

DOROTA SAJEWSKA

Teatr jako fetysz. Ideologia – polityka – estetyka we współczesnym teatrze polskim

1. Klucz do sztuki

W 1883 roku, spod pióra Cypriana Norwida, wyszedł jeden z najbardziej demaskatorskich opisów mechanizmu prostytuowania się sztuki i artysty w systemie kapitalistycznym – nowela *Ad leones*. Oto na naszych oczach, a zarazem na oczach zgromadzonych wokół pracującego nad dziełem rzeźbiarza przedstawicieli elity artystyczno-intelektualno-ekonomicznej dochodzi do degradującego przeobrażenia projektowanej rzeźby *Christiani ad leones* – dramatycznej metafory męczeństwa pierwszych chrześcijan – w wart 15 tysięcy dolarów przedmiot, ochrzczony przez amerykańskiego korespondenta mianem *Kapitalizacji*. Pozwalam sobie tutaj przywołać Norwida nie tylko ze względu na aktualność postawionej przezeń diagnozy i opisu presji, jaką na współczesnego mu artystę i jego niezależność wywiera system kapitalistyczny oraz skomercjalizowana pod jego wpływem kultura. W dużo większym stopniu interesuje mnie dokonane przez Norwida fenomenalne odsłonięcie charakterystycznego dla tego systemu mechanizmu ideologicznego – *fetyszyzacji*. Norwid znakomicie pokazuje, jaką rolę w tym świeckim rytuale odgrywa dyscyplinujący zmysł wzroku: „ruchliwe spojrzenie” i „świdry szklane” redaktora, „scjenyficzny rzut oka” guwernera, komentujące „szare i głębokie oko korespondenta wielkiego monitora Stanów Zjednoczonych”. To nie oko artysty, lecz przedmiotowa forma rzeczy umieszczona na zewnątrz oka, promieniująca ze wzroku zebranych wokół rzeźbiarza doradców, steruje jego pracą. Tak oto dwie symboliczne postaci zamieniają się w pracującego mężczyznę oraz kobietę wyobrażającą oszczędność przez trzymany w ręku klucz; bryła zaś przeznaczona na lwa spoczywającego u stóp tych figur – w kufer pełen pieniędzy.

Aktywne i dyscyplinujące spojrzenie Innego sprawia, że artysta, a zatem ten, który – zdawałoby się – widzi, co i jak tworzy, staje się w istocie ofiarą fetyszystycznego złudzenia, polegającego na tym, że postrzega rodzący się przedmiot-fetysz jako naturalny efekt własnego działania, a nie rezultat narzucanego z zewnątrz

spojrzenia. Przystępujący do pracy Norwidowski artysta ma początkowo przed sobą bezkształtną masę wilgotnej gliny, którą widzi, ale która za sprawą osłabionej pod wpływem sugestii zgromadzonych wokół redaktorów i komentatorów jednostkowej woli, coraz silniej patrzy na niego, sprawiając, że ostateczny kształt, forma i znaczenie rzeźby stają się nie jego własnością, lecz własnością spojrzenia Innego. A zatem spojrzenia, które należy do dyskursu kultury, do władzy symbolicznej, która manifestuje się w języku sterujących rękami rzeźbiarza reprezentantów przemysłu kulturowego. Projekt doskonały, niejednoznaczny przekształca się pod wpływem dotyku artysty (tego najbardziej demistyfikatorskiego zmysłu!) i zniewalającego wzroku Innych w przedmiot sprostytuowany, zawłaszczony, niczym opisywany niegdyś przez Rolanda Barthes'a samochód marki Citroën DS, który „rzucany na pożarcie mediom, staje się samym aktem drobnomieszczańskiego awansu” (Barthes 2000: 192).

