didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 177**
Data wydania: październik 2023
DOI: 10.34762/4yxg-jh75
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/teatralne-rekonstrukcje-jakuba-skrzywanka

/ TEATR I HISTORIA

Teatralne rekonstrukcje Jakuba Skrzywanka

Justyna Kowal | Uniwersytet Wrocławski

Jakub Skrzywanek's Theatrical Reenactments

The main purpose of the article is to examine the reconstruction method as one of the most important features of Jakub Skrzywanek's theatrical language. His own model of reconstruction of reality, placed against the background of Rebecca Schneider's theory of reenactment, appears to be a tool for social intervention. An analysis of Skrzywanek's performances that use reconstruction (*Immoral Stories* [*Opowieści niemoralne*], *Spartacus. Love in the Time of Plague* [*Spartakus. Miłość w czasach zarazy*] and *Midsummer Night's Dream* directed with Justyna Sobczyk) confirms the thesis of the political nature of reenactment, and shows the evolution of the reconstruction method as well as the various strategies of reality replication employed by the director. The article also attempts to find common features and to chart a certain poetics of reconstruction. This consists of the use of archival documents in the performance, collaboration with groups of experts and specialists, exposing the corporeality of the archives, affective influence, Brecht's V-effect and framing stage action with media and text indicators. The method of reconstruction, additionally equipped with a strong exposure of metatheatricality and the entanglement of theatre in media negotiations, finds its most perfect development in Skrzywanek's latest premiere, *Crime and Punishment. Due to the crimes of the Russians that we cannot understand* [*Zbrodnia i kara. Z powodu zbrodni Rosjan, których nie potrafimy zrozumieć*].

Keywords: reenactment; theatrical reconstruction; theatre of the real; theatre for social justice; corporeality of the archives

Reenactment – rekonstrukcja

W *Pozostaje performans*, pracy fundamentalnej dla teorii performatywnego powtórzenia, Rebecca Schneider nabudowuje swoją definicję idei *reenactment* na zastanej i potocznej semantyce:

> Jak podaje English Oxford Dictionary, „odtwarzać" (*to reenact*) to „reprodukować, tworzyć ponownie czy też czynić ponownie". Poza tym czasownikiem wymienia jedynie „towarzystwa odtwarzające" (*reenactment societes*), krótko je opisując, jako „grupy, których członkowie odtwarzają wydarzenia (często bitwy) z określonych epok historycznych w replikach strojów i używając replik broni". […] Jak wyraźnie pokazuje definicja w *OED*, termin „odtworzenie" nadal kojarzy nam się głównie z działaniami towarzystw historycznych (2020, s. 68-69).

Językowy casus przywołany przez Schneider pokazuje, że w polskiej nomenklaturze najbliższym odpowiednikiem *reenactment* jest „rekonstrukcja": termin niesie ze sobą podobne zabarwienie znaczeniowe, wszak mówiąc o „grupie rekonstrukcyjnej", każdy użytkownik języka ma na myśli pasjonatów historii, odtwarzających z zaangażowaniem wydarzenia z przeszłości (ze szczególnym uwzględnieniem bitew, podobnie jak w przypadku *reenactment*).

Pojęcie rekonstrukcji z nową siłą wkroczyło w polski dyskurs teatralny za sprawą spektakli Jakuba Skrzywanka, który z teatralnego odtworzenia rzeczywistości uczynił jedno z najważniejszych narzędzi społecznej interwencji. Proponuję zatem, wychodząc od idei *reenactment* Schneider,

przyjrzeć się celom podjęcia teatralnej rekonstrukcji, jej strukturze i cechom konstytutywnym, a także różnorodnym strategiom i narzędziom, które Skrzywanek obierał w swoich „rekonstrukcyjnych" spektaklach. Najnowsze przedstawienie reżysera, *Zbrodnia i kara. Z powodu zbrodni Rosjan, których nie potrafimy zrozumieć* (premiera: 16 czerwca 2023, koprodukcja: Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego i Teatr Polski w Podziemiu), będące rekonstrukcją wielopoziomową, momentami rekonstrukcją rekonstrukcji i rekonstrukcją symulacji, jest dla mnie punktem dojścia w śledzeniu strategii teatralnego powtórzenia. Podkreślam, że jest to stan obecny; trudno odmówić trzydziestojednoletniemu twórcy dalszych innowacji i udoskonalania tej metody lub nawet całkowitego jej porzucenia. Nie przypisuję też Skrzywankowi kategorycznej, programowej antyliterackości, ale celowo pomijam jego oparte na literaturze lub wyraźniej inspirowane literaturą spektakle (na przykład opolskiego *Gargantuę i Pantagruela* i poznańskiego *Kordiana*). Jak sam przyznał: „Literatura sama w sobie mało mnie ciekawi. Bardziej ciekawi mnie rzeczywistość, która mnie otacza. To współczesność mnie nakręca" (*Teatr nowej widzialności…*, 2023).

Wracając do koncepcji Schneider: z punktu widzenia teatralnej rekonstrukcji istota *reenactment* zasadza się na dwóch podstawowych czynnikach. Pierwszym z nich jest relacja czasowa pomiędzy *enactment* (rozumianym jako „akt kreacji") i cytującą identyfikacją powtórzenia. *Reenactment*, w przeciwieństwie do innych określeń na podwojenie (imitacja, mimesis, przywłaszczenie i tym podobne) jako jedyne zawiera wyraźny aspekt czasowy, rozróżnia przeszłość i teraźniejszość, „kiedyś/wcześniej" i „teraz" (2020, s. 69). Drugą podstawą jest idea ucieleśnienia archiwum, powrót przeszłości w ciałach performerów, rozumianych jako „biologiczne maszyny do transmisji afektów", co nakazuje „fizyczne działania traktować jako narzędzia poznania" (tamże, s. 88). Z wielotorowej narracji badaczki można

wyłuskać kilka funkcji *reenactment*; najbardziej oczywistą, mocno akcentowaną w analizach rekonstrukcji bitew wojny secesyjnej, postrzeganej jako amerykański mit fundacyjny, nazwałabym funkcją konserwatywno-nostalgiczną. Rekonstruktorzy, pytani przez Schneider o cel swoich działań, często podkreślali perwersyjną chęć odbycia podróży w czasie, wiernego odtworzenia tego, jak było, by „utrzymać przeszłość przy życiu" (tamże, s. 31). Rekonstrukcja staje się w tym przypadku formą pamięci, praktyką kommemoratywną i swego rodzaju rytualnym powtórzeniem gestów przodków. Inne oblicze *reenactment* objawia się w przypadku sfunkcjonalizowania go jako przepracowania traumy z przeszłości. Schneider, powołując się na *Przypomnienie, powtarzanie i przepracowanie* Freuda, zauważa, że w myśli psychoanalitycznej teorii traumy

> to, co się wydarzyło, może jednocześnie znajdować się przed nami i za nami – w przeszłości, kiedy coś nas ominęło, zostało zapomniane bądź nie w pełni zobaczone, a także w przyszłości, kiedy to coś może się (ponownie) pojawić podczas (powtórnego) spotkania, (powtórnego) odkrycia, (powtórnej) relacji i/lub odtworzenia, doświadczone jedynie dlatego po raz pierwszy, że jest doświadczone po raz drugi (tamże, s. 53-54).

