

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki

Dominika Bremer

Teatr popularny na peryferiach. O poszukiwaniu obszaru dla rozwoju idei teatru
popularnego

Popular Theatre on periphery. About searching the area for development of the
idea of popular theatre

Praca licencjacka
napisana pod kierunkiem
dr Anny R. Burzyńskiej

Kraków 2017

Spis treści

1. Wstęp: Teatr popularny – co to znaczy?
 2. Teatr i kultura
 - 2.1 Polskie teatry publiczne – sposób funkcjonowania i zależność od władzy
 - 2.2 Konserwatyzm
 - 2.3 Kultura i wykluczenie
 3. Artystyczne formy oporu
 - 3.1 Twórczość artystyczna i twórczość kulturalna – filozofia kultury Antonio Gramsciego, jako sposób myślenia o teatrze popularnym
 - 3.2 Chantal Mouffe i praktyki kontrhegemoniczne
 - 3.3 Poszukiwania w trzecim sektorze
 4. Teatr, rewolucja i społeczeństwo
 - 4.1 Erwin Piscator: w kłinczu partii i teatru mieszczańskiego
 - 4.2 The Living Theatre: rewolucja przez teatr
 - 4.3 Dario Fo: z instytucji na peryferia
 - 4.4 Bread and Puppet: peryferia to radykalność
 5. Współczesne peryferia i teatr popularny – Teatr Węgajty
 - 5.1 Zarys historii i sposób organizacji
 - 5.2 Wędrówki śladami tradycji
 - 5.2.1 Synkretyzm i różnorodność
 - 5.2.2 Pomiędzy prawicą i lewicą
 - 5.3 Wioska teatralna – teatr emancypacyjny
 6. Ustalenia końcowe
- Bibliografia

1. Wstęp: Teatr popularny – co to znaczy?¹

Zainteresowana dyskusją o teatrze popularnym rozpoczęłam w czasopiśmie Dialog (czerwcowy manifest Macieja Nowaka *My, czyli nowy teatr publiczny*; opublikowana we wrześniowym numerze dyskusja, jako swoista odpowiedź na wypowiedź Nowaka, w której udział wzięli: Michał Zadara, Małgorzata Dziwulska, Jan Czapliński, Agata Siwiak, Piotr Morawski i Piotr Olkusz; opublikowane w tym samym numerze manifesty teatru popularnego), postanowiłam zastanowić się, czy dyskutowany przez autorów model teatru może zdarzyć się w Polsce dzisiaj. Najciekawsze fragmenty wspomnianej dyskusji to według mnie te, dotyczące ułomności i nieefektywności społecznej instytucji teatru publicznego. Maciej Nowak w czerwcowym manifestie rysował utopijną wizję nowego teatru:

Celem nowego teatru publicznego powinno być przywrócenie teatrowi, jako instytucji usług publicznych, należnej godności. Będzie to teatr życzliwy dla widza, walczący z wszelkimi formami wykluczenia: pokoleniowego, obyczajowego, fizycznego, światopoglądowego i klasowego. Teatr, który zapewni ważne chwile bycia razem. Teatr, który w sojuszu z publicznością oraz przejawami lokalnego aktywizmu społecznego szuka nowego kształtu wspólnoty realizującej się w różnorodności. Teatr uspołecznionego indywidualizmu. Teatr integrujący i wspierający społeczność. Budujący wspólnotę, która dziś dojmująco potrzebuje wsparcia, bo wątpi w siebie samą. Teatr, w którym ważna będzie troska o klarowność przekazu i trafną diagnozę rzeczywistości. Teatr, który nada właściwą rangę spektaklom dla dzieci, które nie będą traktowane, jako chałtura i produkt drugiej świeżości. Teatr, który nie wstydzi się misji pedagogicznej, rozwija i inspirowe różnorodne formy aktywności twórczej widzów wszystkich pokoleń²

Dlaczego te słowa brzmią tak abstrakcyjnie? Dlaczego wymienione postulaty wydają się niemożliwe do wprowadzenia w życie polskich teatrów publicznych?

¹ Poniższa praca ma charakter bardzo osobisty. Zajęcie się tematem relacji teatru i polityki zrodziło z aktywnego udziału medialnego i bezpośredniego w konfliktach: zarówno tych dotyczących szeroko pojętej kultury, jak i życia społecznego w ciągu ostatnich trzech lat. Nie da się ukryć, że moja świadomość kulturalna i teatralna kształtowała się w pewien sposób na konfliktach w teatrze. Nie ukrywam więc, że praca jest wynikiem obserwacji i refleksji bardzo często dokonywanych na bieżąco, najbardziej przez ostatni rok. Nie bez przyczyny jako jeden z możliwych przykładów realizacji postulatów tytułowego „teatru popularnego na peryferiach”, wskazuję Stowarzyszenie Teatr Węgajty – to pierwszy teatr niezależny - łączący działalność społeczną z poszukiwaniami artystycznymi i kulturowymi - który poznałam zaraz po liceum. Rozpoczyłam jako wolontariuszka przy festiwalu Wioska Teatralna, od dwóch lat wraz z siostrą jesteśmy odpowiedzialne za sprawy logistyczne dotyczące festiwalu. Brałam udział w warsztatach prowadzonych w ciągu roku, przeprowadziłam wiele rozmów z Wackiem i Erdmute Sobaszkami oraz uczestnikami i stałymi współpracownikami Teatru. Sama od ponad roku wraz ze znajomymi działam w organizacji pozarządowej. Piszę o tym nie dlatego, żeby się usprawiedliwić za ewentualne błędy, ale żeby wskazać motywację i stanowisko, z którego rozpoczynam swój tekst.

² Maciej Nowak, *My, czyli nowy teatr publiczny*, Dialog nr 9/2016

W swojej pracy stawiam tezę, że idee teatru popularnego mogą zaistnieć jedynie na peryferiach instytucji. Przyglądając się funkcjonowaniu instytucji publicznej w neoliberalnej rzeczywistości, staram się pokazać, że kapitalizm, jako strategia wyzysku i zawłaszczenia, charakteryzuje również związki teatru i polityki. Następnie, poszukując w historii teatru przykładów realizacji teatru popularnego, próbuje wskazać na trudności i porażki wynikające przede wszystkim z instytucjonalizacji sztuki. W przedostatnim rozdziale opisuje działania Stowarzyszenia Teatr Węgajty, jako – według mnie – jednej ze współczesnych realizacji idei teatru popularnego. Muszę zaznaczyć, że nie istnieje jedna definicja teatru popularnego. Moja autorski projekt, który stanowi swoisty punkt wyjścia dla kolejnych rozważań w poniższej pracy, jest wynikiem obserwacji i studiów poświęconych relacji teatr-społeczeństwo. Wyznaczyłam więc problemy, które teatr popularny powinien próbować zwalczać: a) bariery ekonomiczne, b) bariery geograficzne, c) niedemokratyczny proces pracy teatralnej, d) brak nastawienia na edukację widzów i uruchamianie zmysłu krytycznego, e) brak uwzględnienia specyficznych uwarunkowań kulturowych publiczności, do której kierowane są działania artystyczne, f) bierność obywatelska.

Nie zastanawiam się nad kwestiami programowymi i repertuarowymi modelowego teatru popularnego. Uważam, że rozważania nad tymi kwestiami musi poprzedzić dogłębna i krytyczna analiza modelu instytucji kultury i kultury w ogóle, czyli szeregu barier jakie stwarza. Zajmę się więc związkami kultury i polityki, kultury i sztuki, instytucji i społeczeństwa. Ważne jest dla mnie, żeby zacząć te rozważania od myśli, że idea teatru popularnego jest ideą polityczną, nie tylko artystyczną i społeczną. Relacje władzy, strategię partii rządzącej, model ustroju i systemu gospodarczego są bardzo ważnymi aspektami, które należy uwzględnić podejmując temat teatru popularnego. Chcę również zaznaczyć, że piszę tę pracę w pierwszej połowie 2017 roku, kiedy to silnie odczuwalne są skutki polityki kulturalnej Prawa i Sprawiedliwości.

2. Teatr i kultura

2.1 Polskie teatry publiczne – sposób funkcjonowania i zależność od władzy

Warto przypomnieć sobie podstawy prawne regulujące funkcjonowanie teatrów publicznych i ich relacje z podmiotami organizacyjnymi:

W Polsce teatry publiczne funkcjonują jako instytucje kultury posiadające osobowość prawną. Działają one na podstawie aktu o utworzeniu oraz statutu. Organem założycielskim teatru, zwanym w Ustawie o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, zwanym dalej Organizatorem, są jednostki samorządu terytorialnego. Wyjątek stanowią teatry państwowe, dla których Organizatorem jest organ administracji centralnej. Organizator powołuje i odwołuje dyrektora instytucji kultury lub powierza zarządzanie instytucją osobie fizycznej bądź prawnej na podstawie kontraktu menadżerskiego. Do obowiązków Organizatora należy między innymi zapewnienie środków finansowych niezbędnych do rozpoczęcia działalności, do dalszego funkcjonowania instytucji oraz do utrzymania obiektu, w którym jest prowadzona³

Taki system funkcjonowania teatrów w Polsce jest efektem reformy z 1999 roku. Wtedy zdecydowana większość instytucji państwowych stała się instytucjami samorządowymi. Trzeba jednak pamiętać, jakiego modelu była to reforma. W czasach komunizmu teatry były państwowe. Wysokie dotacje dla teatrów wiązały się z równie wysokim wpływem na kształt przedstawień – cenzurowaniem spektakli, kontrolowaniem planów repertuarowych, niskim poziomem artystycznym, propagandowym wpływem partii rządzącej. Drugą ważną reformą jest ustawa z 1991 roku o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej⁴. Od tego czasu mogą powstawać fundacje i stowarzyszenia, które również podejmują działalność kulturalną, często alternatywną w strukturze i modelu działania wobec tej instytucjonalnej. Kolejną istotną sprawą, w związku z przemianami 1989 roku, jest kapitalistyczny system gospodarczy, czyli istnienie obok teatrów publicznych i teatrów non-profit teatrów komercyjnych, nastawionych na maksymalizację zysków, wystawiających bardzo często po dwa spektakle dziennie, w których ceny za bilety są bardzo wysokie, poziom artystyczny zaś odwrotnie do nich proporcjonalny. Tylko jeden z wymienionych modeli wciąż pozostaje w bezpośredniej relacji zależności od władzy – to teatr publiczny. Ostatnie dwa lata i polityka kulturalna PiS-u pokazały (i wciąż pokazują), jak ogromny potencjał manipulacji ma w sobie ów model i jak bardzo daleko mu do demokracji. To jeden z wielu powodów, dla których teatr popularny nie może zaistnieć w takim modelu instytucji.

³ Hanna Trzeciak, *Ekonomika teatru*, Warszawa 2011, s. 29

⁴ Ustawa ta reguluje zasady, sposób i zakres działań kulturalnych. Określa również podmioty, które mogą je organizować. Warto więc dodać, że innymi ważnymi ustawami w związku z tematem mojej pracy są: Ustawa prawo o stowarzyszeniach z 1989 roku oraz Ustawa o fundacjach z 1984 roku.

2.2 Konserwatyzm

Wanda Zwinogrodzka (obecnie podsekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego) w tekście z 2014 roku zastanawiała jak zdefiniować – i czy jest to w ogóle możliwe – „teatr prawicowy”. Teatr lewicowy utożsamiała autorka z teatrem politycznym: „Czym jest <<teatr lewicowy>> z grubsza wiadomo - to polityczne spektakle kreowane z zamiarem upowszechnienia lewicowej ideologii”⁵. Utożsamienie „teatru lewicowego” z „teatrem politycznym”, a raczej propagandowym i agitacyjnym, jak próbowała udowodnić to Zwinogrodzka, pokazuje jak wąski zakres znaczeniowy dla autorki ma słowo „polityka”. Jak pisał Paweł Mościcki: „Zdecydowani przeciwnicy sztuki zaangażowanej rozumieją politykę najczęściej bardzo wąsko i odnoszą ją głównie do coraz nudniejszego i bardziej banalnego żywota rozmaitych ugrupowań politycznych oraz ich zawodowych przedstawicieli, do parlamento-medialnego spektaklu partyjnych oraz marketingowych batalii, które prawie w całości zdominowały potoczny obraz tego, czym jest polityka”⁶ i nieco dalej: „politycznym zadaniem sztuki jest tymczasem również nieustanne kwestionowanie jej granic, języków, kategorii i narzędzi”⁷. Nieco inne niż Mościcki stanowisko wobec sztuki i kultury prezentuje Zwinogrodzka, która pisze, że

środowiska konserwatywne kulturę postrzegają z gruntu odmiennie niż misjonarze „nowego wspaniałego świata”. Widzą w niej skarbnicę doświadczeń poprzednich pokoleń, cenne dziedzictwo, które należy wykorzystywać do rozwiązywania aktualnych problemów, bo uzupełnia ono naszą ograniczoną i niedoskonałą wiedzę o ludzkiej kondycji. Kultura nie jest więc obszarem niszczenia tradycyjnych wzorów i propagowania nowych, ale terenem konfrontowania dzisiejszych obserwacji z ustaleniami poczynionymi w przeszłości⁸

W wizji opisanej przez Zwinogrodzką dowartościowane zostają wartości i rzekomo uniwersalne prawdy wywiedzione z przeszłości. To wizja, która zakłada, że każdy nowo stanowiony porządek polityczny, społeczny i obyczajowy powinien być fundowany na podstawach tradycji i historii; wizja, która odrzuca modernizację, przemiany i rozwój. W opisie Zwinogrodzka hołubi uniwersalizmowi, który zakłada prymat całości i większości nad indywidualnymi i jednostkami; tradycjonalizmowi i konserwatyzmowi, które opierają się na

⁵ Wanda Zwinogrodzka, *Na ziemi jałowej*, Gazeta Polska codziennie nr 8/11/12-01-14 http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/175657.html?josso_assertion_id=F62E314DD3886A06 [dostęp z dnia: 13.07.2017]; artykuł Wandy Zwinogrodzkiej był swoistą odpowiedzią na słowa Jana Klaty: „chciałabym, aby prawica odpowiadała na lewicowe spektakle swoimi spektaklami. Problem w tym, że prawicowego teatru na razie nie widać” z wywiadu udzielonego Romanowi Pawłowskiemu dla Gazety Wyborczej, *Saper w Starym teatrze*, z Janem Klatą rozmawia Roman Pawłowski, Gazeta Wyborcza online 8.01.2014 <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/175405.html> [dostęp z dnia: 14.07.2014]

⁶ Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce zaangażowanej*, Warszawa 2008, s. 14

⁷ Tamże, s. 24

⁸ Tamże

wzorcach wypracowanych w przeszłości; esencjalizmowi, zgodnie z którym każdy byt kryje w sobie esencję, *a priori* decydującą o jego roli i funkcji. W przedstawionym kontekście przywołane pojęcia stają się niebezpiecznymi wyznacznikami konserwatywnego paradygmatu sztuki, który świat widzi w czerni i bieli. Operując naiwnymi uproszczeniami, oddziela politykę od sztuki. Theodor W. Adorno napisał kiedyś, że „tam, gdzie narusza się granice, łatwo budzi się obronna obawa przed pomieszaniem. Ten kompleks uzewnętrznił się chorobliwie w narodowosocjalistycznym kulcie czystej rasy i piętnowaniu hybryd. Co nie przestrzega dyscypliny raz ustalonych stref, uchodzi za rozprężone i dekadencjonalne (...)”⁹. Dekonstrukcja, kontestacja i przekraczanie granic w sztuce jawią się jako zamach na jej rzekomą autonomię.

Zwinogrodzka jako przedstawicieli „teatru lewicowego” wskazała właśnie tych twórców, których twórczość syntetycznie można opisać powyższymi pojęciami: dekonstrukcja, kontestacja i przekraczanie granic. Erwin Piscator, Wsiewołod Meyerhold, Bertolt Brecht, Judith Malina, Julian Beck. Warto dodać Petera Schumanna czy Dario Fo¹⁰. To twórcy, którzy przyznawali się do lewicowych, komunistycznych lub anarchistycznych poglądów. Widzieli oni w teatrze siłę sprawczą, która jest w stanie doprowadzić do realnej zmiany w społeczeństwie. Teatr miał być pierwszym krokiem do rewolucji, miał też bawić, uczyć, prowokować i mobilizować do działania. Erwin Piscator napisał kiedyś, że „przerabiane sztuk, które mi się niekiedy wypomina, wypływa nie z sadyzmu, ale z konieczności pogłębienia aspektu społecznego, ekonomicznego i politycznego tych sztuk, których problematyka w najlepszym razie ulegała psychologizacji”¹¹. Czym wobec tego stają się - postulowane przez niektórych prawicowych komentatorów - wierność literze tekstu, prymat myśli autora nad wizją inscenizatora, poszanowanie historycznej hierarchii?¹² Czyż nie okazują się aktami cenzury i próbą legitymizowania *status quo* przez fałszowanie obrazu aktualnej rzeczywistości? W jednym z wywiadów, być może najbardziej radykalny obyczajowo z wymienionych twórców, Julian Beck tak opisywał polityczność teatru: „Wszystko jest polityczne. A jeżeli się powiada, że coś jest apolityczne, to oddziela się to coś od reszty świata, fałszuje się i kłamie. Teatr, który nie bierze pod uwagę rzeczywistości politycznej, zwodzi i oszukuje publiczność. Teatr apolityczny wspiera więc mentalność

⁹ Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 31

¹⁰ Działalność niektórych z wymienionych twórców opisuje w kolejnych rozdziałach

¹¹ Erwin Piscator, *Sprawozdanie*, przeł. Monika Wąsik [w:] Dialog, nr 9/2016, s. 38

¹² Rzekomy zamach na myśl i intencje autorów obserwowaliśmy w trakcie zajądłej dyskusji po premierze *Kłqtwy* w reż. Olivera Frłjicia z Teatru Powszechnego w Warszawie. Dla Jerzego Zelnika, Stanisława Michalkiewicza i wielu innych prawicowych komentatorów, fakt, *Kłqtwy* Frłjicia nie była literalnym i tradycyjnym przedstawieniem tekstu Wyspiańskiego, miało świadczyć o niskim poziomie artystycznym spektaklu.

burżuazyjną”¹³. Innymi słowy: każda deklaracja o apolityczności sztuki pogłębia podziały społeczne, bo konstytuuje elitarny i ekskluzywny wymiar sztuki i jest formą cenzury.

