

Trening empatii w teatrze partycypacyjnym

Spektakl partycypacyjny jako projekt publiczny

W tekście zamieszczonym w wydanym z okazji jubileuszu 250-lecia teatru publicznego „Notatniku Teatralnym”, odwołując się do definicji Dragana Klaića, Agata Siwiak pisała, że teatr publiczny jest to „świadoma, konceptualna praca wokół wybranego tematu, pozwalająca na stworzenie platformy włączającej marginalizowane społecznie grupy”¹. Spektakle partycypacyjne – takie, w których biorą udział nie-aktorzy, czyli tzw. zwykli ludzie, pochodzący z różnych, często marginalizowanych środowisk, by wraz z publicznością zmierzyć się z ważkim społecznie problemem – wydają się doskonałym spełnieniem tak pojmowanej idei teatru publicznego. Przynajmniej w założeniach – o praktyce za chwilę.

Siwiak – za Klaićem – przyjmuje, że nie forma organizacyjna i sposób subwencji decydują o publicznym charakterze teatru, ale „działanie w imię idei istotnych dla demokracji”². Uznawszy misję społeczną jako wyznacznik publicznego charakteru projektów partycypacyjnych, jednocześnie warto zwrócić uwagę, że coraz częściej powstają one również w ramach instytucji publicznych takich jak Instytut Teatralny (wymieńmy choćby spektakle *Grubasy* oraz *Był sobie dziad i baba* w reżyserii Agnieszki Błońskiej) czy teatry miejskie, jak choćby Teatr Nowy w Poznaniu. Przede wszystkim jednak stanowią flagowe produkcje stale dotowanych bytów organizacyjnych typu Malta Festival, Krakowskie Reminiscencje Teatralne czy festiwal Ciało/Umysł w Warszawie.

W ostatnich kilku latach teatralnych projektów partycypacyjnych mamy dostatek. Wynika to po części z modnej znów idei społeczeństwa obywatelskiego, lecz także dlatego, że rośnie świadomość korzyści, jakie grantodawcy mogą z nich czerpać. Z ich punktu widzenia takie przedsięwzięcia są atrakcyjnym narzędziem budowania własnego wizerunku. Udzielając im wsparcia, promują się jako instytucje wspierające inicjatywy oddolne, wsłuchane w głosy „zwykłych” obywateli. Partycypacyjne projekty stają się także popularnym narzędziem aktywizacji społeczności z terenów zaniedbanych. Przy braku pomysłu na zmiany systemowe, stanowią w rękach władz element terapii zastępczej. Główną ich zaletą jest niski koszt – odpadają wydatki na kostiumy i charakteryzację, bo uczestnicy, w imię osławionej autentyczności, najczęściej występują w prywatnych ubraniach i bez pudru, a do tego za darmo, bo zakłada się, że partycypacja należy do obywatelskiego obowiązku. Zazwyczaj zapewnia się uczestnikom wyżywienie w dniach prób oraz obdarowuje się ich festiwalowymi gadżetami. Ubrani w koszulki z logotypem festiwalu stanowią wtedy dodatkową korzyść jako darmowa mobilna przestrzeń reklamowa.

¹ Agata Siwiak, *Projekt publiczny*, „Notatnik Teatralny” nr 77/2014-2015.

² Tamże.

Partycypacja w szponach krytyki

Spektakle partycypacyjne ze względu na cele, jakie się im stawia, podlegają innej, niż standardowe produkcje, krytyce. W Polsce wciąż jeszcze przykłada się do nich matrycę „romantycznych” wartości, takich jak autentyczność, prawda, naturalność, wolność ekspresji, które przez lata stanowiły kryteria oceny produkcji teatru alternatywnego i amatorskiego. Powoli jednak zakorzeniają się i u nas nowe standardy, stosowane choćby przez krytyków niemieckich. Coraz chętniej korzysta się z zestawu kryteriów, które są jednocześnie miernikami demokratyzacji całego życia publicznego.

Współodpowiedzialność. Uczestnicy powinni mówić w swoim imieniu, a głównym budulcem scenariusza mają być ich własne historie i poglądy.

Dostępność. Słowo *casting* nie istnieje w słowniku partycypacji, a zastępuje je *otwarty nabór*. Przepustką do projektu powinna być pewna specyficzna wiedza wynikająca z życiowego doświadczenia i przekonująca postawa, a nie poziom umiejętności aktorskich. Z tego samego względu nie jest w dobrym tonie nazywać uczestników amatorami, ponieważ w ten sposób nadaje się im status podrzędny wobec aktorów zawodowych. Mówi się więc o nich „protagoniści”, „eksperti życia codziennego” lub po prostu „ludzie”.

Różnorodność. Problem poruszany w spektaklu powinien być oświetlony z możliwie wielu perspektyw i w tym celu powinno się dobrać uczestników różnych pod względem płci, wieku, pochodzenia, statusu społecznego czy wyznawanych poglądów. Z tą wartością ściśle wiąże się **niehierarchiczność**, która powinna objawiać się zarówno w dramaturgii spektaklu zastosowaniem wielorakich schematów narracyjnych, jak i w reżyserii, która by żadnego głosu nie uprzywilejowywała.

