

Każdy ruch jest jakością

AUTOR: MACIEJ TOMASZEWSKI

Pomysłem Sztuki Nowej na szukanie własnego języka artystycznego jest konsekwentne łączenie teatru, tańca, sztuk performatywnych i wizualnych – tworzenie tym samym intermedialnego teatru fizycznego.

■ Sztuka Nowa to niezależna grupa teatralna działająca w Warszawie. Powstała w 2007 roku z inicjatywy Dawida Żakowskiego. Łącząc różne formy sztuki, w tym teatr fizyczny, performans, multimedia i sztuki wizualne, grupa ta skupia się na eksplorowaniu nowych form narracji i angażowaniu widza na głębszym, często interaktywnym poziomie.

Stowarzyszenie jest również znane z działalności edukacyjnej, prowadzenia warsztatów i projektów artystycznych dla różnych grup społecznych oraz częstego podejmowania współpracy z lokalnymi społecznościami. Przed zamknięciem budynku przy Lubelskiej 30/32, Sztuka Nowa miała tam siedzibę, współtworząc wraz z innymi organizacjami Centrum Lubelska.

W tym tekście chciałem zaprezentować osobistą perspektywę na działalność stowarzyszenia, wynikłą przede wszystkim z intensywniej współpracy i współtworzenia Sztuki Nowej w latach 2009–2019 w roli performerera, koordynatora i lidera warsztatów. Podsumowanie siedemnastu lat pracy z uwzględnieniem wszystkich meandrow, kryzysów, odkryć i tropów nie jest zadaniem łatwym. Rozwój Sztuki Nowej nie stanowił bowiem linearnej, starannie zaplanowanej drogi rozwojowej, w której wyraźnie widać wynikające z siebie tendencje prowadzące do kolejnych kroków. Tak jak cała rzeczywistość (post?)postmodernistyczna, był to raczej rodzaj kalejdoskopu różnych zjawisk połączonych niewidoczną siecią inspiracji, pełną ludzkich historii, krótkich spotkań, tworzenia koncepcji o różnej trwałości. W ich przybliżaniu trafniejszy będzie kolaż, a nie chronologiczna narracja.

Zanegowanie

Grupy artystyczne, szczególnie te, które działają w ramach szeroko pojętego offu, zazwyczaj pozycjonują się wobec innych nurtów, tendencji i tradycji. Negacja jest w tym sensie naturalną konsekwencją poszukiwania własnego języka twórczego. Metody pracy Sztuki Nowej wywodzą się od – założonego przez Piotra Borowskiego – Studium Teatralnego, mającego swoją siedzibę na Lubelskiej 30/32. Dawid Żakowski był jego współtwórcą, performerem i osobą odpowiedzialną za pracę nad treningiem w zespole. I tak jak Borowski był kontynuatorem idei Grotowskiego (pracował z nim w ramach „Special Project” w Teatrze Labo-

ratorium i w Pontederze, w ramach projektu „Sztuka jako wehikuł”), tak Żakowski, jako twórca realizujący projekty i produkcje w Sztuce Nowej, tworzy autorską metodę pracy, w której podejmuje dyskusję i polemikę z tradycją Grotowskiego. Jak deklarował:

Doświadczenie pracy w Studium Teatralnym było z jednej strony piękne, a z drugiej wycieńczające. Trening, przez który przeszedłem... pewnego rodzaju tresura... system hierarchiczny... – to potrafi mocno zawiązać psychikę. Człowiek jest wtedy poświęcony tylko jednemu celowi, jednej idei. Nie ma mowy o innym życiu i innych doświadczeniach: towarzyskich czy rodzinnych¹.

Próba rozliczenia się z tradycją postgrotowską był spektakl *Black SQR* (2019) – jeden z punktów granicznych w działalności zespołu. Podważa on pewne założenia przyjęte *a priori* poprzez kontynuację technik odziedziczonych po Studium Teatralnym. W tym spektaklu zespół neguje potrzebę wypracowania konkretnego stylu aktorskiego czy opresyjne narzędzia teatru fizycznego (takie jak „akt całkowity”), wymuszające na aktorach przekraczanie własnych granic, spalanie się w roli. Choć Sztuka Nowa niejednokrotnie podejmowała flirt z tańcem współczesnym i współpracę z choreografami (*IV RP Snów* i *Przestrzenie_KOBRO* z 2021 roku, *Jesteśmy wspaniali* z 2023), a dodatkowe zajęcia z elementami tańca współczesnego czy akrobatyki oraz trening siłowy wzmacniały kompetencje zespołu, to dla członków stowarzyszenia kluczowa była bardzo konkretna baza. Podstawą każdego spektaklu była wyjściowa charakterystyka ciała, która stanowiła źródło wszelkiego ruchu.

