

Mateusz Borowski

Teatr na trybunie. Partycypacja w polskim teatrze
na przełomie XX i XXI wieku

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



Mateusz Borowski

Teatr na trybunie. Partycypacja w polskim teatrze na przełomie XX i XXI wieku

Z dzisiejszej perspektywy przełom XX i XXI wieku na polskich scenach instytucjonalnych uznać można za okres intensywnych transformacji i wprowadzanych z lepszym lub gorszym skutkiem reform na rozmaitych poziomach życia teatralnego. Jak mi się wydaje, część tych przemian pojawiła się w efekcie przejścia do nowego systemu ekonomiczno-politycznego na początku lat 90. XX wieku, które przyniosło ze sobą szereg nieznanych dotąd problemów i zjawisk typowych dla społeczeństw kapitalistycznych. Teatr nie wahał się ich podejmować, żeby zyskać aktualność i siłę społecznego oddziaływania.

Wymagało to w pierwszej kolejności wprowadzenia nowych konwencji dramatycznych i scenicznych, wypróbowanych już wcześniej w teatrach europejskich. Oczekiwanym rozwiązaniem dramaturgicznym i teatralnym dostarczyły w drugiej połowie lat 90. przede wszystkim teksty brytyjskich i niemieckich brutalistów. Nie tylko były one wystawiane na polskich scenach, lecz młodym polskim dramatopisarzom i reżyserom posłużyły także jako wzorzec dla tworzenia rodzimych spektakli, podejmujących najbardziej palące problemy społeczne i kulturowe.

Ta pierwsza fala przemian objęła głównie poziom rozwiązań estetycznych i strategii budowania świata przedstawionego, choć już wtedy twórcy teatralni mieli pełną świadomość, że gruntowna przemiana roli teatru nie jest możliwa bez głębokich modyfikacji samej instytucji teatralnej i zakresu jej zadań społecznych. W oczekiwaniu na te modyfikacje misja reformatorska w polskich teatrach ograniczała się do tworzenia okoliczności sprzyjających rozwojowi środowiska młodych twórców, którym oddawano do dyspozycji małe sceny w miejskich teatrach. Już wkrótce jednak okazało się, że same przemiany estetyki nie wystarczą, żeby scena stała się forum wymiany poglądów i obszarem istotnych interwencji obywatelskich w tkankę życia społecznego. Zmiana na lepsze oznaczała bowiem większą skuteczność w angażowaniu widzów w dialog na temat kwestii podstawowych dla narodowej czy lokalnej wspólnoty, a także przywrócenie wiary w teatr jako instytucję życia obywatelskiego. To zaś nie mogło się obyć bez wcześniejszego wykształcenia u widzów nowych nawyków odbiorczych. I nie chodziło tylko o osiągnięcie pożądanego efektu emocjonalnego zaangażowania, który wywoływały dramaty brutalistów i ich rodzime wersje, w typowo naturalistycznym stylu konfrontując widzów z tymi problemami, których nie chcieli dostrzegać w codziennym życiu. Nic zatem dziwnego, że w pierwszej dekadzie XXI wieku polski teatr zaczął usilnie poszukiwać takich sposobów angażowania widzów, które dawały im możliwość ingerencji w przebiegu

spektaklu, gdyż z artefaktu stać się on miał w założeniu wydarzeniem o społecznym i politycznym charakterze.

Ostatnia dekada w polskim teatrze to – jak mi się wydaje – czas wprowadzania na rozmaite sposoby takich rozwiązań, które zostały wypróbowane wcześniej albo w teatrach offowych, albo w coraz bardziej popularnych formach performansu. Cel wszakże pozostał ten sam: skuteczne wezwanie widzów do współdziałania w wydarzeniu teatralnym i skłonienie ich do tego, żeby jawnie okazywali swoje reakcje, albo przynajmniej pozwolili uczynić z nich integralną część przedstawienia. Aby to potwierdzić, dość przywołać spektakl *H.* (2004) Jana Klaty, rozgrywany w Stoczni Gdańskiej jako przedstawienie *site-specific*, z publicznością oprowadzaną w jego trakcie po terenie tego miejsca pamięci o najnowszej polskiej historii. Inną z kolei strategię wybrali twórcy Szybkiego Teatru Miejskiego, którzy pod auspicjami gdańskiego Teatru Wybrzeże przygotowywali w sezonie 2003/2004 dokumentalne przedstawienia w prywatnych mieszkaniach. Scenariusze do nich powstawały bowiem na podstawie rzeczywistych historii, które zbierali dziennikarze we współpracy z dramaturgami. Nawoływaniom do angażowania widzów uległy nawet tak tradycyjne instytucje artystyczne jak choćby Capella Cracoviensis, która zaczęła produkować reżyserowane przez Cezarego Tomaszewskiego koncerty muzyki poważnej w barze mlecznym (*Bar. okowa uczta*, 2012) czy w czasie spaceru po krakowskim Lasku Wolskim (*Naturzyści*, 2013). Wszystkie te przykłady świadczą o tym, że przez ostatnie dziesięć lat twórcy teatralni poszukiwali Świętego Graala partycypacji, przede wszystkim wychodząc z tradycyjnych sal teatralnych w przestrzeń publiczną, jakby na przekór doświadczeniom kontrkultury po raz kolejny uwierzyli w to, że sama zmiana relacji przestrzennych zachęci widzów do współdziałania i współtworzenia wydarzenia teatralnego.