Wspólnotowość. Sprawdzianem publicznego charakteru projektu partycypacyjnego jest to, czy umożliwi zawiązanie wspólnoty uczestników i widzów, ważne jest jednak na jakich zasadach i z udziałem jakich kolektywnych emocji owa więź powstaje. Nie powinno się bowiem używać projektów partycypacyjnych do antagonizowania widowni ani budować porozumienia na gruncie podzielanych uprzedzeń czy resentymentów. Projekt powinien stwarzać szansę dla zaistnienia wspólnoty, w której nie wyklucza się istnienia sprzecznych racji.

Transparentność. W trosce o demokratyczność procesu realizatorzy powinni reflektować się na temat obranych środków i strategii, co ma służyć przekształceniu relacji władzy między reżyserem a uczestnikami w relację partnerską. Chwali się, gdy twórcy ujawniają widowni swe intencje, problematyzując w spektaklu własne metody pracy.

W tym miejscu przechodzimy od postulatów do praktyki, bo – jak słusznie zauważył Ivan Krastev, bułgarski filozof polityki – „transparentność obiecuje nam kilka rzeczy, których faktycznie nie może nam dać. (...) Przejrzystość i stała możliwość monitorowania polityki wcale nie oznacza, że możemy wybrać jej rodzaj i kierunek!”³. Wydaje się to prawdziwe także w odniesieniu do teatru. Tak jak transparentność demokracji daje nieraz złudne poczucie sprawczości, tak w teatrze bywa fasadą. Dla krytyków „transparentny” spektakl stanowić może wdzięczny przedmiot do analizy i dowód na wysoką

³ Krastev: *Walka o przejrzystość zabija demokrację. Rozmowa Michała Sutowskiego*, „Krytyka Polityczna. Dziennik opinii” z dnia 31 marca 2013, <http://www.krytykapolityczna.pl/artykuly/ue/20130331/krastev-walka-o-przejrzystosc-zabija-demokracje>, dostęp: 2 listopada 2015.

samoświadomość reżysera, lecz łatwo zapomina się, że jest to jawność zainscenizowana. Badamy przecież tylko tą prawdę, do której jesteśmy dopuszczeni.

Z moich obserwacji wynika, że twórcy projektów partycypacyjnych często chcą „mieć ciasteczko i zjeść ciasteczko”. Z jednej strony dążą do stworzenia spójnego, atrakcyjnego artystycznie dzieła sztuki, które trafiłoby do gustów wyrobionej festiwalowej publiczności. Z drugiej zaś strony chcą zadowolić krytyków i badaczy posługujących się dyskursem emancypacyjnym, i w tym celu „formatują” projekt zgodnie z wymienionymi kryteriami demokratyczności. Chcą zaskarbić sobie sympatię widzów i zapewnić kolejny kontrakt, a jednocześnie pragną uchodzić za twórców krytycznych wobec systemu.

Na marginesie trzeba dodać, że jest to jeden z powodów, dla których coraz trudniej pozyskuje się chętnych do uczestnictwa w projektach partycypacyjnych. Zgłaszają się, owszem, osoby, które chętnie wypowiedzą się w każdej sprawie – jaki by temat projektu nie był, traktujący udział w najróżniejszych maści warsztatach i społecznych projektach jak niegroźne hobby. Ci natomiast, którzy odczuwają potrzebę zabrania głosu w konkretnej sprawie ze względu na osobiste doświadczenia, często obawiają się, że ich wypowiedź zostanie użyta na poparcie tezy autorów projektu, a nie dla dobra sprawy, lub że ostrze wyrażonej przez nich krytyki zostanie stępione w imię politycznej poprawności.

Pytanie brzmi, w jaki sposób badać projekty partycypacyjne, by móc z większą pewnością stwierdzić, czy rzeczywiście realizują owe chlubne założenia, a jeśli nie – gdzie szukać źródła błędu? Jeśli próbujemy określić stopień dostępności projektu, możemy brać pod uwagę ilość i rodzaj kanałów, za pośrednictwem których propagowana była informacja o projekcie, nie wynika z tego jednak, kogo odrzucono w trakcie naboru i czy nie były to przypadkiem osoby, których niepopularne poglądy odbiegały od przekazu założonego przez reżysera lub instytucję finansującą. Podobnie, z perspektywy widza spektaklu, możemy badać dramaturgię oraz zabiegi inscenizacyjne, by stwierdzić, czy reżyser zachował obiektywną postawę, nie kierując sympatii widzów ku wybranym uczestnikom – w stosunku do innych sugerując dystans. Nie dowiemy się natomiast, jakie pytania były zadawane uczestnikom podczas wywiadów i jak redagowano potem ich odpowiedzi, czyli w jakim stopniu forma i treść wypowiedzi podlegały negocjacji. Wreszcie możemy zastanawiać się nad naturą relacji łączącej scenę i widownię, ale trudno nam będzie wywnioskować ze spektaklu, na jakich zasadach tworzyła się wspólnota pomiędzy samymi uczestnikami.

