didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 163/164**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2021
DOI: 10.34762/3z7y-aj76
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wioska-operowa-christopha-schlingensiefa-i-diebeda-francisa-kere

/ modele relacji

Wioska Operowa Christopha Schlingensiefa i Diébéda Francisa Kéré

Krystyna Bednarek | Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Christoph Schlingensief's and Diébédo Francis Kéré's Opera Village

The article *Christoph Schlingensief's and Diébédo Francis Kéré's Opera Village* aims to familiarise Polish readers with the Opera Village in Laongo, Burkina Faso that has never been described in the Polish theatrical and academic environment before. This is why the origin of the idea, the modification of the plan, the stages of construction and the impact on the local community are discussed in detail. The idea and involvement of Christoph Schlingensief was crucial, but one cannot underestimate the contribution of Burkinabé architect Francis Kéré either, who brought his broad architectural knowledge and helped build the relationship with local people.

Keywords: Opera Village; Schlingensief; Burkina Faso; postcolonialism; Operndorf Afrika

Fitzcarraldo

Włosy Christopha Schlingensiefa żyły własnym, szalonym życiem. Tworzyły na jego głowie coś na kształt gniazda, wijąc się na wszystkie strony.

Dodawało to właścicielowi fryzury uroku geniusza. Jednak tego dnia powaga i szacunek wobec rozgrywającego się wydarzenia odbijały się nawet w uczesaniu artysty. Włosy wystawały jedynie odrobinę spod kapelusza, nieśmiało obserwując, jak Christoph Schlingensief otwiera budowę Wioski Operowej. Po wygłoszeniu płomiennej mowy pomysłodawca projektu podarował swój pierwszy film, który nagrał jeszcze jako dziecko, jako kamień węgielny. Podczas podpisywania umowy z przedstawicielami strony burkińskiej, Schlingensiefowi wypisał się długopis. Rzecz raczej niezaplanowana, ale dla tych, którzy od lat śledzili poczynania artysty, było to jak porozumiewawcze mrugnięcie – chaos, czyli niespodzianki, czyli życie to stały element jego twórczej obecności. Z pomocą przyszedł Francis Kéré, który czekał w pobliżu z zapasowym długopisem. 8 lutego 2010 roku rozpoczęto realizację Wioski Operowej – ostatniego projektu wizjonera, zmaterializowanego, urealnionego i ulepszonego przez genialnego architekta.

Cofnijmy się jednak do roku 1982, kiedy do kin wszedł *Fitzcarraldo* Wernera Herzoga. Schlingensief był wtedy dwudziestodwuletnim studentem filologii, jednak już za chwilę miał porzucić uniwersytet na rzecz asystentury u twórcy filmów eksperymentalnych – Wernera Nekesa. Kino było pierwszą miłością Schlingensiefa i klamrą dla jego biografii. Artysta urodził się w Oberhausen, mieście słynącym z Festiwalu Filmów Krótkometrażowych. To właśnie podczas edycji festiwalu w 1962 roku dwudziestu sześciu niemieckich filmowców ogłosiło manifest, który zapoczątkował niemiecką nową falę filmową. Kino niemieckie zmieniło wówczas kierunek rozwoju, dzięki czemu wielu późniejszych artystów mogło rozwinąć skrzydła – wśród nich Werner Herzog.

W *Fitzcarraldo* Herzog stworzył postać-symbol. Tytułowy bohater jest

uosobieniem walki o marzenia, miłości do opery, a także szaleństwa w imię sztuki. Zakochany w głosie Enrica Caruso, pragnie zbudować własną operę w sercu amazońskiej puszczy, żeby wypełnić ją śpiewem tenora. Mimo braku ziemi i pieniędzy nie poddaje się, wciąż przekraczając granice wysiłku, jaki może podjąć zdeterminowana jednostka, aby zrealizować swoje marzenie.

Natura Fitzcarralda ma jednak jeszcze drugą, ciemniejszą stronę. Do realizacji projektu bohater używa bezpłatnej pracy rdzennych mieszkańców Amazonii, a nawet poświęca ich życie, kiedy jest to konieczne. Opera jest ideą, dla której Fitzcarraldo odtwarza kolonialne schematy – czerpanie korzyści z darmowej pracy, sprowadzenie człowieka (Innego) do roli zwierzęcia pociągowego i brak poszanowania jego życia, a także wulgarny rasizm, którym charakteryzują się wszyscy „cywilizowani" współpracownicy Fitzcarralda, również on sam.

Film odniósł sukces i w Niemczech zyskał status legendy. Kiedy więc Schlingensief ogłosił swój projekt budowy opery w Afryce, skojarzenia z Fitzcarraldem były oczywiste. Tę dwójkę łączyła nie tylko opera (i fryzura), ale również poprzednie działania Schlingensiefa, w których niejednokrotnie podejmował fitzcarraldowską myśl Herzoga.

W 1999 roku powstała sztuka, która zdaję się projekcją marzeń samego reżysera. Protagonistą *Die Berliner Republik* oder Der Ring in Afrika jest kanclerz Gerhard, pragnący za wszelką cenę zawieźć operę *Pierścień Nibelunga* Richarda Wagnera do Afryki. Ta sama obsesja zaimplementowania europejskiej opery tam, gdzie kulturowo jest obca, którą ogarnięty był bohater Herzoga, pochłonęła protagonistę Schlingensiefa. *Die Berliner Republik oder Der Ring in Afrika* jest pierwszym projektem reżysera, w którym przenikają się kategorie Afryki i opery.

Jeszcze w tym samym roku Schlingensief zrealizował marzenie bohatera swojego spektaklu. Urządził *Wagner Rallye*, rajd samochodowy, między innymi przez Namibię, podczas którego z głośników umieszczonych na dachach samochodów odtwarzane były kompozycje Wagnera. Te pozornie niepasujące do siebie składniki performansu – Namibia i Wagner – łączą się w opowieść, której wspólnym mianownikiem jest kolonizacja. Richard Wagner opowiadał się za kolonialnym rozwojem Niemiec (Lehmann, Siegert, Vierke, 2017), a Namibia była pierwszym niemieckim terytorium zamorskim. Paradoksalnie, flaga niemiecka została wbita w ziemię późniejszej Niemieckiej Afryki Południowo-Zachodniej (a jeszcze później – Namibii) w 1883 roku, tym samym, w którym zmarł Wagner.

Kolonizację Namibii przez Niemców uważa się za jedną z pierwszych prób planowania masowej śmierci. W starciach kolonizatorów z rdzennymi mieszkańcami, a także w wyniku późniejszych represji, życie straciło od sześćdziesięciu do stu tysięcy autochtonów. Największe straty poniosły dwa ludy, które zainicjowały nieudane powstanie – zginęło osiemdziesiąt procent populacji Hererów i pięćdziesiąt procent Nama. Schlingensief rozdrapał historyczną ranę nie bez powodu – kolonialna przeszłość była wówczas wypierana przez rząd niemiecki, który uznał działania w Niemieckiej Afryce Południowo-Zachodniej za ludobójstwo dopiero w 2016 roku.

