

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LII GRUDZIEŃ 2007

NR 12 (613)

Copyright by „Dialog” 2007

Paweł Mościcki

ZAANGAŻOWANIE I AUTONOMIA TEATRU

Wśród toczących się w ostatnich latach dyskusji wokół teatru jednym z najważniejszych tematów jest „teatr zaangażowany”. Kwestia politycznego i społecznego powołania teatru podzieliła nie tylko samych twórców, ale ukazała również wyraźne linie podziału wśród krytyków, teatrologów, a przede wszystkim widzów. Jak zwykle w takich wypadkach, rozwój i zaostrzenie dyskusji powoduje utrwalenie pewnych pojęć i sposobów argumentacji, a przedstawiciele poszczególnych stanowisk utwierdza w ich własnych poglądach, ugruntowując przy tym wizję poglądów oponenta. W związku z tym, że spór o teatr zaangażowany przybiera przewidywalne z góry formy, warto może przyjrzeć się tym dyskusjom trochę z boku, zanalizować pojawiające się w nich argumenty i wnioski, aby uwidatnić ciekawe wątki, jednocześnie ukazując mielizny, stereotypy i nieporozumienia, jakie się w nich pojawiają.

1.

Czego w istocie dotyczy zażarty spór o teatr polityczny? Jaki jest centralny punkt niezgody i co decyduje o tym, że występujące w niej obozy nie uwzględniają nawzajem swoich racji? Podstawową opozycją pojawiającą się w tych polemikach nieustannie jest opozycja zaangażowania i autonomii. Zwolennicy teatru politycznego

twierdzą, że należy porzucić autonomię sztuki, wyjść z izolacji i ponownie zainteresować się otaczającym nas światem społecznym. Zauważają, że podejmowanie tematów aktualnych, formułowanie jasnych komunikatów dotyczących sytuacji politycznej i społecznej stało się w polskiej sztuce rodzajem tabu, zakazanym owocem, rodzajem artystycznego grzechu. Kto tylko wyrazi chęć zajmowania się tą tematyką w teatrze, natychmiast naraża się na zarzut politykierstwa, publicystyki, plakatowości, pływizny. Ostatecznym argumentem mającym odwieść artystów i krytyków od

Pierwszy z cyklu wykładów Pawła Mościckiego *Teatr społeczny. Konteksty* w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Program cyklu zamieszczamy na stronie 211.

wyraźnych postaw politycznych jest widmo sztuki propagandowej, symbol kompromitacji i sprzeniewierzenia się artystycznym ideałom. Jednym słowem, sztuka politycznie zaangażowana ma przypiętą etykietę sztuki drugiej kategorii. Prawdziwa sztuka zajmuje się bowiem czym innym. Trudno nie zgodzić się z tą argumentacją, szczególnie śledząc publikacje dotyczące teatru, literatury czy sztuk plastycznych z ostatnich lat i opór różnych środowisk wobec swobodnej i pozbawionej uprzedzeń dyskusji o polityczności sztuki.

Jak na argumenty zwolenników zaangażowania odpowiadają ich przeciwnicy? Przede wszystkim starają się pokazać, że w politycznym zaangażowaniu istnieje niebezpieczeństwo utraty przez sztukę własnego głosu, niezależności i wolności zarówno na poziomie używanych środków, jak i stawianych sobie celów. Przypominają także, że postulat tworzenia zaangażowanej sztuki pojawił się ostatnio w przestrzeni dyskusji z nową siłą właśnie jako reakcja sprzeciwu wobec jej upolitycznienia przez konserwatywnych polityków. W związku z tym zaangażowanie jest niejako wewnętrznie sprzeczne, gdyż przeciwstawiając się władzy polityki nad sztuką, jego zwolennicy chcą sztukę ponownie zaprowadzić w jej objęcia.

Warto zauważyć, że choć obie strony używają pojęć autonomii i zaangażowania, w każdym przypadku inaczej je rozumieją a przede wszystkim narzucają sobie nawzajem różne interpretacje. Zwolennicy zaangażowania krytykują pojęcie autonomii sztuki, posługując się uproszczoną jego interpretacją odwołującą się do teorii Kanta. Jego „autonomia estetyczna” zostaje sprowadzona do bezużyteczności dzieł sztuki (ważne założenie w *Krytyce władzy sąđenja*, ale można je rozmaicie rozwijać), ozdobności, całkowitego oderwania od innych sfer poznania i działania (tutaj już sytuacja na gruncie samego Kanta bardzo się komplikuje). Przeciwnicy sztuki politycznej rozumieją

natomiast zwykle autonomię jako sferę niezależności sztuki, jej suwerenności i prawa do własnego języka. Sami zaś niezwykle upraszczają pojęcie zaangażowania, o czym za chwilę. Dialog przypomina więc trochę zabawę w głuchy telefon, gdzie dwie strony dyskusji toczą raczej dwa równoległe monologi. Można więc zadać pytanie, czy tak toczony spór jest rzeczywiście sporem. Choć obie strony mówią trochę o czymś innym, wydaje się, że odpowiadają na wspólny problem: czy sztuka może być jednocześnie zaangażowana politycznie i pozostawać sztuką wysokiej próby? Czy może zachować swą wartość artystyczną, wchodząc w przestrzeń politycznych dyskursów? Czy polityczna skuteczność i estetyczna subtelność mogą się ze sobą łączyć czy też tworzenie sztuki o społeczno-politycznym wymiarze z góry wyklucza możliwość tworzenia „prawdziej sztuki”?