Tradycja

W tym miejscu warto dokonać rozróżnienia między wykorzystywaną przez grupę metodą a dostępnymi narzędziami. W przeciwieństwie do silnie skodyfikowanych i wręcz prawnie kontrolowanych metod, jak na przykład technika Meisnera, w przypadku działań Grotowskiego i jego uczniów (które stanowiły dla Sztuki Nowej kluczowy punkt odniesienia) nie można mówić o jednym ustalonym systemie będącym wyznacznikiem dla grupy Żakowskiego. W sferze postgrotowskiej istnieje



Turyści, reż. Dawid Żakowski, Sztuka Nowa [2017]

fol. Pat Mic / Sztuka Nowa

duże zróżnicowanie typów treningów, jak również ich zastosowania w pracy teatralnej (nawet jeśli dwie grupy mają podobny trening aktorski, mogą różnić się stopniem wykorzystania go w spektaklach). Z kolei wzmiankowana technika Meisnera jest nauczana w sposób analogiczny w różnych ośrodkach. Termin „metoda grotowska” (czy „metoda postgrotowska”) jest więc skrótem myślowym, który może powodować metodologiczne nieporozumienia.

Istnieje oczywiście wiele narzędzi wspólnych dla osób wywodzących się od działań Grotowskiego. Brakuje kontynuatorów jego pracy reżyserskiej z czasów Teatru Przedstawień, natomiast wiele osób kontynuowało przekazywanie jego narzędzi pracy z aktorem. W pierwszym pokoleniu możemy mówić zarówno o osobach z Teatru Laboratorium (Rena Mirecka, Teresa Nawrot, Eugenio Barba czy Zygmunt Molik), jak i o osobach działających z Grotowskim na etapie „po-teatralnym” (Maud Robart, Thomas Richards, Mario Biagini czy Piotr Borowski). Biorąc pod uwagę, że dziś mamy już trzecie, a nawet czwarte pokolenie osób kontynuujących te praktyki, mówimy tutaj o tradycji rozsianej po całym świecie, która przez swoją zmienność i naturalną tendencję do ewolucji potrafi się drastycznie różnić między poszczególnymi realizacjami. Do tego stopnia, że część osób, szczególnie o podejściu teoretycznym, mówi, że o żadnej kontynuacji tradycji nie może być mowy. Raczej o zniekształceniu i szumie informacyjnym, o czymś w rodzaju teatrologicznego głuchego telefonu.

Praktyka sugeruje jednak co innego. Spotkania osób wyrosłych z tej tradycji wyraźnie pokazują, że wspólna płaszczyzna istnieje, a różnice w zestawie narzędzi nierzadko potęgują twórczy efekt i napędzają do działania. Teatr postgrotowski rozwija się, uzupełnia o nowe techniki, eksperymentuje, szuka. Być może spuścizna Grotowskiego polega na czym innym – na wiecznym poszukiwaniu i na tym, co nazywamy grotowską „permanentną samoreformą. Ciągłym kwestionowaniem w pracy poprzednich etapów”².

Awangarda

Pomysłem Sztuki Nowej na szukanie własnego języka artystycznego jest konsekwentne łączenie teatru, tańca, sztuk performatywnych i wi-

zualnych – tworzenie tym samym intermedialnego teatru fizycznego. Pracując na styku różnych dziedzin, poprzez przekraczanie konwencji, eksplorowanie granic sztuki i łamanie bariery między artystą a widzem oraz zaangażowanie w krytyczną refleksję nad rzeczywistością, Teatr Sztuka Nowa odnosi się (często polemicznie) do dokonań awangardy XX wieku. Jak pisze Dariusz Kosiński:

Sztuka Nowa jest w moim głębokim przekonaniu jedną z naprawdę niewielu, o ile wręcz nie jedyną, grupą twórczą prowadzącą konsekwentnie prace nad stworzeniem nowego języka artystycznego [...]. Co więcej, czyni to z pełną świadomością dokonań awangard XX i XXI wieku, a zarazem z krytycznym do nich stosunkiem. To zjawisko w Polsce unikalne, bo choć oczywiście różnego rodzaju odwołań do polskiej i europejskiej awangardy nie brakuje, to najczęściej mają one charakter polemicznych dekonstrukcji, aluzji lub przetworzeń o charakterze mniej lub bardziej incydentalnym³.

