didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/noty-o-ksiazkach-3

Noty o książkach

Dariusz Kosiński, *Opowiem, jak najlepiej umiem. O teatrze Anny Karasińskiej*, Teatr Studio/Komuna Warszawa, Warszawa 2020

Dariusz Kosiński stara się unikać umieszczania twórczości Anny Karasińskiej w ramach skomplikowanej siatki metodologicznej. Jak sam podkreśla, ważniejsza jest dla niego próba werbalizowania emocji, które towarzyszyły mu przy odbiorze spektakli reżyserki, niż tłumaczenie na tym przykładzie filozoficznych teorii. Jest więc *Opowiem, jak najlepiej umiem* próbą przeczytania strategii Karasińskiej przez pryzmat towarzyszących autorowi afektów. W związku z tym książka, a właściwie rozbudowany esej, nie pretenduje do miana pogłębionej analizy, lecz wartościuje jednostkowe, psychosomatyczne doświadczenie widza: „Można by w tym momencie rozpocząć złożone dywagacje na temat tak zasadniczych pojęć, jak tożsamość i podmiotowość, ale sedno teatru Anny Karasińskiej widzę właśnie w tym, że nie mają one sensu wobec tego, co chwyta mnie za gardło, gdy (tytułowa – przyp. red.) Ewelina płacze” (s. 22).

Na użytek swojej analizy Kosiński wypracowuje termin theatre-tellingu, który

jest zniuansowaną, dostosowaną do teatralnej rzeczywistości wersją storytellingu. Mianem tym badacz określa ogólną zasadę twórczości Karasińskiej, która najpełniej realizuje się, według niego, w *Fantazji* (TR Warszawa, 2017). Nie chodzi tu jednak wyłącznie o opowiadanie świata na scenie, ale o zaburzenie związków między słowem i akcją, tym, co wypowiadane i tym, co widziane oraz o skomplikowaną i nierozstrzygalną relację pomiędzy fikcją a rzeczywistością. To właśnie w tych pęknięciach, trudnych do jednoznacznego sklasyfikowania momentach autor dopatruje się potencjalnego źródła strumienia empatii.

Kosiński opiera się twierdzeniu, że teatr Anny Karasińskiej jest luźny, łatwy i przyjemny. Według niego jest on świadomie budowany za pomocą bardzo precyzyjnej dramaturgii. Poszczególne elementy tych spektakli mogą na początku wywoływać u odbiorców śmiech i poczucie dysonansu, ale zwykle po chwili okazuje się, że nie zostały one tam umieszczone przez przypadek – przeciwnie („Oderwane od siebie, początkowo wcale nie wydają się łączyć w całość. Dopiero dodanie kolejnych elementów i zmiana perspektywy ich widzenia tworzą najpierw zmysłowo niemal dotykalny obraz, a potem akcję, przemieniającą się finalnie w rozumienie spadające ciosem nagłym […]" – s. 34). Badacz umieszcza Annę Karasińską wśród takich artystów jak Jerzy Grotowski i Tadeusz Kantor, co wydaje się przewrotne, gdyż twórczość Karasińskiej, przynajmniej w moim odczuciu, daleka jest od mistrzowskich aspiracji. Jednak, jak mi się wydaje, porównanie to ma posłużyć tutaj przede wszystkim do wyprowadzenia finalnej tezy o tym, że pozornie lekka twórczość reżyserki przeniknięta jest w dużej mierze tematyką śmierci. Ale śmierci rozumianej w szczególny sposób – spotykającej się z miłością „po to, by uleczyć nasze pęknięte i kamieniejące serca" (s. 120).

Wiktoria Tabak

Beata Popczyk-Szczęsna, *Tekst jako bohater w kulturze uczestnictwa. Szkice o polskiej dramaturgii teatralnej,* „Śląsk” sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2019

Zdaniem Beaty Popczyk-Szczęsnej teksty dla teatru (w tym dramaty) mogą być traktowane jak pełnoprawni bohaterowie powstających obecnie spektakli (jak i szerzej – całej rzeczywistości teatralnej) z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, autorka zwraca uwagę na postdramatyczne źródła takiego ujęcia. Sygnalizuje, że zwrot ku wydarzeniowości teatru wprawdzie ograniczył rolę dramatycznej podstawy pracy twórczyń i twórców sztuk performatywnych, jednak równocześnie paradoksalnie doprowadził do jej wzmocnienia – pozwolił spostrzec, że rola tekstu nigdy nie ograniczała się do bycia istotną, ale wyłącznie bierną inspiracją (źródłem idei, fabuły, postaci). Funkcja ta obejmowała bowiem także czynny udział słowa w procesie powstawania przedstawień (stawianie przeszkód, generowanie aktorskich wyzwań itd.) Po drugie, zauważa również dywersyfikację form uczestnictwa tekstu w procesie kształtowania współczesnego oblicza sztuki scenicznej, przejawiającą się m.in. we wzmocnieniu pozycji dramaturga lub dramaturżki czy kolektywizacji pracy nad tekstem.