Oczywiście, można powiedzieć, że Norwidowi było łatwiej uchwycić miejsce, jakie przedmiot-fetysz zajmował w strukturze stosunków społeczno-ekonomicznych nowoczesnego kapitalizmu. Dowiedli tego potem w swych szczegółowych analizach teoretycznych Marks, Benjamin, Althusser, Barthes. Dużo trudniej jednak rozpoznać istotę tego mechanizmu w ponowoczesnym, globalnym i elektronicznym świecie, w którym mamy do czynienia z postępującym rozpadem podstawowej cechy fetysza – jego materialności. Czy zatem opisując funkcjonowanie sztuki w postmodernistycznej rzeczywistości, należy zrezygnować z pojęcia fetyszu? W sukurs przychodzi tutaj Slavoj Žižek ze swoją koncepcją „spektralizacji fetysza”, wskazując na to, jak sama produkcja zaczyna dzisiaj funkcjonować jako fetysz:

Postmodernistyczna przejrzystość procesu produkcji jest fałszywa o tyle, o ile zaciera ów niematerialny porządek wirtualny, który w istocie kieruje tym procesem... Ta zmiana na rzecz pieniądza elektronicznego wpływa również na rozróżnienie między kapitałem a pieniądzem. Kapitał funkcjonuje jako wysublimowana, nie dająca się przedstawić rzecz, obecna jedynie w swych skutkach.

(Žižek 2001: 157)

Žižek podpowiada kierunek myślenia, nie daje jednak żadnej gotowej recepty, jak dobrać się do „niewidzialnego widma Kapitału”, które usiłuje zdominować dzisiaj stosunki społeczne. Tym bardziej nie odpowiada na pytanie, jak odkryć funkcjonowanie owego mechanizmu ideologicznego w przestrzeni, która mnie interesuje najbardziej – czyli w teatrze. W niniejszym tekście chciałabym postawić kilka pytań współczesnemu teatrowi polskiemu, w moim przekonaniu fundamentalnych, szczególnie w obliczu toczonych ostatnio w środowisku teatralnym batalii o tzw. teatr zaangażowany. Chciałabym zapytać o to, co dla dzisiejszego teatru wydaje się zadaniem najpilniejszym i najtrudniejszym: o awangardową politykę przekroczenia w XXI wieku, w dobie panowania – jak mawia Peter Sloterdijk – „faszyzmu przyjemności” (*Amüsierfaschismus*) a zatem:

– o możliwość odsłaniania i dekonstruowania przez sceniczne działanie globalnej władzy rynku w ramach społeczeństwa informacyjnego;

- o możliwość wymknięcia się teatru spod władzy totalności spektaklu przenikającego dzisiaj do wszystkich sfer życia społecznego;
- o możliwość generowania subwersywnych wobec panujących ideologii treści;
- o możliwość afirmacji przez teatr tego, co nie poddaje się uregulowaniu przez normy konsumpcji;
- w końcu o możliwość i skuteczność politycznego sposobu przedstawiania, użycia znaków teatralnych, składających się na coś, co Hans-Thies Lehmann nazwał kilka lat temu „polityką percepcji i estetyką odpowiedzialności”.

2. Zorganizowana anarchia czy cytaty z subwersji?

Dekadę temu doszło w polskim teatrze instytucjonalnym do przetasowań wielkiej wagi. W obliczu zmiany sytuacji politycznej i ekonomicznej w Polsce pojawili się awangardowi twórcy, którzy rozpoczęli poszukiwanie własnego języka teatralnego od redefinicji pojęcia wroga oraz przywrócenia modelu tworzenia teatru opartego na współdziałaniu i kolektywnej kreacji. W bezkompromisowy sposób wprowadzając na scenę tematykę przemocy symbolicznej, ujawniającej się w dyskryminowaniu określonych grup społecznych, mniejszości seksualnych i narodowych, a przede wszystkim kwestionując dotychczasową pozycję teatru jako przestrzeni odświętności, demaskując ukryte w samym teatrze jako medium – jego języku i estetyce – trwałe dyspozycje władzy symbolicznej, teatr końca lat 90. rzeczywiście przywrócił wiarę w wyrotowy i polityczny potencjał sztuki. Aktywnie brał udział w przekształcaniu świadomości i mentalności przeciętnego Polaka, skutecznie podważał normatywne, prawne, powszechnie obowiązujące sposoby zachowań, celnie uderzał w instytucje pragnące podtrzymać ideologiczny *status quo*: w Kościół, szkołę, państwo. A co najważniejsze, szukał nowej radykalnej formy, która w sposób niejednoznaczny transmitowałaby społeczne treści, unikając prostego komunikatu. Kiedy mówię o skuteczności tego teatru, mam na myśli nie tylko zaciekle debaty, jakie toczyły się wówczas na łamach gazet, ale przede wszystkim równolegle dokonujące się przemiany w rzeczywistości społecznej. Scenicznie zorganizowanej anarchii towarzyszyły publiczne manifestacje pozbawionych głosu tożsamości, tworzenie się pluralistycznie nacechowanych przestrzeni publicznych, konstruowanie debordowskich z ducha sytuacji w postaci parad, przebieranek, *drag queen shows*. Teatr końca lat 90. spełnił zatem podstawowy – w moim rozumieniu – cel sztuki: stworzył nowy program i język estetyczny, a zarazem włączył się swoją kreacją w dialektyczny ruch przekształcania rzeczywistości.

