w przedstawieniu eksponowana, ale także gra aktora z widowni. Ostatecznie w finale kilka osób zostaje wpuszczonych na scenę – czyżby było to spełnienie marzenia o teatralnej wspólnocie? Niekoniecznie: za kulisami widzowie zostają „pożarci” przez aktorów (co sugestywnie oddają dźwięki, tryskająca krew i umazane „krwią” usta wykonawców wychodzących do ukłonów).

W spektaklu Ziemilskiego wybrzmiewają także pytania o sens teatru partycypacyjnego, którym zajmuje się reżyser. Wątek ten zostaje zarysowany w programie przedstawienia i w umieszczonym w nim tekście Ziemilskiego „Uczestnictwo to jest to! A ja się go czepiam”⁴³¹. Reżyser wymienia dziesięć głównych problemów związanych z teatrem partycypacyjnym, m.in. „robi się zbyt intymnie”, „nie robi się intymnie”, „wszystko jest polityczne”, „widzowie stają się jedynie rekwizytami”, „utrata symboliki” czy „utrata kontaktu z rzeczywistością”.

Niezamierzonym komentarzem do spektaklu Ziemilskiego może być wydana w 2017 roku książka Zofii Smolarskiej „Rimini Protokoll. Ślepe uliczki teatru partycypacyjnego”⁴³², w której autorka, korzystając z metody obserwacji uczestniczącej, opisała dylematy, paradoksy i problemy dotyczące artystycznych działań partycypacyjnych. Opis dotyczył pracy nad spektaklem „Situation Rooms” autorstwa tytułowego kolektywu, przy którym pracowała jako asystentka twórców. Kontekstem dla opisanych wyżej działań jest krytyczna refleksja nad partycypacją w sztuce, którą zaproponowała m.in. Claire Bishop w książce „Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni”⁴³³. Autorka pokazuje w niej, że znaczenie partycypacji jest zawsze

⁴³¹ W. Ziemilski, *Uczestnictwo to jest to! A ja się go czepiam*, [w:] *Come Together. Program spektaklu*, Teatrgaleria Studio, Warszawa 2017.

⁴³² Z. Smolarska, *Rimini Protokoll. Ślepe uliczki teatru partycypacyjnego*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2017.

⁴³³ C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015. Istotny dla recepcji książki może być fakt, że została ukończona latem 2011 roku. Opisywany przez

kontekstowe, zależne od dominujących na danym obszarze praktyk społecznych i sfery politycznej. Wcześniej, w eseju z 2006 roku „Social turn”⁴³⁴, polemizowała z przekonaniem, że akcje partycypacyjne skierowane do publiczności muzealnej przyniosły przełom. Twierdziła raczej, że jest to sztuka budująca prestiż instytucji, tylko pozornie dialogująca z widzem i postulowała – za Chantal Mouffe – wykorzystywanie strategii antagonizujących i prowokujących, które mają szansę na zmianę rzeczywistości społecznej⁴³⁵.

Relacji z publicznością dotyczył także „Drugi spektakl” w reżyserii Anny Karasińskiej. Aktorzy, siedzący w rzędzie na scenie, naśladują w nim widzów i typowe sytuacje, które podczas spektaklu mają miejsce na widowni (ktoś się spóźnia, ktoś zasypia, ktoś ma problem ze znalezieniem swojego miejsca, komuś dzwoni komórka), a także reakcje publiczności – nudę, rozczarowanie, zmęczenie, ale też fascynację czy zadowolenie – na to, co widzi na scenie. Z kolei druga część przedstawienia w centrum stawia potrzeby i pragnienia widza. Jeden z aktorów przenosi się na widownię i zaczyna mówić o emocjach, które chce poczuć, o tym, jakie historie chciałby zobaczyć na scenie. Jego kolejnym pomysłem próbuje sprostać zespół aktorski, jednak bezskutecznie. Spostrzeżenie, do którego prowokuje spektakl, podsumowała Ewa Guderian-Czaplińska:

(...) 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

Bishop stan politycznej apatii i ówczesnej sztuki partycypacyjnej, w jakiejś mierze „kompensacyjnej”, został przerwany przez Occupy Wall Street – ruch, w który zaangażowało się wielu artystów i który – jak mówiła później Bishop – był wydarzeniem „doniosłym w wymiarze performatywnym”, [więcej:] I. Zmysłony, *Lekkie rozczarowanie. Rozmowa z Claire Bishop*, dwutygodnik.com, nr 181, 2016, [online:]: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6460-lekkie-rozczarowanie.html> (dostęp: 22.05.2022).

⁴³⁴ C. Bishop, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, „Artforum”, February 2006; [online:]: http://cam.usf.edu/cam/exhibitions/2008_8_torolab/readings/the_social_turn_cbishop.pdf/ (dostęp: 22.05.2022).

⁴³⁵ Niezależnie od tego, warto zwrócić uwagę na rozwój teatru partycypacyjnego w Polsce. Ma on silny potencjał krytyczno-instytucjonalny, ponieważ zadaje pytanie o to, kto ma prawo do reprezentacji, do bycia na scenie. W ostatnich latach pojawia się na przykład wiele spektakli i działań performatywnych realizowanych wspólnie z młodzieżą. Podczas „Małej Boskiej Komedii” – części krakowskiego festiwalu poświęconego perspektywie dziecka i nastolatka – Dorota Kowalkowska i Michał Buszewicz wraz z młodzieżą zaangażowaną w projekty teatralne realizowane w teatrach w całej Polsce, zrealizowali wydarzenie performatywne „21 postulatów dla przyszłości teatru”. Z młodzieżą pracuje Kuba Skrzywanek, realizując spektakle „To my jesteście przyszłością” (Teatr Nowy Proxima w Krakowie) czy „Autokorekta” (TR Warszawa i XIII Liceum Ogólnokształcące im. płk. Leopolda Lisa-Kuli w Warszawie), a także Gosia Wdowik, która pracowała z nastolatkami przy projektach „Dziewczynki” (Studio TeatrGaleria) czy „Gniew” (Teatr Powszechny w Warszawie).

całkowitej wymiany, ile do pilnego naruszenia: potrzebne są natychmiast nowe sposoby porozumienia, dialogowania, wytwarzania wspólnej obecności i uwagi⁴³⁶.

F. Polityka, cenzura...

Bezpośredni wpływ polityki i polityków, stojących niejednokrotnie na czele samorządów czy ministerstwa (organizatorów instytucji teatralnych), jest rozpoznany i komentowany w środowiskach twórczych od lat. Nasilenie postaw i narracji prawicowych i skrajnie prawicowych – widoczne coraz mocniej od 2014 roku – a w konsekwencji wygrana w wyborach Zjednoczonej Prawicy, doprowadziły do wyjątkowych, bezprecedensowych wydarzeń w teatrach i w przestrzeni publicznej. Na początek warto skrótowo wspomnieć o negatywnych elementach polityki organizatorów instytucji: wpływaniu na programy instytucji i ich kierownictwo poprzez takie narzędzia jak na przykład nieprzejrzyste, podatne na manipulacje konkursy na stanowiska, personalne naciski na dyrekcję, tzw. cenzura ekonomiczna czy odwoływanie dyrekcji w oparciu o zastrzeżenia finansowe, podczas kiedy faktycznym powodem są kwestie repertuarowe. Z tym ostatnim mamy do czynienia w przypadku prób odwołania dyrektora Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie, Krzysztofa Głuchowskiego – oficjalnie za uchybienie w procedurze przetargowej, a półoficjalnie także za „naruszenie dobrego imienia teatru”, czyli premierę „Dziadów” w reżyserii Mai Kleczewskiej, po której Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego wycofało się z finansowania instytucji, a także z planów uczynienia sceny teatrem narodowym. Głośnym wydarzeniem było również powołanie na dyrektora Teatru Polskiego we Wrocławiu Cezarego Morawskiego, intensywnie promowanego na to stanowisko przez lokalne struktury Polskiego Stronnictwa Ludowego. Kandydatura przeszła w ekspresowo przeprowadzonym konkursie i zaakceptowali ją rządzący w województwie Bezpartyjni Samorządowcy oraz minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Piotr Gliński. Odwołanie Morawskiego po dwóch latach nie przyniosło poprawy sytuacji. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że instytucja została zdewastowana, zarówno pod względem

⁴³⁶ E. Guderian-Czaplińska, *Wyburzanie ścianek...*, dz. cyt.

artystycznym, jak i finansowym, frekwencyjnym czy zespołowym⁴³⁷. Zespół powołał zresztą Teatr Polski w Podziemiu: unikalną grupę złożoną z byłych aktorów Teatru Polskiego we Wrocławiu, pracowników działu literackiego (w tym kierownika literackiego Piotra Rudzkiego, pełniącym w Podziemiu rolę kuratora artystycznego). Grupą, która funkcjonuje dziś już nie tyle jako ruch protestu, co projekt artystyczny, zarządza Rada Teatru. W realizowanych przez zespół performansach i spektaklach niejednokrotnie pojawiają się wątki autotematyczne, odwołujące się do sytuacji byłych aktorów Teatru Polskiego⁴³⁸. Specyficznym gestem krytyczno-instytucjonalnym – raczej lirycznym niż dyskursywnym i analitycznym – były m.in. paralelne spektakle przygotowane w 2020 roku przez Michała Borczucha: „Aktorzy prowincjonalni. Autobiografie” Teatru Polskiego w Podziemiu oraz „Aktorzy prowincjonalni. Sobowtór” Starego Teatru w Krakowie (w 2017 roku ogłoszony przez MKiDN konkurs na stanowisko dyrektora Starego Teatru w atmosferze skandalu wygrał Marek Mikos, a Jan Klata musiał odejść ze stanowiska). Gestem tym Borczuch odwoływał się do odmiennych strategii przyjętych przez zespoły dwóch teatrów w obliczu zmian w ich władzach: Teatr Polski wszedł w ostrą konfrontację, natomiast Stary Teatr wybrał próbę dialogu. Polski zniknął z mapy liczących się ośrodków teatralnych, Stary trwa. W przedstawieniu Podziemia aktorzy opowiadali własne historie, dotyczące głównie utraty miejsca pracy i konsekwencji z tego wynikających. Jak relacjonuje Maciej Guzy,

[n]ad tym postrzępionym splotem prywatnych – często hermetycznych – opowieści nadpisana jest refleksja bardziej ogólna. Zresztą bardzo aktualna. Z jednej z rozmów wyłania się problem tego, czym jest zespół teatralny i jaką postawę zająć wobec teatru jako przestrzeni dzielenia doświadczeń, a równocześnie instytucji warunkującej ekonomiczny status swoich (współ)pracowników. Jak dalece postrzeganie tej przestrzeni w kategoriach miejsca pracy jest korzystne (pozwala kontrolować warunki zatrudnienia i zapobiegać nadużyciom), a jak bardzo nie wystarcza, aby opisać złożoną –

⁴³⁷ Opis wydarzeń wokół Teatru Polskiego we Wrocławiu jest dostępny na przykład tutaj: W. Mrozek, *Operacja się udała, pacjent zmarł. Tak kończy się najdłuższa kulturalna telenowela ery „dobrej zmiany”*, „Gazeta Wyborcza”, 23.02.2020; [online:]: <https://wyborcza.pl/7,75410,25625865,operacja-sie-udala-pacjent-zmarl-tak-konczy-sie-najdluzsza.html/> (dostęp: 22.05.2022).

⁴³⁸ Obok spektakli Teatru Polskiego w Podziemiu, tematykę tę podejmował m.in. Marcin Liber w spektaklu „Fuck... Sceny buntu”.

wyjatkową na tle innych profesji – relację aktorek i aktorów z grupą, stanowiącą zespół?⁴³⁹

Z kolei kilka lat wcześniej ówczesny prezydent Poznania Ryszard Grobelny odwołał ze stanowiska dyrektorkę Teatru Ósmego dnia Ewę Wójciak. Była to decyzja jawnie polityczna – jak wskazywało poznańskie środowisko naukowe i artystyczne, mająca charakter personalnego odwetu⁴⁴⁰. W odpowiedzi na te i wcześniejsze wydarzenia (wokół „Golgoty Picnic”) zorganizowano w Ósemkach Festiwal Okupacyjny. W jego ramach odbyły się wydarzenia artystyczne, debaty i wykłady, m.in. II Ogólnopolska Konferencja Programowa Komisji Środowiskowej „Pracownicy sztuki” OZZ Inicjatywa Pracownicza, debata „Instytucje kultury jako pole walki, czyli jak się organizować?”, a także projekt teatralny „Poznań miasto otwarte” w reżyserii Krzysztofa Szekalskiego i dramaturgii Michała Wybieralskiego. Autorzy wskazywali w nim na charakter tak zwanych elit Poznania: politycy, biznesmeni i znaczna część środowiska kulturalnego są ze sobą powiązani, zwłaszcza towarzysko. Stąd nie ma miejsca na spory ideowe czy realizowanie potrzeb lokalnej społeczności – liczą się bowiem zależności środowiskowe i towarzyszące im interesy. W pracy nad projektem twórcy korzystali m.in. z protokołów sesji Rady Miasta Poznania, podczas których lokalni samorządowcy dyskutowali na temat molestowania chórzystów Polskich Słowików przez dyrygenta Wojciecha Kroloppa, listu w obronie – jak to określono – dobrego imienia abp. Juliusza Paetza, podpisanego przez elity akademickie, kulturalne i biznesowe Poznania, a także Teatru Ósmego Dnia i spektaklu „Golgota Picnic”.

Niepowodzeniem zakończyła się z kolei podjęta przez władze Rzeszowa – pod naciskiem kurii – próba odwołania spektaklu „#chybanieja” w reż. Pawła Passiniego w Teatrze Maski. Spektakl – dotyczący m.in. pedofilii w Kościele katolickim – miał obrażać uczucia religijne. Dyrektorka teatru Monika Szela, ryzykując konflikt ze swoim pracodawcą, zdecydowała o kontynuacji przygotowań do premiery.

G. ...autocenzura, Kościół katolicki...

⁴³⁹ M. Guzy, *Czy wciąż jesteście byli aktorkami i aktorami Teatru Polskiego we Wrocławiu?* „Didaskalia”, nr 162/2021, s.248.

⁴⁴⁰ *Poznań: „niewiele znacząca stacja kolejowa między Berlinem a Warszawą”*, Gazeta Wyborcza – Poznań, nr 171, 1.08.2014; [online:] <https://e-teatr.pl/poznan-w-obronie-ewy-wojciak-a183401/> (dostęp: 22.05.2022).

Bezpośrednie ingerencje i próby wpływania na autonomiczne działania artystyczne podejmowane przez władze publiczne, współegzystują z całą sferą innych, obowiązujących, lecz „niewidzialnych” reguł: władzy symbolicznej i przemocy symbolicznej, rozumianych – za Pierre’em Bourdieu – jako władza, „której udaje się narzucić znaczenia, i to narzucić je jako uprawnione, ukrywając układy sił leżące u podstaw jej mocy”⁴⁴¹. Przemoc symboliczna – która polega na transmisji schematów zachowań i treści danej kultury wraz z narzuceniem ich interpretacji – dokonuje się więc, jak pisze Bourdieu, „dokładnie tam, gdzie się jej za przemoc nie uważa. Opiera się na akceptowaniu przez ludzi zespołu podstawowych przedrefleksyjnych założeń”⁴⁴². Tą właśnie sferą – trudniejszą do uchwycenia w polskim teatrze – zajęła się również krytyka instytucjonalna. Skutecznie opisała instytucję Kościoła katolickiego w Polsce jako najważniejszego – obok władz publicznych – gracza, który ustanawia reguły i przenosi je na działania artystyczne. Opisanie, a właściwie obnażenie, roli Kościoła w procesie podejmowania ważnych decyzji publicznych, uważam za najważniejszy – obok rozwoju świadomości feministycznej – wyróżnik polskiej wersji krytyki instytucjonalnej.

Pierwszy, emblematyczny przykład to oczywiście odwołanie spektaklu „Golgota Picnic” na Festiwalu Malta w 2014 roku, a także wydarzenia, które decyzję poprzedziły, nie wyłączając komentarzy, polemik i tekstów analitycznych. Najistotniejsze z nich zostały zebrane w dwóch publikacjach podsumowujących: „Golgota Picnic w Polsce. Dokumentacja wydarzeń maj-lipiec 2014”⁴⁴³ oraz „Piknik Gulgota Polska. Sztuka – religia – demokracja”⁴⁴⁴. Analizy te nie ograniczyły się jednak do konfliktu pomiędzy ochroną uczuć religijnych a ochroną wolności słowa, lecz wyeksponowały zależności pomiędzy samorządem, Kościołem a instytucjami publicznymi, w tym instytucjami kultury. Zajęto się więc ustrojem państwa – nie tyle w sensie litery prawa, co powszechnych praktyk instytucji i urzędników powiązanych nieformalnymi zależnościami i ulegających naciskom ze strony hierarchów Kościoła⁴⁴⁵. Jak wskazują

⁴⁴¹ P. Bourdieu, J. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 73.

⁴⁴² P. Bourdieu, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 162.

⁴⁴³ P. Płoski, D. Semenowicz (red.), *Golgota Picnic w Polsce. Dokumentacja wydarzeń maj-lipiec 2014*, Fundacja Malta, Poznań 2014; [online:]

https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/5917/Golgota_Picnic_w_Polsce_Dokumentacja_wydarzen.pdf?sequence=1&isAllowed=y/ (dostęp: 22.05.2022).

⁴⁴⁴ *Piknik Gulgota Polska. Sztuka – religia – demokracja*, red. A. Adamiczka-Sitek, I. Kurz, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2015.

⁴⁴⁵ A. Adamiczka-Sitek, I. Kurz, *Demokracja. Zrób to sam*, [w:] *Piknik Gulgota Polska...*, s. 6.

Agata Adamiecka-Sitek i Iwona Kurz, w procesie, który doprowadził do odwołania spektaklu zawodziły kolejne instytucje: władze samorządowe – w szczególności prezydent Poznania Ryszard Grobelny, który odmówił festiwalowi wsparcia i osłabił jego pozycję, publicznie deklarując, że nie obejrzy spektaklu ze względu na to, że może być on niezgodny z wyznawanymi przez niego wartościami⁴⁴⁶; policja – która wobec zapowiedzi protestów przeciwko spektaklowi z rzekomym udziałem pięćdziesięciu tysięcy uczestników złożyła deklarację bezradności; a wreszcie sam Festiwal, kiedy jego dyrektor Michał Merczyński podjął decyzję o odwołaniu pokazów (początkowo polemizując z zarzutami i powołując się na zagwarantowaną w Konstytucji wolność twórczości artystycznej, ostatecznie skapitulował wysuwając argument o bezpieczeństwie publicznym – pierwszym „alibi w sytuacjach naruszania swobód demokratycznych w wielu dzisiejszych sporach światopoglądowych”)⁴⁴⁷. Przemoc symboliczna w wydarzeniach wokół „Golgoty Picnic” objawiała się też w publicznych wypowiedziach osób zaangażowanych w spór. Z jednej strony w oświadczeniu prezydenta Ryszarda Grobelnego mogliśmy przeczytać:

Data i miejsce spektaklu nabierają szczególnego znaczenia w kontekście wcześniej zaplanowanych na ten dzień wydarzeń: od lat, tego dnia, właśnie w tym miejscu, odbywa się procesja ku czci Najświętszego Serca Pana Jezusa; świętujemy wówczas rocznicę Powstania Poznańskiego Czerwca '56 roku; a w tym roku dodatkowo w Poznaniu swoje spotkania mają także kibice. I choć organizator zapewnia, że zbieżność dat jest całkowicie przypadkowa, to jednocześnie jest ona wielce niefortunna.⁴⁴⁸

Z kolei dyrektor Festiwalu Michał Merczyński w wywiadzie Marcina Kąckiego mówił m.in.:

[Marcin Kącki]: Abp Gądecki ustawia pana w roli niepoprawnego wychowanka. W liście karcii: „Niestety, w tym roku nie tylko się nie poprawiło, ale i pogorszyło”. Czy dyrektor festiwalu teatralnego powinien dyskutować o programie z kościelną hierarchią?

⁴⁴⁶ *Prezydent Poznania w sprawie „Golgota Picnic”*, biuletyn.poznan.pl, 18.06.2014; [online:] <https://www.poznan.pl/mim/bm/news/prezydent-poznania-w-sprawie-golgota-picnic,71464.html/> (dostęp: 22.05.2022).

⁴⁴⁷ A. Adamiecka-Sitek, I. Kurz, *Demokracja...*, dz. cyt., s. 7.

⁴⁴⁸ *Prezydent Poznania...*, dz. cyt.

[Michał Merczyński]: A co miałem zrobić? Zignorować list? (...) Chciałem być kulturalny.

(...)

[MK]: Następnego dnia pojawia się oświadczenie prezydenta Grobelnego. Dystansuje się od spektaklu, pisze o poszanowaniu poznańskich wartości, zapowiada, że na spektakl nie pójdzie (...) To wotum nieufności wobec pana.

[MM]: Byłem zdziwiony. Nie sądziłem, że tak to napisze (...)

[MK]: Dzień później abp Gądecki mówi publicznie: „Jedyną formą, która by ucięła sprawę, jest protest ogólnopolski, który by groził zamieszkami”.

[MM]: To mnie zmroziło (...) Szukam poparcia. W 1983 roku Lech Raczak, gdy władze zdjęły mu „Piołun”, uciekł w Poznaniu do dominikanów, pokazał spektakl

w klasztorze. Ja podobnie, dzwonię do ojca Tomasza Dostatniego, przesyłam mu płytę ze spektaklem, proszę o publiczną opinię (...) Zadzwoiłem jeszcze do ks. Andrzeja Lutra (...) Luter mówi: „Nudne, ale mnie nie obraża”. Nikt jednak nie słucha Lutra, Dostatniego (...) to nie ja zdjąłem spektakl. To rzeczywistość, polityka, procesja wdarła się na mój festiwal i zagroziła życiu moich przyjaciół.⁴⁴⁹

Joanna Krakowska wywiad Marcina Kąckiego z Merczyńskim uważa za najważniejszą rzecz, która wydarzyła się w kontekście odwołania spektaklu⁴⁵⁰. Wypowiedzi dyrektora Malty przeanalizowała w wykładzie „Konformizm – analiza przypadków”, wygłoszonego podczas wspomnianego już Festiwalu Okupacyjnego w Teatrze Ósmego Dnia. Jego fragment brzmi:

Czy można powiedzieć, że Michał Merczyński przyjął strategię Poloniusza z rozmowy z Hamletem o chmurze? Myślę, że można. W Golgotcie Picnic zobaczył teatr krytyczny, zaprosił ją. Od kiedy ją odwołał, zobaczył w niej zarzewie wojny domowej, a kiedy współorganizował protest przeciwko odwołaniu, zobaczył w niej zaczyn do rozmowy. (...) Hamlet: Czy widzisz

⁴⁴⁹ M. Kącki, *Rozmowa z szefem festiwalu Malta o odwołaniu „Golgota Picnic”*. „Nie jestem didżejem Episkopatu”, wyborcza.pl, „Duży Format”, 26.06.2014; [online:] <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,16214254,rozmowa-z-szefem-festiwalu-malta-o-odwolaniu-golgota-picnic.html/> (dostęp: 22.05.2022).

⁴⁵⁰ M. Kącki, V. Szostak, J. Krakowska: *Jesteście konformistami*, wyborcza.pl, „Duży Format” 9.10.2014, [online:] <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,16769936,joanna-krakowska-jestescie-konformistami.html/> (dostęp: 22.05.2022).

waćpan tę chmurę z kształtu podobną do teatru? Merczyński: W rzeczy samej, istny teatr. Hamlet: Zdaje mi się, że jest podobniejsza do biskupa. Merczyński: Prawda, z boku podobniejsza do biskupa. Hamlet: Albo raczej do listu Obywateli Kultury. Merczyński: Bardzo podobna do listu Obywateli Kultury.⁴⁵¹

Krakowska chciała tym samym „(...) pokazać strategię, jaką oportuniści wszystkich czasów przyjmują dla usprawiedliwienia swoich decyzji (...) To modelowa wypowiedź osoby, która broni strategii uległości”⁴⁵². Krakowska wskazuje, że w dyskusji wokół „Golgoty Picnic” został fałszywie zidentyfikowany przeciwnik: stroną nie były osoby protestujące przeciwko spektaklowi, bo „ludzie mają prawo protestować”, ale sam Merczyński – problem był bowiem w decyzji o zdjęciu spektaklu. Naukowiecyni dopowiadała:

Merczyński okazał się mistrzem świata, bo zvekslował swoją odpowiedzialność – w mailu od organizatorów protestu przeciw zdjęciu „Golgoty” przeczytałam informację, że Malta jest „partnerem protestu” – zorganizował debatę, którą Jacek Żakowski opisał jako triumf demokracji. Dobrze, że się odbyła, ale mogła równie dobrze odbyć się po tym, gdy Rodrigo Garcia odegrałby swoje przedstawienie.⁴⁵³

Warto także przypomnieć wypowiedź Merczyńskiego, w której informował o tym, że spektakl nie jest finansowany ze środków publicznych⁴⁵⁴. Podważył tym samym podstawową wartość kultury publicznej jako takiej, która prezentuje różnorodne poglądy i podejmuje nieakceptowane społecznie tematy. Użył jednocześnie demagogicznego chwytu, polegającego na przywołaniu figury „zwykłego podatnika” – konstruktowi powołanego do istnienia „zawsze po to, by podważać prawo do publicznego finansowania tego, co nie mieści się w ideologii wyznawanej przez posługującego się nim polityka”⁴⁵⁵. Michał Merczyński wpadł więc w pułapkę władzy symbolicznej i to w jej imieniu poddał (auto)cenzurze spektakl Rodriga Garcii. Charakterystyczny i ujawniony w tej sprawie splot religijnych, politycznych i ekonomicznych uwarunkowań skutkuje nową, rozproszoną wersją cenzury, którą próbowała opisać Ewa Majewska:

⁴⁵¹ Joanna Krakowska: *Konformizm – analiza przypadków*, 20 października 2014, nagranie wideo, z materiałów archiwalnych Teatru Ósmego Dnia. [Podaję za:] P. Skorupska, *Teatr Ósmego Dnia. Sztuka – rewolucja – instytucja*, „Performer”, nr 19; [online:] <https://grotowski.net/performer/performer-19/teatr-osmego-dnia-sztuka-rewolucja-instytucja/> (dostęp: 22.05.2022).

⁴⁵² M. Kącki, V. Szostak, *J. Krakowska: Jesteście...*, dz. cyt.

⁴⁵³ Tamże.

⁴⁵⁴ *Golgota Picnic w Polsce. Dokumentacja wydarzeń...*, dz. cyt., s. 103.

⁴⁵⁵ A. Adamięcka-Sitek, I. Kurz, *Demokracja...*, dz. cyt., s. 8.

Za podstawową formę cenzury ekonomicznej uznałabym niemal całkowitą niewidzialność splotu religijnych i politycznych norm społecznych i ich ekonomicznych skutków. Ograniczenia wolności sztuki nie mają ekonomicznej, religijnej czy politycznej postaci, w każdym razie nie na co dzień. W codziennej praktyce świata sztuki tworzą one jeden reżim, jedną formę dystrybucji tego, co widzialne.⁴⁵⁶

Podczas wywiadu pogłębionego Marta Jalowska wskazała na powszechność cenzury i autocenzury, obecną również w organizacjach pozarządowych zależnych od miejskich grantów. Konformistyczne zachowania osób nimi zarządzających bywają dla nich samym dojmującym doświadczeniem: „Rozumiem tę sytuację – my jako organizacje pozarządowe zależymy od pieniędzy miejskich. Jeśli coś się wydarzy to znikamy, nikt o nas nie zadba. (...) Mamy dużo słabszą pozycję niż instytucje kultury”⁴⁵⁷. Dzisiejsza cenzura i (auto)cenzura – jak konkludują Adamiecka-Sitek i Kurz – działa w imię ochrony wartości religijnych i powiązanego z nimi politycznego kapitału oraz za sprawą dystrybucji środków publicznych, bezpieczeństwa instytucjonalnego i uznania ze strony lokalnych władz. Tym samym powstaje paternalistyczna demokracja ochronna – jak nazywają ją autorki – w której chronione są bezpieczeństwo publiczne i uczucia religijne, w efekcie czego obywatele chronieni są przed każdą, nawet najmniejszą kontrowersją⁴⁵⁸.

Taka retoryka okazuje się niezwykle skuteczna, czego dowodem jest jeszcze inny incydent – odwołanie przez Jana Klatę premiery spektaklu Olivera Frłjicia „Nie-Boska komedia. Szczątki” w Narodowym Teatrze Starym w Krakowie. Decyzja Klaty odczytywana wówczas jako ugięcie się dyrektora przed pravicowymi środowiskami w imię bezpieczeństwa publicznego, dziś – co po prawie dwóch latach od wydarzeń potwierdził sam dyrektor Starego Teatru⁴⁵⁹ – postrzegana jest jako instrumentalne odwołanie się do zasady bezpieczeństwa, aby przerwać pracę Frłjicia (projekt nie podobał się Klacie zarówno pod względem artystycznym, jak też ze względu na metody pracy z zespołem). Sytuacja ta była analizowana w kolejnych działaniach krytyczno-instytucjonalnych – podczas debaty „Nie-Boska. Powidok”⁴⁶⁰, zorganizowanej

⁴⁵⁶ E. Majewska, *Sztuka jako pozór. Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*, Kraków, Korporacja Ha!art, 2013, s. 85.

⁴⁵⁷ Wywiad pogłębiony z Martą Jalowską i Kamilą Worobiej, 31.03.2022.

⁴⁵⁸ A. Adamiecka-Sitek, I. Kurz, *Demokracja...*, dz. cyt., s.7, s.10.

⁴⁵⁹ D. Kosiński, *Nothing Else Matters*, [online:] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/204389/nothing-else-matters/> (dostęp: 21.05.2022).

⁴⁶⁰ Autoryzowane fragmenty dyskusji opublikowane zostały tutaj: *Oliver Frłjić, Zygmunt Józefczak, Marta Nieradkiewicz, Joanna Wichowska, Agnieszka Jakimiak, Juliusz Chrzastkowski, Krzysztof Zarzecki, Goran*

w Instytucie Teatralnym miesiąc po zawieszeniu prób do spektaklu oraz dwa lata później w spektaklu „Nie-Boska. Wyznanie” (który zrealizowali Agnieszka Jakimiak, Goran Injac, Joanna Wichowska i Oliver Frłjć w ramach Teatru POP-UP, efemerycznej, znikającej parainstytucji krytycznej, kuratorowanej przez Agatę Siwiak i Grzegorza Niziołka). Nie chodziło tu o zrekonstruowanie spektaklu, do którego nie doszło, ale o sytuację wokół niego i powrót do pytania o praktyki cenzorskie oraz autocenzorskie, zmiany w instytucjach i w kanonie artystycznym, a także konsekwencje ograniczania swobód artystycznych⁴⁶¹.

Inną strategię – mowa o wydarzeniach wokół „Kłątwy” – obrała dyrekcja Teatru Powszechnego w Warszawie, stając murem za zespołem przygotowującym przedstawienie i podtrzymując własne wybory programowe. Anna Majewska zwracała uwagę na wagę gestu Pawła Łysaka i Pawła Sztarbowskiego:

Myślę, że to bardzo ważne, żeby to docenić, bo to był moment, w którym wykorzystano siłę instytucji – ciężkiej, repertuarowej, z dyrektorami – do tego, żeby bronić jej programu, nie ulegać presji.⁴⁶²

Instytucja nie wycofała się z prezentacji spektaklu podczas protestów i wyrażała swoje stanowisko, m.in. poprzez regularne publikowanie oświadczeń dotyczących „Kłątwy” i wydarzeń z nią związanych. Dyrekcja powoływała się na konstytucyjne gwarancje wolności wypowiedzi artystycznej, wolności wyrażania poglądów, wolności zgromadzeń (głównie w kontekście osób protestujących przeciwko spektaklowi), wskazywała policję jako organ odpowiedzialny za zapewnienie bezpieczeństwa wokół budynku instytucji, nie godząc się na przyjęcie na siebie odpowiedzialności za uspokojenie nastrojów. Nagłaśniała tematykę spektaklu, pisząc, że „nagonka medialna odwraca uwagę od głównych tematów spektaklu, jakimi są w szczególności: wieloletni problem tolerowania i ukrywania pedofilii, krytyka nadużyć władzy Kościoła katolickiego (...)”⁴⁶³ a także, że odwraca uwagę od misji sceny publicznej, która „ma obowiązek realizować swoje plany

Injac, Szymon Czacki, Agata Adamiecka-Sitek, *Nie-Boska. Powidok. Rozmowa z udziałem twórców przedstawienia „Nie-Boska komedia. Szczątki”*, „Didaskalia” nr 119/2014, s. 2-14.

⁴⁶¹ Wydarzenia i konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frłjcia z perspektywy archiwum performatywnego dokładnie opisuje Magdalena Rewerenda: M. Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frłjcia*, Toruń 2020.

⁴⁶² Wywiad pogłębiony z Zuzanną Berednt i Anną Majewską, 6.04.2022.

⁴⁶³ [online:] <https://www.powszechny.com/aktualnosci/oswiadczenie-ws-spektaklu-klatwa-w-rez-olivera-frljcia-24-02-2017.html> (dostęp: 22.05.2022). Wszystkie oświadczenia Teatru dotyczące „Kłątwy” dostępne są tutaj: <https://www.powszechny.com/aktualnosci/oswiadczenia-teatru-ws-spektaklu-klatwa-i-wydarzen-z-nim-zwiazanych.html/> (dostęp: 22.05.2022).

artystyczne, podejmując trudne, niekoniecznie powszechnie akceptowane tematy”⁴⁶⁴. Interesująca w tym kontekście wydaje się opinia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W komunikacie wydanym z tej okazji wyliczono „kontrowersje prawne” (!), które wzbudzić miał spektakl:

Czy tego rodzaju performans, łączący działania artystyczne ze znieważaniem religii i naruszeniem najwyższych wartości Kościoła katolickiego, pozostaje w zgodzie z art. 73 Konstytucji RP (wolność twórczości artystycznej), czy nie narusza on innych konstytucyjnych wartości, zawartych w art. art. 30 (zasada przyrodzonej godności), art. 32 (zasada równości, zakaz dyskryminacji), art. 37 (korzystanie z wolności i praw konstytucyjnych), art. 53 (wolność sumienia i wyznania), a wreszcie art. 2 (zasada demokratycznego państwa prawa)? Zbadać i ocenić to powinna trzecia władza, niezawisła i stojąca na straży poszanowania prawa wywiedzionego z ducha i litery Konstytucji. Warto też przy lekturze ustawy zasadniczej zwrócić uwagę na jej preambułę, w której stanowiący ją Naród podkreśla potrzebę zachowania przyrodzonej godności człowieka, a z poszanowania prawa do indywidualnej wolności i obowiązku solidarności z innymi czyni „niewzruszoną podstawę Rzeczypospolitej”⁴⁶⁵.

Znaczący wydaje się w tym kontekście fakt, że uruchomione z urzędu śledztwo prokuratury dotyczyło właśnie podejrzenia obrazy uczuć religijnych (m.in. seks oralny z figurą papieża, scena wieszania pomnika papieża, ścinanie krzyża). Żadnej refleksji – ani zainteresowania wymiaru sprawiedliwości i opinii publicznej – nie wywołał jednak monolog o nienawiści do muzułmanów w wykonaniu Jacka Belera. Aktor wyszukiwał muzułmanów wśród widzów, szarpał ich i mówił:

Jestem Polakiem, katolikiem, będę bronił tych wartości. Widzimy, że cudzoziemcy, przede wszystkim muzułmanie, rozprzestrzeniają się po naszym kraju jak choroba. (...) Znam tych ludzi, lubię ich, szanuję, ale za każdym razem, jak podaję im rękę, zadaję sobie pytanie: skąd możemy wiedzieć, że nie są terrorystami? (...) Powiedzmy sobie jasno, nie wszyscy muzułmanie to terroryści, ale wszyscy terroryści to muzułmanie⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ [online:] <https://www.powszechny.com/aktualnosci/oswiadczenie-ws-majowych-pokazow-spektaklu-klatwa-i-wydarzen-z-nimi-zwiazanych-02-06-2017.html/> (dostęp: 22.05.2022).

⁴⁶⁵ Komunikat ws. zajść przed Teatrem Powszechnym w Warszawie, [online:] <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/komunikat-ws.-zajsc-przed-teatrem-powszechnym-w-warszawie-7325.php/> (dostęp: 21.05.2022).

⁴⁶⁶ Fragment monologu Jacka Belera w spektaklu „Kłątwa”.

Okazuje się więc – co dostrzegają również osoby zaangażowane w działania krytyczno-instytucjonalne – że współczesna, rozproszona forma cenzury, a w konsekwencji i autocenzury, operuje różnymi narzędziami: ekonomicznymi, politycznymi, społecznymi, kulturowymi czy afektywnymi. W tekście „Cenzura w afekcie” Grzegorz Niziołek wskazywał modele cenzury strukturalnej, które działają „za pomocą afektywnej presji norm kulturowych, a nie instytucji politycznych”⁴⁶⁷. Pogłębioną i wielowątkową dyskusję na ten temat podjęto także podczas konferencji „Autocenzura i cenzura. Nowe ujęcia”, zorganizowanej przez Katedrę Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ oraz redakcję „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Wystąpienia wygłosili m.in. Agnieszka Jakimiak – o autocenzurze w kontekście krytyki instytucjonalnej, Weronika Szczawińska – o fantazjach dotyczących publiczności, skutkujących cenzurą w instytucjach teatralnych, Piotr Olkusz – o (nie)możliwości uprawiania alternatywnej sztuki w czasach upolitycznionych grantów czy Piotr Dobrowolski – o kształtowaniu opinii publicznej jako formie cenzury. Referat na temat wydarzeń wokół spektaklu pod pierwotnym tytułem „Teren badań: Jeźycjada” Agnieszki Jakimiak w reżyserii Weroniki Szczawińskiej (który swoją premierę miał pod koniec maja 2014 roku w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu) wygłosił też Witold Mrozek. W tym ostatnim przypadku cenzura przeprowadzona przez sąd, opierała się na argumentacji dotyczącej ochrony praw autorskich i patentowych.

Warto przypomnieć, że autorka książek wchodzących w skład tytułowego cyklu, Małgorzata Musierowicz, wniosła do sądu pozew o naruszenie praw autorskich, dóbr osobistych i zarejestrowanego znaku towarowego „Jeźycjada” (pisarka wystąpiła do urzędu patentowego o jego rejestrację dopiero kilka dni po premierze). Sprawa toczyła się z wyłączeniem jawności, a już w lipcu tego samego roku sąd, na wniosek pisarki, zakazał wystawiania przedstawienia (do zakończenia postępowania sądowego, które nadal trwa). Zarówno twórczynię, jak i dyrekcja Zamku nie zgadzały się z linią argumentacji prawników Musierowicz. W oficjalnym oświadczeniu dyrektorka instytucji Anna Hryniewiecka pisała:

(...) dążenie do uniemożliwienia innym autorom tworzenia dzieł inspirowanych cudzą twórczością jest próbą ograniczania wolności twórczej oraz przejawem zwalczania zjawisk obecnych we współczesnej kulturze. Powyższe działanie stanowi przejaw braku zrozumienia sztuki współczesnej, która posługuje się

⁴⁶⁷ G. Niziołek, *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie”, 2016, nr 4, s. 256-264.

swobodnie cytatem, kliszami, stereotypami, zapożyczeniami z innych utworów.⁴⁶⁸

Hryniewiecka podkreślała, że powieści pisarki były jedynie inspiracją do powstania spektaklu. Stąd jest on w zasadzie odrębnym dziełem w rozumieniu prawa autorskiego, a nie utworem zależnym, na przykład adaptacją. Do podobnej opinii przychyliła się jedna z najlepszych specjalistek w zakresie prawa własności intelektualnej, współpracująca z branżą kreatywną i środowiskiem twórczym adwokatka Magdalena Miernik⁴⁶⁹. Zastrzeżenia – tym razem do wniosku patentowego pisarki – złożyła (bezsukcesownie) Weronika Szczawińska, argumentując, że autorem terminu „Jeżycjada” był prof. Zbigniew Raszewski, sam termin używany jest w języku potocznym, a żaden z tomów cyklu Musierowicz nie został tak zatytułowany. Twórczynie nie zgodziły się także z zarzutem naruszenia dóbr osobistych Musierowicz. Spektakl diagnozował przekonania na temat klasy średniej, której klasycznym i znanym w Poznaniu przykładem była fikcyjna rodzina Borejków (spektakl, jeszcze przed wydaniem zakazu wystawiania, był grany na festiwalu w Niemczech pod tytułem „Teren badań: Zastrzeżony znak towarowy”, a później „Teren badań: literatura dziewczęca z poznańskich Jeżyc”). Agnieszka Jakimiak pisała:

My nie wyśmiewamy się (...) z tego, jak napisana jest „Jeżycjada”. Natomiast faktycznie w dość ironiczny sposób podchodzimy do lęków i upodobań, z jakich zbudowana jest klasa średnia, reprezentowana przez powieściową poznańsko-mieszczańską rodzinę zamieszkałą w kamienicy. W tym spektaklu może się ona przejrzeć w zwierciadle, w którym nie do końca chce się przeglądać.⁴⁷⁰

Sytuacja wokół „Jeżycjady” pokazała, jak nadużywanie prawa własności intelektualnej może krępować wolność wypowiedzi. Niezależnie od ostatecznego wyroku długotrwały proces sądowy uniemożliwia eksploatację spektaklu. Wydaje się, że prawo autorskie i prawo patentowe są w tym przypadku wykorzystywane instrumentalnie, jako pretekst do zablokowania treści, które po prostu nie spodobały się pisarce. Rok później podobną

⁴⁶⁸ Poznań. Ruszył proces o naruszenie praw autorskich Małgorzaty Musierowicz, depesza PAP, 26.11.2015, [online:] <https://e-teatr.pl/poznan-ruszył-proces-o-naruszenie-praw-autorskich-małgorzaty-musierowicz-a208775/> (dostęp: 23.05.2022).

⁴⁶⁹ M. Miernik, *Małgorzata Musierowicz walczy o prawa do „Jeżycjady”*, lookreatywni.pl, 8.12.2015; [online:] <https://lookreatywni.pl/baza-wiedzy/musierowicz-walczy-o-prawa-autorskie-do-jezycjady/> (dostęp: 21.05.2022)

⁴⁷⁰ J. Majmurek, *Nie wyśmiewamy się z „Jeżycjady”*. Rozmowa z Agnieszką Jakimiak, „Dziennik Opinii” 18.08.2015, [online:] <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/nie-wysmiewamy-sie-z-jezycjady.html>

strategię próbował wykorzystać syn Violetty Villas. Za naruszenie dóbr osobistych jego i jego matki w spektaklu „Las Villas” słupskiego Nowego Teatru, domagał się m.in. zdjęcia przedstawienia z afisza. „Ja chcę, żeby to przedstawienie przestało istnieć”⁴⁷¹ – mówił. W trakcie postępowania poszerzył także pozew o kwestię braku zgody na wykorzystanie w spektaklu piosenek Villas. Jak się okazało – bezskutecznie: sąd w całości oddalił roszczenia.

H. ...kapitalizm

Różne związki sztuki z kapitalizmem dobrze podsumowała Bojana Kunst w książce „Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu”⁴⁷². Publikacja – wydana w Polsce w 2016 roku – mocno wpłynęła na kształt zaplecza teoretycznego osób zajmujących się krytyką instytucjonalną w sztukach performatywnych. Kunst pokazuje w niej bowiem, że relacje sztuki i kapitalizmu wiążą się nie tylko ze zjawiskiem komercjalizacji, cenzury ekonomicznej czy kwestii zarobków w sztuce, ale dotyczą także podstawowych sposobów pracy artystycznej. Swoją refleksję Kunst opiera na tekstach włoskich postoperaistów (m.in. Maurizia Lazzarato, Paola Virno, Franca „Bifo” Berardiego). Późny kapitalizm, tzw. kapitalizm kognitywny, który oparty jest na wiedzy, afektach, komunikacji i wymaga od pracownika ciągłej kreatywności, zaangażowania, elastyczności i mobilności⁴⁷³, przekształcił współczesne procesy i warunki produkcji. Skutkuje to często – jak pokazuje autorka – wytraceniem przez sztukę polityczną, zaangażowaną, krytycznego i emancypacyjnego potencjału. W jaki sposób realizować postawę krytyczną, jeśli główne narzędzia tworzenia sztuki politycznej (na przykład generowanie nowych pomysłów, szybkie reagowanie na rzeczywistość społeczną, szukanie nowych metod współdziałania) są zarazem pożądanymi metodami pracy w późnym kapitalizmie? Dodać trzeba, że zyski czerpie się dziś również z eksploatacji poczucia samorealizacji, chęci działania i związanego z nim entuzjazmu (dla większości pracowników sztuki pozostaje to zarówno główną motywacją, jak i gratyfikacją – zarobki nie są tu w żadnej mierze konkurencyjne).