Trzecia funkcja *reenactment* odnosi się do jego wywrotowego i krytycznego charakteru, do tego, co Dorota Sajewska nazywała „profanacją archiwum", „rodzajem działania teoriopoznawczego, poddającego refleksji media, strategie i praktyki pamięci" (Sajewska, 2017), a sama Schneider określała mianem „przebieranki czasu". Powtórzenie staje się formą negocjacji pomiędzy „wtedy" i „teraz", zawiera także perspektywę troski o przyszłość, nosi w sobie potencjał stania się narzędziem społecznej interwencji:

> Czy przebieranka czasu może być politycznie skuteczna? Akt obrotu, odwracania się, zbaczania z linearnego szlaku nie musi być „jedynie" wyrazem nostalgii jako melancholijnego rozpamiętywania utraty w obliczu braku możliwości powrotu. Zwrot ku przeszłości jako gestyczna, afektywna podróż przez jej możliwe alternatywne przyszłości – innymi słowy, przeskok ducha – ma cel polityczny, ponieważ pozwala przyjrzeć się krytycznie przyszłości, oderwanej od kapitalistycznych narracji o rozwoju w czasie i świeckiej wiary w ściśle alternatywny postęp (2020, s. 359).

Funkcja, nazwijmy ją „interwencyjną", jasno przeciwstawia się funkcji konserwatywno-nostalgicznej. Przypisuję ją teatralnym rekonstrukcjom Skrzywanka, z wyłączeniem spektaklu *Śmierć Jana Pawła II*; poznańską rekonstrukcję procesu umierania papieża Polaka ulokowałabym bliżej funkcji drugiej, czyli przepracowania zbiorowej traumy (dlatego poświęcę spektaklowi najmniej miejsca). Sam Skrzywanek przyznawał, że jego celem było hasło „sprawdzam", skonfrontowanie widowni z obrazem „papieża w pampersie", czysto fizjologicznego procesu umierania ciała, a więc unaocznienie tego, co zostało „nie w pełni zobaczone". Fakt, że przepracowanie wymierzone w polską zbiorowość zaistniało i zadziałało, potwierdza „zewnętrzna" recepcja spektaklu – na zagranicznych festiwalach często bywa odczytywany jako gloryfikacja cierpienia postaci Jana Pawła II (*Teatr…*, 2023).

Warto odnotować jeszcze jedną istotną kwestię, zestawiając rekonstrukcję Skrzywanka i ideę *reenactment* Schneider, mianowicie – niewielki dystans czasowy. Reżyser ucieleśnia archiwa, ale wydarzenia, które rekonstruuje w swoich spektaklach, mieszczą się w obrębie pamięci komunikacyjnej lub, mówiąc wprost, są elementem-exemplum zupełnie aktualnego problemu

społecznego. Stąd bliskość rekonstrukcji Skrzywanka (nawiązującej do tradycji faktomontażu, reportażu scenicznego i teatru dokumentalnego) i hamletowskiej „streszczonej kroniki czasów", a także teatru zaangażowanego spod znaku *Zeittheater*. Rekonstrukcja mieści się w ramach idei, którą Carol Martin nazywała „teatrem rzeczywistości" (w moim przekonaniu termin „rzeczywistość" jest bardziej uniwersalny i nieco niweluje problem dystansu czasowego, pobrzmiewającego w dyskursie Schneider w haśle „historia"). W rozumieniu badaczki jest to teatr, który chce „dostać się do «prawdziwej istoty rzeczy», pragnie reprezentować rzeczywistość, by stać się częścią obiegu myśli i namysłu nad naszym osobistym, społecznym i politycznym życiem" (Martin, 2019). Rekonstrukcja wydaje się odpowiadać tym założeniom: podjęta „teraz" jest unaocznieniem frazy: „Co innego wiedzieć, a co innego zobaczyć"[1]. Teatrowi społecznie zaangażowanemu niejednokrotnie zarzucano uprawianie taniej publicystyki i żerowanie na sensacjach dnia; dla Skrzywanka metoda rekonstrukcji jest formą etycznego wchodzenia w relacje z rzeczywistością:

> Chciałbym żyć w innych czasach, w innym świecie i móc robić teatr o czymś innym. Ale nie umiem. […]. Każdy, kto mnie zna, kto śledzi moją działalność nie tylko teatralną, ale też aktywistyczną wie, że ja już tak mam i muszę mówić o tym, co w danym momencie jest dla mnie najważniejsze.
> Spotykam się z opiniami, że używam tych tematów, bo są głośne. Jeśli ktoś chce tak uważać, jego sprawa, ale prawda jest taka, że ja po prostu nie umiem zajmować niczym innym (*Jakub Skrzywanek: „Zbrodnia i kara"…*, 2023).

Wstępne rozpoznanie

Na początek: próba zarysu dochodzenia do metody rekonstrukcji. Ogniwo pierwsze – reżyserski debiut. Jakub Skrzywanek debiutował w miejscu szczególnym, słynącym z otwartości na język krytyczny – w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Spektakl *Cynkowi chłopcy* (premiera: 22 stycznia 2016 roku) według reportażu Swietłany Aleksijewicz – która kilka miesięcy wcześniej otrzymała Literacką Nagrodę Nobla – miał w sobie pewien rekonstrukcyjny potencjał. Każdorazowo poprzedzony był kilkunastominutową projekcją filmową w teatralnym foyer, odsyłającą do historycznego kontekstu wojny w Afganistanie, kompilacją materiałów wideo, fotografii i danych statystycznych. Rozmowy przeprowadzone przez Aleksijewicz są przecież zapisem relacji bezpośrednich uczestników wydarzeń; gdyby nie rama literackiego reportażu, będąca swego rodzaju buforem między nagim świadectwem a teatrem, mógłby powstać spektakl typu *verbatim*. Zamiast rekonstrukcyjnej dosłowności Skrzywanek obrał jednak zupełnie inną strategię, podkreślającą widowiskowy nawias. *Cynkowi chłopcy* zostali wtłoczeni w ramę groteskowej konwencji Festiwalu Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu. Makabryczne relacje afgańców, wiadro wypełnione sztuczną krwią i cynkowe trumny mieszały się z układami choreograficznymi, konferansjerką i brawurowym wykonaniem żołnierskich pieśni.

Ogniwo drugie – debiut dramatyczny. W 2019 roku w styczniowym numerze „Dialogu" zatytułowanym *Teatr i rzeczywistość* ukazał się dramat Skrzywanka *Pogrom alfonsów, Warszawa 1905*. „Scenariusz «rekonstrukcji»", oparty na doniesieniach prasowych o linczu dokonanym na żydowskim środowisku sutenerów i prostytutek, w jakiś sposób zapowiada przywiązanie do rzeczywistości (przeszłości i teraźniejszości), a jednocześnie

pokazuje igranie z teatralną formą, w którą rzeczywistość jest ubrana – w tym przypadku, na poziomie tekstowym, jest to znana wszystkim nauczycielom konwencja scenariusza lekcji. W rozmowie z Justyną Jaworską Skrzywanek przypisywał temu zabiegowi efekt obcości: „to świetny język, właśnie dlatego, że tak kompletnie nie przystaje do treści" (*Znajdź i porównaj…*, 2019).

Rekonstrukcyjny *know-how*

W swoich wypowiedziach Skrzywanek nazywa metodę rekonstrukcji sposobem na ustanowienie „stanów faktycznych", remedium na nieustanne spory narracyjne, które są naturalnym elementem przestrzeni publicznej i medialnej: „Tworzę te rekonstrukcje, bo dziś szalenie ciekawe wydaje mi się na poziomie filozoficznym, ontologicznym samo poszukiwanie prawdy, jej pokazywanie i kontekstualizowanie" (*Teatr…*, 2023). Metoda rekonstruowania rzeczywistości i wytwarzania iluzji referencyjnej ma swoje warianty: reżyser wykorzystuje w tym celu różne narzędzia, manewruje pomiędzy realizmem i dosłownością a metaforą i skrótem. Pomimo wariantywności metoda ma swoją poetykę, dotyczącą etycznego procesu tworzenia scenariusza, pracy w zespole, zaprojektowanego spotkania z widzem i teatralnej formy.