W tak zarysowanym sporze między zaangażowaniem i autonomią dominuje coś, co nazwałbym logiką „wszystko albo nic”. Albo sztuka polityczna jest zakałą artystycznego świata, ubogim krewnym prawdziwej sztuki, albo przeciwnie, jest jej zwieńczeniem i w ten sposób każda inna jej forma jest iluzoryczna, naiwna i nieprawdziwa. Warto więc zaznaczyć na wstępie, że podtrzymywanie takiej logiki wydaje się bardzo ograniczające. Ani bowiem podejmowanie tematów politycznych, ani ich niepodjęcie nie powinno wiązać się automatycznie z wykluczeniem ze świata prawdziwej sztuki. Jeśli więc dalej będziemy mówić o sztuce prawie wyłącznie w perspektywie zaangażowania i społecznego wymiaru, nijak nie oznacza to, że perspektywa ta wyczerpuje wszystkie istotne problemy z nią związane. Polityka nie jest jedynym problemem sztuki, choć jest jednym z jej pełnoprawnych i interesujących wymiarów. Powinni to zrozumieć zarówno ci, którzy uważają, że każda polityczność sztuki jest zdradą jej ideałów, jak i ci, którzy z oczywistego faktu, że sztuka za-

wsze istnieje w jakimś społeczeństwie, wyciągają wniosek, że tylko sztuka zaangażowana jest zgodna ze swoim powołaniem. Gdzie leży prawda? Pośrodku? Z pewnością nie, ponieważ takiego środka wyznaczyć się nie da, o czym jeszcze będzie okazja wspomnieć.

2.

Zanim postaram się ukazać problem zaangażowania i autonomii w większej złożoności, chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden kłopot pojęciowy związany z dyskusjami wokół sztuki politycznej. W sporach między jej zwolennikami i przeciwnikami każda ze stron posługuje się bowiem całkowicie różnym rozumieniem polityki. W zależności od tego, jak pojmuje się samą politykę, tak rozumie się również takie terminy, jak „sztuka zaangażowana” albo „sztuka polityczna”. W toczących się obecnie dyskusjach można wyróżnić trzy sposoby pojmowania polityki, a co za tym idzie trzy modele związku między sztuką i polityką.

Zdecydowani przeciwnicy sztuki zaangażowanej rozumieją politykę najczęściej bardzo wąsko i odnoszą ją głównie do coraz bardziej nudnego i banalnego żywota partii politycznych, medialnego spektaklu wzajemnych oskarżeń i dbałości o wizerunek. Polityka jest tutaj czystym pozorem, pod którym kryje się gra sił. Na wierzchu festiwal pustych gestów i zręczne działania marketingowe, a pod spodem cyniczna i wykalkulowana gra o władzę i wpływy. Takie zawężone rozumienie polityki rzeczywiście musi prowadzić do stwierdzenia, że robienie spektakli na tematy, którymi nieustannie zajmuje się telewizja i wysokonakładowa prasa, nie ma specjalnego sensu. Najlepiej więc – ciągną rzeczniczy apolityczności – stronić od polityki, ponieważ jest to sfera, która ośmiesza albo kompromituje każdego, kto do niej wkracza. Wyzbyta jest bowiem wszystkiego, co nie daje się wciągnąć w grę kalkulacji, strate-

gii i walki. Przeciwnicy zaangażowania twierdzą, że polityka jest sferą głęboko wyalienowaną z codziennego życia, a nasze prawdziwe problemy, o których warto rozmawiać i o które warto się spierać, nigdzie z tą sferą się nie stykają. W związku z tym sztuka powinna od polityki stronić, dbając o to, aby jej przekaz był oderwany od bieżących i doraźnych problemów. Powinna zajmować się wielkimi tematami egzystencji oraz dbać o wyrafinowanie formy. W tym wypadku sztuka z jednej strony jest otwarta na rzeczywistość (ogólnie rozumiana egzystencja), z drugiej zaś jest grą o stawki wyznaczone wewnątrz samego obszaru sztuki.

Tak wąskie rozumienie sztuki prowadzi jednak do poważnych problemów, które w zasadniczy sposób, jak sądzę, osłabiają stanowisko posługujących się tą argumentacją obrońców apolityczności. Po pierwsze, sfera egzystencji jako coś, co przeciwstawia się polityczności, wydaje się sferą abstrakcyjną, nie jest określona przez żadne problemy wykraczające poza sferę prywatną. A nawet one, jak wiemy, nie są zupełnie od politycznych dyskursów oderwane. Egzystencja broniona przed polityką nie toczy się w określonym miejscu i czasie, nie styka się z dyskursami funkcjonującymi wokół nas, nie wchodzi w interakcję z warunkami i praktykami społecznymi. Częstym problemem wymienianym przy okazji obrony egzystencjalnego wymiaru sztuki jest walka o nienaruszalność jednostkowego wymiaru życia. Tę osobliwą obronę jednostkowości można jednak zderzyć z argumentami Hegla i zapytać, co to za jednostkowość, która nie skonfrontowała się jeszcze z powszechnym życiem, materialnym, społecznym, politycznym i nie uzyskała tam dodatkowych określeń? Taka jednostkowość – dana z góry i w rozrzedzonych górzystych sferach trzymana – jest jednostkowością czysto teoretyczną, abstrakcyjną.

Widzimy zatem, że obrońcy egzystencjalnego wymiaru sztuki ryzykują duże

ograniczenie badanej przez siebie sfery. Broniona przez nich jednostkowość egzystencji sprowadza się czasem do jednostkowości ogólnego filozoficznego schematu, powtarzalnych, ogólnych prawd na temat życia. Czy jednostkowość prawdziwa nie wyłania się jednak właśnie tam, gdzie musi krzyżować się z rozmaitymi doświadczeniami i językami, praktykami i dyskursami?

