didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 168**
Data wydania: kwiecień 2022
DOI: 10.34762/bmnw-gp38
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/prowokatorzy-doswiadczen-praktyczki-pulapek

/ STRATEGIE ANGAŻUJĄCE

Prowokatorzy doświadczeń, praktyczki pułapek

Dorota Ogrodzka

Provocateurs of experiences, practitioners of pitfalls

The article is a self-analytical description of the activities of the Theatre and Social Laboratory (TSL) – an artistic collective operating in Warsaw. The main subjects are strategies for engaging audiences / participants, as well as ways of constructing theatrical experiences, and building and telling stories in the participatory style. The author discusses examples of performances, performative actions, ways of creating dramaturgy and the type of relationships that performers establish with the audience in the work of TSL collective. At the same time, she wonders what kinds of challenges are faced by teams or artists who declare their willingness to create participatory art. She tries to propose interpretation categories for naming and describing these challenges.

Keywords: participatory art; performance; experience; trap; collective

W styczniu 2016 roku, kiedy na warszawskiej Pradze powołane zostało Laboratorium Teatralno-Społeczne, byliśmy w innej galaktyce społeczno-politycznej. Minęło raptem sześć lat, a wracanie pamięcią do tamtego czasu podobne jest do pracy archeolożki lub do starań kogoś, kto próbuje odkurzyć obrazy wydające się tak nierealnymi, jakby nigdy nie mogły istnieć.

Sześć lat temu żyłyśmy nie tylko w świecie przed pandemią, ale także przed najbardziej intensywnym okresem politycznej ekspansji konserwatystów w polskim rządzie. Nikt nie mógł wówczas przewidzieć zabójstwa Pawła Adamowicza w trakcie koncertu Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy. Apogeum strajków kobiet i nasilony czas walki o prawa – już nie tylko reprodukcyjne, ale w ogóle obywatelskie – może i były do przewidzenia, ale to wszystko miało dopiero nastąpić. Wreszcie: choć kryzys migracyjny stawał się faktem, rzeczywistością trudu i cierpienia wielu osób oraz źródłem dylematów natury etycznej i geopolitycznej, to jednak było to na długo przed kryzysem humanitarnym na granicy. Społecznie, politycznie, kulturowo byliśmy na innej planecie.

W eseju napisanym na początku okresu mierzenia się świata z nowym wirusem, w maju 2020 roku, Jacek Dukaj głównym tematem uczynił przedziwną społeczną akcelerację zdarzeń i zmian. „Słyszę zewsząd, jak to pandemia spowolniła świat i ludzi. Jest na odwrót: koronawirus oznacza przyspieszenie. W strategiach ekonomicznych. W trendach technologicznych. W geopolityce, w grze sił na mapie świata. W lifestyle'u. W przemianach wartości i kultury. W ewolucji ustrojów społecznych. W stanie świadomości. Dziś w oku informacyjnego cyklonu i z głową jeszcze niespokojną szacuję, iż wirus przyśpieszył nas średnio o 10 lat. Po wyjściu z jego cienia znajdziemy się w tym miejscu, w którym bez wirusa znaleźlibyśmy się około roku 2030" (2020) – konstatuje Dukaj i dziś, niemal dwa lata później, trudno się z nim nie zgodzić. Właściwie jest to łagodna diagnoza.

Kiedy więc dziś spoglądam na działalność Laboratorium Teatralno-Społecznego, myślę o niej jak o konieczności nieustannej rewizji założeń, ale też pobudzania własnej uważności, zdolności do nazywania, parafrazowania i rzucania wyzwań dynamice społecznej, która migocze z intensywnością

stroboskopu.

Zaczynaliśmy w innych warunkach. Co innego wydawało nam się wówczas najpilniejsze. Inaczej rozkładały się akcenty i napięcia w życiu społecznym. W polu sztuki społecznej w Polsce też sporo się zmieniło. Od tamtej pory pojawiło się wiele znakomitych projektów i działań, napisanych zostało wiele znaczących tekstów, które zaczęły pomału przedstawiać szerokiej publiczności sztukę zaangażowaną (w tym także będące tu punktami odniesienia teatr społeczny i pedagogikę teatru).

Pisanie o własnej działalności, dodatkowo rozgrywającej się w warunkach zanurzenia w zmienny kontekst, jest ryzykowne z kilku powodów. Wielu badaczy uważa, że wyzbycie się afirmatywnej perspektywy i spojrzenie z dystansu, autorefleksyjnie, krytycznie jest w przypadku opowieści o własnej pracy niemożliwe lub bardzo trudne. Zgodzę się, że wymaga to czujności i uważności. Jednak te dwie ostatnie postawy od początku w Laboratorium Teatralno-Społecznym rozpoznawane były przez nas jako niezbędne, wyraziste punkty dążenia zarówno w praktyce twórczej, jak i refleksji teoretycznej. Od początku również towarzyszyło nam przekonanie, nabrane w skutek łączenia praktyki akademickiej i artystycznej, że działanie może być zarazem badaniem. Opowiadanie o własnej pracy, przy zachowaniu równowagi między głębokim zanurzeniem w doświadczenie, znajomością wszystkich kontekstów, w których się poruszamy, a przyjmowaniem perspektywy zewnętrznej, zdziwionej, krytycznej wobec konsekwencji tych działań jest szczególnie wartościową praktyką.

Rebecca Solnit w książce *Matka wszystkich pytań* (2021) wiele pisze o nagłaśnianiu i uwalnianiu własnego głosu (cóż za paradoks, wydawałoby się, że głos z zasady jest nagłośniony), wyzbywaniu się wstydu (który w kontekście polskiej kultury niemal organicznie przekazywany jest kolejnym

pokoleniom twórców i praktyczek, zmuszonych tłumaczyć się ze swojego prawa do kultury i sztuki), o dawaniu sobie samej pozwolenia na nazywanie tego, co się robi, interpretowanie podejmowanych przez siebie aktywności. Solnit sugeruje, że dla artystek czy aktywistek (nie bez powodu bowiem identyfikuje ów wstyd, niepewność czy krygowanie jako znaczący komponent kulturowej sytuacji kobiet) mówienie o swojej pracy i interpretowanie jej jest szczególnie istotnym przełamaniem wówczas, gdy pracują same sobą, to znaczy używają siebie jako narzędzia lub włączają w proces twórczy swoje ograniczenia, ciało, wyobraźnię, kondycję. Jej zdaniem ma to wówczas wartość emancypacji. W innej książce, *Mężczyźni objaśniają mi świat* (2017), Solnit przekonuje, że skoro tak często inni tłumaczą nam sens naszych działań, uzurpując sobie prawo do lepszego ich rozumienia, to nie ma powodu, by choć jednym głosem w tym chórze nie był nasz własny. Zwłaszcza jeśli opowieść ta dotyczy nie tylko solowej kreacji, ale współtwórstwa opartego na kolektywnej komunikacji i decyzyjności. Zamierzam więc dziś to uczynić, jednocześnie będąc świadoma pułapek i mielizn, które towarzyszą tej próbie. Pułapek jednak się nie obawiam: właściwie są one metodologicznie jednym z najważniejszych sposobów pracy, jedną z głównych strategii w repertuarze Laboratorium Teatralno-Społecznego.

Osnuję opowieść wokół dwóch kategorii, które będą powracać jak refren. Jedną z nich jest właśnie pułapka, drugą – doświadczenie. Zanim jednak o nich, to najpierw krok wstecz, by przyjrzeć się umiejscowieniu i kontekstowi działania zespołu.

Początki nakłuwania

Laboratorium Teatralno-Społeczne jest częścią Stowarzyszenia Pedagogów

Teatru (SPT). Naszą siedzibą od półtora roku jest Szkoła, oddolna instytucja kultury, którą w samym centrum Warszawy budujemy razem z Komuną Warszawa. W ciągu ostatnich lat współpracowaliśmy blisko z wieloma podmiotami: Instytutem Teatralnym, Fundacją Inicjatyw Społeczno-Ekonomicznych, Krytyką Polityczną, Teatrem Powszechnym w Warszawie, Forum Przyszłości Kultury, Europejskim Centrum Solidarności, projektowaliśmy działania dla Towarzystwa Inicjatyw Twórczych „ę", Instytutu Cervantesa i Szkoły Liderów, a także innych instytucji i organizacji.

Wszystkie te nazwy ujawniają, że nie działamy w próżni – ani czasowej, ani społeczno-instytucjonalnej. Pejzaż, w którym jesteśmy osadzone, współkształtuje nasze działania, priorytety, wybory. Działamy w społecznym nasłuchu, także własnego środowiska. Bycie częścią SPT zbliża nasz artystyczny profil do metod i sposobu patrzenia pedagogiki teatru. Współtworzenie Szkoły umożliwia bliski kontakt z alternatywnym środowiskiem teatralnym i twórczym, w którym stanowimy skrzydło społecznie zorientowane, nastawione nie tylko na tematy polityczne, publicznie ważne, ale i często na pracę ze społecznością.

LTS powstał w styczniu 2016 roku, zespół wyłonił się spośród współpracujących ze sobą wcześniej osób artystycznych, badawczych i aktywistycznych, praktyczek ruchu, pedagogów teatru, połączonych chęcią poszukiwania nowych sposobów podejmowania społecznych tematów w sztuce. Byłam inicjatorką powołania tego zespołu, na samym początku organizatorką prób, warsztatów, z których wyłaniała się grupa. Jednak od początku wydawało mi się wartościowe podążanie w stronę bardziej demokratycznych i kolektywnych form tworzenia[1].

Na początku LTS był przestrzenią poszukiwań formalnych oraz wspólnego przyglądania się współczesności. Pierwszym filtrem były własne afektywne

reakcje oraz krytyczne myślenie o mieście, państwie, demokracji, pytanie siebie o to, co szczególnie nas drażni, lub co – naszym zdaniem – domaga się opowieści, przez jakie tematy i soczewki możemy opowiadać o współczesnej Polsce, o jej trudach i napięciach, potrzebach i kondycji. Zastanawiałyśmy się też nad tym, do czego mogą przydać się narzędzia teatralne i performatywne, którymi w różnej mierze dysponowaliśmy: niektóre z nas jako pedagożki teatru, reżyserki, choreografowie, badaczki.