Wniosek nasuwa się sam: aby sprawdzić, czy partycypacyjność danego projektu była realna, czy jedynie pozorna, należy obserwować proces jego powstawania. Z tą myślą zgłosiłam się do pracy w charakterze asystentki kolektywu Rimini Protokoll przy projekcie *Situation Rooms*, a obserwacje zebrane podczas prób pozwoliły mi potem przeprowadzić miazdzącą krytykę ich pracy⁴.

Muszę przyznać, że przyjmując postawę stróża demokratyczności sztuki, czułam towarzyszącą temu niemal sadystyczną przyjemność. Jest to odmiana popularnej gry: „cała prawda o...” – i tu można podstawić dowolnego uznanego reżysera czy grupę słynącą dotąd ze swego społecznego zaangażowania i konsekwentnej postawy etycznej. Jest to gra analogiczna do tej, w której chodzi o zdobycie i ujawnienie kompromitujących informacji o zakulisowych poczynaniach prominentnego polityka czy autorytetu moralnego, przez co

⁴ Zob. Zofia Smolarska, *Ślepe uliczki teatru dokumentalnego*, „Didaskalia” nr 119/2014.

pozbawia się go mandatu zaufania. Nierzadko (tak było i w moim przypadku) tego rodzaju „zagranie” spotyka się z uznaniem i wtedy satysfakcja badacza staje się udziałem również tych krytyków i obserwatorów życia teatralnego, którzy od dawna podejrzewali, że „coś tu jest nie tak”, lecz brakowało im dostatecznych argumentów. Takich dostatecznych – chciałoby się rzec „ostatecznych” – argumentów zdaje się dostarczać obserwacja procesu twórczego.

Analizując proces produkcji *Situation Rooms*, korzystałam z owego szablonu kryteriów partycypacji i po kolei „odfajkowywałam” wymienione wartości jako niespełnione, fasadowe. Nie było to szczególnie trudne, bo proces produkcji każdego chyba dzieła teatralnego nie obędzie się bez hierarchizacji (celów chociażby) i bez wykluczenia, które nieodstępnie towarzyszy wyborom treści i środków. Spektakl – jeśli ma być dziełem powtarzalnym i strukturą spełniającą podstawowe choćby warunki oglądalności – jest zawsze wynikiem konsensusu zawartego pomiędzy organizatorami a realizatorami, a konsensus – jeśli zgodzimy się z Chantal Mouffe – nie dzieje się nigdy ponad hegemonią⁵.

Programowanie empatii

W czerwcu 2015 na Malta Festival w Poznaniu odbyła się premiera spektaklu partycypacyjnego *Inwentarz bezsilności* według pomysłu i w reżyserii Edit Kaldor, przy którym pełniłam rolę dramaturga. Podczas pracy nad nim stopniowo opuszczało mnie dobre samopoczucie wynikające z posiadania skutecznego oręża krytyki. Uznałam, że warto podzielić się tą nową wiedzą i zweryfikować przydatność demokratycznych wartości do oceny sztuki partycypacyjnej. Najpierw jednak kilka słów o założeniach projektu.

Kluczowym tematem, z jakim mieli zmierzyć się uczestnicy, była tytułowa bezsilność. Początkowo mieliśmy typowe trudności z zebraniem dostatecznie różnorodnej grupy, udało się jednak temu zaradzić dzięki kontaktom pozostałych osób zaangażowanych do realizacji projektu – Katarzyny Chajbos, Agaty Podemskiej, Barbary Prądyńskiej i Szymona Adamczaka. W gronie uczestników znalazły się m.in. osoby niepełnosprawne, których bezsilność wiązała się z przemocą stosowaną przez opiekunów oraz z nieprzystosowaniem przestrzeni miejskiej, aktywistka bezskutecznie zmagająca się z prawną dyskryminacją imigrantów, nauczycielka, której sytuacja finansowa nie pozwalała na spełnienie podstawowych potrzeb swoich i swoich dzieci, niepiśmienna Romka, która musiała walczyć w sądzie o prawa rodzicielskie do córki, młodzi poznaniacy, którym trudno było porozumieć się ze swoimi rodzinami ze względu na różnice światopoglądowe, studentka z Ukrainy zmagająca się z lękiem przed ludźmi, osoba bezdomna, która nie mogła znaleźć stałej pracy, oraz osoby, które mimo wyjścia z uzależnienia, odczuwały nieodwracalne konsekwencje nałogów.

