didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
DOI: 10.34762/6r1n-bc15
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wytworczosc-praktyki-artystyczne-w-performansie-instytucjonalnym-na-przykladzie-powstawania

/ INSTYTUOWANIE

Wy/twórczość. Praktyki artystyczne w performansie instytucjonalnym na przykładzie powstawania spektaklu „Malina”

Agata Skrzypek | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Creative Manufacturing. Artistic Practices in Institutional Performance on the Example of the Creation of the Performance *Malina*.

The aim of this article is to analyse the process of creation of the *Malina* (*Raspberry*) project (2018) through the prism of the assumptions of the *Placówka* (*Outpost*) programme of the Theatre Institute in Warsaw, which had a nurturing and disciplinary function towards the selected project. Starting from the definition of the relation between the group of female artists and the institution as subjects meeting in a moment of ‘career coupling’, the author reflects on how both parties interpreted the implementation of the idea of a long-term, laboratory-based creative process, including the consent to suffering a ‘productive failure’. The main body of the article revolves around establishing the reasons and consequences of the residents’ failure to exercise their right to create an open, experimental form of the *work-in-progress* kind. Supported by the knowledge gathered during the rehearsals for the performance and the interviews conducted, the author indicates how economic and communicative difficulties translated into decisions regarding the organisation of the theatrical process.

Keywords: institutional critique; creative process; productive failure; *Malina*; „Placówka”

„Spójność pracy artystycznej nie zależy od bezpośredniej relacji między procesem a produktem. Spójność jest efektem nieustannej płynności między wykonywaniem działania i jego obserwacją” (Chauchat, 2018, s. 31).

1.

Performans instytucjonalny rozumiem jako szereg działań, które podejmuje instytucja publiczna dla osiągnięcia zapisanych w swojej misji celów. Synonimiczne mogłoby tu być także sformułowanie: „wystawione na widok podejmowane raz po raz wysiłki”, gdyż istotne będą dla mnie powtarzalność czynności, eksploatacja zasobów (materialnych, kognitywnych, afektywnych) oraz akt komunikowania na zewnątrz, że instytucja jest w pewnym procesie pracy. Wśród działań składających się na performans instytucjonalny znajduje się m.in. organizacja praktyk artystycznych, której przyjrzę się bardziej szczegółowo na przykładzie projektu *Malina* (2018). Zasady jego przebiegu jako procesu twórczego oraz specyficzną narrację programowo-medialną wyznaczał i wytwarzał program „Placówka” Instytutu Teatralnego w Warszawie, powołany do istnienia w 2015 roku, za dyrekcji Doroty Buchwald i jej zastępcy, profesora Dariusza Kosińskiego. Choć w trakcie procesu pracy nieporozumienia rysowały się również na linii twórczynie–organizatorzy, chcę pomyśleć o kształtujących *Malinę* warunkach nie jako o więzach krępujących kreatywność czy wzmagających konflikt – a więc działającego normatywnie i dyscyplinująco reżimu performansu – lecz również przez pryzmat odpowiedzialności i pieczy, jaką roztacza nad swoim projektem instytucja. Wobec oczywistej dysproporcji między państwową instytucją a grupą artystek, jeśli chodzi o zakres kompetencji, władzy, zasobów i wpływów, chcę przyjrzeć się tej relacji przez pryzmat schematu

„sprzężenia karier", polegającego na tym, że obie związane ze sobą zawodowo strony poprzez współpracę na pewnym etapie swojej ścieżki kariery realizują dzięki sobie odrębne cele – zbliżając się do tego, co w ich środowisku postrzegane jest jako zawodowy sukces[1]. Sprzężenie karier dotyczy relacji takich podmiotów, które nie mają równych statusów materialnych czy uznaniowych, ale które, w obrębie określonego branżowego scenariusza, mogą być dla siebie nawzajem wsparciem, jeśli zostanie zachowana równowaga zysków. Dla instytucji będzie to zdobycie grantu na dalszą działalność lub, jak w przypadku Instytutu Teatralnego, środowiskowe uznanie go za ośrodek prowadzący innowacyjną działalność opiekuńczo-inkubacyjną wobec projektów, których realizacja byłaby niemożliwa gdzie indziej[2]. Dla artystek-rezydentek zaś byłby to rozwój oraz jego świadectwo w postaci dzieła. Sukces rezydentek będzie argumentem dla instytucji, by kontynuować program na coraz wyższym poziomie, czego wyrazem może być, na przykład, prowadzenie sezonowej ewaluacji i wdrażanie rozwiązań problemów w niej podniesionych; z kolei sprawność organizacyjna instytucji oraz nazwiska artystek, które już swoją rezydencję w niej odbyły, będą zachętą dla kolejnych aplikujących. Elementem aktywnej fazy kooperacji jest także sprzężenie reputacji, aspekt kluczowy w środowisku teatralnym od dawna, ale dopiero na fali #MeToo od 2017 roku, wzmaganej wraz z kolejnymi call outami i ujawnieniami nadużyć w procesie pracy, zyskujący widzialność jako argument decydujący o podejmowaniu współpracy. W niniejszym artykule przyjrzę się, jaka relacja zawodowa wykształciła się między rezydentkami tworzącymi *Malinę* a Instytutem Teatralnym, czego wyrazem będzie sposób, w jaki obie strony interpretowały realizację idei zawartych w regulaminie konkursu – w tym przyzwolenia na stworzenie otwartej formy w rodzaju szeroko rozumianego *work in progress* oraz poniesienia „produktywnej porażki".

„Placówka” nagromadziła wokół siebie kilka interesujących glos i analiz, które tworzą (a zarazem zajmują) przestrzeń oraz strategie opowiadania o procesie pracy lub z wewnątrz tego procesu. Należą do nich krytyczne refleksje Moniki Kwaśniewskiej wyniesione z uczestnictwa w ostatnim z czterech pokazów „serialu-performansu hafciarskiego”, partycypacyjnego projektu *Flaga nr 5* pod egidą Moniki Drożyńskiej (2017). Projekt uznawany za „nieudany” – ze względu na jego siermiężną, niezdyscyplinowaną formę i spiętrzające się konteksty, które nie znajdowały stabilnego podłoża – stał się dzięki tekstowi Kwaśniewskiej ważnym przykładem odśrodkowego rozbrajania warunków instytucjonalnych i grania z reżimem ramy teatralnej. *Flaga nr 5* dołącza zatem do grupy tego rodzaju wydarzeń performatywnych, które ujawniają system sztuki jako „dynamiczny, nigdy niemogący się w pełni ukonstytuować” (Keil, 2017), jako „istniejący porządek, w którym momenty instytucjonalizacji i deinstytucjonalizacji nieustannie nachodzą na siebie nawzajem” (tamże), a samo zorganizowanie konkursu czy też programu rezydencjalnego jako nieneutralną, osadzoną w konkretnym kontekście politycznym, „opartą […] na czyjejś mniej lub bardziej arbitralnej decyzji, na performatywnym akcie wytwarzania danej struktury czy relacji oraz na przyjętej konwencji” (tamże).

Tej samej rezydencji poświęcona została także praca magisterska Karoliny Niemiec-Gustkiewicz, aktorki i uczestniczki performansu, dokumentującej proces twórczy i na bieżąco poddającej refleksji także to, co wydarzało się podczas performansów (2017). Praca ta naświetla projekt ze strony dostępnej wyłącznie twórcom, realizatorom czy organizatorom (nierzadko nieświadomym wzajemnych opinii). Zestawiając ze sobą oba teksty, zobaczyć można wyraźnie moc akademickiego głosu krytycznego, który potrafi nadać powagę i znaczenie temu, co skrywa relacje pełne niedopowiedzeń, stresu i konfliktów. Jednocześnie nie jest to z mojej strony zarzut do którejkolwiek ze

stron: wspominam o tej rozbieżności, ponieważ wyraźnie pokazuje, że badanie procesu różni się od badania efektu właśnie dlatego, że są to odrębne sprawy – co nie znaczy, że nie mogą pozostawać ze sobą w relacji.

W przypadku projektu *Refrakcja. Choreografia spojrzeń* (2021), prócz wieńczącego rezydencję spektaklu Weronika Pelczyńska, Patrycja Kowańska i Magda Fejdasz przeprowadziły kolektywny wywiad dotyczący praktyk choreograficznych w kontekście instytucjonalnych urządzeń życia kulturalnego w Polsce. Już w trakcie trwania projektu do podzielenia się przemyśleniami z choreograficznej pracy w instytucjach teatralnych została zaproszona (za zasadzie dobrowolności) duża grupa osób mająca w tym obszarze doświadczenie – ich głos także miał budować spektakl. Zapis rozmowy poprzedzony jest opisem metody zastosowanej do moderowania dyskusji. Ta była przede wszystkim praktyką „kolektywnego ja" – dopiero później została uporządkowana i zredagowana w formie wywiadu[3]. Program Instytutu Teatralnego jako „odpowiedź na potrzebę istnienia placówki umożliwiającej artystom eksperymentującym długofalową pracę" (Paprocka, 2015) zainicjował zatem nie tylko szereg procesów twórczych, ale też powstanie kilku perspektyw na styku teorii i praktyki, problematyzujących lub dokumentujących przebieg tychże procesów.

Artykuł ten jest częścią mojej rozprawy doktorskiej dotyczącej horyzontalnych modeli pracy twórczej. Poświęcam w niej *Malinie* kilka rozdziałów, analizując drobiazgowo rozmaite aspekty, które kształtowały przebieg tego projektu – w tym dobór narzędzi artystycznych, podział obowiązków, organizację pracy wewnątrz zespołu, czy to, w jaki sposób niektóre decyzje, strategiczne dla przebiegu prób, rezonowały w spektaklu estetycznie i politycznie. Drobiazgowo, ponieważ staram się nie pomijać aspektów, które wielu osobom (na przykład mającym duże doświadczenie w

praktyce teatralnej) mogą wydawać się oczywiste i powszechnie znane, a przecież nawet jako takie mają swoje konsekwencje. Poniższe akapity dotyczą najszerszej ramy *Maliny*, czyli spotkania artystek freelancerek z narodową instytucją kultury finansowaną ze środków budżetu państwa. Siłą rzeczy nie zdołam w tym miejscu szczegółowo omówić wszystkich pojawiających się i krzyżujących w tym obszarze zagadnień, na przykład dotyczących rezultatów i metod pracy artystycznej, lecz nie chcę rezygnować z zaznaczania, że temat rozgałęzia się w wielu kierunkach. Celem tekstu nie jest znalezienie remedium na postawione tu problemy komunikacyjne czy ekonomiczne, a raczej spojrzenie na nie z perspektywy instytucjonalnych zasad organizujących proces poszukiwań teatralnych. Dodam też, że samo pisanie o procesie twórczym rządzi się swoistą specyfiką, lubi wymykać się akademickiej dyscyplinie spójności i jednolitości wywodu: wymaga dużo miejsca na opisy i objaśnienia, żonglowania perspektywami badawczymi i cierpliwości, z których to powodów wydaje mi się równie pociągające (badawczo), co ryzykowne (z punktu widzenia kryteriów naukowości). W toku pisania zaczynam zauważać, że opowiadanie o procesie zyskuje, gdy polega nie tyle na dramaturgicznej eliminacji wątków czy arbitralnym dzieleniu spraw na ważne i przypadkowe, ile na dowartościowaniu wielości zmiennych, które mniej lub bardziej intensywnie odbijają się na przebiegu pracy twórczej.

2.