Schlingensief w operze dostrzegał możliwości krytyczne, co pokazał również w inscenizacji *Latającego Holendra* (2007) w Teatrze Amazonas w Manaus. Reżyser spędził w Amazonii kilka miesięcy na próbach i obserwacjach, dzięki czemu uzyskał wgląd w sytuację społeczno-polityczną miejsca, w którym tworzył. W *Latającym Holendrze* podjął takie wątki jak bieda, bezdomność czy afrobrazylijskie rytuały. Zapytany o to, czy obraz Brazylii, który pokazuje, nie jest kliszą, odpowiedział: „Bieda jako klisza? Widziałaś, ilu ludzi śpi tu na

ulicach?” (Vilela, 2007)

Teatro Amazonas jest kolejnym elementem biografii reżysera, który łączy go z Fitzcarraldem. W jednej z pierwszych scen filmu bohater z wielkim trudem dociera do tego budynku operowego, żeby posłuchać Enrica Caruso. Jednak właśnie w tym miejscu więź Schlingensiefa z obsesją Fitzcarralda została naderwana. W *Latającym Holendrze* nie chodzi o operę albo o egoistyczną wizję reżysera, który wymarzył sobie brazylijski teatr jako dom dla swojej sztuki. Schlingensief testował oddziaływanie Wagnera w miejscu, gdzie jego opera jest po prostu muzyką, a nie kultem. Pozwolił też, by życie i problemy mieszkańców Manaus znalazły reprezentację na scenie.

Rok po premierze *Latającego Holendra* u Christopha Schlingensiefa zdiagnozowano raka, a pod koniec stycznia usunięto mu jedno płuco. Reżyser stworzył wówczas trzy spektakle opowiadające o jego chorobie, strachu, bólu i wierze. Instrukcje dla osób biorących w nich udział w dużej mierze powstały na szpitalnym łóżku – Schlingensief nagrywał je na dyktafon. W listopadzie pojawiły się przerzuty, ale reżyser został poddany serii różnych terapii i po kilku tygodniach zniknęły. Na fali optymizmu powstała ostatnia część trylogii, *Mea Culpa – Ein ReadyMadeOper*.

Spektakl dzieli się na trzy części, a każda z nich opowiada o różnych koncepcjach uzdrawiania. W ostatniej przedstawiana jest idea powrotu do zdrowia w Afryce. Schlingensief uważał, że praca nad *Parsifalem* w Bayreuth (2004) przyczyniła się do jego choroby, natomiast budowa opery w Afryce miałaby doprowadzić go do wyleczenia. Na tym etapie jest to zatem nadal plan fitzcarraldowski, swego rodzaju egoizm i egzotyzacja: chory niemiecki artysta pragnie „posadzić drzewo” w mistycznej Afryce, żeby pozbyć się własnej choroby. W spektaklu pojawia się jednak element bardziej spójny z późniejszą koncepcją Wioski Operowej – Joachim Meyerhoff, grający postać

Schlingensiefa, podczas zainscenizowanego otwarcia opery mówi o wymianie kulturowej polegającej na równych pozycjach Niemiec i Afryki. Mimo to warto zauważyć, że w narracji Schlingensiefa mowa jest o „Afryce" – to dość ogólne pojęcie jak na kontynent, który wielkością przebija Europę prawie trzy razy, a same Niemcy prawie osiemdziesiąt pięć razy. Traktowanie Afryki jako jednolitego miejsca, bez rozróżnienia na kraje czy terytoria, sprzyja egzotyzacji kontynentu i ułatwia jego mistycyzację. Jaką równość miał zatem na myśli Schlingensief, mówiąc o Niemczech i Afryce?

W 2010 roku premierę miała *Via Intolleranza II*, ostatni spektakl Schlingensiefa, dla którego punktem wyjścia była opera Luigiego Nono *Intolleranza 1960.* Spektakl jest podzielony na dziesięć rozdziałów, każdy z nich ma tytuł wyświetlany na projekcji, pod którym widnieje kilka punktów zarysowujących okoliczności dla działań scenicznych. Przypomina to Brechtowską *Lehrstücke*. Cel jest zresztą podobny: *Via Intolleranza II* ma edukować. Jednym z jej elementów jest opowieść o Wiosce Operowej: aktorzy przedstawiają „ślimaka", czyli spiralny projekt budowy, a także plan zagospodarowania terenu. Podkreślają również, że przed rozpoczęciem prac starszyzna z okolicznych wiosek wyraziła na nie zgodę.

Christoph Schlingensief grany jest przez niemieckiego aktora Stefana Kolosko, który pełni rolę gospodarza wydarzenia. Z czasem przeobraża się z sympatycznego prowadzącego w coraz bardziej agresywnego napastnika, np. w scenie, w której Hamado Komi w roli chłopca czeka na otwarcie szkoły w Wiosce, a Kolosko/Schlingensief szarpie go, chcąc mu „pomóc" i ostatecznie siłą wynosi Komiego ze sceny.

Schlingensief-postać jest też podglądaczem, fascynują go Burkińczycy, chciałby stać się częścią ich społeczności. W ostatniej scenie przyznaje jednak, że to była ułuda, a jego motywacje, choć zdawały się niewinne, były

przede wszystkim egoistyczne. Wkrótce po tym monologu na scenę wychodzi sam Christoph Schlingensief (który do śmierci, nawet w bardzo ciężkim stanie, grał w spektaklu) i wygłasza manifest o świadomej pomocy. Ten rozdział zatytułowano przewrotnie *Nikt nikomu nie pomaga!* Schlingensief tłumaczy, że Europejczycy powinni wspierać akcje humanitarne z dystansu. Przekazać pieniądze na projekt Wioski Operowej, ale nie stawiać wymagań dotyczących tego, jak zostaną wydane. Pozwolić na autonomię. Pomagać, ale „zamknąć się", siedzieć w swojej europejskiej wannie wypełnionej gorącą wodą i bąbelkami, a działania Wioski oglądać w telewizji.

Duch Fitzcarralda ostatecznie opuścił Schlingensiefa: jego opera będzie autonomiczna, a nie przymusowa. Będą ją prowadzić miejscowi, a nie Europejczycy. Jej muzyką będzie toczące się życie szkoły, szpitala, porodówki. Krzyk nowo narodzonego dziecka. Zamiast karczowania terenu jest zgoda i pomoc od mieszkańców (oraz duchów ich przodków). Schlingensief zdaje się w pewien sposób realizować apel teoretyka postkolonializmu, Achillego Mbembego, który napisał:

> Europa, która tyle dała światu i tyle w zamian wzięła, często siłą i podstępem, nie jest już dla niego środkiem ciężkości. Nie chodzi już o to, aby szukać tam rozwiązania problemów, które pojawiają się tutaj. Nie jest już apteką świata (Mbembe, 2018, s. 198).

