

**Katarzyna Niziołek**

## **Przestrzeń możliwości. Teatr partycypacyjny jako środek budowania kapitału społecznego**

W artykule podejmuję próbę analizy możliwości teatru partycypacyjnego w zakresie rozwijania kapitału społecznego poprzez poszerzanie i stymulowanie czynnego uczestnictwa w kulturze<sup>1</sup>. Zawężenie analizy do teatru partycypacyjnego nie jest przypadkowe. Teatr jest jedną z najbardziej ekskluzywnych dziedzin sztuki, wymagającą wysokich kompetencji kulturowych oraz opierającą się na nierówności pozycji twórcy/wykonawcy i widza. Z drugiej strony, niejako z definicji, polega na spotkaniu „tu i teraz” twórców i odbiorców i jako taki stanowi dziedzinę o wyjątkowym, na tle innych sztuk, potencjale społecznym. Współczesny zwrot partycypacyjny w sztuce wprowadza teatr w nowy rejon społecznej funkcjonalności, do którego opisu i badania niezbędne jest teoretyczne i metodologiczne „instrumentarium” socjologii. Artykuł jest więc jednocześnie próbą

---

**Katarzyna Niziołek (ORCID: 0000-0003-3296-3816)** – doktor nauk społecznych, pracuje w Instytucie Socjologii Uniwersytetu w Białymstoku, gdzie kieruje Pracownią Sztuki Społecznej. Badaczka praktyk społeczno-artystycznych, uczestnictwa w teatrze oraz performatywnego wymiaru pamięci zbiorowej. Kontakt: k.niziolek@uwb.edu.pl.

- 1 Przez kapitał społeczny rozumiem tu niematerialny, relacyjny zasób dostępny w danej społeczności, warunkujący między innymi efektywność działania różnego typu instytucji społecznych w jej obrębie. Przez czynne uczestnictwo w kulturze – różne formy bezpośredniego i sprawczego udziału jednostek w praktykach o charakterze artystycznym, zwłaszcza teatralnym.

przyjęcia perspektywy interdyscyplinarnej, twórczego połączenia nauk o sztuce i społeczeństwie, a także przedstawienia propozycji praktycznego zastosowania wiedzy socjologicznej nie tylko w zakresie rozumienia, ale także organizacji działalności artystycznej. W tym aspekcie odpowiada na rosnące zainteresowanie aplikacyjnym wymiarem badań społecznych (terenowych i teoretycznych), zgłaszane zarówno ze strony instytucji politycznych, jak i artystycznych oraz naukowych.

## Spektakl na wiele głosów

Na podwyższonej scenę wchodzi osiem osób: sześć kobiet i dwóch mężczyzn w różnym wieku. Siadają na ustawionych w równym rzędzie czarnych, nowoczesnych krzesłach, jedna obok drugiej. Przed nimi stoi mikrofon. Narratorka przy stoliku z boku sceny cytuje Swietłanę Aleksijewicz: „Opowiadający są nie tylko świadkami, tymi akurat najmniej; przede wszystkim są aktorami i twórcami”<sup>2</sup>. Na oczach widzów wyjmuje ze szklanego naczynia kartkę z imieniem, które głośno odczytuje. Pojedynczo, w kolejności losowej, uczestnicy wychodzą na proscenium i stają za mikrofonem. Mówią tekstem z reportażu *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*<sup>3</sup>. Powtarzają słowa bohaterów książki, przekazują widzom ich historie, ożywiają wykuty przez autorkę w tekście „pomnik cierpienia i odwagi”<sup>4</sup>. Narratorka, przywołując notatki reżysera z pracy nad spektaklem, pyta: „Co się dzieje, gdy zaczynasz mówić czyimiś słowami, gdy je zapamiętujesz, gdy je zapominasz, gdy przyswajasz tekst, gdy lektura cię wciąga? Co oznacza, że masz coś na końcu języka? Gdzie znajduje się koniec języka?”

Tekst Aleksijewicz niemal całkowicie pozbawiony jest w tym spektaklu dramatycznego *entourage’u*. Reflektory świecą stałym białym świa-

---

2 S. Aleksijewicz, *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 14.

3 S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.

4 W 2015 roku Swietłana Aleksijewicz otrzymała Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury za „policzniczy pomnik cierpienia i odwagi w naszych czasach”. *The Nobel Prize in Literature 2015 – Press Release*, The Nobel Prize, 8 października 2015, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/press-release/> (dostęp: listopad 2020).

tłem, nie ma muzyki, w tle – naga ściana z cegły, tak zwanej dziurawki. Uczestnicy nie wchodzą w role swoich bohaterów, nie kreują postaci, nie odgrywają wydarzeń z książki. Przez cały czas pozostają na scenie sobą, czytelnikami i nosicielami opowieści, których fragmentów nauczyli się na pamięć. Narratorka zachęca, aby wyobrazili sobie przywoływane postaci, zwykłych ludzi, w codziennych sytuacjach, w ruchu: „Jak twój bohater chodzi... gdy się spóźnia, gdy wstał lewą nogą?”

Uczestnicy opowiadają też o sobie, o czytaniu książki oraz o tym, dlaczego wybrali właśnie ten fragment, tę historię, tego bohatera. Czasami bodźcem było samo doświadczenie lektury – silne emocje, jakie wyzwoliło, innym razem – wcześniejsze przeżycia zbliżające do przedstawionych postaci albo sprowokowana jakąś relacją osobista refleksja. Jedni mówią z głębi siebie, inni – z dystansem obserwatora. Starsi pamiętają katastrofę w Czarnobylu, młodszy nic o niej nie wiedzą. Ida i Radek rozprawiają o miłości, Helena – o różnicach w tłumaczeniach książki. Ktoś mówi za długo, ktoś niemal lakonicznie, ktoś nie może opanować wzruszenia. Najwyraźniej nie katastrofa jest tu najważniejsza. Liczą się ludzie, bohaterowie reportażu i uczestnicy spektaklu – ich rozumienie oraz przeżycie wielowarstwowej sytuacji: katastrofy, lektury, teatru. Nie liczby, może nawet nie fakty. Gdy Adrianna, najmłodsza z uczestniczek, wertuje całą książkę, aby podzielić się z widzami nowo zdobytą wiedzą, w ich uszach zapewne pobrzmiwa jeszcze dalsza część cytatu otwierającego spektakl:

Nie można całkiem zbliżyć się do rzeczywistości, stanąć z nią twarzą w twarz. Oddzielają nas od niej nasze uczucia. Rozumiem, że mam do czynienia z wersjami. Każdy ma swoją wersję, a z nich, z ich mnogości i styczości, rodzi się obraz czasu i ludzi, którzy w nim żyli<sup>5</sup>.

Uczestnicy spektaklu ustawiają się w kole, obejmują, kładąc ręce na plecach osób stojących po bokach. Zaczynają wydobywać z siebie dźwięki, polifonicznie, nierówno, a jednak razem. Najpierw cicho, później coraz głośniejsze. Po chwili ich głosy płynnie przechodzą w krzyk. Aleksijewicz: „Rozumiem, że nie można opracować płaczu i krzyku, bo wtedy najważniejsze byłyby nie płacz i nie krzyk, tylko opracowanie. Zamiast życia

---

5 S. Aleksijewicz, *Wojna...*, s. 14–15.

wyjdzie literatura”<sup>6</sup>. Chociaż cytat ten nie wybrzmiewa ze sceny, pojawia się w zaproszeniu na spektakl i – podobnie jak ten wykorzystany na początku – buduje ramę interpretacyjną dla całego wydarzenia.

Kolejne wylosowane przez narratorkę osoby wychodzą na scenę, opowiadają, starają się zrozumieć – innych, siebie, sytuację, historię, jej wpływ na ludzkie biografie. Emocje odczuwane „tu i teraz” nakładają się na te zapamiętane z lektury i na wyobrażenie o tym, co mogli czuć bohaterowie reportażu, mieszają, udzielają zgromadzonej publiczności. Bo widzowie też w jakiś sposób biorą udział w tym, co się wydarza, przeżywają razem z opowiadającymi nie tylko przywoływane historie, ale też wystąpienie na scenie.



*Modlitwa. Teatr powszechny, Białystok 2016, fot. P. Tadejko, z archiwum Fundacji Uniwersytetu w Białymstoku.*

Tak można w skrócie opisać przebieg spektaklu *Modlitwa. Teatr powszechny* w reżyserii Michała Stankiewicza, pierwszego przedstawienia spośród kilku zrealizowanych według tej samej metody, każdego z inną

grupą uczestników, na podstawie odmiennych fragmentów książki i przed nową publicznością. Wśród cech definiujących tę metodę należy wymienić: uczestnictwo naturszczyków (w dużej mierze autonomiczne, twórcze, oparte na współpracy), zdanie się na ich doświadczenie i rozumienie (historii, lektury, sytuacji), bardzo prostą strukturę dramaturgiczną (do pewnego stopnia odwzorowującą polifoniczną konstrukcję książek Aleksiejewicz), dopuszczenie spontaniczności i przypadku, całkowitą rezygnację z treningu aktorskiego oraz samoograniczające się prowadzenie reżyserskie. Tak może, choć nie musi, wyglądać teatr partycypacyjny<sup>7</sup>.

## Teatr – struktura podwójnego wykluczenia

W klasycznym ujęciu teatr opiera się na dwóch rozdzielonych przestrzeniach: scenie i widowni, którym odpowiadają dwa rodzaje zbiorowości: twórcy i publiczność, oraz dwa rodzaje aktywności: gra na scenie i odbiór przedstawienia, inscenizacji dzieła dramatycznego. Konwencjonalna granica między nimi często określana jest mianem „czwartej ściany”. Jej znaczenie nie jest jednak wyłącznie symboliczne. Tak widziany teatr jest dychotomiczną i asymetryczną strukturą społeczną, w której scena, twórcy i ich dzieło stanowią segment nadrzędny, dominujący nad podrzędną i podporządkowaną publicznością. Struktura ta odzwierciedla i utrwała relacje dominacji-podporządkowania obecne w zewnętrznym, pozateatralnym świecie, w którym jedni są widoczni i mają głos, podczas gdy inni pozostają niewidoczni i głosu pozbawieni. Podział ten w oczywisty sposób przeczy idei demokracji, w której ka ż d y ma możliwość ekspresji swoich opinii i emocji. (Francuski filozof Jacques Rancière analizował to zjawisko w szeroko omawianym eseju *Le partage du sensible – Dzielenie postrzegalnego*<sup>8</sup>).