Z tak rozumianą relacją między sztuką i polityką wiąże się wszak jeszcze jeden poważny problem. Wąskie rozumienie polityki oraz przekonanie, że sztuka powinna wszelkimi siłami bronić się przed swymi społecznymi okolicznościami stojąc na straży własnej autonomii, prowadzi paradoksalnie zarówno do podważenia tej autonomii, jak i wtórnego upolitycznienia sztuki w najgorszym sensie. Jak to się dzieje? Odpowiedzią na to pytanie niech będzie fakt, że rozumienie polityki jako brudnego, skompromitowanego obszaru czystej gry o wpływy jest wszechobecne w samej polityce pojmowanej w wąski sposób. Najbardziej widowym tego znakiem jest to, że politycy tak właśnie najczęściej ją rozumieją. Oni sami pierwsi narzekają, że jest ona medialną „sztuką dla sztuki”. Samego słowa „polityka” ludzie, którzy zajmują się na co dzień jej „uprawianiem”, używają w znaczeniu zdecydowanie pejoratywnym. Dochodzi często do tak nedorzecznych sytuacji, że sami politycy w trakcie dyskusji zarzucają sobie nawzajem „politykowanie” lub „uprawianie polityki”. Obrońcy apolityczności sztuki, przejmując takie jej rozumienie, są w gruncie rzeczy zgodni z tymi, których uważają za swoje zagrożenie. Komunikat: „niech sztuka nie zajmuje się tą brudną grą, ale raczej skupi na innych, bardziej doniosłych i ponadczasowych problemach” najczęściej wysuwany jest właśnie przez tych, którzy w zgodnej opinii zarówno przeciwników, jak i zwolenników sztuki zaangażowanej odpowiadają za banalizację naszego życia społecz-

nego. Sztuka reagująca na politykę historycznym lękiem albo wyniosłym oburzeniem może więc nieświadomie powielać najbardziej banalne i najbardziej upolitycznione schematy rozumowania.

Istnieje jednak całkowicie inne rozumienie tego pojęcia, które najczęściej występuje u zwolenników sztuki zaangażowanej. Według nich, polityka jest sferą istotnego ścierania się całościowych światopoglądów. Stanowi ona obszar dyskusji nad tym, jakiej wspólnoty chcemy, jakiego życia publicznego sobie życzymy. Jeśli wąskie rozumienie polityki najczęściej odwołuje się do pojęcia medialnego spektaklu, pozorowanej gry interesów, to owo nowe rozumienie polityki można analizować w kategoriach reprezentacji. W sporze politycznym chodzi właśnie o reprezentację realnych interesów określonych grup społecznych, przedstawienie ich racji, postulatów, dyskutowanie problemów społecznych i argumentowanie za ich rozwiązaniem. Coraz częstsze wzywanie do poważnej debaty, dyskusji merytorycznej w sferze medialnego spektaklu jest wyrazem nostalgii za tak właśnie rozumianą polityką. W niej także tradycyjne podziały na lewicę, prawicę, centrum, liberalizm, komunizm, socjalizm i tak dalej nie tracą swojej mocy, nie są zafałszowanym plebiscytem popularności, ale odzwierciedlają istniejące w społeczeństwie wizje życia publicznego, sposoby rozumienia wspólnoty, wolności jednostki, zadań państwa. Innymi słowy, polityka rozumiana w ten sposób jest miejscem bardzo ważnym i otwartym dla wszystkich, którzy są zainteresowani swoim społeczeństwem i jego losem.

Nie ma powodu, aby sztuka odżegnywała się od tak rozumianej polityki. Zanim jednak zastanowimy się, jak może wyglądać jej obecność w tej sferze, należy dokonać ważnego rozróżnienia. Zaangażowanie sztuki można bowiem rozumieć dwojako: jako formułowanie komunikatu o politycznej treści oraz jako zajmowanie przez arty-

stów – którzy są z definicji osobami publicznymi – stanowiska w sprawach politycznych. Artysta biorący udział w debatach politycznych i wypowiadający w nich pewne poglądy nie musi jednocześnie tworzyć sztuki o tematyce społecznej, i odwrotnie, podejmując taką tematykę w swoich pracach może stronić od publicznych wystąpień. Jeśli w Polsce mamy do czynienia z dominacją wąskiego, ograniczonego pojmowania polityki, to przede wszystkim dlatego, że artyści (a także naukowcy i dziennikarze) akceptując takie jej rozumienie, zrezygnowali z możliwości wpływu na życie społeczne, jakie stwarza im ich zajęcie. Jednym słowem, polityka mogła stać się „sztuką dla sztuki”, ponieważ wycofali się z niej ci, którzy mieli szansę upowszechnić inne jej pojmowanie oraz uczynić ją zdrowszą i bardziej pożyteczną. Wyobcowanie polityki z życia codziennego, odcieranie od tak zwanych „realnych problemów” jest także skutkiem wycofania się z życia społecznego inteligencji.

Warto wreszcie wspomnieć o trzecim sposobie rozumienia polityki. Najczęściej wiąże się ono z zastąpieniem pojęcia polityki jako pewnego rodzaju praktyki społecznej ogólniejszym pojęciem „polityczności”. Polityczność jest sferą symboliczną, w której dokonują się pewne podstawowe rozstrzygnięcia mające wpływ na życie codzienne oraz politykę w obu powyżej zarysowanych znaczeniach. Nie chodzi tutaj ani o medialny spektakl, ani o realny spór, ale o ogólne warunki mówienia o sprawach politycznych, rozstrzygania o tym, co jest, a co nie jest polityczne. Sfera polityczności jest sferą milczących i często nieuświadomionych założeń i rozstrzygnięć dotyczących podstawowych kategorii, jakimi posługują się zarówno poważni dyskutanci, jak i populistyczni blagierzy. Nie chodzi tutaj o zajmowanie pozycji w ramach pewnego sporu, ale o rozstrzygnięcia co do tego, jakie pozycje w ogóle istnieją, o co toczy się spór, jak jest definio-

wany oraz jakim dysponujemy językiem do jego opisywania. Nazwijmy te trzy sposoby rozumowania odpowiednio politykierstwem, polityką i politycznością. Każdy z nich odwołuje się do innych wartości, innych celów i innych środków. Każdy też inaczej wyobraża sobie relację między polityką i obszarem sztuki.

Wąskie rozumienie polityki jako politykierstwa prowadzi do powstania czegoś, co nazwałbym „sztuką postpolityczną”. Sztuka postpolityczna stanowi nie tyle pozytywną odpowiedź na medialny spektakl politykowania, ile alergiczną i obronną reakcję na politykę w ogóle. Nie prowadzi więc do tworzenia political fiction, spektakli zachwyconych śledzeniem taktycznych posunięć i gabinetowych rozsad. Najczęściej przybiera formę moralnego napomnienia, etycznego memento wymierzonego przeciw wszelkim formom polityki. Sztuka postpolityczna rozdarta jest między chęcią zabrania głosu w sprawach publicznych a obrzydzeniem wobec jej reguł oraz lękiem przed zarażeniem się szalejącymi w polityce wirusami.