Wioska Operowa w Burkina Faso

Klimat Burkina Faso jest wymagający. Można tam doświadczyć ekstremalnych warunków pogodowych – od suszy po powodzie. Zmienność warunków klimatycznych stwarza wyzwanie dla architekta, który musi

znaleźć takie rozwiązania, które sprawią, że budynki nie będą nagrzewać się w porze suchej, a także nie poddadzą się ulewnym deszczom. W krajobrazie architektonicznym kraju dominują dwa wadliwe rozwiązania problemu suszy i powodzi: budynki wykonane z cementu lub gliny. Budynki wykonane z cementu kojarzone są z trwałością – deszcz im niestraszny – jednak nagrzewają się bardzo szybko i w związku z tym życie w nich przez pół roku (od marca do września, w porze gorącej i suchej) jest nieznośne. Co więcej, cement jest materiałem drogim i obcym kulturze burkińskiej, został przywieziony przez Francuzów, którzy utrzymywali w kraju władzę kolonialną od 1896 do 1960 roku, kiedy Górna Wolta stała się niepodległa[1]. Domy z gliny stawia się szybko, tanio i jest to tradycyjny sposób budownictwa. Gliniane budynki są jednak nietrwałe i deszcz potrafi je znacznie uszkodzić, a nawet spłukać z powierzchni ziemi w ciągu jednego ulewnego dnia.

Naprzeciw problemowi z materiałem budowlanym wyszedł Diébédo Francis Kéré, który projektując swoją debiutancką budowę – szkołę w rodzinnej miejscowości Gando – opracował innowacyjny sposób wytwarzania cegły: do gliny dodał osiem-dziesięć procent cementu. Dzięki temu konstrukcja stała się stabilniejsza, a także mniej podatna na szkodliwe działanie deszczu. Co więcej, glina, z której w przeważającej części składa się cegła, sprawia, że budynek nie nagrzewa się szybko. Czerwona cegła wtapia się w lokalny koloryt Burkina Faso, jest tania i łatwo się ją wytwarza.

Twórcy albumu poświęconego pracy Kérégo – Andres Lepik i Ayça Beygo – określili jego rozwiązania „radykalnie prostymi”. Są one radykalne, ponieważ „stawiają na honorowym miejscu ludzkie wartości takie jak odpowiedzialność i szacunek, które dawno już zostały zepchnięte poza praktykę architektury” (2016, s. 11) . Wciąż jednak rozwiązania te są proste, ponieważ: „są

bezpośrednią reakcją na lokalne warunki, wskutek czego otwierają możliwość zmiany społecznej" (2016, s. 11). Do budowy mogą zostać zatrudnieni lokalni pracownicy, którym wystarczy szybkie szkolenie z produkcji cegły, wytwarzanej od razu na placu budowy. Maleją zatem również koszty kadrowe, bo nie trzeba sprowadzać profesjonalnych budowniczych, a także wspierana jest lokalna społeczność. Plac budowy, na którym odbywają się szkolenia, staje się również miejscem wzmacniania więzi lokalnej wspólnoty, która dzięki temu czuje się dumna i odpowiedzialna za funkcjonowanie szkoły.

Społeczny kontekst struktury rodzinnej w Afryce zakłada, że jeśli jednemu z członków rodziny powiedzie się zawodowo i finansowo, jest on poniekąd zobowiązany pomóc swoim krewnym (Lepik, 2016). Francis Kéré zrobił jednak o wiele więcej, niż od niego oczekiwano: nie tylko pomógł rodzinie i mieszkańcom Gando, którzy mogli zarobić na budowie, ale wzniósł szkołę i wymyślił nowe sposoby konstruowania budynków, które mogą odmienić los wielu pokoleń. W liście do swojego niemieckiego profesora i opiekuna projektu Petera Herrlego, Kéré napisał o Gando:

> Szkoła stała się czymś więcej niż miejscem nauki. Jest dumą ludzi z regionu. Społeczne implikacje są olbrzymie. Projekt spowodował nawet, że mężczyźni, którzy w innej sytuacji nie mają ze sobą nic wspólnego, podają sobie łopaty na budowie. Albo poszczególne grupy etniczne, które tradycyjnie odrzucają edukację szkolną, teraz chcą zapisać swoje dzieci *en masse* (Herrle, 2016, s. 66).

Nie jest to jednak koniec genialnych rozwiązań architekta. Aby ułatwić cyrkulację powietrza, Kéré opracował plan podwójnego dachu z wolną

przestrzenią pomiędzy warstwami. Dzięki zasadom fizyki udało się uzyskać efekt „naturalnej klimatyzacji”: chłodne powietrze wpada do pomieszczenia przez liczne okna, a gorące unosi się i zostaje wypuszczone przez dach. Co więcej, górna część dachu, zbudowana z blachy falistej, pochyla się w taki sposób, że osłania okna i dzięki temu chroni je przed deszczem czy ostrym słońcem. Wykorzystanie blachy ma również znaczenie w kontekście społecznym: w Burkina Faso umiejętność spawania jest powszechna, zatem, znowu, nie trzeba zatrudniać na budowie specjalistów i wykorzystane zostają umiejętności ludności lokalnej.

Za projekt szkoły w Gando Kéré otrzymał w 2004 roku nagrodę Aga Khan Trust, która w dziedzinie architektury porównywana jest z Nagrodą Nobla. Jury jako uzasadnienie werdyktu podało: „elegancką przejrzystość architektoniczną, uzyskaną poprzez najskromniejsze środki i materiały, oraz za wartość transformatywną” (Lepik, Beygo, 2016, s. 34).

W 2008 roku doszło więc do spotkania dwóch doświadczonych artystów: nagradzanego architekta i wybitnego reżysera. Schlingensief wybrał motto: „uczyć się od Afryki” – pragnął stworzyć miejsce demokratycznej wymiany międzykulturowej. W żadnym wypadku nie chciał powtarzać błędów kolonizatorów czy współczesnych neokolonizatorów. Francis Kéré miał natomiast silne pobudki społeczne: jego projekt w Gando do 2008 roku rozrósł się już znacznie – powiększono szkołę podstawową ze względu na liczbę chętnych do nauki dzieci, a także zbudowano moduły mieszkalne dla nauczycieli[2]. Architekt wierzy, że „budynek jest instrumentem edukacyjnym nie tylko przez swoją funkcję, ale również przez sposób życia, który zapewnia, i wizję społeczeństwa, którą oferuje poprzez swoją architekturę” (Lepik, Beygo, 2016, s. 40). Dla Kérégo było zatem ważne, żeby jego projekt działał w dwie strony: architektura powinna odpowiadać na potrzeby lokalnej

społeczności, a także na tę społeczność wpływać i kształtować jej codzienność.

Ostateczny plan Wioski Operowej wyklarował się wskutek wielkiej powodzi z roku 2009, która pozbawiła schronienia sto pięćdziesiąt tysięcy osób. Przesunięto na koniec budowę sali festiwalowej, od której projekt miał się zaczynać, na rzecz modułów funkcjonalnych, które mogą służyć jako awaryjne miejsca schronienia dla społeczności. Plan został podzielony na trzy fazy: szkoła i moduły funkcjonalne, centrum medyczne, sala festiwalowa.

Na miejsce budowy wybrano Laongo, miejscowość oddaloną trzydzieści kilometrów od stolicy Burkina Faso – Wagadugu. Plac zajmuje pięć hektarów pokrytych sawanną. W dokumencie poświęconym projektowi, wyreżyserowanym przez Sybille Dahrendorf, Schlingensief podkreślał, że szuka miejsca oddalonego od miasta, żeby Wioska nie została przez nie pochłonięta (Dahrendorf, 2012).

