didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
DOI: 10.34762/a85d-7w41
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/uwalnianie-z-ram

/ KALEKOWANIE SZTUK PERFORMATYWNYCH

Uwalnianie z ram

Doświadczenie pracy przy powstawaniu performansu „Lekcja anatomii – rekonfiguracja" Agaty Skwarczyńskiej

Monika Świerkosz | Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Releasing from constraints. The experience of working on the creation of the performance *The Anatomy Lesson – reconfiguration* by Agata Skwarczyńska

The article is a description of the participation in the work on the creation of the performance *The Anatomy Lesson – reconfiguration* (Lekcja anatomii – rekonfiguracja) directed by Agata Skwarczyńska. The perspective proposed in the script is of a participant observation in nature and includes not only the interpretation of the main assumptions of the performance, but also the description of the workshop activities preceding the show. The author draws attention to the critical attempt at a dialogue with the masterful, avant-garde, highly artistic model of art (as perceived by Kantor himself) undertaken in the project as well as the ambivalence inherent in the anatomical gesture of the dissecting of matter, and also the creative aspect of the unruly, „imperfect" body of actors and actresses with disabilities.

Keywords: Kantor; theatrum anatomicum; disability; body

Usytuowania

Premiera pokazu performatywnego *Lekcja anatomii – rekonfiguracja* w reżyserii Agaty Skwarczyńskiej odbyła się 24 września 2023 roku w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w ramach Festiwalu Kultury Wrażliwej. Celem tej imprezy, odbywającej się w kilku małopolskich miastach, było zwrócenie uwagi na problem wykluczenia z dostępu do kultury wielu osób o zróżnicowanych potrzebach, ale też pokazanie poprzez istniejące już dobre praktyki w instytucjach kultury, że inkluzyjność jest możliwa, że przestrzeń sztuki może być projektowana jako przestrzeń dostępna, włączająca, dostrzegająca różnorodne grupy odbiorcze[1].

Pokaz finałowy *Lekcji anatomii* był efektem dwutygodniowych spotkań warsztatowych (odbywających się od 11 do 23 września 2023 roku) z grupą uczestniczek i uczestników z niepełnosprawnościami wyłonionych w sierpniu dzięki otwartemu naborowi. Agata Skwarczyńska – scenografka, kostiumografka i reżyserka świateł, która podjęła się wyreżyserowania performansu – zaprosiła do współpracy Amelię Blus, dwudziestoletnią aktorkę w spektrum autyzmu, poznaną w tracie prac nad przedstawieniem *Sen nocy letniej* (reż. Justyna Sobczyk, Jakub Skrzywanek) w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Ponieważ brałam również udział jako konsultantka naukowa w tworzeniu szczecińskiego spektaklu, w którym podejmowane były kwestie miłości, wolności i zdrowia seksualnego (zwłaszcza, choć nie tylko) osób z niepełnosprawnością, Skwarczyńska zaprosiła mnie do udziału w swoim kolejnym projekcie.

Zaproszenie przyjęłam z entuzjazmem, ale i – podobnie zresztą jak w przypadku współpracy z Sobczyk i Skrzywankiem – z pewnymi obawami. Nie jestem ani teatrolożką, ani dramaturżką, ale literaturoznawczynią i

kulturoznawczynią, która na co dzień pracuje w Katedrze Teorii Literatury Wydziału Polonistyki UJ, okazjonalnie pisząc teksty krytyczne o spektaklach teatralnych. Ponieważ jednak od wielu lat zajmuje mnie problematyka ciała w kulturze – jego genderowe, klasowe, etniczne, narodowe, ekonomiczne i wreszcie również ableistyczne uwikłania – pracuję na dyscyplinarnych pograniczach, w których teorie mieszają się z praktykami, medycyna ze sztuką, prywatne z politycznym, krytyczne z autoreparacyjnym.

Jest mi też bliski wzorzec humanistyki zaangażowanej, która nie ogranicza się do akademickiej sali, ma świadomość społecznej produkcji wiedzy, chce brać w niej udział odpowiedzialnie i z poszanowaniem bardzo różnych podmiotów i ich kulturowych doświadczeń. Filozofka, której myśl jest mi szczególnie bliska, Donna Haraway, nazwała ten rodzaj epistemologii „wiedzami usytuowanymi" – właśnie tak, w liczbie mnogiej, która brzmi jak błąd gramatyczny, bo przecież wydaje się, że wiedza powinna być tylko jedna, uniwersalna, humanistyczna po prostu (Haraway, 2009).

Własne usytuowanie jako badaczki/badacza w polu wiedzy/pisania akademickiego rozumiem na kilka sposobów: po pierwsze jako samoświadome dostrzeżenia miejsca, z którego prowadzi się obserwacje i które wpływa na obraz rzeczywistości (w zależności od tego, gdzie „stoisz", coś innego zobaczysz w kadrze, a coś innego wypadnie poza ramy widzialności). Po drugie, jako odrzucenie roszczeń „obiektywizmu" i obronę strategii „otwartej stronniczości", która – co istotne – nie zaprzecza uczciwości badawczej, o ile nie ukrywa (i nie pomija) swoich ograniczeń i uwikłań. Po trzecie, jako próbę oddania tej złożonej (a momentami sprzecznej wewnętrznie) dynamiki poznawczej – osadzania się w danym miejscu i zarazem przyglądania się temu z dystansu – która wytwarza specyficzny afirmatywno-krytyczny model pisania o procesie.

Mimo więc uznawania tego otwartego paradygmatu epistemologicznego, obawy o (mój własny) brak kompetencji i siłę uwikłań instytucjonalnych potęgowała świadomość, że będziemy dokonywać rekonfiguracji happeningu Tadeusza Kantora w Cricotece – miejscu pielęgnującym pamięć o nim jako wielkim artyście[2]. Czy i jak krytycznie będziemy mogli podejść do pracy rewizyjnej? Jaką rolę odegrają w nim aktorzy z niepełnosprawnościami? I jakiego ostatecznie wydźwięku nabierze ten gest powtórzenia, który zawsze towarzyszy artystycznym dialogom z mistrzami?

Jak się okazało, pomysłodawczynie i koordynatorki projektu z ośrodka: Anna Bargiel i Anna Rejowska, a także reżyserka Agata Skwarczyńska miały już za sobą rozmowy, stawiające krytycznie pytanie o sens „cytowania" Artysty-Mistrza znanego z apodyktycznego, by nie powiedzieć przemocowego sposobu pracy z aktorkami i aktorami. W pierwotnym zamyśle Cricoteka zwróciła się z propozycją realizacji projektu do Teatru 21, z którym Skwarczyńska współpracowała. Zarząd Fundacji Teatr 21 zrezygnował z udziału, motywując swoją decyzję dwojako: po pierwsze, zbyt krótkim czasem przeznaczonym na pracę, co uniemożliwiałoby aktorom (zwłaszcza w letnim okresie urlopowym) uważne zapoznanie się z dorobkiem Tadeusza Kantora. Po drugie – problematyczną dla teatru postacią twórcy *Umarłej klasy* oraz związanej z nim tradycji, krytycznie rewidowanej w kontekście współczesnej dyskusji o relacjach władzy i przemocy w teatrze[3].

Agata Skwarczyńska zdecydowała się w projekcie pozostać i wejść w nową dla siebie rolę reżyserki, biorąc na warsztat głośne happeningi Kantora, będące jego interpretacją obrazu Rembrandta *Lekcja anatomii dr. Tulpa*[4]. Powód wyboru tego, a nie innego dzieła był, jak się później dowiedziałam, dość intuicyjny i przypadkowy, choć związany również z nurtującymi reżyserkę pytaniami o kontrolę artysty nad własnym dziełem, ograniczeniami

wielkiej sztuki, jej intelektualizm, perfekcjonizm, celowość czy indywidualizm. Nie mając już do dyspozycji zespołu Teatru 21, Skwarczyńska zaprosiła do współpracy Amelię Blus (do roli Tulpa-Kantora), zaś Cricoteka ogłosiła otwarty nabór do projektu, korzystając również ze swoich dawnych kontaktów z (m.in. Środowiskowym Domem Samopomocy Fundacji „Leonardo" przy ulicy Piekarskiej w Krakowie).

Przystępując do pracy, reżyserka miała tylko ogólny zarys struktury performansu, w ramach której chciała, by zostały powtórzone trzy sceny cięcia na trzech różnych „obiektach". Chciała też zobaczyć, co stanie się z formą i sensem monologów Kantora, towarzyszących jego *Lekcjom anatomii*, w momencie gdy zostaną one wypowiedziane przez młodą kobietę, której wiek, płeć, ale również nieneurotypowość kulturowo problematyzują wyobrażenie o figurze Mistrza, obdarzonego władzą, autorytetem, wiarygodnością i sprawczością.