1. Ucieleśnienie archiwum – źródła

Według Schneider proces ucieleśniania archiwum rozpoczyna się już na poziomie gromadzenia materiałów: samo „badanie dokumentów w bibliotece" angażuje ciało, to „materialny akt zdobywania, materialne akty czytania, pisania i uczenia się" (2020, s. 219). Scenariusze rekonstrukcji Skrzywanka oparte są przecież na „dokumentach", „zapisach", „dowodach",

którym intuicyjnie przypisuje się wysoki status wiarygodności. Centralna, rekonstrukcyjna część spektaklu *Opowieści niemoralne* (Teatr Powszechny w Warszawie, premiera: 25 września 2021, scenariusz napisany z Weroniką Murek) zatytułowana *Bestia*, oparta jest na dokumentach, których status ontologiczny jest niepodważalny, także na realnym poziomie prawnym – to transkrypcja rozprawy sądowej *Stan Kalifornia vs. Roman Raymond Polański* z marca 1977 roku. W przypadku spektaklu *Spartakus. Miłość w czasach zarazy* (Teatr Współczesny w Szczecinie, premiera: 13 maja 2022) rolę podstawowego archiwum pełnił reportaż, który sam w sobie jest wynikiem zbierania i kategoryzowania faktów, pewnego poszukiwania prawdy, interpretacją stojącą pomiędzy rzeczywistością a rekonstrukcją. W opublikowanym w 2020 roku tekście *Miłość w czasach zarazy* Janusz Schwertner opisał historię nastoletniego, transpłciowego Wiktora oraz przerażające realia polskiego systemu psychiatrii dziecięcej, zatrważające warunki w placówkach, codzienność warszawskiego szpitala przy ul. Żwirki i Wigury oraz oddziału w Józefowie pod Warszawą, terror i zobojętnienie, jakich ofiarami są pacjenci i ich rodzice[2]. Inspiracją dla scen *Snu nocy letniej* (Teatr Współczesny w Szczecinie, premiera: 25 lutego 2023, spektakl wyreżyserowany wraz z Justyną Sobczyk) wykorzystujących metodę rekonstrukcji był facebookowy post Anny Alboth. Aktywistka dzieli się w nim przemyśleniami na temat podróży do Brukseli ze swoim niepełnosprawnym bratem Kubą. Celem była wizyta u seksworkerki – w Polsce potrzeby seksualne osób z niepełnosprawnościami są tematem tabu. Krótka wypowiedź na portalu społecznościowym nie jest jednak rozbudowanym archiwum, na podstawie którego można ustalić jakikolwiek stan faktyczny. Dlatego Skrzywanek i Sobczyk właściwie nie rekonstruują, a konstruują potencjalny przebieg wizyty Brata (Roman Słonina) u seksworkerki. Mamy więc do czynienia z pograniczem, przestrzenią pomiędzy *enactment* a

reenactment, z rekonstrukcją, którą określiłabym mianem „spekulatywnej” (do czego jeszcze powrócę).

2. Proces rekonstrukcji – grono eksperckie i specjaliści

W wywiadzie opublikowanym w „Dwutygodniku” Skrzywanek opisywał swoje podejście do procesu, który kompromituje wizerunek genialnego artysty, gotowego w każdej chwili „usiąść za biurkiem i napisać historię konkretnej grupy, polegając tylko na swojej wyobraźni” (*Dramaturgia doświadczenia*, 2022). „My, twórcy, musimy uważnie słuchać rzeczywistości, żeby móc o niej opowiadać. […] Pierwszym gronem eksperckim, z którym obecnie pracuję, są zwykle ludzie, o których chcę opowiadać. Zapraszam ich do współpracy, ponieważ uważam, że scena jest przestrzenią reprezentacji” (tamże). Z jednej strony mamy do czynienia z teatrem-medium poszerzania społecznej widzialności (w myśl zasady „Nic o nas bez nas”). Tak działo się w pracy nad *Snem nocy letniej* i *Spartakusem* (pełnoprawnymi współtwórcami scenariusza są osoby z niepełnosprawnościami i ich rodziny, osoby zajmujące się asystenturą seksualną, pacjenci dziecięcych szpitali psychiatrycznych i ich rodzice, członkowie stowarzyszenia Lambda Szczecin). Z drugiej strony: podstawami rekonstruowania rzeczywistości są precyzja, rzetelność i uczciwość. O wspomagających proces specjalistach reżyser mówił: „To są ludzie, bez których nie potrafię zrozumieć, opracować istotnych dla mnie momentów spektakli. Jeśli chcę opowiadać na scenie o jakichś fragmentach rzeczywistości, muszę się do tego świetnie przygotować” (*Dramaturgia doświadczenia*, 2022). Po trzecie: bywa, że jeszcze inni specjaliści stoją na straży dobrostanu zespołu. Do pracy nad *Opowieściami niemoralnymi* Skrzywanek i Murek zaprosili – chyba po raz pierwszy w historii polskiego teatru – konsultantki scen intymnych: Jewgienię Aleksandrowę i Agnieszkę Róż. Rekonstrukcja rzeczywistej przemocy seksualnej domagała się troski o

poczucie bezpieczeństwa i komfort pracy wszystkich uczestników procesu twórczego.

3. Ciało, opresja, afekt i *trigger warning*

Rekonstrukcja jest formą ucieleśnienia archiwum; według Schneider *reenactment* stawia w pozycji uprzywilejowanej przeciwieństwo dokumentu, to, co bezładne i „znikające na żywo" – gesty i działania podjęte przez ludzkie ciało. Afekt[3], postrzegany jako wynik negocjacji, ulokowany pomiędzy ciałami aktorów i widzów cechuje się tym, co Schneider, za Sarą Ahmed, określała mianem „lepkości" (2020, s. 82). Można postawić tezę, że centralnym tematem rekonstrukcji w spektaklach Skrzywanka jest ciało poddane fizycznej opresji, co automatycznie programuje ową lepkość. Przemoc wobec „biologicznej maszyny do transmisji afektu" wzmocniona świadomością czyjegoś realnego doświadczenia intensywnie oddziałuje na ciało widza i wywołuje silne reakcje afektywne[4]. Teatr oparty na performatywnym powtórzeniu wydaje się idealnym narzędziem projektowania lepkości – Ahmed, pisząc o perfomatywności obrzydzenia, wskazywała na rolę strefy kontaktu w przyklejaniu się afektu. Nie opiera się ona wyłącznie na dosłownej styczności powierzchni skóry, ale także na „ryzykownej bliskości" (Ahmed, 2014, s. 177), która powoduje, że podmiot chce się zdystansować, odsunąć. Ryzykowna bliskość ciał performerów i obserwatorów wpisana w przebieg teatralnej rekonstrukcji to niejako „doświadczenie na własnej skórze", stąd troska o dobrostan widza i przygotowanie go na to spotkanie. Strategia *trigger warning*, choć często postrzegana przez krytyków jako element sensacyjnej promocji marketingowej, towarzyszy wszystkim rekonstrukcyjnym spektaklom Skrzywanka.