W swoich spektaklach zespół wraca do kluczowych postaci awangardy – Kazimierza Malewicza (*Black SQR*), Wacława Niżyńskiego (*Last*, 2019), Katarzyny Kobro (*Przestrzenie_KOBRO*) – podejmując próby twórczej syntezy ich osiągnięć i zarazem wykorzystania wiedzy o podejściach poprzedników do tworzenia sztuki skierowanej w przyszłość. Działania te realizowane są przy współpracy z twórcami z obszarów nowej choreografii (takimi jak Daniela Komędera, Ewelina Sobieraj, Wojciech Grudziński, Agnieszka Kryst, Martin Talaga, Kat Rampackova, Jana Ryšlavá), muzyki eksperymentalnej (Agim Dželjilji aka A_GIM, Katarzyna Piszek aka Kasai, Teoniki Rożynek) i sztuki performatywnej (Katarzyna Pol, Zofia Urszula Komasa).

Nie należy jednak wywodzić bezpośredniej genealogii Sztuki Nowej od ruchów tak zwanej Wielkiej Awangardy, których potrzeba pionierstwa i oryginalności (obnażona przez Rosalind Krauss) nie ma racji bytu w płynnym świecie ponowoczesnym⁴. Nawiązanie do tendencji międzywojennych ma raczej na celu wskazanie pewnego punktu odniesienia dla twórczych poszukiwań.

Powyższe podejście pozwala na tworzenie spektakli, które angażują widza nie tylko na poziomie emocjonalnym i intelektualnym, ale także fizycznym, poprzez immersję w przestrzeń teatralną (na przykład



Last, reż. Dawid Żakowski, Sztuka Nowa (2019)

fot. Pat Mic / Sztuka Nowa



Black SQR, reż. Dawid Żakowski, Sztuka Nowa (2019)

fot. Marta Ankersztejn / Sztuka Nowa

spektakle realizowane w konwencji wystawy performatywnej, jak *Na minutę przed. 3 proste ostrzeżenia* z 2019 roku czy *Last*). Również przestrzeń miejska stawała się niejednokrotnie integralną częścią przedstawienia (*Gdyby to była moja ulica*, 2011–2015), a działania *site-specific* pozwalały na nawiązywanie unikalnego dialogu z otoczeniem (*Mapy pamięci* realizowane w holu Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN z okazji jego otwarcia w 2013 roku). Nie chodzi więc tylko o eksperymentowanie z formą, ale także o refleksyjne komentowanie współczesnej rzeczywistości.

Estetyka Sztuki Nowej podejmuje próbę wyjścia poza cynizm, ironię i fragmentaryzację typową dla postmodernizmu, poszukując nowych wartości i autentyczności. Przykładem mogą być spektakle, które wykorzystują nowe technologie, interaktywność oraz zaangażowanie społeczne, takie jak *Na minutę przed. 3 proste ostrzeżenia*, *Badania solarystyczne 2.0* (2015) czy *Hamlet w ruchu* (2023).

Opowieść

Przyglądając się tematyce poruszanej przez teatr, widzimy, że pierwsze spektakle, takie jak *Oedipus* (2009) i *Sylwia: Medea* (2011) eksplorowały historie bohaterów antycznych. Analizie greckich początków teatru towarzyszyły współczesne odniesienia w zakresie narracyjnym (zestawienie historii Medei z biografią Sylvii Plath), które uzupełniały innowacyjne rozwiązania z zakresu teatru tańca.

We *Władcy much* (2012) postawiono na palimpsestową strukturę, w której oryginalny tekst Williama Goldinga spotkał się z fragmentami autorstwa Umberta Eco, Zygmunta Baumana i Platona. Spektakl opowiadał o próbie stworzenia idealistycznego świata, która kończy się niepowodzeniem. Utopia rozpada się pod wpływem chciwości i populizmu. Wizja rozbitków na bezludnej wyspie – młodego przywódcy Ralpa, wspieranego przez swego przyjaciela Prosiaczka – próbujących zbudować nowe społeczeństwo oparte na współpracy i równości, została skonstrastowana z rodzącą się tyranią Jacka, który kusił innych chłopców wolnością od obowiązków, ciągłą zabawą i brutalnymi rytuałami. Intertekstualność *Władcy much* uzupełniona została o działania fizyczne. Chodziło więc o ruch, który „wyraża”, w odróżnieniu od ruchu, który pokazuje, czy ruchu estetycznego.