Rozpowszechnienie się strategii teatru offowego i parateatru na scenach instytucjonalnych wynikało, jak sądzę, z coraz bardziej powszechnego mniemania, że aktywizacja widzów stanowi nie tylko wartość samą w sobie, lecz także probierz skuteczności oddziaływania twórców teatralnych. Niezlomna wiara w wartość partycypacji stała się już wkrótce akceptowanym przez wszystkich założeniem, swoistym aksjomatem współczesnego teatru polskiego, który aspiruje bodaj do miana jednej z tych instytucji społecznych, które krzewią ideały demokratycznego społeczeństwa obywatelskiego. Zresztą, jeśli odpowiednio rozszerzy się perspektywę spojrzenia na współczesne procesy społeczne, to można zobaczyć wyraźnie, że nie tylko polski teatr uległ ostatnio nieodpartemu urokowi partycypacji. Temu urokowi nie potrafiły się również oprzeć inne dziedziny artystyczne – dążenie do partycypacji dyktuje też kształt i przebieg wystaw sztuki współczesnej czy koncertów muzyki poważnej. Co istotne, mit partycypacji jako remedium na społeczne bolączki upowszechnił się ponadto w innych dziedzinach życia publicznego. Tak przynajmniej twierdzi jeden ze współczesnych teoretyków sztuki i architektury, Markus Miessen, który krytycznie przygląda się zjawiskom typowym dla tak zwanej „demokracji uczestniczącej”. Píše on wręcz o nękającym dziś wszystkie społeczeństwa zachodnie „koszmarze partycypacji”¹. Stała się ona bowiem nie tylko oczekiwanym typem postawy obywateli społeczeństw demokratycznych, lecz zmieniła się wręcz w nieznośne brzemię, coraz trudniejsze do udźwignięcia.

1 Markus Miessen, *The Nightmare of Participation*, Sternberg Press, Berlin 2010.

Zdaniem Miessena przymus aktywnego udziału w życiu społecznym to dziś podstawowe narzędzie wywierania nacisku społecznego i upowszechniania ideologii neoliberalnej demokracji. Jak przekonująco argumentuje, trudno dziś o takie zgromadzenia, podczas których uczestnicy jako partnerzy w dyskusji mogliby na równych prawach konfrontować własne poglądy w myśl podstawowych zasad demokracji. Jako wykształcony architekt pokazuje, w jaki sposób aktualnie projektowane przestrzenie urbanistyczne przewidują miejsca partycypacji, jednocześnie poddając ją kontroli za pomocą aparatury medialnej, sprzężonej z siecią cybernetyczną. Ścisłym obostrzeniom i kontroli podlegają podobnie wszelkie ingerencje w debatę publiczną, choć nadal przedstawia się je jako niezbywalne prawo każdego obywatela. Dlatego Miessen proponuje, żeby w sytuacji tak klarownego przymusu do współuczestniczenia w życiu społecznym zająć krytyczną postawę wobec wszelkich form partycypacji, nawet tych powszechnie zalecanych i promowanych jako fundamenty porządku demokratycznego. Zrozumienie konkretnych zasad i celu partycypacji w określonych inicjatywach publicznych uważa bowiem za sam fundament krytycznej świadomości politycznej. Do podobnych refleksji nad warunkami partycypacji zachęcają także projekty polskiego teatru, które usilnie starają się wyjść poza ramy instytucji i zaangażować publiczność w działania społeczne.

Nie chcę jednak w tym miejscu przyglądać się najnowszym projektom polskiego teatru, zastanawiając się nad tym, czy i w jakim stopniu propagują one tę normatywną wizję demokratycznej partycypacji. Zresztą, nie mam wcale wrażenia, jakoby praca Miessena musiała zachęcać do tak radykalnych ocen projektów społeczno-artystycznych. Niewątpliwie jednak skłania ona do zdystansowania się wobec jednoznacznie pozytywnego waloryzowania zjawiska partycypacji z jednej strony, zaś do przyjrzenia się bliżej jego kulturowej specyfice i różnym formom i funkcjom z drugiej. W kontekście polskiego teatru instytucjonalnego ostatniej dekady widać wyraźnie, że rozpowszechniło się w nim przekonanie o partycypacji, która miałaby polegać na bezpośrednim udziale widzów w wydarzeniu rozgrywającym się tu i teraz. Partycypacji, dzięki której aktorzy i widzowie wzajemnie na siebie oddziałują, a każdy wieczór w teatrze zmieniają w wydarzenie swoiste i niepowtarzalne; takiej – jednym słowem – która pozwala na komunikację między sceną i widownią bez najmniejszego pośrednictwa fikcji dramatycznej. Interesuje mnie jednak w tym momencie przede wszystkim pytanie o to, na ile ten ideał partycypacji, przeszczepiony w znacznej mierze na polski grunt wraz z koncepcją teatru postdramatycznego, da się zrealizować w ramach instytucji polskiego teatru, z całą jej swoistością historyczną i przypisywanymi jej funkcjami politycznymi.

Na to pytanie można spróbować odpowiedzieć pod jednym warunkiem. Należy przyrzeć się dokonującej się od początku XXI wieku spóźnionej recepcji twórczości Bertolta Brechta, zarówno jego dzieł, jak i rozważań teoretycznych. To właśnie metoda Brechta przeniknęła na polskie sceny pod wpływem spektakli Grażyny Kani, Wojtka Klemma czy Michała Zadary jako zestaw strategii, gwarantujących zaangażowanie polityczne widzów. Trudno jednak uznać, by radykalnie odmieniła oblicze polskiego teatru i wpłynęła na jego instytucjonalne uwarunkowania. Została raczej wybiórczo przyswojona, na tyle, żeby odnowić istniejące konwencje teatralne w ich wymiarze estetycznym, nie naruszając wszakże podstawowych zasad społecznego funkcjonowania teatru jako

instytucji. Można więc śmiało powiedzieć, że – pardoksalnie – zaszczerpienie modelu zaangażowanego czy angażującego teatru niemieckiego na polski grunt posłużyło podtrzymaniu dawnego, odziedziczonego w spadku po poprzednim systemie modelu teatru politycznego, a także wzmocniło jego dotychczasowe miejsce w ramach tradycyjnie definiowanego społeczeństwa obywatelskiego.