Autorkę interesuje zatem przede wszystkim znaczenie formalnych aspektów kształtowania współczesnej dramaturgii. Znajduje to odbicie w sposobie grupowania poszczególnych problemów poruszonych w książce. Kluczem dla struktury narracji Popczyk-Szczęsnej jest nie tyle tematyka przywoływanych w książce dramatów, ile ich sposoby funkcjonowania w relacji do innych elementów struktury spektaklu lub odmiennych tekstów. I tak autorka wychodzi od rozdziałów poświęconych eksperymentom twórczym, mającym na celu oddanie w formalnej konstrukcji tekstu afektywnych doświadczeń zawartych w danym dramacie. Następnie przechodzi ku zagadnieniom

związanym z pisaniem dla teatru jako ponownym używaniem innego rodzaju form pozaliterackich i literackich (w tym również dramatycznych). Wreszcie dotyka problemu powstawania tekstu dramatycznego w relacji do słowa mówionego, wpływu tego drugiego na pracę dramaturżek i dramaturgów.

Wśród rozdziałów (będących po części przedrukami wcześniejszych szkiców autorki) znajdziemy propozycje zarówno lektury tekstów dramatycznych, jak choćby analizę konstrukcji akcji, poetyckiego stylu i ekspresywności języka w twórczości Zyty Rudzkiej (*Język i afekty w dramatach Zyty Rudzkiej*), a także przykłady ujęć mniej oczywistych, w tym – szczególnie ciekawy – fragment poświęcony pozadialogicznym, „paratekstualnym", elementom (didaskaliom, śródtytułom, fragmentom narracyjnym) współczesnych polskich dramatów.

Większość utworów analizowanych przez Popczyk-Szczęsną napisały kobiety, co – przyjmując, że książka winna być czytana jako częściowa panorama dramaturgii polskiej początku XXI wieku – należy uznać za znaczące. Wśród wybranych przez autorkę dramaturżek znajdziemy wspomnianą już Zytę Rudzką, Julię Holewińską, Małgorzatę Sikorską-Miszczuk, Jolantę Janiczak czy Dorotę Masłowską. Tym samym książkę Popczyk-Szczęsnej można postrzegać nie tylko jako pozycję przywracającą znaczenie tekstu pisanego dla teorii postdramatyczności, która to teoria zdawała się owo znaczenie podważać, ale także jako podstawę do krytyki wciąż obecnej w polskim teatrze hierarchizacji funkcji twórczyń i twórców, opartej na patriarchalnych wzorach.

Maciej Guzy

Michalina Lubaszewska, *Rzecz w teatrze Jana Klaty.*

Kolekcja, zabawa, efekt teatralności, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020

Twórczość teatralną Jana Klaty można postrzegać, jak podpowiada autorka książki, w dwóch aspektach: jako część kultury współczesnej oraz jej artystyczne przetworzenie. Reżyser, który w spektaklach odzwierciedla i przekazuje świadectwo na temat dzisiejszej rzeczywistości kulturowej, jako fundament dla kreowanego uniwersum teatralnego wykorzystuje obiekty zarówno użytkowe, jak i te należące do świata popkultury. Michalina Lubaszewska przygląda się więc z antropologicznego punktu widzenia światu rzeczy w teatrze Klaty, aby opisać rolę, jaką odgrywają w jego poetyce teatralnej.

Książka podzielona została na trzy rozdziały: *Antecendencje rzeczowości współtworzącej strukturę teatru Jana Klaty*; *Świat rzeczy w spektaklach Jana Klaty. Próba ujęcia antropologicznego* oraz *Rzeczy: od iluzji do deziluzji*. W pierwszym z nich autorka śledzi, w jakim stopniu rekwizyt jest zakorzeniony w tradycji teatralnej. Przytacza rozważania badaczy na temat teatru naturalistycznego, przygląda się postulatom André Antoine'a czy realizacjom Konstantina Stanisławskiego oraz dokonuje klasyfikacji przedmiotów używanych w teatrze współczesnym. W drugi rozdziale skupia się już na rzeczach w spektaklach Klaty, od debiutu po najnowszą premierę. Starannie analizuje funkcję obiektów w zderzeniu z problematyką przedstawień oraz opisuje przekształcenia semantyczne, jakim podlegają. W ostatniej części natomiast zastanawia się nad mechanizmami iluzji i deziluzji, za które, jak dowodzi, odpowiadają również przedmioty.

Badając świat rzeczy, Lubaszewska typizuje je według trzech kategorii: duchowości, historiozofii i ludyczności. Pozwala to na analizę przedmiotów w

relacji z głównymi tematami poruszanymi przez Klatę, między innymi: kategorią dobra i zła, wiarą i obrzędami katolickimi, motywem polskości, tożsamości i symboliki narodowej, a także rzeczywistości i popkultury. Autorka pisze więc, w jaki sposób stół z *H.*, sedes z *Króla Ubu*, gimnastyczna równoważnia z *Tajnego agenta*, łóżka z *Trylogii*, kostiumy z *Wesela hrabiego Orgaza* czy szafy z *Utworu o Matce i Ojczyźnie* realizują problematykę spektakli, a także poprzez „semantyczne rozszczepienia" (termin zapożyczony od Claude'a Levi-Straussa) wpływają na interdyscyplinarny i wielopłaszczyznowy charakter przedstawień Klaty.