Od początku istotnym priorytetem dla LTS-u było poszukiwanie narzędzi nie tylko do opowiadania o rzeczywistości społecznej, ale i do jej nakłuwania. Metafory tej używam za Joanną Rajkowską, która w wywiadzie *Sztuka publicznej możliwości*, tłumacząc strategie i cele swojego działania, opowiada właśnie o perforowaniu gładkich powierzchni publicznej sfery, pola widzialności i dyskursu (por. Żmijewski, 2009, s. 234-257). Będąc pod wrażeniem tego wywiadu zastanawiałam się, co to znaczy nakłuwanie: czy chodzi o to, by wpuścić trochę powietrza? A może uczynić trochę brzydszym i bardziej chropowatym coś, po czym zwykle ślizgamy się z lekkością lub co uznajemy za jednolite? Spodobała mi również idea zaglądania przez małe dziurki pod spód jakiejś materii, założenie, że jest coś pod powierzchnią, że mamy do czynienia z wielością warstw. Oraz że to, co niewidoczne, ukryte (lub ukrywane), może zostać ujawnione. Nakłucie kojarzy się także ze spuszczeniem powietrza, odebraniem patosu. Z zastrzykiem, szczepionką, działaniem profilaktycznym lub leczniczym. A może trującym.

Czy zadawanie pytań może jednocześnie zatruwać i leczyć? – zastanawiałam się, czytając esej Jacques'a Derridy o farmakonie – substancji mającej zarówno jadowite, jak i ożywcze właściwości. Derrida zresztą pisał o niej jako o metaforze sztuki (zob. 1992). Nakłuwanie to też złośliwość, czepianie się. To psucie humoru i dobrego samopoczucia, to robienie z igły widły. Tego

jako kolektyw zapragnęliśmy. Przewrotności, spojrzenia z ukosa, odebrania dobrego samopoczucia nam wszystkim, także środowisku mieszkańców stolicy, naukowcom, twórczyniom, aktywistom. Tym, którzy identyfikują często pracę ze społecznością z działaniem na rzecz innych. Nie zaś z wewnętrzną pracą na rzecz własnej grupy czy własnego światopoglądu. Dla nas postawienie lustra samym sobie i naszemu otoczeniu było całkiem poważnie podjętym zamiarem. Inną niż nakłuwanie gładkich powierzchni metaforą opisującą ten sam proces.

Tematy ze styku

Jako pierwszy temat naszej pracy wybrałyśmy bezpieczeństwo, a wyborowi temu towarzyszyło niemało sporów. Niektóre osoby uważały, że jest to kategoria psychologiczna, związana przede wszystkim z jednostkowym przeżywaniem świata i siebie samych w tym świecie. Z wyznaczaniem swoich granice, realizacją potrzeb i dbaniem o swój komfort. Inne sądziły, że bezpieczeństwo jest sprawą przede wszystkim polityczną – sposobem na zarządzanie obywatelami i że wokół niego osnute są normatywizujące narracje, służące między innymi ustaleniu tego, kto w państwie jest mile widziany, a kto nie. Bezpieczeństwo to przecież konstrukt, za pomocą którego można kontrolować ciała, społeczności, umysły, a także wykluczać jednostki czy grupy, które uważa się za niebezpieczne. Zdecydowałyśmy się w końcu na ten temat właśnie dlatego, że każda z tych perspektyw wydawała nam się zasadna, zaś ich połączenie – szczególnie interesujące. Później okazało się ono fundujące dla podejścia LTS-u. Od tamtej pory zawsze staramy się poruszać na pograniczu tego, co indywidualne i tego, co społeczne. Chcemy włączać historie osobiste, przeżycia egzystencjalne, prowokować reakcje, grać z przyzwyczajeniami widzów, ale pozwalać im samym przyłapywać się na owych reakcjach na rzecz ewentualnego

rozważenia możliwości ich zmiany. Jednocześnie nieustannie przenosimy nasze działanie na poziom publiczny, polityczny, co wydaje się nam szczególnie istotne w obliczu wszechobecnej kultury terapeutycznej, która przypisując odpowiedzialność za szczęście, sukces, zdrowie, powodzenie ekonomiczne i katastrofę klimatyczną jednostce, obarcza ją wielkim ciężarem. Dla równowagi chcemy więc zwracać uwagę na systemowe uwikłanie każdego zagadnienia i postulować wspólną odpowiedzialność za dążenie do zmian. Nie są to łatwe postulaty: ich bezkosztowość jest fikcyjna, podobnie jak fikcyjne jest rozdzielenie poziomów publicznego i prywatnego. Są one przecież ze sobą ściśle połączone i zbyt rzadko, także w sztuce, myśli się oraz mówi o ich współistnieniu, sprzężeniu i wzajemnej zależności.

Podejmując te rozważania, stworzyliśmy performans o tytule *Kurs bezpieczeństwa i higieny społeczeństwa*[2]. Proponowałyśmy publiczności szereg mikrodziałań, nawiązujących formatem do kursu, w trakcie którego mieliśmy wspólnie z nią uczyć się zasad czegoś, co zidentyfikowałyśmy jako społeczne BHP współczesnej Polski. Interesowały nas niewypowiedziane umowy społeczne, przezroczyste kategorie normatywizujące, procesy stygmatyzowania lub uprzywilejowanie jednych wobec innych, sposoby, w jakie państwo i publiczne systemy używają pojęcia bezpieczeństwa w celach kontrolowania, formowania, edukowania jednostek i grup, nie zawsze ku równości i emancypacji. Działania przygotowane zostały na bazie researchu wewnątrz grupy oraz badań terenowych – przyglądaliśmy się, jak same korzystamy z różnych sposobów zabezpieczania oraz czego byliśmy uczone: w szkole, w kościele, w rodzinach. Od razu większość tych sposobów wydała nam się paradoksalna i pozorna, maskująca prawdziwe potrzeby na rzecz utowarowienia emocji, na rzecz przywilejów lub korzyści części społeczeństwa, w duchu sprzyjania wzorcom często opartym na przemocy, przekonaniu o wyższości jednych nad drugimi.

Szukając przykładów, sięgaliśmy do: podręczników historii (zwłaszcza fragmentów o historii obronności i niepodległości); ofert ubezpieczeń na życie; zasad BHP w szkołach i zakładach pracy; regulaminów wspólnot mieszkaniowych i osiedli zamkniętych; przepisów ruchu drogowego; regulaminów placów zabaw; zaleceń dla kadry kolonijnej; publicystyki dotyczącej uchodźców; progresywnych poradników bezpiecznego seksu.

Materiały te były punktem wyjścia do skonstruowania prowokacyjnych sytuacji, do których następnie zapraszaliśmy osoby uczestniczące. Staraliśmy się wyciągać dosłowne i pełne konsekwencje z zalecanych formuł BHP i sprawdzaliśmy, jak to działa, do czego prowadzi, jakie powoduje rezultaty. Oczywiście uruchomiło to mechanizm krzywego zwierciadła, ujawniającego paradoksy i absurdy. W trakcie prób, konstruując sytuacje performatywne, testowaliśmy je na sobie. Jako osoby performujące orientowaliśmy się, jak łatwo ulegamy przekonującemu i uspokajającemu dyskursowi o bezpieczeństwie, jak wiele konsekwencji tego dyskursu – niezgodnych z innymi wartościami ważnymi dla nas – jesteśmy skłonne przyjąć. Zastanawialiśmy się, jak przełożyć na mechanizm performatywnego doświadczenia naszą obywatelską relację z tą uwodzącą mocą opowieści o bezpieczeństwie.

Jak rozmontować sugestywną narrację promocyjną firmy produkującej sprzęt, mający na celu uchronić nas przed skutkami katastrofy klimatycznej, którego produkcja negatywnie wpływa nie tylko na środowisko, ale również na osoby, które pracują przy jego wytwarzaniu? Jak obnażyć fakt, że choćbyśmy nawet deklarowały otwartość i antydyskryminacyjne podejście do wszystkich istot, to zdarza się nam przytakiwać rządowym rozwiązaniom (lub przeciw nim nie protestować), które kontrolują lub wykluczają podmioty będące – według oceny jakichś grup interesów – zagrożeniem?

Tworząc *Kurs bezpieczeństwa i higieny społeczeństwa*, mechanizm ten tropiliśmy przede wszystkim w odniesieniu do dyskursu o migrant(k)ach, bazując na słynnym przemówieniu Jarosława Kaczyńskiego z 2016 roku, który odwołując się do poczucia bezpieczeństwa, a właściwie do strachu i poczucia zagrożenia, przekonywał, że przybysze z Syrii roznoszą choroby – w obliczu wydarzeń ostatniego roku wspomnienie to wydaje się jedynie preludium prawdziwego kryzysu. Niezależnie jednak, czy dotyczyły migracji, organizacji przestrzeni, edukowania młodzieży – wszystkie projektowane sceny oparte były na krytycznym i podejrzliwym przyglądaniu się temu, jak działamy w obliczu regulacji dotyczących bezpieczeństwa.

Doświadczenia i pułapki

Od początku poszukiwaliśmy sposobu na stworzenie performatywnej struktury działającej, a nie tylko reprezentującej. Zastanawialiśmy się, jak sprawić, by widzka znalazła się w środku akcji „tu i teraz", mogąc uruchomić emocje, reakcje i własną na nie uważność (o czym opowiem dalej) oraz krytyczny metapoziom. Wtedy właśnie pojawiły się dwie strategie: doświadczenie i pułapka.

Po pierwsze bardzo szybko zaczęliśmy stosować pytania, które wprowadzają widzów w głąb doświadczenia, oraz instrukcje wciągające ich w zasadzkę. Kategoria doświadczenia zakłada odwołanie do emocji oraz zaproszenie do bezpośredniego uczestnictwa. Angażuje fizyczność osób uczestniczących, ale też zmysły – w tym szczególnie dotyk, smak oraz węch, które w sytuacji teatralnej reprezentacji uruchamiane są najrzadziej. Spektakl wciąż najczęściej służy do oglądania, słuchania czy rozumienia.