Wszelka awangarda ma jednak to do siebie, że szybko kosztuje. Musi zatem zaprzeczyć samej sobie, albo pozwolić kolejnej na radykalny gest zniszczenia. Wyraźnie przestrzegał przed utratą skuteczności teatru Antonin Artaud, mówiąc:

Zostawmy belfrom krytykę tekstów, estetykom krytykę form i raz na zawsze uznajmy, że to, co zostało powiedziane, nie musi już być powtarzane po raz wtóry; że wyraz nie zachowuje warto-

ści dwa razy, nie żyje dwukrotnie; że wszelkie słowo wygłoszone umiera i działa tylko wtedy, gdy zostaje wygłoszone, że użyta forma przestaje służyć i nakłania już tylko do poszukiwania nowej, i że teatr jest jedynym miejscem na świecie, gdzie nie powtarza się dwa razy tego samego gestu.

(Artaud 1966: 94)

Polski teatr nigdy nie przemyślał Artauda, toteż nie baczył na jego ostrzeżenia i przez gest powtórzenia zasypał otwartą przez siebie krytyczną szczelinę. Zaczął reprodukować na scenie – kopiować, naśladować, odtwarzać – subwersywne w swym charakterze idee, sprowadzając *stricte* polityczne działania do atrakcyjnych pomysłów estetycznych. W tym chyba nie do końca świadomym procesie reprodukcji przeoczył również przybierającego na sile nowego wroga – Media, które będąc narzędziem ponowoczesnego widma Kapitału, przekształciły samo hasło rewolucyjnego przeobrażania świata przez teatr w marketingowy slogan, a sztukę polityczną – w towar.

3. Reprezentacja to reprodukcja

Nie chcę przez to powiedzieć, że współcześni twórcy teatralni nie rozpoznają „fałszyżu przyjemności”, który zdaniem Sloterdijka stanowi nowy rodzaj ideologii totalitarnej, obowiązującej w ponowoczesnym społeczeństwie. Oczywiście, większość z nich jest świadoma działania globalnej władzy rynku i mediów. Problem jest jednak ukryty dużo głębiej. Krytyczne myślenie wobec panujących ideologii nie polega bowiem wyłącznie na świadomości ich istnienia, ani nawet na rozpoznaniu ich mechanizmów. Słusznie pisze o tym Pierre Bourdieu: „Przekonanie, że przeemoc symboliczną można przewyciężyć orężem świadomości, jest złudne, ponieważ warunki skuteczności zostały głęboko wpisane w ciało jako trwałe dyspozycje” (Bourdieu 2004: 52). W polskim teatrze owo wdrukowanie w ciało symbolicznej władzy jest rozpoznawalne na kilku poziomach. Po pierwsze w *znakach teatralnych*. Artyści „zaangażowani” ukazują działanie globalnej władzy rynku i mediów za pomocą przejętych z języka wroga ikon, a zatem reprodukują w znakach teatralnych – słowach, obrazach, gestach, dźwiękach, przedmiotach – znaki współczesnie panujących ideologii. Tym samym potwierdzają ich prawomocność, utrwalają ich władzę i przemoc. Podstawowa strategia konstruowania spektakli polega dzisiaj głównie na „sklejaniu”, a zatem na często bezładnym łączeniu elementów (tekstów, obrazów, sytuacji, scen, rekwizytów), zapożyczonych zarówno ze sztuki, jak i kultury masowej. Prowadzi to do tego, że wszystko, co wyjęte z innego kontekstu, staje się wyłącznie cytatem, kliszą, schematem, stereotypem. Nie uzyskuje jednak własnego wewnętrznego spoiwa, własnej konstrukcji, która mogłaby nieść krytyczne, demaskatorskie sensy. A zatem, mimo deklaracji rozbijania utrwalaonych struktur, dzisiejsi artyści – poprzez reprezentację – dokonują w istocie reprodukcji schematów percepcji, myślenia i działania, wyznaczanych, określanych i narzucanych przez kapitał symboliczny. Po drugie władza rynku ujawnia się w *ciachach samych arty-*