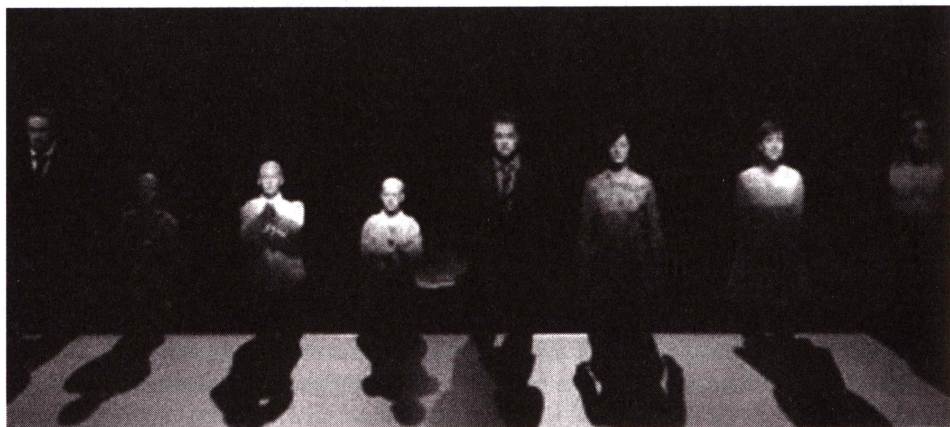
Dominują w niej więc trzy zasadnicze procedury.

Pierwsza – najbardziej banalna i najmniej ciekawa – polega na ośmieszaniu polityki, rytualnym udowadnianiu głupoty tych, którzy się w nią angażują. W gruncie rzeczy jest to strategia oparta na logice błędnego koła, ponieważ stara się udowadniać to, co jest jej najbardziej podstawowym założeniem. Obrzydzenie i niechęć do politykierstwa prowadzi do nieustannego pokazywania, że polityka to nic innego, jak politykierstwo.

Drugą procedurą sztuki postpolitycznej jest zamiana problemów społecznych na problemy ogólnoludzkie – moralne bądź egzystencjalne – oraz pozbawienie ich w ten sposób politycznej wyrazistości. Przykładem z dziedziny teatru mogą być dwa głośne ostatnio spektakle *Albośmy to jacy, tacy...* Piotra Cieplaka oraz *Anioły w Ameryce*

Krzysztofa Warlikowskiego. W obu wypadkach mamy do czynienia z podobnym przesunięciem akcentów z dziedziny polityki do dziedziny etyki przy jednoczesnym sygnalizowaniu, że komunikat ma charakter publicznego głosu. W pierwszym przedstawieniu reżyser stara się pokazać społeczeństwu jego przywary i wady, zdolność do kłótniowości, niesprawiedliwości i małostkowości. Nie jest to jednak wypowiedź o konkretnych zarysach, piętnująca określone dyskursy czy postawy polityczne, lecz bardzo ogólna diagnoza wad natury ludzkiej, a szczególnie polskiej. Nie przypadkiem więc przywoły-

chętnych teatrowi zaangażowanemu konserwatywnych krytyków podejmuje temat homoseksualizmu i AIDS w wymiarze indywidualnym i egzystencjalnym. Jest to spektakl o poczuciu wyobcowania, strachu przed śmiercią i opuszczeniem, a nie o wykluczeniu czy prześladowaniu mniejszości seksualnych tu i teraz. Warlikowski stał się więc po trosze zakładnikiem alternatywy „albo egzystencja, albo polityka”, „albo intymność, albo ideologia”. Krytycy teatru zaangażowanego odetchnęli więc z ulgą, widząc, że gejowska fantazja na motywach narodowych nie jest ani gejowska, ani na-



Tony Kushner *Anioły w Ameryce*, Teatr Rozmaitości, Warszawa 2007, reż. Krzysztof Warlikowski.
Fot. Stefan Okołowicz

wanie pewnych „publicystycznych” tematów, takich jak lustracja czy spór o dolinę Rospudy, zostaje tutaj zrównoważone cytatami z Księgi Koheleta i fragmentami wierszy Zbigniewa Herberta. W spektaklu nie chodzi o polityczne zaangażowanie, lecz o publiczne oskarżenie nieudolności, zaciętości i małostkowości całego społeczeństwa.

Podobnie jest w wypadku spektaklu Warlikowskiego. *Anioły w Ameryce* mają znaczący podtytuł: *Gejowska fantazja na motywach narodowych*, co sugerowałoby podjęcie drażliwego w Polsce tematu mniejszości seksualnych. Przedstawienie to nie ma jednak nic wspólnego z sytuacją gejów w Polsce i ku uciesze najbardziej nie-

rodowa, lecz stanowi ogólną przypowieść o ludzkim cierpieniu. Ich zdaniem, wielki reżyser nareszcie wspiął się w swojej sztuce wystarczająco wysoko, aby nie dostrzeżać z tej wysokości, w jakim kraju żyje.

