

SZCZEPKOWSKA

ANDROSZ

KLECZEWSKA

didaskalia

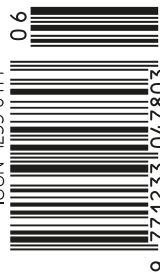
GAZETA TEATRALNA

czerwiec-sierpień 2018

NR 145/146



CENA 12 zł
(w tym 5 % Vat)



DRAMATURG W TAŃCU

ZNIKANIE HISTORII

FUTBOL – FUTURYZM – FASZYZM

WYDAWCA



WSPÓŁWYDAWCA



Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

NA OKŁADCE

Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach
Pod presją
fot. Magda Hueckel

DRAMATURGIA W TAŃCU

- 2 **Karolina Wycisk.** DRAMATURGIA JAK DUCH? KILKA UWAG
O DRAMATURGU I SŁOWACH W TAŃCU
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
- 11 **JESTEŚ TĄ RELACJĄ. Z Anką Herbut rozmawia Karolina Wycisk**

NOWE SCENY TAŃCA

- 16 **Magdalena Zamorska.** DYNAMIKA WSPÓŁPRACY. KOLEKTYWY, CENTRA I PLATFORMY W OBRĘBIE POLSKIEJ NIEZALEŻNEJ SCENY TAŃCA
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
- 28 **Michał Kurkowski.** O DZIAŁANIU – WYCHODZĄC OD DZIAŁANIA
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
- 32 **Justyna Stasiowska.** EVERYBODY (BACKSTREET'S BACK)
Komuna// Warszawa: *PIXO. Rozbijać. Detonować. Wysadzać. Burzyć*, choreogr. Marta Ziółek

ARTYŚCI W PRACY

- 35 **Dorota Androsz.** ANALIZA PRACY AKTORA I PERFORMERA Z PUNKTU WIDZENIA PRAKTYKA
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
- 51 **W TEATRZE SZUKAM SKRAJNOŚCI. Z Dorotą Androsz rozmawia Monika Kwaśniewska**

ZNIKANIE HISTORII

- 60 **Dorota Sajewska.** NEKROPERFORMANS. TEORIA JAKO RESZTKA
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
- 68 **Konrad Wojnowski.** GRANIE W PRZYPOMINANIE – SYMREALIZM I ZNIKANIE HISTORII
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]
- 78 **Katarzyna Waligóra.** „CZY PANI JEST BARDZO GŁUPIA, CZY BARDZO INTELIĞENTNA?”. JOANNA SZCZEPKOWSKA I ŻENUJĄCY PERFORMANS ODWOŁANIA KOMUNIZMU
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

FUTURYŚCI I FASZYZM

- 91 **Przemysław Strożek.** FUTBOL – FUTURYZM – FASZYZM. PIŁKA NOŻNA I NACJONALISTYCZNY MODERNIZM WE WŁOSKIEJ KULTURZE PIERWSZEJ POŁOWY XX WIEKU
[artykuł recenzowany / peer-reviewed]

REPERTUAR

- 101 **Michał Kuziak.** SEN SREBRNY ZADARY
STUDIO teatrgaleria w Warszawie i Centrala: *Sen srebrny Salomei*, reż. Michał Zadara
- 105 **Aneta Głowacka.** NA GRANICY
Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach: *Pod presją*, reż. Maja Kleczewska
- 108 **Olga Katafiasz.** HISTORIA I INNE DETERMINANTY
Teatr Narodowy w Warszawie: *Śmierć Dantona*, reż. Barbara Wysocka
- 110 **Jakub Papuczyś.** CO Z TYM JANKIEM?
Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu: *Sienkiewicz Superstar (czyli zupełnie spóźniona anegdota biograficzna na chwalebny okazję stulecia odzyskania niepodległości)*, reż. Aneta Groszyńska

- 113 **Zuzanna Berendt.** NIEMIEJSCE W NIECZASIE CZYLI POLSKA I TRANSFORMACJA
Teatr Polski w Poznaniu: *Odys*, reż. Ewelina Marciniak
- 115 **Agata Chałupnik.** WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ?
Teatr Powszechny w Warszawie: *Neron*, reż. Wiktor Rubin
- 117 **Dorota Sosnowska.** „ZA STO LAT CI, KTÓRZY ŻYJĄ TERAZ, NIE BĘDĄ JUŻ ŻYĆ”
Nowy Teatr w Warszawie: *2118. Karasińska*, reż. Anna Karasińska
- 120 **Dominika Bremer.** TO NIE TAKIE PROSTE, NAWAŻĄC STRACH
TR Warszawa: *Strach*, reż. Małgorzata Wdowik
- 122 **Ada Ruszkiewicz.** KŁOPOTY Z KONWENCJĄ
Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie: *Trzy siostry*, reż. Jędrzej Piaskowski

OPERA

- 124 **Agnieszka Marszałek.** SEN NOCY POŚLUBNEJ, CZYLI CASUS MELIZANDY
Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie w koprodukcji z Festival d'Aix-en-Provence: *Peleas i Melizanda*, reż. Katie Mitchell

ZAGRANICA

- 128 **Justyna Stasiowska.** MATERIALNOŚĆ NAJNIŻSZEJ RANGI
Tanztage w Berlinie
- 130 **Natalia Jakubowa.** KOBIECOŚĆ NORMATYWNA I NIENORMATYWNA W SPEKTAKLACH MARTINA KUŚEJA
Burgtheater w Wiedniu, *Hedda Gabler, Czarownice z Salem*, reż. Martin Kušej
- 133 **Joanna Zielińska.** TONĄCY STATEK, CZYLI RZECZ O BOŚNI I HERCEGOWINIE
Sarajewski ratni teatar SARTR, *Jedvanosimsoboakalomistobo*, reż. Aleš Kurt

FESTIWALE

- 136 **UTRZYMAĆ KONTAKT. Z Grace Ellen Barkey, Janem Lauwersem i Maartenem Seghersem**
rozmawiają Dorota Semenowicz i Kasia Tórz
- 138 **Karolina Wycisk.** MOJE CIAŁO POLITYCZNE
IX MAAT FESTIVAL w Lublinie
- 142 **Katarzyna Lemańska.** MOJA WEWNĘTRZNA KRYTYCZKA
39. Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, Nurt Off

TEATR W KSIĄŻKACH

- 146 **Anna R. Burzyńska.** PATRZĄC INACZEJ
Ewa Partyga, *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*

KAROLINA WYCISK

DRAMATURGIA JAK DUCH?

