

Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie

Wrocławski Zeittheater



universitas

**Teatr zaangażowany
w Polsce i na świecie**

Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie

Wrocławski Zeittheater

redakcja

Magdalena Gołaczyńska

Justyna Kowal

Piotr Rudzki

Kraków

Wydanie publikacji zostało dofinansowane przez
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego

© Copyright by Towarzystwo Autorów i Wydawców
Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2021

ISBN 978-83-242-3663-3
e-ISBN 978-83-242-6543-5
TAiWPN UNIVERSITAS

Recenzje
dr hab. Dorota Fox, prof. UŚ
dr hab. Krystyna Latawiec, prof. UP

Opracowanie redakcyjne
Agnieszka Sabak

Skład i łamanie
Pracownia Słowa

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

www.universitas.com.pl

Justyna Kowal

WSTĘP

Książka, którą oddajemy w ręce Czytelników, jest pokłosiem Międzynarodowej Konferencji Naukowej *Wrocławski Zeittheater na tle współczesnego teatru zaangażowanego w Polsce i na świecie*, która odbyła się w dniach 6–7 listopada 2019 roku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, przy – *nomen omen* – zaangażowaniu i współpracy z Ośrodkiem Kultury i Sztuki we Wrocławiu oraz Muzeum Teatru im. H. Tomaszewskiego. Wrocław, w perspektywie tematyki konferencji, zdecydowanie wyróżniał się i wyróżnia na mapie Polski, w przeszłości za sprawą działalności Jerzego Grotowskiego, Teatru Kalambur, Pomarańczowej Alternatywy, obecnie – chociażby dzięki długiej walce zespołu artystycznego i widzów o Teatr Polski i działalność Teatru Polskiego w Podziemiu (opisanej w niniejszym tomie przez Magdę Piekarską). Celem przyświecającym spotkaniu badaczy i ludzi teatru z Polski, Ukrainy, Niemiec i Stanów Zjednoczonych nie było stawianie rozstrzygających i niepodlegających dyskusji diagnoz, tylko przyjrzenie się pewnej wariantowości zaangażowania teatru i angażowania poprzez teatr. Koncepcja tomu opiera się na migotliwości, współczesnej dynamice zjawiska. Jest to jedna z przyczyn i, w naszym przekonaniu, zalet heterogenicznej i przekrojowej struktury książki. Autorami tekstów są historycy, teoretycy i praktycy teatru, często osoby łączące te funkcje, niezależni dziennikarze. Czytelnik odnajdzie tu teksty poświęcone teatrowi instytucjonalnemu, offowemu, amatorskiemu, performansowi, operze (podejmowanie palących problemów współczesności jako sposób na

unowocześnienie skostniałej konwencji operowej opisuje Ramona Słobodzian) czy społecznie angażującej działalności podmiotów kultury, wykraczającej znacznie poza przygotowywanie przedstawień. Zgromadzone artykuły proponują perspektywę lokalną, ogólnopolską, europejską aż do globalnej. Tę mnogość perspektyw, wynikającą chociażby ze zróżnicowania profesji autorów tekstów, pogłębia dodatkowy aspekt, istotny dla refleksji o sztuce w ogólności, ale dla analizy dzieła teatralnego – fundamentalny, ze względu na równoczesność aktu kreacji i percepcji. W książce uwzględniona została ta podwójna optyka. Spojrzenie „kreatorów” (zarówno dzieła sztuki, jak i procesu społecznego) współgra z ujęciami, odczytaniem i dekodowaniem przejawów zaangażowania teatru przez „odbiorców”, krytyków i badaczy.

Artykuły i szkice zostały uporządkowane w trzy bloki tematyczne, zorganizowane wokół zagadnień stanowiących swego rodzaju dominanty. Pierwsza część poświęcona jest kwestii napięcia między teatrem a politycznością, rozumianą wielorako, jednak znacznie szerzej niż obiegowe i dominujące w dyskursie medialnym pojęcie „partyjności”. Drugi blok odzwierciedla hipotezę, że „zaangażowanie teatru” jest pojęciem pustym, dopóki nie zostanie wypełnione przez konkretną działalność artystyczną – zawiera teksty bacznych obserwatorów lub praktyków czynnie uczestniczących w opisywanych zjawiskach. W trzeciej części znalazły się studia przypadków ilustrujących wspomnianą wariantywność zaangażowania poświęcone teatrowi współczesnemu bądź analizujące przedstawienia z przeszłości z punktu widzenia terażniejszości.

Historyczny punkt wyjścia dla rozważań stanowi idea *Zeittheater*, wywodząca się z założeń niemieckiej awangardy teatralnej pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Propagowana przez Erwina Piscatora koncepcja teatru reagującego na zdarzenia „tu” i „teraz”, intensywnie zaangażowana w spory ideologiczne, obronę uciśnionych i uciszanych, wykorzystująca innowacyjne tworzywo teatralne przy konstrukcji faktomontażu: elementy kronik filmowych, autentyczne fotografie, fragmenty prasowych doniesień, została zaadaptowana w Polsce dzięki Leonowi Schillerowi (temat klasycznego, historycznego *Zeittheater* i jego recepcji podejmuje Barbara Michalczyk). Liczący sto lat *Zeittheater* można uznać za dalekiego krewnego lub starszego brata współczesnego *teatru.doc*, bardzo popularnego w ostatnim dziesięcioleciu.

Kolejna istotna tradycja teatru zaangażowanego/politycznego/społecznego wiąże się z czasem PRL-u (temu okresowi i działalności gdańskich teatrów studenckich poświęcony jest artykuł Barbary

Świąder-Puchowskiej). Prawdopodobnie ten fragment historii, z „genetycznego” punktu widzenia stanowiący pewnego rodzaju zaburzenie, miał ważny wpływ na polski (oczywiście, tylko w wersji uproszczonej i spłyconej) stosunek do teatru społecznie zaangażowanego; w skrajnych postaciach jawił się jako tania propaganda, zaprzęganie teatru w służbie ideologii lub opozycyjne operowanie aluzją i mową ezopową. Pełny, obiektywny obraz rzeczywistości uzupełniają, tylko przykładowo, aktywności teatrów studenckich, działalność Teatru Wegajty, Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice czy twórczość Jerzego Grotowskiego, który notabene we wczesnym okresie opolskim wyreżyserował i współtworzył także kilka faktomontaży¹, formalnie i ideowo bliskich koncepcji klasycznego *Zeittheater*.

