didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 156**
Data wydania: kwiecień 2020
DOI: 10.34762/zyay-r104
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/pionierzy-retrogardy-zespol-handa-gote-i-jego-droga-tam-i-z-powrotem

/ zespoły

# Pionierzy retrogardy. Zespół Handa Gote i jego droga tam i z powrotem

Lukáš Jiřička | The Academy Of Performing Arts In Prague (DAMU)

**Pioneers of Retrogarde. The Handa Gote ensemble and its way back and forth**

The text portrays the Prague ensemble, whose theatrical works are only one part of its vibrant post-dramatic activity. Handa Gote has been operating on the Czech theatre scene since 2005. It is one of the most important groups that developed their theatrical language drawing inspiration not only from surrealists, but also from anthropological research, folk theatre, traditional theatre forms that are linked with the principles of DIY, technological theatre, puppet theatre. They extend their experiments into music, radio, exhibition projects and radically subversive public space events. This cultivation of artistic universality, group work, post-dramatic and post-spectacular attitudes characterize the foundations of this unique group, which also focuses on object, puppet, dance and multimedia theatre.

Keywords: folk theatre, technology, DIY, postdramatic, object theatre, multimedia

Czeska grupa teatralna Handa Gote, związana instytucjonalnie głównie z praskim teatrem Alfred ve dvoře, składa się z Jana Dörnera (ur. 1975), Jakuba Hyblera (ur. 1974), Tomáša Procházki (ur. 1973), Roberta Smolíka

(ur. 1977) i Veroniki Švábovej (ur. 1974). Grupa, której nazwa pochodzi od japońskiego słowa oznaczającego lutownicę, została założona w 2005 roku i od samego początku testuje w swoich produkcjach nowe lub stare i zapomniane technologie oraz rozmaite stylistyki sceniczne. Artyści uprawiają teatr multimedialny i taniec, tworzą instalacje dźwiękowe i muzykę, prowadzą badania z zakresu archeologii mediów i filmu, organizują wystawy. Na ich prace miał wpływ minimalizm, *art brut*, filozofia Wschodu i japońska estetyka, a także podejście „zrób to sam". Jako swoje inspiracje wymieniają tak różnorodnych artystów, jak John Cage, Joseph Beuys, William S. Burroughs, Herman Melville, Karel Jaromír Erben, grupa Goat Island, a także ludowych twórców lalek i kapłanów starożytnych misteriów.

# 1.

Handa Gote Research & Development można opisać jako ekspansywny organizm, któremu nie wystarczają ramy świata performatywnego i który wciąż sięga po kolejne środki wyrazu artystycznego, nowe media i gatunki, style i języki pozateatralne. Mimo to można go zakotwiczyć w obszarze sztuk teatralnych czy – ogólniej ujmując – performatywnych. Nowych form ekspresji czy poszerzania składu zmiennej personalnie grupy nie należy uważać za wzbogacenie czy uzupełnienie inscenizacji, lecz za poważne badanie tematów, stylistyk i poetyk w innym środowisku medialnym.

Zespół Handa Gote znany jest nie tylko dzięki swoim spektaklom (np. *Rain Dance*, 2009; *Metal Music*, 2010; *Mission*, 2013; *Mutus Liber*, 2015; *Eleusis*, 2016), ale także prowadzonym w różnych obszarach operacjom, których rezultaty wpływają na procesy zachodzące w innych strefach. Konfrontacja z wieloma z nich może budzić bezradność widza, ponieważ wymykają się one klasycznemu pojęciu teatralności. Należy tu wspomnieć o serii interwencji

społecznych w przestrzeni miejskiej pod hasłem *Urban Camping* (2011), które przybrały postać kloszardzkich biesiad powiązanych z działaniami quasi-rytualnymi, takimi jak zaklinanie pieniędzy, wytwarzanie przedmiotów (na przykład broni z odpadów lub z potłuczonych butelek po piwie), słodka bezczynność połączona z punkowym muzykowaniem czy popijaniem alkoholu, włącznie z częstowaniem nim przechodniów. *Urban Camping* to partycypacyjna forma teatralna, intencją Handa Gote nie jest jednak w żadnym razie płynięcie z nurtem popularnych obecnie form, a raczej wywrotowa reakcja na propozycję stworzenia projektu partycypacyjnego w przestrzeni miejskiej w ramach Praskiego Quadriennale. Kilka zmodyfikowanych akcji *Urban Camping* testowało granicę legalności całodobowego żebraczego i bezdomnego bytowania w przestrzeni miasta.

Handa Gote działa też w obszarze sztuk intermedialnych, tworząc instalacje i organizując wystawy; do tych działań należy kreatywny recykling i nadawanie nowych znaczeń zarzuconym lub zapomnianym obiektom i muzyce. Kluczową rolę odgrywa tu fakt, że wielu członków Handa Gote aktywnych jest także w innych projektach muzycznych lub teatralnych, jak grająca psychodeliczny rock grupa B4, zespół teatralny Wariot Ideal, muzyczne działania Tomáša Procházki alias Federsela czy uroczo nieokrzesany album Roberta Smolíka *Expériences Musicales*. Uzupełnieniem są projekty radiowe czy dokumenty Procházki i spektakle lalkowe dla dzieci Procházki i Smolíka, estetycznie i tematycznie spokrewnione z twórczością ich macierzystego zespołu. Doświadczenie uzyskane dzięki tym aktywnościom przejawia się choćby w warstwie dźwiękowej spektakli. Na przykład część *Mission* (na motywach książki Williama S. Burroughsa *Cień szansy*) można odczytywać jako swego rodzaju performatywną kompozycję radiową, w której składnik dźwiękowy przeważa nad działaniem.

Platform, na których zespół rozwija swój język, jest więcej. Jedną z nich jest cykl Wakushoppu, w ramach którego Tomáš Procházka wraz z Petrem Ferencem przygotowywał otwarty program koncertów muzyków uprawiających swobodną improwizację, *free jazz*, elektronikę, *freak out* czy *noise*. Twórcy realizują też projekty radiowe. Do twórczości zasadniczo performatywnego zespołu nawiązują one dość luźno, choć w ich ramach jest miejsce dla pokrewnych światów i artystów. Wszystkie te działania można jednak uważać za odgałęzienia głównego – estetycznego, kulturalno-antropologicznego i strukturalnego – pnia czeskiego zespołu. Odgałęzienia te są czasem krótsze, czasem dłuższe, bardziej lub mniej wybujałe lub zrośnięte z pniem. Choć zespół związany jest z praskim teatrem Alfred ve dvoře, nie dla wszystkich projektów Handa Gote jest to odpowiednia przestrzeń – zespół pracuje też w teatrach Alta lub Venuše ve Švehlovce albo w przestrzeniach publicznych.