W ciekawy sposób badaczka przedstawia także sylwetkę Klaty, którego traktuje jako rozmawiającego z rzeczami „radosnego bricoleura". Według Lubaszewskiej Klata w geście zabawy kolekcjonuje to, co ma w zasięgu ręki – fragmenty codzienności i popkultury, które wykorzystuje jako ulegające przekształceniom nośniki sensów. W jednym z podrozdziałów autorka tworzy inwentarz rzeczy kolekcjonowanych przez Klatę, który określa mianem „zbieraniny z pchlego targu". Termin ten doskonale oddaje estetykę przedmiotów w spektaklach Klaty – błahych, banalnych, często kiczowatych i tandetnych, kryjących w sobie jednak moc i tajemnicę.

Autorka, wychodząc od namysłu nad scenicznymi przedmiotami, definiuje uniwersum teatralne Klaty. Opisując sposób funkcjonowania obiektów współtworzących spektakle, podkreśla także pozycję widza w zderzeniu z teatralną zbieraniną. Publiczność u Klaty, wciągnięta w proces przekształceń semantycznych, próbuje odczytywać i rozszyfrowywać ukryte znaczenia obiektów, a co za tym idzie idee i przesłanie przedstawień. Książka ujawnia więc kolejną funkcję przedmiotów Klaty, które służą również jako narzędzia scalające scenę z widownią.

Bartosz Cudak

Izabella Łabędzka, *Cud ucieleśnionych metamorfoz. Tajwański teatr tańca i ruchu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2020

Autorka w przejrzysty sposób przedstawia i tłumaczy zjawisko tajwańskiego teatru tańca i ruchu, w odniesieniu zarówno do historycznych i społecznych uwarunkowań, jak kwestii filozoficznych związanych ze sztuką Dalekiego Wschodu. Cztery rozdziały – *Energia i ciało: w poszukiwaniu estetyki ciała dalekowschodniego*; *Metamorfoza ciała w tajwańskim teatrze tańca: między tradycją a nowoczesnością*; *Energia, czyli obecność: You Juchang – teatr aktora doskonałego* oraz *Kreowanie tańca i rekreowanie mitu: teatr tańca Lin Lizhen* przeprowadzają nas nie tylko przez zawiłe ścieżki konstytuowania się na Tajwanie nowoczesnych form widowisk ruchowych, ale także przedstawiają sylwetki wybranych twórców i twórczyń oraz ich dorobek artystyczny.

Problem poszukiwania tożsamości tajwańskiej, a co za tym idzie sposobu postrzegania ciała i cielesności w oparciu o tradycję Chin kontynentalnych (buddyzm, taoizm, sztuki walki) i aborygenów tajwańskich oraz elementów zachodnich to istotny temat tej publikacji. Autorka nie tylko zajmuje się analizą poszczególnych elementów kultur Chin i Tajwanu, które są ważne dla teatru tańca i ruchu, ale wskazuje również na pewne podobieństwa w dalekowschodnim myśleniu o ciele i obecności tancerzy-performerów z teatrem postdramatycznym w ujęciu Lehmanna i z estetyką performatywności opisaną przez Fisher-Lichte. Zachodni taniec nowoczesny, awangardowy japoński taniec butō i działalność Jerzego Grotowskiego oraz ich wpływ na formowanie tajwańskiej tożsamości cielesnej i scenicznej autorka omawia, zwracając uwagę na przekształcenia, którym ulegały w procesie kreowania przez twórców i twórczynie własnych metod ruchowych i

aktorskich.

W *Cudzie ucieleśnionych metamorfoz* przedstawione zostają sylwetki Lin Xiuwei (Tai-gu Tales Dance Theatre), Tao Fulan, Liu Shaolü (Taipei Dance Circle), Liu Jingmin (You Juchang–U Theatre), Lin Lizhen (Legend Lin Dance Theatre). Autorka przybliża czytelnikom metody ćwiczeń oraz zaplecze filozoficzne tych uznanych twórców i zespołów, a także szczegółowo opisuje ich spektakle. W ten sposób pojęcia energii (*qi*), roli ruchu i bezruchu, medytacji, stosunku człowieka do natury i wiele innych zostają włączone w różnorodne narracje sceniczne, które tworzą współczesną mapę taneczną Tajwanu.

Precyzyjna analiza wybranych „kluczy" znaków chińskich ułatwia wgląd w hermetyczną naturę pojęć związanych kulturą Chin i Tajwanu, co w połączeniu dobrze znanymi zachodnimi teoriami otwiera wiele możliwości interpretacyjnych. Jednocześnie wyjaśnienie kontekstu historyczno-społecznego oraz podłoża filozoficzno-estetycznego w myśleniu o ruchu i ciele daje czytelnikom narzędzia do (choć częściowego) zbliżenia się do tajwańskiego teatru tańca i ruchu.

Urszula Pysyk

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/noty-o-ksiazkach-3*