Spektakl *Malina* (2018) współtworzyły[4]: Marta Malikowska, Anka Herbut, Agata Siniarska, Maja Skrzypek, Maniucha Bikont, Nastia Vorobiova, Aleksandr Prowaliński oraz Tomasz Leszczyński ze Stowarzyszenia Twórców „Cztery wymiary to dla nas za mało". Brody – element charakteryzacji – wykonały Edyta Dobiec i Maja Kłopotowska. Od 2019 roku w dalszej

eksploatacji spektaklu Agatę Siniarską zastępuje Karolina Kraczkowska, a dublurę za Maniuchę Bikont wykonuje okazjonalnie, w razie konfliktu terminów, Joanna Halszka Sokołowska. *Malinę* zainicjowała Marta Malikowska. Współpracę dramaturgiczną i merytoryczną, potrzebną także do napisania skutecznego wniosku na realizację projektu w ramach programu „Placówka", zawiązała z Pawłem Mościckim. Na etapie aplikacji do współpracy zaprosiła Agatę Siniarską, Maniuchę Bikont i Maję Skrzypek, oddając projekt od razu pod opiekę producencką Stowarzyszenia „Cztery wymiary to dla nas za mało". Ostatecznie muzykę tworzyła wyłącznie Bikont (we wniosku widnieje także inne nazwisko), a miejsce Mościckiego jako dramaturżka zajęła Anka Herbut. Ja w ostatnim okresie powstawania projektu (październik-listopad 2018) brałam udział w próbach w roli obserwatorki uczestniczącej. Swoją opowieść o projekcie opieram więc zarówno na własnym doświadczeniu, pamięci, zebranym materiale wizualnym oraz sporządzonych notatkach, jak i na rozmowach, które przeprowadziłam z twórczyniami w 2020 roku.

W *Malinie* ucieleśnioną formę miały przybrać ideały siostrzeństwa (kobiecej solidarności) przefiltrowane przez dalekowschodni system ćwiczeń. Punktem wyjścia dla Malikowskiej, prócz życiorysu i działalności Maliny Michalskiej, były związki między technikami medytacji i metodami gry aktorskiej. W przedstawionym organizatorom „Placówki" wniosku aktorka zauważa, że coraz więcej osób związanych z teatrem włącza praktyki różnych wschodnich tradycji do prób czy własnych ćwiczeń, ponieważ podnoszą one samoświadomość i polepszają kontakt z ciałem. Nie bez znaczenia pozostaje tu także coraz mocniejsza pozycja choreografii we współczesnym teatrze, będąca z jednej strony dowodem na potrzebę stworzenia osobnej przestrzeni dla tej dziedziny sztuki w Polsce (nad czym toczy się już wiele dyskusji), z drugiej drogowskazem ku zmianom estetyczno-politycznym, dokonującym się

na gruncie teatralnych procesów pracy.

Dla uporządkowania wątków i idei, na których wspierał się projekt, zaglądam do aplikacji, którą Malikowska przedstawiła organizatorom programu „Placówka" – Instytutowi Teatralnemu w Warszawie. Tam najpełniej wyraża, jakie możliwości wyrastają z podjęcia tematu praktykowania jogi w teatrze oraz jak wyobraża sobie swój rozwój w procesie:

> Znaczenie jogi polega przecież na tym, że prowadzi ku nowym horyzontom wiedzy i doświadczenia, ma pomagać mi jako aktorce stać się bardziej spełnionym i otwartym na świat człowiekiem. A także kimś gotowym na zmianę własnej pozycji i roli w obrębie teatru. Joga nie jest dla jedynie mnie zbiorem technik czy tematem do omówienia, ale drogą samorozwoju jako aktorki, która poszukuje poszerzenia swoich możliwości. Chcę być artystką w pełnym wymiarze: reżyserką, aktorką, badaczką. Chcę też być artystką organizującą przestrzeń spotkania z innymi twórcami, stąd obecność w projekcie współpracowników zajmujących się tańcem, muzyką tradycyjną czy filozofią. Wszystko zaczyna się więc od ciała praktykującego medytację, którego przeżywanie świata jest w stanie przekształcać zastane hierarchie, ograniczenia i przyzwyczajenia. Przy odpowiednim treningu staje się ono polem eksperymentu zarówno artystycznego, jak i antropologicznego (Malikowska, 2017)[5].

Zwróćmy uwagę na to, że w powyższym fragmencie kwestia podjęcia procesu twórczego płynnie łączy się z pracą tożsamościową oraz że zmierza ku wytworzeniu pewnej wspólnoty myśli i praktyki teatralnej, która miałaby

(symboliczną lub nie) moc sprawczą. Dla Malikowskiej ćwiczące, poruszające się i oddychające razem ciała mogą stać się poruszycielami zmiany społecznej – czym w swoich badaniach nad ruchami oporu zajmowała się wówczas i co rozwija nadal także Anka Herbut. Zmiana ta dotyczyłaby rozmiękczenia utrwalonych hierarchii i ograniczeń, sprawienia, by stały się podatne na przekształcenia, czyli: celem nie byłoby tu utworzenie kompletnego „projektu pozytywnego", który stanowiłby trwały zamiennik obalonych struktur, tylko działanie mniej uchwytne, polegające na upłynnieniu zmurszałych przyzwyczajeń, nadal zakładające pewną otwartą formę.

Wśród założeń projektu ważne miejsce zajmuje przypomnienie postaci Maliny Michalskiej, pierwszej polskiej propagatorki jogi[6]. Malikowska podnosi temat wpływu jej filozofii uprawiania jogi – jako afirmacji odpoczynku, od którego zostaliśmy odłączeni i sami sobie odmawiamy. Podkreśla, że zajęcia Maliny przyciągały przede wszystkim wielkomiejską inteligencję: lekarzy, prawników, dziennikarki, artystów (w tym np. Annę Świrszczyńską) i były prekursorskie względem dzisiejszego stylu życia klasy kreatywnej. Jak pisze autorka wniosku:

> [Michalska] zastanawiała się zresztą, w jakiej mierze „Euro-joga" jest wypaczeniem, a w jakiej rozwinięciem wielowiekowej tradycji. W spektaklu chciałabym spojrzeć na ten problem od nieco innej strony: w jakim stopniu praktykowanie jogi jest dla przedstawicieli Zachodu sposobem na uleczenie historycznych traum i uśmierzenie konfliktów wpisanych we współczesną cywilizację (tamże).

Malikowska skontaktowała się z osobami, które znały lub pamiętały

Michalską i podzieliły się wspomnieniami i dokumentami o niej. Odbyła też kwerendę w Bibliotece Narodowej i w Instytucie Teatralnym. Choć sama postać Michalskiej w spektaklu się nie pojawia (czego, sugerując się o dwa lata wcześniejszym, przywracającym pamięć o Janinie Węgrzynowskiej[7] projektem, spodziewali się organizatorzy[8]), to pytania o związki między kulturą europejską a jogą, które sobie zadawała, pozostają tu w mocy, zaś próba odpowiedzi na nie, a przynajmniej ustosunkowania się do nich, znacząco kształtowała proces pracy.

> Oprócz pracy badawczej skupionej na biograficznym, historycznym i kulturowym znaczeniu inicjatywy Maliny Michalskiej, chciałabym podjąć jeszcze jeden wątek, który wspomniane problemy wzbogaci o kolejny wymiar istotny nie tylko dla poszukiwań teatralnych, ale także ludzkich. Od lat interesuję się muzyką tradycyjną, zwłaszcza śpiewem zakorzenionym w tradycji ludowej. […] Traktuję ją jako rodzimy odpowiednik jogi: część starej tradycji, której techniki cielesne – oddech, postawa, emisja głosu – mają w sobie również coś z duchowych poszukiwań i praktyk samoleczenia. Wystarczy wspomnieć, jak wielki wpływ na ćwiczenie śpiewu tradycyjnego miała postać Aleksandry Strielnikowej, autorki metody gimnastyki oddechowej wykorzystywanej także do rehabilitacji głosu. Kultura ludowa stała się również – podobnie jak joga – obiektem fascynacji wielkomiejskiej inteligencji, inspiracją dla wielu artystów poszukujących nie tyle powrotu do źródeł, co nowych form wypowiedzi, platformy uwalniającej nowe możliwości wyrazu. Popularność muzyki tradycyjnej jest także szansą na wyjście z opresji ludowości jako formy zideologizowanej, muzealnej i w gruncie rzeczy martwej. To moment ożywienia prowincji, otwarcia

> na to, co w polskiej kulturze wciąż archaiczne, dzikie, nieodkryte. A także bliskie ciału, ziemi, oddechowi, naturze – wszystkiemu, czego poszukują dziś także ludzie Zachodu (tamże).

Projekt miał zatem łączyć materiały powiązane szeroko z działalnością Michalskiej – poezję Anny Świrszczyńskiej, podstawowe teksty o wschodnich tradycjach filozoficznych, współczesne omówienia jogi – z technikami cielesnymi, takimi jak praca z oddechem, ruchem, gestem, by w efekcie stworzyć powieść o „kobiecie żyjącej tu i teraz, a zarazem zanurzonej w archaicznych formach ekspresji i doświadczenia", o poszukiwaniu takich strategii i wewnętrznych możliwości psychicznych, które oparłyby się traumom i napięciom życia we współczesnym świecie, diagnozowanym przez Malikowską jako autorytarny i wypełniony okaleczoną pamięcią.

3.

Wychodząc od prześledzenia regulaminu „Placówki" oraz narracji kreowanej przez organizatorów, zestawię je z przebiegiem procesu pracy nad *Maliną*, by zweryfikować ideowe oraz organizacyjne założenia obu stron – instytucji i twórczyń. Przy okazji wpisuję przykład „Placówki" w szeroki i wielokrotnie dyskutowany kontekst prekaryjnego charakteru pracy w kulturze w Polsce, dlatego też skupię się na tych aspektach, które mnie najbardziej interesują, czyli tym, czy w ramach programu rzeczywiście możliwa była realizacja eksperymentalnych poszukiwań twórczych. Sprawdźmy, czy na poziomie deklaracji i koncepcji występuje już rozgraniczenie na proces i produkt, to znaczy – na które z nich w komunikacie wystosowywanym do potencjalnych beneficjentów programu położony jest akcent.

> Celem Programu, którego organizatorem jest Instytut Teatralny, jest wspieranie poszukiwań teatralnych [wyróżnienie: A.S.] poprzez stworzenie finansowych i organizacyjnych możliwości pracy nad nimi ze środków i przy wykorzystaniu infrastruktury Instytutu Teatralnego[9].

Z zacytowanego powyżej fragmentu regulaminu wynika, że wspierany ma być przede wszystkim proces. Jednak w kolejnych punktach pole procesu zlewa się już z polem rezultatu:

> 3. Pod pojęciem „projekt" rozumiane są propozycje obejmujące wszystkie odmiany współczesnej sztuki scenicznej, także łączące teatr z tańcem, sztukami wizualnymi, mediami, aktywizmem społecznym itp. Projektem może być zarówno pomysł na przedstawienie/performance, jak też precyzyjnie określony etap procesu twórczego czy twórczo-badawczego [wyróżnienie: A.S.].

> 4. Instytut zamierza wspierać zwłaszcza te projekty, które proponują podjęcie poszukiwań dążących do stworzenia oryginalnych i eksperymentalnych propozycji artystycznych oraz prezentujących oryginalne metody pracy, nastawione na odkrycie lub twórcze wykorzystanie nowych form sztuki teatralnej, estetyki i języka scenicznego.

