

Dariusz Fodczuk

The Tiny Therapeutic Theatre International, metody sprzeciwu wobec zasad kontroli w sztuce i jej instytucjach.

## Streszczenie

Niniejsza praca stanowi rozważanie nad możliwymi metodami buntu oraz wyrażania niezgody na wtłaczanie sztuki w formę rozrywki afirmującej aktualną rzeczywistość i niwelowanie poprzez to potrzeby kontestacji i sprzeciwu prowadzącego do ewentualnej zmiany. Przedstawione zostały w niej przykłady praktykowania nieposłuszeństwa wobec funkcjonujących powszechnie modeli dotyczących relacji artysta-odbiorca-instytucja. Nacisk położony został na działania kolektywne, partycypacyjne, budujące wspólnotę - zgodnie z przyświecającą demokracji ideą władzy ludu. Zaproponowany został ponadto sposób postrzegania sztuki jako swojego rodzaju stymulanta. Ma ona inicjować i wspierać postęp kulturalny poprzez kształtowanie dyskursów za sprawą wprowadzania do nich nowych problematyk i w takim ujęciu mieć wpływ na jakość demokracji. Sztuka konsumpcyjna i propagandowa wtłacza w zaprojektowane „wygodne” role i miejsca, przekierowując twórczy potencjał jednostek w stronę konsumpcji lub realizacji partyjnych priory-

tetów. Ani przemysł kulturalny, ani sztuka o charakterze propagandowym (bez względu na polityczny odcień propagandy) nie jest w stanie wpływać stymulująco na rozwój kulturalny, a nawet przeciwnie działają one na rzecz obniżenia dynamiki dyskursów oraz konserwowania politycznego i społecznego status quo.

Punkt wyjścia postulowanych strategii i działań opisywanych w tekście stanowiła współczesna refleksja nad demokracją w ogóle, jak i demokracją w kontekście uprawiania sztuki i kultury. Oparto się przy tym między innymi na pomysłach Jacques'a Rancière, a przede wszystkim jego sugestii traktowania równości nie jako celu, ale stanu wyjściowego; fundamentu, na którym można budować. Tak ustanowiona równowartość nie pozwala na istnienie jednej metafizyki i musi zakładać ich wielość. Tym samym wymaga od jednostki dystansu do siebie samego i swojego światopoglądu, co postulował Richard Rorty. Mimo ważkości swoich rozważań, filozof ten wprowadził do nich element humorystyczny - mający swój wyraz chociażby w ukutym przez Rorty'ego pojęciu liberalnej ironistki - stanowiący istotny element zaprezentowanych w niniejszej pracy akcji performatywnych.

Rancière'owskie stwierdzenie, że nauce pozbawione elementu wyzwolenia jest w rzeczywistości ogłupianiem, można z powo-

dzeniem odnieść do zarówno polityki kulturalnej, jak i samego praktykowania sztuki. Konserwatywny charakter studiów artystycznych oraz konserwatywny charakter instytucji nie mogą być siłą napędową. Wręcz przeciwnie - hamują rozwój, a w skrajnych przypadkach mogą prowadzić do uwsteczniania się. Pierwsze dwa rozdziały niniejszej pracy odnoszą się do osobistych doświadczeń w tym zakresie. Dotyczą momentów przełomowych oraz nieuchronnie związanych z nimi kryzysów. Nacisk zostaje położony między innymi na wpływ, jaki może wyrzucić na jednostkę i jej dalsze życie jedno konkretne dzieło - w tym przypadku Manifestacja Jerzego Beresia. Prywatnej narracji towarzyszy kontekst historyczny silnie związany z możliwościami - czy też ich niedostatkiem - dostępu do sztuki nowej. Jednocześnie wskazany zostaje problem wynikający z braku odpowiednich narzędzi do czytania tej sztuki: pierwszy zachwyt twórczością Josepha Beuysa skutkuje impasem.

Rozwiązany w odpowiedni sposób kryzys może okazać się budujący. W kolejnej części wywodu możemy zapoznać się z genezą Gry, czyli performance angażującego publiczność; pracy będącej punktem zwrotnym w dotychczasowej praktyce artystycznej. W Grze spełnia się bowiem postulat Rolanda Barthes'a o Śmierci Autora - chociaż krytyk odnosił się w

nim do piśmiennictwa, z powodzeniem można go wykorzystać w dyskursie na temat sztuki w ogóle.

Rozważania na temat obecności lub nieobecności autora kontynuowane są w rozdziale V dotyczącym pierwszej fazy działalności Teatryku Terapeutycznego, opierającego się na współpracy kilku artystów. Chociaż we wspomnianym projekcie brały udział różne osobistości posiadające różne doświadczenie w kwestii występów publicznych, Teatryku w ogóle nie interesowała indywidualność tych jednostek. Stawiał raczej na kolektywność rozumianą jako przeciwieństwo indywidualizmu i zwracał się w ten sposób przeciw wątkom osobistym w performance. Treścią były krótkie akcje bazujące na prostych, elementarnych czynnościach, nie niosących żadnej treści - skandowanie słów, pisanie na maszynie czy niszczenie mebli. Części te z założenia miały nie wchodzić ze sobą w żadne relacje - ani przyczynowo skutkowe, ani znaczeniowe. Teatryk zamierzał dokonać konwersji publiczności; do zaangażowania w swoje działania jak największej ilości obecnych ludzi, zakładając, że czynnie zaangażowana w akt tworzenia publiczność, w przyszłości z dużym prawdopodobieństwem będzie opowiadać się po stronie sztuki.

