didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 159**
Data wydania: październik 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/zolnierze-i-zolnierki-magenty

/ repertuar

Żołnierze i żołnierki magenty

Marcelina Obarska

TR Warszawa

Wesele na Bródnie

reżyseria: Paweł Althamer, Agnieszka Olsten, scenariusz: Agnieszka Olsten, dramaturgia: Roman Pawłowski, koncepcja przestrzeni: Paweł Althamer, Józef Gałązka, Natan Kryszk, muzyka: Aleksandra Gryka, światło: Robert Mleczko

Performans odbył się 12 września w Lesie Bródnowskim w Warszawie

1.

Wszelkie deklarowane próby wytwarzania wspólnoty w ramach działań performatywnych budzą moją podejrzliwość oraz pytania o cel i intencje podejmujących je artystów i artystek. Pomimo oczywistego wymiaru wspólnotowego wydarzeń teatralnych (jest on przede wszystkim fizjologiczny, to wspólnota ciał w jednym czasie i przestrzeni), pozostaję nieufna wobec pararytualnych zapędów, by synchroniczne spotkanie obcych sobie osób zyskało duchowy aspekt. Próby uprzedniego projektowania

doświadczenia mają w sobie coś napastliwego i ograniczającego moją – jako widzki lub uczestniczki – wolność do ustanawiania własnej afektywnej relacji z tym, co widzę i pielęgnowania własnego sposobu przeżywania. Niebezpiecznym – bo lekceważącym obecne na co dzień różnice w zakresie kapitału kulturowego i ekonomicznego – fantazmatem jest samo pojęcie performatywnej wspólnoty, która znosi wszelkie podziały i staje się wyjętym z ram prozaicznej rzeczywistości świętem.

Dlatego kiedy przeczytałam, że *Wesele na Bródnie* pomyślane jest jako akt „wspólnego świętowania ponad podziałami", poczułam opisane wcześniej obawy. „Wspólne świętowanie ponad podziałami" brzmi dobrodusznie, wręcz naiwnie. Wspólne świętowanie symbolicznych zaślubin osób, których większość uczestników nie zna (w grudniu 2019 roku TR Warszawa ogłosiło „casting na nowożeńców"), może być trudne. W świętowaniu łączymy się przecież we wspólnej sprawie, sedno święta jest wówczas wszystkim znane. Co celebruje się w takim przypadku? W *Weselu na Bródnie* wspólnota była ramowana podwójnie: jako grupa uczestników wydarzenia performatywnego będącego częścią programu miejskiej instytucji oraz jako grupa gości i gościń wesela, a więc rytuału społecznego związanego z zawarciem małżeństwa. Wydarzenie w jasny sposób akcentowało więc napięcie między estetycznym a polityczno-społecznym charakterem działań performatywnych.

2.

Opowiedzieć o wydarzeniu, jakim było *Wesele na Bródnie*, można tylko poprzez przyjęcie optyki wnętrza. Choć jako osoba pisząca o spektaklach i performansach mogłabym starać się zachować bardziej zdystansowaną perspektywę i badawczy ogląd – dramaturgia *Wesela…* zakładała pełną inkluzję, która nie tyle zaciera granicę między występującymi i

obserwującymi, ile w ogóle nie pozwala na wykrystalizowanie się takiego, nawet zwiewnego, podziału. Wchodząc na okrągłą polanę bródnowskiego Grodziska (gdzie istniała najstarsza osada na terytorium dzisiejszej Warszawy), staję się od razu weselniczką, współtwórczynią wydarzenia, włączam swoje ciało w ramowo zaprojektowany performans. To przesunięcie wprowadza zaburzenie w metafizykę przedmiotu i podmiotu, redefiniuje też przyjęte w kontekście teatralnym pojęcie terytorium. Na bródnowskiej polanie nie dokonano topograficznego podziału na pole akcji i pole obserwacji. Dokonało się natomiast terytorialne złączenie w akcie działania. Po przebraniu się w kombinezon w intensywnym kolorze magenty zostałam przekierowana przez reżyserkę do tworzenia własnego totemu-palmy z jednej z gałęzi złożonych w stos na polanie. Ozdobione gałęzie posłużyć miały do zbudowania ostoi w głębi lasu na późniejszym etapie performansu.