„Podjęcie poszukiwań" oraz „oryginalne metody pracy nastawione na odkrycie" przynależą do obszaru procesu twórczego, z kolei „propozycja artystyczna" czy „twórcze wykorzystanie nowych form" odnoszą się do

wyniku pracy twórczej. W towarzyszącym regulaminowi wywiadzie Kamili Paprockiej z Dariuszem Kosińskim kategorie te stają się jeszcze bardziej wymienne:

Jakie kryteria będą przeważały w ocenie wniosków?
Ogólna formuła przyjęta w regulaminie mówi o poziomie efektów artystycznych, czyli spodziewanych wyników eksperymentalnych prac. One oczywiście mogą dotyczyć bardzo wielu rzeczy. Będziemy szukać takich przedstawień, w których pojawią na przykład nowe środki wyrazu, nowe metody aktorskie, nowy sposób budowania relacji między sceną a widownią [wyróżnienie: A.S.]. Pod uwagę brane będzie też znaczenie społeczne projektów. W regulaminie przewija się też aspekt łączenia różnych dyscyplin, np. teatru z tańcem, ze sztukami performatywnymi, multimediami. Spróbujemy rozpoznać to, co naprawdę nowatorskie, co rozumiem w ten sposób, że wybrane projekty mają być odpowiedzią na wyzwanie, które jest odczuwane, ale jeszcze się nie sformułowało.

A co powinna zawierać wstępna eksplikacja?
Zgodnie z regulaminem jej najważniejszą częścią jest opis propozycji artystycznej – jak artyści wyobrażają sobie sposób pracy i jej efekty[wyróżnienie: A.S.]. Interesują nas zarówno projekty, które dopiero startują, ale też takie, które już gdzieś się zaczęły, odbył się wstępny etap pracy i potrzebne jest wsparcie organizacyjne, lokalowe, finansowe, żeby ją dokończyć.

Zaznaczam tę wymienność pojęciową, by zwrócić uwagę na słabo upowszechnioną świadomość różnic między konceptualizacją zjawisk zachodzących w procesie artystycznym a pracą skierowaną na stworzenia spektaklu, zamkniętej formy, dzieła. W 2023 roku Dariusz Kosiński klaruje swój pomysł, zwracając przy tym uwagę na zaistniałą w momencie tworzenia regulaminu konieczność pogodzenia idei z formalnościami:

> Intencjonalnie (co mogę powiedzieć jako autor tego regulaminu) nie chodziło o rezultat, ale o takie elementy procesu i poszukiwań, które dają się przedstawić w aplikacji. Szukałem sposobów na połączenie mojego wyjściowego pomysłu – konkursu na proces – z wymogami wynikającymi z konieczności sformułowania regulaminu[10].

Instytucja deklaruje więc otwartość na ambitne, nieszablonowe projekty, wymaga jednak od swoich protegowanych jednak pewnej samodzielności: na etapie podpisywania umów potrzebny jest podmiot prawny, który będzie reprezentował zespół. Dalsze punkty regulaminu informują, że artyści mogą – a nawet powinni – przez większość czasu pracować poza siedzibą Instytutu, ponieważ sala teatralna będzie dostępna tylko w ustalonych terminach. Choć wymóg posiadania osobowości prawnej i brak ciągłości miejsca do próbowania może brzmieć jak kłopotliwe realia, z którymi boryka się co druga proponująca rezydencję instytucja, Kosiński przyznaje, że te warunki zadziałały na niekorzyść jego wyjściowego pomysłu o długofalowych poszukiwaniach – ten miał umożliwiać twórcom maksymalną wolność eksperymentowania i swobodę w testowaniu pomysłu.

W myśl powyższych założeń, aplikujący o rezydencję artysta ma możliwość

rozwijania swojego pomysłu przez okres około ośmiu-dziesięciu miesięcy w obrębie jednego roku kalendarzowego. Wszystkie etapy organizacyjne, to znaczy: wnioskowanie, rozmowy z autor(k)ami wybranych projektów, wyniki selekcji oraz miesięczny etap inkubacji pomysłu, czyli weryfikacji oraz doprecyzowywania szczegółów projektu w konsultacji z organizatorem, odbywają się w roku poprzedzającym rozpoczęcie prac właściwych. Proces twórczy ogranicza tylko jedna ścisła data: 31 grudnia, która nie wynika z założeń ideowych, a z przepisów. Preferencją Instytutu jest następujący przebieg projektu: od początku do mniej więcej połowy roku artyści wykonują research (tak, jak go rozumieją i według tego, czego potrzebują), próby z wykorzystaniem infrastruktury ośrodka odbywają się w miesiącach wakacyjnych, gdy kalendarz wydarzeń bieżących jest mniej napięty, a początek sezonu to dopinanie ostatecznej koncepcji prezentacji publiczności jakiejś formy podsumowania pracy i jesienny pokaz. Reasumując, twórczynie mają więc czas na rozgoszczenie się w swoim pomyśle, pogłębiony research, rozwój języka teatralnego. Dla porównania, w krajobrazie rezydencji artystycznych, które stawiają sobie podobny cel i oczekują rezultatu scenicznego (nie fragmentu działania w procesie, czy spotkania z widownią na pewnym etapie projektu – to nieco inny format, którym się tu nie zajmuję), twórcy otrzymują na jego realizację: osiem tygodni (Komuna Warszawa, rezydencje 2019-2022[11]), trzy tygodnie lub dziesięć dni (Nowy Teatr w Warszawie, *Poszerzanie pola*, 2021[12]) czy dwa tygodnie (Scena Robocza, Poznań 2023[13]). Placówkowe osiem-dziesięć miesięcy na rozwijanie długofalowych poszukiwań jest ewenementem, ponieważ nawet jeśli twórcy świadomie ograniczą swój proces do krótszego czasu, to i tak ich pomysł dużo dłużej pozostaje na etapie inkubacji i dojrzewania, niż w przypadku aplikacji pisanej na trzy tygodnie przed rozpoczęciem dziesięciodniowej rezydencji.

Spoglądając jednak na te warunki przez pryzmat zaplecza finansowego, które oferuje Instytut, jakość gwarantowanego czasu gwałtownie spada. Łączny budżet dla wszystkich produkcji wyłonionych w konkursie to co roku sto tysięcy złotych brutto. W zależności od jakości zgłoszonych projektów i pomyślnego przejścia etapu inkubacji, do realizacji przechodzi kilka projektów (jak do tej pory najwięcej zrealizowano w pandemicznej edycji szóstej, bo aż pięć), przy czym zdarzyło się już, że „Placówka" zajęła się tylko jednym projektem w ciągu roku – tak właśnie było z *Maliną* oraz z *Zastanawiam się…* Joanny Pawlik w czwartej edycji (2018/2019). Corocznie jednak regulamin podaje do wiadomości, jaka maksymalna liczba projektów zostanie dopuszczona do realizacji[14]. Budżet dobrze jest więc planować nie na pełną kwotę programu, zakładając, że nasz pomysł przebije konkurencyjne projekty i zagarnie cały budżet, ale proporcjonalnie do liczby planowanych premier – z perspektywą ewentualnego zwiększenia środków. Koszty, które powinni uwzględnić we wniosku autorzy i autorki projektu, to: honoraria, scenografia, kostiumy, narzędzia pracy, noclegi, jeśli twórcy są spoza Warszawy (ta część nie jest jasno sformułowana, posiłkuję się jednak wiedzą o tym, że część twórczyń *Maliny* gościła w swoich mieszkaniach twórczynie spoza stolicy). Instytut zapewnia salę, obsługę techniczną, produkcyjną i promocyjną. Zapisy w regulaminie nie precyzują podziału kosztów, ponieważ instytucja zastrzega sobie prawo do negocjowania warunków z twórcami indywidualnie, w zależności od potrzeb projektu. Atutem tej sytuacji jest możliwość porozumienia się w sprawach na różne sposoby skomplikowanych, a jej wadą – brak transparentności, szczególnie podczas aplikowania (a więc i wymyślania projektu).

Warto zastanowić się, jaką realną intensywność pracy twórczej – czy to za trzydzieści, czy za sto tysięcy złotych brutto – umożliwia program. Spróbujmy w tym celu oszacować wysokość honorariów dla spektaklu takiego jak

Malina, czyli siódemki twórców/wykonawców i producenta. Jeśli wszyscy wspólnie mieliby rozwijać swoje pomysły przez całe osiem do dwunastu miesięcy trwania projektu, to samo godziwe i równe wynagrodzenie dla zespołu znacznie przekracza możliwości budżetowe „Placówki”[15]. Oferowany przez instytucję czas na laboratoryjną pracę nie zostanie tym samym maksymalnie wykorzystany, ponieważ w trakcie trwania rezydencji twórczynie siłą rzeczy muszą poświęcać się także rozwijaniu, prezentowaniu i eksploatacji swoich innych prac. Zwłaszcza osoby pracujące reżysersko, dramaturgicznie i aktorsko mają w tym zakresie ograniczone możliwości czasowe[16]. Energochłonność pracy teatralnej nie sprzyja równoległemu poświęcaniu się innemu tematowi[17]. A jeśli temat ten polegać ma na rozwijaniu nowych metod pracy, wymagać będzie interakcji międzyludzkich, koordynacji terminów, przygotowania, dobrego nastawienia i umiejętności. W efekcie rozwój konceptualny długofalowego projektu odbywa się w przerwach między innymi procesami i zobowiązaniami zawodowymi, a finansowo opłaca się jedynie czas spędzony w sali teatralnej – ten przeznaczony na stawianie spektaklu. W momencie gdy przestrzeni na laboratoryjny namysł jest niedużo, to właśnie wariacje wokół znanej i bezpiecznej formy teatralnej będą najrozsądniejszym finałem pracy. Wysnuć można tu następujące wnioski: Instytut z jednej strony wspiera ideę długoterminowej, pogłębionej pracy eksperymentalnej, a z drugiej, chcąc nie chcąc, wspiera także kulturę wielozadaniowości, ponieważ nie zapewnia swoim rezydentom przywileju pracy na wyłączność. Niemniej i ona ma swoją potencjalnie uciążliwą stronę, ponieważ odstaje od reszty świata: w prekaryjnym pejzażu zawodowych możliwości praca w jednym miejscu – podobna etatowi – lecz tylko przez niecały rok stanowić może dla artystki spore ryzyko „wypadnięcia z obiegu”, jeśli nie będzie co kwartał uwidaczniać efektów swojej twórczości. Zasugeruję, że najlepszym wyjściem dla twórcy,

który chce rozwijać projekt w programie „Placówka”, byłaby regularna, spokojna i najlepiej zdalna forma pracy zarobkowej – albo dobrze wypracowana pozycja zawodowa. Tym samym aktywność twórców prekaryzuje się jeszcze bardziej: mogą oni poświęcić na rozwój projektu swój czas wolny (pomiędzy pracą, dzięki której się utrzymują) lub, jeśli udaje im się pracować w zawodzie na cały etat, pomysłowi rezydencyjnemu poświęcić mogą „wolny czas”, ten iluzoryczny, tłumaczony neoliberalnym argumentem, że kto ma pasję, ten nie przepracuje ani jednego dnia[18].

Opowiadam tu pesymistyczny wariant historii o możliwościach czasowych, jakie proponuje, ale których nie zabezpiecza finansowo „Placówka”. Abstrahuję w tym momencie od sytuacji twórców, którzy żyją w przywileju finansowym, jak również tych, którzy znakomicie zarządzają swoimi zasobami kognitywnymi i doskonale funkcjonują w zastanym systemie dystrybucji środków i uznania. Weźmy też pod uwagę, że nie wszystkie jakości artystyczne da się przeliczyć na zarobek godzinowy – i czasem niektóre osiągnięcia wydarzają się właśnie dlatego, że pozwoliło się im dryfować w czasie; że rozkwitają w przestojach, a nie w intensywności. Mówię jednak teoretycznie, bo nie jest to kazus *Maliny*.