Trzecia procedura sztuki postpolitycznej również jest związana z przeniesieniem kwestii politycznych w sferę moralną. Dokonuje się to jednak za pomocą figury polityki jako wielkiego moralnego Zła. W perspektywie postpolitycznej oczywiste jest, że żyjemy w czasach „zmierzchu ideologii”, „końca wielkich narracji”, „śmierci utopii”. Polityka może funkcjonować w tej sferze wyłącznie jako widmo totalitarnego terroru, niebezpiecznych uto-

pii i zawłaszczających języków władzy. Dlatego sztuka postpolityczna nieustannie karmi nas obrazami cierpień wywołanych przez politykę, zapewniając, że szczęście zapewni nam tylko trzymanie się z daleka od wszelkich ideologii i prosta otwartość na drugiego człowieka. Założenie leżące u podstaw takiego myślenia polega oczywiście na tym, że w czasach postpolitycznych z życia społecznego wyparowały wszelkie konflikty i cierpienia, a teoria „trzymania się z dala od ideologii” sama nie może stać się ideologią. Niewątpliwie zgubnym efektem tej procedury jest natomiast to, że uniemożliwia ona wszelkie dyskusje na temat sztuki zaangażowanej, ponieważ każda próba podjęcia tematu uruchamia mechanizm straszenia totalitaryzmem i przypominania kompromitacji totalitarnej propagandy. Jeśli połączyć tę strategię z krytyką polityki jako politykierstwa, otrzymujemy przykry obraz: narzekamy na politykę, a jednocześnie torpedujemy wszelkie próby zmiany jej charakteru. W ten sposób zachowujemy pełne moralne prawo do krytyki i nie musimy podejmować żadnego wysiłku. Tutaj znajduje swoje pełne odbicie gnuśność i narcyzm elit intelektualnych w Polsce.

Skupmy się na dwóch pozostałych koncepcjach polityki oraz na tym, jakie proponują nam one wizje zaangażowania oraz jak regulują kwestię autonomii sztuki. Wydaje się bowiem, że jeśli dyskusja na temat sztuki zaangażowanej ma w sobie dziś jakiś potencjał, to można go uwolnić, tylko analizując wzajemne związki tych dwóch koncepcji oraz występujące w nich pojęcia. Mówiąc najbardziej ogólnie, dwie szerokie koncepcje polityki – jako światopoglądowego sporu oraz jako sfery ogólnych warunków życia społecznego – prowadzą do powstania dwóch koncepcji sztuki – „sztuki zaangażowanej” oraz „sztuki angażującej”. Spróbujmy pokazać różnice między nimi oraz ich wzajemne związki.

3.

Nie ulega wątpliwości, że spór wokół relacji sztuki i polityki ma długą tradycję i sięga zapewne samych początków nowoczesności. W pewnym sensie sztukę polityczną uprawiali tacy pisarze, jak Pascal, Voltaire, Kleist czy Mickiewicz. Jednak w węższym sensie sztuka zaangażowana jest pojęciem stworzonym przez Jeana-Paula Sartre’a mniej więcej w połowie dwudziestego wieku. Jego więc chciałbym uczynić patronem tego, co sam nazywam sztuką zaangażowaną w odróżnieniu od sztuki angażującej.

Sztuka zaangażowana chce zrywać przede wszystkim z ideałem „sztuki dla sztuki”. Postuluje porzucenie samotnej wieży, w której artysta dokonuje rozrachunków z samym sobą albo poszukuje nowych form wyrazu artystycznego. Sztuka nie może być celem samym w sobie, lecz powinna do pewnego stopnia stać się narzędziem, środkiem do osiągnięcia celu stojącego poza jej sferą. Takie przekonanie stoi u podstaw rozróżnienia, jakie czyni Sartre między poezją a prozą. W poezji słowa nie są znakami, lecz rzeczami, nie tworzą znaczeń, nie konstruują wypowiedzi, lecz skupiają uwagę na sobie, swojej nieprzejrzystości i wieloznaczności. W prozie natomiast słowa oznaczają pewne zewnętrzne rzeczy, zdania odwołują się do czegoś poza sobą, mają treść i przesłanie. Dlatego to właśnie proza, zdaniem Sartre’a, jest powołana do pełniejszego i bardziej wydajnego uczestnictwa w życiu społecznym. Pozwala bowiem na coś, co dla autora *Czym jest literatura?* pozostaje najwyższym powołaniem sztuki: na budowanie ludzkiej wolności.

Na marginesie warto przypomnieć, że twórca pojęcia sztuki zaangażowanej był jednocześnie twórcą egzystencjalizmu. Najlepiej pokazuje to pozorność opozycji sztuki zaangażowanej i sztuki egzystencjalnej. Dla Sartre’a każda wypowiedź, także artystyczna, powstaje w określonej sytuacji,



Albośmy to jacy tacy... według Wyspiańskiego, Teatr Powszechny, Warszawa 2007, reż. Piotr Cieplak.
Fot. Dariusz Senkowski

która jest uwarunkowana zarówno historycznie, jak i politycznie. W związku z tym każdy, kto chce mówić o egzystencjalnej sytuacji człowieka, musi uwzględnić te uwarunkowania, co niekoniecznie od razu skazuje go na uprawianie w sztuce polityki innymi środkami.

Sztuka zaangażowana jest związana z projektem pełnego i bezpośredniego uczestnictwa w przestrzeni społecznej. Dotyczy ono – jak w wypadku samego Sartre’a – zarówno dzieła artysty, jak i jego osoby. Twórca i dzieło są ze sobą nierozdzielne i w równym stopniu muszą wziąć odpowiedzialność za sferę publiczną. Sztuka zaangażowana to po francusku „l’art engagé”, co odwołuje się do charakterystycznego frazeologizmu „se mettre en gage” – stać się zakładnikiem, poddać się zewnętrznym wymogom i warunkom. W teorii Sartre’a, podobnie jak w wypadku innych projektów sztuki zaangażowanej, należy porzucić autonomię na rzecz uczestnictwa, niezależność na rzecz odpowiedzialności.

