

Piotr Dobrowolski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-8318-4295

MY, WIDZOWIE // „WE, THE PEOPLE”

We, the Spectators // “We, the People”

Abstrakt: Tekst jest omówieniem książki Davida Wilesa *Theatre and Citizenship: the History of a Practice* (Cambridge 2011), której lektura inspiruje autora do rozważań dotyczących historycznego i aktualnego znaczenia praktyki teatralnej dla propagowania idei obywatelskich. Krytyczna refleksja inicjowana jest pytaniami odnoszącymi się do zmieniającego się charakteru więzi społecznych w dobie komunikacji cyfrowej. We współczesnej, zatomizowanej perspektywie społecznej postulowane przez Wilesa uznanie wspólnotowego charakteru estetycznego i etycznego doświadczenia teatralnego wydaje się w pewnej mierze archaiczne. Ma jednak istotne znaczenie z historycznego punktu widzenia, wskazując źródła przekonań dotyczących teatralności, które do dziś warunkują oczekiwania odbiorcze wobec sztuk widowiskowych. Historyczne prezentacje Wilesa stanowią punkt wyjścia do krytycznej dyskusji dotyczącej polityczności teatru i znaczenia sposobów jego organizacji instytucjonalnej.

Słowa kluczowe: historia, polityka, społeczeństwo, wspólnota, zaangażowanie

Abstract: This article discusses the book *Theatre and Citizenship: The History of a Practice* by David Wiles (Cambridge 2011), which inspires reflection on the historical and current role of theater practice in the promotion of civic ideas. The critical analysis is initiated by questions about the changing nature of social bonds in the age of digital communication. In the perspective of today's atomized society, the recognition of the communal character of the aesthetic and ethical experience of theater appears somewhat archaic. However, it is important from a historical point of view, demonstrating the sources of beliefs about theatricality, which have determined audience expectations of the performing arts to this day. Wiles's historical presentations are an inspiring starting point for a critical discussion on the politicality of the theater and the significance of its institutional organisation. (Trans. Z. Ziemann)

Keywords: history, politics, society, community, engagement

David Wiles, *Theatre and Citizenship: the History of a Practice*, Cambridge University Press, 2011

SPOŁECZEŃSTWO INTERFEJSÓW

Zatomizowanie zaawansowanych technologicznie społeczeństw, których członkowie egotycznie skupiają się na zaspokajaniu własnych potrzeb, wypełnianiu indywidualnych celów i realizacji prywatnych interesów, skłania do stawiania pytań dotyczących ogólnej charakterystyki współczesnych zbiorowości. Czy dzisiaj perspektywa wspólnotowa może dominować nad przyjmowaną powszechnie perspektywą jednostkową? Jak obecnie „bronić społeczeństwa”¹, skoro konieczne jest zadawanie pytań o warunki jego istnienia? Zbiorowa świadomość podlega niespotykanemu wcześniej rozproszeniu, kształtuje się zaś w wyniku kontaktów podejmowanych nie *face-to-face*, lecz za pośrednictwem *interfejsów*. Konsekwencje z informatyzowania kanałów komunikacji dla praktyki tworzenia i umacniania więzi wspólnotowych warto rozpatrywać w różnych aspektach, zmiany perspektyw pozwalają bowiem dostrzec zarówno wynikające z niego korzyści, jak i straty. Technologiczne zapośredniczenie nie ułatwia kolektywnego współdziałania w świecie realnym. Równocześnie jednak zbiorowa aktywność w przestrzeni wirtualnej staje się skutecznym substytutem dawnej kolektywności i może – czego najlepszym przykładem Arabska Wiosna (2010–2012), a także oddolna aktywność w ramach Strajku Kobiet w Polsce w latach 2016–2020 – owocować konkretnymi efektami w przestrzeni publicznej.

Nielimitowana replikacja komunikatów cyfrowych poszerza pole oddziaływania ich nadawców, przewyższając ograniczenia warunkowane niegdyś kontaktem fizycznym, a następnie zasięgiem kolejnych generacji nośników medialnych. Pozorna powszechność dostępu do Internetu i urządzeń sieciowych pogłębia jednak marginalizację grup cyfrowo wykluczonych, a globalna standaryzacja wzorców kulturowych ułatwia wykorzystanie ich w służbie inżynierii społecznej.