Kwestie związane z politycznym, retorycznym i społecznym kapitałem różnych ciał w kulturze (czy może raczej ciał naznaczonych różnicą) interesują mnie badawczo od dawna i to między innymi zdecydowało o moim przystąpieniu do projektu. Historia teatrów anatomicznych fascynowała mnie od czasów doktoratowych. Najpierw za sprawą Rosi Braidotti, która w *Podmiotach nomadycznych* wskazywała na akt otwarcia powłok cielesnych i rozwoju anatomii jako na moment narodzin nowego typu wiedzy antropologicznej. Odtąd opierać się ona miała na po pierwsze – mechanicystycznej wizji świata z pokawałkowanym na odcinki czasem, po drugie – na rozdzieleniu badającego podmiotu i badanego przedmiotu, po trzecie zaś – na koncepcji indywidualnego „ja", wierzącego w wyjaśniającą moc (własnego) rozumu i sukcesywny postęp w odkrywaniu tajemnic życia (Braidotti, 2009). Później zobaczyłam, że kwestie „spojrzenia anatomicznego"

(Wieczorkiewicz, 2001), „narodzin kliniki" (Foucault, 1999)[5], wytwarzającej kategorię „podłych ciał" (Chamayou, 2013), a także roli „rozumu instrumentalnego" (Adorno, Horkheimer, 2010) w legitymizowaniu nierówności, zniewolenia, eksploatacji jednych przez drugich – że wszystko to stanowi sam rdzeń bliskiej mi teorii krytycznej, rodzącej się wraz z powojennym antyhumanizmem. Tak, figury obdartego ze skóry (*L'écorché*), zdobiące większość teatrów anatomicznych to jakby odwrotna strona człowieka witruwiańskiego, mroczna twarz humanizmu, dowód na to, że korzenie człowieczeństwa, sztuki, wiedzy tkwią całkiem dosłownie w prosektorium.

Poświęcam temu sporo uwagi na zajęciach ze studentkami i studentami, ale dopiero zastanawiając się nad moim potencjalnym wkładem w projekt Skwarczyńskiej, uświadomiłam sobie, jak bardzo wykluczający jest język tej klasycznej (dziś już rewidowanej) teorii krytycznej, która dekonstruując przemoc logotycznego rozumu, sama pozostaje jego najzdolniejszym, choć niepokornym dzieckiem. Czy nie podobnie było z artystycznym buntem Kantora, jego dialogiem z mistrzami, z kanonem, akademizmem? Rozumiałam, że reżyserka chce w swoim projekcie wypracować z zespołem inny język krytyczny, pokazać, że inne modele działania artystycznego są możliwe, że brutalny akt rozcięcia i wybebeszenia może służyć ustanawianiu lub – przeciwnie – dekonstrukcji władzy epistemicznej, ale może też służyć czemuś jeszcze innemu, a mianowicie: zszywaniu, odbudowywaniu więzi społecznych, odzyskiwaniu utraconej widzialności i słyszalności tych, które i którzy zazwyczaj pozostawali poza ramami patrzenia. Dlatego od razu pomyślałam o tym projekcie bardziej jako rekonfiguracji – a więc pewnym przesunięciu, przeorientowaniu istniejącego układu, przemodelowaniu elementów sceny – niż reinterpretacji. Tym, co jednak mnie najbardziej przekonywało i intrygowało w przedstawionym w rozmowie telefonicznej

pomyśle, była niewiedza, niepewność, nieprzewidywalność, niekonkluzyjność, jeśli chodzi o performatywne skutki tego przemieszczenia w zarówno obrębie kompozycji obrazu Rembrandta, jak i przechwytywanych przez Skwarczyńską happeningów Kantora.

Migawki z warsztatu 1. Ręka, oko i to, co pomiędzy

Pierwsze warsztatowe spotkanie wyłonionej w naborze otwartym grupy projektowej odbyło się w Cricotece 11 września 2023 roku. W jej skład weszli: Amelia Blus, Anna Komorek, Julia Karaś, Maciej Trybus, Klaudia Surman, Agnieszka Sito, Magdalena Mrzygłodzka, Władysław Kita i Maciej Rams. Tylko częściowo uczestnicy znali się wcześniej z terapii zajęciowej w Środowiskowym Domu Samopomocy Fundacji „Leonardo" przy ulicy Piekarskiej w Krakowie. Niektóre osoby spotkały się po raz pierwszy, niektórzy mieli jakieś doświadczenie w pracy teatralnej, inni żadnego. Anna Komorek występowała wcześniej w Starym Teatrze (we *Wrogu ludu* Jana Klaty oraz *Szewcach* Justyny Sobczyk), podobnie Maciej Trybus (również grający u Klaty oraz w reklamie telewizyjnej TVN-u). Klaudia Surman, Agnieszka Sito, Magdalena Mrzygłodzka, Władysław Kita i Maciej Rams są członkami grupy teatralnej MIT, działającej przy ŚDS „Leonardo". Dorota Wach, absolwentka szkoły muzycznej, która dołączyła do zespołu kilka dni później, brała udział w spektaklu *Sen nocy letniej* Cezarego Tomaszewskiego oraz w kilku projektach z artystką Joanną Pawlik (m.in. zrealizowanym w Cricotece *Pokoju nieobecnych*). Poza Amelią (osobą w spektrum) i Dorotą (osobą niewidzącą), a także Agatą i mną (bez widocznych niepełnosprawności) – członkinie i członkowie zespołu byli osobami albo z zespołem Downa, albo niepełnosprawnością intelektualną w stopniu

znacznym.

Moja obecność zapowiedziana przez Agatę Skwarczyńską nie wzbudziła w grupie zdziwienia czy niepokoju, choć przyznaję, że to ja musiałam poszukać dla siebie formy uczestnictwa. O ile rozmowy z reżyserką mogły wpisywać się w znaną mi formułę konsultacji dramaturgicznych, o tyle mój kontakt z grupą i typ pracy z nią bazował na dość intuicyjnych tropach. Czułam, że w projekcie chodzi o to, żeby osłabić nieco prymat intelektu jako narzędzia pracy twórczej, żeby uruchomić w sobie inne źródła „patrzenia", inne niż racjonalistyczne, akademickie sposoby działania krytycznego. Na początek jedyne, co przyszło mi do głowy, to przejście od wiedzy eksperckiej w stronę narracji, literatury, „opowieści o" – pracującej bardziej na afektywnym potencjale wyobraźni niż pojęciach, kulturowej historii czy intelektualnej rozbiórce. Na pierwsze spotkanie warsztatowe przyszłam z fragmentem *Biegunów* Olgi Tokarczuk, przedstawiającym analogiczny do lekcji dr. Tulpa opis występów Frederika Ruyscha oraz esejem Piotra Oczki *Car i anatom* ze zbioru *Pocztówka z Mokum. 21 opowieści o Holandii*, poświęconym fenomenowi niderlandzkiej sztuki anatomicznej.

Najpierw jednak producentki i koordynatorki projektu – Anna Bargiel i Anna Rejowska – przywitały grupę, Justyna Droń wprowadziła w ideę Cricoteki, a jeden z aktorów Kantora, Bogdan Renczyński, przedstawił jego sylwetkę jako twórcy i założyciela teatru. Z rozmów z reżyserką wiem, że zespół wspólnie obejrzał też archiwalne nagranie *Umarłej klasy*, czemu towarzyszyły reakcje tak różne, jak śmiech i płacz. Ponieważ jednak założeniem Skwarczyńskiej nie było odtwarzanie dzieła Kantora, a raczej przekorny dialog z projektowaną przez niego figurą Mistrza, to (poza Amelią Blus wcielającą się w postać Kantora-Tulpa) grupa warsztatowa nie oglądała zachowanych fragmentów *Lekcji anatomii*. Pokazuje to, że częścią każdej

rekonfiguracji/dekonstrukcji jest – figuracja/konstrukcja, która nie tylko zawsze jest „jakaś" i „czyjaś", ale która też opiera się na dystrybucji wiedzy. Skwarczyńska nie ujawniała w detalach swojego sposobu widzenia postaci Kantora i jego praktyk – informowała jednak czytelnie, że zadaniem Mistrza będzie trzymać się swojej roli, a jego uczniów– dążenie do uwolnienia się z ram kompozycji. Przełożyło się to później na metody pracy z zespołem – w przypadku aktorów wcielających się w rolę asystentek i uczniów Mistrza chodziło o wykorzystanie potencjału spontaniczności i przypadkowości, w przypadku Amelii Blus – ironicznego powtórzenia/naśladowania.

Wracając jednak do początku; po tym kilkugodzinnym wprowadzeniu usiedliśmy na scenie dużej sali, żeby przyjrzeć się z bliska wyświetlonemu na ekranie obrazowi Rembrandta. Reżyserka pytała, co uczestnicy widzą na tym obrazie, co to za sytuacja. Scena sportretowana przez malarza okazała się początkowo nieczytelna, ale z pewnością wywoływała niepokój.