Po 1989 roku artyści teatru wykonują gest „zrzczenia z ramion płaszcza Konrada” i zwracają się w stronę problemów uniwersalnych, choć trudno jednoznacznie zgodzić się ze stwierdzeniem, że podobny zwrot oznacza całkowite zerwanie z chęcią realnego wpływu na rzeczywistość. Ta tendencja zmienia się na przełomie wieków i po kilkunastu latach doprowadza do ponownego zainteresowania mocą sprawczą teatru i jego ingerencją w rzeczywistość.

Pojawiające się w tytule tomu hasło „teatr zaangażowany” (proponowane jako szersze znaczeniowo i pozbawione ściśle historycznej konotacji, w zamian za towarzyszące konferencji określenie *Zeittheater*) odsyła automatycznie do znacznie szerszego kulturowego kontekstu – odwiecznego napięcia między etyką a estetyką (lub bardziej precyzyjnie – polityką a estetyką). Pytanie o autonomię sztuki, stopień jej wyemancypowania względem przestrzeni społecznej czy szeroko rozumianej sfery politycznej padało nie raz, w przeróżnych warunkach i okolicznościach, pomimo to ciągle powraca jako pytanie fundamentalne, determinujące ogląd twórczości artystycznej. W 2008 roku do tej kwestii odniósł się Paweł Mościcki:

(...) czy sztuka może jednocześnie być zaangażowana politycznie i pozostawać sztuką wysokiej próby (cokolwiek znaczą obie te formuły)? Czy może zachować swoją „wartość artystyczną”, wchodząc w przestrzeń dyskursów politycznych? Czy polityczna skuteczność i estetyczna subtelność mogą się

¹ Zob. A. Wójtowicz, *Estrady publicystyczne. Rekonesans*, „Kwartalnik Opolski” 2018, nr 4, s. 71–79.

ze sobą łączyć, czy też tworzenie sztuki o wymiarze społeczno-politycznym z góry wyklucza możliwość tworzenia „prawdziwej sztuki”².

Według Mościckiego błędna diagnoza (wywołana bardzo wąską perspektywą) zakłada alternatywę popartą myśleniem w systemie „zero-jedynkowym” – „wszystko albo nic”. Najprostszą repliką, wprowadzającą pewien kompromis między radykalnymi stanowiskami – i jednocześnie niepozbawioną racji – jest stwierdzenie, że każde dzieło sztuki (niezależnie od oceny jego jakości) jest faktem społecznym ze względu na określony i niepowtarzalny kontekst, w którym powstaje.

Wydawać by się mogło, że w dobie ugruntowania się w dyskursie krytycznym i naukowym pojęć takich jak *community arts* czy „artywizm” dalsza eksploracja i roztrząsanie zagadnienia pozbawione jest sensu, stąd propozycja zmiany spojrzenia i przyjęcia perspektywy zwrotu performatywnego podyktowana kilkoma powodami. Po pierwsze – według Ewy Domańskiej – zwrot performatywny był sam w sobie gestem politycznym:

Jest to zatem projekt typowo marksowski i w tym kontekście można powiedzieć, że „zwrot performatywny” jest symbolem „lewicowości” nowej humanistyki oraz efektem i elementem procesu jej upolitycznienia. Polityka jest bowiem przestrzenią, gdzie sprawczość i performatywność podmiotów jest egzekwowana, zaś performans okazuje się przestrzenią oporu, buntu; aktem politycznym³.

Po drugie, jego podstawowym założeniem jest wywieranie wpływu (na ten aspekt performatywności w swoim tekście zwraca uwagę Justyna Kowal), przekraczanie granic zwyczajowo uważanych za nienaruszalne, realna zmiana rzeczywistości, w tym kontekście – poprzez dzieło sztuki. Dzięki temu aspektowi można go postrzegać jako preludeum do „zwrotu społecznego” we wszystkich dziedzinach artystycznych, rozumianego jako chęć angażowania obywateli w procesy twórcze⁴. Trzecim powodem

² P. Mościcki, *Zaangażowanie i autonomia teatru*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1, <https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/32/97> (dostęp: 21.08.2020).

³ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Druge” 2007, nr 5, s. 56.

⁴ I. Stokfiszewski, *Prawo do kultury*, Warszawa 2018, s. 117.

jest rezygnacja z postrzegania kultury w kategoriach „tekstów” czy zastanych, wspomnianych już faktów na rzecz procesualnego oglądu przedmiotu, podlegającego ciągłym redefinicjom i ewolucjom. Stąd ponowne stawianie pytania o napięcie między etyką a estetyką wydaje się ciągle zasadne; jego forma, a przede wszystkim odpowiedzi (koniecznie w liczbie mnogiej) ulegają i będą ulegać zmianie wraz z pędzącą rzeczywistością i procesem artystycznym. Po czwarte, osadzona w polu społecznym performatywność, chcąc nie chcąc, stawia w pozycji uprzywilejowanej sztuki widowiskowe.

W tym kontekście warto przywołać jeden z kluczowych elementów złożonej teorii performatywności: zaprojektowany przez Richarda Schechnera diagram pętli nieskończoności, obrazujący przepływ energii między dramatem społecznym a estetycznym⁵. Jawne działania społeczne i polityczne stają się źródłem inspiracji dla artystów i wynurzają się ze sfery wirtualnej w inscenizacji. Z kolei rzeczywiste techniki teatralne powracają w działalności aktywistów społecznych w celu wzmocnienia znaczenia dramatu społecznego. Proces ten jest samonapędzającą się machiną, ideą permanentnego związku dyskursu społecznego i estetycznego.

Teatr jako – posługując się klasyczną terminologią Tadeusza Kowzana – sztuka „czasowo-przestrzenna” zakładająca równoczesność aktów kreacji i percepcji, ma zdolność tworzenia niepowtarzalnej wspólnoty, wspólnoty „tu” i „teraz”. Eugenio Barba mawiał, że teatr to „kwadratura koła”, „praktyczny sposób życia we wspólnocie”, sposób „stworzenia własnego mikroskopijnego «a-społeczeństwa», pozwalającego wypróbować życie, którego się pragnie”⁶. W obrębie samego przedstawienia nie istnieją podziały na „sztukę dla społeczności”, „sztukę ze społecznością” czy „sztukę o społeczności” – widowisko, jako jedyne, łączy wszystkie te aspekty. Warto w tym kontekście przytoczyć słowa Hannah Arendt wskazujące na nierozwalny związek teatru i sfery społecznej, swego rodzaju równowagę pomiędzy „teatralnym wymiarem społeczeństwa” i „społecznym wymiarem teatru”. W *Kondycji ludzkiej*, we fragmencie *Sieć międzyludzkich więzi i odgrywanie historii* poświęconym działaniu Arendt pisze:

⁵ R. Schechner, *Selektywna nieuwaga. Dramat społeczny a dramat estetyczny* (1976), przeł. M. Kacwin-Duman, „Didaskalia” 2016, nr 135, s. 2–12.