## 2.

Tomáš Procházka, Robert Smolík, Veronika Švábová, Jan Dörner, Jakub Hybler, a w ostatnich latach także Jonáš Svatoš, tworzący podstawowy skład grupy i preferujący zasady twórczości zespołowej, zdecydowali się naruszyć granice profesji i funkcji teatralnych. Odrzucili klasyczną strukturę teatralną i hierarchię, w której najwyższą pozycję zajmuje reżyser, a kolejne: scenografowie, muzycy, dramaturdzy i aktorzy, tancerze czy performerzy. Handa Gote tworzy kompaktową i polimorficzną strukturę teatralną, w której artyści z podstawowego składu są zarówno wykonawcami, jak i autorami współpracującym na stałe lub jednorazowo z innymi twórcami, plastykami, programistami, muzykami, tancerzami, filmowcami eksperymentalnymi – Jonášem Svatošem, Leošem Kropáčkiem, Pavlem Kopřivą, Pasim Mäkelą, Michalem Cábem, Martinem Ježkiem czy orkiestrą dętą Filharmonická

společnost Konečný cíl Drancy (Towarzystwo Filharmoniczne Cel Ostateczny Drancy) czy z grupą B4. Orkiestra jest z Handa Gote związana nie tylko personalnie, ale też przez upodobanie do technologii analogowych i zapomnianych światów dźwiękowych, wreszcie przez podobieństwo zasad pracy na obszarze muzyki. Członkowie Handa Gote nie wyznaczają granic swojej działalności ani nie muszą trzymać się jednego zawodu teatralnego. Ta odhierarchizowana praktyka, w której łączą się silne wpływy różnych dziedzin artystycznych, wchłania też indywidualności gościnnych artystów, więc efekty pracy Handa Gote są otwarte i zdecydowanie różnorodne.

Przełamanie granic profesji i funkcji ma ogromne znaczenie dla zespołów teatralnych starających się rozwijać inne formy niż teatr dramatyczny. Równouprawnienie cechuje także język teatralny Handa Gote. Muzyka, słowo, tekst, scenografia, działanie fizyczne, taniec, połączenie zmajstrowanych instrumentów z elektroniką analogową czy starymi magnetofonami – wszystko to w projektach teatralnych zespołu traktowane jest równoprawnie, a czasem wymiennie. W praktyce oznacza to, że zmiana scenografii może zastąpić tekst, a muzyka – dramatyczne spięcie między postaciami w prostych maskach czy podniszczonych kostiumach. Nie bez znaczenia jest także odchodzenie od rzemieślniczej sprawności czy profesjonalnego ukierunkowania poszczególnych członków zespołu. Nazwa Handa Gote jest wyrazem afirmacji majsterkowania i rękodzielniczego łączenia, łatania i szczepienia obiektów, estetyk czy języków różnych gatunków, wieku, jakości i stopnia, w jakim są dziś zapomniane.

Kody estetyczne preferowane przez zespół nie są jednolite ani nawet pokrewne. Można powiedzieć, że artyści poruszają się po kilku równoległych trajektoriach. Jedną z nich jest współczesny teatr technologiczny i praca ze skomplikowanym środowiskiem cyfrowym, a drugą – miłość do starych form

teatralnych czy przedmiotów. Kolejną linią są projekty czy inscenizacje taneczne. Należy tu wspomnieć groteskowe, w Bachtinowskim znaczeniu tego słowa, *Svěcení jara* (Świętowanie wiosny) z roku 2014. Zespół zaprosił do współpracy fińskiego tancerza i muzyka Pasiego Mäkelę. Tytuł oczywiście odwołuje się do *Święta wiosny* Igora Strawińskiego, które ponad sto lat temu szokowało ludowością, muzyczną surowością i brutalną mitologią. Dwoje tancerzy-performerów – Veronika Švábová i Pasi Mäkelä – stworzyło plebejską wersję komedii dell'arte z mnóstwem przebieranek, aluzjami seksualnymi oraz cyniczną i farsową wersją wiejskich obrzędów. Wybuchy śmiechu wzbudzały układy choreograficzne, w których duet aktorów zmieniał się nie tylko dzięki maskom, ale także przez różnicowanie stylów tańca. Czasem brakowało wyrazistych ram dramaturgicznych, bardziej wyrafinowanego łączenia motywów czy zagęszczenia sytuacyjnego: *Svěcení jara* było dziełem w stanie surowym, zdecydowanie różniącym się od designerskiej, lekkostrawnej, a czasem aż nadto poważnej typowej czeskiej produkcji tanecznej.

Jako o odnodze twórczości Hande Gote należy też myśleć o minimalistycznych pracach koncentrujących się na najbardziej niezbędnych słowach i rzeczach na scenie (horror z podnóża Szumawy z elementami teatru japońskiego *Die Rache*, 2017) lub neoprymitywnej inscenizacji zainspirowanej teatrem wiejskim, na podstawie trzech tekstów czołowego przedstawiciela literackiego biedermeieru i późnego romantyzmu Karela Jaromíra Erbena – *Erben: Sny* (2015). Większość projektów oscyluje wokół archeologii mediów, wykorzystania badań i odkryć antropologicznych, rozwijania czeskiego surrealizmu, ale także teatru obiektów. A wszystko to w połączeniu z wpływami sztuki barokowej, rytuałów i środków wyrazu kultur ludów z całego świata, oraz muzyki niezależnej.

Termin „archeologia” pojmowany jest tu w otwarty, nietradycyjny sposób, zaproponowany przez Michela Foucaulta w *Archeologii wiedzy*:

> Odkrywanie archiwum – nigdy nie zakończone, nigdy w całości nie zrealizowane – tworzy ogólny horyzont, w który wpisują się opis formacji dyskursywnych, analiza pozytywności, ustalanie pola wypowiedzeniowego. Prawo słów – nieanalogiczne do praw filologów – pozwala więc na to, aby nadać wszystkim tym dociekaniom miano archeologii. Termin ów nie ma zachęcać do poszukiwań jakiegokolwiek początku; nie wiąże się z żadną analizą wykopalisk, który traktuje już-powiedziane na poziomie jego istnienia: na poziomie formacji dyskursywnej, do której ono należy, na poziomie archiwum, z którym jest związane. Archeologia opisuje dyskursy jako praktyki wyodrębniające się w tkance archiwum (Foucault, 1977, s. 167).