¹ M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa: wykłady w Collège de France*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.

Skwapliwie korzystają z tego najwięksi gracze o „duszę zbiorową”². Decentralizacja nadawców przyczynia się jednak także do spluralizowania zawartości chmury informacyjnej, której różnorodność sprzyjać może wolności i demokratyzacji pod warunkiem, że informacje będą traktowane w sposób przemyślany, wybiórczy i krytyczny przez jednostki i społeczeństwa. To zaś umożliwi tylko skuteczna edukacja pogłębiana przez uczestnictwo w kulturze. Bez niej nawet członkowie najbardziej rozwiniętych społeczeństw nie będą w stanie odróżnić prawdy od fałszu i manipulacji, których obecność w przestrzeni medialnej stała się dzisiaj tak oczywista, że przestaliśmy nazywać je kłamstwem, stosując łagodniejsze określenie – postprawda.

Zarysowane tu pokrótce uwarunkowania współczesnej komunikacji składają do zadawania pytań o wpływ opisanych zmian na relacje wspólnotowe. Wątpliwości dotyczą mechanizmów wytwarzania i podtrzymywania zbiorowych identyfikacji, w szczególności zaś zagadnień związanych z charakterem i praktycznymi konsekwencjami różnorodnych więzi, których skala rozciąga się od wewnętrznego spoiwa grup zawodowych, przez ideową łączność wewnątrz stronnictw politycznych, po więzi religijne i – „wyobrażone”, jak nazywa je Benedict Anderson³ – wspólnoty narodowe (na nich skala odniesień się zresztą nie kończy). Diagnozowanie zjawisk w czasie ich trwania nie jest zadaniem łatwym. W jego realizacji pomaga znajomość historii, której perspektywa – zwłaszcza dzięki refleksji nad wielotorowością narracji o minionych zdarzeniach i nad możliwościami negocjowania ich znaczeń – pozwala pełniej zrozumieć i scharakteryzować współczesność. Takie nadzieje w odniesieniu do mechanizmów kulturowego wytwarzania i podtrzymywania więzi rozbudza książka brytyjskiego historyka teatru Davida Wilesa *Theatre and Citizenship: the History of a Practice*⁴. W centrum rozważań jej autora znajdują się historyczne praktyki performatywne, teorie teatralności i teksty dramatyczne widziane i prezentowane jako sposoby wytwarzania i propagowania zachowań – wzorców, norm, praw i powinności – obywatelskich.

Wiles zdaje sobie sprawę ze zmian, którym w ostatnich kilkunastu latach podlegała przestrzeń publiczna. Dlatego w rozdziale podsumowującym rozważania pyta o rolę mediów, wspominając przy tym Fox News (amerykański kanał informacyjny, którego manipulacje przyczyniły się do późniejszego upowszechnie-

² Nawiązanie do tytułu tekstu Limanowskiego, który odpowiada perspektywie proponowanej przez Wilesa, jest tu celowe, zob. M. Limanowski, *Rok polski i dusza zbiorowa*, [w:] idem, *Był kiedyś teatr Dionizosa*, wstęp, wybór i oprac. Z. Osiński, Warszawa 1994.

³ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Warszawa 1997.

⁴ D. Wiles, *Theatre and Citizenship: the History of a Practice*, Cambridge 2011. Cytaty – w przekładzie P. D. – lokalizowane są w tekście głównym i przypisach w nawiasach kwadratowych.