stów: w ich medialnym funkcjonowaniu, w przyjęciu konieczności obecności w mediach jako warunku tworzenia teatru, w modelowaniu własnej zewnętrżności wobec norm wyznaczanych przez współczesne społeczeństwo konsumpcyjne, takich jak kult młodości, piękna, oryginalności wyglądu, ubioru, zachowań etc. W samo ciało artystów wpisany jest zatem całokształt dyspozycji zawiadujących wyglądem i wizerunkiem przez współczesne społeczeństwo spektaklu, które tylko z pozoru są naturalne. Sami twórcy stają się tym samym ikonami „konsumpcjonistycznej somatyki”¹ – magicznie oddziałującej dzisiaj technologii ciał jednostek, uwiedzionych myślą, że są, stanie podporządkować fizyczność produkowanym w mediach fantazjom i pragnieniom.

Zarówno znaki teatralne, jak i ciała artystów pozwalają uchwycić podstawowy mechanizm niewolenia dokonywany przez kulturę konsumpcjonistyczną: uwydatnianie tego, co wizualne, kierowanie naszej uwagi ku rzeczywistości spojrzeń, luster i spektakli, w którym wzrok jest najważniejszym ze zmysłów, a ciało centralnym obiektem jego kontrolującego i dyscyplinującego oddziaływania.

4. Korozja charakteru

Pozwalam sobie użyć tytułu jednej z książek Richarda Sennetta, by opisać propagowany – w moim przekonaniu – przez media i realizowany przez większość młodych twórców, acz niezbyt uświadamiany, model i stan tożsamości polskiego artysty teatralnego. Za kulturą propagującą samorealizację, pojmowaną jako autokreację kryje się miast osobowości wyłącznie jej pozbawiona oryginału kopia – a zatem czyste symulakrum osobowości. We współczesnym teatrze można zaobserwować postępującą degradację pojęcia pracy artystycznej, która stanowi proste odzwierciedlenie erozji, jakiej podlega dzisiaj klasycznie rozumiany *homo faber*, pozostawiony wyłącznie wpływowi czynników ekonomicznych. Sennett przekonuje, że nic innego, jak właśnie system neoliberalny wraz z ugruntowującymi go strategiami medialnymi, „lekceważy etykę pracy, która nie buduje ludzkiego charakteru” (Sennett 2006). Coraz bardziej upowszechniający się neoliberalny model instytucji teatru jako przedsiębiorstwa produkcyjnego, pozbawionego wyraźnej wizji artystycznej, nastawionego wyłącznie na szybkie produkowanie gwarantujących szum medialny przedstawień, nie pozwala na wyklucie się podstawowego elementu charakterologicznego artysty – *silnej indywidualności*. A ta możliwa jest tylko w warunkach, w których praca ma istotną wartość i jakość, a te możliwe są tylko wtedy, kiedy istnieje czas, wola i brak presji.