⁶ E. Barba, *Teatr polis i świątynia metropolii*, w: tegoż, *Teatr. Samotność, rzemiosło, bunt*, przeł. G. Godlewski i in., Warszawa 2003, s. 63, cyt. za: I. Stokfiszewski, *Prawo do kultury*, dz. cyt., s. 139.

Działanie i mowa odbywają się pomiędzy ludźmi, jako że są ku nim skierowane i zachowują zdolność do ujawniania działającego nawet wtedy, gdy ich treść jest wyłącznie „obiektywna”, dotyczy świata rzeczy, w którym ludzie się poruszają, który fizycznie rozpościera się między nimi i z którego pochodzą ich obiektywne, światowe interesy. Interesy te stanowią coś, co *inter-est* w najbardziej dosłownym znaczeniu tego słowa, co leży „pomiędzy” ludźmi, zatem może ich ze sobą wiązać i łączyć [wyróżnienie – J.K]⁷.

Podkreślenie roli działania i mowy jako aktywności podjętej zawsze wobec drugiego człowieka, uwidocznienie tego, co leży „pomiędzy”, i jednocześnie kryje w sobie potencjał tworzenia wspólnoty zaskakująco zbliża język opisu do teorii performantowości. Zakończenie i podsumowanie fragmentu stanowi jednoznaczne wyróżnienie społecznej rangi teatru:

(...) teatr jest sztuką polityczną *par excellence*; polityczna sfera ludzkiego życia zostaje tu tylko przeniesiona w sztukę. Jest on jedyną sztuką, której jedynym tematem jest człowiek w jego powiązaniach z innymi ludźmi⁸.

Demokratyczny charakter teatru nie ogranicza się do samego dzieła sztuki; w szerokim ujęciu można mówić o wspomnianej wcześniej wariantowości zaangażowania (konkretnym realizacjom, modalnościom praktyk angażujących we współczesnym polskim teatrze poświęcony jest tekst Anety Głowackiej) i związków z tkanką społeczną. Spektakl może przyjmować podwójną pozycję względem przemian w dyskursie sfery publicznej, objawić się jako efekt, potrzeba przetłumaczenia, utrwalenia bądź zanegowania problemu publicznego (rozwój teatru dokumentalnego jako reakcję na ukraińską Rewolucję Godności z 2014 roku opisuje Svitłana Maksymenko) lub jako przyczynek do zmian. W artystycznej Utopii każde dzieło teatralne byłoby zarzewiem buntu i wywoływałoby realną, spektakularną zmianę, jak romantyczna „bitwa o *Hernaniego*” czy zdjęcie z afisza Dejmkowski *Dziadów*. Ostatnie dziesięciolecie pokazuje, że spektakl może stać w centrum intensywnego sporu ideologicznego (co ciekawe, często wywoływanego przez jednostki, które ze spektaklem

⁷ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Warszawa 2010, s. 212–213.

⁸ Tamże, s. 218.

nie miały żadnej styczności), jak działo się w przypadku *Golgoty Picnic, Kłątwy* czy *Śmierci i dziewczyny*.

Analizowane w artykule Piotra Rudzkiego związki teatru jako instytucji z polityką (rozumianą najprościej jako walka o władzę różnego rodzaju ugrupowań i partii), gospodarką i ekonomią nie ulegają wątpliwości. Kwestie finansowania i wewnętrznej organizacji nigdy nie podlegają zasadzie „sztuki dla sztuki”. Teatr jako instytucja nierzadko pełni funkcję animatora kultury i forum dla społecznej debaty, nie ogranicza swojej roli do produkcji, reaktywuje zapomniane rewiry przestrzeni miejskich, organizuje wydarzenia towarzyszące angażujące widzów i mieszkańców dzielnic, jak chociażby Teatr Łażnia Nowa w Nowej Hucie czy Teatr Powszechny w Warszawie, promujący swoją działalność hasłem „Teatr, który się wtrąca” (w tomie podobną działalność instytucji jako centrum kulturotwórczego omawia Magdalena Grenda na przykładzie poznańskiej Sceny Roboczej). W postaci teatrów offowych realizuje ideał nieprzymuszonych więzi *communitas*, grupy połączonej wspólną sprawą i dążeniami i – jak Teatr Polski w Podziemiu określił Rudzki – „instytucji bez instytucji” (teatrowi alternatywnemu, jego tradycjom zaangażowania i próbom scalenia środowiska poświęca swój artykuł Maciej Dziaczko). Na peryferiach często objawia się jako inicjatywa oddolna (*grassroots theatre*), aktywizuje lokalne społeczności, pozwala na obywatelską ekspresję twórczą, integruje przedstawicieli różnych pokoleń, profesji, podtrzymuje pamięć o mikrohistoriach (przykład Teatru Naumionego z Orontowic opisany przez Iwonę Woźniak). Osobliwością są przypadki, kiedy to teatr stara się stworzyć polityczny performans, stanowi symulakrum społecznej zmiany. Kreuje rzeczywistość gry, do której podjęcia zaprasza nie tylko widza, ale także całą opinię publiczną – jak działo się w przypadku spektaklu *Tęczowa Trybuna 2012* duetu Strzępka–Demirski i akcji-mistyfikacji powołania do życia gejowskiego sektora kibiców piłki nożnej⁹.

Modeli i sposobów zaangażowania (i angażowania) teatru jest jeszcze wiele, ich liczba będzie się zapewne powiększać wraz ze zmieniającą się rzeczywistością, ewolucją wrażliwości i nowymi wyzwaniem, jakie „teraźniejszość” będzie stawiać sztuce.

⁹ Zob. E. Siwek, *Klub Tęcza*, „Notatnik Teatralny” 2011, nr 64–65, s. 112–149; P. Rudzki, *Opresja made in Poland: Utwór o Matce i Ojczyźnie* Jana Klaty oraz *Tęczowa Trybuna 2012* Moniki Strzępki, w: *Między filmem i teatrem II*, red. S. Bobowski, P. Rudzki, Wrocław 2014, s. 309–326.