Archeologia opisuje dyskursy jako specyficzne praktyki w żywiole archiwum. Analizując dalej pozycję archeologa na polu historii idei, które tutaj możemy ograniczyć do obszaru praktyk medialnych (technologii odkryć, śladów kultury materialnej, artefaktów artystycznych z różnych epok) i śladów teatralnych, Foucault podkreśla poziom dyskursywny, w którym te poszczególne zjawiska są zakotwiczone. Stara się zdefiniować dyskurs nie jako dokument, ale jako praktykę podporządkowującą się określonym regułom. Francuski filozof podkreśla, że nie jest to dyscyplina interpretacyjna, alegoryczna, lecz analiza dyferencjalna modalności dyskursu. Pokazuje, że archeologia

> nie próbuje powtarzać tego, co było powiedziane, poprzez

> odtworzenie tożsamości. Nie jest niczym więcej ani niczym innym jak przepisywaniem, to znaczy regularnym przekształcaniem – w utrzymanej formie zewnętrzności – tego, co zostało już napisane. Nie jest to powrót do samej tajemnicy początku, ale systematyczny opis dyskursu-przedmiotu (tamże, s. 173).

Historia jest analizowana w takiej postaci, w jakiej przebiegała w swoim czasie. Także tutaj węzeł dyskursywny określa poszczególne wydarzenia, stan, obiekt, osobę itd. Poprzez dialog z tymi elementami Handa Gote z pasją i analitycznym podejściem semionautów pozwalają w swoich heterogenicznych dziełach zaistnieć także złączom na poziomie czasu (*heterochronos*) i jego warstw w postaci przekroju przez epoki.

Semionauci to semiotyczni odkrywcy, wykorzystujący metody postprodukcji (zob.: Bourriaud, 2002). Jest to podstawowa metoda pracy postmodernistycznych twórców, którzy nie tylko łączą dzisiejsze kody z dawnymi dyskursami, ale także otwarcie je dekodują, tłumaczą (powiedziałbym, że to właśnie tłumaczenie staje się tu najważniejszą operacją artystyczną), czy łączą elementy ze sobą niezwiązane. Handa Gote nawiązują do przerwanych ewolucji na poziomie estetyk i kodów, które straciły już swoją ważność lub aktualność: na przykład do teatru barokowego, ludowych przedstawień i tradycyjnego teatru lalek. Nie tylko cytują, lecz tworzą kontinuum, z pełną świadomością, że taka perspektywa czytania historii jest czystym konstruktem, interpretacją świata „tu i teraz". W ten sposób budują nową homogeniczność, porządek słów, rzeczy, ciał, dźwięków, ruchów i płaszczyzn czasowych, a zarazem specyficzną poetykę, którą (ze względu na te nieoczekiwane powiązania) można by uznać za dziedzictwo surrealizmu lub ruchu Fluxus.

# 3.

Przepisywanie, będące sposobem wchodzenia w bieżący dyskurs i kontekst, jest w wielu pracach zespołu praktyką o charakterze stylotwórczym. Zawiera w sobie strategię wyboru i kombinacji. Kombinację można rozumieć jako odejście od czysto rekonstrukcyjnej potrzeby (także w znaczeniu *reenacting*, cytatu lub aluzji), na rzecz zderzenia kilku kodów kulturowych, warstw i związków, a także sąsiedztwa – kolażowego i maksymalnie surrealistycznego połączenia różnych działań, obiektów, dźwięków czy tekstów w nowy kształt o rozpoznawalnych rysach pierwotnych składników. W *Prales* (Dżungla) budowanie kamiennego posągu spotyka się ze współczesnym kultem cargo i technologiami. Zaś w *Mutus Liber* poprzez współczesne przedmioty odtwarzana jest tajna historia starej księgi alchemicznej z 1677 roku. Struktura spektaklu to specyficzne rozwinięcie oryginalnej formuły książki bez słów, która była czymś w rodzaju alchemicznego barokowego komiksu, ukazującego poprzez symbole różne fazy mentalnej transformacji i inicjacji. Handa Gote dokonuje transformacji tych dawnych przedstawień, zastępując je współczesnymi rekwizytami, a także łącząc graną na żywo barokową muzykę z dźwiękami thereminu i syntezatora analogowego. Na scenie pojawiają się konwie i kolby, lepi się figurki z gliny oraz gotuje kluski ziemniaczane, które wraz z innymi składnikami reprezentują system kosmiczny. Praktyki te są (nierzadko kulinarnymi) aktami kreatywności, przy ograniczonym zestawie składników. Większość oryginalnych obrazów dawnej księgi „przyrządzona” zostaje na scenie niczym dania z książki kucharskiej oszczędnej gospodyni, w których bażanta można zastąpić kurczakiem, a mięso i ziemniaki – chlebem lub kaszą.

Handa Gote zwykle przesuwa wykorzystane przez siebie źródła literackie na poziom zdekonstruowanego persyflażu, w którym sytuacje, obiekty i

działania zdefiniowane w tekście zostają zastąpione innymi sytuacjami, obiektami i działaniami na zasadzie nieidentyczności i pokrewieństwa na poziomie analogii. Pierwszorzędną rolę odgrywa tu rękodzieło, zdolność do ogarnięcia i sterowania całym materiałem bez skomplikowanej maszynerii cyfrowej, od której grupa jednak nie odżegnuje się całkowicie i którą wykorzystała w całkiem nowoczesnych technologicznie dziełach (*Computer Music*, 2005 i *Emily*, 2008) czy postinternetowej operze *Eleusis*.

W tym miejscu warto podkreślić, że ograniczanie pojęcia technologii do maszyn cyfrowych, projektorów, systemu dźwiękowego itp. jest dalece niewystarczające – w świecie Handa Gote technologią jest praktycznie każdy obiekt pełniący określoną funkcję i wytworzony czy użytkowany przez człowieka. Nie jest on tylko rekwizytem, zawsze czemuś służy. Technologią jest więc (lub może być) odłupek z kamienia, łopata, lalka, piekarnik lub stroboskop. Mylące jest utożsamianie jej ze współczesnymi przedmiotami. Należy postrzegać ją w rozwoju diachronicznym, w perspektywie rozwoju poszczególnych gatunków, systemów i obiektów, a także w perspektywie zachodzących między nimi zależności. W przypadku spektaklu jest to wręcz fenomenologiczne zanurzenie się w świecie istnienia przedmiotu i jego tajemniczej istoty, dążenie do postrzegania obiektów jako bytów wyjątkowych i suwerennych (nie ma więc potrzeby ich antropomorfizowania), przy użyciu których można przeprowadzać magiczne wręcz operacje w ramach świata teatralnego.