⁴⁷¹ T. Częścik, *Syn Violetty Villas chce pieniędzy od teatru. Nie podoba mu się sztuka o matce*, e-teatr.pl, 10.02.2017 [online:] <https://e-teatr.pl/slupsk-po-pierwszej-rozprawie-ws-las-villas-w-nowym-a231727>

⁴⁷² B. Kunst, *Artysta w pracy...*, dz. cyt.

⁴⁷³ O konieczności hipermobilności pisała także Marta Keil w kontekście międzynarodowego obiegu sztuk performatywnych, „Didaskalia” nr 167/2020; [online:] [https://didaskalia.pl/pl/artukul/praca-jest-zawsze-gdzie-indziej?fbclid=IwAR0qIWtym8jJxk4xi04e962ahrKa8MFZIMaBtfnT5-J-irtixv3W4lnskbU/\(dostep: 22.05.2022\)](https://didaskalia.pl/pl/artukul/praca-jest-zawsze-gdzie-indziej?fbclid=IwAR0qIWtym8jJxk4xi04e962ahrKa8MFZIMaBtfnT5-J-irtixv3W4lnskbU/(dostep: 22.05.2022)).

Dochodzi do tego przymus ciągłej produktywności. Jeśli spojrzymy na zasady pracy w teatrach instytucjonalnych to okaże się, że funkcjonują jak fabryki, realizujące premiery co miesiąc, nastawione na spektakl-produkt, działające w nieustannym pośpiechu, eksploatujące swoich pracowników i żerujące na pracy bezpłatnej lub niskopłatnej takiej jak wolontariaty i staże, bez miejsca na eksperyment artystyczny, poszukiwania, badania, wreszcie błędy. Jak wskazuje Marta Keil,

[t]aka sytuacja nie musi wcale prowadzić do komercjalizacji instytucji. Wprost przeciwnie – możemy mieć do czynienia ze znakomicie programowaną, progresywną instytucją, stawiającą temat demokracji w centrum swoich zainteresowań, ciekawie problematyzującą nierówności ekonomiczne i społeczne, która zarazem powieli schematy nierówności i wyzysku we własnym zespole.⁴⁷⁴

Warto jednak jeszcze raz podkreślić, że chodzi tu nie tylko o zawłaszczenie efektów pracy artystów (z jednej strony komercjalizując je, z drugiej traktując jako laboratorium nowych praktyk lub jak wentyl bezpieczeństwa, kiedy krytyczne wobec *status quo* działania legitymizują i umacniają obowiązujący porządek, a z czasem same zaczynają funkcjonować jak produkt), ale także o kształtowanie sposobu wytwarzania efektów, w tym także modeli nawiązywania relacji czy spędzania wolnego czasu (czas pracy zlewa się z czasem wolnym). W odniesieniu do jednego z dominujących sposobów wytwarzania owych efektów, czyli hektycznej, nieprzerwanej aktywności, Bojana Kunst posługuje się terminem „pseudoaktywność” przejętym od Slavoj Žižka, który rozumie jako działanie po to, by działać. Oznacza on poddawanie się przymusowi ciągłej aktywności, która stała się dziś zdecydowanie bardziej wyniszczająca i bezsensowna niż pasywność. Bojana Kunst stwierdza:

Stąd wezwanie Alaina Badiou, by nie ustawać w odsłanianiu nicości wydarzeń. Doprowadziło go ono do następującej konkluzji zamykającej manifest afirmacjonizmu: „Lepiej nie robić nic, niż pomagać w tworzeniu form uwidaczniania tego, co Imperium uznaje z gruntu za rzeczywiste”.⁴⁷⁵

Autorka proponuje więc, w ślad za francuskim filozofem, radykalną odmowę przestrzegania obowiązujących warunków pracy – ciągłego wytwarzania coraz to nowych produktów, nieprzerwanej mobilności i angażowania się w nowe relacje. W tym

⁴⁷⁴ M. Keil, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] B. Kunst, *Artysta w pracy...*, dz. cyt., s. 8.

⁴⁷⁵ B. Kunst, *Artysta w pracy...*, dz. cyt.

kontekście narzędziami buntu stają się takie postawy związane z kategorią czasu, jak spowolnienie czy lenistwo. Taka forma oporu jest jednak dostępna nielicznym twórcom, tym o względnie stabilnej pozycji zawodowej. Prekarne warunki pracy większości artystów zmuszają do nieustannego poszukiwania i angażowania się w nowe projekty.

Z pseudoaktywnością wiąże się oczywiście wszechobecna dziś nadprodukcja, którą w kontekście uprawiania sztuki opisała Weronika Parfianowicz:

NADPRODUKCJA jest wynikiem przeniknięcia mechanizmów rynkowych do wszystkich obszarów naszego życia, pól twórczości, instytucji, w których pracujemy. Jest elementem systemu żerującego na naszej aktywności, bo to przede wszystkim ta ruchliwość – a nie treść i sensy – generuje zyski. Kiedy się zatrzymamy, zmęczymy, stanimy z boku – stajemy się dla systemu zbędni. Co więcej, jesteśmy dla niego zbędni, gdy naszą energię kierujemy tam, gdzie ma to rzeczywiste znaczenie, na przykład, kiedy zajmujemy się tymi, którzy wymagają opieki, dziećmi i dorosłymi. A zatem, produkujemy, bo musimy. (...) Produkujemy, żeby zarobić na życie. Produkujemy, żeby nie stracić pracy. Produkujemy, żeby zapewnić sobie namiastkę stabilizacji.⁴⁷⁶

Refleksję na temat nadprodukcji w teatrze przyspieszyła pandemia koronawirusa. W krótkim filmie „Antyteatr”, który – podczas pierwszego lockdownu spowodowanego pandemią – w ramach „Projektu Kwarantanna” Teatru Studio przygotowali Agnieszka Jakimiak i Mateusz Atman, widzimy artystów siedzących na kanapie i oglądających nagranie jednego ze swoich spektakli. Napisy pod filmem mówią: „W bezproduktywnych czasach / w obliczu nadprodukcji / zamiast produkować / reprodukcją / zamiast robić nowe / oglądają stare / oglądają swoje”.

Niestety, o tym jakie mogą być konsekwencje podejmowania prób odejścia od neoliberalnych reguł produkcji sztuki, przekonał się zespół Biennale Warszawa. Ta warszawska instytucja kultury zrezygnowała z produkcji efektownych eventów, a więc w pewnej mierze z własnej „widzialności” w przestrzeni miasta i zajęła się wytwarzaniem wiedzy, stwarzaniem przestrzeni do łączenia sztuki z aktywizmem społecznym, spekulowaniem na temat przyszłości i możliwych porządków społeczno-ekonomicznych. Decyzją Rady Miasta Stołecznego Warszawy we wrześniu 2022 roku instytucja zostanie przekształcona w Warszawskie Obserwatorium Kultury. Zmieni się zarówno jej nazwa,

⁴⁷⁶ W. Parfianowicz, *Nadprodukcja*, „Dialog”, nr 1 (758), styczeń 2020; [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/nadprodukcja>

jak i statut, a to – jak przekonywało środowisko artystyczne w apelu do władz miasta⁴⁷⁷ – doprowadzi *de facto* do likwidacji Biennale w jego dotychczasowej formie. Duet kilka lat wcześniej stracił także Teatr Polski w Bydgoszczy – unikalny programowo sposób prowadzenia teatru repertuarowego nie został zaakceptowany przez władze miasta⁴⁷⁸.

Z kapitalizmem powiązany jest także kryzys wyobraźni. Jak przekonuje Mark Fisher, neoliberalny kapitalizm wytworzył „realizm kapitalistyczny” – ideologię, zbiór fantazmatów, w którym kapitalizm uległ daleko posuniętej naturalizacji i odhistorycznieniu. Stąd też nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie alternatyw dla obowiązującego systemu⁴⁷⁹, w którym jest on ściśle powiązany jest z porządkiem patriarchalnym i antropocentrycznym. Chodzi tu zarówno o rzeczywistość społeczno-polityczną i ekonomiczną, jak i zanurzone w niej reguły wytwarzania sztuki. Kryzys wyobraźni w odniesieniu do teatru – jak mówią Anna Majewska i Ida Ślęzak – można widzieć w trzech planach: niemożności wypracowania języków artystycznych poszerzających pole tego, co możliwe⁴⁸⁰; trudnościach związanych z praktykowaniem alternatywnych form pracy i produkcji teatralnej (wciąż brakuje nam strategii, które pozwoliłyby krytyczną refleksję rozwinąć w praktykę) oraz nieskuteczności – opartych na hermeneutyce podejrzeń – krytycznych strategii badania teatru⁴⁸¹. Wokół tego tematu – i praktyk spekulatywnych⁴⁸² jako możliwej drogi wyjścia

⁴⁷⁷ Apel o zaniechanie likwidacji Biennale Warszawa, [online:]

https://www.petycjeonline.com/ape_o_zaniechanie_planowanej_likwidacji_biennale_warszawa

⁴⁷⁸ Warto jednak wspomnieć, że prowadzony przez nich teatr – okrzyknięty teatralną utopią – częściowo pozostał nią tylko w deklaracjach. Pisał o tym m.in. Paweł Mościcki w oficjalnej publikacji podsumowującej dyrekcję Frąckowiaka i Wodzińskiego (publikację krytycznego tekstu można uznać za istotny gest autokrytyczny): teatr „emancypował swój zespół na poziomie artystycznym, aby na poziomie pracowniczym trwać w dominującej logice. Co więcej, biorąc pod uwagę zawrotną ilość produkcji zrealizowanych w trakcie trzech sezonów, można przypuszczać, że te dwa aspekty nie tylko nie łączyły się płynnie ze sobą, ale wręcz wzajemnie wykluczały (im więcej emancypacji na jednym poziomie, tym mniej na innym)”. O aspekcie genderowym wspominała Adamecka-Sitek: „Teatr startował ze świetnym zespołem kuratorskim, który miał współtworzyć jego program i w którego skład wchodziły Marta Keil, Agnieszka Jakimiak i Joanna Krakowska. Ale po pierwszym sezonie współpracownicy dyrektorów zniknęły”. Źródła: Adamecka [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7279-trudne-slowo-feminizm.html> Mościcki: Paweł Mościcki *Tezy o teatrze utopijnym*, w: 2014/2015, 2015/2016, 2016/2017, Teatr Polski w Bydgoszczy 2017.

⁴⁷⁹ M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2021.

⁴⁸⁰ Dominuje perspektywa retrofuturystycznej nostalgii i dystopii, a w konsekwencji trauma, która sytuuje nas „jedynie, wobec tego, co odeszło, (...) paraliżując możliwość działania wobec tego, co jest lub dopiero może nadejść” [cytat za]: A. Majewska, I. Ślęzak, *Co jeśli?*, „Dialog”, nr 1 (770), styczeń 2021, [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/co-jesli> (dostęp: 22.05.2022).

⁴⁸¹ „Ich konsekwencją jest przedkładanie pragnienia, aby nasze sceptyczne antycypacje przyszłości zrealizowały się (...), ponad wywrotowy polityczny potencjał, jaki może nieść ze sobą to, co, choć nieoczekiwane, jest możliwe”. Tamże.

⁴⁸² O spekulacji szerzej pisze Witold Loska: W. Loska, *Spekulacja jako polityka afektywna wobec kryzysu wyobraźni*, „Dialog”, 1 (770), styczeń 2021; [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/spekulacja-jako-polityka-afektywna-wobec-kryzysu-wyobrazni/> (22.05.2022).

z zamkniętego koła – krążyła przedrukowana w „Dialogu” rozmowa Anny Majewskiej, Ani Nowak, Magdaleny Ptasznik, Agaty Siniarskiej, Magdy Szpecht i Idy Ślęzak⁴⁸³. Artystki dzieliły się w niej swoją praktyką twórczą, w ramach której starały się „odmrozić wyobraźnię”. W tym kontekście praktyki spekulatywne można traktować jako strategię krytyczno-instytucjonalną. Kiedy prześledzimy działalność pokolenia artystek i artystów urodzonych w latach 80. i później, widoczne staje się, że szukają oni nowych sposobów pracy w sztuce. Sposoby te – jeśli są możliwe do realizacji – udowadniają możliwość zmiany zarówno w teatrze, jak też w systemie kapitalistycznym (ten sposób myślenia konstytutywny jest właśnie trzeciej fali krytyki instytucjonalnej).

Pozostałe przemiany, związane z neoliberalnym kapitalizmem, takie jak zagrożenie szeroko rozumianą komercjalizacją scen publicznych czy kwestia zarobków, są również podejmowane w ramach praktyk krytycznych. Trzydzieści lat po przemianie ustrojowej jej teatralnym symbolem Joanna Krakowska uczyniła spektakl „Tamara” w reżyserii Macieja Wojtyszki z 1990 roku – przedstawienie symultaniczne, rozgrywające się w przestrzeniach Pałacu Kultury i Nauki, na którego punkcie „zwariowała cała stolica” – a także, mocniej zakorzeniony w powszechnej pamięci, musical „Metro”⁴⁸⁴. Komercjalizacja scen publicznych była realnym i regularnie powracającym zagrożeniem podczas formułowania polityk kulturalnych po 1989 roku, a jej logika („teatr musi na siebie zarabiać”) echem często zaskakujących decyzji władz samorządowych, jak na przykład uchwała Mołonia. Dorota Buchwald tłumaczyła:

(...) erozja teatru publicznego – której komercjalizacja jest jednym z aspektów – ma miejsce, choć odbywa się nie tak spektakularnie. Jak można wykazać statystyką, którą przygotowujemy w naszym roczniku „Teatr w Polsce”, dotacje dla teatrów pozostają od lat na tym samym mniej więcej poziomie mimo realnego wzrostu cen i kosztów. *De facto*, więc dotacje maleją i stanowią z roku na rok coraz mniejszą część budżetu. Od – przyjmijmy w niewielkim uproszczeniu – 100% w 1989 roku, do mniej więcej 60–70% dzisiaj. Tę brakującą część budżetu

⁴⁸³ A. Majewska, A. Nowak i in., *Poszerzać pole tego, co możliwe*, „Dialog”, nr 1 (770), styczeń 2021; [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/poszerzac-pole-tego-co-mozliwe/> (dostęp: 21.05.2020).

⁴⁸⁴ J. Krakowska, *Tamara, czyli pierwszy milion*, [w:] J. Krakowska, *Demokracja. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, s. 17-75; (warto dodać, że w 2020 roku w Teatrze Studio odbyła się premiera „Powrotu Tamary” w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego. Tomaszewski wspomina i rekonstruuje spektakl Wojtyszki, idąc tropem przedstawionych w „Demokracja. Przedstawienia” rozpoznań Joanny Krakowskiej i rozwoju kapitalizmu w latach 90. w Polsce, jednocześnie jednak rozwijając nieobecny w zasadzie w recepcji tamtego spektaklu temat narodzin faszyzmu).

teatry muszą wypracować. Robią to na rozmaite sposoby. Po pierwsze, zmuszone są do utrzymania takich, a nie innych cen biletów, co jest odbierane przez sporą część widzów jako poważna bariera ekonomiczna. Po drugie, w określony sposób myślą o repertuarze – na czymś trzeba zarobić, żeby na czymś można było stracić. Teatry wynajmują swoje przestrzenie, są zmuszane do aplikowania do różnych grantów czy programów na działalność bieżącą, bo bardzo często dotacja z trudem pokrywa tzw. koszty stałe. Często te programy mają swoje tematy, które narzucają teatrom kierunek działań artystycznych. (...) zmienia się struktura zatrudnienia w teatrze. Nominalnie liczba zatrudnionych może nawet być taka sama jak w sezonach poprzednich, ale co roku sukcesywnie ubywa etatów w zespołach artystycznych, a przybywa w zespołach kierowniczych i pomocniczych. Powiększają się działy literackie, promocyjne, reklamowe, księgowo. Pojawiają się nowe funkcje – menadżerów projektów, pozyskiwaczy grantów, dramaturgów, edukatorów teatralnych etc. W sezonie 2012/2013 ubywało 200 etatów aktorskich w publicznych teatrach dramatycznych.⁴⁸⁵

Temat okazał się żywy w 2022 roku, kiedy przy okazji kandydatury Moniki Strzępki na stanowisko dyrektorki Teatru Dramatycznego w Warszawie i jej listu otwartego do władz Warszawy, dotyczącego wymagań formalnych przedstawionych w konkursie⁴⁸⁶, ponownie wybrzmiało pytanie o to, czy dobra reżyserka na pewno będzie dobrą dyrektorką, czy do zarządzania teatrem nie są jednak potrzebni menadżerowie. W rozmowie z Jakubem Majmurem, Strzępka odpowiedziała:

Fantazja o menadżerach w teatrze przypomina mi fantazję włodarzy z lat 90.: że teraz mamy kapitalizm, Polacy się bogacą i ci wzbogaceni przyjdą do kultury jako sponsorzy, i tak ją sfinansują, że wsparcie państwa w zasadzie nie będzie potrzebne. Owszem, mamy świetne menadżerki i menadżerów kultury w Polsce, ale ja na swojej drodze zawodowej nie spotkałam się z przypadkiem, by takie menadżerskie rozwiązania dobrze działały bez szkody dla twórczości. To są – na razie – wyjątki. Nie twierdę, że ten model nie może działać. Może. Ale nie może być modelem jedynym. Nie mogę być efektywną liderką zespołu, jeśli jestem tylko zastępczynią „prawdziwego dyrektora”. Muszę wziąć pełną odpowiedzialność. Nie da się wziąć „częściowej odpowiedzialności” za

⁴⁸⁵ Jacek Kopciński, *Teatr to nie przedsiębiorstwo, ale przedsięwzięcie*, 250teatr.pl; [online:] http://www.250teatr.pl/artykuly,225,teatr_to_nie_przedsiębiorstwo_ale_przedsięwzięcie.html/ (dostęp: 22.05.2022).

⁴⁸⁶ M. Strzępka, *Warszawa. List otwarty reżyserki Moniki Strzępki*, e-teatr.pl, 21.10.2021; [online:] <https://e-teatr.pl/warszawa-list-otwarty-rezyserki-moniki-strzepki-17871/> (dostęp: 22.05.2022).

instytucję, której podstawowe statutowe cele to cele twórcze, artystyczne i kontakt z widzem. Nie może, a przynajmniej nie powinno być tak, że jak uruchamiamy konkurs na stanowisko dyrektora takiej placówki jak Teatr Dramatyczny, to na dzień dobry eliminujemy osoby posiadające wysokie kompetencje artystyczne, a rozmawiać podczas przesłuchania konkursowego będziemy z tymi, którzy mają zadbać, by spinała się księgowość. Jasne, ona się musi spinać, ale nie można od tego zaczynać myślenia o teatrze. A mam wrażenie, że tutaj zachodzi właśnie taka prawidłowość. Naprawdę nie mam już siły wysłuchiwać treści w rodzaju, że jeśli jestem artystką, to pewnie jestem pierdolnięta, a w najlepszym wypadku jestem oderwana od rzeczywistości i potrzebuję dużego, poważnego dyrektora, żeby mnie pilnował, bo inaczej, nie wiem – rozpieprzę kasę na Vinted.⁴⁸⁷

Ważnym wątkiem podejmowanym nieustannie w debacie środowiskowej (niestety znacznie rzadziej w publicznej) są zarobki w kulturze. Dotyczy to zarówno formy zatrudnienia, jak i wysokości honorariów za pracę. Wspomniana kandydatura Moniki Strzępki na dyrektorkę Teatru Dramatycznego, odnowiła dyskusję na temat powszechnej w środowisku artystycznym pracy na umowach śmieciowych i ich wpływie na późniejszą ocenę doświadczenia zawodowego. W przypadku reżyserki chodziło o wymóg minimum pięciu lat doświadczenia w kierowaniu zespołem – jako artystka z dwudziestoletnim stażem kierowała zespołami artystycznymi, jednak nigdy nie pracowała na etacie i nie zajmowała standardowych stanowisk kierowniczych. Wygrana Strzępki w konkursie jest w tym wypadku precedensem. Do tej bowiem pory, w obawie o nieuznanie tego typu doświadczenia, kandydujący na dyrektorskie stanowiska twórcy dobierali sobie „do pary” kandydatów na dyrektora naczelnego, a siebie zgłaszali na stanowisko wicedyrektora ds. artystycznych. Poza tym, sytuacja artystów-freelancerów, pracujących na umowach o dzieło, niewidocznych dla systemu emerytalnego czy zdrowotnego, dopiero niedawno została zauważona jako sprawa wymagająca pilnej interwencji. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w dialogu ze środowiskiem artystycznym przygotowało ustawę o uprawnieniach artysty

⁴⁸⁷ J. Majmurek, *Strzępka: Nie mam już siły słuchać, że jeśli jestem artystką, to jestem pierdolnięta i rozpieprzę kasę*, [online:] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/monika-strzepka-konkurs-dyrektorka-teatr-dramatyczny-rozmowa-jakub-majmurek/> (dostęp: 22.05.2022).

zawodowego. (projekt mający zapewnić im m.in. składki na ubezpieczenia zdrowotne i emerytalne, jest w trakcie procesu legislacyjnego)⁴⁸⁸.

Kwestia wysokości honorariów podejmowana była zarówno w ramach działań aktywistycznych, badawczych jak i artystycznych. W 2019 roku opublikowany został raport Ogólnopolskiego Związku Zawodowego Inicjatywa Pracownicza przedstawiający poziom płac i warunki zatrudnienia w warszawskich publicznych instytucjach kultury, w tym w teatrach instytucjonalnych. Okazało się, że mediana płac jest tam – w porównaniu z całą gospodarką – niższa o 1,5 tys. zł. Autorzy raportu pisali:

[n]ieakceptowalne jest to, że wskutek neoliberalizacji publicznych instytucji kultury wymaga się od nas wykonywania coraz więcej nakładających się na siebie obowiązków oraz elastycznego czasu pracy, a jednocześnie zezwala na postępującą pauperyzację nas i naszych rodzin.⁴⁸⁹

Raport zwracał także uwagę na nadużywanie outsourcingu, zatrudnianie pracowników na umowach cywilno-prawnych mimo nieprzystającego do tej formy zatrudnienia charakteru pracy oraz brak transparentności w zasadach wynagradzania (co stanowi podstawę narzędzie prowadzonej w instytucjach kultury polityki: „dziel i rządź”). Temat pojawia się także w spektaklach teatralnych. W „Kantor Downtown” (realizacja Jolanta Janiczak, Joanna Krakowska, Magda Mosiewicz, Wiktor Rubin, Teatr Polski w Bydgoszczy 2015), aktorka Marta Malikowska zdradza wysokość swojej pensji, a następnie wchodzi na widownię i zachęca publiczność do napisania na jej ciele grubym flamastrem kwoty, którą zarabiają.

Lista podobnych przykładów jest dłuższa. W „Duchologii polskiej” w reżyserii Jakuba Skrzywanka aktorka Angelika Cegielska informowała, że za grany właśnie spektakl otrzymuje wynagrodzenie w wysokości dwustu złotych. W „Mikro-Dziadach” Anny Smolar Malikowska, choć wymieniona w obsadzie, w ogóle się nie pojawia – z „offu” tłumaczy, że w innym teatrze ma w tym samym czasie lepiej płatne przedstawienie. Podobnie w „Ewelina płacze” Anny Karasińskiej: aktorzy (Maria Maj, Adam Woronowicz, Rafał Maćkowiak) grają stażystów, którzy grają aktorów – ci ostatni nie mogli pojawić się na scenie, bo w tym samym czasie zarabiają w lepiej opłacanych

⁴⁸⁸ Informacja aktualna w lutym 2022 roku. Projekt ustawy dostępny tutaj: www.artystazawodowy.pl/ (dostęp: 21.05.2022).

⁴⁸⁹ *Pełna kultura – puste Konto. Raport*, OZZ Inicjatywa Pracownicza, Warszawa 2019; [online:] <https://www.ozzip.pl/publikacje/ksiazki-i-broszury/item/2531-pelna-kultura-puste-konta-raport/> (dostęp: 21.05.2022).

przedsięwzięciach. Z kolei w „Kłątwie” Olivera Frljicia Barbara Wysocka pyta o finansowe konsekwencje uprawiania teatru zaangażowanego: „Problem będzie, jak mi zamkną zakład pracy i wypierdolą dyrektora na zbity ryj. Czy wtedy Oliver Frljić zapłaci za przedszkole, szkołę i żarcie dla trójki moich dzieci?”⁴⁹⁰. W „Slow motion” Anny Smolar i Michała Buszewicza, spektaklu zrealizowanym przez Instytut Sztuk Performatywnych i prezentowanym w wileńskim Lietuvos nacionalinis dramos teatras, autorzy przedstawili na scenie realia pracy w polskim teatrze – przemianowując go na galerię sztuki pokazali nierówność płac i przemoc ekonomiczną, a także mobbing, molestowanie seksualne i nadużycia władzy. Z kolei w spektaklu „Praca, praca” Ewy Mikuły i Piotra Fronia z 2019 roku (Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie), reżyserka dzieliła się swoim doświadczeniem związanym z koniecznością znalezienia pracy na czas odbywania asystentury przy spektaklu Michała Zadary – ponieważ asystentury zwykle nie są płatne. Wszystkie te działania zrywają z obowiązującą do niedawna umową społeczną. Polega ona – jak wskazywała Małgorzata Jacyno – na zanegowaniu motywacji ekonomicznej, w celu uzyskania dystynktywnego społecznego statusu, w tym przypadku statusu artysty⁴⁹¹.

W dyskusjach pojawia się również temat nierówności płacowych. Zespoły dwóch kolektywów artystycznych, Instytutu Sztuk Performatywnych i Komuny//Warszawa, w tekście „O bioróżnorodność w teatrze” zwracały uwagę na problem wspomnianej już „ciemnej materii świata sztuki”:

(...) na przykład podmiotowa rola aktorów czy choreografów – już się właściwie realizuje, ale pozostaje w kolizji z kształtem instytucji: nie zawsze wiąże się z rozproszeniem hierarchii i zmianą obyczajów finansowych. W sytuacji niedoboru trzeba z większą troską dystrybuować dostępne środki. Słowem: polskiego teatru w perspektywie najbliższych sezonów nie będzie już chyba stać na wygórowane stawki dla wąskiego grona kilkudziesięciu artystów. Trzeba w końcu powiedzieć, że pieniądze dla tych uprzywilejowanych nie biorą się znikąd; by były możliwe, inni muszą być opłacani źle lub bardzo źle.⁴⁹²

⁴⁹⁰ Na część z tych spektakli wraz ze współautorką powołuję się również w tym artykule: Z. Małkiewicz, M. Pałka, *Instytucjonalne rewizje i (nie)prawdopodobne scenariusze. Polski teatr „autodiagnostyczny”*, „Zarządzanie w kulturze”, 2018, t. 19, nr 4, s. 379-392; [online:] <https://www.ejournals.eu/Zarządzanie-w-Kulturze/2018/19-4-2018/> (dostęp: 21.05.2022).

⁴⁹¹ Małgorzata Jacyno, *Iluzje codzienności: O teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieu*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1997.

⁴⁹² Instytut Sztuk Performatywnych, Komuna//Warszawa, *O bioróżnorodność w teatrze*, dwutygodnik.com, nr 284, 06/2020; [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8992-o-bioroznorodnosc-w-teatrze.html/> (dostęp: 21.05.2022).

I. Patriarchat

Agata Siwiak zwraca uwagę na to, że „kapitalizm w polskim teatrze jest szczególnie hybrydą, pozostaje w duszącym uścisku z patriarchatem i piętnem pańszczyzny”⁴⁹³. Genderowy aspekt związany z relacjami władzy wydaje się kluczowy we wszystkich dziedzinach życia społecznego, także w regułach rządzących światem sztuk performatywnych. Lawina #MeToo w polskim teatrze jest w tym kontekście wydarzeniem bez precedensu. Amerykańska pisarka i feministka bell hooks⁴⁹⁴ przytaczała jedną z definicji patriarchy:

Jasna definicja patriarchy, sformułowana przez psychoterapeutę Johna Bradshawa w książce „Twórcza moc miłości”, jest bardzo przydatna: „Słownik definiuje ‘patriarchat’ jako ‘sposób społecznej organizacji odznaczający się wyższością ojca w grupie lub rodzinie zarówno w roli domowej, jak i religijnej’”. Patriarchat cechuje się męską dominacją i siłą. Bradshaw pisze dalej, że „patriarchalne zasady nadal kształtują większość światowych systemów religijnych, szkolnych i rodzinnych”. Opisując najbardziej szkodliwe z tych zasad, wymienia on „ślepe posłuszeństwo – fundament, na którym stoi patriarchat, wyparcie wszystkich uczuć oprócz strachu, zniszczenie indywidualnej siły woli oraz zwalczanie myślenia, jeżeli tylko odbiega ono od sposobu myślenia osoby będącej autorytetem”.⁴⁹⁵

Wszystkie te zasady złamane zostały przez kobiety, które publicznie podzieliły się swoim doświadczeniem przemocy i molestowania. Jeszcze w marcu 2019 roku w internetowym performansie „Anchois Courage!”⁴⁹⁶ poruszony został temat kultury milczenia, która uniemożliwia zajęcie się problemem na poziomie systemowym – narzędziem oporu staje się plotka. Taką sytuację świetnie opisała Anna Majewska: o przemocy wszyscy wiedzą, ale jakby nie wiedzieli, a dzięki temu nie są zmuszeni do podjęcia jakichkolwiek działań⁴⁹⁷. W listopadzie, kilka miesięcy po akcji „Anchois

⁴⁹³ Agata Siwiak, *Zachwiany ekosystem. U źródeł przemocy w polskim teatrze*, „Czas Kultury”, nr 4/2021, s. 34.

⁴⁹⁴ Bell hooks to pseudonim Glorii Jean Watkins, która domagała się, żeby był zapisywany małymi literami. Jak tłumaczyła, chciała w ten sposób skupić uwagę na swoich pracach, a nie na sobie.

⁴⁹⁵ bell hooks, *Zrozumieć patriarchat*, tłum. Katarzyna Płecha; [online:] <http://codziennikfeministyczny.pl/zrozumiec-patriarchat/> (dostęp: 21.05.2022).

⁴⁹⁶ Anchois Courage!, [online:] <https://youtu.be/hzGLDC-j1Iw/> (dostęp: 22.05.2022).

⁴⁹⁷ Anna Majewska, Co wiedzą wszyscy?, „Dialog”, nr 2 (759), luty 2019, <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/co-wiedza-wszyscy> (Dostęp: 22.05.2022).

Courage!”, miał miejsce pierwszy zbiorowy teatralny „coming out” – 16 pracownic Teatru Bagatela w Krakowie wskazało sprawcę z imienia i nazwiska, dyrektora instytucji. Henryk Jacek Schoen seksualnie molestował pracownice teatru przez ponad dekadę. Część z nich (Patrycja Bielecka, Alina Kamińska i Karolina Więckowska) opowiedziała o swoim doświadczeniu publicznie, co spotkało się z bezprecedensową reakcją środowiska teatralnego: powstały publiczne listy poparcia i solidarności, własne oświadczenia publikowały teatry, zorganizowano spotkania, konferencje, akcje w mediach społecznościowych. Sprawa trafiła na okładki gazet, a prezydent Krakowa Jacek Majchrowski – początkowo bagatelizujący problem – zmuszony został do odsunięcia dyrektora teatru od pracy na czas trwania śledztwa. Jak stwierdza Agata Adamiecka-Sitek, „[p]o raz pierwszy w historii polskiego teatru sprawie dotyczącej molestowania seksualnego nadano taką rangę, rozpoznając w niej fundamentalny problem społeczny i systemowy problem teatru w Polsce”⁴⁹⁸.

Rok później Mariana Sadovska, aktorka przez dekadę związana z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, opublikowała w „Dwutygodniku”⁴⁹⁹ tekst, w którym opisywała wieloletnie poniżanie, przemoc psychiczną i fizyczną, seksistowskie komentarze na temat swojego ciała, których doświadczyła ze strony dyrektora ośrodka Włodzimierza Staniewskiego. Opisywała zasadę, w której członkowie zespołu – głównie kobiety – musiały „służyć” Staniewskiemu: prasować mu koszule, gotować, sprzątać, a nawet masować. Śladem Sadovskiej poszło jeszcze kilka innych kobiet związanych w przeszłości z „Gardzienicami”. Swoimi doświadczeniami podzieliły się m.in. Alicja Żmigrodzka, Joanna Wichowska, Agata Diduszk-Zyglewska, Aleksandra Wróblewska, Agnieszka Błońska, Anita Bojarska i Elżbieta Podleśna. Z kolei w lutym 2021 roku w „Dużym Formacie” ukazał się reportaż Igi Dzieciuchowicz⁵⁰⁰, w którym autorka opisywała proces prób do spektaklu dyplomowego w reżyserii Pawła Passiniego, realizowanego na Wydziale Teatru Tańca Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie (wydział ma siedzibę w Bytomiu). Passini prowadził nocne, indywidualne próby ze studentkami, poza budynkiem akademii, podczas których

⁴⁹⁸ A. Adamiecka-Sitek, *Zmiana – teraz? Wywołując to, co nieuniknione*, „Polish Theatre Journal”, 1-2 (7-8)/2019, s. 03.

⁴⁹⁹ M. Sadovska, *Coming out*, dwutygodnik.com, nr 292, 10/2020; [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9125-coming-out.html/> (dostęp: 22.05.2022).

⁵⁰⁰ I. Dzieciuchowicz, *Reżyser i rozwiązania. Nocne próby z nagością do studenckiego dyplomu*, wyborcza.pl, „Duży Format”, 8.02.2021; [online:] <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,26753312,nocne-proby-z-nagoscia-do-studenckiego-dyplomu-tanczylam.html/> (dostęp: 21.05.2022).

występowały nago, a reżyser fotografował i nagrywał je bez ich zgody⁵⁰¹. Jakiś czas później Anna Paliga, aktorka i absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w Łodzi, we wpisie na Facebook’u zamieściła opis przykładowych zachowań, których dopuszczali się wykładowcy Filmówki: uderzenia w twarz z taką siłą, że studentce poleciała z nosa krew, gryzienia, aby zademonstrować, jak powinna wyglądać scena pożądania, negatywnych komentarzy na temat ciał studentów, przymusu rozbierania się do naga. W przestrzeni publicznej zaczęły pojawiać się także kolejne podobne głosy osób związanych ze środowiskiem teatralnym, również mężczyzn – problem okazał się powszechny.

W przeciwieństwie do stanowiska Doroty Sajewskiej, twierdzącej, że w dyskusji o #MeToo dominuje personalizacja przemocy skutkująca ukryciem jej systemowego charakteru⁵⁰², uważam, że jest wręcz odwrotnie: rozwijająca się w ostatnich latach refleksja na temat uwarunkowań przemocy w szkołach i instytucjach teatralnych wskazuje właśnie na jej systemowy charakter⁵⁰³. Już w 2018 roku, odwołując się do listu otwartego obecnych i byłych performerek i performerów współpracujących z Janem Fabrem, opisującym przypadki mobbingu i molestowania seksualnego, których dopuszczał się reżyser, Marta Keil wskazywała na przedstawione w liście systemowe mechanizmy ich wieloletniego instytucjonalnego usprawiedliwiania, przemilczania i tuszowania⁵⁰⁴. Pytała też o odpowiedzialność polskiego środowiska:

Odpowiedzialność leży także po naszej stronie: piszących teksty krytyczne i analityczne, zapraszających na festiwale, przyznających nagrody, budujących pozycję danego twórcy czy twórczyni bądź instytucji i lekceważących dochodzące do nas niepokojące sygnały. Ile razy, zapraszając spektakle Jana Fabre’a, podejmowaliśmy próbę sprobrematyzowania uprzedmiotowionej pozycji performerek w jego spektaklach i ich wpisywania w patriarchalne ramy? Ile razy rozmawialiśmy o tym z performerkami? Ile czasu (i miejsca w tekście) poświęciliśmy na rozmowę ze współpracownicami „wielkiego artysty”, a ile na

⁵⁰¹ Na początku 2022 roku ukazała się także książka Karoliny Korwin-Piotrowskiej „Wszyscy wiedzieli” – reportaż o przemocy w teatrach i szkołach teatralnych. Warto podkreślić fakt obecności tego tematu w sferze medialnej i publicznej, a nie wyłącznie w dyskusjach środowiskowych – postrzegam to jako działanie sojusznicze.

⁵⁰² D. Sajewska, *Przemoc, obsceniczność, powtórzenie*, „Didaskalia”, nr 160/2020, [online:] <https://didaskalia.pl/pl/artykul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵⁰³ Polemikę z D. Sajewską na łamach „Didaskaliów” podjęły w tym zakresie: Z. Berendt, A. Majewska, *Prześlęzione potencjalności: #MeToo i możliwość zmiany*, „Didaskalia”, nr 161/2021, [online:] <https://didaskalia.pl/pl/artykul/przeslepione-potencjalnosci-metoo-i-mozliwosc-zmiany/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵⁰⁴ M. Keil, *My też*, „Didaskalia”, nr 148/2016, s. 6-11.

rozmowę z nim, z gwiazdą? Komu dajemy prawo i przestrzeń do zabierania głosu, a komu ich odmawiamy?⁵⁰⁵

Już po „coming outach” dotyczących Włodzimierza Staniewskiego i „Gardzienic” Agata Adamiecka-Sitek wskazywała, że „(...) od lat wszyscy wiedzieliśmy”, a całą sytuację nazwała „systemową ślepotą”⁵⁰⁶. Odpowiedzialność za to, co dalej w tej sprawie się stanie (zarówno w sprawie Gardzienic, jak też w kwestii wypracowania odpowiedzi na systemową przemoc), spoczywa na całym środowisku teatralnym. Na systemowy charakter przemocy wskazywała też Monika Kwaśniewska, analizując korelację pomiędzy przemocowym zachowaniem Staniewskiego a dominującym w polskim teatrze modelem reżysera-demiurga⁵⁰⁷. Ujawniły to z całą siłą wypowiedzi Sadowskiej, odnoszące się do różnych form działalności ośrodka. Aktorka pisała o procesie edukacji, podczas którego dowartościowywane były praktyki związane z eksploatacją i skrajną zależnością aktorów od reżysera, ale zwracała też uwagę na sytuację ekonomiczną zespołu i warunki zatrudnienia, które osłabiały pozycję negocjacyjną aktorów i uprzywilejowywały dyrektora⁵⁰⁸.

Współodpowiedzialność za tolerowanie przemocowych praktyk miała też – jak pokazuje Joanna Wichowska na przykładzie środowiska badawczego skupionego wokół „Gardzienic” – bardziej prozaiczny charakter:

Poza tym to była wymiana. Badacze i krytycy grzali się w świetle Staniewskiego, a on sam lubił mieć wokół wpływowych ludzi. Włączał ich w ten toksyczny krąg rodzinny teatru Gardzienice. Trudno krytykować rodzinę. Myślę, że chodziło też, jak zwykle, o władzę. Nie tylko dyrektor był upojony władzą. Upojenie udzielało się gościom, którzy tam przyjeżdżali, czuli się dopuszczeni do wąskiego kręgu wtajemniczonych, wiedzieli więcej niż cała reszta ludzkości, mogli być egzegetami. Otrzymywali w ten sposób wielką władzę tworzenia znaczeń, wybierania tego, o czym się mówi, a o czym się

⁵⁰⁵ Tamże, s. 7.

⁵⁰⁶ A. Adamiecka-Sitek, Od lat wiedzieliśmy [w:] *Gardzienice. Coming outy [nowe głosy]*, dwutygodnik.com, nr 293, 10/2020, [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9162-gardzienice-coming-outy-nowe-glosy.html> (dostęp: 21.05.2020).

⁵⁰⁷ W. Mrozek, *Przemoc nie tylko w Gardzienicach. „Teatr nie jest miejscem, w którym się głaszcze po głowie”*, wyborcza.pl, 15.10.2020; [online:] <https://wyborcza.pl/7,75410,26394834,przemoc-nie-tylko-w-gardzienicach-ekspertka-o-kulcie-mistrzow.html/> (dostęp: 22.05.2020).

⁵⁰⁸ Z. Berendt, A. Majewska, *Prześlępione potencjalności...*, dz. cyt.

milczy. Taka władza może zawrócić w głowie i nie pozwolić dostrzec ciemnej strony badanego zjawiska.⁵⁰⁹

Temat wybrzmiał również w spektaklach, a wiele z nich to przedstawienia zrealizowane w szkołach teatralnych. Część pełni funkcję świadectw – twórczynie dzielą się na scenie realnymi doświadczeniami. W czytaniu performatywnym „Pięści” Antoniny Sokolnicz w reżyserii Krystyny Duniec i Katarzyny Szyngiera, zrealizowanej w ramach Sceny Niepodległych Kobiet w 2018 roku, w pewnym momencie odtwarzane jest nagranie, w którym Szyngiera opowiada o byciu w dzieciństwie molestowaną seksualnie przez księdza, o próbie gwałtu, której doświadczyła na studiach. Następnie zestawia to z przykładami przemocowych zachowań w teatrach, w których pracowała (często z podtekstem seksualnym), a także z doświadczeniem studiowania na krakowskiej AST:

Dla mnie to jest historia, która mnie do tej pory strasznie wkurwia po prostu. I mam ochotę to powiedzieć głośno, bardzo głośno, że na zajęciach z reżyserii Mikołaj Grabowski włożył mi rękę pod spódnicę. Nie był to gest teoretycznie seksualny, o podtekście seksualnym. Tylko włożył mi rękę i powiedział (...) jeśli nie nauczysz się prowokować swoich aktorów i zmuszać ich do przekraczania granic, to nigdy nie będziesz reżyserką (...) Położył mi rękę na udzie, nie dotykał mojej cipki, ale pamiętam, że było to dla mnie doświadczenie totalne, że nikt nie zareagował na to z mojego roku, ja też nie zareagowałam (...) To doświadczenie mnie bardzo zgnoiło.⁵¹⁰

To świadectwo pojawiło się jeszcze później w spektaklu „Casting!” w jej reżyserii. W przedstawieniu – dotyczącym egzaminów teatralnych i aktorskich castingów widzianych z perspektywy relacji władzy – aktorki odtwarzają także telefoniczne rozmowy do koleżanek-aktorek i cieszą się z opowiadanych przez nie historii o molestowaniu i przemocy. Stanowią one atrakcyjny materiał do przetworzenia w przedstawieniu. Artystki – jak wskazuje Monika Kwaśniewska – stawiają więc pytanie, czy zbijanie kapitału symbolicznego na traumatycznych przeżyciach znajomych aktorek nie jest przypadkiem ambiwalentne: „[r]ealizując pracę artystyczną o #MeToo,

⁵⁰⁹ P. Siegień, *Wichowska: Gardzienice nie są wcale wyjątkowe, jeśli chodzi o nadużycia*, krytykapolityczna.pl, 14.10.2020; [online:] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/joanna-wichowska-gardzienice-polski-teatr-przemoc-naduzycia-rozmowa/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵¹⁰ K. Duniec (reż.), K. Szyngiera (reż.), *Pięść. Antonina Sokolnicz, czytanie performatywne*, [online:] <https://youtu.be/37uSldH8b5I/> (dostęp: 21.05.2022).

raczej zyska się aprobatę, robiąc #MeToo – ryzykuje się utratą pracy, środowiskowym ostracyzmem, wieloletnim procesem”⁵¹¹.

Na zajęciach Igi Gańczarczyk w krakowskim AST powstał tekst Michała Telegi „Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam”⁵¹², w którym autor zmiksował wypowiedzi studentek aktorstwa na zadane przez niego pytania, m.in. „Czy widzisz różnicę między reżyserkami a reżyserami w pracy?”, „Czy kiedykolwiek doświadczyłaś gestów, które przekraczałyby granicę cielesności, a które nie były konieczne do zaistnienia w pracy?”, „Czy widzisz różnicę w traktowaniu mężczyzn i kobiet na zajęciach, próbach, warsztatach?”, „Jak wobec młodej kobiety wkraczającej w życie środowiska teatralnego – zachowują się dyrektorzy teatrów, reżyserzy z zewnątrz?”.

W „Otellu” w reżyserii Wiktora Bagińskiego, zrealizowanym w AST w Krakowie, aktorka Natalia Bielecka opowiada o imprezie, którą spędziła z pozostałymi twórcami spektaklu, po której jej sceniczny partner zgwałcił ją. Relacjonuje, że kiedy dowiedział się o tym reżyser, powiedział jej, że powinna przekuć to doświadczenie w sztukę. Umieszczenie procesu powstawania spektaklu w centrum scenicznej narracji sprawia, że opowieść Bieleckiej brzmi bardzo przekonująco – publiczność traci więc orientację, co jest fikcją, a co rzeczywistością. Dzięki temu zabiegowi realizatorom udaje się przekonująco opowiedzieć o gwałcie, a przede wszystkim wskazać na prawdopodobnie powtarzającą się sytuację, w której ofiara jest zmuszona do pozostawania w relacji zawodowej – a na scenie w bliskim kontakcie fizycznym – z przemocowcem.