I
TEATR I POLITYKA

Aneta Głowacka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

TEATR POLITYCZNY JAKO DETEKTOR ZMIAN SPOŁECZNYCH

Teatr polityczny w Polsce ma długą tradycję, jakkolwiek dopiero na początku XXI wieku ten rodzaj teatru rozwinął się w szeroki nurt artystycznych poszukiwań. Mam tu przede wszystkim na myśli różnorodność artystycznych strategii i taktyk wykraczających poza mechanizmy wypracowane chociażby w czasach komunizmu, a więc szyfrowania refleksji i komentarzy na temat współczesności w aluzji, niedopowiedzeniu, paraboli czy w historycznym kostiumie, które doskonale były odczytywane przez publiczność. Ostatnie trzydziestolecie w teatrze zawoocowało wielością perspektyw, poruszanych tematów, wykorzystywanych konwencji i form ujawniających i uruchamiających różne typy politycznej modalności. Zdaniem Any Vujanović te modalności to zarówno strategie przyjmowane przez twórców, jak i kierunki interpretacji krytyków oraz teoretyków sztuki, które rzadko występują rozdzielnie¹. Serbska badaczka, analizując relacje współczesnego performansu i polityki, pisze o trzech typach modalności. Wydaje się, że mogą one posłużyć do scharakteryzowania teatru politycznego również w Polsce.

Pierwsza z wymienionych przez Vujanović modalności traktuje sztukę jako szczególny typ dyskursu społecznego, który może podejmować

¹ A. Vujanović, *O polityczności współczesnego performansu*, w: *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, przeł. M. Paprota, Warszawa–Poznań–Lublin 2018, s. 19.

kwestie społeczne i tematyzować ważne dla społeczeństwa problemy (dyktatura, niesprawiedliwość, nietolerancja, ksenofobia, rasizm, faszyzm). Zadaniem sztuki „byłoby wówczas upowszechnianie świadomości i przedstawienie krytycznego komentarza dotyczącego konkretnego problemu społecznego”². Polityczność sztuki realizuje się w treści przedstawienia i podejmowanych tematach. Druga z modalności dotyczy materialności, a więc formy i organizacji sztuki. W takiej sytuacji:

(...) performans – nawet wtedy, gdy nie zawiera konkretnych treści politycznych – może oddziaływać politycznie, jeśli jest w stanie podważać produkcję hegemonicznych znaczących i uprawomocnionych porządków znaczenia, czy też naruszać zwyczajowe porządki percepcji i recepcji – a nawet wprowadzać nowe³.

Wówczas ważny jest sposób realizacji, podmiot mówiący (kto, w czym imieniu i z jakiej pozycji się wypowiada) oraz kontekst. Trzeci rodzaj modalności dotyczy systemu produkcji (kto finansuje działania artystyczne i w jakich ramach, czy przedstawienie jest wynikiem pracy zespołowej z dominującym liderem czy efektem współpracy działającego na bardziej demokratycznych zasadach kolektywu artystycznego), wynikającego z tego systemu podejmowania decyzji, współpracy różnych podmiotów, sieciowania, a wreszcie – pozycji performansu na rynku artystycznym. Może przecież zdarzyć się, że ukończone dzieło wyraża treści rewolucyjne i emancypacyjne, praca nad nim jest jednak zorganizowana w sposób hierarchiczny, utrwalający stary wzorzec i porządek oparty na przywództwie⁴.

Na przestrzeni czasu nietrudno dostrzec przemiany teatru politycznego w Polsce, co z jednej strony ma związek z pojawianiem się kolejnych pokoleń artystów i zmianą interesującego ich języka teatru, estetyki, tematów oraz punktów odniesienia, również tych artystycznych. Z drugiej – wiąże się ze zmieniającą się sytuacją społeczno-polityczną kraju oraz świadomością społeczeństwa, którego zarówno twórcy, jak i krytycy czy teoretycy sztuki, są przecież częścią. Vujanović, powołując się na koncepcję Jacques’a Rancière’a dotyczącą politycznego wymiaru

² Tamże, s. 20.

³ Tamże, s. 22.

⁴ Tamże, s. 25.

estetyki⁵, zauważa rzecz dość oczywistą, że „praktyki artystyczne są «sposobami działania», które ingerują w ogólny podział sposobów działania i w ich relacje ze sposobami bycia oraz formami widzialności”⁶, co powoduje, że w ostatnim czasie „sztuka coraz mocniej osadza się w tym, co polityczne, i tym samym staje się jednym z poligonów doświadczalnych czy też pól bitwy o praktyki polityczne w społeczeństwie Zachodnim”⁷.

Po 1989 roku artyści, również ci, którzy wprowadzili do teatru nowe tematy i estetykę, a więc: Anna Augustynowicz, Grzegorz Jarzyna, Krzysztof Warlikowski czy Paweł Łysak współpracujący wówczas z Pawłem Wodzińskim, dość długo unikali bezpośredniego zaangażowania się w politykę i komentowania na scenie tego, co dzieje się w sferze publicznej. Nie znaczy to jednak, że następstwa przemian ustrojowych, gospodarczych i społecznych nie były pokazywane w inny sposób – artyści ujawniali mechanizmy opresji przede wszystkim w sferze obyczajowej (obiektem oglądu stało się chociażby ciało, płeć czy seksualność poddane działaniu społecznych i religijnych rygorów), przy okazji sugerując istnienie w przestrzeni publicznej wypartych problemów i marginalizowanych głosów. Estetyka znalazła się w polu polityki, w tym sensie, że zajęła się ponownym „dzieleniem postrzegalnego”, a więc ujawnianiem tego, co wspólne, i wskazywaniem istniejących podziałów⁸. Krystian Lupa, komentując tamten okres w sztuce, mówił, że „Konwencje teatru psychologicznego, pokazującego człowieka zamkniętego w sferze oficjalnych ekspresji, stały się niewiarygodne”. W związku z tym pojawiła się potrzeba penetracji marginalnych doświadczeń ludzkich, w których, jak się okazało, kumulowały się lęki dotyczące różnych grup społecznych. Towarzyszyło temu „zaufanie do tego, co się odbywa w ciele”⁹. Z kolei Krystyna Duniec i Joanna Krakowska tłumaczyły koncentrację teatru z lat 90. XX wieku na tematach eksplorujących sferę prywatną, obyczajową wpływem na sztukę procesów społecznych i politycznych:

⁵ Zob. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. P. Mościcki, J. Kutyla, przedm. A. Żmijewski, posł. S. Žižek, Warszawa 2007.

⁶ Tenże, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 70.