Niektórzy uczestnicy potrzebowali ją zneutralizować, oswoić, przekonując, że leżący na obrazie mężczyzna skaleczył się w rękę i trzeba zadzwonić na pogotowie. Kiedy reżyserka wyjaśniła kontekst sytuacyjny obrazu (mężczyzna nie żyje, a zebrane wokół niego postaci to dawni lekarze, którzy uczą innych anatomii, dokonując sekcji zwłok), jego treść zaczęła wydobywać osobiste doświadczenia śmierci i utraty. Jedna z uczestniczek przeżywała żałobę po dziadku i emocje te wróciły do niej, wywołując płacz. W tym momencie pozostali członkowie grupy otoczyli swoją koleżankę kręgiem, wyrażając otwarcie swoją empatię i zrozumienie dla jej żalu.

Jak wskazuje Anna Róża Burzyńska – ta rozpłatana ręka, nad którą doktor Tulp zatrzymuje się w geście objaśnienia ciała, to ikonograficzny cytat, nawiązujący do popularnego XVI-wiecznego podręcznika anatomii Wesaliusza – prawdopodobnie tego samego, w który wpatrują się postaci na

obrazie Rembrandta (Burzyńska, 2015). Pomyślałam o trudności, z jaką wiązała się już ta pierwsza rozmowa o założeniach projektu, o tym, co będziemy przedstawiać. Pomyślałam również o treningu społecznym i psychicznym, jaki zakładam, że mają moi studenci i studentki, by móc w czasie zajęć na uniwersytecie z bezpiecznego dystansu interpretować nawet najbardziej traumatyczne, bolesne czy przerażające teksty kultury. Z jednej strony, obydwie te reakcje pokazują najlepiej normatywność i stereotypowość moich założeń, które uwikłały mnie w dychotomiczną grę porównań i stanowiły część mojego pola pracy w projekcie. Autokrytycznej pracy wydobywania zakorzenionych w moim myśleniu ableistycznych przed-założeń i choćby częściowego przekraczania ich. Z drugiej strony, uznałam, że odrzucanie tych sądów byłoby w pewnym sensie niewidzeniem różnicy, omijaniem jej. Nie mogłam zignorować faktu, że uczestnicy i uczestniczki projektu inaczej niż zazwyczaj moi studenci czytali obraz Rembrandta, silnie go przeżywając, łącząc to, co widzą, z tym, czego sami doświadczyli[6].

Ten tryb odbioru powtarzał się zresztą za każdym razem, gdy w czasie późniejszych prób pojawiały się kolejno „obiekty", które miały zastąpić ciało poddawanego sekcji człowieka – manekin kobiecy, wypchany lis i wreszcie roślina, monstera. Oswajanie się z różnymi formami materii, zbudowanie komfortowego dla grupy dystansu estetycznego, a jednocześnie zachowanie świadomości jakiegoś życia, które „obiekty" te nadal reprezentowały, wymagało czasu i wyczucia. Podobnie jak operowanie mocnymi środkami wyrazu.

W trakcie oglądania obrazu Rembrandta, towarzyszyła nam cisza i skupienie, przypominające, że obraz zwłok, cięcia skóry i ukazywania miękkiego wnętrza nie należy do łatwych, neutralnych, oswojonych. Rozmawiałyśmy już wcześniej z Agatą Skwarczyńską, że nie chcemy w projekcie wykorzystywać

(czy pogłębiać) efektu szoku (Felski, 2010) poprzez wprowadzanie turpistycznego naturalizmu, dlatego kiedy na przykład czytałam fragment *Biegunów* Olgi Tokarczuk, przedstawiający opis pokazu anatomicznego innego słynnego anatoma i preparatora, Frederika Ruyscha, zwracałam uwagę grupy nie na makabryczne detale, ale na magnetyzujące, trochę sztukmistrzowskie ruchy rąk Mistrza.

> I wszystko, co robił, nawet dla nas, jego kolegów po fachu, którzy należeliśmy do tego samego cechu, przypominało magiczny pokaz. Ruchy jego jasnych smukłych dłoni były koliste, płynne, niczym u jarmarcznych czarodziejów. Wzrok podążał za nimi zafascynowany. To drobne ciało otwierało się przed widownią, odsłaniało swoje tajemnice, ufnie wierząc, że takie dłonie nie mogą mu zrobić krzywdy. Komentarz Ruyscha był krótki, spójny i zrozumiały. Zażartował nawet, ale z wdziękiem, niczym nie ujmując sobie godności. Wtedy też pojąłem istotę tego przedstawienia, jego popularności. Ruysch tymi krągłymi gestami zamieniał istotę ludzką w ciało i na naszych oczach odzierał je z tajemnicy; rozkładał na czynniki pierwsze, jakby rozbierał skomplikowany zegar. Groza śmierci umykała. Nie ma się czego bać. Jesteśmy mechanizmem, czymś w rodzaju zegara Huygensa (Tokarczuk, 2007, s. 227).

Praca nad *Lekcją anatomii – rekonfiguracją* przypomniała mi, że między okiem i ręką znajduje się przestrzeń tego, co wyobrażone, skojarzeniowe, emocjonalne, co ma prawo nas przytłoczyć, przestraszyć, wzbudzić płacz czy złe wspomnienie. Że wyobraźnia, którą miałam za alternatywną (i w pewnym sensie „niewinną") sferę możliwości, może również stać się miejscem dyskomfortu, lęków czy przesytu. Nie uważam, że kogokolwiek (w tym osoby

z niepełnosprawnością) trzeba „chronić” przed działaniem niepożądanych afektów. Wręcz przeciwnie, trudno mi sobie wyobrazić zarówno uczestnictwo w sztuce, jak i poznawanie/uczenie się bez konieczności skonfrontowania się z czymś obcym, nowym, nieprzewidywalnym, wytrącającym z równowagi. Tak działa też jedna z podstawowych funkcji sztuki, *movere* – jej zadaniem jest poruszenie, przesunięcie z miejsca, w którym wcześniej się znajdowaliśmy. Niemniej ruch ten może być szukaniem wspólnego rytmu albo gwałtownym popchnięciem, które powali drugą osobę – osobę patrzącą – na podłogę.

Migawki z warsztatu 2. Role. Wchodzenie w ruch

Jak pisze Piotr Oczko o konwencji wykonywania podobnych do *Lekcji anatomii* obrazów:

> Członków gildii portretowano zwykle osobno, a każdy z nich płacił artyście honorarium. Były to portrety zbiorowe bardzo statyczne, każdego z uczestników dałoby się dziś w Photoshopie wyciąć z obrazu i stworzyć jego osobny wizerunek. Van Rijn odbiegł jednak od ustalonego wzorca, nie tylko upozował przestępcę Arisa Kindta na martwego Jezusa, ale stworzył opowieść pełną emocji (Oczko, 2021, s. 177).

I faktycznie, można powiedzieć, że cały dramatyzm tego przedstawienia uwidacznia się na twarzach Rembrandtowskich postaci oraz w specyficznej pozycji, w jakiej pochylają się one nad stołem sekcyjnym. Tworzą razem specyficzny układ, który dość łatwo daje się rozbić na pojedyncze figury –

pojedyncze, ale nieszczególnie zindywidualizowane. Przydział ról w spektaklu odbył dość szybko, już pierwszego dnia, bez specjalnego wchodzenia w tzw. psychikę postaci czy próby uruchamiania autoidentyfikacji. Ciekawą kwestię stanowiła oczywiście sprawa patrzenia – a właściwie trajektorii wzroku. Po dokładniejszym obejrzeniu obrazu z grupą uznaliśmy, że tylko jedna z figur patrzy *de facto* w stronę widowni (w postać tę wcielił się Maciej Rams), jedna spogląda gdzieś w przestrzeń (zagrała to Klaudia Surman) i jedna wpatruje się w Nicolasa Tulpa (Maciej Trybus). Pozostałe postaci patrzą najprawdopodobniej na otwarty podręcznik do anatomii, jakby to w książce, nie w ciele znajdowała się prawda o życiu i śmierci. Spojrzenie mistrza ceremonii też biegnie gdzieś w bok, niemniej uniesione, zatrzymane jakby tylko na moment dłonie i odmienny strój nadają mu indywidualizm i czynią go wyraźnym centrum działania (Jopek, 2013).

Pierwszym zadaniem (domowym) grupy było zapamiętanie pozycji i mimiki swojej postaci, zaś kolejne dni warsztatowe Agata poświęcała na pracę z ciałem. Każdy dzień otwierała krótka sesja jogi, po której odbywały się ćwiczenia polegające nie tylko na tworzeniu ruchomych rzeźb, naśladowaniu wzajemnych ruchów czy „zamrażaniu", ale też kontakt-improwizacje, wykorzystujące napięcie między elastycznością i oporem osób biorących udział w ćwiczeniu. Ujawniały one różny i zmienny potencjał plastyczności i mobilności ciał uczestników, ich różną podatność na poszerzanie indywidualnych granic kinesfery[7]. Czasem między uczestniczkami i uczestnikami tworzyły się napięcia, o których mówiono jednak dość otwarcie. Zdarzały się też momenty odmowy współpracy z grupą czy Agatą, skutkujące „wyłączaniem się" osoby z danego typu ćwiczeń, ale nie zauważyłam, żeby te formy oporu uniemożliwiały pracę zespołu. Jakby jakiś jego element się na chwilę odłączał, przemieszczał na margines (pod okno, pod ścianę, na tyły), ale pozostawał w polu widzenia[8].