Kilka uwag o dramaturgu i słowach w tańcu

Jeszcze kilka lat temu André Lepecki w artykule pod tytułem „*We are not ready for the dramaturge*”: *Some notes for dance dramaturgy*¹ zastanawiał się, z czego wynika niegotowość na współpracę z dramaturgiem w obszarze tańca współczesnego. Bazując na własnym doświadczeniu (uznany badacz był dramaturgiem wielu projektów tanecznych²), na odpowiedziach choreografów i tancerzy na wysyłane przez niego propozycje współpracy, doszedł do wniosku, że obawy przed udziałem dramaturga w pracy nad spektaklem wywołuje przypisana mu w opinii współpracowników (uprzednio zdobyta) wiedza, przez co dramaturg staje się figurą kogoś, „kto powinien wiedzieć”, o czym jest (lub ma być) spektakl. Zatem niegotowość na współpracę z dramaturgiem jest zarazem odłożeniem w czasie momentu, w którym ta wiedza zostanie nabyta („*Readiness for knowing what the piece is (about)*”³; Lepecki, 2010, s. 185), tak aby w chwili jego zaangażowania pracować już nad konkretnym materiałem. Takie gospodarowanie czasem pracy – dramaturg nie może pojawić się „zbyt wcześnie” lub „za późno” w procesie działania – może wywoływać wśród współtwórców projektu strach przed przeoczeniem tego „właściwego” momentu. Mimo że – jak stwierdza Lepecki – wszyscy liczą na to, że dramaturgia pozwoli uzyskać spójność merytoryczną i formalną, prawie nikt nie jest gotowy na zaproszenie dramaturga (autor cytuje swoich rozmówców, refrenicznie powtarzając „*we are not ready*” w całym artykule). W efekcie można zadać pytanie, czy w ogóle można się przygotować na jego obecność. Czy dramaturgia jest wyłącznie efektem jego pracy? Jak określane są funkcje dramaturga i jak, w kontekście różnych ujęć teoretycznych, definiowana jest dramaturgia w performansach tanecznych?

Sojusznik choreografa kontra niewiedzący współpracownik

Jak słusznie zauważa Maaïke Bleeker (badaczka i dramaturżka⁴), jest tyle rodzajów dramaturgii, ilu dramaturgów i ich sposobów pracy oraz relacji z choreografem (Bleeker, 2015), ponadto każdy projekt wymaga specyficznych metod działania, ich aktualizacji do warunków pracy i możliwości m.in.

czasowych i finansowych, dlatego trudno mówić o jednej koncepcji dramaturgii tanecznej. Warto jednak przywołać bardziej klasyczne rozumienie funkcji dramaturga i dramaturgii w tańcu, aby w jej świetle zaprezentować także inne interpretacje.

Według Liesbeth Wildschut, która reprezentuje zarówno perspektywę teoretyczną, jak i artystyczną⁵, dramaturg to „sojusznik choreografa w dążeniu do stworzenia idealnego spektaklu” (Wildschut, 2013, s. 222). Jego zadaniem jest poszukiwanie połączeń między poszczególnymi elementami spektaklu, kontakt i mediacja z pozostałymi uczestnikami projektu. Dramaturg powinien uczestniczyć we wszystkich etapach pracy nad spektaklem: w fazie tworzenia koncepcji, zadając pytania „sprawdzające” i przekazując choreografowi wnioski „w jasny i inspirujący sposób”; na etapie prób, przedstawiając propozycje dotyczące struktury; w ostatniej fazie przygotowywania i prezentacji spektaklu – podejmując relacje z widownią. Według Wildschut, może on prowadzić analizę tańca na czterech poziomach: 1. ruch tancerzy (np. napięcie mięśni), 2. kompozycja tańca (np. relacje przestrzenne, osób i obiektów, powtórzenie, oczekiwania widowni), 3. relacja między tańcem i innymi systemami znakowymi (multidyscyplinarność), 4. struktura spektaklu (przejście między scenami, rozwój w czasie). Pomimo szeregu obowiązków, jego praca jest właściwie niewidoczna, bowiem „z zasady dramaturg nie podejmuje decyzji, lecz zastanawia się, udziela porad i daje propozycje” (Wildschut, 2013, s. 229), co więcej – obecny jest o tyle, o ile potrzebuje go reżyser/choreograf, a jego postawa cechuje się odpowiednim dystansem. Przede wszystkim dramaturg powinien obiektywnie ocenić efekt pracy: „Opisuje nie to, co chciałby zobaczyć czy to, czego tam nie ma, ale to, co widzi, czego doświadcza i jakie ma skojarzenia, łącząc je ze swoimi obserwacjami” (Wildschut, 2013, s. 232). Wildschut rozumie również funkcję dramaturga jako tłumacza, który „jest zazwyczaj łącznikiem między zespołem tanecznym a światem zewnętrznym” (Wildschut, 2013, s. 233), realizując zadania promocyjne (teksty programowe), edukacyjne (kontakt z publicznością, spotkania pospektaklowe),

dokumentacyjno-archiwizacyjne wokół spektaklu, a nawet fundraiserskie (pisanie wniosków, pozyskiwanie funduszy i sponsorów).

