didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 181/182**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/genealogia-rozproszona

/ FESTIWALE

Genealogia rozproszona

Piotr Morawski

Komuna Warszawa

Teatr AR.50: RE/MIXY akcji z lat 70., 80. i 90.

artystki i artyści RE/MIXÓW: Janusz Bałdyga, Grzegorz Laszuk, *Autobus* (1975); Zbigniew Olkiewicz, Barbara Kinga Majewska, *Kartagina* (1986); Krzysztof Żwirblis, Maria Stokłosa, *Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej* (1979); Cezary Marczak, Dominik Więcek, *Inne tańce* (1982); Jolanta Krukowska, Weronika Szczawińska, *Piosenka* (1995)

pokazy: 15-16 czerwca 2024

Do kogo należy to archiwum? W remiksie *Życia codziennego po Wielkiej Rewolucji Francuskiej* Krzysztof Żwirblis opowiada Marii Stokłosie, że w spektaklu z 1979 roku była scena przesłuchania – widać było, że jedna osoba ma nad drugą przewagę. Siadają więc teraz naprzeciwko siebie – członek Akademii Ruchu i choreografka zaproszona do współpracy z nim. Krzesła ustawione są tak, że jedno siedzi tyłem do widowni. Po chwili zamieniają się miejscami.

Kto tu kogo przesłuchuje? Kto ma nad kim władzę? W tej konkretnej scenie,

ale i w całym wydarzeniu, jakim jest *AR.50*, jubileusz pięćdziesięciolecia Akademii Ruchu, angażującym członków i członkinię Akademii Ruchu i twórczynie oraz twórców znacznie od nich młodszych, których relacje z Akademią i stosunek do niej są różne. Różne są pewnie także intencje i interesy. Sprawę relacji między archiwum a performansem dodatkowo komplikuje przyjęte założenie, zgodnie z którym każdy z duetów przygotowujących remiksy współtworzy osoba uczestnicząca w przedstawieniu „źródłowym", która własną obecnością łączy oba te światy: przeszłości i jej dzisiejszej aktualizacji, pamięci i rekonstrukcji. Remiks, wyjaśniał Tomasz Plata, to najogólniej mówiąc praca, która wchodzi w dialog z wcześniejszą: „przerabia ją, uzupełnia, rozwija, z intencją przywrócenia do życia, oddania hołdu, dotarcia do wątków dotychczas ukrytych, czasami podważenia" (*RE//MIX*, 2013, s. 9).

Ciekaw jestem, jak w każdym z duetów wyglądały negocjacje. Chciałbym się tym jeszcze zająć w przyszłości i porozmawiać z osobami tworzącymi mikroperformanse. Ten tekst piszę jednak na gorąco, niech więc będzie on raczej próbą rozwinięcia pytania, jakie kołatało mi w głowie w czasie niedzielnego wieczoru w Komunie.

Istotnym kontekstem była okoliczność pokazu *Teatr AR.50: RE/MIXY akcji z lat 70., 80. i 90.* zorganizowanego w Komunie Warszawa, czyli pięćdziesięciolecia działalności Akademii Ruchu – była też wystawa i koncerty, odbyła się również oficjalna ceremonia odznaczenia zespołu Akademii srebrnym medalem „Gloria Artis". Jubileusze bywają, jak wiadomo, niebezpieczne. Łatwo osunąć się w ceremonialny banał i podlany tanim bankietowym winem paździerz. Być może dobrze się więc stało, że to nie instytucje, w których zdeponowane są klasyczne archiwa Akademii: materialne dokumenty, nośniki z zapisami spektakli i zdjęć (CSW Zamek

Ujazdowski, Muzeum Sztuki Nowoczesnej czy Instytut Teatralny) organizowały ten jubileusz. Rocznica to jednak też szansa na nowe ustanowienia, na szukanie w przeszłości legitymizacji dla teraźniejszości, zwłaszcza tej słabej, pozbawionej silnych tradycji i instytucji.

„Jeśli chodzi o sztuki performatywne w Polsce, to nie było ważniejszej grupy artystycznej i budującej środowisko niż AR" – pisał w prywatnym mejlu zachęcającym między innymi mnie do zajmowania się historią Akademii Grzegorz Laszuk. Sam wielokrotnie mówił o wpływie AR na jego pracę. To grupa ważna także dla Komuny Warszawa i związanego z nią środowiska. Może też chodzić o warszawską tożsamość awangardową i jej odrębność wobec krakowskiego Kantora czy wrocławskiego Grotowskiego. Akademia Ruchu na tle tych najbardziej rozpoznawalnych twórców lat siedemdziesiątych była zjawiskiem osobnym i dlatego pewnie długo nie tak docenionym.