nia pojęcia postprawdy) i zastanawiając się nad konsekwencjami przeniesienia społecznych interakcji do Internetu [s. 208]. Przyszłość jednak, jak wyraźnie akcentuje autor *Theatre and Citizenship*, nie należy do domeny rozważań historycznych. W swojej pracy skupia się więc na relacjach opartych na kontakcie bezpośrednim – przez wieki warunkujących zdarzenia w przestrzeniach teatru i stanowiących istotę teatralności. To właśnie w teatrze, od samych początków zinstytucjonalizowania jego form – co przekonująco wykazuje Wiles, zaczynając właściwy wywód odniesieniami do praktyk zbiorowych w starożytnych Atenach – inicjowano dyskusje nad koncepcjami obywatelskości i kształtowano opinię publiczną, angażowano widzów do aktywności dla dobra ogółu oraz negocjowano relacje władzy i społeczeństwa. Pisząc swoją monografię na przełomie pierwszej i drugiej dekady XXI wieku, w czasie burzliwych transformacji społecznych i nasilających się tendencji nacjonalistycznych w Europie, które kilka lat później przyniosły względne sukcesy partiom narodowym, Wiles sugeruje, że refleksja nad sztuką widowiskową może stanowić ważny kontekst w dzisiejszych debatach dotyczących koncepcji obywatelskości. Chociaż szkicuje historyczny obraz punktowo, a jego obserwacje warunkuje brytyjski dyskurs wytworzony na linii napięć pomiędzy wyobrażeniem narodu a utrwalonymi funkcjami i powinnościami państwa, formułowane przez niego wnioski pomagają dostrzec i zrozumieć znaczenie różnych performatywnych praktyk wytwarzania wspólnot wykraczających poza ramy rodziny i sąsiedztwa. Monografia *Theatre and Citizenship* znacznie poszerza dotychczasową wiedzę na temat historycznych uwarunkowań doświadczeń estetycznych, które mogą wpływać na popularyzację konkretnych koncepcji społecznych i idei politycznych, kształtując w ten sposób pozateatralną rzeczywistość.

JA OBYWATEL

Podjmując próbę definicji kluczowego pojęcia swojej pracy, autor *Theatre and Citizenship* zdaje sobie sprawę z niejasności wpisanych w kategorię „obywatelstwa” (*citizenship*). Akcentuje wariantywność znaczeń tego słowa, które zależne są od uwarunkowań narodowych, kulturowych czy etnicznych. Sprawdzając problemy definicyjne do odmiennych doświadczeń, od których uzależnia zbiorową identyfikację, traktuje „obywatelskość” jako funkcję specyficznych, zmiennych okoliczności wpływających na członka naturalnej – rodzinnej lub lokalnej (sąsiedzkiej) – wspólnoty i pozwalających budować tożsamość wyższego rzędu, co uważa za oczywisty warunek działania dla dobra wspólnego. Perspektywa ta leży u podstaw wartości republikańskich (*res publica*), które do XX wieku, w czasie dominacji systemów państwowych zawężających prawa i przywileje obywatelskie do wybranych grup społecznych, stawiane były w opozycji do ten-

dencji nacjonalistycznych. Co ciekawe, Wiles odwołuje się przy tym do różnic w postrzeganiu pojęcia narodowości przez Polaków i Brytyjczyków, chociaż obserwacja ta nie wpływa na dalsze rozważania zawarte w całym tomie. Różnice wyprowadza z anegdoty o spotkaniu ludzi teatru z tych dwóch kultur, a prezentuje i interpretuje je intuicyjnie jako funkcję długiego trwania Królestwa Anglii (którego kontynuacją jest Zjednoczone Królestwo) w opozycji do przerwanej w wyniku zaborów ciągłości państwowości polskiej. Zaznacza też, że fakt wieloletniego nieistnienia państwa doprowadził do przeniesienia identyfikacji zbiorowej Polaków na pole kulturowe, w przestrzeń języka, literatury i religii. *Implicite* wzmacnia w ten sposób twierdzenie sformułowane już na wstępie wywodu, że kategoria obywatelskości stanowi przeciwwagę dla metafizycznego traktowania wspólnotowości narodowej i religijnej [s. 10]. Ta obserwacja może być dla nas szczególnie cennym przypomnieniem: choć zdajemy sobie sprawę z różnic wynikających z odmienności różnorodnych czynników formujących wspólnotę społeczną, nie zawsze gotowi jesteśmy wyciągać z tej obserwacji konstruktywne wnioski. Mogłyby one prowadzić do refleksji rozgraniczającej przynależność państwową i narodową, a także definiującej – zbyt często marginalizowane w polskim dyskursie publicznym – prawa i obowiązki obywatelskie.