Plan Wioski przypomina ślimaka: kolejne budynki oplatają centrum, formując spiralę. Nawiązuje on do „kraalu" – tradycyjnej afrykańskiej osady zbudowanej na planie koła. Według architekta forma spiralna symbolizuje rozwój, a także umożliwia przyszłą ekspansję projektu (Lepik, Beygo, 2016).

Do Wioski prowadzi piaszczysta droga od strony zachodniej. Przy wjeździe stoją dwa budynki szkolne. Poza kraalem, na południowo-wschodniej stronie, znajduje się centrum medyczne, a na północnym zachodzie – boisko sportowe. Wokół niewybudowanego jeszcze centrum spiralnie umieszczono dwadzieścia modułów funkcjonalnych, które zależnie od potrzeb pełnią rolę biur, magazynów, mieszkań dla nauczycieli, pracowników medycznych i przyjezdnych artystów. Dwa z nich zostały zaadaptowane na stołówkę szkolną i studio nagraniowe. Dzięki swojej funkcjonalności i możliwości

zaadaptowania do wszelkich potrzeb, moduły wciąż są dobudowywane.

Szkoła została otwarta w październiku 2011 roku. Do tej pory zbudowano dwa z trzech zaplanowanych budynków. Może się w nich pomieścić trzystu uczniów i uczennic, podzielonych na sześć klas. Pomieszczenia są zaprojektowane w sposób umożliwiający wentylację: zastosowano technikę podwójnego dachu, wstawiono wiele okien i lufcików, a w niektórych z nich umieszczono okiennice z ruchomymi listewkami, chroniące przed słońcem i umożliwiające ruch powietrza. Dzięki temu temperatura w klasach nie jest zbyt wysoka i sprzyja nauce. Szkoła przynależy do publicznego systemu oświaty, a jej pracę finansuje Ministerstwo Edukacji Burkina Faso.

Podobnie jak szkoła w Gando, szkoła w Wiosce Operowej ma szczególne znaczenie dla projektu, ponieważ w Burkina Faso poziom analfabetyzmu wynosi około sześćdziesięciu procent, a wśród kobiet siedemdziesiąt (Lepik, Beygo, 2016). Dlatego podczas przyjmowania dzieci do szkoły zastosowano parytet – w klasie uczy się dwudziestu pięciu chłopców i dwadzieścia pięć dziewczynek. Ponadto matki zachęcane są do włączenia się w życie szkoły poprzez różne aktywności, aby mogły dawać przykład córkom. Trwają również rozmowy między przedstawicielami Wioski a Ministerstwem Edukacji Burkina Faso, dotyczące organizacji kursów czytania i pisania dla dorosłych.

W czerwcu 2014 roku ukończono drugi etap budowy. Na placu wyrosło centrum medyczne o powierzchni ośmiuset metrów kwadratowych, w którym mieści się sala przyjęć, sala porodowa oraz praktyka dentystyczna. Taki wybór specjalizacji wynika z przeprowadzonych przed budową badań potrzeb okolicznej ludności przez niemiecki Uniwersytet Witten/Herdecke. Stan zdrowia mieszkańców okazał się alarmujący, a największy problemem były choroby związane z pasożytami, niedożywienie oraz choroby jamy

ustnej, które, przez brak leczenia, mogą doprowadzić do infekcji w innych częściach organizmu.

W walce z niedożywieniem pomaga stołówka szkolna; każde dziecko ma zapewniony duży ciepły posiłek, którego resztki może zabrać do domu, na przykład dla młodszego rodzeństwa. Ponadto szkoła zapewnia czystą wodę do picia i świeże owoce. Program żywieniowy jest możliwy dzięki zaangażowanym rodzicom, którzy oddają część swoich upraw na potrzeby stołówki. Współpraca rodziców uczniów jest kolejnym elementem Wioski zacieśniającym więzy wspólnoty.

W budynku centrum medycznego umieszczono wiele okien i lufcików z możliwością zamknięcia, a sufit nad korytarzami dzielącymi poszczególne sale pokryty jest strzechą, w której gdzieniegdzie pozostawiono prostokątne otwory. Dzięki temu zapewniona jest cyrkulacja powietrza i dostęp do naturalnego światła. Ponadto przepastne korytarze zapewniają konieczną przestrzeń do rozdzielenia porodówki od pomieszczeń, w których przyjmowani są chorzy.

Okna wychodzą na przestrzeń porośniętą liściastymi drzewami. Niektóre z drzew rosną na tym terenie od dekad, inne zostały podarowane przez mieszkańców okolicznych miejscowości na rzecz projektu. Taka lokalizacja sprzyja tworzeniu atmosfery bliskości i troski, ponieważ rodziny ciężarnych kobiet lub chorych osób mogą się z nimi spotykać w zielonym, zacienionym miejscu.

Do wyposażenia centrum medycznego należy podręczna walizka umożliwiająca leczenie chorych w domu, a także mały ambulans, dzięki któremu można do nich pojechać, przewieźć ich do centrum lub do pobliskiego szpitala w Ziniaré. Centrum medyczne prowadzone jest pod

egidą burkińskich lekarzy, którzy zajmują się technicznym nadzorem ośrodka, dzięki czemu musi on spełniać państwowe standardy. Pensje dla pracowników wypłacane są przez rząd Burkina Faso, natomiast prowadzona zarówno na miejscu, jak i w szkole edukacja zdrowotna sponsorowana jest przez datki wpłacane na fundację non-profit Festspielhaus Afrika gGmbH[3].

Ostatni etap budowy – sala festiwalowa – nie został jeszcze ukończony. Obecnie w centrum „ślimaka" znajduje się plac, który pełni rolę miejsca sztuki i spotkań. Zgodnie z programem Wioski, miesięcznie odbywają się trzy-cztery wydarzenia kulturalne otwarte dla okolicznej publiczności i przyjezdnych (głównie z Wagadugu). Na placu mają miejsce pokazy filmów afrykańskich, teatru współczesnego i tańca, a także koncerty oraz występy opowiadaczy. Ponadto do Wioski zapraszani są lokalni artyści, których pobyt jest możliwy dzięki modułom funkcjonalnym zaadaptowanym na mieszkania. Mogą korzystać ze studia nagraniowego, a także innych pomieszczeń przeznaczonych do użytku artystycznego dostępnych na terenie Wioski. Powstał program Artist in Residence, którego głównymi celami są wymiana kulturowa między zapraszanymi artystami i stwarzanie warunków do pracy twórczej, co jest szczególnie istotne w kontekście afrykańskim, ponieważ tradycyjnie artysta kojarzony jest tam z osobą tworzącą w domu. Program ma zachęcić do szukania inspiracji również w miejscach, z którymi artysta może się nie stykać w życiu codziennym, jak np. szkoła podstawowa.