Pozornie wydaje się, że Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego nie ma żadnej strategii działania, bo jedynie nieumyślnie niszczy dotychczasowe osiągnięcia. Jeżeli jednak przyjrzeć się bliżej związkom polityki kulturalnej i działań innych ministerstw, okaże się, że relacje działań prowadzonych w parlamencie z przestrzeniami kultury są niezwykle silne. Bowiem wszystkie wymienione strategie okazują się spójne. Kolejne ustawy ograniczające wolność kobiet i konstytuujące esencjalnie przypisaną jej rolę matki, reforma edukacji, zmiany w programie nauczania, traktowanie parku narodowego jak prywatnego folwarku, sojusz elit politycznych z Kościołem, wreszcie przytoczony konserwatywny obraz kultury prezentowany przez podsekretnarza odpowiedzialną za teatr w Ministerstwie Kultury – to wszystko dowody zamachu na wolność jednostki, wolność i autonomię twórczą, inność. Anachroniczny model życia kulturalnego, usilnie postulowany przez prawicowych polityków, powoduje wykluczenie z kultury kolejnych grup społecznych.

2.3 Kultura i wykluczenie

Edwin Bendyk w tekście *Kultura głupcze!* odnosił się do postanowień Krakowskiego Kongresu Kultury z 2009 roku i zastanawiał się, co powoduje, że kolejne badania socjologiczne dowodzą o coraz niższym procentowo udziale ludzi dorosłych w kulturze. Bendyk postawił tezę, że kultura po 1989 roku staje się obszarem wykluczenia społecznego. Przywołał statystyki dotyczące spadku czytelnictwa i określił te symptomy jako realne zagrożenie dla demokracji (nie w sensie formalnym, ale dotyczącym efektywności i sprawczości obywateli, którą demokracja powinna gwarantować), ponieważ „nikłe uczestnictwo w kulturze przekłada się na niski poziom kompetencji demokratycznych. W tym przypadku absolutnym minimum jest zdolność (nie obowiązek) do uczestniczenia w debacie publicznej, co wymaga umiejętności krytycznego myślenia”¹⁴. Nabycie takich umiejętności wiąże się z możliwością edukacji oraz uczestnictwa w kulturze. Dla Bendyka najważniejszy powód nikłego uczestnictwa w kulturze wiąże się z problemami ekonomicznymi. Fałszywy obraz transformacji gospodarczej 1989 roku z modelu socjalistycznego na kapitalistyczny, który rzekomo zapewnił wszystkim obywatelom możliwość rozwoju, zarobku i wzbogacenia się, a w rzeczywistości przyniósł pogłębiające się podziały społeczne, zdecydował o pozycji kultury, jako odpłatnej rozrywki dla klasy średniej.

¹³ Malina i Beck [w:] Andrzej Bonarski, *Ziarno*, Warszawa 1979, s. 127

¹⁴ Edwin Bendyk, *Kultura głupcze!* [w:] *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010, s. 13

„Współcześnie kultura demokratyzuje się. Może to oznaczać stoczenie się w kierunku kultury masowej opartej na biernej konsumpcji telewizji i ludycznych festynów (...). Demokratyzacja kultury może jednak oznaczać jej uspołecznienie, czyli włączenie uczestników, i ich twórczą aktywizację”¹⁵. Tekst Bendyka pochodzi z 2010 roku. Warto jego sądy na temat demokratyzacji i wykluczenia z kultury skonfrontować z badaniami publiczności przeprowadzonymi w 2016 roku¹⁶. Na zlecenie Instytutu Teatralnego zbadano osoby stojące w kolejkach po „Bilety za 400 groszy” (sprzedawane w promocyjnej cenie z okazji czterechsetnej rocznicy śmierci Williama Shakespeare’a). Badanie to jest wyjątkowe i ciekawe, ponieważ miało w założeniu dotyczyć publiczności, dla której wizyta w teatrze nie jest zwyczajem. Uwzględniono wiek, płeć, miejsce zamieszkania i wreszcie gusta oraz wybory badanych. Ostatnia z kategorii dla mnie okazała się najciekawsza, bo potwierdziła czarny scenariusz demokratyzacji kultury, opisany przez Bendyka. Jedno z zadanych w kwestionariuszu pytań dotyczyło „repertuaru współczesnego”. Miało charakter otwarty, co pozwalało samodzielnie sformułować w odpowiedzi kształt tegoż repertuaru i swoich repertuarowych oczekiwań. Jak pisze Fatyga, badanym „nie chodziło (...) o spektakl trudny, oryginalny, ambitny, poruszający wielkie problemy współczesności, lecz o coś z życia wziętego, opowiadającego o zwykłych ludziach, tak jak w popularnych quasi-dokumentach typu «Ukryta prawda», «Słoiki» czy «Zdrady»”¹⁷. Wyniki badań dowiodły, że około 40 procent badanych, „reprezentujących gust popkulturowy”, w teatrze poszukuje repertuaru lekkiego. Bendyk postawił tezę, że „zmieniająca się kultura staje się przestrzenią wytwarzania wykluczenia społecznego”¹⁸, między innymi za sprawą nowych mediów, które bynajmniej nie mobilizują do poszerzania swoich kompetencji, a raczej determinują model biernego konsumenta kultury komercyjnej. Wskaźnik czytelnictwa i uczestnictwa w kulturze spada, zaś jej substytutem stają się telewizja i internet, konstruujące nieznane dotąd podmioty kultury popularnej i medialnej, które realizacji pragnień i gustów wyprodukowanych przez programy telewizyjne próbują odnaleźć w teatrze, traktując go jako ekwiwalent kultury komercyjnej. Zarówno Bendyk, jak i Fatyga powodów wykluczenia z kultury poszukują w braku edukacji kulturalnej, a przy tym pielęgnowaniu i segmentowaniu podziału na kulturę „niską” i „wysoką”, w których udział warunkowany jest pozycją ekonomiczną, czego dowodem stały

¹⁵ Tamże, s. 18

¹⁶ Badanie zostało przeprowadzone 14 maja 2016 roku przez zespół z Fundacji Obserwatorium Żywej Kultury kierowany przez Barbarę Fatygę oraz kilkadziesiąt innych badaczy. Barbara Fatyga, *Publiczność teatralna. Wybrane koncepcje – wyniki badań – kilka ogólnych refleksji*, „Dialog” nr4/2017

¹⁷ Tamże, s.169

¹⁸ Edwin Bendyk, *Kultura...* op. Cit., s. 12

się niewątpliwie przeprowadzone badania. Maciej Podstawny zwrócił uwagę na fakt, że w badaniu nie uwzględniono tytułów, które proponowały teatry w ramach akcji promocyjnej. To pominięcie spowodowało, że badana publiczność *a priori* stała się wykluczoną właśnie ze względów finansowych. Ekonomiczna bariera uczestnictwa w kulturze jest jedną z najbardziej problematycznych. Należy więc znaleźć takie strategie działania, w których możliwość skorzystania z kulturalnych propozycji, nie będzie musiała być poprzedzona otwarciem portfela.

3. Artystyczne formy oporu

3.1 Twórczość artystyczna i twórczość kulturalna – filozofia kultury Antonio Gramsciego jako sposób myślenia o teatrze popularnym

W 2013 roku szwajcarski artysta Thomas Hirschhorn stworzył w dzielnicy Bronx w Nowym Jorku „Gramsci Monument”. Wraz z mieszkańcami zbudował swoisty dom kultury, używając między innymi sklejek, desek, plastiku i taśmy. Obiekt był czynny przez 2,5 miesiąca, codziennie od 10 do 19. Mieszkańcy dzielnicy mogli brać udział w warsztatach (fotograficznych, plastycznych i innych), poczytać w czytelni, skorzystać z komputerów, rozgłośni radiowej, baru, obejrzeć spektakl, wystawę lub posłuchać wykładu¹⁹. Hirschhorn mówił o swoim projekcie, jako współczesnej i autorskiej wersji pomnika wystawionej Antonio Gramsciemu. Artysta wybrał dzielnicę zamieszkałą przez czarnoskórych i niezamożnych mieszkańców Nowego Jorku. Zależało mu na tym, żeby ludzie, którzy na co dzień nie mają do czynienia ze sztuką, nie interesują się nią, dla których nie jest ona w centrum zainteresowań, mogli ją tworzyć – zarówno jako jej odbiorcy, jak i twórcy, rzemieślnicy, artyści i autorzy współtworzący przestrzeń doświadczeń. Hirschhornowi zależało, żeby pomnik powstał w przestrzeni publicznej, jednak wyraźnie zaznaczał, jak względne jest to pojęcie. Wystawienie pomnika przed oficjalnym budynkiem w centrum Nowego Jorku jest czym innym od zrealizowania projektu w dzielnicy Bronx, gdyż zmienia kontekst i wymowę działania. Publiczność, na której uzyskaniu mu zależało, nazywał „non-exclusive audience”. Dla szwajcarskiego artysty niezwykle ważne okazały się przestrzeń i ludzie ją zamieszkujący, jako elementy warunkujące uzyskanie efektu artystycznego i kulturowego bliskiego myśli Gramsciego.

Antonio Gramsci był włoskim filozofem, marksistą, który zastanawiał się nad związkami kultury, polityki i społeczeństwa. W myśleniu o sztuce odrzucał niejako jej estetyczny wymiar, przedkładając jej potencjał praktyczny. Po pierwsze, rozdzielał twórczość artystyczną od kulturalnej. Zastanawiał się nad efektywnością sztuki, jej potencjałem zmiany i sprawczości wobec społeczeństwa, do którego jest kierowana. Zastanawiał się, dlaczego sztuka interesuje jej odbiorców, a dlaczego nie; postulował badanie jej efektywności społecznej, oprócz wartości estetycznych. Po drugie, poszerzył i zredefiniował znaczenie pojęcia „intelektualista”. W jego rozumieniu słowo to nabierało wymiaru praktycznego, to

¹⁹ Por.: Jonathan T. D. Neil, *Dispatches From New York. Politics, race, guns and art*, https://artreview.com/opinion/dispatches_from_new_york/ [dostęp z dnia: 14.07.2017]; <https://www.youtube.com/watch?v=O5yyegM2u88> [dostęp z dnia: 14.07.2017]

znaczy intelektualistą jest każdy, kto posiada wiedzę i działa w konkretnej dziedzinie – lekarka, szewc, mechanik, nauczycielka. W szkicu *Intelektualiści i organizowanie kultury* pisał:

przedsiębiorca z racji swojej funkcji musi posiadać pewne kwalifikacje o charakterze intelektualnym, mimo że jego sylwetkę społeczną określają nie one, lecz całość stosunków społecznych wyróżniających stanowisko przedsiębiorcy w przemyśle. Można by więc powiedzieć, że wszyscy ludzie po trochu są intelektualistami, ale nie wszyscy pełnią w społeczeństwie funkcje intelektualne²⁰

Po trzecie, Gramsci przywiązywał ogromne znaczenie kulturze ludowej, tradycyjnej i popularnej, obyczajom, wzorcom i sposobom zachowań charakterystycznych dla konkretnych grup i przestrzeni kulturowych. Korzystanie z ich potencjału i popularności pozwoli zaprojektować model kultury dostępnej i zrozumiałej, dzięki której dokona się transfer między kulturą ludu i kulturą nowoczesną. To działanie, które w dalszej perspektywie zadecyduje o awansie kulturowym ludzi, którzy dotychczas, ze względu na wciąż żywe wzorce mieszczańskie, byli z niej wykluczeni. Dzięki korzystaniu z ich potencjału, możliwości i popularności można próbować stworzyć model kultury dostępnej i zrozumiałej. Pozbawienie kultury paternalizmu, ignorancji i protekcjonalizmu mogłoby stworzyć jej odmianę opartą na wymianie, dialogu i szacunku. To nic innego, jak cios w elitarny i ekskluzywny model kultury i teatru. Monika Gurgul w książce o teatrze Dario Fo, pisała:

Gramsci nie potrafił określić jej [kultury] przyszłego kształtu. Nie ulegało jednak wątpliwości, że powinna ona służyć obaleniu „fałszywych mitów kultury mieszczańskiej” i budowaniu kultury adekwatnej do „nowej sytuacji historycznej”. Miała to być kultura zaangażowana, świadoma, przynosząca wolność. Aby to było możliwe, kultura z jednej strony powinna być organizowana przez intelektualistów, z drugiej natomiast – szeroko rozumiana i akceptowana przez lud²¹

3.2 Chantal Mouffe i praktyki kontrhegemoniczne

Teatr popularny powinien działać tam, gdzie dostęp do kultury jest utrudniony – ze względów ekonomicznych, geograficznych czy edukacyjnych. Praktyczna filozofia kultury Gramsciego każe zastanowić się nad rolą kultury i sztuki, w tym teatru, w szerszej perspektywie społecznej i politycznej. Chantal Mouffe, jako przykład kontrhegemonicznych praktyk artystycznych przywołuje przykład interwencji publicznej *Questions, questions* Alfreda Jaara z 2008 roku. Artysta zastąpił billboardy i reklamy w przestrzeniach publicznych (zawłaszczone niejako przez sieci reklamowe Berlusconi i media) plakatami z pytaniami: „Czy polityka potrzebuje kultury?”, „Czy intelektualista jest bezużyteczny?”. W ten sposób

²⁰ Antonio Gramsci, *Intelektualiści i organizowanie kultury* [w:] tegoż, *Pisma wybrane. Tom I*, Warszawa 1961, s. 689-690

²¹ Monika Gurgul, *Teatr Dario Fo*, Kraków 1997, s. 102

wyraził opór wobec praktyk zawłaszczania przestrzeni publicznej do celów kapitalistycznych i konsumpcyjnych. Bowiem „artysta jest przekonany, że najlepszy sposób mobilizacji innych to budzenie świadomości, wskazywanie, czego brakuje w ich życiu i wywoływanie nadziei, że może być inaczej”²². Kapitalistyczne strategie promocji i sprzedaży zdają się posługiwać podobną strategią „wskazywania, czego brakuje” w życiu konsumenta. Elizabeth Dunn pisała, że „marketing niszowy łączył urynkwienie ze społeczną definicją osoby nie tylko w celu transformacji gospodarki ograniczonej przez podaż w gospodarkę ograniczoną przez popyt, lecz także po to, by przeobrazić pragnienie, tożsamość, klasę i zawód”²³. Przeobrażenie dokonuje się przez reklamy, które stają się odpowiedziami na jeszcze niezadane pytania o pragnienia i potrzeby konsumentów. Jaar subwersywnie odwrócił tę zależność, zastępując marketingowe projekty tożsamości, pytaniami o - między innymi - związki kultury i polityki. Ten przykład jest dla mnie istotny również z innego powodu, Jaar nazwał swoją interwencję „najbardziej gramsciańską ze swoich projektów”²⁴. Chcę tym samym raz jeszcze zwrócić uwagę jak aktualna i użyteczna w praktyce jest myśl włoskiego filozofa.

Można powiedzieć, że Gramsci postulował kontrhegemoniczny model praktyk kulturowych, które będą w stanie wytworzyć przestrzeń realnego oporu wobec dominujących i opresyjnych strategii polityki hegemonicznej. „Polityka kontrhegemoniczna musi więc wkroczyć na to pole, by wesprzeć inne formy identyfikacji. Choć jeden z celów hegemonicznej walki od zawsze stanowi agonistyczna produkcja nowych podmiotowości, to oczywiste jest, że w obecnym stadium kapitalizmu przestrzeń ta zyskała nieznane dotychczas znaczenie”²⁵ – tak definiuje Mouffe działania kontrhegemoniczne w świecie neoliberalnej rzeczywistości, gdzie granice pomiędzy sztuką a rynkiem, działaniem artystycznym a kapitalistycznym się zacierają. Aby lepiej zrozumieć sens praktyk kontrhegemonicznych, należy przypomnieć czym dla Mouffe jest polityka agonistyczna i jak ważnym jej elementem staje się przestrzeń i instytucje publiczne, które ja w swoim projekcie teatru popularnego w pewnym sensie odrzucam, dowartościowując peryferyjność i działanie poza instytucją. Dla Mouffe najważniejsza jest opozycja antagonistyczny-agonistyczny. W swojej książce postuluje zmianę paradygmatu rozumienia demokracji – z ciągłej walki pomiędzy wrogimi ugrupowaniami na dyskursywny model debaty pomiędzy przeciwnikami. Najważniejsze dla niej okazują się równe szanse w walce na idee i nie kwestionowanie ich zasadności w

²² Chantal Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. Barbara Szelewa, Warszawa 2015, s. 102

²³ Elizabeth Dunn, *Prywatyzując Polskę. O bobofrytach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy*, przeł. Przemysław Sadura, Warszawa 2017, s. 93

²⁴ Chantal Mouffe, *Agonistyka...* op. cit., s. 101

²⁵ Tamże, s. 98

politycznej dyskusji. Model demokracji w Polsce, uzyskanej w wyniku transformacji ustrojowej w 1989 roku, jest antagonistyczny i sprowadza się do prostej opozycji: postkumunistyczna elita kontra reszta świata. Ów spór trwa od dwudziestu ośmiu lat, a jego efektami są między innymi poszukiwania „resortowych dzieci”, śledztwa w sprawie rzekomej współpracy Lecha Wałęsy z PZPR, projekt ustawy dezubekizacyjnej, które ustanawiają polską demokrację jako ufundowaną na resentymentach komunizmu, od których wciąż nie może się uwolnić. Ma to ogromny wpływ na teatr. Jestem skłonna postawić tezę, że pamięć o cenzurze, wpływach partii na repertuary teatrów i ich propagandowy charakter niejako skreśliły możliwość bezkarnego w oczach władzy tworzenia teatru politycznego. Uwzględniając wolność gospodarczą, własność prywatną oraz kulturę komercyjną nastawioną na maksymalizację zysków, należy zastanowić się w jakim stopniu kapitalizm odebrał kulturę ubogim i ukonstytuował jej elitarny charakter.