Należy przy tym pamiętać, że twórczość Brechta dotarła do Polski na przełomie XX i XXI wieku wraz z pokazywanymi w ramach gościnnych występów spektaklami niemieckich teatrów. Ich entuzjastyczna wręcz recepcja poza rodzimym dla nich kontekstem, recepcja koncentrująca się głównie na rozwiązaniach inscenizacyjnych, ułatwiła młodym reżyserom podchwycenie podstawowych zasad tworzenia V-efektu. Niestety, umykał im w znacznej mierze instytucjonalny aspekt funkcjonowania niemieckich scen, odmienny od polskiej tradycji i umożliwiający teatrowi inny typ działalności niż produkowanie przedstawień na podstawie – mniej lub bardziej zdekonstruowanych – tekstów. Dość przypomnieć, że w chwili, kiedy Brecht formułował swoją koncepcję teatru epickiego, wyraźnie przecież nawiązywał do istniejącego w niemieckiej tradycji pojęcia instytucji umoralniającej (*eine moralische Anstalt*), która służyć miała jako swoista szkoła dla obywateli. Oczywiście Brecht na swój sposób zinterpretował tę oświeceniową formułę, adaptując ją jeszcze przed II wojną światową do uwarunkowań społeczeństwa kapitalistycznego. Scena teatralna w jego koncepcji stać się miała kuźnią świadomości obywatelskiej określonego typu. Jej podstawowe zadanie polegało bowiem na uczeniu widzów wywiedzionych z marksizmu zasad dialektycznego myślenia oraz zgodnej z tą ideologią analizy aktualnych uwarunkowań społecznych. Koncepcja teatru Brechta nie przewidywała – wbrew rozpowszechnionej nadal opinii – dyktowania widzom określonego programu politycznego w formie klarownie wyłożonego przesłania. Chodziło mu raczej o to, żeby stworzyć dla nich odpowiednie warunki do zespołowych ćwiczeń w zasadach krytyki postaw życiowych. W tym sensie teatr epicki nie był nigdy teatrem narodowym, gdyż w najmniejszym stopniu nie służył konsolidacji obywateli wokół idei tożsamości narodowej. Owszem, Brecht zakładał, że działanie w teatrze to działanie wspólnotowe, lecz w swoim podstawowym założeniu miało ono kształcić postawy indywidualne, możliwe do efektywnego wykorzystania w codziennym życiu. Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, jeśli uwzględnić fakt, że w Polsce teatr obywatelski niejako z definicji zawsze był teatrem narodowym, zaś jego podstawowa koncepcja powstała w romantyzmie. Jak się należy spodziewać, nie miał on wiele wspólnego z teatrem oświeceniowym z ducha Diderota i Lessinga, który nieskutecznie promował niegdyś król Stanisław August Poniatowski i jego sojusznicy. Tym bardziej problematyczne okazało się przeszczepienie niemieckiej tradycji na polskie sceny po 1989 roku.

Zresztą nic dziwnego. Tego typu działania nadal pozostają na obrzeżach polskiego teatru jako instytucji i nie wchodzi właściwie do głównego obiegu działań artystycznych. Wcale nie dlatego, żeby brakowało przykładów tego typu działalności, podejmowanych przez teatry instytucjonalne. Jerzy Fedorowicz już na początku lat 90. XX wieku w ramach projektu *Terapia przez sztukę* przygotował w krakowskim Teatrze Ludowym przedstawienie wedle tekstu *Romea i Julii* Shakespeare'a z udziałem zwalczających się w Nowej Hucie ugrupowań skinów i punków. Podobne projekty prowadzone są regularnie przez teatr

Łaźnia Nowa, który realizuje w ten sposób misję integracji teatru z lokalną społecznością. To również projekt socjoterapeutyczny, w którym udział biorą wychowankowie organizacji Ocalić Szansę, głównie dzieci z ubogich domów. A to jedynie wybrane przykłady z Krakowa. Ludzie teatru, krytycy i widzowie traktują jednak te działania wyłącznie jako rodzaj społecznej terapii, w której teatr funkcjonuje zaledwie jako narzędzie społecznej przemiany, rezygnując właściwie z większości swoich ambicji artystycznych.

W tym miejscu widać wyraźnie, na czym polega różnica między tego typu inicjatywami partycypacyjnymi na polskich scenach, a podobnymi do nich projektami socjoterapeutycznymi za naszą zachodnią granicą. Jeden z najbardziej dziś znanych niemieckich reżyserów, Volker Lösch, przygotowuje podobne projekty jak Fedorowicz czy Łaźnia Nowa jako typowe zgoła realizacje repertuarowe, zaś krytycy traktują je na tych samych prawach, co inne produkcje teatralnego mainstreamu. Tak było choćby w przypadku *Medei* (2007), którą Lösch wystawił w Stuttgarcie z udziałem Turczynek z ortodoksyjnych, islamskich rodzin. Nie inaczej rzecz się miała dwa lata później w przypadku inscenizacji *Berlin Alexanderplatz* (2009) w berlińskiej Schaubühne, zrealizowanej z grupą byłych więźniów jako projekt artystyczny i resocjalizacyjny jednocześnie. Różnicę w statusie tego typu działań z pogranicza sztuki i życia społecznego trudno tłumaczyć tylko i wyłącznie ich wartościami artystycznymi i stosunkiem do nich krytyków teatralnych. Tak bowiem u nas, jak i za naszą zachodnią granicą stanowią one integralną część działalności teatrów publicznych. Ich porównanie świadczy jednak, jak mi się wydaje, o istotnych różnicach w rozumieniu teatru jako instytucji; instytucji, która powinna nie tylko pełnić określone funkcje społeczne, lecz także posiadać zdolność realizacji inicjatyw *stricte* obywatelskich. Dlatego chciałbym w tym miejscu, posługując się jednym tylko, ale znamionym przykładem zastanowić się nad tym, co warunkuje partycypację w polskim teatrze: które jej formy rozwijają się w ramach polskiego systemu teatralnego, stanowiąc jego integralną część, a które z różnych względów nie mogą zaistnieć.