Teatralna korozja charakteru ujawnia się ponadto w niezdecydowaniu samych artystów, w niespójności co do własnej wizji tworzenia. Z jednej strony twórcy chętnie sięgają po kicz, niegotowość, szkicowość jako strategie scenicznej prezentacji

¹ Zob. M.F. Rogers (2003): *Barbie jako ikona kultury*, przeł. E. Klekot, Warszawa..

zdarzeń, mające umożliwić jak najszerzej rzeszy odbiorców dostęp do formy i łatwe odczytanie treści, z drugiej zaś utrzymują romantyczny w swej genezie, protekcyjny wizerunek artysty jako kogoś, kto ma prawo ferować wyroki, wystawiać oceny, demaskować fałsze. Poczuciu wyższości nad jawnie tandetnymi wytworami kultury masowej towarzyszy przejmowanie jej wartości i języka; języka nastawionego na bylejakosć, produkowanie obiektów estetycznych z nadzieją na masową sprzedaż, łatwość efektu, pewność, że wtórne zastosowanie utrwalonego chwytu przyniesie pożądaną reakcję odbiorcy. Rezultat takiego działania jest paradoksalny. Z pewnością jednak nie polityczny. Z jednej strony rodzi się model totalnie nowoczesnej, kapitalistycznej w swej istocie produkcji artystycznej, która wytwarza produkty ładne, ale powierzchowne i krótkotrwałe, takie, które trzeba szybko zużyć, by móc konsumować nowe. Z drugiej zaś – podtrzymuje się model sztuki jako przestrzeni odświętności, odmienności, uniwersalności. Zamiast teatru aktywnego, krytycznego, demaskatorskiego powstaje całkowicie absurdalna hybryda: „mieszkański teatr zaangażowany”.

Procesowi umasowienia i skomercjalizowania sztuki teatralnej towarzyszy zatem jej sakralizacja, przejawiająca się nie tylko w ustanawianiu wysokiej rangi sztuki i artysty, ale przede wszystkim w odrębności dyskursu artystycznego wobec innych dyskursów kulturowych: nauki, polityki, religii etc. Wyłączając teatr spod praw, którym podlegają inne dziedziny życia społecznego, tworzy się z niego obszar, w którym rzekomo nie oddziałuje władza symboliczna, swoistą cichą alternatywę dla zafałszowanego świata społecznego, enklawę, w której wreszcie usłyszeć i zobaczyć można niekwestionowaną „Prawdę” na temat rzeczywistości. Oddzielenie teatru od reszty dyskursów kulturowych prowadzi do niebezpiecznych skutków. Po pierwsze poprzez podtrzymywanie aury wokół teatru uniemożliwiona zostaje w istocie skuteczność realnego oddziaływania teatru w rzeczywistości („To przecież tylko sztuka!”, „To tylko fikcja!”). Po drugie żaden z artystów nie czuje się zobowiązany do szukania w samym teatrze jako medium ukrytych mechanizmów władzy symbolicznej, a zatem pewnych trwałych dyspozycji, jakie służą reprodukcji określonego modelu świata, opartego dzisiaj na ideologii neoliberalnej. Współczesnym przedstawicielom teatru politycznego wydaje się, że dokonują krytyki społeczeństwa spektaklu za pomocą scenicznej profanacji utrwalanych przez rozmaite instytucje norm i wzorców zachowań, zapominają jednak, że ów gest profanacji w równym stopniu winien dotyczyć teatru jako instytucji, która również podlega oddziaływaniu władzy symbolicznej. W istocie, profanacja rzeczywistości kapitalistycznej jest wyłącznie pozorem profanacji, jest tylko przejawem sekularyzacji, która pozbawiona jest mocy naruszenia oddziaływania władzy. Giorgio Agamben trafnie wskazuje na ową różnicę między sekularyzacją a profanacją, gdy pisze, że „sekularyzacja jest rodzajem stłumienia, które nie narusza żadnych sił, lecz jedynie prowadzi do ich translokacji [...], sama władza pozostaje jednak nietknięta. Profanacja neutralizuje swój przedmiot. To, co było niedostępne i oddzielone, wskutek profanacji traci swoją aurę i może zostać przywrócone użyciu. W obu przypadkach mamy do czynienia z zabiegami politycz-

nymi: pierwsza operacja dotyczy jednak sprawowania władzy, którą legitymizuje, odnosząc ją do uświęconego modelu; druga natomiast dezaktywuje mechanizmy władzy i przywraca wspólnemu użytkowaniu zawłaszczone dotychczas przestrzenie” (Agamben 2006: 98).