Działania i interwencje takich artystów, jak Hirschhorn i Jaar pokazują jak kontrhegemoniczne praktyki mogą przyczynić się do pobudzenia świadomości i uwidocznienia opresyjnych ram życia wyznaczanych przez neoliberalną rzeczywistość. Postulaty wolnego rynku i własności prywatnej to elementy programów politycznych partii prawicowych. Uważam, że nie powinno się zapominać o związkach pomiędzy kapitałem finansowym, ludzkim (sprawnym manipulowaniem obietnicami wyborczymi w celu uzyskania konkretnego elektoratu) i symbolicznym (polityką historyczną, kulturalną i edukacyjną). Opisując działania Teatru Węgałty oraz grup i artystów z nim związanych w rozdziale 5., będę chciała zwrócić uwagę, że praktyki kontrhegemoniczne dotyczą również politycznej hegemonii symbolicznej, historycznej i kulturowej. Ponieważ

praktyki artystyczne mogą odegrać decydującą rolę w konstruowaniu nowych form podmiotowości tylko dlatego, że korzystając z zasobów wywołujących reakcje emocjonalne, potrafią dotrzeć do jednostki ludzkiej na poziomie afektywnym. Na tym właśnie polega wielka siła sztuki – na jej zdolności do skłaniania nas, abyśmy spojrzeli na rzeczywistość w inny sposób, dostrzegli nowe możliwości²⁶

Każda instytucja – firma, teatr, parlament, uniwersytet – działa w systemie hierarchicznych zależności pracowniczych, które skazane są na tłumienie indywidualnych potrzeb i wtłaczanie jednostek w - z góry określony - system pracy. Teatr popularny powinien aspirować do oddolnej organizacji działań, dzięki czemu zdobywać niezależność i samodzielność myślową i organizacyjną.

Opisując praktyki artystyczne w polityce agonistycznej Mouffe nie zgadza się z poglądem, że kontrhegemoniczna walka może być prowadzona tylko na zewnątrz instytucji.

²⁶ Tamże, s. 103

Twierdzi, że muzea i instytucje sztuki „nie zasługują na potępienie za odgrywanie roli konserwatywnych instytucji poświęconych utrzymywaniu i reprodukcji istniejącej hegemonii. Mogą one natomiast przyczynić się do podważenia ideologicznych ram społeczeństwa konsumenckiego. Mogą wręcz zostać przemienione w agonistyczne przestrzenie publiczne, w których otwarcie kontestuje się hegemonię”²⁷. Zgadzam się, że jest to możliwe, jednak tylko wtedy, kiedy praktyki krytyczne powstają na pograniczu instytucji i obszaru działań niezależnych. Wówczas możemy mówić o autonomii wypowiedzi artystycznej i politycznej, również w wymiarze ekonomicznym i organizacyjnym, co pozwala na bardziej radykalny ton.

3.3 Poszukiwania w trzecim sektorze

Znamienne i symptomatyczne wydaje się, że współcześnie ludzie teatru szukają alternatywnych ścieżek pracy teatralnej w trzecim sektorze. Teatr 21²⁸, Centrala czy Kolektyw 1a funkcjonują jako podmioty NGO – bez stałej siedziby, zespołu aktorskiego czy cyklicznych dofinansowań, jednak niezależnie od norm prawnych, jakie narzuca publiczna instytucja kultury. Spektakle, pomimo że grane na deskach różnych teatrów, nie stają się bynajmniej własnością któregoś z nich, a pozostają w rękach twórców. Tego rodzaju autonomia twórcza, która nie kończy się wraz z premierą, pozwala na świadome uczestnictwo zarówno w kulturze i procesie twórczym, jak i życiu społecznym. Jedną z najbardziej charakterystycznych cech działalności organizacji pozarządowych, jest wskazywanie tych obszarów społecznych, w których państwo sobie nie radzi, których nie widzi lub które – wskutek praktykowanej polityki – wyklucza. Fundacje i stowarzyszenia charakteryzuje kilka podstawowych cech: działalność społeczna, organizacja pracy poza instytucją w systemie grantowym, brak stałych dofinansowań. Warto więc zwrócić uwagę na fakt, że część teatralnych projektów dotyczących emancypacji, wykluczenia czy grup marginalizowanych bardzo często powstaje na pograniczu instytucji i działalności niezależnej. Wojtek Ziemilski to reżyser działający w Komunie//Warszawa, jednym z najważniejszych współcześnie warszawskich teatrów niezależnych. W minionym sezonie teatralnym w Nowym Teatrze wyreżyserował *Jeden gest*, spektakl z udziałem osób głuchoniemych, dotyczącym języka teatru, który nie jest dostępny dla wszystkich. Marta Górnicka jest reżyserką pracującą w różnych teatrach w Polsce i za granicą. Wskrzeszając moc i siłę chóru antycznego powołała fundację Chór Kobiet, wraz z którą tworzy kolejne chóry (kobiet, mężczyzn, obywateli,

²⁷ Tamże, s. 107

²⁸ Teatr 21 od 2013 roku działa jako warszawski oddział Fundacji Win-Win z Głogowa; źródło: <http://teatr21.pl/o-nas/> [dostęp z dnia: 13.07.2017]

obywatelek), dosłownie oddając głos reprezentacji wykluczonych. *Romville* Elżbiety Depty, do którego zaproszeni zostali bydgoscy Romowie, dotyczący dyskryminacji i agresji wymierzonych w tę mniejszość etniczną, powstał jako koprodukcja Teatru POP-UP²⁹ i Teatru Polskiego w Bydgoszczy. Nie będę szerzej analizować przywołanych projektów i spektakli, chcę jedynie zwrócić uwagę na pewną tendencję, która wydaje mi się symptomatyczna. Poszukiwania w obszarze trzeciego sektora okazują się atrakcyjne, bo potencjalnie pozwalają poszerzyć zarówno pole społecznej efektywności teatru, jak i politycznej widzialności wykluczanych obywateli i obywatelek. Wymknięcie się ramom instytucjonalnych zależności pozwala na partyzanckie (względem ideologicznie ustalonych zasad postępowania) artystycznie działania, wprowadzając ferment społeczny i uwidaczniając te pola polityki, które instytucja skutecznie ukrywa. Znamienne jest więc, że partia rządząca próbuje wpłynąć na sposób funkcjonowania tego obszaru działalności społecznej i dąży do objęcia kontroli nad funduszami przyznawanymi NGO³⁰.

Mouffe pisała, że „powinniśmy porzucić esencjalistyczny pogląd, że niektóre instytucje z natury są skazane na wypełnianie niezmiennie tej samej roli”³¹. Zgadzam się z autorką, że jest to konieczne, jednak pamiętać trzeba, że esencjalistyczny pogląd dotyczący roli pewnych instytucji, dotyczy również sposobu ich finansowania i bezpieczeństwa, które zapewniają państwowe i samorządowe dotacje. Jednym z najczęściej pojawiających się zarzutów wobec teatru publicznego ze strony prawicowych polityków jest publiczny

²⁹ Projekt realizowany przez Agencję Artystyczną GAP, której kuratorami byli Grzegorz Niziołek i Agata Siwiak. Teatr POP UP został pomyślany jak efemeryczna alternatywa dla instytucji Teatru Publicznego. Działał tylko przez miesiąc (na przełomie października i listopada 2015 roku, w namiocie zlokalizowanym na kampusie Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie). W trakcie trwania projektu można było zobaczyć kilka spektakli teatralnych zrealizowanych specjalnie na tę okazję.

³⁰ Mam na myśli przede wszystkim burzę wokół organizacji pozarządowych pod koniec 2016 i na początku 2017 roku (związaną między innymi z Fundacją Batorego i Krytyką Polityczną), powstaniem projektu ustawy o powołaniu Narodowego Centrum Rozwoju Społeczeństwa Obywatelskiego, napady na organizacje walczące z dyskryminacją i wykluczeniem (rasizmem, homofobią, itd.), niedawne uznanie fundacji dla osób transpłciowych, za „niezgodną z podstawowymi interesami RP”. Te sytuacje okazują się niczym innym, jak odpowiedzią na nasilające się ruchy konserwatywne i radykalnie prawicowe w Polsce. To wszystko zaś związane jest z próbą przejęcia kontroli nad coraz większymi potęgami życia społecznego.

Por.m.in.: Mirosław Kokoszkiewicz, *Antypolska piąta kolumna! Fundację Batorego i jej klony należy pogonić, gdzie pieprz rośnie*, <https://polskaniepodlegla.pl/opinie/item/9676-antypolska-piata-kolumna-fundacje-batorego-i-jej-klony-nalez-y-pogonic-gdzie-pieprz-rośnie> [dostęp z dnia: 13.07.2017]; Projekt ustawy o Narodowym Centrum Społeczeństwa Obywatelskiego <http://www.spoleczenstwoobywatelskie.gov.pl/projekt-ustawy-o-narodowym-centrum-rozwoju-spoleczenstwa-obywatelskiego> [dostęp z dnia: 13.07.2017]; Agata Ambroziak, *Premier Norwegii: Nie zgadzamy się, by polski rząd przejął fundusze norweskie. To pieniądze dla społeczeństwa obywatelskiego*, <https://oko.press/premier-norwegii-zgadzamy-sie-by-polski-rzad-przejal-fundusze-norweskie-pieniadze-dla-spoleczenstwa-obywatelskiego/> [dostęp z dnia: 13.07.2017]; Anton Ambroziak, *Fundacja dla osób transpłciowych niezgodna „z podstawowymi interesami RP”. Skandaliczna decyzja sądu*, <http://codziennikfeministyczny.pl/fundacja-trans-niezgodna-z-interesami-rp/> [dostęp z dnia: 13.07.2017]

³¹ Chantal Mouffe, *Polityka...*op. Cit., s. 107

charakter dotacji, „pieniądze podatników”, za które powstaje „błężnierzka” sztuka. Dlatego uważam, że aby artyści mogli się spełniać „konstruując nowe praktyki i nowe podmiotowości”, które „mogą pomóc w podważeniu istniejącej konfiguracji władzy”³², należy najpierw zastanowić się nad sposobem finansowania i organizowania kultury w Polsce. Uważam, że korzystanie z możliwości trzeciego sektora, poszukiwania wspólnych obszarów działania z instytucją, z jednej strony wzmacniają działalność niezależną, bo pozwalają dostrzec potencjał autonomii twórczej jaki zawiera, z drugiej zaś osłabiają anachroniczny i hierarchiczny sposób zarządzania instytucją publiczną. Praktyki kontrhegemoniczne powinny więc dotyczyć zarówno sfery artystycznej, wymierzonej przeciwko kulturze konserwatywnej, jak i organizacyjnej, poszukując alternatywnych ścieżek rozwoju.

³² Tamże, s. 110

4. Teatr , rewolucja i społeczeństwo

4.1 Piscator: w klinczu partii i teatru mieszczańskiego

„Dotychczas widziałem życie zawsze przez pryzmat literatury. Wojna spowodowała odwrócenie tej sytuacji. Odtąd widziałem literaturę i sztukę przez pryzmat życia”³³, pisał Erwin Piscator o zmianie perspektywy, jakiej dokonało w nim doświadczenie pierwszej wojny światowej. Dorastanie w chrześcijańskiej chłopskiej rodzinie, zdobywanie wykształcenia w mieszczańskim Marburgu, wolontariat i pierwsze teatralne doświadczenia w Teatrze Dworskim w Monachium, gdzie „nikt nie podejmuje próby jakichkolwiek dramaturgicznych czy scenicznych eksperymentów”, rezygnacja z powodu niemocy wyrażenia oporu sztuką, wreszcie wstąpienie do armii i czynny udział w wojnie uświadomiły Piscatorowi czym sztuka i kultura były, a czym mogły się stać – elementem kontestacji i oporu w walce klasowej o upodmiotowienie proletariatu.

Najczęściej przywoływana historia Piscatora z czasów wojny najlepiej chyba obrazuje motywacje niemieckiego twórcy w projektowaniu teatru politycznego w socjalistycznej odsłonie. Kiedy spadły pierwsze granaty, żołnierze dostali rozkaz okopania się. Piscator jako jedyny miał z tym problemy. Podoficer zadał mu pytanie o zawód, a ten ucziwie odpowiedział: „aktor”. „Ów zawód, o którego wykonywanie walczyłem z taką zaciekłością, wraz z całą tą sztuką, którą uważałem za coś najwyższego, tak komediancki, głupi i śmieszny, tak pełny potwornego zakłamania (...)”³⁴. W związku z bezradnością sztuki i totalnością wojny, zdecydował się Piscator tworzyć teatr, którego celem będzie upodmiotowienie proletariatu. Nienawidząc wojny, faszyzmu i mieszczańskiej mentalności, zainteresował się i zaangażował w myśl socjalistyczną, wstąpił do Komunistycznej Partii Niemiec (KPD). Już po wojnie stwierdził, że jeżeli sztuka ma mieć jakąś wartość, musi stać się elementem walki klasowej. Jeżeli ideologia, jak za Althusserem podawał Paweł Mościcki, „jest to całość sensownych praktyk, działań, zachowań i wypowiedzi za pomocą których jednostka wchodzi w relacje ze społeczeństwem” i jeżeli wówczas „znaczenie ideologii pokrywa się ze znaczeniem socjalizacji”³⁵, to ambicje Piscatora sięgały socjalizacji teatru mieszczańskiego, który tworząc bariery obyczajowe, nie pozwala wszystkim na korzystanie z kultury. „Prosty człowiek, pełen wiary, widzi w teatrze <<świątynię muz>>, do której można wejść tylko w odświętnym ubraniu i w odpowiednio podniosłym nastroju. Jemu samemu wydawałoby się występkiem, gdyby w tych wspaniałych pomieszczeniach, pełnych czerwonego pluszu i

³³ Erwin Piscator, *Teatr polityczny*, przeł. Roman Szydłowski, Warszawa 1983, s. 32

³⁴ Tamże, s. 30

³⁵ Paweł Mościcki, *Polityka...* op. Cit., s. 56

złocen, usłyszał o «wstrętnej» codziennej walce, o płacach, czasie pracy, dywidendach i zyskach»³⁶, opisywał Piscator domniemany stosunek robotnika do kultury teatralnej (robotnika, którego mentalnością rządzi paradygmat mieszczański). A skoro „dla Piscatora teatr był parlamentem, a publiczność ciałem ustawodawczym” i „temu parlamentowi przedkładano (...) wielkie sprawy publiczne, domagając się rozstrzygnięcia”³⁷, warto przyjrzeć się teatrowi Piscatora, jako próbie zaprojektowania konkretnej widowni i zadać pytanie, czy teatr ten miał potencjał emancypacyjny. Paweł Mościcki „paradoksem widza” nazywa napięcie i zależność pomiędzy koniecznością zgromadzenia publiczności podczas spektaklu, która warunkuje zaistnienie sytuacji teatralnej a jej nieustannym projektowaniem przez twórców – „publiczność jest jednocześnie warunkiem istnienia spektaklu i czymś przez spektakl zaprojektowanym”³⁸. W teatrze politycznym uprawianym i postulowanym przez Piscatora projektowana jest nie tylko sama publiczność, ale też jej kolejny krok po wyjściu z teatru. Wysoka temperatura debaty politycznej, która nie raz towarzyszyła spektaklom Piscatora, w założeniu nie miała ostygać zaraz po przedstawieniu, ale zamienić się w realną energię obywatelską. Widzowie teatralni mieli stać się reprezentantami siły politycznej, dotychczas wykluczanej, a sztuka miała okazać się narzędziem umożliwiającym emancypację i walkę z burżuazją. Sztuka i polityka nie były dla Piscatora czymś osobnym, miały wzajemnie na siebie wpływać. Dlatego artysta współpracował z KPD, organizując rewie polityczne, a w członkach partii poszukiwał projektowanej widowni. Roman Szydlowski we wstępie do *Teatru politycznego* tak pisał o okresie pracy Piscatora, kiedy ten działał również w partii komunistycznej: „Rozpoczyna się najważniejszy okres w życiu Piscatora: okres walki o teatr nowy i wielki, adekwatny w dziedzinie sztuki do przemian, jakie w dziedzinie polityki niesie rewolucja”³⁹. Instytucjonalne przygody Piscatora okazały się porażkami, rewolucyjna wizja teatru okazała się niemożliwa do wprowadzenia w ramy konserwatywnego i zachowawczego teatru. Teatr Proletariacki, Central Theater, Volksbühne to tylko krótkie przystanki na drodze reżysera, które bynajmniej nie przyspieszyły jego wędrówki. Idea teatru politycznego Piscatora, czyli teatru jako efektywnej siły naprawczej społeczeństwa, walki o wykluczonych ekonomicznie i socjalnie, pozostała niezrealizowana. Teatr, którego ambicją jest rozsadzić konserwatywne i mieszczańskie instytucje kultury publicznej, nie może działać w ich ramach.

4.2 The Living Theatre: rewolucja przez teatr

³⁶ Erwin Piscator, *Teatr...* op. cit., s. 42-43

³⁷ Roman Szydlowski, *Droga Piscatora*, [w:] Erwin Piscator, *Teatr...* op. cit., s. 11

³⁸ Paweł Mościcki, *Polityka...* op. cit., s. 115-116

³⁹ Roman Szydlowski, *Droga Piscatora*, op. cit., s. 14

Z nauk Piscatora, między innymi, korzystali twórcy The Living Theatre – Julian Beck i Judith Malina, „to on dał im wiarę w rewolucyjność i w rewolucyjną siłę teatru. Oczywiście jego «rewolucyjność» była «socjalistyczna» tzn. wywodząca się z idei zmiany stosunków ekonomicznych, która to zmiana doprowadzi do zmiany świata. Dla Becków tak pojmowana polityczność teatru była czymś zbyt wąskim»⁴⁰. Ów poszerzenie znaczenia „polityczności” sztuki i działań społecznych (które według Becka i Maliny szły niejako w parze), praktykowane i postulowane przez twórców The Living Theatre, doprowadziły do stworzenia teatru bez instytucji, który aspirował do bycia medium o szerokim zakresie społecznym. Jeżeli Piscatorowi przyświecały socjalistyczne idee życia społecznego, to dla Becków ideologicznym fundamentów wszelkich działań okazał się anarchizm. Warto przyjrzeć się bliżej sztuce i anarchizmowi w odsłonie proponowanej przez The Living Theatre, bo ich postawa społeczna, aktywność polityczna i idee anarchizmu pacyfistycznego, jaki uznawali, pozostają nie bez związku z teatrem, który tworzyli.