Koncepcja ta stwarza wręcz utopijne środowisko procesu kreacji spektaklu tanecznego, w którym ewidentny i czytelny jest podział ról, pozycja reżysera/choreografa jest nie do podważenia, a obecność dramaturga to jedynie (racjonalna) gwarancja konsekwencji i spójności intuicyjnych wyborów choreografa. Kolektywny wysiłek i współdziałanie są tu w zasadzie niemożliwe, gdyż cała odpowiedzialność powierzona zostaje wyłącznie choreografowi. Wildschut stwierdza też, że profesjonalizacja dramaturgii tanecznej wynika z profesjonalizacji dramaturgii teatralnej, zaczynając przegląd historyczny zjawiska od jego rozwoju w teatrze



(powołuje się kolejno na repertuar Ephraima Lessinga, interpretację tekstu przez Bertolta Brechta i pracującego z zespołem dramaturgów Petera Steina). Tym samym autorka potwierdza rolę dramaturga jako tego, który staje się mediatorem pomiędzy systemem znakowym a jego ruchowo-taneczną interpretacją, a jednocześnie jest strażnikiem przyjętej wcześniej koncepcji dramaturgicznej, niemal zagrażając wolności wyborów reżysera/choreografa (co znów może powodować obawę przed współpracą z dramaturgiem).

Przywołany wcześniej Lepecki przeciwstawia się koncepcji dramaturga jako tłumacza znaczeń i tego, „który powinien wiedzieć”. Polemizując z tą figurą, mówi o przesunięciu akcentów w procesie pracy – tym, co napędza dramaturgię, jest nie tyle pożądanie wiedzy, ile raczej siła niewiedzy („from not knowing”) i w efekcie potencjalność tego, co może się wydarzyć („the work-to-come”). Dramaturgia w świetle tej koncepcji to nie tradycyjnie rozumiana negocjacja pomiędzy tekstem/procesem pisania a ruchem/akcją sceniczną, ale relacja pomiędzy *knowing* i *owning* – pomiędzy (nie)wiedzą a (nie)posiadaniem autorstwa⁶, bowiem trudno wskazać autora cyrkulujących

pomiędzy wszystkimi uczestnikami myśli i relacji. Problematyzując związek: dramaturgia–niewiedza–błądzenie, Lepecki podkreśla znaczenie samego błądzenia: „Błądzenia, zgubienia śladu, błędnego obliczenia. Nie wiedząc gdzie iść dalej, mimo wszystko iść” (Lepecki, 2010, s. 194). Istotne jest tutaj rozróżnienie – błądzenie nie jest tożsame z estetyką porażki, to raczej eksploracja stanu niewiedzy, dopuszczenie mylnych procesów myślenia, podejmowanie nieudanych prób i dalsze błądzenie, a w rezultacie kolektywne tworzenie dramaturgii, która również nie prowadzi do jednoznacznych rozwiązań („dramaturgy that does not know”). Jej zadaniem jest wydobyć napięcia pomiędzy wieloma możliwościami: (błędnymi) sposobami myślenia dopuszczanymi w trakcie pracy a możliwymi procesami ich korporealnych aktualizacji i ucieleśniania (Lepecki, 2010, s. 186). Błądzenie może, między innymi, odbywać się na poziomie używanych w pracy tekstów, jednak dramaturgia nie ogranicza się do ich poprawnej interpretacji. To właśnie błądzenie w czytaniu może uobecnić ukryte we „właściwych” interpretacjach wartościowe sensy i znaczenia.

Zadaniem dramaturga ma być nawet sabotowanie przyjętych sposobów pracy i myślenia, wprowadzanie w błąd, niewłaściwe doradzanie – to jedyna szansa uniknięcia językowych klisz. Dlatego też dramaturg ma być nie kimś, kto wkracza do procesu z gotową teorią czy wiedzą, ale kimś, kto sabotuje taki rodzaj myślenia, występując niejako w imieniu samego dzieła, „a piece of itself” (nie odpowiadając też na wcześniejszą potrzebę; potrzeba wynika tu z samego działania). Zmienia to charakter jego pracy – wykonywanej nie dla choreografa czy zespołu, ale dla „samego spektaklu”, nawet jeśli nikt nie wie jeszcze, o czym ten spektakl ma być.



Dramaturg odkrywa (i realizuje) performatywną siłę („authorial force”) spektaklu, jego pożądanie, aby się zrealizować, wewnętrzne rozkazy i pragnienia. Paradoksalnie więc, „niewiedzący” dramaturg nie stanowi zagrożenia dla pozostałych współpracowników – nie obnaży ich niewiedzy, nie oceni

realizacji uprzednio przyjętych koncepcji. Na jego obecność nie trzeba się przygotowywać, a jedynie być gotowym na wspólne błędzenie, podejmowanie często niesłusznych wyborów. To właśnie afektywność i oddziaływanie popełnionego błędu („work of errancy”) zawierają w sobie performatywny potencjał wydobywania projektu z myślowych klisz.

Przyjaciel-ignorant zamiast „zewnętrznego oka”

Według Bojany Cvejić⁷, która pracuje w obrębie teorii i praktyki performansu, dramaturgia nie jest konieczna w produkcji i praktyce tanecznej⁸. W przeciwnym razie funkcją tak pragmatycznie pojmowanej dramaturgii byłaby wyłącznie kontrola przyjętych metod czy efektywności podjętych działań. Wówczas dramaturgia wynikałaby z nastawienia procesu pracy na rezultat czy przymusu sprawdzania uprzednio przyjętych założeń, co kłóci się zarówno ze współczesnymi metodami pracy (która realizuje się w procesie, nie poprzez jego wynik), jak z funkcją dramaturga. Dramaturg bowiem „nie wkracza do procesu, ponieważ istnieje potrzeba jego posiadania”, konieczność zatrudnienia kolejnego współpracownika; przeciwnie – jego obecność jako „współtwórcy problemów” („co-creator of the problem”; Cvejić, 2010⁹) ma raczej gwarantować eksperyment zamiast kompromisu, tworzenie nowego języka zamiast posługiwania się już istniejącym, nie zaś kontrolę i monitorowanie założonego przebiegu pracy.