Na poparcie tezy o ciele w opresji jako osi rekonstrukcji: *Śmierć Jana Pawła*

II pokazuje rozdźwięk pomiędzy realnym a „fantomowym ciałem króla” – człowiek podlega fizjologii śmierci, ślini się, ma trudności z podstawowymi czynnościami, ale głowa Kościoła musi do końca wypełniać swoje obowiązki[5]. Odtworzenie cielesnej relacji opresji to także clou *Bestii*. Rekonstrukcja, jako część tryptyku inspirowanego filmami Waleriana Borowczyka, podbudowana jest dodatkowo głęboką refleksją nad kulturowymi sposobami przedstawiania przemocy seksualnej, odczarowaniu pseudoromantycznych „pięknych scen gwałtu”; dominujący mężczyzna daje się porwać „szałowi namiętności”, któremu kobiece ciało musi się podporządkować. *Sen nocy letniej*, pomijając wątek postu Alboth, uprzedmiotawia i dowartościowuje ciało nienormatywne w przestrzeni teatru – aktorzy z niepełnosprawnościami nie tyle „są widzialni”, ile właściwie przejmują panowanie nad przebiegiem widowiska i jako armia Puków krzyżują plany Strażników Moralności. W *Spartakusie* uderza realny system fizycznych kar i stygmatyzacji: ciała pacjentów poddawane są nieustannej psychosomatycznej musztrze – od porannych ćwiczeń rozpoczynających dzień na oddziale, po konieczność założenia piżamki, przełamania wstydu i rozebrania się pod prysznicem, który nie ma nawet zasłonki. Druga odsłona cielesnej opresji dotyczy płciowej identyfikacji ciała, fizyczności i *gender*. Główny bohater, Wiktor, jest osobą transpłciową – rekonstrukcja jego fizyczności na poziomie dosłownym była więc niemożliwa (kolejny problem do dyskusji dotyczący fizycznych preferencji polskiego systemu kształcenia aktorów i aktorek). Rolę Wiktora powierzono uznanej aktorce Teatru Współczesnego, Annie Januszewskiej. Rekonstruowanie, także w scenach nagości, transpłciowego ciała młodego chłopca przez ciało dojrzałej kobiety tematyzuje i odzwierciedla tę nieprzystawalność.

4. Efekt obcości

Obserwowanie na scenie działań oraz mechanizmów znanych z

rzeczywistości uprawnia i mobilizuje widza do ich oceny, logicznej analizy odseparowanej od afektu, lub raczej wobec afektu komplementarnej. Teatralna rekonstrukcja staje się narzędziem odświeżenia konceptualizacji relacji intelekt-afekt: nie jest ideologicznie przezroczysta, mimo to idea przedstawienia stanu faktycznego, tego „jak jest", wywołuje potrzebę odwołania się do najbardziej uniwersalnych etycznych zasad, jednoznaczne zakwalifikowanie działania jako „dobro" lub „zło". To Brechtowskie krytyczno-analityczne spojrzenie uruchamia się automatycznie w *Spartakusie* – zdroworozsądkowa obserwacja nakazuje współczuć pacjentom. Personel medyczny trzyma się procedur i wykorzystuje narzędzia, w jakie został wyposażony; nie zezwala na wejście rodziców na oddział, każe grzecznie zjeść śniadanko, przerzuca pacjentów z placówki do placówki. Kiedy ojciec jednego z chłopców chce porozmawiać z lekarzem i pyta, kiedy ten będzie obecny, słyszy, że „później", ale „później" oznacza „jakoś w tym tygodniu". Widz, odwołujący się do swoich doświadczeń z kontekstu społecznego i znajomości funkcjonowania polskiej ochrony zdrowia, widzi „zło", ale wzbrania się przed wydaniem ostatecznego wyroku na jednostki. Poszukiwanie źródła zła odsyła do odhumanizowanego pojęcia „systemu", to system jest winny. Za deficyt lekarzy specjalistów, przemęczenie personelu, stan budynków odpowiedzialny regulowany przez politykę jest system.

5. Media i multimedia – wskaźnik i zaprzeczenie

Każdemu rekonstrukcyjnemu spektaklowi Skrzywanka towarzyszy ekran; wyświetlane są na nim fotografie, materiały wideo i przede wszystkim – dużo tekstu. Nagrania wywiadów z poznaniakami (reprezentującymi różne grupy wiekowe, wyposażonymi w pełen przekrój zasobu pamięci zbiorowej i indywidualnej o postaci Jana Pawła II) rozluźniają strukturę realistycznej rekonstrukcji ostatnich dni papieża; wzbogacają ją o drobne przebłyski

autobiograficznych wspomnień, mikrohistorie ginące w oficjalnych, wielkich narracjach. Wywiadom z matkami pacjentów, których historia została zrekonstruowana w *Spartakusie*, przypisywałabym nie tylko funkcję „uwierzytelniającą". Wprowadzają one pewną polifoniczność komunikatu, oddając głos tym, którzy stali na drugim planie historii, diametralnie zmieniającej ich życie rodzinne. Słynna fotografia młodziutkiej Geimer w basenie (wyświetlana w tle w *Opowieściach niemoralnych*) wykonana przez Polańskiego podczas rekonstruowanego wieczoru i powielana wielokrotnie przez media, zostaje przywrócona swojemu pierwotnemu kontekstowi. Ponownie staje się dowodem w sprawie, nie zaś obrazkiem z dzienników telewizyjnych i pierwszych stron brukowców, śledzących perypetie Polańskiego. W przypadku tekstu towarzyszącego rekonstrukcji – różnorodność jego statusu i funkcji pokazuje, że Skrzywanek nie uzurpuje sobie prawa do tworzenia jedynej, prawdziwej wersji narracji: rekonstrukcje obudowywane są fragmentami aktów prawnych, archiwalnych relacji świadków i uczestników wydarzeń, dokumentami życia społecznego. Tekst jest medium negocjacji: miewa charakter objaśniający i deiktyczny w stosunku do działania scenicznego lub zadaje mu kłam, demaskuje iluzyjny charakter rekonstrukcji – ten aspekt tekstu zostanie doprowadzony do ekstremum w *Zbrodni i karze.*

6. Wielość w jedności i strategie rekonstrukcji – miejsca puste, *Jarzmo* i praktyka spekulatywna

Rekonstrukcja sceny gwałtu Polańskiego (Michał Czachor) na Geimer (Natalia Lange) nie ma w sobie nic z naturalizmu; najwyraźniejszym śladem realności jest początkowy wygląd Czachora – koszula i spodnie z hollywoodzkim sznytem i peruka z charakterystyczną, półdługą fryzurą reżysera. W tle na ekranie wyświetlane jest zdjęcie z lotu ptaka willi Jacka

Nicholsona. Samo scenicznie działanie opiera na estetyce miejsc pustych i niedopowiedzeniu – Czachor najpierw beznamiętnie wydaje Lange polecenia dotyczące pozowania do zdjęć, potem w mechanicznej choreografii manewruje jej ciałem, przekłada je i ustawia w kolejnych pozycjach. Nie ma realistycznych ruchów frykcyjnych, aktorzy zastygają w pozach przemocy, w umownym paraliżu. Nie ma nagości – aktorzy pozostają w sportowych trykotach. Nie ma krzyków czy seksualnej warstwy fonicznej – scena toczy się w ciszy. Tę strategię, opartą na pewnym skrócie, synekdosze, zaprzeczeniu dosłowności określiłabym rekonstrukcją miejsc pustych – bardziej przerażająca i wywołująca afektywny paraliż jest sama sugestywność, właściwie to, czego nie ma.