⁷ A. Vujanović, *O polityczności współczesnego performansu*, dz. cyt., s. 19.

⁸ Zob. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, dz. cyt., s. 69.

⁹ K. Lupa, *Trzeba kondycji wariata*, rozm. M. Zielińska, „Teatr” 2000, nr 9, cyt. za: J. Woźnicka, *Między przyswojeniem a odrzuceniem, w: 20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 382.

Celebrowanie konsensusu, retoryka bezalternatywności w sferze gospodarki, a zarazem sprowadzenie ideologicznych sporów do przeciwstawiania zdrowego rozsądku oszołomom sprawiały, że co najmniej na kilka lat podstawowe terytoria politycznej i światopoglądowej ekspansji – jak historia i historyczne rozliczenia, tożsamość narodowa, ład społeczny i ekonomiczny – zostały wyłączone z poważnej refleksji i debaty¹⁰.

Dopiero pojawienie się nowej dramaturgii, w tym twórczości między innymi Pawła Demirskiego, Doroty Masłowskiej czy Przemysława Wojcieszka, otworzyło teatr na nowe tematy i bohaterów, wśród których znalazły się osoby ignorowane przez państwowy system: mieszkańcy małych miast i popegeerowskich wsi, bezrobotni czy emigranci zarobkowi. Teatr pokazywał swoją lewicową twarz, oddając głos wykluczonym z debaty publicznej. Działania artystyczne nie prowadziły jednak do przekształcania stosunków społecznych, a jedynie ujawniały ślepe plamki publicznej debaty. Mocne wejście do teatru reżyserki Moniki Strzępki w duecie z Demirskim, którzy rozprawiali się z transformacją ustrojową i odpowiedzialnością elit za sytuację polskiego społeczeństwa, narodowymi mitami i fantazmatami, oraz spektakle Jana Klaty podważające tożsamościowe narracje, mity i symbole polskości, nadały dynamiczny bieg teatrowi politycznemu w Polsce. W kręgu nowych tematów znalazł się neoliberalizm polityczny i gospodarczy, wolny rynek i konsumpcjonizm, polskie obsesje i kompleksy, obywatelskie uśpienie i religijna powierzchowność. Teatr został potraktowany jako miejsce społecznej debaty, gdzie w strefę widzialności przesuwa się drażliwe tematy, prowokuje, podważa dogmaty i reinterpretuje oczywistości.

Z czasem krytycy zaczęli jednak narzekać, że teatr, który na początku XXI wieku był zaangażowany i krytyczny, przestał prowokować do namysłu nad rzeczywistością, raczej przekonywał przekonanych, aniżeli wyznaczał, stymulował albo chociażby ujawniał nowe linie społecznych konfliktów. Duniec, diagnozując tę sytuację, stwierdziła, że teatr, który do tej pory podważał „mity założycielskie polskości ufundowane na martyrologicznych narracjach”, owocował przedstawieniami dekonstruującymi „utopię obywatelskiej demokracji, kompleksy, konformizm, ekonomiczną i egzystencjalną opresję, inteligencją i katolicką hipokryzję elit” z czasem stracił swój pazur, a to, co mogło mieć charakter rewolucyjny,

¹⁰ K. Duniec, J. Krakowska, *Soc, sex i historia*, Warszawa 2014, s. 232.

zaczęło przerażać się w tematyczną i interpretacyjną monotonię¹¹. Teatr krytyczny przestał budzić irytację, niepokój i konieczność opowiedzenia się wobec przedstawianych treści, stając się raczej terapeutycznym wentylem „dla odreagowania frustracji albo źródłem dobrej, niejednokrotnie kabaretowej zabawy. Konfliktowy model partycypacji zastąpił konsensualny spadek twórczej interakcji”¹².

Wyczerpywał się język teatru krytycznego i w pewnym sensie ulegał konwencjonalizacji. Gdyby wziąć pod uwagę tylko warstwę estetyczną przedstawień, stosowane przez artystów środki wyrazu, które jeszcze w poprzednim dziesięcioleciu uważano za radykalne (choćby wykorzystywane przez Strzępkę estradowe konwencje i formy), należałoby stwierdzić, że zostały przyswojone i zaakceptowane przez publiczność, a najbardziej obrazoburczy reżyserzy zyskali miano klasyków. Teatr, jeszcze niedawno rozszczelniający dotychczasowe relacje między sztuką a jej odbiorcami, rozbijający oczywistości (na przykład niezwykle silny jeszcze w latach 90. XX wieku podział na sztukę wysoką i niską, który odwzorowywał hierarchiczny porządek społeczny), został wchłonięty i zneutralizowany. Sztuka „jako materialność zapowiadająca inną konfigurację wspólnoty”¹³ nie spowodowała pojawienia się nowych głosów wypełniających publiczną przestrzeń, które mogłyby mówić „o tym, co wspólne”, a nie tylko być głosem (do pewnego momentu) sygnalizującym ból¹⁴.

Pewnym przełamaniem tego impasu okazały się najgłośniejsze w ostatnich latach spektakle, między innymi *Śmierć i dziewczyna* Eweliny Marciniak (Teatr Polski we Wrocławiu, 2015) czy *Kłątwa* Olivera Frljića (Teatr Powszechny w Warszawie, 2017)¹⁵, które z siłą oddziaływania wyszły poza przestrzeń sceny, wywołując protesty przed teatrami i dyskusje w mediach. Na ich temat wypowiadali się jednak nie tyle krytycy, ile publicyści i politycy, a ich opinie z reguły nie dotyczyły oceny estetycznej przedstawień (wielu komentatorów ich nie widziało), raczej

¹¹ K. Duniec, *O polityczności teatru*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/5695-o-politycznosci-teatru.html> (dostęp: 3.06.2020).

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 31; J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, dz. cyt., s. 41.

¹⁴ Tamże, s. 25.