Rolą dramaturga nie jest też tłumaczenie i mediacja pomiędzy artystami a widzami. To, co dla Wildschut było komunikacją pomiędzy „językiem performansu” a światem zewnętrznym, dla Cvejić jest rodzajem pedagogiki teatralnej, która nie leży w kompetencjach dramaturga. Ponadto dramaturg tkwi w sieci zależności między sposobami produkcji, sposobami wymiany rezultatów pracy artystycznej, producentami i odbiorcami; nie można ograniczać tej komunikacji do upowszechniania (obiektywnych, istniejących wcześniej) znaczeń pomiędzy dwiema stronami – twórcami i odbiorcami, ponieważ w tym procesie bierze udział dużo więcej stron i czynników.

Podobnie przywołana przez Wildschut relacja z choreografem, oparta na racjonalizowaniu jego intuicyjnych wyborów, zostaje tutaj sproblematyzowana. Cvejić mówi, co prawda, o wymaganiach wobec dramaturga, który ma posiadać językowo-literackie zdolności, ale przy tym obnaża podział pracy na „myślącego ciało” choreografa i konceptualizującego idee poprzez język dramaturga, odłączonego niejako od cielesnego doświadczania (a przecież jest on blisko procesu, doświadczając kolejnych jego etapów). Sprzeciwia się też koncepcji krytycznego „zewnętrznego oka”, czyli takiej funkcji dramaturga, która polega na zobiektywizowanym, bo oddalonym od procesu tworzenia i relacji z artystami, spojrzeniu na efekt ich pracy. Granica między wykonującymi a obserwującymi zaciera się, kiedy również inni współpracownicy przyjmują, choćby tymczasowo, rolę obserwatorów, negocjując swoje pozycje, instytucjonalnie narzucone podziały, dystansujące czy angażujące uczestników. Zarówno choreograf i tancerze, jak i dramaturg mogą zajmować pozycję „zewnętrznego oka”,

wypróbując tym samym wiele perspektyw. Zniesione zostają anachroniczne pojęcia obiektywności i dystansu, dramaturg znajduje się w relacji bliskości z pozostałymi współpracownikami – jest sojusznikiem w eksperymentowaniu, wrogiem w dążeniu do komplementarności i jednoznaczności, „przyjacielem problemu” („dramaturg is the friend of a problem”; Cvejić, 2010).

Ta bliska relacja oparta jest na ignorancji i produkcji problemów w danym kontekście, nie na referowaniu wcześniej ułożonych konceptów czy zadawaniu retorycznych pytań. Postawa ignorancji rozumiana jest tu podobnie jak w przypadku Lepeckiego – w kontekście dopuszczenia własnej niewiedzy (nieuprzedzonej oczekiwaniami) i otwartości na możliwy eksperyment („dramaturgy in experiment”; Cvejić, 2010). Wyobraźmy sobie – mówi Cvejić – jak dramaturg i choreograf czytaliby razem książkę, która napisana jest w nieznanym im języku, przez co musieliby wspólnie „przepisać” ją na nowe kody i znaczenia. Dramaturgia jest przez to nieustającym kolektywnym spekulowaniem na temat możliwych sytuacji, języka, który je opisuje, pozycji, z jakich mówimy, wpływów i czynników determinujących tę pracę – jest produkowaniem problemów. Współpracownicy, „przyjaciele problemów” mają również świadomość dzielenia odpowiedzialności i afektywnego oddziaływania decyzji podjętych w procesie pracy – poza „tu i teraz” performansu.

Niemal w każdej koncepcji opisującej możliwe zakresy pracy dramaturga próbuje się uzasadnić istniejącą przed współpracą z nim obawę. Cvejić uzasadnia tę reakcję wielością pełnionych przez dramaturga funkcji, przenoszeniem idei i konceptów scenicznych na inne dyskursywne praktyki: uprawianie wiedzy, dziennikarstwo, pracę akademicką, edukacyjną czy kuratorską, co często stawia też pytanie o etykę zawodową i wykorzystywanie autorskich koncepcji (kto wówczas miałby być ich autorem?). Jednak argumentem obrony tego stanowiska jest specyfika pracy dramaturga – to zajęcie łączące wiele innych, wymagające nieustannej mobilności. Zagrożeniem wydaje się koncept dramaturgii jako nowej doksy i zatrudnianie dramaturga „szkolenego w dyskursach” po to, aby zagwarantować w pracy podejście interdyscyplinarne, użycie filozofii poststrukturalnych i teorii postdramatycznych. Dramaturg w tej perspektywie staje się coachem od robienia spektaklu, dysponującym swoistym *know-how* i tylko aplikującym je do kolejnych projektów.

Teoretyczka i dramaturżka Bojana Bauer¹⁰ z kolei twierdzi, że ewentualny strach przed współpracą z dramaturgiem bierze się stąd, że może on zbyt wcześnie „przybliżyć rzeczy”, nazywając je¹¹. Ograniczając niewerbalną komunikację poprzez szukanie jej werbalnych, idiomatycznych określeń, „szufladkując” („fixing”) to, co wymyka się definicjom, ograniczając potencjalną wielość znaczeń. Katherine Profeta, wieloletnia dramaturżka w projektach Ralpha Lemona¹², zaznacza jednak, że świadomość „redukcyjnej siły” nazywania może iść w parze z potencjałem transformacji języka (zob.: Profeta, 2015, s. 26). Ta transformacja może odbyć się, jak twierdzi Profeta, na poziomie (nie)widzialności – coś, co „zawsze tam

było”, ale do tej pory niewidoczne czy niezauważone, może uwidocznąć się w procesie poszukiwania swojej przyczyny i nazwy. Taki rodzaj myślenia jest jednak konsekwencją myślenia o prymacie słowa nad ruchem i działaniem – i w związku z tym o obawie zrodzonej ze świadomości performatywnej mocy aktu nazywania.

