

Festiwal jako instytucja

Konfrontacje Teatralne to ważny punkt na krajowej mapie festiwali. Na przestrzeni ostatnich pięciu lat wyraźnie dawały o sobie znać kontrkulturowe korzenie imprezy. Za jej program odpowiadał wtedy kuratorski duet: Marta Keil i Grzegorz Reske, z którymi w 2017 roku Konfrontacje zakończyły współpracę.

DOMINIK GAC W październiku odbyła się XXII edycja Konfrontacji – najważniejszego z lubelskich festiwali teatralnych, któremu przez pięć ostatnich lat przewodziliście. Każda kolejna zaprogramowana przez Was edycja wynikała z poprzednich i dialogowała z nimi. Czy po tym doświadczeniu wiecie, jaki powinien być festiwal teatralny?

MARTA KEIL Właściwie od samego początku pracy nad programem Konfrontacji towarzyszyło nam myślenie o festiwalu jako publicznej instytucji sztuki. Instytucji, która ma konkretne zadania, obowiązki i odpowiedzialność. Daje miejsce, czas i przestrzeń niezależnym artystom pozostającym bez możliwości pracy w teatrach repertuarowych oraz niemającym za sobą instytucji. Takie pozycjonowanie festiwalu w świecie sztuki było dla nas najważniejsze i chcielibyśmy przenosić je dalej, w nowe miejsca. Nie mamy natomiast gotowej odpowiedzi na pytanie, jaki powinien być festiwal, bo powinno ich być tak wiele, jak wielu ludzi je tworzy, a widzów ogląda. Nie mamy gotowej recepty, którą można by bezkrytycznie zrealizować w każdym kontekście.

GRZEGORZ RESKE Gdy zaczynaliśmy pracę nad Konfrontacjami, trafiliśmy na moment, w którym całe życie festiwalowe w Polsce zaczęło się mocno trząść i w zasadzie przez te pięć lat kompletnie zmieniła się jego mapa. Mam na myśli festiwale o podobnym do Konfrontacji charakterze, takie jak Reminiscencje czy „Kontrapunkt”. Tam spotykał się teatr repertuarowy z offowym, teatr polski z międzynarodowym. Musieliśmy się do tych zmian ustosunkować, mając świadomość, że Konfrontacje są małym festiwalem i nie możemy powiedzieć: Polsko, Europo, teraz będzie tak!

GAC W 2013 roku obejmowaliście festiwal, który odbywał się już po raz siedemnasty. Jaki był Wasz stosunek do tej tradycji?

RESKE Byłem przy Konfrontacjach od ich trzeciej edycji. Dwadzieścia lat temu bilety sprzedawały się w ciągu dwóch dni. Festiwal był niemal jedyną okazją, żeby zobaczyć w Lublinie człowieka, który mówi w obcym

języku. Inna była wtedy rola festiwalu – to było okno na świat. Potem pojawiło się w mieście wiele innych inicjatyw, co dało nam prawo do myślenia, że Konfrontacje nie muszą być przeglądem „the best of” w prowincjonalnym mieście. Lublin to nie jest prowincjonalne miasto, to silny ośrodek akademicki, coraz silniejsza stolica regionu. Mamy tu publiczność, z którą możemy rozmawiać, dlatego chcieliśmy zająć się konkretnymi obszarami. Konfrontacje u zarania dotyczyły tego, co niezależne, awangardowe, offowe.

KEIL Zależało nam na przywróceniu miejsca i znaczenia teatrowi niezależnemu. W trakcie naszej pracy nad programem festiwalu przygotowywaliśmy jego dwudziestą edycję – i to był doskonały moment, żeby wrócić do historii Konfrontacji i zastanowić się, co oznacza ona dzisiaj, jakie są jej konsekwencje, by wspólnie pomyśleć nad tym, jak obecnie pracują artyści i artystki sytuujący się w nurcie niezależnym, poza teatrem repertuarowym. W jaki sposób praktyki teatru niezależnego weszły w ramy teatru repertuarowego? Jak przekształciły życie teatralne w polskim i międzynarodowym kontekście?

GAC Mimo kontynuacji, o której mówicie, nie brakuje również znaczących różnic pomiędzy tym, co działo się na Konfrontacjach wcześniej, a tym, co mogliśmy obserwować przez ostatnie pięć lat.