5. „Szampan bezalkoholowy i jaźń bezkofeinowa”, czyli teatralne symulakry

Na skutek połowicznego gestu profanacji współczesny „teatr polityczny” nosi w sobie znamiona kultury opartej – jak mawiał Stanisław Brzozowski – na „wyzwoleniu częstkowym”, a zatem takim, które „zmusza ją do nieustannego spozierania tym poza nawiasem jej pozostającym siłom” (Brzozowski 1990: 201). Sztuka lękająca się dalszych przejawów swobody, która mogłaby zwrócić się przeciwko niej samej (!), staje się w efekcie konserwatywna i konwencjonalna. Ów konserwatyzm współczesnego „teatru zaangażowanego” przejawia się nie tylko w nieustannym nakładaniu się powtarzających się konwencji, ale i nieświadomym, być może, ograniczaniu grupy odbiorców. Sztuka teatralna bowiem staje się dziś wbrew pozorom luksusowym towarem wytwarzanym wyłącznie dla elit. W praktyce odbiorcą współczesnego teatru politycznego jest bowiem bardzo wąski krąg ludzi zdecydowanie związanych zawodowo z teatrem – dyrektorów teatrów, reżyserów, dramaturgów, aktorów, krytyków teatralnych, którzy w umiejętny sposób sprawiają wrażenie, jakoby teatr wciąż był miejscem publicznej dyskusji, forum społecznej wymiany, aktywnej polityczności. Zamknięcie się w ramach wewnątrzteatralnych debat na temat sztuki i jej (wy)twórców sprawia, że utracona zostaje elementarna cecha teatru jako medium – jego metakomentujący wobec zjawisk społecznych charakter. Poprzez oderwanie działalności teatralnej od właściwego obiektu – rzeczywistości społecznej – teatr staje się fetyszem, zaczyna stanowić wartość samą w sobie i cel sam w sobie. Mamy tu do czynienia z klasycznym, niemal marksowskim, rozumieniem zjawiska alienacji i fetyszyzmu towarowego. Bo jak inaczej, niż alienacją własnej natury, nazwać rezygnację twórców teatralnych z własnej pracy, czyli z własnej zdolności przekształcania świata? I jak inaczej, niż fałszywą świadomością, której objawem jest fetyszyzm towarowy, określić nagłaśniany przez współczesny teatr zespół idei, które odzwierciedlają interesy danej grupy społecznej, a są prezentowane jako wieczne i uniwersalne? Alienacja pracy i wynikający z niej fetyszyzm towarowy wciąż pozostają cechą charakterystyczną kapitalizmu, tyle tylko, że zmieniło się jego oblicze. Ponowoczesny kapitalizm, który opanował również sferę teatru, jest regulowany i kontrolowany nie tyle przez jakąś klasę społeczną, ile przez *elitę intelektualno-ekonomiczną*, mającą do dyspozycji potężną siłę oddziaływania – media. To właśnie w mediach produkuje się smak i gust społeczny. I to w mediach wytwarza się masowego odbiorcę. *Produkcja smaku* pod wpływem mediów przeradza się bowiem w *produkcję mody*, która – jak pisał Benjamin – „dyktuje rytuał, wedle

którego chce być wielbiony towar-fetysz. [...] Tu moment społecznego upowszechnienia, zawarty w pojęciu smaku, kształtuje rzeczywistość” (Benjamin 1996: 325). Oznacza to zatem, że smak czy gust teatralny, upodobania i standardy estetyczne są wytwarzane, produkowane i lansowane jako potrzeby konsumentów – czyli jako potrzeby odbiorców sztuki teatralnej. Wystawiane na widok publiczny „towary fosforujące świeckim blaskiem” sprawiają, że widz musi poddać się dyktatom mody, a jednocześnie uwierzyć w to, że akceptacja takiej a nie innej estetyki wynika z jego jednostkowych potrzeb estetycznych.

Praktyki współczesnego przemysłu kulturalnego niewiele zmieniły się w tym względzie od czasów, kiedy to Adorno i Horkheimer analizowali proces łączenia subiektywnych potrzeb kulturalnych z mechanizmami oferowania i dystrybucji, nakłaniającymi do zmiany smaku zgodnie z wymaganiami rynku.