W „nosexnosolo” Agnieszki Jakimiak twórcy opowiadają o wydarzeniach, do których dochodziło podczas pracy nad spektaklami Jana Fabre’a. Jak mówiła Jakimiak, kontekst zagraniczny pomagał: „(...) dla szerszej publiczności w Polsce Fabre jest postacią abstrakcyjną, ale same mechanizmy przemocy już nie. Zamiast personalnej wycieczki, widzki i widzowie wychwytywali schematy zachowań”⁵¹³. Podobną strategię zastosowała Weronika Szczawińska w zrealizowanym w Akademii Teatralnej

⁵¹¹ M. Kwaśniewska, *Świadectwa czy/i spektakle?*, „Dialog”, nr 2 (759), luty 2020, [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/swiadectwa-czyi-spektakle/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵¹² M. Telega, *Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam*, „Polish Theatre Journal”, 1-2(7-8)/2019, [online:] <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/208/957/> (dostęp: 21.05.2022). Na podstawie tekstu Telegi powstał także spektakl telewizyjny w reżyserii Magdaleny Łazarkiewicz – przedstawienie dyplomowe na kierunku aktorstwa filmowego w Akademii Filmowej AMA Film Academy.

⁵¹³ P. Gulda, *W polskim teatrze na pewne zachowania nie będzie już przyzwolenia*, wyborcza.pl – Trójmiasto, 26.07.2021; [online:] <https://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/7,35612,27360901,w-polskim-teatrze-na-pewne-zachowania-nie-bedzie-juz-przyzwolenia.html/> (dostęp: 21.05.2022).

w Warszawie spektaklu dyplomowym „Klub”. O mechanizmach stojących za akceptacją przemocy i jej przemilczaniem opowiedziała przez pryzmat skandalu wokół Akademii Szwedzkiej. Okazało się, że powiązany z nią Jean Claude Arnault, ważna postać francusko-szwedzkiej kultury, przez lata molestował i gwałcił kobiety.

#MeToo stematyzowane zostało również w innym dyplomie zrealizowanym w krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych, „#Gwałt na Lukrecji” w reżyserii Marcina Libera⁵¹⁴, w którym twórcy scharakteryzowali „kulturę gwałtu” – obowiązujące normy społeczne i przekonania, które doprowadzają do przemocy seksualnej, a później legitymizują ją i trywializują. Podobny wątek pojawia się w „Kłątwie” Olivera Frłjicia. Klara Bielawka – zaraz po scenie, w której była bita – wykrzykuje:

Podobało się? Taka „Kłątwa” Wyspiańskiego? Cała gromada na scenie upokarza jedną aktorkę i zmusza ją do odegrania żenującej roli? Tarzam się na scenie, jestem malowana jak krowa, a koledzy się podśmiewają. Performowanie, kurwa, tożsamości. Tylko jakimś trafem to kobieta zawsze ląduje na kolanach, ciągnie pałę i jest gwałcona w tym, kurwa, nowoczesnym autoreferencyjnym teatrze⁵¹⁵.

Wypowiedź Bielawki podkreśla wyraźnie, że teatr reprodukuje patriarchalne relacje władzy i stosuje zakamuflowane narzędzia przemocowe. Okazuje się jednocześnie instytucją trudną do zreformowania, ponieważ zaskakująco często wyraża pogląd (wypowiadany otwarcie lub dyskretnie), że hierarchiczne struktury – i patriarchalne relacje władzy – gwarantują powstawanie dzieł artystycznych wysokiej jakości.

J. Hierarchie

⁵¹⁴ Kulisy powstawania spektaklu przedstawiła Martyna Wawrzyniak: M. Wawrzyniak, *Opis doświadczenia pracy przy „#Gwałcie na Lukrecji”*, „Didaskalia”, nr 151-152/2019, s. 11-23. Prezentuje w nim interesujący w kontekście #MeToo aspekt przemyśleń części zespołu na temat akcji, które nie znalazły odzwierciedlenia na scenie: „Studentki i studenci byli w większości bardzo sceptycznie nastawieni wobec samego ruchu. Mimo że część z nich, zarówno dziewczyn, jak i chłopców, wyrażała rodzaj współczucia wobec ofiar gwałtów, to w większości uważali oni publikowanie swoich zwierzeń i doświadczeń na portalach społecznościowych za akt ekshibicjonistyczny. Padały sformułowania, że jeżeli ktoś jest ofiarą, nie powinien się z tym obnosić, ponieważ tego rodzaju wyznania świadczą o słabości i domaganiu się względów. Argumentowano również, że trudno dać wiarę takiemu świadectwu, skoro jest publikowane w internecie przez każdego, kto ma na to ochotę, a jego wiarygodność nie jest w żaden sposób weryfikowana. Studentki i studenci również jasno deklarowali, że nie widzą związku pomiędzy seksistowskimi zaczepkami na ulicy a np. brutalnym gwałtem”. Z kolei Marcin Liber powiedział, że jest „zmęczony i chciałby w swojej karierze zrobić wzruszający spektakl o cierpieniu kobiet”, s. 11-12.

⁵¹⁵ O. Frłjić (reż.), *Kłątwa*, Teatr Powszechny w Warszawie.

W „Chamstwie” Kacper Pobłocki opisuje, jak przemoc z okresu gospodarki folwarczno-pańszczyźnianej wpłynęła na kształt współczesnych relacji – zarówno w pracy, jak i w rodzinach. Dokonuje przy tym znaczącego przeniesienia. Pokazuje, że to, co organizowało społeczeństwo ówczesnej Polski, to relacja służebności: „(...) to, jakich (oraz ilu) masz służących, mówi najwięcej o tym, kim jesteś. Pozostajesz częścią społeczeństwa, osobą społecznie żywą tylko w relacji służebnej. Jako pan wobec sługi”⁵¹⁶. Kategorie pańskości i służebności były istotniejsze niż podział na stany:

Hierarchia nie była ustalona raz na zawsze, musiała być ustanawiana wciąż na nowo: istniała tylko w relacjach międzyludzkich. (...) Szlachcic zagonowy nosił głowę wyżej od ekonomów i innych sług, ale urzędnicy z dworu też mogli sobie popanować – potrzebowali tylko kogoś o bardziej podrzędnym statusie, na przykład chłopą. Ale i ten był w stanie zrekompensować sobie upokorzenia, musiał jedynie znaleźć kogoś jeszcze słabszego.⁵¹⁷

Psycholożka Marta Niedźwiecka opisywała społeczeństwo patriarchalne właśnie jako oparte na dzieleniu i hierarchii:

[Marion] Woodman uchwyciła esencję patriarchy jako koncepcji kulturowej, której podstawowym narzędziem jest dzielenie. (...) Patriarchat charakteryzuje także władza, kontrola, przemoc (w tym instytucjonalna) i ich przeróżne realizacje. Patriarchat ma sprawdzone sposoby, by zarządzać ludźmi bez poszanowania dla nich i uznania ich podmiotowości. Ze względu na to, że „czynnik ludzki” jest mało ważny – liczy się pryncypium, które często przyjmuje formę sztywnego dogmatu lub ortodoksji i sprawia, że nie próbuje się kogokolwiek zrozumieć czy też się dogadać. Ten sposób organizacji rzeczywistości, zarówno zewnętrznej, jak i wewnętrznej, jest niechętny różnorodności, polifonii wątków, ponieważ one niosą zagrożenie utratą kontroli, odstępstwem, herezją. (...) jedną z cech patriarchy jest umiłowanie hierarchii jako medium dla autorytetu. Autorytetu, który nie wynika z siły charakteru, wiedzy i doświadczeń, dokonań, które odnoszą się do najważniejszych wartości humanizmu, tylko z miejsca w hierarchii właśnie.⁵¹⁸

⁵¹⁶ K. Pobłocki, *Chamstwo*, Wydawnictwo Czarne, (b.m.) 2021, s. 103.

⁵¹⁷ Tamże, s. 108.

⁵¹⁸ U. Pieczek, *Różnorodność zamiast hierarchii. Psycholożka Marta Niedźwiecka w rozmowie z Urszulą Pieczek*, „Miesięcznik Znak” nr 789, 2/2021; [online:] <https://www miesiecznik.znak.com.pl/niedzwiecka-pieczek-roznorodnosc-zamiast-hierarchii/> (dostęp: 21.05.2022).

Dopiero w tej perspektywie Poblócki prezentuje pozycję kobiet:

(...) w rodzinach chłopskich władzę nad kobietami, czeladzią oraz nastoletnimi dziećmi (...) sprawowała ręka chłopca. Gdy zamykały się drzwi włościańskiego domu, władza czy to ojca, czy męża stawała się absolutna. Jak pisze historyk o pańszczyźnianym gospodarstwie chłopskim: „Rysuje się nam więc sylwetka rodziny (familia) w rzymskim sensie tego słowa”. Kobiety przysposabiano nie tylko do pracy na rzecz pana we dworze, ale też pana w domu.⁵¹⁹

Obowiązki służebne, które wykonywały zwykle kobiety, chłopcy postrzegali jako mniej godny rodzaj pracy, bliższy niewolnictwu. „Stąd z biegiem czasu służebność i kobiecość stały się tożsame. Służebność weszła kobietom dosłownie w krew, stały się one ucieleśnieniem podrzędności jako takiej”⁵²⁰. Poblócki pokazuje, że tak jak system plantacyjny w obu Amerykach opierał się na przekonaniu o podrzędności osób z ciemną karnacją, tak fundamentem porządku folwarczno-patriarchalnego w ówczesnej Polsce było przekonanie o wrodzonej podrzędności kobiet⁵²¹. Historyczna narracja spleta się tu ze wspomnianymi wyżej przypadkami przemocy (w tym przemocy seksualnej) wobec kobiet, rozumianej nie jako problem jednostkowy, ale systemowy. W jednym z wywiadów Poblócki przywoływał figurę patriarchy, ojca, wokół którego – zarówno w przestrzeni realnej jak i symbolicznej – ogniskuje się władza:

Pańszczyzna stworzyła tu społeczeństwo patriarchalne oparte na władzy ojców, i ono ciągle trwa w Polsce. (...) To jest obecne w strukturze makro: mamy ojczyznę, której nadaje spójność figura ojca narodu. To ona jest kulminacją kariery politycznej w Polsce: obojętnie, czy to jest naczelnik państwa, pierwszy sekretarz, prezydent, papież, czy prezes. (...) W skali mikro masz z kolei wszystkich małych despotów trzymających swoje rodziny w garści.⁵²²

⁵¹⁹ K. Poblócki, *Chamstwo...*, dz. cyt., s. 108.

⁵²⁰ Tamże, s. 108.

⁵²¹ Patriarchat znajdował również oparcie w nauczaniu Kościoła katolickiego. Wśród wypowiedzi ważnych postaci chrześcijaństwa na temat kobiet można znaleźć takie, jak Tomasza z Akwinu, który pisał: „W odniesieniu do natury partykularnej kobieta jest czymś niedoszłym i niewydarzonym. Czemu? Bo tkwiąca w nasieniu siła czynna zmierza do utworzenia czegoś doskonałego: podobnego do siebie co do płci męskiej. A że rodzi się kobieta, dzieje się to albo z powodu słabości siły czynnej, albo z powodu jakiejś niedyspozycji materii (...)” (źródło: Suma Teologiczna św. Tomasza z Akwinu, tom 7, zag. 92, art. 1.) albo „(...) męczyzna jest początkiem i celem kobiety, tak jak Bóg jest początkiem i celem całego stworzenia” (źródło: Suma Teologiczna św. Tomasza z Akwinu, tom 7, zag. 93, art. 4).

⁵²² J. Majmurek, *W Polsce tylko pan był prawdziwym człowiekiem [rozmowa z Kacprem Poblóckim]*, krytykapolityczna.pl, 5.06.2021; [online:] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/poblOCKI-majmurek-wywiad-chamstwo/> (dostęp: 21.05.2022).

Analogia z sytuacją w polskich teatrach wydaje się dość czytelna. Władzę sprawują w nich osoby z największym umocowaniem symbolicznym i formalnym, głównie mężczyźni. Prowadzi ona do tworzenia i podtrzymywania hierarchicznych zależności. Reżyserzy mają władzę nad aktorami, dyrektorzy nad zespołem artystycznym i administracyjnym, politycy-organizatorzy teatrów nad dyrektorami. Krytyka instytucjonalna stematyzowała również te aspekty teatralnych praktyk.

W przedstawieniu-koncertie – „Spektaklu dyplomowym, czyli kilka piosenek o przemocy w teatrze” Teatru Nowego Proxima w Krakowie z 2020 roku – każda wykonywana na scenie piosenka opowiada o innym rodzaju przemocy i nadużyciach władzy obecnych w teatrze, m.in. o nepotyzmie dyrektorów scen, o sytuacji ekonomicznej młodych artystów, o molestowaniu seksualnym czy przemocy w szkołach teatralnych. Choć tematy są jedynie sygnalizowane i dalej niepogłębiane, pojawia się kilka ciekawych wątków do tej pory słabo obecnych w dyskusji, które – jak zauważała Monika Kwaśniewska – „pozwalają przekroczyć (...) heteroseksualną matrycę z męskim sprawcą i kobiecą ofiarą”⁵²³. Jeden z aktorów – Tobiasz Berg – opowiada na przykład o imprezie, na której dyrektor teatru, w którym pracował nad spektaklem, natarczywie go podrywał, aby kilka scen później stwierdzić: „nadal musimy ciągnąć fujary za przysłowiowe solo”. Reżyserka Karolina Szczypek opisuje z kolei przemocowe metody pracy reżyserki, u której robiła trzy asystentury⁵²⁴. Przemoc stosowana przez kobiety to kolejny wątek, który – choć pojawiający się w plotkach – jest słabo obecny w dyskusjach publicznych. Pokazuje on, że mamy tu do czynienia również z problemem systemowym, w którym pozycja usprawiedliwia nadużycia i jest z nimi silnie powiązana. Podczas wywiadu pogłębionego Agata Siwiak stwierdziła: „Wiele osób, które działa na rzecz bardziej demokratycznego teatru, przeciwko skostniałym hierarchiom, patriarchatowi i przemocy (...) powieła je, kiedy dostaje władzę. (...) Władza uwodzi – i mężczyzn, i kobiety”⁵²⁵.

Z kolei zrealizowany na Litwie spektakl „Slow motion” Michała Buszewicza i Anny Smolar opisuje fenomen władzy na przykładzie galerii sztuki: uznany twórca, który przed laty dopuścił się nadużyć seksualnych wobec współpracującej z nim artystki, dziś przygotowuje wystawę w kooperacji z młodą debiutantką. W spektaklu

⁵²³ Monika Kwaśniewska, *Czy mam prawo do wątpliwości?*, „Didaskalia” nr 161/2021, [online:] <https://didaskalia.pl/pl/artukul/czy-mam-prawo-do-watpliwosci> (dostęp: 22.05.2022).

⁵²⁴ Tamże.

⁵²⁵ Wywiad pogłębiony z Agatą Siwiak, 5.04.2022.

przedstawione zostały takie znormalizowane formy opresji, jak pomijanie, onieśmianie czy dyscyplinowanie pracowników galerii. Istotny pozostaje także wątek artysty, który jawnie lekceważy zasady współpracy wprowadzone w instytucji – tak, jakby go nie dotyczyły. Ze strony dyrekcji galerii nie spotykają go żadne konsekwencje, ma przecież zbyt silną pozycję. Piotr Morawski, dostrzegając analogię do rzeczywistości polskich instytucji teatralnych, pytał:

Co jednak, jeśli pojawi się taki Artysta A, który – owszem – zapewne podpisze podobne zobowiązanie, jednak bez zamiaru jego respektowania? Co się stanie, kiedy – jak w „Slow Motion” – wyrzucanie takiego artysty nie będzie leżało w niczyim interesie? Zwłaszcza tuż przed premierą lub wernisażem? I co zrobić, by krytyka instytucjonalna, niewątpliwie mająca ogromne zasługi dziedzina refleksji, nie stała się narzędziem działań promocyjnych instytucji teatralnych, pozwalającym na snucie gładkiej opowieści na własny temat?⁵²⁶

Niewykluczone, że można tu odnaleźć analogię do „Porozumienia” – rocznego projektu interwencyjnego (z 2018 roku) realizowanego przez Agatę Adamiecką-Sitek, Martę Keil i Igora Stokfiszewskiego w Teatrze Powszechnym w Warszawie. Celem działania było kooperatywne wypracowanie zbioru zasad, angażujące wszystkich zainteresowanych pracowników i współpracowników teatru – nowej tożsamości teatru, opartej na założeniach demokratycznej instytucji kultury. Proces ten polegał na stworzeniu jednolitego programu – kontraktu – odzwierciedlającego sposób postrzegania teatru przez pracowników, a następnie przeniesieniu wypracowanego porozumienia, do procedur i zasad obowiązujących w instytucji. Efektem pracy było ustanowienie Teatru Powszechnego, feministyczną instytucją kultury. Wymagający proces polegał na przeprowadzeniu ponad pięćdziesięciu wywiadów indywidualnych z pracownikami i współpracownikami teatru, w których pytano m.in. o sytuację panującą w teatrze, o postulaty związane z jakością pracy czy funkcjami społecznymi instytucji. Przeanalizowano także dokumenty regulujące pracę teatru. Następnie wynegocjowano kształt dwóch dokumentów: „Regulaminu Rady Artystyczno-Programowej Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera w Warszawie” oraz „Zasad współpracy twórczyn i twórców z Teatrem Powszechnym im. Zygmunta Hübnera w Warszawie”. Przygotowano także tekst programowy „Feminizacja – demokracja –

⁵²⁶ P. Morawski, *Bezpieczne miejsce?*, dwutygodnik.com, nr 331, 04/2022; [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artypk/8694-bezpieczne-miejsce.html>

praca. W stronę uspołecznionej instytucji kultury” oraz manifest „Teatr Powszechny – feministyczna instytucja kultury”⁵²⁷. Był to pierwszy i jak dotąd jedyny taki proces, przeprowadzony w publicznym teatrze repertuarowym. O „Porozumieniu” rozmawiano podczas spotkania „Narzędzia pana nigdy nie rozmontują pańskiego domu”⁵²⁸, zorganizowanego przez Pracownię Dramaturgiczną. Padło tam pytanie o opór przed wprowadzaniem zmian, na które odpowiedziała Agata Adamecka-Sitek:

(...) ustanowić Kodeks Etyki (...) [w szkole teatralnej – przyp. aut.], to wbrew pozorom jest łatwiejsze niż dobrać się do struktur władzy zapisanych po prostu w tradycji teatralnej, niepisanych i nienazwanych (...) To zadanie na długie lata. (...) Nie jest tajemnicą i mogę powiedzieć to jasno, że wtedy, kiedy prowadziliśmy proces „Porozumienia”, w tym czasie rozpoczęła się praca Krystiana Lupy nad jego wybitnym przedstawieniem „Capri” (...) Oczywiście wiązała się ona ze wszystkim tym, z czym wiąże się praca Krystiana Lupy w teatrze. Teatr był podporządkowany tej pracy przez długie – dłuższe niż zaplanowano – miesiące, wszystko zostało wywrócone do góry nogami, budżet spektaklu ostatecznie był o wiele wyższy, czas produkcji był o wiele dłuższy. To są oczywiście procesy, które wpływają na wszystkich pracowników, twórców itd. Były ogromne napięcia z tym związane i na przykład były też momenty – w sytuacjach dyskusowania tego porozumienia – bardzo przełomowych identyfikacji najróżniejszych przemocowych mechanizmów. (...) Nam bardzo zależało na tym, żeby się podzielić jakoś tym doświadczeniem, być może opracować do druku te rozmowy, ale to już na przykład nie było możliwe. Właśnie dlatego, że być może okazało się zbyt trudne, zbyt rewolucyjne. (...) To są właśnie mechanizmy, które umacniają relacje władzy⁵²⁹.

Konsekwencje sposobu pracy Lupy dla zespołów technicznych czy administracyjnych nie zostały do tej pory opisane. Pojawiają się natomiast pojedyncze działania tematyzujące jego relację z aktorami.

⁵²⁷ Teksty i dokumenty dostępne są na stronie Teatru Powszechnego w Warszawie [online:] <https://www.powszechny.com/aktualnosci/porozumienie.html>. Z wyjątkiem tekstu programowego, który został opublikowany w „Didaskaliach”: A. Adamecka-Sitek, M. Keil, I. Stokfiszewski, *Feminizacja – demokracja – praca. W stronę uspołecznionej instytucji kultury*, „Didaskalia”, nr 153/2019.

⁵²⁸ Spotkanie „Narzędzia pana nigdy nie rozmontują pańskiego domu”, zapis spotkania [online:] https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=537764737217944/ (dostęp: 22.05.2022).

⁵²⁹ Wypowiedź Agaty Adameckiej-Sitek podczas spotkania „Narzędzia pana nigdy nie rozmontują pańskiego domu”, zapis spotkania [online:] https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=537764737217944/ (dostęp: 21.05.2022).

Istotnym wątkiem związanym z hierarchiami i relacjami władzy są aspekty ekonomiczne. Opisał je Witold Mrozek⁵³⁰ przy okazji afery wokół prób odwołania premiery spektaklu „#chybanieja” w rzeszowskim Teatrze Maska pokazując, że to system zawierania umów jest jednym z najistotniejszych elementów, sprzyjających tworzeniu środowiskowych hierarchii. Wszystko zaczęło się od przyznania się – przez dramaturga spektaklu Artura Pałygę i reżysera Pawła Passiniego – do pracy nad spektaklem bez umowy⁵³¹, a raczej – jak później określiła to dyrekcja – w oparciu o „umowę zawartą w formie ustnej”, którą uznaje za wiążącą. Mrozek wskazywał, że uczciwość dyrekcji teatru w takich sprawach nie zawsze musi być regułą, a na nadużycia najbardziej narażeni są młodzi i debiutujący reżyserzy i reżyserki, ponieważ to wobec nich (i w mniejszych ośrodkach) trwa „dumping płacowy i wolnoamerykanka”. Weronika Szczawińska wskazywała Mrozkowi, że dyrektorzy z premedytacją starają się nie zostawiać śladów potwierdzających zawarcie umowy ustnej, np. maili czy SMS-ów. Ale już sam system planowania premier w teatrach umożliwia szereg nadużyć:

Pracę planuje się na sezon, dwa – czyli rok, dwa – naprzód, jeżdżąc na rozmowy z dyrektorami teatrów, nieraz w całej Polsce. Te rozmowy odbywają się bez podpisywania jakichkolwiek formalnych gwarancji, że w umówionym terminie faktycznie zostanie się zaangażowanym tam, gdzie to obiecują. Ustalenia bazują na słowie honoru – a może na umowie ustnej? Właśnie: zależy, jak kto to widzi. (...) artyści pozostają w stanie zawieszenia: całe lata pracy i zarobków wiszą załatwione, by tak rzec, na gębę. (...) Czasem wszystko jest w porządku i obie strony dotrzymują słowa. Czasem umowa okazuje się nieważna jeszcze przed przyjazdem reżysera na próby. Może się też okazać nieobowiązująca już podczas pracy.⁵³²

Temat uregulowania zasad podpisywania umów podejmowany jest przez Gildię Polskich Reżyserów i Reżyserów Teatralnych, jednak dobre praktyki w tym zakresie nie zostały jeszcze wprowadzone. Dyskusyjne wydają się także duże dysproporcje w wynagrodzeniach dyrektorów teatrów, a także reżyserów i pozostałych pracowników instytucji. Jest to w zasadzie temat nieporuszany w publicznych dyskusjach, chociaż

⁵³⁰ W. Mrozek, *Cicho bądź, gdy trzeba. Cenzura w teatrze i umowy na gębę*, krytykapolityczna.pl, 27.02.2019; [online:] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/witold-mrozek-cenzura-w-teatrze-i-umowy-na-gebe/> (21.05.2022).

⁵³¹ Informowali o tym w kontekście oświadczenia miasta, że – w przypadku odwołania spektaklu – pokryje wszystkie udokumentowane koszty poniesione do czasu przerwania prób. W tej sytuacji honoraria Pałygi i Passiniego mogłyby nie zostać uznane.

⁵³² W. Mrozek, *Cicho bądź...*, dz. cyt.

dobrze ilustruje mechanizmy podtrzymujące hierarchie pracownicze. Niwelowanie rażących różnic w honorariach z pewnością wpłynęłoby na zmianę relacji i postaw w zespołach⁵³³.

Z hierarchiami wiążą się także decyzje dotyczące konkretnych scen teatralnych. Najdotkliwszym przykładem jest sytuacja wokół Teatru Żydowskiego. Teatr utracił siedzibę na rzecz dewelopera, który na jego miejscu zbuduje – za zgodą władz miasta – wieżowiec. Od 2016 roku Teatr Żydowski działa w tymczasowej siedzibie, nie spełniającej jednak wszystkich warunków technicznych. Bardziej wymagające realizacyjnie spektakle prezentowane są na zaprzyjaźnionych warszawskich scenach. Trudno sobie wyobrazić, aby podobny los – który dotknął jedyne żydowskie teatru w Polsce i jednego z dwóch w Europie (na dodatek w czasie, w którym odnosi on największe sukcesy artystyczne) – spotkał któryś z teatrów narodowych. Maciej Nowak pytał:

Jak wytłumaczymy późnym wnukom, że w drugiej dekadzie XXI w. w mieście, które szczyli się świetną koniunkturą, brakiem bezrobocia i nowoczesną infrastrukturą skazuje się na poniewierkę żydowskich aktorów? Jak uzasadnimy, że samorząd stać na wypłacanie milionowych odszkodowań spekulantom za mniemane straty? A jednocześnie skąpi kasy, by zapewnić siedzibę artystom, którzy przędą jedną z ostatnich, wątych nici łączących nas z jidyszową Warszawą sprzed Holocaustu?⁵³⁴

Kondycja tego konkretnego teatru i jego aktorów została przedstawiona w spektaklu Anny Smolar i Michała Buszewicza „Aktorzy żydowscy”. Spektakl miał premierę w 2015 roku – rok przed początkiem kłopotów z siedzibą instytucji. Aktorzy pojawiają się na scenie półprywatnie, opowiadają zmiksowane, rzeczywiste historie z życia członków całego zespołu aktorskiego (również jako aktorów z obrzeży branżowych). Małgorzata Trybalska mówi w przedstawieniu: „Amatorzy. Tak o nas mówią. Taka rodzina amatorów. Jak klan cyrkowy”. Witold Mrozek w recenzji spektaklu przyznaje: „Bo czy wiecie na przykład, kim jest Ryszard Kluge? Ja też nie wiedziałem. A Ryszard Kluge to świetny aktor, w Żydowskim na etacie od 1983 r. Gdzie indziej byłby pewnie

⁵³³ Na ten aspekt zwróciła mi uwagę Dominika Mądry podczas wywiadu pogłębionego. Wywiad pogłębiony z Dominiką Mądry, 1.04.2022.

⁵³⁴ Maciej Nowak, *Polak patrzy na żydowski teatr*, [online:]
<https://encyklopediateatru.pl/artykuly/234308/polak-patrzy-na-zydowski-teatr/> (dostęp: 21.05.2022).

na świeczniku”⁵³⁵. Aktorzy opowiadają na scenie o swoich zawodowych marzeniach, takich jak zagranie roli Lady Makbet czy Hamleta, lecz – tu znów mówi Trybalska – „tych ról nigdy nie zagrają, z wiadomych względów”. Czują, że w innych teatrach mogliby się bardziej rozwinąć, a – gdyby nie grali w jidysz – mogliby mieć większą publiczność. Aktorzy mówią też wprost o jakości artystycznej swoich wcześniejszych, realizowanych za poprzedniej dyrekcji, przedstawień i ich odbiorze (to znaczy o opinii, że są grupą „amatorów grających anachroniczny teatr z doklejonymi brodami”)⁵³⁶. Istotne wydaje się, że zawód aktora naznaczony został tu polityką historyczną niezależnie od tego, że – jak mówiła Anna Smolar – większość zespołu aktorskiego nie ma pochodzenia żydowskiego:

[p]okazujemy ludzi, którzy zanurzyli się głęboko w żydowskość, założyli na siebie całkiem nową tożsamość i całe swoje życie zawodowe poświęcają temu, żeby urzeczywistnić na scenie świat, którego już nie ma. Grają Żydów, odtwarzają rzeczywistość przedwojenną, pokazują nam tradycję, o której mało kto wie. Uczą się języka, którego nikt już nie zna. Polacy i Żydzi pracują razem, wchodzą co wieczór na scenę, aby dla widza stworzyć na nowo zapomnianą historię.⁵³⁷

Pytania o miejsce teatru – zarazem publicznego i żydowskiego – we współczesnej Polsce, wybrzmiały też w inscenizacji „Dybuka” Mai Kleczewskiej, którego premiera miała miejsce miesiąc przed „Aktorami...” w reżyserii Smolar, inaugurując obchody 65-lecia Teatru Żydowskiego, a zarazem 250-lecia teatru publicznego na tej scenie.

Kluczową rolę w transferze opisanych wyżej mechanizmów przemocy, pełnią szkoły teatralne. Przekazywane w nich z pokolenia na pokolenie wzory relacji i sposobów myślenia o zawodzie reżysera czy aktora opierały się na tradycji mistrzowskiej, zasadzającej się na pozycji artystycznej osób wykładających na uczelni oraz na wypływającej z niej relacji mistrz-uczeń. Szkoła stawała się „drugim domem” i „drugą rodziną” studenta czy studentki, zachwyconych możliwością pracy i kontaktu z niejednokrotnie uwielbianymi przez siebie artystami. Jak pisała Ewa Hvelke, „kiedy jest się latoroślą takiej rodziny – najmłodszym pokoleniem tak cudownie zestrojonego

⁵³⁵ W. Mrozek, *Wreszcie Teatr Żydowski*, [online:]

[https://www.teatr-zydowski.art.pl/sites/default/files/respondr/tresc/spektakl/2018/jewish-actors/recenzja/wreszcie-teatr-zydowski-witold-mrozek-gazeta-stoleczna.pdf/](https://www.teatr-zydowski.art.pl/sites/default/files/respondr/tresc/spektakl/2018/jewish-actors/recenzja/wreszcie-teatr-zydowski-witold-mrozek-gazeta-stoleczna.pdf) (dostęp: 21.05.2022).

⁵³⁶ P. Morawski, *Żydowscy, prowincjonalni*, *dwutygodnik.com*, nr 161, 06/2015; [online:]

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/5981-zydowsky-prowincjonalni.html/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵³⁷ W. Kowalski, *Wchodzić w tabu*, *e-teatr.pl*, 31.05.2015; [online:] <https://e-teatr.pl/wchodzic-w-tabu-a198984/> (dostęp: 22.05.2022).

instrumentu, trudno jest wyznaczyć, że to rodzina podszyta patologicznym znęcaniem się i krzykiem, choćby z miłości i dla wydobycia efektu”⁵³⁸. W tej perspektywie fuksówka była po to, aby – jak mówił aktor Piotr Sieklucki – „udowodnić, że jest się godnym tej szkoły i szanuje się hierarchię”⁵³⁹. W przemocy zanurzona więc była cała społeczność szkoły, wiele osób – wzorem systemu folwarczno-patriarchalnego, który opisał Poblócki – występowało w podwójnej roli: zarówno sprawcy przemocy, jak i ofiary. Wykładowcy wobec studentów, studenci wobec samych siebie.

Opisywane wyżej działania uruchomiły proces prowadzący do wypracowywania rozwiązań systemowych. W szkołach teatralnych powstają procedury dotyczące przeciwdziałania przemocy, wprowadzono Kodeksy Etyki, komisje antymobbingowe, funkcję Rzeczników Praw Studenckich lub Pełnomocników do spraw Przeciwdziałania Dyskryminacji. Zakazana została fuksówka. Akademia Teatralna w Warszawie zorganizowała również konferencję „Zmiana – teraz! O czym milczeliśmy w szkołach teatralnych?”, podczas której w gronie polskich i europejskich przedstawicieli uczelni teatralnych dzielono się doświadczeniami w zakresie przeciwdziałania przemocy na uczelniach. Znaczącym głosem jest też raport „Być albo nie być – pracownicy i pracownicy polskich instytucji artystycznych wobec zagrożenia mobbingiem, molestowaniem i molestowaniem seksualnym” przygotowany przez Helsińską Fundację Praw Człowieka⁵⁴⁰. W Teatrze Polskim w Poznaniu zorganizowana została konferencja „Teatr od} {nowa”, podczas której rozmawiano o najnowszych zmianach w modelach pracy teatralnej, np. twórczości bez przemocy (*nonviolent creativity*) i koordynacji scen intymnych, jak i o warunkach pracy, np. zespołów technicznych. Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego zorganizował z kolei projekt „Granice w teatrze”, serię warsztatów i szkoleń. W czasie trwania projektu wypracowano Kartę Praw i Granic Procesu Twórczego⁵⁴¹. Polskie Towarzystwo Badań Teatralnych powołało w swoich strukturach grupę etyczną, która zajmuje się

⁵³⁸ E. Hvelke, *Zmiana teraz, czyli kiedy?*, „Dialog”, nr 2 (759), luty 2020; [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/zmiana-teraz-czy-kiedy/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵³⁹ M. Skowrońska, *Przemoc w teatrze. Piotr Sieklucki: „Wszyscy jesteśmy sprawcami i ofiarami”*, e-teatr.pl, 3.04.2021; [online:] <https://e-teatr.pl/piotr-sieklucki-wszyscy-jestesmy-sprawcami-i-ofiarami-10626/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵⁴⁰ J. Gerlih, K. Jarzmus, *Być albo nie być. Pracownicy i pracownicy polskich instytucji artystycznych wobec zagrożenia mobbingiem, molestowaniem i molestowaniem seksualnym*, Helsińska Fundacja Praw Człowieka, wyd. I, Warszawa 2020; [online:] <https://www.hfhr.pl/wp-content/uploads/2020/11/byc-albo-nie-byc-21-11.pdf> (dostęp: 21.05.2022).

⁵⁴¹ Karta Praw i Granic Procesu Twórczego, [online:] https://drive.google.com/file/d/1J0EcLEmAhM5zdcjAsga9pGbtEXYtV0a2/view?fbclid=IwAR0MjJouoNxWWXK4eAULIHqj0HqPxxkhetHDec_UvemsPOtFFDrzMuy2GmDA/ (dostęp: 21.05.2022).

przygotowaniem zjazdu organizacji, poświęconego etyce w teatrze i etyce badań teatralnych. Z kolei zespół Teatru Polskiego w Poznaniu wraz z Gildią Polskich Reżyserek i Reżyserów Teatralnych przygotował „Przewodnik pisania kontraktu”⁵⁴². Własną ankietę dotyczącą warunków pracy w teatrze przeprowadziła i opracowała także Alina Czyżewska z Sieci Obywatelskiej Watchdog Polska⁵⁴³. Aktywne jest Koło Młodych działające przy Gildii Polskich Reżyserek i Reżyserów Teatralnych: tworzy „Elementarz dobrego debiutu” skierowany do osób startujących w zawodzie, zrealizowało cykl spotkań „Czynne poniedziałki”, w ramach których omawiano problemy środowiska. Wraz z teatralną falą #MeToo wiele teatrów instytucjonalnych przeprowadziło wśród pracowników anonimowe ankiety pytając o przypadki molestowania, mobbingu lub innych form przemocy, organizowało warsztaty antyprzemocowe i wprowadziło Karty Etyki. Czas pokaże na ile wprowadzane regulacje przyniosą skutek.

Skala działań, podejmowanych w związku z różnorodnymi formami instytucjonalnych nadużyć, nie została do tej pory zbadana. Zasadne pozostaje pytanie o ich faktyczną skuteczność. Wyraźnym efektem opisanych inicjatyw jest natomiast zmiana podejścia do instytucji i skrywanych przez nie nadużyć. Przykładem może być oprotestowanie i bojkot zaproszonego na Festiwal Boska Komedia spektaklu Pawła Passiniego (i planowanego wystąpienia reżysera pod pseudonimem). Znaczenie ma także wybór Moniki Strzępki na stanowisko dyrektorki warszawskiego Teatru Dramatycznego – wydarzenie, które obudziło w środowisku teatralnym nadzieję. Reżyserka zapowiada, że będzie dążyć do tego, aby z Dramatycznego stworzyć wzorcową, nieprzemocową, feministyczną instytucję kultury. Kiedy Strzępka wystosowała do warszawskiego ratusza list otwarty, w zaczepnym tonie pytając o ocenę jej kwalifikacji formalnych do objęcia stanowiska, Łukasz Drewniak w seksistowskim w gruncie rzeczy tekście komentował:

Pokaz siły Strzępki ma jednak oprócz chwilowych przewag jedną podstawową wadę. Czy znacie urzędników, którzy kiedykolwiek ustąpili „roszczeniowym” artystom, zrobili to, czego żąda jakaś część środowiska? (...) Czy naprawdę

⁵⁴² Przewodnik pisania kontraktu, [online:] <https://teatr-polski.pl/dokumenty/przewodnik-pisania-kontraktu/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵⁴³ A. Czyżewska, *Dyrektorzy. Chorzy na władzę? Opracowanie ankiety „Jak tam w teatrze”*, [online:] https://nicdoukrycia.mystrkingly.com/blog/dyrektorzy-chorzy-na-wladze?fbclid=IwAR2MUIzY8h5Kp6Fq2k7ZX6_whC93pLam3oO7-6RTXEYmN_qTauXoEraUzDg/ (dostęp: 21.05.2022).

wierzycie w to, że organizujący konkurs urzędnicy wybiorą na szefa podlegającej im instytucji kogoś, kto w każdej trudnej sytuacji – ekonomicznej, światopoglądowej, obyczajowej – będzie uruchamiał przeciwko nim ciąg technologiczny (media-radni) i urządził im „jesień średniowiecza” w wiadomym miejscu? Jeśli Strzępka bryka przed konkursem, będzie brykać także i po nim. Niezależnie od tego, czy wygra, czy nie. Bo taka jest brykalska z natury. Pozostaje pytanie, czy niepokorność i antyurzędniczość Strzępki to jest coś, co miasto może wybaczyć i zafundować sobie 5 lat niepokojów, czy raczej postawi na innego kandydata, który przynajmniej zadeklaruje lojalność i nie będzie na przykład tuż przed wyborami samorządowymi grillował Biura Kultury lub samego Trzaskowskiego?⁵⁴⁴

Wbrew obawom Drewniaka, „temperament” Strzępki nie przeszkodził jej w wygranu konkursu. Artystka stwierdziła później, że decyzja ratusza to wyraz wielkiej odwagi. Pokazuje też, że dotychczasowe reguły gry zostały naruszone. W miejskim teatrze operującym największym wśród warszawskich scen budżetem ustanowi się być może nowa rzeczywistość. „Uderzeniem w pierwszą kostkę domina była decyzja, że jestem odpowiedzialna za zespół i nie mam prawa zaprosić do pracy osób przemocowych. I to mi całkowicie przeorganizowało polską scenę teatralną”⁵⁴⁵ – stwierdziła reżyserka.

K. Proces twórczy: reżyser, reżyserka, aktor i aktorka

W 2010 roku, podczas premiery spektaklu „Persona. Ciało Simone” w reżyserii Krystiana Lupy, Joanna Szczepkowska – grająca wtedy w przedstawieniu – podeszła do reżysera i – jak referował Tomasz Mościcki – „pозdrowiła go na modłę faszystów, a następnie wypięła w jego stronę tę część ciała, która, na ogół osłonięta «przed ciekawych wzrokiem», w spektaklach Lupy odsłaniana jest nader często”⁵⁴⁶. Sytuacja opisana została nie tylko przez media branżowe, ale także przez prasę codzienną, telewizję, radio czy portale plotkarskie. Gest Szczepkowskiej był w nich często

⁵⁴⁴ Łukasz Drewniak, *K/310: Próby nacisku*, teatralny.pl, 3.11.2021; [online:] <https://teatralny.pl/opinie/k310-proby-nacisku,3400.html/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵⁴⁵ W. Mrozek, *Monika Strzępka wchodzi do Dramatycznego*. „Jesteśmy wściekłe. Mamy powody”, wyborcza.pl, 26.01.2022; [online:] <https://wyborcza.pl/7,112395,28039439,monika-strzepka-wchodzi-do-dramatycznego-jestesmy-wsciekle.html/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵⁴⁶ T. Mościcki, *Gołą d. w święte k.*, e-teatr.pl, 26.04.2010; [online:] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/92850.html?josso_assertion_id=7370493DCD998A40/ Dla porządku odnotowuję, że sytuację tę przywoływałam również w artykule pt. „Druga strona medalu. O krytyce instytucjonalnej” (w druku).

przedstawiany jako żenujący, niesmaczny i irytujący i to właśnie te jego cechy – jak wskazuje Katarzyna Waligóra⁵⁴⁷ – były dla komentujących problemem. Zdaniem Łukasza Drewniaka był on „groteskowy”, Paweł Sztarbowski nazwał go „pensjonarskim wygłupem”. Maciej Nowak skomentował jednak tę sytuację tak:

Faktycznie obnażenie się to był wyraz protestu socjalnego. Protestu aktora przeciwko nadużyciom i wykorzystywaniu pozycji guru przez Lupę – taki był podstawowy sens tego gestu. Zaprotestowała przeciwko półtorarocznemu procesowi próbowania, aktorzy nie mogli zarabiać, bo wciąż byli na próbach. Ona obnażyła nie tylko dupę, ale też konflikt społeczny, który funkcjonuje w teatrze. Aktorzy zarabiają za spektakle, za próby im się nie płaci. Reżyser odwrotnie. Reżyser zarabia w czasie prób, nie dostaje już pieniędzy za przedstawienia. Na pewnym poziomie był to więc protest socjalny, w imieniu kolegów aktorów. Na innym poziomie był to protest przeciwko nadużyciom i temu całemu balonowi, który Lupa i jego wielbiciele napompowali. Przez ostatnie lata Lupa urósł do pozycji nietykalnego mistrza, z którym nie można dyskutować, trzeba tylko przyjmować jego objawienia. To była próba przekłucia tego balonu, która się zresztą po części udała.⁵⁴⁸

Szczepkowska zbuntowała się więc i przeciwko Lupie, i przeciwko polityce Teatru Dramatycznego, który kosztem swoich pracowników pozwalał reżyserowi na wszystko. Wywołując temat zasad pracy w teatrach, przyznała sobie jednocześnie prawo do ingerencji w zaplanowaną przez Lupę strukturę spektaklu, czyniąc się w ten sposób równoprawną i równoważną stroną sporu. W wywiadach aktorka wskazywała na nadużycia pozycji i władzy przez Lupę: przełożenie premiery, ponieważ nie zdążył dokończyć prób w umówionym terminie i związana z tym długa przerwa, podczas której zrealizował – terminowo – inny spektakl za granicą (co istotne dla aktorów była to trudna ekonomicznie sytuacja, ponieważ wedle obowiązujących zasad nie dostają dodatkowego wynagrodzenia za udział w próbach, tylko za granie w spektaklach); stosowanie nierównoważnych reguł współpracy – reżyser wymagał od aktorów trzymania się zasad, które sam wielokrotnie łamał (Szczepkowska podawała przykład częstego odwoływania

⁵⁴⁷ K. Waligóra, *Joanna Szczepkowska przerywa spektakl*, „Didaskalia”, nr 159/2020; [online:] <https://didaskalia.pl/pl/artukul/joanna-szczepkowska-przerywa-spektakl/> (dostęp: 21.05.2022). Artykuł ukazał się później także w książce pod redakcją Moniki Kwaśniewskiej i Katarzyny Waligóry „Teatr brzydkich uczuć”.