W programie kulturalnym są również występy dzieci. Podstawa programowa szkoły zakłada, że dwadzieścia procent zajęć szkolnych ma być poświęconych rozwojowi artystycznemu. Uczniowie i uczennice mają szansę brać udział w lekcjach muzyki, plastyki, a także w zajęciach teatralnych i filmowych. Ponadto organizowane są dla nich warsztaty z doświadczonymi artystami, a od 2019 roku na terenie Wioski odbywa się Festiwal Filmów Dziecięcych

Burkina Faso (KIFIFE)[4]. Trwa cztery dni i obejmuje pokazy filmów, których protagonistami są dzieci i młodzież, a także warsztaty filmowe. Młodzi artyści są również zachęcani do przekuwania teorii w praktykę i kręcenia własnych filmów.

Wspólnotowy charakter budowy i późniejszej realizacji poszczególnych faz projektu pozwolił stworzyć społeczność, która wspólnie troszczy się o przyszłość Wioski. W dużej mierze jest to zasługa Francisa Kéré. Peter Herrle opisując podejście swojego (byłego) studenta, widział w Kérém przede wszystkim człowieka, który wychodzi innym naprzeciw i zachęca do współudziału, angażując mężczyzn, kobiety i dzieci. Napisał, że Kéré „tworzy głęboko ludzką architekturę poprzez wiązanie się z ludźmi i tworzenie z nimi relacji, bez utraty samego siebie" (2016, s. 66). Herrle uważał, że to właśnie te cechy charakteru i twórczości Kérégo sprawiły, że projekt Wioski Operowej mógł się zmaterializować.

Kéré otworzył biuro w Berlinie na wiele lat przed nawiązaniem współpracy ze Schlingensiefem, jednak dzięki projektowi Wioski zarówno krąg wpływowych znajomych reżysera, jak i niemiecka prasa wpłynęły na zwiększenie rozpoznawalności architekta. Dotąd jego odległe geograficznie projekty pozostawały poza zainteresowaniem szerszej publiczności. W 2011 roku fala zainteresowania Kérém przeniosła się na kontynent amerykański. Architekt otrzymał wówczas Nagrodę Marcusa Uniwersytetu Wisconsin-Milwaukee i wygłosił mowę w Harvard Graduate School of Design, gdzie później dostał posadę wykładowcy. Jednak mimo międzynarodowego doświadczenia i wieloletniego pobytu w Niemczech, Kéré otrzymuje finansowe wsparcie na realizacje projektów głównie w krajach afrykańskich. Jego praca w Europie i USA związana jest z nauczaniem, publikacjami i wystawami.

Trochę z Wagnera, trochę z Beuysa. Sztuka nomadyczna

Wioska Operowa ma wiele cech projektu społecznego: współpraca z miejscową ludnością, poprawa jakości życia, podniesienie poziomu edukacji dzieci, umożliwienie dostępu do usług medycznych. Christoph Schlingensief konsekwentnie jednak nazywał ją projektem kulturowym. Funkcjonują trzy oryginalne nazwy Wioski: po niemiecku – Operndorf Afrika, w mossi – Remdoogo i po angielsku – Opera Village. Wszystkie trzy znaczą to samo – „wioska operowa". Wcześniej, zanim powstał konkretny plan, używano jeszcze nazw Festspielhaus lub Festival Hall, obie oznaczające teatr festiwalowy, zatem tym bardziej trzymające się kulturowej etymologii.

Nazwanie wioski „operową" na pewno jest prowokacyjne i przykuwa uwagę. Sam pomysłodawca mówił, że „[l]udzie zaangażowali się w moją pracę tylko dlatego, że wiedzieli, że byłem w Bayreuth" (Bauer, 2018, s. 96). Na początku projektu, kiedy nie było jeszcze planów zagospodarowania, a głównym punktem, wokół którego Schlingensief budował narrację, był teatr festiwalowy, Wioska Operowa mogła rozbudzać wyobraźnię zarówno przez to, jak dużym była przedsięwzięciem, a także poprzez skojarzenia z *Fitzcarraldo*. Również ikoniczny status Schlingensiefa, który przez wielu był uwielbiany, a także jego choroba (o czym wspomina w swoim monologu w *Via Intolleranza II* – „ten kraj kocha tylko chorych") przyczyniły się do popularyzacji idei projektu i pomogły w zbiórce pieniędzy na jego finansowanie.

Szerokie pojmowanie sztuki jako nieskategoryzowanej dziedziny sytuuje Schlingensiefa jako spadkobiercę Josepha Beuysa, na którego często się powoływał. Beuys uważał, że wszyscy mamy w sobie siły twórcze, które

realizowane w podejmowanej przez człowieka aktywności, kształtują społeczeństwo. Artysta postulował zatarcie granic między tymi, których tradycyjnie nazywamy artystami, a ludźmi wykonującymi zawody uznawane za nieartystyczne. Swoje poglądy ujął w haśle „rzeźba społeczna", której cel Tara Forrest i Anna Teresa Scheer zdefiniowały jako: „stymulowanie debaty, a przez to otwieranie przestrzeni, w której widz może stać się aktywnym i kreatywnym uczestnikiem demokratycznego procesu" (2011, s. 26). Rzeźbiarzem społecznym byłby więc każdy uczestnik życia społecznego, który twórczo uczestniczy w jego kreacji.

Schlingensief poznał Beuysa jako szesnastolatek, gdy ten pojawił się w Klubie Lions, do którego należał ojciec reżysera. Tak wspominał to spotkanie po latach:

> [Beuys] starał się dość demonstracyjnie wyglądać jak brudas. Jak tylko zaczął swoje wystąpienie, wszyscy w klubie zasnęli. A on trochę opowiadał, trochę malował. A na koniec wykładu stwierdził, że za jakieś siedem lat nasz ustrój społeczny będzie już kompletnie martwy. I wtedy ludzie się nagle przebudzili i zaczęli poszczekiwać na niego jak psy. To mnie, oczywiście, zafascynowało. Nie zrozumiałem nic z tego, o czym opowiadał Beuys, ale to przebudzenie publiczności na sali jak na komendę było niesamowite (Schlingensief, 2009, s. 42).

Żywa, afektywna, często również wroga reakcja publiczności towarzyszyła późniejszym spektaklom, akcjom i performansom Schlingensiefa. Dla projektu Wioski kluczowe jednak były rozważania na temat nowego, alternatywnego systemu, których być może wtedy rzeczywiście nie rozumiał,

ale zdaje się, że zagnieździły się w jego myślach. Nowy system, o którym mówił Beuys, miałby kształtować się dzięki zaangażowanemu społeczeństwu i byłby alternatywny wobec kapitalizmu. Beuys postrzegał sztukę jako czynnik najważniejszy w budowaniu nowej rzeczywistości:

> Myślę zatem, że jedynie sztuka oraz idea twórczości i samookreślenia w trakcie procesu twórczego zdolna jest doprowadzić do społeczeństwa alternatywnego. Nie ma już niczego wspólnego z wszelkimi ograniczeniami występującymi w „systemach szefów", to jest w systemach kapitalistycznych. Tak więc jedynie idea twórczości, która w rzeczywistości jest jedyną w jasny sposób ugruntowaną ideą wolności ludzi wraz z samookreśleniem wieść może ku odmiennej strukturze demokratycznej oraz ku odmiennej strukturze ekonomicznej, ku odmiennemu określeniu pieniądza oraz odmiennemu przepływowi gospodarczemu (Devolder, 1990, s. 72).