Schematyzm procedury – pisali autorzy *Dialektyki oświecenia* – ujawnia się o tyle, że mechanicznie wyróżnione produkty okazują się zawsze tym samym. Że różnica między serią Chryslera a serią General Motors jest złudzeniem, o tym wie już każde dziecko, które się tą różnicą entuzjazmuje. To, co znawcy omawiają jako wady i zalety, służy jedynie utrwaleniu pozorów konkurencji i możliwości wyboru. Tak samo ma się rzecz z produkcjami Warner Brothers i Metro Goldwyn Mayer. Stopniowo zanikają też różnice między droższymi i tańszymi asortymentami kolekcji wzorcowej danej firmy: w przypadku samochodów różnice te sprowadzają się do liczby cylindrów, pojemności silnika, nowości gadżetów, w przypadku filmów – do liczby gwiazd, nakładu środków technicznych, pracy i wyposażenia, oraz wykorzystania najnowszych formulek psychologicznych. Jednolitość kryteriów polega na dozowaniu *conspicuous production*, wystawianej na pokaz inwestycji. Budżetowe wyróżniki przemysłu kulturalnego nie mają zgoła nic wspólnego z merytorycznymi, z sensem produktów.

(Horkheimer, Adorno 1994: 141–142)

Wystarczy podstawić pod Chryslera i General Motors najintensywniej reklamowane przez media produkcje teatralne, a stanie się jasne, że w istocie nie chodzi o rozpoznanie tego czy innego spektaklu jako wypowiedzi ważnej pod względem estetycznym czy politycznym, ile o pewną całość, do której wszystko musi pasować – o zamknięte koło manipulacji i zwrotnych potrzeb wpisanych w jednolity system. System, który oparty jest na uniformizacji i odróżnorodnieniu, by konsument w swym czasie wolnym mógł się kierować wyłącznie jednością produkcji, by nie był już zmuszony do klasyfikowania niczego, co nie byłoby ujęte z góry w schematyzmie produkowania kultury jako towaru.

6. „Redakcja jest redukcją...”

Kultura jednak to towar paradoksalny. Albowiem „podporządkowana jest do tego stopnia prawu wymiany, że sama już wymianie nie podlega; tak bez reszty sprowadza się do użyteczności, że nie można jej już używać” (Horkheimer, Adorno 1994: 182). Funkcjonując w podobny sposób jak reklama, przemysł teatralny chce pozostawić trwałe ślady w zachowaniu konsumentów, wytrenować na swój sposób odbiorców

sztuki, zmusić do przymusowego mimetyzmu zaprojektowanych przez siebie reakcji i sposobów odbioru. Moja krytyka nie jest jednak skierowana na odbiorcę jako konsumenta. Uważam bowiem, że paradoksalnie wykreowany współcześnie gust estetyczny pozwala ukryć nie tyle niekompetencję masowej publiczności sztuki, ile raczej i przede wszystkim zanikające kompetencje samego środowiska teatralnego, głównie krytyki teatralnej (w szczególności tej decydującej o masowym odbiorcy). Ma to ogromne konsekwencje estetyczno-społeczne. Po pierwsze nie zmusza artystów do poszukiwania skomplikowanych, niejednoznacznych i nieplakatowych wypowiedzi na temat rzeczywistości, ale pozwala artystom, ze względu na brak wymagań wobec nich, na rezygnację z konieczności znalezienia takiego języka teatralnego (a właściwie takich języków teatralnych), które łączyłyby intuicję, inwencję i wyobraźnię z wiedzą i działaniem politycznym. Po drugie, poprzez promowanie sztuki o jasnym komunikacie na temat rzeczywistości, opartym na scenicznym mimetyzmie i reprezentacji, zwalnia artystę z odpowiedzialności za przedstawiony na scenie świat, bo przecież artysta w takiej sytuacji o świecie się nie wypowiada, lecz świat ten tylko opisuje. Po trzecie wskazując, że tylko taka sztuka jest prawdziwą sztuką, która jest komunikatywna dla każdego, produkuje mało wymagających odbiorców, wywołując w nich poczucie zadowolenia w kontakcie ze sztuką teatralną, którą większość widzów jest w stanie – poprzez prostotę formy i treści – z łatwością dekodować.