Anarchizm, jako pomysł na życie społeczne, rezygnuje z wszelkich instytucjonalnych i hierarchicznych zależności, jakie proponują wszystkie powszechnie znane ustroje państwowe. Dąży do oddolnej samoorganizacji stosunków społecznych, nie uznaje wszelkich przedstawicielskich form władzy, poddaństwa i wyzysku, jako konsekwencji hierarchicznie urządzonego państwa. Te najważniejsze cechy charakteryzujące anarchizm, jako pomysł na alternatywne życie polityczne, zadecydowały o rewolucyjnych krokach jakie podjęli na swojej teatralnej drodze Beckowie. Określając je rewolucyjnymi, mam na myśli przede wszystkim zerwanie z konwencją, etykietą i odgórnie organizowanym życiem teatralnym. Początki działalności teatralnej Becków przypadły na - z jednej strony - rozwój broadwayowskiej sceny komercyjnej, z drugiej zaś na czas polityki senatora Josepha Raymonda McCarthy’ego, a więc polityki związanej z zastraszaniem, kontrolowaniem, cenzurą i tropieniem zagrożenia komunistycznego. The Living Theatre narodził się zatem w momencie, kiedy wszelkie instytucje państwowe zagrożone były kontrolą i zamachem na ich autonomię i niezawisłość oraz w momencie rozwoju kultury komercyjnej w kapitalistycznej amerykańskiej rzeczywistości⁴¹. Beck i Malina znaleźli третią drogę – teatr poza instytucją,

⁴⁰ Joanna Ostrowska, *The Living Theatre – od sztuki do polityki*, Poznań 2005, s. 70

⁴¹ Joanna Ostrowska w swojej książce o Living Theatre przywołuje takie wypowiedzi Juliana Becka: „Nasze myślenie narodziło się w okresie historycznej katastrofy: II wojna światowa, ludobójstwo Żydów, Hiroszima. «Zmienił się dźwięk w uchu świata», a nie zmieniła się kultura, stosunki społeczne. Gdy zaczynaliśmy, teatr amerykański był do końca skomercjalizowany, a było to tylko odbiciem stanu kultury, moralności” i „Od późnych lat 40. byliśmy zaprzysięgłymi teoretycznymi anarchistami i aktywistami, ale w dużym stopniu byliśmy wtedy pod wpływem – po wojnie i w początku lat 50. – tego krytycznego podejścia do sztuki, które mówi: «Nie można mieszać sztuki i polityki, nie można mieszać sztuki i radykalnych poglądów społecznych, one razem nie

związany z akcjami ulicznymi, inspirowany wschodnimi kulturami, aspirujący do podejmowania trudnych tematów społecznych, często stanowiących tabu.

W *Polityce teatru* Paweł Mościcki pytał „jaka jest relacja między publicznością w teatrze a społeczeństwem?”⁴². Ostrowska w książce o Living Theatre przywołuje cytát ze *Słownika terminów teatralnych* Patrice’a Pavisa, dotyczący konstruowania sposobu odbioru przedstawienia przez widza; pisze, że konwencjonalny sposób budowania tejże relacji charakteryzuje „ukazywanie rzeczy z punktu widzenia zgodnego ze sposobem widzenia świata przez widza”⁴³. Konwencjonalnie widz porusza się w ściśle określonej siatce zadaniowo-doznaniowej: wybiera spektakl z repertuaru teatru, kupuje nań bilet, odświętnie się ubiera i wybiera się, aby go zobaczyć. Najważniejszy w tej wyliczance jest element finansowy, czyli moment kupowania biletu. Rozwój komercyjnego nurtu kultury teatralnej doprowadził do fałszywego wrażenia, że uczestnictwo w kulturze odbywa się za duże pieniądze. Dlaczego ceny biletów w największych teatrach prywatnych/komercyjnych sięgają nawet kilkuset złotych? Odpowiedź dotycząca utrzymania teatru, zarobku i maksymalizacji zysków jest niewystarczająca. Warto zastanowić się, jaki obraz kultury jako sfery dostępnej określonej grupie osób, tworzy taki jej charakter. Po pierwsze, w myśl tak organizowanej kultury, okazuje się ona dostępna tylko tym, których na nią stać, co automatycznie wyklucza zdecydowaną część społeczeństwa z udziału w niej. Po drugie, generalizując, ale wskazując jednak na jakąś tendencję – teatr komercyjny nie jest kulturotwórczy, to znaczy nie wpływa znacząco na rozwój artystyczny, estetyczny i myślowy sztuki i kultury. To powoduje, że kultura w pewnym sensie odcina się od edukacji, bo niejako jej nie wymaga, to znaczy kultura komercyjna nie korzysta i nie uwzględnia kompetencji kulturowych swojej widowni. To nie one warunkują udział w kulturze, decyduje o tym pozycja ekonomiczna.

The Living Theatre, oprócz tego, że zerwał z komercyjnym i instytucjonalnym schematem budowania relacji z widzem, postanowił również zburzyć artystowski wymiar sztuki. „Beckowie nie chcieli być teatrem środowiskowym, tworzącym dla artystów i intelektualistów, którzy najprawdopodobniej najpełniej doceniłiby wartość przekazu. Zamiast tego wyszli do ludzi «nieprzekonanych» - na ulice i do kampusów uniwersyteckich”⁴⁴. Decyzja o porzuceniu instytucji i przekroczenie granic, jakie wyznacza, uważam za

funkcjonują dobrze; degradują się wzajemnie». To podejście, które poważnie wpłynęło na sztukę całej tej epoki, było niezwykle silne w Ameryce tamtych lat”; Joanna Ostrowska, *The Living...*, op. cit., s. 72

⁴² Paweł Mościcki, *Polityka...*, op. cit., s. 119

⁴³ Cyt. za: Joanna Ostrowska, *The Living...*, op. cit., s. 78

⁴⁴ Tamże, s. 79

najważniejszą. Okazuje się, że to właśnie gest „wyjścia do” sprawia, że teatr potencjalnie nabiera siły sprawczej i może doprowadzić do realnej społecznej zmiany.

The Living Theatre był teatrem politycznym w innym sensie, niż postulował to Piscator czy Brecht w Niemczech lub Meyerhold w Rosji. Nie miał to być teatr *sensu stricte* proletariacki czy marksistowski, to znaczy jego cel nie miał podstaw politycznych w sensie partyjnym (nie był związany z żadnymi postulatami lub programami partii politycznych). Malina i Beck, jako zadeklarowani anarchiści, w swojej pracy teatralnej podważali zasadność wszelkich praw, zasad i możliwości kontroli obecnych w państwie: począwszy od kwestii obyczajowych, przez te dotyczące militaryzmu, po władzę gwarantowaną przez twór państwa wybranym obywatelom (policji, sędziom, urzędnikom, i tak dalej). Jedną ze strategii teatru było wykorzystywanie tematów stanowiących tabu społeczne i polityczne tak, aby stały się tematami przedstawienia. Jeden z ich najważniejszych spektakli, *The brig*, dotyczył represji i tortur stosowanych na więźniach w amerykańskich więzieniach. Ów spektakl w opinii publicznej i krytyce teatralnej stał się jednoznaczną reakcją na praktyki stosowane przez żołnierzy amerykańskich sił zbrojnych Marines. Przedstawienie, oprócz tego, że było wydarzeniem teatralnym, stało się również wyrazem sprzeciwu wobec militaryzmu. Trzeba zatem podkreślić, że Beck i Malina nie pozostawali politycznie aktywni jedynie w ramach przedstawienia teatralnego. Akty obywatelskiego nieposłuszeństwa były nieodłącznym elementem pracy i życia w The Living Theatre. Joanna Ostrowska w swojej książce przywołuje wypowiedź Josepha Chaikina:

Dołączyłem do Becków jako zwykły aktor, któremu dali rolę – niezbyt dużą, ale taką, która może prowadzić do lepszych. Za takim myśleniem stała moja ambicja, by zostać zauważonym. (...) Opierałem się [politycznemu – J. O.] aspektowi ich teatru, ponieważ wydawał się taki śmieszny i niepotrzebny. Świat nie wydawał mi się wcale zły. Zwykłem im mówić: „Jesteście teatrem, czy ruchem politycznym? Nie możecie być jednym i drugim”. (...) Odbyliśmy wiele rozmów i wiele kłótni. To, co Judith i Julian mówili i robili, kwestie Galy Gaya, które mówiłem co wieczór widzom, rozmowy jakie odbywałem w tym czasie, zaczęły wywierać na mnie wpływ. Zacząłem się angażować w sprawy polityczne, demonstracje, byłem aresztowany i poszedłem do więzienia (...) ⁴⁵

Wydaję się, że sceptycyzm Chaikina skierowany w stronę politycznego zaangażowania Maliny i Becka wyrastał z anachronicznego postrzegania teatru, który – pomimo że radykalny w środkach i formie – powinien pozostać w ramach artystycznego eksperymentu. Dopiero praktyka teatralna i doświadczenie instytucjonalnych i państwowych represji za działania teatralne uświadomiło Chaikinowi, że teatr może stać się medium sprawczym i efektywnym społecznie, bo może naruszać względnie trwałe i nienaruszalne (a

⁴⁵ Cyt. za.: Tamże, s. 89-90

przy tym wykluczające i opresyjne) normy prawne i obyczajowe. Paweł Mościcki w rozdziale *Techniki krytyczne w teatrze* posługuje się rozróżnieniem krytyki i krytyczności zaproponowanym przez Irit Rogoff. Krytyka jest wskazywaniem na dominujące strategie manipulacji, hegemoniczne i opresyjne działania polityczne, konwencjonalne, anachroniczne i opresyjne normy obyczajowe. Krytyczność miałaby oznaczać coś więcej, raczej próbę podejmowania subwersywnych i wywrotowych kroków w ramach istniejącego porządku; wiązałaby się zatem nieuchronnie z owym „wyjściem do” i aplikowaniem strategii teatralnych (przez co również obnażających) w porządek życia społecznego:

(...) krytyczność ma charakter performatywny, jest wchodzeniem w sieć interakcji występujących na danym obszarze. Tylko działając w krytykowanej przestrzeni, naprawdę poddajemy ją transformacji lub chociaż dokonujemy w niej drobnych przesunięć⁴⁶

W tym momencie warto skorzystać z uwagi Joanny Ostrowskiej, która zauważyła, że Malina i Beck – oprócz tego, że obnażali opresyjne ramy życia codziennego – to również używali narzędzi teatralnych w trakcie realnych wydarzeń publicznych/prywatnych. Kiedy w 1964 ich sprawa dotycząca długów i niepłacenia podatków trafiła do sądu, Beckowie „postanowili użyć sali sądowej jako przestrzeni dla surrealistycznego teatru”⁴⁷. Podjęli decyzję o reprezentowaniu prawnym samych siebie, nie „grając” jednak roli adwokatów, a stosując strategie „naiwności i wiary w dobroć ludzkiej natury”⁴⁸, obnażając tym samym służalstwo sądów wobec odgórnie ustanowionych reguł, które okazują się dyskryminujące dla niektórych środowisk⁴⁹.

Opisując wybrane elementy strategii teatralnej The Living Theatre zależało mi na tym, żeby zwrócić uwagę na ich chęć i determinację w poszerzaniu społecznych i politycznych możliwości teatru. Efektywność społeczną zagwarantowało porzucenie instytucji i próba roszadzenia konwencjonalnych zależności rządzących teatrem instytucjonalnym. Potencjał polityczny teatru Judith Maliny i Juliana Becka wiązał się z deklarowanym anarchizmem, a więc porzuceniem instytucjonalnej polityki, partyjności, na rzecz poszukiwania takiego rodzaju ładu społecznego, który w centrum stawiałby rozwój jednostki.

4.3 Dario Fo: z instytucji na peryferia

Tom Behan, autor książki *Dario Fo. Revolutionary theatre*, dzielił twórczość włoskiego artysty na dwa najważniejsze okresy: burżuazyjny, czyli związany z działaniami w

⁴⁶ Paweł Mościcki, *Polityka teatru...*, op. cit., s. 174

⁴⁷ Joanna Ostrowska, *The Living...*, op. cit., s. 94

⁴⁸ Tamże, s. 5

⁴⁹ Ostrowska przywołuje instrukcje sędziego, prowadzącego sprawę Becków, dla ławy przysięgłych, który zabronił „podważać zasad prawnych na gruncie ich własnych przekonań etycznych”; tamże

obrębie możliwości gwarantowanych przez instytucję i państwo (co wiązało się z jednej strony z dofinansowaniami przedstawień, wpływem na mniejsze ceny biletów, bardzo dobrą sytuacją materialną Fo i jego żony Franco Rame; z drugiej wiązało się z koniecznością poddawania wszystkich pomysłów i scenariuszy operacjom cenzorskim, nachalnym wpływom partii i jednak, w szerszej perspektywie, konformistycznej wymowie pracy Fo, ponieważ – jak przyznał kiedyś sam Fo – krytyka instytucji i systemu z wnętrza jej struktur, odbiera niejako moc i buntowniczy charakter takiego gestu); oraz okres rewolucyjny, po 1968 roku, kiedy Fo i Rame zrezygnowali ze wsparcia wszelkich instytucji państwowych i partyjnych i rozpoczęli działalność partyzancką, względem praktyk wcześniejszych. Ten przełom i praca Fo po 1968 roku są dla mnie najważniejsze, bo stają się świadectwem dławiącego wpływu instytucji na teatr o ambicjach społecznych.

W drugiej połowie lat sześćdziesiątych Grupa Fo-Rame wraz z Teatro D'ottobre stworzyli stowarzyszenie Nuova Scena, działające pod auspicjami ARCI – organizacji kulturalno-rekreacyjnej, która podlegała Włoskiej Partii Komunistycznej (PCI). To był pierwszy etap porzucenia instytucji. Fo zrezygnował z pracy w teatrze państwowym, mieszczańskim; porzucił komfort finansowego bezpieczeństwa. Współpraca z ARCI stała się gestem politycznym, bo usytuowała jego twórczość w obszarze działań sprzyjających partii komunistycznej (kiedy przy władzy była chadecja). Organizacyjne Nuova Scena pomyślane było jako byt egalitarny, równościowy twór, w którym nie istnieją hierarchiczne zależności pracownicze. Struktura pracy i wynagrodzeń oparta była na myśli socjalistycznej – każdy dostawał takie samo wynagrodzenie, Fo nawet starał się pisać nowe sztuki w ten sposób, żeby wśród bohaterów nie było „głównej roli”, a wśród aktorów „aktora prowadzącego”⁵⁰. Cel pracy teatralnej był jeden – doprowadzić do upodmiotowienia klasy robotniczej, poprzez wzbudzenie energii rewolucyjnej proponowanymi przez Fo sztukami:

A collective of militants who put themselves at the service of revolutionary forces. Not to reform the bourgeois state through opportunistic policies, but to encourage the growth of a real revolutionary process which effectively brings the working class to power⁵¹

Pozornie praca pod auspicjami ARCI była niezależna. Dzięki wpływom partii komunistycznej, pozwalała unikać cenzury partii Chrześcijańskiej Demokracji. W istocie jednak zakładała wpływ tej pierwszej na prezentowane w przedstawieniach treści i sposób budowania politycznego porozumienia z robotniczą widownią. Ów wpływ partii z czasem

⁵⁰ Grupa bojowników, która oddała się siłom rewolucyjnym. Nie w celu zreformowania burżuazyjnego państwa przez politykę oportunistyczną, ale aby zachęcić do rozwoju prawdziwego procesu rewolucyjnego, który efektywnie doprowadzi klasę robotniczą do władzy”; *The revolutionary theatre*, [w:] tamże, s. 31

⁵¹ Cyt. za: tamże

zaczynała być zbyt nachalny. Idee włoskiej partii komunistycznej okazały się rozbieżne z celami Dario Fo i Franki Rame. Ich sojusz z chadecją, konformistyczne układy polityczne, elitarystyczne podejście do polityki spowodowały o decyzji zerwania współpracy z ARCI⁵². W 1970 roku Nuova Scena się rozpadło, a Fo, Rame, Paolo Chiari i Nanni Ricordi stworzyli kolektyw teatralny La Commune, którego nazwę zapożyczyli od Komuny Paryskiej, rewolucyjnego zrywu mieszkańców Paryża⁵³. Jak podaje Monika w Gurgul w swojej książce o teatrze Dario Fo:

Miał to być teatr dydaktyczny, mniej wyrafinowany, a bardziej przejrzysty, artysta musiał więc pamiętać o tym, co prostemu, nie nawykłemu do teatralnych sal odbiorcy najbliższe. Przydała się zażyłość Fo z niskim komizmem farsowym i cyrkowym, choć teraz został on przytemperowany. Na scenie pojawiali się coraz częściej ci, których los doświadczył: walczący o wolność kraju prości żołnierze, zmagający z faszystowskim reżimem ludowi działacze, pozbawieni środków do życia robotnicy⁵⁴

Benham podkreśla w swojej pracy, że czas działalności La Commune, w porównaniu z dwuleciem podległości PCI, okazał się zdecydowanie bardziej efektywny, jeżeli chodzi o poszukiwanie zróżnicowanej widowni, również robotniczej. Według niego teatr Fo i Rame gromadził największą pod względem zróżnicowania widownię spośród wszystkich włoskich teatrów. To wiązało się z potencjalną efektywnością polityczną i społeczną ich działań. Siedzibą La Commune stała się przestrzeń starej fabryki na robotniczych przedmieściach Mediolanu. Fo porzucił instytucje wraz z całym zapleczem, jakie gwarantuje. Jego teatr, wciąż polityczny, przestał być „partyjny”. Należy to podkreślić i zaznaczyć, że wyjście z instytucji i praktykowanie teatru politycznego na peryferiach, dla setek widzów, z jasno postawionym celem upodmiotowienia warstw wykluczanych i jednostek dyskryminowanych, stał się działaniem kontrhegemonicznym w myśl filozofii politycznej Chantal Mouffe. Belgijska filozofka, korzystając pojęcia „hegemonii” Gramsciego poszerzyła jego znaczenie,

⁵² Jak opisywał to Tom Benham, robotnicza publiczność, jej sytuacja pracownicza i polityczna, były dla Fo najważniejsze, jeżeli idzie o treści sztuk; wzbudzenie rewolucyjnej energii były dla niego największym celem. Wydaje się, że siła tego ruchu zaczęła być niepokojąca na PCI i wpłynęła na rodzący się konflikt pomiędzy partią a Fo. PCI jednak nie chciało oficjalnie zakończyć jego działalności teatralnej, ze względu na ówczesne nastroje w Europie, czyli przede wszystkim represje ZSRR stosowane wobec reformistycznych planów Komunistycznej partii Czechosłowacji z Aleksandrem Dubcekiem na czele w 1968 roku; zob.: tamże, s. 32

⁵³ W 1870 roku po przegranej wojnie z Prusami Louis Thiers (wcześniej przeciwnik wojny), który stanął na czele nowoutworzonego rządu, podjął ugodowe działania i podpisał pakt pokojowy, zgodnie z którym Francja miała przekazać część terytoriów Prusom i zapłacić ogromną kontrybucję. Mieszkańcy Paryża uznali te działania za zdradę i postanowili sami walczyć o autonomię i poprawę warunków życiowych. Postanowili podjąć próbę rewolucji. Lewicowe i anarchistyczne środowiska polityczne obecne w Paryżu rozpoczęły wspólne działania rewolucyjne znane pod nazwą Komuny Paryskiej, która trwała od 18 marca do 28 maja 1871 roku. Jej znaczenie historyczne urosło przede wszystkim na propozycji federalistycznego, równościowego i podmiotowego traktowania wszystkich obywateli Paryża.