Na potrzeby swojej pracy Wiles proponuje przyjęcie możliwie ogólnej, choć nadal nieuniwersalnej definicji „obywatelskości”: czyni ją funkcją więzi wytwarzanych dzięki „przynależności konkretnego obywatela do grup o różnym zasięgu przestrzennym, takich jak: społeczność lokalna, miejska, społeczność miasta-państwa, narodowa, społeczność republiki, a nawet – potencjalnie – świata” [s. 7]. Definicja ta, podobnie jak wskazanie Wilesa, że najbliższej idei obywatelskich znajduje się ustrój republikański, nie rozwiązuje problemów związanych z rozumieniem pojęcia „obywatelskości” w perspektywie polskiej. Zdążyliśmy już oswoić się z podobieństwami i (celowo rozmywanymi w nacechowanym narodowo dyskursie publicznym) różnicami w znaczeniach słów „społeczeństwo” i „naród”. Z trudem radzimy sobie jednak z umieszczeniem na wyznaczonej przez nie osi pojęcia, które Wiles zawarł w tytule swojej książki, akcentując jego znaczenie zarówno w perspektywie historycznej, jak i współczesnej – „obywatelskość”. Co więcej, powracająca w Polsce od dziesięcioleci, niezależnie od ideologicznych uwarunkowań stronnictw sprawujących władzę, idea państwa narodowego, utrudnia społeczną ewolucję w kierunku praktyki „płynności” pojęcia obywatelskości. Kategoria płynności, przywołana przez Wilesa w powiązaniu z koncepcją „płynnej nowoczesności” Zygmunta Bauma-⁵, pozwala skutecznie poszerzyć zakres refleksji, odrywając ją od „narodowego” pnia idei wspólnotowych.

⁵ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006.

Niezależnie od wątpliwości, prowokowanych przez niejednoznaczność pojęcia „obywatelskości” (stwarzającego problemy w przekładzie międzykulturowym), a także przez arbitralny, ograniczony i skupiony na szczególnych przypadkach historycznych dobór materiału, lektura monografii Wilesa może być źródłem inspiracji i prowokuje konstruktywne refleksje krytyczne. Odnoszą się one zarówno do historycznego, jak i współczesnego dyskursu politycznego, ale także do historii i teorii teatru czy wreszcie – do praktyki oddziaływania kulturowego. Znaczący jest fakt, że refleksja krytyczna autora odnosi się nie tylko do realiów anglosaskich, ale też ogólnoeuropejskich. Wzbogacając toczące się od lat dyskusje na temat „społeczeństwa obywatelskiego” oraz podstawowych „wartości europejskich”, znajduje zastosowanie również w perspektywie polskiej.

Podjęcie badań na przecięciu znaczeń pojęć takich jak „wspólnotowość”, „społeczeństwo”, „naród” czy „obywatelskość” sprawia, że praca Wilesa, choć ma charakter historycznoteatralny, może stanowić ważną inspirację dla humanistów zajmujących się historią myśli socjologicznej, psychologii społecznej czy politologii. Przy tym, choć omawiany tom merytorycznie odnosi się do przeszłości, sposób formułowania tez skłania do poszerzenia refleksji o kwestie współczesne. Wiles otwiera szeroką przestrzeń odniesień funkcjonujących na pograniczu różnorodnych praktyk twórczych – artystycznych, filozoficznych i krytycznych – oraz efektów ich działania w tkance społecznej. Podstawę monografii stanowi jednak prezentacja i omówienie działań performatywnych, tekstów programowych oraz dzieł dramatycznych, które w odległej przeszłości przyczyniały się, jak sugeruje autor, do zwiększania świadomości obywatelskiej ich odbiorców: uczestników, widzów, czytelników. Ciągłe powroty i długie trwanie tych idei warunkowały także później perspektywę społecznych oczekiwań wobec teatru, ugruntowując jego mitologię i znaczenie, które do dziś łączone jest z tą dziedziną twórczości.

REPUBLIKA ARTYSTÓW, REPUBLIKA WIDZÓW

W książce *Theatre and Citizenship* znaleźć można sugestie o wyższości republiki nad każdą inną formą ustroju państwowego. Postawa ta nie wynika ani ze zwątpienia autora – poddanego Korony Brytyjskiej – w monarchię, ani z jego idealistycznej wiary w mądrość ludu. U jej źródeł stoi raczej fascynacja rozważaniami starożytnych, renesansowych i oświeceniowych filozofów, którzy podejmowali próby reformowania politycznych systemów władzy, niejednokrotnie narażając się przy tym na niełaskę osób, które akurat sprawowały władzę nad nimi. Równocześnie jednak towarzyszy Wilesowi przekonanie, które może otwierać szerokie pole do krytyki w perspektywie współczesnej teorii widowisk. Twierdzi on