Myślenie dramaturgiczne

Kategoria „myślenia dramaturgicznego” stosunkowo często pojawia się w rozważaniach na temat dramaturgii tanecznej. Być może jest ona także rezultatem pełnienia wymiennych funkcji przez wszystkich uczestników pracy artystycznej, w tym funkcji dramaturga, którego zakres pracy nie jest zarezerwowany dla jednej tylko osoby w zespole. „Myślenie dramaturgiczne”¹³ charakteryzuje świadome wykonywanie pracy artystycznej, mapowanie jej rezultatów w sieci, afektów, wpływów i konsekwencji. Maaïke Bleeker rozwija tę kategorię, mówiąc, że zaproszenie dramaturga do kreatywnego procesu jest równoznaczne z tworzeniem miejsca na dialog, myślenie w ruchu, odbywające się pomiędzy wieloma osobami. Choć używa ona nazwy przejętej ze słownika rywalizacji sportowej, określając dramaturga jako sparring partnera, to relacja osób zaangażowanych w pracę artystyczną (w tym dramaturga), oparta jest na przyjaźni i wspólnej praktyce myślenia. To ono generuje powstawanie znaczeń „pomiędzy ludźmi i pomiędzy ludźmi a obiektami” (Bleeker, 2015, s. 70). Dramaturgia zatem nie jest praktyką materialną czy bazującą na materialności, ale efektem oddziaływania na siebie wielu anonimowych myśli („thinking no-one’s thought”; Bleeker, 2015, s. 69). Zaprzeczając kategorii autorstwa i klasycznemu rozumieniu dramaturga jako autora dramaturgicznej koncepcji, Bleeker mówi, że kolejnym partnerem w procesie kolektywnego tworzenia myśli jest widz i odbiorca, zaangażowany w emergencję znaczeń.

Nową perspektywę wnosi spostrzeżenie Bojany Bauer, która twierdzi, że dramaturgia to proces pisania i przepisywania, ale największą rolę przyznaje produkowaniu pamięci performansu. Wychodząc poza zbyt upraszczającą dychotomię: podmiot doświadczający (performer, choreograf, tancerz) – podmiot wiedzący (dramaturg) i interpretację dramaturgii jako negocjacji pomiędzy praktyką a teorią, mówi ona, że dramaturg to „podmiot, który również działa”, a obszarem jego pracy jest pamięć performansu. Śledzi on relacje pomiędzy „materiałem a jego zapamiętywaniem, reaktywacją albo transformacją” (Bauer, 2015, s. 41). Pozostając w relacji bliskości z pozostałymi uczestnikami procesu, dramaturg stwarza okazję do rozmów i interwencji, które „pauzują” działanie i poddają je refleksji. Zadając pytanie o produkcję znaczeń i afektów, niejako pozycjonując wykonaną pracę, dramaturg tym samym „zapisuje” pamięć działania („scored memory of the process”, s. 42). Jak mówi Bauer, to właśnie „zapisanie” pamięci umożliwia końcową pracę, a w efekcie usprawiedliwia również jej sceniczną prezentację – poprzez dramaturgiczną świadomość problemów, z którymi może ona wchodzić w dialog zarówno w obrębie performansu, jak i poza nim.

Produkcja słów w tańcu

Taneczna dramaturgia przez wielu teoretyków uznawana jest za praktykę i zawód, które pojawiły się w tańcu europejskim w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Dramaturgia najczęściej definiowana jest w kontekście zawodowym, jako profesja, w opartej na pracy projektach ekonomii uprawiających wolne zawody freelancerów (Bauer, 2015). Zmiany w produkcji artystycznej idą w parze z rosnącą popularnością zawodu dramaturga, a związane jest to choćby z instytucjonalnymi wymogami produkowania słów na każdym etapie pracy artystycznej. Dramaturg staje się więc coraz bardziej „potrzebny”, wbrew temu, co mówiła Cvejić o niepragmatycznej funkcji dramaturgii. Taniec bowiem musi coraz lepiej siebie komunikować – poprzez projekty badawcze, w opisach, aplikacjach grantowych, recenzjach, rozmowach z twórcami i widzami. Również systemowe kryteria wytwarzania projektów edukacyjno-badawczych czy badawczo-artystycznych poszerzają obszar refleksji teoretycznej, opisów, analiz, a regulaminy grantowe narzucają opisywanie sztuki w kategoriach projektu – od etapu przygotowawczego, poprzez realizacyjny aż do ewaluacji założonych celów i rezultatów. Skupienie na języku w procesie produkcji artystycznej, samoświadomość i autodefiniowanie działań tanecznych przez ich twórców, a co za tym idzie, zorientowanie na niematerialną stronę produkcji spektaklu, wytwarzają kolejne pole pracy dla dramaturga, którego zadaniem jest w coraz większym stopniu produkcja wiedzy na temat danego projektu (nawet jeśli jest to „niewiedzący współpracownik”, jak nazywa go Lepecki). Dramaturg, używając spostrzeżenia Bauer, staje się coraz bardziej pożądanym, „twórczo produktywnym podmiotem wiedzy” (Bauer, 2015, s. 38).

Mimo kariery zjawiska dramaturgii, któremu poświęcane są kolejne konferencje i publikacje¹⁴, oraz rosnącej roli dramaturga w procesie pracy artystycznej, nadal wartość tekstu i słowa we współczesnych praktykach performatywnych, zwłaszcza tanecznych i choreograficznych, jest bagatelizowana, a efemeryczność scenariuszy i innych materiałów tekstowych sprawia, że nie istnieją one w popularnonaukowym obiegu informacji. Jednak niewątpliwie coraz częściej twórcy stosują strategie dramaturgiczne, w których istotną rolę odgrywa słowo – pisane i mówione. Interesujące są zarówno techniki ruchowe korzystające ze słowa (np. *logomotion*¹⁵), jak i kariera strategii autokrytycznej wypowiedzi artystycznej (typu *performance lecture*). W sytuacji, w której zniesiona została opozycja: ruch – słowo i wzrasta samoświadomość tańca, słowo może stanowić też przestrzeń negacji – tekst, od którego się ucieka („escaping language”). Po zwrocie conceptualnym w tańcu i choreografii taniec bowiem stał się nie tylko formą (autotelicznego) teoretyzowania; współcześni choreografowie, co prawda, powracają do narracji, jednak raczej w kontekście filozoficznym (działalność „filozofów” tańca) niż teatralnym (przedstawianie akcji na scenie). Metodologia tworzona jest każdorazowo w ramach danego projektu przez wszystkich jego uczestników (wśród nich dramaturga), którzy sami opisują swoje metody pracy, konceptualizują