Brian O'Doherty, pisząc o przemianach sztuki współczesnej, zwraca uwagę

na to, że pojawienie się angażujących ciało widza form takich jak instalacja czy performans wizualny było pierwszym krokiem w kierunku podważenia prymatu oka i umysłu w odbiorze dzieła. Według jego rozpoznań dzięki temu sztuka zyskała moc pracy z tym, co nieświadome, omijając czy przechytrzając obronne mechanizmy umysłu (2000).

Z doświadczeniem performatywnym jest podobnie: ono ma się do sceny teatralnej tak, jak instalacja do obrazu. Jedno przeznaczone jest do przeżywania, zanurzania się, bycia częścią, drugie do odbioru i patrzenia z dystansem. W doświadczeniu widz(ka), a zwłaszcza publiczność, czyli podmiot zbiorowy, uzupełnienia i współtworzy sensy.

W działaniach LTS-u zaangażowanie osób nie służy skuteczniejszemu podawaniu naszej tezy, ale temu, by widzka formułowała własne myśli, a także docierała do skrywanych i być może sprzecznych wewnętrznie emocji, do myślowych aporii i z nich – połączonych z przedstawianymi przez nas tezami oraz antytezami – budowała własne syntezy dla danego tematu. By nieustannie błądząc w gąszczu ambiwalentnych odczuć i odmiennych, często niespójnych perspektyw, widz torował sobie własną ścieżkę.

Kategoria doświadczenia domaga się wyjaśnienia – w języku potocznym oznacza niemal wszystko, co przytrafia się jednostce lub grupie. Rozważając jednak sytuację teatralną, prowokowanie doświadczenia uznałabym za innego typu strategię niż prezentowanie dzieła. Zapraszanie widza do doświadczenia rozumiem jako aktywne wprowadzanie go w kontekst, wikłanie w sieć zdarzeń, które to zdarzenia oddziałują mocno i bezpośrednio na podmiot lub na zbiorowość nie tylko na poziomie intelektualnym, ale i afektywnym. Chodzi o to, by publiczność znalazła się w środku aktualności zdarzeń, a nie tylko w przyglądaniu się im z dystansem, by w pewnym sensie stała się zbiorowiskiem osób performujących, których działania lub

wycofanie się z działań ma znaczenie dla dalszego przebiegu i interpretacji akcji.

Dylematy empatii i dialektyczne koła

W szczególności interesują nas doświadczenia, które angażują co najmniej dwa poziomy: społeczny, związany z układem politycznych, historycznych, kulturowych znaczeń i napięć, oraz subiektywny, psychologiczny: związany z przeżyciem osoby, która przepuszcza daną sytuację przez swoją wrażliwość, pamięć, ciało, sposób rozumienia, wyobraźnię.

Przykładów dostarcza powstały w 2016 roku (i od tego czasu rozwijany) spektakl *Empatia*. Punktem wyjścia do jego realizacji było nasze zainteresowanie samym pojęciem, które ekspansywnie przekraczając granice dyskursu psychologicznego, pojawiło się kilka lat temu w szerokim obiegu komunikacyjnym. Coraz częściej zaczęto mówić o empatii w biznesie, potrzebie empatii w polityce, o empatii międzygatunkowej, empatii jako podstawie każdej niemal sytuacji publicznej. Pojawiały się książki o empatii, artykuły zachęcające do jej praktykowania, dwudniowe kursy, których opisy sugerowały, że można jej się nauczyć w czterdzieści osiem godzin i że może się ona stać remedium na każdy dylemat i kłopot.

Postanowiliśmy zrobić spektakl, który byłby podejrzliwym badaniem tych narracji, ale zarazem próbą sprawdzenia, w których momentach i w jakich wersjach empatia faktycznie może mieć transformacyjną moc społeczną. Spektakl składa się z szeregu opowiadanych sytuacji i scen oraz aranżowanych doświadczeń i pułapek. Pokazują one ambiwalencję podejścia traktującego empatię jako łatwo aplikowalne lekarstwo czy postawę, którą w każdych warunkach i bez dodatkowych kosztów możemy praktykować.

Podobnie jak podejrzany wydaje nam się kuszący slogan „Rób to, co kochasz”, tak nieufnie podeszliśmy do przekonania, które można wyrazić za pomocą słów: „Po prostu empatyzujmy, a wszystko stanie się proste”.

Przykłady opowieści ze spektaklu.

Przedstawiamy widzom możliwość wzięcia udziału w blokadzie demonstracji o znamionach faszystowskiego zgrupowania. W centrum tej decyzji stoi wątpliwość: czy w obliczu osobistego kryzysu, potrzeby zadbania o zdrowie czy odpoczynek albo braku czasu wynikającego z niestabilnych warunków zatrudnienia należy, można, trzeba wziąć udział, zgodnie ze swoimi przekonaniami i poczuciem przynależności w tej – uznawanej za sprawę najwyższej wagi – sytuacji? Czy raczej dać sobie prawo do odpuszczenia? Nie obwiniać się za rezygnację? Co zrobić z emocjami, sprzecznymi i pełnymi napięć, które pojawiają się w obliczu tego wyboru? Jak negocjować między wartościami a potrzebami?

Albo inny dylemat typowy dla przedstawicieli klasy średniej, także tych, którzy identyfikują się jako aktywiści: czy skorzystać z pomocy osoby sprzątającej mieszkania, pomimo świadomości, że sposób jej zatrudnienia ani stawka, którą jesteśmy skłonni zapłacić, nie są ani godne, ani sprawiedliwe, jednak pozwalają nam kupić sobie czas, dzięki któremu możemy działać na przykład na rzecz praw pracowniczych, budować zdrowe relacje z najbliższymi lub oddać się bezpłatnej pracy opiekuńczej na rzecz osób od nas zależnych? Osoby performujące opowiadając, rekonstruując lub odgrywając jedną z tych historii, konfrontują publiczność z dylematem. Proszą o to, by odniosła się do niego poprzez zajęcie wybranej pozycji w przestrzeni sceny lub wypowiedzenie swoich myśli.

Za pomocą tego typu opowieści uruchamiamy – by użyć Heglowskiego języka

– dialektyczne koła. Sugerujemy przecież, że empatia jest ważna, potrzebna i możliwa. Powołujemy się na badania psychologii i neuronauki, świadczące o jej naturalnym pochodzeniu oraz zdolności wszystkich istot do jej odczuwania i praktykowania. Co więcej: przywołujemy – w dużym skrócie – progresywne narracje o potrzebie odwrotu w życiu społecznym od konkurencji i rywalizacji na rzecz solidarności i empatii. Rzecz jasna sami w nie wierzymy i jest nam do nich blisko. To nasze tezy.

Jednak chwilę później przywołujemy zupełnie inne stwierdzenia, w myśl których empatia może być nie tylko szkodliwa dla osób, które ją praktykują, ale w wielu sytuacjach okazuje się niemożliwa, powierzchowna. Osłabia politycznie systemowe zmiany, powoduje przerzucanie odpowiedzialności na jednostkę, pozbawiając ją jednocześnie oczekiwań wobec publicznych systemów. Nadmierne praktykowanie indywidualnej empatii to właściwie polityczny gest samobójczy oraz krok w stronę myślenia, że za wszystko odpowiedzialny jest pojedynczy człowiek.

W spektaklu pokazujemy, poprzez sceniczne wcielenia i stand-upowe monologi, w jak wielu momentach sami nie wykazaliśmy się empatią i wyszło to na dobre zarówno nam, jak i otoczeniu. Opowiadamy historie o empatii, która prowadziła do hipokryzji, nieustannego powstrzymywania się od działania lub anihilacji własnych potrzeb. Tym samym konstruujemy pole antytezy.

Następnie zapraszamy widzów do wypowiedzenia się (poprzez zabranie głosu, zapisanie reakcji na jednej z przygotowanych tablic), wyrażenia swoich emocji, zareagowanie (poprzez nazwanie ich, określenie na zaproponowanej skali od jeden do dziesięciu, wyrażenie za pomocą gestu lub poprzez zajęcie pozycji na sali), włączenia się w podejmowanie wspólnej decyzji o dalszym przebiegu spektaklu lub akcji aktywistycznej, którą w

ramach spektaklu uruchamiamy. Zachęcamy ich do podjęcia wysiłku syntezy, czyli zrozumienia własnej pozycji wobec dylematów praktykowania empatii.

Koło dialektyczne jest jedną z ulubionych figur i używanych w przedsięwzięciach LTS-u strategii angażowania widzów. Wciągamy ich w ten sposób w proces rozpatrywania różnych możliwości, pokazywania złożoności spraw. Chcemy tym samym wytrącić siebie samych oraz publiczność z kolein łatwych odpowiedzi, samozadowolenia i przekonania o tym, że sposób na dobre i szlachetne życie to pigułka do połknięcia lub niezbyt obszerna pozycja na regale z poradnikami psychologicznymi w Empiku. Dzielimy się przekonaniem, że transformacja świata wymaga wysiłku, radykalizmu i autokrytycyzmu oraz ponoszenia osobistego kosztu. I że często finałem starań jest bezradność, niepewność, własna niespójność oraz prawda o ograniczeniach jednostki i systemów. Czyli koncepty i doświadczenia wypierane ze sfery publicznej[3]. Nie rozstrzygamy o słuszności danej racji, nie promujemy dobrego wyboru. Celem jest rozbijanie złudzenia o istnieniu czegokolwiek, co można by jednoznacznie nazwać dobrym wyborem w sytuacjach, które powodują napięcie między własnymi potrzebami a wartościami czy przekonaniami. Tym, co nas interesuje, są niekończące się ambiwalencje, które rozpoznajemy nie tylko jako fundamentalne doświadczenie emocjonalne oraz etyczne jednostki i społeczeństwa, ale także jako z gruntu dialektyczną strukturę naszego świata.