bowiem, że teatr – oparty na kolektywnym współdziałaniu wielu osób na etapie produkcji, funkcjonujący w publicznej przestrzeni kulturowej, łączący wykonawców i widzów we wspólnotowym doświadczeniu estetycznym⁶, ale też prowokujący publiczność do performatywnych interakcji i zdolny przekazywać jej konkretne treści ideowe – jest sztuką u swoich podstaw respektującą wartości demokratyczne. Przekonanie o demokratycznym charakterze wspólnotowych praktyk teatralnych powiązane jest u Wileśa z lekturą Platona, przypisującego takie cechy widowiskom chóralnym. Teza zakładająca tak fundamentalne, formalne związki teatralnej kreacji i recepcji z praktykami demokratycznymi wydaje się ryzykowna. Wprawdzie obecnie, w toku dyskusji dotyczącej demokratyzacji zarządzania instytucjami kultury i prób wprowadzania wspólnotowych idei spółdzielczych do polskich teatrów⁷, zyskuje ona nowe życie, ale powstają też tematyzujące ją spektakle, które ukazują ślepe uliczki kolektywnej odpowiedzialności organizacyjnej i twórczej⁸.

Nie podważam przekonania, że teatr, jak wiele innych form twórczości artystycznej, może wpływać na polityczną świadomość swojej publiczności, poszerzać horyzonty poznawcze widzów i prowokować ich do krytycznej refleksji. Uważam też, że instytucjonalna struktura organizacyjna teatru ma wpływ na jakość widowisk⁹, a obraz świata przedstawionego może być traktowany jako modelowa reprezentacja rzeczywistości. Ze współczesnej perspektywy trudno mi jednak zgodzić się z sugestią jednomyślności publiczności teatralnej, reagującej rzekomo niczym jeden organizm na impulsy docierające ze sceny. Teza ta – argumentowana świadectwami odbioru komedii staroattyckiej i rzymskiej – prezentowana jest przez Wileśa jako przesłanka dowodząca znoszenia przez teatr utrwalonych różnic klasowych, poza teatrem w zasadzie nieusuwalnych. Teatr staje się w ten sposób utopijną przestrzenią społecznej równości.

⁶ „Podstawowa teza tej książki sugeruje odejście od interpretowania teatru jako kanału komunikacji, którego używa dramaturg, by przekazać odbiorcy z góry określony komunikat, oraz postuluje traktowanie go jako wspólne doświadczenie wszystkich, biorących w nim udział, uczestników” [s. 36].

⁷ Szczególnym przypadkiem takich działań, które przynoszą realne efekty, jest propozycja reformy sposobu zarządzania i współpracy w Teatrze Powszechnym im. Z. Hübnera w Warszawie. Powstała w ramach realizowanego przez A. Adamecką-Sitek, M. Keil i I. Stokfiszewskiego projektu „Porozumienie”, który zaowocował przyjęciem deklaracji „Teatr Powszechny – feministyczna instytucja kultury”. Zob. http://forumprzysloscikultury.pl/upload/2019/11/feministyczna_instytucja_kultury_manifest.pdf [dostęp: 22 XII 2020].

⁸ Przykładem takiego widowiska jest pierwsza wersja spektaklu Pawła Wodzińskiego *Solidarność. Rekonstrukcja*, którego epilogiem był zapis dyskusji na temat spółdzielczej organizacji teatru. *Solidarność. Rekonstrukcja*, reż. i scen. P. Wodziński, współpr. dramaturg. P. Grzymisławski, prem. 23 VI 2017, Teatr Polski im. H. Konieczki w Bydgoszczy.

⁹ Zob. *Struktura teatru a struktura spektaklu: wpływ systemu organizacji instytucji na estetykę przedstawienia w wybranych krajach europejskich*, red. A. Galas-Kosil, P. Olkusz, Warszawa 2016.