Jako wiarygodny probierz szans na przekroczenie granicy między sztuką a życiem społecznym i zaangażowanie obywateli w dyskusję nad istotnym, aktualnym problemem, potraktować można jedno z najgłośniejszych przedstawień 2011 roku, spektakl *Tęczowa Trybuna 2012*, wyreżyserowany przez Monikę Strzępkę na podstawie tekstu Pawła Demirskiego. Nie od razu jednak udało się krytykom dostrzec w tym projekcie cechy inicjatywy obywatelskiej, podjętej i realizowanej przez teatr. W chwili premiery uznano *Tęczową Trybunę 2012* za klasyczny przykład teatru interwencyjnego, nigdy nie cenionego w Polsce zbyt wysoko. Piszący o niej na różnych łamach krytycy podkreślali przede wszystkim fakt, że Strzępka i Demirski bardzo szybko i w sposób nietypowy dla teatru zareagowali na aktualne wydarzenia i palące problemy społeczne. Z tego też względu zajmowali się przede wszystkim referowaniem kontekstu ich przedstawienia, na boku pozostawiając jego wartości artystyczne.

Na początku 2011 roku media obiegrała informacja o inicjatywie obywatelskiej, z którą wystąpił nieznany nikomu Pierwszy Gejowski Fanklub Polskiej Reprezentacji Narodowej w Piłce Nożnej. Ta niezależna organizacja w ramach projektu zatytułowanego *Tęczowa Trybuna 2012* postulowała, żeby w czasie zbliżających się Mistrzostw Europy w piłce nożnej, odbywających się w Polsce i na Ukrainie, na każdym stadionie

stworzyć specjalny sektor dla kibiców-gejów. Dzięki temu i oni będą mogli bezpiecznie wspierać drużynę narodową. Informację o tej inicjatywie przedstawiano i komentowano powszechnie jako swoiste kuriozum, zaś istniejące już organizacje LGBT właściwie nie zajęły w tej sprawie żadnego stanowiska, co *de facto* znaczy, że odmówiły jej symbolicznego nawet poparcia. Znalazła ona natomiast oddźwięk w zupełnie innym i dość nieoczekiwanym rejonie kultury. Już wkrótce podano bowiem do publicznej wiadomości, że we wrocławskim Teatrze Polskim trwają przygotowania do spektaklu Demirskiego i Strzępki, który podejmie inicjatywę *Tęczowej Trybuny 2012*, realizując przedstawienie pod takim właśnie tytułem.

Recenzenci i krytycy, którzy lepiej niż inni znali wcześniejsze przedsięwzięcia sceniczne Demirskiego i Strzępki, bez większego trudu dostrzegli to, co w projekcie *Tęczowa Trybuna 2012* mogło tych twórców zainteresować. Jak wcześniej demontowali oni mit romantyczny w spektaklu *Dziady. Ekshumacja* (2007) czy mit narodowy w *Niech żyje wojna!!!* (2010), tak teraz postanowili wziąć na cel rzekomą wolność obywatelską, oferowaną przez nowy, neoliberalny ład polityczno-ekonomiczny. I choć w swoim spektaklu w ramach scenicznej fikcji przedstawili dzieje gejowskiego fanklubu piłkarskiego, nie tyle bodaj chcieli występować w obronie określonej mniejszości, ile raczej poddać analizie ten konkretny przypadek, by postawić interesującą ich – i o wiele szerszą – diagnozę społeczną. Wyraźnie to sygnalizowała rama spektaklu w postaci swoistej kroniki filmowej. Wyświetlane na wiszącym nad sceną ekranie obrazy parad równości przeplatały się tu ze zdjęciami pokazującymi starcia kibiców, znane postacie polityków, głównie z rządzącej dziś koalicji, czy obrazy terenów zniszczonych powodzią jako widoczne efekty działań – czy raczej zaniechanych działań – rządu. W scenicznym ujęciu Demirskiego i Strzępki dzieje inicjatywy obywatelskiej *Tęczowa Trybuna 2012* potraktowane zostały klarownie jako koronny przykład funkcjonowania mitu demokratycznego państwa, w którym wspólnota funduje się na wykluczeniu mniejszości, lekceważąc jej prawa do aktywnego udziału w życiu publicznym.

O tym, że porażka inicjatywy obywatelskiej gejów-kibiców w spektaklu Demirskiego i Strzępki ma charakter ekonomiczno-polityczny, nie zaś wybitnie obyczajowy, wyraźnie przekonuje tyleż wybór bohaterów, ile rozłożenie racji w scenicznym sporze. Inicjatorzy ruchu *Tęczowa Trybuna 2012* to u Demirskiego i Strzępki właśnie przeciętni obywatele, wykonujący zwyczajne zawody lub bezrobotni, a więc tacy, którzy nie posiadają żadnych przywilejów, a przez to skazani zostali na piekło społecznego nieistnienia. To również reprezentanci tej warstwy społecznej, dla której doświadczeń brakło dotąd miejsca na scenie, bowiem nie mieściły się w perspektywie ich potencjalnego rzecznika, Krzysztofa Warlikowskiego, który robi teatr dla ekonomicznych i kulturowych elit. Tak przynajmniej podpowiadali twórcy *Tęczowej Trybuny 2012*. Świadczy o tym zarówno sparodiowany fragment głośnej inscenizacji *Oczyszczonych* Sarah Kane, jak i postać samego reżysera, który pojawia się na scenie, by dać dość bełkotliwy wywiad, deklarując chęć wspierania mniejszości w walce o jej prawa. Jednak główną antagonistką inicjatywy obywatelskiej stała się w *Tęczowej Trybunie 2012* Hanna Gronkiewicz-Waltz, prezydent Warszawy z ramienia rządzącej w kraju Platformy Obywatelskiej, ucharakteryzowana na Królową Kier z *Alicji w Krainie Czarów*. To ona reprezentuje tu aparat władzy i zachowawczą politykę elit, które starają się unikać tarć i konfliktów społecznych, żeby zachować wygodne *status quo*