Zachęcamy osoby oglądające do uważności, którą rozumiemy jako zdolność do zauważania faktów, zdarzeń i własnych na nie reakcji. Zakładamy, że taka perspektywa umożliwia akceptację samego czy samej siebie, własnych niespójności i niekonsekwencji, jednocześnie nie musi pozbawić społecznej wrażliwości i sprawczości. Oczywiście, może się to wydawać naiwne, jednak ostatecznie – cóż więcej nam pozostaje. Teoretyczka żałoby Elisabeth Kübler-

Ross twierdzi, że pierwszym krokiem do zmiany i stwarzania nowego świata w obliczu faktu, że jesteśmy krusi, przemijalni i niedoskonali, jest zaakceptowanie strat i przeżycie żałoby – także po swoim ego i jego możliwościach (por. 1998).

Wszyscy jesteśmy w pułapce

Szczególnym rodzajem doświadczeń są pułapki. Zakładają one zmniejszenie lub utracenie kontroli każdej osoby, która w nie wpada. Z pozoru może się wydawać, że chodzi tu o publiczność czy osoby uczestniczące. Jednak w istocie pułapka dotyczy także zespołu performującego. Na ogół w spektaklach LTS-u pułapki wprowadzone są poprzez jakiś obiekt, historię lub instrukcję. Instrukcje sprzyjają wykreowaniu sztucznej w znaczeniu formalnym sytuacji, która jednak ewokuje prawdziwe emocje i wrażenia. Widz(ka) nie wie, do czego prowadzi zaproszenie do zadania, ale jeśli zdecyduje się zaufać, wówczas podąża za nim, poddaje się doświadczeniu. I wpada w pułapkę. Doświadczenie i pułapka są sobie bliskie. Każda pułapka jest doświadczeniem, nie każde doświadczenie jest pułapką.

Pułapka to kategoria wprowadzona do refleksji o sztuce przez brytyjskiego antropologa Alfreda Gella. Punktem wyjścia jego rozważań jest podstawowe pytanie: co w ogóle możemy uznawać za sztukę? Na jakiej podstawie coś jako sztuka jest określane, a coś innego nie? (por. Gell, 1998). Przyglądając się społecznie funkcjonującym kryteriom, Gell wyróżnia trzy istniejące i proponuje własne, czwarte. Istniejące kryteria to zdaniem badacza:

– kryterium estetyczne, bardzo podejrzane, zwłaszcza w postmodernizmie, jednak wciąż istniejące w potocznym rozumieniu i wyobraźni zbiorowej. Kryterium estetyczne mówi, że jeśli coś jest piękne, kunsztowne,

skomplikowane i wykonane z wirtuozerią, to jest to sztuka. (Do tego kryterium odwołują się często odbiorcy i odbiorczynie sztuki, używając najbardziej chyba znanego argumentu świata: „to chyba nie jest sztuka, skoro moje czteroletnie dziecko również byłoby w stanie namalować coś podobnego”);

– kryterium interpretatywne, czyli związane z możliwością odwołania się w interpretacji danego dzieła do historii sztuki, kanonu, tradycji. Sama możliwość umieszczenia w takim szeregu danego dzieła ma je legitymizować i czynić faktem artystycznym;

– kryterium instytucjonalne, w myśl którego fakt, że dane dzieło zostało zaakceptowane przez środowisko artystyczne lub naukowe, wciągnięte w porządek opisu i ekspozycji w instytucji sztuki czyni je sztuką.

Jednak Gell proponuje czwartą ścieżkę: kryterium działania. Odwołuje się do przykładu wystawy *Art/Artifact*, która pod kuratelą Susan Vogel odbyła się w Centrum Sztuki Afrykańskiej w Nowym Jorku w 1988 roku. Jednym z eksponatów była rybacka sieć plemienia Zande, umieszczona obok innych dzieł sztuki współczesnej. Zamysłem kuratorki – zdaniem Gella – była zmiana perspektywy widzów, ale też krytyczny gest wobec historii sztuki i jej aroganckiego kolonializmu. Kuratorka chciała naruszyć tendencję do egzotyzowania tego typu przedmiotów, obnażyć powierzchowność decyzji podejmowanych przez instytucje sztuki o umieszczaniu obiektów takich jak sieć w kontekście innych wytworów pozaeuropejskich, uznawania ich, niezależnie od funkcji i znaczenia, za wytwory obcej kultury, nadające się na wystawę etnograficzną. Zamiast tego Vogel proponowała, by zestawić sieć z pracami współczesnych nowojorskich artystów. Tym samym sprowokowała burzliwą dyskusję, w której wziął udział między innymi krytyk sztuki Arthur Danto, pisząc do katalogu wystawy krytyczny esej. W jego interpretacji

związek sieci rybackiej ze współczesną sztuką amerykańską jest niezrozumiały i daje się uzasadnić jedynie w myśl teorii instytucjonalnej – czyli tej, która mówi, że jeśli coś jest włączone do wystawy, to staje się sztuką. Alfred Gell, opisując ten spór, uważa inaczej niż Danto. W jego ujęciu decyzja kuratorki to mistrzowskie posunięcie, podważające wszystkie wymienione wcześniej kryteria legitymizacji sztuki i wymagające kryterium czwartego. Zdaniem Gella umieszczenie sieci w porządku sztuki współczesnej pozwala zadać pytanie o działanie sztuki, a więc o jej funkcję społeczną i o jej performans, skuteczność, sprawczość[4]. Sieć rybacka przede wszystkim zawiera w sobie opowieść o kontekście – o tym, kto, dlaczego i w jakich warunkach jej używa. A także, co i w jaki sposób jest w nią chwytane. Obiekt jest więc modelem pułapki, zaś umiejscowiony obok dzieł współczesnej sztuki – zdaniem Gella – stanowi zachętę, by także o nich pomyśleć w tych samych kategoriach i przy użyciu tych samych pytań: kto i dlaczego ich używa, w jakich warunkach, a także co i w jaki sposób zostaje w nie schwytane.

Perspektywa ta dostarcza nowego klucza do rozumienia i klasyfikowania sztuki – jako działającego instrumentu, jako pułapki, która prowokuje uwagę, emocje, relacje, myślenie, przyzwyczajenia. „Pułapka jest zarówno modelem, tego, kto ją stworzył, myśliwego, łowczyni, ale też modelem ofiary, zdobyczy, zwierzyny, która się w nią łapie. Lecz nawet więcej: pułapka ucieleśnia scenariusz, który jest dramaturgiczną siecią, łączącą protagonistów i zrównującą ich w czasie oraz przestrzeni” (cyt. za: Sansi, 2014, s. 51) – pisze Gell, sugerując, by widzieć obiekt w całym jego kontekście oraz brać pod uwagę jego funkcje, sposób łączenia elementów, wplecioną strukturę relacji oraz potencjał do jej ożywiania. Można powiedzieć, że sieć – a podobnie do niej sztuka – w tej perspektywie staje się obiektem aktywującym złożoną sytuację i wielopoziomowe reakcje. Takie spojrzenie pozwala wyjść poza

prosty podział na odbiorcę i twórcę. Porównanie sztuki współczesnej do sieci i próba pokazania dzieła w kategoriach pułapki jest więc szansą na złamanie reżimu semiotycznego, w którym pytanie o „oznaczanie” blokuje sprawczość sztuki. Nieustanne poszukiwanie znaczenia oraz intencji nadawcy nie pozwala dostrzec akcji, jaką sztuka wykonuje, jej ładunku aktywistycznego. Roger Sansi, odwołując się do koncepcji Gella, pisze o tym, że w doświadczeniu powszechnym najbardziej widocznym przykładem panowania tego reżimu jest pytanie tak często słyszane w muzeach sztuki nowoczesnej: „Co to oznacza? jaki jest sens?”. Tymczasem bardziej adekwatne byłoby zapytanie o to, co dzieła te „robią”, w jaki sposób działają, oraz traktowanie ich nie tyle jako ekspresji określonych wartości, ile jako prowokacji i impulsu wywołującego reakcję. W LTS-ie bardzo bliska jest nam koncepcja pułapki rozumianej jako rodzaj mechanizmu dramaturgicznego, który robi coś widzom (ale i performerkom), prowokuje ich emocje, przyzwyczajenia, myśli, reakcje.

Praktyczne działanie pułapki performatywnej można wyjaśnić ponownie w odniesieniu do *Empatii*, w szczególności zaś sceny zatytułowanej *Maszyna do zadawania pytań*. Zaczyna się od tego, że niektóre osoby z publiczności pojedynczo wchodzą do przestrzeni, w której przygotowana jest scenografia przypominająca karnawałowy show lub teleturniej. Połyskujące w świetle reflektorów czerwone i granatowe lamety tworzą atmosferę ekscytacji. Ich kiczowaty sznyt przywodzi na myśl „Sylwestra z Jedynką” z lat dziewięćdziesiątych. Po wejściu osoby siadają na ustawionych w centrum sceny krzesłach oznaczonych numerami jeden, dwa i trzy.

Naprzeciw nich siedzi performer, który za chwilę będzie zadawać im pytania. Pyta o lęki, marzenia, niewygody i aspiracje, niektóre błahe, takie jak nawyki jedzenia śniadania. Inne całkiem poważne: o stosunek do uchodźców,

rozczarowania w miłości, życiowe porażki. Osoby przepytywane mają odpowiadać, choć oczywiście mogą odmówić. Ich twarze rejestrowane są za pomocą kamery, obraz transmitowany jest i wyświetlany dla reszty widzów i widzek znajdujących się w poczekalni.