⁵⁴⁸ K. Górna, J. Kapela, *Dupa Szczepkowskiej, czyli protest. Rozmowa Macieja Nowaka z Katarzyną Górą i Jasiem Kapelą*, e-teatr.pl, 30.03.2010; [online:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/91083.html/> (dostęp: 21.05.2022).

prób przez Lupe' ze względu na wyjazdy do chorej osoby z rodziny, choć jednocześnie nie zgodził się na zmiany trybu pracy aktora, któremu miało urodzić się dziecko); brak szacunku do czasu wolnego współpracowników (ściągnięcie Szczepkowskiej do teatru w niedzielę pod pretekstem pracy nad spektaklem, do której ostatecznie nie dochodzi, niepojawianie się na umówionych spotkaniach). Dodatkowo wskazywała na takie praktyki, jak wypłacanie honorarium za scenariusz wyłącznie reżyserowi, kiedy faktycznie powstawał kolektywnie, na podstawie improwizacji, podczas prób czy kilkugodzinne, nocne omówienia zagranego danego dnia spektaklu⁵⁴⁹. W tekście dotyczącym „żenującego kobiecego performansu” Szczepkowskiej, Katarzyna Waligóra zwraca uwagę na charakter tych oskarżeń:

Rozmawiając z Moniką Olejnik, aktorka na określenie reżysera użyła słowa „rozpieszczony” – tego samego, które zwykle stosujemy w odniesieniu do dzieci. (...) O jednym z najważniejszych polskich reżyserów Szczepkowska wypowiadała się zatem w sposób nielicujący z jego pozycją. Zarzuty, które mu stawiała (niedotrzymywanie terminów, brak szacunku dla czasu aktorów, gadulstwo, awanturnictwo, małostkowość), choć przecież poważne i nagminne, brzmiały śmiesznie w odniesieniu do osoby tego formatu. Zresztą były to przewinienia, o których – co komentatorzy przyznawali – powszechnie w środowisku teatralnym wiedziano. Opowieści o stylu pracy reżysera od lat zamieniano w zabawne anegdoty i powtarzano, bo dzięki nim postać artysty stawała się barwniejsza.⁵⁵⁰

Aktorka wskazywała na te nadużycia władzy, które nie są w powszechnym odbiorze przekroczeniem tak rażącym jak przywoływane wyżej sytuacje przemocy fizycznej czy molestowania seksualnego. Mają jednak swoje bardzo konkretne konsekwencje: ekonomiczne, a także te związane z brakiem podmiotowości – całkowitym uzależnieniem od reżysera⁵⁵¹. Podobne aspekty pracy reżysera analizowała Monika Kwaśniewska⁵⁵², opierając się na wywiadach z aktorami biorącymi udział w spektaklu „Factory 2”. Metody

⁵⁴⁹ K. Waligóra, *Joanna Szczepkowska...*, dz. cyt.

⁵⁵⁰ K. Waligóra, *Joanna Szczepkowska...*, dz. cyt.

⁵⁵¹ W tym kontekście warto byłoby krytycznie przyrzeć się także technikom i treningom aktorskim, ponieważ niektóre z nich – jak wskazywała Małgorzata Jabłońska podczas wywiadu pogłębionego – są obciążone ryzykiem przemocy, przekroczeń seksualnych i emocjonalnych. Wywiad pogłębiony z Małgorzatą Jabłońską, 11.04.2022.

⁵⁵² M. Kwaśniewska, *Między wolnością a manipulacją. Sytuacja aktorek i aktorów w Factory 2*, „Polish Theatre Journal”, nr 1-2(7-8)/2019; [online:]

<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:6hh0rQUaOggJ:https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/195/898+&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl/> (dostęp: 21.05.2022).

pracy Lupy można w tym kontekście określić jako manipulacyjne, skupione często na wywoływaniu zazdrości i rywalizacji między aktorami, a praca nad spektaklem odbywała się często w opresyjnej atmosferze. Stres generowała nieustanna obecność kamery na próbach, aktorzy czuli się obserwowani. Nie mogąc wyładować swojej frustracji na reżyserze, negatywne emocje kierowali w stronę dramaturżek – operatorek kamer. W procesie prób wykorzystywano także używki, np. alkohol. Kwaśniewska przytacza słowa Małgorzaty Hajewskiej: „To był moment, w którym przestałam pić alkohol: prywatnie pracowałam nad tym, żeby w ogóle o tym nie myśleć, z drugiej strony – dzień w dzień, przez kilka miesięcy uprawiałam totalne odurzenie się. Alkohol był w tym procesie obecny”⁵⁵³.

Temat reżyserskiej władzy podjęty został także we wspomnianym już, wielowątkowym spektaklu-instalacji „Kantor Downtown”. Postać autora „Umarłej klasy” – jako prawdziwie modernistycznego twórcy – i jego artystyczne dokonania widziane są tu przez pryzmat „barwnej, anarchizującej, wywrotowej, queerowej, feministycznej tradycji artystycznej nowojorskiego Downtown”⁵⁵⁴. Kantor nie jest tu więc portretowany ortodoksyjnie. Spektakl pokazuje plastyczność kanonu, ale jednocześnie naświetla przemocowe metody pracy twórczej reżysera. Realizatorzy spektaklu przywołują „ustawianie” aktorów w konkretne pozy przez artystę, tupanie, pokrzykiwanie, strofowanie czy wypowiedzi reżysera, na przykład „moi aktorzy pracują dzień i noc”. Na scenie, na szkolnych ławkach ustawionych wzorem scenografii z „Umarłej klasy”, zamiast kukieł i aktorów ustawione są ekrany. W trakcie spektaklu pojawiają się na nich fragmenty wypowiedzi i rozmów przeprowadzonych z gwiazdami nowojorskiej awangardy, m.in. Penny Arcade, Jill Goldmillow czy Lee Breuer. Część z nich potwierdza ogólne przyzwolenie na stosowanie przemocy w sztuce. Najdobitniej wyraziła się na ten temat Penny Arcade:

Czy miał cechy patriarchalne? Tak, oczywiście. Ale w przypadku kogoś takiego jak on trzeba przekroczyć tę kwestię. John Vaccaro, z którym pracowałam, też był Autorem. Byłam wychowana przez Autora. Ludzie mówili o nim różne rzeczy: że był straszny, podły, wściekły, okrutny, niemożliwy, że źle traktował ludzi, nie szanował ich, blablablabla. Tak, i robił wspaniały teatr, niestety.⁵⁵⁵

⁵⁵³ Tamże.

⁵⁵⁴ J. Krakowska, *Kantor Downtown*, [online:] <https://www.teatrpolski.pl/kantor-downtown-spektakl.html> (dostęp: 21.05.2020).

⁵⁵⁵ Ten i kolejne cytaty to wypowiedzi wykorzystane w spektaklu „Kantor Downtown”.

Z kolei Lee Breuer stwierdzał:

Traktował aktorów jak dzieci, ale europejscy reżyserzy tak robią. Kantor nie jest tu wyjątkiem. To świat totalitarny. Nie da się tego obejść. Kantor jest trochę delikatniejszy, bardziej romantyczny. Taki totalitarny romantyk. Tak to ujmijmy.

Kiedy Marta Malikowska pyta „Co kiedyś twórcy wystarczy, żeby usprawiedliwić nadużycie?”, na ekranie ponownie pojawia się Penny Arcade mówiąc:

Tu nie ma nic do usprawiedliwiania. Jest jak jest. Pieprzyć usprawiedliwianie. Bzdura. Jakies pitu-pitu. Wynocha do telewizji albo do reklam. Jak macie do czynienia z kimś, kto ma przemożną wizję, a za tą wizją choćby i przemożną neurozę – bardzo prawdopodobna jest neuroza albo jakieś traumatyczne rozdarcie – bardzo to możliwe u Kantora, u Vaccaro i u mnie też. Coś, do czego się ciągle wraca, rana, w której się grzebie. A ze społecznego punktu widzenia...aktorzy... Skoro są tak źle traktowani, to dlaczego nie odchodzą?

W spektaklach krytyczno-instytucjonalnych jednym z najmocniej eksploatowanych tematów jest właśnie sytuacja aktorów i aktorek⁵⁵⁶. Obok tematów dotyczących ich statusu ekonomicznego, których przykłady podawałam wyżej, pojawiła się problematyka podmiotowości aktora. Upowszechniona w polskim teatrze funkcja aktora jako bezwolnego wykonawcy była na przykład kwestionowana przez Olivera Frljicia w produkowanych w Polsce spektaklach. Reżyser przekształcał relacje w zespole realizacyjnym w stronę podmiotowości i współodpowiedzialności aktorów za całokształt przedstawienia. Równocześnie mogli oni zrezygnować z pracy przy spektaklu na każdym etapie trwania prób. Frljić uruchamiał polityczny potencjał obecności na scenie: aktor, miksując porządki rzeczywistości i fikcji, wypowiadając się ze sceny pod własnym nazwiskiem, choć niekoniecznie zawsze zgodnie ze swoimi prywatnymi poglądami, nie mógł się już „schować” za sceniczną postacią. Monika Kwaśniewska zwracała uwagę na fakt, że proponowany przez reżysera rodzaj poczucia odpowiedzialności i autonomii nie mieścił się w horyzoncie doświadczeń i oczekiwań aktorów, mimo że mieli doświadczenie zarówno pracy w najbardziej progresywnych teatrach w Polsce, jak i poza

⁵⁵⁶ Warto wspomnieć, że o perspektywę aktorską w rozmowach o teatrze regularnie upomina się Monika Kwaśniewska, publikując teksty analityczne dotyczące ich pozycji (m.in. te cytowane w rozprawie), a przede wszystkim przeprowadzając szereg – publikowanych głównie w „Didaskaliach” – wywiadów z aktorkami i aktorami, m.in.: *W teatrze szukam skrajności, z Dorotą Androsz rozmawiała Monika Kwaśniewska*, „Didaskalia”, nr 145-146/2018; *Aktorka znaczy artystka, z Dominiką Biernat rozmawiała Monika Kwaśniewska*, „Didaskalia”, nr 139-140/2017; *Nie wiem, co to znaczy być aktorem, z Mamadou Góo Bâ rozmawia Monika Kwaśniewska*, „Didaskalia”, nr 156/2020.

instytucjami repertuarowymi oraz z zaangażowanymi politycznie artystami. Przytaczała także słowa zaangażowanej w pracę nad odwołaną premierą spektaklu „Nie-Boska komedia. Szczątki” aktorki Marty Nieradkiewicz:

Metoda pracy z aktorem, zakładająca, że nie jest on reprezentantem postaci dramatu, tylko staje się jednostką polityczną, nie jest dla aktorów łatwa. Oliver wprowadzał na próby konkretny problem i wymagał od nas zajęcia stanowiska w tej sprawie. Często pojawiały się bardzo trudne pytania, których ja na przykład sobie nigdy wcześniej nie zadałam. (...) Nigdy wcześniej nie spotkałam się z takim systemem pracy. Przekonałam się, że łatwiej jest mi przyjąć stanowisko postaci, którą gram w przedstawieniu, za nią stać i mieć dla niej argumenty, niż bronić własnego, prywatnego stanowiska ze sceny. Znacznie trudniej wygłaszać ze sceny słowa, które są moje własne i brać za nie odpowiedzialność, bo ona się robi zupełnie inna. Ma większy ciężar.⁵⁵⁷

W „Kantor Downtown” aktorka Marta Malikowska – zagłuszana przez coraz donośniejszą muzykę – zgłaszała podobne postulaty krzyżując: „Jestem twórcą, jestem twórczynią, jestem Autorką-aktorką. Chcę być traktowana po partnersku. Chcę, żeby teatr stworzył mi odpowiednie warunki do bycia twórczynią. Do tworzenia!”.

Z kolei „Mefisto” w reżyserii Agnieszki Błońskiej z Teatru Powszechnego w Warszawie podejmował refleksję na temat politycznych uwikłań zawodu aktora. Błońska – wraz z dramaturżką Joanną Wichowską i zespołem – stworzyły spektakl inspirowany powieścią Klause Manna o tym samym tytule i jej słynną ekranizacją w reżyserii Istvána Szabó. Spektakl otwiera krótki wykład Arkadiusza Brykalskiego, który zarysowuje konteksty i inspiracje spektaklu, a więc: wspomnianą powieść i film; ich głównego bohatera, Hendrika Höfgena, czyli postać wzorowaną na Gustafie Gründgensie – najpopularniejszym aktorze niemieckiego okresu III Rzeszy (który odnosił sukcesy również później); a także inscenizację „Mefista”, zrealizowaną w warszawskim Teatrze Powszechnym w 1983 roku (co zostało wówczas odczytane jako wypowiedź nawiązująca do reżimów wschodniej Europy). „Mefisto” Błońskiej miał premierę w teatrze „obrzucanym racami przez narodowców, piętnowanym z kościelnych ambon

⁵⁵⁷ *Nie-Boska. Powidok, rozmowa z udziałem twórców przedstawienia „Nie-Boska komedia. Szczątki”, „Didaskalia” 2014, nr 119, s. 6; [przytaczam za:] M. Kwaśniewska, Aktor w klinchu relacji folwarcznych, „Polish Theatre Journal”, 01/2015, s. 07; [online:] https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:c9_hvI59KCsJ:https://polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/108/533+&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl/ (dostęp: 21.05.2022).*

i mównic sejmowych”⁵⁵⁸ – pół roku po „Klątwie”. W monologach aktorzy poruszają tematy nawiązujące do historii Höfgena/Gründgensa: Maria Robaszkiewicz wspomina swoją rolę w „Mefiście” z 1983 roku, który miał premierę tydzień przed zakończeniem stanu wojennego, Karolina Adamczyk broni postawy bohatera Manna, mówiąc o tym, że przecież poza teatrem i sceną nie widział sensu życia i chciał tylko grać, zanurzyć się w „lepszej rzeczywistości”, Klara Bielawka opowiada o celebryckich pokusach zawodu aktora, powołując się na osobiste doświadczenie kontaktu z kolorową prasą (miała pojawić się na okładce jednego z czasopism, jednak współpraca została zerwana przez udział aktorki w spektaklu „Klątwa”). Można sądzić, że twórczynie przedstawienia pytają o odpowiedzialność aktora za to, w jakich spektaklach bierze udział, o samoświadomość i polityczną odwagę. Ostatnia scena jest tego karykaturalnym zaprzeczeniem: aktorzy, siedząc na brzegu sceny, tłumaczą się z udziału w „Klątwie” (niezależnie od tego, czy faktycznie w niej grali, czy nie). Mówią, że zostali oszukani, zmanipulowani, przymuszeni przez reżysera, wyrażają samokrytykę i obiecują poprawę.

Z kolei „Ewelina płacze” w reżyserii Anny Karasińskiej dotyka tematu bezlitosnych hierarchii świata sztuki i marzeń o karierze aktorskiej. Rafał Maćkowiak, Maria Maj i Adam Woronowicz grają statystów, którzy muszą chwilowo zastąpić nieobecnych aktorów-gwiazdy (którzy mają ciekawsze zajęcie niż granie w debiucie reżyserki): Rafała Maćkowiaka, Marię Maj i Adama Woronowicza. Niektórzy się cieszą, inni marudzą, jak na przykład Maćkowiak grający Maćkowiaka (wolałby zagrać kogoś bardziej popularnego, a najchętniej Dawida Ogrodnika). Czwarta „statystka” i najmłodsza w zespole, Ewelina Pankowska, gra samą siebie zastępującą Magdalenę Cielecką. Wygłasza na jej temat przydługie monologi, w których Cielecka jawi się jako kobieta szczęśliwa i spełniona zawodowo. Ewelina płacze z powodu kompleksów i z gorzką świadomością, że nigdy nie dorówna aktorce, nigdy nie będzie Magdaleną Cielecką. Jednocześnie zdecydowanie odstaje od reszty aktorów – ze względu na brak rozpoznawalności nie jest dla widzów tak atrakcyjną postacią jak reszta, nie może pożartować z siebie na podobnych zasadach (jest przecież debiutantką i nawet kiedy płacze, aktorzy wytykają jej, że płakać porządnie nie potrafi.)

Podobny temat podjął Cezary Tomaszewski w „Karaoke sakralnym. Mozart Requiem”. W przedstawieniu chórzyci Filharmonii Krakowskiej mordują solistów, reżysera

⁵⁵⁸ Fragment opisu spektaklu pochodzący ze strony internetowej Teatru Powszechnego w Warszawie; [online:] <https://www.powszechny.com/spektakle/mefisto,s1324.html> (dostęp: 21.05.2022).

i dramaturżkę, biorą widzów na zakładników i każą im wysłuchać koncertu według ich pomysłu, z nimi w rolach głównych. W taki sposób symbolicznie odzyskują sprawczość, jednocześnie unieważniając hierarchie wysokiej i niskiej sztuki, oryginału i kopii. Niewidoczna na co dzień „ciemna materia świata sztuki”, a więc amatorzy, artyści przegrani, zapomniani lub niezrozumiani, w karnawałowym geście zajmują miejsce dotychczasowych gwiazd.

L. Dyrektorzy

W polskim teatrze mamy do czynienia z silną tradycją modelu reżysersko-dyrektorskiego, z wyraźnym liderem wyznaczającym linię programową i estetyczną instytucji⁵⁵⁹. Choć relacje w obrębie władzy mogą rozkładać się różnie (na przykład w jednym teatrze silny pozostaje zespół aktorski, w innym inspicjenci czy zespół techniczny), to pozycja dyrektora kształtującego zarówno linię programową jak i kulturę organizacyjną teatru pozostaje niezachwiana. W teatrze – jako instytucji hierarchicznej, z precyzyjnie wyznaczonymi funkcjami każdego pracownika – modele pracy i stosunki wewnątrz zespołów nie mogą być wypracowywane i kultywowane bez aktywnego udziału i zgody dyrektora. O istotności tej roli mówiła Anna Smolar:

Wierzę w potrzebę porządku i ustrukturyzowanych relacji, dlatego nie do końca pociągają mnie systemy polegające na całkowitym zaprzeczeniu hierarchii. Struktura pionowa, choćby w minimalnym stopniu, wydaje mi się czymś pożytecznym. Natomiast granica między zdrowym hierarchicznym porządkiem a nadużyciem władzy i przemocą jest bardzo cienka. Patrząc na teatry, w których pracowałam – bardzo dużo zależy od dyrektora/ki. Jego/jej osobowość i strategię definiują to, czemu hierarchia służy i czy mamy do czynienia z opresyjnym mechanizmem.⁵⁶⁰

Pojawia się więc w tym kontekście aspekt takiego zarządzania instytucją, które utrzymuje „*status quo*” i staje się „hamulcowym” postulowanych zmian. Zwracał na to uwagę Stanisław Godlewski mówiąc, że na hierarchie w teatrze wielu dyrektorów jest dziś

⁵⁵⁹ A. Galas-Kosil, P. Olkusz (red.), *Struktury (i) estetyki. Wprowadzenie*, [w:] też, tenże, *Struktura teatru a struktura spektaklu. Wpływ systemu organizacji instytucji na estetykę przedstawienia w wybranych krajach europejskich*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016, s. 12.

⁵⁶⁰ S. Godlewski, M. Kwaśniewska i in., *Reprodukowanie złych wzorców*, „Dialog”, nr 9 (742), wrzesień 2018; [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/rozmowy-dialogu/reprodukowanie-zlych-wzorcow/> (dostęp: 21.05.2022).

wyczulonych, lecz „z wiedzy zakulisowej wiadomo, że ich wypowiedzi są czasem deklaratywne, idee nie są wprowadzane w życie, a konsekwencje niektórych słów nie są przemyślane do końca”⁵⁶¹.

Nadużycia dyrektorów i dyrektorek stają się w tym świetle tym bardziej deprymujące – odbierają wiarę w zmianę. Dotyczą zarówno opisywanych wcześniej przypadków mobbingu i molestowania seksualnego, jak też czerpania korzyści finansowych w związku z zajmowanym stanowiskiem. Odnoszą się również do zarządzania finansami, nie wyłączając sposobu podziału zysków, a także kwestii podatkowych i wydatków własnych zespołu dyrektorskiego.

Przeprowadzony w 2017 roku audyt TR Warszawa wykazał nieprawidłowości w zarządzaniu finansami. Szczególnie znaczące były informacje dotyczące problemów z rozliczeniami wydatków ponoszonych z karty służbowej przez dyrektora artystycznego Grzegorza Jarzynę. W 2016 roku reżyser nie rozliczył na czas kwoty 70,5 tys. złotych. W kolejnym roku wydatki na hotele czy „odzież na warsztaty” teatr rozliczył mu bez wykazania związku z działalnością placówki, zaś w okresie od stycznia 2016 roku do września 2017 roku Jarzyna w ogóle nie rozliczał wydatków ponoszonych z karty służbowej na kwotę prawie 18 tys. złotych. Według wyciągów bankowych były to głównie koszty restauracji, przejazdów taksówkami i hoteli⁵⁶². Audyty wykazały również brak zasad dotyczących przyznawania honorariów reżyserskich, co skutkowało uznaniowością w ich ustalaniu, a także opóźnienia w wypłacaniu niektórych wynagrodzeń⁵⁶³. Pełnienie funkcji dyrektorskiej upoważniało niejako do wydatkowania pieniędzy publicznych bez kontroli, prawdopodobnie również na cele prywatne. Sam Jarzyna – jako jeden z najważniejszych polskich reżyserów – nie stracił stanowiska (zrezygnował jedynie z pełnienia obowiązków głównego dyrektora, którym pozostawał czasowo, po odejściu poprzednika)⁵⁶⁴.

⁵⁶¹ Tamże.

⁵⁶² Mrozek Witold, *Warszawa. TR Warszawa wpadał w długi i nie płacił pracownikom na czas. Czy teraz wyjdzie na prostą?*, e-teatr.pl, 22.09.2018; [online:] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/264365.html?josso_assertion_id=5D2EB91B700190BC (dostęp: 22.05.2022).

⁵⁶³ K. Sułkowski, *Co wykazał audyt w TR Warszawa? Wpływy z biletów przeszacowane o milion złotych*, e-teatr.pl, 14.12.2017; [online:] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/252426.html?josso_assertion_id=3C2EE27CC86CF0A6 (dostęp: 22.05.2022).

⁵⁶⁴ Ten fragment – jak i kolejny opis sytuacji w Teatrze im. S. Jaracza w Olsztynie – pochodzi z mojego artykułu: M. Pałka, *Teatr jest instytucją feudalną. Kryzysy wizerunkowe w polskich teatrach instytucjonalnych*, [w:] „Zarządzanie w Kulturze”, 2019, t. 20, nr 2, s. 287-300. [online:] <https://www.ejournals.eu/Zarządzanie-w-Kulturze/2019/20-2-2019/art/14499/> (dostęp: 21.05.2022).

Sprawy finansowe teatru – reagując na wizerunkowy kryzys – uporządkowała dopiero, pełniąc do dziś funkcję dyrektorki naczelnej, Natalia Dzeduszycka. Ona też stworzyła transparentne zasady funkcjonowania instytucji. Na stronie internetowej TR Warszawa – obok strategii, statutu i innych dokumentów organizacyjnych – umieszczone zostały dokumenty dotyczące: polityki wynagradzania twórczyń i twórców współpracujących z teatrem (wraz z siatką wynagrodzeń), umowy zawierane z reżyserami i reżyserkami, jak też centralny rejestr umów.

Symptomatyczna okazała się także sytuacja w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie z 2018 roku. Spór rozgorzał, kiedy organizator teatru, zarząd województwa warmińsko-mazurskiego, zainteresowany przedłużeniem kadencji ówczesnego dyrektora Janusza Kijowskiego bez ogłaszania konkursu, zapytał o zdanie lokalne środowiska kultury i urzędy. Możliwość przedłużenia umowy zaniepokoiła środowiska twórcze, w tym część załogi teatru. Okazało się, że od dłuższego czasu pozostają w sporze z Kijowskim. Gdy dyrektor dowiedział się, że część pracowników optuje za przeprowadzeniem transparentnego konkursu na obejmowane przez niego stanowisko, nazwał ich w Internecie „chamami”. Atmosferę pogorszyły skandaliczne wypowiedzi dyrektora podczas posiedzenia komisji kultury, kiedy tłumaczył, dlaczego nie należy przeprowadzać procedury konkursowej i pozostawić go na stanowisku. Stwierdził: „teatr jest instytucją feudalną, opartą na relacjach mistrz-czeladnik (...) w teatrze «procedury demokratyczne nie sprawdzają się»”⁵⁶⁵. Na jaw wyszły także liczne nadużycia finansowe Kijowskiego. Ostatecznie konkurs przeprowadzono, a dyrektor stracił stanowisko.

M. Rzemieślnicy teatralni, zespoły techniczne

W refleksji krytyczno-instytucjonalnej pojawia się także problematyka techników i rzemieślników teatralnych – niewidocznych ludzi teatru. W 2015 roku w Starym Teatrze w Krakowie premierę miał spektakl Michała Buszewicza „Kwestia techniki”. Podczas przygotowań reżyser przeprowadził kilkadziesiąt rozmów z montażystami, akustykami, elektrykami sceny. Pierwotny pomysł na spektakl, polegający na opowiedzeniu o Jerzym Jarockim z perspektywy wspomnień zespołu technicznego, ewoluował w stronę opowiedzenia o samym zespole technicznym, a raczej jego części, czyli montażystach.

⁵⁶⁵ T. Kurs, *Partia Razem atakuje dyrektora teatru. „Jest jak książkę”*, wyborcza.pl, Olsztyn, 20 marca 2018, [online:] <http://olsztyn.wyborcza.pl/olsztyn/7,48726,23163683,razem-atakuje-dyrektora-teatru-jak-ksiazke-na-lennie.html> (dostęp: 21.05.2022).

Buszewicz, realizując przedstawienie na scenie kojarzonej z ikonami reżyserii i aktorstwa, rezygnuje z nawiązywania do nich. W pierwszej scenie przedstawienia, w rytm muzyki elektronicznej przesuwają się czarne zastawki. Elementy konstrukcji, które zwykle są dla widza „przezroczyste”, niezauważalne, teraz znajdują się w centrum. Po chwili na scenie pojawiają się osoby, które wprowadzały zastawki w ruch: maszyniści Jarosław Majzel, Janusz Rojek i Mirosław Wiśniewski. Przepraszają widzów, że ośmielają się stanąć na deskach sceny narodowej i że nie mają aktorskiego talentu. Opowiadają o specyfice swojego zawodu, prezentują kluczowe dla ich pracy narzędzia, ubiór (np. „spodnie maszynisty – czarne, niewidoczne”, bluza maszynisty – noszona ze względu na logo teatru na plecach”), w pewnym momencie „zawieszają” nawet spektakl: widzowie oglądają na ekranie, jak maszyniści-aktorzy jadą taksówką na Scenę Kameralną teatru, aby tam opuścić scenografię w innym przedstawieniu i dopiero wtedy – po wykonaniu swojej pracy – wrócić na scenę. Opowiadają także o swoich teatralnych marzeniach: żeby w warsztacie był porządek, żeby samochód jednego z nich zagrał w spektaklu, ale też – wskazując na teatralne hierarchie – żeby mogli mówić do wszystkich aktorów po imieniu. Jak pisał Witold Mrozek, „[g]dy na bankietach wznosi się toasty za udaną premierę albo też sporą ilością wina próbuje zmyć świeżą pamięć o artystycznej klęsce, techniczni piją wódkę gdzie indziej, w jakiejś kanciapie na uboczu”⁵⁶⁶.

Sytuacja rzemieślników teatralnych widziana w perspektywie przemian organizacji pracy w teatrach instytucjonalnych wprowadzona została do refleksji dzięki zamówionemu przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego raportowi, który przygotowała Olga Byrska⁵⁶⁷. W badaniu wzięło udział szesnaście teatrów warszawskich. W 2014 roku w Instytucie odbyło się prowadzone przez Byrską spotkanie „Pracowni, won z teatru!”⁵⁶⁸.-Punktem wyjścia do dyskusji stała się sytuacja teatralnych pracowni rzemieślniczych, które ze względu na przemiany kapitalistyczne, a także przemiany w zakresie estetyki przedstawień, są likwidowane lub pomniejszane. W 2015 roku w ramach Festiwalu Boska Komedia i w związku z obchodami 250-lecia teatru publicznego, otwarta została wystawa „Duchy teatru”, prezentująca zakulisową pracę

⁵⁶⁶ W. Mrozek, *Kim są faceci w czerni? Świetna premiera w Starym Teatrze*, Gazeta Wyborcza online, 8.06.2015; [online:] <https://e-teatr.pl/kim-sa-faceci-w-czerni-Swietna-premiera-w-starym-teatrze-a199317> (dostęp: 21.05.2022).

⁵⁶⁷ O. Byrska, *Rzemieślnicy teatralni 2013 raport*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego; [online:] https://issuu.com/instytut.teatralny/docs/rzemie__lnicy_teatralni_2013_raport/29 (dostęp: 21.05.2022).

⁵⁶⁸ Zapis spotkania [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=7E1AITUAUxw> (dostęp: 21.05.2022).

maszynistów, akustyków, elektryków, ale także garderobianych i pracowników i pracowniczek pracowni rzemieślniczych. Z kolei w 2020 roku ruszył projekt „Warszawska Technika Teatralna”, prowadzony przez Monikę Sidor i Karolinę Kirsz w ramach działalności Polskiego Ośrodka Międzynarodowego Instytutu Teatralnego ITI. Jest to projekt badawczy, który ma na celu upowszechnienie historii stołecznych rzemieślników teatralnych. W ramach przedsięwzięcia zrealizowano słuchowisko „Nic bez was” w reżyserii Karoliny Kirsz, planowane są a także reportaże filmowe i wywiady audio z rzemieślnikami teatralnymi. Ruszyła także (wciąż rozbudowywana) strona internetowa⁵⁶⁹ pełniąca funkcję archiwum, z bazą osób, bazą teatrów i ich pracowni, archiwalnymi artykułami.

„Zakulisowymi” pracownikami teatrów (w kontekście krytyki instytucjonalnej) kompleksowo zajmuje się Zofia Smolarska. Napisała na ich temat nieopublikowaną jeszcze rozprawę doktorską pt. „Ekologie teatru. Analiza relacyjna teatru z perspektywy rzemieślników teatralnych”, a także artykuły: „W szklanej kuli. Teatr publiczny oczami rzemieślników teatralnych”⁵⁷⁰, „Uczeni rzemieślnicy”⁵⁷¹ czy „O trudnej sztuce zarządzania pracą rąk w teatrze – rozmowa z Elżbietą Zajączkowską, rzemieślnikiem teatralnym”⁵⁷². Smolarska przeprowadziła osiemdziesiąt wywiadów pogłębionych z czynnymi i emerytowanymi rzemieślnikami i technikami teatralnymi: „ślusarzami, stolarzami, modelatorami, malarzami teatralnymi, krawcami i krawcowymi, konstruktorami lalek, szewcami, tapicerami, charakteryzatorkami i perukarkami, realizatorami dźwięku i światła oraz brygadierami sceny i montażystami”⁵⁷³. Wskazywała na problem zerwania więzi z instytucją, braku identyfikacji pracowników z programem artystycznym i kulturą organizacyjną teatrów, w których pracują. Poszukując przyczyny takiego stanu rzeczy, doszła do wniosku, że jest on związany ze zmianami organizacyjnymi i powiązaną z nimi zmianą modelu produkcji po 1989 roku (z taylorizmu-fordyzmu do postfordyzmu, charakterystycznego dla późnego kapitalizmu), którą polski teatr instytucjonalny przechodzi w sposób ukryty

⁵⁶⁹ Adres strony internetowej: <https://warszawskatechnikateatralna.pl/> (dostęp: 22.05.2022).

⁵⁷⁰ Z. Smolarska, *W szklanej kuli. Teatr publiczny oczami rzemieślników teatralnych*, „Teatr” nr 10/2016; [online:] <https://teatr-pismo.pl/5764-w-szklanej-kuli-teatr-publiczny-oczami-rzemieslnikow-teatralnych/> (dostęp: 21.05.2020).

⁵⁷¹ Z. Smolarska, *Uczeni rzemieślnicy*, „Teatr” nr 7-8/2015; [online:] <https://teatr-pismo.pl/5192-uczeni-rzemieslnicy/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵⁷² Z. Smolarska, *O trudnej sztuce zarządzania pracą rąk w teatrze – rozmowa z Elżbietą Zajączkowską, rzemieślnikiem teatralnym*, „Zarządzanie w Kulturze” 2017, t. 18, nr 3, s. 479–492; [online:] <https://www.ejournals.eu/Zarzadzanie-w-Kulturze/Tom-18-2017/18-3-2017/art/10440/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵⁷³ Z. Smolarska, *W szklanej kuli...*, dz. cyt.

i niesystemowy. W związku z tym obecnie łączy te dwa modele produkcji, co okazuje się często dysfunkcyjne, a dodatkowo wpływa na wyzysk ekonomiczny i moralny pracowników. W części teatrów pracownie są likwidowane, specjaliści odchodzą na emerytury, a ci którzy zostają otrzymują wynagrodzenie (zazwyczaj) w wysokości pensji minimalnej. Dyrektorzy coraz rzadziej zagląдают do pracowni, nie rozumieją specyfiki zawodu. Pojawiają się pełne pogardy komentarze, na przykład „jesteście muzeum”, „ech, bo oni wszyscy chcieliby być artystami”⁵⁷⁴. Pracownicy nie czują się zrozumiani, przestają zgłaszać swoje potrzeby – tak koło się zamyka. Autorka wskazuje także na hierarchie, zwracając uwagę, że w trakcie modernizacji budynków teatralnych często nie bierze się pod uwagę potrzeb pracowni wykonawczych. W jednym z wywiadów zwracał też na to uwagę aktor Krzysztof Zarzecki:

W teatrze najgorsze jest to, że mówisz ze sceny o równości, a masz nierówność. Popatrz na Teatr Polski w Poznaniu: superbudynek, świetny człowiek jest dyrektorem, a jak schodzisz do piwnicy, do miejsca, gdzie są techniczni, widzisz XIX wiek i szukasz między nimi Oliviera Twista. Od 40 lat niemalowane ściany, śmierdzi, a u góry blichtr.⁵⁷⁵

Smolarska z kolei przytacza kolejne przykłady: w jednej z instytucji w ramach remontu ograniczono wielkość pracowni, co skutkowało tym, że trudno w niej przebywać przy włączonych maszynach z powodu poziomego hałasu. W innej, po przeprowadzce do nowej siedziby, pracownie nie uwzględniały potrzeb: bez okien (choć w pomieszczeniach odbywa się sprejowanie, szlifowanie, są kleje i farby), a nawet bez gniazdek elektrycznych. W jeszcze innej, kiedy pracownik powiedział, że nie wykona rekwizytu, bo nie ma do tego warunków (brak wentylacji, a przy pracy nad nim powstałyby bardzo szkodliwe opary), zmuszono go do ubrania się w skafander i maskę przeciwgazową pod groźbą zwolnienia.

Najtrudniejsza wydaje się jednak współpraca ze scenografem. Zwykle, co wynika z obecnego systemu kształcenia, scenografowie nie przynoszą kompletnych projektów, wiele rzeczy ustala się ustnie, w związku z tym nie ma „bazy”, do której można byłoby się odwołać. Często przychodzą więc z „reklamacją”, a odpowiedzialność za niezgodne z wizją wykonanie projektu zrzuca się na rzemieślników – dyrekcji zwykle zależy na

⁵⁷⁴ Tamże.

⁵⁷⁵ K. Niedurny, *System, fuksówki, instytucje. Rozmowa z Krzysztofem Zarzeckim*, dwutygodnik.com, nr 227, 12/2017; [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7558-system-fuksowki-instytucje.html> (dostęp: 21.05.2022).

dobrych relacjach z artystą, a odmowa wykonania nowych elementów scenografii czy ich poprawek traktowana jest jako niesubordynacja czy lenistwo. Jedna z plastyczek cytowanych przez Smolarską mówi: „Wszystko musimy przyjąć, wszystko musimy zrobić, aby przetrwać, aby przeżyć”. Istotna jest też sama relacja ze scenografem czy scenografką. Są oni najważniejszym łącznikiem pracowni ze środowiskiem teatralnym. Ceniona jest także ich obecność i dostępność przy realizacjach, kultura osobista, niwelowanie statusów⁵⁷⁶.

N. Pracowniczki programowe, komunikacji, produkcji, administracji

Refleksja krytyki instytucjonalnej na temat sytuacji osób pracujących w działach produkcyjnych, administracyjnych, komunikacyjnych i edukacyjnych instytucji teatralnych jest w zasadzie nieobecna. W zakresie produkcji projektów performatywnych dominuje perspektywa niezależnej kuratorki, z racji realiów zawodowych niejednokrotnie wykonującej również prace produkcyjne. Wydaje się jednak, że im dalej od procesu artystycznego i prac koncepcyjnych, programowych, tym zainteresowanie krytyki instytucjonalnej (a pewnie i krytyką instytucjonalną) maleje. Wyjątkiem pozostaje do tej pory tekst Izabeli Zawadzkiej „Sfrustrowani poszukiwacze satysfakcji”⁵⁷⁷. Zawadzka sama zresztą wyraża nadzieję, że jej artykuł będzie „początkiem dyskusji na temat sytuacji pracowników instytucji kultury”⁵⁷⁸. Autorka – menadżerka kultury, teatrołożka i doktorantka Uniwersytetu Jagiellońskiego, z kilkuletnim doświadczeniem pracy na stanowisku programowym w Cricotece – Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora – analizuje sytuację pracujących na etatach pracowników programowych, bardzo szybko problematyzuje zakres ich obowiązków w porównaniu do reszty zespołu. Zawadzka prezentuje perspektywę znacznie szerszą niż tylko tę związaną z zakresem obowiązków pracowników współtworzących program instytucji:

Piszę o sytuacji zakładającej wydzielenie w obrębie modelu organizacji tzw. działu programowego, zajmującego się podstawową działalnością statutową

⁵⁷⁶ Z. Smolarska, *W szklanej kuli...*, dz. cyt.

⁵⁷⁷ I. Zawadzka, Sfrustrowani poszukiwacze satysfakcji, „Didaskalia”, nr 162/2021; [online:] <https://didaskalia.pl/pl/artykul/sfrustrowani-poszukiwacze-satysfakcji/> (dostęp: 21.05.2022). Artykuł ukazał się także w: M. Kwaśniewska, K. Waligóra (red.), *Teatr brzydkich uczuć*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.

⁵⁷⁸ Tamże.

jednostki. Można założyć, że dział programowy to kuratorzy i edukatorzy, którzy tworzą plany działalności instytucji, natomiast dział organizacyjny, pracujący równolegle (koordynatorzy, producenci, osoby zajmujące się rozwojem publiczności i udostępnianiem oferty odbiorcom, pracownicy działów promocji i PR) wprowadza go w życie. Przedstawiony podział w większości przypadków jest czysto teoretyczny, a zakresy obowiązków na poszczególnych stanowiskach rozszerzają się i obejmują zarówno działania programowe, jak i organizacyjne. Kuratorzy często stają się koordynatorami wydarzeń, koordynatorzy rekomendują artystów do udziału w programie, edukatorzy współpracują przy tworzeniu tekstów informacyjnych z działami promocji i rozwoju publiczności⁵⁷⁹.

Hierarchie środowiskowe nie pozwalają dostrzec faktycznej specyfiki pracy na poszczególnych stanowiskach i funkcjach, na którą zwróciła uwagę także Anna Majewska:

(...) w jakim stopniu producentki wykonują pracę kuratorską i czym w ogóle jest kuratorstwo? W Polsce ono się kojarzy głównie z programowaniem festiwali czy projektów tematycznych i większość osób w ogóle nie dostrzega, że można być kuratorką pracując w dziale edukacyjnym, (...) że tak naprawdę większość producentek wykonuje pracę kuratorską (...).⁵⁸⁰

Zastrzeżenie to – obok przeplatania się różnorodnych kompetencji i obowiązków, niezależnie od zajmowanego w instytucji stanowiska – jest szczególnie istotne w kontekście teatrów instytucjonalnych, gdzie „dział programowy” jest zwykle jednoosobowy (w postaci dyrektora lub dyrektora artystycznego sceny). Warto dodać, że Zawadzka odnosi się tu do pracowniczek, które nie wykonują zawodów artystycznych, ale ich praca pozostaje pracą kreatywną. Autorka zestawia wymagania dotyczące różnorodnych kompetencji – nabywanych w części dopiero po dłuższym stażu pracy – z kwestią wynagrodzeń, a następnie z prestiżem i uznaniem. Pensje kreatywnych pracowników instytucji teatralnych, a szerzej w ogóle instytucji kultury, porównuje najpierw z medianą wynagrodzeń w gospodarce (korzystając z przywoływanego już wcześniej raportu „Pełna kultura – puste konta”, który wykazał, że w warszawskich instytucjach kultury mediana ta jest niższa o około 1500 złotych brutto), a następnie z wynagrodzeniami reżyserów i reżyserek, bazując na dokumentach

⁵⁷⁹ Tamże.

⁵⁸⁰ Wywiad pogłębiony z Zuzanną Berendt i Anną Majewską, 6.04.2022. Wypowiedź Anny Majewskiej.

upublicznionych przez kilka teatrów (TR Warszawa, Stary Teatr w Krakowie, Teatr Powszechny w Warszawie). Z obliczeń autorki wynika na przykład, że roczne zarobki pracownika etatowego w TR Warszawa mieszczą się w dolnych widełkach honorarium za reżyserię jednej dużej premiery, a w Teatrze Powszechnym w Warszawie średnie honorarium za realizację jednej premiery równa się półrocznym dochodom pracowniczki etatowej. Zawadzka zastrzega, że różnice te w rzeczywistości są jeszcze większe: do honorariów za przygotowanie premiery nie wlicza się dodatkowo płatnych obowiązków reżysera (takich jak na przykład przeprowadzenia prób wznowieniowych czy adaptacji tekstu), a w przypadku umów cywilnoprawnych i umów o pracę inaczej też oblicza się kwoty netto. Z drugiej strony, pracowniczki etatowe mogą liczyć na stałe wynagrodzenie (ta różnica boleśnie uwidoczniła się podczas pandemii koronawirusa, kiedy twórcy-freelancerzy zostali pozbawieni zleceń). Niezależnie od tego świadomość tak dużego rozwarstwienia ekonomicznego pozostaje silnym – jak pisze Zawadzka – generatorem frustracji. Dyrektor zarabia zwykle cztero- lub pięciokrotność honorarium pracownika kreatywnego.

Socjolog Johan Galtung wskazuje, że frustracja przynależna jest grupie, którą nazywa „intelektualnym proletariatem” – osobom wysoko wykształconym, o niskim statusie społecznym. Etatowi pracownicy kreatywni, dobrze wykształceni i zaangażowani, zarabiają pieniądze, które niejednokrotnie nie pozwalają im na spokojne życie, a ich frustrację napędza także fakt, że nie mogą zwykle liczyć na uznanie w środowisku branżowym. Po pierwsze dlatego, że ich ścieżka rozwoju zawodowego jest krótka i nie ma zwykle możliwości realizowania się w ramach jednej instytucji: „[m]ożna prowadzić coraz większe projekty i koordynować coraz większe produkcje, ale w pewnym momencie sytuacja się stabilizuje i zostaje na tym samym poziomie przez następne kilkanaście lat”⁵⁸¹. Po drugie, ze względu na brak prestiżu związanego z wykonywaną pracą (co łączy się bezpośrednio z obowiązującymi hierarchiami artystycznymi). Praca artystki uznawana jest za kluczową dla instytucji i bardziej wartościową niż praca wykonywana przez pracownika kreatywnego. Izabela Zawadzka pisze:

Na poziomie uznania pracownicy programowi nie są uważani za pracowników kreatywnych, ich praca może być traktowana jako odtwórcza i mechaniczna, zaliczana do pracy biurowej, zrównana z działem administracyjnym. (...)

⁵⁸¹ Tamże.

Pracownicy instytucji stają się pomocnikami twórców, wsparciem dla nazwisk, które tworzą wielką sztukę. Ich wkład w wykreowanie konkretnego programu, zbudowanie serii wydarzeń, które dopiero jako całość nabierają znaczenia i mogą się komunikować z widzami, wydaje się nieistotny w tak ustawionej strukturze. Wiąże się to z przekonaniem o zastępowalności pracowników etatowych, których zadania mogą być odtworzone przez innych, równie zdolnych następców. Praca reżyserów, związana z ich wyjątkowym talentem oraz pozycją w środowisku, nie pozwala na zamianę ich na kogokolwiek innego.⁵⁸²

Problemem jest też kwestia pozostawiania tej grupy poza ramami reprezentacji, w odróżnieniu od artystów, reżyserów, aktorów, którzy budują renomę instytucji.

Agata Siwiak tak komentowała sytuację opisywanych tu pracowniczek i pracowników:

Bywa, że instytucja teatralna tak bardzo poniża ludzi, że odbiera im poczucie godności i sprawczości. Wiele osób chciałoby odejść z takiego miejsca, jednak nie wierzą, że znajdą pracę gdzieś indziej (...) Niskie zarobki, i co za tym idzie, częsty brak oszczędności, sprawiają, że ciężko ludziom zaryzykować zostawienie toksycznego miejsca (...) Teatry są bardzo klasystowskie. Wydaje mi się, że nieco bardziej w tej chwili szanuje się działy techniczne, jednak pariasami systemu są wciąż np. pracowniczki (jest tu przewaga kobiet) i pracownicy działów programowych, produkcji i promocji. Są to często osoby z wysokimi kompetencjami, słabo zarabiające i mało widoczne, choć ich wkład w pracę bywa ogromny. W pewnym momencie męczą się walką o okruchy z pańskiego stołu, poczuciem zlekceważenia, gdy po raz kolejny nikt im nie podziękuje na bankiecie popremierowym. Taki bankiet można potraktować jako diagnozę sytuacji w instytucji. Zwykle wiele osób chodzi wtedy smutnych, bo ma poczucie, że się napracowało, ale ten glam i podziękowania dyrektorskie czy reżyserskie do nich nie docierają.⁵⁸³

Małgorzata Jabłońska stwierdziła:

W pewnym stopniu zaakceptowaliśmy to, że zarabiamy mało w kulturze. Natomiast panujący przy tym wyzysk pracowników i nierzadko stosowany mobbing to kwestia bolesna. Kiedy zarabiasz mało, to oczekujesz, że wynagrodzi ci to atmosfera pracy. To się nie dzieje. Pracownicy są absolutnie przemęczeni (...) Sytuacji nie poprawia też fakt, że na stworzenie dzieła artystycznego

⁵⁸² Tamże.