i tym samym podtrzymać własne prawo do sprawowania władzy. Akcja *Tęczowej Trybuny 2012* ma zatem czytelną formę paraboli o brechtowskiej proweniencji, choć zamiast songów, przerywających i komentujących akcję, aktorzy wykonują tu piosenki w ramach fikcyjnego karaoke, śpiewając w języku oryginału. Mniej istotna wydaje się bowiem treść tych piosenek, ważniejsza jest emocjonalna ekspresja ich domorosłego wykonawcy, stanowiąca wyraz jego pogłębiającej się frustracji. Niewątpliwie potraktowanie emancypacji mniejszości seksualnych jako symptomu aktualnej sytuacji politycznej i wnikliwej diagnozy stanu społeczeństwa zadecydowało w dużej mierze o sukcesie tego spektaklu, nagrodzonego między innymi Grand Prix na jednym z najważniejszych krajowych festiwali teatralnych „Boska Komedia” w grudniu 2011 roku.

Celowo relacjonując historię i kształt spektaklu *Tęczowa Trybuna 2012* zgodnie z chronologią, bowiem wydany pod koniec 2011 roku i poświęcony w całości twórczości Strzępki i Demirskiego numer czasopisma „Notatnik Teatralny” zgoła inaczej przedstawia jego genezę i dzieje. Zresztą sami autorzy zdradzili prawdziwą wersję narodzin *Tęczowej Trybuny 2012* już nieco wcześniej, na łamach magazynu „Duży Format” w rozmowie dotyczącej całej ich twórczości. W „Notatniku Teatralnym” historię tę powtórzyli i częściowo uzupełnili Igor Stokfiszewski² i Ewa Siwek³, bezpośrednio zaangażowani w prace nad spektaklem. Zgodnie z ich relacją, rzekoma obywatelska inicjatywa *Tęczowa Trybuna 2012* narodziła się na jesieni 2010 roku z inspiracji Strzępki i Demirskiego oraz ich współpracowników z Teatru Polskiego we Wrocławiu. Chodziło o przygotowanie akcji-prowokacji o charakterze społecznym czy też o rodzaj eksperymentu socjologicznego. Fikcyjna inicjatywa obywatelska w nadziei na rychłe przekształcenie się w realny byt, podchwycony i rozwijany przez zainteresowanych nim obywateli, zaczęła funkcjonować jako swoista internetowa symulacja. Zrzeszeni w niej kibice-geje byli jedynie awatarami, kierowanymi przez organizatorów akcji. Ich nicki rozszyfrowała Siwek w specjalnej tabeli załączonej do tekstu na łamach „Notatnika Teatralnego”.

Na początku 2011 roku symulujące swoje realne istnienie stowarzyszenie zaczęło walczyć o medialną widzialność i poparcie organizacji LGBT, przede wszystkim Kampanii Przeciw Homofobii, jak też polskich i zagranicznych organizacji zrzeszających kibiców przy większych klubach sportowych. Zdecydowana większość tych instytucji radykalnie odcięła się od tego projektu. Relacja Siwek ujawniła również reakcje zrzeszeń kibiców konkurujących ze sobą klubów, które pojawienie się tej inicjatywy potraktowały jako pretekst do kontynuowania walki w imię swoich drużyn. Na przykład anonimowy nadawca, który przedstawił się jako reprezentant Stowarzyszenia Tylko Cracovia, przysłał oświadczenie z poparciem dla inicjatywy. Kiedy pojawiło się ono na stronie internetowej *Tęczowej Trybuny 2012*, rzeczywiste Stowarzyszenie Tylko Cracovia zagroziło wytoczeniem procesu o naruszenie dóbr osobistych. To tylko jeden przykład z wielu przytaczanych przez Siwek dowodów na to, jakie społeczne niepokoje wywołała inicjatywa Strzępki i Demirskiego, choć trudno nazwać je czymś innym niż burzą w przysłowiowej szklance wody.

2 Igor Stokfiszewski, *W stronę akcji bezpośredniej*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64–65, s. 100–111.

3 Ewa Siwek, *Klub Tęcza*, tamże, s. 112–149.

Trudno się zatem dziwić, że w tekście *W stronę akcji bezpośredniej* Stokfiszewski, jeden z „wtajemniczonych” w projekt, jednoznacznie stwierdził, że nawet jeśli spektakl Strzępki i Demirskiego odniósł znaczny sukces artystyczny, to kompletnie nie powiódł się ich zamiar przekroczenia granic teatru politycznego w stronę akcji bezpośredniej. I stało się tak nie tylko dlatego, że powołane do życia, fikcyjne stowarzyszenie nie zdołało doprowadzić do tego, by istotnie dla kibiców-gejów na piłkarskich stadionach zostały wyznaczone odrębne sektory. Nie udało im się również, co nawet ważniejsze, zmienić sposobu funkcjonowania instytucji teatru publicznego, którego zaplecze administracyjne i finansowe nie pozwoliło na to, by tę oddolną, obywatelską inicjatywę przeprowadzić na większą skalę. Zabrakło choćby pieniędzy na planowany mecz gejów z politykami, dzięki któremu inicjatywa miała szansę zyskać znacznie większą widoczność w sferze publicznej. Dlatego Stokfiszewski nie ma wątpliwości, że analizowaną porażkę należy ściśle powiązać z niegotowością polskiego teatru jako instytucji do przekroczenia granicy między sztuką a życiem politycznym. Jednocześnie w poczet sukcesów zaliczył bez wahania fakt, że projekt pozwolił wydobyć na jaw zasady (złego) funkcjonowania mechanizmów tak instytucji teatralnej, jak też demokracji w Polsce. A zatem – jak można sądzić – po części się opłacił.