---

7 Opis na podstawie spektaklu *Modlitwa. Teatr powszechny* wystawionego w Białymstoku, w Uniwersyteckim Centrum Kultury, 13 lipca 2016 roku, w którym udział wzięli Joanna Dołęcka, Weronika Lenczewska, Helena Łukaszewicz, Izabela Łupińska, Radosław Orłowski, Ida Popławska, Mariusz Szewczyk i Adrianna Żelazny. Reżyser – Michał Stankiewicz, kuratorka/producentka – Katarzyna Niziołek, narratorka – Katarzyna Pietruska.

8 J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego*, w: *idem, Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007. W innym przekładzie dys-trybucja publicznej widzialności i słyszalności, która stanowi, w ujęciu autora, polityczną

Implikacją dychotomicznej i asymetrycznej struktury teatru jest także relatywna bierność teatralnej publiczności, czego nie należy jednak rozumieć jako braku pobudzenia intelektualnego czy emocjonalnego, lecz raczej jako rozerwanie związku między kognitywnym a behawioralnym elementem postawy. Z tego powodu tak zwany teatr krytyczny (zaangażowany, polityczny), podejmujący społecznie ważne kwestie, a nawet demaskujący relacje władzy w społeczeństwie i kwestionujący zastany „podział zmysłowości”, uważany jest współcześnie za relatywnie mało efektywny<sup>9</sup>. Świadomość problemu, a nawet jego zrozumienie, nie stanowią wystarczających czynników zmiany społecznej, ani w mikroskali, ani tym bardziej w makroskali (na co już wskazywał włoski filozof i polityk Antonio Gramsci<sup>10</sup>). Ta potrzebuje bowiem bezpośredniego zaangażowania, aktywności i odpowiedzialności, do których teatr w swej klasycznej, zarysowanej wyżej, postaci „zniechęca”. To pierwszy mechanizm wykluczenia „wpisany” w teatr, który możemy nazwać *wewnętrznym*.

Drugi mechanizm, *zewnątrzny*, działa nie w środku instytucji teatru, ale niejako na jej progu. To swoisty mechanizm selekcji – dystynkcji, jak pisał francuski socjolog Pierre Bourdieu – otwierający drzwi teatru przed tymi, którzy dysponują odpowiednim poziomem kapitału nie tylko ekonomicznego, ale także – a może przede wszystkim – kulturowego. Do teatru (podobnie jak do innych „świętyń sztuki”) nie chodzi ten, kto teatru „nie lubi” lub „nie rozumie”, tyle że „lubienie” i „rozumienie” nie są po prostu kwestią indywidualnego wyboru, lecz również – a może przede wszystkim – habitusu, usytuowania jednostki w strukturze społecznej oraz powiązanych z tym usytuowaniem preferencji, przyzwyczajajeń i kompetencji kulturowych<sup>11</sup>.

---

funkcję sztuki, tłumaczona jest jako „podział zmysłowości”. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, w: *idem, Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007, s. 25.

9 Zob. np. *Zmierzczenie teatru krytycznego? Rozmowa Mateusza Węgrzyzna z Pawłem Łysakiem i Pawłem Sztarbowskim*, „Dziennik Opinii” 2015, nr 317, dostępne na: <http://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/zmierzczenie-teatru-krytycznego-rozmowa/> (dostęp: listopad 2020).

10 Choć wśród czynników zmiany społecznej prymat przypisywał Gramsci historycznym stanom społecznej świadomości (hegemonii kulturowej), to jednocześnie twierdził, że zmiany świadomościowe i strukturalne muszą iść ze sobą w parze. Zob. D. Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego. Współczesna debata i jej źródła*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2004, s. 148–156.

11 P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

Te dwa mechanizmy ekskluzji – wewnętrzny i zewnętrzny – są ze sobą powiązane. Twórcy i publiczność teatralna z reguły należą do tej samej warstwy społecznej i wspólnoty gustu, pozostawiając na progu mniej przygotowaną do odbioru sztuki teatralnej „resztę”. Za tą *limes inferior* proces inkluzji/ekskluzji rozpoczyna się od nowa, z tym że teraz stawką nie jest już dostęp do kulturalnej oferty, ale miejsce i rola w jej obrębie albo inaczej: zakres sprawczości i uprawnień twórczych. Efektem obu procesów jest wspomniane już dzielenie przestrzeni – materialnej, społecznej i symbolicznej.

Opisany wyżej podwójny mechanizm wykluczenia stawia praktyków teatru – przede wszystkim kuratorów, reżyserów i dramaturgów – nie tyle wobec problemu małej dostępności – który, przynajmniej w pewnym stopniu, stanowi problem menedżerski, z widokami na rozwiązanie dzięki tańszym biletom, programom edukacyjnym i strategiom zarządzania publicznością – ile wobec problemu uczestnictwa „widza” w procesie tworczym, jego emancypacji jako czynnego uczestnika kultury. Problem ten dotyczy, choć w różnym stopniu, zarówno tych, dla których wizyta w teatrze jest wyrazem i czynnikiem awansu społecznego, jak i tych, którzy „miłość do sztuki” mają zapisaną w „kulturowych genach” wraz z nawykami jej recepcji. Tym bardziej że, paradoksalnie, utrwalone wzory odbioru sztuki są negatywnie powiązane z otwartością na zmiany i innowacje w jej obrębie, które współcześnie dotyczą już nie tylko form artystycznych, ale także relacji twórców i odbiorców<sup>12</sup>.

Demokratyzacja teatru, rozumiana jako rozwój czynnego uczestnictwa w kulturze, wymaga więc zarówno wsparcia widza (bez względu na posiadany przezeń kapitał kulturowy) w procesie emancypacji, jak i przygotowania kadr – artystów, kuratorów, organizatorów kultury – świadomych problemu uczestnictwa. Przy czym świadomość problemu nie oznacza po prostu uznania uczestnictwa za pożądaną „standard”, ale raczej podjęcie wysiłku rozpoznania problematyczności idei uczestnictwa i wyrastających z niej konkretnych, praktycznych rozwiązań. Na rodzimym gruncie odpowiedzialności w tej kwestii możemy szukać na przykład w pismach i ekspe-

---

12 Por. A. Matuchniak-Krasuska, *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 62–65.

rymentalnych praktykach Jerzego Grotowskiego, skupiających się wokół nadrzędnej idei „laboratorium teatralnego” – połączenia badań empirycznych z praktyką artystyczną<sup>13</sup>.

## Teatr partycypacyjny – tradycja i współczesność

Choć w Polsce pojęcie partycypacji często jest postrzegane jako przejaw projektowej czy trzeciosektorowej nowomowy, w naukach społecznych ma dość długą tradycję. W *Kulturowych sprzecznościach kapitalizmu* amerykański socjolog Daniel Bell określa przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku mianem „rewolucji partycypacyjnej”, przejawiającej się przede wszystkim w eksplozji aktywności i znaczenia ruchów społecznych, w tym ruchów miejskich. Prodemokratycznym zmianom w sferze społecznej towarzyszą analogiczne przeobrażenia pola sztuki, polegające na poszerzeniu prerogatyw krytycznych i powiązaniem z tym przewartościowaniu kryteriów oceny dzieła sztuki, zrelatywizowanych do indywidualnych osądów i emocji<sup>14</sup>. Demokratyzacja sztuki odbywa się więc w sferze jej recepcji. Bell nie obserwuje jeszcze, że również w polu sztuki dokonuje się w tym czasie rewolucja partycypacyjna, której bodaj najjaskrawszym przykładem jest myśl niemieckiego artysty i aktywisty Josepha Beuysa, wyrażająca się w jego słynnym stwierdzeniu „każdy człowiek jest artystą”<sup>15</sup>.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku nowe, partycypacyjne praktyki artystyczne przeżywają rozkwit zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w Europie. Ich wehikułem jest między innymi happening i sztuka performans. Na ogół nie dotyczą one jednak teatru instytucjonalnego, co można tłumaczyć wysokim poziomem elitaryzacji i skostnienia tej instytucji. Wprawdzie to właśnie na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte przypada postdramatyczny przełom w teatrze, opisywany przez Hansa-Thiesa Lehmana, oznacza on jednak raczej odejście

---

13 Z. Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.

14 D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

15 J. Beuys, *I am Searching for Field Character // 1973*, w: C. Bishop (red.), *Participation. Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge, MA 2006, s. 125.



od właściwego sztuce dramatycznej uporządkowania różnych elementów spektaklu (akcji, scenografii, światła, muzyki), otwarcie formy teatralnej, dające widzom większą swobodę interpretacyjną, niż bezpośrednie włączenie ich w strukturę przedstawienia<sup>16</sup>. To drugie, już od połowy lat sześćdziesiątych XX wieku, dokonuje się poza instytucją teatru, w przestrzeni kultury alternatywnej, między innymi za sprawą takich grup – kolektywów twórczych jak Living Theatre czy Théâtre du Soleil.

W tym kontekście do dziś inspirujący przykład stanowi Teatr Uciśnionych (hiszp. Teatro del Oprimido), w tym Teatr Forum, rozwijany przez Augusto Boala w Brazylii, a w Polsce działalność Jerzego Grotowskiego wokół idei kultury czynnej i teatru uczestnictwa (albo parateatru). Znamienne, że przyczyną rezygnacji Grotowskiego z tego kierunku pracy teatralnej był między innymi deficyt kompetencji artystycznych uczestników, powodujący – w jego ocenie – obniżenie jakości doświadczenia teatralnego i zbytne zbliżenie teatru do animacji<sup>17</sup>. Również Boal podkreślał konieczność utrzymania możliwie wysokiego poziomu Teatru Forum. Pisał:

Najważniejsze jest jednak to, że Teatr Forum powinien być teatrem dobrym i że już sam model musi stanowić dla nas źródło przyjemności estetycznej. Poprzedzające część „forumową” przedstawienie powinno dać się oglądać i musi zostać poprawnie skonstruowane<sup>18</sup>.

Z tej konstatacji mistrzów płynie ważny wniosek dla współczesnych praktyków – teatr partycypacyjny nie jest tożsamy z teatrem amatorskim, ale opiera się na połączeniu potencjałów: profesjonalnych kompetencji twórców i spontanicznego entuzjazmu uczestników. To profesjonalny teatr współtworzony przez nieprofesjonalistów. Dlatego jednym z newralgicznych punktów tego rodzaju praktyk jest relacja między artystami

---

16 H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. M. Sugiera, D. Sajewska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

17 L. Kolankiewicz, *Kultura czynna. Prehistoria animacji kultury*, w: G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski (red.), *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007, s. 27–55.