Wypowiedź ta koresponduje z ideą Christopha Schlingensiefa stojącą za pomysłem zbudowania Wioski Operowej, którą zamieścił w swoim „pamiętniku raka":

> Może muszę robić rzeczy, które są nawet bardziej związane ze społeczeństwem. W końcu, nieważne kiedy, chcę być pewny, że za moją pracą stała idea społeczna. Że moje projekty badały pytanie o to, czemu niektóre systemy potrzebują ograniczeń a inne nie, jak te dziwne ograniczenia działały i, przede wszystkim, dlaczego niektórzy ludzie nie istnieją w tych systemach. Więc może to jest idea, za którą stoi teatr festiwalowy w Afryce. Chcę zbudować coś,

> gdzie inne waluty mogą być stworzone, wraz z ludźmi, którzy nie są maszynami do drukowania pieniędzy. Wyobrażam sobie, że zbudujemy kościół, szkołę, szpital i teatr z salami prób na wsi… W każdym razie swawolimy razem i wpychamy wszystko na scenę. To byłby rodzaj transformacyjnego pudła. I mam nadzieję, że te przemiany obrazów i tekstów różnych kultur stworzą nowe waluty w systemie (Bauer, 2018, s. 99).

Za Wioską Operową stoi idea zmiany systemowej, stworzenie miejsca dla wymiany kulturowej, która kreuje alternatywną społeczność. Co więcej – to właśnie społeczność jest aktywnym czynnikiem zmian i to za sprawą zaangażowania jej członków opera może funkcjonować. Schlingensief wyjaśnił, że jego wizja tego miejsca

> opiera się na nadziei, że kilka części ożyje, jak tylko ludzie zaczną tam mieszkać i chodzić do szkoły… Nie obchodzi mnie, że wielbiciel Wagnera może być zawiedziony, bo zobaczy tylko kozy, szkołę, boisko i fontannę. Jeśli będzie zawiedziony, to po prostu pokaże, że nie wie, czym naprawdę jest opera. Nie jest ważna dlatego, że są w niej śpiewane arie albo grane symfonie. To może się wydarzyć, ale nie jest konieczne. Idea Wioski Operowej już obiega świat. I ludzie będą chcieli tam pojechać i ją zobaczyć. I zobaczycie dzieci, szkołę, boisko, pola i klinikę… i scenę, która zawsze będzie dostępna, więc będziesz mógł na nią wejść i coś powiedzieć… Prawdopodobnie o to w tym chodzi (Dahrendorf, 2012).

Dla Schlingensiefa opera oznacza działania grupy ludzi, lub posługując się kategoriami ukutymi przez Beuysa, wspólną, kreatywną energię osób

biorących aktywny udział w formowaniu społeczności. W operze dochodzi do wymiany myśli, do której każdy ma prawo – każdy może wejść na scenę i coś powiedzieć.

W przemówieniu inaugurującym otwarcie budowy Wioski Schlingensief nazwał Remdoogo „totalnym dziełem sztuki" – *Gesamtkunstwerk*:

> Remdoogo będzie totalnym dziełem sztuki, gdzie ludzie żyją i możemy obserwować najwyższą formę sztuki, wspólne życie. „Uczenie się od Burkina Faso" – to jest nasze otwierające motto. Kiedy przyjadą pierwsi odwiedzający, może będą szukać śpiewaka operowego z pięknym głosem. Zamiast tego, może usłyszą pierwszy płacz dziecka urodzonego w naszej małej klinice w Wiosce Operowej. Jaka to piękna piosenka, pierwszy płacz noworodka! O wiele lepsza niż opera. O wiele prawdziwsza niż cokolwiek innego, co umieścimy na scenie. Mała klinika jest przypomnieniem o uzdrawiających siłach sztuki. […] Sztuka ma więcej do zaoferowania niż *l'art pour l'art*. W swojej idealnej formie sztuka jest organizmem, który wyrasta z życia i z życiem w sobie, generuje nową energię (Dahrendorf, 2012).

Schlingensiefa fascynowały zarówno opery Wagnera, które wystawiał, jak i sama jego postać w niemieckojęzycznym świecie. Idea *Gesamtkunstwerk* prześladowała jego twórczość, ale rozumiana dosłownie, tak jak skonstruował ją Wagner, była dla Schlingensiefa nie do przyjęcia. Reżyser mocował się z pojęciem, raz odrzucając je jako niemożliwe, innym razem twórczo przekształcając. Dość powiedzieć, że wydany w 2011 roku zbiór esejów dotyczący Schlingensiefa zatytułowano *Der Gesamtkünstler* –

Christoph Schlingensief[5]. Aino Laberenz, opisując stosunek Schlingensiefa do Wagnera, powiedziała: „[z]awsze były etapy, kiedy on [Schlingensief] wielokrotnie zmieniał podejście do tematu. Dotyczy to wielu jego prac" (Scheer, 2018, s. 215).

W przeciwieństwie do prestiżowego Bayreuth na zielonym wzgórzu, opera Schlingensiefa jest wioską – artysta chciał przywrócić ją społeczności. Celem było stworzenie demokratycznego miejsca spotkań, dostępnego dla wszystkich. Zatem Schlingensief budując operę na oddalonej sawannie w Burkina Faso nie dążył do stworzenia mistycznego miejsca, w którym odbywa się święto sztuki. Chodziło raczej o odwołanie się do społeczności wioski, w której wszyscy się znają, istotne są relacje międzyludzkie i gdzie mieszkańcy współpracują ze sobą, żeby podtrzymywać funkcjonowanie projektu.

Wioska Operowa nie jest realizacją koncepcji Wagnera czy Beuysa. Schlingensief przepuścił przechwycone od nich idee przez filtr utkany z siebie samego. Podobnie jak w całej jego twórczości, koncepty przenikały się, wzajemnie docierały, a w końcu żyły własnym, nowym życiem jako twory wielopłaszczyznowe i płynne. W tym sensie tworzył sztukę nomadyczną, co oznacza, że „artysta wędruje przez różne przestrzenie sztuki i przestrzenie społeczne, zmienia je, ale może je również znowu porzucić" (Seeßlen, 2011, s.76). Schlingensief wyciąga pewne cechy „Gesamtkunstwerk" i „rzeźby społecznej", tworząc definicję opery, na którą składają się dźwięki życia i energia mieszkańców. Sztuką jest zarówno performans bycia razem, tworzenie społeczności, jak i artystyczna edukacja dzieci w szkole, program kulturalny, Festiwal Filmów Dziecięcych i przyjazdy artystów-rezydentów. Sztuka staje się naturalnym elementem życia w Wiosce. Każdy jej członek ma swój wkład w formowanie społeczności.