Ortalionowe kombinezony, w które ubrana była cała weselnicza grupa, stanowiły część demokratyzujących i egalitaryzujących strategii Althamera (to bliźniaczy gest wobec tego, który artysta zastosował we *Wspólnej sprawie*, akcji artystycznej z 2009 roku. Wówczas grupa ponad stu Polek i Polaków ubrana w złote kostiumy poleciała złotym samolotem PLL LOT do Brukseli). Ten prosty gest przebrania uczestniczek i uczestników wydarzenia to performatywna wolta momentalnie wpływająca nie tylko na wizualną ekspresję *Wesela…*, ale i na zachowania weselników i weselniczek. Można zapomnieć o wszystkich przygotowanych outfitach, traci się też argument przeciwko zaangażowaniu się w malowanie brzozowych gałęzi. W kombinezonie ze sztucznego tworzywa można się ubrudzić, położyć na trawie, a także ochronić przed zbliżającym się wraz z zachodem słońca atakiem komarów. Ujednolicenie biorących udział w akcji osób jawi się też jako wspaniałomyślna próba rozmycia różnic klasowych. Jednolite stroje są na tyle proste i na tyle „kosmiczne”, że nie manifestują przynależności do

żadnej frakcji estetycznej.

3.

Po weselnym posiłku (w biodegradowalnych opakowaniach dostaliśmy wędzone sery lub kiełbasy, kaszę z cebulą i kiszone warzywa), pochód magentowych weselników i weselniczek niosących strojne palmy wyruszył. Wtedy uruchomiła się inna relacja związana z patrzeniem: osoby wypoczywające w Lesie Bródnowskim – rowerzyści, biegaczki, rodziny z dziećmi – stały się tymczasową i przypadkową (choć zapewne wpisaną w zamysł akcji) publicznością kolorowego korowodu. Znaczenia wytwarzały się w obrębie tego napięcia; napięcia pomiędzy „światem na opak", karnawałem, a tym, co zwykłe i codzienne. Miałam jednak poczucie, że ta opozycja nie jest tak prosta i wyrazista. W zasadzie każda chętna osoba po wypełnieniu epidemicznego oświadczenia mogła dostać ortalionowy kostium i przejść na stronę karnawału. Wstąpienie do grona weselnego nie wymagało żadnego wtajemniczenia, a działania wpisane w performans – żadnych specjalnych kompetencji. W tym kontekście istotny jest także stosunek do przedmiotu, jaki wyłonił się w ramach procesu zdobienia gałęzi. Ta praktyka przywodziła na myśl szkolne lekcje plastyki i działania z gatunku tych nadających śmieciom drugie życie. Poprzez tworzenie totemów z plastikowych butelek po wodzie, nakrętek czy butelek po płynach do prania, nadawaliśmy i nadawałyśmy nowy status przedmiotom, które uznawane są za odpady do recyklingu. Śmieci stały się obiektami rytualnymi, zyskały nową, wyższą rangę. Zmiana kontekstu funkcjonowania przedmiotów przypomniała także o tym, że pierwiastek rytualności uruchomić można w dowolnym momencie codzienności, że święte obiekty drzemią w naszych mieszkaniach i przyśmietnikowych „wystawkach".

4.

Althamer oraz reżyserka Agnieszka Olsten, dramaturg Roman Pawłowski i odpowiedzialny za światło Robert Mleczko nadawali całości kierunek, ale ich przewodnictwo było łagodne, pozbawione presji, w zasadzie ledwo dostrzegalne. Tworzyli ramę, którą łatwo było wypełnić, która nie budziła oporu. Luźny zarys struktury otworzył też przestrzeń na namysł nad otoczeniem i własnym udziałem. *Wesele na Bródnie* składało się z serii niewymuszonych propozycji uczestnictwa. Jedną z nich była możliwość skosztowania napoju z mirabelek i ziół – do stolika z poczęstunkiem dostęp był wolny, nie było też wyznaczonego miejsca na toast. To gest o tyle istotny, o ile jest on formą negocjacji ze strukturą nie tylko samego wesela (które w tradycyjnym polskim – a w zasadzie słowiańskim – wydaniu zawiera istotne momenty kulminacyjne i opiera się na jasno wyznaczonej dramaturgii, w której między innymi jest czas na ogłaszany oficjalnie toast), ale wszelkich sytuacji społecznych toczących się według zewnętrznie nadanych reguł, które przejmują władzę nad ciałem. Jeśli uznać, że *Wesele…* skutecznie wytwarzało tymczasową wspólnotę, to była to niewymuszona wspólnota w działaniu o szkicowo wyznaczonej dramaturgii. Performans w koncepcji Althamera i Olsten był też zjawiskiem o wymiarze autotelicznym, niekonkluzywnym, skupionym na samym akcie wykonywania prostych czynności w grupie.

5.

Powrócę jeszcze do bardzo istotnej w kontekście *Wesela na Bródnie* kwestii terytorium. W wywiadzie z 2014 roku, pierwszej z cyklu rozmów *Artyści w sieci* przeprowadzonych przez redakcję „Krytyki Politycznej”, Althamer wypowiada bardzo istotne dla rozumienia jego praktyki artystycznej słowa.