RESKE Konfrontacje zakładali twórcy teatralni i to oni kształtowali ich charakter. Bardzo wyrazistymi przykładami były edycje prowadzone kolejno przez Leszka Mądzika, Włodzimierza Staniewskiego i Janusza Opryńskiego. My nie jesteśmy i nigdy nie byliśmy twórcami. Osobiście w ramach festiwalu chciałem pokazać takie estetyki, środki wyrazu, relacje z widzem i relacje artystyczne, których nie ma w Lublinie na co dzień. Nie po to jednak, aby hierarchizować. Naszym kolejnym krokiem miało być stworzenie cyklu rezydencji umożliwiającego przytrzymanie artystów przywożących inne estetyki i próbę głębszego zdialogizowania ich z lokalnym środowiskiem, do czego ostatecznie niestety nie doszło.



Grzegorz Reske

GAC W swojej pracy przywiązujecie się nie tylko do tematów i estetyk, ale i do konkretnych twórców.

RESKE Oczywiście mieliśmy naszą konkretną opowieść i opcję estetyczną, a jedną z wartości festiwalu jest towarzyszenie artystom i obserwacja ich rozwoju. Pig Iron Theater Company pierwszy raz występowali na Konfrontacjach jeszcze jako teatr studencki. W 2000 roku jako debiutantów pokazał ich Janusz Opryński, a w 2014 roku na nasze zaproszenie przyjechali już jako klasyk amerykańskiego offu.

KEIL Zależało nam na budowaniu i utrzymywaniu stałych relacji z artystami. W przypadku Gob Squad i She She Pop przywiązanie do festiwalu okazało się tak mocne, że zespoły zaproponowały nam współpracę przy kolejnych produkcjach. Oznaczało to m.in. rozszerzenie relacji z artystą czy artystką, towarzyszenie im w trakcie procesu twórczego – także udział w próbach, rozmowy. Opieka kuratorska moim zdaniem wychodzi daleko poza kupowanie spektaklu, pokazywanie go lokalnej publiczności i wprowadzanie do lokalnego kontekstu. Kolejną konsekwencją wchodzenia w koprodukcję jest podejmowane ryzyko: decydując się na pracę z artystą nad nowym projektem, nigdy nie wiemy, jaki będzie jego efekt – i to jest chyba najciekawsze. Sprzeciw wobec postrzegania festiwalu jako listy przebojów prowadzi do myślenia o nim jako publicznej instytucji, która trwale wspiera twórców niezależnie od tego, w jakim akurat są momencie.

GAC Gdzie w tej relacji artysta – kurator jest miejsce dla widza?

KEIL Rozumiem rolę kuratorki jako „pośredniczki” pomiędzy artystą i widzem, czasem tłumaczki, odpowiedzialnej za zbudowanie relacji między artystą a lokalną publicznością. Praca nad tworzeniem takiej relacji odbywa się na rozmaitych poziomach: od decyzji, dlaczego ta, a nie inna artystka ma spotkać się akurat z lubelskimi widzami, przez sposób opowiadania o jej praktyce, po przygotowywanie i dostarczanie widzom materiałów kontekstowych, które pokazałyby daną pracę, praktykę czy temat z różnych stron i perspektyw – stąd katalog festiwalu w formie obszernej książki z licznymi dodatkowymi tekstami, często tłumaczonymi po raz pierwszy na język polski. Koncentracja na tym,



Marta Keil

co teatralnie dla Lublina nieznane, mogła niekiedy odstraszać widzów. Z mojej perspektywy w pracy programowej moment niebezpieczny to ten, gdy wkrada się samozadowolenie: jesteśmy zadowoleni z programu, bo wydaje się interesujący nam i naszemu środowisku, zapominając o publiczności, o tym, dla kogo festiwal powstaje. Sytuacja, w której widz czuje, że powinien najpierw przeczytać cały komplet książek i odrobić lekcję, zanim przyjdzie do teatru czy na festiwal, jest moim zdaniem bardzo ryzykowna. Jeżeli program zadziała, jeśli widza zacieka, to przecież i tak po tę książkę sięgnie. Mam jednak wrażenie, że podstawowa bariera istnieje nie w myśleniu o programie, ale w samym postrzeganiu teatru jako instytucji, do której potrzebny jest pewien kod dostępu: to bardzo silne zjawisko i również festiwale nie są od niego wolne.