Sztuka zaangażowana jest więc zobowiązana do wchodzenia w dyskusje polityczne – bez taryfy ulgowej i bez wentyla

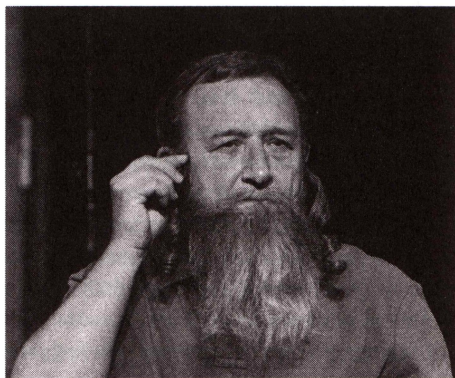
bezpieczeństwa. Powinna zrywać z sytuacją, w której, jak pisze Sartre, „naczelnym obowiązkiem pisarza jest wywoływanie skandalu, a niezbywalnym prawem – unikanie jego konsekwencji”. Celem tak rozumianej strategii jest odzyskanie wpływu sztuki na decyzje, światopoglądy i postawy moralne ludzi, uczestnictwo we wspólnym wypracowywaniu projektu społeczeństwa. Aby móc wywierać realne skutki w realnym świecie sztuka powinna zatem pozbyć się swojej autonomii i rozpuścić w nurcie życia. Tylko pokazując konkretne sytuacje, działalność artystyczna może odsłaniać sposób, w jaki kształtuje się wolność uczestniczących w tych sytuacjach jednostek lub zbiorowości. Wizja sztuki zaangażowanej przekracza więc granicę oddzielającą praktyki artystyczne od innych praktyk społecznych, dokonując pełnej i odpowiedzialnej integracji sztuki z przestrzenią publiczną. Oznacza to zabieranie głosu przez artystę w ważnych sprawach politycznych i społecznych, ale także tworzenie takich komunikatów, które będą odpowiedzią na aktualne sytuacje, problemy i napięcia.

Od tak rozumianego projektu sztuki zaangażowanej należy odróżnić to, co nazywam sztuką angażującą. Na czym polega różnica? Sztuka angażująca opiera się na podstawowym założeniu powojennej awangardy, zgodnie z którym istnieje homologia strukturalna między polem sztuki i polem polityki. Oznacza to, że dokonując rewolucji artystycznej, zawsze wywołuje się także efekty polityczne, chociaż ich dynamika jest różna od skutków projektowanych przez sztukę zaangażowaną. Rewolucjonizowanie języka artystycznego jest przemianą, dekonstrukcją lub rekonfiguracją ogólnej przestrzeni postrzegania, mówienia i myślenia, a zatem może dokonywać także zmiany w ogólnych warunkach życia społecznego. Jeśli posługujemy się pojęciem polityczności jako sfery warunków wyłaniania się poszczególnych figur, podmiotów i poglądów politycznych, wówczas każda rewolucja w sferze postrzegania, przeformułowywanie kolejn naszego myślenia, patrzenia, słuchania czy mówienia ma głęboki wymiar polityczny.

O ile sztuka zaangażowana jest wyposażona w temat sporów już zarysowanych w dziedzinie polityki, o tyle sztuka angażująca stara się wymyślać nowe linie podziału, umożliwiać zajmowanie nowych pozycji, które dotychczas wydawały się niemożliwe. Nie odpowiada ona na postulaty lub problemy polityczne, lecz wymyśla nowe pytania i formułuje postulaty, których dotychczas nie znaliśmy.

Sztuka angażująca w przeciwieństwie do sztuki zaangażowanej nie traktuje przestrzeni komunikacji jako sfery przejrzystej i niestawiającej oporu. Wręcz przeciwnie, ponieważ uwikłanie w istniejące języki władzy jest dla niej zagrożeniem, musi cały czas czujnie rozpoznawać i wyprzedzać próby jednoznacznego zawłaszczenia. Proste zaangażowanie w debatę publiczną obarczone jest ryzykiem uznania, że status i definicja sztuki są czymś oczywistym, czymś, co nie wymaga ponownego prze-myślenia i rewolucjonizowania. Tymcza-

sem politycznym zadaniem sztuki jest również nieustanne kwestionowanie granic samej sztuki, jej języków, kategorii, narzędzi. Jeśli tak jest, sztuka musi być wciąż w pewnym szczególnym sensie „sztuką dla



Albośmy to jacy tacy... według Wyspiańskiego,
Teatr Powszechny, Warszawa 2007,
reż. Piotr Cieplak.

Fot. Dariusz Senkowski

sztuki”, musi wciąż zajmować się sobą, a nie zapominać o sobie w ferworze politycznych interwencji.

Patronem sztuki angażującej można uczynić Rolanda Barthesa, który we wczesnej „politycznej” fazie swojej działalności używał kategorii „moralności formy”¹. Według niego, wybór konwencji, języka, stylu sam w sobie jest wyborem politycznym, nawet jeśli jest częścią z pozoru wyłącznie formalnej pracy. Sztuka może być polityczna tylko we własnym obszarze, pozostając do pewnego stopnia autonomiczna. Jedynie wówczas będzie zachowywała zdolność interwencji, tworzenia nowych politycznych języków i zakreślania nowych linii podziałów.

Projekt sztuki angażującej zakłada, że w przestrzeni polityczności to sztuka powinna być stroną aktywną. Chodzi więc nie tyle o sztukę polityczną, ile o – jak mówi Jacques Rancière – politykę sztuki, politykę, którą sztuka uprawia po swojemu i na własny

¹ Roland Barthes *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1972.

rachunek². Taka polityka musi być dziełem artystycznego wysiłku, a nie wynikiem nacisku sił zewnętrznych, które chcą znaczeniem w sztuce zawiadywać. Nie oznacza to braku zależności sztuki od wpływów polityki, lecz raczej odwrócenie wektora wpływów.

Postulaty sztuki angażującej wymagają więc, aby istniał w niej moment w pewnym sensie „apolityczny”. Nie chodzi jednak o taką apolityczność, jakiej domagają się przeciwnicy zbliżania do siebie sztuki i polityki w ogóle. Jest to raczej etap konieczny do tego, aby polityka sztuki była skuteczna. Dla wyjaśnienia tej konieczności momentu apolitycznego w sztuce angażującej przydatne może być rozróżnienie między negacją i subtrakcją, jakiego dokonał Alain Badiou³. Jeśli coś negujemy, jesteśmy z tym czymś w pewnym sensie związani, akceptujemy fakt, że budując swoją własną pozycję, budujemy ją w opozycji do tego czegoś. Zajmowanie stanowiska na tym właśnie polega – wybieramy jeden światopogląd przeciw drugiemu, akceptujemy postulaty jednego, aby przeciwstawiać się postulatowi drugiego. Wówczas jednak nie przekształcamy samej sytuacji, a tylko dokonujemy w jej ramach wyboru. Powstaje więc pytanie, czy jest to rzeczywiście wolny wybór? Czy można powiedzieć, że ma się wolny wybór, jeśli nie wybiera się także tego, jaki ma się wybór?