¹⁵ Oczywiście jeśli chodzi o spektakle zrealizowane w Polsce. Z zagranicznych przedstawień zaproszonych na festiwal, które spowodowały fale protestów, nie można nie wymienić: *Gogoty Picnic* Rodriga Garcii (Malta Festiwal 2013) i *Naszej przemocy i waszej przemocy* Olivera Frljića (Festiwal Prapremier w Bydgoszczy 2016).

dotykały tematów, które te spektakle uruchamiały, między innymi: władza Kościoła katolickiego i jego wpływ na politykę, prawa kobiet, istnienie różnych form cenzury w kraju, który deklaruje przywiązanie do wartości demokratycznych. Protesty przed pokazami spektakli świadczyły o tym, że teatrowi udało się poruszyć czułe struny w społecznej architekturze i ujawnić elementy życia społecznego, których używa się do gry politycznej. Zgodnie z typologią Vujanović wpisywały się w drugi typ modalności. Udało im się uruchomić refleksje związane nie tylko z estetyczną organizacją przedstawienia, ale również te dotyczące odbioru i kontekstu społeczno-politycznego¹⁶. Trzeba też powiedzieć, że polityczny potencjał tych sztuk w niemałym stopniu wspierały organizacje katolickie i hierarchowie kościelni, a także osoby sympatyzujące z organizacjami skrajnie prawicowymi. Sztuka stworzyła specyficzną przestrzeń, którą wypełniły rozmaite, często bardzo silne afekty, pojawiające się dotychczas na obrzeżach zarówno sztuki, jak i życia.

Krakowska, oceniając potencjał polityczny spektakli pokroju wrocławskiej *Śmierci i dziewczyny*, stwierdziła, że ten rodzaj teatru staje przed koniecznością odpowiedzenia sobie na pytania:

(...) o skuteczność i trwałość zmian, jakie zaprowadził; o bilans konfliktu jako metody, którą operował; o współodpowiedzialność za podział społeczny, skoro jednych do siebie wcale nie przekonał, a innych nie zdołał namówić, by potraktowali jego diagnozy serio, wyciągając z nich należyte wnioski¹⁷.

Można być jednak innego zdania, gdyby posłuchać Chantal Mouffe, która jest przekonana, że rolą sztuki krytycznej jest wzniecanie niezgody i wydobywanie na światło dzienne tego, „co dominujący konsensus próbuje zaciemnić i zatrzeć”¹⁸. Cztery lata temu wydawało się, że społeczny efekt uzyskany za pomocą artystycznej prowokacji nie jest wart poniesionych kosztów. Kiedy jednak dzisiaj myśli się o *Kłątwie* – już po premierze *Kleru* Wojciecha Smarzowskiego (2018) czy filmowych dokumentów

¹⁶ Zob. A. Adamiecka-Sitek, *Jak zdjąć kłątwe? Oliver Frljić i Polacy*, „Polish Theatre Journal” 2015, nr 1.

¹⁷ J. Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> (dostęp: 3.06.2020).

¹⁸ Ch. Mouffe, *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, przeł. J. Maciejczyk, „Recycling idei” 2005, <https://recyklingidei.pl/mouffe-agonistyczne-przestrzenie-publiczne-polityka-demokratyczna> (dostęp: 15.06.2020).

braci Tomasza i Marka Sekielskich na temat pedofilii w polskim Kościele (2019, 2020), a także reakcji na nie – wyraźnie widać proces dojrzewania polskiego społeczeństwa. W przestrzeni publicznej zaczynają pojawiać się podmioty, które dotychczas były nieme. Wydaje się, że sztuka w pewnym sensie przygotowała grunt dla tych procesów i przy sprzyjających okolicznościach może oddać pole polityce, której rolą jest – jak przypomina Rancière – rekonfiguracja tego, co wspólne dla danej wspólnoty, a to oznacza uznanie przez wspólnotę za istoty mówiące tych, „którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta”¹⁹.

Wyczerpywanie się formuły teatru krytycznego dostrzegali nie tylko krytycy, również dyrektorzy teatrów oraz twórcy teatralni szukali nowych środków oddziaływania. Okazało się to szczególnie ważne po 2015 roku, gdy Prawo i Sprawiedliwość wygrało wybory parlamentarne, co przełożyło się na wzrost aktywności ruchów faszystowskich i przyzwolenia rządzących polityków na akty przemocy ze strony tych ugrupowań, rosnącej niechęci wobec emigrantów i uchodźców²⁰ (na uchodźczych lękach i fobiach PiS zbudował swoją kampanię wyborczą) oraz coraz silniejszego aliansu Kościoła katolickiego z politykami. Łysak, tuż przed pierwszą wyreżyserowaną przez siebie premierą w nowo objętym Teatrze Powszechnym w Warszawie, czyli *Krzyczcie, Chiny!* (2015), mówił wprost, że „Teatr przestał być miejscem, w którym realnie i zbiorowo, choć w ramach sztuki, podważa się poglądy, skostniałe wyobrażenie o świecie. Dlatego mam wrażenie, że dzisiaj naszą rolą jest budowanie porozumienia”²¹. Drogą do zbudowania relacji z publicznością (zresztą nie tylko w Powszechnym) poza propozycjami repertuarowymi okazały się organizowane w teatrze spotkania, debaty, dyskusje i wykłady dotyczące aktualnych społecznie i politycznie tematów: kryzysu demokracji i liberalizmu, wzmożenia populizmu, ksenofobii i ruchów faszystowskich w Europie i na świecie czy wreszcie praw i pozycji kobiet we współczesnych społeczeństwach. Teatr zaczął wychodzić z wieloma

¹⁹ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, dz. cyt., s. 25.

²⁰ Na wzrost liczby aktów przemocy popełnianych w przestrzeni publicznej przez ugrupowania neofaszystowskie i skrajnie prawicowe, często na tle rasistowskim i homofonicznym, wskazuje rejestr *Brunatna Księga* prowadzony przez Stowarzyszenie „Nigdy więcej”. Zob. <https://www.nigdywiecej.org/brunatna-ksiega> (dostęp: 3.06.2020).

²¹ P. Łysak, P. Sztarbowski, *Zmierzch teatru krytycznego?*, rozm. M. Węgrzyn, „Krytyka Polityczna” 15.11.2015, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/zmierzch-teatru-krytycznego-rozmowa/> (dostęp: 3.06.2020).

inicjatywami również na zewnątrz, podejmując współpracę z lokalnymi społecznościami, stowarzyszeniami i fundacjami jak Otwarta Ząbkowska, kolejne edycje Festiwalu Sztuki i Społeczności – Miasto Szczęśliwe, a także udzielając schronienia Fundacji Strefa Wolnościowa czy realizując wydarzenia o charakterze ogólnopolskim: obywatelski Kongres Kultury w 2016 roku oraz pojawiające się później co roku kolejne edycje Forum Przyszłości Kultury.