Pewnym, choć może pozornym, odgałęzieniem głównego nurtu pracy Handa Gote (skupionej na technologii oraz jej konceptualizacji, śledzeniu jej „warstw osadowych" i śladów rozwoju) jest użycie elementów lalkarstwa, np. w slapstickowej farsie *Safírová hlava* (2014) z szeregiem głupawych zabawek i lalek. Ciekawszym przykładem wykorzystania tej techniki byłaby jednak

rekonstrukcja procesu inscenizacyjnego i śladów wizualnych ludowego czeskiego teatru lalek z XIX wieku, bardzo wiernie przeprowadzona w przedstawieniu *Johan doktor Faust* (2018). W tym przypadku to zaskakujący manewr, ukłon w stronę staroświecczyzny, będący jednak sposobem rozwijania wyznaczonych z góry zasad, w połączeniu z badaniem dawnych metod i poetyk teatralnych, które – o dziwo – mogą dziś okazać się wciąż nośne, radykalne i progresywne. *Johan doktor Faust* opiera się na takim właśnie badawczym, archeologicznym podejściu. Nie proponuje nic nowego, przeciwnie: przemawia poprzez zreplikowanie lub nowe zastosowanie niegdysiejszych praktyk teatralnych, konstrukcji marionetek i sposobu ich prowadzenia. Ten gest, oparty na konsekwentnym wykorzystywaniu praktyk ludowego teatru lalek, podważa istotę autorstwa, podpisu, wyjątkowości, ale, właśnie jako gest powtórzenia, w pełni i logicznie wpisuje się w świat Handa Gote, ponieważ na pozór konserwatywnie zespół bada technologie i praktyki wymarłego świata w pełnej szacunku scenicznej rekonstrukcji, a w ten sposób poszerzają zasięg swoich postulatów medialnych i archeologicznych.

Przywodzi to na myśl pracę reżysera, kompozytora, publicysty, poety i teoretyka Emila Františka Buriana, który w roku 1938 zainscenizował dwie suity ludowe, sięgając do dawnych czeskich tekstów i form dramatycznych. Jako reżyser awangardowy, nie wahał się przedstawiać silnego ładunku scenicznego języka ludowego, pomijanego lub celowo ignorowanego przez kulturę oficjalną. Oparł się na badaniach teoretycznych rosyjskiego lingwisty Piotra Bogatyriowa, zebranych później w książce *Lidové divadlo české a slovenské* (Bogatyrev, 1940).

Mogący uchodzić za modelowego przedstawiciela awangardy Burian, twórca teatru poetyckiego, zespołu wokalnego i utworów muzyki współczesnej, skłaniający się ku wszystkiemu, co nowoczesne, surrealistyczne czy

konstruktywistyczne, powrócił nie tylko do kultury ludowej, ale także do korzeni awangardy. W pewnym sensie podtrzymał ciągłość tradycji, z której później w swoich projektach lalkowych i filmowych czerpali także Jan Švankmajer i Emil Radok.

Jest to więc zwrot, który trudno nazwać wstecznym, gdyż chodzi w nim o poszukiwanie radykalnego, awangardowego, eksperymentalnego języka w dawnych środkach wyrazu teatralnego. Handa Gote uruchamia niezwykłe, obce lub zapomniane (przynajmniej z punktu widzenia dyskursu teatralnego) elementy, aby odsłaniać ich wciąż żywy potencjał. Mam tu na myśli japoński teatr *nō* i jego dążenie do jak najbardziej precyzyjnej, surowej ekspresji, ale także środki prostego teatru wiejskiego, wpływy lalkarstwa ludowego, formy barokowej (jak w przywoływanym *Mutus Liber* z roku 2015, opartym na *Niemej księdze*) lub hybrydowe rytualne i quasi-szamańskie działania w postaci „ekumenicznej" inscenizacji *Prales* (2012), którą można odczytać jako ukłon w stronę ludów pierwotnych, ale także jako drwinę z powagi Jerzego Grotowskiego i jego Teatru Laboratorium czy zespołu Gardzienice.

Na scenie pojawia się postać owinięta w skóry, z czaszką na głowie, przypominająca szamana, i odbywa się szereg różnych działań, które przybierają formę zaklęć mających działać na siły natury. Podejście do ezoteryki jest sarkastyczne, trudno odróżnić smutek związany z zagrożeniem zagładą od humoru. Jeden z aktorów na scenie układa stos z kamieni, odbywa się wróżenie przy użyciu chińskiej *Księgi przemian*, a także rytualne polewanie coca-colą. Czynności te związane są z pytaniami o naszą sytuację, z próbami przewidywania przyszłości; te pseudorytualne działania wykonywane są z należytą ceremonią, oddaniem, szacunkiem dla starożytnych kultur, a zarazem nasycone swoistym scenicznym efektem obcości. Z jednej strony mają być świadectwem głębokiej wiedzy zespołu,

uzyskanej dzięki badaniom antropologicznym, kontaktom ze sztuką ludów pierwotnych, z drugiej zaś – są symptomatyczne dla pełnej dystansu postawy współczesnych twórców, którzy swobodnie łączą różne rodzaje obiektów i narracji. Ich działania przypominają raczej tak zwany kult cargo w znaczeniu taniej imitacji, a nie chęci czy próby zachowania maksymalnej wierności wobec oryginalnych wzorców zachowań. Wiąże się z tym również tworzenie dóbr kultury z odpadów cywilizacyjnych i umieszczanie znanych marek handlowych w nowych kontekstach.

Ten ironiczny pastisz teatralny demaskuje niezdolność człowieka Zachodu do powrotu ku pierwotnym strukturom religijnym, społecznym i estetycznym. Poprzez pokazanie dialogu człowieka z przyrodą, bóstwami, duchami i narodami, twórcy uzmysławiają widzom, że między człowiekiem a jego otoczeniem, przyrodą a społeczeństwem, między człowiekiem a Bogiem czy bóstwem istnieje pogłębiająca się przepaść.

Ta niezagojona rana, pęknięcie, jest też tematem innych projektów Handa Gote. Można tu wspomnieć *Mission*, przedstawienie o podbijaniu obcych kultur, a przede wszystkim o bezwzględnym wykorzystaniu zwierząt, lub mroczny, pełen punkowej agresji miejski rytuał *Rain Dance*, który (poprzez takie działania, jak kabalistyczne operacje na nazwach marek odzieżowych czy „afrykańskie" polowanie za pomocą reklamówek z supermarketów) prowadzi nas ku obrazom odchodzącego świata, ale także szydzi ze współczesnych konceptualnych praktyk teatralnych.

## 4.

Postawa Handa Gote jest sentymentalna, z inklinacją do staroświeckości, melancholijna i nostalgiczna, a jednocześnie progresywna, zaawansowana

technologicznie. Wydawać by się mogło, że twórcy uwierzyli, iż przedmioty mają dusze, a podniszczenie i zużycie nie tylko podnosi ich estetykę, ale także przechowuje w sobie dusze wszystkich tych, z którymi rzeczy te się stykały. To, co stare, jest cenne dlatego, że przetrwało i wciąż oddziałuje. Odznacza się porządkiem, doskonałością, jest funkcjonalne i niesie ze sobą estetykę, która została, być może niesłusznie, zapomniana i zatupana przez nasze odkrycia czy wzory.