⁵⁴ Monika Gurgul, *Teatr Dario Fo*, Kraków 1997

to znaczy krytycznie odnosząc do założeń ortodoksyjnego marksizmu, wskazywała na możliwość istnienia dwóch hegemonii, jako wyniku antagonizmów, które konstruują tożsamości społeczne. Hegemonia przestaje być tożsama z dominującym dyskursem (np. politycznym), a staje się strategią działania⁵⁵. Wówczas hegemonia lewicowa (w myśl Mouffe) miałyby być tym, co nadążając za nowopowstałymi ruchami społecznymi, pozwala na emancypację ich przedstawicieli i przedstawicielek w ramy projektowanego społeczeństwa demokratycznego. Dario Fo nigdy nie wstąpił do PCI, z czasem porzucił również jej wsparcie finansowe i partyjne, decydując się na partyzanckie działania teatralne, wchodząc w konflikt z władzą i ruchami faszystowskimi⁵⁶. Tak jak dla Mouffe remedium na rozpaczliwy kształt ustrojów demokratycznych byłoby skorzystanie lewicowych filozofii politycznych (w kształcie jaki proponuje – z porzuceniem esencjalnych reguł rządzących ortodoksyjnym marksizmem, dotyczących historycznej roli klasy robotniczej, wiodącej roli partii, itd.), tak dla Fo rezygnacja z opresyjnych i anachronicznych ram teatru mieszczańskiego okazała się sposobem na praktykowanie teatru politycznego i społecznego zarazem. Najważniejsze sztuki Fo (niektóre napisane wspólnie z Franką Rame) powstały po 1970 roku: *Przypadkowa śmierć anarchisty*, dramat oparty na prawdziwych wydarzeniach z 1969 roku, kiedy Giuseppe Pinelli, włoski anarchista, spadł (lub został wypchnięty) z czwartego piętra mediolańskiego komisariatu; *Non Si Paga! Non Si Paga! (Nie płać! Nie płać!)*, komedia dotycząca protestu konsumentów przeciwko wysokim cenom; *An Arab Women Speaks (Arabska kobieta mówi)*, sztuka oparta na opowieści arabskiej kobiety, którą Franca Rame usłyszała z nagrania, które otrzymała od arabki, kiedy wróciła z Libanu w 1972 roku.

Teatralne i instytucjonalne perypetie Dario Fo są dla mnie jedną z możliwych realizacji idei teatru popularnego na peryferiach, czyli takiego, który walczy o upodmiotowienie i usamoświadomienie widzów. Teatr Fo, to teatr polityczny i krytyczny, a kultura określająca się tymi epitetami, jak podkreślał sam Fo, w instytucji nie może istnieć:

The bourgeoisie even accepted violent criticisms through the use of satire and the grotesque, but only on the condition that you criticized them from within their own structures. In the same way as the king's jester can get away with saying harder things against the king within the court, among all the members who laugh, applaud and comment: 'But look how democratic our sovereign is.' For the bourgeoisie it was even a method to prove to itself how understanding and democratic it was. Powerful people, and important kings, who understand certain things very well, have always paid court jesters to engage in irony against them. But every time one of them left this structure to go and talk with peasants, workers

⁵⁵ Por.: Ernesto Laclau, Chantal Mouffe: *w stronę teorii radykalnej demokracji* [w:] Simon Tormey, Jules Townshend, *Od teorii krytycznej do postmarksizmu*, Warszawa 2010

⁵⁶ W marcu 1973 roku Franca Rame została porwana przez pięciu faszystów, następnie zgwałcona i torturowana, po czym porzucona w parku.

or the exploited, in order to tell them certain things, then they're not accepted any more. You can laugh at the system from within its own structures, but they'll never allow you to do it from the outside⁵⁷

4.4 Bread and Puppet: peryferyjność to radykalizm

Peter Schumann w wywiadzie z 2013 roku⁵⁸ (roku, w którym teatr obchodził swoje 50. urodziny) został poproszony przez prowadzącą program *Democracy Now!* o opowiedzenie o początkach działalności teatru. Schumann opowiedział o swoim pierwszym roku w Stanach⁵⁹ i o tym, jak uczestniczył na początku lat sześćdziesiątych w Generalnym Strajku dla Pokoju, organizowanym przez The Living Theatre. To może wydawać się retorycznym przypadkiem, że opowieść o teatrze, Schumann rozpoczął od przywołania aktywności politycznej z przeszłości. Z drugiej strony, to pozycjonuje jego twórczość teatralną w perspektywie kontrkulturowej i zaangażowanej społecznie. Bread and Puppet powstał w 1963 roku w Nowym Jorku, w latach siedemdziesiątych siedzibę przeniósł na farmę w Glover (w stanie Vermont), gdzie działa do dzisiaj.

Peter Schumann, twórca teatru Bread and Puppet, w eseju *The radicality of puppet theatre* pisał⁶⁰:

It is also, by definition of its most persuasive characteristics, an anarchic art, subversive and untameable by nature, an art which is easier researched in police records than in theatre chronicles, an art which by fate and spirit does not aspire to represent governments or civilizations, but prefers its own secret and demeaning stature in society, representing, more or less, the demons of that society and definitely not its institutions⁶¹

Dla Schumanna teatr lalkowy swój potencjał radykalności i w ogóle sprawczości, zawdzięcza swojemu niszowemu charakterowi. Teatr lalkowy nie należy do mainstreamu, jest

⁵⁷ „Burżuazja akceptuje nawet agresywny krytycyzm, konstruowany dzięki satyrze i grotesce, ale tylko pod warunkiem, że krytykujesz ich ze środka ich własnych struktur. W ten sam sposób, jak błaznowi króla może ująć na sucho mówienie ostrych rzeczy na temat króla naprzeciwko sądu, wśród wszystkich jego członków, którzy śmieją się i klaskają: «Spójrz, jak demokratyczny jest nasz władca». Dla burżuazji była to nawet metoda, żeby udowodnić sobie, jak zrozumiałe i demokratyczne jest to wszystko. Ludzi u władzy i ważni królowie, którzy rozumieją pewne rzeczy bardzo dobrze, zawsze płacili błaznom, by zastosowali ironię przeciwko nim. Ale za każdym razem jeden z nich opuszczał te ramy i szedł rozmawiać z chłopami, robotnikami albo wyzyskiwanymi, żeby powiedzieć o pewnych sprawach, które wtedy już nie były akceptowane. Możesz śmiać się z systemem ze środka jego struktur, ale oni nigdy nie pozwolą ci na to samo z zewnątrz”; Cyt. za: Tom Behan, *Dario F. Revolutionary theatre*, London 2000, s. 22-23

⁵⁸ https://www.youtube.com/watch?v=TkFzR8I5_Gs&list=PL7BBgQprqYa-WXR6kGj9AsVFuhPpWK0s6 [dostęp z dnia: 05.09.2017]

⁵⁹ Peter Schumann urodził się w 1934 roku na Śląsku, kiedy był jeszcze niemiecki. Studiował w Berlinie

⁶⁰ Peter Schumann, *The radicality of puppet theatre* [w:] *Popular Theatre*, pod red.: Joela Schechtera, Nowy Jork, 2003

⁶¹ „To jest również, ze względu na najbardziej przekonujące cechy, anarchiczna sztuka, subwersywna i nieposkromiona przez naturę, sztuka, którą łatwiej znaleźć w policyjnych kartotekach niż kronikach teatralnych, sztuka, która z przeznaczenia i ducha nie aspiruje do reprezentowania rządu lub cywilizacji, ale preferuje swoje własne sekrety i ponizoną posturę w społeczeństwie, reprezentująca, bardziej lub mniej, demony społeczeństwa i na pewno nie jego instytucje”; Tamże, s. 41

raczej formą offową, rzadko obecną w głównym nurcie teatralnym – zarówno tym komercyjnym, jak i artystycznym. Według Schumanna to powód, dla którego teatr lalkowy nie jest podatny na dyktaturę rynku, ponieważ rozwija się niejako niezależnie od jego struktur. Twórca Bread and Puppet podkreślał manipulacyjny charakter teatru i aktorstwa, które przez swój przedstawieniowy charakter potrafią bezpośrednio wpływać na świadomość, również polityczną, widzów. Teatr lalkowy z kolei łączył Schumann z myślą Brechta, którego apel o porzucenie aktorstwa psychologicznego i „wczuwania się” w postać rozumiał również jako umiejętność cieszenia się z grania, udawania, możliwość traktowania gry, jako zabawy, która niejako gwarantuje dystans i zdroworozsądkowe jej traktowanie – a dzięki temu uruchamianie zmysłu krytycznego wśród widzów. Brechtowska wizja teatru, z jego potrzebą emancypacji myślowej i intelektualnej widzów, wydaje się być tym ważniejsza dla Schumanna, że kultura amerykańska w drugiej połowie XX wieku zaczyna być dominowana przez filmowe produkcje Hollywood. Komercja i konsumpcjonizm, jako paradygmaty dominującej i masowej kultury, stanowią dla Schumanna narzędzia manipulacji i sposób kreowania pożądanых tożsamości:

But Hollywood understood very well the human weakness for perfect recreation, the abandoning of ourselves and our unrewarding lives, the need for a pillow for our brains which is translates into the sentimental excuse for any brutality whatsoever, and has since served us countless sentimental brutalities, successfully avoiding Brecht's message⁶²

Brechtowską naukę o efekcie obcości i jego krytykę teatru psychologicznego, łączy więc Schuman z kontestacją wytworów kultury masowej i poszukiwaniem takiej kontrpropozycji, która zamiast narzucać odbiorcom pewien obraz świata, stworzy przestrzeń samodzielnych myślowych i twórczych eksploracji.

Radykalizm teatru lalkowego wyprowadza Schumann również z ubóstwa i prostoty materiałów, z jakich jest tworzony. Lalki, które powstają w teatrze Bread and Puppet, to „kołaż połączonych ze sobą papieru, łachmanów, kawałków drewna w dwu- i trzymiarowe ciała”⁶³. Wykonywanie lalek z tego, co akurat dostępne, zwykle materiałów najtańszych, stawia Schumann na przeciwległym do sztuki współczesnej biegunie, której przejawem jest „ekstremalny przykład konceptu”, wyrażający się przede wszystkim w warstwie zewnętrznej obiektu artystycznego. Dowartościowanie kreatywności i wysiłku włożonego w twórcze

⁶² „Ale Hollywood rozumie bardzo dobrze ludzką słabość dla perfekcyjnego relaksu, porzucenie samych siebie i i naszych nie zrównoważonych żyć, potrzebę poduszki dla naszych umysłów, które stają się tłumaczeniem w sentymentalne wymówki dla każdej brutalności, dlatego serwuje nam niezliczone sentymentalne brutalności, z sukcesem pomijając lekcję Brechta”; Tamże, s. 44

⁶³ W oryginale: „(...) a collage art. Combining paper, rags, and scraps of Wood into kinetic two- and three dimensional bodies”; Peter Schumann, *The radicality...*, op. cit., s. 47

wykorzystanie „surowych” i ubogich materiałów, świadczy o radykalności i sile teatru lalkowego, którego przykładem staje się właśnie praca Petera Schumanna. Bread and Puppet, oprócz siedziby w Glover i cyklicznie organizowanych wydarzeń, bierze czynny udział w protestach, aktach obywatelskiego nieposłuszeństwa i działalności społecznej.

Esej Schumanna z maja 1990 roku o radykalności teatru lalkowego pozwolił mi zastanowić się nad radykalnością samego gestu porzucenia instytucji i podjęcia decyzji o praktykowaniu kultury na peryferiach. Termin „teatr na peryferiach” (czy nawet więcej: „kultura na peryferiach”) nabiera wówczas szerszego znaczenia, a może oznaczać: a) peryferia instytucji, czyli taki sposób pracy, procesu twórczego, działań animacyjnych i edukacyjnych, który jest alternatywny do tego, który praktykowany jest w instytucjach publicznych, a dotyczy przede wszystkim sposobu finansowania i możliwość unikania programów edukacyjnych i kulturalnych narzucanych przez ministerstwo i samorządy; b) peryferia wielkich miast, czyli wycofanie się poza duże centra kulturalne; c) peryferia mainstreamu, czyli teatr niekonwencjonalny, korzystający ze źródeł i tradycji zapomnianych, będąc przy tym zawsze aktualny i próbujący nie zostawać w tyle za przemianami nowoczesności; peryferia mainstreamu rozumiem również jako kulturę, która kontestuje dyktaturę kultury komercyjnej.

5 Współczesne peryferia i teatr popularny – Teatr Węgajty

5.3 Zarys historii i sposób organizacji

Stowarzyszenie Teatr Wiejski Węgajty (dzisiaj Stowarzyszenie Węgajty) powstało w 1991 roku (wtedy zarejestrowane jako organizacja pozarządowa) z inicjatywy sześciorga założycieli: Wacława i Erdmute Sobaszków, Wolfganga Niklausa i Małgorzaty Dzygadło-Niklaus, Witolda Brody i Katarzyny Krupki. Pod sztandarem Stowarzyszenia Węgajty działają do dzisiaj dwie struktury – Schola Węgajty (od 1996) i Teatr Węgajty. Sobaszkowie przed założeniem Stowarzyszenia pracowali w olsztyńskiej interdyscyplinarnej Placówce Twórczo-Badawczej „Pracownia”. Podczas stanu wojennego ośrodek stracił swoje miejsce. W 1982 roku Sobaszkowie przenieśli swe działania do Węgajt, rozpoczynając je cyklem warsztatów „Droga teatru”. W 1986 roku powstał Teatr Wiejski Węgajty.

W swojej pracy zajmę się przede wszystkim Teatrem Węgajty, za który odpowiedzialne jest małżeństwo Sobaszków. Ich działania obejmują przede wszystkim cykliczne wyprawy związane z kalendarzem obrzędowym (Kolędowanie, Zapusty, Allelujka)⁶⁴, organizowanie festiwalu Wioska Teatralna oraz wydarzeń o mniejszej skali (Sztuka w obejściu, Miasto w drodze, wspólne pieczenie pierników, majówka w Teatrze Węgajty), jednak równie istotnych, jeśli chodzi o budowanie więzi - zarówno z ludźmi ze wsi Węgajty i okolic, jak i przyjezdnymi, stałymi bywalcami teatru. Stowarzyszenie Węgajty działa jak podmiot NGO w systemie grantowym, wydarzenia finansowane są z grantów ministerialnych, Fundacji Polsko-Niemieckiej, Instytutu Teatralnego, funduszy regionalnych i innych. Ważne jest, żeby to zaznaczyć, bo sposób finansowania działalności ustawia w pewnym sensie program i strukturę działania. Praca w trzecim sektorze zawsze jest działaniem nonkonformistycznym wobec hegemonii organizacyjnej i myślowej narzucanej przez instytucję, a więc przez grupę rządzącą. Organizacje pozarządowe aspirują do działania tam, gdzie państwo sobie nie radzi lub tam, gdzie działać nie chce – z osobami bezdomnymi, wykluczonymi ekonomicznie, mniejszościami etnicznymi, seksualnymi, i tak dalej. Pomimo że działanie jako podmiot NGO jest regulowane ustawami prawnymi, uważam że jest to pierwszy krok do naruszania hegemonii instytucjonalnych, hierarchicznych i esencjalnych wymiarów kultury, sztuki i działalności społecznej.

5.4 Wędrowki śladami tradycji i obrzędów

Przy Teatrze Węgajty działa Inna Szkoła Teatralna, której działalność związana jest z cyklicznie organizowanymi warsztatami i wyprawami: kolędowanie w Nowicy (Małopolska),

⁶⁴ Ten powrót do tradycji ludowej, uprawiany przez teatr Węgajty, zawsze ma charakter synkretyczny, łączy w sobie wiele kultur, religii i języków

Zapusty w Węgajtach i okolicy (Warmia i Mazury), Allelujka w Dziadówku (Podlasie). Swoistym finałowym pokazem pracy jest spektakl pokazywany w lipcu podczas Festiwalu Wioska Teatralna. Każdy warsztat składa się z dwóch części – nauki tradycyjnych pieśni i widowiska (kolędniczego, zapustnego, allelujkowego) oraz warsztatowej pracy nad etiudami, związanej zwykle z bieżącymi wydarzeniami społecznymi i politycznymi. Uczestniczyłam w warsztatach zapustnych w lutym 2017 roku. Opisując to doświadczenie, będę chciała przybliżyć sposób pracy warsztatowej i animacyjnej praktykowanej w Teatrze Węgajty, ponieważ, tak jak Joanna Kocemba, uważam, że „zrozumienie specyfiki podejścia do sprawy autorstwa, wydaje się kluczowe dla zrozumienia istoty Teatru Węgajty. Podejście to jest oznaką czegoś bardzo poważnego. To efekt pewnej określonej postawy twórczej i ideowej, na której zasadza się działalność Teatru”⁶⁵. Warsztaty rozpoczynają się wspólnym spotkaniem, podczas którego tańczymy i śpiewamy tradycyjne tańce i śpiewy z różnych zakątków świata (katalońskie, węgierskie, polskie, niemieckie, bułgarskie i inne). To spotkanie ma charakter integracyjny, pozwala się poznać cieleśnie i sensualnie (poprzez wspólnie uruchamianie ciała, głosu i słuchu), poznać swoje możliwości, uświadomić bariery i je pokonać. Kolejnym - dla mnie niezwykle ważnym - spotkaniem warsztatowym jest wspólna rozmowa na temat towarzyszący pracy w danym roku. W roku 2017 hasłem wywoławczym etiud, spotkań i rozmów była „czujność”. Wokół niego staraliśmy się zbudować kontekstowe tło dla swoich działań. Drugiego dnia warsztatów spotkaliśmy się, żeby wspólnie porozmawiać, jak rozumiemy to hasło, jakie teksty ze sobą przywieźliśmy, na czym chcielibyśmy pracować przez kolejne kilka dni. Wśród autorów proponowanych przez uczestników pojawili się między innymi: Virginia Woolf, Georg Orwell, Papusza, Iwan Wyrypajew, teksty autorskie. Praca nad etiudami ma charakter bardzo autonomiczny i wolnościowy – każdy z uczestników ma czas i możliwość opracowania autorskiego pomysłu, zaproszenia kogoś do udziału w swojej etiudzie, konsultacji pomysłu z Wacławem lub Erdmute Sobaszkami. Ten sposób pracy jest niezwykle wartościowy, bo sprawia, że odpowiedzialność za prezentowane treści i stanowiska rozkłada się równomiernie nie ze względu na przedstawieniowy i manifestacyjny charakter sztuki teatru, ale przez wspólną pracę fizyczną i myślową jednostek zaangażowanych w proces pracy nad widowiskiem. Tekst ma funkcję wywoławczą, nie stanowi literackiej podstawy dramaturgicznej do podejmowanych działań. Może zostać wypowiedziany, ale nie musi. Istotny okazuje się impuls myślowy, jakiego dostarcza. Wacław Sobaszek, odpowiedzialny za inscenizację, decyduje w pełni o kolejności prezentowanych

⁶⁵ Joanna Kocemba, *Autorstwo w Teatrze Węgajty/Archiwum*, <http://wegajty.blogspot.com/2017/04/normal-0-21-false-false-false-pl-x-none.html> [dostęp z dnia: 03-08-17]

etiud, które układają się w widowisko. Najważniejszym elementem warsztatu zapustnego jest wykonanie masek. Ze względu na czas potrzebny na ich stworzenie, proces pracy nad nimi rozpoczyna się już pierwszego dnia warsztatów. Maski wykonywane są bardzo prostą metodą - na twarz nasmarowaną kremem nakładane są niewielkie kawałki bandażu gipsowego, które rozłożone tworzą gipsową podstawę dla kolejnych maskowych wariacji. Następnego dnia, kiedy pewne jest, że gips wysechł, nakładana jest warstwa papierowej taśmy pakowej. Do niej przytwierdzone są kolejne elementy, już według uznania autorka/autorki maski – plastelina, papier, imitacja włosów, itd. Od autora/autorki zależy, czy maska stanie się jego/jej *alter ego*, przeciwieństwem czy lustrzanym odbiciem. Maski powinny stać się elementem etiudy i pojawić w noworocznym widowisku zapustnym, jednak nie jest to konieczne.