⁵⁸³ Wywiad pogłębiony z Agatą Siwiak, 5.04.2022.

pieniądze zawsze się znajdują i to w zależności od popularności nazwiska nawet setki tysięcy, podczas gdy pracownicy administracyjni czy np. ci z organizacji widowni zarabiają najniższe krajowe lub są na tzw. umowach śmieciowych.⁵⁸⁴

Zwraca także uwagę na nieobecny w zasadzie w krytyce instytucjonalnej wątek przeciążenia pracowników – pojawiające się w dyskusjach hasło „nadprodukcja” nie wiąże się z naświetleniem warunków ich pracy:

(...) w krytyce instytucjonalnej brakuje mi dyskusji na temat przeciążenia pracą pracowników kultury. To nie do końca to samo, co przemoc ekonomiczna. Mówi się o złym zarządzaniu finansami, o przemoc seksualnej, ale mało słyszy się wciąż na temat tzw. kultury pracy. (...) Nie znam instytucji kultury w Polsce, która – mówiąc kolokwialnie – nie orze ludźmi. Wystarczy spojrzeć na pojawiające się ogłoszenia oferujące pracę. Większość stanowisk to opis co najmniej dwóch etatów, zarówno pod kątem wymaganej wiedzy, jak i czasu pracy. (...) Wiąże się z tym także problem zdrowia psychicznego pracowników kultury, szczególnie w kontekście wypalenia zawodowego.⁵⁸⁵

Pracowniczkki kreatywne pozostają jednocześnie w dziwnym klinczu – trudne warunki pracy i brak prestiżu w środowisku rekompensowane są przez satysfakcję płynącą z własnego działania, przynależność do grupy kreującej kulturę, a wreszcie możliwość wpływania na bieg rzeczy (co wynika z rozwoju zarządzania humanistycznego i rosnącego w siłę trendu turkusowych organizacji).

O. Dramaturgia, dramaturżka

Większość teatrów odchodzi od wystawiania gotowych tekstów – model pisania na scenie jest obecny we wszystkich mainstreamowych instytucjach teatralnych. Funkcja autora tekstu często ulega rozproszeniu, chociażby w przypadku kolektywnego pisania czy pracy na improwizacjach. Wszystkie te zmiany doprowadziły do wzrostu funkcji dramaturga, który jednak – jak wskazywała Iga Gańczarczyk – pozostaje nadal w cieniu⁵⁸⁶. Zarysowują się tu dwa główne obszary. Pierwszy z nich dotyczy pozycji, jaką dramaturżka/dramaturg zajmuje w obowiązującym – jak nazwał go Jan Czapliński –

⁵⁸⁴ Wywiad pogłębiony z Małgorzatą Jabłońską, 11.04.2022.

⁵⁸⁵ Tamże.

⁵⁸⁶ I. Gańczarczyk, *Truizmy. O dramaturgii*, „Didaskalia” 2019, nr 151-152.

modelu dyrektorsko-reżysersko-centricznym⁵⁸⁷. Iga Gańczarczyk stwierdzała, że dramaturg nie jest w stanie zająć silnej pozycji w środowisku, jeśli nie jest autorem dramatów, czy szerzej, tekstów dla teatru:

Inaczej skazuje się na całkowity niebyt medialny, pozostaje poza obiegiem recenzji i nagród, a co za tym idzie, funkcjonuje w przestrzeni frustracji, niedowartościowania i niewidzialności. Jedyne komentarz, na jaki można liczyć, to: „fajnie, że przy tym pracowałeś”⁵⁸⁸

W Polsce najpopularniejszy model to połączenie funkcji dramaturżki i dramaturżki, często pracującej w duecie z reżyserką. Dramaturgia zorientowana na proces i inne formy twórcze jest w teatrze instytucjonalnym raczej kwestionowana i niezrozumiana, czego dowodem jest proponowanie dramaturgom w najlepszym razie umów zleceń (z ewidencją czasu pracy na próbach) i nieakceptowanie tekstów koncepcyjnych, które powinny być podstawą do zawarcia umowy o dzieło. Za taki stan rzeczy – według Igi Gańczarczyk – odpowiada między innymi system edukacji artystycznej, kultywujący hierarchie między dyscyplinami.

Warto na prawach dygresji zaznaczyć, że również pozycja autorów tekstów nie jest wysoka. Jan Czapliński żartobliwie komentując teatralną hierarchię zauważał: „(...) niewielu z nas ma, jak sądzę, doświadczenie, w ramach którego mogliśmy zaproponować na scenę jakiś tekst albo tytuł i następnie zastanowić się z dyrektorem teatru, jaki reżyser mógłby się tego podjąć. Aż głupio brzmi, prawda?”⁵⁸⁹. Sygnalizowane w środowisku problemy związane są z trudnością w przebiciu się młodszych dramaturżek i dramaturżów (którzy przecież piszą dużo – wystarczy spojrzeć na „Dialog”, który co miesiąc publikuje nowe polskie teksty). Trudna jest także ich sytuacja finansowa. Odpowiadają za to m.in. powszechne w środowisku złe praktyki, szczególnie związane z negocjacjami teatrów z autorami zamówionych tekstów. Standardową praktyką jest podpisywanie umów, kiedy autor zrzeka się praw do tantiem w zamian za nieco większe wynagrodzenie⁵⁹⁰.

⁵⁸⁷ J. Czapliński, A. Dąbek i in., *Trzy dekady i co dalej*, „Dialog”, nr 10 (779), październik 2021, [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/trzy-dekady-i-co-dalej/> (dostęp: 22.05.2022).

⁵⁸⁸ I. Gańczarczyk, *Truizmy...*, dz. cyt.; [online:] http://archiwum.didaskalia.pl/pdf/151_ganczarczyk.pdf s. 3. [dostęp: 22.05.2022].

⁵⁸⁹ J. Czapliński, A. Dąbek i in., *Trzy dekady...*, dz. cyt.

⁵⁹⁰ K. Paprocka, *Zawody dramaturżów*, „Teatr”, nr 5/2012; [online:] <https://teatr-pismo.pl/4150-zawody-dramaturzy/> (dostęp: 22.05.2022).

Drugi aspekt to perspektywa, w której współczesna dramaturgia widziana jest jako alternatywna strategia twórcza wobec zamkniętego tekstu dramatycznego (a także zamkniętego konceptu dramaturgicznego, za którym w trakcie prób podążać ma zespół). Jest ona związana ze zmianami sposobów pracy w teatrze, opierającymi się na pracy kolektywnej i interdyscyplinarnej, w których na początku nie ma założonej struktury zdarzenia. W jednej z rozmów dramaturżka Martyna Wawrzyniak mówiła:

Kolektywne pisanie, o którym mówi Piotr, jest organiczne dla wspólnego tworzenia w teatrze, natomiast pomimo tej organiczności cały system teatralny jest na to nieprzygotowany i to na wielu poziomach. Bardziej konwencjonalna struktura relacji w pracy, które polegają na tym, że ja piszę tekst, więc jestem dramatisarżą, potem reżyserka ten tekst reżyseruje, aktorzy i aktorki grają, jest dużo łatwiejsza do ogarnięcia dla instytucji. Wiąże się z tym pozycja – kiedy piszę tekst, wygląda to inaczej na poziomie konstrukcji umowy, praw autorskich czy potencjalnych tantiem etc. Jako autorka jestem wówczas lepiej zabezpieczona, bo moja rola jest jasno określona i odpowiadają jej jakieś wcześniej wymyślane rozwiązania prawne. Jeśli natomiast przyjmuję dramaturgiczną funkcję, wiele kwestii zaczyna się komplikować i dla mnie, i niekiedy dla innych osób uczestniczących w procesie, bo na przykład tekst powstający z improwizacji aktorskich stawia pytanie o autorstwo, credits i wynagrodzenie. System nie nadąża za pracą dramaturgiczną.⁵⁹¹

Założona przy Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie Pracownia Dramaturgiczna, której jedną z członkiń jest Wawrzyniak, powstawała jako miejsce refleksji na temat twórczych aspektów pracy dramaturgicznej, teraz jednak ciąży ku myśleniu o dramaturgii w sposób systemowy, bo – jak mówi dramaturżka – „wiążą się z tym wpisane w instytucje problemy, które dramaturgia jako praktyka artystyczna uwidacznia”⁵⁹²: hierarchie z silną pozycją reżysera, tekstocentryczność i nastawienie na efekt, charakterystyczne i dla szkoły, i dla teatru. Poszukiwanie tożsamości dramaturżki czy dramaturga było tematem wydarzenia performatywnego Pracowni Dramaturgicznej „Dramaturg 24h. Nie istnieje żadna relacja między widzem a dramaturgiem”, podczas którego w pewnym momencie performerki-dramaturżki zapisywały kartki takimi sformułowaniami jak „czy dramaturg

⁵⁹¹ P. Morawski, *Dramaturgia teraz! Rozmowa z Piotrem Froniem, Igą Gańczarczyk, Martyną Wawrzyniak i Janem Kantym Zienko*, „Dialog”, nr 10 (779), październik 2021; [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/dramaturgia-teraz/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵⁹² Tamże.

to po prostu gorszy reżyser?”, „a ile taki dramaturg zarabia?”, „ale to jest po prostu scenarzysta, nie?” czy „czyli jesteś sługusem reżysera?”.

W książce „Dramaturgia. Przewodnik”⁵⁹³ – wydanej w 2021 roku z inicjatywy Pracowni Dramaturgicznej i przy współpracy Inicjatywy Dramaturgów, Dramaturżek, Dramatopisarek i Dramatopisarzy (i przy wsparciu Gildii Polskich Reżyserów i Reżyserów Teatralnych) – obok tekstów o charakterze autozapisu – autodokumentacji procesu dramaturgicznego, zwykle zawierających w sobie pogłębioną refleksję na temat różnorodnych uwarunkowań pracy twórczej, pojawiło się także opracowanie przykładowych zakresów pracy dramaturgicznej wraz ze wskazaniem umów adekwatnych do rodzaju wykonywanej pracy⁵⁹⁴. Pracownia pracuje także kolektywnie i zajmuje się pracą twórczą poza ramą akademickich egzaminów i zaliczeń, skupiając się na procesualnym charakterze współpracy. Istotnym elementem jest także programowe uniezależnienie dramaturżki od reżyserki, upodmiotowienie jej (może przecież inicjować proces twórczy, a nie być jedynie jego podwykonawcą). Dramaturgia okazuje się więc praktyką samodzielną, niekoniecznie podporządkowaną formie przedstawienia – ta konstatacja pomaga w poszukiwaniu i definiowaniu nowych form twórczych, czekając jednocześnie na systemowe rozwiązania.

P. Krytyka teatralna

Wydarzeniem zbierającym różnorodne narracje i sposoby uprawiania krytyki teatralnej w kontekście krytyki instytucjonalnej, była zorganizowana w 2019 roku w Katedrze Teatru i Sztuki Mediów UAM konferencja „Ślepa plamka? Współczesna krytyka teatralna”. Większość przygotowanych na spotkanie referatów została potem opublikowana w „Dialogu”⁵⁹⁵. Wystąpienia poświęcone nowym ujęciom krytyki teatralnej były w zasadzie dwa: „Post-krytyczka i patriarchalni fetyszyści”⁵⁹⁶ Joanny Krakowskiej oraz „Koniec krytyki towarzyszącej”⁵⁹⁷ Ewy Guderian-Czaplińskiej. Wszystkie przedstawione na konferencji wypowiedzi można jednak uznać za „post-

⁵⁹³ I. Gańczarczyk, O. Katafiasz (red.), *Dramaturgia. Przewodnik*, Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, Kraków 2021.

⁵⁹⁴ Umieszczone w książce jako aneks, przedrukowane zostały również w „Dialogu”: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/przykladowe-zakresy-pracy-dramaturgicznej/> (dostęp: 21.05.2022).

⁵⁹⁵ A konkretnie w dwóch jego numerach: „Dialog”, nr 2 (759), luty 2020 oraz nr 3 (780), 2020.

⁵⁹⁶ J. Krakowska, *Post-krytyczka i patriarchalni fetyszyści*, „Dialog” nr 2 (759), luty 2022, [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/post-krytyczka-i-patriarchalni-fetyszysci/> (dostęp: 22.05.2022).

⁵⁹⁷ E. Guderian-Czaplińska, *Koniec krytyki towarzyszącej*, tamże.

krytyczne”, sprawdzające w działaniu, jak w nowy, zaangażowany i inspirujący sposób można dziś pisać o teatrze. Jednocześnie, jak zauważył inicjator i jeden ze współorganizatorów konferencji Stanisław Godlewski, „[w] zasadzie żaden referat nie był o krytyce teatralnej. A jednocześnie każdy o niej był”⁵⁹⁸.

Krakowska, analizując pokrótce jeden z tekstów Krzysztofa Vargi, rozpoczyna od ironicznego nazwania kilku „fetyszy, które ciągle jeszcze wracają w rozmowie o krytyce”⁵⁹⁹. Są to: autorytet krytyka (którego zabrakło), kapitalizm, spór literacki toczący się w społecznej próżni i podział świata na mędrca i idiotki (ten ostatni „jest tu może jedynie chwytem retorycznym, ale w sumie nie wiadomo, czy tylko”). Autorka przeciwstawia im strategię post-krytyczną, opierającą się na odrzuceniu autorytetu, dystansu, hierarchii, osądu czy oświeconej wiedzy, ale także na sprzeciwie wobec fetyszy związanych z – cytując Latoura – „ulubionymi metodami oraz dyscyplinami” patriarchalnej, często jeszcze „przezroczystej” kultury. Post-krytyczność jest więc koncepcją antypatriarchalną i antysystemową, a Krakowska interpretuje ją podążając za refleksją Rity Felski, badaczki z University of Virginia, która opisuje współczesne ograniczenia teorii krytycznej:

[Felski] przyjmuje założenie, że intelektualna i polityczna gratyfikacja w krytyce literackiej nie jest już taka oczywista, a z wnikliwych analiz, szczegółowych objaśnień, demystyfikacji i defamiliaryzacji oraz utrzymywania dystansu wobec tekstu nie wynikają żadne nowe pożytki. Mogą one natomiast wynikać z zupełnie nowych strategii czytania tekstu – z lektury afektywnej, z odwołania się do emocji, z osobistego doświadczenia czytelniczego, dowartościowania mikroperspektywy, przyglądania się recepcji, przyjmowania wobec lektury postawy filozoficznej, przyzwolenia na zaskoczenie, jakie lektura może wzbudzić, z odnoszenia jej do konkretnej wiedzy czy przeżyć, a wreszcie z poddania się oczarowaniu. Post-krytyczność w wersji Rity Felski nie rezygnuje definitywnie z osądu, autorytetu czy dystansu, na jakich ufundowana jest krytyka, ale odbiera im wyłączność (...)⁶⁰⁰

Pisanie o spektaklach krytyczno-instytucjonalnych, szczególnie tych ufundowanych na kategorii szczerości (które Krakowska nazywa „auto-teatrem”), nie uda się w trybie standardowych procedur krytycznych. W związku z tym, wśród wielu różnorodnych

⁵⁹⁸ Stanisław Godlewski, *Meta-, post-, czyli wprost*, tamże.

⁵⁹⁹ J. Krakowska, *Post-krytyczka...*, dz. cyt.

⁶⁰⁰ J. Krakowska, *Post-krytyczka...*, dz. cyt.

strategii czytania, najbardziej pożądane okazują się te, które stawiają na bliższy związek krytyki z życiem, wychodzące poza refleksję czysto kulturoznawczą – biorące pod uwagę uwarunkowania instytucjonalne. Chodzi tu więc także o sprawczość, o faktyczny udział krytyków i krytyczek w dyskusjach inicjowanych przez teatr.

O tym aspekcie pisze Ewa Guderian-Czaplińska, reinterpreterując i aktualizując pojęcie „krytyki towarzyszącej”. Autorka zwraca uwagę na poszerzone pole aktywności krytycznych tych krytyczek i krytyków, którzy jednocześnie programują festiwale, prowadzą własne projekty kuratorskie czy współtworzą przedstawienia teatralne. W tym sensie krytyczne „towarzyszenie”

rozwija się we współtworzeniu i współdecydowaniu, a więc i braniu współodpowiedzialności za to, co dzieje się w samym środowisku, za jego kształt i aktywności. Towarzyszenie w tym kontekście nie oznacza, że stoję z boku, przyglądam się, komentuję, recenzuję, ale wciąż boję się przekroczyć konwencjonalną barierę – jeszcze kilka lat temu restrykcyjnie strzeżoną – pomiędzy ścieżką krytyka a ścieżką teatru. Towarzyszenie oznacza, że muszę się włączyć, ponieważ sprawy, o których chcę współdecydować, nie są w istocie wyłącznymi sprawami teatru ani krytyki, ale to, jak teatr i krytyka sobie z nimi poradzą, ma istotne znaczenie społeczne.⁶⁰¹

Guderian-Czaplińska „towarzyszenie” sytuuje bliżej „rewolucyjnych towarzyszy broni, zjednoczonych w sprawie”. Kiedy więc ogłasza tytułowy „koniec krytyki towarzyszącej”, chodzi jej o koniec podziałów, które – jak pisze – nie mają już dziś sensu, a w związku z tym i przede wszystkim – koniec krytycznego bezpieczeństwa, w którym teatr ryzykuje, a krytyk komentuje, pozycjonując siebie w bezpiecznej odległości – „na zewnątrz”. Do krytyki w tej nowej konfiguracji należałoby więc po prostu zajęcie się problemem, który teatr porusza, pociągnięcie i poszerzenie debaty, a nie wyłącznie opisywanie przedstawienia i pojmowanie teatru jako zbioru konkretnych przedstawień. Obiecującą strategią jest w tym kontekście także badanie i opisywanie procesów pracy twórczej, a nie tylko ich efektu – przedstawienia, co stara się robić m.in. Monika Kwaśniewska. Do krytyczek i krytyków nowej fali obok Kwaśniewskiej zaliczyć można:

⁶⁰¹ . Guderian-Czaplińska, *Koniec krytyki...*, dz. cyt.

Annę Majewską i Zuzannę Berendt, Witolda Mrozka, Kornelię Sobczak czy Katarzynę Niedurny⁶⁰².

W dyskusji publicznej nie podjęto jednak do tej pory wątku warunków pracy osób zawodowo zajmujących się pisaniem o teatrze – ich rzeczywistość to niskie honoraria za teksty oraz brak możliwości stałego zatrudnienia (brak etatów w czasopiśmie branżowych, kurczące się lokalne działy kultury w gazetach).

R. Formy organizacyjne

W ostatnich latach coraz wyraźniejszy staje się postulat dotyczący zróżnicowania form organizacji życia teatralnego. W Polsce dominuje format repertuarowego teatru dramatycznego, ze stałym zespołem aktorskim i wyraźną linią programową, kształtowaną zwykle przez dyrektora-reżysera. W bardzo ograniczonym zakresie – lub w ogóle – są realizowane i wspierane finansami publicznymi formaty takie jak na przykład grupy teatralne i kolektywy operujące własnym językiem artystycznym, domy produkcyjne, *community hubs*, nie wspominając o braku otwartości na eksperymentowanie z zasadami organizowania i zarządzania istniejącymi scenami publicznymi. Można zadać pytanie: czy naprawdę wszystkie z nich muszą posiadać stałe zespoły aktorskie? Czy we wszystkich z nich wpływ na program musi mieć wyłącznie jedna osoba, często przez dekadę lub dłużej?

To jednak, co wydaje się szczególnie ciekawe z perspektywy krytyki instytucjonalnej – i wychodzi poza obszar zarządzania kulturą i finansowania – wynika z obserwacji, że sposób organizacji systemu teatralnego ma znaczący wpływ na estetykę spektaklu czy projektu, w którym powstaje. Właśnie tym tematem zajęto się podczas konferencji „Struktura teatru a struktura spektaklu”, zorganizowanej w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie w 2014 roku. Wygłoszone referaty – opowiadające o systemach teatralnych we Francji, Rumunii, Niemczech, Finlandii, Wielkiej Brytanii, Regionie Flamandzkim w Belgii – można odnaleźć w pokonferencyjnej publikacji⁶⁰³. Organizatorzy konferencji, Piotr Olkusz i Anna Galas-

⁶⁰² Warto też wspomnieć o specyficznej formie krytyki teatralnej/instytucjonalnej, czyli o humorystycznych, memicznych profilach w mediach społecznościowych: naśmiewających się z teatralnych autorytetów „Jurek, Tadek i ziomki z Teatru” lub „Pilne: Krystian Lupa powiedział”, czy interwencyjnym, powstałym w konsekwencji #MeToo „Spod dywanu polskiego teatru”.

⁶⁰³ A. Galas-Kosil, P. Olkusz (red.), *Struktura teatru a struktura spektaklu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Kosil, zwracali słusznie uwagę, że system teatralny to tylko wierzchołek góry lodowej. Idąc tym tropem można powiedzieć, że cały system organizacji życia artystycznego w Polsce jest silnie podzielony na dyscypliny (lub mniejsze fragmenty), co skutkuje brakiem faktycznej interdyscyplinarności – nie ma tu przestrzeni pracy dla artystów i artystek sytuujących się na pograniczu sztuk wizualnych i performatywnych. Sytuacja tańca i choreografii jest wręcz beznadziejna. Ta nieszczęśliwa jednorodność ujawnia się także w systemie kształcenia artystycznego. Dysponujemy czterema dużymi ośrodkami kształcenia artystów dramatycznych, ale nie wykształciły one odmiennych od siebie (konkurencyjnych) metod kształcenia, ani wyjątkowych (osobnych) technik pracy artystycznej. Szkoły te opierają się na jednodyscyplinarnym podejściu. Na przykład edukacja scenograficzna całkowicie wyłączona jest ze szkół teatralnych – taki kierunek można studiować wyłącznie na Akademiach Sztuk Pięknych; z kolei w krakowskiej PWST tancerze oddzieleni zostali od aktorów i studiują w ośrodku zamiejscowym w Bytomiu⁶⁰⁴.

W hiszpańskim modelu, już od pierwszego roku, duża część zajęć jest wspólna dla reżyserów, dramaturgów, aktorów i scenografów i kończy się – na ostatnim roku – wspólną pracą, realizacją spektaklu. W lyońskiej szkole teatralnej aktorzy uczą się razem z cyrkowcami i oświetleniowcami. W Giessen, bez którego nie byłoby choćby Rimini Protokoll, kształcenie teatralne jest faktycznie włączone w struktury uniwersyteckie. Czy możliwe jest różnicowanie propozycji artystycznych bez różnicowania systemu edukacji artystów?⁶⁰⁵

W podobny sposób można pomyśleć o systemie teatralnym. Zarówno polskie, jak też europejskie systemy teatralne czeka gruntowna przebudowa. Można sądzić, że przyczyni się do tego zarówno kryzys ekonomiczny i uszczuplenie wydatków na kulturę, jak też zmiany w *artworldzie* (w szczególności ekspansja praktyk artystycznych kwestionujących anachroniczne podziały na sztucznie oddzielone od siebie ekspresje i kontrakty społeczne zawarte w ubiegłym stuleciu). Warto więc już teraz zastanowić się, jak miałyby wyglądać przyszłość.

⁶⁰⁴ A. Galas-Kosil, P. Olkusz (red.), *Struktury (i) estetyki. Wprowadzenie*, [w:] *Struktura ...*, dz. cyt. s. 13-14.

⁶⁰⁵ Tamże, s. 14.

Echa takiego namysłu można znaleźć w projekcie kuratorskim Tomasza Platy „Mikroteatr”, zrealizowanym w Komunie//Warszawa⁶⁰⁶. Plata nazwał go „ćwiczeniem z samoograniczania się”. W ramach projektu powstało dwanaście produkcji, każda trwająca maksymalnie szesnaście minut, realizowanych przez nie więcej niż cztery osoby, które do dyspozycji miały dwa mikrofony, cztery reflektory, rzutnik i walizkę rekwizytów. Kurator wskazywał na związek warunków produkcyjnych ze scenicznym efektem mówiąc, że jest to „ćwiczenie z konceptualnego myślenia o teatrze”⁶⁰⁷. Alina Gałązka, odwołując się zarówno do projektu, jak i do twórców postteatralnych (w rozumieniu Platy) operujących prostymi, niespektakularnymi formami, mówiła: „To, co kiedyś było dla nas zupełnie naturalnym językiem, wynikającym po prostu z sytuacji, w której się znajdujemy – co tu dużo mówić, finansowej i lokalowej – staje się nagle bardzo trakcyjnym językiem teatru”⁶⁰⁸.

Co znaczące, w przywoływanej rozmowie Platy z Gałązką została wyartykułowana potrzeba stworzenia instytucji – domu produkcyjnego. Komuna//Warszawa – udostępniająca przestrzeń dla projektów eksperymentalnych i progresywnych – od lat mierzy się z trudnymi warunkami finansowymi i lokalowymi. W 2019 roku władze miasta przyznały Komunie status społecznej instytucji kultury, gwarantując jej kilkuletnie finansowanie. Tą nową w skali kraju formułą instytucjonalną objęte są obecnie także: Teatr 21, Stowarzyszenie im. Stanisława Brzozowskiego, Fundacja Scena Współczesna, Teatr WARSawy i Teatr Druga Strefa.

Nową formułę działania proponuje również, funkcjonująca na podobnej zasadzie, poznańska Scena Robocza, która realizuje rezydencje artystyczne, z których każda kończy się premierą. Scena daje przestrzeń do pracy twórcom i twórczyniom pozostającym na uboczu teatru instytucjonalnego i oferuje im pełne wsparcie produkcyjne, promocyjne, finansowe i merytoryczne, nie narzucając jednocześnie modelu pracy twórczej, rozwiązań formalnych czy tematów. O wartości formatu rezydencyjnego mówiła podczas wywiadu Agata Siwiak:

(...) rezydencje dają ci dużo więcej. Ci ludzie naprawdę tu przyjeżdżają, naprawdę tu żyją, poznają dane miejsce i społeczność z nim związaną. Dochodzi

⁶⁰⁶ I w jakiejś mierze w „Makroteatrze”, w którym chodziło o realizację spektakli szesnastogodzinnych. Tu inspiracją były wzory popkulturowe: konwencja *durational performance* czy doświadczenie *binge-watching* (oglądania odcinków serialu ciągiem, na przykład przez cały dzień).

⁶⁰⁷ W. Mrozek, Ile tak można? Rozmowa z Aliną Gałązką i Tomaszem Platą, *dwutygodnik.com*, nr 213, 6/2017; [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7238-ile-lat-tak-mozna.html/> (dostęp: 21.05.2022).

⁶⁰⁸ Tamże.

do długofalowych, inspirujących i nieraz zaskakujących spotkań, do współpracy opartej do realnej fuzji kulturowej. Kiedy przyjeżdża grupa na trzy dni, żeby pokazać spektakl, to też jest ważne, ale bardzo krótkotrwałe. Wiele osób mających wpływ na teatr – w tym dyrektorzy, dyrektorki, krytycy, krytyczki i władze samorządowe – nie docenia rezydencji, bo woli spektakularne efekty, fajerwerki.⁶⁰⁹

O potrzebie alternatywnych miejsc pracy w polskich sztukach performatywnych mówi także Instytut Sztuk Performatywnych, organizacja w ramach której działają Michał Buszewicz, Marta Keil, Anna Smolar, Grzegorz Reske, Weronika Szczawińska i Piotr Wawer jr. Docelowo planują prowadzić w Warszawie dom pracy twórczej, który dawałby niezależnym twórcom profesjonalnym przestrzeń do pracy nienastawionej na końcowy efekt. Swoją działalność kojarzą z takimi cechami jak interdyscyplinarność, międzynarodowość, praktyki *zero waste* i kolektywny model zarządzania z feedbackiem jako jego głównym narzędziem, również w procesie pracy twórczej. Instytut – wraz z Komuna//Warszawa – opublikował w 2020 roku tekst „O bioróżnorodność w teatrze”⁶¹⁰, postulując:

To, co proponujemy, to docenienie bioróżnorodności polskiej sceny i zwiększenie dla tej bioróżnorodności wsparcia. Postulujemy o dowartościowanie teatru, który nie stawia idei mistrzów ponad pracę zespołową i praktykę społeczną. Takiego, który ma świadomość swojego współistnienia z innymi w środowisku. Teatru zdolnego do eksperymentowania zarówno z formą sceniczną, jak i sposobami produkcji. Oferującego nie tylko spektakl, ale też poczucie współuczestnictwa⁶¹¹.

Dalej podsuwał pytania: może warto budować zespoły mniej hierarchiczne, a bardziej kolektywne? Może nie warto trzymać się kurczowo uświęconych tradycją ról poszczególnych członków zespołów? Może należałoby w kilku teatrach zatrudnić tancerzy i artystki wizualne? Może trzeba dowartościować aktorów, którzy chcą pracować nad autorskimi przedstawieniami? Może warto powołać instytucję, która stworzy warunki pracy dla istniejących już kolektywów albo scenę bez stałego zespołu, która zorganizuje rezydencje i zaprezentuje prace powstające w innych miastach? „Istnienie przynajmniej kilku takich miejsc w skali kraju stwarzałoby zupełnie inne

⁶⁰⁹ Wywiad pogłębiony z Agatą Siwiak, 5.04.2022.

⁶¹⁰ Instytut Sztuk Performatywnych, Komuna//Warszawa, *O bioróżnorodność...*, dz. cyt.

⁶¹¹ Tamże.

perspektywy rozwoju karier i zdobycia pracy dla tych, którzy dziś z trudem mieszczą się w systemie”⁶¹² – konkludują. Odmienne pytanie zadali Agata Siwiak i Grzegorz Niziołek, realizując w 2015 roku w Krakowie działający przez miesiąc Teatr POP-UP: czym jest działanie teatralne w miejscu efemerycznym, chwilowym, takim, które ma za moment zniknąć? Nazwą nawiązywali do idei pop-up store, „znikających sklepów”, które otwierały się na krótko, oferowały limitowane serie produktów, a po ich wyprzedaniu zamykały się, pozostawiając klientów w poczuciu uczestnictwa w czymś wyjątkowym. Było to działanie pozostające w kontrze do praktyk teatru repertuarowego, ufundowanego na pamięci, tradycji, ustalonych i właściwie niezmiennych zasadach produkcji:

[t]eatr POP-UP działa zaś szybko i krótko, stosuje reguły jednorazowe, pozwala sobie cenić wyżej pamięć indywidualną niż pamięć zbiorową, marzy o spotkaniu z przypadkowymi widzami (...) Może mieć charakter społecznej i estetycznej interwencji, ale także trudnej do wyjaśnienia potrzeby zakłócenia starych procedur. (...) Teatr POP-UP nie chce być prototypem nowego modelu instytucji teatralnej ani laboratorium nowych form sztuki scenicznej, ponieważ zawsze staje się ostatecznie miejscem własnego wymazania (...) oraz zasadą otwarcia na (...) nieznaną dotąd lub przeoczoną, możliwośći.⁶¹³

Z kolei w książce pod redakcją Marty Keil „Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu”⁶¹⁴, to właśnie festiwal traktowany jest jako specyficzna forma instytucji, posiadająca polityczną władzę. Definiuje on bowiem sposoby percepcji, decyduje o wyborze prac artystycznych, które następnie prezentuje w konkretnych kontekstach. Dla polskiego środowiska teatralnego szczególnie inspirujące – choć trudne w realizacji ze względu na ograniczenia systemowe i w związku z tym finansowe – są formuły pracy w niezależnych kolektywach.

W 2018 roku w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów UAM miała miejsce podsumowana publikacją⁶¹⁵ konferencja zatytułowana „Kolektywy teatralne, artystyczne

⁶¹² Tamże.

⁶¹³ Kraków. *Miesiąc znikającego teatru w alternatywnej sferze*, encyklopediateatru.pl, 8.06.2015; [online:] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/203571/krakow-miesiac-znikajacego-teatru-w-alternatywnej-sferze/> (dostęp: 22.05.2022).

⁶¹⁴ M. Keil, *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Lublin 2017.

⁶¹⁵ E. Guderian-Czaplińska, Stanisław Godlewski (red.), *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze. Materiały z konferencji zorganizowanej w (...) UAM we współpracy z Malta Festival Poznań*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2018; [online:] <https://wydawnictwo.institut-teatralny.pl/seria-instytucjonalna/13455-kolektywy-teatralne-artystyczne-i-badawcze-materiały-z-konferencji-zorganizowanej-w-uam-we-wspolpracy-z-malta-festival-poznan.html/> (dostęp: 21.05.2022).

i badawcze”. Podczas spotkania porównano system flamandzki, swego czasu unikatowy na skalę światową, z warunkami pracy kolektywnej w Polsce oraz opisano doświadczenia zawodowe poszczególnych kolektywów, również w odniesieniu do pracy w teatrach instytucjonalnych. Jak mówiła Monika Kwaśniewska, poszukując w tym zakresie wyróżniającej się charakterystyki praktyk teatralnych w Polsce:

[z]a wyjątkową (choć nie szczególną) cechę polskiego teatru uznałabym raczej fakt, że mimo tak mocnego osadzenia w instytucji, coraz więcej rodzimych produkcji powstaje w wyniku kreacji zbiorowej całych zespołów realizacyjnych – w tym aktorów. Przy czym, sposób ich funkcjonowania zdecydowanie bardziej przypomina działalność takich grup jak Needcompany czy Wooster Group, zorganizowanych wokół silnego lidera. Wspólna praca nie zamazuje tam tendencji do specjalizacji, a montaż całości – choć podlega negocjacji – należy do reżysera/reżyserki.⁶¹⁶

Praca w kolektywie wymaga także – obok kompetencji artystycznych – wiedzy i umiejętności organizacyjnych i produkcyjnych, których polskim artystom zdecydowanie brakuje, na przykład z zakresu prowadzenia organizacji pozarządowej, pisania i rozliczania grantów, komunikacji, w tym w mediach społecznościowych. Wydaje się, że nie ma też powszechnej otwartości na wejście w ten obszar działań, ponieważ jest on postrzegany – poniekąd słusznie – jako zabierający czas i skupienie potrzebne w pracy twórczej. Jednocześnie praca w kolektywach, wcześniej mitologizowana, przestała być traktowana jako idealna alternatywa dla obowiązujących struktur teatru instytucjonalnego. Domyślna wizja pracy kolektywnej jako zawsze równościowej i wolnej została poddana rewizji.

S. Procesy kolektywnej pracy artystycznej

W „Take it or make it”, produkcji Teatru Polskiego w Bydgoszczy z 2016 roku przygotowanej według koncepcji Any Vujanović, performerzy i performerki postawili pytanie o to, jak można demokratycznie działać w grupie i jakie są granice demokracji. Vujanović, pisała, że spektakl był „(społeczną) choreografią na pięciu wykonawców, opartą na wspólnej partyturze i rozpiętą między swobodą indywidualnej interpretacji

⁶¹⁶ Tekst obecny w wyżej wspomnianej publikacji został także przedrukowany w: „Dialogu”, nr 11 (744), listopad 2018; [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/kolektyw-perspektywa-aktorow/> (dostęp: 22.05.2022).

a problematyką współpracy i konfliktu w grupie⁶¹⁷. Wykonawcy prezentowali – nierzadko odwołując się do wydarzeń z prób, podczas kolektywnego procesu twórczego – procesy podejmowania decyzji, zakorzenione w modelach demokratycznych: głosowanie, debatę, negocjacje, wypracowywanie konsensusu, poszukiwanie kompromisu, a wreszcie dominację, naciski różnorodnych grup interesów czy przemoc. Spektakl rozpoczyna się od pięciu tanecznych solówek, które z czasem zaczynają sobie „przeszkadzać” – performerzy przepychają się, wpadają na siebie czy po prostu aranżują przestrzeń wyłącznie na własne potrzeby. W głosowaniu zapada decyzja o demokratycznym podejmowaniu decyzji podczas pracy twórczej. Jednak od tego momentu, pod pozorem wykorzystywania demokratycznych narzędzi, zaczynają się manipulacje (każdemu zależy przecież na przeforsowaniu własnej wizji) – na przykład kiedy Sonia Roszczuk zachęca widzów do wymyślenia i zaprezentowania swego indywidualnego gestu, by po chwili skutecznie namówić ich do wymyślonego przez siebie. Piotr Wawer Jr przekonuje z kolei, że aby zapanować nad scenicznym bałaganem i kłótniami, potrzebny jest reżyser i że najlepiej będzie, jeśli zostanie nim on sam. Nie są to jedyne przykłady manipulacji, większość z nich zasadza się na małych gestach i z pozoru nic nie znaczących słowach. W efekcie – jak pisał Witold Mrozek – spektakl „stawia przy demokratycznych oczywistościach ironiczny znak zapytania”⁶¹⁸. Interesującym aspektem jest także sama kwestia politycznej formy spektaklu, który – co istotne – opierał się przecież na praktykach ruchowych. Vujanović mówiła:

Dla mnie największym wyzwaniem jest, aby mówić o demokracji pośrednio, poprzez sceniczne konfiguracje i choreografię działań. Sprawdzamy różne strategie i różne działania, nie tylko wymyślone przez nas, ale również zaczerpnięte z historii współczesnego tańca XX wieku. Bo jest to również historia demokratyzacji (...) [K]ażdy z wykonawców zdaje sobie sprawę, że stworzymy rodzaj swoistej choreografii działań i nikt nie próbuje grać swojej roli lub tańczyć. Jeśli miałabym określić wykonawcę tego spektaklu, powiedziałabym, że jest to zwyczajny, codzienny performer i niemal każdy z widzów byłby zdolny do zastąpienia wykonawców na scenie.⁶¹⁹

⁶¹⁷ A. Vujanović, *Wstęp do programu spektaklu „Take It or Make It”*, Teatr Polski, Bydgoszcz 2016, s. 3.

⁶¹⁸ W. Mrozek, *Głosujmy nad metodą głosowania*, e-teatr.pl, 28.04.2016; [online:] <https://e-teatr.pl/glosujmy-nad-metoda-glosowania-a217444/> (dostęp: 21.05.2022).

⁶¹⁹ Wypowiedź Any Vujanović w video zapowiadającym spektakl: <https://www.youtube.com/watch?v=4I6rICVCIUM/> (dostęp: 20.05.2022).

Warto jednocześnie zaznaczyć, że nie wszyscy twórcy teatru zainteresowani są uczestnictwem w kolektywnym procesie artystycznym, wspólnym wytwarzaniu struktury i sensów przedstawienia. Symptomatycznym wydarzeniem w tym kontekście było zerwanie prób (zaledwie po trzech tygodniach) do spektaklu Wojtka Ziemilskiego „6 sposobów na wyjście z teatru”, nad którym pracował w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie za dyrekcji Jana Klata. Ziemilski pracę nad spektaklem bardzo rzadko zaczyna ze sprecyzowanym już na wstępie zamysłem. Realizowanie przez aktorów wyłącznie jego pomysłów i tekstu widzi jako ograniczające: „z góry są skazani na moją wyobraźnię i jej ograniczenia”⁶²⁰. W procesie twórczym daje więc aktorom/performerom na tyle otwarte zadania, że mogą podążyć w zasadzie dowolnym kierunku. Takie współtworzenie wymaga współodpowiedzialności za efekt końcowy – wychodzi daleko poza popularniejsze metody takie jak improwizacje czy zadania aktorskie.

W Starym Teatrze Ziemilski planował zrealizowanie przedstawienia dotyczącego pamięci starszego pokolenia aktorów teatru, wykorzystującego ich wspomnienia. W próby zaangażowani byli Anna Dymna, Zygmunt Józefczak, Edward Wnuk, Elżbieta Karkoszka, Jacek Romanowski i Ewa Kolasińska. Reżyser tak opowiadał o sytuacji:

Ta radykalność nie zawsze spotyka się z otwartym przyjęciem. W Starym Teatrze odczułem to boleśnie. (...) Myślałem, że metoda, którą mam do zaproponowania, tyle razy się sprawdziła, tylu różnych ludzi przekonała i tak bardzo ich do mnie zbliżyła, że zadziała i tu. A nie zadziałała. Właściwie podwójnie. Z jednej strony sami aktorzy nie zaufali ani metodzie, ani mnie, pozostali bardzo sceptyczni od rozpoczęcia do przerwania przez dyrektora prób po niecałych trzech tygodniach. Z drugiej strony Jan Klata też mi nie zufała, a raczej w ogóle nie zainteresował się tym, co robimy, nie był na żadnej próbie, nie rozmawiał ze mną o toczącym się procesie. Decyzję odwołania premiery podjął bez najmniejszej próby przyjrzenia się temu, co powstawało, nie wspominając o mediacji. W Starym Teatrze nie znalazłem miejsca ani na to, żebyśmy wspólnie myśleli, ani na podzielenie się z aktorami tworzeniem – ich zdaniem to była moja rola, ja miałem przynosić pomysły i rozwiązania, oni mieli je realizować. A ja tego współtworzenia potrzebuję, żeby spektakl był wiarygodny nie tylko dla widzów,

⁶²⁰ K. Lemańska, K. Wycisk, *Sprawdzić, co możemy razem. Z Wojtkiem Ziemilskim rozmawiają Katarzyna Lemańska i Karolina Wycisk*, „Polish Theatre Journal”, nr 1(5)/2018, [online:] <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/145/700+&cd=14&hl=pl&ct=clnk&gl=pl/> (dostęp: 21.05.2022).

ale i dla samych twórców – żeby był ich faktycznym doświadczeniem, odkryciem.⁶²¹

T. Queer

Na marginesie zainteresowań krytyki instytucjonalnej pozostają również praktyki queerowania teatru i refleksja teoretyczna z tym związana. Co „queerowanie” miałyby właściwie oznaczać? Dziś zaczyna być rozumiane ogólnie – jako praktyka wytwarzania nieesencjonalnych, procesualnych tożsamości i zdarzeń, a także opartych na tych doświadczeniach metod pracy. „Queerowanie” instytucji ma dwa dodatkowe znaczenia. Po pierwsze oznacza rozwój niezależnego teatru queer, który prezentuje wszelkie nienormatywne tożsamości płciowe i seksualne i ich konsekwencje, na przykład związane ze zmianą hierarchii form teatralnych. Korzenie teatru queer wiążą się w większym stopniu z rewią, kabaretem i varieté⁶²² niż z tradycyjnymi formami teatru dramatycznego. Ważny jest też dla nich aspekt symbiozy pomiędzy życiem prywatnym wykonawczyń, a jej performansem scenicznym. Teatr queer jest bowiem tworzony przez osoby queer. Po drugie, refleksja na temat nieheteronormatywnych tożsamości silnie powiązana jest tu z genealogią i wyróżnikami teorii queer. Zasadza się ona na rozczarowaniu dotychczasowymi sposobami budowania wiedzy o homoseksualności, którą kształtowały: studia gejowsko-lesbijskie, dyskurs medyczny, a później powszechne przekonania, opierającymi się głównie na założeniu, że istnieje coś takiego jak „tożsamość homoseksualna” (lub biseksualna czy transpłciowa):

Tego rodzaju przejęcie dyskursu oznacza uznanie istnienia esencjalnie ujmowanej (domkniętej, stabilnej, jednoznacznej) kategorii homoseksualności, a zatem także akceptację przeświadczenia, że osoba, która współżyje seksualnie z osobą tej samej płci, posiada pewne cechy – osobowości, charakteru, stylu życia, może nawet anatomii – które czynią z niej odrębny gatunek. Polityka mniejszościowa zaś oznacza bazujące na tym przeświadczeniu wezwanie do tego, by tak stworzoną kategorię uznać za będącą przedmiotem dyskryminacji

⁶²¹ Tamże.

⁶²² L. Senelick, Korzenie teatru queer, tłum. B. Wójcik, „Dialog”, nr 10 (743), październik 2018, [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/korzenie-teatru-queer/> (dostęp: 21.05.2022).

mniejszości i otoczyć opieką, umożliwiającą korzystanie z pełni praw człowieka, w tym praw obywatelskich.⁶²³

Stąd popularny w popkulturze – lecz zupełnie nie wyczerpujący możliwości homoseksualnych ekspresji – wizerunek „przeiętego geja”- przyjaciela kobiet, który być może jest trochę dziwakiem, ale w zasadzie nieszkodliwym i zasługującym na akceptację. Jak tłumaczy dalej Jacek Kochanowski:

(...) perspektywa queer umożliwia zrozumienie, że polityka tożsamości jest polityką umożliwiającą jedynie osiągnięcie zwycięstwa taktycznego, polegającego na zwykle częściowym uznaniu obywatelstwa osób nieheteroseksualnych, co zazwyczaj traktowane jest jako wielkoduszne ustępstwo ze strony większości na rzecz nieszkodliwych „dziwaków”. Polityka wiążąca się z wiedzą wypracowywaną w ramach queer studies umożliwia osiągnięcie celu strategicznego: dekonstrukcję i destabilizację kategorii płci i seksualności, a co za tym idzie, destrukcję opartego na tych kategoriach systemu stratyfikacji społecznej, z jego wykluczeniami i jego przemocą.⁶²⁴

Na takim przekonaniu zasadzają się offowe działania społeczności queerowych w Polsce. Jest to przede wszystkim kultura ballroomowa (z silną sceną *vogue* m.in. w Poznaniu), burleska (np. klub „Madame Q” w Warszawie, który performuje queer-dragburleskę głównie dla kobiet i społeczności LGBTQ+) i scena dragowa, która dawno już wyszła poza schemat cis-geja w dragu, bo dziś drag w różnych kombinacjach performują osoby różnych płci. Praktyki teatru dramatycznego w tym zakresie sytuują się oczywiście na całkowicie odmiennym biegunie: przedstawiają nieheteronormatywne postaci jako ofiary, reprodukując obrazy wykluczenia i przemocy, albo w sposób uniwersalizujący.