Od gestu negacji oddzielić należy to, co Badiou nazywa subtrakcją czy też, mówiąc inaczej, wyłączeniem lub odejmowaniem. W subtrakcji – jak stwierdza – chodzi o to, aby wykroczyć poza zastane pozycje, zakwestionować nie tyle jedną z dostępnych pozycji, ile sam układ pozycji. Nie wybieramy pomiędzy A i B, lecz staramy się pokazać, że nasze możliwości w danej sytuacji nie ograniczają się do wyboru między A i B. Aby pokazać, że jest możliwy jakiś

inny układ współrzędnych, w którym dostępne będą inne punkty widzenia, musimy jednak wykroczyć poza daną sytuację i dominującą w niej języki. Właśnie moment subtrakcji nazywam momentem apolitycznym w strategii sztuki angażującej. Wykraczając poza daną sytuację, z konieczności porzucam istniejące w niej polityczne pozycje, odrywam się od ich języków w poszukiwaniu czegoś całkiem nowego. Wówczas przez moment znajduję się w stanie zawieszenia, odkrywam swego rodzaju ziemię niczyją, w której polityczne linie podziału jeszcze nie zostały wytyczone.

Zarówno sztuka zaangażowana, jak i sztuka angażująca w zarysowanych powyżej postaciach mają swoje słabe punkty, gdy traktować je całkowicie konsekwentnie. Postulat uczestnictwa obarczony jest ryzykiem, że rezygnacja z autonomii prowadzić będzie do ostatecznego zatarcia różnic między sztuką a polityką. Wówczas sztuka może być całkowicie nieodróżnialna od polityki, tracąc w ten sposób możliwość inwencji. Uznanie, że sztuka powinna być środkiem budowania wolności, kończy się uczynieniem z niej narzędzia w walce o władzę, które nie ma już siły kontrolować swoich komunikatów i strzec własnych ideałów. Sztuka angażująca także posiada swoje negatywne konsekwencje. Najważniejszą z nich jest to, że w pogoni za inwencją utraci ona owej inwencji skuteczność. Chcąc nieustannie wymyślać nowe języki i nowe formy, stanie się mechanicznym, powtarzalnym i przewidywalnym dekonstruowaniem wszystkiego dla samego dekonstruowania.

Dwie wspomniane wizje sztuki politycznej – jedna rezygnująca z autonomii na rzecz uczestnictwa, druga zachowująca autonomię w imię własnej odkrywczości – są więc nie tylko niemożliwe do pogodzenia ze sobą, ale także paradoksalnie ze sobą nierozdzielne. Każda z nich, aby skutecznie realizować swoje własne postulaty i cele, musi w pewnym sensie odwołać się do zasad i logiki występującej w drugiej.

² Jacques Rancière *Estetyka jako polityka*, przełożyli Julian Kutyla i Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2007.

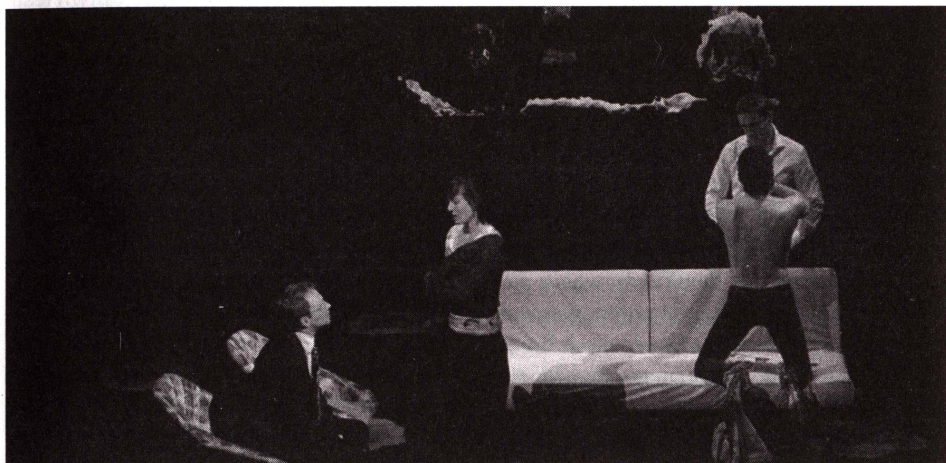
³ Por. Alain Badiou *Conférence sur la soustraction*, w: *Conditions*, Seuil, Paris 1992.

Prawdziwa sztuka zaangażowana musi być także angażująca, inaczej stanie się nieodróżnialna od języków polityki i wtórna wobec nich. Straci też możliwość skutecznej walki o swoje ideały. Prawdziwa sztuka angażująca musi natomiast być po części również sztuką zaangażowaną. W przeciwnym razie pozostanie trwale oderwana od przestrzeni społecznej i utraci realną możliwość jej rekonfigurowania, stając się dekonstrukcyjną sztuką dla sztuki.

Aby wyostrzyć ten argument, odwołajmy się do słów zapomnianego francuskiego poety – i przy okazji prawdziwego politycznego awanturnika – Charles’a Peguy. W jednej ze swych książek eseistycznych *Notre jeunesse* (1910) wprowadził on bardzo poręczne rozróżnienie między mistyką i polityką. „Wszystko zaczyna się od pewnej,

o mistyce – ideałach, celach i wyobrażeniach – która dała jej początek. Aby o niej pamiętać, musi mieć możliwość dostrzegania różnicy między ową mistyką a praktyką politycznej walki. Zwolennikom sztuki zaangażowanej należy więc przypomnieć słowa Peguy, że „jest z pewnością ważne, czy wygrają republikanie czy rojaliści, ale jest to bez porównania mniej ważne niż to, czy republikanie pozostaną republikanami, czy republikanie dalej będą republikanami”. Sztuka powinna walczyć o swą autonomię właśnie dlatego, aby w imię mistyki, która rodzi politykę, bronić polityki przed oderwaniem od swych własnych korzeni.