To samo podejście zastosowano w kolejnym spektaklu: *Artysta. Mechanika ucieczki* (2013). Bazował on na ośmiu historiach artystów i artystek różnych dziedzin, których życiorysy wybrali członkowie zespołu. Każda osoba w spektaklu miała przypisane dwie lub trzy sceny, w których jej postać wysuwała się na pierwszy plan, a jednocześnie wszystkie osoby pozostawały aktywne przez cały czas, wzajemnie projektując na siebie postaci bliskie ich awatarom. Wszystkich łączył wspólny dom. Mieszkanie wyklejone konturowo na podłodze taśmą nawiązywało do filmu *Dogville* Larsa von Triera. W *Artystach* pojawiły się również projekcje wideo, a istotnym zabiegiem było wykorzystanie

w nich zdjęć wykonywanych na bieżąco w toku samego spektaklu przez Jana Borka wcielającego się w rolę fotografa Helmuta Newtona.

Multimedialność była jednym z istotnych narzędzi przy kolejnych procesach twórczych. W *Badaniach solarystycznych 2.0* zespół wyładował na obcej planecie, gdzie przyglądał się Innym. *Solaris* Stanisława Lema zderzono z historiami naukowców i astronautów, takich jak Wernher von Braun, Walentina Tierieszkowa czy... Łajka. Miks faktów, wypowiedzi i punktów widzenia zaprezentowano w konwencji teletur-nieju. Pomysł pojawił się za sprawą kontrowersyjnego wówczas programu *Mars One*, który zakładał powstanie prywatnej stałej kolonii na Marsie. Na końcu pokazu widownia poprzez głosowanie decydowała, która z osób z zespołu aktorskiego będzie mogła udać się w podróż na Marsa. Spektakl korzystał przy tym z projekcji i nagrań widocznych na instalacji z telewizorów.

Kolejna produkcja, czyli *Turyści* (2017) na podstawie *Much* Jeana-Paula Sartre'a, doprowadziła hipermedialność do granicy, tworząc widowisko przypominające wideoklip. Historia Orestesa została tu zestawiona z tanatoturystyką. Postacie dramatu działały na scenie zaprojektowanej w formie wybiegu modowego, z tą różnicą, że podłoga wyłożona była lustrzanym materiałem. Osoby performujące deklamując teksty Sartre'a przefiltrowane przez akcje fizyczne, były nieustająco oświetlane projekcjami wideo, które z kolei odbijając się od lustrzanej powierzchni, dosłownie zalewały całą przestrzeń teatralną.

Turyści wyznaczają pewną cezurę w działalności teatru. Kolejne produkcje nie tylko nie mają już stałego zespołu aktorskiego (są realizowane przez artystów zapraszanych w trybie projektowym), ale też częściowo rezygnują z multimedialności i intertekstualności. *Pompa funebris* (2018) była – na tle poprzednich realizacji – oszczędnym w środkach, minimalistycznym rozliczeniem z doświadczeniem straty. Kolejne spektakle: *Black SQR*, *IV RP Snów*, *Przestrzenie_KOBRO* i *Jesteśmy wspaniali*, także cechował minimalizm formy i treści. Scenografię ograniczono do absolutnego minimum. Postawiono na jednorodność tematyczną, niemal całkowity brak słów i zdecydowaną dominację ruchu oraz ciała jako kluczowych komponentów wypowiedzi. Nastąpiła kondensacja narzędzi, a język stał się czystszy, precyzyjniejszy.

Pewnym odstępstwem od powyższego były dwa spektakle realizowane w 2019 roku. Pierwszy z nich, *Last*, dotyczył ostatniego tańca Wacława Niżyńskiego. Osobowość słynnego tancerza rozszczepiono na pięciu performerów, działających w czterech różnych przestrzeniach: Wojny, Nieśmiertelności, Dualizmu i Negacji. Większość akcji działa się równolegle, a całość miała formę wystawy performatywnej. W konsekwencji to po stronie widzów leżało zadanie montażu sensów poprzez wybieranie, w której przestrzeni spędzą czas. Kluczowymi elementami była fizyczność, ale nie brakowało multimediiów i dodatkowych bodźców multisensorycznie pobudzających publiczność, jak choćby specjalnie dobranych do przestrzeni zapachów.