W *Spartakusie* rekonstrukcja, będąca ekstraktem z tekstu Schwertnera i doświadczeń pacjentów, przebiega realistycznie na poziomie odtworzenia relacji pomiędzy postaciami-aktorami. To precyzyjne *reenactment* działań i relacji międzyludzkich umieszczone zostaje w imaginatywnej, symbolicznej przestrzeni (realistyczne są tylko wszechobecne kraty i metaliczny szczęk zamykanych drzwi i bramek). Scenografia Daniela Rycharskiego funkcjonowała wcześniej jako autonomiczne dzieło sztuki: instalacja *Jarzmo* mówi o „łatwości zamiany cudzego doświadczenia w obiekt estetyczny, oglądany zwykle nie przez tych, których życie i pracę obrazuje” (Rycharski, 2022). Artysta, przywiązany do „prawdy materiału”, do zbudowania ścian oddziału psychiatrii dziecięcej wykorzystał metalowe kojce pozyskane od rolników z mazowieckich i zachodniopomorskich wsi.

> Podłoga została wyłożona słomą, meble i przedmioty medyczne mieszają się z obiektami rolniczymi, takimi jak widły czy wiadra. Kojarząca się z opresją wobec zwierząt obora używana w rolnictwie przemysłowym bliska jest opisom pacjentów oddziałów psychiatrii

> dziecięcej, z którymi zapoznawaliśmy się w trakcie pracy nad spektaklem (Rycharski, 2022).

Zaproszenie do współpracy Rycharskiego było remedium na problem poznawczy, z którym Skrzywanek zmagał się podczas pracy nad *Spartakusem*: widz nie jest stanie uwierzyć w rzeczywistość, bo rzeczywistość przekracza wszelkie wyobrażenia. Zdjęcia, obrazujące wygląd oddziału w Józefowie (przedstawiające pomazane, poobdzierane z farby ściany, brudne materace i zakrwawioną, niedopraną pościel), wyświetlane są przez chwilę w przestrzeni sceny mocnym, szybkim impulsem, uwierzytelniającym sceniczne odbicie rzeczywistości. Realistyczna replika oddziałowej ściany paradoksalnie stałaby się usztucznioną, symboliczną makietą. Stąd pomysł na wykorzystanie *Jarzma*, obnażającego estetyzację przemocy i odbieranie podmiotowości bytom ludzkim i nie-ludzkim. Strategia rekonstrukcji w *Spartakusie* jest więc połączeniem realizmu (poziom relacji międzyludzkich) z metaforą (poziom kreacji przestrzeni).

W scenicznym kubiku, zamkniętej, intymnej przestrzeni przytulnego pokoju Brat wraz z Siostrą (Barbara Lewandowska) planują podróż, pakują walizkę, wybierają koszulę, w której mężczyzna spotka się z seksworkerką, rozmawiają o marzeniach i oczekiwaniach. Potem odbywa się spotkanie, pełne zrozumienia, obopólnego komfortu, jasno wyznaczonych granic i czułego dotyku. Wskazywałam wcześniej, że ten rozbudowany scenariusz ludzkich działań i relacji, który Skrzywanek i Sobczyk stworzyli-odtworzyli na podstawie krótkiego postu Alboth, lokuje się gdzieś pomiędzy *enactment* a *reenactment*. Post pełni tutaj funkcję miniarchiwum, niedostarczającego zadowalającej liczby „danych" i szczegółów przebiegu wizyty u seksworkerki. Schneider, zezwalając na obecność „błędów i pominięć" (2020, s. 36) otwiera furtkę dla praktyk spekulatywnych jak narzędzia emancypacji rekonstrukcji;

fikcja staje się tu metodą[6], a ciało jej narzędziem. Potencjalny przebieg wydarzenia z przeszłości, odtworzony na podstawie racjonalnych przesłanek, jest nie tyle możliwy, ile prawdopodobny.

Rekonstrukcja rekonstrukcji, czyli medialny obraz w teatralnej ramie

Na metodę rekonstrukcji w *Zbrodni i karze* składa się większość wymienionych elementów: scenariusz oparty na dokumentach jest wynikiem współpracy ze specjalistami. Spektakl świadomie zastawia na widza – który ogląda to, czego „nie potrafi zrozumieć" i logicznie umotywować – intelektualną i afektywną pułapkę, bombarduje go Brechtowskim efektem obcości. Tworzy opowieść o ciele poddanym przemocy, ciele unicestwionym, ciele sprowadzonym do roli teatralnego i medialnego rekwizytu; rekonstrukcja zyskuje dzięki aktorom Wrocławskiego Teatru Pantomimy, którzy wnoszą nową jakość ucieleśnienia archiwum, budują na scenie choreografię wojny i śmierci. Wykorzystuje obecność wyświetlanego w przestrzeni sceny tekstu, między innymi fragmenty materiałów kolektywu „Slidstvo" dokumentującego rosyjskie zbrodnie wojenne.

Pewnym *novum* w stosunku do poprzednich rekonstrukcji Skrzywanka jest silniejsze wyeksponowanie dwóch aspektów powtórzenia: jego medialności i funkcjonowania w ramach konwencji „jesteśmy w teatrze". Medialność, rozumiana jako jedno z podstawowych składników ludzkiego doświadczenia, jest dla Martin narzędziem i tematem teatru rzeczywistości:

> Podstawowe czynności życia codziennego – życia przeżywanego „na żywo" – stały się w wyniku zapośredniczenia medialnego

> drugorzędne. Teatr rzeczywistości używa mediów na wiele różnych sposobów: jako miernik prawdy, jako wskaźnik stopnia, w jakim życie przeniknęła symulacja, a także jako grot strzały wycelowanej w historię idei, której częścią składową jest dezinformacja i wypaczenie kultury popularnej (nie wyłączając tego, co nazywamy „wiadomościami"). […] Wyszukana i łatwo dostępna technologia promuje zacieranie różnic między tym, co „naprawdę ma miejsce", tym, co „zostało stworzone na użytek aparatu fotograficznego (lub innych mediów)", tym, co „jest symulacją", „wyreżyserowaną ustawką", „przeróbką", a „świadomie stworzoną sztuką". To, co rozumiemy jako „prawdziwą prawdę", jest kontinuum, które zawiera w sobie niezapośredniczenie, naśladownictwo, wyreżyserowanie, rekonstrukcję, a także – od czasu do czasu – symulację (Martin, 2019).

„Silniejsze wyeksponowanie" metateatralności nie oznacza, że w poprzednich spektaklach to komunikacyjne narzędzie nie były wykorzystywane. Najbardziej dobitny przykład: w *Opowieściach niemoralnych* rekonstrukcja gwałtu zostaje wzięta w nawias, pojawia się burzenie teatralnej iluzji (rodem z teatru „pokolenia wieszaka"[7]), kiedy to Czachor na oczach widzów staje się bestią, zakłada jej pastelowe ubrania i mocuje się z wypielęgnowaną peruką à la Polański.

Rekonstrukcje (odmienne w każdej z części: *Prologu*, *Zbrodni* i *Karze*) wprowadzają widza w dysonans poznawczy, wymuszają postawienie pytania: „co właściwie oglądam"? Nałożenie się porządku medialnego i teatralnego krzyżuje percepcje, wywołuje potrzebę poszukiwania pierwotnego źródła, odnalezienia i zidentyfikowania jakiegoś „praobrazu".