4.

Dynamikę powstawania *Maliny* można podzielić na dwa etapy: długi okres rozpędu i sprint do mety. Zaglądam do oficjalnego harmonogramu – ten zakreśla trwanie projektu na osiem miesięcy. Prace przygotowawcze miały rozpocząć się w marcu 2018 i trwać do maja, następnie sala prób Instytutu Teatralnego była planowo dostępna dla twórców w godzinach 10:00-18:00 między 19 a 30 czerwca, później od 7 do 20 sierpnia oraz przez cały październik i pierwszy tydzień listopada, co sumuje się na mniej więcej dwa

standardowe miesiące pracy na scenie i dowolną liczbę prób w samodzielnie wygospodarowanym czasie. Trzy pokazy premierowe ustalono pierwotnie na 9, 10 i 11 listopada, lecz w lipcu uzgodniono z twórczyniami nowy termin: 2-4 listopada. We wrześniu Instytut Teatralny próbował jednak go przesunąć (na żaden konkretny, choć w grę wchodziły okolice Bożego Narodzenia) usprawiedliwiając zmianę wcześniejszej decyzji potencjalnymi okołoświątecznymi wyjazdami widzów, co miało dezawuować wysiłki pracowników wszystkich działów i zniweczyć efekty kampanii promocyjnej projektu. Dla twórczyń *Maliny*, ze względu na ich inne plany oraz na harmonogram dostępności sali Instytutu, było w tym momencie za późno na zmianę uzgodnionego terminu. Ostatecznie wynegocjowano rozwiązanie kompromisowe: pokazy premierowe odbyły się 3 i 4 listopada, zaś 28 października „pokaz warsztatowy" dla chętnych widzów. Nie było problemu z zapełnieniem sali.

Rozplanowany na etapy okres przygotowawczy i proces twórczy w praktyce toczył się właściwie na bocznym torze oficjalnego harmonogramu – na przykład czerwcowe próby się nie odbyły, a w ostatnim tygodniu sierpnia (poza pierwotnie wyznaczonym terminem) Marta Malikowska zorganizowała w Instytucie Teatralnym serię otwartych czytań performatywnych książki Maliny Michalskiej *Hatha-joga dla wszystkich*, podczas których wykonywała opisywane w niej asany. Można było przynieść swoją matę i dołączyć do praktykowania.

Pierwsze wspólne spotkanie prawie wszystkich twórczyń (prócz Maniuchy Bikont) odbyło się w podkarpackim domu Malikowskiej w sierpniu 2018 roku. Był to przede wszystkim zjazd integracyjny, mający na celu zbudowanie porozumienia, zaufania i wspólnych płaszczyzn myślenia. Każda z artystek wspomina go jako czas najlepszy pod względem atmosfery czy

zawiązywania się relacji międzyludzkich, wypełniony obiecującymi pomysłami, dający motywację do dalszego działania[19].

Po wyjeździe twórczynie uzgodniły, że każda z nich we wrześniu wykona pewną część swoich obowiązków, by w październiku przystąpić do intensywnej, laboratoryjnej pracy nad, jak obiecywał wniosek, „interdyscyplinarnym spektaklem łączącym w sobie elementy teatru, performansu, koncertu i sesji medytacyjnej". Czujny wzrok czytelniczki na pewno już wychwycił dwa momenty zwiastujące potencjalne problemy: powstające napięcie na linii twórczynie – Dział Komunikacji i Promocji oraz plan, by w niecałe cztery tygodnie pracy teatralnej przekuć rozlegle badany pomysł pewnej niedookreślonej formy performatywnej na ukonkretnione, celowe działanie artystyczne. Warto wspomnieć krótko (ponieważ rozwijam to w innym rozdziale pracy), że podczas owych czterech tygodni zespół nie pracował cały czas w komplecie, lecz w różnych konfiguracjach, co wynikało z fuzji względów prywatnych i zawodowych.

Remedium na impas, który rozpina się między niską intensywnością procesu w długim czasie jego trwania a tym, że, jak widać na powyższym przykładzie, istnieje prawdopodobieństwo, że będzie pozostawał na drugim planie obowiązków twórców, może być przyjrzenie się temu, jaką formę powinien przybrać rezultat spowolnionego procesu pracy. Czy na pewno należy dążyć do postawienia spektaklu? Czy wydarzenie teatralne w ramie uwspólnionego miejsca i czasu oraz możliwości powtórzenia jest rzeczywiście najlepszym środkiem publicznej prezentacji procesu pracy? Mówiąc „najlepszy" mam na myśli spotkanie różnych zmiennych: zaczęłam od finansowo-organizacyjnych, ale w grę wchodzą też polityczne, estetyczne czy relacyjne. Czy w warunkach „Placówki" (warunkach rozluźnionego harmonogramu) mogłaby zaistnieć taka forma performatywna, której nikt jeszcze nie nazwał, a która poszerza

granice wyobraźni?[20] Skoro program podsuwa nie tak popularne w Polsce warunki pracy, dlaczego nie wykorzystać ich do poszukania i uzasadnienia niestandardowej formy prezentacji rezultatu? Podczas dyskusji na konferencji naukowej *Cenzura i autocenzura. Nowe ujęcia* Weronika Szczawińska wypowiedziała słowa, które chyba mogłyby zafunkcjonować jako bon mot dla wyrażenia sensu w umożliwianiu i usprawnianiu poszukiwań teatralnych: „Nie da się robić różnych rzeczy, pracując tak samo”[21].

A zatem warto czasem popracować inaczej niż zwykle, zweryfikować swoje przyzwyczajenia; lecz nie w każdej teatralnej inicjatywie repertuarowej czy projektowej jest na to przestrzeń. Wystawianie się na eksperyment w procesie pracy niesie także pewne ryzyko dla efektu: ryzyko hermetyczności bądź naiwności, ryzyko braku zainteresowania wśród widzów, trudności w dopasowaniu strategii sprzedaży i zawiązania kolejnych współprac. Jednym z najciekawszych założeń „Placówki” jest wyjście naprzeciw potencjalnemu paraliżowi twórczemu i otwarcie furtki dla zaprezentowania przez artystki dzieła wymykającego się kategoriom, w rodzaju *work in progress*, o czym świadczy zarówno zapis w regulaminie, jak i wypowiedź Dariusza Kosińskiego:

> 3. […] Projektem może być zarówno pomysł na przedstawienie/performance, jak też precyzyjnie określony etap procesu twórczego, czy twórczo-badawczego.
>
> Dariusz Kosiński: Czasem bardzo dobrze wymyślony projekt i ciekawe założenia kończą się produktywną klęską, czyli porażką, która okazuje się bardzo ciekawa. W „Placówce” oczywiście nie chodzi o to, żeby kreować „produktywne klęski”, ale żeby umożliwić

> różnym grupom i artystom sprawdzenie, bez wielkiej presji czasu i rozliczeń, swoich pomysłów, intuicji i idei. Efektem ma być stworzenie nowej jakości teatralnej czy performatywnej [wyróżnienie: A.S.].

Zauważmy, że wymagana „nowa jakość teatralna czy performatywna" nie odnosi się właściwie apriorycznie do żadnego z dwóch omawianych obszarów: procesu i produktu. „Jakość" nie sugeruje formy, w której ma zostać przedstawiona. Jakością można nazwać repertuar określonych praktyk tak scenicznych, jak i z pola zachowań oraz nawyków. Nie waham się nazwać „jakością teatralną czy performatywną" dokumentów w rodzaju *Przewodnika pisania kontraktu*, który powstał we współpracy zespołu artystycznego Teatru Polskiego w Poznaniu od 1875 z Gildią Polskich Reżyserek i Reżyserów Teatralnych[22] czy *Kodeksu etyki Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie*[23]. Zawarte w nich regulacje i wskazówki mają wspomóc procesy teatralne nie tylko w ich duchowym wymiarze, ale także tym, który bezpośrednio przekłada się na dyspozycję do pracy: punktualność, szacunek w komunikacji, ochronę prywatności (zasady niedyskryminowania, uprzejmości, współodpowiedzialności za działania etc.)[24]. Wyobrażam sobie też, że twórcze opracowywanie nowych jakości odnoszących się zarówno do procesu, jak i efektu jak najbardziej mogłoby charakteryzować się formą w jakimś stopniu niejednorodną, nieoczywistą, którą niekoniecznie należy opatrywać zamykającą interpretację etykietką „niedokończone", czy „urwane" („klęska!"). Takie rozwiązania można by za to, na linii współpracy twórczyń z instytucją, wspierać rozmaitymi pozascenicznymi „kluczami dostępu" albo takimi działaniami, które wraz z każdą prezentacją projektu rozwijają różne warianty zasady je organizującej. Otwarcie się na nowe sposoby pracy pociąga za sobą co najmniej weryfikację zastanych form

sceniczno-performatywnych, jeśli nie propozycję nowych. Tak właśnie interpretuję wyliczankę „nowości", których „Placówka" wygląda na każdym etapie projektu – w założeniach, realizacji i prezentacji: „Będziemy szukać takich przedstawień, w których pojawią się na przykład nowe środki wyrazu, nowe metody aktorskie, nowy sposób budowania relacji między sceną a widownią".

Natomiast wspomniane wcześniej pojęcie „produktywnej klęski" weszło do słownika krytyki instytucjonalnej jako określenie dowartościowujące procesualność pracy twórczej oraz towarzyszących jej momentów zawahania, niedookreślenia, blokad, wielokierunkowości czy symultaniczności poszukiwań[25]. Zauważmy jednak, że nie chodzi o klęskę w sensie dosłownym, podczas pokazu spektaklu (pomyłki w tekście, awaria sprzętu, usterki scenografii), lecz o pewien podział uniwersum projektu na pole procesu i pole rezultatu, w którym to pierwsze na ogół pozostaje niewidoczne, poza zasięgiem odbiorców, a drugie wystawione na ocenę. Według tej logiki, jeśli spektakl okazuje się interesujący, a nowy język kompletny i komunikatywny, rozmowa wokół projektu będzie skupiać się na pozytywnym oddziaływaniu rezultatu pracy. Dopiero jeśli ten nie spełni domyślnych lub wyrażonych oczekiwań, wektor zainteresowania skieruje się ku procesowi: w jakich warunkach przebiegał, czego się w nim nauczono, co odrzucono, jak wyglądał research, metody komunikacji, podział ról, jakie teorie w nim weryfikowano. Siłą koncepcji „Placówki" jest więc właśnie to, że wsparta autorytetem ważnej dla środowiska teatralnego instytucji, realnie dowartościowuje znaczenie procesu twórczego w świecie, który mierzy się z nadprodukcją i eksploatacją zasobów. Odwołanie się w komunikacji do „produktywnej klęski", atrakcyjnej w tamtym czasie koncepcji, rozumiem jako gest promocyjny i strategiczny, od którego można dziś już odejść na rzecz precyzyjniejszego uzasadnienia celowości i sensowności zajmowania

się procesem. Sam pomysłodawca programu wyraża zresztą ubolewanie, że jego rozumienie porażki jako poniesienia klęski w realizacji założeń eksperymentalno-laboratoryjnych nie rezonowało zgodnie z jego oczekiwaniami. Wyjaśnia, że nadesłanych w konkursie aplikacji, które jasno definiowałyby swój cel poszukiwań, zgłaszano bardzo mało:

> To, co próbowałem zakomunikować, brzmiało raczej: „nie musicie zakładać, że ma wam wyjść – pracujcie nad tym, czego chcecie spróbować". Rozczarowanie „Placówką" polegało na tym, że zgłaszające się osoby wydawały się niczego nie chcieć próbować – chciały natomiast bardzo udowodnić, że właśnie im wyjdzie.