Pomysł wystawy performatywnej został zaczerpnięty ze zrealizowanego parę miesięcy wcześniej spektaklu *Na minutę przed. 3 proste ostrzeżenia*. Działanie zostało opracowane, wyprodukowane i zrealizowane przeze mnie i Piotra Piotrowicza wraz z zaproszonymi do projektu osobami specjalizującymi się w różnych dziedzinach (Karoliną Szczypek, Dawidem Lipińskim, Magdaleną Fejdasz, Kamilem Tuszyńskim, Kingą Czaplarską, Adrienem Cognakiem). Tematyka była skupiona wokół trzech zagrożeń cywilizacyjnych – ekologicznego, technologicznego i społecznego. Powstały trzy performanse, zwane Ostrzeżeniami, z których każdy posługiwał się innym językiem artystycznym. Pierwszy

Teatr Sztuka Nowa wyrasta z przekonania związanego z postmodernistycznym tańcem, że sfera ruchu artystycznego może stanowić przyjazną przestrzeń do dialogu, wymiany myśli i samorealizacji.

był ekologiczną wystawą performatywną, drugi przebudźcowującym technokoncertem, ostatni zaś eksperymentem społecznym, w którym zespół zamknął się na tydzień w domu pod Siedlcami, bez dostępu do kontaktu ze światem zewnętrznym, by spędzić „perfekcyjnie pusty czas”. W finale działania do przestrzeni izolacji została zaproszona widownia przywieziona z Warszawy busem (o czym publiczność dowiedziała się dopiero po przyjeździe na Lubelską). Podsumowaniem projektu była wystawa „Entropia”, próbująca zadać pytanie o to, co zostaje po performansie i zbierająca artefakty z trzech Ostrzeżeń. W ramach wystawy każdy z artystów i artystek zaangażowanych w projekt przeprowadził indywidualne oprowadzanie kuratorskie.

Sposób, w jaki Sztuka Nowa buduje swoją opowieść, zmienia się na przestrzeni lat. To, co pozostaje wspólne dla wszystkich projektów, to poszukiwanie nowych form narracji oraz angażowanie widza na wielu poziomach.

Ucieleśnienie

W projektach Sztuki Nowej kluczowe są świadomość ciała i intensywny trening fizyczny. Upodmiotowienie ciała oznacza zaprzestanie traktowania go jako zasób wymagający ciągłego usprawniania i doskonalenia. Ciało staje się nośnikiem indywidualnego wyrazu i osobistej wrażliwości. Istotne są: kategoria naturalności ruchów (organika), prawda cielesnej wypowiedzi oraz działania teatralne zgodne z samymi sobą i indywidualnymi jakościami.

Treningi fizyczne w Sztuce Nowej stanowią fundamentalny element budowania zespołu i przygotowania do pracy scenicznej. Praktyka oscyluje wokół języka niechoreograficznego, którego kluczowym celem jest rozwijanie wrażliwości na obecność i ruch innych osób oraz umiejętność elastycznego reagowania na zmieniające się warunki otoczenia. Treningi obejmują zarówno indywidualne, jak i grupowe ćwiczenia, które mają na celu rozwijanie umiejętności współpracy i wzajemnego zrozumienia na scenie. Często opracowywane są konkretne struktury ruchowe, które następnie testuje się w różnych przestrzeniach i warunkach, aby zbudować zdolność adaptacji osób performerskich i elastycznego modyfikowania partytury ruchowej.

Elementami treningu są również techniki kontakt-improwizacji oraz przełamywania barier fizycznego kontaktu (przy zachowaniu bezpieczeństwa i empatycznego podejścia do osób partnerskich). Równie ważne jest budowanie umiejętności kolektywnego działania. W ramach treningów każda osoba ma okazję pełnić role liderские, co buduje poczucie odpowiedzialności i pozwala lepiej zrozumieć narzędzia treningowe. Ze względu na to, że w spektaklach osoby zazwyczaj przebywają na scenie przez cały czas zdarzenia, wymaga to od wszystkich budowania wytrzymałości i umiejętności gospodarowania energią oraz wchodzenia w stan tak zwanej pasywnej aktywności. Są to kompetencje rozwijane między innymi poprzez technikę balansu. Wybrane narzędzia, mimo że nie wyczerpują tematu, pokazują podstawowe punkty zainteresowania zespołu w treningu fizycznym.