Finałem pracy jest pokaz widowiska, który zawsze odbywa się w miejscu zamieszkania widzów. To chyba najbardziej niezwykły i niekonwencjonalny względem reguł rządzących tradycyjnie rozumianym teatrem gest wobec widza. W tym wypadku, to teatr chce dotrzeć do swojego potencjalnego odbiorcy.

5.4.1 Synkretyzm i różnorodność

Kolędowanie jest teatrem dogłębnie zainteresowanym widzem. Jego zadanie to zwrócenie się w stronę widza, tak by uczynić go uczestnikiem, współgospodarzem sytuacji. Zadaniem aktorów jest zaktywizować widzów, namówić ich do wspólnego tańca, do rozmowy, do zaintonowania pieśni, gdyż pewne sensory widowiska ujawnią się dopiero wtedy, gdy współ-kreatorem wydarzenia teatralnego, stanie się jego wcześniejszy widz⁶⁶

Najważniejszym elementem prowadzonych warsztatów jest finałowe spotkanie z ludźmi. Kolędowanie po domach w Nowicy kończy pokaz w tamtejszej szkole; w trakcie Zapustów uczestnicy warsztatów odwiedzają okoliczne ośrodki pomocy społecznej (w 2017 roku Dom Pomocy Społecznej w Jonkowie, Środowiskowy Dom Samopomocy Barka w Olsztynie i Dom dla bezdomnych w Warszawie); kolędowanie wielkanocne kończy się pokazem widowiska w stodole jednego z mieszkańców Dziadówka. W rozdziale „Polityka agonistyczna i praktyki artystyczne” Chantal Mouffe pisała:

Podejście agonistyczne postrzega sztukę krytyczną jako coś ukonstytuowanego przez wielość praktyk artystycznych, na pierwszy plan wysuwających istnienie alternatywy dla aktualnego porządku postpolitycznego. Jego wymiar krytyczny polega na uwidacznianiu tego, co dominujący konsensus próbuje zaciemnić i zamazać, oddawaniu głosu tym wszystkim, którym w ramach istniejącej hegemonii zamyka się usta⁶⁷

⁶⁶ Joanna Kocemba, *Autorstwo...*, op. cit.

⁶⁷ Chantal Mouffe, *Agonistyka...*, op. cit., s. 100

Spotkanie adeptów teatru alternatywnego z mieszkańcami małych wsi lub ośrodków pomocy społecznej to spotkanie wykluczonych z wykluczonymi, spotkanie osób, które z wyboru lub przymusu praktykują alternatywny, względem hegemonicznego, sposób życia. Po pierwsze, kapitalistyczny system gospodarczy, ekonomiczny i kulturalny zakłada prymat i dominację instytucji nad peryferyjnymi ośrodkami życia alternatywnego. Po drugie, konstruowana w kapitalizmie tożsamość konsumenta i odbiorcy oferowanych usług, zakłada ciągły rozwój osobowości, powiększanie kapitału i bogacenie się, a dzięki temu możliwość korzystania z drogich rozrywek. Dlatego właśnie fakt, że to teatr udaje się w podróż i dociera do pewnych grup, wydaje się najważniejszy, bo zrywa z esencjalnie i konwencjonalnie przyjętą zasadą, że do teatru trzeba dotrzeć, a kultura to odpłatna rozrywka.

Paweł Mościcki w rozdziale „Obywatel widz” opisywał wybrane dwa modele emancypacji widza, jakich próbowali dokonać Antonin Artaud i Bertolt Brecht. Uproszczając i trywializując jego sądy, można stwierdzić, że Artaud dążył do wskrzeszenia rytualnej i wspólnotowej roli teatru, w którym obrzęd i tradycja decydują o poczuciu więzi, koniecznej do zaistnienia równościowej kultury, pozbawionej mieszczańskiej mentalności, która zawładnęła teatrem europejskim. Brecht z kolei dążył do intelektualnej emancypacji widza, próbując uruchomić jego zmysł krytyczny i zdolności myślowe do stawiania krytycznych tez względem prezentowanych na scenie stanowisk politycznych. Uważam, że oba podejścia są skazane na porażkę, jeżeli chce je zastosować w obszarze działalności peryferyjnej. Oba modele emancypacji widza, Artauda i Brechta, *a priori* zakładają taki poziom wykształcenia i posiadanej wiedzy, które pozwolą na swobodne poznawanie i formułowanie własnych stanowisk w trakcie widowiska. Mościcki przywołuje jednak jeszcze jedną postać, niezwiązaną z teatrem, a edukacją. Za Rancière opisuje model „nauczania uniwersalnego” zaproponowany przez Josepha Jacotota, który polegał na przekazaniu uczniom takiej wiedzy, jakiej nauczyciel sam nie posiada. Chodziło zatem tylko i wyłącznie o sposób nauczania, nie o posiadaną wiedzę. To strategia edukacyjna pozbawiona paternalizmu i poczucia wyższości, a więc potencjalnie egalitarystyczna i emancypacyjna. Jeżeli zastosować ów model w przestrzeni teatru, okazuje się, że „paradoks widza”, opisywany przez Mościckiego, może nie zaistnieć, ponieważ nie dojdzie do momentu projektowania widowni. Autor *Polityki teatru* pisze, że „z równością w teatrze mamy do czynienia wówczas, gdy paradoks widza zostaje zniesiony, to znaczy, gdy publiczność warunkująca istnienie spektaklu jest tożsama z publicznością przez spektakl projektowaną”⁶⁸. Widownia jednak wciąż „jest projektowana”,

⁶⁸ Paweł Mościcki, *Polityka teatru...*, op. cit., s. 123-124

czyli przewidywane są jej zdolności (bądź ich brak) do uczestniczenia w wydarzeniu teatralnym. Jeżeli spotkanie teatralne ma mieć relacyjny charakter, nie służyć arbitralnemu przekazywaniu rzekomo prawidłowych sądów na temat rzeczywistości, a stać się wymianą stanowisk, zdań i działań, nie powinno być poprzedzone projektowaniem i zakładaniem potencjalnych umiejętności intelektualnych lub kompetencji kulturowych widowni - wówczas dopiero uruchamia się jego potencjał edukacyjny i równościowy.

Widowisko zapustne w lutym 2017 roku pokazywaliśmy w ośrodkach pomocy społecznej. Te spotkania były niezwykle, bo nie miały charakteru pokazowego. Były raczej spotkaniem i wymianą - mieszkańcy ośrodka dzielili się z nami umiejętnościami wokalnymi czy poetyckimi, w Środowiskowym Domu Samopomocy „Barka” w Olsztynie zobaczyliśmy aż dwa przedstawienia, które powstały pod opieką Marty Guściory podczas prowadzonych w ośrodku zajęć teatralnych. To ważne, że w bardzo prostym rozrachunku, każdy z nas stał się zarówno artystą, jak i widzem. Jeżeli zastanowić się nad opisanym przeze mnie wyżej sposobem pracy warsztatowej i uznać pracę teatralną oraz artystyczną w ośrodkach pomocy społecznej, jako rodzaj terapii, wówczas prawdziwe okaże się stwierdzenie, że w przypadku żadnej ze stron (ani adeptów IST, ani mieszkańców ośrodków) nie następuje projektowanie widowni. Paradoks widza, tak problematyczny i konieczny w przypadku schematycznej pracy instytucjonalnej, w pracy peryferyjnej wydaje się nie istnieć, bo nie jest konieczny. Kiedy sztuka staje się społecznie i kulturowo sprawcza, paternalistyczne projektowanie odbiorcy nie następuje, bo zwyczajnie okazuje się nie mieć sensu.

5.4.2 Pomiędzy prawicą i lewicą

Partie prawicowe i konserwatywna polityka znajdują największe poparcie w wśród katolików i w małych społecznościach, na wsiach i peryferiach dużych miast. To fakt, którego potwierdzeniem są ostatnie wybory parlamentarne i prezydenckie. Opisując sposób pracy warsztatowej IST, pisałam o dwóch składowych widowiska – nauki tradycyjnych pieśni związanych z konkretnym okresem kolędniczym (noworocznym lub allelujkowym) oraz pracą nad etiudami w związku z towarzyszącym pracy hasłem („czujność” w 2017 roku). Owo pomieszanie tradycji i obrzędowości z bieżącą tematyką polityczną i społeczną jest niezwykle ciekawą strategią działania i budowania porozumienia wśród małych społeczności, jak te w Dziadówku lub Nowicy, gdzie co roku udaje się na wyprawę Teatr Węgajty. Podlasie i Małopolska to jedne z tych rejonów, w których poparcie dla Prawa i Sprawiedliwości było

największe⁶⁹. Teatr Węgajty, prowadzony przez Wacława i Erdmute Sobaszków, aspiruje do bycia miejscem i działaniem emancypacyjnym, włączającym się w akty nieposłuszeństwa obywatelskiego, walczącym o prawa człowieka i zwierząt, przeciwdziałającym dyskryminacji. Jeżeli decydować się na polityczne łątki, trzeba by go nazwać lewicowym. Co więc sprawia, że od kilkudziesięciu lat praktykowane są z powodzeniem wyprawy do małych miejscowości, w których nastroje polityczne są co najmniej konserwatywne? Wydaje się, że odpowiedzią na to pytanie jest sposób, w jaki Teatr Węgajty obchodzi się z tradycją kolędniczą. Staje się ona swoistym pomostem porozumienia pomiędzy społecznością lokalną a adeptami IST. Joanna Kocemba opisała to w ten sposób:

Uczestnicy warsztatów nie są kolędnikami, a jedynie odgrywają ich role. Bardziej od samego obrzędu interesuje ich teatr, który tworzą, idąc przez wieś i kreując wesołą, rozśpiewaną kompanię, zaczepiającą mieszkańców, wchodzącą do ich domów i upraszającą się o datki. Co więcej, kultura ludowa pełni dla nich niejednokrotnie jedynie funkcję biletu wstępu do gospodarstwa, które chcą odwiedzić. Niejednokrotnie to dzięki temu są tam mile widziani, a ich obecność nie wzbudza pytań i podejrzeń. Biorąc udział w kolędowaniu łączą role: kolędnika i postaci, którą on odgrywa, a nie zatracając się w nim do końca, kolędując odgrywają też samego siebie. Izabela Giczewska, aktorka Teatru Węgajty, wielokrotna uczestniczka wypraw, starając się uchwycić ten fenomen, na pytanie o Kolędowanie bożonarodzeniowe: „Jak rozumiem, Turoniem byłeś?”, odpowiedziała spontanicznie: „Nieraz. I Kozą, i Cyganem, i, i, i sobą też. Kolędnikiem byłam”. Performerka była zatem nie tylko Kozą (rola teatralna – ciało semiotyczne), kolędnikiem (rola obrzędowa – ciało semiotyczne), ale też sobą (rola wskazująca na teatralizację obrzędu – ciało fenomenalne)⁷⁰

W dalszej części artykułu Kocemba wspomina o rozmowach, które spontanicznie następują po części obrzędowej, kiedy gospodarze wyrażą chęć ugoszczenia kolędników. Często zdarza się, że dotyczą one bieżących spraw politycznych i społecznych, a więc tych, które potencjalnie mogą wywołać konflikt na tle światopoglądowym. Co trzeba jednak podkreślić, rozmowa poprzedzona jest teatralizowanym zaproszeniem gościa/Innego do własnego domu. Ów gest zjednoczenia i zrozumienia, w pewnym sensie przed-werbalny, bo odgrywany wyuczonym gestem i śpiewem, prowadzi do wspólnego spotkania osadzonego w ramach obrzędowych. Kolejnym krokiem jest próba powiększenia społecznej wyporności tej strategii, poszerzanie zakresu możliwych do poruszenia tematów, poszukiwanie obszarów wspólnych i dyskusowania tych spornych. W rozdziale *Teatr i rewolucja* opisując strategię działania The Living Theatre, przywoływałam definicję krytyczności, którą za Irit Rogoff podawał Paweł Mościcki. W innym fragmencie autor *Polityki teatru* występuje przeciwko

⁶⁹ <http://www.newsweek.pl/polska/szczegolowe-wyniki-wyborow-parlamentarnych-2015-jak-glosowaly-wojewodztwa,artykuly,372966,1.html> [dostęp z dnia: 19.08.2017]; warto zwrócić uwagę na statystyki dotyczące głosów oddanych na PiS na wsiach i wśród ludzi starszych.

⁷⁰ Joanna Kocemba, *Autorstwo...*, op. cit.

nieustannemu wskazywaniu na linie podziału, segmentowaniu stron konfliktu na „my” i „oni”, zamiast tego postuluje wynajdowanie obszarów wspólnych, umożliwiających porozumienie:

Zamiast kreowania linii podziałów między różnymi obszarami, Rogoff zaleca wynajdowanie nowych przestrzeni, w których wzajemne interakcje mogą jawić się w zupełnie nowy sposób. Podobnie jak szmuglowanie tworzy nowe kanały komunikacji wewnątrz już istniejącego systemu, tak też krytyczność stara się zawiązywać nowego typu interakcje w ramach danej przestrzeni. Granica, która wedle tradycyjnej krytyki stanowi anonimowy i pozbawiony znaczenia element dzielący przestrzeń wedle trwałych opozycji, w ramach krytyczności ukazuje swój prawdziwie twórczy charakter, stając się przestrzenią społecznej i kulturowej kreacji⁷¹

Tak dzieje się od ponad dwudziestu lat. Wiele w swojej pracy pisałam o konserwatywnej atmosferze w polskim społeczeństwie i potencjale politycznym, jaki tworzy dla niektórych ugrupowań politycznych. Nie chcę, żeby moje myśli zostały odczytane jako kreślenie możliwej praktyki, które wpłynie na sposób głosowania w wyborach i deklaracje polityczne. Moim celem jest wskazanie, jak istotne jest spotkanie w – być może teatralizowanej, ale jednak żywej – intymnej atmosferze domowego zacisza, pozbawionej etykiety i konwencji kultury wysokiej, która *a priori* przecież wyklucza całe masy z uczestnictwa w kulturze w ogóle. Spotkanie, które niejako prowokowane corocznie jest przez Teatr Węgajty (bo to właśnie adepci IST wraz z Wacławem i Erdmute Sobaszkami udają się do Nowicy i Dziadówka), prowadzi do odczarowania sztuki teatru z rzekomo niedostępnej i przynależnej mieszkańcom wielkich miast i spowodowania, że staje się ona dostępna, właśnie przez formę proponowaną przez Teatr Węgajty.

5.5 Wioska Teatralna – teatr emancypacyjny

Wioska teatralna, czyli lipcowy festiwal organizowany przez Teatr Węgajty od 2002 roku, jest swoistym przeglądem pracy, kontaktów i myślowych zainteresowań twórców teatru. Od co najmniej kilku lat, w związku z organizowaniem kolejnych edycji festiwalu, istnieje Latający kolektyw Wioski teatralnej – grupa ludzi związanych z teatrem, która spotyka się jesienią, żeby porozmawiać o planach na przyszły rok, a potem systematycznie w ciągu roku proponować kolejne punkty w programie i pomóc w sferze organizacyjnej. Program festiwalu zawsze obejmuje finałowy spektakl w wykonaniu adeptów Innej Szkoły Teatralnej (jako efekt pracy podczas trzech warsztatów – noworocznego, zapustnego i allelujkowego), spektakle teatralne, performance, spotkania, wykłady, dyskusje, pokazy filmów, warsztaty i koncerty. Wydarzenia, w szczególności wykłady i dyskusje, bardzo często myślane są w związku z

⁷¹ Paweł Mościcki, *Polityka teatru...*, op. cit., s. 175

konkretnym tematem. Festiwalowi w lipcu 2017 roku towarzyszyło hasło „Sztuka współistnienia, zaczątki”, które związane było z obchodami jubileuszu trzydziestopięciolecia działalności Sobaszków w Węgajtach. Przedstawiając wybrane elementy programu minionego festiwalu, będę chciała pokazać, co mam na myśli nazywając go „teatrem emancypacyjnym”. Zdecydowałam się na rzeczownik „teatr”, a nie „miejsce” lub po prostu „festiwal”, bo uważam, że w czasie tych kilku lipcowych dni, w ciągu których trwa Wioska Teatralna, Teatr Węgajty staje się – pozwolę sobie na marzycielski ton – wymarzoną alternatywą dla publicznej instytucji teatru, właśnie w kwestii programowej i repertuarowej. Dragan Klaić w książce *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją* analizując sposób funkcjonowania teatrów publicznych, proponował możliwe do wdrożenia strategie, dzięki którym teatr publiczny stałby się miejsce egalitarnym i emancypacyjnym już w sferze organizacyjnej (na przykład zatrudniając do pracy przedstawicieli mniejszości etnicznych obecnych w danym kraju lub regionie). Uważam, że jego projekt - pomimo że niezwykle ważny i zapewne w abstrakcyjnej perspektywie owocny w kwestii równościowej i dostępnej kultury - jest niemożliwy do wprowadzenia, właśnie ze względu na prawa i reguły rządzące instytucją publiczną. Realizacje niektórych z jego postulatów odnajduję właśnie w programie i sposobie organizacji wydarzenia w skali mikro, na peryferiach – Wioski Teatralnej.