Prolog to jedyna cześć spektaklu, która jawnie nawiązuje do studium Dostojewskiego. Rekonstrukcja ma swój wymiar praktyczny i przywołuje na myśl jedno z głównych narzędzi śledczo-procesowych – konwencję policyjnej wizji lokalnej z odtworzeniem potencjalnego przebiegu wydarzeń. Wszechwiedzącym narratorem jest siedzący z boku Dariusz Maj, który, odpowiadając na pytania Michała Opalińskiego i Michała Mrozka, relacjonuje, „jak było". *Prolog* wprowadza pierwszy stopień umedialnienia i gry z prawdą obrazu – dochodzeniu towarzyszy oko kamery, oglądające z różnych stron miejsce zbrodni i transmitujące obraz *live* na ekran umieszczony w głębi sceny. Obiektyw wymierzony jest często w zgromadzonych na widowni obserwatorów, którzy za przestrzenią gry widzą obraz swoich sobowtórów. Zostają wtłoczeni w podwójną rolę biernych świadków, *bystanders* rekonstrukcji. Ich obecność została zarejestrowana i utrwalona, a do-świadczenie zostaje przekute w po-świadczenie lub za-świadczenie; teoretycznie sami mają teraz pełne prawo do relacjonowania, „jak było" i „co było". Do odtworzenia przebiegu zbrodni potrzebne są żywe ciała, stąd przed przystąpieniem do rekonstrukcji Mrozek przeprowadzi jeszcze szybki casting wśród pięciu pozorantów. Ci, w cielistych trykotach i maskach z tkaniny, przypominają *crush test dummies* – nie mają żadnych cech szczególnych, ich zadaniem jest tylko markowanie ruchów ciała. Zdolniejsi zostają wybrani na odtwórców głównych ról – Raskolnikowa, Alony Iwanowny i Lizawiety. Pozostała dwójka zagra stojak na bieliźniany sznur. Są rekwizyty typowe dla dochodzenia (żółte numerowane znaczniki), jest i siekiera, rekwizyt-narzędzie zbrodni. Mrozek jako *spiritus movens* rekonstrukcji dba o to, by pozoranci dokładnie odtwarzali narrację Maja, zależy mu na jak najbardziej precyzyjnym powtórzeniu – liczy, ile uderzeń siekierą powinno paść, odmierza z zegarkiem w ręku dwie minuty, jakie Raskolnikow przeznaczył na zrywanie zawiniątka z szyi lichwiarki.

Kryminologiczna rekonstrukcja zostaje rozsadzona przez uprzedmiotowione *dummies*, kiedy okazuje się, że mają oni ogromne ambicje aktorskie i zamiast metodycznego odtworzenia wolą grać Stanisławskim. Z pozorantów przekształcają się w *hypocrites*, aktorów pantomimicznych z prawdziwego zdarzenia; spierają się między sobą, kto bardziej realistycznie zagra upadek od ciosu siekierą, oskarżają się o zbytni psychologizm w kreowaniu postaci. Rekonstrukcja makabrycznej zbrodni przeistacza się w teatr i po raz pierwszy silnie tematyzuje obecność artystycznej, wręcz ludycznej ramy.

Część druga, *Zbrodnia*, zawiera najbardziej sugestywne sceny rekonstrukcji oparte na materiałach zgromadzonych przez kolektyw „Slidstvo". To zbrodnie na konkretnych ludziach, wyłowione z ogromu nieszczęścia, nazwane, opisane i udokumentowane. *Zbrodnia* to seria pięciu rekonstrukcyjnych etiud, uzupełnionych aktorskimi improwizacjami – każda z nich ma nieco inną poetykę i tytuł wyświetlany w głębi sceny: *Morderstwo*, *Przetrzymywanie/tortury*, *Masowy grób*, *Gwałty*, *Sprawiedliwość/uczczenie ofiar*. Łączy je stopień odrealnienia, subtelnego znaku teatralnego nawiasu – większość aktorów pozostaje w unifikujących strojach *crush test dummies*, ich głos ma „robotyczne" brzmienie dzięki zakłócaczowi. Fragmenty dziennikarskich świadectw wyświetlane w głębi sceny objaśniają działania aktorów; dzięki tym wskaźnikom widz dowiaduje się, że pantomimiczny bieg z bloków startowych (z pistoletem hukowym jako sygnałem do startu) to „rekonstrukcja" ucieczki przed oprawcami, a wygłuszone krzyki przeplatające się ze śpiewem Marii Callas – odtworzenie tortur. Masowy grób całej rodziny to starannie upozowana plątanina ciał, widoczna także na ekranie w zapośredniczonym rzucie z góry. Agnieszka Kwietniewska i Igor Kujawski dokonują oględzin zwłok, aktorka zwraca uwagę na obraz, który zawsze porusza i jest

„chwytliwym” kadrem reporterskich zdjęć – porzucony dziecięcy bucik i wystającą z mogiły małą stópkę. Przebiera się w futro i jako zagraniczna polityczka rozpoczyna swój medialny spektakl nad grobem, narzekając przy tym na trudności w chodzeniu w szpilkach po błocie. Przyniesie pluszowego misia, będzie lamentować, ocierać łzy i przepraszać ofiary za brak interwencji w kilku europejskich językach – najbardziej do gustu przypadnie jej brzmiące patetyczne hiszpańskie *Los siento!*. W końcu zastanawia się, „co jeszcze można zrobić z tymi ciałami, żeby się nie zmarnowały?”. W tam czasie Michał Opaliński odprawia pacyfistyczny performans – okrąża mogiłę biegiem ze zniczem olimpijskim w ręku, w końcu chwyta za transparent „Stop Any War”. Dołącza do niego Elloy Moreno Gallego z zespołu Pantominy i wykonuje „poruszający” układ choreograficzny do *SOS* Abby. Spektakl cynicznej hipokryzji osiąga apogeum, kiedy ciała z masowego grobu zostają ułożone w symbol pacyfki, Zderzenie formy i treści, ta autoironiczna teatralizacja zbrodni galopuje dalej: rekonstrukcja gwałtów (udokumentowanych przez Medialną Inicjatywę na rzecz Praw Człowieka) utrzymana jest w poetyce odrealnionego, antyprzemocowego *mutual consent*: w rzeczywistości oprawca nigdy nie pyta, „czy to będzie dla ciebie OK, jeśli…” i nie zgodzi się na zamianę miejsc w opresyjnym układzie.

Część *Kara* nie jest rekonstrukcją *sensu stricto*, raczej symulacją. Przebieg obrad Międzynarodowego Trybunału Karnego dla rosyjskich zbrodni w Ukrainie został zaprojektowany wraz ze specjalistką, prof. Moniką Płatek z Zakładu Kryminologii w Instytucie Prawa Karnego Uniwersytetu Warszawskiego. Konwencja sądowa przywodzi na myśl konteksty historyczno-teatralne (konwencję niemieckiego teatru dokumentalnego lat sześćdziesiątych) i współczesne (*Hagę* Saszy Denisowej, *Sprawiedliwość, Odpowiedzialność* i *Ciszę* Michała Zadary oraz działalność współprowadzonego przez niego Instytutu Prawa Performatywnego).

Obrady nie będą procesem symbolicznym, raczej próbą ukazania dysproporcji między idealistyczną wiarą w sprawiedliwość a budzącą wściekłość bezsilnością. Retoryczne starcie pomiędzy Igorem Kujawskim jako prokuratorem i Agnieszką Kwietniewską w roli *advocatus diaboli* toczy się na tle tykającego zegara i makiety bomby „zasiadającej" w fotelu sędziego. Metodyczne, logiczne, prawdziwe i moralnie słuszne oskarżenia formułowane pod adresem rosyjskich zbrodniarzy są od razu odpierane przez obronę; jak twierdzi Kwietniewska, ustalenia Międzynarodowego Trybunału Karnego nie mają żadnego znaczenia dla Federacji Rosyjskiej, a „to, co się tu odbywa, jest groteskowym spektaklem". Sofistyczna argumentacja obrończyni prowadzi do relatywizacji zbrodni: jaka jest różnica pomiędzy „operacją specjalną" a „misją stabilizacyjną"? Dlaczego społeczność międzynarodowa chce ścigać zbrodnie przeciwko Ukrainie, a akceptowała te popełnione przeciwko narodowi irackiemu? Jaką wartość mają – przywołując Didi-Hubermana – „obrazy mimo wszystko", materiał dowodowy w postaci zdjęć i filmów w internecie, skoro fotografie z Abu Ghraib nie doprowadziły do powstania podobnego trybunału? Domaganie się przez prokuraturę ukarania wszystkich winnych wprowadza jeszcze inny poziom argumentacyjnej ekwilibrystyki – zło jest banalne jak u Hannah Arendt, a odpowiedzialność rozmyta na tysiące żołnierzy, którzy też przecież mają matki, żony i dzieci na utrzymaniu. Materiał dowodowy w formie medialnego obrazu nie świadczy o niczym, podobnie jak zeznania „świadków" – rekonstruktorów, wytwórców kolejnego zapośredniczonego obrazu w ramach tego „groteskowego spektaklu". Wezwana na świadka Izabela Cześniewicz, aktorka Wrocławskiego Teatru Pantomimy, musi zeznać, że „zagrała" śmiertelny upadek od postrzału, bo takie było zadanie wyznaczone przez reżysera; przy okazji zdradza tajniki rzemiosła teatralnego fałszerstwa i wygłasza miniwykład o roli ruchowego zatrzymania u mimów. Zostaje