Spółeczność

Teatr Sztuka Nowa wyrasta z przekonania związanego z postmodernistycznym tańcem, że sfera ruchu artystycznego – w powszechnym odbiorze kojarzona z wymagającą lat poświęceń i doświadczeń profesjonalizacją oraz właściwie niedostępnymi dla ogółu umiejętnościami – może stanowić przyjazną przestrzeń do dialogu, wymiany myśli i samorealizacji. Wpływa to zasadniczo na metodykę i na strukturę ugrupowania, które nie tylko jest otwarte na osoby w różnym wieku i reprezentujące różne środowiska, ale też w swojej działalności kon-

sekwentnie realizuje spektakle, pokazy, regularne treningi, a także warsztaty oraz program edukacyjny.

Teatr ten wychodzi z założenia, że każdy ruch jest znaczącą jakością, treścią, komunikatem. Dzięki temu oferta warsztatów (na przykład „Podaj Dalej”, Kurs Teatru Fizycznego, „Młodzi Solaryści”, „Common Body”) jest w naturalny sposób skierowana do domów kultury, dzieci, osób w wieku senioralnym czy młodzieży w ośrodkach socjoterapeutycznych. Doświadczenia z reprezentantami różnych społeczności inspirują zespół, a wypracowywane z tymi grupami sekwencje ruchowe wzbogacają wiedzę i doświadczenie osób zaangażowanych oraz wzmacniają pluralizm poetyk spektakli, uzupełniając tradycję teatru fizycznego o współczesny kontekst.

Nauka

Działalność edukacyjna wpisuje się zarówno w tradycję, z jakiej wyrasta stowarzyszenie, jak i w misję tworzenia społeczności. Granica między projektami edukacyjnymi a artystycznymi okazuje się jednak płynna, gdyż te pierwsze często ewoluują i dążą w stronę profesjonalizacji. Co więcej, pierwszy zespół Sztuki Nowej (pracujący w latach 2011–2018) ukonstytuował się w wyniku projektów edukacyjnych – najbardziej zaangażowani uczestnicy dołączali do stowarzyszenia. Niejednokrotnie młode osoby uczestniczące w warsztatach kontynuowały pracę już w bardziej artystycznych działaniach. Kurs Teatru Fizycznego z 2017 roku przerodził się w debiut reżyserski Gosi Trajrowskiej pod tytułem *Pink Bitterness. Księżniczki*, w którym brały udział kursantki. Z kolei edycja tych zajęć z 2018 roku zaowocowała trzymiesięcznym laboratorium technik teatru fizycznego i performatywnych „Grupa Badawcza”, a później spektaklem *Black SQR*.

Projekty edukacyjne w Sztuce Nowej nie polegają tylko na jednostronnym przekazywaniu wiedzy przez doświadczonych osoby, ale są demokratyczną przestrzenią twórczych poszukiwań, w których każdy ma równy głos, a nauka odbywa się poprzez praktykę i wyciąganie wniosków. Sztandarowym projektem stowarzyszenia są warsztaty wymiany technik fizycznych „Podaj Dalej”, prowadzone od 2012 roku. W dziesięciu edycjach projektu wzięło udział ponad pięćset osób oraz liczne organizacje i instytucje (m.in. Stowarzyszenie Pedagogów Teatru, Stowarzyszenie Praktyków Kultury, Teatr Lalka, Teatr Powszechny, Muzeum Warszawskiej Pragi, zespół Hope4street czy Teatr „Maska” z Sochaczewa). Idea „Podaj Dalej” oddaje główne założenia działalności edukacyjnej Sztuki Nowej – osoby uczestniczące uczą się technik, które następnie przekazują dalej, uzupełniając je o swoje indywidualne doświadczenie i stając w pozycji liderkiej. Ta możliwość postawienia się w różnych rolach jest kluczowa do zrozumienia narzędzi teatru fizycznego.

„Podaj Dalej” w obecnej formie jest projektem, do którego można dołączyć w trybie ciągłym (do jednej z trzech grup warsztatowych jedynastej odsłony projektu), by spróbować swoich sił w konwencji teatru fizycznego i tańca współczesnego. Poprzednia edycja zakończyła się zawiązaniem niezależnej grupy artystycznej RAVE!Ach, która przygotowała i trzykrotnie zaprezentowała spektakl *O przyszłość proszę mnie nie pytać*. Pomimo zakończenia działań warsztatowych grupa rozwija się, myśląc nad kolejnymi działaniami, a w grudniu zaprezentuje produkcję w ramach cyklu „Debiuty Sztuki Nowej”.