taniec. Dlatego rola materiałów tekstowych, w których artyści podejmują się wyjaśnienia swoich motywacji, przywołują inspiracje, cytaty, konteksty, jest często niebagatelna. W przypadku tekstów powstałych na potrzeby spektakli tanecznych istotne są kwestie, czy są to materiały autonomiczne, czy ich znajomość wpływa na odbiór spektaklu; jak opisywane są projekty w materiałach programowych; jaką te opisy pełnią funkcję (zapowiedzi, komentarza autorskiego, tekstów zza kulis). Napięcie między komentarzem kuratorskim, opisem spektaklu a wydarzeniem scenicznym jest tu kolejnym polem analizy słów w performansach tanecznych. To również materialny element pamięci performansu, swoiste archiwum pracy artystycznej. Produkcja słów w tańcu jest też często najlepszą strategią krytyczną wobec praktyk instytucjonalnych i konwencjonalnych czy bardziej tradycyjnych sposobów jego interpretacji.

„Ciało piszące” przeciw interpretacji

Znane są strategie „odczytywania” tańca jako tekstu („dance as text”), w którym proces odbioru polega na dekodowaniu symboli, a ciało tańczące staje się ekwiwalentem postaci literackiej. Taką perspektywę reprezentuje „lektura” tańca-tekstu przywołana przez Marka Franko¹⁶, który w ten sposób dekoduje znaki w XVII-wiecznym balecie, jednocześnie mając świadomość historyczności tego podejścia. Tym samym dekonstruuje on renesansową manifestację tańca jako tekstu, w którym geometryczne balety skonstruowane są z rozpoznawalnych w renesansowym kręgu kulturowym symboli i kodów. O ile ta strategia bliska jest semantycznej, badającej relacje między znakiem (ciałem tancerza) a pozajęzykową (w tym przypadku pozasceniczną) rzeczywistością, o tyle najbardziej interesująca wydaje się przywołana przez Franko figura „speechless body”, ciała, które chce wymknąć się narracji i narracyjnemu odczytaniu. Ten stan miałby charakteryzować momenty ekspresji i niestabilności „pomiędzy” baletowymi pozami, zapowiadające już kolejną epokę, przejaw modernistycznej niezależności i oswobodzenia tańca z konwencji przedstawiania fabuły. Momenty lotu niejako uwalniają ciało od symboliki, jednak, paradoksalnie, nawet wtedy bierze ono udział w procesie (scenicznego) pisania („Flight is part of the writing process” – Profeta, 2015, s. 53-54). Figura „speechless body” stanowi więc część narracji, od której chciałoby się uwolnić, jednocześnie wskazując na paradoks swojego istnienia – w ramach narracji i dzięki narracyjnemu odbiorowi widzów (podają za: Profeta, 2015, s. 53-54). Należy jednak pamiętać, że jest to już historyczna strategia symbolicznego dekodowania tanecznych póż, dziś trudno byłoby stosować podobne kategorie, zwłaszcza w tańcu współczesnym. Taka „lektura” tańca rodzi też ryzyko nadinterpretacji, na które zwraca uwagę inny badacz, Martin Randy¹⁷.

Randy, polemizując z historią tanecznego boomu i fiaska („the history of boom and bust”), próbował bowiem przepisać amerykańską narrację tanecznej rewolucji lat sześćdziesiątych i fiaska lat osiemdziesiątych (Randy, 1996, s. 177), oraz włączyć do świadomości historycznej również rewolucyjne

momenty w praktykach tanecznych kolejnych lat. Poddając rewizji zarówno kontekst artystycznych innowacji, jak i społeczno-polityczne warunki powstawania tańca (zwłaszcza *post-modern* lat sześćdziesiątych), twierdził, że nie można interpretować tańca, adresując jego okoliczności do w pewien sposób statycznej i niezmienniej pracy (przeciwieństwo, istotne jest odczytywanie „wewnętrznego ruchu” tańca). Nadinterpretacja, według Randy’ego, rodzi ryzyko odczytywania w tańcu więcej, „niż może on znieść” (Randy, 1996, s. 178) oraz poddania się istotnemu, ale też paraliżującemu wpływowi historii, który warunkuje odbiór kolejnych – tych datowanych już po tanecznym boomie – praktyk, bez względu na ich możliwy przełomowy i innowacyjny potencjał. Takie działanie umieszcza taniec zarówno w kontekście społeczno-politycznym, jak i w schematach wewnętrznych analiz, które następnie powtarzane i utrwalane, tworzą rodzaj zapętlonego dyskursu.

Pojawia się zatem pytanie, jak mówić o choreografii, aby uniknąć nadinterpretacji, ale też „narratywizowania”, skoro ona sama zaciera fabuły, nie tworzy linearnych struktur, ucieka od historii i postaci. Choreografka i badaczka Susan Leigh Foster¹⁸ znana jest ze swoich „tańczonych” wykładów – mówi o choreografii, sama będąc w działaniu, w ruchu. Według niej ciało („ciało piszące”) jako swoiste pole reprezentacji posiada własny słownik znaczeń, składniowe i paradygmatyczne narzędzia. Pisanie (mówienie) i tańczenie to czynności wymagające cielesnej obecności, obie produkują znaki i znaczenie, sens i sensualność, komunikują na poziomie werbalnym i afektywnym. Funkcjonalna i produktywna relacja/mediacja między ciałem, które pisze, a tym, które odczytuje, zachodzi zawsze w określonym kontekście polityczno-społecznym. Przy czym relacja ta może mieć charakter czasowy, a komunikat – efemeryczny¹⁹. Istotne, że Foster, aby zobrazować swoją teorię, używa metod, o których mówi – ruchu, działania, performansu. Być może jest to jedna z najbardziej skutecznych strategii mówienia o tańcu, rzadko stosowana w kontekście działalności akademickiej, dużo częściej praktykowana przez choreografów i performerów.