RESKE Ja z kolei mam wrażenie, że udało nam się wymieszać różne typy publiczności. Są takie festiwale w Europie, ze świetnymi programami, które odbywają się w niedużych miastach, a bardzo trudno spotkać tam lokalną publiczność. U nas była z jednej strony publiczność przyjeżdżająca do Lublina na program międzynarodowy, bo części tych spektakli nie dało się obejrzeć gdzie indziej w Polsce, a z drugiej strony była publiczność lubelska. W tej ostatniej nastąpiła duża wymiana pokoleniowa. Pojawiło się wielu młodych ludzi, a także widzów niezwiązanych na co dzień ze środowiskiem teatralnym.

GAC Macie jakieś wnioski na temat lubelskiej publiczności?

KEIL Jej reakcje na kolejne, bardzo różne spektakle pokazały nam, że nie ma sytuacji, na którą nie byłaby gotowa. Wspaniałe było to, że rozbijała nasze założenia czy obawy, pokazując nam, że były to wyłącznie nasze własne stereotypy. Jednym z kluczowych momentów był dla mnie doskonale przyjęty program „Klauzula przyzwoitości”, przygotowany wspólnie z Joanną Krakowską, prezentujący amerykańskie artystki queerowe.

GAC Podkreślacie wagę teatru niezależnego, ale w programach ostatnich pięciu edycji nie brakowało zarówno mniejszych, jak i większych spektakli z teatrów repertuarowych.



Oratorio. A collective meditation on a well-kept secret, She She Pop, pokaz przedpremierowy podczas XXII Konfrontacji Teatralnych w Lublinie (2017)

KEIL Wynika to bezpośrednio z sytuacji polskiego teatru. Na przełomie lat dziewięćdziesiątych i pierwszych lat XXI wieku nastąpiło swego rodzaju przesilenie: teatr repertuarowy zaczął się radykalnie zmieniać i zagarniać najciekawszych twórców i twórczynie młodego pokolenia, z kolei teatr alternatywny czy niezależny powoli wytracał pęd – także dlatego, że zmieniała się infrastruktura, że wyczerpało się wiele źródeł dotychczasowego finansowania. Wiele działań eksperymentalnych miało miejsce właśnie w teatrze repertuarowym – także takich, które zakładały rozsądzenie jego ram i zmianę sposobu pracy. Te zjawiska były dla nas najciekawsze – twórcy teatru repertuarowego, którzy pojawili się w przygotowywanych przez nas programach, wyznaczali na nowo sposoby myślenia o teatralnej instytucji albo poddawali ją krytyce.

RESKE Teatr repertuarowy pojawiał się także po to, żeby prowadzić dialog, czy nawet spór. Oboje mamy poczucie, że festiwal nie powinien być miejscem budowania hierarchii, tylko miejscem spotkania. Mikro Teatr Ani Smolar z jednym aktorem na scenie mógł znaleźć się obok Litewskiego Narodowego Teatru Dramatycznego z ogromną inscenisacją *Placu Bohaterów* Krystiana Lupy, oba na równych prawach, i – co możliwe tylko w ramach festiwalu – przyciągające różne, uzupełniające się publiczności.

Mam nadzieję, że ci, którzy przyszli zainteresowani programem tanecznym, trafili koniec końców również na Gob Squad, a widzowie, którzy wybierają zazwyczaj repertuar klasyczny, poszli na *Hymn do miłości* prezentowany na scenie Teatru im. Juliusza Osterwy. Cieszę się, że na koniec udało się wrócić z programem festiwalu także do Teatru Osterwy. Dzięki temu mogliśmy mocniej rozbić podział na to, co przynależy do obszaru galerii, sceny i wszystkiego pomiędzy.

GAC A co z tymi, którzy ostatecznie nie zawitali ani do teatru miejskiego, ani do galerii sztuki?

KEIL Jeśli ktoś nie pojawia się na spektaklu, to nie dlatego, że nie miał ochoty albo czasu, tylko dlatego, że do niego nie dotarliśmy. Nie wierzę w opowieści o publiczności, która nie interesuje się teatrem. Sytuacja Campusu doskonale pokazuje, jak fałszywe są mity o polskich studentach teatrologii, których nie zajmuje temat ich studiów. W 2017 roku odbyła się czwarta edycja Campusu, a jego odbiór był niebywały – co pokazało jasno, że jeżeli studenci nie są zainteresowani teatrem, to znaczy, że nie stworzyliśmy im wystarczających możliwości, by mieli z nim kontakt.