Oglądający nie wiedzą, że w maszynie jest jeszcze jeden, niewidoczny dla nich element. Odpowiadającym pokazywane są karty, które są dodatkową instrukcją, podpowiedzią dla wyobraźni, narzędziem badawczym dla empatii. Osoba, której zadawane jest pytanie, widzi jednocześnie informację, z jakiej perspektywy ma na nie odpowiedzieć: „Jakbyś był osobą duchowną / jakbyś był matką piątki dzieci / jakbyś właśnie się rozwiódł / jakbyś był prezeską korporacji, która bankrutuje / jakbyś miała raka / jakbyś pracował na nocną zmianę w magazynie supermarketu”. Te i inne informacje stawiają widzów przed karkołomnym i natychmiastowym wyzwaniem dla wyobraźni, empatii, zdolności szybkiego kalkulowania, co dana tożsamość lub sytuacja może oznaczać. Oczywiście mechanizm ten często uruchamia stereotypy, powierzchowne i płytkie skojarzenia. Pierwsze reakcje i automatyzmy myślowe również są elementem naszego badania. Chcemy przyłapywać osoby odpowiadające, jednak życzliwie stajemy po ich stronie, przyznając, że sami również nie jesteśmy wolni od odruchów emocjonalnych lub behawioralnych, których w swoich deklaracjach unikamy lub którym zaprzeczamy. Czasem łączymy „tożsamości”, zachęcając widzkę, by uwzględniła je wszystkie w swojej odpowiedzi: „Jakbyś był księdzem, homoseksualistą, ofiarą przemocy domowej” albo „Jakbyś była feministką, matką piątki dzieci, z których jedno ma niepełnosprawność i jakbyś właśnie miała romans”. Szczególnie przy połączonych tożsamościach widzowie nie zawsze ulegają swoim pierwszym reakcjom. Czasem udaje im się uruchomić mechanizm koła dialektycznego. Analizują szybko różne perspektywy i próbują wymknąć się zbyt łatwo nasuwającym się odpowiedziom. Jeśli gdzieś

dokonuje się ćwiczenie empatii, to z pewnością w tym wysiłku, w tym momencie.

Publiczność oglądająca transmisję nie ma pojęcia o tej dodatkowej zasadzie – o tożsamościowych instrukcjach, które dostają osoby odpowiadające. Często więc z niemałym zdziwieniem słuchają odpowiedzi swoich partnerów, przyjaciół lub współpracowniczek, z którymi przyszli na spektakl. Odpowiedzi te różnią się znacząco od tego, co spodziewaliby się usłyszeć z ich ust. Dla jednych i drugich jest to ćwiczenie na wyobraźnię i pole do badania własnych reakcji.

Zarówno osoby pozostające w tej scenie na zewnątrz, jak i wchodzące do środka nie wiedzą do końca, jakie są ramy działania, co je zaraz czeka. Podążają za stopniowo ujawnianymi regułami, konfrontują się z pytaniami, ich możliwość kontroli sytuacji jest bardzo ograniczona. Scenę tę proponuję określić jako pułapkę, głównie dlatego, że pytania nie są dane wprost, ale opakowane przewrotną instrukcją. Widzki mają dostęp do pytań poprzez instrukcję. To ona jest nadrzędna i wciąga w zasadzkę.

Na koniec sceny następuje otwarcie maszyny. Wchodzą do niej wszyscy, także osoby, które dotąd obserwowały akcję poprzez transmisję, znając tylko częściowo reguły gry. Stają więc wspólnie jako publiczność naprzeciw rzędu performerów, którzy pokazują ukryte dotąd instrukcje-podpowiedzi dotyczące wyobrażonej tożsamości-sytuacji. Przed oczami grupy widzów pojawiają się liczne karty z kolejnymi napisami: „jakbyś miał 3500 tysiąca złotych kredytu, / jakbyś właśnie dowiedział się, że zostałeś zdradzony / jakbyś pracował w warzywniaku”. Jednocześnie performerka czyta pytania i prosi, by widzowie odpowiadali na nie głośno lub we własnych myślach, konfrontując się z pokazywanymi kartami. Na koniec rząd performerów prezentuje kartę: „Jakbyś był/a sobą”. Jest ona widoczna dla publiczności na

czas, gdy pada kilka ostatnich pytań. To moment na refleksję, oddech i uważność.

Ta ostatnia sekwencja pomyślana jest jako demontaż pułapki. Cały mechanizm zostaje obnażony. Publiczność zyskuje pełnię wiedzy o jego działaniu i może wreszcie decydować, jak z niego korzysta. Instrukcja zostaje wycofana, czy raczej w pełni ujawniona, ważniejsze są pytania i czas, a także wspólnota doświadczenia, w którym wszyscy jesteśmy w tym momencie zanurzeni. Nieco bezradni wobec pytań i wielości sytuacji, z którymi jesteśmy konfrontowani. Uwikłane w nasuwające się pierwsze skojarzenia, od których trudno jest uciec. Wiele razy, jako twórczynie, słyszałyśmy o tym, że ten moment wywołuje u widzów wzruszenie. „Zaczęłam rozumieć – powiedziała nam jedna z widzek – że bycie sobą to najbardziej skomplikowana w naszej kulturze sprawa, jakieś niezrozumiałe oczekiwanie i nieoczywiste dążenie. Bycie mną – co to właściwie znaczy? Niezależnie od odpowiedzi, jest to niełatwe. Bycie mną także wymaga empatii i zrozumienia”.

Pytania – ich sugestywność, sposób ich podania i stworzone widzom warunki do refleksji okazują się bardzo mocnym impulsem doświadczeniowym. Widzki i widzowie często później przyznają, że stojąc obok innych ludzi, mierząc się z zadawanymi pytaniami przeżywają realne i bardzo ambiwalentne emocje, jakiś rodzaj solidarności, zbiorowej empatii oraz autorefleksji.

Performatywna uważność

W naszych spektaklach nieustannie powtarzamy osobom uczestniczącym, że jeśli nie chcą odpowiadać na zadawane pytania, czują złość, irytację,

niepokój, mają pragnienie, by się wycofać, opuścić teren gry, przyglądać całej sytuacji z dystansu – mogą to zrobić. Komunikujemy to wyraźnie, na różne sposoby, w formie zachęt oraz instrukcji[5].

Maszyna to zaproszenie do badania różnych poziomów własnej empatii. Od początku tej sekwencji zachęcamy do zrezygnowania z oceniania siebie i innych oraz do sprawdzania, jakie myśli i emocje pojawiają się w percepcji prezentowanych scen i proponowanych doświadczeń. Tym samym zwracamy uwagę widzów na ich wewnętrzny świat, sugerujemy, by postrzegać go również jako część sceny, przestrzeni teatralnej. To sprawia, że kształt spektaklu dla każdej osoby jest inny. Oprócz tego, co dzieje się wobec wszystkich, funkcjonują więc indywidualne, subiektywne pola sceniczne, dostępne każdej osobie w innym kształcie.

W ten sposób oddajemy dużą część odpowiedzialności publiczności, traktujemy ją zawsze jako osoby sprawcze w polu spektaklu, które mają władzę nad sytuacją w tym sensie, że mogą z niej zrezygnować lub ją znaczeniowo opracować. Ich uczestnictwo jest tym, czemu również mają się przyglądać. Nawet wówczas, gdy budujemy scenę w oparciu o mechanizm pułapki, dbamy o to, by została ona potem zdekonstruowana, zdemontowana.

Oprócz ujawnienia i demontażu istotny jest dany czas oraz warunki, które tworzymy widzkom do tego, by mogły zastanowić się nad sposobem, w jaki w pułapkę wpadły, by mogły się tej sytuacji przyjrzeć. By mieli i miały szansę zobaczyć z dystansu, czy „wpadnięcie w pułapkę” wynika z ich reakcji, wartości, ze społecznego światopoglądu, czy może z relacji władzy w obrębie teatralnej rzeczywistości. Zachęcamy więc widzów do uważności.

Uważność to pojęcie, które w ostatnich latach robi podobną karierę, jak kilka lat temu termin empatia. Dzieje się to między innymi za sprawą coraz

popularniejszych w Polsce praktyk mindfullness. Od kilkunastu lat pojawiają się one coraz części w formie warsztatów rozwojowych, komercyjnych kursów. Mindfulness zostaje przechwycone przez kapitalizm – na przykład wówczas, gdy staje się narzędziem kontroli i stymulacji efektywności pracowników korporacji[6]. Nie należy jednak uważności lekceważyć, jej źródłem jest tradycja buddyjska i długowieczna praktyka medytacyjna. Do współczesnej psychologii i neuronauki oraz szerzej, do kultury zachodniej, wprowadził ją Jon Kabat-Zinn, lekarz, teoretyk z MIT oraz praktyk mindfulness (por. 2009). Przekonuje on, że uważność nie jest rezygnacją z myślenia czy analizy, ale akceptującą obserwacją własnych uczuć, sygnałów ciała, skojarzeń i myśli, co umożliwia uświadomienie sobie i percepcję faktu, że rzeczy się dzieją w czasie rzeczywistym. Ma ułatwić również rezygnację z zaprzeczania, wypierania i unikania nieprzyjemnych zdarzeń czy uczuć. Akceptacja umożliwia moment wyboru – czy chcę spróbować coś zmienić, zadziałać inaczej niż automatycznie, postarać się o transformację własnego stosunku lub transformację czynników zewnętrznych. W praktyce LTS-u postawa uważności nie jest biernym trwaniem i przyzwoleniem. Może być punktem wyjścia do aktywizmu i krytycznej wrażliwości społecznej.

Oczywiście w angażujących performansach chodzi nam o wywołanie reakcji. Jednak istotne jest też to, co potem widz(ka) może z reakcją zrobić. Nie chcemy go/jej na niej jedynie przyłapać, z jej powodu ośmieszyć czy pogrozić palcem. „A widzisz, jednak jesteś kapitalistą i konsumentem!”; „Ty hipokrytko, nie masz w sobie krzty empatii!”; „A jednak w głębi duszy jesteś faszystą!” Tego typu diagnozy byłyby przykładem symbolicznej przemocy teatru i performansu wobec widza.

Zamiast tego zapraszamy osoby do uważnego przeżywania sytuacji, do jednoczesnego dostrzegania, co się z nimi dzieje, pod wpływem jakich

społecznych narracji i indywidualnych tendencji się znajdują. Do próby traktowania tych obserwacji jako cennej i autentycznej wiedzy, z ciekawością, a nie oceną czy oczekiwaniem.