Niewątpliwie nie tylko losy projektu, ale i lektura zgromadzonych przez redakcję „Notatnika Teatralnego” tekstów krytycznych i archiwaliów to ciekawy materiał do analizy stanu świadomości polskiego społeczeństwa u progu drugiej dekady XXI wieku. Jednak Stokfiszewski zupełnie nie wziął pod uwagę faktu, że materiały te pojawiły się na forum publicznym kilka dobrych miesięcy po premierze *Tęczowej Trybuny 2012*, która święciła swoje sukcesy nie jako planowana i analizowana przez niego akcja społeczna, lecz jako nagradzana na festiwalach klasyczna produkcja teatralna; jako typowa inscenizacja tekstu dramatycznego. Nawet jeśli poruszała ona emocje i sumienia widzów, to przecież nie przekroczyła ścisłych ram twórczości artystycznej. Z tego punktu widzenia opublikowane pod koniec 2011 roku archiwalia, które dotarły właściwie ledwo do garstki zainteresowanych czytelników pism teatralnych, trudno potraktować jako dowody na szeroki zasięg akcji społecznej. Stanowią one co najwyżej zbiór materiałów dokumentalnych, interesujących głównie dlatego, że na ich podstawie Strzępka i Demirski stworzyli znany i nagradzany spektakl. Dowodzi to niezbicie, że udratyzowanie zgromadzonych materiałów w ramach typowego wzorca epickiego i stworzenie emblematycznej fabuły stanowiło niezbędny warunek możliwości wprowadzenia poruszanych przez twórców spektaklu problemów na scenę, a zatem i w obręb publicznej debaty. Gdyby stało się inaczej, jak planowali twórcy *Tęczowej Trybuny 2012*, zapewne pozostałyby poza jej zasięgiem.

Nie idzie mi w tej chwili wcale o to, by wzorem Stokfiszewskiego sporządzić bardziej szczegółowy rachunek zysków i strat w trakcie realizacji projektu Demirskiego i Strzępki, czy też kwestionować sensowność inicjatywy, która w efekcie mogła prowadzić jedynie do planowej gettoizacji i stygmatyzacji części kibiców. Pewnie trudno nie zgodzić się z tezą Stokfiszewskiego, że to głównie uwarunkowania instytucjonalne teatru negatywnie zaważyły na losach projektu, zaś na „cichej” porażce inicjatywy społecznej zbudowano „głośny” spektakl teatralny o wysokiej randze artystycznej. Wydaje mi się jednak, że Stokfiszewski, podkreślając w kontekście akcji i spektaklu *Tęczowa Trybuna 2012* tylko i wyłącznie

ekonomiczno-administracyjny aspekt funkcjonowania instytucji teatralnej, zapomniał z kretesem o kwestii znacznie ważniejszej. Wyraźnie przecież zarówno nieudana akcja, jak też udany spektakl ujawniają zasady funkcjonowania określonego modelu relacji między teatrem a jego widzami jako obywatelami, świadomymi swojej roli w ramach demokratycznego społeczeństwa. Co zaś najistotniejsze w kontekście poruszanej przeze mnie problematyki umiejscowienia dramatopisarza w teatrze zaangażowanym, historia *Tęczowej Trybuny 2012* obrazuje właśnie to, na ile sama instytucja teatralna dopuszcza możliwość partycypacji widzów jedynie wtedy, gdy biorą oni udział w tradycyjnym spektaklu, prezentującym fikcyjną, typowo dramatyczną fabułę. Na podstawie rekonstrukcji historii powstania spektaklu można bowiem postawić zasadną tezę, że to instytucja teatru, domagająca się produkcji przedstawień, wymogła na twórcach stworzenie typowo epickiego dramatu w stylu Brechta. Niczym innym nie jest przecież fikcyjna historia gejowskiego fanklubu piłkarskiego, zaprezentowana jako parabola współczesnych stosunków społecznych, skierowana przeciwko aktualnej władzy politycznej. Jak się zatem okazuje, w tym przypadku nie miał większego znaczenia fakt, że spektakl powstawał bez istniejącej uprzednio podstawy tekstowej. Stała się ona produktem końcowym procesu prób, określając zarówno kształt przedstawienia, jak i jego status artefaktu w ramach teatru jako instytucji.