Te zadania ruchowe miały – jak sądzę – przygotować ciała aktorów do wejścia w niełatwe, bo statyczne role postaci z obrazu, unieruchomionych przez dużą część performansu. W czasie jednej z rozmów po spektaklu Anna Komorek zwróciła uwagę na najbardziej podstawową fizyczną trudność w utrzymaniu niezmiennej, niewygodnej pozycji. Ale pojawiła się jeszcze jedna dodatkowa przestrzeń ruchu – zainspirowana literackim opisem pokazu anatomicznego doktora Ruyscha, Skwarczyńska wprowadziła do kompozycji obrazu dwie postaci asystentek Mistrza, w które wcieliły się Agnieszka Sito i Dorota Wach. Ich zadaniem było nie tylko wypełnianie poleceń Tulpa-Kantora (przygotowywanie kolejnych „obiektów" anatomicznej wiwisekcji oraz ubieranie uczniów-statystów), ale również kontakt z publicznością poprzez zadawanie jej pytań o zgodność teatralnej rekonfiguracji z malarskim oryginałem (taki zabieg pojawił się w warszawskiej, najbardziej „hipisowskiej" wersji *Lekcji anatomii* Kantora).

Z uwagi na niepełnosprawność wzrokową Doroty, prowadząca ją pod rękę Agnieszka musiała wyćwiczyć w sobie szczególną uważność przy przemieszczaniu się na scenie w duecie. Dotyczyło to zarówno bezpiecznej trajektorii ruchu, jak i jego szybkości czy rytmu. Z kolei Dorota uczyła się ruchu w dwóch różnych salach (sali prób i sali głównej), a może przede wszystkim nabywała stopniowo zaufania do partnerki, mimo wpadania co jakiś czas na tę czy inną przeszkodę. Funkcję przewodniczek Doroty Wach po budynku pełniły zresztą różne osoby z zespołu – oprócz koordynatorek oraz dodatkowych asystentek z Cricoteki, były to również osoby z grupy warsztatowej, które w sposób spontaniczny i wynikający z potrzeby chwili reagowały na sytuację. Również w moim przypadku funkcja konsultantki merytorycznej i osoby pomocniczej uległy w dość intuicyjny sposób przemieszaniu. Z jednej strony, mam poczucie, że pozwoliło mi to nie tylko o wiele lepiej zintegrować się z grupą, ale też wyjść poza nieco dystansującą

rolę ekspertki i uruchomić w sobie inne kompetencje. Z drugiej, wpłynęło na moje silniejsze uwikłanie, osadzające mnie w osobistych i intelektualnych zależnościach między instytucją, reżyserką i zespołem, co z pewnością przełożyło się na mój sposób widzenia efektów projektu i jego „poprojektowym" życiu[9]. Odczułam to najsilniej w trakcie pisania tego tekstu – począwszy od trudności w nazywaniu współuczestniczek i współuczestników projektu (imiona czy nazwiska?), a skończywszy na częściowej rezygnacji z używania dekonstrukcjonistycznej „hermeneutyki podejrzliwości" jako narzędzia wglądu i pytaniach o to, jak inaczej mogę wykonywać pracę analityczną i autokrytyczną.

Migawki z warsztatu 3. Kim jest mistrz?

Od początku wiadome było, że w rolę Tulpa-Kantora wcieli się Amelia Blus – młoda kobieta w spektrum autyzmu, obecnie studentka drugiego roku archeologii. Ta zmiana płci miała wnieść konkretne sensy do rekonfiguracji, choć nie była zbyt szeroko dyskutowana z zespołem. Podobnie zresztą jak płeć manekina, którego żeńskość mnie osobiście uderzyła już w trakcie próby. Z jednej strony, rozumiałam ten ogólny pomysł, który ujawniał w moim odbiorze genderowe konstrukty (i stereotypy), na których zbudowane są zwykle figury autorytetu – również (choć nie tylko) w sztuce. Jak odbieramy kobiety w roli ekspertek, profesjonalistek czy osób zarządzających? Czy Mistrzyni obdarzona jest kulturowo takim samym prestiżem i władzą, co Mistrz? Czy młoda kobieta będzie w stanie przekonująco wejść w rolę wielkiego artysty? I wreszcie: jak płeć łączy się tu z niepełnosprawnością?

Z drugiej zaś strony, zabieg ten nasuwa pytania o uniwersalistyczne i być może jakoś esencjalistyczne sposoby postrzegania w projekcie zarówno

kobiecości, jak i niepełnosprawności. Przyznaję też, że decyzja, żeby obsadzić w roli Tulpa-Kantora osobę nieneurotypową, a w roli musztrowanych uczniów-aktorów – osoby z niepełnosprawnością intelektualną budzi podwójny niepokój. Nie tylko prowokuje do pytań o definiowanie autyzmu (czy autyzm to w ogóle niepełnosprawność?), ale też o odtwarzanie w projekcie relacji władzy i układu hierarchicznego, uprzywilejowującego racjonalistycznie definiowane zdolności poznawcze jako miernik ludzkiej wartości, statusu społecznego, a nawet gwarant posiadania (bądź nie) zmysłu moralnego.

Nie można tych wątpliwości nie widzieć. Niemniej, pytana o swoje decyzje reżyserka wskazuje otwarcie na trudności związane ze wspomnianym już wcześniej wycofaniem się z produkcji Teatru 21, a także krótki czas realizacji zadania i wynikającą z tego konieczność oparcia się na sprawdzonych już kontaktach teatralnych. Inną, nie mniej istotną kwestią, była tu świadoma chęć podjęcia pewnego ryzyka, związanego z dialogiem artystycznym – ryzyka, w które wpisane jest ironiczna gra z powtórzeniem, odtworzeniem i zarazem przetworzeniem. Czy da się przemocowość pewnych spetryfikowanych tradycją układów pokazać bez zacytowania przemocy?

Amelia z Agatą przejrzały archiwum Cricoteki, oglądając dokumentalne nagrania z prób. Poza niewielkim fragmentem z Galerii Foksal, właściwie nie ma wideo z Kantorowskich *Lekcji anatomii*, ale wiemy, że było ich w sumie cztery (w Norymberdze, Warszawie, Paryżu i Oslo). Zwłaszcza dwie pierwsze (z 1968 i 1969 roku) tworzą – jak przekonuje Anna Róża Burzyńska – ciekawy dyptyk. Norymberska, utrzymana w mrocznej i poważnej tonacji, o sztywnej konstrukcji, w której suchy profesjonalizm doktora Tulpa niebezpodstawnie nasuwał skojarzenia z bezdusznością nazistowskiej machiny śmierci. Warszawska – przypominająca bardziej sztubacki żart cyrkowego

sztukmistrza, który tylko imituje figury autorytetów (a w rzeczywistości naigrywa się z nich), kompozycyjny rygor gubiła w chaosie działań. Założyłyśmy z reżyserką, że jednak był to pozorny chaos, bo ze wspomnień bliskich współpracowników wynikało, że Kantor nigdy nie tracił inicjatywy, nie wyrzekał się swojej dominującej pozycji jako kreatora happeningów[10] (Borowski, 2014). Ale to raczej w tej cyrkowości reżyserka upatrywała szansy na „uwolnienie (się) z ram" dzieła Rembrandta/Kantora.

Te dwie twarze Mistrza-Tulpa: mroczna i sztubacka, na serio i dla żartu, imitująca i parodiująca stanowią ciekawe studium strategii krytycznych w sztuce. W gruncie rzeczy jednak obie ufundowane są na wspólnym przeświadczeniu o władzy twórcy-kreatora, który ustanawia osobny świat własnych reguł i który przemienia (jak kapłan lub czarodziej) zwykłość w niezwykłość, podnosząc najbiedniejszą rzecz do rangi „obiektu" sztuki. Anatomiczne cięcie ubrań, jakie performuje w swoich happeningach Kantor, jest ironicznym gestem obnażenia fałszywych, kulturowych szwów sugerujących człowiekowi jego wielkość. Ale jednocześnie deambalaż i „rozbieranie" to przecież manifest wiary siłę indywidualnego „ja" twórcy, który ustanawia swoją prawdę, wyzwala się z gorsetu kultury (i natury), izoluje się od świata, a nie z nim jednoczy[11].

Obok samodzielnej pracy Amelii Blus z materiałami dokumentującymi styl mówienia, poruszania się i gestykulacji Kantora, po warsztatach czasami dyskutowałyśmy w trójkę z reżyserką wymowę jego wykładów mediolańskich. Jeden z fragmentów – bardzo kategoryczny i ujawniający zaskakująco wykluczające aspekty sztuki wyobraźni pojmowanej w duchu indywidualistycznym, autonomicznym i antydemokratycznym – wyświetlony został ostatecznie na ekranie w trakcie pokazu:

Dziś również wiemy, jak NIEBEZPIECZNA JEST DLA

SZTUKI MOTYWACJA SPOŁECZNA.