Spektakl miał być rodzajem zgromadzenia publicznego, wydarzeniem o luźnej strukturze, w którym widz mógł zabrać głos w dowolnym momencie. Na scenie stały dwa statywy z mikrofonami, osobne mikrofony mieli zaś moderatorzy wyłonieni spośród uczestników. To oni najpierw informowali o celu i formule spotkania, a potem kilkakrotnie w czasie spektaklu zachęcali widzów do zabierania głosu. Uczestnicy siedzieli po dwóch

⁵ Zob. Chantal Mouffe, *Paradoks demokracji*, przeł. Wojciech Jach, Magdalena Kamińska, Andrzej Orzechowski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2005.

stronach sceny, nieliczni byli też ukryci wśród publiczności. W ustalonej wcześniej kolejności wychodzili na scenę lub z rzędów widowni i dzielili się swoim doświadczeniem bezsilności.

W trakcie monologów osoba siedząca na scenie przed komputerem zapisywała na bieżąco to, co wydawało się jej najważniejsze. Cała procedura zapisu widoczna była na białym ekranie wiszącym po lewej stronie sceny. W miarę trwania monologu tekst ten poddawany był ciągłym przekształceniom – niektóre informacje były kasowane, a w ich miejsce pojawiały się nowe. Bywało, że dopiero pod koniec monologu padały słowa, które wyjaśniały istotę lub wskazywały źródło bezsilności. Zmieniała się wtedy kolejność zapisywanych na białym ekranie zdań, aby to, co najważniejsze, znalazło się na początku. Było to o tyle istotne, że program komputerowy, napisany specjalnie na potrzeby spektaklu, jedynie pierwsze zdanie tekstu przenosił na wiszący obok duży czarny ekran – do tytułowego inwentarza.

W miarę trwania spektaklu na czarnym ekranie przybywało owych pierwszych zdań, z których stopniowo tworzyła się sieć przypominająca gwiazdozbiory. Uczestnicy mogli bowiem, oprócz opowiedzenia własnej historii, zaproponować połączenie z historią innego uczestnika. Wtedy osoba obsługująca program tworzyła linię pomiędzy zdaniami. Istotne było, aby przy wskazywaniu połączenia podać uzasadnienie, ale nie musiało ono wynikać z podobieństwa co do źródeł bezsilności czy posiadanego problemu. Najbardziej zależało nam właśnie na połączeniach abstrakcyjnych, metaforycznych, wypływających z jakiegoś przeczucia, obrazu, gry słów, a nie wynikających na przykład z przynależności do tej samej grupy społecznej. Sieć miała wskazywać na pokrewieństwo pozornie odległych doświadczeń.

Pierwszym zabierającym głos w spektaklu był chłopiec, który narzekał, że woda z kranu, którą mama daje mu codziennie na śniadanie, cuchnie jak robaki. Z jego zdaniem łączył się potem inny uczestnik, który opowiadał, że zażywane przez niego środki psychotropowe zadziałały jak robaki, wyjadając mu „dziury” w głowie, czego skutkiem są luki w pamięci. W nieco bardziej pogłębionej wersji ten sam typ połączenia – polegający na metaforycznym potraktowaniu elementu czyjejs wypowiedzi i odniesieniu go do własnej sytuacji – zastosowała młoda dziewczyna, której ojciec chorował na schizofrenię. Łącząc swoją wypowiedź z wypowiedzią bezdomnego mężczyzny, uzasadniała, że zamiana ról w rodzinie, w której ojciec nie mógł być oparciem, odebrała jej dzieciństwo, co odczuwała jako brak domu. Przykładem połączenia, które funkcjonowało zarówno na poziomie metaforycznym, jak i dosłownym, było natomiast połączenie stworzone przez architekta, który mówił o braku transparentności decyzji władz miasta w sprawie zagospodarowywania przestrzeni i sprzedaży gruntów inwestorom, co powoduje chaotyczną zabudowę Poznania. Łączył on swoją wypowiedź z opowieścią kobiety mieszkającej na Łazarzu, która cierpiała na astmę. Jej dolegliwość spowodowana była zanieczyszczeniem powietrza przez mieszkańców dzielnicy, którzy w zimowych miesiącach palą w piecach toksycznymi odpadami. Wypowiedzi te łączyły się na poziomie dosłownym, bo źródłem bezsilności w obu przypadkach był brak odpowiednich regulacji chroniących zdrowie i jakość życia obywateli. Wspólnym mianownikiem była jednak także metaforycznie rozumiana nieprzejrzystość – atmosfera miasta zatruta była przez trudne do przeniknięcia interesy polityków.

Kolejnym etapem spektaklu i jednocześnie kolejną możliwością zabrania głosu było nadawanie tagów – uczestnicy mogli zaproponować kategorię, w której umieściliby swoją bezsilność. W ten sposób mogli także bardziej efektywnie tworzyć sieć, łącząc się już nie

tylko z jedną, lecz z wieloma wypowiedziami naraz, bo program automatycznie łączył wszystkie zdania otagowane tym samym hasłem. Podobnie jak przy pojedynczych połączeniach, na tym etapie także zachęcaliśmy uczestników, aby szukali haseł-obrazów, które dzięki swej wieloznaczności mogłyby objąć bardzo różne doświadczenia. Przykładami tego typu tagów były: przepaść, mur, brak gruntu. Wreszcie – już w drugiej części spektaklu – uczestnicy zgłaszali pytania do dyskusji, które także zapisywano na białym ekranie w formie listy. Mogła ona stanowić punkt wyjścia do nieformalnych rozmów, do których po spektaklu zapraszaliśmy widzów.