Morał z tej historii jest jeden: złudne okazuje się przekonanie, że samo odrzucenie podstawy tekstowej czy jej głęboka modyfikacja przez dramaturga wystarczą do tego, by skutecznie przemówić do widzów i wciągnąć ich w bezpośrednią interakcję. Zarówno oczekiwania publiczności, jak i wyznaczone teatrowi miejsce w ramach innych instytucji publicznych (ściśle powiązane z kwestiami finansowania kultury), dyktują określony kształt spektaklu, narzucając mu typowo dramatyczny charakter. Jednocześnie to właśnie instytucjonalne uwarunkowania teatru dyktują możliwości stworzenia w jego ramach wydarzenia o partycypacyjnym charakterze. Zamiast udziału w akcji społecznej, w spektaklu pojawiły się inne, typowo metateatralne formy angażowania widzów. Mogli, na przykład, wyrazić swoją opinię na tematy poruszane w przedstawieniu, wypełniając ankietę rozdawaną w trakcie spektaklu, choć nie mieli gwarancji, czy nie stanowi ona aby elementu fikcyjnego świata przedstawionego. Podobnie niektórzy z nich, przychodząc spóźnieni na drugą część spektaklu, mogli zostać „karnie” wezwani na scenę, by wspólnie z aktorami wykonać asanę „pies z głową w dół” (bowiem joga to wśród gejów rzekomo ulubiona forma rekreacji). Te metateatralne zabiegi miały wyraźnie charakter prześmiewczy i nie dawały publiczności okazji do podjęcia dyskusji na aktualne tematy społeczne. W najlepszym razie obnażały one ten aspekt funkcjonowania instytucji teatru, który eksperymenty partycypacyjne ostatniej dekady próbowały usilnie zneutralizować. Pokazywały bowiem, że na polskich scenach nadal obowiązuje hierarchiczna relacja, która widzów sprowadza do roli konsumentów teatralnego przekazu, bez prawa głosu i szansy na współdziałanie.

Główne różnice między polskim a niemieckim modelem łatwo pokazać, porównując *Tęczową Trybunę 2012* z jedną z akcji przygotowanych przez Christopha Schlingensiefela we współpracy z Volksbühne w 1998

roku⁴. Projekt Schlingensiefa *Chance 2000* niewiele miał wspólnego z tradycyjnym dziełem teatralnym, nawet takim, które wprost komentuje aktualne wydarzenia społeczne. Znacznie bliżej było mu do proponowanych przez Erwina Piscatora bezpośrednich akcji ingerujących w żywą tkankę społeczną. W przeciwieństwie do Strzępki i Demirskiego, Schlingensief od samego początku nie ukrywał, że z pełną świadomością umieścił swój projekt w instytucjonalnych ramach teatru, który oficjalnie sygnował i finansował kolejne etapy jego realizacji. W kontekście toczącej się wtedy kampanii wyborczej do niemieckich władz federalnych, Schlingensief założył i oficjalnie zarejestrował partię polityczną *Chance 2000 – Partei der Letzten Chance* (Szansa 2000 – Partia ostatniej szansy). Jej cel polegał na tym, żeby w dyskursie publicznym stworzyć miejsce dla osób marginalizowanych, zarówno chorych psychicznie, jak bezrobotnych czy niepełnosprawnych. Podzielona na wiele etapów akcja rozpoczęła się w trakcie występów zatytułowanych *Wahlkampfzirkus'98* (Cyrk kampanii wyborczej '98). W tym widowisku zorganizowanym w namiocie cyrkowym na terenie Prater Garten w Berlinie wzięli udział profesjonalni akrobaci i aktorzy Volksbühne. Po oficjalnej proklamacji partii i jej celów, Schlingensief jako jej przywódca udał się w podróż po Niemczech, organizując mityngi wyborcze i gromadząc liczbę podpisów konieczną do zarejestrowania komitetu wyborczego. Podczas wieczoru wyborczego 27 września 1998 roku w Volksbühne okazało się, że partia *Chance 2000* zdobyła aż 28 500 głosów. I choć następnie zrzekła się oficjalnie udziału we władzy, Schlingensief na jesieni 1998 roku założył w berlińskim Haus der Kulturen der Welten niezależne państwo *Chance*, które już wkrótce otworzyło swoje ambasadę w Sarajewie, Johannesburgu i Namibii.

Schlingensief w żadnym momencie nie ukrywał, że nie idzie mu wcale o to, żeby za sprawą akcji *Chance 2000* doprowadzić do zasadniczych zmian w strukturze społecznej, czy zreformować administrację państwową. Chodziło mu raczej o prowokację. Miała ona wymusić na przedstawicielach instytucji życia publicznego i mediów zajęcie jakiegoś stanowiska, sformułowanie wypowiedzi publicznej, która w stworzonym przez niego kontekście ilustrowałaby mechanizmy funkcjonowania społecznych wykluczeń. Stało się tak choćby wtedy, gdy władze zabroniły mu zrealizowania projektu wspólnej kąpieli sześciu milionów bezrobotnych w Jeziorze Wolfganga w St. Gilgen. W uzasadnieniu podkreślono zupełnie poważnie, że powodem odmowy wydania pozwolenia są obawy, jakoby taka kąpiel mogła doprowadzić do niebezpiecznego podwyższenia stanu wody w jeziorze i zalania daczy Helmuta Kohla. W odpowiedzi Schlingensief dokonał indywidualnej, symbolicznej kąpieli w imieniu wszystkich niemieckich bezrobotnych. Na spodziewane efekty medialnej nagonki nie musiał zresztą długo czekać. Wkrótce po tym, jak austriacki brukowiec „Kronen Zeitung” ogłosił na swoich łamach, że partia Schlingensiefa to lewicowi ekstremiści, burmistrz Salzburga Josef Dechant nie pozwolił zaprosić artysty na doroczny festiwal, grożąc wycofaniem dotacji w wysokości pół miliona euro. Zarówno planowane i przewidziane, jak też nieprzewidziane i zaskakujące reakcje z różnych

4 Por. Solveig Gade, *Próba sfery publicznej: o społecznościach i „kontr-społecznościach”*, w: „*Chance 2000*”, przeł. Anna Reichel, w: *Christoph Schlingensief. Sztuka bez granic*, red. Tara Forrest, Anna Teresa Scheer, Maltafundacja / Korporacja Ha!art, Poznań / Kraków 2011.

stron stanowiły integralną część projektu Schlingensiefela. Jak już jednak pisałem, podkreślał on wiele razy, że nie próbuje zrealizować konkretnego celu czy programu politycznego. We wszystkich swoich działaniach performatywnych starał się raczej poddać próbie sferę publiczną, by wydobyć na jaw wykluczające mechanizmy, stanowiące podszewkę demokratycznych procedur społeczeństwa obywatelskiego.