[…]

Nie jest dziś przekonywujący sens dydaktyczny sztuki i jej

skłonność do powszechności.

Programowo założone powszechne odbieranie sztuki, powszechne

nasycenie społeczeństwa jej duchem, „powszechna” twórczość wedle

hasła surrealistów:

„każdy może być artystą”,

i jedno i drugie prowadzą do

MIERNOŚCI!

[…]

WAŻNY JEST ŚWIAT INDYWIDUALNY,

TWORZONY W IZOLACJI I ZAMKNIĘCIU,

ALE TAK SILNY I SUGESTYWNY,

ZE JEST W STANIE ZAJĄĆ

PRZEWAŻAJĄCĄ(!)

PRZESTRZEŃ

W PRZESTRZENI ŻYCIA! (Kantor, 1991, s. 112).

Wiedziałyśmy, że słowa te dokonują re-kontekstualizacji działań Kantora (bo oryginalnie były wypowiedziami na temat rewolucji surrealistycznej i komunizmu), jak i re-interpretacji (wydobywając być może nie do końca uświadomione sprzeczności, leżące u podstaw jego *ars poetica*), wpływając na sens wygłaszanego przez aktorkę aż trzykrotnie monologu Kantora-Tulpa. Jego czułość wobec świata „biednej materii" współistniała ze społeczną nieczułością, a bunt wobec kulturowych gorsetów z kulturalizmem, każącym mu bronić idei prawdziwej sztuki przed naporem zbyt trywialnej powszedniości/natury. Ale uznałyśmy, że obie lekcje – mediolańska i Rembrandtowska – zachodzą na siebie i wytwarzają pewne pęknięcie, które tym silniej wydobywa ambiwalencje tkwiące w samym akcie anatomicznego cięcia. Zobaczyłam go również w napięciu między słowem i gestem, a dokładniej między płynnością słowa w monologu Kantora, który opiera się na potoku składniowym z rozbudowanymi figurami wyliczenia, a ręką aktorki, która tnie, oddziela, dezintegruje ciała kolejnych „obiektów". Udało się to podkreślić przez wprowadzone przez Amelię Blus do monologu pauzy i przerzutnie, które wytwarzały specyficzny, nienaturalny rytm słów Mistrza. Ta struktura dźwiękowa pozwalała wydobyć sztuczność i istnienie sztywnej konstrukcji w pozornie wyzwolonej pochwale rupieci, tej „biednej materii", z którą Kantor jest tak silnie identyfikowany. Dla mnie był to znak pewnej sprzeczności tkwiącej immanentnie zarówno w jego figurze jako kontestatora, jak i modelu sztuki pozostającego nadal miejscem wielu wykluczeń.

Migawki z warsztatu 4. Mistrz i uczniowie. Poza zasadę autorytetu

Z mojej perspektywy najtrudniejszym zadaniem było wytworzenie dramatycznego napięcia między dążeniem Mistrza do zachowania zdyscyplinowanej kompozycji, perfekcjonizmu i statyczności a próbą stopniowego uwalniania się z spod jego wpływu grupy uczniów, których zadaniem była ucieczka z obrazu. Performatywny skutek i sens tak zaprojektowanego przez Skwarczyńską działania wydał mi się czytelny i przewrotny zwłaszcza w kontekście Kantorowskich lekcji anatomii – pokazywał bowiem jeszcze inny (radykalniejszy w moim odbiorze) sposób kontestowania głosu Mistrza, gry z jego autorytetem i władzą. A właściwie zmiany zasad tej gry. Chodziło przecież nie tyle o dokonanie reinterpretacji znaczeń i wartości na obrazie, ile o głębszą i bardziej ingerującą w jego kompozycję rekonfigurację.

Istotną rolę, jak się okazało, odgrywał czas – zmiany w zachowaniu uczniów miały dokonywać się stopniowo, najpierw niepostrzeżenie, poprzez drobne, przedrzeźniające Mistrza gesty wchodzenia jakby w jego kompetencje, aż po najbardziej sztubackie żarty z porwaniem kapelusza włącznie. Zaplanowane trzy sceny cięcia – ubrań na manekinie – skóry wypchanego lisa – tkanek rośliny pozwalały uchwycić napięcie między powtórzeniem i różnicą, powtórzeniem z różnicą, by w ten sposób ukazać proces uwalniania się z ram obrazu. Ale ta rebeliancka, wirusująca siła czasu została przez Skwarczyńską podkreślona – jak na ironię – wybijającym rytm, zapętlonym dźwiękiem metronomu. Budzący skojarzenie z nieubłaganym tykaniem zegara czy zdyscyplinowaną lekcją tańca, rytm metronomowy wydaje się czymś nie do przełamania. Tymczasem widzowie spektaklu mieli obserwować, jak w

kompozycji przedstawienia coś się przełamuje, jak akty małych subwersji, dziejących się wokół sekcyjnego stołu, stają się nie do opanowania.

Agata Skwarczyńska w swoim poszukiwaniu artystycznego potencjału przekory chciała zdać się na spontaniczność i przypadkowość, nieprzewidywalność i autentyzm, w czym chyba jednak różniła się od perfekcyjnie planującego swoje happeningi Kantora. Co się wówczas okazało?

Że po pierwsze, aktorka, grająca rolę Kantora, musi wykonać bardzo samoświadomą pracę, żeby przeistoczyć się w apodyktycznego i dyscyplinującego asystentki i „statystów" (jak określa on swoich uczniów) wyznawcę prawdziwej Sztuki. Wiek, płeć, osobowość, sylwetka, styl komunikowania się z innymi, zwłaszcza jego podniesiony ton głosu – wszystko to tworzyło dystans między nią samą a postacią, którą się stawała na scenie. Jej mimikra nie mogła opierać się na naśladownictwie i prostym odwzorowaniu, ale raczej na przewrotnej (lekko przekrzywionej, zabarwionej ironią) grze cytowania, którą dobrze kojarzę jako strategię kobiecego mówienia w męskocentrycznej kulturze (Lucy Irigaray, Nancy K. Miller).

A po drugie – w trakcie prób okazało się, że niektórzy uczestnicy warsztatów mają silny opór przed wcielaniem (nawet na scenie) postaw buntowniczych, przekornych czy niezgodnych z przyjętymi zasadami. Co ciekawe, w naszej grupie dotyczyło to przede wszystkim mężczyzn – energia przekory szybciej płynęła i dawała się uruchomić w przypadku kobiet (zwłaszcza Magdaleny Mrzygłodzkiej, Anny Komorek i Klaudii Surman). Widać było ich większą swobodę, kreatywność, radość z robienia czegoś zaskakującego lub niezgodnego z zasadami – jak wtedy, gdy Dorota Wach wyjmowała z kieszeni marynarki sporą lupkę i z uśmiechem przekazywała ją publiczności wraz z reprodukcją obrazu Rembrandta i prośbą, żeby jej pomóc, bo ona nie widzi,

czy wszystko się zgadza z kompozycją na obrazie. Albo wtedy, gdy Agnieszka Sito wpadła na pomysł „popalania" papierosa podwędzonego Mistrzowi, a Magdalena Mrzygłodzka zakładania sobie na szyję kolejnych kryz. Jednak niektórzy uczestnicy (zwłaszcza Maciej Rams) mocno przeżywali swoje zadanie buntowania się i sabotowania działań Tulpa-Kantora, przepraszali za nie Amelię Blus, która cierpliwie im tłumaczyła, że nie obraża się z powodu tych „żartów" i że im bardziej oni będą robić jej na przekór, tym lepiej jej uda się odegrać swoją rolę. Wyjaśniała również, że podniesiony ton głosu, a momentami krzyk nie są oznaką rzeczywistego gniewu, tylko formą gry.

Ostatecznie jednak nie udało się przekonać jednego z uczestników (Macieja Trybusa) do „ucieczki z obrazu" – również w trakcie pokazów premierowego i popremierowych pozostaje on jedyną postacią, która wiernie słucha Mistrza, ignoruje podszepty grupy, pozostaje na swoim miejscu aż do końca performansu, nawet za cenę swojego oddzielenia od reszty zespołu[12]. Po opuszczeniu sceny przez Amelię-Tulpa-Kantora, zaakcentowanym jej mocnym trzaśnięciem drzwi, Maciej siedzi przy sekcyjnym stole sam.

Trudności te wydały mi się związane z funkcjonowaniem osób z niepełnosprawnością (zwłaszcza intelektualną) w stanie permanentnej podległości. Problemy te widziałam jako konsekwencję wpojonego wyjątkowo głęboko nakazu do „bycia grzecznym" oraz socjalizacji opierającej się wyraźnie na hierarchicznym podporządkowaniu figurom autorytetu[13]. Jednocześnie nasuwały mi one nieoczywiste pytania o genderowe modele wychowywania i społecznego funkcjonowania kobiet i mężczyzn z niepełnosprawnością w Polsce[14].