Mówi o momencie, w którym pojawił się pomysł powołania Parku Rzeźby na Bródnie (to zainaugurowana w 2009 roku otwarta plenerowa wystawa rzeźb i obiektów będąca wspólną inicjatywą Althamera, Urzędu Dzielnicy Targówek i Muzeum Sztuki Nowoczesnej):

> Otrzymałem telefon od ludzi, którzy sprawują władzę w rejonie… Dojrzałem do refleksji, że park jest mój. W największym uproszczeniu, to tak jakby ktoś zapytał: „Pawle, czy chciałbyś coś zrobić w swoim parku?". I tak powstał pomysł Parku Rzeźby.

Ze słów Althamera, który mieszkańcem Targówka (osiedle Bródno to część tej dzielnicy) jest od dzieciństwa, w prosty sposób można wywieść, jaki artysta ma stosunek do idei przestrzeni publicznej. Nie jest ona rzuconą odłogiem ziemią niczyją, ale miejscem, z którego aktywnie się korzysta, które można uruchamiać na własnych zasadach. Takie podejście do przestrzeni, która w założeniu ma służyć mieszkańcom i mieszkankom miejskich osiedli, nazwać można próbą reapropriacji terytorium. W kontekście ściśle warszawskim artystyczne uruchamianie przestrzeni Bródna to także akt decentralizujący kulturalne życie miasta, włączający marginalizowane obszary do artystycznego obiegu. Przekonanie, że park jest mój, wzmaga moje – jako mieszkanki miasta – poczucie sprawczości i podmiotowości. Nie jest to oczywiście neoliberalny akt proklamacji posiadania, bo w ramach podejścia, które deklaruje Althamer, park jest tak samo jego, jak i innych mieszkanek i mieszkańców Bródna, czy wreszcie wszystkich, którzy na co dzień z niego korzystają. Uczestnictwo w działaniach Althamera zachęca więc do tego, by przyjąć inną optykę w obcowaniu z ogólnodostępną przestrzenią. Z tego powodu istotny był moment *Wesela na Bródnie*, w którym kolorowy pochód prowadzony przez Althamera skręcił w ścieżkę,

której częścią jest mostek nad podmokłą częścią lasu. Drewniana konstrukcja była akurat w remoncie, na który przeznaczono środki z budżetu obywatelskiego (poprzednia wersja kładki była zbyt wąska i uniemożliwiała sprawne mijanie się osób z wózkami i rowerzystów). Mimo że wejście na mostek zagrodzone było metalową bramką (koniec remontu planowany jest na ostatnie dni września, ale budowa w dniu performansu była w zasadzie sfinalizowana), nie przeszkodziło to osobom na czele pochodu w otworzeniu nieukończonej kładki dla weselnego korowodu. Potencjalna przeszkoda na jego trasie okazała się czymś, co można uczynić własnym i otwartym. Innymi słowy, miejsce zakazane, od którego można by się „odbić" i zawrócić – nasza kawalkada zintegrowała jako część drogi do pokonania. Symbolicznie ten gest odczytywać można jako przeciwstawienie się zamknięciu, tworzeniu obszarów niedostępnych.

6.

Według twórców i twórczyni, wydarzenie na Bródnie stanowić ma „odpowiedź na *Wesele* Wyspiańskiego" oraz prowadzić do „odczarowania polskiej mitologii". Relację z dramatem traktuję jednak w czytaniu performansu zaprojektowanego przez Althamera i Olsten jako drugorzędną. Nie mamy tu bowiem do czynienia z interpretacją literacką i trudno doszukać się w *Weselu na Bródnie* literalnych powidoków *Wesela*. Performans stanowi raczej subtelną referencję do portretu narodu polskiego, jaki sporządził Wyspiański w swoim najsłynniejszym utworze. Jak rozumiem, *Wesele na Bródnie* pomyślane zostało jako odpowiedź na zapisaną w *Weselu* opieszałość i stagnację. Zapowiedź dotycząca „zrealizowania wielkiego marzenia Wyspiańskiego o zbiorowym czynie" to dla mnie jednak deklaracja albo ironiczna – bo przecież kosmiczna zgraja magentowych weselników i weselniczek nie dokonuje żadnego znaczącego „zbiorowego czynu" – albo