poproszona o ponowne „sfabrykowanie dowodu” i odegranie upadku. Na przesłuchanie zostaje wezwana też Janka Woźnicka, która w *Karze* wciela się w postać Ołeny Zełenskiej, przemawiającej podczas konferencji United for Justice we Lwowie. Jej celem było wzruszenie widza; swoją kreację postrzega jako wkład w przeciwdziałaniu gwałtom, ma w sobie więcej energii i pasji aktorskiej niż pierwsza dama Ukrainy. Obrona cynicznie wykorzystuje różnicę między niedostępnym dla widza cierpieniem „prawdziwym” a cierpieniem „zrekonstruowanym”; jako materiał dowodowy prezentuje zapis teatralnej próby, na której aktorzy, instruowani przez reżysera, symulują krzyki i dźwięki towarzyszące torturom. Ostatnim świadkiem jest Dariusz Maj – ma powtórzyć improwizację aktorską z jednej z prób, podczas której „wyfantazjował sobie” wymierzenie sprawiedliwości Władimirowi Putinowi. Przywiązuje wyimaginowanego zbrodniarza do wieszaka-pręgierza i z lubością opisuje-prezentuje szereg tortur, makabryczny odwet za całe zło. Kategoria współczucia nie dotyczy Putina, dotyczy ofiar. Ale czy może dotyczyć społeczności międzynarodowej i Polaków (za „benzynę za osiem zeta”), skoro to „nie nasza wojna”? Kwietniewska ma dość tej teatralnej zabawy w rekonstrukcje i jasno tematyzuje jej sztuczność i bezradność, pozostaje jej tylko zatańczenie swojej wymarzonej sceny śmierci. Kujawski-strażnik sprawiedliwości jak mantrę powtarza wzniosłe frazy o sprawiedliwości jako gwarancie przyszłości, odwoływaniu się do fundamentalnych wartości; przerywa mu Michał Opaliński, który wygłosi przerażający w swej szczerości monolog; wypowie to, co prawdopodobnie wielu ludzi czuje, ale wstydzi się otwarcie wypowiedzieć: wkurwia go ta wojna i to, że musi się tym zajmować, także w pracy, jako aktor.

W realnym wymiarze czasu ponaddwugodzinny spektakl ma zaprojektowaną dramaturgię spotkania z widzem. Po *Zbrodni* następuje przerwa, która jest rodzajem pułapki – pokazuje, jak uniwersalnym narzędziem manipulacji jest

afekt. Widz wychodzi na przerwę bez poczucia domknięcia, ale z poczuciem niezgody na teatralizację wojny i zawłaszczenie cudzego cierpienia. Kolejna część spektaklu nie zniweluje tego stanu bezsilności, ale przekieruje ją w inną stronę i w pewien sposób przeprogramuje. Aktorski autotematyzm i wyraźne zarysowanie metateatralności (rodem z strategii Weissa z *Notizen zum dokumentarischen Theater*[8]) w *Prologu* i *Karze* przypominają widzowi, że to tylko „rekonstrukcja" i „tylko teatr", który może orzekać o rzeczywistości, ale nią nie jest. Skrzywanek w przemyślany sposób mnoży porządki dyskursywne, rekonstruuje medialne rekonstrukcje. Spektakl jest właściwie o obrazach wojny, o tym, do czego (jako postronni świadkowie) mamy dostęp. Odbiorca obrazów przedstawiających skutki rosyjskich zbrodni nie chce dać się omotać propagandzie i założyć, że to *fake*, ale z drugiej strony uruchamia mechanizm obronny przypominający, że to tylko medialny przekaz. W jaki sposób oddziałują na nas wszechobecne w internecie zdjęcia z Buczy, jak reagujemy – jak by powiedziała Susan Sontag – na zapośredniczony „widok cudzego cierpienia"? Czy porusza nas medialny performans współczucia odgrywany przez wielką politykę – manifestacja wsparcia bez realnej siły sprawczej? Strona przeciwna też ma swoje poruszające performanse-manifestacje, zrekonstruowane w spektaklu (uroczystość upamiętnienia poległego żołnierza Czernokniżnego, który podczas operacji specjalnej dopuścił się licznych gwałtów, ale według narracji rosyjskiej jest bohaterem). Teatr jako medium zostaje włączony w ten obieg obrazów i wojnę na narracje, ale przynajmniej wyposażony jest w rodzaj krytycznej, ironicznej samoświadomości, że nie ma realnego wpływu na rzeczywistość.

Zamiast podsumowania: rekonstrukcja i wylewająca się rzeczywistość

Przywołane powyżej przykłady rekonstrukcji, choć mają swoją ogólną poetykę, realizują jej elementy w odmienny sposób, balansują pomiędzy mimetycznością a zagęszczeniem i komplikowaniem teatralnych znaków. Mimo to wszystkie podporządkowane są interwencyjnej funkcji *reenactment*, wyposażone w rodzaj sprawczości metapolitycznej opartej na osi przeszłość-teraźniejszość-przyszłość. Dla Schneider, która wielokrotnie podkreślała wywrotowy potencjał idei *reenactment*, owa wywrotowość opiera się właśnie na komplikowaniu osi temporalnej:

> Czy możemy skierować wezwanie w **przeszłość**? Poprzez czas? Jaką odpowiedź wtedy sprowokujemy? Kiedy to, co wypowiedziane – ale opóźnione jako inwokacja albo apel, prośba lub „teraźniejsza" zachęta do działania „w przyszłości" – faktycznie wybrzmiewa? Gdzie leżą granice tej przyszłości? I tej teraźniejszości? (Schneider, 2020, s. 356).

Przywołując etymologiczne znaczenie teatru jako „miejsca do patrzenia" i wykorzystując językową semantykę spojrzenia; powtórzenie wycinka rzeczywistości, którą cechują przemoc, wykluczenie, manipulacja i etyczny relatywizm, *reenactment* rozgrywające się w teatralnej ramie poszerza pole społecznej widzialności. Zmienia optykę rozczarowania przeszłością na perspektywę troski o przyszłość, poprzez działanie w teraźniejszości. Krytyczne rekonstrukcje Skrzywanka, anektujące do wewnątrz rzeczywistość, prowokują zacieranie granic między widowiskiem jako

medium a realnością i „wylewają” potencjał społecznej interwencji na zewnątrz. Tak dzieje się w przypadku *Spartakusa*: po rekonstrukcji do życia powołana zostaje przestrzeń performatywna, w której „prawdziwe”, nienależące do porządku widowiska pary nieheteronormatywne mogą złożyć przysięgę małżeńską. Tak dzieje się w przypadku *Snu nocy letniej*: po każdym przedstawieniu w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, słynącym z długich schodów i nieprzystosowania do potrzeb osób niepełnosprawnych, wywieszany jest transparent „Schody wstydu” lub „Przepraszamy”. I tak dzieje się w finale *Zbrodni i kary*, kiedy Michał Opaliński, jako Michał Opaliński, otwarcie przyznaje, „że wkurwia go ta wojna”.