18 A. Boal, *Gry dla aktorów i nieaktorów*, przeł. M. Świerkocki, Cyklady, Drama Way, Warszawa 2014, s. 281.

i uczestnikami: kwestia odpowiedzialności tych pierwszych oraz sposób zaangażowania tych drugich.

W Europie Zachodniej rozkwit tak postrzeganego teatru partycypacyjnego rozpoczął się w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku i trwa do dziś. Za jego prekursorów należy uznać między innymi grupę Rimini Protokoll, Christopa Schlingensiefa czy Jérôme'a Bela. Skłania to do poszukiwania instruktywnych przykładów tego typu działań w Niemczech, Francji i innych krajach. Wyjątkowym przypadkiem instytucjonalizacji teatru partycypacyjnego jest Teatr Miejski w Dreźnie (Staatsschauspiel Dresden), w którym od kilku lat działa, jako część produkcji i repertuaru tej instytucji, Teatr Obywatelski (Bürgerbühne)<sup>19</sup>. Warto przy tym podkreślić, że we współczesnym teatrze niemieckim partycypacja stanowi ważny składnik jego tożsamości, o czym świadczy umieszczenie tego zagadnienia na oficjalnej stronie internetowej Instytutu Goethego. Autorka opublikowanych tam artykułów, Anja Quickert, łączy partycypację z interakcją aktorów z publicznością lub pracą z grupami wykluczonymi<sup>20</sup>. Trzeba jednak wyraźnie zaznaczyć, że te dwa modele teatru partycypacyjnego nie wyczerpują repertuaru możliwych do zastosowania form, technik i środków teatralnych.

W Polsce projekty partycypacyjne stanowią niewielki ułamek produkcji teatralnej, choć pojawiają się zarówno gościnnie na festiwalach, jak i w dorobku uznanych twórców – żeby wspomnieć tylko o głośnym spektaklu *Transfer! Jana Klaty* z 2008 roku<sup>21</sup>. Wśród twórców młodszego pokolenia eksplorujących potencjał partycypacji w teatrze wymienić można: Agnieszkę Błońską (spektakle *Grubasy* oraz *Był sobie dziad i baba* zrealizowane w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warsza-

---

19 *Citytalk. Rozmowa Miriam Tscholl z Eleną Basteri*, w: A.R. Burzyńska (red.), *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, Alexander Verlag, Live Art Development Agency, Berlin – London 2016, s. 76–85.

20 A. Quickert, *Theatre and Participation I. Participation as Interaction with the Audience*, Goethe Institut, grudzień 2015, <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tup/20678825.html> (dostęp: listopad 2020); *idem*, *Theatre and Participation II. Participation as Inclusion of Socially Disadvantaged Actors*, Goethe Institut, grudzień 2015, <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tup/20678855.html> (dostęp: listopad 2020).

21 Spektakl, opowiadający o historii tak zwanych Ziemi Odzyskanych, jest dostępny *on-line* w zbiorach Ninateki, <http://ninateka.pl/film/transfer-jan-klata> (dostęp: listopad 2020).

wie), Weronikę Fibich, związaną ze szczecińskim Teatrem Kana (między innymi *Pobył tolerowany, 7 resztek głównych, Dwa pokoje*), Wojtkę Ziemilskiego (na przykład *Mała narracja, Mapa, Prolog, Pokrewni, Jeden gest*) i Michała Stankiewicza (*Import/Export, Metoda ustawień narodowych, Modlitwa. Teatr powszechny, Każdy jest graczem* albo *Jilbaz Moh, Come True, Bieżeńki, Zgromadzenie bądź Jawić się, Dziś są nasze urodziny*<sup>22</sup>). Warto również wspomnieć o działalności Chóru Kobiet, prowadzonego przez Martę Górnicką i Teatru 21, skupiającego osoby z zespołem Downa, nad którym opiekę artystyczną sprawuje Justyna Sobczyk (notabene, obie inicjatywy także wspierane są przez Instytut Teatralny). Współpraca między profesjonalistami i amatorami – przedstawicielami lokalnej społeczności i różnych grup społecznych – jest częścią programu nowohuckiego teatru Łąźnia Nowa, w którym spektakle tego rodzaju reżyserowali między innymi Iga Gańczarczyk, Maria Spiss i Bartosz Szydłowski.

Również w innych dziedzinach sztuki co najmniej od lat dziewięćdziesiątych XX wieku obserwuje się zmiany w kierunku ich – jakkolwiek różnie rozumianego – uspołecznienia, co znajduje wyraz między innymi w koncepcjach estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda<sup>23</sup> czy zwrotu społecznego (albo partycypacyjnego) Claire Bishop<sup>24</sup>. Strona internetowa londyńskiej galerii Tate Modern podaje definicję tego zwrotu: „powrót do sztuki zaangażowanej społecznie, która opiera się na współpracy, często uczestnictwie, i angażuje ludzi jako medium lub materiał pracy”<sup>25</sup>. W tym

---

22 Przy trzech z wymienionych spektakli, *Metoda ustawień narodowych* (2014–2016), *Modlitwa. Teatr powszechny* (2016–2017) i *Bieżeńki* (2018), współpracowałam jako producentka i kuratorka, prowadząc także warsztaty i próby z uczestnikami oraz realizując równolegle badania socjologiczne poświęcone partycypacji w teatrze i performowaniu pamięci. Zob. np. K. Niziołek, *Performing Memory. Between Document and Participation*, „Sztuka i Dokumentacja” 2018, nr 18, s. 207–215; eadem, K. Sawicka-Mierzyńska, *Bieżeńki. W stronę interdyscyplinarnych badań w działaniu*, w: A. Karpowicz, M. Litwinowicz-Drożdźiel, M. Rakoczy (red.), *Opowiedziane. Historia mówiona w praktykach humanistycznych*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2019, s. 129–139.

23 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie – MOCAK, Kraków 2012.

24 C. Bishop, *The Social Turn. Collaboration and Its Discontents*, „Artforum”, luty 2006, s. 178–183; idem, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London – New York 2012.

25 *Social Turn*, Tate, <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-turn> (dostęp: listopad 2020). Ten i kolejne cytaty z literatury anglojęzycznej w tłumaczeniu autorki.

ujęciu otwarte pozostaje pytanie zarówno o podmiotowość (autonomię, sprawczość) uczestnika, jak i o społeczny sens tego rodzaju praktyk. Obie luki definicyjne wskazują zaś na nową przestrzeń poszukiwań badawczych, teoretycznych i aplikacyjnych, lokującą się na pograniczu dyscyplin: socjologii i sztuki.

## Spółeczny potencjał teatru partycypacyjnego

Bodaj najszerzy nurt społecznej krytyki sztuki nowoczesnej (awangardowej, abstrakcyjnej) w dużym stopniu opiera się na zarzucie jej kulturowej izolacji, podporządkowania nakazowi unikania zależności dzieła od wszelkich obszarów doświadczenia innych niż ten, w który wpisane jest właściwe mu medium, czy to malarskie, czy dramatyczne<sup>26</sup>. Niemiecki socjolog Jürgen Habermas wskazywał na ten problem jako na podstawową aporię nowoczesnej kultury, stanowiącą przeszkodę w ukończeniu „modernistycznego projektu”<sup>27</sup>. Przeszkodę, co jednak trzeba podkreślić, możliwą do pokonania. Według Habermasa wewnętrzna sprzeczność obciążająca nowoczesną kulturę ma charakter strukturalny. Polega na tym, że podejmowane w jej obrębie dążenia demokratyzujące przynoszą odwrotny efekt w postaci społecznej ekskluzji i zamykania się klas społecznych. Zdaniem Habermasa problem ten ma źródło przede wszystkim w rozwoju systemów eksperckich (na przykład produkcji i krytyki artystycznej, zwłaszcza – można by dodać – teatralnej) – oderwanych od „świata życia”, czyli codziennej praktyki, i prowadzących do jego zubożenia w drodze swoistej kolonizacji. Wyjścia z tej aporii Habermas upatruje w różnych sposobach „przyswajania kultury ekspertów pod kątem widzenia świata życia”<sup>28</sup>, niejako odzyskiwania utraconych kulturowych terytoriów: w spontanicznym,

---

26 W Polsce jako przykład tego nurtu wewnętrznej krytyki w sztuce można przytoczyć rozpowszechniony szeroko przez „Krytykę Polityczną” manifest Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*. A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14–24.

27 J. Habermas, *Moderna – niedokończony projekt*, przeł. D. Domagała, w: S. Czerniak, A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996, s. 273–295.

28 *Ibidem*, s. 292.

niefachowym, eksploracyjnym odbiorze sztuki przez laików, których notabene – jak później grupa Rimini Protokoll – nazywa „ekspertami codzienności”, oraz we wcielaniu doświadczenia estetycznego w różne formy życia zbiorowego, społecznego. *Nomen omen*, tezę swoją egzemplifikuje przykładem z dziedziny literatury pięknej. Przywołuje mianowicie kwestie robotników z *Estetyki oporu*, antyfaszystowskiej powieści Petera Weissa (niemieckiego dramaturga, prekursora teatru dokumentalnego), którzy, dążąc do zgłębienia europejskiego malarstwa, po etapie deprecjacji własnego doświadczenia w obliczu kultury klasy dominującej, w końcu stwierdzają:

Stało się dla nas jasne, że mieliśmy to wszystko wypełnić naszymi własnymi ocenami, że pojęcie ogólne dopiero wtedy mogło być przydatne, gdy mówiło coś o naszych warunkach życia, jak również o trudnościach i osobliwościach naszego procesu myślenia<sup>29</sup>.

„Pojednanie” sztuki z codzienną praktyką wymaga jednak, zdaniem Habermasa, nie tyle zmian w sposobie myślenia o tej relacji, ile zmian na poziomie organizacji społecznej: wyłonienia adekwatnych instytucji, które stworzą możliwość spotkania artysty i naturszczyka. Chociaż, oprócz wymienionego przykładu, autor nie podsuwa żadnych gotowych recept w tej materii, wydaje się, że praktyki teatru partycypacyjnego wpisują się w jego intencje i realizują jego postulat – nie na poziomie interpretacji dzieła teatralnego, ale na poziomie bezpośredniego działania w jego obrębie.