GAC Festival Campus to bardzo ważny punkt Konfrontacji. Jak oceniacie ten projekt?

KEIL Campus narodził się z dwóch potrzeb. Pierwsza to stworzenie studentom z rozmaitych uczelni platformy, na której mogliby się spotkać. Druga to umożliwienie im kontaktu z festiwalem i z najnowszymi zjawiskami z polskiego i międzynarodowego teatru i tańca. W czasie Campusu grupie z każdej uczelni towarzyszył jeden wykładowca. Wieczorem studenci chodzili na spektakle, a w ciągu dnia uczestniczyli w seminariach. Podczas tych zajęć nie tylko mieli kontakt ze sobą i z wykładowcami z różnych uczelni, ale też mogli porozmawiać z artystami obecnymi na festiwalu, mając ich przez chwilę „na wyłączność”. Gdy Gob Squad pokazywali *Wojnę i pokój*, to następnego dnia członkowie zespołu spędzili kilka godzin z uczestnikami Campusu. W 2016 roku osobne warsztaty prowadził Rabi Mroué, a seminarium – Bojana Kunst.

GAC Gdybyście mieli podsumować te pięć edycji, co znalazłoby się w tabeli „sukces”, a co w tej zatytułowanej „fiasco”?

KEIL Kiedy pytasz o sukces, pierwsze, co przychodzi mi do głowy, to sytuacja, w której po jednym ze spektakli podszedł do mnie widz niezwiązany z teatrem i powiedział, że teraz już rozumie, dlaczego sztukę należy finansować z publicznych pieniędzy. Chciałabym kontynuować Festival Campus. Spotkania ze studentami i wykładowcami były jednym z najważniejszych doświadczeń, jakie zachowam z Konfrontacji. Na pewno będę pracowała nad rozwijaniem tego projektu w innych, nowych kontekstach, także międzynarodowych. Myśląc o fiasku, mam ciągle wrażenie, że jest jeszcze wielu widzów nieprofesjonalnych, do których nie udało nam się dotrzeć – może zabrakło nam czasu, może umiejętności. Po tych pięciu latach jesteśmy gdzieś w pół drogi. Bardzo chciałabym móc pracować z pedagogami teatru nad strategiami rozwoju widzów, by konfrontować myślenie o programie z tymi, dla których jest realizowany.

RESKE Udało się przez te pięć lat ściągnąć artystów, którzy proponowali zupełnie inne narracje, języki teatralne i metody pracy. Chcieliśmy pokazać, że ich dzieła są różnorodne, bo i różnorodne są ich metody pracy. Nie udało się natomiast w dyskusję o tej różnorodności włączyć dużej

części lokalnego środowiska teatralnego, które z góry odrzuciło to, co odmienne od własnej praktyki. Może zabrakło dobrej woli i otwartości, a może tylko czasu.

GAC Jak postrzegacie te pięć edycji w perspektywie ogólnopolskiej?

RESKE Z jednej strony program „lokalny” okazał się na tyle ciekawy, że zaczęli pojawiać się w Lublinie kuratorzy międzynarodowych festiwali, którzy po prostu zobaczyli program i uznali, że warto przyjechać z Niemiec, Łotwy czy Słowacji, ale i przylecieć z Japonii czy Stanów Zjednoczonych. Jak mówili, ten festiwal był dla nich miarodajny, dawał szansę na rozeznanie się. Niektóre projekty znalazły się potem w programach za granicą, a artyści byli tam zapraszani do pracy.

Z drugiej strony Konfrontacje prowadziłyśmy w sytuacji zawężającego się pola prezentacji zagranicznego teatru w Polsce. To dziwne, że w tak dużym kraju, o tak silnej pozycji teatru, są jedynie pojedyncze wysepki festiwali, na których można zobaczyć Needcompany czy Forced Entertainment. Zaczyna brakować miejsc, gdzie można rozmawiać ze środowiskiem międzynarodowym i dokonać konfrontacji między rodzimymi narracjami i estetykami a tym, co dzieje się w innych krajach. W dłuższej perspektywie grozi to prowincjonalizacją i samozadowoleniem. ■



Debatę „Teatr i demokracja. Praktyki instytucjonalne w polskim teatrze”. XXII Konfrontacje Teatralne