Powołując się na działania artystyczne, warto przywołać *Total* Pawła Sakowicza, który mówiąc o tej pracy, używa nawet pojęcia „choreografia tekstu” (Sakowicz, 2017). W swoim solo choreograf eksperymentuje z formułą *performance lecture*, jednocześnie traktując słowną wypowiedź na temat choreografii i tańca jako rodzaj artystycznego manifestu. Tak sam zaczyna swój performans: „Ponieważ jako tancerza bardzo to mnie dotyczy, pozwoliłem sobie spekulować o wirtuozerii tanecznej”²⁰, odwołując się do prywatno-zawodowej sfery życia, własnej edukacji baletowej i znajomości słownika baletu. W tym przypadku dramaturgia rozpięta jest między dwiema czynnościami: mówieniem i tańczeniem, Sakowicz bowiem świadomie łączy oba działania, warunkując je wzajemnie. Wirtuozeria, kojarzona w tańcu z perfekcją wykonania, klasycznym baletem, mistrzowską precyzją i estetyką piękną, dla choreografa jest przedmiotem badania na innych polach: ekologicznej ekonomii

(„wirtuozerska ekonomia ruchu mogłaby być rozumiana jako odnawialne źródło energii ciała”), indywidualnego pragnienia i fantazji, wreszcie jako wartość przypisana aktowi performatywnemu, w tym prezentacji tanecznej. „Choreografovany” przez Sakowicza tekst składa się z quasi-naukowych spekulacji, to „cztery hipotetyczne, spekulatywne scenariusze, które definiują, inscenizują, dają wyobrażenie, a być może nawet prowadzą do wykonania możliwie wirtuozerskiego tańca”. Być może dlatego, że to widownia decyduje, czy wirtuozerski taniec ma zostać w trakcie wieczoru zaprezentowany, czy nie (performer wówczas pyta: „Czy chcielibyście zobaczyć mnie tańczącego?”; w tym przypadku to pytanie niejako determinuje działanie). Detal-obiekt, jakim jest trzymany przez niego w trakcie części wykładu notatnik, to symboliczne odwołanie do tekstu, który strukturyzuje całe wydarzenie. Materialną obecność tekstu podkreśla sposób jego przekazu (opanowany ton głosu mówiącego, wyraźna dykcja, nieemocjonalne podawanie tekstu) oraz specyficzny kontekst solowego performansu, rodzaj quasi-wykładu czy akademickiej prezentacji. Sakowicz, będąc również autorem scenariusza²¹, niejako poddaje próbie scenicznej realizacji swoją praktykę pisania. Za pomocą niemal naukowej narracji choreograf/autor tworzy w spektaklu swoistą „dramaturgię słowa”, w której (często ironiczna) relacja tego, co zostało powiedziane i zaprezentowane, jest znacząca. Zwłaszcza że podnoszone przez niego spekulacje dotyczą kolejnych kontekstów, w których mógłby zostać

zaprezentowany wirtuozerski taniec – i kwestionują „oczywiście”, przez to często niewidoczne, warunki jego odbioru, jak choćby możliwość nazywania i kategoryzowania w ludzkim systemie porządków. A co, gdyby, jak spekuluje Sakowicz, kategoria ludzkości, a zatem także publiczność performansu, nie istniała – czy wtedy mogłaby istnieć wirtuozeria? Czy byłaby to forma ekowirtuozerii, czyli czy wirtuozerski mógłby być sam akt istnienia, wola przetrwania? Odpowiedź na to pytanie mogłaby być twierdząca, bo, jak mówi Sakowicz: „Moje ciało jest jedną komórką i właśnie na waszych oczach wykonuje wirtuozerski taniec przetrwania”.

Poza słowem

Słowo w tańcu często pojawia się po to, aby, paradoksalnie, aktywować pozasłowne elementy performansu. Jak mówi Katja Schneider²², taniec to konfrontacja ciała na scenie z innymi, heteronimicznymi systemami porządków (zob.: Schneider, 2013, s. 117), z różnymi systemami materializacji. Podobnego zdania jest Lepecki, według którego dramaturgia powinna uczestniczyć we wszystkich akcjach – nie tylko tych produkowanych przez tekst czy w procesie pisania; również „obiekty, temperatura, czas muszą zostać wzięte pod uwagę”. Nie, jak zaznacza Lepecki, wyłącznie na poziomie poetycko-symbolicznym, ale jako fakt, że „obiekty czy temperatura też działają” (Lepecki, 2010, s. 194). W performansie tanecznym wszystkie elementy znaczą i zarazem są jego częściami.



Przykładem takiego rozumienia dramaturgii jako operacji na pozasłownych, ale też pozaludzkich systemach porządków, jest niezależna twórczość Agaty Siniarskiej i jej koncept „hiperchoreografii”, poszukiwania relacji choreograficznych między żyjącymi a nieożywionymi elementami środowiska naturalnego, obejmowania nazwą „choreografia” mikro- i makrokosmosów ludzkich i nieludzkich organizmów. Siniarska często stosuje format *performance lecture*, „wykład” swoje koncepcje na temat choreografii w ramach quasi-eksperymentów z udziałem publiczności.