Klaić zarzuca instytucji nazywającej się publiczną niespełnianie publicznej misji emancypacyjnej. To znaczy, że programowo i repertuarowo teatry instytucjonalne nie nadążają niejako za przemianami demograficznymi i kulturowymi we współczesnym świecie. W Europie, przede wszystkim Zachodniej, w ciągu ostatnich trzydziestu lat (wskutek upadku komunizmu i rozpadu Jugosławii wielu ludzi – z przymusu lub możliwości – zdecydowało się na emigrację) zmienił się (i wciąż zmienia) odsetek mniejszości etnicznych i zróżnicowanie kulturowe w niegdyś rasowo (bardziej) homogenicznych krajach. To z jednej strony kwestia otwartych granic i możliwości swobodnego poruszania się po świecie, z drugiej wciąż żywych i nasilających się konfliktów militarnych na Bliskim Wschodzie, trudnej sytuacji politycznej i gospodarczej na Ukrainie czy Białorusi. W związku z powyższym teatr publiczny powinien być zobowiązany do pełnienia swej obywatelskiej i kulturalnej misji w sposób egalitarny, a więc respektujący wielość i różnorodność kulturową swojej potencjalnej publiczności, uwzględniający modernizację i przemiany również w kwestiach obyczajowych i społecznych (na przykład zagadnienia feminizmu, gender studies, ekologii). Wydaje się, że to zadanie jest zbyt dużym wyzwaniem dla publicznej instytucji kultury w ogóle. Szczególnie w Polsce, gdzie zaproszenie do współpracy kontrowersyjnego reżysera zza granicy,

odczytywane jest jako akt nonkonformizmu i obywatelskiego nieposłuszeństwa, zamiast jako próba poszerzenia spektrum kulturowych możliwości teatru publicznego.

Wobec przedstawionych wyżej problemów, jakie pojawiają się przed publiczną instytucją kultury, Wioska Teatralna jawi się jako przykład strategii i praktyk, które wpływają na jej emancypacyjny, egalitarny i heterogeniczny charakter. Fakt, że działania, które poniżej opisuję udaje się realizować już któryś rok z kolei i nie wywołują one kontrowersji (właśnie dlatego, że nie należą do mainstreamowego nurtu kultury) świadczy o ich społecznej efektywności, a ich brak widzialności – co dla niektórych mogłoby być zarzutem – dla mnie jest dodatkowym atutem, bo zmienia sposób pojmowania kultury z pokazowego, na intymny i wspólnototwórczy.

Od czterech lat Wioskę Teatralną otwiera pokaz finałowy pracy z dziećmi w ramach projektu Lato w teatrze⁷². Tytuły kolejnych pokazów od 2014 roku, to: *Kim jestem? Bajkowe transformacje!*, *Skąd jestem? Teatralne śledztwo lokalne*, *Halo, czy mnie słyszać?*, *Laboratorium lokalne*. Każdorazowo punktem wyjścia do pracy warsztatowej była tematyka lokalna, związana z terenem Węgałt i okolic, poczucia przynależności, opozycją dziecko-dorosły, możliwości dziecięcej wyobraźni i kreatywności. Grupa prowadzących warsztaty⁷³ i zajęcia z dziećmi to z jednej strony ludzie związani Inną Szkołą Teatralną i sposobem pracy Teatru Węgałty (wielokrotni uczestnicy wypraw, aktorzy spektakli przygotowywanych przez IST, osoby zaangażowane w organizację Wioski Teatralnej), z drugiej animatorzy kultury i pedagodzy teatru związani z warszawskim Instytutem Kultury Polskiej, który uważam za najciekawsze miejsce do nauki, rozwoju i eksploracji sposobów związanych z animacją społeczno-kulturową, teatrem zaangażowanym, teatrem jako sposobem pracy animacyjnej, społecznej i politycznej. Jednym z najważniejszych problemów z jakimi boryka się kultura (w tym teatr) współcześnie, jest brak edukacji kulturalnej. Program edukacji na poziomie obowiązkowym pozbawiony jest zajęć związanych z poszerzaniem kompetencji kulturowych lub poznaniem i pogłębianiem wiedzy na temat kultury ludowej i środowiska lokalnego. Wydaje się, że potencjalne miejsce dla tego rodzaju zajęć zastąpiła religia, co wpływa na fałszywy i powtarzany jak mantra przez prawicowe i narodowe środowiska obraz polskiej kultury rzekomo ufundowanej na katolicyzmie. Podobnie brzmiące przekonania łatwo

⁷² Lato w teatrze to program Instytutu Teatralnego organizowany przez dział Pedagogiki teatru. Od 2008 corocznie przyznawane są dotacje instytucjom kultury (organizacjom pozarządowym, teatrom, i tak dalej), których pomysł na prowadzone w wakacje, przez dwa tygodnie, warsztaty teatralne okaże się najciekawszy. Por.: http://latowteatrze.pl/o_programie.html [dostęp z dnia: 20.08.2017]

⁷³ Do tej pory byli to: Paulina Andruczyk, Monika Hołubowicz, Iwona Prusko, Barbara Grzybowska, Wiktoria Rutkowska, Pamela Leończyk, Aleksandra Antoniuk, Maciej Wróbel, Adam Światała, Magdalena Sowul, Eugenia Wasylczenko, Erdmute Sobaszek

podważyć, właśnie przez powrót do studiów nad kulturą ludową, wskazanie na jej synkretyczny charakter, wpływy jakim ulegała na przestrzeni dziejów, kwestii związanych ze zmianami demograficznymi, które wpłynęły na geograficzne przemieszczenie niektórych z elementów nurtów pogańskich czy innych religii. Nie będę szerzej i głębiej zastanawiać się nad rolą kultury ludowej w budowaniu świadomości i kompetencji kulturowych, jednak warto zaznaczyć, że edukacja kulturalna na poziomie szkoły podstawowej nie istnieje, dlatego tak ważne jest prowadzenie działań niezależnych od zinstytucjonalizowanych programów nauczania, na peryferiach, w cichym geście niezgody na arbitralnie wyznaczaną ścieżkę edukacji przez ministerstwo.

Jedną z dyskusji podczas tegorocznej Wioski Teatralnej dotyczyła roli teatru w pracy z uchodźcami, w której udział wzięli: Emilia Hagelganz (działająca w grupie Tomorrow Club z Dortmundu, której działania dotyczą pracy z uchodźcami), Beata Borawską (uczestniczką marszu Berlin-Aleppo), Marią Kuczyńską (uczestniczką projektu społecznego z uchodźcami w Serbii) oraz Danielem i Nelą Brzezińskimi (członkami Stowarzyszenia Praktyków Kultury). Chcę skupić się na pracy i obecności w Węgajtach ostatniej z wymienionych grup – SPK. Stowarzyszenie Praktyków Kultury⁷⁴ powstało w 2006 roku, a należą do niego David Sypniewski, Daniel Brzeziński, Hanna Zielińska, Katarzyna Regulska i Magdalena Rogowska. Stowarzyszenie pracuje z uchodźcami i dziećmi uchodźców z terenów północnego Kaukazu. Od kilku lat pokazuje swoje spektakle podczas Wioski Teatralnej, to właśnie tam miałam okazję poznać ich działalność i młodzież, z którą pracują członkowie i współpracownicy stowarzyszenia. Do tej pory zobaczyłam trzy spektakle: *Nurt. Spektakl z różnych źródeł*⁷⁵, *Święto Wiosny // Święta Wojna*⁷⁶, *Papuga i złota klatka*⁷⁷. Praca

⁷⁴ „Stowarzyszenie Praktyków Kultury działa od 2006 roku. Prowadzimy działania artystyczne, animacyjne i antydyskryminacyjne adresowane do grup większościowych i mniejszościowych. Nasze działania charakteryzuje innowacyjność, ciągłość i długofalowość. Szukamy nowych, efektywnych sposobów pracy, zapraszamy do współpracy instytucje działające w różnych sektorach, budujemy pomosty pomiędzy różnymi środowiskami. Proponujemy formy interaktywne, łączące przedsięwzięcia z pogranicza gatunków, używamy nowych technologii, włączamy cytaty z życia codziennego społeczności, z którymi pracujemy”; *Liderzy tolerancji w działaniu*, pod red.: Hanny Zielińskiej, Warszawa 2014, s. 7

http://www.praktycy.org/img/spk_materialy/13/lito_e-publikacja.pdf [dostęp z dnia: 20.08.2017]

⁷⁵ Spektakl z 2013 roku przygotowany przez SPK i dzieci z podwarszawskiego ośrodka dla uchodźców. „Spektakl Stowarzyszenia Praktyków Kultury został przygotowany w 2013 roku przez młodych uchodźców z Gruzji, Kirgistanu i Czeczenii mieszkających w ośrodku dla uchodźców w Dębaku oraz w Warszawie w ramach programu Lato w Teatrze, przy wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu prowadzonego przez Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego w Warszawie”;

<http://teatrwegajty.art.pl/wioska/?program.57,,,10> [dostęp z dnia: 20.08.2017]

⁷⁶ Spektakl z 2014 roku przygotowany przez młodych uchodźców z Gruzji, Kirgistanu i Czeczenii mieszkających w ośrodku dla uchodźców w Dębaku i w Warszawie. „Najnowsza praca grupy młodzieżowej Praktyków Kultury dotyczy tych granic, które nie chcą dać się przekroczyć – takich, które sami hodujemy i podpieramy. Narodowość. Kultura. Przynależność. Gatunek. Zanurzeni w tych kategoriach, możemy się tylko domyślać co

Stowarzyszenia jest czymś więcej niż użyciem sztuki i praktyk artystycznych do emancypacji uchodźców. Jest raczej nauką tego, czym jest wielokulturowość, próbą uzmysłowienia praktycznego wymiaru tolerancji, walką o skuteczność edukacji i nauki antydyskryminacyjnej. Aby przybliżyć zakres i sposób działań praktykowany przez Stowarzyszenie, chciałabym opisać i przybliżyć jeden z projektów zrealizowany w roku szkolnym 2013/2014 „Liderzy tolerancji w działaniu”, przeprowadzonym w czterech warszawskich szkołach, do których uczęszczały dzieci uchodźców. Po jego przeprowadzeniu została wydana broszura podsumowująca cały projekt, która jest w również w pewnym sensie wykładnią i przedstawieniem problemów, które są obecne w polskiej edukacji, i które stają się swoistą tamą w dorosłym życiu dla młodych ludzi. Ona stała się podstawą poniższego opisu działań Stowarzyszenia.

W wywiadzie z ekspertką Katarzyną Czayko-Chełmińską krystalizuje się pojęcie lidera, które na pierwszy rzut oka może razić, jeżeli mówimy o równościowym i demokratycznym projekcie. „Lider” zdaje się nie oznaczać arbitralnego kierowania grupą autorytarnie wyznaczoną ścieżką, a dotyczy raczej zdeterminowanego i konsekwentnie realizowanego działania, mającego na celu walkę o równość i emancypację w wielu obszarach życia społecznego. To konsekwencja i determinacja jednostki mają stać się świadectwem możliwości takiej praktyki, a dzięki temu wpłynąć na jej/jego pozycję lidera/liderki, a więc kogoś, kto daje przykład i chęć do działania swoją praktyką. Jak uważa Czayko-Chełmińska:

bycie liderem jest sztuką emocjonalną i intuicyjną. Budowanie strategii, która wypływa z rzetelnie przeprowadzonej diagnozy to za mało – diagnoza może wskazywać bardzo wiele grup potrzeb, a wybór, którymi się zająć nie jest kwestią „mędrca szkiełka i oka”, tylko „czucia i wiary”. To jest zasadnicza różnica między menedżerem, koordynatorem czy tego rodzaju rolami a liderem, liderką – tu liczą się emocje, pasja i wartości⁷⁸

Bycie liderem związane jest również z poczuciem odpowiedzialności za podejmowane działania i praktykowany stosunek do drugiego. To dlatego tak ważny jest sposób pracy trenerów z uczniami i uczennicami szkół, w których przeprowadzono projekt. Jan Skrzypek w „Efektywna edukacja” wskazywał na jeszcze jeden z celów, jaki ma w sobie projekt „Liderzy...” – oprócz wpływu na poszerzenie świadomości wielokulturowej uczniów szkół,

znaczą dla osób, które z lawirowania między kulturami, z uczenia się języków, z podpatrywania obcych obyczajów uczyniły swoją codzienność. Pojęcia stają się nieostre gdy zaczynają wirować wokół nas razem z wiecznie tymczasowym miejscem pobytu, wiecznie niewydanymi decyzjami urzędów i wiecznie odkładanymi planami na przyszłość. O tym tańczymy. Pomaga nam muzyka Święta Wiosny Strawińskiego, która już raz zmiotła granice – w sztuce tańca początku XX wieku”; http://praktycy.org/w.php?typ=spek_wydarzenia&id=1 [dostęp z dnia: 20.08.2017]

⁷⁷ Spektakl z 2016 roku przygotowany przez młodzież z ośrodka dla uchodźców w Dębaku; spektakl to teatralna adaptacja syryjskiej bajki.

⁷⁸ Tamże, s. 30-31

wpływu na ich znajomość pojęcia tolerancja, możliwości prowadzenia konstruktywnej dyskusji, powinien również wpłynąć na zmianę relacji nauczyciel-uczeń:

odejście nauczycieli od kategorii walki i przejście do budowania zaufania i relacji opartych na wzajemnym szacunku, stosowanie nowoczesnych metod, takich jak ocenianie kształtujące, ale również wprowadzanie do szkół programów typu Liderzy tolerancji w działaniu. Takie programy z jednej strony pomagają uczniom wyjść poza stereotypy w ich relacjach z nauczycielami, a z drugiej strony przeciwdziałają wrogości i przemocy w klasie. Jeżeli uczniowie nie będą ufali nauczycielowi, to nie odważą się ujawnić swoich braków. Jeżeli nie będą wobec siebie nawzajem tolerancyjni i nie będą otwarci na poglądy koleżanek i kolegów, to trudno sobie wyobrazić, że będą zadawali nauczycielowi pytania, dyskutowali i korzystali z aktywizujących metod nauczania. A bez tego edukacja nie będzie efektywna⁷⁹

Pisząc o praktykach kontrhegemonicznych opisywanych przez Chantal Mouffe przybliżałam jej pomysł na demokrację agonistyczną, a więc taką, w której debatą publiczną rządzi dyskursywny model dyskusji pomiędzy przeciwnikami (a więc reprezentantami różnych stanowisk światopoglądowych, bez wartościowania na właściwe i błędne). Ważne jest, żeby ten model demokracji i dyskusji próbować stosować na poziomie edukacji obowiązkowej, który okazuje się bezpośrednio związany z pracą nad pojęciem tolerancji. Andrzej Skrzypek, jeden z trenerów podczas projektu „Liderzy...” w tekście *Proces jako metoda*, opisując kolejne etapy projektu (zajęcia obowiązkowe dla wszystkich uczniów, następnie warsztaty antydyskryminacyjne dla chętnych, realizacja miniprojektów i wyjazd, będący finałem projektu), wskazywał na zmianę jaka dokonała się właśnie w sposobie prowadzenia dyskusji i próbie zrozumienia prezentowanych przez młodzież stanowisk wobec problematycznych kwestii, związanych z tolerancją, dyskryminacją i wykluczeniem. Skrzypek przywołał jeden z finałowych miniprojektów – film zrealizowany przez dwie dziewczyny, dotyczący stosunku do związków jednopłciowych. Pomimo, że jego autorki pierwotnie same były nastawione do tematu sceptycznie, potrafiły konstruktywnie uczestniczyć w dyskusji po zakończeniu projekcji, „nie atakują się nawzajem, lecz słuchają swoich racji i wskazują różnice, nie dążąc przy tym do ujednolicenia poglądów”⁸⁰. Swoją tekst kończy nadzieją, że właśnie ta umiejętność – zrozumienie, słuchanie i umiejętność argumentacji – sprawia, że liderowanie w tolerancji stanie się możliwe.

Nieodłącznym elementem programu Wiosna Teatralnych są spektakle z udziałem pensjonariuszy ośrodków pomocy społecznej oraz osób niepełnosprawnych: Teatr 21 Justyny Sobczyk, przedstawienia w inscenizacji Wacława Sobaszka z Domu Pomocy Społecznej w Jonkowie (m. in. *Ulica krokodyli*, *Król Ubu*), spektakle z udziałem pensjonariuszy

⁷⁹ Tamże, s. 89

⁸⁰ Tamże, s. 26

Środowiskowego Domu Samopomocy „Barka” w reżyserii Magdaleny Celniaszek i Marty Guściory (*Burza, Jak zostać mistrzem?*). Dodatkowo na Wioskę przyjeżdża Agnieszka Piasecka, współredaktorka tomów *Terapia i teatr. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych* (2006), *Spektakl jako wydarzenie i doświadczenie* (2013), prowadzi warsztaty teatralno-terapeutyczne. Powyższym zestawieniem chcę zwrócić uwagę na kolejną z odmóg teatralnych obecnych podczas Wioski. Niezwykle ważne wydaje mi się stworzenie przestrzeni uczestnictwa w kulturze, które – ze względu na kapitalistycznie i globalistycznie konstruowany normatywny wymiar osoby – są z niej wykluczane. Hegemoniczna i mainstreamowa kultura nie dopuszcza do udziału w niej osób w jakiś sposób nieprzystających do standardów przez nią narzucanych. Dotyczy to chyba w największym stopniu osób niepełnosprawnych, dla których wzorce wyznaczane przez szkoły teatralne, popkulturę i telewizję okazują się niemożliwe do spełnienia. Człowiek jest podmiotem i odbiorcą kultury, tworzy ją i w niej żyje, zatem niezwykle ważne jest, aby stworzyć przestrzeń umożliwiającą jej kreowanie dla każdego w równym stopniu. Praca teatralna staje się wówczas spotkaniem i próbą zrozumienia stanowisk. Jak pisała Justyna Sobczyk:

Porozumienie człowieka tzw. pełnosprawnego i niepełnosprawnego, reżysera i aktora i wspólnie opowiedziana historia rodzi się podczas żywych spotkań na otwartym na uczestników-aktorów teatralnym polu. Ten teatr kieruje się w stronę życia, bo czerpie z żywej osoby aktora, z jego doświadczeń, marzeń, bo uwzględnia jego trudności i możliwości, bo nie szuka w wielkiej, ale i dalekiej dramaturgii, lecz sięga po małe – mniej lub bardziej prawdziwe – historie⁸¹

W tak opisaney pracy teatr przestaje być li tylko przedstawieniowy, a zaczyna być kulturotwórczy również w społecznym wymiarze tego stwierdzenia, to znaczy pozwala na emancypację i włączenie w przestrzeń sztuki i kultury osób, które dominujący jej wymiar wyklucza.