Polityczny potencjał sztuki został dostrzeżony przez artystów również w mechanizmach aktywizujących widza. Przed premierą spektaklu *Każdy dostanie to, w co wierzy* w reżyserii Wiktora Rubina (Teatr Powszechny w Warszawie, 2016) Jolanta Janiczak deklarowała:

Zawsze staramy się ustawić grę z widzem tak, żeby stał się uczestnikiem wydarzenia, żeby miał możliwość wejścia w dialog, a nie jedynie oglądał spektakl, w którym my ze sceny coś rozsądzamy, coś wiemy lepiej. (...) Potrzebujemy dialogu, wymiany energii, widza-partnera²².

Oddanie publiczności prawa do wyboru przebiegu spektaklu (oczywiście w ściśle określonych ramach), jak w przywołanym tytule, czy sprowokowanie widzów do aktywnego uczestnictwa w zdarzeniu teatralnym, jak w przedstawieniu *Żony stanu, dziwki rewolucji a może i uczone białogłowy*, gdzie publiczność była zachęcana do udziału w feministycznej rewolucji (Teatr Polski im. H. Konieczki w Bydgoszczy, 2016), było wpisane w emancypacyjną strategię sztuki. Podjęcie aktywności (lub bierne obserwowanie innych) miało uświadomić odbiorcom istnienie mechanizmów władzy, którym podlegają zarówno jako społeczeństwo, jak i indywidualni ludzie. Jak twierdziła Janiczak:

Mam poczucie, że strategie artystyczne czy teatralne mogłyby być bardzo skuteczne w radzeniu sobie z problemami społecznymi, politycznymi, poprzez zaangażowanie ludzi, którzy zazwyczaj się nie angażują, w zbudowanie czegoś (bo nie wiedzą, jak się zorganizować), poprzez wytwarzanie wiedzy oddolnie, zwiększenie poczucia sprawozdawczości, a przede wszystkim rozwijanie twórczości i szukanie nowych rozwiązań²³.

²² J. Janiczak, *Nowe narzędzia*, rozm. K. Niedurny, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/6436-nowe-narzedzia.html?print=1> (dostęp: 3.11.2019).

²³ Tamże.

Wiele projektów duetu realizowanych z takim podejściem udowodniało, że teatr nie ma aż tak dużego wpływu na rzeczywistość, a widz zaangażowany w działania na scenie niekoniecznie staje się zaangażowanym obywatelem. Niemniej jednak przynosiły one wartość uwagi refleksyjnej chociażby na temat ram instytucjonalnych, w których poruszamy się jako odbiorcy sztuki.

W tle wyczerpywania się formuły teatru krytycznego dość intensywnie zaczął rozwijać się nurt teatru partycypacyjnego i emancypacyjnego, który za Josette Féral można nazwać performatywnym²⁴, gdyż kładzie nacisk na działanie się i aktywne uczestnictwo widza. W Polsce ten model teatru jest w ostatnich latach popularny również dlatego, że jest postrzegany jako najbardziej skuteczny w zachęcaniu odbiorców sztuki do aktywności obywatelskiej. Oddawanie widzowi skrawka władzy ma mu uświadomić jego sprawczość i siłę. Wedle tej strategii scena teatralna staje się reprezentacją sceny publicznej, na której oddaje się głos grupom dotychczas marginalizowanym albo wręcz wykluczonym. Teatr pełni więc funkcję poligonu, gdzie inscenizuje się społeczne konflikty i projektuje nowe modele rzeczywistości. Staje się przestrzenią agonistyczną, zgodnie z tym, jak myśli o niej Mouffe:

Z punktu widzenia teorii hegemonii, praktyki artystyczne odgrywają rolę w ustanawianiu i utrwalaniu danego porządku symbolicznego lub też w jego kwestionowaniu – dlatego właśnie zawsze posiadają swój polityczny wymiar. (...) Chodzi o oddanie głosu wszystkim uciszczanym w ramach istniejącej hegemonii, wydobycie wielości praktyk i doświadczeń, które stanowią tkankę danego społeczeństwa, wraz z konfliktami, jakie za sobą pociągają²⁵.

W ten paradygmat sztuki z pewnością wpisuje się teatr chórowy Marty Górnickiej, który w pierwszej i drugiej odsłonie składał się wyłącznie z kobiet niezajmujących się zawodowo śpiewem. Choreutki, zróżnicowane pod względem doświadczenia, wieku i wyglądu, reprezentowały kobiece ciało społeczne również dlatego, że przywoływały pragnienia, kulturowe wyobrażenia i stereotypy, często ograniczające pole autoekspresji. W kolejnych projektach struktura chóru uległa komplikacji:

²⁴ J. Féral, *Rzeczywistość wobec wyzwania teatru*, przeł. W. Prażuch, „Didaskalia” 2012, nr 109–110, s. 19.

²⁵ Ch. Mouffe, *Agonistyczne przestrzenie publiczne i polityka demokratyczna*, dz. cyt.

pojawił się w nim również mężczyźni, nastąpiło zróżnicowanie pod względem narodowościowym i społecznym. Wieloimienny chór reprezentował potrzeby i oczekiwania wspólnoty, zdradzając okoliczności, w jakich wydobywa się kolektywny głos. Zwykle był to głos osób z różnych powodów wykluczonych: kobiet, bezrobotnych, imigrantów czy Romów.

Nieco inny rodzaj emancypacji poprzez sztukę, w której ujawniły się głosy grup marginalizowanych, miała na myśli Agata Siwiak, kuratorka trwającego kilka lat projektu *Wielkopolska: Rewolucje* (podobne działania były również podejmowane w innych rejonach Polski). W 2012 roku zaprosiła kilku artystów i kuratorów, którzy wyjechali do wielkopolskich miast, miasteczek i wsi, gdzie wspólnie z wychowankami domów dziecka, pensjonariuszami domów spokojnej starości, Romami czy więźniarkami przygotowywali projekty artystyczne oparte na doświadczeniach lokalnej społeczności. Współpraca mieszkańców małych miejscowości z artystami miała umożliwić im kontakt ze sztuką awangardową, artyści z kolei dostali szansę na zrewidowanie swoich wyobrażeń na temat prowincji. W tym pomysle z jednej strony realizowała się idea społecznej komunikacji, z drugiej – próba demokratyzacji kultury. Jak mówiła Siwiak: „Ludzie, dla których prowadziłam warsztaty, nie bywali na ważnych festiwalach, ale bywali twórczy i głodni zmian. Zdałam sobie sprawę, że krytykowałam system, ale niewiele zrobiłam dla jego demokratyzacji”²⁶.