Spotkanie artysty i naturszczyka jest decydujące dla zdefiniowania funkcjonalności teatru partycypacyjnego w kategoriach społecznych. Jednym z możliwych (i cenionych obecnie jako narzędzie kreowania polityk publicznych, w tym kulturalnych) sposobów analizy społecznych funkcji czynnego uczestnictwa w kulturze są socjologiczne koncepcje kapitału społecznego. Bez względu na różnice w poszczególnych ujęciach teoretycznych tego zasobu (Pierre Bourdieu, James Coleman, Robert Putnam), jego bezsprzeczną podstawę stanowią więzi społeczne<sup>30</sup>. Te, jak twierdzi

---

29 *Ibidem*, s. 291–292.

30 Analizę porównawczą tych ujęć znajdziemy na przykład w: C. Trutkowski, S. Mandes, *Kapitał społeczny w małych miastach*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005, s. 45–80.

Putnam, mogą przybierać postać wiążącą lub pomostową, to znaczy łączyć na zasadzie podobieństwa lub w poprzek różnic<sup>31</sup>. Teoretycy i badacze kapitału społecznego są także zgodni co do tego, że motorem jego rozwoju jest współpraca między ludźmi. W liberalno-ekonomicznej perspektywie Colemana przedmiot tej współpracy nie jest istotny, podobnie jak zamiar pomnażania kapitału społecznego dla siebie czy społeczeństwa. Powstaje on bowiem jako efekt uboczny każdego działania opartego na współpracy z innymi<sup>32</sup>. Z kolei prowadzone przez Putnama historyczno-kulturowe analizy funkcjonowania demokratycznych instytucji w krajach takich jak Włochy i Stany Zjednoczone prowadzą do wniosku, że kuźnią kapitału społecznego są tradycyjne stowarzyszenia, w obrębie których – w odróżnieniu od wyspecjalizowanych organizacji pozarządowych i masowych organizacji członkowskich – zwykli obywatele kontaktują się często, twarzą w twarz, dyskutują, negocjują, dzielą zadaniami i pasjami, działając zespołowo. Dlatego największym zagrożeniem dla zasobów kapitału społecznego jest indywidualizacja nowoczesnych społeczeństw, czy, jak metaforycznie ujmuje to autor, „samotna gra w kręgle”<sup>33</sup>.

Podobieństwo położenia społecznego twórców i publiczności teatralnej, o którym była mowa wyżej, może zatem stanowić podstawę wiążącego kapitału społecznego. Ten rodzaj kapitału społecznego jest jednak czynnikiem – również opisanej wcześniej – społecznej ekskluzji i zamykania dostępu do oferty teatralnej. Jednocześnie bycie częścią publiczności zwykle nie łączy się z żadną formą bezpośredniej współpracy – ani w jej obrębie, ani tym bardziej między sceną a widownią. Publiczność (ang. *public*) to zbiór anonimowych jednostek, które w tym przypadku podzielają upodobanie do teatru i spośród których rekrutują się widownie (ang. *audiences*) poszczególnych spektakli. Dlatego reakcje widzów (ang. *spectators*)

---

31 R.D. Putnam, *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, przeł. J. Szacki, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995.

32 J.S. Coleman, *Social Capital in the Creation of Human Capital*, „American Journal of Sociology” 1988, t. 94, (suplement: Organizations and Institutions: Sociological and Economic Approaches to the Analysis of Social Structure), s. S95–S120.

33 R.D. Putnam, *Demokracja...; idem, Samotna gra w kręgle. Upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*, przeł. P. Sadura, S. Szymański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

teatralnych socjologowie opisują za pomocą kategorii zachowania, a nie działania zbiorowego, z właściwymi mu cechami, takimi jak podatność na wpływ czy emocjonalna zaraźliwość. Widzowie w teatrze tworzą pewien rodzaj tłumu – konwencjonalnego (wiedzą, jak należy się zachować) oraz połączonego wspólnym celem (przyszli tu, aby obejrzeć spektakl), ale każdy z nich, choć w podobny sposób i nie bez wzajemnych pobudzeń, osiąga ten cel osobno, jako jednostka<sup>34</sup>.

Według teatrolog Eriki Fischer-Lichte specyfika sztuk performatywnych<sup>35</sup> opiera się przede wszystkim na fizycznej, cielesnej współobecności widzów i performerów (wykonawców, aktorów), między którymi w „autopojetycznej pętli feedbacku” przebiega proces negocjacji reguł wzajemnego kontaktu. To, zdaniem autorki, odróżnia „estetykę performatywności” (czy też „tego, co performatywne”, niemieckojęzycznego *Performativen*, gdybyśmy chcieli pozostać wierni terminologii stosowanej przez nią w oryginalnej pracy) od innych jej rodzajów. Dynamika tej współobecności i podtrzymujących ją reguł jest zróżnicowana w różnych analizowanych przez Fischer-Lichte modelach teatru. Może przybierać postać oddzielenia aktorów od widzów, reżyserskiego sterowania reakcjami tych drugich lub wzajemnego oddziaływania (bezpośredniej interakcji) między nimi. Również ta ostatnia możliwość jest konstruowana za pomocą odpowiednich strategii inscenizacyjnych (reżyserskich), takich jak zamiana ról między aktorami i widzami, budowanie wspólnoty i manipulowanie różnymi aspektami kontaktu: fizycznością, spojrzeniem, granicą między publicznym i prywatnym, intymnością, bliskością i dystansem. Autorka pokazuje, jak artystyczne performanse i akcje stopniowo prowadziły również do redefinicji teatru jako takiego, aż do pojawienia się kategorii „teatru performatywnego”<sup>36</sup>.

---

34 Por. H. Blumer, *Elementary Collective Groupings*, w: S.M. Buechler, F.K. Cylke Jr. (red.), *Social Movements. Perspectives and Issues*, Mayfield Publishing Company, Mayfield 1997, s. 72–91.

35 Pozwalam sobie użyć tu tej kategorii, ponieważ przywołana autorka swoim zainteresowaniem obdarza zarówno przedstawienia teatralne, jak i akcje artystyczne oraz performanse.

36 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008. Zob. też: M. de Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performer a i z powrotem?*, grotowski.net, 15 listopada 2012, <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem> (dostęp: listopad 2020).

Współobecność, jakkolwiek zyskująca na znaczeniu jako istotny parametr strategii inscenizacyjnych w teatrze, nie jest jednak jednoznaczna z czynnym udziałem widza (w proponowanym tu, bezpośrednim rozumieniu uczestnictwa). Sytuacja teatralna ma – niejako z definicji – charakter relacyjny i interakcyjny. W perspektywie socjologicznej oznacza to tyle, że widzowie i wykonawcy/twórcy, zajmując względem siebie określone teatralną konwencją pozycje, tworzą pewną społeczną strukturę. Wiemy już, że jest to struktura dychotomiczna, oparta na nierówności władzy, czy – bardziej precyzyjnie – dominacji o charakterze kulturowym. Struktura ta może być mniej lub bardziej elastyczna, „negocjowana”. Aby jednak wypełniła się zasobami pomostowego kapitału społecznego, potrzeba czegoś więcej niż współobecność i doświadczenie sztuki w tłumie: aktywności (a nie reaktywności), wypowiedzi (a nie odpowiedzi), działania (a nie poddawania się oddziaływaniu)<sup>37</sup>, a zatem przejścia widzów – w różny możliwy do wyobrażenia sposób – na stronę nie tyle wykonawców (jak w angażujących publiczność performansach), ile twórców. Potrzeba zmiany modelu teatru – z performatywnego na partycypacyjny.

Jedną z najwcześniejszych propozycji idących w tym kierunku sformułował twórca happeningu Allan Kaprow, postulujący „całkowite wyeliminowanie publiczności”. W 1966 roku pisał:

Zebranie ludzi nieprzygotowanych na wydarzenie i powiedzenie im, że „uczestniczą”, kiedy rzuca się w nich jabłkami lub pogania niczym stado jest stawianiem partycypacji bardzo małych wymagań<sup>38</sup>.

---

37 W tym miejscu wydają się istotne dwie uwagi. Po pierwsze, w socjologii pojęcie działania jednostki odnoszącego się do innych ludzi ma szczególny sens. Możemy mówić o działaniu społecznym – czyli zorientowanym na innych, na ich rozumienie i interakcję – oraz o działaniu zbiorowym (kolektywnym), zorganizowanym i celowym. Gdy działamy zbiorowo, robimy coś wspólnie i uzgadniamy, w jaki sposób osiągniemy zamierzone cele. Innymi słowy – współpracujemy. Zob. M. Weber, *Pojęcie działania społecznego*, w: P. Sztompka, M. Kucia (red.), *Socjologia. Lektury*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005, s. 46–60; P. Sztompka, *Socjologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 45–65. Po drugie, przyjmując ustalenia estetyki pragmatycznej (rozwijanej między innymi przez Johna Deweya i Richarda Shustermana), działanie (ang. *doing, activity*) należy odróżnić od poddania (się) oddziaływaniu (ang. *undergoing*), czynienie – od doznawania, bycie podmiotem (aktywnym sprawcą) – od bycia obiektem (pasywnym odbiorcą) doświadczenia estetycznego. Zob. S. Stankiewicz, *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, Universitas, Kraków 2012, s. 102.

38 A. Kaprow, *Notes on the Elimination of the Audience // 1966*, w: C. Bishop (red.), *Participation...*, s. 103.



W taki sposób traktowana publiczność – wyjaśniał – jest mało entuzjastyczna, niechętna, niekiedy wręcz wroga. Do tego z czasem jej reakcje stają się przewidywalne i schematyczne. Nauczony doświadczeniem, przekonywał więc do innego sposobu organizacji pracy artystycznej:

Sądzę, że jest znakiem wzajemnego szacunku, kiedy wszystkie osoby w Happeningu są dobrowolnymi i zaangażowanymi uczestnikami, którzy mają jasne wyobrażenie o tym, co będą robić. Osiąga się to po prostu poprzez spisanie scenariusza lub partytury i wcześniejsze dogłębne przedyskutowanie tego ze wszystkimi. [...] Nie różni się to specjalnie od sztuki teatralnej<sup>39</sup>. Jedyna duża różnica polega na tym, że podczas gdy znajomość planu działania jest niezbędna, profesjonalny talent – nie; sytuacje w obrębie Happeningu przypominają te z życia [*lifelike*] lub, jeśli są niezwykle, są tak elementarne, że profesjonalizm jest właściwie nie na miejscu. Aktorzy są przygotowani do występów scenicznych i przenoszą ze swej sztuki nawyki, których trudno się pozbyć [...]. Najlepszymi uczestnikami są osoby, które normalnie nie są zaangażowane w sztukę czy performans, lecz chcą wziąć udział w aktywności, która jest dla nich jednocześnie znacząca na poziomie idei i naturalna na poziomie metod<sup>40</sup>.