Wyjściem poza dialektykę sukcesu i porażki może być właśnie namysł nad metodami konstruktywnej krytyki (feedbacku), które, jeśli pojawiają się jako narzędzia pracy, mogą zasilać i kształtować proces. W przestrzeni namysłu nad sztuką pojawiły się, za pośrednictwem świata edukacji, z obszaru *human resources* i biznesu. Feedback w procesie teatralnym dotyczy najczęściej przestrzeni twórczych, które jeszcze się nie ustabilizowały w swoim kształcie; pojawia się w obszarach pewnych braków i miejscach ogarniętych myślowym rozgardiaszem. Udzielanie informacji zwrotnej odbywa się w momencie, gdy wciąż jest miejsce na weryfikację lub dopiero podjęcie pewnych decyzji[26]. Tak rozumiana praca na procesie obywa się bez perspektywy „produktywnej porażki" i tym samym normalizuje fakt, że przy tworzeniu nie trzeba od razu wszystkiego wiedzieć. Drugi argument przeciwko stosowaniu wobec procesu pracy dialektyki sukcesu i klęski wysuwa Agata Siniarska, zaznaczająca w naszej rozmowie, że sama stara się pozostawać czujna wobec tego „na ile dany produkt jest tylko manifestacją jakiegoś [myślowego] projektu"[27]. Przypomina, że porażka, jak i wiele innych

atrakcyjnych terminów, zaczęła szybko „wchodzić we własną reprezentację” i „stała się mocno oklepanym narzędziem”, które, nadużywane, w pewnym momencie wpadało w rodzaj gagowości – uznanie i afirmowanie porażki nadal nie jest wyjściem poza binarne myślenie. Zdaniem Siniarskiej krytyczność wobec własnych, utajonych, utrwalonych przekonań (i, jak rozumiem, dotyczy to także własnej podatności na mody), jest też wzięciem odpowiedzialności za to, jaki rodzaj pracy (jej warunków, jej polityczności) się prezentuje widowni.

5.

Twórczynie *Maliny* nie zdecydowały się na przedstawienie widowni otwartej formy *work in progress.* Finałem pracy był pięćdziesięciominutowy spektakl, który zakładał niedużą i dobrowolną interakcję widzów z performerkami. Zastanawiałam się, dlaczego artystki nie wzięły pod uwagę najciekawszego, z mojej perspektywy, zapisu regulaminu „Placówki”, którego świadomość istnienia była dla mnie kojąca. Wyobrażałam sobie podczas prób, że w najgorszym razie – wobec trudności z doczyszczeniem niektórych sekwencji pod względem artystycznym czy wynikającym z indywidualnych intuicji, czy ze znalezieniem dla nich dobrego uzasadnienia, spójnego z myślą i estetyką, którą tu powoływano – istnieje furtka w postaci pokazania pewnej wersji niezebranego jeszcze w całość spektaklu, i nie grożą temu konsekwencje w postaci „niezaliczenia” projektu. Z błędu zostałam wyprowadzona dużo później: jeśli finałem tej pracy miałaby być jakaś forma otwarta – właśnie *work in progress*, tłumaczyła mi Siniarska – należałoby od początku inaczej zabrać się do jej przygotowania, tak by zaoferować widowni narzędzia, za pomocą których mogłaby poruszać się po performatywnym researchu. W świecie produkcji sztuki, nastawionym na dzieło, taki rodzaj pracy jest słabo

rozwijany i odbija się to w pejzażu *open call*, których efektem musi być końcowy pokaz. W naszej rozmowie Siniarska piętnuje zapisy tych regulaminów, które oczekują, że twórczynie będą w stanie pogodzić obie rzeczy, czyli przygotować produkt i nie skrzywdzić przy tym procesu. Jej zdaniem najczęściej, gdy artystki pokazują swoją pracę w formie właśnie niedokończonej, spotykają się z odbiorem pełnym rozczarowania, co wywołuje w nich poczucie niezdanego egzaminu. Dlatego formę odbioru najlepiej ustalać na samym początku:

> Jeśli decydujemy się na wpuszczenie ludzi w proces, to obieramy pewien kierunek pracy, jest to otwieranie drzwi do czegoś konkretnego. Wymaga to zupełnie innej ramy dyskursywnej, takiej, by ludzie mogli swobodnie w tym poruszać, wiedzieli, co z tym zrobić.

Pierwszym powodem była zatem kwestia uzgodnienia tej sprawy przy przystąpieniu do pracy, by móc sprofilować pod nią ramy sytuacji performatywnej. Obaliło to zarazem moje przekonanie o tym, że *work in progress* może być wyjściem awaryjnym dla nieudanego produktu i odsłoniło schemat myślowy, któremu wcześniej uległam i opisywałam powyżej: że proces jest zastępczy wobec czegoś „prawdziwego", ale można się nim podeprzeć w przypadku powinięcia się nogi w drodze do celu, jakim jest produkt.

Drugim – weryfikacja możliwości instytucji, która, mimo deklaracji otwartości, nie była na nią gotowa. Anka Herbut, jako dramaturżka tego projektu, stała się osobą domyślnie odpowiedzialną za ujmowanie w słowa tego, co działo się na próbach czy kierunku, w którym podążał projekt (w tym

– prowadzenia bloga z przebiegu prób, które to wpisy nie były niestety regularnie publikowane z powodów usterek technicznych). Wspomina, że Dział Komunikacji i Promocji oczekiwał od zespołu na samym początku prób (w październiku) materiałów, które mógłby podawać dalej przez swoją stronę i media społecznościowe. Herbut wspomina, że teksty, które przesyłała, były edytowane bez jej autoryzacji, a zmiany miały na celu uproszczenie komunikatu i ustandaryzowanie go do łatwych w odbiorze form. Racje obu stron są tu zrozumiałe: dramaturżka wolałaby, by przekaz zachował autorską jakość, a specjaliści według swojej najlepszej wiedzy wdrażali rozwiązania najwłaściwsze dla promocji i sprzedaży, tylko że w całej tej procedurze nie pozostawiono miejsca na oddech, który teoretycznie „Placówka" miała oferować swoim rezydentkom. Można się domyślać, że brak wyrazistych działań sprzedażowych, wynikły z oczekiwania na wyklarowanie się pomysłu po stronie twórczyń, mógłby odbić się nieprzyjemnie na pracownikach Instytutu. „Machinę promocyjną rozkręcono jak przy normalnym spektaklu: miał być plakat, posty na Facebooka" – wspominała Maja Skrzypek. Przygotowaniem projektu plakatu zajęła się graficzka Nastia Vorobiova, autorka multimediów do spektaklu. To zadanie pojawiło się z dnia na dzień z etykietką „pilne", również w pierwszym tygodniu pracy w Instytucie, i momentalnie zdestabilizowało płynność pracy twórczyń. Możliwość zadecydowania przez zespół, jak wizualnie przedstawiony będzie projekt, jest w świecie teatralnym formą przywileju. W praktyce dyskusja nad zawartością plakatu: wyglądem i tematem ilustracji oraz formą podania nazwisk współtwórczyń (czy po przecinku, czy według funkcji, a jeśli tak, to jakie tak właściwie są to funkcje?), zajęła znienacka bardzo dużo czasu i energii, które trzeba było poświęcić wtedy na inne praktyki i decyzje. Dyskusja ta sproblematyzowała utajone do tamtej pory kwestie sporne w zespole artystycznym: kto właściwie reżyseruje ten spektakl? Czy to praca

kolektywna? Jak chcemy komunikować nasze przedstawienie na zewnątrz, nie będąc pewne, o czym i jakie ono właściwie będzie? Powstają pytania, jak można było sprawniej skorelować ze sobą próby zespołu twórczego z pracą zespołu promocyjnego, tak by po pierwsze, uwzględniony został procesualny – zmienny, efemeryczny – charakter projektu i, po drugie, by załatwianie wspólnych spraw odbywało się w przestrzeni sprzyjającej efektywnej komunikacji, ale nie zagarniało czasu prób ani nie wykraczało poza etatowe godziny pracowników.

„Wobec wielu niepewności co do kształtu spektaklu, w okolicach połowy października podejmowano próby, by może pierwszych pokazów nie nazywać premierą", dodaje Maja Skrzypek, ale rozliczenie projektu wymagało ujęcia spektaklu w jakieś ramy. Zdecydowano się na wybieg retoryczny i nazwanie pokazów „przedpremierowymi", by wywiązać się z umowy, ale też ewentualnie móc powrócić do materiału później w celu jego głębszego opracowania. „Ja już w pewnego momentu myślałam o konkretnym, skończonym produkcie, bo nawet jeśli coś ma być improwizacją, to musi mieć mocne założenia. […] Ścierały się tu różne interesy. Jakby błąd tkwił gdzieś wewnątrz «Placówki». Powinno być jasno powiedziane, że to jest proces, rezydencja, która kończy się czymś, co mogłoby zostać nazwane premierą", podsumowuje Skrzypek. To błędne koło presji nie zawiązałoby się, gdyby program we wszystkich strukturach organizacyjnych rzeczywiście cieszył się szczególnym przywilejem płynności i otwartości, które to cechy także da się dobrze sprzedać. Co więcej, harmonogram dostępności sali teatralnej w ostatnim miesiącu (a właściwie sal, ponieważ część prób odbywała się w Teatrze Baza) nie równał się realnemu zapotrzebowaniu na czas do pracy, dlatego odbywała się ona w każdym możliwym momencie i miejscach, w poczuciu, że jest jej za dużo jak na oferowane warunki. Intensywna praca nad *Maliną* teoretycznie mogłaby rozpocząć się wcześniej,

ale nie miałaby ona pokrycia w dostępności infrastruktury ani wynagrodzeniach. Mamy tu do czynienia z sytuacją, w której założenia programu są progresywne, ale grunt pod nie nieprzygotowany i przez to wywołujący nieporozumienia.

Ostatnie okoliczności, które zaważyły na tym, że *Malina* zakończyła się regularnym spektaklem, pochodzą z obszaru, gdzie przecina się prywatne z politycznym. Prywatne – bo wynika z osobistych motywacji, a polityczne, bo te silnie ramowane są zewnętrznymi czynnikami, czyli w tym wypadku faktem, że członkinie zespołu są freelancerkami. Zarówno Anka Herbut, jak i Maja Skrzypek miały przed *Maliną* dłuższą przerwę zawodową i, jak mówiły, ważne było dla nich wytworzenie konkretnego rezultatu, który byłby czymś namacalnym, świadczył o wykonanej przez nie pracy.