Joanna Krakowska, opisując patriarchalny aspekt teatru dramatycznego, określiła teatr Warlikowskiego i Lupy mianem teatru homoseksualnego, pisząc: „[s]tały kłopot z teatrem homoseksualnym polega niestety na jego nazbyt esencjalnym przywiązaniu do kategorii płci przy jednoczesnym swobodnym traktowaniu jej kulturowych reprezentacji”⁶²⁵. W teatrze queer chodzi więc o zanegowanie logiki heteromatriksu – używając pojęcia Judith Butler – przy jednoczesnym nieprzywiązywaniu się do

⁶²³ J. Kochanowski, *Polskie kłopoty z queer studies*, [w:] tenże (red.), *Queer studies. Podręcznik kursu*, Kampania Przeciw Homofobii, 2010, s. 9.

⁶²⁴ Tamże, s. 9.

⁶²⁵ J. Krakowska, *Demokracja. Przedstawienia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2019, s. 338.

esencjonalnych tożsamości. Na gruncie krytycznych studiów muzeologicznych Nikki Sullivan i Craig Middleton tak obrazowali tę formułę:

(...) zamiast po prostu argumentować za włączeniem historii, praktyk, sposobów bycia LGBTIQ+ w celu przywrócenia równowagi z przeszłości lub sugerować, że zastępujemy opresyjny model praktyki muzealnej modelem wyzwolenicznym, opowiadamy się za sproblematyzowaniem tej kategorycznej logiki, na której opierają się tego rodzaju stwierdzenia. Robiąc to, chcemy uniknąć tego, co Bradburne opisuje jako powszechną w muzeach tendencję do „zamknięcia się w przewrotnej logice reprezentacji”; zastępowania „’złych’, starych, wielkich narracji” „’dobrymi’, nowymi, zdecentralizowanymi”, „tworzeniem muzeów ofiar” zamiast „bohaterów” czy „muzeów głoszących o nowych tożsamościach” w miejsce „świętowania tożsamości imperialnej”. Zamiast tego podejmujemy wyzwanie ciągłej krytyki, wyrzeczenia się pewności (...).⁶²⁶

W Polsce, obok kultury ballroomu (m.in. Kiki House of Sarmata z „ojcem” Danilem Vitkovskim, Kiki House of Army z „matką” Madlen) i dragu (m.in. Twoja Stara, Pomadka Teresa, Gąsio), queerowe działania performatywne pojawiają się raczej w tańcu i choreografii niż w teatrze. Mam tu na myśli takie osoby jak Alex Baczyński-Jenkins, Karol Tymiński czy Ania Nowak. Baczyński-Jenkins (wraz z Kasią Błaszczuk i Olą Knychalską) współtworzy queerowo-feministyczny, warszawski kolektyw KEM, działający na styku choreografii, performansu, dźwięku i praktyk społecznych. Grupa Teraz Polić zrealizowała z kolei – to wątek okołoteatralny – serial podcastowy „Familia” opowiadający o queerowej rodzinie. W teatrze rzeczywistość w swoich spektaklach queeruje Cezary Tomaszewski. Również wspomniana Ania Nowak ma za sobą doświadczenia pracy w kontekstach teatralnych: w 2018 roku w Nowym Teatrze w Warszawie zrealizowała spektakl „Języki przyszłości”, będący częścią cyklu „Teatr 2118” kuratorowanego przez Tomasza Platę. Przedstawienie nawiązuje do futurystycznego filmu porno z lat 80. „Cafe flesh”, w którym na skutek

⁶²⁶ N. Sullivan, C. Middleton, *Queering the Museum*, Routledge Focus, (b.m.) 2020, s. 34; tłum. wł. [tekst oryginalny:] „In other words, rather than simply arguing for the inclusion of LGBTIQ+ his/stories, practices, modes of being, in order to redress past imbalances, or suggesting that we replace an oppressive model of museological practice with a liberatory one, we advocate a troubling of the categorical logic that underpins these kinds of claims. In doing so we want to avoid what Bradburne describes as the tendency, common in museums, “to become locked in the perverse logic of representation”; to replace “[b]ad’ old grand narratives” with “’good’ new decentered” ones, to “make museums of victims” rather than “of heroes”, to “make museums that trumpet new identities” instead of museums that “celebrate imperial identity”. Instead, we offer up the challenge of ongoing critique, of relinquishing certainty (...).”

wybuchu nuklearnego ludzkość traci popęd seksualny, a nieliczne osoby, które go zachowują, performują akty seksualne na zaaranżowanej scenie. W spektaklu Nowak podstawowym narzędziem poznawczym jest ciało. Grupa osób, których wszelkie cechy tożsamościowe, w tym te związane z płcią, stają się wtórne, wręcz niewidoczne, dotyka się, gryzie, całuje, wydaje różnorodne dźwięki, które z czasem przekształcają się w zdania. To zagęszczenie ciał, twórczynie nazywały „skansenem czułości i erotyczności”⁶²⁷. Komentując swoje praktyki pracy i twórczości Nowak mówiła:

(...) to na nas – twórczyniach, które rozwijają praktyki queerowe i feministyczne, a także działania artystyczne związane z aktywnością materii oraz relacją między ludzkim i nie-ludzkim – spada odpowiedzialność pokazywania innego sposobu myślenia i bycia w świecie, innych modeli relacji. W mojej praktyce realizacja tej odpowiedzialności wiąże się z szukaniem odpowiedzi na pytanie o granice między troską, czułością, erotyką i porno. To ważne dla mnie tematy, jednak równie ważny jest sposób pracy nad nimi. Robiąc prace, spekuluję o tym, co to znaczy pracować feministycznie i queerowo. W sztukach performatywnych wciąż brakuje tego namysłu. Musimy wyobrazić sobie bycie w queerowo-feministycznych wspólnotach tak, aby nie reprodukować heteronormatywnych, patriarchalnych, biało-suprematywnych struktur i hierarchii. To trudne, bo wszyscy specjalizujemy się w mikroagresjach i mikrokrzywdach. Zastanawiam się, czy na tym etapie wystarczy nam tylko pokazywanie alternatywnych sposobów tworzenia relacji, żeby uwidocznić je ludziom, którzy na co dzień się nad tym nie zastanawiają.⁶²⁸

Z kolei w mikro-spektaklu „Ohne Titel” (cykl „Mikroteatr”, Komuna//Warszawa, 2017) Nowak pojawia się ostrym makijażu i peruce, skontrastowanymi z masywnymi butami i przyczepionym do bioder dildo. Wygłasza przemówienie składające się z zestawów czterowyrazowych skojarzeń, na przykład: „Instytucja, organizacja, legalizacja, prawo. Paragraf, artykuł, przepis, norma. (...) Chłopiec, mężczyzna, mąż, prezydent. Kobieta, matka, córka, Polka. Mężczyzna, mężczyzna, mężczyzna, mężczyzna”. Po pewnym czasie zaburza tę logikę i zaczyna projektować nowe skojarzenia, a więc nowe światy: „Potrzebna jest wizja, rewizja, reanimacja, rewolucja. Potrzebna jest wizja, rewizja,

⁶²⁷ A. Majewska, A. Nowak i in., *Poszerzać pole...*, dz. cyt.

⁶²⁸ Tamże.

reanimacja. Potrzebna jest wizja, rewizja. Potrzebna jest wizja. (...) Potrzeba jest intuicja, wiara, horoskop, nadzieja. (...) Potrzebna jest rewolucja”⁶²⁹.

W kontekście teatru instytucjonalnego jego problematycznym aspektem pozostaje praktyka przywłaszczania mniejszościowych narracji powiązana z nieprzystawalnością reguł, które nim rządzą, do idei queeru. Tak stało się w przypadku spektaklu Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak „O mężnym Pietrku i sierotce Marysi” produkcji Teatru Polskiego w Poznaniu, opowiadającym o romantycznej relacji Marii Konopnickiej i Marii Dulębianki. Przedstawienie zostało chłodno przyjęte przez społeczność LGBTQ+. Opór wywołał fakt reżyserii spektaklu przez mężczyznę i niewiarygodne przedstawienie relacji między kobietami. „Chłodne” aktorstwo bohaterek jest cechą teatru Rubina i Janiczak, jednak w perspektywie teatru queerowego takie „odcięcie” cielesności oznacza rezygnację z afektywnego potencjału przedstawienia, bazującego na tożsamości wykonawczyń. Spostrzeżeniami tymi dzieliły się tworzące lesbijski Damski Tandem Twórczy, Monika Rak i Agnieszka Małgowska w rozmowie z Janiczak, przy okazji konfrontując dramatopisarkę z jej brakiem rozeznania w kwestiach dotyczących polskiego lesbijskiego teatru offowego:

W relacji między Mariami zabrakło wiarygodności. Nie chodzi o werystyczne pokazanie związku, ale o chemię, którą w relacji nieheteroseksualnej trzeba świadomie uruchomić, a w relacji hetero włącza się automatycznie, jesteśmy do tego wytresowane przez kulturę. Lesbijskość pozostaje deklaratywna, jeśli nie jest ucieleśniona. Pozostaje konstruktem bez ciała, od którego bohaterki były odcięte. (...) wyznanie miłosne Konopnickiej do Dulębianki pozostało w sferze werbalnej. Kiedy słyszałam tekst, czułam, że napisała go dziewczyna, która wie o co chodzi, a gra dziewczyna, która nie ma pojęcia o relacji między kobietami.⁶³⁰

W dyskursie publicznym w Polsce, w którym reprezentacje miłości między kobietami niemal nie istnieją, ich prezentacja na scenie teatru publicznego miałyby potencjał wywrotowy i polityczny (w polskim teatrze, jeśli mowa o pragnieniach homoerotycznych, to najczęściej o tych żywionych do mężczyzny przez mężczyznę). Zapewne dlatego finałowy pocałunek dwóch Marii, jak mówiła Małgowska, „[m]iał być

⁶²⁹ Nagranie mikro-spektaklu Ani Nowak „Ohne Titel”: <https://komuna.warszawa.pl/spektakle/mikro-teatr-1-2-2-2-2-2/>

⁶³⁰ Jolanta Janiczak, *o teatrze lesbijskim w Polsce XXIV. Mam dość oglądania bohatera maczo, który kolonizuje świat*. Rozmawiały Agnieszka Małgowska i Monika Rak; [online:] http://sistrum.org.pl/wp-content/uploads/2022/04/aaakulturalnik_sistrum_TLP_Jolanta-Janiczak.pdf.pdf (dostęp: 21.05.2022).

ostentacyjny, prowokacyjny, miał być manifestem, a wypadł niewiarygodnie, jakoś lekliwie, formalnie”⁶³¹. Zawłaszczenie polegało tu na tym, że jak pisała Zuzanna Berendt, „para heteroseksualnych twórców zaczyna zajmować się queerowymi biografiami kobiet i z pozycji władzy, jaką daje im instytucja teatru publicznego, wypowiada się jako emisariusze grupy, z którą ma niewiele wspólnego”⁶³².

Instytucją, która konsekwentnie i w odpowiedzialny sposób queeruje samą siebie, jest Scena Robocza z Poznania. Osoby, które ją prowadzą działają kilkutorowo: w ramach działalności rezydencyjnej pojawiają się projekty nawiązujące do queeru i osób LGBT+, np. „Żyjesz w naprawdę innym świecie” w reżyserii Huberta Fiebiga, czy „Bromance” Michała Przybyły i Dominika Więcka – w ciekawy sposób podważający heteronormatywne standardy społeczne spektakl o męskiej przyjaźni między artystami (z których jeden jest hetero- a drugi homoseksualny). Scena Robocza ma także za sobą projekt w całości odnoszący się do tego jak queerować rzeczywistość, instytucję, sztukę. Mowa tu o pracy „Sąsiedztwo – granice bliskości” z 2019 roku, który kuratorowała Agnieszka Różyńska – scena umożliwiła powstanie projektu, nie ingerując w niego instytucjonalnie. Jednocześnie w przestrzeniach instytucji regularnie odbywają się imprezy organizowane we współpracy z poznańskim środowiskiem queerowym, a warto dodać, że część zespołu Sceny, poza pracą w instytucji, również aktywnie je współtworzy. W podobny sposób, również w Poznaniu, kuratorki festiwalu „Bliscy Nieznajomi: Wschód” (2021) Agata Siwiak i Joanna Wichowska współpracowały z queerowymi osobami artystycznymi – Rożą Sarkisian i Kiju Szalankiewicz, oraz Dominiką Mądry jako konsultantką programową. W ramach projektu „Plac Wolności” przestrzeń publiczna przed teatrem została zagospodarowana ich działaniami performerskimi. W kontekst instytucjonalny mocno wpisany był, umieszczony na dachu ustawionego przed teatrem mini-pawilonu, napis „queer sobie”, parafrazujący napis widoczny na fasadzie teatru „naród sobie”. Podobnym projektem było „narodowe czytanie literatury queer”: czytali aktor i aktorka Teatru Polskiego w Poznaniu, a za dramaturgię wydarzenia odpowiadał Błażej Warkocki, jeden z redaktorów wydanej w 2021 roku książki „Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer”.

Strategią częściej praktykowaną przez instytucje, choć wcale nie na dużą skalę, jest szeroko rozumiane queerowanie kanonu i historii teatru. Myślę tu o odszukiwaniu

⁶³¹ Tamże.

⁶³² Z. Berendt, *Spektakl trochę queerowy. O tym, co się wydarza i co nie może się wydarzyć na styku queerowej biografii i teatru publicznego*, „Polish Theatre Journal”, nr 1-2(7-8)/2019, s. 06.

w nich niezauważanych bądź niewyartykułowanych wątków nieheteronormatywnych, tak jak miało to m.in. miejsce w tekście Agaty Adamięckiej-Sitek „Grotowski, kobiety i homoseksualiści. Na marginesach ‘człowieczego dramatu’”⁶³³, czy też przywracanie o nich pamięci, jak w tekście Grzegorza Niziołka „Homoseksualiści w spektaklach Konrada Swinarskiego – problem językowy?”⁶³⁴, a także Krzysztofa Tomasika „Głuszc i niewiniątka. Homoseksualiści i lesbijki w teatrze Drugiej RP”⁶³⁵.

Duża część impulsów dotyczących praktyk queerowych pochodzi z poszukiwań prowadzonych na gruncie literaturoznawstwa. Tak było w przypadku „Życia intymnego Jarosława” w reżyserii Kuby Kowalskiego w Teatrze Wybrzeże, o miłości Jarosława Iwaszkiewicza i Jerzego Błeszyńskiego, a także żony pisarza, Anny Iwaszkiewicz – tworzących wspólnie rodzaj queerowej rodziny. Problematyczny pozostaje fakt, że są to w głównej mierze historie męskie i pisane z męskiej perspektywy. Historie kobiece i pamięć o nich pozostaje w offie, a śledzi je i stara się archiwizować Kobięcy Tandem Twórczy⁶³⁶. Wątki queerowe, w polskim teatrze wciąż pozostają nie do końca przebadane. Spektakle czy dramaty, w których można je odnaleźć, nie funkcjonują w pamięci jako spektakle o nieheteronormatywności. Przykładem może być „Babie-dziwo” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, w którym pojawia się wyraźny wątek lesbijski. Dramat – wystawiany regularnie od lat 30. XX wieku – był jednak interpretowany jako rzecz o faszyzmie, zupełnie pomijając ten „niewygodny” wątek.

Jak stwierdziła Ania Nowak, cytując José Estebana Muñoz, „queerness is not here yet”⁶³⁷ i w związku z tym często trudno jest wyobrazić sobie nowe, queerowe praktyki, które wychodziłyby poza to, co znane (na przykład podważanie przyjętych interpretacji, queerowanie dostępnych historii). Nowych tropów i strategii szukają jednak autorzy publikacji „Queering the museum”. Byłaby to na przykład gra z niewidzialnością – niekoniecznie potrzebujemy przecież artefaktów czy historii osób LGBTQIA+, żeby opowiadać o opresji wywoływanej przez heteronormę, na przykład w kontekście

⁶³³ A. Adamięcka-Sitek, *Grotowski, kobiety i homoseksualiści. Na marginesach ‘człowieczego dramatu’*, „Didaskalia”, Grudzień 2012, nr 112.

⁶³⁴ G. Niziołek, *Homoseksualiści w spektaklach Konrada Swinarskiego – problem językowy?*, „Polish Theatre Journal”, nr 1-2(7-8)/2019.

⁶³⁵ K. Tomasik, *Głuszc i niewiniątka. Homoseksualiści i lesbijki w teatrze Drugiej RP*, „Dialog”, nr 5 (750), maj 2019; [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/gluszc-i-niewiniatka-homoseksualisci-i-lesbijki-w-teatrze-drugiej-rp/> (dostęp: 21.05.2020).

⁶³⁶ O historii teatru lesbijskiego w Polsce mowa m.in. w: A. Małgowska, M. Rak, *O poszukiwaniu teatru lesbijskiego w Polsce*, „Czas Kultury”, 25 kwietnia 2018; [online:] <https://czaskultury.pl/czytanki/o-poszukiwaniu-teatru-lesbijskiego-w-polsce/> (dostęp: 21.05.2022).

⁶³⁷ A. Majewska, A. Nowak i in., *Poszerzać pole...*, dz. cyt.

historycznym. W teatrze można by także zrealizować sugestię Błażeja Warkockiego, który w kontekście literaturoznawstwa sarkastycznie pisał:

Teoria queer to zbiór narzędzi do interpretacji tekstów i heteronormatywnego świata. Czerwona pigułka, po której nic już nie będzie takie samo. (...) Zresztą – czy homoseksualizm jest ciekawy? Jest nudny jak śmierć. Naprawdę ciekawy jest heteroseksualizm. I tu queerowa krytyka miałaby wiele do powiedzenia.⁶³⁸

Szerzej ujęła to Joanna Krakowska stwierdzając, że charakter pożądania ma wpływ na kształt publicznego dyskursu:

(...) ciekawie jest się przyglądać właśnie pod tym kątem własnym wyborom, ocenom, zainteresowaniom i poglądom oraz zadawać samej i samemu sobie pytanie, na ile uzależnione są one od otwarcia na kwestie nienormatywnej seksualności, a na ile są motywowane na przykład lękiem przed nią? Można też przy okazji zastanawiać się nad agresywnymi praktykami teatru, który eksploruje tematy seksualności.⁶³⁹

W tym aspekcie w kontekście instytucjonalnym można by na przykład przeanalizować, jakie cechy fizyczne wspierają, a jakie przeszkadzają w przyjęciu do szkoły teatralnej. Czy mamy na przykład w Polsce aktorki po szkole teatralnej o ekspresji *butch* i w jakich kontekstach instytucjonalnych funkcjonują? Co z osobami transpłciowymi, niebinarnymi? Jak funkcjonują w relacjach zawodowych, ale też na scenie? W jakich rolach są obsadzone, jeśli często obsadza się „po warunkach”?

U. Osoby z niepełnosprawnością

Na podobnych zasadach został ukształtowany dyskurs wokół osób z niepełnosprawnościami. Podobnie jak teoria queer przejęła i wykorzystwała tytułową obelgę do autocharakterystyki, tak zrobiła to również crip-teoria⁶⁴⁰. W jej perspektywie ableizm, jako ideologia uznająca sprawność za modelową i pożądaną cechę, defaworyzuje jednocześnie inne kondycje. Są one nie tylko niepożądane, ale i niechciane – odrzucane przez społeczeństwo, czego efektem jest pogłębiające się wykluczenie osób z niepełnosprawnościami.

⁶³⁸ A. Taszycka, *Queer Opera: Queer potrzebny od zaraz*, dwutygodnik .com, nr 19, 12/2009; [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artykul/694-queer-opera-queerowanie-kanonu.html/> (dostęp: 21.05.2022).

⁶³⁹ J. Krakowska, *Demokracja...*, dz. cyt., s. 149.

⁶⁴⁰ Crip, od (*ang.*) *cripple* – „kaleka”, (*ang.*) *queer* – „ciota”.

W spektaklu „Stypa” Rafał Urbacki zadaje pytanie o to, jakie tożsamości i na jakich warunkach mogą uzyskać reprezentację w przestrzeni publicznej. Punktem wyjścia spektaklu były recenzje przedstawienia Billa T. Jonesa „Still/Here”, w którym prezentowano video z wypowiedziami osób chorych na śmiertelne choroby zestawiane z tekstami dotyczącymi twórczości Urbackiego. Obecność na scenie osoby z niepełnosprawnością – jak i w ogóle każdej osoby nienormatywnej, której „odmienność” manifestuje się wizualnie – ujawnia podstawową teatralną konwencję polegającą na tym, że widzowie patrzą na aktorów. Jest ona łatwa do realizacji, o ile teatr prezentuje „normatywne cielesności”. Relacje komunikacyjne zmieniają się jednak, gdy na scenę wchodzi osoba z niepełnosprawnościami. „Czy jedyną możliwą reakcją na moją obecność jest albo śmiech, albo płacz?” – pyta Urbacki.

Gapienie się jest jedną z wyuczonych, a zarazem poddanych tabuizacji reakcji na niepełnosprawność. Urbacki nieustannie zdaje się rzucać ze sceny propozycję „gap się”, próbując zachęcić widza do poddania krytyce własnego spojrzenia i wypracować inny sposób patrzenia, który byłby oparty na wzajemnym zainteresowaniu sobą⁶⁴¹

– pisała Ewelina Godlewska-Byliniak.

Ważnym kontekstem dla refleksji dotyczącej osób z niepełnosprawnościami, która powstaje na gruncie krytyki instytucjonalnej, jest także podstawowa dla kapitalizmu kategoria produktywności. Ciało o alternatywnej motoryce, jak nazwał je choreograf Rafał Urbacki, stają się w tej perspektywie narzędziem oporu. Istotna jest tu praktyka crip-time’u, czyli czasowości związanej z niepełnosprawnością. Praca z artystą z niepełnosprawnością wiąże się ze świadomością, że jego ciało, jego siła i wydolność fizyczna, mogą wpłynąć na plany i pierwotne założenia spektaklu. Ania Nowak tłumaczyła:

[B]rutalnie mówiąc – ktoś może po drodze „wysiąść”. (...) W profesjonalnej sztuce normą jest forsowanie się i przepracowywanie: od performerek oczekuje się, że będzie można na nich polegać w każdej sytuacji. Natomiast „crip time” zakłada, że godzisz się na to, że ludzie są zawodni i nie jest to ich wina; że nie można oczekiwać od współpracowników „zajechania się” dla „dobra” projektu.

⁶⁴¹ E. Godlewska-Byliniak, *Alternatywna motoryka. Niepełnosprawność i tożsamość w ujęciu Rafała Urbackiego*, „Dialog”, nr 7-8 (752-753), lipiec-sierpień 2019; [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/alternatywna-motoryka-niepelnosprawnosci-i-tozsamosc-w-ujeciu-rafala-urbackiego> (dostęp: 21.05.2022).

Jest to trudne dla instytucji – zawierasz z kimś kontrakt, a ta osoba może się nie pojawić. Dodatkowo musisz zapewnić odpowiednie warunki pracy, żeby osoby z nienormalnym ciałem, odczuwaniem bólu i komfortu czuły się zaopiekowane. „Crip time” pozwala rozwijać nową cierpliwość. Jest coś antykapitalistycznego w tym, że nie dajesz rady. Może się to zmienić w manifest polityczny: w „nie tylko nie mogę, ale też nie chcę móc”. „Crip time” kwestionuje nasze myślenie o produkcji, obecności i pracy, pokazując konsekwencje spowolnienia działań i dowartościowania wzajemnej troski ponad neoliberalne „self-care”.⁶⁴²

Faktu, że crip-time to kategoria ściśle antykapitalistyczna, dowodzi przykład z innego porządku: uczestnictwa w spektaklu aktorki i jej córki, która urodziła się kilka miesięcy przed premierą. Sytuacja dotyczyła pracy nad spektaklem dyplomowym aktorów AT w Warszawie – „Hymnów” w reżyserii Anny Smolar. Proces pracy został podporządkowany wspólnej opiece nad dzieckiem, rozłożonej między wszystkich członków zespołu. Okazało się, że można pracować poza zasadą wydajności: instytucja zmieniła zapisy w umowach i wzięła na siebie ryzyko przedłużenia się procesu prób czy konieczności odwołania niektórych spektakli⁶⁴³.

Bariery instytucjonalne dotyczą również pracy z aktorami z niepełnosprawnością intelektualną. Ich przykładem mogą być doświadczenia prowadzonego przez Justynę Sobczyk Teatru 21, którego aktorami są głównie osoby z zespołem Downa i autyzmem. Zespół, który przez ostatnie lata współpracował z szeregiem teatrów repertuarowych i innych instytucji kultury (ponieważ nie posiada własnej sceny) działających w dużym rygorze czasowym i napiętym planie programowym, może liczyć na jeden, dwa lub maksymalnie trzy terminy w sezonie na scenie (wydłużony czas przerwy pomiędzy graniem spektakli i potrzeba odbycia więcej niż jednej próby wznowieniowej, jeszcze bardziej utrudniają ten proces). Inną instytucjonalną barierą (wszystkie z nich zebrała i opisała Bogna Kietlińska⁶⁴⁴) było funkcjonowanie teatru w formie organizacji pozarządowej, działającej w systemie projektowym, często – przez ograniczony czas i środki – powierzchniowym. Sytuacja ta zmienia się: teatr w 2020 roku stał się społeczną instytucją kultury współfinansowaną przez warszawski ratusz, obecnie zbiera fundusze

⁶⁴² A. Majewska, A. Nowak i in., *Poszerzać pole...*, dz. cyt.

⁶⁴³ A. Adamiecka-Sitek, *Naszym światem władza nieczułość*, „Didaskalia”, nr 161/2021; [online:] <https://didaskalia.pl/pl/artukul/naszym-swiatem-wladza-nieczulosc/> (dostęp: 21.05.2022).

⁶⁴⁴ B. Kietlińska, *Problem „długiego trwania”. Dotychczasowe modele współpracy Teatru 21 z instytucjami publicznymi – rekonstrukcja barier*, [w:] B. Kietlińska, *Nie ma wolności bez samodzielności*, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2019, s. 26-33.

na remont swojej przyszłej siedziby. Pojawiają się jednak także bariery ideologiczno-polityczne. Jak opisuje problem Kietlińska, wiele osób ma problem z włączaniem osób z niepełnosprawnościami w codzienną pracę instytucji – zakłada, że wystarczy ich obecność na scenie. Ta jednak zapewnia jedynie widzialność, ale nie zmiany systemowe. Wiąże się to m.in. z uprzedzeniami i postawami protekcyjnymi, które wypływają z powszechnego braku wiedzy na temat niepełnosprawności intelektualnej.⁶⁴⁵

Teatr 21 buduje jednak własną, alternatywną instytucję. A za ważny gest krytyczno-instytucjonalny można uznać fakt – w innych sytuacjach oczywisty – wypłacania aktorom i aktorkom honorariów. „To nie są amatorzy czy podmioty terapii, tylko artyści”⁶⁴⁶. W ciągu szesnastu lat działalności grupa stworzyła kilkanaście spektakli prezentowanych w teatrach w Polsce i na świecie. Oprócz tego teatr tworzy swego rodzaju centrum edukacyjno-badawcze poświęcone *disability studies* – krytycznej refleksji na temat niepełnosprawności jako kategorii społecznej i kulturowej. Kilka lat temu powstało również Centrum Sztuki Włączającej, którego celem jest rozwijanie inkluzji społecznej przy użyciu narzędzi artystycznych, edukacyjnych i badawczych. Centrum zajmuje się działalnością wydawniczą, publikując i wprowadzając do obiegu naukowego w Polsce najważniejsze teksty z zakresu studiów nad niepełnosprawnością. Pionierską publikacją w tym zakresie była wydana w 2017 roku książka pt. „Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie”⁶⁴⁷ pod redakcją Eweliny Godlewskiej-Byliniak i Justyny Lipko-Koniecznej, a także wydana w roku 2020 książka „Gapienie się. O tym jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym”⁶⁴⁸ autorstwa wybitnej specjalistki z dziedziny kulturowych studiów o niepełnosprawności – Rosemarie Garland-Thomson. Teatr organizuje także panele dyskusyjne i spotkania dotyczące *disability studies* oraz warsztaty skierowane głównie do twórców, którzy chcą pracować z osobami z niepełnosprawnościami.

W. Twórcy-migranci, widzowie-migranci, czarność w teatrze

⁶⁴⁵ Tamże.

⁶⁴⁶ B. Kietlińska, *Problem...*, dz. cyt., s. 18.

⁶⁴⁷ E. Godlewska-Byliniak, J. Lipko-Konieczna (red.), *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2017.

⁶⁴⁸ R. Garland-Thomson, *Gapimy się. O tym jak patrzymy i pokazujemy siebie innym*, tłum. K. Ojrzyńska, Fundacja Teatr 21, Warszawa 2020.

W ostatnich latach, za sprawą masowych migracji ekonomicznych, zmienia się struktura polskiego społeczeństwa. Do niedawna w większych miastach migranci mogli stanowić 10% ogółu mieszkańców, ale w wyniku wojny w Ukrainie odsetek ten znacząco się powiększył. Sytuacja wywołana wojną sprowokowała nie tylko konieczność podjęcia działań związanych z pomocą humanitarną, ale również wprowadzenia zmian programowych w instytucjach otwierających się na nowych widzów, artystów i współpracowników.

Jedną z najlepiej znanych w tym zakresie inicjatyw jest festiwal „Bliscy Nieznajomi” organizowany od 2019 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu, którego dyrektorką artystyczną jest Agata Siwiak, a kuratorką Joanna Wichowska. Projekt koncentruje się na prezentacji ukraińskiego teatru i działań performatywnych (w 2021 roku również białoruskich) i wspiera współpracę artystów ukraińskich oraz polskich. Podstawową ramą, w której umieszczony jest kuratorski gest Siwiak, jest pytanie o odpowiedzialność teatru publicznego w sytuacji faktycznej różnorodności kulturowej i stwierdzenie, że nie można dziś w Polsce tworzyć teatru naprawdę publicznego bez społeczności ukraińskiej.

Unikalną praktykę prowadzi także Biennale Warszawa pod dyrekcją Pawła Wodzińskiego i Bartka Frąckowiaka, programowo tematyzująca kwestie migracji w perspektywie globalnej, w tym zagadnienia dotyczące tożsamości narodowej współczesnej Polski. Wiąże się to zarówno z prowadzeniem refleksji teoretycznej na ten temat, w kontekście transnarodowej metropolii, jaką staje się Warszawa, jak również z regularną współpracą z artystkami-migrantkami. Należą do nich między innymi: Marta Romankiv, artystka ze Lwowa, która zrealizowała w Biennale pracę „Wybory” – happeningowe wybory prezydenckie dla mieszkających w Polsce imigrantów i imigrantek, którzy zostali pominięci w obowiązującym systemie wyborczym; Oleksij Radinsky z Kijowa, jeden z rezydentów artystycznych w Biennale, Ikbal Lubys – muzyk i performer z Indonezji, autor koncertu towarzyszącego wystawie „Złoto i węgiel”; Leyla Elsanova – Czeczenka, która prowadziła zajęcia z krawiectwa dla innych uchodźczyń, a swoją historię opowiedziała w spektaklu Katarzyny Szyngiery „Uchodźczynie”; Dima Łewycki – dramaturg urodzony w Komsomolsku, który w Biennale wraz z Szymonem Adamczakiem zrealizował pracę „Nie razem a blisko” – audiospacer po Pradze.

Kwestię sytuacji artystów-migrantów w środowisku sztuki bezpośrednio poruszał spektakl „Staff only” Katarzyny Kalwat i Beniamina Bukowskiego, produkcji Biennale

Warszawa i TR Warszawa. Zespół przedstawienia opowiedział o „szklanym suficie”, który sprawia, że artyści obcego pochodzenia nie znajdują zatrudnienia w publicznych instytucjach kultury. Na scenie, za nutowymi pulpitemi, wystąpili migranci – aktorzy i aktorki (Szkot James Malcolm, Amerykanka Jodie Baltazar i Argentyńczyk Carlos Fernando Dimeo Álvarez), a także aktorka polsko-nigeryjskiego pochodzenia Ifi Ude, którzy opowiadają o prywatnych doświadczeniach na artystycznym rynku pracy. Malcolm mógł ukończyć studium aktorskie jedynie pod warunkiem, że pozbędzie się akcentu (jednak pracy w zawodzie nie ma), Álvarez – również ze względu na akcent – nie dostał się na aktorstwo. Z offu aktorów musztrował bot – instruktorka języka polskiego. Językowa dykcja i artykulacja polskich wyrazów staje się w tej perspektywie testem na polskość i możliwość grania na polskich scenach. „Braki” w tym zakresie ostatecznie unieważniają inne talenty aktorów, a ich prywatne opowieści stają się jedynie materiałem do ćwiczeń.

Przeszkodą okazuje się też „czarność”. W spektaklu przywołane zostaje na przykład prawdziwe zdarzenie z egzaminu do szkoły aktorskiej, które przytacza Ifi Ude. Zadano jej pytanie, czy wyobraża sobie, że mogłaby zagrać Zosię z „Pana Tadeusza”. Do tej pory chyba jedynym czarnym aktorem zatrudnionym na etacie przez teatr publiczny pozostaje Mamadou Góo Bâ z Teatru Powszechnego w Warszawie. Do „czarność” i jej funkcjonowania w ramach spektaklu w swoich przedstawieniach odwołuje się Wiktor Bagiński. W jednym z wywiadów zwracał uwagę na „nieprzezroczyłość” czarnego ciała na scenie:

W katalogach Zary czy H&Mu – nawet w polskich edycjach – nie ma problemu z pokazaniem czarnego modela czy czarnej modelki, a jak pojawia się ktoś czarny na scenie czy na ekranie, to jest opór i pada pytanie: czemu to nie jest wytłumaczone? Przyjmuje się, że jeśli na scenie pojawia się niebiała artystka czy artysta, to muszę wyjaśnić to jako znak sceniczny. Mój kolor skóry nie jest znakiem scenicznym! Tak samo, jak ktoś mówi ze wschodnim akcentem. To jest absurd!⁶⁴⁹

Czarne ciało w spektaklach Bagińskiego nie staje się znakiem scenicznym: nie reprezentuje tu inności, nie odnosi się do problemu wykluczenia. Spektakl Bagińskiego „Czarna skóra, białe maski” rozpoczyna się od unieruchomionego obrazu białych

⁶⁴⁹ P. Morawski, *Kreować rzeczywistość. Rozmowa z Wiktorem Bagińskim*, „Dialog”, 19.11.2021; [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/kreowac-rzeczywistosc/> (dostęp: 21.05.2022).

aktorów ubranych w dworskie, historyczne kostiumy. Kiedy na scenie pojawia się reżyser i aktorka Sibonisiwe Ndlovu-Sucharska – oboje Czarni – białość zdekonstruowana zostaje jako konwencja (podobny zabieg wykorzystał Bagiński w autobiograficznym „Sercu”, gdzie tym razem reżysera zagrał – biały – Dobromir Dymecki). „Czarność” zostaje ukazana jako ideologiczny konstrukt. Agnieszka Sobolewska pisała:

Bagiński podejmuje grę zarówno z przyzwyczajeniem (o czarność powinny opowiadać osoby o czarnym kolorze skóry, czarnych bohaterów powinny grać czarne osoby), jak i potencjalnymi oczekiwaniami widzów (spektakl o czarność bez czarnych aktorów?).⁶⁵⁰

Strategia reżysera całkowicie różni się więc od takich przedsięwzięć scenicznych, jak na przykład „Dziady” Radosława Rychcika z Teatru Nowego w Poznaniu, gdzie czarni aktorzy użyci zostali w celu uniwersalizacji dramatu Mickiewicza, a więc potraktowani jako „zewnątrzni” (podczas kiedy w obsadzie – oprócz białych Polaków – byli przecież także Polacy, tyle że czarni). Celem Bagińskiego jest raczej internalizacja doświadczenia czarność w polskiej kulturze. W polskim teatrze obecna jest raczej „rasistowska” reguła takiego obsadzania m.in. czarnych aktorów, gdzie ich ciała nie mają być jedynie reprezentacjami postaci. Tak było w przypadku poznańskiego „Hamleta” Mai Kleczewskiej, która do roli Fortynbrasa poszukiwała „kobiet i mężczyzn: osób ciemnoskórych, osób pochodzenia azjatyckiego lub o egzotycznym typie urody”⁶⁵¹ (Hamleta z kolei zagrał ukraiński aktor Roman Lutskiy). W reakcji na recenzję Witolda Mrozka – który jedną ze scen opisywał jako „dziką», synkretyczną, taneczno-muzyczną sekwencję”⁶⁵² – wcielający się w Fortynbrasa aktorzy (Mandar Purandare, Gamou Fall z Senegalu i Flaunnette Mafa) odpowiadali, że ich pochodzenie nie ma znaczenia, ponieważ w spektaklu nie występują jako prywatne osoby, a kreują rolę⁶⁵³. Deklaracje te nie zmieniły jednak wrażenia, że castingowy gest Kleczewskiej wyrastał z innych inspiracji i zaprzeczał opiniom aktorów.

⁶⁵⁰ A. Sobolewska, *Czarność jako problem albo próby psychoanalityczne. Uwaga polemiczna*, „Dialog”, 26.03.2021; [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/czarnosc-jako-problem-albo-proby-psychoanalityczne-uwaga-polemiczna/> (dostęp: 21.05.2022).

⁶⁵¹ Zaproszenie na casting do spektaklu „Hamlet” w reż. Mai Kleczewskiej [online:] <http://teatr-polski.pl/castingi-spektaklu-hamlet-rez-mai-kleczewskiej/> (dostęp: 21.05.2022).

⁶⁵² W. Mrozek, *Ukraiński Hamlet w rzeźni o końcu Europy. Nowy spektakl Kleczewskiej imponuje rozmachem*, wyborcza.pl, 9 czerwca 2019; [online:] <https://wyborcza.pl/7,112395,24879967,ukrainski-hamlet-w-rzezni-o-koncu-europy-nowy-spektakl-kleczewskiej.html> (dostęp: 21.05.2022).

⁶⁵³ F. Mafa, G. Fall, M. Purandare, *List do Witolda Mrozka recenzenta „Gazety Wyborczej” w sprawie recenzji ze spektaklu „Hamlet” w reżyserii Mai Kleczewskiej*, e-teatr.pl, 13.06.2019; [online:] <https://e-teatr.pl/aktorzy-pisza-do-recenzenta-a271487/> (dostęp: 21.05.2022).

Y. Ekologie teatru

Krytyczno-instytucjonalna refleksja na temat ekologii opiera się na pracy Félix Guattariego „Les trois écologies”⁶⁵⁴. Filozof wskazywał na przedrostek „eko” – pochodzący od rzeczownika „oikos”, który po grecku znaczy „dom”, chcąc tym samym podkreślić związek myślenia ekologicznego z relacjami międzyludzkimi i podmiotowością. Wyróżnił więc trzy, współzależne od siebie, typy ekologii: ekologię środowiskową – poszukującą rozwiązań problemu degradacji środowiska i przyjaznych środowiskowo sposobów życia; ekologię społeczną – budującą nowe zasady nawiązywania relacji społecznych, opartą – w opozycji do kapitalistycznego paradygmatu – na trosce, uważności i solidarności; oraz ekologię mentalną – służącą do tworzenia nieesencjonalnych tożsamości. Zajmę się głównie opisem ekologicznych praktyk dotyczących środowiska. Praktyki takie związane są z kontekstem administracyjnym instytucji, organizacji pracy, a także produkcji.

Do tej pory nie powstały zakrojone szerzej badania, poświęcone środowiskowym praktykom ekologicznym realizowanym w polskich teatrach czy szerzej, w instytucjach kultury. Widać jednak, że podejmują one różnorodne działania prośrodowiskowe, m.in. segregacja śmieci, ograniczanie produkcji gadżetów, rezygnacja z mięsa w cateringach, używanie ekologicznego papieru czy wody z kranu w dystrybutorach. Jak wskazuje Ida Ślęzak, tego typu działania inicjowane są zwykle oddolnie, przez pracownice i pracowników organizacji⁶⁵⁵. Powstają także wewnętrzne zespoły, które inicjują i koordynują ekologiczne praktyki w instytucjach. Tego typu zespoły funkcjonują na przykład w Nowym Teatrze w Warszawie czy w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego. Instytut zaangażowany jest także w międzynarodowy projekt „C-Change: Kultura i sztuka w walce ze zmianami klimatu”, który polega na budowaniu współpracy miast (w tym przypadku Wrocławia) z instytucjami kultury w zakresie działań przyjaznych środowisku. Instytut promuje także swoje działania w tym zakresie w mediach społecznościowych, a wydawane przez instytucję czasopismo „Didaskalia”, od 2020 roku ukazuje się wyłącznie w wersji online. Z kolei w przypadku spektakli, działania proekologiczne związane są przede wszystkim ze scenografią. Na przykład w wałbrzyskim teatrze wyprodukowano modułową scenografię autorstwa Karoliny

⁶⁵⁴ F. Guattari, *Les trois écologies*, Éditions Galilée, Paris 1989.

⁶⁵⁵ I. Ślęzak, *Ekologia w instytucjach kultury*, „Performer”, nr 19, 9.06.2020; [online:] <https://grotowski.net/performer/performer-19/ekologia-w-instytucjach-kultury/> (dostęp: 21.05.2022).

Mazur, która w sezonie artystycznym 2019/2020 wykorzystana została w co najmniej kilku zrealizowanych premierach. Nowy Teatr czy Teatr Capitol sięgają wokół swoich budynków łąki kwietne. Mają też, podobnie jak warszawski Teatr Powszechny czy Instytut Teatralny, własne ule. Capitol z kolei tak pozyskany miód przeznacza na upominki. W Polsce działa także inicjatywa „Kultura dla klimatu”. Jej podstawą ideową jest przekonanie, że instytucje kultury uwikłane są w system nierówności i eksploatacji, a w związku z tym potrzebują radykalnej przebudowy. Deklarację stworzoną przez inicjatywę podpisały na razie cztery (na siedemdziesiąt trzy instytucje) teatry. Na jej stronie internetowej⁶⁵⁶ opublikowany jest zbiór dobrych praktyk realizowanych również przez zagraniczne instytucje, a także podręcznik przedstawiający kompleksowy zestaw możliwych do wdrożenia w instytucjach praktyk ekologicznych, podzielonych na obszary tematyczne i zróżnicowanych pod względem stopnia trudności.

Zajmującym gestem krytyczno-instytucjonalnym była z kolei decyzja Biennale Warszawa, aby przy okazji promocji wystawy „Rasa i las” – dotyczącej ekobójstwa, czyli zniszczenia polskich lasów przez nazistowskie Niemcy – wydrukować tylko jeden egzemplarz plakatu autorstwa Jakuba de Barbaro. Plakat wędrował po mieście: był czasowo eksponowany w instytucjach i kawiarniach. Jak podsumowywała Ida Ślęzak:

[c]elem tego działania była chęć przekonania się, czy przez zminimalizowanie nośnika można zwiększyć wagę danej informacji. Ważniejsze od realnej próby oszczędności, która i tak była niewielka, było rozszerzenie dyskursu. Postawienie na jeden plakat i jedną ulotkę stawia pytania o sposoby komunikacji i produkcji, współczesny obieg informacji oraz o możliwości jego przekształcenia⁶⁵⁷.

Ekologia społeczna jest z kolei punktem odniesienia dla Instytutu Sztuk Performatywnych. Członkinie i członkowie kolektywu zadali sobie pytanie „czym są modele pracy artysty, dlaczego czujemy się z nimi tak źle, skoro sztuka ma być radosnym wyzwoleniem”⁶⁵⁸. Jedną z ekopraktyk wyprowadzoną z tego pytania stała się praktyka *feedbacku*, rozumianego jako konstruktywna, pełna uważności rozmowa – na przykład na temat pracy, w którą aktualnie zespół jest zaangażowany. Jedną z moich rozmówczyń, Marta Jalowska, nazwała *feedback* praktyką sojuszniczą, odnosząc się do korzystania z niego w procesie przygotowywania premiery: „Masz poczucie, że ta osoba nie

⁶⁵⁶ Adres strony internetowej: www.kulturadlaklimatu.pl/ (dostęp: 21.05.2022).