Kaprow dopuszczał przy tym możliwość partycypacji, która polega na oglądaniu (ang. *watching*). Dowodził, że uczestnicy Happeningu mogą przybierać role dwojakiego rodzaju – polegające na działaniu lub na obserwowaniu: rzeczy w swoim otoczeniu, siebie nawzajem i działań podejmowanych przez innych. Nie jest zupełnie jasne, czym rola obserwującego uczestnika miałyby się różnić od roli widza (Kaprow porównuje ją do roli choreuty – członka chóru w teatrze antycznym). Wydaje się jednak, że tym, co dzieli te dwa rodzaje aktywności jest świadomość krytyczna – po pierwsze, bycia widzem, po drugie, etycznych implikacji tej roli, a więc zdolność do obserwowania przede wszystkim samego siebie, swoich myśli i odczuć oraz ich problematyzacji. Koncept ten ma współczesnych kontynuatorów i bywa traktowany jako nośnik krytyki instytucjonalnej teatru podejmowanej w jego obrębie. Na przykład Florian Malzaher – kurator, dramaturg i pisarz – podążając tropem działalności angielskiego teatru

---

39 Kaprow ma tu na myśli oczywiście pracę w zespole teatralnym, wymianę między reżyserem i aktorami, a nie podział na wykonawców/twórców i widzów. Wyraźnie wprowadza więc odbiorców w przestrzeń zarezerwowaną w przeszłości dla artystów.

40 A. Kaprow, *Notes on the Elimination...*, s. 103–104.

Forced Entertainment (w dosłownym tłumaczeniu „wymuszona rozrywka”), określa widza mianem „złego świadka i złego *voyeura*”. Forced Entertainment nie zaprasza publiczności do działania, ale do „aktywnego patrzenia i myślenia” i stara się wzbudzić w widzach poczucie odpowiedzialności za to, co obserwują na scenie, zmienić ich rolę w teatrze poprzez przemieszczenie na pozycje świadków zdarzeń i zdemaskowanie ich kulturowo ukształtowanych *voyeurystycznych*, tj. zorientowanych na pływającą z patrzenia przyjemność, nawyków<sup>41</sup>.

W teatrze partycypacyjnym uczestnik – choć charakter i zakres jego aktywności, decyzyjności i odpowiedzialności może być różny – przestaje być widzem, *voyeuem* czy nawet świadkiem<sup>42</sup>. Staje się współtwórcą. Współpracuje z artystami i innymi uczestnikami, niekoniecznie przy tym przynależąc do tej samej grupy statusowej, zwłaszcza jeśli produkcja teatralna angażuje osoby defaworyzowane lub zostaje przeniesiona „na prowincję”<sup>43</sup>. Taka sytuacja – oprócz kapitału wiążącego, opartego jednak bardziej na wspólnym celu niż podobnym statusie – sprzyja budowaniu kapitału pomostowego, łączącego twórców i uczestników ponad podziałami społecznymi czy kulturowymi. Partycypacyjne, inkluzywne przedsięwzięcia teatralne stanowią swego rodzaju ćwiczenia we współpracy, czy też próby współpracy, by użyć parafrazy ukutego przez Boala terminu „próby rewolucji” (ang. *rehearsals for the revolution*).

Putnam wielokrotnie podkreślał, że decydujące znaczenie w procesie rozwijania kapitału społecznego ma partycypacja, w tym udział w różnych działaniach o charakterze artystycznym: od śpiewania w amatorskim chórze, po uczestnictwo w spektaklach współczesnego teatru tańca. Podczas

41 F. Malzaher, *Jest słowo na takich jak wy: publiczność. Widz jako zły świadek i zły voyeur*, w: T. Etchels, *Tak jakby nic się nie wydarzyło. Teatr Forced Entertainment*, przeł. M. Ćwikła, M. Kositorny, Fundacja Malta, Korporacja Ha!art, Poznań – Kraków 2015, s. 127–136.

42 Warto w tym miejscu odnotować, że przywoływany wcześniej Augusto Boal wyraźnie odżegnuje się od koncepcji „widza jako świadka wydarzeń”, dostrzegając w niej – sprzeczny z proaktywistycznymi założeniami Teatru Uciśnionych – ładunek fatalizmu. Mimo odmiennej motywacji moralnej, świadek wydarzeń to bowiem wciąż ktoś, kto przygląda się wydarzeniu, ale w nie ingeruje. A. Boal, *Gry...*, s. 280.

43 Tak jak to było w przypadku projektu *Modlitwa. Teatr powszechny*, w którym niemal połowa spektakli powstała w małych podlaskich miejscowościach i których uczestnicy często nie rekrutowali się ani z kręgu regularnych bywalców teatrów, ani z lokalnej inteligencji.

gdy takie zaangażowanie było czymś zwyczajnym w społeczeństwach tradycyjnych, oddolnie tworzących własną kulturę (określaną dziś mianem ludowej), współczesny rozwój technologiczny i związane z nim przemiany więzi społecznych sprawiają, że bezpośrednie uczestnictwo i kreatywność ustępują miejsca z jednej strony indywidualnej konsumpcji kultury i sztuki w obrębie zorientowanych rynkowo „przemysłów kultury”, z drugiej zaś – *quasi*-interakcjom w świecie nowych, elektronicznych mediów i serwisów społecznościowych.

W książce zatytułowanej *Better Together. Restoring the American Community* Robert Putnam, Lewis M. Feldstein i Don Cohen z nadzieją wypatrują pierwszych jaskółek wyłaniania się nowych form kapitału społecznego – w obliczu obserwowanego w Stanach Zjednoczonych przez trzy ostatnie dekady XX wieku zaniku jego dawnych zasobów – nie w nowych, sieciowych (*sic!*) technologiach, lecz w różnorodnych lokalnych projektach angażujących mieszkańców i wytwarzających realne, a nie wirtualne, przestrzenie ich spotkania – twarzą w twarz i często ponad dzielącymi ich na co dzień różnicami<sup>44</sup>. Szczegółowo analizują między innymi zrealizowany w Portsmouth w stanie New Hampshire, ponaddwuletni „Projekt Stocznia” (*The Shipyard Project*), nad którym opiekę artystyczną sprawowała choreografka Liz Lerman. Choć twórczym medium był w nim taniec, „Projekt Stocznia” – podobnie jak kilka innych opisanych w książce inicjatyw – rozwijał kapitał społeczny przede wszystkim dzięki osobistym kontaktom między uczestnikami i dzieleniu się przez nich opowieściami o własnych doświadczeniach, w tym przypadku związanych z należącą do marynarki wojennej stocznia remontową, stanowiącą tyleż historyczne dziedzictwo miasta, ile przedmiot lokalnego konfliktu. Zdaniem badaczy: „Samo opowiadanie (ang. *storytelling*) okazuje się pod tym względem niezwykle efektywną techniką [...]”<sup>45</sup>. Taniec posłużył zaś w projekcie do nadania opowieściom uczestników (między innymi pracowników stoczni, wojskowych marynarzy i ich żon) artystycznego kształtu i przedstawienia ich prywatnych historii w przestrzeni publicznej miasta, przed widownią złożoną z jego mieszkańców:

---

44 R.D. Putnam, L.M. Feldstein, D. Cohen, *Better Together. Restoring the American Community*, Simon and Schuster, New York 2003.

45 *Ibidem*, s. 10.

Projekt miał pewien wpływ na widzów, ale w większym stopniu podziałał na uczestników. To oni odkryli nowe zainteresowania i umiejętności oraz poznali ludzi, o których nie wiedzieli, że są ich sąsiadami. Wielu z nich wzięło udział w późniejszych działaniach artystycznych, zainspirowanych „Projektem Stocznia” i ukształtowanych przez jego cele – inkluzję i łączenie<sup>46</sup>.

Ważnym czynnikiem przyrostu kapitału społecznego jest niewątpliwie powtarzalność generującego ten zasób doświadczenia. W tym kontekście, w sferze trzeciego sektora wiele mówi się, z reguły w tonie krytycznym, na temat nietrwałości działań projektowych i ich efektów. W świetle tego dyskursu działania trwałe, takie jak zorganizowane grupy artystów amatorów czy stała oferta w zakresie edukacji twórczej, są wyżej cennie niż efemeryczne projekty społeczno-artystyczne, zwłaszcza jeśli te drugie mają charakter desantowy, to znaczy są realizowane przez animatorów z zewnątrz, spoza „aktywizowanej” społeczności. Wskazany tu kierunek myślenia nie jest pozbawiony zasadności, jednak to właśnie dyskredytowane w nim – między innymi jako przejaw tak zwanej NGO-izacji<sup>47</sup> i grantozy – efemeryczne projekty są zwykle bardziej innowacyjne i sprzyjające wykorzystaniu potencjałów kulturowych zainteresowanych społeczności. Przy czym określenie „efemeryczne” jest tu słowem kluczem.

W społeczeństwach późnonowoczesnych rośnie bowiem znaczenie różnych wspólnot efemerycznych, tak zwanych nowoplemion, również jako struktur społeczeństwa obywatelskiego<sup>48</sup>. Termin ten ukuł już w latach osiemdziesiątych XX wieku francuski socjolog Michel Maffesoli<sup>49</sup>. Nowoplemiona nie są ani zorganizowane, ani nie działają w sposób celowy, co odróżnia je od ruchów społecznych. Są to wspólnoty, które ogniskują się wokół tymczasowo podzielanych doświadczeń i sytuacji (na przykład artystycznych), angażując ich uczestników w sposób w dużej mierze afektywny oraz dostarczając im odniesień niezbędnych do konstruowania

---

46 *Ibidem*, s. 70.

47 NGO to przyjęty i szeroko stosowany w języku polskim akronim pochodzący od angielskiego terminu *non-governmental organisation*; w dosłownym tłumaczeniu – organizacja pozarządowa.

48 Zob. K. Niziołek, *Koalicja modraszaków, czyli artystyczne wytwarzanie obywatelskości*, w: A. Rostkowska, N. Niedośpiał (red.), *Rezerwat miasto*, Bunkier Sztuki, Kraków 2013, s. 105–114.

49 M. Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

ich narracji tożsamościowych (żeby użyć terminu wprowadzonego przez innego z obserwatorów późnej nowoczesności, brytyjskiego socjologa Anthony'ego Giddensa<sup>50</sup>). Przynależność do nich ma charakter intencjonalny oraz jest zorientowana na zaspokojenie potrzeb afiliacyjnych – bycia razem z innymi i przeżywania wspólnotowości. Zwykle łączy się też z możliwością ekspresji podzielanej tożsamości.