Ale to one właśnie wprowadziły do projektu twórczy potencjał nieprzewidywalności, dając aktorom szansę na pracę ze sobą, z własnymi granicami i, być może, przekraczanie ich w kontrolowany i stopniowalny

sposób. Performans zyskał przez to otwarty charakter – nigdy do końca nie wiadomo, jaki będzie jego finał. To, jak grupa zareaguje na opór Macieja Trybusa, to, czy kiedyś on sam wstanie z krzesła i podąży za Mistrzem lub też dołączy do reszty „statystów" – pozostaje w sferze możliwości. W rozmowie po którymś z pokazów uświadomiłyśmy sobie z Agatą, że jego postawę należy odczytać nie tyle jako wyraz zinternalizowanej uległości, ile raczej jako inną (nieprzewidzianą) formę oporu. W końcu jest on jedyną postacią w spektaklu, która nie wykonuje poleceń reżyserki-mistrzyni.

Również Amelia Blus bardzo twórczo wykorzystała początkowe trudności z wejściem w skórę Mistrza – w jej improwizacjach pojawiają się kolejne inspiracje pismami i działalnością Kantora, ironia, ale też różne odcienie złośliwości i czułości, rozgoryczenia i uniesienia, zniecierpliwienia i uważności, których połączenie dodaje całemu pokazowi dynamiki i głębi.

Migawki z warsztatów 5. Crip time

Ważnym elementem organizacji dwutygodniowych warsztatów była rutyna – poranna joga, krótka przerwa śniadaniowa, ćwiczenia i próby, przerwa obiadowa w sali jadalnej, powrót do sali, czasem popołudniowe spotkania z Amelią Blus lub też jej samodzielna praca nad rolą. Była jakaś struktura czasowa i Skwarczyńska oraz producentki projektu z Cricoteki raczej się jej trzymały, ale też bez forsowania. Jeśli widać było, że grupa jest zmęczona czy rozdrażniona, to plan poddawano modyfikacji. Była przestrzeń na pokazanie „mam dziś zły dzień", „dziś nie lubię tego", „jest mi dziś smutno", „dziś nie chcę współpracować".

Pomimo zdarzających się napięć emocjonalnych, do których dochodziło w trakcie prób i które stwarzały czasami trudną do przewidzenia dynamikę

między uczestniczkami i uczestnikami projektu, zwłaszcza w najbardziej stresujących chwilach pojawiało się w grupie wzajemne wsparcie i szczodrze okazywana empatia.

W moim odczuciu mocno spajającym dla całej ekipy momentem były wspólne posiłki, w czasie których ciekawe było dla mnie obserwować, jak osoby pomagały sobie nawzajem przy otwieraniu niewygodnych pudełek lunchowych z zupą, dzieliły się posiłkiem, wyrażały swoje preferencje jedzeniowe. To, że przy jednym stole siedzieli aktorki i aktorzy, reżyserka, pomoc dramaturgiczna (czyli ja), producentki projektu, nie tylko w oczywisty sposób integrowało grupę, ale też trochę zaburzało klarowny podział funkcji. Anna Bargiel i Anna Rejowska zastępowały czasem nieobecnych uczestników na próbach, ja parzyłam herbatę i pomagałam przy wkładaniu kostiumów, Agata pomagała się odstresować grupie, zwłaszcza tuż przed pokazem premierowym. Stale obecny był technik Mariusz Gąsior – z którym mocno polubili się zwłaszcza Maciej Rams i Maciej Trybus (o czym niech świadczy stałe wywoływanie Mariusza i Michała Warmusza do podziękowań po spektaklach).

Muszę jednak przyznać, że momentami miałam poczucie, że wszystko idzie trochę za wolno, że nie zdążymy, że wracamy do wątków już przedyskutowanych, że dobrze by było pracować efektywniej. Nie do końca mogłam się odnaleźć w czymś, co określa się jako *crip time*. Kategoria ta, wprowadzona przez Moyę Bailey, wydobywa ciekawe różnice temporalności w życiu osób z niepełnosprawnościami i bez. Wiele z nich jest wynikiem oddziaływania kapitalistycznych mechanizmów optymalizowania zysków, produktywizacji życia, tworzenia jak najwięcej w jak najkrótszym czasie, obsesyjnego obwiniania się za niewydajność, marnotrawstwo (zob. też Kwaśniewska, 2022). Odczułam to tym silniej, ponieważ mechanizmy te

rządzą również współczesną polską akademią, która w ciągłej ewaluacji pracowników stawia na wydajność mierzoną liczbą wypełnionych slotów, zdobytych punktów i odnotowanych w bazach cytowań. Praca w cripowym (czy scripowanym) rytmie dała mi okazję do włączenia w sobie cierpliwości, która pozwala czemuś nieprzewidywalnemu w ogóle zaistnieć, w sensie niemal organicznym „wykiełkować".

Projektowy *crip time* łączę dziś jednak wyraźniej z krytyką (czy może szukaniem alternatywy dla) tego modelu profesjonalizmu, który dąży do perfekcjonizmu za wszelką cenę, koncentracji na celu i odrzucania wszystkiego, co rozprasza na drodze do jego osiągnięcia. Odbieram *Lekcję anatomii – rekonfiguracje* Agaty Skwarczyńskiej jako spektakl o robieniu miejsca w sztuce (i w procesie jej wytwarzania) na to, co niedoskonałe, przypadkowe, niepotrzebne, nie dające się uformować, przekształcić, „zaczarować".

Kantor był czarodziejem, który wierzył, że wyobraźnia artysty może przemienić każdą, najbiedniejszą materię w „obiekt", w dzieło artystyczne. Może podnieść do rangi czegoś wzniosłego. Z mojej perspektywy Skwarczyńska sugeruje raczej, że artysta może twórczo wycofać się z pozycji demiurga, osłabić własną podmiotowość i oprzeć swoje działania na zaakceptowaniu pospolitości, zwykłości, niedoskonałości materii (w tym materii sztuki), która po prostu jest. I dotyczy to również niej samej.

W stronę bioróżnorodności

Po gościnnym pokazie performansu w Galerii BWA w Tarnowie jeden z widzów, będący kiedyś w zespole Kantora, powiedział, że grającej rolę Mistrza Amelii Blus udało się w punkt uchwycić osobowość założyciela Cricot

2 i nieznośnie napiętą atmosferę panującą w czasie prób z aktorami. Przyznał też, że sam nie wytrzymał ciężaru tego modelu pracy, a mimo to nadal był przekonany, że taka właśnie (a więc w domyśle nieludzka, ekstremalna, nieprzeciętna?) musi być wielka Sztuka. Siedzący obok niego mężczyzna dodał, że na szczęście już nie musi. Sądzę, że ta krótka wymiana zdań pozwala zobaczyć, jak silne są nadal wyobrażenia na temat tego, co jest, a co nie jest (prawdziwą) sztuką i jak zaskakująco wpływa to na interpretację widzów. Uderzyło mnie, że performans można odczytywać w tak skrajnie przeciwstawny sposób: albo jako podążający w ślad za lekcją mistrza Kantora (i jego sztuki totalnej), albo też jako dekonstruujący jego przemocowy i wykluczający charakter.

Fakt, że uczestnikami pokazu byli performerzy z niepełnosprawnością, utrudnia i zarazem uwypukla węzłowe punkty tej artystycznej polemiki. Dyscyplinujące, czasem ironicznie ponaglające, a czasem brutalnie oceniające komentarze Tulpa-Kantora skierowane do „statystów" rażą, wywołują konsternację. Sądząc po obserwowanych z boku reakcjach, widzowie do końca nie wiedzą, czy śmiać się z tej przerysowanej sceny celebrowania powstawania arcydzieła, czy też odbierać to jako nadużycie.

Jakie jednak znaczenie ma to, czy wrzeszczymy na osobę z czy bez niepełnosprawności? Dlaczego dopiero „rekonfiguracja" pozwala (choć pewnie nie wszystkim) wychwycić przemocowość takiej relacji na scenie? Jak działa mechanizm empatii? Nad kim się (tylko) litujemy, komu współczujemy, a o kim myślimy „wytrzyma, nic się takiego nie dzieje, taki zawód…"?