Davidą Wileś nie inspirują spektakularne, na poły mityczne przypadki aktywizacji teatralnej publiczności podejmującej zdecydowane działania rewolucyjne przeciwko nieuznawanej władzy¹⁰. Skupia się na teatralnych przejawach promocji postaw obywatelskich: demokratycznych wartości, obowiązków i przekonań. Bada relację teatru i sfery publicznej, za jej probierz uważając zaangażowaną postawę uczestników zdarzeń performatywnych i publiczności widowisk teatralnych. Nie zajmują go jednak efekty tego zaangażowania. Prezentuje przesłanki, które pozwalają mu włączyć konkretne zjawiska w wywód oraz śledzi powroty republikańskich toposów w kolejnych pokoleniach i epokach, jakby samo wykorzystanie świadczyło o ich skuteczności. Nie uwzględnia też twórczych kolektywów teatralnych – nawet takich jak trupy komedii dell’arte, nie mówiąc już o dwudziestowiecznych grupach funkcjonujących w obiegu alternatywnym, których praktyka twórcza wprowadza nie tylko nową estetykę, ale też alternatywny model organizacji społecznej¹¹ – chociaż mogłoby to znacznie wzbogacić jego rozważania. Ten obszar pozostawia jednak badaczom współczesnych praktyk performatywnych.

PROMOCJA WARTOŚCI

Punktem wyjścia dla prowadzonych przez Wileśa rozważań jest spostrzeżenie, że w starożytnej Grecji złotego wieku teatr i demokracja zostały zinstytucjonalizowane w podobnym czasie (ok. 534 p.n.e.). Łącząc tę obserwację z tezą, że ówczesna forma sprawowania rządów przez obywateli miała charakter „performatywny”, autor skupia się na analizie demokratycznych praw Ateńczyków, które pozwalały im na aktywne uczestnictwo w publicznych wydarzeniach świątecznych¹². Za modelowy przykład takich praktyk nie uważa jednak wystawiania tragedii, a – dużo słabiej zbadane, udokumentowane i opisane – występy chórów dytyrambiczych. Ich agony postrzega jako formę budowania poczucia wspólnotowości obywateli ateńskiego *polis*. Szczególne znaczenie przypisuje włączeniu w święta i świąteczne widowiska ogółu obywateli, czego symptomem jest również zaangażowanie choregów, patronujących chóróm i finansujących przygotowanie i występy grup (nie tylko chórów dytyrambiczych, ale także tragicznych

¹⁰ Przykładem takiej narracji jest opowieść opisująca wybuch rewolucji belgijskiej, która rozpocząć się miała w 1830 od zrywu teatralnych widzów, zainspirowanych do działania spektaklem *Niema z Portici* granym w brukselskim Théâtre de la Monnaie.

¹¹ Zob. np.: A. Jawłowska, *Więcej niż teatr*, Warszawa 1987; J. Ostrowska, J. Tyszka, *Szkice o teatrze alternatywnym*, Poznań 2008.

¹² Wileś rozwija i pogłębia swoje tezy o teatrze starożytnej Grecji od wielu lat, zob. m.in.: idem, *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge 1997; idem, *Greek Theatre Performance: an Introduction*, Cambridge 2000.

i komediowych), których członkowie rekrutowani byli spośród społeczności miasta-państwa. Analiza fenomenu demokratycznego *polis* prowadzi Wileśa do połączenia praktyk obywatelskich z otwarciem sfery publicznej w przestrzeni placu, ulicy, agory. A tylko tam, jak ocenia autor *Theatre and Citizenship*, „praktyka teatru może łączyć się z praktykami obywatelskimi” [s. 21]. Analizując pisma Platona (niechętnego poetom tragicznym) i Arystotelesa (który tolerował ich, a nawet im sprzyjał), czyta je przez ich późniejszych, choć nadal historycznych, interpretatorów (wśród których wyróżnia Jean-Jacquesa Rousseau). Wywód prowadzi w kierunku pełniejszej definicji pojęcia „obywatela”, w której konstytutywne dla obywatelskości są świadomość wspólnotowej perspektywy realizowanych celów oraz aktywny udział w życiu politycznym wspólnoty, przy zastrzeżeniu, że wykluczone jest całkowite „wtopienie się w zbiorowość” [s. 18].