Istotnego kontekstu, a może i wyjaśnienia dla powyższych konfliktów interesów dostarcza kwestia wewnętrznych tarć między dyrekcją a działami Instytutu Teatralnego oraz szczególny dla całego ośrodka moment destabilizacji, wynikający z nadchodzącej, politycznie motywowanej zmiany na stanowiskach kierowniczych. Ta jednak, jak niezależnie od siebie wskazują Joanna Krakowska (2023) i Dariusz Kosiński, mogła być wielu zatrudnionym w Instytucie na rękę z powodu zbyt pozytywistycznego nastawienia przełożonych do sensu (i ilości) pracy. Szczególnie autokrytyczny wobec ówczesnej mnogości nałożonych na innych i siebie obowiązków jest dziś sam zastępca dyrektorki, przyznający, że nie miał zasobów – czasu, umiejętności, przestrzeni – by osobiście zarządzać codziennym przebiegiem swojego autorskiego programu. Kosiński nie ukrywa, że rozdźwięk między założeniami „Placówki” a sposobami ich realizacji wiązał się także z silną pozycją Działu Promocji i Komunikacji oraz Działu Organizacji, których to pracownicy i pracowniczki mieli zgoła inne niż

on podejście do opieki nad całorocznym, laboratoryjnym projektem – mniej idealistycznie, bardziej pragmatyczne, do tego stopnia, że nicowało ono pierwotny pomysł. Ten zaś nigdy nie został do końca potraktowany poważnie[28]. Nastawienie na długofalowe poszukiwania zniknęło właściwie po pierwszej edycji, gdy okazało się, że eksperymentalne otwarte laboratorium grupy Dæd Bαıtz z poznańskiego HAT Research Centre nie wytworzyło tradycyjnie rozumianego „efektu", w przeciwieństwie do pracy Ludomira Franczaka, zwieńczonej udanym spektaklem o Janinie Węgrzynowskiej. Strategie PR-owe zaczęły w dużej mierze przechwytywać kierunek i zarządzać dynamiką placówkowych projektów, na pierwszy plan wysuwając potrzebę atrakcyjnej promocji, co nie ominęło także *Maliny* (przypominam opisane wcześniej stanowcze negocjacje terminu pokazów premierowych).

Jak widać, po stronie organizatorów nie było jednomyślności co do najlepszej strategii nawigacji rezydencji: pomysłodawcy optowali za podejściem miękkim, opiekuńczym, lecz mieli zbyt mało narzędzi, by to wyegzekwować, zaś bezpośredni wykonawcy i zwierzchnicy twórczyń opowiadali się za podejściem dyscyplinującym, przy którym mogli najskuteczniej wywiązać się ze swoich zadań. Mnożą się pytania: na ile był to efekt braku otwartości działów promocji i organizacji na niestandardowe zadanie, a na ile przemęczenie liczbą owych „niestandardowych zadań"; na ile skrupulatne wypełnianie zapisanych w umowie obowiązków, a na ile ideowa odmowa partycypacji według przedłożonego pomysłu; wreszcie – czy alternatywny sposób prowadzenia „Placówki" miał szansę zostać gruntownie przemyślany i uzgodniony? Kogo najbardziej dotykają konsekwencje tej niezgody? Co, wobec zarysowanych różnych postaw, potrzeb i pomysłów, powinno być priorytetem, który łączyłby wszystkie strony i umożliwiał sensowną, wspólną pracę organizatorów i rezydentek? Temat rozgałęzia się w wielu kierunkach i zarazem zawiązuje wokół problemu kulejącej komunikacji oraz braku

przestrzeni i czasu na doszlifowanie pomysłu na wspólne działanie – z powodu nadmiaru pracy.

Odrzucenie *work in progress*, które przedstawiam tu w świetle nieskorzystania z wizjonerskich założeń programu, wynika w *Malinie* z wielu nakładających się na siebie czynników (przypomnę, że w tym artykule analizuję wyłącznie te instytucjonalne, nie międzyludzkie i artystyczne). Można je jednak spróbować zobrazować jako sytuację, w której ambitna idea eksperymentu okazała się obciążeniem organizacyjno-koncepcyjnym, a nie bezpieczną przystanią w świecie artystycznego projektariatu. Brak przedyskutowanych, solidnie wdrożonych narzędzi prowadzenia laboratoryjnego projektu przeniósł się na podjęcie przez wszystkich zaangażowanych drogi na skróty i wprowadził wyraźną hierarchię, destabilizującą równościowe założenia schematu „sprzężenia karier". W tym wydaniu artystki owszem, otrzymały prawo do dowolnej eksploatacji stworzonego przez nie spektaklu, a Instytut wypełnił regulaminowe zapisy o zapewnieniu do tego warunków, niemniej, jeśli spojrzymy na tę współpracę przez pryzmat procesu, a nie jego finału, zobaczymy, że program „Placówka" w mniejszym stopniu służył rozwojowi artystycznemu rezydentek, a raczej to rezydentki dostarczyły instytucji materiał do wykonania i rozliczenia pracy. Interes twórczy i organizacyjny stały ze sobą w sprzeczności, więc rozwój niedookreślonej, abstrakcyjnej formy typu *work in progress*, prócz tego, że nie miał solidnych podstaw w założeniach grupy artystycznej, nie otrzymał także zachęty ani kompetentnego wsparcia produkcyjnego ze strony organizatorów. Stało to w sprzeczności z ekonomią pracy działów zajmujących się promocją, zaś dyrekcja, w obliczu końca swojej kadencji i natłoku innych obowiązków, nie sprawowała już doraźnej pieczy nad kierunkiem rozwoju projektu.

6.

Po pokładzie performansu instytucjonalnego rezydencja *Maliny* odbijała się między burtami „twórczość” i „wy-twórczość”, gdzie ta pierwsza uosabiała nadzieję na ciekawą artystyczną podróż, a druga odpowiadała za repertuar praktyk dyscyplinujących projekt od strony organizacyjnej, wpływając tym samym na jego kształt. Przykład tego przedsięwzięcia pokazuje, że praktyki gwarantujące „skuteczność”, „powodzenie” i „sukces” wymagają każdorazowo dostosowania do projektu, który otaczają przecież swoim wsparciem i opieką. Nie jest to niemożliwe, jeśli zostaną strukturalnie wzięte pod uwagę. Powrócę tu do słów Sonji Lavaert, na którą w swoim tekście o polityczności instytucji powołuje się Marta Keil:

> Pojęcie „instytucji” zakłada uniwersalność reguł – ale zasady te są zawsze wymyślane i wprowadzane przez ludzi, co wyraźnie odróżnia instytucję od praw naturalnych. Instytucje pojawiły się w umyśle jakiegoś człowieka w danym momencie, nie były tam od zawsze (Lavaert, 2013, s. 118).

Praktyki, które w przypadku nakierowania na stworzenie produktu (a najchętniej hitu!) sprawdzały się jako niezawodne, odniesione do procesu koniecznie muszą zostać poddane weryfikacji i dostosowaniu. O ile regulamin „Placówki” i towarzyszący mu wywiad, w których pojęcia z zakresu pracy i rezultatu mieszają się, dając publiczny wyraz pewnej interesującej niewiadomej, którą jednak próbuje się jakoś zaznaczyć, wydają mi się sprawcze i potencjalnie uwalniające nietuzinkowe myślenie[29], o tyle konkretne rozwiązania – w aspektach finansowym, promocyjnym, produkcyjnym – wymagają redefinicji pojęcia „dobrze wykonanej pracy”. Dla

organizatora istnieje cienka granica między motywowaniem do zawężania i precyzowania celu twórczości, dzięki którym osiągnie zakładany cel, np. sprawnie przygotowany plakat, a działaniem opresyjnym, blokującym swobodny obieg myśli i sprowadzającym pracę rezydentek do wy-twórczości. Nie w sensie produkowania artystycznej chałtury, ale w sensie korzystania z tych rozwiązań, które każda z osób ma najlepiej przyswojone i wdraża pod wpływem stresu.

Wrócę na chwilę do perspektywy porażki, którą odrzuciłam jako niewystarczająco ciekawą do omawiania procesu, lecz teraz krótko przystawię do pola rezultatu, żeby zobaczyć relatywność tego, co uznać można za sukces. Czy fakt, że *Malina* przybrała postać regularnego spektaklu, traktować należy jako niepowodzenie tego projektu? Z wielu względów nie. Powstała inscenizacja – mobilna na tyle, by nadawała się do podróżowania i grania na festiwalach (Festiwal Gorki w Berlinie, 2019, Top OFF Festiwal w Tychach z nagrodą dla Maniuchy Bikont, 2019), a spektakl został zakwalifikowany do Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej i doceniony przez krytyków. Od sezonu 2019/2020 znalazł się z repertuarze Teatru Studio, w którym pozostał do września 2022 roku. Nie ma prawnych przeszkód, by *Malina* mogła być prezentowana w innych miejscach. Wszystko powyższe wypełnia optymistyczne założenia „Placówki", by wesprzeć w produkcji niezależne dzieło teatralne – albo nową jakość teatralną – i nie rościć sobie praw do późniejszych jego losów. Za największe trudności i przeszkody można uznać te momenty, regulacje i okoliczności, które tłamsiły proces i sprawiły, że poruszany w nim temat (według samych twórczyń) nie miał szans na pogłębienie, nie wspominając o wypracowywaniu nowych języków i metod. Część z artystek na pytanie o to, co pozytywnego wyniosły z tej pracy, odpowiada, że świadomość, jaki tryb i warunki pracy im nie odpowiadają. Tym aspektom przyglądam się w

kolejnym rozdziale.

Powyższa analiza, choć dotyczy konkretnego spotkania zespołu *Maliny* z Instytutem Teatralnym, mogłaby się prawdopodobnie w jakiejś części odnosić do wielu innych problemów, jakie na swojej drodze spotykają zarówno grupy twórcze, pojedyncze osoby artystyczne, jak i pracownicy instytucji publicznych. Na poziomie akademickiej krytyki instytucjonalnej proponowane są rozwiązania słuszne, ale też siłą rzeczy dość ogólne, jak to:

> potrzebne są m.in. nowe modele produkcji: nie tylko zreformowane publiczne, teatry repertuarowe, ale także domy produkcyjne, sceny impresaryjne, regularnie dotowane teatry prowadzone przez organizacje pozarządowe czy instytuty badawcze i ośrodki eksperymentalne. Dopiero w takich warunkach pracownicy teatru uzyskaliby przestrzeń do kształtowania nowych idei, nowych relacji i poddawania refleksji celów działalności twórczej (Małkowicz-Daszkowska; Pałka, 2018).

Apele o przekształcenia na poziomie systemu to jedno; równie ważne (podkreślam: nie zastępcze) wydaje mi się pomyślenie o potencjale przekształceń tych twórczo-organizacyjnych spotkań w skali mikro, gdy o charakterze (atmosferze, dynamice, kształtowaniu się) przebiegu dużego projektu decydują drobnostki: czyjś pośpiech, entuzjazm lub jego brak, literówka w wysłanym nocą mailu, prywatne sympatie i antagonizmy, konteksty rodzinne, migreny czy pogoda. Chcę przez to powiedzieć też, że owszem, pewne terminy czy raz ustalone zasady muszą pozostać nienaruszalne, bo zapewniają bezpieczeństwo i stabilność – i odpowiedzialność za nie spoczywa na instytucji, firmie, stowarzyszeniu czy

fundacji – ale wiele spraw pozostaje nadal w przestrzeni do negocjacji. Jeśli praktyki z tego pola pozostawione będą w gotowości do weryfikacji swojej sprawności czy aktualności, regularnego sprawdzania, w jakich okolicznościach powstały i jakie założenia same kreują, istnieje szansa, że polepszeniu ulegnie cały artystyczno-instytucjonalny ekosystem – lub że będzie on przygotowany na pełne korzystanie z nowych możliwości, gdy te się pojawią.

Wzór cytowania:

Skrzypek, Agata, *Wy/twórczość. Praktyki artystyczne w performansie instytucjonalnym na przykładzie powstawania spektaklu „Malina”*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, DOI: 10.34762/6r1n-bc15.