Z jednej strony nowoplemiona stanowią zatem zaprzeczenie silnych i trwałych więzi oraz dojrzałych tożsamości społecznych, z drugiej – przeciwwagę dla wspomnianej wcześniej indywidualizacji. Co istotne, efemeryczność nowoplemiennego doświadczenia, zwłaszcza gdy to doświadczenie ma charakter powtarzalny, nie stoi w sprzeczności z rozwojem kapitału społecznego. Jak piszą Robert D. Putnam, Lewis Feldstein i Don Cohen, „ciągłość procesu formowania kapitału społecznego nie musi oznaczać ciągłości konkretnego projektu czy trwałości konkretnej grupy”<sup>51</sup>. Nawet jeśli osoby spotykające się w ramach przygotowań do partycypacyjnego spektaklu lub biorące udział w reżyserowanej sytuacji teatralnej nie wiążą przyjaźni „na całe życie” i nie zakładają kulturalnego ruchu czy organizacji, to poszerzają sieci społeczne, w których uczestniczą, rozwijają dyspozycję do współpracy, uczą się zaufania do innych (w jego zgenerowanej, czyli najbardziej pożądaney postaci).

Prowadzone przeze mnie w latach 2010–2012 badania w dziedzinie sztuki społecznej<sup>52</sup> w Polsce, oparte na wywiadach pogłębionych

---

50 A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Sulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.

51 R.D. Putnam, L.M. Feldstein, D. Cohen, *Better Together...*, s. 290.

52 Badania te pozwoliły na zdefiniowanie sztuki społecznej – w perspektywie socjologii rozumiejącej – jako aktywności artystycznej o celach i cechach obywatelskich. (1) Cele i efekty tego rodzaju działań wyrażane są w kategoriach pozaartystycznych – pożytku publicznego i/lub zmiany społecznej. (2) Uczestnicy działań określani są jako grupy lub zbiorowości w sposób otwarty i inkluzywny, zgodnie z założeniem, że „każdy może być artystą”, bez względu na formalne wykształcenie, posiadany kapitał kulturowy i inne cechy społecznego położenia. (3) Uczestnicy, jako twórcy i/lub odbiorcy sztuki, są zaangażowani w działanie w sposób aktywny, kreatywny, podmiotowy, sprawczy i wspólnotowy, a ich uczestnictwo w sztuce łączy się z partycypacją obywatelską poprzez sztukę. (4) Działania są zlokalizowane w sferze publicznej, pozarządowej lub nieinstytucjonalnej, na poziomie struktur społecznych średniego szczebla, na zewnątrz zarówno świata sztuki, jak i publicznych instytucji kultury. (5) Działania mają charakter obywatelski także w sensie etycznym, co się przejawia nie tylko w oddolności,

z animatorami, uczestnikami i obserwatorami różnorodnych przedsięwzięć społeczno-artystycznych, dowodzą, że działania tego typu, a zwłaszcza te o charakterze partycypacyjnym, prowadzą do wielu społecznie pożytecznych, proobywatelskich i prodemokratycznych zmian, między innymi w zakresie wzmocnienia lokalnych tożsamości, więzi społecznych i mechanizmów społecznej inkluzji. W innych miejscach opisywałam, w jaki sposób wspólne tworzenie sztuki lub uczestnictwo w wydarzeniu artystycznym może wspomagać procesy więziotwórcze, budować poczucie przynależności, solidarności z innymi uczestnikami i wspólnej tożsamości<sup>53</sup>. Jest to możliwe, ponieważ działania artystyczne stwarzają warunki, w których ludzie kontaktują się ze sobą twarzą w twarz, wchodzi w dialog, dyskutują, wymieniają zasobami, odkrywają, że nie są osamotnieni w swoich problemach, ideałach, dążeniach, mogą działać wspólnie, podmiotowo, i inicjować zmiany w swojej społeczności<sup>54</sup>.

## Przeciw partycypacji – w teatrze i nie tylko

Z drugiej niejako strony sztuka partycypacyjna, nie tylko w jej teatralnym wydaniu, napotyka szereg głosów krytycznych, wyrażających obiekcje natury estetycznej, etycznej lub politycznej.

Najczęściej powtarzanym argumentem przeciw wspieraniu i rozwijaniu tego typu praktyk jest obniżenie poziomu artystycznego dzieł czy

---

samoorganizacji, spontaniczności czy responsywności, ale także w przywiązaniu do wartości obywatelskich. Tak definiowana sztuka społeczna stanowi kategorię uwrażliwiającą i – podobnie jak idea społeczeństwa obywatelskiego – jest nacechowana aksjologicznie. Zob. np. K. Niziołek, *Art as a Means to Produce Social Benefits and Social Innovations*, w: V.D. Alexander, S. Hägg, S. Häyrynen, E. Sevänen (red.), *Art and the Challenge of Markets*, t. 2: *From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, s. 117–143; *idem*, *Echa Lucimia. Idea sztuki społecznej a współczesne praktyki społeczno-artystyczne*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 73 (4), s. 17–23.

53 Zob. np. K. Niziołek, *Sztuka jako narzędzie społecznej inkluzji. Perspektywa socjologiczna*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2014, t. 23, s. 41–63.

54 Z pozycji badacza sztuki na te aspekty współczesnych praktyk artystycznych zwraca uwagę między innymi Grant H. Kester, który wprowadza do teorii sztuki i krytyki artystycznej kategorie dzieł konwersacyjnych (ang. *conversation pieces*) i sztuki dialogicznej (ang. *dialogical art*). Zob. G.H. Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2004.

działań, a w bardziej odległej perspektywie – produkcji artystycznej w danej dziedzinie, takiej jak teatr, w ogóle. W tym ujęciu sztuka partycypacyjna to „słaba” sztuka, a jej słabość wiąże się z niekompetencją jej nieprofesjonalnych współtwórców. Rozczarowanie uczestnictwem artystów takich jak Jerzy Grotowski – który wyraził je bodaj najdobitniej w stwierdzeniu: „Serce bez mistrzostwa – to gówno”<sup>55</sup> – może być użyte jako koronny dowód na poparcie tego argumentu. Z pewnością można w takim ujęciu sprawy odnaleźć pewną dozę konserwatywnej troski o stan sztuki czy kultury społeczeństwa. Ale jest w nim także obecne – jawnie raczej nie artykułowane – dążenie do ochrony interesów własnej klasy społecznej, czy to przywilejów profesjonalnych twórców, czy statusu snobistycznych odbiorców sztuki „wysokiej”. Jest w nim też obecna tendencja do podtrzymywania symbolicznych i instytucjonalnych granic pola sztuki, zabezpieczającego te interesy, przywileje i statusy oraz stwarzającego warunki ich reprodukcji w czasie. Odpór, przynajmniej częściowy, daje mu przywołana wcześniej perspektywa łączenia potencjałów (profesjonalizmu artystów i entuzjazmu naturszczyków), odróżnienia naturszczyka od amatora, a modelu teatru partycypacyjnego nie tylko od teatru aktora i reżysera, ale także od teatru nieprofesjonalnego, hobbystycznego.

Inny rodzaj wątpliwości ma podłoże etyczne. Wiąże się z wyraźnie manipulacyjnym i eksploatacyjnym charakterem niektórych (być może nawet wielu) partycypacyjnych przedsięwzięć artystycznych, w których widz staje się nie tyle uczestnikiem czy współtwórcą, ile materiałem, medium lub narzędziem w rękach artysty oraz anonimową częścią jego autorskiego projektu. Problem ten kieruje uwagę obserwatora na jakościowe zróżnicowanie uczestnictwa w sztuce<sup>56</sup>, a do jego analizy przydatne mogą się okazać różne modele partycypacji obywatelskiej, takie jak klasyczna „drabina partycypacji”<sup>57</sup>. Być może zresztą, biorąc pod uwagę przywołane już refleksje Gramsciego, Beuysa czy Rancière’a, rozróżnienie między

---

55 L. Kolankiewicz, *Kultura czynna...*, s. 53.

56 Zob. K. Niziołek, *Partycypacja i dialog jako demokratyczne praktyki artystyczne*, w: G.D. Stunża, K. Stachura (red.), *Kultura od nowa. Badania – trendy – praktyka*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2016, s. 28–38.

57 S.R. Arnstein, *Drabina partycypacji*, przeł. J. Bożek, w: *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2012, s. 12–39.

dziedzinami artystyczną i obywatelską nie ma tu większego znaczenia eksplanacyjnego<sup>58</sup>. Problem manipulacji uczestnikiem każe jednak zadać kilka istotnych pytań praktycznych: Od którego momentu i pod jakimi warunkami sytuacja artystyczna staje się partycypacyjna? Czy wówczas, gdy uczestnik wyraża zgodę na udział w przedsięwzięciu? Czy też wtedy, gdy zyskuje możliwość wpływania na jego kształt (proces i efekt)? Czy kierowanie (reżyserowanie) sytuacji uczestnictwa wyklucza autonomię i sprawczość? A co, jeśli uczestnik – późnonowoczesny poszukiwacz wrażeń<sup>59</sup> – chce być manipulowany i pragnie się poddać artystycznej eksploatacji (co wydaje się częstym przypadkiem w tego typu działaniach)? I w końcu, czy partycypacja może się stać nową formą tyranii lub przemocy?

Kategoria tyranii otwiera bodaj najpoważniejszy wątek krytyki sztuki partycypacyjnej i partycypacji publicznej w ogóle. Ten kierunek krytycznej argumentacji możemy nazwać politycznym. W XIX wieku francuski arystokrata, myśliciel i podróżnik Alexis de Tocqueville dowodził, że różne formy społecznego i politycznego uczestnictwa obywateli – od stowarzyszeń, poprzez prasę, po sądy przysięgłych – chronią demokrację przed „tyranią większości”<sup>60</sup>. Mogłoby się wydawać, że współczesna proliferacja

---

58 Do takiego poglądu sceptycznie podchodzi Claire Bishop przekonując, że „modele demokracji w sztuce nie mają rzeczywistego związku z modelami demokracji w społeczeństwie” i wskazując na wzajemną, choć porównywalną raczej do relacji sadomasochistycznej niż zrównoważonej symbiozy, zależność artysty i uczestnika w analizowanych przez siebie rozmaitych, historycznych i współczesnych, partycypacyjnych projektach artystycznych. Badaczka odrzuca możliwość „obywatelskiej kontroli” w sztuce. Traktuje ten rodzaj kontroli jako wartość zerojedynkową i nie dostrzega obywatelskiego, demokratycznego potencjału współpracy artystów z naturalszczykami. Zob. C. Bishop, *Artificial...*, s. 279. Współpraca (ang. *social cooperation*) jako medium sztuki jest jednak przedmiotem zainteresowania innych autorów i praktyków. Zob. T. Finkelpearl, *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, Durham – London 2013.