Krytyka postkolonialna

W dziele *Estetyka jako polityka* Jacques Rancière definiuje funkcję polityki, która według niego polega na „rekonfiguracji podziału zmysłowości definiującego, co jest wspólne dla danej wspólnoty, na wprowadzaniu tam nowych podmiotów i przedmiotów, uwidacznianiu tego, co nie było widoczne, oraz na ujmowaniu jako istoty mówiące tych, którzy byli postrzegani jako hałaśliwe zwierzęta" (Rancière, 2007, s. 25). Rancière przyjmuje podział na politycznego człowieka i zwierzę: człowiek jest polityczny, bo posiada mowę, która sprawia, że wspólną sprawą staje się kwestia tego, co sprawiedliwe i niesprawiedliwe. Głos zwierzęcia ogranicza się do przekazywania radości i bólu (tamże, s. 25). Zdolność do użycia mowy, a także słyszalność oraz widzialność, czyli możliwość zaistnienia jako mówca, jest kluczowa dla człowieka politycznego. Jednak strefa słyszalności i widzialności nie jest egalitarna. Istnieją grupy społeczne, które dla ogółu są niewidzialne, a ich mowa spychana do kategorii zaledwie głosu.

Problem widzialności w sferze społecznej był jedną z kluczowych kategorii, które rozpatrywał Schlingensief. Była to także przyczyna powstania jego „teorii systemu", która wyłoniła się w trakcie pracy nad projektem *Chance 2000* w 1998 roku. Jego celem było m.in. zbadanie wykluczających mechanizmów sfery publicznej w trzech różnych typach przestrzeni społecznej: państwowych instytucjach kulturalnych, modnych centrach handlowych i ekskluzywnych ośrodkach wakacyjnych. W miejscach tych pojawiali się bezrobotni oraz psychicznie lub fizycznie chorzy członkowie partii politycznej Chance 2000, którą założył Schlingensief, wzbudzając rozmaite reakcje. Dzięki takim interwencjom możliwa była obserwacja ukrytych form wykluczenia wpisanych w te przestrzenie. Celem Schlingensiefa było doprowadzanie do „scen niezgody", w których zakłócany

był dominujący porządek, a „atakująca” obecność wykluczonych podkreślała ich dotychczasową nieobecność, co umożliwiało wskazanie heterogeniczności strefy publicznej.

Ukuta w trakcie projektu „teoria systemu” polega na rozróżnieniu „Systemu 1”, który składa się z dyskursów tworzonych głównie przez media, partie polityczne, Kościół, handel i system sztuki, oraz „Systemu 2”, w którym skupieni są wykluczeni z „Systemu 1”: bezdomni, bezrobotni, chorzy, uzależnieni, imigranci, uchodźcy itd. Poprzez swoje działania Schlingensief starał się tworzyć takie przestrzenie, które w dominującym „Systemie 1” byłyby nie do pomyślenia. Dzięki wykreowanemu dysonansowi możliwe było zaistnienie osób zaludniających „System 2” w sferze publicznej. Chodziło o takie sytuacje społeczne, w których wykluczeni mogli wciąż posługiwać się swoim własnym językiem performatywnym (mową, zbiorem gestów i tików, sposobem poruszania itd.), unikając podporządkowania „Systemowi 1”, przy jednoczesnym wejściu w sferę widoczności, do tej pory zdominowaną przez ten system.

Pozycja Wioski Operowej w świetle „teorii systemów” jest problematyczna. Termin „opera” w definicji ukutej przez Schlingensiefa zdaje się pretendować do miana uniwersalnego. Opera jest jednak sztuką wywodzącą się ze ściśle europejskiego kręgu kulturowego. Dość powiedzieć, że poza Wioską Operową w Burkina Faso nie ma żadnej innej opery. Wioska ma stanowić platformę wymiany, czy można więc uznać operę za niemiecki (europejski) wkład w ten proces?

Implementacja europejskiego pojęcia opery obcej kulturze burkińskiej budzi jednak skojarzenia nawiązujące do kolonialnych i neokolonialnych programów, którym przyświecała myśl wprowadzania europejskiej kultury i stylu życia, wynikających z poczucia wyższości nad podbijanymi ludami.

Mbembe zwraca uwagę, że zapędy uniwersalizujące są domeną kultury Zachodu, przy czym nie chodzi o uniwersalność rozumianą jako coś prawdziwego dla każdego człowieka. Zachód, mówi Mbembe, „[z]awsze przedstawiał jako nieunikniony i absolutny swój własny horyzont działania i uważał, że horyzont ten jest z definicji globalny i uniwersalny" (Mbembe, 2018, s. 100). Budując nową wspólnotę ludzi w Burkina Faso w oparciu o europejską myśl kulturową, Schlingensief ustanawia termin „opera" jako określenie uniwersalne, tzn. takie, które w domyśle jest rozumiane przez wszystkich ludzi. Nieubłaganie jednak stawia to Europejczyka jako wzór człowieka, ponieważ to w kulturze Zachodu narodziła się ta „uniwersalna" sztuka. W „teorii systemów" Europejczyk i kultura Zachodu będą zatem w Wiosce „Systemem 1", podczas gdy wspólnota Wioski, która musi się podporządkować idei i nomenklaturze Schlingensiefa, tworzy „System 2".

Prosty symetryzm nie oddaje jednak skomplikowanej pozycji Wioski w dyskursie postkolonialnym. Wioska jest bowiem w dużej mierze prowadzona przez lokalną ludność, szkoła podlega Ministerstwu Edukacji Burkina Faso, a centrum medyczne Ministerstwu Zdrowia. Projekt budowy został stworzony przez doskonale rozumiejącego lokalny kontekst Burkińczyka, z wykorzystaniem lokalnych materiałów, a budynki wznieśli mężczyźni z regionu. Ponadto przyszłe plany rozwoju zakładają całkowite oddanie projektu w ręce Burkińczyków. Również wspólnotowa praca twórców ma tutaj kluczowy sens, który uniemożliwia wszelki dyskurs rasistowski, którym podszyte są projekty (neo)kolonialne – Wioska nie była pomysłem grupy Europejczyków, wspólnoty „podobnych sobie" (Mbembe, 2018, s. 31) którzy tworząc plany, zdominowali grupę „nie-podobnych", by następnie korzystać z zasobów ich ziemi oraz ich pracy. Relacja troski, która była udziałem zarówno Schlingensiefa, jak i Kérégo, jest podstawą nowej wspólnoty, którą ma cechować dyskurs wymiany i współuczestnictwa, a nie dominacji.

Otwarta przyszłość

Wmurowanie kamienia węgielnego pod budowę Wioski Operowej odbyło się w lutym 2010 roku. Pół roku później Christoph Schlingensief zmarł. Budowa została wstrzymana, jednak wkrótce wdowa po artyście, Aino Laberenz, podjęła ją na nowo. W październiku 2011 odbyło się otwarcie szkoły. Do tej pory wzniesiono dwadzieścia sześć budynków. Po śmierci męża Laberenz na stałe została menedżerką berlińskiego biura fundacji Festspielhaus Afrika gemeinnützige GmbH, która kieruje projektem. W 2012 roku powstała również organizacja non-profit Operndorf Afrika i przewidziane jest, że to ona w przyszłości przejmie kontrolę nad budżetem i organizacją Wioski.