Kolejne rozdziały dotyczą promocji wartości obywatelskich poprzez odniesienia do teatru i twórczości dramaturgicznej w późniejszych epokach, ze szczególnym uwzględnieniem znaczących wydarzeń i ikonicznych postaci historycznych: po Platonie, Arystotelesie i Arystofanesie – Terencjusza i Machiavellego, Miliona i Shakespeare’a, Voltaire’a i Rousseau, Diderota i Chéniera. Respektująca chronologię kolejność prezentacji podporządkowana jest także przemieszczeniom geograficznym na mapie Europy. Czytelnik prowadzony jest więc przez kolejne miasta: z Aten do Rzymu i Florencji, a dalej – przez Coventry i Londyn – do Genewy, by w końcu dotrzeć do Paryża czasów rewolucji francuskiej. Ostatni, podsumowujący całość rozważań rozdział zawiera próbę analizy wybranych dwudziestowiecznych wariantów kreowania obywatelsko-wspólnotowych doświadczeń na dwóch odmiennych przykładach: w masowych wydarzeniach publicznych w nazistowskich Niemczech, gdzie totalitarna władza zawłaszczyła społeczne i artystyczne propozycje Rudolfa Labana, oraz w performatywnych działaniach wspólnotowych w odzyskujących własną tożsamość powojennych Indiach (w ramach, funkcjonującego od 1943, stowarzyszenia artystów teatralnych Indian People’s Theatre Association).

REPUBLIKAŃSKI IDEALIZM

Niebagatelna wartość książki *Theatre and Citizenship* wynika z analiz i krytycznej lektury różnorodnych materiałów źródłowych rzucających światło na związek teatru z ideą „obywatelskości”. Nie najłatwiejszy w lekturze styl wywodu wybitnego historyka teatru warunkowany jest nie przez temat czy zamierzony cel, a przez przyjętą ortodoksję metodologiczną. Chociaż David Wiles od czasu do czasu przełamuje historyczną perspektywę, proponując interdyscyplinarne refleksje odnoszące się także do współczesności, nie podejmuje próby komplek-

sowej, ukierunkowanej rekonstrukcji performatywnych działań i tendencji przynoszących trwałe efekty w obszarze praktyki teatralnej. Komentuje pojedyncze teksty dramatyczne oraz interpretuje omówienia widowisk proponowane przez społecznie zorientowanych filozofów, mnożąc w ten sposób stopnie zapośredniczenia prezentacji. Przykładem tej metody może być wspomniane już – fascynujące – omówienie obywatelskich aspektów w praktyce teatralnej i performansach zbiorowych ateńskiego złotego wieku. Rozdział *Ateny* inicjowany jest fragmentem eseju Hannah Arendt *Co to jest wolność?*, stanowiącego skądinąd ważny punkt odniesienia w całym wywodzie¹³. Następnie zaś – ujmując rzecz w uproszczeniu – Wiles omawia teatr starożytnej Grecji poprzez lekturę Rousseau interpretującego Platona i Arystotelesa, którzy w swoich, fundamentalnych dla europejskiej filozofii, socjologii, politologii, a także estetyki tekstach zawarli komentarze dotyczące widowisk teatralnych i poezji dramatycznej.

Mam wrażenie, że autor *Theatre and Citizenship* znalazł się w mało komfortowym klinczu pomiędzy akademickim dyskursem a publicystycznym potencjałem podjętego tematu. Jego monografia niemal nie odnosi się do – aktualnego już w czasie jej powstawania – europejskiego i amerykańskiego kryzysu politycznych projektów demokratycznych. Wiles zaproponował pracę o charakterze historiograficznym, otwierając różne furtki, ale też pozostawiając wiele krytycznych zadań wnikliwym czytelnikom i kontynuatorom jego książki, gotowym mnożyć jej pierwotne konteksty i poszerzać zaproponowane w niej perspektywy.

Monografia Wilesa wzbogaca refleksję na temat praktyk i możliwości wykorzystywania wielorodnego medium komunikacyjnego i artystycznego w celu wpływania na opinię publiczną i budzenia obywatelskiej świadomości. Wyniki pracy brytyjskiego historyka mogą inspirować teatrologiczne, kulturoznawcze i estetyczne badania dotyczące społecznych wymiarów współczesnych widowisk. Na kartach *Theatre and Citizenship* w przejrzysty sposób ukazane zostały historyczne źródła powracającego do dzisiaj przekonania, że teatr jest dziedziną