W finale wszystkie wypowiedzi z czarnego ekranu były za pomocą programu włączane w wielką sieć reprezentującą całe miasto. Tworzyły ją dziesiątki zdań dotyczących różnych sytuacji powodujących uczucie bezsilności, napisanych m.in. na podstawie lektury artykułów z lokalnych mediów oraz wypowiedzi osób, które wzięły udział w naszych warsztatach, lecz nie zdecydowały się na występ w spektaklu. Dla wielu uczestników ów finał – jak nam potem mówili – był ważnym, wzruszającym momentem. W sposób symboliczny ich osobiste doświadczenia, które nierzadko były podstawą wykluczenia społecznego bądź źródłem wstydu, stawały się wtedy własnością całej zbiorowości.

Monologi, połączenia, tagi oraz pytania były zbierane podczas warsztatów oraz prób odbywających się w ciągu czterech miesięcy od marca do czerwca i na tej podstawie powstawał scenariusz. Podczas spotkań uczestnicy wielokrotnie improwizowali monologi, starając się za każdym razem na nowo uchwycić istotę bezsilności. Kierując się instrukcjami danymi nam przez reżyserkę (która przez większość czasu nadzorowała naszą pracę na odległość), prosiliśmy uczestników, aby wchodząc na scenę, pomyśleli o praktycznym, codziennym wymiarze swojej bezsilności, i aby starali się możliwie precyzyjnie opisać doświadczany stan. Sfera anegdotyczna miała być sprowadzona do niezbędnego minimum, nie chodziło nam także o refleksje natury ogólnej. Szczególnie długo ćwiczyliśmy umiejętność zawierania sensu całej wypowiedzi w jednym, syntetycznym zdaniu. Trudność polegała na tym, żeby w zwięzłej formie ująć swoją sytuację w całym jej skomplikowaniu.

Powstająca mapa bezsilności – owa sieć tworzona z połączonych zdań – była ilustracją procesów, które toczyły się na dwóch poziomach. Jawny, łatwy do odczytania dla widzów proces polegał na wspomnianej już społecznej inkluzji osób doświadczających bezsilności. Sieć była narzędziem służącym wspólnej refleksji nad tym, w jaki sposób uczucie bezsilności dotyczy lub może dotyczyć nas wszystkich, będąc kwestią systemową, produktem ubocznym panującego porządku społecznego. Na głębszym poziomie toczył się proces wewnętrzny, który budowaliśmy w oparciu o ćwiczenia przeprowadzane podczas prób i wywiadów indywidualnych. Prosimy naszych uczestników o to, żeby opisywali swój stan bezsilności tak, jakby relacjonowali mecz sportowy, siedząc na trybunach:

- Opowiedz krok po kroku, co się w tobie dzieje, kiedy stojąc w kolejce do kasy, sięgasz po papierosa i nie możesz się temu oprzeć?
- Jak dokładnie myśli przychodzą ci do głowy, kiedy samochód staje na środku drogi, a ty nie masz pieniędzy na paliwo?
- Opisz w najdrobniejszych szczegółach swoje wyobrażenia na temat tego, co inni myślą, kiedy widzą cię idącą przez ulicę?
- Jak radzisz sobie, kiedy zapominasz ważnej rzeczy, w jaki sposób szukasz w głowie potrzebnych informacji?

– Co dokładnie się z tobą dzieje, kiedy nie możesz powstrzymać napadu złości w pracy w sytuacji niesprawiedliwego oskarżenia?

Tego typu ćwiczenia, polegające na introspekcji i obserwacji pracy umysłu, są wykorzystywane w psychoterapii, na przykład w terapii zorientowanej na proces. Neurologiczne wyjaśnienie ich działania pozwoli, mam nadzieję, ukazać ich przydatność w pracy nad spektaklem partycypacyjnym.

Pobudzenie myślenia abstrakcyjnego przy okazji tworzenia połączeń i tagów, aktywizowało prawą półkulę, co stwarzało szansę na wycieszenie lewopółkulowego myślenia schematami. Nie chodziło oczywiście o wyłączenie lewej półkuli, ale o większą równowagę w pracy prawego i lewego trybu. „Prawy tryb jest odpowiedzialny za postawę typu ORAZ, lewy zaś tworzy punkt widzenia typu ALBO – pisał Daniel Siegel, amerykański profesor psychiatrii. – Jeśli korzystam z prawego trybu, widzę świat pełen współzależnych możliwości: to ORAZ tamto może być prawdą. A wspólnie – hura! – jedno i drugie może stworzyć coś nowego! Gdy używam lewego trybu, dostrzegam świat bardziej podzielony. Czy to ALBO tamto jest prawdą? Dla lewej półkuli tylko jedna perspektywa może precyzyjnie odzwierciedlać rzeczywistość”⁶. Nam chodziło o to, aby uczestnicy – a za nimi widzowie – z otwartością podeszli do tematu i z ciekawością przyjrzeni się własnym i cudzym przeżyciom. Za wszelką cenę staraliśmy się zapobiegać konkurencji w cierpieniu lub w zaradności. Zachęta do tego, aby uczestnicy kierowali się obrazami, intuicją, przeczuciem przy tworzeniu połączeń i tagów, na poziomie pracy umysłu wspierała postawę akceptacji wobec różnych, nie wykluczających się form, źródeł, przejawów i natężeń bezsilności.