Wzór cytowania:

Kowal, Justyna, *Teatralne rekonstrukcje Jakuba Skrzywanka*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 177, DOI: 10.34762/4yxg-jh75.

Autor/ka

Justyna Kowal

Justyna Kowal (justyna.kowal3@uwr.edu.pl) – doktora nauk humanistycznych, teatrolożka i literaturoznawczyni, pracowniczka Zakładu Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół szeroko pojętego teatru *non-fiction* i problemu pamięci w teatrze. Współredaktorka tomu *Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie. Wrocławski Zeittheater* (2021) i *Między filmem a teatrem III. Na granicy: środkowoeuropejska przestrzeń kulturowa* (2022). Współpracuje z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich i Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu; kuratorka wystawy *Dziady. Przejście* (2023) poświęconej najważniejszym inscenizacjom *Dziadów* Mickiewicza. ORCID: 0000-0002-9367-3209.

Przypisy

1. Tej frazy wyrażającej sedno metody rekonstrukcji Skrzywanek używał w nagraniu *Nikt*

sam by sobie tego nie wybrał – reportaż do spektaklu „Spartakus. Miłość w czasach zarazy”. Materiał audio jest dostępny na stronie Teatru Współczesnego w Szczecinie: https://wspolczesny.szczecin.pl/spartakus-milosc-w-czasach-zarazy/ [dostęp: 12.08.2023].
2. Kontakt pomiędzy Skrzywankiem, Schwertnerem i pacjentkami dziecięcych szpitali psychiatrycznych, nawiązany przy okazji pracy nad *Spartakusem* doprowadził do powstania kolejnego reportażu, *Piżamki*, poświęconemu kuriozalnemu i upokarzającemu systemowi kar, obowiązującemu w ośrodku leczenia nerwic w Garwolinie. W 2022 roku Schwertner wraz Witoldem Beresiem opracował cały tom: *Szramy. Jak psychosystem niszczy nasze dzieci*.
3. Przyjmuję tutaj szeroką i niezwykle płodną dla humanistyki definicję afektu, zaproponowaną przez Briana Massumiego, nabudowaną niejako na rozważania Deleuze’a i Guattariego; Massumi podkreślał autonomię afektu – rozumianego jako wytwarzana pomiędzy ciałami siła, prekognitywna, pozajęzykowa, nieświadoma i nieintencjonalna – względem emocji, należących do porządku subiektywnego i funkcjonalnego. Zob. Massumi, 1995.
4. O afektywnym odbiorze *Opowieści niemoralnych* i *Śmierci Jana Pawła II*: Tabak, 2022; Chaberski i in., 2022.
5. Wątek sprawczości umierającego i martwego ciała, który tutaj sygnalizuję, zdecydowanie zasługuje na osobny szkic w duchu nekroperformansu, lub analizę porównawczą z, przykładowo, widowiskami pasyjnymi i dogmatyką obrazowania cierpienia w Kościele katolickim.
6. Odsyłam czytelnika do dwóch interesujących tomów, zgłębiających funkcjonowanie praktyk spekulatywnych i kontrfaktycznych w sztuce, nauce i dyskursie społecznym: *Performanse pamięci w literaturach i sztukach*, 2020, *Fikcje jako metoda*, 2018.
7. Zob. Kościelniak, 2009.
8. Mateusz Borowski, analizując strategie konstruowania prawdy w teatrze dokumentalnym powoływał się na teksty, Rolfa Hochhutha, Heinara Kiphardta i Petera Weissa, a także teoretyczne wypowiedzi tego ostatniego z *Notizen zum dokumentarischen Theater*. Weiss podkreślał wagę eksponowania teatralnej ramy, estetycznego nawiasu sceny, „aby obecność artystycznej formy porządkującej materiały faktograficzne nie pozostawała tajemnicą dla widzów, gdyż tylko w taki sposób uda się zachować siłę przekonywania wmontowanych w nią dokumentów. Nikt nie powinien mieć wątpliwości, że nie ogląda na scenie samej rzeczywistości, lecz jedynie jej świadomie i w określonym celu zbudowaną kopię”, Borowski, 2007, s. 216.

Bibliografia

Ahmed, Sara, *Performatywność obrzydzenia*, tłum. A. Barcz, „Teksty Drugie” 2014 nr 1.

Borowski, Mateusz, *Konstruowanie prawdy. O strategiach uwierzytelniania i efekcie realności w teatrze dokumentalnym*, [w:] *Oblicza realizmu*, red. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.

Chaberski, Mateusz; Majewska, Anna; Morawski, Piotr; Ślęzak, Ida, *Ćwiczenia z relacyjności*

afektu, „Dialog” 2022 nr 7-8.

Daniel Rycharski o scenografii do spektaklu „Spartakus. Miłość w czasach zarazy” [blog Teatru Współczesnego w Szczecinie], https://wspolczesny.szczecin.pl/daniel-rycharski-scenografia-spartakus/ [dostęp: 12.08.2023].

Dramaturgia doświadczenia, z Michałem Buszewiczem, Igą Gańczarczyk i Jakubem Skrzywankiem rozmawia Katarzyna Niedurny, „Dwutygodnik” 2022 nr 331, https://www.dwutygodnik.com/artykul/10027-dramaturgia-doswiadczenia.html [dostęp: 12.08.2023].

Fikcje jako metoda. Strategie kontr[f]aktualne w pisaniu historii, literaturze i sztukach, red. M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018.

Jakub Skrzywanek: „Zbrodnia i kara”, jaką szykuję we Wrocławiu, to mój najbardziej ryzykowny spektakl, z Jakubem Skrzywankiem rozmawia Katarzyna Mikołajewska, „Gazeta Wyborcza Wrocław online”, 11.06.2023, https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,29856401,jakub-skrzywanek-zbrodnia-i-kara-jaka-szykuje-we-wroclawiu.html [dostęp: 12.08.2023].

Kościelniak, Marcin, *Pokolenie wieszaka*, „Tygodnik Powszechny” 2009 nr 8.

Martin, Carol, *Świadectwa artystyczne: teatr rzeczywistości*, tłum. M. Paprota, B. Wójcik, „Dialog” 2019 nr 1.

Massumi, Brian, *The autonomy of affect*, „Cultural Critique” 1995 nr 31.

Performanse pamięci w literaturach i sztukach, red. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Sajewska, Dorota, *Rekonstrukcja jako profanacja archiwum*, „Dialog” 2017 nr 7-8.

Schneider, Rebecca, *Pozostaje performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020.

Schwertner, Jakub, *Miłość w czasach zarazy*, 3.02.2020, https://wiadomosci.onet.pl/tylko-w-onecie/milosc-w-czasach-zarazy [dostęp: 12.08.2023]

Tabak, Wiktoria, *Anatomie afektywnych rekonstrukcji*, „Dialog” 2022 nr 7-8.

Teatr nowej widzialności, z Jakubem Skrzywankiem rozmawia Justyna Kowal, „Sceny Polskie” 2023 nr 15.

Znajdź i porównaj, z Jakubem Skrzywankiem rozmawia Justyna Jaworska, „Dialog” 2019 nr 1.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/teatralne-rekonstrukcje-jakuba-skrzywanka*