Wioska Operowa, ostatni projekt Christopha Schlingensiefa, którego twórczość często opierała się na dysonansie, redefinicji i wprowadzaniu uczestników zdarzeń w konsternację, umyka klasycznym podziałom, dyskursom i kategoriom. Ciągły rozwój projektu dodatkowo utrudnia spójne wpisanie go w jakiekolwiek ramy. Sam Schlingensief przeszedł drogę, na której początku można było dostrzec kolonizujące zapędy. Jednak założenie, że Wioska ma cały czas się rozwijać i stopniowo być przejmowana przez zamieszkującą jej okolice społeczność i lokalne instytucje, sugeruje, że jej pomysłodawca nie miał zamiarów kolonialnych, a był jedynie pierwszą myślą, którą poruszyła ten mikrokosmos i pozwoliła mu dalej kształtować się według własnego planu.

Wioska Operowa była pomysłem Schlingensiefa, jednak Francis Kéré, dzięki projektowi i społecznemu wymiarowi swojej architektury, jest równie istotnym twórcą projektu. Dopiero po rozpatrzeniu pracy obu artystów możliwe jest osadzenie Wioski w odpowiedniej interpretacji kulturowej. Wioska Operowa była przedsięwzięciem ryzykownym, ponieważ mogła

budzić skojarzenia z trudną przeszłością kolonialną obu krajów (i obu kontynentów). Dzięki wprowadzonym rozwiązaniom udało się (lub uda się – w przyszłym, samodzielnym rozwoju Wioski) uniknąć pułapki neokolonializmu. Dzięki temu projekt może być wzorem instytucji krytycznej, w której formie założona jest wspólnotowość, a w przewidzianym ciągłym rozwoju istnieje możliwość ewaluacji i demokratycznych zmian.

Wzór cytowania:

Bednarek, Krystyna, *Wioska Operowa Christopha Schlingensiefa i Diébéda Francisa Kéré*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2021 nr 163-164, doi: https://doi.org/10.34762/3z7y-aj76.

Autor/ka

Krystyna Bednarek

Krystyna Bednarek (krysia.bednarek@op.pl) – studentka Wiedzy o teatrze na Akademii Teatralnej w Warszawie. Numer ORCID: 0000-0001-8979-1440.

Przypisy

1. Nazwa Burkina Faso została nadana w 1984 roku przez Thomasa Sankarę, ówczesnego prezydenta i reformatora kraju. „Burkina Faso" w języku mossi oznacza „kraj uczciwych ludzi".
2. Projekt wciąż jest w budowie. Obecnie znajduje się tam również biblioteka, gimnazjum, oraz, jeszcze niedokończone, Centrum Kobiet Songtaaba i Atelier Gando.
3. Fundację założył w 2009 roku Christoph Schlingensief, a od 2010 roku prowadzi ją wdowa po nim, Aino Laberenz.
4. W 2020 roku festiwal nie odbył się z powodu pandemii koronawirusa.
5. Janke, Pia, Kovacs, Teresa, *Der Gesamtkünstler – Christoph Schlingensief*, Praesens Verlag, Wiedeń, 2011.

Bibliografia

Bauer, Susanne, *The Opera Village Africa. Christoph Schlingensief and His Social Sculpture*, [w:] *The Routledge Companion to Architecture and Social Engagement*, Routledge, London 2018.

Beygo, Ayça, Lepik, Andres, *Facts and figures: Burkina Faso*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik i A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Beygo, Ayça, Lepik, Andres, *Foreword*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik i A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Beygo, Ayça, Lepik, Andres, *Opera Village „Remdoogo"*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik i A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Beygo, Ayça, Lepik, Andres, *Primary School Complex: Primary School*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik i A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Beygo, Ayça, Lepik, Andres, *Primary School Complex: Teacher's Housing*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik i A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Burzyńska, Anna R., *Enfant terrible*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2009 nr 92/93.

Chakrabarty, Dipesh, *Prowincjonalizacja Europy*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.

Christoph Schlingensiefs Operndorf Afrika, red. Aino Laberenz, Spectormag GbR, Lipsk 2020.

Christoph Schlingensief o „Eine Kirche der Angst", spotkanie z publicznością, tłum. Renata Derejczyk, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2009 nr 92/93.

Dahrendorf, Sibylle, *Crackle Of Time – Christoph Schlingensief And His Opera Village In Burkina Faso*, Niemcy 2012.

Derejczyk, Renata, *Ostatnia Wieczerza – przez sztukę do życia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2009 nr 92/93.

Devolder, Eddy, *Rzeźba społeczna. Rzeźba niewidzialna. Społeczeństwo alternatywne. Wolny Uniwersytet Międzynarodowy*, [w:] *Joseph Beuys. Teksty, komentarze, wywiady*, red. M. Garncarek, wybór i wstęp J. Jedliński, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990.

Forrest, Tara, Scheer, Anna Teresa, *Tło inspiracje, kontekst*, [w:] *Christoph Schlingensief: sztuka bez granic*, red. T. Forrest, A.T. Scheer, przeł. A. Reichel, A. Hadrych, maltafundacja, Korporacja Ha!Art, Poznań – Kraków 2011.

Herrle, Peter, *The Story of the Architect from Gando*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik, A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Kittelmann Udo, *Das Operndorf Remdoogo. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Udo Kittelmann*, [w:] *Who knows tomorrow?*, red. U. Kittelmann, Ch. Okeke-Agulu, B. Schmitz, Nationalgalerie, Berlin 2010.

Lehmann, Fabian, Siegert, Nadine, Vierke, Ulf, *Practising the Art of Wagnis: an introduction*, [w:] *Art of Wagnis: Christoph Schlingensief's crossing of Wagner and Africa*, Verlag für Moderne Kunst, Wien 2017.

Lepik, Andres, *Building is a Social Act*, [w:] *Francis Kéré. Radically Simple*, red. A. Lepik, A. Beygo, Hatje Cantz Verlag, Berlin 2016.

Malzacher, Florian, *Zacieranie granic/Zmiana perspektyw. Wywiad z Christophem Schlingensiefem*, [w:] *Christoph Schlingensief: Sztuka bez granic*, red. T. Forrest, A. T. Scheer, przeł. A. Reichel, A. Hadrych, maltafundacja, Korporacja Ha!Art, Poznań – Kraków 2011.

Mbembe, Achille, *Polityka wrogości*, przeł. U. Kropiwiec, [w:] *Polityka wrogości. Nekropolityka*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018.

Niermann, Jan Endrik, *Schlingensief und das Operndorf Afrika*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2013.

Rancière, Jacques, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyła, P. Mościcki, [w:] *Estetyka jako polityka*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2007.

Scheer, Anna Teresa, *Christoph Schlingensief: Staging Chaos, Performing Politics and Theatrical Phantasmagoria*, Bloomsbury Methuen Drama, London 2018.

Seeßlen, Georg, *Radikale Kunst. Über Schlingensiefs Ästhetik der Öffnung*, [w:] *Der Gesamtkünstler – Christoph Schlingensief*, red. P. Janke, T. Kovacs, Praesens Verlag, Wien 2011.

Vilela, Soraia, *Wagner and the Amazon Fit Wonderfully Together*, https://www.dw.com/en/wagner-and-the-amazon-fitwonderfully-together/a-2457093-0 [dostęp: 10 VIII 2020].

Waszina, Isabella, *Opus summum*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2009 nr 92/93.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/wioska-operowa-christopha-schlingensiefa-i-diebeda-francisa-kere