Rola artysty oraz kwestie dotyczące relacji artysty z odbiorcą zostają ponownie

poruszone w rozdziale zatytułowanym Prywatnie ale publicznie. Mogą wydawać się sprawami oczywistymi - nie tylko dla tak zwanego przeciętnego człowieka, ale również dla wielu osób poruszających się w polu sztuki. Łatwo jest powiedzieć, że pozycje oraz wzajemne stosunki pomiędzy twórcą a widzem ulegały zmianom na przestrzeni lat, nieco trudniej zaakceptować fakt, że jest - czy też powinien być - to proces nieuchronny i nieustanny. Zgoda na taki stan rzeczy wydaje się być równoznaczna z nałożeniem na siebie obowiązku uwagi, która nie może jednak sprowadzać się do biernej obserwacji rzeczywistości. Istotna jest reakcja oraz jej zakomunikowanie. Wydanie głosu i budowanie przekonania, że głos ten zostanie - i powinien zostać - usłyszany. Wolność formułowania problemów jest już wartością samą w sobie; wartością, która nie może być odgórnie ograniczana ani kontrolowana. Można odnieść wrażenie, że w kontekście demokracji, gwarancja wysłuchania - czy to jednostki czy grupy - powinna być czymś niepodlegającym dyskusji. Użyczenie komuś głosu jest bowiem przejawem zasady równości i równoprawności, która Należy jednak pamiętać, że ustroj nie jest tworem w pełni autonomicznym. Stanowi wypadkową dotychczasowej historii danego społeczeństwa, jego wieloletnich tradycji i kultywowanych rytuałów. Doskonałym przykładem jest sposób, trwającego w dalszym ciągu, formowania się demokracji w Polsce. Przywiązanie do tradycji

uformowało wrażliwość i wyobraźnię sporej części społeczeństwa na sposób romantyczny korespondujący z kultem bohatera - często męczennika - i mesjanistycznymi wyobrażeniami, przesądzając tym samym o konserwatywnym nastawieniu względem wielu dziedzin życia, w tym również sztuki. Takie, niestety dość mocno rozpowszechnione poglądy, nie są udziałem wszystkich Polaków, ale na wszystkich nich oddziałują. Demokracja ulega w tym wypadku swoistemu wypaczeniu i staje się w zasadzie terrorem większości. Jeśli założyć, że polityka kulturalna ma jakąś inną misję niż tylko propagandową, to pierwszego wypowiedzenia reguł i zburzenia demokratycznego porządku dokonała władza.

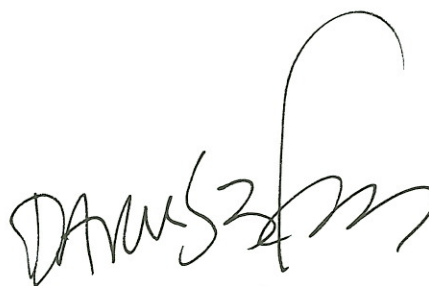
Refleksja dotycząca relacji sztuka - polityka zostaje pogłębiona w rozdziale VII, który jest komentarzem błędnego, ale utrzymującego się przez długi czas przekonania, że sztuka może być polityczna tylko wskutek zaangażowania - kiedy spełnia funkcje propagandowe, jest na usługach konkretnej formacji politycznej. Po raz kolejny pojawia się tu odniesienie do działań Josepha Beuysa, który zostaje przedstawiony jako sztandarowy przykład artysty - aktywisty. Idea rzeźby społecznej oraz nakierowane na demokrację bezpośrednią akcje Beuysa prowadzą do

przekonania, że w opozycji do zhierarchizowanego życia, ograniczenia wolności i poniżenia, wyrasta potrzeba zmiany. Doskonale ilustrują to transformacje, jakie miały miejsce w Polsce na przestrzeni kilkudziesięciu ostatnich lat. Odpowiedzią na represje stanu wojennego były działania przekraczające logikę oporu, starające się przywrócić systemowo hamowaną witalność ludzkich relacji. Po 1989 roku nieco trudniej było znaleźć właściwe uzasadnienie dla sprzeciwu wobec władzy, skoro miała demokratyczną legitymację i nie reprezentowała wrogiej zewnętrznej siły, ale potrzeba reagowania pozostała. Instrumentalizowanie instytucji kultury w budowanej na nowo rzeczywistości było szokiem i domagało się reakcji.

W dalszej kolejności pojawiają się przykłady realizacji wykorzystujących opisywane w tekście strategie.

Pracę zamyka konkluzja na temat związków pomiędzy nowymi modelami funkcjonowania sztuki a twórczością w ogóle. Nacisk został położony na teorię Beuysa, wedle której twórczość pozwala na kształtowanie rzeczywistości. Dobrze ukształtowana rzeczywistość jest z kolei gwarantem szczęścia. Idąc tym tropem można założyć, że jeżeli nadrzędną rolą sztuki oraz instytucji kultury jest właśnie wyzwianie w odbiorcach wszelkiego rodzaju przejawów twórczości, to mają one moc for-

mowania jednostek twórczych, a tym samym są - same w sobie - szansą na Zupełnie Nową Rzeczywistość.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Dawid Szlachetka'. The signature is stylized and fluid, with a large loop at the end.