Celowo projektujemy sytuacje, które uwikłane są w nieoczywistą sieć ocen, zależności, sprzeczności. Takie, wobec których niemal natychmiast kultura podsuwa nam tezy. Znalezienie antytez – innych perspektyw i próba podjęcia syntez wymaga pracy emocjonalnej i krytycznej oraz poruszania się pomiędzy różnymi skrajnościami. Pułapki performatywne pozwalają więc widzom na wielowymiarowe uczestnictwo – angażują ich jako autorefleksyjne podmioty, które w trakcie performansu mają szansę doświadczać samych siebie oraz przyglądać się, w kontekście proponowanego tematu, swojej społecznej wrażliwości.

Narzędzia opowiadania historii

Nie odgrywamy sytuacji, raczej je rekonstruujemy. Oznacza to na przykład używanie w opowiadaniu czasu teraźniejszego i zapraszanie publiczności do środka akcji jak do wizji lokalnej. Przykładem są *Lekcje oporu*[7], spektakl o strajku nauczycieli z 2019 roku, próba uspołecznia protestu, przekonania widzów do zainteresowania wydarzeniami, które zamknęły się w budynkach szkół i zostały zepchnięte poza widzialność społeczną. *Lekcje oporu* zostały zrealizowane na platformie Zoom, co dodatkowo komplikuje kwestię angażowania publiczności. Nie mamy wspólnoty ciał zgromadzonych w jednym miejscu. Raczej wspólnotę kontaktujących się ze sobą intymności, osób zanurzonych w swych codziennych, prywatnych scenografiach i z ich perspektyw uczestniczących w spektaklu[8].

Lekcje oporu zaczynamy opowieścią o przestrzeni. Aktorka mówi: „Zacznijmy

od wejścia do szkoły, zobaczmy, co się stanie, może to nie być łatwe”. Kamera podąża za nią, dając widzowi możliwość symbolicznego wejścia do budynku, co przypomina konwencję relacji tworzonej na żywo, smartfonem, estetykę TikToka, gdzie indywidualne wykonanie, prezentacja wobec innych jest obowiązującym paradygmatem.

W trakcie wejścia do budynku, by aktywować doświadczenie czasu rzeczywistego, pokazujemy fragment Warszawy widoczny za szybą, z taką pogodą, jaka jest obecnie w stolicy i z zegarem na Pałacu Kultury, wskazującym aktualną godzinę. Niezależnie od zapośredniczenia transmisyjnego od samego początku wiemy, że wchodzimy do szkoły teraz, w czasie rzeczywistym, co jest kluczowe dla jakości uczestnictwa, o jakie nam chodzi, dla realizacji uspołecznienia sprawy polskiej szkoły. Pozwala to powołanie z osób oglądających zbiorowości o cechach aktywu, przekształcenia publiczności w symboliczne „wszyscy”. Pod koniec spektaklu figura „wszystkich” postulowana jest jako konieczna, jeśli ma się wydarzyć społeczna zmiana. Pojawia się w wezwaniu finałowej piosenki i na banerze, który wieszamy na fasadzie szkoły.

Na początku podążamy za aktorką, która prezentuje i objaśnia nam przestrzeń, odwołując się do kolektywnej wiedzy o szkole, wspólnego doświadczenia pokoleń i do rozpoznawalnych znaków tej rzeczywistości. Korytarz, toaleta, gdzie nielegalnie paliło się papierosy. Ściany i drzwi kabin zapisane historią szkolnych miłości i katastrof. Drzwi do pokoju nauczycielskiego – granica wyczekiwania i grozy. Schody na piętro – miejsce schadzek i pierwszych przyjaźni. Pracownia biologiczna – ból brzucha ze stresu. Widzowie mogą znów spojrzeć z perspektywy szkolnej ławki, rozwiązać test, zostać zaskoczeni przez dźwięk szkolnego dzwonka. Kwestia strajku pojawia się dopiero w drugiej części, gdy podejrzewamy, że szkolna

pamięć została już uruchomiona na tyle mocno, że nie ma od niej łatwej ucieczki, a widzowie doświadczają emocji przywołanych wraz ze wspomnieniem lat spędzonych w placówkach oświatowych. Wtedy dopiero rozpoczynamy opowieść o proteście – pokazując jego uwikłanie społeczne, polityczne, ekonomiczne, zapraszamy widzki do przyjęcia perspektywy metapoziomu, do pozycji dystansu i krytycznego myślenia, z której zadajemy pytanie o kształt szkoły. Prosimy publiczność, by wyrażała opinie, zachęcamy widzów, by dawali sygnały o tym, co myślą, a niekiedy podejmowali decyzje o dalszych losach szkoły lub strajku – podobnie jak robili to obywatele i rządzący w trakcie wydarzeń z 2019 roku. Tym razem dzieje się to w bezpośredniej sprawczości. Jeśli osoby oglądające odmawiają podjęcia decyzji lub zaangażowania – również ta sytuacja pracuje w dalszej materii spektaklu, pokazując dobitnie, co się dzieje, gdy wszyscy milczą. Można powiedzieć, że jest to laboratorium partycypacji w mikroskali.

Oczywiście nie jesteśmy na tyle naiwni, by uznać, że zaangażowanie publiczności oddaje w pełni i w sposób niezapośredniczony jej stosunek do tematu. Działa przecież konwencja teatru, przyzwyczajenia widza do zasad uczestnictwa w spektaklu i bariery wynikające z ramy, w jakiej się znajdujemy. Jak z tym pracujemy?

Po pierwsze, od razu te przyzwyczajenia i zawikłaną sytuację uczestnictwa w spektaklu problematyzujemy i ją również poddajemy oglądowi oraz zachęcamy osoby uczestniczące do podejrzliwości. Po drugie, dbamy o to, by możliwość nieuczestniczenia, odmówienia, wycofania się i schowania zawsze była dana, a niekiedy też mogła znaczyć. Nieuczestniczenie również postrzegamy jako formę udziału. Po trzecie, staramy się świadomie budować relacje z widzem. Zastanawiamy się, na czym nam zależy – czy chcemy w jakiś sposób odtworzyć relację władzy? Kto ma ją mieć i jak przekroczyć

prostą, lecz niezwykle mocną sytuację, że w sztukach performatywnych niemal zawsze reżyserzy, twórczynie, inicjatorzy mają przewagę? Choćby taką, że znają zasady gry, mają wgląd w to, w jakiej strukturze się znajdujemy. Mając na względzie te ograniczenia, zawsze dużą część prób i przygotowań oraz testów z widzami poświęcamy refleksji nad tym, jak działa nasze zaproszenie, co ono widzkom daje, co zabiera, jakie widz ma możliwości, a jakie wydaje się mu/jej, że ma. Na ile sami jako twórcy jesteśmy gotowi na ryzyko, oddanie kontroli, co chcemy uzyskać, a co chcemy zbadać. Czy i jak bierzemy odpowiedzialność za reakcje widzki, także te nieprzewidywalne, i jak sobie z tym radzimy. To dylemat etyczny, partycypacyjny, ale i estetyczny. Widzowie często zapraszani są do udziału w strukturze lub sytuacji, której języka nie znają.

Estetyczne dylematy partycypacji

Opisywana już wcześniej sekwencja maszyny jest formalnie prosta. Są pytania, kamera, krzesła, mikrofony. Nawet brak odpowiedzi widza, odpowiedź negująca sens sceny, kłamstwo czy chrząknięcie – wszystko to z łatwością współgra rytmicznie i strukturalnie, wpisuje się w założony scenariusz. Trudniejsze jednak są sytuacje, w których prosimy publiczność o zaangażowanie, zaś rama jest mniej wyrazista, poziom kontroli po naszej stronie jest niższy.

Tak się dzieje w scenie, w której opowiadamy historie, mogące uruchamiać empatię, ale i kuszące opcją jej zatrzymania. To opowieści o momentach z dzieciństwa, szkoły, pracy oraz bliskich relacji, gdy ktoś chciał dla nas dobrze, a mimo to nas skrzywdził. Wszyscy poza opowiadającym mają w tym czasie możliwość zapisania na kartkach nazwy emocji – jednej lub wielu – którą odczuwają, wysłuchując historii. Zachęcamy do swobodnego i

nienormatywnego wyrażania emocji i przypisywania im poziomu odczuwania w skali od jeden do dziesięciu. To sprawia, że często na kartkach pojawiają się takie sformułowania jak „O kurwa! 7”, „Więcej z nią nie rozmawiam 5”, „Jestem w niebie 10”. Performerzy często improwizują, jednak ich opowieści są zwarte, dynamiczne i rytmiczne, co oczywiście jest efektem treningu, panowania nad konwencją i wypracowanych narzędzi. W drugiej części sceny zapraszamy widzów do udziału w tej akcji i podzielenia się swoimi historiami. Ludzie robią to chętnie. Widzą wiele korzyści – powołują się na kategorię swoistego „oczyszczenia” towarzyszącego nazwaniu i wypowiedzeniu (często po raz pierwszy) wspomnień. Wystąpienie z historią w roli performerki daje poczucie sprawczości, którego często nie mieli w rekonstruowanych sytuacjach. Uruchamia się mechanizm rozpoznany już przez teatr społeczny i pedagogikę teatru. Dzielenie się historią z pozycji sceny, w zaproponowanej teatralnej konwencji uprawomocnia doświadczenie, uwidacznia je, pozwala uzyskać nad nim kontrolę. Wiele osób – co słyszymy po spektaklach – czuje również, że ich historia jest przyczynkiem do wprowadzenia ważnego tematu społecznego i argumentem w publicznej dyskusji o potrzebie zmiany.

Opowieści widzów i widzek nie zawsze są dynamiczne, rytmiczne, niekiedy zawiłe, niezbyt zrozumiałe, pozbawione puent, rozlewające się w czasie. Dla całej publiczności i dla nas to także bardzo pouczające ćwiczenie z empatii, ćwiczenie z partycypacji rozumianej jako pozwolenie na współkształtowanie akcji i dzielenie się władzą dramaturgiczną lub reżyserską. Projektujemy wiele podobnych sytuacji, w których widzowie mają szansę rozbić dynamikę dramaturgii. Często rozbicie to dzieje się nieoczekiwanie i dowodzi, że udało się zbudować kontakt i uruchomić poczucie sprawczości. Zależy nam na umożliwieniu takiego doświadczenia i testowaniu możliwości partycypacyjnych. To nas same jako twórczynie mobilizuje do czujnego badania swoich emocji i reakcji w kontakcie z widzami, ich chęcią

partycypowania, ich sposobem wnoszenia treści i obecności.