Prowokowanie pytań o nierówny sposób dystrybuowania empatii i jego związek z logocentrycznym i antropomimetycznym wyobrażeniem „człowieczeństwa" miały również w zamyśle Skwarczyńskiej nasuwać obrazy rozkrawanych na stole sekcyjnym różnych typów materii: żeńskiego

manekina, wypchanego zwierzęcia, rośliny doniczkowej. Krzyżując stopniowalne kategorie morfologicznego podobieństwa względem ludzkiego ciała (od tego, co wyobrażeniowo najbliższe, do tego, co wydaje się najmniej z człowiekiem spokrewnione) i jednocześnie konwencjonalnych znaków „ożywienia" (od obiektu najbardziej „nieżywego" przez „kiedyś żywe" do „jeszcze żywego") – reżyserka zastanawiała się nad przepływem empatii. Jeśli dotyka nas obraz rozdzierania tkanin i odsłaniania nagiego kobiecego ciała manekina, to czy ten sam mechanizm percepcyjny będzie towarzyszył obcinaniu pazurów i wąsów wypchanemu lisowi, widok dziury w jego ciele, a także ścinania i rozczłonkowywania łodyg i liści monstery?

To z kolei wytworzyło jeszcze kolejną warstwę znaczeniową w spektaklu – tę, w której mogą pojawić się pytania o antropocentryczne granice wyobraźni artystycznej Tadeusza Kantora, który choć umiał z wrażliwością przyglądać się kruchej materii świata, to jednak w ludzkiej świadomości, oku i ręce upatrywał jedynej szansy na jej artystyczne zbawienie.

Muszę przyznać, że to najmniej rozpracowana przeze mnie semantycznie warstwa projektu, rozgrywająca się mniej na poziomie dyskursywnym, a bardziej na poziomie obrazów, intuicji artystycznych Skwarczyńskiej, reakcji afektywnych uczestników projektu, potem też widzów. Nie wiem jeszcze, jak rozumieć ten symboliczny, antropologiczny, językowy i polityczny przeplot w myśleniu o społecznej kondycji osób z niepełnosprawnością – zwierząt i roślin, ale również wyczuwam, że on istnieje. Wątek ten jest zresztą od niedawna ciekawie, choć w niejednoznaczny sposób rozwijany na gruncie *disability studies* czy w projektach artystek z niepełnosprawnością. Przynosi on tak nieoczywiste pytania, jak te otwierające głośną książkę Sunaury Taylor: „W jaki sposób zwierzę staje się przedmiotem? W jaki sposób uczy się nas postrzegać to uprzedmiotowienie jako coś normalnego? I jak namysł nad

niepełnosprawnością może pomóc nam inaczej spojrzeć na zwierzęta?" (2021, s. 14).

Ale może też realizować się poprzez gwałtowny sprzeciw wobec kulturowego i społecznego traktowania egzystencji osób z niepełnosprawnością jak nie w pełni ludzkich, pozbawionych sprawczości „roślin"[15] czy zwierząt.

Jest jeszcze jeden, zupełnie oczywisty, choć systemowy związek łączący kulturową refleksję o niepełnosprawności i myślenie ekokrytyczne. Wydobywa go Justyna Sobczyk – reżyserka i pedagożka teatru, która w pracy artystycznej z aktorami i aktorkami z niepełnosprawnością odwołuje się właśnie do zaczerpniętej ze słownika ekologii kategorii bioróżnorodności.

> Upominamy się też o obecność studentów z niepełnosprawnościami. Dochodzą do nas historie o osobach, które stawiają się na egzaminach wstępnych do szkół artystycznych i zaskakują swoją obecnością wykładowców, którzy nie wiedzą, jak czytać taki gest, który świadomie uderza w założenia szkoły. Upatrujemy w praktykowaniu bioróżnorodności krok ku demokratyzacji przestrzeni artystycznej i publicznej. Głęboko wierzymy, że założenie, że pewne osoby są z takiej przestrzeni odgórnie wykluczone, jest szkodliwe. Czujemy, że to reprodukowany gest, który przekazywany jest w tradycji teatralnej. Obecnie rozszczelniają się te dotychczasowe założenia, upadają mity i wyobrażenia, jeśli chodzi o świat szkół teatralnych. Czuję, że teatry intuicyjnie szukają różnorodności i potrzebują jej (Sobczyk, 2021).

Jeśli zestawiam te słowa z towarzyszącym spektaklowi Skwarczyńskiej fragmentem *Wykładów mediolańskich* Kantora, zaczynającym się od słów:

„Dziś również wiemy, jak NIEBEZPIECZNA JEST DLA SZTUKI MOTYWACJA SPOŁECZNA” oraz jego niechęcią dla tego, co dostępne, powszechne (a przez to pospolite), to po to właśnie, by podkreślić różnicę miedzy awangardowym dziełem Kantora a jego rekonfiguracją[16].

Perspektywa opisu procesu powstawania performansu Agaty Skwarczyńskiej, którą prezentuję w tym tekście, jest umiejscowiona i ograniczona przez uwikłania w relacje ze współtwórczyniami/twórcami. Formatują one mój obraz tego, co w związku z projektem doświadczyłam. W tekście tym zdecydowałam się z tym nie walczyć. Widzę jednak, że obraz ten z biegiem czasu ulega retrospektywnym przekształceniom, pogłębieniu, skomplikowaniu, które odsłaniają mi coś, czego wcześniej nie widziałam, uświadamiając jednocześnie warunki, możliwości i konsekwencje konkretnych wyborów artystycznych. To również prowadzi mnie do zaakcentowania czwartego aspektu pisania usytuowanego – procesualności samego gestu ujmowania w autorefleksywną ramę procesu nabywania wiedzy jako opowieści otwartej i podlegającej również rekonfiguracjom.

Wzór cytowania:

Świerkosz, Monika, *Uwalnianie z ram. Doświadczenie pracy przy powstawaniu performansu „Lekcja anatomii – rekonfiguracja” Agaty Skwarczyńskiej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, DOI: 10.34762/a85d-7w41.

Autor/ka

Monika Świerkosz

Monika Świerkosz (monika.swierkosz@uj.edu.pl) – profesorka uczelni, pracuje na Wydziale Polonistyki UJ w Katedrze Teorii Literatury. Interesuje się filozofią feministyczną, zwłaszcza w zakresie problematyki ciała i materialności, oraz krytycznymi studiami o

niepełnosprawności, a także historią kobiecego pisarstwa. Współtworzy Pracownię Pytań Krytycznych na Wydziale Polonistyki UJ, jest redaktorką naczelną czasopisma „Wielogłos". Autorka monografii: *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm* (Warszawa 2014) oraz *Arachne i Atena. Literatura, polityka i kobiecy klasycyzm* (Kraków 2017), współredaktorka m.in. *Rozczytywania Dąbrowskiej* (Kraków 2018) i *Konstelacji krytycznych* (Kraków 2020). Jako konsultantka naukowa pracowała przy powstaniu dwóch spektakli: *Snu nocy letniej* (Teatr Współczesny w Szczecinie, reż. Jakub Skrzywanek i Justyna Sobczyk) oraz *Lekcji anatomii. Rekonfiguracja* ;(Cricoteka, reż. Agata Skwarczyńska). ORCID 0000-0002-1752-6768.

Przypisy

1. Więcej o projekcie: https://kulturawrazliwa.pl/blog/2023/08/31/festiwal-kultury-wrazliwej/ [dostęp: 22.07.2024].
2. Jego status jako wielkiego twórcy dzieła totalnego dobitnie pokazała Katarzyna Fazan w swojej monumentalnej książce z 2019 roku *Kantor. Nie/Obecność*.
3. Krytyczna refleksja, dotycząca modelu sztuki uprawianego przez Tadeusza Kantora, jak również stosowanych przez niego metod pracy pojawia się w wielu wspomnieniach, m.in. Anki Ptaszkowskiej, Wiesława Borowskiego czy Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera. Wątki te mocniej wybrzmiewają dziś w kontekście toczącej się od dłuższego czasu debaty społecznej wokół przemocy w teatrze/kulturze (włączając w to zeszłoroczne kontrowersje wokół Krystiana Lupy) i zdążyły już przyjąć postać ironicznych memów z fanpejdżu „Jurek, Tadek i ziomki z teatru". Zob. Kowalewska, 2023.
4. Znamy cztery udokumentowane wersje Kantorowskich *Lekcji anatomii według Rembrandta* – pierwsza zrealizowana została w 1968 roku w Norymberdze, druga – w styczniu 1969 roku w warszawskiej Galerii Foksal, trzecia we wrześniu 1971 roku w podparyskiej galerii Dourdan, a czwarta – miesiąc później w norweskiej Henie Onstad Kunstsenter w Oslo.
5. Na okładce najpopularniejszego w Polsce wydania książki Michela Foucault jest ukazany w zbliżeniu fragment obrazu *Lekcja anatomii doktora Tulpa.*
6. Słuszne są uwagi pierwszych czytelniczek i czytelników tego tekstu, wskazujące na świadome domaganie się osób studiujących uznania ich zróżnicowanych wrażliwości na pokazywane/dyskutowane na zajęciach treści.
7. Skwarczyńska zauważyła na przykład, że obecność opiekunek z ośrodka wprowadzała pewien rodzaj usztywnienia w ciałach performerów.
8. Przy okazji późniejszych pokazów, zwłaszcza tych wyjazdowych, pojawiła się idea „przestrzeni wyciszenia" (ulokowanej z boku sceny czy garderoby), w której osoby potrzebujące odpoczynku, osobności, oddalenia mogłyby się zrelaksować. Zasadniczo jednak – podobnie jak na próbach – były one integralną częścią przestrzeni warsztatowej, znajdowały się w zasięgu wzroku i miały charakter dość spontaniczny, otwarty i czasowy.
9. Projekt początkowo miał mieć charakter jednorazowy. Po pokazie premierowym we wrześniu 2023 roku do tej pory odbyło się już w sumie sześć pokazów, w tym dwóch wyjazdowych (w Tarnowie i Wielopolu Skrzyńskim). Towarzyszyłam zespołowi w trakcie większości tych wznowień, otrzymując od Cricoteki zaproszenia do prowadzenia pospektaklowych rozmów z twórczyniami i twórcami.