Projekty edukacyjne Sztuki Nowej stają się więc również przestrzenią rozwoju dla młodych osób artystycznych, które często nie mogą realizować swoich planów przez brak instytucjonalnego wsparcia. Sztuka Nowa daje takie możliwości i solidaryzuje się z oddolnym ruchem amatorskim.

Kotwica

Teatr nie może istnieć bez miejsca. Bezdomność niezależnej instytucji prędzej czy później prowadzi do jej upadku. Miejsce nie tylko zakotwicza osoby działające w stowarzyszeniu, ale także tworzy tożsamość teatru w świadomości widza.

Historia budynku przy ulicy Lubelskiej 30/32 na warszawskiej Pradze to opowieść pełna zwrotów akcji i niepowodzeń. W latach dwudziestych minionego wieku budynek ów miał stać się dumą polskiego przemysłu obuwniczego, jednak fabryka „Polus” nigdy nie ruszyła z produkcją. W kolejnych dekadach miejsce pełniło różne funkcje – od schroniska dla bezdomnych, przez kąpielisko publiczne, aż po siedzibę Zakładów Przemysłu Odzieżowego „Sawa”. W latach dziewięćdziesiątych lokal zaczął przekształcać się w centrum artystyczne, przyciągając artystów, którzy tworzyli tam teatry, pracownie i organizacje.

W 2019 roku obiekt po częściowym remoncie został zamknięty z powodu problemów technicznych. Pandemia uniemożliwiła dalszą renowację. Od tego czasu Sztuka Nowa zmieniała adresy. Przez jakiś czas jej spektakle pokazywano w szkole przy ulicy Emilii Plater, dziś można je najczęściej obejrzeć w Mazowieckim Instytucie Kultury przy Elektoralnej.

Jednakże historia lubi zataczać koło i Lubelska ma szansę odżyć. Urząd Dzielnicy Praga-Południe znów zaprasza artystów do budynku. Od 2025 roku Sztuka Nowa najpewniej wróci do dawnej lokalizacji, która składa się z trzech części. Dwie zostały wyremontowane, trzecia – środkowa, w której pracowały osoby artystyczne – miała pozostać w nienaruszonym stanie, ale to właśnie tam wykryto wadę konstrukcyjną, która zmusiła wszystkich do wyprowadzki. Teraz teatry i stowarzyszenia zapraszane są do wyremontowanych części, środkowa zaś mogłaby przejść generalny remont i z wielu mniejszych pomieszczeń przeistoczyć się w jedną dużą, profesjonalną scenę teatralną. Co więcej, nie zostałyby zmonopolizowane przez jedno ugrupowanie, ale byłaby rodzajem wspólnotowej przestrzeni, w której swoje spektakle, performanse i inne formy sceniczne mogłyby pokazywać teatry alternatywne, które nie mają własnych przestrzeni pokazowych. Świadczy to o ambitnych planach burmistrza dzielnicy i jego otwarciu na potrzeby środowiska twórczego.

Idee władz dzielnicy okazują się zbieżne z wartościami Sztuki Nowej. Demokratyczna scena alternatywna pozwoliłaby nie tylko zebrać w jednym miejscu rozbity na miliony atomów off, lecz również stworzyć rodzaj artystycznego hubu, w którym publiczność miałaby stale zagwarantowany szeroki wachlarz wydarzeń. Problemem teatrów niezależnych jest brak stałego repertuaru – a zatem brak ciągłości, który uniemożliwia stworzenie oscylującej wokół teatru publiczności. Jeśli istniałoby tętniące alternatywnymi inicjatywami miejsce, niezależne rozwiązania sceniczne stałyby się jego rozpoznawalną pośród widowni marką, a w konsekwencji publiczność w naturalny sposób zaczęłaby tworzyć wokół niego społeczność. Przebudowa wymaga jednak ogromnych środków finansowych, a więc dużego poparcia ze strony środowiska i władz.

Wyzwania

Jak każda niezależna instytucja, Sztuka Nowa stoi przed licznymi wyzwaniami związanymi z prowadzeniem niekomercyjnej działalności. Brak środków na działania PR-owe i marketingowe ogranicza zasięg i rozpoznawalność. Brak stabilizacji finansowej zmusza do pracy projektowej i nie pozwala utworzyć stałego zespołu teatralnego, utrudnia też regularną pracę zespołowi koordynacyjnemu. Od momentu utracenia przestrzeni na Lubelskiej stowarzyszenie boryka się również z brakiem miejsca do prezentowania spektakli i prowadzenia warsztatów, choć

w tej kwestii otrzymuje wsparcie od partnerów, takich jak Mazowiecki Instytut Kultury czy Centrum Promocji Kultury Praga-Południe.