⁶⁵⁷ I. Ślęzak, *Ekologia w instytucjach...*, dz. cyt.

⁶⁵⁸ D. Kowalkowska, R. Krążel i in., *Ekoetyka w teatrze*, „Didaskalia”, nr 162, 2021; [online:] <https://didaskalia.pl/pl/artukul/ekoetyka-w-teatrze> (dostęp: 20.05.2022).

przychodzi po to, żeby zademonstrować swoją władzę, narzucić swoje decyzje, tylko po to, żeby podyskutować. I jest gotowa na to, że możesz się z nią nie zgodzić i na związane z tym konsekwencje, np. że spektakl się nie uda”⁶⁵⁹.

Ekologią teatru w rozumieniu recyklingu, zrównoważonego gospodarowania zasobami, ale też radykalnych przemian instytucji teatralnych w aspekcie relacji z otoczeniem, zajmuje się także Zofia Smolarska w swojej nieopublikowanej jeszcze rozprawie doktorskiej. Szereg spektakli dotyczących ekologii – a jednocześnie nastawionych na dbałość o relacje podczas procesu twórczego – tworzą m.in. Weronika Szczawińska czy Romuald Krężel. Jednym z najtrudniejszych aspektów takiej pracy wydaje się „uwewnętrzniiony przymus wysokiej wydajności”. Jak trudno, wręcz na poziomie cielesnym, jest odejść od tego paradygmatu opowiadała Szczawińska:

Sześć lat temu robiłam spektakl inspirowany ideami sytuacjonistów, którzy mieli bardzo radykalne podejście do kapitalizmu i do pracy. Zorientowałam się, że czytam ich przemyślenia o wpół do pierwszej w nocy, po dwóch próbach, starając się wycisnąć inspiracje na próbę poranną. To było groteskowe. (...) Można mieć zupełnie inne poglądy, jednak na poziomie ciała mamy po prostu wpisane. Mówię: ciała, bo rozpoznaję u siebie taki charakterystyczny ścisk karku, kiedy tłumaczę zespołom albo dyrektorom, dlaczego postanowiliśmy na przykład ograniczyć godzinowo próby. Za każdym razem, kiedy mówię: „będziemy pracować od 11:00 do 16:00 albo od 11:00 do 17:00 z przerwą na lunch i nie będzie prób wieczornych”, to czuję się, jakbym była w podstawówce i tłumaczyła się z nieodrobienia lekcji.⁶⁶⁰

Z. Off... i teatry prywatne

Z teatrem offowym sprawa jest i skomplikowana, i znacząca. Off rozumiany jest dziś ogólnie – jako każdy teatr, który działa poza publicznym obiegiem instytucjonalnym. Są to jednak zespoły bardzo zróżnicowane. Z jednej strony mamy teatry wyrastające z tradycji alternatywnego ruchu kontrkulturowego, takie jak Teatr Kana, Teatr Brama, Teatr Węgajty, grupy takie jak Teatr Porywacze Ciał czy Republika Usta Usta, a także zespoły i parainstytucje nazywające się raczej teatrem „pozainstytucjonalnym” czy „niezależnym”, jak Komuna//Warszawa czy Teatr 21, które stanowią odrębną

⁶⁵⁹ Wywiad pogłębiony z Martą Jalowską i Kamilą Worobiej, 31.03.2022. Wypowiedź Marty Jalowskiej.

⁶⁶⁰ D. Kowalkowska, R. Krężel i in., *Ekoetyka...*, dz. cyt.

i oryginalną propozycję estetyczną. W obrębie zainteresowań krytyki instytucjonalnej pozostaje właściwie wyłącznie ten ostatni – teatr „niezależny”. Nie interesuje się ona realiami funkcjonowania teatrów alternatywnych, ich usytuowaniem względem teatru instytucjonalnego i „niezależnego”. Nie podjęła analizy instytucjonalnej wobec odmiennych od teatru repertuarowego modeli instytucjonalnych – takich, jakie realizuje na przykład Teatr Kana czy Teatr Brama. Wydaje się jednak, że doświadczenie zespołów teatralnych, które działały niezależnie, a później stały się instytucją, może być wartościowym materiałem do refleksji. System organizacyjny Teatru Brama zrywa na przykład całkowicie z zasadą ścisłej specjalizacji oraz zasadą jednoosobowego podejmowania decyzji, które obserwujemy w repertuarowych teatrach instytucjonalnych. Daniel Jacewicz, lider teatru, dla którego proces instytucjonalizacji grupy był trudnym, obciążającym doświadczeniem, mówił:

Był moment, kiedy inwestowałem w młode osoby, a teraz to one stały się bardziej kompetentne niż ja – jak Ola Ślusarczyk czy Patryk Bednarski. Rozmawialiśmy, że jeśli chcą zostać w teatrze, to musimy wymyślić, czym każde z nich może się zająć, co lubi robić, jak może się wyspecjalizować. Stworzyć komórkę, która będzie potrzebna dla całej społeczności. Powiedziałem każdemu: „Jak ciebie zabraknie, mamy czuć brak”. I razem budujemy te stanowiska, każdy próbuje, w czym jest dobry. Patryk pisał już projekty polskie, projektował plakaty, teraz zajmuje się piarem.

I dalej:

Bardzo potrzebna jest osoba, która określi wspólny cel grupy, ale naszym wzorem jest struktura rizomatyczna – działamy jak kłące. Są punkty, ludzie, wszyscy jesteśmy połączeni. W każdym momencie, w każdej konfiguracji, każdy jest w centrum. To działa tak: jeśli mnie nie ma, to liderem jest ktoś inny, ktoś inny może podjąć decyzję w imieniu zespołu. Jeśli mówi, że się z kimś skonsultuje, to nie po to, aby zapytać lidera, ale by porozmawiać z całą grupą. (...) Rzadko zdarzają się momenty, kiedy nie zgadza się [na coś] tylko jedna osoba. Wtedy rozmawiamy o tym, póki nie podejmiemy jednogłośnie decyzji⁶⁶¹.

W zasadzie jedynym przeanalizowanym w ramach refleksji krytyczno-instytucjonalnej obszarem związanym z teatrem alternatywnym jest ten, który dotyczy finansów

⁶⁶¹ K. Lemańska, *W poszukiwaniu struktury rizomatycznej. Z Danielem Jacewiczem rozmawia Katarzyna Lemańska*, „Dialog”, nr 4 (785), kwiecień 2022; [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/w-poszukiwaniu-struktury-rizomatycznej> (dostęp: 21.05.2022).

i trudności organizacyjnych – aspekt ten wspólny jest jednak dla wszystkich grup, które działają w ramach organizacji pozarządowych. Z drugiej strony wydaje się jednak, że alternatywa postrzega teatr niezależny, taki jak na przykład Komuna//Warszawa, jako zjawisko uprzywilejowane w hierarchii środowiskowej i w jakimś sensie elitarne. Być może więc wartościowym dla krytyków i krytyczek instytucjonalnych tropem byłoby prześledzenie, w jaki sposób sieci powiązań w środowisku teatralnym wpływają na to, że jedne działania ocenione zostają jako progresywne, a pozostałe przeciwnie. Niekoniecznie chodziłoby zatem o dyskusję o jakości propozycji artystycznych, ale o sprawdzenie, jak podzielane w „progresywnym mainstreamie” przekonanie o anachroniczności teatru alternatywnego wpływa na ukształtowanie pola badawczego czy decyzję krytyka, gdzie pojechać, co zobaczyć i o czym napisać. Potrzebne są więc prace korzystające z klasycznej, instytucjonalnej teorii sztuki. Druga strona medalu wygląda jednak tak, że sam teatr alternatywny nie za bardzo krytyką instytucjonalną się interesuje. W poświęconym teatrowi offowemu czasopiśmie „NietakT” sporadycznie pojawiają się teksty korzystające z refleksji krytyczno-instytucjonalnej (na przykład w nieregularnych rubrykach „instytucje” lub „okiem badacza”) jednak nie proponują one nowych ujęć i rozpoznań.

Wydaje się jednak, że są dwa elementy, urefleksyjnione i wprężnięte w praktykę teatru offowego, które stają się istotne dla nowych praktyk teatralnych. Pierwszy z nich to kwestia decentralizacji, rozumianej jako działanie rozproszone, w mniejszych ośrodkach, w bliskim kontakcie z publicznością. W taki sposób działa szereg teatrów offowych, w tym także te zinstytucjonalizowane, jak wspomniany Teatr Brama czy Ośrodek „Pogranicze” w Sejnach. Na gruncie teatru instytucjonalnego koncept ten zrealizowany został – a przypomniał o tym niedawno Piotr Morawski⁶⁶² – w praktyce Państwowego Objazdowego Teatru Ziemi Mazowieckiej za kadencji Wandy Wróblewskiej i Krystyny Berwińskiej. Teatr, jak też jego nazwa wskazuje, wystawiał swoje przedstawienia w wielu mniejszych ośrodkach, często w warunkach zupełnie do tego nieprzystosowanych, a także utrzymywał żywy, listowny, dialog ze swoją – rozproszoną – publicznością. Z podobnej refleksji – choć zrealizowanej w innych warunkach – zrodził się projekt „Wielkopolska: rewolucje” zainicjowany przez Agatę Siwiak. W mniejszych ośrodkach województwa realizowano projekty partycypacyjne,

⁶⁶² P. Morawski, *Budowanie relacji. Teatr Ziemi Mazowieckiej i jego publiczności*, „Didaskalia”, nr 163-164/2001, [online:] <https://didaskalia.pl/pl/artukul/budowanie-relacji-teatr-ziemi-mazowieckiej-i-jego-publicznosci> (dostęp: 20.05.2022).

a fakt uczestnictwa w nich topowych nazwisk polskiego teatru, dowartościował taką praktykę w przestrzeni publicznej.

Osobną kwestią jest społeczny status samych teatrów. W refleksji krytyczno-instytucjonalnej problematyka ta nie została jeszcze przepracowana. Działania teatralnego offu często wypływają z niezgody na praktyki mieszczańskich instytucji teatralnych, do których chodzi – jak mówił Tomasz Rodowicz – „elita dużych miast: politycy (i ich żony) – żeby się pokazać, biznesmeni i nadziane hipsterstwo”⁶⁶³. O konieczności „przerobienia” tego tematu mówiła Agnieszka Jakimiak:

O ile sztuki performatywne miewają szerszy zakres działania (bywają bardziej dostępne na poziomie ekonomicznym, częściej sięgają po narzędzia partycypacyjne), to teatr ewidentnie jest medium, które cały czas pracuje dla klasy średniej albo, w Warszawie, dla wyższej klasy średniej. Ta cecha jest o tyle niezbywalna, że ceny biletów są wysokie, a w dodatku, żeby wejść do teatru, należy posiadać określone kompetencje kulturowe, które nabywa się w drodze edukacji. Dostęp do tej edukacji jest także zdeterminowany na poziomie klasowym. Pamiętam takiego mema: „Opera jest robiona przez bogatych dla bogatych, kino jest robione przez bogatych dla biednych, teatr jest robiony przez biednych dla bogatych, a memy są robione przez biednych dla biednych”. Wydaje mi się, że dokładnie tu jesteśmy: w dziedzinie sztuki robionej przez biednych dla bogatych.⁶⁶⁴

Kontynuując wątek wywołany przez Jakimiak, Marta Kail podała przykłady funkcjonujących w obiegu międzynarodowym artystów i artystek, którzy wyszli z teatru instytucjonalnego właśnie ze względu na niezgodę na bariery klasowe: Sarah Vanhee, Samary Hersch, Benjamina Verdoncka, Iwony Nowackiej i Janka Turkowskiego. Być może przeanalizowanie działalności teatrów offowych pod kątem klasowości i zróżnicowania ich publiczności byłoby w tym kontekście wartościowym uzupełnieniem. Podobnej analizy wymagałyby także teatry prywatne. Pogłębiona refleksja nad działalnością tych scen mogłaby przynieść dodatkowe rozpoznania, na przykład dotyczące funkcjonowania teatrów w gospodarce rynkowej, kwestii pozyskiwania, ale i tracenia sponsorów poprzez uwikłanie ich w politykę (w Polskich

⁶⁶³ T. Rodowicz, *nietakT* nr 2-3 (25-26)/2016, (przedruk z portalu Teatralnego z 20 lutego 2015) [online:] <http://www.nietak-t.pl/grandoza/> (dostęp: 20.05.2022).

⁶⁶⁴ M. Keil, *300: W cudzej skórze. Rozmowa z Agnieszką Jakimiak, Moniką Kwaśniewską i Idą Ślęzak*, *dwutygodnik.com*, nr 300, 01/2021; [online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9364-300-w-cudzej-skorze.html> (dostęp: 21.05.2022).

warunkach dotyczy to między innymi Krystyny Jandy, która naraziła się prawicowym politykom, popierając Czarny Protest – spółki Skarbu Państwa wycofały się z finansowania założonego przez nią Teatru Polonia).

Warto też dodać, że refleksji krytyczno-instytucjonalnej umykają także te publiczne sceny, które proponują repertuar rozrywkowy. Z czego to wynika? Jedną z moich rozmówczyń, Marta Jalowska, stwierdza:

Myślę, że jest to związane z tym, że nie szanujemy ich repertuaru (...). I z tym, że – powiem to, choć jest to dla mnie zaskakujące – (...) oni robią teatr, który zarabia pieniądze. (...) Uważamy te teatry za mniej ambitne, a zapominamy o tym, że tam też są ludzie, którzy pracują (...)⁶⁶⁵

⁶⁶⁵ Wywiad pogłębiony z Martą Jalowską i Kamilą Worobiej, 31.03.2022. Wypowiedź Marty Jalowskiej.

ZAKOŃCZENIE. KRYTYKA INSTYTUCJONALNA JAKO PRAKTYKA TRANSFORMACYJNA

Myśląc o krytyce instytucjonalnej jako praktyce transformacyjnej zdolnej zmieniać instytucje i świat sztuki, kluczowe staje się pytanie o jej sprawczość i dobre praktyki wspierające proces zmian. Była to jedna z głównych kwestii, o którą pytałam moje rozmówczynie podczas wywiadów pogłębionych. To, co w tym zakresie wydaje się najistotniejsze, to wprowadzenie przez krytykę instytucjonalną nowego sposobu opowiadania o instytucjach, takiego, który – co istotne – pozwala dostrzec możliwość zmian i emancypuje:

Miałam sporo doświadczeń zapoznawania się z różnymi instytucjami z tej najniższej pozycji w hierarchii instytucjonalnej, czyli wolontariuszki. Wiele rzeczy mi się nie podobało, czułam, że coś jest nie tak, tylko nie umiałam tego nazwać, nie miałam języka. (...) W pewnym sensie to właśnie teoria krytyczna dostarczyła mi narzędzi, żeby opowiedzieć sobie, co właściwie jest nie tak (...) I poszukać możliwych sposobów radzenia sobie z tym (...).⁶⁶⁶

Kolejna wypowiedź:

(...) krytyka instytucjonalna jest potrzebna, by dostarczać słownika do nazywania pewnych zjawisk, które nam przeszkadzają, ale wydaje nam się, że tak jest wszędzie, są obyczajowo i słownikowo znormalizowane. Bo skoro tak jest wszędzie, to znaczy, że tak ma być. Refleksja i dyskusja zachodzące w ramach krytyki instytucjonalnej pokazują nam, że nie musi tak być, że można pomyśleć i zrobić inaczej.⁶⁶⁷

Rozpoczęty w środowisku teatralnym proces zmian można byłoby nazwać erozyjnym, zachodzącym powoli, a do tego w sposób rozproszony. Dziś praktyki krytyczno-instytucjonalne zyskały widzialność w środowiskach teatralnych działających w dużych ośrodkach (Warszawa, Kraków, w jakiejś mierze także Wrocław czy Poznań). „Widzimy, czujemy, że ta bańka się trochę powiększa, ale leży w bardzo konkretnym miejscu na mapie”⁶⁶⁸ – mówiła Anna Majewska. Krytyka instytucjonalna raczej nie jest silnym punktem odniesienia dla pozostałych instytucji i środowisk teatru. Działania krytyczno-instytucjonalne nie przekładają się także na dystrybucję zasobów, które wyznacza

⁶⁶⁶ Wywiad pogłębiony z Zuzanną Berendt i Anną Majewską, 6.04.2022. Wypowiedź Anny Majewskiej.

⁶⁶⁷ Wywiad pogłębiony z Małgorzatą Jabłońską, 11.04.2022.

⁶⁶⁸ Wywiad pogłębiony z Zuzanną Berendt i Anną Majewską, 6.04.2022. Wypowiedź Anny Majewskiej.

infrastruktura instytucji kultury w Polsce i ustawodawstwo. Tym, co wydaje się dziś moim rozmówczyńom barierą trudną do pokonania jest właśnie sfera legislacyjna i taka jej zmiana, która doprowadziłyby do odmiennej dystrybucji i dywersyfikacji środków dla instytucji i organizacji teatralnych, wspierająca sektor niezależny i struktury odmienne od teatrów repertuarowych. Jak pokazały potransformacyjne próby zmian w ustawie o prowadzeniu działalności kulturalnej, środowisko dzieli się na wiele różnych grup interesów, zgłaszających często wykluczające się postulaty, a to utrudnia drogę do konsensusu. Jednocześnie tego typu reforma jest kluczowa: „to, co my jesteśmy w stanie teraz robić, to są wyłącznie amortyzacje tego, czym ten system jest”⁶⁶⁹ – stwierdzała Anna Majewska.

Jakie strategie wydają się w dzisiejszym kontekście najskuteczniejsze, jakie działania mają największą moc sprawczą w perspektywie długofalowej? Moje rozmówczynie wskazują na kilka kluczowych. Pierwszą jest samoorganizacja, zarówno sieciowa (w tym międzysektorowa), jak i punktowa, wewnątrz konkretnych instytucji (co z kolei wymaga ogromnej siły i determinacji ze strony zespołu). Drugą jest praca na procesach, dbanie o długie trwanie inicjatyw i wymykanie się logice projektowej. W tym kontekście chodzi też o badanie procesów, na przykład tych związanych z tworzeniem/produkcją spektakli – pozwoliłoby ono dostrzec nowe obszary wymagające interwencji, również w działaniach krytyczno-instytucjonalnych. Kolejną strategią jest zawieranie sojuszy pozateatralnych:

Wydaje mi się, że sukces #MeToo jest w bardzo dużym stopniu sukcesem osób funkcjonujących zawodowo także poza obiegiem teatralnym. Na przykład Iga Dzieciuchowicz i Alina Czyżewska pracowały w teatrze, jednak teraz pierwsza z nich jest reporterką Dużego Formatu GW, druga aktywistką związaną z siecią Watchdog Polska. Zawalczyły o dostęp do szeroko dostępnej przestrzeni medialnej, dzięki czemu ich głos był mocno słyszalny. Ten przykład pokazuje, że potrzeba nam sojuszników i sojuszniczek także poza teatrem, np. w mediach; dodałabym tu także samorządy.⁶⁷⁰

Urzednicy i urzedniczki – wydaje się, że dziś traktowani przez środowisko teatralne nieco pogardliwie – mogą wspierać kształtowanie dobrych rozwiązań i wprowadzać je do lokalnych polityk kulturalnych, a centralnie – do ustaw. Strategią rozstrzygającą wydaje

⁶⁶⁹ Tamże. Wypowiedź Anny Majewskiej.

⁶⁷⁰ Wywiad pogłębiony z Agatą Siwiak, 5.04.2022.

się być wreszcie nawiązywanie relacji ze środowiskami lokalnymi, odległymi od stolicy, w których, jak mówiła Zuzanna Berendt,

(...) zaangażowanie mogłoby oznaczać zaangażowanie w inne tematy niż tematy feministyczne, ekologiczne (...). Bardzo dużym pytaniem jest dla mnie to dotyczące docierania do (...) metod detekcji lokalnych spraw i przekazywania ich dalej. (...) Nie uważam, że powinno się w tym celu wysyłać oświecone misjonarki z Warszawy i Krakowa, tylko zastanowić się jak można działać wobec tej skali, którą wyznacza infrastruktura instytucji publicznych w Polsce.⁶⁷¹

Na koniec warto zwrócić uwagę na kwestię znaczącą dla krytyki instytucjonalnej, rozumianej jako praktyka transformacyjna, którą wywołała Izabela Zawadzka, podając przykład sceny z „Mikro-dziadów” w reżyserii Anny Smolar:

(...) Sobolewski [występujący w spektaklu aktor – przyp. aut.] opowiada o tym, że nie ma kasy, bo pracuje na śmieciówkach. Ale jak to wpływa na spektakl? (...) Na ile opowieści autoteatralne czy postteatralne są ogólne, a na ile dotyczą tej konkretnej instytucji, z której wychodzą? (...) Działania w obszarze sztuk wizualnych wprost odnoszą się do instytucji, w której są, tzn. mówię o muzeum, w którym jestem. Andrea Fraser krytykuje Guggenheim Bilbao, w którym aktualnie się znajduje. (...) Przykład Janka Sobolewskiego jest o tyle ciekawy, że Janek Sobolewski, mimo tego, że mówi ogólnie o swojej kondycji, nie mówi na jakich warunkach pracuje w tym konkretnym projekcie.⁶⁷²

Działania krytyczno-instytucjonalne w polskim teatrze charakteryzuje wnikliwość na poziomie rozpoznawania mechanizmów systemu, a jednocześnie ogólność na poziomie wskazywania instytucji i osób, które – ze względu na posiadany wpływ i władzę – mogą zmieniać szkodliwe praktyki lub są za nie odpowiedzialne. Niezwykła skuteczność Aliny Czyżewskiej wynika właśnie z tego, że jej interwencje dotyczą konkretnych sytuacji w konkretnych instytucjach, do których ich dyrekcje muszą się ustosunkować (choć przecież nie każda interwencja musi odbywać się publicznie).

Jeśli wprowadzamy zmianę, liczymy się ze wszystkimi jej konsekwencjami – to chyba najtrudniejsze wyzwanie dla środowiska zajmującego się krytyką instytucjonalną w polskim teatrze, szczególnie tej jego części pozostającej pod dużą presją ekonomiczną. Jednocześnie żaden gest krytyczny (mniej lub bardziej skuteczny) nie powinien być lekceważony – z każdego z nich coś zostaje, aby w przyszłości osiągnąć masę krytyczną.

⁶⁷¹ Wywiad pogłębiony z Zuzanną Berendt i Anną Majewską, 6.04.2022. Wypowiedź Zuzanny Berendt.

⁶⁷² Wywiad pogłębiony z Izabelą Zawadzką, 30.03.2022.

SUMMARY

The following dissertation refers to a critical reflection on Polish theatre understood as an institution. I analyse how the Polish theatre community problematizes the topic of the theatre institution and in what way it uses considerations regarding art institutions formulated within institutional critique. Institutional critique emerged as a trend in contemporary art in the 1960s in the Americas and western Europe. In Poland, institutional critique arose in the first decade of the XXIst century, initially within visual arts. It entered the theatre around 2015, but its presence is already quite distinct and supported significantly by various researchers.

In the first chapter, in order to provide the necessary background, I introduce the most important voices, regarding the critique of art institutions, focusing on the areas where they occurred most often: visual arts and critical museum studies. The second chapter refers to institutional critique in Polish visual arts and performance art. I show how, in the Polish People's Republic, two different models of institutional critique collided: the modernist one, represented by the artistic community gathered around the Foksal Gallery, and the pragmatic one – interested in mapping specific conditions of the artworld (e.g. KwieKulik, Paweł Freisler, Zbigniew Warpechowski, Ewa Partum, Andrzej Partum). In this chapter I show that artists of that time criticised both the system shaped by the Polish United Workers' Party (pragmatists mentioned above) and the dominant, national-Catholic narrative popular in the opposition (here I refer to *Kultura Zrzuty's* practices). Next, I analyse Polish institutional critique after the political system transformation in 1989. In the last, third chapter I refer to institutional critique in Polish theatre. I begin with looking for traces of critical-institutional thinking in the theatre of the Polish People's Republic, adopting Helmut Kajzar as the founder of contemporary institutional critique in Polish theatre. Next, I describe the most important events and ideas which shaped Polish cultural policies after 1989 and their influence on the theatre system's functioning. Lastly, I present the catalogue of topics and theoretical approaches appearing in theatrical institutional critique in Poland in the years 2014-2021. These are concerned with, for example, theatre canon and history, political censorship, the influence of late capitalism on modes of creation, relations in theatre institutions and during creative processes, violence and abuse of power in theatres and theatre academies, theatre criticism, representation of minority groups, and new organizational forms. I highlight the relation between the trend of institutional critique in Polish theatre and feminist

criticism and movements. The catalogue is based on, and is using examples of, Polish theatrical performances, curatorial projects, theoretical texts as well as activism and other intervention actions.

ANEKS

Scenariusz wywiadu pogłębionego

Wstęp:

informacje organizacyjne, informacje na temat zakresu tematycznego rozmowy

Pytania:

1. Na początek chciałabym, żebyś powiedziała mi krótko, w paru zdaniach, w jaki sposób pracujesz: czy współpracujesz na stałe z instytucją, organizacją pozarządową, czy może z kilkoma, jakiego rodzaju są to instytucje? *Dlaczego tak? Skąd taka decyzja?*
2. Kiedy słyszysz pojęcie „krytyka instytucjonalna”, z czym ono Ci się kojarzy?
3. Czy możesz podać przykłady działań, które pasują do tego co powiedziałaś przed chwilą?
4. Jak myślisz, dlaczego te przykłady dobrze ilustrują to, co powiedziałaś wcześniej o krytyce instytucjonalnej?
5. Czy uważasz, że w Polsce – w ramach działań KI - jakieś tematy są najbardziej popularne? Jakie? .
6. Czy są tematy, o których Twoim zdaniem mówi się za mało, a które są ważne w kontekście tego jak funkcjonują instytucje, organizacje teatralne, system/środowisko teatralne?
*Dlaczego warto byłoby je podejmować? Co w tym obszarze jest do zrobienia?
A gdybyś miała odwołać się do swojego osobistego doświadczenia pracy w teatrze?*
7. Jak myślisz, dlaczego o pewnych tematach dyskutuje się bardziej, a o innych mniej (z tych które wymieniłaś)? *Jak myślisz, z czego to wynika?*
8. Czy tego rodzaju działania – mam na myśli KI – mają szansę wpływać na zmiany w obrębie rzeczywistości instytucjonalnej? *Jeśli tak, to w jaki sposób? Jeśli nie, czego brakuje, co nie działa?*
9. Czy kojarzysz działania KI, które były nieskuteczne? *Dlaczego? Co się stało?*
10. Czy przychodzą Ci do głowy przykłady takich działań, które z twojej perspektywy okazały się skuteczne?
11. Jak myślisz, w jaka stronę będą rozwijać się działania z obszaru KI? *A co na pewno się nie wydarzy?*
12. Czy chciałabyś podzielić się czymś jeszcze? *Luźne skojarzenia, rozwinięcie któregoś z poprzednich wątków?*

BIBLIOGRAFIA

1. Druki zwarte

- Adamiecka-Sitek A. i in. (red.),
1968/PRL/Teatr,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2016.
- Adamiecka-Sitek A., Kurz I. (red.)
Piknik Golgota Polska. Sztuka – religia – demokracja,
Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego,
Warszawa 2015.
- Alberro A., Stimson B. (red.),
Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings,
The MIT Press,
Cambridge (MS) – Londyn 2009.
- Banasiak J.,
Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982-1993,
Muzeum Historii Sztuki i Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie,
Warszawa 2020.
- Bauman Z. i in.,
Zarządzanie w płynnej nowoczesności,
Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana,
Warszawa 2017.
- Bishop C.,
Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni,
Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana,
Warszawa 2015.
- Bourdieu P., Passeron J.,
Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania,
Wydawnictwo Naukowe PWN,
Warszawa 2006.
- Bourdieu P.,
Zaproszenie do socjologii refleksyjnej,
Oficyna Naukowa,
Warszawa 2001.
- Brożyński P. (red.),
Krytyka instytucjonalna wobec transformacji,
Centrum Sztuki Współczesnej Kronika,
Bytom – Lublin 2016.
- Chałupnik A., Łuksza A. (red.),
Rodzaju żeńskiego. Antologia dramatów,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2018.
- Chamberlain P.,
The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality,
Palgrave Macmillan,

(b.m) 2017.

Chmielewska K., Szreder K., Żukowski T. (red.),
Czytanki dla robotników sztuki. Kultura nie dla zysku,
Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana,
Warszawa 2009.

Clifford J.,
Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, kultura i sztuka,
Wydawnictwo KR,
Warszawa 2000.

Crimp D.,
On the Museum's Ruins,
MIT Press,
Cambridge (MA) 1993.

Dawidek-Gryglicka M.,
Tekst jako narzędzie kontestacji w twórczości Andrzeja Partuma,
Korporacja Ha!art,
(b.m.) 2012.

Dziamski G.,
Przełom konceptualny,
Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza,
Poznań 2010.

Fisher M.,
Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?,
Instytut Wydawniczy Książka i Prasa,
Warszawa 2021.

Galas-Kosil A., Olkusz P. (red.),
Struktura teatru a struktura spektaklu,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2016.

Gańczarczyk I., Katafiasz O. (red.),
Dramaturgia. Przewodnik,
Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie,
Kraków 2021.

Garland-Thomson R.,
Gapimy się. O tym jak patrzymy i pokazujemy siebie innym, t
łum. Ojrzyńska K.,
Fundacja Teatr 21,
Warszawa 2020.

Gierat-Bieroń B.,
Ministrowie kultury doby transformacji 1989–2005 (wywiady),
Universitas,
Kraków 2009.

Glas-Kosil A., Olkusz P. (red.),
Struktura teatru a struktura spektaklu,
Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2016.

Godlewska-Byliniak E., Lipko-Konieczna J. (red.),
Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie,

Fundacja Teatr 21,
Warszawa 2017.

Grabowska M., Szawiela T. (red.),
Religijność społeczeństwa polskiego lat 80.,
Wydział Filozofii i Socjologii UW,
Warszawa 2005.

Gromada A. i in. (red.),
Marne szanse na awanse? Raport z badania obecności kobiet na uczelniach artystycznych,
Fundacja Katarzyny Kozyry,
Warszawa 2015.

Guattari F.,
Les trois écologies,
Éditions Galilée,
Paris 1989.

Guczalska B. (red.), *Jerzy Jarocki*,
Głosy, wspomnienia, wywiady,
Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego,
Kraków 2020.

Guderian-Czaplińska E., Godlewski S., (red.),
Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze. Materiały z konferencji zorganizowanej w (...) UAM we współpracy z Malta Festival Poznań,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2018.

Haacke H.,
Framing and Being Framed: 7 Works, 1970–75,
New York University Press,
Nowy Jork 1975.

Hughes H. i in.,
Memories of the Revolution: The First Ten Years of the WOW Cafe Theater,
University of Michigan Press,
Ann Arbor 2015.

Jacyno M.,
Iluzje codzienności: O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu,
Wydawnictwo IFiS PAN,
Warszawa 1997.

Jawłowska A.,
Więcej niż teatr,
PIW,
Warszawa 1988.

Kajzar H.,
Koniec półświni. Wybrane utwory i teksty o teatrze,
Korporacja Ha!art,
(b.m.) 2012.

Kajzar H.,
Z powierzchni... szkice o teatrze,
Wydawnictwa Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury,
Warszawa 1984.

Keil M. (red.),

Choreografia: polityczność,
Art Stations Foundation,
Warszawa–Poznań–Lublin 2018.

Keil M.,
Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie,
Lublin 2017.

Kosiewski P. (red.),
Język rewolucji,
Fundacja im. Stefana Batorego,
Warszawa 2021.

Kosiński D. (red.), *Urszula Bielska*,
„Wojtek: Nie samym Grotowskim żyłam”. *Wspomnienia i refleksje*,
Wydawnictwo Żywosłowie,
Kraków 2021.

Kosiński D.,
Teatra polskie. Historia,
PWN, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2010.

Kościelniak M.,
Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2018.

Kościelniak M.,
Prawie ludzkie, prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara,
Korporacja Ha!art,
(b.m.) 2012.

Kozłowski M., Sowa J., Szreder K. (red.),
Fabryka Sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy,
Wolny Uniwersytet Warszawy,
Warszawa 2014.

Krakowska J. (red.),
Agora. Statystyki,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2018.

Krakowska J. (wybór i red.),
(Nie)świadomość teatru. Wypowiedzi i rozmowy,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2018.

Krakowska J.,
Demokracja. Przedstawienia,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2019.

Krauss R.,
The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths,
The MIT Press,
(I wyd. 1985).
Cambridge (MA) – Londyn, 1994.

Kula M.,
Narodowe i rewolucyjne,
Aneks,
Londyn-Warszawa 1991.

Kułakowska K.,
Błaźnice. Kobiety kontrkultury teatralnej w Polsce,
Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego,
Warszawa 2017.

Kunst B.,
Artysta w pracy.
O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu,
Wydawnictwo Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego,
Lublin 2016.

Kwaśniewska M.,
Między hierarchią a anarchią. Teatr – instytucja – krytyka,
Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego,
Kraków 2019.

Kwaśniewska M., Waligóra K. (red.),
Teatr brzydkich uczuć,
Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego,
Kraków 2021.

L. Kozień (red.),
Sen: Helmut Kajzar,
Teatr Lalek Banialuka,
Bielsko-Biała 2005.

Lemke T.,
Biopolityka,
Sic!,
Warszawa 2010.

Majewska E.,
Sztuka jako pozór. Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury,
Korporacja Ha!art,
Kraków 2013.

Markowska A.,
Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku,
Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika,
Toruń 2012.

Martel F.,
Polityka kulturalna Stanów Zjednoczonych,
Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2008, s. 517-519.

Michnik A., Tischner J., Żakowski J.,
Między Panem a Plebanem,
Znak,
Kraków 1995.

Morawski P.,
Oświecenie. Przedstawienia,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Wydział Polonistyki UW,
Warszawa 2017.

Mouffe Ch., Laclau E.,
Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej,
Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP,
Wrocław 2007.

Musiał W.,
Modernizacja polski polityki rządowe w latach 1918-2004,
Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika,
Toruń 2013.

Nader L.,
Konceptualizm w PRL,
Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego,
Warszawa 2009.

Nyczek T.,
Teatr „Pleonazmus”,
Młodzieżowa Agencja Wydawnicza,
Warszawa 1979.

O'Doherty B.,
Inside the white cube. The Ideology of the Gallery Space,
The Lapis Press,
Santa Monica-San Francisco 1986.

Oprac. zbior.,
Czarna księga polskich artystów,
Wydawnictwo Krytyki Politycznej,
(b.m.) 2015.

Osiński Z.,
Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym,
Wydawnictwo Literackie,
Kraków 1972.

Piotrowski P.,
Muzeum krytyczne,
Rebis,
Poznań 2011.

Plata T. (red.)
Akademia Ruchu. Teatr,
CSW Zamek Ujazdowski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie,
Instytut Sztuk Performatywnych,
Warszawa 2015.

Plata T. (red.),
Post-teatr i jego sojusznicy,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza,
Warszawa 2018.

Pobłocki K.,
Chamstwo,
Wydawnictwo Czarne,
(b.m.) 2021.

Popczyk M. (red.),
Muzeum sztuki. Antologia,
Universitas,

Kraków 2006.

Popczyk M.,
Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao,
Muzeum Śląskie,
Katowice 2006.

Rancière J.,
Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka,
Korporacja Ha!art,
Kraków 2007.

Raunig G., Ray G. (red.),
Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique,
MyFlyBooks,
Londyn 2009.

Rewerenda M.,
Performatywne archiwum teatru. Konsekwencje „Nie-Boskiej komedii. Szczątków” Olivera Frłjicia,
Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. M. Kopernika,
Toruń 2020.

Ronduda Ł., Schöllhammer G. (red.),
KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek,
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej,
Kontakt. Kolekcja Sztuki Grupy Erste i ERSTE Fundacji, Archiwum KwieKulik,
Warszawa – Wrocław – Wiedeń 2012.

Ronduda Ł.,
Sztuka polska lat 70. Awangarda,
Polski Western, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski,
Warszawa 2009.

Sajewska D.,
Pod okupacją mediów,
Książka i Prasa,
Warszawa 2012.

Sikora P.,
Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000-2010,
BWA Wrocław – Galerie Sztuki Współczesnej,
Wrocław 2015.

Smolarska Z.,
Rimini Protokoll. Ślepe uliczki teatru partycypacyjnego,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego,
Warszawa 2017.

Sullivan N., Middleton C.,
Queering the Museum,
Routledge Focus,
(b.m.) 2020.

Tomasz z Akwinu,
Suma Teologiczna,
tłum. Błech P.,
tom VII,
Londyn 1980.
Vergo P. (red.),
The New Museology,

Reaktion Books,
Londyn 1989.

Vujanović A.,
Wstęp do programu spektaklu „Take It or Make It”,
Teatr Polski,
Bydgoszcz 2016.

Walicki A.,
Od projektu komunistycznego do neoliberalnej utopii,
Universitas,
Kraków 2013.

Welchman J. C. (red.),
Institutional Critique and After,
JRP Edition, (b.m.) 2006.

W stronę instytucji krytycznej,
Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2014.

2. Artykuły opublikowane w wydawnictwach zwartych:

Dickie G.,
What is art? An institutional analysis,
[w:]
Dickie G., *Art and the Aesthetic, An Institutional Analysis*,
Cornell University Press,
Ithaca NY 1974,
s. 33.

Foucault M.,
What is critique?,
[w:]
S. Lotringer (red.),
The Politics of Truth,
The MIT Press,
Cambridge (MA) – Londyn, 1997.

Haacke H.,
Museums, managers of consciousness,
[w:]
Preziosi D. (red.),
Grasping the World. The Idea of the Museum,
Routledge Revivals,
Londyn 2004.

Keil M., Reske G.,
21. Konfrontacje Teatralne. Wprowadzenie,
[w:]
katalog 21. Festiwalu Konfrontacje Teatralne w Lublinie, 6-15.10.2016,
s. 10-11.

Kietlińska B.,
Problem „długiego trwania”. Dotychczasowe modele współpracy Teatru 21 z instytucjami publicznymi – rekonstrukcja barier,

[w:]
B. Kietlińska,
Nie ma wolności bez samodzielności,
Fundacja Teatr 21,
Warszawa 2019,
s. 26-33.

Kochanowski J.,
Polskie kłopoty z queer studies,
[w:]
tenże (red.),
Queer studies. Podręcznik kursu,
Kampania Przeciw Homofobii,
(b.m.) 2010,
s. 9.

Kornaś T.,
Inny teatr. Alternatywne historie,
[w:]
P. Marecki (red.),
„Kultura niezależna w Polsce 1989-2009”,
Korporacja Ha!art,
Kraków 2010,
s. 61-89.

Kosuth J.,
Art after Philosophy,
[w:]
tenże,
Art after Philosophy and After. Collected writings, 1966-1990,
The MIT Press,
Cambridge-Londyn 1991,
s. 13-32.

Krakowska J.,
Auto-teatr w czasach post-prawdy,
[w:] M. Keil (red.), *Katalog XXI Konfrontacji Teatralnych 6-15.10.2016*,
Centrum Kultury w Lublinie,
Lublin 2016.

Mościcki P.,
Tezy o teatrze utopijnym,
[w:] 2014/2015, 2015/2016, 2016/2017,
Teatr Polski w Bydgoszczy 2017.

Płoski P.,
Pełzająca reforma. Zmagania z polskim ustrojem teatralnym,
[w:] Jarząbek D., Kościelniak M., Niziołek G. (red.),
20-lecie. Teatr polski po 1989 roku,
Korporacja Ha!art,
Kraków 2010,
s. 398.

Preziosi D.,
Collecting/Museums,
[w:]
R. Nelson, R. Schriff (red.),
Critical Terms for Art History,

The University Chicago Press,
Chicago-Londyn 2003,
s. 415.

Puzyna-Chojka J.,
Trans/formacja. Teatr Wybrzeże na tle przemian strukturalnych i estetycznych przełomu wieków,
[w:]
taż, K. Kręglewska, B. Świąder-Puchowska,
Teatr Wybrzeże w latach 1996-2016. Zjawiska – ludzie – przedstawienia,
Uniwersytet Gdański, Gdańsk 2019.

Ziemilski W.,
Uczestnictwo to jest to! A ja się go czepiam,
[w:]
Come Together. Program spektaklu,
Teatrgaleria Studio,
Warszawa 2017.

3. Artykuły opublikowane w wydawnictwach ciągłych i online:

Adamiecka-Sitek A.,
Grotowski, kobiety i homoseksualiści. Na marginesach 'człowieczego dramatu',
„Didaskalia”, grudzień 2012, nr 112.

Adamiecka-Sitek A., Keil M.,
Czyj jest teatr narodowy? Z Oliverem Frłjciem rozmawiają Agata Adamiecka-Sitek i Marta Keil,
„Polish Theatre Journal”, nr 1/2015.

Adamiecka-Sitek A., Keil M., Stokfiszewski I.,
Feminizacja – demokracja – praca. W stronę uspołecznionej instytucji kultury,
„Didaskalia”, nr 153/2019.

Adamiecka-Sitek A.,
Naszym światem włada nieczulość,
„Didaskalia”, nr 161/2021;
[online:] <https://didaskalia.pl/pl/artukul/naszym-swiatem-wlada-nieczulosc/>

Adamiecka-Sitek A.,
Od lat wiedzieliśmy
[w:]
Gardzienice. Coming outy [nowe głosy],
dwutygodnik.com, nr 293, 10/2020,
[online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9162-gardzienice-coming-outy-nowe-glosy.html/>

Adamiecka-Sitek A.,
Zmiana – teraz? Wywołując to, co nieuniknione,
„Polish Theatre Journal”,
1-2 (7-8)/2019, s. 03.

Aktorka znaczy artystka, z Dominiką Biernat rozmawiała Monika Kwaśniewska,
„Didaskalia”,
nr 139-140/2017.

Alipiur Y.,
Hans Haacke with Yasi Alipour,

„The Brooklyn Rail”
12.2019-01.2020,
[online:] <https://brooklynrail.org/2019/12/art/HANS-HAACKE-with-Yasi-Alipour>
Apel o zaniechanie likwidacji Biennale Warszawa,
[online:] https://www.petycjeonline.com/ape_o_zaniechanie_planowanej_likwidacji_biennale_warszawa/

Banasiak J.,
Normalizacja i dwie modernizacje. Pole sztuki w Polsce po 30 latach przemian,
„Szum” 2019, nr 27, s. 97-98.

Banasiak J.,
Historia pewnej epoki,
[w:]
(oprac. zbior.), *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*,
Wydawnictwo 40 000 malarzy,
(b.m) 2009, s.488.

Banasiak J.,
Sztuka jest tylko wierzchołkiem góry lodowej. Rozmowa z Kubą Szrederem,
11.10.2019;
[online:] <https://magazynszum.pl/sztuka-jest-tylko-wierzchołkiem-gory-lodowej-rozmowa-z-kuba-szrederem/>

Bauman Z.,
A jeśli etyki zabraknie...,
„Kultura współczesna” 1995,
nr 1-2(5-6), s.156.

Bauman Z.,
Tendencje i szkoły w socjologii współczesnej. Próba typologii,
„Studia Socjologiczne” 1962, nr 1, s. 5–43.

Bauman Z.,
Times of interregnum,
„Ethics & Global Politics”,
2012, t. 5, nr 1, s. 49.

Bednarowska Z.,
Desk research — wykorzystanie potencjału danych zastanych w prowadzeniu badań marketingowych i społecznych,
„Marketing i rynek”, 2015, nr 7, s. 18-26.

Berendt Z.,
Spektakl trochę queerowy. O tym, co się wydarza i co nie może się wydarzyć na styku queerowej biografii i teatru publicznego,
„Polish Theatre Journal”, nr 1-2(7-8)/2019, s. 06.

Berendt, Z., Majewska A.,
Prześlepione potencjalności: #MeToo i możliwość zmiany,
„Didaskalia”, nr 161/2021,
[online:] <https://didaskalia.pl/pl/artikul/przeslepione-potencjalnosci-metoo-i-mozliwosc-zmiany/>

Bishop C.,
The Social Turn: Collaboration and Its Discontents,
„Artforum”, February 2006;
[online:] http://cam.usf.edu/cam/exhibitions/2008_8_torolab/readings/the_social_turn_cbishop.pdf
(dostęp: 22.05.2022).

Borowski W.,
Sztuka dla sztuki,

„Jeden. Biuletyn Galerii Foksal PSP”, 1972, nr. 4.

Borowski W., Ptaszkowska H., Tchorek M.,
Wprowadzenie do ogólnej teorii MIEJSCA,
Program galerii Foksal 1966, s. 9-10.