Porównanie *Tęczowej Trybuny 2012* i projektu *Chance 2000* pozwala pokazać podstawową – i moim zdaniem kluczową – różnicę w funkcjonowaniu dwóch typów instytucji teatralnych i odmienną ich relację z publicznością. Projekt Strzępki i Demirskiego pojawił się jako marginalna inicjatywa w ramach sezonu teatralnego, która w dodatku nie otrzymała oficjalnej sankcji ze strony Teatru Polskiego we Wrocławiu. Właśnie ten brak instytucjonalnej afiliacji spowodował, że dziś zarówno Stokfiszewski, jak i Siwek piszą o *Tęczowej Trybunie 2012* jako o organizacji fikcyjnej, o typowym teatralnym udaniu, które jedynie i z wyboru podszycowało się pod rzeczywistą inicjatywę obywatelską. Wyraźnie zatem ta inicjatywa, choć zrodzona w łonie teatru, nie naruszała w niczym jego podstawowej funkcji, czyli produkcji spektakli, eksploatowanych w stałym repertuarze i eksportowanych na festiwale. Nie zmieniała też w niczym zasad funkcjonowania teatru jako instytucji powołanej do produkcji artefaktów za pieniądze podatników, a więc biorącej udział w edukacji społeczeństwa w ramach utopijnego projektu wychowania estetycznego Friedricha Schillera. Tymczasem projekt *Chance 2000* właśnie dlatego zyskał rangę zjawiska ogólnonarodowego i zdobył sobie masowe poparcie, że z pełną odpowiedzialnością wykorzystał kapitał teatru i zaufanie publiczności do Volksbühne jako instytucji, pod której auspicjami był realizowany. Dlatego mógł też zrezygnować z posługiwania się fikcyjnymi tekstami czy nawet z publikowania materiałów powstałych w czasie prób jako świadectw swojej artystycznej działalności. W tym przypadku to właśnie teatr gromadził publiczność w ramach akcji, która stanowiła prawnie usankcjonowaną inicjatywę, jawnie tworząc wokół własnego projektu wspólnotę obywatelską.

Z tego punktu widzenia *Tęczowa Trybuna 2012* pozwala zobaczyć, że chyba nazbyt pośpiesznie teatr polski i dyskurs teatrologiczny położyły znak równości między partycypacją a brakiem fikcji dramatycznej. Jak niedawno przypominała Rebecca Schneider w pracy *Performing Remains* (2011)⁵, fikcja świata przedstawionego, nawet manifestacyjnie obnażona, może równie silnie angażować odbiorców i spełniać polityczną czy ideologiczną funkcję. Na dowód przywołała zaś takie performanse kulturowe, jak pokazywane rokrocznie inscenizacje bitwy pod Gettysburgiem, czy też takie projekty, jak *Hamlet* Wooster Group, stanowiący rekonstrukcję filmu Richarda Burtona. Prezentują się one jawnie jako fikcja i teatralne udanie, ale właśnie dzięki temu skutecznie narzucają widzom rolę aktywnych odbiorców i współuczestników wydarzenia. Dlatego nie chciałbym jednoznacznie oceniać całości projektu *Tęczowa Trybuna 2012* jako porażki i niepodważalnego świadectwa tego, że w polskim teatrze o obywatelskiej partycypacji nie może być mowy. Historia akcji i spektaklu Strzępki i Demirskiego raczej pogładowo obrazuje, jaki model partycypacji zyskał sankcję w polskim teatrze z jego swoistą genealogią i aktualnymi uwarunkowaniami instytucjonalnymi. Być może twórcom

5 Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London and New York 2011.

akcji społecznej *Tęczowa Trybuna 2012* nie udało się zgromadzić na forach internetowych wspólnoty obywateli. Jednak zupełnie wbrew ich intencjom projekt ten ostatecznie przybrał inną postać, kiedy dokumentację upubliczniono na łamach ogólnopolskiej prasy, zarówno codziennej, jak i specjalistycznej. W ten sposób zaczął on przypominać takie projekty partycypacyjne, które odbywają się w wyselekcjonowanym gronie uczestników, zaś ich szerokiej publiczności udostępniane są jedynie zapisy medialne bądź dokumentacja⁶. Nie oznacza to jednak braku siły społecznego oddziaływania. W przypadku *Tęczowej Trybuny 2012* to właśnie upublicznione dokumenty, zaświadczone o reakcjach rozmaitych organizacji i osób prywatnych na tę inicjatywę, okazały się cennym materiałem diagnozującym stan świadomości społeczeństwa polskiego i jego nastawienie tyłuż do mniejszości seksualnych i ich praw, ile do wszelkiego rodzaju oddolnych inicjatyw obywatelskich. Być może zatem spektakl *Strzępki i Demirskiego* w ostatecznym rozrachunku świadczy o tym, że w polskim teatrze partycypacja nie może obyć się bez komponentu fikcyjnego, który z jednej strony gwarantuje artystyczny charakter dzieła, z drugiej zaś stanowi narzędzie prowokowania odbiorców i zachęcania ich do współdziałania.

Bibliografia:

Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012.

Gade, Solveig, *Próba sfery publicznej: o społecznościach i „kontr-społecznościach”*, w: *Christoph Schlingensief. Sztuka bez granic*, red. Tara Forrest, Anna Teresa Scheer, Maltafundacja / Korporacja Ha!art, Poznań / Kraków 2011.

Miessen, Markus, *The Nightmare of Participation*, Sternberg Press, Berlin 2010.

Schneider, Rebecca, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London and New York 2011.

Siwek, Ewa, Klub Tęcza, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64–65.

Stokfiszewski, Igor, *W stronę akcji bezpośredniej*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64–65.

6 Por. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012, s. 256–257.