Igor Stokfiszewski w książce *Prawo do kultury*, w rozdziale *Przekroczyć uczestnictwo* pisze o tym, że właściwie powinniśmy pomyśleć o partycypacji po partycypacji i w sposób bardziej konsekwentny i radykalny sprawdzać możliwości wynikające z rozwijania paradygmatu uczestnictwa, nawet, a może zwłaszcza za cenę dzielenia się przywilejem decydowania o ostatecznym kształcie danej sytuacji społecznej czy artystycznej (2018, s. 257-271). Jeśli rzecz odnieść do sztuki społecznej, to można rozpatrywać partycypację nie tylko jako horyzont pracy z szeroką publicznością czy strategię włączania w sytuację sceniczną podmiotów i głosów mało słyszanych czy różnorodnych. Partycypacja jest też ryzykiem rozbicia wizji, struktury i założeń działania. Wymaga odejścia lub przynajmniej rozluźnienia prymatu estetycznej doskonałości i spójności. Partycypacja po partycypacji nie może odbyć się bezkosztowo względem języka sztuki.

Manipulacja, prowokacja, partycypacja

Nieustannie towarzyszącym nam pytaniem przy prowokowaniu doświadczeń i zastawianiu pułapek jest pytanie o manipulację i przemoc. Czy wciągając widza bez jego zgody, bez poczucia kontroli nie tworzymy nierównej sytuacji? Czy nie wykorzystujemy jego bezradności, niewiedzy, uległości oraz czy nie dostosowujemy jego reakcji do własnych celów?

Zależy nam na sprawdzaniu różnych wariantów, przy jednoczesnej trosce o możliwie szczere komunikowanie założeń. Ciekawi nas podobieństwo sytuacji performatywnych do życia społecznego. W codziennym funkcjonowaniu w społecznym systemie nasza wiedza czy możliwość kontroli rzeczywistości również zwykle są niepełne. Zakładamy, że artystyczna translacja

społecznych warunków i zapraszanie widzów do doświadczania emocji związanych z niedoborem władzy, wiedzy, a nawet podmiotowości oraz nieustanne zwracanie ich uwagi na to, że tak właśnie jest w życiu pozaspektaklowym, wzmacnia krytyczne myślenie, a ostatecznie również umiejętność rozumienia własnej tożsamości i kondycji. W myśl przywołanej już wiary w dialektykę świata, zależy nam również na ujawnianiu „ślepych plamek" – tych miejsc życia społecznego, które wymykają się pytaniu o dobry wybór i właściwe rozwiązania.

Żeby wyjaśnić ten mechanizm, przywołam przykład z performansu *Wyspa. Wszyscy jesteśmy rozbitkami*[9]. Fabularnym punktem wyjścia do spektaklu jest powieść Sigríður Hagalín Björnsdóttir, w której głównym motywem jest tajemnicze odcięcie Islandii od świata. Znika internet, łączność telefoniczna, nie lądują samoloty, nie ma żadnych dostaw, wieści, możliwości ruchu. Początkowe zdziwienie przeradza się w niepokój, panikę, a wreszcie katastrofę. Zaczyna brakować jedzenia, leków, informacji, na ulicach wybuchają zamieszki, następuje chaos organizacyjny i decyzyjny. W spektaklu sytuację przenieśliśmy do Polski i uzupełniliśmy o wątek wyspy, która zostaje odkryta na Bałtyku i daje szansę na pomieszczenie i wyżywienie dwunastu milionów ludzi, czyli mniej niż jednej trzeciej populacji. Kulminacyjnym momentem spektaklu jest więc informacja o wyspie oraz konieczność szukania rozwiązań. Rząd abdykuje. Do tego momentu performans jest snutą przez nas opowieścią, reprezentacją teatralną.

Performans powstał w pandemii, punktem wyjścia dla niego był spektakl grany na żywo, o tym samym tytule. Przenieśliśmy go do internetu, wiedząc, że chcemy zachować element partycypacji, a nawet go wzmocnić. Pandemia boleśnie zaktualizowała historię. Wcześniej była ona głównie opowieścią o tym, jak społeczeństwo usprawiedliwia podział klasowy, w jaki sposób

kategoria przydatności, produktywności często niezauważalnie determinuje wykluczenie lub społeczne podziały i nierówności.

W pandemii, gdy zostaliśmy zamknięci w domach, zaczęły pojawiać się w mediach informacje o zbyt małej liczbie łóżek szpitalnych, a potem respiratorów. W niektórych krajach Europy, gdzie służba zdrowia znajdowała się na skraju wydolności, zaczęto podejmować decyzje o tym, kto zostanie podłączony do respiratora, na podstawie weryfikacji przydatności. W tym kontekście wyspa stała się jeszcze bardziej sugestywna metaforą.

W drugiej części *Wyspy* widzowie podzieleni zostają na pokoje i dowiadują się, że przejmują właśnie zadania rządu. Każdej grupie towarzyszy jedna performerka, pełniąc funkcję sekretarza. Widzki losują role odpowiadające funkcjom w państwie: ministra kultury, zdrowia, premiera, ministra cyfryzacji, rzecznika praw obywatelskich etc. Mają odbyć naradę, w trakcie której wypracują rozwiązanie i sposób zakomunikowania go społeczeństwu. W pokojach sekretarze zapisują przebieg rozmów, pod koniec narad, jeszcze przed sformułowaniem przemówień, odczytują je grupom jako rodzaj informacji zwrotnej. Wysłuchanie tej subiektywnej transkrypcji często uświadamia uczestni(cz)kom, jak łatwo wpadają w nowomowę polityczną, jak szybko przejmują dyskurs społecznej inżynierii. To moment otrzeźwienia, jeden z wielu strumieni zimnego prysznica, jakie fundujemy publiczności. Konieczność wzięcia pod uwagę wielu czynników i podejmowania bardzo złożonych decyzji, z których żadna nie jest prosta, sprawia, że naradom, przemówieniom i głosowaniu towarzyszą wielkie emocje. Widzowie reagują różnie, na ogół jednak podejmują wyzwanie. Często próbują wymykać się zadaniu, protestują, podważają etyczność tego eksperymentu na każdym jego etapie. Ale i decydują się mimo wszystko wziąć odpowiedzialność za przeprowadzenie rozwiązań, znalezienie „mniej złych” opcji. Wiele się w tych

naradach ujawnia: postaw, wartości, strategii. Widzowie stają się performerami: wygłaszają mowy, proponują różne wyjścia. Następnie odbywa się głosowanie w celu wybrania jednego z nich. Zostaje ono przez zwycięski rząd zaaplikowane w grupie wszystkich widzów i performerów, tak by (proporcjonalnie) maksymalnie jedna trzecia ludzi została dopuszczona do wyjazdu na wyspę.

Finał to wielkie emocje: osoby, które na skutek wdrożenia rozwiązania mają nie jechać na wyspę, zostają wyrzucone z zoomowego spotkania (w wersji na żywo wyproszone ze sceny) i trafiają do innej przestrzeni, gdzie słyszą propagandowe przemówienie o istotności wsparcia na zapleczu i o tym, że będą teraz wykonywać niewidoczną pracę na rzecz społeczeństwa, z której, co prawda, sami nie skorzystają, ale które pomoże przetrwać innym. Jest to narracja o poświęceniu, uległości i nierówności, napisana w oparciu o teksty przemówień polskich polityków z ostatnich lat. Performans kończy się, pozostawiając widzów z emocjami, ale i zaproszeniem do rozmowy po zakończeniu wydarzenia.

W trakcie tych rozmów osoby uczestniczące często mówią, że *Wyspa* prowokuje ich do myślenia, jest lekcją komunikacji, wyobraźni, oporu i autorefleksji, zachętą do namysłu nad pozornie gładkimi narracjami usprawiedliwiającymi wykluczenie, nierówność i przemoc. Nakłuwaniem gładkich powierzchni. Można oczywiście zarzucać tej formule zmuszanie widzów do działania bez zapytania ich o zgodę i gotowość. W przypadku tej części postanowiliśmy świadomie użyć tych właśnie okoliczności, widząc w nich podobieństwo do sytuacji kryzysowych, wymagających reagowania, komunikowania i decydowania (nie tylko o sobie) bez wystarczającej wiedzy, kompetencji, czasu, rozeznania.

Ta akcja jest pułapką – widzowie wpadają w sytuację bez kontroli, odzyskują

ją stopniowo, także poprzez własny opór. Gdy to oni/one kształtują rozwiązania, przemówienie i dalsze losy performansu, my także, jako twórczynie, właściwie tracimy kontrolę: na poziomie symbolicznym i dramaturgicznym.

Sekwencja, oparta na konieczności podjęcia jakiejś drogi bez wiedzy, co jest możliwe, co okaże się dobre, to sytuacja *nomen omen* laboratoryjna, sztuczna, jednak – jak to bywa w performansie opartym na instrukcji – ma ona moc wywoływania prawdziwych emocji i doświadczania prawdziwych konfliktów wewnętrznych.