Remiksy w Komunie Warszawa mają swoją tradycję. Cykl remiksów klasycznych prac performatywnych z lat 2010-2013 (również z udziałem Akademii Ruchu) opisany i udokumentowany został w książce pod redakcją Tomasza Platy i Doroty Sajewskiej *RE//MIX* (notabene dedykowanej Wojciechowi Krukowskiemu), wprowadzającej również namysł teoretyczny nad dokumentacją performansów. W 2015 roku spektakle Akademii Ruchu rekonstruują badaczki i badacze w wydanej przez Platę – który jest jednym z trzech, obok Zofii Dworakowskiej i Grzegorza Laszuka, kuratorów najnowszego cyklu remiksów – książce *Akademia Ruchu. Teatr* (2015). Plata konsekwentnie wytwarza nowe archiwum Akademii – pierwsza z wymienionych książek daje podbudowę teoretyczną nowego archiwum, mniej konwencjonalnego i opartego na zachowanych materialnych, archiwum; druga – zgodnie z deklaracją redaktora wyznacza początek drogi i

porządkuje teren (2015, s. 17). Wystawa *Inne tańce* w CSW Zamek Ujazdowski (2018), którą Plata współtworzył, ustanawiała patronat Akademii Ruchu nad nowymi zjawiskami performatywnymi w polskiej sztuce pierwszych dwóch dekad XXI wieku. Obecność Platy w zespole kuratorskim jest konsekwencją jego wcześniejszych prac. Związki między AR i KW – personalne, ale też ideowe i estetyczne, wynikające z podobnego myślenia o sztuce – są silne, a Komuna, praktykując remiksowanie od przeszło dekady, usankcjonowała wytwarzane w ten sposób archiwum, sukcesywnie je powiększając.

Strategie remiksowania – tak jak w poprzednich cyklach – były różne. Całość miała swoją dramaturgię, choć poszczególne realizacje nie wpisują się w jedną ramę. Wymykają się spójnym interpretacjom, i to bardzo dobrze, bo też chroni mnie to przed pokusą zbudowania spójnego wywodu na ich temat. W każdej z tych prac widziałem próbę negocjacji w realizatorskich duetach – nie potrafię rozstrzygnąć, jak one wyglądały i czy więcej jest tu wierności temu, co było, czy rekonfiguracji. Na ile członkowie i członkinie AR oddali własne żywe archiwum do dyspozycji innych, a na ile stali się (o ile się stali, bo tak wcale być nie musiało) strażnikami własnej tradycji – to bieguny, między którymi rysuje się spektrum możliwości.

Janusz Bałdyga i Grzegorz Laszuk zrobili rzecz chyba najprostszą z możliwych. *Autobus* z 1975 roku miał być dla publiczności nieznośny, bo nic się w nim nie działo: grupa osób, oświetlona mocnym światłem, zastygła w bezruchu w pozach pasażerów komunikacji miejskiej. Jak głosi legenda, twórcy liczyli, że zniechęcona tak radykalnym gestem publiczność szybko zacznie wychodzić. Ta jednak została, swoją obecnością też stwarzając ten spektakl. W *Autobusie* z 2024 roku twórcy po prostu odwrócili reflektory. Świecili w oczy znieruchomiałej konwencją teatralnego odbioru publiczności.

To oni patrzyli teraz na nas. I tyle. I tak to trwało –pewnie kilka minut, choć ciągnęły się one w nieskończoność.

Odwrócenie konwencji, czyli co? To jest o spojrzeniu w teatrze. Może być o upodmiotowieniu publiczności. Ale czy rzeczywiście? A może po prostu: teraz wy! Przelatywały mi myśli i każda by się nadała do zbudowania jakiejś interpretacji. Ostatecznie jednak wybrałem patrzenie w światło i zamykanie oczu, by pod powiekami dostrzec dziwne obrazy – zabawa znana z dzieciństwa.

Bałdyga z Laszukiem stworzyli sytuację tyleż teatralną, co społeczną. Zaskakującą, dziwną, wytrącającą z przyzwyczajeń. Zbudowali ramę doświadczenia, w którym było miejsce na interpretacyjne zabawy i skojarzenia z innymi działaniami Akademii Ruchu udziwniającymi znajome sytuacje społeczne. Ale można przecież było w tym też po prostu pobyć. Poczuć oślepiające światło. Wpatrywać się w nie lub zamknąć oczy. Poczuć ten dyskomfort.