Autor/ka

Agata Skrzypek

Agata Skrzypek (agata.m.skrzypek@doctoral.uj.edu.pl) – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, absolwentka Performatyki Przedstawień UJ i Wiedzy o Teatrze na AT w Warszawie. Pod opieką dr hab. Magdy Heydel, prof. UJ, współtłumaczyła i współredagowała książkę Sherry Simon *Miasta w przekładzie. Skrzyżowania języka i pamięci* (2020). Jako krytyczka teatralna współpracuje z m.in. „Dialogiem”, „Didaskaliami. Gazetą Teatralną”, „Bydgoskim Informatorem Kulturalnym”, „Czasem Kultury”. Autorka tekstów dramatycznych i scenariuszy, czytanych performatywnie, wystawianych i publikowanych m.in. w „Dialogu” i „Nowym Napisie”. Prowadzi zajęcia dla studentów Wiedzy o Teatrze na AT. ORCID: 0000-0001-5171-4765.

Przypisy

1. W oryginalnych badaniach Izabeli Wagner, która wylansowała termin „sprzężenie karier”, mowa o dwóch grupach badawczych: profesorze laboratorium i jego doktorancie oraz mistrzu skrzypiec i jego uczniu-wirtuozie, ale „ze względu na fakt, iż rezultaty badań w obu środowiskach są zbieżne, można przypuszczać, iż proces opisany powyżej może być przetransponowany na inne środowiska profesjonalne”, Wagner, 2005, s. 22.

2. Jak mówi mi Dariusz Kosiński, ówczesny zastępca dyrektora Instytutu Teatralnego.
3. Autorki tłumaczą: „Prezentowana praktyka jest interpretacją partytury z książki *Push: It Will Come Later* – antologii tekstów osiemnastu uczestników i obserwatorów projektu International Contemporary Dance Collective 2018-2020 (iCoDaCo). Dziękujemy społeczności Przestrzeń Wspólna za rozwinięcie tej praktyki oraz jej adaptację na język polski". *Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze*, 2023.
4. Ostentacyjne użycie feminatywu na określenie grupy, w której obok sześciu damskich nazwisk figurują dwa męskie, uzasadniam strategią obraną przez twórczynie już w trakcie pracy i kontynuowaną później w Teatrze Studio w komunikacji spektaklu: https://teatrstudio.pl/pl/teatr/wydarzenia/malina/ [dostęp: 14.06.2023].
5. Aplikacja Marty Malikowskiej do trzeciej edycji programu „Placówka" 2017, którą cytuję w kilku miejscach tego tekstu, została mi uprzejmie udostępniona przez koordynatorkę programu, Joannę Biernacką-Płoską.
6. Malina Michalska (1916-1973) – matronka omawianego spektaklu – była aktorką, tancerką, pierwszą w Polsce certyfikowaną nauczycielką jogi oraz młodszą siostrą Jadwigi Żylińskiej, autorki m.in. powieści autobiograficznej *Dom, którego nie ma*. W jednym ze wspomnień pisarki Maja (bo tak brzmiało używane w domu zdrobnienie prawdziwego imienia Michalskiej, Maria) ćwiczy figury baletowe na balkonie stryja, u którego spędza wakacje. Budynek znajduje się naprzeciwko więzienia. Taniec Mai wzbudza żywe zainteresowanie wśród osadzonych. Pod nieobecność krewnego urządza przed ich oknami, a ze swojego balkonu, niedzielny występ – tańczy w błękitnej sukni i baletkach, z kwiatami we włosach, do dźwięków puszczonego z patefonu *Shadow Waltz*. Galę uzupełnia recytacja wiersza przez Dut, wspólniczkę tej intrygi. Więźniowie wiwatują, po czym obie strony performansu zostają doprowadzone do porządku i sytuacja się więcej nie powtarza. Maja, córka powstańca wielkopolskiego i pianistki, nie cierpiała ułanów, księży, społecznych konwenansów, nie poważała dyscyplinowania dziewczynek, nienawidziła ludzi dręczących zwierzęta. Ratowała bezdomne psy i koty. Jako dziewczynka upatrywała ideału kobiety-aktorki w Marlenie Dietrich, widząc w niej symbol wszystkiego, co było „zaprzeczeniem filisterstwa i konwenansu, małoduszności", jak pisze Żylińska (1983, s. 54). „Mała siostra była w swoim postępowaniu jak najbardziej autentyczna, co stanowi wartość samą w sobie bez względu na to, czy wzbudza zachwyt, czy irytację otoczenia" (s. 49). Naukę tańca w Operze Warszawskiej u Haliny Hulanickiej i Mieczysława Pianowskiego wywojowała „uporem, talentem i szantażem" (s. 73). Później występowała z powodzeniem za granicą. Otwartość na dalekowschodnią duchowość u obu sióstr wzięła się z ogólnego sceptycyzmu w stosunku wszelkich jednorodnych systemów – politycznych oraz religijnych – który wpoiła córkom matka, Halina Michalska. Duchowość miała więc dla nich znaczenie bardzo ogólne, odpięte od katolickiej pobożności, w której zostały wychowane i którą zdroworozsądkowo podważały, punktując rozbieżności między chrześcijańskimi wartościami a ich codziennymi ucieleśnieniami. „Widać w sercu nie jestem wcale chrześcijanką, bo rzeczy, które kościół katolicki uważa za grzech, ja absolutnie jako grzeszne nie uważam, natomiast zupełnie wyraźnie czuję, że dwa wielkie przewinienia są: mając dane ku temu nie kształcić woli i mądrości i nie odczuwać jedności z wszechświatem, czyli dokładniej – nie kochać ludzi, zwierząt, roślin i kamieni…" (s. 179) – pisała Żylińska. O Malinie Michalskiej pamiętamy (jeśli pamiętamy) przede wszystkim ze względu na to, jak skutecznie i prekursorsko rozpropagowała w Polsce jogę. Dzięki wpływowi filozofii Wincentego Lutosławskiego oraz lekturom poleconym przez malarza i pedagoga Antoniego Serbeńskiego, ale przede wszystkim dzięki rozmaitym kontaktom i rozmowom, Maja-Malina rozpoczęła aktywne

poszukiwania joginicznej drogi ku samouzdrowieniu. Borykała się z kontuzją kręgosłupa, w 1960 roku przeszła ciężką operację, a lekarze nie dawali jej szans na pełną sprawność. Zwrot ku jodze miał więc dla niej charakter nie tylko wspólnotowy i duchowy, ale i samoopiekuńczy. W założonym przez siebie w 1957 roku studium gimnastyki tanecznej w warszawskim Staromiejskim Domu Kultury do swoich regularnych zajęć zaczęła wprowadzać elementy dalekowschodnich ćwiczeń. W 1966, po wizycie w studiu guru H. H. Ma Yoga Shakti Saraswati, założycielki Bihar School of Yoga, Malina została przyjęta w poczet stowarzyszenia jako certyfikowana instruktorka jogi. Prowadziła zajęcia aż do śmierci. *Dom, którego nie ma* nosił najpierw tytuł *Siostry*. Znakomita większość tego, co wiemy o Mai-Malinie jako o osobie, nie tylko personie publicznej, utrwaliła w swoich książkach Żylińska. O siostrze i o sobie pisze jak o połączonym naczyniu – strumienie myśli i przekonań to zawsze „my", a dopiero gdy wyraźnie odbiegają one od siebie, autorka zaznacza różnicę. Robi to za każdym razem w taki sposób, jakby była to różnica konstytutywna dla funkcjonowania świata. Rolę, jaką Malina pełniła w jej życiu, ujmuje następująco: „W wiele lat później przeczytałam – u Herodota – historię kobiety, której całą rodzinę Dariusz skazał na śmierć. A gdy błagała, by darował im życie, powiedział: «Jednego ci oddam» – «A więc brata, panie» – «Brata? Nie męża ani syna?» – «Mogę mieć jeszcze męża i mogę mieć synów – ale brata nie będę już miała»". Od tego czasu myślałam zawsze, że zamiast brata mogła to być – siostra" (Żylińska, 1983, s. 23). Przywołuję – efemeryczną, wyobrażoną – sylwetkę Michalskiej, by rozpiąć jej matronat nad tym, co piszę o *Malinie* – tak jak twórczynie spektaklu powoływały się na nią podczas prób. Przypominam tu, ustanawiając własną, subiektywną perspektywę, że była szczerą, dynamiczną osobowością o wielkim sercu, odważnie sprzeciwiającą się obserwowanym i napotykanym niesprawiedliwościom. Przypominam, że była kobietą, która w PRL-u upowszechniała jogę, przykładając się do stopniowego, globalnego przechwytywania tego stworzonego przez mężczyzn i dla mężczyzn rytuału. Przypominam, że miała siostrę, z którą łączyła ją niezwykła, piękna, mocna więź – w rodzaju takiej, której szukamy współcześnie, zawiązując polityczne siostrzeńskie solidarności. Przypominam ją wreszcie po to, by tych kilka słów o jej działalności wybrzmiało tutaj, ponieważ w *Malinie* się o matronce projektu wcale ze sceny nie wspomina – twórczynie ostatecznie mniej interesowało stworzenie scenicznej biografii, niż przyjrzenie się, jak mogłyby, dostępnymi im narzędziami, odwoływać się do osiągnięć Michalskiej.

7. Franczak, Ludomir, *Życie i śmierć Janiny Węgrzynowskiej*, Instytut Teatralny 2016, http://www.placowkateatru.pl/category/projekt-1/ [dostęp: 1.08.2023].
8. Informacja uzyskana podczas współprowadzonego przeze mnie i Julię Lizurek panelu dyskusyjnego z udziałem prof. Dariusza Kosińskiego, zastępcy dyrektora ds. programowych Instytutu Teatralnego, w trakcie „Weekendu z performatyką" organizowanego przez Katedrę Performatyki UJ 31 maja-1 czerwca 2019.
9. Regulamin „Placówki", powyższe oraz wszystkie późniejsze wyróżnienia moje, https://www.instytut-teatralny.pl/dzialalnosc/projekty-i-programy/program-placowka/ [dostęp: 15.06.2023].
10. Przywoływane wypowiedzi profesora Dariusza Kosińskiego pochodzą z naszej korespondencji z lipca 2023.
11. https://komuna.warszawa.pl/komuna-warszawa-rezydencje-2019-2022/ [dostęp: 1.08.2023].
12. Zob. https://nowyteatr.org/pl/aktualnosci/poszerzanie-pola-open-call [dostęp: 1.08.2023].
13. Zob. https://www.scenarobocza.pl/nowa-generacja-2023-open-call/ [dostęp: 1.08.2023].