7. Projekcja plazmy, czyli czwarty stan skupienia materii

I tu pojawia się kolejny paradoks współczesnego teatru. Brak zainteresowania życiem społecznym sprawia, że widz staje się wyłącznie wyprojektowanym przez środowisko teatralne odbiorcą. Richard Sennett słusznie wskazuje na to, że nie jest prawdą, iż większość ludzi należy dzisiaj do gatunku *homo oeconomicus*. Prawdą jest natomiast to, że „wielu intelektualistom wydaje się, że zwykli ludzie są bezwolni, że marzą wyłącznie o telewizorze plazmowym”. A tymczasem „ludzie chcą robić ze swym czasem coś, co ma znaczenie również dla innych” (Sennett 2007: 2–3). Obserwując polską scenę tzw. teatru zaangażowanego, mam nieodparte wrażenie, że twórcy teatralni uważają społeczeństwo, do którego się zwracają, a zatem widzów jako jego reprezentantów, za niewyedukowaną i skoncentrowaną wyłącznie na konsumpcji masę. W efekcie – miast komunikować w oparciu o dialog – permanentnie monologują, wygłaszając własne prawdy, które ze względu na miejsce ich artykulacji – scenę – uzyskują *nolens volens* status prawd wiecznych. Problem polega jednak na tym, że po przeciwnej stronie rampy zasiadają często ludzie o horyzontach bardziej rozległych od tych, jakimi dysponują ludzie stojący na teatralnej ambonie, bądź ci, którzy zza kulis zawiadują światem przedstawionym. Tym samym łatwo rozczytują banalne w swej wymowie komunikaty i odwracają się od serwowanego im dania scenicznego w postaci sztuki z tezą. Traktowanie widzów jako wiedzą-

cych mniej staje się tym samym prostą drogą do zniszczenia systemu *komunikacji teatralnej*, która ze swej natury winna być oparta na partnerstwie, na dialogu. Dialogu, który rozumiem jako świadomość wyeksponowaną w geście estetycznym, ale nigdy jednolitą pod względem semantycznym. Sam autor ma być tym gestem, ma wyznaczać „punkt, w którym życie rozgrywa się w dziele. Rozgrywa, a nie wyraża; rozgrywa, nie zaś spełnia”. Jednakże by pozostać nie wyrażonym w dziele, lecz czytelnym dla odbiorcy w swym nieekspresyjnym geście, najpierw musi zbudować własną „nieusuwalną obecność”. Gdyż – jak mawia Agamben – „podmiotowość ukazuje się i stawia najzacieklejszy opór właśnie w tym punkcie, w którym dostaje się we władanie rozgrywających nią urządzeń” (Agamben 2006: 88, 92). Tylko w ten sposób może dojść do zmanifestowania się jedynej prawdziwej formy życia i teatru – do dialogu, spotkania dwóch podmiotów etycznych – twórcy i widza.

Bibliografia

- Agamben G. (2006): *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa.
- Artaud A. (1966): *Precz z arcydziełami*, [w:] *idem, Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, Warszawa.
- Barthes R. (2000): *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa.
- Benjamin W. (1996): *Paryż – stolica XIX wieku*, przeł. Hubert Orłowski, [w:] *idem, Anioł historii*, Poznań.
- Bourdieu P. (2004): *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciwicz, Warszawa.
- Brzozowski S. (1990): *Kultura i życie*, [w:] *idem, Eseje i studia o literaturze*, t. 1, Wrocław.
- Horkheimer M., Adorno T.W. (1994): *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa.
- Rogers M.F. (2003): *Barbie jako ikona kultury*, przeł. E. Klekot, Warszawa.
- Sennett R. (2006): *Koroźja charakteru*, przeł. J. Dzierzgowski, Ł. Mikołajewski, Warszawa.
- Sennett R. (2007): *Neoliberalizm zabija społeczeństwo*, rozmowa Marka Garzdeckiego, „Dziennik” 10.02., nr 6, dodatek „Europa”.
- Žižek S. (2001): *Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wrocław.