10. Anna R. Burzyńska dostrzega również w warszawskim happeningu – w jego pozornie hipisowskim, chaotycznym kształcie – formę świadomego dialogu artystycznego (jeśli nie polemiki) z obecnym wśród publiczności Henrykiem Stażewskim – mistrzem abstrakcyjnej awangardy, wobec której zwrócony w stronę materii Kantor się dystansował.
11. Chyba tę właśnie sprzeczność Kantorowskiego zwrotu w stronę materii („bio-obiektów") i „Realności Najniższej Rangi" dostrzegła Katarzyna Biela, przyglądając się ciekawej polemice artystycznej z Kantorem dwójki artystów: Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik. W latach dziewięćdziesiątych założyli oni eksperymentujący i szukający połączenia między tym, co społeczne i artystyczne Teatr Zenkasi. W 1992 roku przygotowali spektakl z udziałem aktorów z niepełnosprawnościami *Madam Eva, Ave Madam*, który Biela uznaje za ich rozliczenie się z dawnym Mistrzem. Pojęcie „Realności Jeszcze Niższej Rangi", ukute przez nich pod wpływem doświadczenia pracy w jednym z krakowskich Domów Pomocy Społecznej, miało przywrócić teatrowi rzeczywistość doświadczenia niepełnosprawności i wykluczenia społecznego, które „nie został[o] wykreowan[e] na potrzeby sztuki; podopieczni korzystający z wózków byli przyzwyczajeni do codziennego obcowania z tym przedmiotem. Ich relacja z wózkiem nie została wytworzona w teatrze dla celów estetycznych, lecz stanowiła o ich sposobie poruszania się w świecie rzeczywistym". Zob. Biela, 2024.
12. Zupełnie przypadkowo Maciej Trybus wcielił się w jedyną postać na obrazie Rembrandta, która najprawdopodobniej patrzy nie na podręcznik anatomii czy widownię, ale właśnie na przemawiającego Tulpa.
13. Miałoby to również związek z konstruktem „wiecznego dziecka" w sposobie traktowania, przedstawiania i wychowywania osób z niepełnosprawnością. Jak piszą m.in. Lucyna Bakier i Żaneta Stelter: „Nastawienie na eliminację ograniczeń sprawia, że upośledzeni umysłowo (sic!) są poddawani nadmiernej kontroli, ciągłemu treningowi posłuszeństwa i grzeczności. Uczymy ich bierności i nagradzamy za podporządkowywanie się innym – tym mądrzejszym, sprawniejszym, lepszym" , Stelter, 2010, 144.
14. Nieoczywistość tej sytuacji bierze się według mnie z odwróconego schematu socjalizacji płci. Robocza hipoteza sugerowałaby, że o ile w grupie osób bez niepełnosprawności to dziewczynki/kobiety przechodziłyby szczególnie silny trening posłuszeństwa, o tyle w przypadku gdy w grę wchodzi niepełnosprawność, społeczeństwo uruchamia silniejsze wzorce posłuszeństwa wobec chłopców/mężczyzn.
15. Chodzi mi o książki Sunaury Taylor *Bydlęce brzemię* oraz nietłumaczoną jeszcze na język polski *Disabled Ecologies. Lessons form a Wounded Desert* z 2024 roku, a także performanse Aleksandry Skotarek *Nie jestem rośliną* czy Katarzyny Żeglickiej *Dzikorosła*. Ciekawe dyskusje zrodziło już fundamentalne dla *plant studies* pojęcie „roślinnej ślepoty" Michela Mardera, wywołując pytania o ableizm tego sformułowania i potencjalne korzyści z krzyżowania perspektyw obu dyscyplin (dziękuję za ten kontekst p. Kalinie Czop). Zob. Parsley, 2020.
16. Ciekawe i nieprzypadkowe wydaje mi się również to, że w swoim tekście analizującym najbardziej elementarne przyczyny mechanizmów przemocy w teatrze, Agata Siwiak również uruchamia wyobraźnie ekokrytyczną. Zob. Siwiak, 2021.

Bibliografia

Adorno, Theodor; Horkheimer, Max, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, M.J. Siemek Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

Bailey, Moya, *The Ethics of Pace*, „The South Atlantic Quarterly" 2021 nr 2, DOI: 10.1215/00382876-8916032.

Bakiera, Lucyna; Stelter, Żaneta, *Wspomaganie rozwoju osób niepełnosprawnych intelektualnie*, [w:] *Diagnoza potrzeb i modele pomocy dla osób z ograniczeniami sprawności*, red. A.I. Brzezińska, R. Kaczan, K. Smoczyńska, Wydawnictwo Scholar 2010, s. 143-162.

Biela, Katarzyna, *Niepełnosprawność w teatrze polskim lat dziewięćdziesiątych – „Madam Eva, Ave Madam" Teatru Zenkasi*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2024, nr 181/182, DOI: 10.34762/37nj-6j03.

Braidotti, Rosi, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, tłum. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Burzyńska, Anna Róża, *Człowiek wywrócony na drugą stronę. Lekcja anatomii Tadeusza Kantora*, „Antropologia Pamięci" 2015, nr 1-2.

Chamayou, Grégoire, *Podłe ciała. Eksperymenty na ludziach w XVIII i XIX wieku*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, J. Bodzińska Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013.

Fajfer, Zenon, *Madam – Gadam. To Be Kantor Not To Be*, [w:] *Madam Eva, Ave Madam*, red. S. Rożnawski, Z. Fajfer, tłum. G.M. Hyde, K. Bazarnik, Stowarzyszenie Teatralne „Zenkasi", Kraków 1995.

Fazan, Katarzyna, *Kantor. Nie/Obecność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.

Felski, Rita, *Pożytki z literatury. Szok*, przeł. M. Kunz, T. Kunz, „Teksty Drugie" 2010, nr 1-2, s. 278-299.

Foucault, Michel, *Narodziny kliniki*, tłum. P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

Haraway, Donna, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, tłum. A. Czarnacka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego, 2009, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/haraway1988.pdf [dostęp: 10.09.2024].

Jopek, Joanna, *Lekcja anatomii. O barokowej figurze anatoma-performera*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. E. Bal, Kraków 2013.

Kantor, Tadeusz, *Lekcje mediolańskie 1986*, Cricoteka, Kraków 1991.

Kowalewska, Katarzyna, *Pod Lupą – memy teatralnej zmiany*, „Czas Kultury" [dwutygodnik]

2023, nr 14.

Kwaśniewska, Monika, *Szczególne potrzeby współpracy. Proces powstawania „Pokoju nieobecnych" w ramach Cricoteki otwartej*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022, nr 169-170, DOI: 10.34762/ba3h-mx41.

Oczko, Piotr, *Pocztówka z Mokum. 21 opowieści o Holandii*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2021.

On ich kochał, z Wiesławem Borowskim rozmawia Adam Mazur, „Dwutygodnik" 2014, nr 148, https://www.dwutygodnik.com/artykul/5609-on-ich-kochal.html [dostęp: 20.07.2024].

Parsley, Kathryn M., *Plant awareness disparity: A case for renaming plant blindness*, „Plants, People, Planet" 2020, vol. 2, nr 6, s. 581-687, https://doi.org/10.1002/ppp3.10153.

Siwiak, Agata, *Zachwiany ekosystem. U źródeł przemocy w polskim teatrze*, „Czas Kultury" 2021, nr 4, s. 34-43.

Sobczyk, Justyna, *Dostęp do sceny powinien być otwarty* (wywiad przeprowadziła Marcelina Obarska), 30 marca 2021, https://culture.pl/pl/artykul/justyna-sobczyk-dostep-do-sceny-powinien-byc-otwarty-wywiad [dostęp: 20.07.2024].

Taylor, Sunaura, *Bydlęce brzemię. Wyzwolenie ludzi z niepełnosprawnością i zwierząt*, tłum. K. Makaruk, Wydawnictwo Filtry, Warszawa 2021.

Taylor, Sunaura, *Disabled Ecologies. Lessons from a Wounded Desert*, University of Califonia Press, Oakland 2024.

Tokarczuk, Olga, *Bieguni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

Wieczorkiewicz, Anna, *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/uwalnianie-z-ram*