precyzyjnie przewrotna – bo odsyłająca do pojęcia „słabych” i „mocnych” praktyk społecznych i politycznych gestów. Paradoksalnie bowiem moc spotkania i działania w ramach *Wesela na Bródnie* tkwiła nie w konstruktywnym ich charakterze, ale w owym niewymuszeniu, płynności dramaturgicznej, pozbawionej presji czy wyraźnych zasad atmosferze, dzięki której ponad stu osobom (w większości nieznającym siebie nawzajem) udało się spędzić razem ponad pięć godzin bez napięć. *Wesele na Bródnie* pozwoliło także dostrzec subwersywną moc humoru i emancypacyjny charakter clownady (najczęstszą reakcją mijanych mieszkańców i mieszkanek Bródna był śmiech, którym rozbrzmiewał bardzo często też pochód). Zawieszenie indywidualnej ekspresji (choć mogła się ona zrealizować na przykład w sposobie, w jaki stroiło się totem-palmę) i stworzenie tymczasowej wspólnoty w celu „weselenia się” to gesty niespektakularne, pozornie „słabe”, ale mające niebagatelne znaczenie w sytuacji, w której dopiero co wyszliśmy z traumatyzującego lockdownu. W *Weselu na Bródnie* chodziło nie tyle o złożoną dyskusję z Wyspiańskim i jego dziełem, ile o próbę negocjowania z pewnym obrazem polskości (nie w kontekście figury Narodu i towarzyszącej jej wielkiej narracji, ale polskiej codzienności – naznaczonej przez niedawne wybory i dodatkowo wyizolowanej przez okres pandemicznych restrykcji).

7.

W zbudowanej w głębi lasu ostoi – prowizorycznym kręgu wyznaczonym przez wbite w ziemię lub oparte o drzewa ozdobione gałęzie – leżąc na kocach, oczekiwaliśmy na zmierzch. Po zachodzie słońca nastąpiła kulminacja *Wesela na Bródnie*: sekwencja świetlna zaaranżowana i uruchomiona przez Roberta Mleczko, który dyskretnie, przy wtórze niepokojącej, sączącej się w leśnej ciemności muzyki wykonywanej przez

Bródnowską Orkiestrę Weselną pod przewodnictwem Aleksandry Gryki, odpalił stroboskopowe race, a następnie przytwierdzone do gałęzi czerwone lampki rowerowe. Seans świateł, który nastąpił po długim oczekiwaniu na zmierzch, był gestem dość agresywnym wobec przestrzeni, ale i budował wyraźny kontrast ze spokojnym, niekiedy nawet kontemplacyjnym charakterem *Wesela na Bródnie.* Był to zarazem moment, który, na drodze swobodnych asocjacji, można było odczytać jako interpretację chocholego tańca z *Wesela*, działania, które zatacza krąg i nie przynosi konstruktywnych wniosków ani rezultatów. W trakcie tej kulminacji zadawałam sobie pytanie: czy zrealizowało się wielkie marzenie Wyspiańskiego o zbiorowym czynie? Ponownie: myślę, że siła *Wesela na Bródnie* tkwiła właśnie w szeregu małych gestów; w strategii, którą można określić jako ontologicznie słabą. Wykonaliśmy wspólnie mały czyn spędzenia połowy soboty w gronie w większości nieznanych sobie osób, ale miał on istotny potencjał; był swego rodzaju sytuacją laboratoryjną dobrą do przyjrzenia się możliwości niemożliwości wytwarzania temporalnych wspólnot.

8.

Istotne i w przeżywaniu, i w odczytaniu *Wesela…* jest dla mnie to, że ostatecznie nie wiadomo było, czyje jest to święto. Choć TR Warszawa ogłaszał casting na pary weselne, w finałowym performansie nikt nie przyjmował roli narzeczonej i narzeczonego. Można więc stwierdzić, że było to wesele nas wszystkich, uczestników i uczestniczek. Gest ten jest istotny nie tylko dlatego, że stanowił przewrotną grę z samą zasadą i ideą wesela, ale i dlatego, że może zostać potraktowany jako akt miękkiego oporu wobec dominującej w Polsce heteronormy. Automatyczna asocjacja na linii „wesele” – „kobieta i mężczyzna” została rozbrojona poprzez rezygnację z obsadzania tej roli, rezygnację z figury łączącej się w rytuale pary. Łagodne i ledwo

dostrzegalne przewodnictwo twórców i twórczyni jest dla mnie z kolei świadectwem oddawania pola. *Wesele na Bródnie* było akcją dla nas wszystkich, nie pozorowanym aktem tokenizmu, który w pielęgnowałby dyskurs indywidualnego sukcesu twórczego. Obawy, które odczuwałam, zapoznając się z opisem performansu, zastąpiło pozytywnie nacechowane zdziwienie, że intencją tego spotkania było chyba rzeczywiście spotkanie samo w sobie; plenerowe zebranie i działanie wielu osób, które przypominało nieco wynurzenie się z wody po kilku miesiącach bytowania w głębinach, do których nie dociera światło (dla wielu osób okres kwarantanny był właśnie takim doznaniem). Bezcelowość *Wesela na Bródnie*, tego kolektywnego chocholego tańca, byłaby zatem złudzeniem, częścią słabej strategii, zgodnie z którą samo działanie jest istotniejsze od mocnej konkluzji.

Autor/ka

Marcelina Obarska – teatrolożka i dramaturżka, autorka-redaktorka działu Teatr i Taniec w Culture.pl (Instytut Adama Mickiewicza).

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/zolnierze-i-zolnierki-magenty*