14. Pierwotna koncepcja zakładała, że corocznie otoczony opieką będzie jeden projekt. Natomiast już w pierwszej edycji okazało się, że wybrany nie potrzebuje pełnego dofinansowania, więc „dobrano" do niego drugi, mniejszy, ustanawiając od razu precedens.
15. W 2018, roku powstawania *Maliny*, płaca minimalna wynosiła 2080 zł brutto, a dominanta – 2379,66 zł brutto. Uśredniając do 2200, ośmioosobowa grupa *Maliny* rzetelnie pracująca nad projektem przez dziesięć miesięcy otrzymałaby łącznie 176 000 zł i to tylko przy założeniu, że artystycznie pracuje się za najniższe stawki, na co mieszkając w Warszawie czy mając kogoś na utrzymaniu, trudno sobie pozwolić. Piszę te słowa w 2023 roku – po pandemii, w trakcie inwazji Rosji na Ukrainę, przy inflacji windującej ceny podstawowych produktów żywnościowych do absurdalnych wysokości – gdy budżet „Placówki" nadal wynosi sto tysięcy złotych brutto. Dane pochodzą z: https://businessinsider.com.pl/finanse/makroekonomia/dominanta-najczestsza-placa-w-polsce-dane-gus-za-pazdziernik-2018-r/q8vbryj [dostęp: 1.08.2023].
16. W porównaniu do np. czasochłonności funkcji reżyserii świateł, gdzie zwyczajowo (podkreślam – nie zawsze, to zależy od projektu, w przypadku *Maliny* Aleksandr Prowaliński wykonał swoją pracę w ostatnich dniach przed premierą) twórca spędza przy procesie pracy kilka dni dla zorientowania się w estetyce i dynamice projektu, a główną część swojej pracy wykonuje w ostatnim tygodniu przed premierą. Ma w ten sposób szansę na realizację większej liczby projektów, dynamizowanie pracy, dywersyfikację źródeł dochodu. I znów podkreślam – to, że wykonywanie tego zawodu charakteryzuje się inną dynamiką i czasochłonnością, niż reżyseria czy aktorstwo, nie oznacza, że jest on mniej twórczy czy lżejszy.
17. Dla porządku dodam tylko, że to, że nie sprzyja, nie oznacza, że to się nie dzieje. Powstaje tu jednak pytanie o jakość pracy, wyeksploatowane zasoby kognitywne i osobiste twórcy, jak również o sam etyczno-egzystencjalny sens prowadzenia kilku procesów jednocześnie i rzecz jasna, kontekst kapitalistycznego rozpadu podmiotowości.
18. Na ten temat powstało wiele publikacji, wspomnę więc tylko o: Szreder, 2016 czy *Fabryka sztuki*, 2014.
19. O doborze współpracownic przez Malikowską oraz o tym, z jakich powodów zgodziły się uczestniczyć w projekcie, piszę obszerniej w innym miejscu doktoratu. Agata Siniarska odpowiada na moje pytanie o to, jak w projekcie skorzystano z czasu tej prawie rocznej rezydencji: „Nie byłam wkluczona do przygotowań, które trwałyby rok. Wiedziałam, że jestem częścią projektu. Gdy Marta z Pawłem Mościckim zaprosili mnie do niego, nie miałam nawet czasu przeczytać, o czym dokładnie jest. Poznałam jego założenia w krótkiej rozmowie, chciałam z nimi pracować, powiedziałam, że porozmawiamy, gdy uda się zdobyć pieniądze. Udało się i wtedy zaczęła się tworzyć grupa. […] W każdym razie – tak naprawdę jakiekolwiek pomyślenie o tym, czym *Malina* będzie, odbyło się na tym tygodniowym zjeździe latem. Miał on formę takiego integracyjnego zjazdu, gdzie razem gotowałyśmy, rozmawiałyśmy o swoich problemach, o marzeniach à propos teatru i czym ten projekt może być, ale w takim bardzo utopijnym sensie. To też było bardzo potrzebne, żebyśmy się w ogóle mogły poznać – nigdy wcześniej nie pracowałam ani z Anką, ani z Mają czy z Martą, Martę znałam pokrótce. Więc w wyjeździe tym chodziło chyba głównie też o to, żebyśmy zobaczyły, czy operujemy podobnym językiem, czy interesuje nas podobna problematyka. Nie klarowałyśmy w żaden sposób, w jaki sposób jakiś mamy pracować i to rykoszetem odbiło się już w pierwszym tygodniu pracy w Instytucie".
20. Myślę równolegle do Agaty Siniarskiej: „Kryzys wyobraźni jest związany z potrzebą nazywania wszystkiego, co widzimy. Klasyfikacja daje nam mylne poczucie bezpieczeństwa.

To, co nazwane, wydaje się nam oswojone i bezpieczne. Myślę, że praca z wyobraźnią jest konfrontowaniem się z czymś obcym, nieznanym i niedającym się nazwać", *Poszerzać pole…*, 2021.
21. Cytat wynotowany z dyskusji mającej miejsce podczas międzynarodowej konferencji *Cenzura i autocenzura. Nowe ujęcia* organizowanej przez Katedrę Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ oraz redakcję „Didaskaliów. Gazety Teatralnej" 21-23.10.2021 (wydarzenie online).
22. Zob. https://teatr-polski.pl/dokumenty/przewodnik-pisania-kontraktu/ [dostęp: 15.06.2023].
23. http://web.pwst.krakow.pl/bip/userfiles/file/zarzadzenia%20rektora%202020/Zarzadzenie%2002%202020%20kodeks%20etyki%20-%20zalacznik(1).pdf [dostęp: 15.06.2023].
24. https://teatr-polski.pl/dokumenty/ [dostęp: 15.06.2023].
25. Sam termin *productive failure* skonceptualizował i wypromował Manu Kapur, profesor w katedrze Learning Science and Higher Education Politechniki Federalnej w Zurychu (ETHZ), jako metodę wspomagającą nauczanie matematyki. Zauważył, że klęska, którą zazwyczaj ponoszą studenci mierzący się z zadaniami skonstruowanymi na wykraczającym ponad ich wiedzę i umiejętności poziomie, może zostać zagospodarowana jako metoda pracy grupowej. Zastanowił się, czy w rozwiązywaniu zadań źle ustrukturyzowanych lub nieadekwatnych do poziomu uczących się nie tkwi ukryta efektywność, którą można wydobyć na wierzch i sproblematyzować. Przeniósł swoje pedagogiczne zainteresowania z nieproduktywnego rezultatu pracy – czyli braku poprawnego lub jakiegokolwiek wyniku – na same metody poszukiwań, upatrując w nich pola do kształtowania samodzielności i kreatywności studentów. Przekonywał, że nieefektywność w pierwotnie eksplorowanym obszarze może służyć pewnym celom edukacyjnym. Swoje tezy poparł następnie badaniami na grupach studenckich.
26. Nie zajmuję się w tej pracy omawianiem poszczególnych strategii feedbacku. Zależy mi jedynie na zaznaczeniu jego miejsca w przestrzeni między procesem a produktem. Po syntezę tematu odsyłam do dwóch artykułów składających się na pracę magisterską Miry Mańki (AST Kraków), opublikowanych w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej" nr 174 i 175/176: https://didaskalia.pl/pl/artykul/feedback-proba-zmapowania-zjawiska i https://didaskalia.pl/pl/artykul/feedback-proba-zmapowania-zjawiska-czesc-druga-praktyki-feedbacku [dostęp: 1.08.2023].
27. Wszystkie przytaczane wypowiedzi twórczyń *Maliny* pochodzą z rozmów, które przeprowadziłam z nimi latem i jesienią 2020 roku oraz wiosną 2021 roku.
28. Dariusz Kosiński: „Dział Promocji i Komunikacji miał kompletnie inne podejście do tej pracy, w istocie nie rozumiał jej i nie chciał rozumieć. To samo było z Działem Organizacji. Jeśli «Placówka» coś ujawniła, to brak spójności między pomysłami dyrekcji (w tym przypadku po prostu moimi), a tym, co za sensowne i racjonalne uważały osoby pracujące na co dzień z rezydentkami. To w dużej mierze moja wina – nie będąc na stałe w Instytucie Teatralnym ani w Warszawie, prowadząc zbyt wiele rzeczy jednocześnie, oddałem «Placówkę» w ręce osób, które ją całkowicie przekształciły i w praktyce realizowały w sposób, który zaprzeczał wyjściowym założeniom, a czasem był skandalicznie paternalistyczny (przykładem najjaskrawszym był konflikt wokół projektu Wiktora Bagińskiego). Niestety, pracując w IT przekonałem się ostatecznie, że nie potrafię zarządzać ludźmi i sprawiać, by realizowali to, co uważam za wskazane".
29. Najlepszym chyba przykładem otwarcia inicjatorów programu na trudną do uchwycenia

niewiadomą, ujawniającą jednocześnie trudność z postawieniem jasnych oczekiwań, byłaby tu wypowiedź Dariusza Kosińskiego w rozmowie z Kamilą Paprocką: „Spróbujemy rozpoznać to, co naprawdę nowatorskie, co rozumiem w ten sposób, że wybrane projekty mają być odpowiedzią na wyzwanie, które jest odczuwane, ale jeszcze się nie sformułowało".

Bibliografia

Chauchat, Alice, *10 twierdzeń o choreografii*, [w:] *Choreografia: polityczność*, red. M. Keil, Arts Station Foundation, Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, East European Performing Arts Platform, Warszawa–Poznań–Lublin 2018.

Fabryka sztuki. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy, red. M. Kozłowski, J. Sowa, K. Szreder, Bęc Zmiana, Warszawa 2014.

Halberstam, Jack, *Przedziwna sztuka porażki*, tłum. Mikołaj Denderski, Krytyka Polityczna, Warszawa 2018.

Keil, Marta, *Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna*, „Dialog" 2017 nr 11, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/do-kogo-nalezy-teatr-o-tym-do-czego-moze-nam-sie-dzisiaj-przydac-krytyka-instytucjonalna [dostęp: 1.08.2023].

Kwaśniewska, Monika, *Bycie razem w oddzieleniu. Inscenizowana partycypacja*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2017 nr 142.

Krakowska, Joanna, *Instytut ambiwalencji*, [w:] „Dialog Puzyny. Przejęte", opracowanie zbiorowe, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2023.

Lavaert, Sonja, *Bartleby's Tragic Aporia*, [w:] *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. P. Gielen, Valiz, Amsterdam 2013.

Malikowska, Marta, aplikacja do programu „Placówka" Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, 2017.

Małkowicz-Daszkowska, Zofia; Pałka, Magdalena, *Instytucjonalne rewizje i (nie)prawdopodobne scenariusze. Polski teatr „autodiagnostyczny"*, „Zarządzanie w Kulturze" 2018 nr 19, s. 379–392.

Kapur, Manu, *Productive failure*, „Cognition and Instruction" 2008, nr 3.

McKenzie, Jon, *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011.

Niemiec-Gustkiewicz, Karolina, *Performatywne aspekty twórczości Moniki Drożyńskiej. Poszukiwanie odpowiedzi*, praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2017.

Paprocka, Kamila, *Dla tych, którzy jeszcze nie są mistrzami*. Rozmowa z Dariuszem Kosińskim, http://www.placowkateatru.pl/placowka/ [dostęp: 1.08.2023].

Poszerzać pole tego, co możliwe. Rozmowa Anny Majewskiej, Ani Nowak, Magdaleny Ptasznik, Agaty Siniarskiej, Magdy Szpecht i Idy Ślęzak, „Dialog" 2021 nr 1, https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/poszerzac-pole-tego-co-mozliwe [dostęp: 1.08.2023].

Słodko-gorzkie praktyki choreograficzne w teatrze, wywiad kolektywny przeprowadzony 28 listopada 2022, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2023 nr 173, https://didaskalia.pl/pl/artykul/slodko-gorzkie-praktyki-choreograficzne-w-teatrze [dostęp: 1.08.2023].

Szreder, Kuba, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016

Wagner, Izabela, *Sprzężenie karier. Konstrukcja karier w środowiskach artystycznych i intelektualnych*, „Przegląd Socjologii Jakościowej" 2005 nr 1, s. 22. https://czasopisma.uni.lodz.pl/socjak/article/view/12399/11966 [dostęp: 1.08.2023].

Żylińska, Jadwiga, *Dom, którego nie ma. Drogi, które prowadzą dalej*, Czytelnik, Warszawa 1983.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/wytworczosc-praktyki-artystyczne-w-performansie-instytucjonalnym-na-przykladzie-powstawania