Istotnym wyzwaniem, przed którym stoi Sztuka Nowa, jest zmiana paradygmatu pracy. Objawia się to szczególnie w działaniach z młodzieżą czy w długoterminowych projektach. Specyfika pracy stowarzyszenia wymaga pewnej ciągłości, przepływu inspiracji, możliwości rozwoju procesu twórczego, regularnego treningu. Długoterminowość i zaangażowanie nie są dziś częste, na co mocno wpływają warunki środowiskowe – niepewność sytuacji politycznej i niestabilność rynku pracy. Nie pomaga też fakt, że płace w polskim środowisku teatralnym właściwie nie zmieniły się od czasów pandemii i wybuchu inflacji. Praca w teatrze niezależnym staje się nieopłacalna nawet w formule projektowej, a już zwłaszcza zespołowej. Nieopłacalność ciągnie za sobą również konsekwencje symboliczne – w obecnej kulturze nie szanuje się pracy wykonywanej za darmo lub za niskie pieniądze, traktując ją co najwyżej jako niezobowiązujące hobby.

Powyższe czynniki można jednak potraktować jako pozytywny impuls do zmian: szukania nowych form, które zachowują przynajmniej częściową skuteczność; dzielenia obowiązków i pracy wspólnotowej; szukania otwartych procesów, do których osoby mogą płynnie dołączać i od których mogą się odłączać. Wyzwania trzeba próbować przekuć w atuty.

Atuty

Sztuka Nowa zmienia się, ewoluuje, szuka swojego języka, formy organizacyjnej i sposobu wpływu na rzeczywistość. Buduje swoje miejsce na mapie Warszawy i Polski. Brak stabilizacji bywa trudny, ale też nie pozwala na twórczy zastój. Przez siedemnaście lat żaden projekt nie był bezrefleksyjną repetycją poprzedniego, każdy otwierał nowe możliwości, eksplorował inne przestrzenie sztuki. W ciągu tego okresu w dziesiątkach projektów stowarzyszenia wzięło udział ponad sto artystów i artystek oraz blisko tysiąc osób uczestniczących.

Prężny rozwój, jaki miał miejsce w ostatnich latach działalności Sztuki Nowej, to skutek repertuaru opracowywanego w reakcji na aktualne problemy społeczne, które dotyczą zarówno jednostki, jak i grupy (rówieśnicze, pokoleniowe, wspólnotowe), a także świadomego zarządzania potencjałem organizacji. Ucząc się dobrych praktyk związanych z prowadzeniem instytucji/teatru i realizacji stałego repertuaru, Sztuka Nowa wdraża je do struktury organizacji pozarządowej w celu profesjonalizacji działań.

W ostatnich latach nowy zarząd, prowadzony produkcyjnie przez Iwę Ostrowską i Karolinę Dziełak-Żakowską, składający się również z twórców i twórczyń (Dawida Żakowskiego, Patrycji Babickiej, Zofii Komasy, Pawła Mandzińskiego, Katarzyny Piszek, Tadeusza Perkowskiego, Agaty Zataj, Piotra Piotrowicza, Alicji Zalewskiej i mnie), skupia się nie tylko na odkrywaniu i badaniu nowych form cielesnej ekspresji w sprzężeniu z technologią, ale także na poszukiwaniu i tworzeniu tak zwanych demokratycznych narzędzi pracy teatralnej, upatrując wartość w pracy zespołowej i kładąc duży nacisk na wewnętrzną komunikację wszystkich osób biorących udział w produkcji. ■

1 ■ *Delikatne burzenie*, [z D. Żakowskim rozmawia D. Gac], teatralny.pl, 17.02.2021; źródło: <https://teatralny.pl/rozmowy/delikatne-burzenie,3224.html>, dostęp: 19.08.2024.

2 ■ J. Grotowski, *Odpowiedź Stanisławskiemu*, „Dialog” nr 5/1980.

3 ■ Rekomendacja prof. dr. hab. Dariusza Kosińskiego złożona do Biura Kultury m.st. Warszawa w ramach wniosku „Repertuar Sztuki Nowej 2023–2025”.

4 ■ Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 21.