Zespół jakby wybrał sobie miejsce, w którym spojrzenie wstecz, w głąb historii, umożliwiające nowe wykorzystanie starych procesów i odkryć, napotyka spojrzenie w przód, ku przyszłości, wykorzystujące współczesne figury i formy teatralne. Postawę tę, którą nazwę retrogradacyjną (wsteczną), niekoniecznie trzeba uważać za paradoksalną. Pokazuje ona, co z dawnych kontekstów pozostało w kulturze żywe i wymowne. Odkrywa, że stary język lub forma nie muszą być archaiczne lub anachroniczne. Przekuwa te retromaniakalne kroki w kroki wypróbowane, dzisiejsze. Na przykład w *Mission* artyści Handa Gote cytują i wykorzystują konceptualne, przypadkowe operacje, zainicjowane kilkadziesiąt lat temu przez pisarza Williama S. Burroughsa oraz poetę i artystę dźwiękowego Briona Gysina w postdadaistycznej metodzie *cut-up*: losowo wycinali oni fragmenty tekstów (niekoniecznie własnych) i komponowali je w nowe kształty. Handa Gote w *Mission* operuje obiektami zainspirowanymi maskami kultur tubylczych, teatrem lalek, spektaklem radiowym na żywo, podrzędnym cyrkiem.

Nie zawsze trzeba być oryginalnym, można też być retrogradacyjnym. Nowatorstwo polega niejednokrotnie właśnie na owej dramaturgii łączenia gatunków i często na wręcz niezauważalnym ruchu od jednego gatunku do drugiego, od jednej stylistyki i formy do drugiej, na przeskoczeniu z tańca do cyrku lub do surrealistycznego, naiwnego koncertu w przebraniu goryla,

który ogromną łapą gra niezdarnie na gitarze. Możliwym centrum tego przedstawienia (a także wcześniejszych projektów, jak choćby *Houby* z roku 2008, *Rain Dance*, *Metal Music*, *Erben: Sny* czy *Johan doktor Faust*) jest nie tylko melancholijne lub nostalgiczne podejście do dawnych stylistyk i działań, żałoba nad światem przeżywającym katastrofę, która nie majaczy daleko przed nami, lecz zachodzi w nas i w naszej cywilizacji, tu i teraz. Inspiracją mogą być metody odkryte przez Johna Cage'a (*indeterminacy*, czyli nieokreśloność – podejście do komponowania, w którym pewne aspekty dzieła muzycznego są otwarte i podlegają przypadkowi; libretta spektakli Handa Gote powstają częściowo na drodze operacji generatywnych), rytuały ludów tubylczych, teatr japoński (w spektaklu *Die Rache* pojawiały się stylizowane gesty i zmiany tempa charakterystyczne dla teatru *nō*), Alejandro Jodorowsky (zwłaszcza jego psychomagia), Béla Tarr (powolne budowanie narracji), zbieranie grzybów, taniec *butō*, stare nagrania i filmy w postaci *found footage*, *objet trouvé* (koncert sceniczny na granicy *expanded cinema* pod tytułem *Pan Roman*, w którym artyści połączyli siły z eksperymentalnym filmowcem Martinem Ježkiem, aby w ramach udźwiękowionej projekcji filmów Super 8 mm z archiwum rodzinnego nieznanego pana Romana poszukiwać możliwej, choć w wielu miejscach ukrytej czy zerwanej, nici biograficznej) lub praca z analogowymi i już nieużywanymi urządzeniami, które, mimo że jeszcze działają, pokrywają się kurzem i giną podobnie jak kolejne gatunki zwierząt i roślin. Członkowie Handa Gote wydają się podzielać wierzenia wyznawców religii *shintō*, że obiekty są żywe i potrafią do nas przemawiać. Nie są tylko medium w znaczeniu komunikacyjnym i ezoterycznym, ale są także istotami.

Zainteresowanie niegdyś aktywnymi, a dziś spychanymi do muzeów przedmiotami zespół łączy z namysłem nad umierającymi (czy wypieranymi) technologiami, ale też estetykami, regułami i prawami, traktowanymi jako

„odpady” przez tych, którzy narzucają społeczeństwu kierunek rozwoju. Twórcy Handa Gote zapewne mogliby się podpisać pod tezami Nicolasa Bourriauda, zawartymi w książce *The Exform*, w której pisze on:

Od XIX wieku awangardy polityczne i artystyczne wyznaczały sobie za cel pomaganie wykluczonym w dostępie do władzy – czy to podstępem, czy też otwarcie – poprzez odwrócenie maszyny termodynamicznej, czerpanie korzyści z tego, co kapitał stłumił, recykling rzekomego odpadu i tworzenie z niego energii (Bourriaud, 2016, s. IX).

Bourriaud określa te strategie praktyki artystycznej pojęciem eksformy, które w znacznej mierze pokrywa się z pojęciem zasady retrogardy. Dalej pisze:

> To jest sfera *eksformalności*: miejsce, w którym przebiegają pertraktacje o granicy pomiędzy tym, co odrzucone, a tym, co przyjęte, pomiędzy produktem a odpadem. *Eksforma* wyznacza punkt styczności, „wtyczkę” i „gniazdko” w procesie wykluczenia i włączenia – znak poruszający się między centrum a peryferiami, unoszący się pomiędzy niezgodą a władzą (tamże, s. X).

W przypadku Handa Gote nie ma idei wykluczonych, obiektów skazanych na śmierć ani estetyk, które byłyby nieaktualne i nieproduktywne. Nie ma tu sądu ani nie panuje tradycyjna hierarchia, żywiąca się paranoidalną potrzebą kategoryzacji wszystkiego, wykluczania, ograniczania, definiowania i taksonomicznego dzielenia. Wyrazem wolności jest odwaga tworzenia systemów otwartych, pełnych niedomówień, pęknięć, ślepych uliczek, spontanicznego chaosu, amatorstwa czy niedoskonałości. Taki wywrotowy gest skierowany zostaje przeciw światu, w którym panuje potrzeba podbicia

wszystkiego, znalezienia w nim jasnego systemu. Wymierzony jest przeciw światu profesjonalizmu i doskonałości, który boi się własnych odpadów, „odchodów", starzejących się idei i estetyk oraz inności.