Były plany, by na scenie odtworzyć pochyłą podłogę z *Kartaginy* z 1986 roku, jak w zapowiedzi mikroperformansu Zbigniewa Olkiewicza i Barbary Kingi Majewskiej mówiła Zofia Dworakowska. Komuna Warszawa – w 2010 roku, jeszcze w siedzibie przy Lubelskiej – rekonstruowała niestabilną przestrzeń w remiksie tego przedstawienia, zawieszając na linach drewniane panele, po których, jak po huśtawkach, poruszały się występujące na scenie osoby. Brak stabilności – związany z poczuciem tymczasowości i brakiem stałej siedziby, którą Akademia Ruchu straciła po wprowadzeniu stanu wojennego – był impulsem do powstania oryginalnego spektaklu. Nachylona pod kątem czterdziestu pięciu stopni podłoga wymuszała specyficzny, balansujący, niepewny i ostrożny ruch. Brak pewności i niepokój miał udzielać się i

publiczności, stanowiąc – w połączeniu z improwizowanymi wypowiedziami – diagnozę sytuacji w Polsce w drugiej połowie lat osiemdziesiątych.

W mikroperformansie Zbigniewa Olkiewicza i Barbary Kingi Majewskiej na scenie obecny jest tylko on. Skośna linia wyświetlana jest na ekranie, a Olkiewicz w rogu – już na płaskiej podłodze – stara się balansować, jakby odtwarzając choreografię z przedstawienia z 1986 roku. Linia na ekranie zmienia nachylenie, raz układając się horyzontalnie, innym razem tworząc pion. Olkiewicz już na całej scenie tańczy.

Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji Francuskiej z 1979 roku było przechwyceniem scen z życia codziennego końca dekady; drobne gesty podpatrzone na ulicach tworzyły sekwencje przedstawienia. Akademia Ruchu w latach siedemdziesiątych realizuje szereg akcji ulicznych, testując strategie codzienności, jak choćby w *Potknięciu* (1975) czy w *Kolejce wychodzącej ze sklepu* (1976): podawanie zupy, zapinanie dziecku kurtki, noszenie toreb czy wydmuchiwanie nosa.

Gesty codzienności w 2024 nie różnią się aż tak bardzo, a Krzysztof Żwirblis i Maria Stokłosa sięgają do podobnego repertuaru, obficie cytując spektakl sprzed blisko czterdziestu pięciu lat – wypadający zmięty papier, który następnie zostaje uprzątnięty, czy Żwirblis mierzący w nieokreślony punkt laską niby strzelbą myśliwską. Są torby, lecz z sieciówek; późnokapitalistyczną codzienność dopełniają sceny robienia sobie zdjęć telefonami. W inscenizowanej rozmowie telefonicznej Stokłosa dopowiada konteksty, przypominając recepcję spektaklu z 1979 roku, któremu zarzucano wówczas brak politycznego zaangażowania.

Inne tańce w wykonaniu Cezarego Marczaka i Dominika Więcka także

dokonują drobnych przesunięć w spektaklu z 1982 roku. Tu również tworzywem była codzienność i wprowadzone do teatru sceny z codziennych zachowań, choć w większym stopniu przetworzone i zrytmizowane niż w *Życiu codziennym*. W 2024 roku twórcy remiksują sekwencję „komunia ubrań", w której znajdujący się na scenie performerzy wymieniali się płaszczami. Marczak i Więcek odtwarzają te gesty. Pierwszy daje drugiemu płaszcz, obejmują się i trzykrotnie całują. Potem jednak Marczak siada na krześle tyłem do widowni i obserwuje, jak Więcek wkłada i zdejmuje płaszcz, jakby z nim tańcząc. Ubiera się i rozbiera przodem do widowni i do Marczaka. Nie wiem, co bardziej nasuwa mi skojarzenia ze striptizem: ruchy Więcka czy siedzący nieruchomo i wpatrujący się w niego Marczak. W tle nowofalowe Białe Wulkany i dotąd chodzący mi cały czas po głowie utwór *Wojna piła*.

Na koniec *Piosenka*. Spektakl z 1995 roku miał strukturę zwrotek i refrenu. Jolanta Krukowska i Weronika Szczawińska jakby się ze sobą synchronizowały czy bardziej: kalibrowały względem siebie. Szczawińska mówi o mijającym czasie, starości, śmierci; opowiada, że Krukowska miała w czasie premiery mniej więcej tyle lat, ile ona ma teraz; wyliczeń jest więcej. Przypominają mi się *Nasze czasy* w reżyserii Szczawińskiej w warszawskim Teatrze Dramatycznym (2024), w których „czasy" określały lata i sekwencje czasowe, w jakich działały na scenie osoby aktorskie.