59 Zob. M. Krajewski, *Od odbiorcy do uczestnika. Znikający widz i jego współcześni następcy*, w: M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek (red.), *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2012, s. 86.

60 A. de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce*, przeł. B. Janicka, M. Król, Fundacja Aletheia, Warszawa 2005. *Nomen omen*, to właśnie obserwacje de Tocqueville’a zainspirowały współczesne myślenie o partycypacji jako wehikule kapitału społecznego. Najpierw, w latach pięćdziesiątych XX wieku, relację między gotowością do uczestnictwa, stowarzyszania się i współpracy a poziomem rozwoju społecznego opisał amerykański antropolog Edward C. Banfield w pracy *The Moral Basis of a Backward Society* (New York, Free Press 1958). Następnie, w latach



mechanizmów i przestrzeni partycypacji, wytwarzanych między innymi przez nowe media, stanowi rozwinięcie tego ochronnego mechanizmu. Tak się jednak nie dzieje. Z tego powodu na przykład niemiecki architekt i urbanista Marcus Miessen nazywa współczesne praktyki partycypacyjne nowym „opium dla ludu” i „koszmarem”<sup>61</sup>.

Pierwszym z sygnalizowanych przez niego problemów jest zanik osobistej odpowiedzialności. Miessen nie jest przeciwnikiem uczestnictwa jako takiego, ale jego przeważającego obecnie modelu opartego w dużym stopniu na anonimowości oraz fasadowej (pozornej) obywatelskiej kontroli, stanowiącego raczej narzędzie populizmu niż demokracji, utrwalenia istniejącego porządku społecznego, a nie progresywnych zmian w jego obrębie.

Drugim z dostrzeżonych przez niego problemów jest kierowanie uczestnictwem, czy to artystycznym, czy politycznym. Partycypacja, jako współczesna norma działania w sferze publicznej, odnosi się nie tyle do swobodnego i spontanicznego zaangażowania, ile do instytucjonalizacji grup interesu i konfliktów społecznych w postaci organizacji politycznych i społecznych, mechanizmów negocjacyjnych, konsultacji społecznych i innych podobnych rozwiązań systemowych, często *de facto* odgórnych. Dla Miessena wzorem osobowym współczesnego demokrata jest natomiast „niezależny praktyk” czy też „nieproszony outsider”<sup>62</sup>. W jednym z wywiadów w następujący sposób wyjaśnia on sens tej figury:

Zasadniczo chodzi o to, że jeśli jesteś zainteresowana partycypacją, to jedyny sposób, by zrobić coś produktywnie, to wtargnąć w takie obszary dyskusji, projektów czy też obszary miejskie albo instytucjonalne, gdzie niekoniecznie byłaś zaproszona lub gdzie nie proszono o partycypację. Partycypacja jest proaktywna i wynika z własnej inicjatywy. To ty wykonujesz pierwszy krok i to w kierunku, w którym twoje zaplecze czy profesjonalne niezawodowstwo/amatorstwo może przynieść korzyści<sup>63</sup>.

---

siedemdziesiątych, podjęte przez niego problemy badał przywoływany już Robert D. Putnam. Zob. J. Sowa, *It's Political Economy, Stupid! Towards Progressive Modes of Participation*, w: A.R. Burzyńska (red.), *Joined Forces...*, s. 6–34.

61 M. Miessen, *Niezależna praktyka + Koszmar partycypacji*, przeł. M. Choptiany, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

62 *Ibidem*.

63 *Nieproszony outsider. Rozmowa Pauliny Jeziorak z Markusem Miessenem*, „Notes na 6 tygodni” 2013, nr 82, s. 91, dostępne na: <https://issuu.com/beczmania/docs/notes82-internet> (dostęp: listopad 2020).

W tym właśnie znaczeniu norma partycypacji obowiązująca we współczesnych reżimach liberalno-demokratycznych stanowi, według Miessena, nową formę tyranii (politycznej i symbolicznej przemocy)<sup>64</sup>. Sam autor postuluje w tym kontekście zmianę dotychczasowego modelu partycypacji na bardziej koercyjny (konfliktowy, agonistyczny). Warto w tym miejscu jednak podkreślić także inne możliwości, na przykład intencjonalnej rezygnacji z uczestnictwa, wyrażającej sprzeciw wobec panującego systemu (na wzór starożytnych filozofów odmawiających udziału w życiu publicznym w geście oporu wobec ochłokracji), albo odwołania się do obywatelskiego prawa do nieuczestnictwa.

Ostatnim argumentem krytyki partycypacji łączącej ją z nowymi formami tyranii jest wyzysk o charakterze ekonomicznym – proces „zawłaszczania przez podmioty prywatne lub publiczne swoistej «kreatywnej wartości dodanej»”<sup>65</sup>. Uczestnictwo w procedurze konsultacyjnej, projekcie *opensource’*owym czy akcji artystycznej, zwykle wiąże się z dobrowolnym wykonaniem określonej pracy, za którą nie jest pobierane żadne wynagrodzenie. Pod tym względem uczestnik przypomina wolontariusza, jego aktywność pomniejsza koszty instytucji, organizacji lub projektu, a jednocześnie spełnia funkcję zastępczą w stosunku do profesjonalnych, działających zarobkowo wykonawców określonych zadań (urzędników, *content developerów* czy artystów). W szerszej perspektywie rozpowszechnienie tego rodzaju rozwiązań może więc niekorzystnie wpływać na standardy pracy w społeczeństwie, generując niesprawiedliwą konkurencję i przyczyniając się do promowania niestabilnych form zatrudnienia. Z drugiej strony kwestia odpłatności różnych form wolontariatu rodzi pytanie, czy w takim przypadku można go nadal traktować jako przejaw obywatelskości – niezawodowego zaangażowania w sprawy publiczne i troski o to, co wspólne, a nie o własny dobrostan. Również w przypadku partycypacyj-

---

64 Prekursorem tego kierunku myślenia jest właśnie Jacques Rancière, który w eseju zatytułowanym *Użycia demokracji* łączy demokrację z aktywnością „nieprzewidywalnego podmiotu”, stanowiącą alternatywę dla systematycznego zagospodarowywania pustych przestrzeni pozostawianych do wypełnienia przez państwo. Zob. J. Rancière, *Użycia demokracji*, w: *idem, Na brzegach politycznego*, przeł. J. Sowa, I. Bojardziejewa, Korporacja Hałart, Kraków 2008, s. 77–104.

65 P. Sadura, *Za obywatelskie zaangażowanie trzeba płacić*, w: *Partycypacja...*, s. 43.

nych praktyk artystycznych przejście z pozycji kierującego się „nawykami serca” uczestnika na pozycję szukającego możliwości zarobkowych artysty czy wykonawcy poważnie zmienia społeczną funkcjonalność tego rodzaju działań i ich emancypacyjny potencjał.

### **Sztuka = kapitał (społeczny)**

Teatr – który niejako z definicji opiera się na spotkaniu „tu i teraz” twórców i odbiorców – stanowi dziedzinę o wyjątkowym, na tle innych sztuk, potencjale społecznym. Potencjał ten może być rozumiany i eksploatowany na różne sposoby – w kategoriach negocjacji reguł kontaktu (Fischer-Lichte), wyreżyserowanego zdarzenia społecznego (Kaprow), wpływu, pobudzania czy szokowania (Forced Entertainment), ale także tymczasowej wspólnoty, opartej na współpracy, zdolnej do generowania i pomnażania kapitału społecznego w toku działania partycypacyjnego. Jeśli dodatkowo potraktujemy sytuację teatralną jako odzwierciedlenie późnowoczesnego modelu społecznego (z jego usieciowieniem i demokratyzacją), przestaną dziwić dążenia – w Polsce wciąż jeszcze ograniczone na ogół do działań edukacyjnych – do uspołecznienia instytucji teatru, rozumianego jednak nie tylko jako dostęp do miejsca na widowni, ale także, a może przede wszystkim, jako możliwość czynnego, twórczego uczestnictwa w kulturze.

Wieloletnie badania prowadzone w Europie i Stanach Zjednoczonych dowodzą, że społeczno-gospodarcze znaczenie kapitału społecznego polega na jego produktywności w zakresie szans życiowych jednostek (Bourdieu, Coleman) oraz efektywności funkcjonowania demokratycznych instytucji (Putnam). Niski poziom kapitału społecznego – mierzony między innymi niskim poziomem zaufania i partycypacji obywatelskiej – z jakim mamy do czynienia w społeczeństwie polskim, stanowi więc podwójną barierę: rozwoju indywidualnego i społecznego. Nie ulega wątpliwości, że kuźnią kapitału społecznego są tworzone oddolnie organizacje społeczne. Na nie w pierwszej kolejności wskazują teoretycy i badacze. Pozorna oczywistość tego wskazania przysłania jednak inne możliwości. Niewątpliwie należy do nich teatr partycypacyjny, dla którego sprzyjający kontekst instytucjonalny mogą stwarzać zarówno pozarządowe organizacje kultural-

ne, jak i publiczne instytucje kultury (tak jak wspomniany teatr w Dreźnie, czy warszawski Instytut Teatralny).

Przywołany już wcześniej Joseph Beuys przekonywał, że rozwój demokratycznego społeczeństwa musi polegać na twórczym przekształcaniu zastanych struktur społecznych wewnątrz nich samych, w tym także – można by dopowiedzieć w kontekście prowadzonych tu rozważań – instytucji sztuki, a zwłaszcza teatru. Podstawowym kapitałem społeczeństwa i tworzących je jednostek są, według Beuysa, ich zdolności kreatywne, dzięki którym możliwe jest kształtowanie i modelowanie – niczym społecznej rzeźby – świata, w którym żyjemy. Pierwowzorem tej kreatywności jest sztuka, stąd sformułowane przez Beuysa równanie: sztuka = kapitał. Sformułowanie to, wbrew spotykanym dziś interpretacjom, nie ma wiele wspólnego ze współczesnym dyskursem o kreatywności jako motorze rozwoju kapitalizmu. Dla Beuysa materiałem rzeźby społecznej i twórczej aktywności ludzkiej było bowiem „społeczne ciepło”, alternatywnie nazywane przez niego po prostu miłością. Interpretując równanie Beuysa za pomocą kategorii współczesnej socjologii, można w nim więc dostrzec wskazanie na bezpośredni związek między aktywnością twórczą (artystyczną) a kapitałem społecznym (więzią, wzajemnością, zaufaniem).