Z jednej strony powyższe dzieła są trochę jak msze za zmarłych, za odchodzące kultury i przedmioty, z drugiej zaś przepełnione są miłością do podniszczonych przedmiotów, które przeszły przez wiele rąk, miłością do świata pełnego rys i niedoskonałości, przeżytych związków, zmurszałych miejsc, schodzonych butów, pocerowanych płaszczy, prastarych desek i kłód, skajowych torebek, które jednak, w myśl *wabi sabi*, japońskiego podejścia do przedmiotów użytkowych, mają swój urok i piękno. Są przeciwieństwem zaplanowanej doskonałości, dizajnu, idealnych kształtów czy idyllicznych związków. Stare przedmioty nie są też zwykłymi rekwizytami, lecz nośnikami innych kodów i znaków medialnych i estetycznych, które zawsze w specyficzny sposób formują język inscenizacji, bez względu na to, czy ich funkcje zostały wyznaczone na nowo i zdekontekstualizowane. Ponownie wchodzą w obieg w nowym świecie znaków, w asamblażu teatralnym, bourriaudowskim komunizmie form. Zostają ponownie ożywione wraz ze swoim zapomnianym językiem. Są osadami materii, ale także pamięci ludzkości. Warto w tym miejscu ponownie odwołać się do książki Bourriauda *The Exform*:

> To, co z przyzwyczajenia nazywa się „rzeczywistością", nie jest bardziej spójne niż *montaż*. Z tej perspektywy można postrzegać praktykę artystyczną jako swego rodzaju software pozwalający na przeprowadzenie działań na wspólnej rzeczywistości w celu produkcji alternatywnych wersji tego samego. Innymi słowy, sztuka współczesna *postprodukuje* rzeczywistość społeczną: formalnie uwidacznia to, na ile wyznaczają ją montaże, które również są

formalne (tamże, s. 43).

Handa Gote porusza się po owym dychotomicznym polu, które z goryczą opisał i, być może aż nazbyt radykalnie, sproblematyzował archeolog mediów i filozof Friedrich Kittler w kluczowym dziele *Gramofon Film Typewriter*:

> To tak jak z mową, która także dopuszcza tylko jeden wybór: albo zachować słowa i utracić ich sens, albo zachować sens i utracić słowa. Z chwilą gdy dzieła optyczne lub akustyczne mogą wstąpić do pamięci medialnej, u ludzi zaniknie pamięć, która została im odebrana. Jej „uniezależnienie" oznacza jej koniec. Dopóki za wszelkie strumienie danych musiała odpowiadać książka, jej słowa drgały zmysłowością i wspomnieniami. Wszelka namiętność czytania polegała na tym, aby poprzez halucynację odnaleźć między wierszami sens: widzialny czy słyszalny świat poetyki romantycznej. A wszelka namiętność pisania była (według E.T.A. Hoffmanna) pragnieniem poety, aby „wyrazić wytwór wewnętrzny" tych halucynacji, „wszystkimi jaskrawymi kolorami, światłem i cieniem", aby „odpowiedniego czytelnika poraził jak prąd". Koniec tego przyniosło nic innego niż nadejście elektryczności. Gdy wspomnienia i sny, śmierć i widma można będzie reprodukować technicznie, zdolność pisania i czytania stanie się niepotrzebna. Nasza kraina umarłych opuściła książki, które tak długo zamieszkiwała. Przestaje obowiązywać to, co kiedyś napisał Diodor Sycylijski, że „tylko dzięki pismu zmarli pozostają w pamięci żywych" (Kittler, 2018, s. 23).

Pismo w przypadku Handa Gote ma już nie tylko literacki, ale także medialny

charakter – jest nim dźwięk, muzyka, światło, obiekty, scenografia, kostium, cytowany kontekst, gatunek i styl. Tych mszy pełnych żałoby po odchodzących ludziach, zwierzętach, przedmiotach, pieśniach i wspomnieniach jest w twórczości Handa Gote kilka. Zwłaszcza wyraźny jest ten rys w dokumentalnej inscenizacji *Mraky*, w której Veronika Švábová opowiada historię swoich przodków, w *Mission*, bolesnej refleksji o panowaniu człowieka nad koloniami i królestwem zwierząt, gdzie dominuje terror i samowola, ale także w *Erben: Sny*, gdzie zainscenizowane zostają rytuały pogrzebowe wiejskiego życia w XIX wieku.

## 5.

Choć przedstawienia *Prales*, *Mission*, *Erben: Sny* lub *Johan doktor Faust* są wyraźnie związane z dawnymi teatralnymi, artystycznymi i społecznymi środkami wyrazu twórców amatorskich, narodów tubylczych czy kultury ludowej, jedno je łączy. Zbliżają się do podejścia Emila Františka Buriana, ponieważ owe starsze, zapomniane czy praktykowane przez stulecia przejawy kultury i działalności ludzkiej interpretują jako zjawiska dynamiczne, otwarte, nie tylko warte starannej teatralnej rekonstrukcji, ale też mogące wchodzić w łączność z innymi zjawiskami oraz ich kontekstami.

Burian w wielu tekstach pisał o relacji awangardy i tradycji – warto przypomnieć jego dwa wykłady opublikowane w książce *Pojďte lidé na divadla s železnýma kladivama!* (Burian, 1940), w której pokazuje, jak spójnie można połączyć awangardową postawę z językiem tradycji – nie tylko w teatrze, ale także w poezji lub muzyce. Każda sztuka, ale również rytuały ujawniają się jako dawne eksperymenty, które przez powtórzenia i modyfikacje zostały precyzyjnie wypolerowane i uzyskały funkcjonalny kształt. Eksperymenty, mające na celu poszukiwanie podstaw ludzkiego

związku z wszechświatem i metafizyką czy bóstwem, musiały także być w swoim działaniu performatywnym sprawdzane, aż ustabilizowały się w najbardziej komunikatywnej postaci. Dotyczy to również teatru średniowiecznego, widowisk pasyjnych, typizowanych postaci i metod komedii dell'arte, artystów teatru ludowego czy amatorskich lalkarzy.

Artyści Handa Gote uznają je nie za stare i słusznie zapomniane etapy kultury teatralnej i, ogólnie, materialnej (tak samo jak, na przykład, dawne kamery analogowe czy kasety magnetofonowe lub starsze typy reprezentacji), lecz za język, który do dziś komunikuje, przekazuje i informuje, a przede wszystkim – ponownie oferuje nieoczekiwaną siłę w swej zapomnianej poetyce, wprawdzie starszej, ale zdecydowanie nie martwej. Wykorzystanie tych metod w dzisiejszym teatrze wprowadza zakłócenie. Nie jest łatwo uruchomić zapomniane estetyki tak, aby okazały się wciąż produktywne i aby poprzez swą obecność obnażyły pustkę czy efemeryczność współczesnego teatru. Stare estetyki są sprawdzone, zawierają jasne zasady porozumiewania się z publicznością, co bynajmniej nie oznacza kokietowania odbiorców. Podobnie jak teatr *nō*, który swój język szlifuje od wieków, także europejskie ludowe wzorce i zasady zostały znakomicie wypróbowane w praktyce. Rytuały kościelne i pogańskie, dzięki jasnej dramaturgicznej strukturze, potrafiły zaktualizować nie tylko nasze powiązanie z symboliką, archetypami, ale także określić rolę jednostki i społeczeństwa, przedmiotów i innych żywych stworzeń, a wszystko to w trybie „teatralnym". Członkowie grupy Handa Gote postrzegają te przestarzałe i może niezbyt użyteczne działania przede wszystkim poprzez estetykę i metody znaczące dla teatru, za ich pomocą przełamują jednak normy praktyki teatralnej. Również tutaj można mówić o poszukiwaniu pewnej uniwersalności, choć jest to poszukiwanie raczej z perspektywy estetycznej niż psychologicznej. Dla psychologii środki aktorskie zespołu są

zbyt surowe, wyalienowane lub formalne. Przedstawiają powierzchnię komunikatu, którego wnętrze i duszę każdy uczestnik musi wypełnić własną treścią. W psychologii mowa jest o jednostkach, tutaj zaś dotykamy wielu zasad kolektywnych, przede wszystkim na poziomie twórczości, ale również wykonania.