Należy jednak pamiętać i o tym, że mistyka powinna rzeczywiście – jak pisze Peguy – rodzić politykę. Inaczej stanie się po prostu mistyką, nieustannym uwzniośla-



Tony Kushner *Anioły w Ameryce*, Teatr Rozmaitości, Warszawa 2007, reż. Krzysztof Warlikowski.

Fot. Stefan Okołowicz

określonej, własnej mistyki i wszystko kończy się polityką. Ważne nie jest to, jaka polityka zwycięży i zdominuje inne rodzaje polityki. Ważne jest to, aby w każdym porządku, w każdym systemie mistyka nie została całkowicie pochłonięta przez politykę, którą zrodziła.” Cytat ten odsłania cały paradoks, o którym wspomnieliśmy. Sztuka zaangażowana nie może zapomnieć

niem każdego drobnego przesunięcia, każdej drobnej innowacji i językowego wynalazku. Nie jest przecież bez znaczenia, czy zwyciężą republikanie czy rojaliści.

Ani sztuka zaangażowana, ani sztuka angażująca nie mogą więc występować w stanie czystym, bez domieszki swego przeciwieństwa. Być może należy więc traktować te dwa pojęcia jako pewne typy idealne, które w poszczególnych działaniach

artystycznych są ze sobą wymieszane, a nawet mogą współistnieć z formami sztuki postpolitycznej. Mówiąc o dialektycznym związku sztuki zaangażowanej i sztuki angażującej, odkrywamy jedną z najgłębszych sprzeczności nie tylko politycznego wymiaru sztuki, ale w ogóle współczesnych dyskursów politycznych. Istnieją w nich bowiem na równych prawach dwa sprzeczne ze sobą wymogi. Z jednej strony jest to wymóg uczestnictwa w życiu politycznym, zabierania głosu i zajmowania aktywnej pozycji w toczących się sporach. Z drugiej strony jest to wymóg prześwietlania ogólnej logiki życia społecznego, odnajdywania luk i miejsc potencjalnej emancypacji w dominujących językach politycznych. Mamy więc jednocześnie postulat bycia częścią i ogarniania całości, zajmowania pozycji i możliwości swobodnego wypowiadania się na temat reguł ich konstruowania. Dokonywania wyboru oraz rozstrzygania, jaki w ogóle mamy wybór.

Jak znosi tę sprzeczność polityka? Odpowiedzią na to pytanie są współczesne poszukiwania nowego języka uniwersalizmu. Nie polegałyby on już na uniwersalizacji częściowej wizji, uznaniu jej prostej dominacji nad innymi, ale na utrzymywaniu paradoksalnej spójności między zajmowaniem jednej z pozycji oraz możliwością definiovania całości pola społecznego. Koncepcja uniwersalizmu rozwijana między innymi przez Alaina Badiou czy Ernesto Laclau⁴ temu właśnie jest podporządkowana – tworzeniu języka uniwersalnej częściowości, który zajmuje określoną pozycję, a jednocześnie zdolny jest do jej przekraczania i tworzenia języka „dla wszystkich”.

Jak rozwiązać tę sprzeczność w obszarze sztuki? Wydaje się, że wcale nie należy jej roz-

wiązywać, a przynajmniej nie można jej rozwiązać na poziomie dyskursu, projektu, lecz ewentualnie na poziomie konkretnych działań artystycznych. Jak stwierdza René Pollesch w jednej z programowych rozmów przeprowadzonych z Carlem Hegemonem, „emancypacja nie oznacza usuwania sprzeczności, ale wolną, nie zinstrumentalizowaną grę sprzecznościami”⁵. Na tym polega właśnie polityczne zadanie sztuki. Czy tego chce czy nie, musi mierzyć się z tą sprzecznością i rozwiązywać ją po swojemu. Oznacza to jednak, że nie ma sensu budowanie prostej opozycji między zaangażowaniem i autonomią, ponieważ są to elementy budujące podstawową sprzeczność, w której obrębie rozwija się nowoczesna sztuka. Nie ma tutaj alternatywnego wyboru, lecz istnieje sprzeczność ożywiająca sztukę i nadająca jej właściwą dynamikę.

Nazwijmy więc teatrem społecznym teatr ożywiony sprzecznością między zaangażowaniem i angażowaniem, między uczestnictwem i inwencją, polityką i stojącą u jej źródła mistyką. To tutaj trzeba pokazać wzajemną zależność między polityczną skutecznością i artystycznym wyrafinowaniem, zajmowaniem pozycji i koniecznością refleksji nad warunkami istnienia sztuki i działania w polityce.

Nasze rozważania powinniśmy zakończyć jedną ważną wskazówką dla tego nowego nurtu. Trzeba porzucić dyskusję z apolityczną i postpolityczną argumentacją przeciwników jakiegokolwiek wiązania sztuki i polityki. Oni sami dawno tkwią w przeszczeni politycznej, tylko najczęściej nie zdają sobie z tego sprawy. Jak najszybciej należy natomiast podjąć dyskusję nad sprzecznościami istniejącymi wewnątrz samej sztuki społecznej oraz nad strategiami udanego połączenia zaangażowanego uczestnictwa w życie publiczne z angażującą inwencją nowych języków i nowych form życia.

⁴ Por.: Alain Badiou *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, przełożyli Julian Kutyla i Paweł Mościcki, ha!art, Kraków 2007; Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek *Contingency, Hegemony, Universality*, Verso, London 2000.

⁵ *Neues und gebrauchtes Theater*. Ein Gespräch zwischen Carl Hegeman und René Pollesch, w: *Gnade. Überschreibung und Zurechweisung*, Volksbühne und Alexander Verlag, Berlin 2005.