Socjologię postrzegał zresztą Beuys jako „naukę miłości”, czemu dał wyraz w jednej ze swych instalacji, umieszczając w niej zdanie: *Sociology is the Science of Love*. Przekonany o jedności nauki i sztuki, wyznaczał socjologii zadanie nie tylko badania, lecz także kształtowania społecznych instytucji. W pozytywistycznym modelu nauki widział hamulec ludzkiego poznania<sup>66</sup>. Pisał:

Problem zawiera się w słowie „rozumienie” i jego licznych znaczeniach, które nie mogą być ograniczone do racjonalnej analizy. Wyobraźnia, natchnienie, intuicja i pragnienie wiodą ludzi ku odczuciu, że owe inne poziomy także odgrywają swą rolę w rozumieniu<sup>67</sup>.

---

66 J. Kaczmarek, *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2001.

67 J. Beuys, *W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zajęcowi*, w: J. Jedliński (wybór, oprac. i wstęp), *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, s. 49.

W tym kontekście teatr partycypacyjny jawi się nie tylko jako przestrzeń, w której przebiega proces budowania pomostowego kapitału społecznego, ale także miejsce interdyscyplinarnego, angażującego metody socjologiczne (bardziej racjonalne) oraz artystyczne (bardziej intuicyjne, emocjonalne), badania zarówno tego procesu, jak i innych, zachodzących w toku działania zjawisk społecznych. Tym samym zasięg procesu budowania kapitału społecznego rozszerza się: z relacji między uczestnikami i twórcami na relacje między badaczami różnych dziedzin, a także między teoretykami, empirykami i praktykami.

## Bibliografia

- Aleksijewicz S., *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2012.
- Aleksijewicz S., *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, przeł. J. Czech, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- Arnstein S.R., *Drabina partycypacji*, przeł. J. Bożek, w: *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2012.
- Banfield E.C., *The Moral Basis of a Backward Society*, Free Press, New York 1958.
- Bell D., *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Beuys J., *I am Searching for Field Character // 1973*, w: C. Bishop (red.), *Participation. Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge, MA 2006.
- Beuys J., *W jaki sposób wyjaśnić obrazy martwemu zającowi*, w: J. Jedliński (wybór, oprac. i wstęp), *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990.
- Bishop C., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London – New York 2012.
- Bishop C., *The Social Turn. Collaboration and Its Discontents*, „Artforum”, luty 2006, s. 178–183.
- Blumer H., *Elementary Collective Groupings*, w: S.M. Buechler, F.K. Cylke Jr. (red.), *Social Movements. Perspectives and Issues*, Mayfield Publishing Company, Mayfield 1997.
- Boal A., *Gry dla aktorów i nieaktorów*, przeł. M. Świerkocki, Cyklady, Drama Way, Warszawa 2014.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie – MOCAK, Kraków 2012.
- Citytalk. Rozmowa Miriam Tscholl z Eleną Basteri, w: A.R. Burzyńska (red.), *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, Alexander Verlag, Live Art Development Agency, Berlin – London 2016.
- Coleman J.S., *Social Capital in the Creation of Human Capital*, „American Journal of Sociology” 1988, t. 94, (suplement: Organizations and Institutions: Sociological and Economic Approaches to the Analysis of Social Structure), s. S95–S120.
- Finkelpearl T., *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, Durham – London 2013.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Giddens A., *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Sulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Habermas J., *Moderna – niedokończony projekt*, przeł. D. Domagała, w: S. Czerniak, A. Szahaj (red.), *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, Instytut Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 1996.
- Kaczmarek J., *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2001.
- Kaprow A., *Notes on the Elimination of the Audience // 1966*, w: C. Bishop (red.), *Participation. Documents of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge, MA 2006.
- Kester G.H., *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 2004.
- Kolankiewicz L., *Kultura czynna. Prehistoria animacji kultury*, w: G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski (red.), *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2007.
- Krajewski M., *Od odbiorcy do uczestnika. Znikający widz i jego współcześni następcy*, w: M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryzek (red.), *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2012.
- Lehmann H.T., *Teatr postdramatyczny*, przeł. M. Sugiera, D. Sajewska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
- Maffesoli M., *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, przeł. M. Bucholc, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Malzaher F., *Jest słowo na takich jak wy: publiczność. Widz jako zły świadek i zły voyeur*, w: T. Etchels, *Tak jakby nic się nie wydarzyło. Teatr Forced Entertainment*

- ment, przeł. M. Ćwikła, M. Kositorny, Fundacja Malta, Korporacja Ha!art, Poznań – Kraków 2015.
- Marinis M. de, *Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?*, grotowski.net, 15 listopada 2012, <http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performerera-i-z-powrotem>.
- Matuchniak-Krasuska A., *Zarys socjologii sztuki Pierre'a Bourdieu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.
- Miessen M., *Niezależna praktyka + Koszmar partycypacji*, przeł. M. Choptiany, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.
- Nieproszony outsider. Rozmowa Pauliny Jeziorak z Markusem Miessenem*, „Notes na 6 tygodni” 2013, nr 82, dostępne na: <https://issuu.com/beczmania/docs/notes82-internet>.
- Niziołek K., *Art as a Means to Produce Social Benefits and Social Innovations*, w: V.D. Alexander, S. Hägg, S. Häyrynen, E. Sevänen (red.), *Art and the Challenge of Markets*, t. 2: *From Commodification of Art to Artistic Critiques of Capitalism*, Palgrave Macmillan, Cham 2018.
- Niziołek K., *Echa Lucimia. Idea sztuki społecznej a współczesne praktyki społeczno-artystyczne*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2019, nr 73 (4), s. 17–23.
- Niziołek K., *Koalicja modraszków, czyli artystyczne wytwarzanie obywatelskości*, w: A. Rostkowska, N. Niedośpiał (red.), *Rezerwat miasto*, Bunkier Sztuki, Kraków 2013.
- Niziołek K., *Partycypacja i dialog jako demokratyczne praktyki artystyczne*, w: G.D. Stunża, K. Stachura (red.), *Kultura od nowa. Badania – trendy – praktyka*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2016.
- Niziołek K., *Performing Memory. Between Document and Participation*, „Sztuka i Dokumentacja” 2018, nr 18, s. 207–215.
- Niziołek K., Sawicka-Mierzyńska K., *Bieżenki. W stronę interdyscyplinarnych badań w działaniu*, w: A. Karpowicz, M. Litwinowicz-Droździel, M. Rakoczy (red.), *Opowiedziane. Historia mówiona w praktykach humanistycznych*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2019.
- Niziołek K., *Sztuka jako narzędzie społecznej inkluzji. Perspektywa socjologiczna*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2014, t. 23, s. 41–63.
- [The] *Nobel Prize in Literature 2015 – Press Release*, The Nobel Prize, 8 października 2015, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/press-release/>.
- Osiński Z., *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- Pietrzyk-Reeves D., *Idea społeczeństwa obywatelskiego. Współczesna debata i jej źródła*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2004.

- Putnam R.D., *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, przeł. J. Szacki, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995.
- Putnam R.D., *Samotna gra w kręgle. Upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*, przeł. P. Sadura, S. Szymański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Putnam R.D., Feldstein L.M., Cohen D., *Better Together. Restoring the American Community*, Simon and Schuster, New York 2003.
- Quickert A., *Theatre and Participation I. Participation as Interaction with the Audience*, Goethe Institut, grudzień 2015, <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tup/20678825.html>.
- Quickert A., *Theatre and Participation II. Participation as Inclusion of Socially Disadvantaged Actors*, Goethe Institut, grudzień 2015, <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tup/20678855.html>.
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego*, w: *idem, Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.
- Rancière J., *Użycia demokracji*, w: J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, przeł. J. Sowa, I. Bojadżijewa, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.
- Sadura P., *Za obywatelskie zaangażowanie trzeba płacić*, w: *Partycypacja. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2012.
- Social Turn*, Tate, <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-turn>.
- Sowa J., *It's Political Economy, Stupid! Towards Progressive Modes of Participation*, w: A.R. Burzyńska (red.), *Joined Forces. Audience Participation in Theatre*, Alexander Verlag, Live Art Development Agency, Berlin – London 2016.
- Stankiewicz S., *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, Universitas, Kraków 2012.
- Sztompka P., *Socjologia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.
- Tocqueville A. de, *O demokracji w Ameryce*, przeł. B. Janicka, M. Król, Fundacja Aletheia, Warszawa 2005.
- Trutkowski C., Mandes S., *Kapitał społeczny w małych miastach*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- Weber M., *Pojęcie działania społecznego*, w: P. Sztompka, M. Kucia (red.), *Socjologia. Lektury*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2005.
- Zmierzch teatru krytycznego? Rozmowa Mateusza Węgrzyna z Pawłem Łyskiem i Pawłem Sztarbowskiem, „Dziennik Opinii” 2015, nr 317, dostępne na: <http://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/zmierzch-teatru-krytycznego-rozmowa/>.
- Żmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14–24.



## **Space of Possibilities. Participatory Theatre as a Means for Building Social Capital**

The article is an attempt at examining the possibilities for the development of social capital by means of active cultural engagement, as exemplified by participatory theatre. Narrowing the analysis to this particular area of artistic practice is not a coincidence. Theatre constitutes one of the most exclusive social spaces within the cultural field, requiring a high degree of cultural competency, and taking the inequality of position between artists and spectators for granted. On the other hand, it is defined by their immediate, face-to-face encounter, which, as compared to other areas of art, provides theatre with an exceptional social potential. The so-called participatory turn in contemporary art has moved theatre into a new domain of social functionality, which cannot be adequately described and researched without the sociological “toolbox”. Hence, the article is also an attempt at taking an interdisciplinary stance and connecting the study of art and society, as well as outlining a proposal for a practical application of sociological knowledge, used not only for the sake of understanding, but also organising of the artistic practice. In this respect, it addresses the growing interest in applied social research (both field work, and theory), as shown by political, cultural, and scientific institutions.

### **Keywords:**

PARTICIPATION, PARTICIPATORY THEATRE, SOCIAL CAPITAL.