Na obszarach teatralnych, które poza Handa Gote eksplorują pokrewne im zespoły – brytyjski Forced Entertainment, rosyjski Akhe, amerykański Goat Island czy niemiecki Showcase Beat Le Mot – przejawia się więc raczej zasada typowa dla zespołów muzycznych, w których wspólna nazwa reprezentuje i sygnuje inwencję oraz wyraz muzyczny wszystkich ich członków. Kształt, który formuje Handa Gote, jest więc organiczny i kolektywnie przedyskutowany. Jest też przygotowany na tyle, że nie wymaga wielu modyfikacji i prób. Inteligencja grupowa i otwartość na zmiany w sytuacji, gdy znamy pewne elementy pracy, umożliwia tworzenie nowych elementów w gotowych już dziełach lub nieustanne rozwijanie i modyfikowanie kształtów performatywnych. Chodzi tu o dawanie członkom zespołu zadań, które do nich nie należą i do których w zwykłej produkcji teatralnej nie zostaliby pod żadnym pozorem dopuszczeni. Scenograf musi tu tańczyć, reżyser światła – występować na scenie, performer i muzyk ma za zadanie przygotowywać scenę, programista ma wpływ na strukturę narracji itp. Ten zwrot ku genialnemu dyletantyzmowi jest u Handa Gote drwiną z aspiracji do doskonałości. Ich język teatralny jest niekiedy jak płaszcz założony na lewą stronę, z odsłoniętymi szwami, wyświechtaną podszewką i kieszeniami pełnymi starych i nowych rzeczy, odpadków i partytur.

Wiele działań poszczególnych członków zespołu bezpośrednio lub pośrednio odnosi się do Handa Gote, do epicentrum, które potrafi absorbować rozmaite środki i metody, aby przekuć je w nową formę sceniczną. W ciągu ostatnich

lat zespół wypróbował kilka podstawowych motywów konstrukcyjnych, które stara się badać za każdym razem z innej strony (realne, fizyczne przeprowadzanie działań, zerowy związek z iluzją teatralną, zerwanie z motywacją psychologiczną, gotowanie na scenie, radykalna transformacja tekstu literackiego i poszukiwanie różnych typów narracji). Język Handa Gote, czy raczej liczne inscenizacje zespołu, charakteryzuje wręcz fetyszystyczny stosunek do starych obiektów, ale także zapomnianych metod, które zespół stara się ożywiać i umieszczać w nowych kontekstach. Jest to swego rodzaju eskapizm, lecz namiętny i (pomimo całej swej ironii, niekiedy ostrego i swobodnego humoru) bardzo konsekwentny, poważny i badawczy.

Można tu wspomnieć o bardziej ulotnych dokonaniach grupy, na przykład o drewnianej chacie postawionej w roku 2015 w ramach Praskiego Quadriennale, która jednak nie była hołdem dla czeskiego trampingu, lecz miejscem akcji performatywnych i spotkań. Miejscem, w którym słuchano płyt trampingowych, rozmawiano, nagrywano utwory złożone z naiwnego muzykowania i rozmów z odwiedzającymi. Ta chata, podobnie zresztą jak *Urban Camping*, przekształcała porządek miejskiej codzienności już przez to, że była budynkiem, który zwykle króluje w okolicach rzek i gór, oferowała refleksję nad czeską kulturą trampingową, ale także wyjście poza wydeptane ścieżki rzeczywistości miejskiej, jak w przypadku Międzynarodówki Sytuacjonistycznej[1], wywrotowe praktyki w postaci gry miejskiej, która wnosi w środowisko chaos, nieład, praktyki heterogeniczne, zamieszanie i spontaniczną czy wręcz anarchistyczną zabawę.

Obecna jest tu też krytyka i drwina z niektórych modnych działań, praktyk i stylistyk teatralnych i performatywnych, zwłaszcza przy założeniu, że traktują one same siebie ze śmiertelną powagą i że siłą napędową jest dla nich absolutne zaangażowanie, oddanie się „wyższemu tematowi i prawdzie”.

# 6.

Po długim okresie zainteresowania starociami, jedna z nowszych inscenizacji Handa Gote, *Eleusis* (2016), jest postinternetowym pastiszem przepełnionym technologią. Jeśli ktoś rzeczywiście bada nowy język teatralny, to właśnie członkowie zespołu Handa Gote, którzy dla każdego kolejnego projektu redefiniują własne uniwersum teatralne. Po okresie swoistej archeologii teatralnej *Eleusis* przyniosła całkowicie odmienny kod komunikacyjny: bombardowanie widzów zdeformowanymi obrazami cyfrowymi w postaci zawrotnego lotu przez rozmaite klipy i wideo, jak na imprezie przy YouTube. Dzieło to przynależy do obszaru hipertechnologicznego teatru muzycznego i oscyluje między autoironicznym wykorzystaniem technologii a użyciem jej dla fikcji osnutej wokół tematu misteriów eleuzyjskich. Nadmiar obiektów scenicznych zastąpiony tu został szerokim zbiorem fragmentów filmowych czy wideo różnego rodzaju – od dokumentalnej wycieczki po Grecji aż po cyfrowe, ezoteryczne symulacje mitycznych światów. Być może nie chodzi o całkiem nową drogę zespołu, lecz o powrót do progresywnych technologicznie początków, ponieważ *Pomsta* (*Die Rache*) i *Johan doktor Faust* to kolejne, wręcz archeologiczne zanurzenie się w sferach kanonu gatunku, zapomnianych środków wyrazu i teatru lalek.