Krukowska przesuwa rozłożony na środku sceny czarny pas, tworząc wybrzuszenie, które potem Szczawińska omija, jakby respektując przesuniętą granicę. Performerki dopasowują się do siebie, tocząc w stronę widowni szklane kule, potem rozbijają nimi, jakby grały w kręgle, butelki i kieliszki, z których wcześniej piły. Wszystko przykrywają tkaniną, z której wykonany był czarny pas, a na koniec Krukowska na ten stosik dokłada

sukienkę, którą przymierzała na początku – jak mówi, chce w niej zostać spalona.

Mam wrażenie, że ostatnia opisana realizacja w największym stopniu odrywa się od pierwowzoru. Widzę tu autorskie strategie Szczawińskiej i język, który znam z jej przedstawień. Ale czy za bardzo sobie tego nie dopowiadam? Nie mam takiej pewności.

Powstało pięć bardzo ciekawych prac, które prowokują mnie, by jeszcze o nich rozmawiać, ten głos traktuję więc jako pierwszą relację naocznego świadka. Najbardziej interesuje mnie dziedzictwo i to, co można z nim robić, jak nie traktować go jako ciążącego zobowiązania, lecz jako otwierającą możliwość. Gotowość twórców i twórczyni AR do takiej konfrontacji budzi mój szacunek. W polskiej tradycji tym, co zostawało po klasykach, były raczej opasłe święte księgi opatrzone glosami, z których nie wolno ująć ani przecinka.

Opowieść o przeszłości zawsze może być też opowieścią o teraźniejszości. Szukaniem języka do uprawomocnienia współczesnych praktyk poprzez zakorzenienie ich w historii. Cykl remiksów *AR.50* – by wrócić do muzycznego kontekstu związanego z remiksowaniem – przypomina formułę koncertów i wydawnictw „tribute to…”. Chodzi o oddanie hołdu, o zagranie znanych piosenek, jednak w nowych aranżacjach, które pozwolą w tym, co uznane i oswojone, dostrzec coś nowego.

Dziedzictwo wskazuje jednak również na genealogię. Wśród materiałów pokazanych na wystawie w Komunie na temat działalności AR wisiał rysunek Wojciecha Krukowskiego. Swoista mapa myśli – na górnym diagramie do liter AR prowadziły strzałki wyznaczone z obszarów: „sztuki wizualne”,

„teatr”, „duchowość”, „kino” i – poniżej w słupkach – nazwiska, wśród których znaleźć można Dicka Higginsa, Alison Knowles, Allana Ginsberga, Allana Kaprowa, Roberta Wilsona, Petera Greenewaya, nazwy zespołów jak Bread & Puppet, ale i Komuna Otwock. Genealogia nie musi więc zakładać jednostronnego linearnego dziedziczenia, lecz może być wpisana w bardziej złożone relacje wzajemnych koneksji i z nich czerpać inspiracje.

Dla mnie *AR.50* to tyleż opowieść o Akademii Ruchu (której oryginalnych performansów nie widziałem – zachowane materiały udostępnia w swoim internetowym archiwum Muzeum Sztuki Nowoczesnej), ile o Komunie Warszawa jako jednym z nielicznych miejsc w Polsce naprawdę otwartych na eksperymenty, z zespołem budującym społeczność wokół sztuk performatywnych. To jednak budowanie genealogii nie tylko dla instytucji czy organizacji, lecz także dla sposobu myślenia o sztuce, który w mistrzowskim kanonie z prostą linią dziedziczenia z trudem znajdował sobie miejsce.

Może właśnie taka rozproszona genealogia, nieszukająca prostych powiązań patronów i spadkobierców, wstępnych i zstępnych, mistrzów i uczniów, lecz tworząca system złożonych relacji, jest tym, czego w zhierarchizowanym świecie sztuki potrzeba najbardziej?

Wzór cytowania:

Morawski, Piotr, *Genealogia rozproszona*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 181/182, https://didaskalia.pl/pl/artykul/genealogia-rozproszona.

Autor/ka

Piotr Morawski

Piotr Morawski – pracuje w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, zajmuje się kulturową historią teatru, pisuje również o teatrze współczesnym. Wydał między innymi *Oświecenie. Przedstawienia* (2017).

Bibliografia

RE//MIX, red. T. Plata, D. Sajewska, Instytut Teatralny, Komuna//Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Akademia Ruchu. Teatr, pod red. T. Platy, CSW Zamek Ujazdowski, Instytut Teatralny, Instytut Sztuk Performatywnych, Warszawa 2015.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/genealogia-rozproszona*