Przedstawiając wybrane elementy programu, które corocznie pojawiają się podczas Wioski Teatralnej, chciałam zwrócić uwagę na to jak egalitarnym i emancypacyjnym miejscem stara się być Teatr Węgajty. Wybrane przeze mnie wydarzenia pojawiają się programie w towarzystwie spektakli innych teatrów, koncertów czy promocji książek. To ważne, że nie są one dodatkowo dzielone na sekcje (na przykład: „teatr i uchodźcy” lub „teatr i niepełnosprawni”). Dzięki temu kultura, w tym teatr, staje się egalitarna zarówno w kwestii możliwości uczestnictwa, jak i jej odbioru.

⁸¹ Justyna Sobczyk, „*Teatr dla życia*” jako miejsce spotkania tak zwanego pełnosprawnego reżysera i tak zwanego niepełnosprawnego aktora [w:] *Teatr i terapia. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, pod red.: Ireny Jajte-Lewkowicz i Agnieszki Piaseckiej, Łódź 2006, s. 69

6 Ustalenia końcowe

Kończąc Wstęp, pisałam, że teatr popularny to dla mnie idea – oprócz społecznej i artystycznej – również polityczna. Opisując w rozdziale czwartym działania wybranych twórców i grup z historii teatru XX wieku, zależało mi na tym, żeby ów związek polityki i sztuki uwypuklić. Można mi zarzucić, że posłużyłam się wybranymi przykładami powierzchownie. Wyszłam jednak z założenia, że generalna historia przedstawionych twórców jest znana, a aspekt, który dla mnie jest najważniejszy – krytyka instytucji, zależności i więzów, jakie stwarza – udało mi się podkreślić. To, co w pierwszym rzędzie wspólnie dla wybranych twórców, to niemożliwość spełnienia politycznych, społecznych i teatralnych ambicji w publicznym teatrze instytucjonalnym. Dopiero gest „wyjścia do” społeczeństwa (równoznaczny z „wyjściem z” instytucji) potencjalnie pozwala na efektywne praktyki teatru politycznego. Wybrałam Erwina Piscatora ze względu na pojęcie „teatru politycznego”, które zwykło się wyprowadzać, między innymi, z jego pracy i pomysłu na teatr proletariacki. Piscator stał się również punktem zaczepienia dla Judith Maliny i Juliana Becka, twórców The Living Theatre. Podczas gdy polityczne próby Piscatora dotyczyły zmiany w teatrze instytucjonalnym, to Malina i Beck działali poza nim, kontestując opresyjne warunki przez niego narzucane. Obserwacja drogi twórczej Dario Fo, pozwala dostrzec, jakie benefity, przywileje i możliwości gwarantuje instytucja publiczna z jednej strony, z drugiej zaś – jakich ograniczeń wymaga. Próbowałam również zaznaczyć, w jaki sposób zmieniło się pojęcie „polityczności” teatru, w momencie, kiedy Fo porzucił wpływy partyjne i/lub instytucjonalne. Peter Schumann stał się dla mnie przykładem konsekwentnej realizacji peryferyjnych działań kulturalnych i teatralnych. Fakt, że Bread and Puppet istnieje nieprzerwanie od 1963 roku, uważam za najlepszy dowód na efektywność takiego działania. To, co łączy The Living Theatre, Dario Fo i Petera Schumanna, to ideowa podstawa wszelkich podejmowanych kroków politycznych i społecznych – anarchizm. Czytając ich teksty, wypowiedzi, wywiady bardzo łatwo natknąć się na poszukiwanie myślowego pomostu pomiędzy sztuką i kulturą a anarchizmem, jako pewną propozycją myślenia i organizowania życia społecznego. Poszukiwania twórcze w myśli anarchistycznej nie powinny dziwić – uważam, że teatr popularny, jako idea teatru sprawczego społecznie, właśnie z tej myśli powinien wyrastać. Anarchizm zakłada taką organizację życia, która jest nieograniczona żadnymi normami prawnymi, społecznymi lub historycznymi. Podobnie teatr popularny miałby być takim teatrem, który nie respektuje konwencjonalnych praw rządzących instytucją, uwzględnia dynamizm nowoczesności, zmiany kulturowe i demograficzne, szanuje

różnorodność i poziom kompetencji kulturowych widzów, do której się kieruje, współtworzy przestrzeń twórczą razem z nią. Anarchizm uważam za jedyną ideologię polityczną i społeczną, która u podstaw stawia życie jednostki, uwarunkowania jej egzystencji w złożonej rzeczywistości, dążącą do stworzenia takiego pola rozwoju, które dla niej będzie odpowiednie – bez opresji, wymagań i karności. Anarchizm dąży do uświadomienia komplikacji i manipulacji, jakie rządzą neoliberalną rzeczywistością społeczną, gospodarczą i kulturową, dlatego jego podstawą jest – między innymi - wolnościowa edukacja, której efektem ma stać się zdolność do krytycznego i autonomicznego wyrażania samodzielnych sądów. Jak pisała Emma Goldman: „Anarchizm jest jedyną filozofią, która ofiarowuje człowiekowi samoświadomość; która utrzymuje, że Bóg, Państwo i społeczeństwo nie istnieją, a ich obietnice są próżne i nieważne, gdyż zrealizowane być mogą wyłącznie przez ludzką subordynację. Anarchizm naucza zatem jedności życia nie tylko w naturze, ale i w człowieku”⁸². Tak teatr popularny, jako sztuka wybitnie społeczna i wspólnotowa, miałby zaszczerpić w ludziach poczucie, że kultura należy do nas wszystkich, bynajmniej nie jest wytworem elit, im tylko dostępnym.

Drugi i trzeci rozdział mojej pracy traktuje jako kontekstowe i metodologiczne tło dla moich rozważań. Pomimo, że sporo piszę o twórcach zagranicznych (w rozdziale czwartym), moim celem jest opisanie aktualnej sytuacji w polskiej kulturze. Historia teatru światowego XX wieku, z której ułamka korzystam, jest dla mnie przykładem działań i dowodem na to, jak idee teatru sprawczego społecznie mogą rozwijać się właśnie poza instytucją, w czasach autorytarnych ambicji władzy i siły cenzury. Dlatego postanowiłam zastanowić się nad kulturą w perspektywie strategii proponowanych przez Antonio Gramsciego i Chantal Mouffe. Moim myśleniem o teatrze popularnym kieruje – mam nadzieję, że odpowiednio mocno artykułowany – antyesencjalizm. W swojej pracy próbowałam pokazać, że może zaistnieć taki model teatru, którym nie rządzą żadne aprioryczne zasady ustanawiające warunki korzystania z kultury. W tym niejako pomaga mi myśl Gramsciego i Mouffe, która wraz z Ernesto Laclauem korzystając z teorii hegemonii tego pierwszego, porzucając sporo z założeń ortodoksyjnego marksizmu, proponowała model demokracji. W opracowaniu *Hegemonii i socjalistycznej strategii* autorzy zwrócili uwagę, że

(...) wszystkie stosunki społeczne są w gruncie rzeczy relacjami politycznymi, a sekret udanej operacji hegemonicznej polega na znormalizowaniu lub „znaturalizowaniu” tych przygodnie ukształtowanych relacji. Laclau i Mouffe zauważyli zatem – w przeciwieństwie do marksizmu ortodoksyjnego, który a

⁸² Emma Goldman, *Anarchizm – co to właściwie oznacza?* [w:] *Anarchizm i inne eseje*, Poznań 2015, s. 51

priori stabilizował znaczenia, traktując je jako „esencjalne” przejawy bazy ekonomicznej – że znaczenia, a więc także tożsamości, są nieustannie otwarte na zmianę i negocjację⁸³

Z tym związane jest pojęcie hegemonii, które dla Gramsciego nie było synonimem dominującego układu sił,

hegemonia ma dla Gramsciego zarówno wymiar negatywny (na przykład kapitalistyczna struktura ucisku), jak i pozytywny (potencjał wypracowania strukturalnej kontrpropozycji przez uciskanych już w dobie panowania systemu opresji). Uwzględnienie tej kwestii pozwala rozumieć opór kulturowy również jako podlegający permanentnym zmianom zestaw praktyk wykorzystywanych nie tylko dla oznaczenia granic autonomii danej grupy, ale też jako zbiór inicjatyw mogących owocować wypracowaniem zupełnie nowej propozycji systemowej⁸⁴

Dlatego tak ważna i pożyteczna wydaje się myśli Chantal Mouffe dotyczące polityki, kultury i demokracji, bo pozwalają zastanowić się nad subwersywnym wykorzystaniem skostniałych struktur społecznych i politycznych, dzięki temu doprowadzając do powstania nowej hegemonii organizacyjnej, opartej na przemianach i potrzebach nowoczesności, odrzucającej esencjalne powinności publicznych instytucji kultury. Teatr popularny tworzony na peryferiach, dzięki możliwościom trzeciego sektora, staje się kontrpropozycją dla hegemonii myślowej i organizacyjnej narzucanej przez instytucje publiczne oraz kontrpropozycją dla teatrów komercyjnych, aplikujących kapitalistyczne normy produkcji i relacji z konsumentem w ramy teatralne.

Jak starałam się zaznaczyć w podrozdziale *Kultura i wykluczenie*, po 1989 nie została wypracowana żadna strategia działania na poziomie instytucjonalnym, która zerwałaby z pojęciem kultury elitarnej. Wręcz przeciwnie – to właśnie w ciągu ostatnich dwudziestu ośmiu lat kultura, w tym teatr, stała się obca i niedostępna dla znacznej części polskiego społeczeństwa. Dzisiaj, kiedy rząd Prawa i Sprawiedliwości powraca do ustawodawczych i strategicznych metod bliskich tym, które znamy z okresu PRL-u⁸⁵, remedium na obecny stan kultury może okazać się działanie na peryferiach. Nie chcę jednak, aby mój apel został odczytany jako działanie jedynie doraźne – działania oddolne, peryferyjne, w mikroskali, w

⁸³ Ernesto Laclau, Chantal Mouffe: *W stronę teorii radykalnej demokracji* [w:] Simon Tormey, Jules Townshend, *Od teorii krytycznej do postmarksizmu*, Warszawa 2010, s. 99

⁸⁴ *Hegemonia kulturowa jako przestrzeń badań i praktyk społecznych* [w:] Jacek Drozda, *Opór kulturowy. Pomiędzy teorią a praktykami społecznymi*, Gdańsk 2015, s. 241

⁸⁵ W momencie, w którym kończę swoją pracę licencjacką, w przygotowaniu jest projekt ustawy, która miałaby zmienić sposób kontroli Ministerstwa nad teatrami, które podlegają samorządom. Obecny system teatrów publicznych w Polsce zezwala na bezpośrednią kontrolę i arbitralne decyzje Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego tylko wobec trzech bezpośrednio podlegających mu scen, których – zgodnie z ustawą – jest Organizatorem (Teatr Wielki Opera Narodowa, Teatr Narodowy, Narodowy Stary Teatr). Wydaje się, że prowadzone rozmowy i prace nad reformą tej ustawy miałyby zezwolić na większą kontrolę innych scen, również tych finansowanych ze środków sejmików miejskich i wojewódzkich;
<http://wyborcza.pl/7,75968,21981396,ministerstwo-kultury-planuje-zmiane-ustawy-kluczowej-dla-zycia.html>
[dostęp z dnia: 16.09.2017]

społecznościach lokalnych są jednym z ważniejszych zadań ludzi kultury. Kultura powinna być tym, co jednoczy zbiorowość; przestrzenią bez granic, zakazów, nakazów i barier, otwartą dla każdego i każdej. Jakkolwiek abstrakcyjnie i naiwnie to brzmi, uważam, że nie sposób się z tym nie zgodzić. To rządowe, systemowe i instytucjonalne zagrywki polityków i artystów doprowadziły do zrównania pojęć „kultura” i „sztuka” z „elitarną rozrywką dla próżnych i bogatych”. Pracę kończę w momencie, kiedy powołany zostaje ruch Kultura Niepodległa, gromadzący ludzi kultury z różnych obszarów jej działania i istnienia: artystów, animatorów, odbiorców. Uważam, że jeżeli ów ruch będzie aspirował do poszerzenia wpływów, wyjścia na peryferia i działania oddolnego, poza dużymi miastami, wtedy dopiero ma szanse na przywrócenie, już nie tylko kulturalnej, ale i społecznej oraz obywatelskiej równowagi w rozchwianej Polsce.

Mój projekt może razić idealizmem i utopizmem. Uważam jednak, że bez zdroworozsądkowego korzystania właśnie z tych dwóch wymienionych pojęć, każde działanie w zakresie kultury emancypacyjnej będzie skazane na porażkę.

Bibliografia

Agata Ambroziak, *Premier Norwegii: Nie zgadzamy się, by polski rząd przejął fundusze norweskie. To pieniądze dla społeczeństwa obywatelskiego*, <https://oko.press/premier-norwegii-zgadzamy-sie-by-polski-rzad-przejal-fundusze-norweskie-pieniadze-dla-spoleszczenstwa-obywatelskiego/> [dostęp z dnia: 13.07.2017]

Anton Ambroziak, *Fundacja dla osób transpłciowych niezgodna „z podstawowymi interesami RP”*. Skandaliczna decyzja sądu, <http://codziennikfeministyczny.pl/fundacja-trans-niezgodna-z-interesami-rp/> [dostęp z dnia: 13.07.2017]

Theodor W. Adorno, *Sztuka i Sztuki. Wybór esejów*, przeł. Krystyna Krzemień-Ojak, Warszawa 1990

Edwin Bendyk, *Kultura głupcze!* [w:] *Ekonomia kultury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2010

Malina i Beck [w:] Andrzej Bonarski, *Ziarno*, Warszawa 1979

Hegemonia kulturowa jako przestrzeń badań i praktyk społecznych [w:] Jacek Drozda, *Opór kulturowy. Między teorią a praktykami społecznymi*, Gdańsk 2015

Elizabeth Dunn, *Prywatyzując Polskę. O bobofrytach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy*, przeł. Przemysław Sadura, Warszawa 2017

Barbara Fatyga, *Publiczność teatralna. Wybrane koncepcje – wyniki badań – kilka ogólnych refleksji*, Dialog nr 4/2017

Antonio Gramsci, *Intelektualiści i organizowanie kultury* [w:] tegoż, *Pisma wybrane. Tom I*, Warszawa 1961

Monika Gurgul, *Teatr Dario Fo*, Kraków 1997

Dragan Klaić, *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, Warszawa-Lublin 2014

Joanna Kocemba, *Autorstwo w Teatrze Wegajty/Archiwum*, <http://wegajty.blogspot.com/2017/04/normal-0-21-false-false-false-pl-x-none.html> [dostęp z dnia: 03-08-17]

Mirosław Kokoszkiewicz, *Antypolska piąta kolumna! Fundację Batorego i jej klony należy pogonić, gdzie pieprz rośnie*, <https://polskaniepodlegla.pl/opinie/item/9676-antypolska-piata-kolumna-fundacje-batorego-i-jej-klony-nalez-y-pogonic-gdzie-pieprz-rosnie> [dostęp z dnia: 13.07.2017]

Paweł Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce zaangażowanej*, Warszawa 2008

Chantal Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, przeł. Barbara Szelewa, Warszawa 2015

Witold Mrozek, *Ministerstwo Kultury planuje zmianę ustawy kluczowej dla życia kulturalnego w Polsce. Po ostatnich dokonaniach ministra Glińskiego jest się czego bać*, Gazeta Wyborcza online, 19.06. 2017, <http://wyborcza.pl/7,75968,21981396,ministerstwo-kultury-planuje-zmiane-ustawy-kluczowej-dla-zycia.html>, [dostęp z dnia: 16.09. 2017]

Jonathan T. D. Neil, *Dispatches From New York. Politics, race, guns and art*, https://artreview.com/opinion/dispatches_from_new_york/ [dostęp z dnia: 14.07.2017]

Maciej Nowak, *My, czyli nowy teatr publiczny*, Dialog nr 9/2016

Joanna Ostrowska, *The Living Theatre – od sztuki do polityki*, Poznań 2005

Erwin Piscator, *Sprawozdanie*, przeł. Monika Wąsik [w:] Dialog, nr 9/2016

Erwin Piscator, *Teatr polityczny*, przeł. Roman Szydłowski, Warszawa 1983

Justyna Sobczyk, „*Teatr dla życia*” jako miejsce spotkania tak zwanego pełnosprawnego reżysera i tak zwanego niepełnosprawnego aktora [w:] *Teatr i terapia. Wokół problematyki teatru ludzi niepełnosprawnych*, pod red.: Ireny Jajte-Lewkowicz i Agnieszki Piaseckiej, Łódź 2006

Ernesto Laclau i Chantal Mouffe: *W stronę teorii radykalnej demokracji*, przeł. Grzegorz Maryniec i Karolina Skarbek [w:] Simon Tormey, Jules Townshend, *Od teorii krytycznej do postmarksizmu*, Warszawa 2010

Hanna Trzeciak, *Ekonomika teatru*, Warszawa 2011

Liderzy tolerancji w działaniu, pod red.: Hanny Zielińskiej, Warszawa 2014

Wanda Zwinogrodzka, *Na ziemi jałowej*, Gazeta Polska codziennie nr 8/11/12-01-14 http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/175657.html?josso_assertion_id=F62E314DD3886A06 [dostęp z dnia: 13.07.2017];

Thomas Hirschhorn: *"Gramsci Monument" | ART21 "Exclusive"* <https://www.youtube.com/watch?v=O5yyegM2u88> [dostęp z dnia: 14.07.2017]

Projekt ustawy o Narodowym Centrum Społeczeństwa Obywatelskiego <http://www.spoleczenstwoobywatelskie.gov.pl/projekt-ustawy-o-narodowym-centrum-rozwoju-spoleczenstwa-obywatelskiego> [dostęp z dnia: 13.07.2017]

<http://www.newsweek.pl/polska/szczegolowe-wyniki-wyborow-parlamentarnych-2015-jak-glosowaly-wojewodztwa,artykuly,372966,1.html> [dostęp z dnia: 19.08.2017]