Stosunek zespołu do lalek, obiektów scenicznych czy elementów wizualnych można ogólnie opisać nie tyle jako relację służącą tworzeniu metafor scenicznych, ile raczej jako wyjście obiektów i procesów poza ich pierwotne funkcje i zadania, rozszerzenie ich możliwego pola znaczeniowego czy jako akt agresji prowadzący do ich zniszczenia – spalenia lub rozpuszczenia, na przykład, przez cyfrowy kwas. Bardziej niż o metaforyczny proces, w którym przedmioty uzyskują cechy żywych istot (co nie dotyczy pracy lalkarskiej) i przedstawiają coś radykalnie odmiennego, chodzi tu o bezpośrednią

postawę, która prowadzi do uniezwyklenia, a nie do czarowania czy magii. Konew wciąż jest konwią, tyle że zaczyna funkcjonować w innym kontekście, według zasad nadrzeczywistości, ale także alchemicznego postrzegania świata, w którym zderzają się obiekty i czynności, zwykle niemające ze sobą nic wspólnego. Napięcie między nimi ma nie tylko komiczny i przypadkowy charakter, ale pokazuje, że to, co może wydawać się zwichrowaną przyjaźnią nowych sąsiadów, jest w zasadzie demonstracją mrocznego i tajemniczego porządku świata, w którym również obiekty i działania mogą współistnieć i nawzajem pobudzać nowe pola znaczeniowe. Być może jest to spuścizna surrealizmu, być może wiąże się z magiczną naturą operacji, w której z połączenia różnych składników powstaje nowy byt, zlepek – jego połączenia są wyczuwalne, lecz mimo irytacji wywołanej przez to wymuszone sąsiedztwo, jego życie jest zaskakująco dynamiczne.

W ramach (już piętnastoletniej) aktywności w obszarze sztuk performatywnych artyści Handa Gote dotknęli wielu stylistyk – teatru lalek, tańca współczesnego, teatru technologicznego, rytualnego, dokumentalnego, muzycznego itd. Chodzi im o rozszerzenie przestrzeni teatralnej na inne obszary: dźwiękowe, plastyczne i społeczne – sam teatr, choć można w nim pokazać cały świat wraz z jego historią, byłby zbyt ograniczoną formą, bo niektóre osiągnięcia trzeba wypróbowywać gdzie indziej i w inny sposób, a dopiero potem przywrócić je scenie.

Rozumienie performatywności w przypadku Handa Gote jest szersze niż u innych twórców. Dlatego też ich efemeryczne poczynania, na przykład freestylowe i niekoniecznie improwizowane przedstawienia, takie jak *Kdož sú boží bojovníci* (2016) i *Šibřinky* (2018), realizujące określony z góry scenariusz i schemat bez przygotowania w postaci prób, są tak ryzykowne i tak atrakcyjne w zderzeniu przypadkowych sytuacji. Te grubo ciosane formy

teatralne z dużą obsadą są swego rodzaju nowożytnym potlaczem, powrotem do pierwotnej wymiany w postaci wydarzeń performatywnych. Są miejscem wymiany pomysłów, doświadczeń, umiejętności, wyobraźni, przedmiotów i nawiązywania spontanicznych więzi z widzami. Handa Gote zaprosili wielu gości z praskich scen muzycznych, teatralnych, tanecznych, aby wspólnie dzielić się swoimi światami pod jednym dachem. Mówiąc prosto: podczas gdy awangarda zajmuje zwykle pozycje wojowniczego wykluczenia, radykalnej krytyki, stosowania się do ograniczeń i manifestów, Handa Gote oferuje niehierarchiczne podejście retrogardy, podejście demokratyczne i egalitarne, które jednak nie wyklucza ostrej krytyki dzisiejszego świata.

Tłumaczenie: Joanna Derdowska

This report was written at the Academy of Performing Arts in Prague as part of the project „Performance DNA” with the support of the Institutional Endowment for the Long Term Conceptual Development of Research Institutes, as provided by the Ministry of Education, Youth and Sports of the Czech Republic in the year 2018.

## Autor/ka

Lukáš Jiřička

Lukáš Jiřička (lukas.jiricka@damu.cz) – dramaturg teatralny, reżyser projektów radioartowych, twórca instalacji galeryjnych i filmów oraz publicysta („A2”, „HIS Voice”, „Respekt”, „Hospodářské noviny”, „Glissando”, „Didaskalia”). Studiował komparatystykę na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Karola w Pradze oraz dramaturgię na Wydziale Teatralnym Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze, gdzie obronił także doktorat. W ramach studiów odbył staże w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, gdzie był asystentem Krystiana Lupy, oraz w Instytucie Teatrologii Stosowanej w Giessen, gdzie studiował u Heinera Goebbelsa. Jest jednym z dramaturgów festiwalu „innej”

muzyki Stimul w Pradze. Pracuje jako redaktor i tłumacz z języka polskiego. Jest autorem książek *Identita v době otřesu. Skici o současném polském divadle* (2010) i *Zdobywcy scen akustycznych* (2018). Współpracował z takimi reżyserami jak Andreas Ammer, Edit Kaldor, Petra Tejnorová, Matyáš Dlab i Magda Stojowska, z duetem choreograficznym VerTeDance czy z grupą 420PEOPLE. Nad kompozycjami radiowymi – przeważnie dla Czeskiego Radia – współpracował z takimi kompozytorami jak Jacek Sienkiewicz, Robert Piotrowicz, Paul Wirkus czy z reżyserem Tomášem Procházką. Kręci filmy eksperymentalne z Martinem Ježkem (*Jak se dělá počasí*, *Hra na ohradu*<) i z Petrem Šprinclem (*Morava, krásná zem*). Wykłada na Wydziale Filmowym i Telewizyjnym oraz na Wydziale Teatralnym Akademii Sztuk Scenicznych w Pradze. Jest dramaturgiem platformy performatywnej Terén w Brnie. Numer ORCID: 0000-0001-5811-6637.

## Przypisy

1. Więcej o tych praktykach miejskich w postaci przechadzek, gier lub prowokacyjnych działań francuskiego filozofa, anarchisty i jego przyjaciół – zob. np.: Wark, 2013; *Przewodnik dla dryfujących*, 2015; Pospiszyl, 2005.

## Bibliografia


Bogatyrev, Petr, *Lidové divadlo české a slovenské*, F. Borový, Praha 1940.

Bourriaud, Nicolas, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, przeł. J. Herman, Lukas and Sternberg, New York 2002.

Bourriaud, Nicolas, *The Exform*, przeł. E. Butler, Verso, London 2016.

Burian, Emil František, *Pojďte lidé na divadla s železnýma kladivama!*, Českomoravský kompas, Praha 1940.

Foucault, Michel, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, słowem wstępnym opatrzył J. Topolski, PIW, Warszawa 1977.

Kittler, Friedrich, *Gramofon Film Typewriter*, Karolinum Press, Praha 2018.

Pospiszyl, Tomáš, *Srovnávací studie*, Agite/Frau, Praha 2005.

*Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, red. M. Kwaterko, P. Krzaczkowski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

Wark, Mc Kenzie, *The Spectacle of Disintegration,* seria "Situationist Passages out of the Twentieth Century", Verso, London 2013.

**Źródło:**
*https://didaskalia.pl/artykul/pionierzy-retrogardy-zespol-handa-gote-i-jego-droga-tam-i-z-powrotem*