¹³ Wiles cytuje nieco skrócony fragment ze zbioru Arendt *Między czasem minionym a przyszłym* (1954). Tu przytoczę go w całości: „sztuki performatywne rzeczywiście wykazują silne podobieństwo do polityki. Artyści-wykonawcy, a więc tancerze, aktorzy, muzycy i inni, potrzebują widowni, której mogliby zaprezentować swoją Wirtuozerię – tak samo jak ludzie czynu potrzebują towarzystwa innych osób, aby ukazać się ich oczom. Jedni i drudzy potrzebują więc dla swojego kunsztu przestrzeni, zorganizowanej na sposób publiczny; jedni i drudzy są w samym akcie prezentacji uzależnieni od obecności innych ludzi. Taka przestrzeń prezentacji i naoczności nie otwiera się automatycznie tam, gdzie ludzie po prostu żyją razem w obrębie jakiejś wspólnoty. Grecka *polis* była w swoim czasie takim akurat «ustrojem», który udostępniał obywatelom przestrzeń prezentacji, gdzie mogli działać; stwarzała coś na kształt teatru, w którym wolność mogła znaleźć swój zewnętrzny wyraz”, eadem, *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, przeł. M. Godyń, W. Madej, wstęp i red. P. Śpiwak, Warszawa 1994, s. 187–188.

pozwalającą nie tylko na projektowanie efektów społecznych, ale też na osiągnięcie w tym zakresie realnych sukcesów¹⁴. Tłumaczy to zainteresowanie, z jakim przedstawiciele każdej władzy na przestrzeni kolejnych epok traktowali sztuki widowiskowe, widząc w nich skuteczne narzędzie propagowania konkretnych – nie tylko obywatelskich – idei, ideologii i postaw.

Książkę Wileisa traktować można także jako interesujący punkt wyjścia dla historycznych badań prodemokratycznych idei i praktyk pojawiających się w przestrzeniach sztuki. Monografia prowokuje zarazem szereg aktualnych pytań o skuteczność oddziaływania teatru w służbie demokracji. Najważniejsze z nich łączy się z obawą, czy dzisiaj możliwe jest jeszcze powoływanie wspólnoty, której członkowie zdolni są dzielić podobne przekonania, ideały, cele i poczucie odpowiedzialności za zbiorowość. Obawy te wyostrzyła pandemia COVID-19. Ograniczenia narzucone przez sytuację epidemiczną wymusiły zapośredniczenie większości form międzyludzkiej komunikacji i zmieniły warunki funkcjonowania sztuki. O ile literatura, w której odbiorze zawsze dominowała perspektywa jednostkowa, znalazła się w uprzywilejowanej sytuacji, twórcy filmowi zmuszeni zostali do poszukiwania sposobów prezentacji swoich dokonań poza kinami, w kameralnych przestrzeniach domowych. Teatr, przez kilka miesięcy funkcjonujący jedynie za pośrednictwem mediów wirtualnych, znalazł się na rozdrożu, co stawia pod znakiem zapytania jego przyszłość. Pozbawiony aspektu przestrzennego i performatywnej interakcyjności – zmienia się fundamentalnie. Wspólnotowe doświadczenie teatru okazuje się dziś jeszcze bardziej utopijnym marzeniem. W tej perspektywie historyczny wywód Davida Wileisa traktować będzie można jako świadectwo nostalgii za czasem minionym albo za punkt odbicia, prowokujący do – ważnego w kontekście politycznym i społecznym – poszukiwania nowej, obywatelskiej, a nie narodowej, funkcji teatralności.

¹⁴ Przekonanie, że sztuki performatywne oddziałują na społeczeństwo skuteczniej niż inne formy artystycznego wyrazu, zdaje się prowokować przedstawicieli władzy w Polsce do zwracania szczególnej uwagi na podlegające administracyjnemu nadzorowi instytucje teatralne. W skrajnych przypadkach podejmowane są nawet próby wywierania wpływu na działalność artystyczną konkretnych scen. Taką tezę zwerbalizowała W. Szczawińska: „Teatr w Polsce zawsze miał szczególne polityczne znaczenie dla wspólnoty, dla symbolicznej wyobraźni Polaków, związany był z narodowymi poruszeniami. Czyni go to [...] obszarem strategicznym”, J. Majmurek, „Dobra zmiana” i samorządowcy z PO wspólnie niszczą progresywny teatr [rozmowa z Weroniką Szczawińską], „Krytyka Polityczna” [online 3 V 2017], <https://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/szczawinska-majmurek-wywiad-teatr/> [dostęp: 22 XII 2020].