Warunkiem powodzenia projektu było współbrzmienie sceny i widowni. Naszym celem było wzbudzenie u widzów empatii, a mogło się to dokonać dzięki wyćwiczeniu bądź wzmocnieniu empatycznych zdolności samych uczestników. Wspomniane wcześniej ćwiczenie polegające na zbieraniu impulsów z ciała i przywoływaniu wrażeń sensorycznych towarzyszących bezsilności, wzmagало aktywność tego samego obszaru mózgu, który odpowiada za zdolność do odczuwania empatii i jednocześnie za myślenie o odpowiedzialności społecznej. Neurologicznie rzecz biorąc te dwa poziomy – społeczny i jednostkowy są ściśle ze sobą powiązane. Pisząc o integracyjnej funkcji tzw. przedniej obręczy, znajdującej się pomiędzy korą mózgową a układem limbicznym, która łączy „ciało, emocje, uwagę i świadomość społeczną”, Siegel zwracał uwagę, że jest to kluczowy element obwodów rezonansowych, który pozwala nam odczuwać zarówno łączność ze sobą, jak i z innymi. „Im lepiej wyczuwamy swój własny wewnętrzny świat, wykorzystując do tego przednią obręcz oraz obszary takie jak wyspa, (...) tym wyraźniej odbieramy wewnętrzny świat innej osoby”⁷ i – dodajmy – tym lepiej radzimy sobie z bólem społecznym spowodowanym odrzuceniem.

Ćwiczenia polegające na możliwie dokładnym opisywaniu stanów, sytuacji i działań mogły więc wzmocniać uczestników, ale także uczyły ich takiego sposobu komunikowania swoich doświadczeń, który umożliwiałby powstanie podczas spektaklu – jak nazywała to Edit – *anonymous intimacy*. Nie wprost, ale poprzez własny przykład – dzieląc się z widzami umiejętnością koncentracji i wglądu w mechanizmy własnego umysłu oraz dając wyraz

⁶ Daniel Siegel, *Psychowzroczność. Przekształć własny umysł zgodnie z regułami nowej wiedzy o empatii*, tłum. Piotr Budkiewicz, Wydawnictwo Media Rodzina, Poznań 2011, s. 144.

⁷ Tamże, s. 167.

swojej akceptacji dla opowieści innych – uczestnicy mieli zachęcać publiczność, by z równą uwagą śledziła spektakl, co rejestrowała własne odczucia, przepływające myśli, powracające wspomnienia. Nie najistotniejsze było, ile osób z widowni zabierze głos. Spektakl miał polegać przede wszystkim na wspólnym myśleniu: na integrowaniu wiedzy i doświadczeń oraz zadawaniu pytań. Miał być procesem o charakterze badawczym, nie koniecznie spektakularnym.

Trzeba jednak dodać, że nie bez znaczenia był jednak performatywny aspekt owych ćwiczeń. Lepsza integracja półkul osiągnięta dzięki werbalizowaniu pamięci ciała i myśleniu obrazowemu, przydawała monologom scenicznej autentyczności. Uruchamiając w sobie opisany „modus” myślenia, uczestnicy bezwiednie wypracowywali pewną pożądaną jakość obecności scenicznej. Przejawiała się ona w skupieniu i wewnętrznej aktywności mówiącego, wynikającej z przywoływania z pamięci opisywanych stanów. W gruncie rzeczy można powiedzieć, że uczestnicy byli trenowani na aktorów, jeśli za podstawę sztuki aktorskiej uznamy właśnie integrację ciała i umysłu, umiejętność bycia „tu i teraz” wobec scenicznych partnerów i zgromadzonej publiczności oraz wewnętrzne skupienie służące odnajdywaniu za każdym razem na nowo stanów odgrywanej postaci.

Zakłócenia

W ten sposób przechodzę do kwestii dla mnie najistotniejszej, do której wszystko, co dotychczas powiedziałam, było jedynie wstępem, wierzę, że niezbędnym. Wielokrotnie podczas pracy nad spektaklem doświadczałam paradoksalnej sytuacji, w której owe demokratyczne wartości: dostępność, współodpowiedzialność, różnorodność i niehierarchiczność, transparentność oraz wspólnotowość, których *Inwentarz bezsilności* zdawał się być ucieleśnieniem, w praktyce okazywały się wobec siebie sprzeczne. Starając się realizować jedną z zasad, często trzeba było ograniczać inną.