Pułapka działa – kiedy w nią wpadamy, tak czy inaczej trzeba szukać drogi wyjścia. Nawet jeśli odmawia się udziału, zabrania głosu, podjęcia akcji – powoduje to najczęściej namysł nad okolicznościami, wobec których jest się postawionym. Zaplątani w sieć, przestajemy zaprzeczać temu, że coś krępuje nasze ruchy. Potrzeba jakiejś strategii. Gdy potem ktoś zadaje pytania o tę strategię, powody jej obrania i towarzyszące temu konsekwencje emocjonalne, intelektualne, komunikacyjne, społeczne (w mikroskali społeczności widzów), to można mieć nadzieję, że jest to doświadczenie zwiększające poziom refleksji. Podtytuł spektaklu: *Wszyscy jesteśmy rozbitkami* zachęca do zmierzenia się ze smutną prawdą o kondycji ludzkiej – wszyscy jako społeczeństwo jesteśmy w kryzysie. Nie ma idealnych recept i rozwiązań, ale krytyczne myślenie, bycie w kontakcie ze sobą samym/samą w sytuacjach trudnych i niezrozumiałych, a także możliwie solidarne, równościowe i niewykluczające nikogo działania są jedyną opcją na ocalenie godności. W naszym odczuciu teatr poruszający się na pograniczu tego, co indywidualne i tego, co polityczne może służyć pobudzaniu tych trzech wartości: krytycznego myślenia, zdolności do bycia w kontakcie ze sobą, własnymi emocjami, potrzebami i doświadczeniem oraz nastawienia na

budowanie solidarnej wspólnoty.

Jeśli chcemy angażować publiczność w praktyki performatywne, to właśnie po to.

Podsumowanie

W praktyce LTS-u związanej z włączaniem publiczności kluczowe znaczenie mają:

– Doświadczenia, czyli sytuacje angażujące odczuwanie i wyobrażanie, wywoływane przez pytania, historię lub wciągnięcie widzki w akcję performatywną bądź rekonstrukcję zdarzeń.

– Pułapki, które rozumiemy jako rodzaj scenariusza dramaturgicznego czy sieci, w którą wpadają emocje, myśli, ciała, reakcje widzów oraz performerów.

– Poddawanie namysłowi tego, jaki rodzaj relacji z widzem/widzką chcemy powołać.

– Przywoływanie i dekonstruowanie historii, zdarzeń, mechanizmów społecznych, aplikowanie lub odtwarzanie ich w performatywnej teraźniejszości.

– Działanie na granicy tego, co indywidualne/psychologiczne i tego, co polityczne/społeczne przy założeniu, że są to nierozłączne poziomy.

– Stosowanie prowokacji, ale unikanie manipulacji (lub trwania w niej) poprzez dawanie widzkom impulsów (czasu, przestrzeni, zachęty) do przyglądania się własnym odruchom, reakcjom i odnoszenia się do nich z

wyrozumiałością, pewną dozą akceptacji, ale też krytycznego ich weryfikowania.

– Stawianie pytań, pluralizowanie perspektywy między innymi przez uruchomienie kół dialektycznych, w których tezy i antytezy ścierają się ze sobą. Uważamy, że wobec braku rozwiązań idealnych przyglądanie się tematowi z wielu stron wzmacnia wrażliwość społeczną i otwartość.

– Zapraszanie widzów do współdziałania w formule precyzyjnie wyznaczonych ram estetyczno-formalnych, jak i otwarcie na taką ingerencję widzów, która może doprowadzić do rozpadu formy, co będzie skutkować nudą, rozbiciem dramaturgii, przedłużeniem akcji, koniecznością znoszenia niewygodny i utraty kontroli.

– Uspołecznianie tematów spychanych poza widoczność i słyszalność (obarczonych przemocą, opresją, dyskryminacją, niedocenieniu) w celu wzmacniania politycznej woli, sprawczości i demokracji w mikroskali.

Ten tekst nie powstałby, gdyby nie wieloletnie rozmowy z moimi współpracownikami i współpracowniczkami z zespołu Laboratorium Teatralno-Społecznego. Wiele wyrażonych tu myśli to efekt wspólnej refleksji.

W tekście używam naprzemiennie różnych form gramatycznych. Piszę o widzach, widzkach, publiczności, osobach uczestniczących. Używam tych form razem, naprzemiennie, w nawiasach. Wiem, że nadal nie wyczerpuje to potrzeby uwzględnienia wszystkich podmiotów, jednak decyduję się na tę formę jako na przejściową, do czasu, gdy będę w stanie wystarczająco sprawnie i świadomie używać w artykułach naukowych neutratywów lub

jeszcze bardziej wkluczających zaimków osobowych.

Artykuł jest poszerzoną wersją referatu wygłoszonego na seminarium naukowym *Strategie angażujące w przestrzeni sztuk performatywnych. Metodologia badań, mapowanie, etyka, demokracja* zorganizowanym w 2021 roku przez Katedrę Teatru i Sztuki Mediów na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa UAM we współpracy z „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”. Autorką koncepcji seminarium była dr Agata Siwiak.

Wzór cytowania:

Ogrodzka, Dorota, *Prowokatorzy doświadczeń, praktyczki pułapek*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 168, DOI: 10.34762/bmnw-gp38.

Autor/ka

Dorota Ogrodzka (doti.piwowarska@gmail.com) – artystka społeczna, pedagożka teatru, reżyserka, trenerka i badaczka. Wiceprezeska Stowarzyszenia Pedagogów Teatru, z którym prowadzi niezależne miejsce teatralne Szkoła oraz realizuje autorskie projekty artystyczno-społeczne i edukacyjne. Naukowo związana przez lata z Instytutem Kultury Polskiej UW, gdzie pisała doktorat i gdzie od czternastu lat prowadzi zajęcia, oraz z Polsko-Japońską Akademią Technik Komputerowych. Założycielka i reżyserka Laboratorium Teatralno-Społecznego, stypendystka MKiDN. Współpracuje z wieloma polskimi teatrami i instytucjami. Jest jedną z kuratorek programowych SLOT Art Festival, stale współpracuje z Towarzystwem Inicjatyw Twórczych „ę”, Centrum Edukacji Obywatelskiej, Krytyką Polityczną i Szkołą Liderów. Członkini międzynarodowej sieci Reshape programującej nowe rozwiązania dla sektora kultury i sztuki. Pisze i publikuje oraz rozmyśla i rozmawia na temat sztuki partycypacyjnej, sztuki społecznej oraz kategorii nowego uczestnictwa. Numer ORCID: 0000-0002-9992-4726.

Przypisy

1. Oczywiście kwestia demokracji, współdecydowania i partycypacji w takich zespołach jest

osobnym tematem. O paradoksach, trudach i próbach funkcjonowania w sposób niehierarchiczny i równościowy, z uwzględnieniem potrzeb, chęci i ograniczeń wszystkich członków, a zarazem w zgodzie ze swoimi celami, dodatkowo w warunkach kapitalizmu, pisze obecnie w Instytucie Kultury Polskiej UW pracę magisterską nasza koleżanka z zespołu, Iga Dzięgielewska.
2. *Kurs bezpieczeństwa i higieny społeczeństwa*, reż. zbiorowa, Laboratorium Teatralno-Społeczne/Stowarzyszenie Pedagogów Teatru, Warszawa 2016.
3. O wypieranych społecznie emocjach przenikliwie pisze Tomasz Stawiszyński, między innymi w książce *Ucieczka od bezradności.*
4. O sprawczości sztuki, z inspiracji koncepcją i myślą Alfreda Gella napisała niedawno znakomitą książkę Weronika Plińska (2021).
5. Problematyczności wezwań do widza i możliwości przekroczenia teatralnej konwencji w kwestiach uzyskania sprawczości wobec akcji spektaklu poświęcony jest (między innymi) spektakl Wojtka Ziemilskiego, *Come Together*, Teatr Studio w Warszawie, premiera: 24 lutego 2017.
6. O napięciu pomiędzy emancypacyjnym i terapeutycznym wymiarem tej praktyki i jej utowarowieniem pisze w swojej książce *Wyspa spokoju* Zuzanna Ziomecka (2021).
7. *Lekcje oporu*, reż. Dorota Ogrodzka, Laboratorium Teatralno-Społeczne/Stowarzyszenie Pedagogów Teatru, premiera: 15 grudnia 2020.
8. Kwestii uczestnictwa w wydarzeniach transmitowanych lub realizowanych online, w tym kwestii intymności poświęcony jest blok pod tytułem*Nowe uczestnictwo* pod redakcją Doroty Ogrodzkiej, „Dialog” 2021 nr 7-8.
9. *Wyspa. Wszyscy jesteśmy rozbitkami*, reż. Dorota Ogrodzka i zespół, Laboratorium Teatralno-Społeczne/Stowarzyszenie Pedagogów Teatru, premiera: 27 czerwca 2019, wersja online: 7 listopada 2020. Inspiracją spektaklu była książka Sigríður Hagalín Björnsdóttir *Wyspa*.

Bibliografia

Derrida, Jacques, *Farmakon*, [w:] tenże, *Pismo filozofii*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo Inter esse, Kraków 1992.

Dukaj, Jacek *Tak wymienia się rdzeń duszy*, „Gazeta Wyborcza”, 9 maja 2020, https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,25929950,tak-wymienia-sie-rdzen-duszy-nowy-esej-jacka-dukaja.html [dostęp: 20 X 2021].

Gell, Alfred, *Art and agancy. An anthropological theory*, Oxford University Press, Oxford 1998.

Kabat-Zinn, Jon, *Życie. Piękna katastrofa*, przeł. D. Ćwiklak, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2009.

Kübler-Ross, Elisabeth, *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, przeł. I. Doleżał-Nowicka, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 1998.

Nath Than Thich, *Cud uważności*, przeł. G. Draheim, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2015.

O'Doherty, Brian, *Inside the white cube. The ideology of the gallery space*, University of California Press, Oakland 2000.

Plińska, Weronika, *Sprawczość sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2021.

Sansi, Roger, *Art, anthropology and the gift*, Routledge, New York 2014.

Sigríður Hagalín Björnsdóttir, *Wyspa*, przeł. J. Godek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.

Solnit, Rebecca, *Matka wszystkich pytań*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2021.

Solnit, Rebecca, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, przeł. A. Dzierzgowska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2017.

Stokfiszewski, Igor, *Prawo do kultury*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Ziomecka, Zuzanna, *Wyspa spokoju. Jak mindfulness pomaga w trudnych sytuacjach*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021.

Żmijewski, Artur, *Sztuka publicznej możliwości*, [w:] *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

Źródło: *https://didaskalia.pl/pl/artykul/prowokatorzy-doswiadczen-praktyczki-pulapek*