Cichoński S., Szreder K. (kuratorzy wyst.),
Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej,
artmuseum.pl, 19.02.2016,
<https://artmuseum.pl/pl/wystawy/robiac-uzytek/1/>

Czapliński J., Dąbek A. i in.,
Trzy dekady i co dalej,
„Dialog”, nr 10 (779), październik 2021,
[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/trzy-dekady-i-co-dalej/>

Czapliński J., Dziewulska M. i in.,
Szukanie patronów,
„Dialog”, nr 9 (718), wrzesień 2016, s. 4-24.

Częścik T.,
Syn Violetty Villas chce pieniędzy od teatru. Nie podoba mu się sztuka o matce,
e-teatr.pl, 10.02.2017;
[online:] <https://e-teatr.pl/slupsk-po-pierwszej-rozprawie-ws-las-villas-w-nowym-a231727/>

Czyżewska A.,
Dyrektorzy. Chorzy na władzę? Opracowanie ankiety „Jak tam w teatrze”,
[online:] https://nicdoukrycia.mystrickingly.com/blog/dyrektorzy-chorzy-na-wladze?fbclid=IwAR2MUIzY8h5Kp6Fq2k7ZX6_whC93pLam3oO7-6RTXEYmN_qTauXoEraUzDg/

Danto A., *The Artworld*,
„The Journal of Philosophy”
1964, t. 61, nr. 19, s. 571-584.

Derkaczew J.,
Sojusz młodego teatru,
„Gazeta Wyborcza” nr 290, 11.12.2009;
[online:] <https://e-teatr.pl/sojusz-mlodego-teatru-a82735/>

do you remember institutional critique,
01.2006;
[online:] <https://transversal.at/transversal/0106/>

Drewniak Ł.,
K/310: Próby nacisku,
teatralny.pl, 3.11.2021;
[online:] <https://teatralny.pl/opinie/k310-proby-nacisku,3400.html/>

Dziamski G.,
Konceptualna teoria i praktyka (część II),
„Dyskurs” 2006, nr 4, s. 166.

Dzieciuchowicz I.,
Reżyser i rozwiązania. Nocne próby z nagością do studenckiego dyplomu,
wyborcza.pl, „Duży Format”, 8.02.2021;
[online:] <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,26753312,nocne-proby-z-nagoscia-do-studenckiego-dyplomu-tanczylam.html/>

Fraser A.,
From the Critique of Institutions to an Institution of Critique,

„Artforum” 2005, t. 44, nr 1, s. 29-35.

Gańczarczyk I.,
Przestrzenie ignorancji,
„Didaskalia” nr 102, s. 3.

Gańczarczyk I., *Truizmy*.
O dramaturgii,
„Didaskalia” 2019, nr 151-152.

Gerlih J., Jarzmus K.,
Być albo nie być. Pracownicy i pracowniczki polskich instytucji artystycznych wobec zagrożenia mobbingiem, molestowaniem i molestowaniem seksualnym,
Helsińska Fundacja Praw Człowieka, Warszawa 2020;
[online:] <https://www.hfhr.pl/wp-content/uploads/2020/11/byc-albo-nie-byc-21-11.pdf/>

Godlewska-Byliniak E.,
Alternatywna motoryka. Niepełnosprawność i tożsamość w ujęciu Rafała Urbackiego,
„Dialog”, nr 7-8 (752-753), lipiec-sierpień 2019;
[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/alternatywna-motoryka-niepelnosprawnosci-i-tozsamosc-w-ujeciu-rafala-urbackiego/>

Godlewski S., Kwaśniewska M. i in.,
Reprodukowanie złych wzorców,
„Dialog”, nr 9 (742), wrzesień 2018;
[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/rozmowy-dialogu/reprodukowanie-zlych-wzorcow/>

Godlewski S.,
Meta-, post-, czyli wprost,
„Dialog”, nr 2 (759), luty 2020, s. 182.

Górna K., J. Kapela J.,
Dupa Szczepkowskiej, czyli protest. Rozmowa Macieja Nowaka z Katarzyną Górną i Jasiem Kapelą,
e-teatr.pl, 30.03.2010;
[online:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/91083.html/>

Guderian-Czaplińska E.,
Artyści i urzędnicy, „Didaskalia” nr 136, 2016;
[online:]: https://archiwum.didaskalia.pl/136_guderian.htm/

Guderian-Czaplińska E.,
Kajzar: siła słabości,
„Dialog”, nr 2 (02), luty 2014;
[online:] <https://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/180752/kajzar-sila-slabosci/>

Guderian-Czaplińska E.,
Koniec krytyki towarzyszącej,
„Dialog”, nr 2 (759), luty 2020;
[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/koniec-krytyki-towarzyszacej/>

Guderian-Czaplińska E.,
Wyburzanie ścianek działowych. Auto-teatr na Konfrontacjach Teatralnych w Lubinie (2016),
„Polish Theatre Journal”, 1-2(3-4)/2017,
[online:]: <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/95/630/>

Gulda P.,
W polskim teatrze na pewne zachowania nie będzie już przyzwolenia,
wyborcza.pl – Trójmiasto, 26.07.2021;
[online:] <https://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/7,35612,27360901,w-polskim-teatrze-na-pewne-zachowania-nie-bedzie-juz-przyzwolenia.html/>

- Guzy M.,
Czy wciąż jesteście były aktorkami i aktorami Teatru Polskiego we Wrocławiu?
„Didaskalia”, nr 162/2021, s.248.
- Haacke H.,
On Social Grease,
„Art Journal” 1982, t. 42, nr 2,
- hooks b.,
Zrozumieć patriariat, tłum. Katarzyna Płecha;
[online:] <http://codziennikfeministyczny.pl/zrozumiec-patriariat/>
- Hvelke E.,
Zmiana teraz, czyli kiedy?,
„Dialog”, nr 2 (759), luty 2020;
[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/zmiana-teraz-czy-kiedy/>
- Instytut Sztuk Performatywnych, Komuna//Warszawa,
O bioróżnorodność w teatrze,
dwutygodnik.com, nr 284, 06/2020;
[online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8992-o-bioroznorodnosc-w-teatrze.html/>
- Jakimiak A, Wichowska J.,
Szkie spektaklu, którego nie było,
„Didaskalia”, nr 119/2014, s. 18-19.
- Jakimiak A.,
Nie ma się czego wstydzić,
dwutygodnik.com, nr 173, 11/2015,
[online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6264-nie-ma-sie-czego-wstydzic.html/>
- Jolanta Janiczak, *o teatrze lesbijskim w Polsce XXIV. Mam dość oglądania bohatera maczo, który kolonizuje świat. Rozmawiały Agnieszka Małgowska i Monika Rak*;
[online:] http://sistrum.org.pl/wp-content/uploads/2022/04/aaakulturalnik_sistrum_TLP_Jolanta-Janiczak.pdf.pdf
- Jurecki K., Snopkiewicz T.,
Wywiady wciąż modne /nie tylko w TV/;
[online:] <http://www.kulturazrzuty.pl/najwazniejsze-teksty-jurecki.php/>
- Kaczyński Ł.,
Rada ds. Instytucji Artystycznych ukróci samowolę?,
„Dziennik Łódzki” – online, 21.12.2012,
[online:] <https://e-teatr.pl/rada-ds-instytucji-artystycznych-ukroci-samowole-a150474/>
- Kamyk Puzyny dla Joanny Szczepkowskiej,
„Dialog”, 19.02.2021;
[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/nagroda-kamyk/kamyk-puzyny-dla-joanny-szczepkowskiej/>
- Karaś D.,
Dorota Nieznalska: Zgoliłam włosy, przebrałam się za narodowca i pojechałam do Warszawy na Marsz Niepodległości,
6.04.2019;
[online:] <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,53662,24604217,dorota-nieznalska-zgolilam-wlosy-przebrałam-sie-za-narodowca.html/> (dostęp: 21.
- Kącki M.,

Rozmowa z szefem festiwalu Malta o odwołaniu „Golgota Picnic”. „Nie jestem didżejem Episkopatu”, wyborcza.pl, „Duży Format”, 26.06.2014;
[online:] <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,16214254,rozmowa-z-szefem-festiwalu-malta-o-odwolaniu-golgota-picnic.html/>

Kącki M., Szostak V.,
J. Krakowska: Jesteście konformistami,
wyborcza.pl, „Duży Format” 9.10.2014,
[online:] <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,16769936,joanna-krakowska-jestescie-konformistami.html/>

Keil M.,
300: W cudzej skórze. Rozmowa z Agnieszką Jakimiak, Moniką Kwaśniewską i Idą Ślęzak,
dwutygodnik.com, nr 300, 01/2021;
[online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9364-300-w-cudzej-skorze.html/>

Keil M.,
Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna,
„Dialog”, nr 11(732), 2017,
[online:] <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/do-kogo-nalez-y-teatr-o-tym-do-czego-moze-nam-sie-dzisiaj-przydac-krytyka-instytucjonalna>

Keil M.,
My też,
„Didaskalia”, nr 148/2016, s. 6-11.

Keil M.,
Praca jest zawsze gdzie indziej. Praktyki instytucyjace a międzynarodowy obieg sztuk performatywnych,
„Didaskalia” nr 167/2020;
[online:] <https://didaskalia.pl/pl/artukul/praca-jest-zawsze-gdzie-indziej?fbclid=IwAR0qIWtym8jJxk4xi04e962ahrKa8MFZIMaBtfnT5-J-irtixv3W4InskbU/>

Keil M.,
Re//mix: Lidia Zamkow, reż. Weronika Szczawińska,
dwutygodnik.com, 9/2012;
[online:]: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3933-remix-lidia-zamkow-rez-veronika-szczawinska.html/>

Keil M., *Remiksy w Komunie/Warszawa*,
e-teatr.pl, 26.03.14;
[online:] <https://e-teatr.pl/remiksy-w-komunie-warszawa-a176554/>

Keil M., Reske G.,
21. Konfrontacje Teatralne. Wprowadzenie, s. 11,
[w:]
katalog 21. Festiwalu Konfrontacje Teatralne w Lublinie, 6-15.10.2016, s. 10-11;
[online:]: http://konfrontacje.pl/wp-content/uploads/2016/09/21stConfrontations_Catalogue-1.pdf/

Kocur M.,
Grotowski jako dzieło sztuki – revisited,
„Performer”, nr 17;
[online:] <https://grotowski.net/performer/performer-17/grotowski-jako-dzielo-sztuki-revisited/>

Kolankiewicz L.,
Oświadczenie,
„Didaskalia”, nr 160/2020,
[online:]: <https://didaskalia.pl/pl/artukul/oswiadczenie/>

Kopciński J.,

Teatr to nie przedsiębiorstwo, ale przedsięwzięcie,
250teatr.pl;
[online:] http://www.250teatr.pl/artykuly,225,teatr_to_nie_przedsiębiorstwo_ale_przedsięwzięcie.html/

Korytkowska A.,
Sztuczne barykady,
„Notatnik Teatralny”, 2004, nr 35,
[online:] <https://e-teatr.pl/sztuczne-barykady-a7983/>

Kosiński D.,
Nie „czy”, tylko i..., i...,
[online:]: http://250teatr.pl/artykuly,233,nie_czy_tylo_i/

Kosiński D., *Nothing Else Matters*,
[online:] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/204389/nothing-else-matters/>

Kosiński D.,
Prawdziwy koniec laboratorium,
„Tygodnik Powszechny”, nr 51/52/20/27-12-20,
[online:] <https://e-teatr.pl/prawdziwy-koniec-laboratorium-7276/>

Kosiński D.,
Teatr publiczny – azyl pod napięciem,
[online:]: https://www.250teatr.pl/idea,teatr_publiczny_azyl_pod_napieciem.html/

Kościelniak M.,
Pochwała profanacji. „Trzecia droga” w kulturze polskiej lat 80.,
„Teksty drugie” 2017, nr 2, s. 227–254.

Kościelniak M.,
Stanowisko. Przeciw-historia,
„Didaskalia”, nr 160/2020,
[online:]: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/stanowisko-przeciw-historia/>

Kowalkowska D., Krąžel R. i in.,
Ekoetyka w teatrze, „Didaskalia”, nr 162, 2021;
[online:] <https://didaskalia.pl/pl/artykul/ekoetyka-w-teatrze/>

Kowalski W.,
Wchodzić w tabu,
e-teatr.pl, 31.05.2015;
[online:] <https://e-teatr.pl/wchodzic-w-tabu-a198984/>

Krakowska J.,
Post-krytyczka i patriarchalni fetyszyści,
„Dialog” nr 2 (759), luty 2022,
[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/post-krytyczka-i-patriarchalni-fetyszysci/>

Krakowska J.,
Teatr publiczny. Konflikt i konsens;
[online:]: https://www.250teatr.pl/teksty,422,teatr_publiczny_konflikt_i_konsens.html/

Kraków. Miesiąc znikającego teatru w alternatywnej sferze,
encyklopediateatru.pl, 8.06.2015;
[online:] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/203571/krakow-miesiac-znikajacego-teatru-w-alternatywnej-sferze/>

Kurs T.,
Partia Razem atakuje dyrektora teatru. „Jest jak księżę”,
wyborcza.pl, Olsztyn, 20 marca 2018,

[online:] <http://olsztyn.wyborcza.pl/olsztyn/7,48726,23163683,razem-atakuje-dyrektora-teatru- -jak-ksiaze-na-lennie.html>

Kwaśniewska M.

Aktor w klinczu relacji folwarcznych,

„Polish Theatre Journal”, 01/2015, s. 07;

[online:] <https://polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/108/533+&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl>

Kwaśniewska M.,

Czy mam prawo do wątpliwości?,

„Didaskalia” nr 161/2021;

[online:] <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/czy-mam-prawo-do-watpliwosci/>

Kwaśniewska M.,

Kolektyw. Perspektywa aktorów,

„Dialog”, nr 11 (744), 2018;

[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/kolektyw-perspektywa-aktorow/>

Kwaśniewska M.,

Między wolnością a manipulacją. Sytuacja aktorek i aktorów w Factory 2,

„Polish Theatre Journal”, nr 1-2(7-8)/2019;

[online:] <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/195/898+&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl/> (dostęp: 21.05.2022).

Kwaśniewska M.,

Świadectwa czy/i spektakle?,

„Dialog”, nr 2 (759), luty 2020,

[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/swiadectwa-czyi-spektakle/>

Lemańska K.,

W poszukiwaniu struktury rizomatycznej. Z Danielem Jacewiczem rozmawia Katarzyna Lemańska,

„Dialog”, nr 4 (785), kwiecień 2022;

[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/w-poszukiwaniu-struktury-rizomatycznej/>

Lemańska K., Wycisk K.,

Sprawdzić, co możemy razem. Z Wojtkiem Ziemińskim rozmawiają Katarzyna Lemańska i Karolina

Wycisk, „Polish Theatre Journal”, nr 1(5)/2018,

[online:] <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/download/145/700+&cd=14&hl=pl&ct=clnk&gl=pl/> (dostęp: 21.05.2022).

Lewandowska K., Urbaniak K.,

Warszawa. Relacja z Forum Polskiego Teatru. cz. I,

e-teatr.pl, 20.12.2009;

[online:] <https://e-teatr.pl/warszawa-relacja-z-forum-polskiego-teatru-cz-i-a83262/>

Libera Z.,

Król Krakowskiego Przedmieścia,

„Przekrój” 2020, nr 357, s. 158-159.

Loska W., *Spekulacja jako polityka afektywna wobec kryzysu wyobraźni,*

„Dialog”, 1 (770), styczeń 2021;

[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/spekulacja-jako-polityka-afektywna-wobec-kryzysu-wyobrazni/>

Lutgoniewski T.,

Gdzie można dostać pół litra?,

„Wiadomości” nr 19, 6 maja 1976,

[online:] www.encyklopediateatru.pl/arttykuly/244409/gdzie-mozna-dostac-pol-litra/

- Mafa F., Fall G., Purandare M.,
List do Witolda Mrozka recenzenta „Gazety Wyborczej” w sprawie recenzji ze spektaklu „Hamlet” w reżyserii Mai Kleczewskiej,
 e-teatr.pl, 13.06.2019;
 [online:] <https://e-teatr.pl/aktorzy-pisza-do-recenzenta-a271487/>
- Majcherek W.,
Fora dwa,
 e-teatr.pl, 24.12.2009;
 [online:] <https://e-teatr.pl/fora-dwa-a83463/>
- Majewska A.,
Co wiedzą wszyscy?,
 „Dialog”, nr 2 (759), luty 2019;
 [online] <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/co-wiedza-wszyscy/>
- Majewska A., Nowak i in.,
Poszerzać pole tego, co możliwe,
 „Dialog”, nr 1 (770), styczeń 2021;
 [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/poszerzac-pole-tego-co-mozliwe/>
- Majewska A., Ślęzak I.,
Co jeśli?, „Dialog”, nr 1 (770), styczeń 2021;
 [online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/co-jesli/>
- Majewska E.,
Cenzura – kulturotwórczy mechanizm doby neoliberalizmu? O produktywnej funkcji zakazu,
 „Polish Theatre Journal”, nr 1-2(3-4)/2017, s.7.
- Majewska E.,
Prawda jest konkretna. Wprowadzenie do współczesnej sztuki zaangażowanej,
 [w:]
 „steirischer herbst”,
 F. Malzacher (red.), *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce*, s. 32-33.
- Majmurek J.,
Nie wyśmiewamy się z „Jeźycjady”. Rozmowa z Agnieszką Jakimiak,
 „Dziennik Opinii” 18.08.2015,
 [online:] <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/nie-wysmiewamy-sie-z-jezycjady.html>
- Majmurek J.,
Strzępka: Nie mam już siły słuchać, że jeśli jestem artystką, to jestem pierdolnięta i rozpieprzę kasę,
 [online:] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/monika-strzepka-konkurs-dyrektorka-teatr-dramatyczny-rozmowa-jakub-majmurek/>
- Majmurek J.,
W Polsce tylko pan był prawdziwym człowiekiem [rozmowa z Kacprem Pobłockim],
 krytykapolityczna.pl, 5.06.2021;
 [online:] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/poblocki-majmurek-wywiad-chamstwo/>
- Małgowska A., Rak M.,
O poszukiwaniu teatru lesbijskiego w Polsce,
 „Czas Kultury”, 25 kwietnia 2018;
 [online:] <https://czaskultury.pl/czytanki/o-poszukiwaniu-teatru-lesbijskiego-w-polsce/>
- Małkowicz Z., Pałka M.,
Institutionalne rewizje i (nie)prawdopodobne scenariusze. Polski teatr „autodiagnostyczny”,
 „Zarządzanie w kulturze”, 2018, t. 19, nr 4, s. 379-392;
 [online:] <https://www.ejournals.eu/Zarzadzanie-w-Kulturze/2018/19-4-2018/>

- Miernik M.,
Małgorzata Musierowicz walczy o prawa do „Jeżycjady”,
lookreatywni.pl, 8.12.2015;
[online:] <https://lookreatywni.pl/baza-wiedzy/musierowicz-walczy-o-prawa-autorskie-do-jezycjady/>
- Mieszkowski K.,
Wrocław. Teatralny Okrągły Stół. List Krzysztofa Mieszkowskiego,
e-teatr.pl, 14.12.2009;
[online:] <https://e-teatr.pl/wroclaw-teatralny-okragly-stol-list-krzysztofa-mieszkowskiego-a82849/>
- Małkowska M.,
Mafia bardzo kulturalna,
„Rzeczpospolita”, dodatek „Plus Minus”, nr 7 z 10.01.2015.
- Morawski P.,
Bezpieczne miejsce?,
dwutygodnik.com, nr 331, 04/2022;
[online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8694-bezpieczne-miejsce.html/>
- Morawski P.,
Budowanie relacji. Teatr Ziemi Mazowieckiej i jego publiczności,
„Didaskalia”, nr 163-164/2001;
[online:] <https://didaskalia.pl/pl/artukul/budowanie-relacji-teatr-ziemi-mazowieckiej-i-jego-publicznosci/>
- Morawski P.,
Dramaturgia teraz! Rozmowa z Piotrem Froniem, Igą Gańczarczyk, Martyną Wawrzyniak i Janem Kantym Zienko,
„Dialog”, nr 10 (779), październik 2021;
[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/dramaturgia-teraz/>
- Morawski P.,
Kreować rzeczywistość. Rozmowa z Wiktorem Bagińskim,
„Dialog”, 19.11.2021;
[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/kreowac-rzeczywistosc/>
- Morawski P.,
Teatrokracja,
„Dialog”, nr 5 (726), maj 2017,
[online:]: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/teatrokracja/>
- Morawski P.,
Żydowscy, prowincjonalni,
dwutygodnik.com, nr 161, 06/2015;
[online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5981-zydowscy-prowincjonalni.html/>
- Mościcki T.,
Gołą d. w święte k.,
e-teatr.pl, 26.04.2010;
[online:] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/92850.html?josso_assertion_id=7370493DCD998A40/
- Mrozek W.,
Cicho bądź, gdy trzeba. Cenzura w teatrze i umowy na gębę,
krytykapolityczna.pl, 27.02.2019;
[online:] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/witold-mrozek-cenzura-w-teatrze-i-umowy-na-gebe/>
- Mrozek W.,
Egzorcyzmowanie legendy. Rozmowa z Weroniką Szczawińską,
dwutygodnik.com, nr 130, 04/2014;

[online:]: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5160-egzorcyzmowanie-legendy.html/>

Mrozek W.,
Głosujmy nad metodą głosowania,
e-teatr.pl, 28.04.2016;
[online:]: <https://e-teatr.pl/glosujmy-nad-metoda-glosowania-a217444/>

Mrozek W.,
Ile tak można? Rozmowa z Aliną Gałązką i Tomaszem Platą,
dwutygodnik.com, nr 213, 6/2017;
[online:]: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7238-ile-lat-tak-mozna.html/>

Mrozek W.,
Kim są faceci w czerni? Świetna premiera w Starym Teatrze,
Gazeta Wyborcza online, 8.06.2015;
[online:]: <https://e-teatr.pl/kim-sa-faceci-w-czerni-Swietna-premiera-w-starym-teatrze-a199317/>

Mrozek W.,
Monika Strzępka wchodzi do Dramatycznego. „Jesteśmy wściekle. Mamy powody”,
wyborcza.pl, 26.01.2022;
[online:]: <https://wyborcza.pl/7,112395,28039439,monika-strzepka-wchodzi-do-dramatycznego-jestesmy-wsciekle.html/>

Mrozek W.,
Operacja się udała, pacjent zmarł. Tak kończy się najdłuższa kulturalna telenowela ery „dobrej zmiany”,
„Gazeta Wyborcza”, 23.02.2020;
[online:]: <https://wyborcza.pl/7,75410,25625865,operacja-sie-udala-pacjent-zmarl-tak-konczy-sie-najdluzsza.html/>

Mrozek W.,
Przemoc nie tylko w Gardzienicach. „Teatr nie jest miejscem, w którym się głaszcze po głowie”,
wyborcza.pl, 15.10.2020;
[online:]: <https://wyborcza.pl/7,75410,26394834,przemoc-nie-tylko-w-gardzienicach-ekspertka-o-kulcie-mistrzow.html/>

Mrozek W.,
Ukraiński Hamlet w rzeźni o końcu Europy. Nowy spektakl Kleczewskiej imponuje rozmachem,
wyborcza.pl, 9 czerwca 2019;
[online:]: <https://wyborcza.pl/7,112395,24879967,ukrainski-hamlet-w-rzezni-o-koncu-europy-nowy-spektakl-kleczewskiej.html/>

Mrozek W.,
Warszawa. TR Warszawa wpadał w długi i nie płacił pracownikom na czas. Czy teraz wyjdzie na prostą?,
e-teatr.pl, 22.09.2018;
[online:]: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/264365/>

Mrozek W.,
Wielka mała ojczyzna na prawym brzegu,
„Gazeta Wyborcza – Stołeczna” nr 250, 2016,
[online:]: <https://e-teatr.pl/wielka-mala-ojczyzna-na-prawym-brzegu-a226042/>

Mrozek W.,
Wreszcie Teatr Żydowski,
[online:]: <https://www.teatr-zydowski.art.pl/sites/default/files/respondr/tresc/spektakl/2018/jewish-actors/recenzja/wreszcieteatrzydowskiwitoldmrozekgazetastoleczna.pdf/> (dostęp: 21.05.2022).

Nasar H.,
Notes from the Field: Navigating the Afterlife of the Other Story,
1.04.2015,

[online:] <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/notes-from-the-field-navigating-the-afterlife-of-the-other-story/type/essays/>

Nie wiem, co to znaczy być aktorem, z Mamadou Góo Bâ rozmawia Monika Kwaśniewska,
„Didaskalia”, nr 156/2020.

Niedurny K.,
System, fuksówki, instytucje. Rozmowa z Krzysztofem Zarzeckim,
dwutygodnik.com, nr 227, 12/2017;
[online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7558-system-fuksowki-instytucje.html/>

Niewęglowski W. Al.,
Otwarte drzwi Kościoła,
„Przegląd katolicki” 1985, nr 6, s. 5.

Niziołek G.,
Cenzura w afekcie,
„Teksty Drugie”, nr 4, 2016, nr 4, s. 256-264.

Niziołek G.,
Homoseksualiści w spektaklach Konrada Swinarskiego – problem językowy?
„Polish Theatre Journal”, nr 1-2(7-8)/2019.

Nochlin L.,
Why have there been no women artists,
[online:] http://www.writing.upenn.edu/library/Nochlin-Linda_Why-Have-There-Been-No-Great-Women-Artists.pdf/

North D. C.,
Institutions,
„Journal of Economic Perspectives” 1991, t. 5, s. 97.

Nowak M.,
Kultura kwitnie, to ją podetnijmy,
„Gazeta Wyborcza” nr 137, 13.06.2009;
[online:] <https://e-teatr.pl/kultura-kwitnie-to-ja-podetnijmy-a73166/>

Nowak M.,
My, czyli nowy teatr publiczny,
„Dialog”, nr 6 (715), czerwiec 2016;
[online:]: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/my-czyli-nowy-teatr-publiczny/>

Nowak M.,
Polak patrzy na żydowski teatr,
[online:] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/234308/polak-patrzy-na-zydowski-teatr/>

Nowak M.,
Szczęściem pederasta,
e-teatr.pl, 12.03.2013;
[online:]: <https://e-teatr.pl/szczesciem-pederasta-a155353/>

O’Doherty B.,
Inside the white cube. The Ideology of the Gallery Space, T
he Lapis Press,
Santa Monica-San Francisco 1986.

Oliver Frlić, Zygmunt Józefczak, Marta Nieradkiewicz, Joanna Wichowska, Agnieszka Jakimiak, Juliusz Chrzęstkowski, Krzysztof Zarzecki, Goran Injac, Szymon Czacki, Agata Adamiecka-Sitek, Nie-Boska. Powidok. Rozmowa z udziałem twórców przedstawienia „Nie-Boska komedia. Szczątki”,
„Didaskalia” nr 119/2014, s. 2-14.

- Orzechowski K.,
Faul środowiskowy, czyli historia pewnego prawnego bubla,
e-teatr.pl, 20.10.2011;
[online:] <https://e-teatr.pl/faul-srodowiskowy-czyli-historia-pewnego-prawnego-bubla-a123655/>
- Pałka M.,
Teatr jest instytucją feudalną. Kryzysy wizerunkowe w polskich teatrach instytucjonalnych,
[w:]
„Zarządzanie w Kulturze”, 2019, t. 20, nr 2, s. 287-300.
[online:] <https://www.ejournals.eu/Zarzadzanie-w-Kulturze/2019/20-2-2019/art/14499/>
- Paprocka K.,
Zawody dramaturgów,
„Teatr” nr 5/2012;
[online:] <https://teatr-pismo.pl/4150-zawody-dramaturgow/>
- Parfianowicz W.,
Nadprodukcja,
„Dialog”, nr 1 (758), styczeń 2020;
[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/nadprodukcja/>
- Partyga E.,
Prawie Kajzar (O książce Marcina Kościelniaka „Prawie ludzkie, prawie moje. Teatr Helmuta Kajzara”),
[w:]
„Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ”, 2013, nr 3, s. 84.
- Pawłowski R.,
Aktor ma wybierać: serial albo teatr,
Gazeta Wyborcza online, 13.10.2009;
[online:] <https://e-teatr.pl/aktor-ma-wybierac-serial-albo-teatr-a79136/>
- Pawłowski R.,
Gasić pożary, ale nie benzyną,
e-teatr.pl, 5.04.2012;
[online:] <https://e-teatr.pl/gasic-pozary-ale-nie-benzyna-a134734/>
- Pawłowski R.,
Polski, Współczesny, Powszechny,
„Gazeta Wyborcza” nr 78, 2.04.2021;
[online:] <https://e-teatr.pl/polski-wspolczesny-powszechny-a134440/>
- Pawłowski R.,
Rewolucja kulturalna Hausnera,
„Gazeta Wyborcza” nr 135, 10.06.2009,
[online:] <https://e-teatr.pl/rewolucja-kulturalna-hausnera-a73024/>
- Pawłowski R.,
Scenariusze dla kultury, „Gazeta Wyborcza” – online, 22.09.2009;
[online:] <https://e-teatr.pl/scenariusze-dla-kultury-a77717/>
- Pieczek U.,
Różnorodność zamiast hierarchii. Psycholożka Marta Niedźwiecka w rozmowie z Urszulą Pieczek,
„Miesięcznik Znak” nr 789, 2/2021;
[online:] <https://www miesiecznik.znak.com.pl/niedzwiecka-pieczek-roznorodnosc-zamiast-hierarchii/>

- Piotrowski P.,
Polska sztuka między totalitaryzmem a demokracją,
Culture.pl., 7.06.2005;
[online:] <https://culture.pl/pl/artykul/polska-sztuka-miedzy-totalitaryzmem-a-demokracja/>
- Piotrowski P.,
Poza starą i nową wiarą / Beyond the Old and New Belief,
„Magazyn Sztuki” 1996, nr 10, s.147.
- Plicht P.,
Cybis, Czapski, Łódź Kaliska i sztuka krytyczna: między żywymi skamielinami a wyprzedzaniem epoki,
Culture.pl, 3.02.2021;
[online:] <https://culture.pl/pl/artykul/cybis-czapski-lodz-kaliska-i-sztuka-krytyczna-miedzy-zywymy-skamielinami-a-wyprzedzaniem-epoki/>
- Plinta K.,
Post-teatr i okolice. Rozmowa z Tomaszem Platą,
„Szum”, 30.08.2016;
[online:]: <https://magazynszum.pl/post-teatr-i-okolice-rozmowa-z-tomaszem-plata/>
- Płoski P., Semenowicz D. (red.), *Golgota Picnic w Polsce. Dokumentacja wydarzeń maj-lipiec 2014*,
Fundacja Malta, Poznań 2014;
[online:]
https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/5917/Golgota_Picnic_w_Polsce_Dokumentacja_wydarzen.pdf?sequence=1&isAllowed=y/
- Płoski P.,
Theatre Organization System in Poland,
„Polish Theatre Journal”, 1-2(3-4)/2017, s. 05;
[online:] <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/118/>
- „Polish Theater Journal”,
nr 1-2(3-4)/2017.
- Poznań. Ruszył proces o naruszenie praw autorskich Małgorzaty Musierowicz*,
depesza PAP, 26.11.2015,
[online:] <https://e-teatr.pl/poznan-ruszył-proces-o-naruszenie-praw-autorskich-malgorzaty-musierowicz-a208775/>
- Poznań: „niewiele znacząca stacja kolejowa między Berlinem a Warszawą”*,
Gazeta Wyborcza – Poznań, nr 171, 1.08.2014;
[online:] <https://e-teatr.pl/poznan-w-obronie-ewy-wojciak-a183401/>
- Praxis (Bajo D, Carey B.)
Andrea Fraser, „The Brooklyn Arts” 10.2004;
[online:] <https://brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser/>
- Prezydent Poznania w sprawie „Golgota Picnic”*,
biuletyn.poznan.pl, 18.06.2014;
[online:] <https://www.poznan.pl/mim/bm/news/prezydent-poznania-w-sprawie-golgota-picnic,71464.html/>
- Raunig G.,
Praktyki instytucyjne. Uciekanie, instytucjonowanie, przekształcanie,
01.2006;
[online:] <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/pl/>
- Rodowicz T.,
Grandoza,

[online:] <http://www.nietak-t.pl/grandoza/>

Rogoff I.,
Smuggling – An Embodied Criticality,
2006;
[online:] https://xenopraxis.net/readings/rogoff_smuggling.pdf/

Sadovska M.,
Coming out,
dwutygodnik.com, nr 292, 10/2020;
[online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9125-coming-out.html/>

Sadowski I.,
Współczesne spojrzenie na instytucje: ewolucja pojęć, problem modelu aktora i poziomy analizy instytucjonalnej,
Przegląd Socjologiczny 2014, LXIII/3, s. 92-95.

Sajewska D.,
Przemoc, obsceniczność, powtórzenie,
„Didaskalia”, nr 160/2020;
[online:] <https://didaskalia.pl/pl/artukul/przemoc-obscenicznosc-powtorzenie/>

Senelick L.,
Korzenie teatru queer, tłum. B. Wójcik,
„Dialog”, nr 10 (743), październik 2018;
[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/korzenie-teatru-queer/>

Siegień P.,
Wichowska: Gardzienice nie są wcale wyjątkowe, jeśli chodzi o nadużycia,
krytykapolityczna.pl, 14.10.2020;
[online:] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/joanna-wichowska-gardzienice-polski-teatr-przemoc-naduzycia-rozmowa/>

Siwiak A.,
Zachwiany ekosystem. U źródeł przemocy w polskim teatrze,
„Czas Kultury”, nr 4/2021, s. 34.

Skorupska P.,
Teatr Ósmego Dnia. Sztuka – rewolucja – instytucja,
„Performer”, nr 19;
[online:] <https://grotowski.net/performer/performer-19/teatr-osmego-dnia-sztuka-rewolucja-instytucja/>

Skowrońska M.,
Przemoc w teatrze. Piotr Sieklucki: „Wszyscy jesteście sprawcami i ofiarami”,
e-teatr.pl, 3.04.2021;
[online:] <https://e-teatr.pl/piotr-sieklucki-wszyscy-jestesmy-sprawcami-i-ofiarami-10626/>

Smolarska Z.,
O trudnej sztuce zarządzania pracą rąk w teatrze – rozmowa z Elżbietą Zajączkowską, rzemieślnikiem teatralnym,
„Zarządzanie w Kulturze” 2017, t. 18, nr 3, s. 479–492;
[online:] <https://www.ejournals.eu/Zarzadzanie-w-Kulturze/Tom-18-2017/18-3-2017/art/10440/>

Smolarska Z.,
Uczni rzemieślnicy,
„Teatr” nr 7-8/2015;
[online:] <https://teatr-pismo.pl/5192-uczni-rzemieslnicy/>

Smolarska Z.,
W szklanej kuli. Teatr publiczny oczami rzemieślników teatralnych,

„Teatr” nr 10/2016;
[online:] <https://teatr-pismo.pl/5764-w-szklanej-kuli-teatr-publiczny-oczami-rzemieslnikow-teatralnych/>

Sobolewska A.,
Czarność jako problem albo próby psychoanalityczne. Uwaga polemiczna,
„Dialog”, 26.03.2021;
[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/czarnosc-jako-problem-albo-proby-psychoanalityczne-uwaga-polemiczna/>

Soszyński P.,
Patrzę sobie na ręce. Rozmowa z Agnieszką Błońską,
dwutygodnik.com, nr 189, 6/2016;
[online:]: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6644-patrze-sobie-na-rece.html/>

Sowa J.,
Co jest wywrotowe?,
„Kultura Współczesna. Teorie, interpretacje, praktyka” 2010, nr 2/64, s. 14.

Stomma L.,
Historia jako towar,
„Polityka”, 10 X 2009, s. 112.

Strzępka M.,
Warszawa. List otwarty reżyserki Moniki Strzępki,
e-teatr.pl, 21.10.2021;
[online:] <https://e-teatr.pl/warszawa-list-otwarty-rezyserki-moniki-strzepki-17871/>

Sułkowski K.,
Co wykazał audyt w TR Warszawa? Wpływy z biletów przeszacowane o milion złotych,
e-teatr.pl, 14.12.2017;
[online:] http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/252426html?josso_assertion_id=3C2EE27CC86CF0A6/

Szczawińska W.,
Teoretyczne demokracje, praktyczne instytucje,
Polish Theater Journal”, nr 1-2(3-4)/2017.

Szczepkowska J.,
Warszawa. Joanna Szczepkowska do młodych i starych twórców teatru,
e-teatr.pl, 17.12.2009;
[online:] <https://e-teatr.pl/warszawa-joanna-szczepkowska-do-mlodych-i-starych-tworcow-teatru-a83123/>
(dostęp: 22.05.2022).

Szczupacka W.,
Galeria przeciw galerii i żywe archiwum, czyli teoria i praktyka galerii Foksal z perspektywy krytyki instytucjonalnej,
„Sztuka i dokumentacja” 2018, nr 19, s. 169-185.

Szewcowa L.,
Polityczność wirtualna,
„Dziennik” (dodatek „Europa”) nr 12/2006.

Szostak V.,
Lech Raczak: Marzec był niespodzianką,
e-teatr.pl, 16.03.2018;
[online:] <https://e-teatr.pl/lech-raczak-marzec-byl-niespodzianka-a251495/>

Sztuka M.,
Kulawa ustawa, czy krok do przodu?,

- Śląsk nr 10/10-11;
[online:] <https://e-teatr.pl/kulawa-ustawa-czy-krok-do-przodu-a124028/>
- Szreder K.,
N jak nędza projektowego życia,
„Notes.na.6.tygodni” lipiec-sierpień 2015, nr 100, s. 95.
- Ślęzak I.,
Ekologia w instytucjach kultury,
„Performer”, nr 19, 9.06.2020;
[online:] <https://grotowski.net/performer/performer-19/ekologia-w-instytucjach-kultury/>
- Świąder-Puchowska B.,
Prywatyzacja emocji. Teatr polski po 1989 roku,
„Dialog”, nr 6 (751), czerwiec 2019, s. 43.
- Taszycka A.,
Queer Opera: Queer potrzebny od zaraz,
dwutygodnik .com, nr 19, 12/2009;
[online:] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/694-queer-opera-queerowanie-kanonu.html/>
- Telega M.,
Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam,
„Polish Theatre Journal”, 1-2(7-8)/2019,
[online:] <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/208/957/>
- Tomasik K.,
Gluszec i niewiniątka. Homoseksualiści i lesbijki w teatrze Drugiej RP,
„Dialog”, nr 5 (750), maj 2019;
[online:] <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/gluszec-i-niewiniatka-homoseksualisci-i-lesbijki-w-teatrze-drugiej-rp/>
- Toniak E.,
Przedsiębiorstwo Państwowe „Pracownie Sztuk Plastycznych” jako narracja o PRL,
„Pamiętnik sztuk pięknych” 2015, nr 9, s. 107-113.
- Usakowska-Wolff U., Wolff M., *Hans Haacke i jego publicystyczne interwencje artystyczne*, 18.11.2008,
<https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/3090> (dostęp: 24.06.2021).
- W teatrze szukam skrajności, z Dorotą Androsz rozmawiała Monika Kwaśniewska*,
„Didaskalia”, nr 145-146/2018;
- Waligóra K.,
Joanna Szczepkowska przerywa spektakl,
„Didaskalia”, nr 159/2020;
[online:] <https://didaskalia.pl/pl/artukul/joanna-szczepkowska-przerywa-spektakl/>
- Warszawa. Deklaracja Forum Obywatelskiego Teatru Współczesnego*,
e-teatr.pl, 21.12.2009;
[online:] <https://e-teatr.pl/warszawa-deklaracja-forum-obywatelskiego-teatru-wspolczesnego-a83337/>
- Wawrzyniak M.,
Opis doświadczenia pracy przy „#Gwałcie na Lukrecji”,
„Didaskalia”, nr 151-152/2019, s. 11-23.
- Wójtowicz A.,
Aby do potopii. Młoda sztuka wobec dekady 2010-2020,
„Szum”, wiosna-lato 2021, nr 32, s. 26.

Wróblewski M.,
Wierni jako zasób kontrhegemoniczny. Spór o krzyż w kontekście teorii hegemonii,
„Kultura popularna” 2014, nr 1(39), s. 15.

Zadara M.,
Nie wiemy, co gramy – ku definicji teatru publicznego;
[online:]: https://www.250teatr.pl/teksty,421,nie_wiemy_co_gramy_-_ku_definicji_teatru_publicznego.html/

Zadara M.,
O potrzebie ideologii,
e-teatr.pl, 19.06.2009;
[online:] <https://e-teatr.pl/o-potrzebie-ideologii-a73572/>

Załużski T.,
Kobieta walcząca o pozycję w polu produkcji artystycznej. Samoidentyfikacja, samoorganizacja i samoemancypacja według Ewy Partum,
„Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXI, t. 2, s. 81.

Załużski T.,
Świat podzielony: geopolityka sztuki według KwieKulik,
„Sztuka i Dokumentacja” 2014.

Zawadzka I.,
Sfrustrowani poszukiwacze satysfakcji,
„Didaskalia”, nr 162/2021;
[online:] <https://didaskalia.pl/pl/artykul/sfrustrowani-poszukiwacze-satysfakcji/>

Zdrowie, praca, rodzina. Program Prawa i Sprawiedliwości 2014, s.27;
[online:] <http://pis.org.pl/dokumenty?page=2> (dostęp: 28.06.2021).

Zmyślony I.,
Lekkie rozczarowanie. Rozmowa z Claire Bishop,
dwutygodnik.com, nr 181, 2016,
[online:]: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6460-lekkie-rozczarowanie.html>

4. Wybrane raporty, dokumenty:

Byrska O., *Rzemieślnicy teatralni 2013 raport*,
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego;
[online:] https://issuu.com/instytut.teatralny/docs/rzemie__lnicy_teatralni_2013_raport/29 (dostęp: 21.05.2022).

Gerlih J., Jarzmus K.,
Być albo nie być. Pracownicy i pracowniczki polskich instytucji artystycznych wobec zagrożenia mobbingiem, molestowaniem i molestowaniem seksualnym,
Helsińska Fundacja Praw Człowieka,
Warszawa 2020.

Głowacki J., Hausner J. i in.,
Raport o finansowaniu i zarządzaniu instytucjami kultury;
[online:] <https://www.nck.pl/badania/raporty/finansowanie-kultury-i-zarzadzanie-instytucjami/>

Karta Praw i Granic Procesu Twórczego,
[online:]

https://drive.google.com/file/d/1J0EcLEmAhM5zdcjAsga9pGbtEXYtV0a2/view?fbclid=IwAR0MjounXWWXK4eAULIHqj0HqPxkhetHDec_UvemsPOtFFDrzMuy2GmDA/

Kurz I.,
Powrót centrali, państwowcy, wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany” w kulturze,
Instytut Studiów Zaawansowanych,
Warszawa 2019.

Pełna kultura – puste Konta. Raport,
OZZ Inicjatywa Pracownicza, Warszawa 2019;
[online:] <https://www.ozzip.pl/publikacje/ksiazki-i-broszury/item/2531-pelna-kultura-puste-konta-raport/>
(dostęp: 21.05.2022).

Przewodnik pisania kontraktu,
[online:] <https://teatr-polski.pl/dokumenty/przewodnik-pisania-kontraktu/>

5. Wybrane nagrania, przedruki i strony internetowe dokumentujące projekty:

Duniec K. (reż.), Szyngiera K. (reż.),
Pięść, Antonina Sokolnicz, czytanie performatywne;
[online:] <https://youtu.be/37uSldH8b5I/>

Janiak M., *Przepraszam*, (b.m.) 1982,
http://www.kulturazrzuty.pl/il/tworcy/janiak_il35.jpg/ (dostęp: 30.06.2021).

Joanna Krakowska: *Konformizm – analiza przypadków*,
20 października 2014, nagranie wideo, z materiałów archiwalnych Teatru Ósmego Dnia.
[Podaję za:] P. Skorupska, *Teatr Ósmego Dnia. Sztuka – rewolucja – instytucja*, „Performer”, nr 19;
[online:] <https://grotowski.net/performer/performer-19/teatr-osmego-dnia-sztuka-rewolucja-instytucja/>
(dostęp: 22.05.2022).

Kozłowski J., Kołostowski A., NET, 1971, ulotka,
[cyt. za:] P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*,
Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018, s. 123.

Kwietniewski A.,
Eva /102-90-102/ zgodziła się na zdjęcia wyłącznie dla pieniędzy,
(b.m.) 1983,
[online:] <http://www.kulturazrzuty.pl/tworcy-kwietniewski.php/> (dostęp: 30.06.2021).

Nagranie mikro-spektaklu Ani Nowak „Ohne Titel”:
<https://komuna.warszawa.pl/spektakle/mikro-teatr-1-2-2-2-2-2/>

Strona internetowa *Teraz Poliz*, zakładka projektu „Dziwy polskie”:
<https://www.terazpoliz.com.pl/dziwypolskie.html/>