Okazywało się na przykład, że wymagana gotowość do introspekcji była bardzo wysoko postawioną poprzeczką, która dla niektórych uczestników stanowiła barierę nie do pokonania. Znakomita część osób zgłosiła się do projektu nie po to, aby konfrontować się ze swoją bezsilnością, ale aby poznać sposoby obrony przed nią lub walki z nią. Cele uczestników, niczego im nie ujmując, nieraz stały w sprzeczności z założeniami projektu. Do pewnego stopnia udawało się godzić interesy, ale miało to swoje granice. Nie wolno nam było dopuścić – i przed tym przestrzegaliśmy nas Edit – aby uczestnicy „zarażali” publiczność własnym stanem bezsilności. Jeśli wspólnota miała opierać się na empatii, to współbrzmienie widowni i sceny powinno być wynikiem wolnego wyboru, a nie wywieranej na publiczności presji. Z tego samego powodu nie można było pozwolić uczestnikom „zagadywać” tematu. Ponieważ wielosłowie bywa sygnałem postawy obronnej, istniało ryzyko, że przejawiający ją uczestnicy tworzyłiby mur pomiędzy sceną a widownią, a ich wypowiedzi traciłyby na wiarygodności. Podczas prób przerywałyśmy monologi w momencie, gdy stawały się zbyt anegdotyczne, co jednak nieraz miało odwrotny skutek do zamierzonego i pogłębiało opór przed konfrontacją z uczuciem bezsilności.

Główne role w spektaklu Edit przewidziała dla tych osób, u których bezsilność była stanem osobiście i dotkliwie doświadczanym na co dzień, związanym z aktualną sytuacją, a nie przedmiotem wspomnień. Tłumaczyła to tym, że opowiadając o bezsilności, która nas tylko pośrednio dotyczy, lub z którą udało nam się uporać, łatwo wpadamy w pułapkę

poczucia wyższości, choćby wobec samych siebie, jakimi byliśmy w przeszłości. Tu pojawia się ryzyko, że w opowiadaniu o tym, przyjmimy moralizatorski bądź triumfalny ton. W obronie utrzymania emocjonalnego zaangażowania widzów (nikt nie lubi być pouczany) stosowaliśmy więc hierarchizację narracji – niektóre wypowiedzi uprzywilejowaliśmy, pozwalając im dłużej trwać lub dając im w strukturze spektaklu bardziej eksponowane miejsce, a inne wyciszaliśmy, np. umieszczając je pomiędzy historiami o większym ciężarze.

Największą trudność sprawiało przygotowanie do występu osób, które wysyłały podwójne sygnały, czyli takich, u których przekaz pierwotny (intencjonalny) i wtórny (niewerbalny, niezamierzony) zawierały sprzeczne informacje. Znamy wszyscy sytuacje, kiedy ktoś opowiada nam o smutku, który rzekomo odczuwa z powodu odrzucenia, a jednocześnie poprzez postawę ciała czy nasilenie głosu przejawia postawę agresywną, roszczeniową czy oskarżycielską. W takich przypadkach bywamy zakłopotani: chcemy wierzyć w prawdziwość jego uczuć, lecz w głębi duszy myślimy: dobrze mu tak. Pragnęliśmy uchronić uczestników od tego typu reakcji ze strony publiczności. Nasze starania nie mogły być jednak w pełni jawne – otwarta i szczerza dyskusja na temat tego psychologicznego mechanizmu rzadko przynosi pożądaną efekt, nawet w sytuacji terapii, której przecież nie prowadziliśmy. Według Arnolda Mindella, twórcy psychoterapeutycznej metody POP (Process Oriented Psychology), praca z podwójnymi sygnałami wymaga dużej ostrożności i delikatności: „Ludzie nie lubią gdy się ich obwinia o wysyłanie podwójnych sygnałów albo o to, że mają kompleksy. Stają się wtedy podejrzliwi i nastawieni obronnie”⁸. Zazwyczaj pod jakimś pretekstem prosiliśmy uczestnika, żeby ograniczał swoją wypowiedź do analizy samego stanu, rezygnując z przywoływania osób, które według niego przyczyniły się do jego bezsilności. Czasem to niejawnie (przeciwne zasadzie transparentności) manipulowanie uczestnikiem powodowało jego – zrozumiąły zresztą – sprzeciw. W sytuacji nadszarpniętego zaufania, musieliśmy się liczyć z tym, że taka osoba może w każdym momencie odejść z projektu.