W zbiorze przedstawięń partycypacyjnych i emancypacyjnych osobną grupę stanowią spektakle, w których twórcy oddali głos grupom z różnych względów wykluczonym z przestrzeni społecznej, umożliwiając im mówienie we własnym imieniu. Krakowska – ze względu na formę bezpośredniej komunikacji – określiła je mianem auto-teatru, idei jego powstania dopatrując się w próbie „nawiązania na nowo komunikacji, która została zerwana w teatrze za sprawą nazbyt hermetycznych poszukiwań, a w życiu publicznym – radykalnych podziałów politycznych i polaryzacji światopoglądowej”²⁷. Te spektakle były realizowane

²⁶ J. Cieślak, *Wielkopolska: Rewolucje – projekt Agaty Siwiak*, <http://www.rp.pl/artykul/1121335-Wielkopolska--Rewolucje---projekt-Agaty-Siwiak.html> (dostęp: 4.11.2019).

²⁷ Zob. J. Krakowska, *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, dz. cyt.

w różnych teatrach. Niektóre z nich tematyzowały warunki pracy w instytucji: w spektaklu *Aktorzy żydowscy* w reżyserii Anny Smolar z Teatru Żydowskiego w Warszawie (2015) aktorzy problematyzowali własną sytuację zawodową osób zatrudnionych w specyficznym teatrze, mającym nie tylko bogatą historię, ale również zmagającym się ze środowiskowymi stereotypami. Z kolei w przedstawieniu *Kwestia techniki* z Narodowego Starego Teatru w Krakowie w reżyserii Michała Buszewicza (2015) pojawienie się na scenie montażystów, którzy ujawniali kulisy swojej pracy, odkrywało przed widzami istniejące w teatrze hierarchie, wyznaczające pracownikom technicznym rolę drugorzędną. Inne przedstawienia koncentrowały się na sytuacji osób z różnych powodów wykluczonych z przestrzeni społecznej. W tym miejscu warto wymienić spektakle Teatru 21, np. *Statek miłości* (2015), *Upadki* (2015), *Klauni* (2015) czy *Rewolucja, której nie było* (2018) – występujący w nich aktorzy we własnym imieniu przedstawiali sytuację społeczną osób z zespołem Downa, relacje rodzinne, mówili o ograniczeniach, na które są skazywani przez mechanizmy kontroli społecznej i ekonomicznej. Dzielili się z widzami realnymi doświadczeniami i dopominali o podmiotowość. Podobną ideę realizował dyptyk Adama Ziajskiego: *Nie mów nikomu* (Scena Robocza, 2016), poświęcony osobom niesłyszącym, i *Spójrz na mnie* (Teatr Śląski, 2018), którego współtwórcami i aktorami były osoby słabo widzące, niewidzące i ociemniałe. W spektaklu *Uchodźczynie* (2019), zrealizowanym w Biennale Warszawa, Katarzyna Szyngiera oddała z kolei głos uchodźczynom, które dotarły do Polski z Iraku, Dagestanu, Tadżykistanu oraz Czeczenii. Aktorki dzieliły się z publicznością własną traumatyczną przeszłością i niełatwymi doświadczeniami życia we współczesnej Polsce. Ich głos był w pewnym sensie świadectwem osób „z drugiej strony”, tych, które są podręcznymi „straszakami” populistów.

Wydaje się, że działania teatralne podejmowane w ostatnich latach we współpracy z różnymi grupami i społecznościami stawiają sobie za cel również „rekonfigurację wspólnoty” i zmianę rzeczywistości poza teatrem. Bardzo konkretny, wręcz instytucjonalny wymiar uzyskała ta idea w projekcie *RePrezentacje*, realizowanym przez Siwiak w Biennale Warszawa. Jego celem jest włączenie do warsztatów, działań artystycznych i aktywności społecznej różnych grup bez względu na ich narodowość, pochodzenie, wiek, status społeczny i ekonomiczny, bo – jak mówi o tym cyklu kuratorka – projekt jest w pewnym sensie odwzorowaniem świata, w którym każda grupa jest reprezentowana w przestrzeni publicznej. Jest to:

(...) wizja rzeczywistości, w której nie ma tematów marginalizowanych, gdzie w pełni mogą wybrzmieć ludzkie potrzeby, marzenia, a ekonomiczne, społeczne i kulturowe nierówności i wynikające z nich konflikty są artykułowane po to, by szukać rozwiązań dających szansę na zmianę²⁸.

Pierwsza edycja skierowana była do dzieci i młodzieży, a warsztaty z artystami od lipca 2018 roku odbywały się w różnych dzielnicach Warszawy we współpracy z lokalnymi stowarzyszeniami i instytucjami publicznymi. Celem tych prac było wykreowanie miejsc współtworzonych przez artystów i dzieci, gdzie mogłyby się realizować idee „egalitaryzmu i szacunku dla dzieci, demokracji i praw człowieka”²⁹.

Projekt Siwiak wpisuje się w ideę funkcjonowania interdyscyplinarnej instytucji Biennale Warszawa, której program – jak deklarował Wodziński – ma być „swoistym kontrprojektem politycznym”, a opiera się na założeniu, że:

(...) kultura i sztuka odgrywają kluczową rolę w budowaniu nowoczesnego, tolerancyjnego, krytycznego społeczeństwa, działającego w poszanowaniu demokracji i wolności obywatelskich, wielości poglądów, religii, orientacji seksualnych, pochodzenia³⁰.

Tworzone w Biennale spektakle, akcje, wystawy, filmy, konferencje, wykłady, seminaria, debaty i warsztaty mają na celu eksplorowanie demokracji przedstawicielskiej, problematyzowanie różnych form samoorganizacji i działalności oddolnej. Istotne w działaniach tej instytucji jest też łączenie ludzi z różnych regionów świata, tworzenie ponadregionalnych, ponadnarodowych grup, czemu służą rozmaite programy, projekty i konwencje (np. konwencja rolniczek, której jedną z głównych bohaterek była Marwa Arsanios), a także projekty wizualne i wystawy performatywne, które polskie problemy mają umieścić w szerszej ponadnarodowej perspektywie.

Gdyby spróbować nakreślić kierunek zmian teatru politycznego w Polsce po 1989 roku, przebiega on od teatru krytycznego poprzez

²⁸ A. Siwiak, *Zreformować świat to znaczy zreformować wychowanie*, w: *Zorganizujmy swoją przyszłość*, red. P. Grzymisławski, J. Janiszewska, Warszawa 2019, s. 27.

²⁹ Tamże, s. 28.

³⁰ P. Wodziński, *Zorganizujmy swoją przyszłość!*, w: *Zorganizujmy swoją przyszłość*, dz. cyt., s. 18.