Uczestnicy w różnicowanym stopniu opanowali umiejętność introspekcyjnego, nieoceniającego wglądu. Należało więc przygotować widzów na te wypowiedzi, które mogły wprowadzać pewne zaburzenia w „empatycznym” odbiorze. W tym celu ustaliliśmy, żeby najpierw mówiły osoby, które wzbudzały empatię bez szczególnego wysiłku ze strony słuchacza, albo których bezsilność była w jakiś sposób oczywista, bezdyskusyjna lub relatywnie niegroźna (woda śmierdząca robakami). Następnie stopniowo wprowadzaliśmy bardziej złożone historie, z którymi trudniej było się utożsamić. Z pospektaklowych rozmów wynika, że wielu widzów nie wiedziało, które osoby zabierające głos były widzami, a które uczestnikami projektu. Dramaturgia spektaklu wydawała im się wynikiem spontanicznych, podejmowanych „na żywo” decyzji. Faktycznie jednak odpowiedzialność uczestników za przebieg spektaklu była ograniczona, a kolejność wypowiedzi ściśle określona.

Tak jak wspominałam, w spektaklu mogła brać udział publiczność. Jednak Edit – być może pod wpływem wspomnień z poprzedniej edycji festiwalu – bardzo się obawiała, żeby rzecz nie poszła w złym kierunku, tzn. żeby inwentarz nie został zdominowany przez jakąś jedną grupę widzów dążących do ustanowienia wspólnoty ofiar lub reprezentujących

⁸ Arnold Mindell, *Śniące ciało w związkach*, tłum. Tomasz Teodorczyk, Jadwiga Uchman, Wydawnictwo Jacek Santorski & CO, Warszawa 1992, s. 32-34.

określoną opcję polityczną. Wkluczającemu charakterowi zgromadzenia miała służyć rozbudowana procedura zabierania głosu, czyli porządek działań, który moderatorzy stopniowo wyjaśniali publiczności, i którego trzymali się uczestnicy: najpierw esencja własnej bezsilności, następnie propozycja połączenia, potem nadanie tagu, wreszcie zadanie pytania. Drugi spektakl – w którym z publiczności zgłosiło się kilka osób – pokazał, że widzowie byli skorzy przyjąć te reguły i mieścić się w narzuconych ramach.

Zapisywanie treści monologów na białym ekranie było pewnego rodzaju filtrem i służyło kontroli zawartości inwentarza. Tak jak powiedziałam, nie była to wierna transkrypcja, lecz interpretacja polegająca na docieraniu do esencji bezsilności. Jeśli widz, zdecydowawszy się na zabranie głosu, mówiłby niejasno lub nie na temat, bądź zamiast opisywać sytuację przedstawiał własne, „jedynie słuszne” poglądy – istniała możliwość, że nic nie zostałyby zapisane. Kiedy taka sytuacja zdarzyła się na spektaklu, osoba obsługująca program prosiła widza po jego długiej i zawilej wypowiedzi, aby podyktował jedno zdanie, które chce zamieścić w inwentarzu.

Istniał także szereg niepisanych zasad, które przekazywaliśmy uczestnikom na warsztatach i próbach: w monologach należało stosować komunikat „ja”, nie można było polemizować z wypowiedziami innych osób, ani nawet zwracać się do siebie bezpośrednio – wszystkie wypowiedzi miały być kierowane do całego audytorium. Przy robieniu połączenia, prosiliśmy, aby nie używać imion uczestników, tylko parafrazować zdanie, z którym chciano połączyć własną wypowiedź. Służyło to – poza zachowaniem anonimowości – niekonfrontacyjnemu charakterowi spotkania.

Liczyliśmy, że publiczność na zasadzie osmozy – bez składania zobowiązań i podpisywania kontraktów – przyjmie owe zasady, i tak się rzeczywiście stało. Skutek jednak był taki, że nie było szans na zaistnienie swobodnej wymiany poglądów na forum. Partycypacja publiczności miała więc dość ograniczony wymiar. Chodziło jednak o ochronę interesów uczestników, którzy w sytuacji rozpędzonej dyskusji, mogliby stracić szansę na zabranie głosu.

Doświadczwszy pracy nad *Inwentarzem bezsilności*, stwierdziłam, że warto nieco ostrożniej oceniać projekty partycypacyjne. Tworzenie tego rodzaju spektakli, tak jak i funkcjonowanie demokracji w ogóle, bywa procesem niezwykle delikatnym. Mam nadzieję, że udało mi się przeprowadzić dowód na to, jak krucha i trudna do osiągnięcia jest równowaga między kontrolą nakładaną na uczestników w celu ochrony założonych wartości, a oddaniem inicjatywy uczestnikom i widzom. A przecież właśnie od zaistnienia owej równowagi zależy powodzenie tego typu przedsięwzięć. Czasami trzeba unikać wszechogarniającej demokracji – jak pisał Markus Miessen w książce o znaczącym tytule „Koszmar partycypacji”⁹. Należy się jednak wtedy liczyć z tym, że projekt okaże się „nie dla każdego”, i że biorąc na siebie rolę stróżów demokracji, nieraz sami potęgujemy w uczestnikach poczucie alienacji i bezsilności.

⁹ Markus Miessen, *Koszmar partycypacji*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2013.