Jak sama mówi w *Hyperdances*, „ten wykład to utopia budowania świata”²³, w którym współlistnienie wielu ciał „daje możliwości pracy przy udziale ogromnej ilości tancerek, tancerzy, w wielkich formatach, na wielkich scenach”. Siniarską interesuje bowiem nie tyle choreografia sceniczna, ile ta, która odbywa się przy udziale mikroorganizmów, fal, bakterii, drobnoustrojów, płynów w korze drzewa – widzialnych i niewidzialnych elementów naturalnego otoczenia. Odwołując się bezpośrednio do Yvonne Rainer, która zrezygnowała z tańca na rzecz filmu, Siniarska postuluje: „tak, taniec należy porzucić, ale taniec ludzkich agentów”. Według niej Rainer chciała ograniczyć taniec do czystego ruchu, jednak ruch nigdy nie jest czysty – nie da się bowiem usunąć z niego nadpisanych kulturowych czy społecznych inskrypcji. Dlatego proponuje ona stworzenie nowych relacji; hipertaniec miałby oferować nowe możliwości doświadczania ruchu – w wymiarze nieludzkim. Dramaturgia ma więc z zasady ujmować tu wszystkie akcje wydarzające się w trakcie trwania choreograficznego działania, a nie skupiać się na stawianym zazwyczaj w centrum uwagi ciele tancerki. W połowie swojego wykładu Siniarska wychodzi nawet z pomieszczenia, pozostaje jej głos, dobiegający przez głośniki. Zaraz potem komentuje ona widok, jaki obserwuje publiczność – park czy ulicę, w zależności od miejsca prezentacji. Tym samym stara się przenieść uwagę z tańczącego, podmiotowego ciała na pozostawione samym sobie obiekty: rośliny, murawę, chodniki czy ściany i szkło („oto przed wami taniec deantropocentryczny”; „ten taniec jest lekki, przykleja się do nas”; „ten taniec nie ma centrum, nie ma też krawędzi”). Ludzkie ciało jest elementem tego hiperkolektywu form i ruchów („Może czujecie dziwne mrowienie na ciele? Bakteria? Wirus? Radioaktywny pył? To wszystko tu biega, skacze! To wszystko nas łączy w jeden kolektyw! To wszystko tu tańczy!”), choć podkreślając potencjał „globalnej choreografii”, Siniarska jest świadoma, że uwaga nadal skupiona jest na tańczącym ludzkim ciele. Jednocześnie jego istnienie możliwe jest dzięki wypracowanym kategoriom językowym, dzięki słowom i poprzez językowe doświadczenie. Ono również powstaje w ramach kolektywnej pracy, dzięki cyrkulacji wielu myśli i tekstów (czy ten ruch również jest elementem hiperchoreografii?). W notatkach do innego performansu, *Ślepowiedzenia*, można znaleźć na to potwierdzenie:

Pisząc ten tekst, odczuwam wiele innych tekstów, które wpłynęły na mnie i na to, co teraz piszę. To, że bez nich ten

tekst nie byłby tym, czym jest. To nie ja go piszę. Oddaję swój głos kolektywom myśli, idei, śladom, dyskursom, słowom, tłumaczeniom... Tekst ten jest zatem zbudowany z wielu innych tekstów, które były/są istotne podczas mojej pracy nad performansem *Ślepowiedzenie* – wiele razy przeformułowane, czasami nietknięte. Jednocześnie nie zamierzam ich uzbroić w przypisy – ważniejsze jest dla mnie, aby obserwować, jak te teksty, ich fragmenty jako czynniki, działają w tym tekście, bez skupiania się na ich autorach. Każda praca solowa wydarza się jak ten tekst (Siniarska, 2016, s. 98).

Feedback, czyli dramaturgia widza

W sytuacji, kiedy słowa w coraz większym stopniu warunkują produkcję artystyczną, a teksty i słowo mówione pojawiają się w strukturze performansów tanecznych jako ich nierozzerwalny element, coraz istotniejsze stają się pytania o to, jak o tańcu i choreografii mówić, jakich słów i języków używać do ich opisu. Dotyczy to zarówno tekstów krytycznych, jak i wysiłku widzów angażowanych w procesie odbioru. Ta pierwsza zdaje się mieć niezastąpione znaczenie jako element feedbacku, przekazywanego artystom w sposób formalny, poprzez drukowane czy publikowane w sieci recenzje, relacje i wywiady, ale też tanecznego archiwum, jego materialnej części. Drugi przykład dotyczy pospektaklowych rozmów z twórcami, sesji feedbacku organizowanych przy okazji prezentacji prac w procesie – sytuacji często efemerycznych, dostępnych zazwyczaj tylko uczestnikom tych spotkań, rzadko nagrywanych i udostępnianych publicznie. Jak mówi Liz Lerman²⁴, choreografka i twórczyni jednej z metod feedbacku Critical Response, sesje feedbacku nie tylko pomagają artystom znaleźć nowe inspiracje lub rozwinąć dotychczasowy materiał (co umożliwia im przede wszystkim znalezienie motywacji do kontynuowania pracy), ale również odkrywają estetyczno-performatywny potencjał widzów. Oczywiście, udział w procesie feedbacku wymaga podjęcia przez widzów wysiłku partycypacji, który jednak charakteryzuje większość wydarzeń artystycznych (zob.: Kunst, 2016, s. 57). „Potęga pytań” i wspólnie podejmowany wysiłek dialogu otwierają nowe pole interpretacji. Zdaniem Lerman, feedback opiera się przede wszystkim na komunikacji i angażuje „wszystkie rodzaje interakcji międzyludzkich, od coachingu do dialogu społecznego, od artystycznej współpracy do rozmów w gronie rodzinnym”. Istotne, że relację rodzinną przywołuje ona w kontekście metody efektywnej na polu produkcji artystycznej, przyznając tym samym wartość bliskim relacjom między współpracownikami w procesie tworzenia. Feedback to tylko jedna z metod wspólnego tworzenia dramaturgii spotkania performerów i widzów, współpraca w zakresie produkcji sensów („dramaturgia współpracy”; Ruhsam, 2010). Bliskość oznacza tu bycie aktywnym, to tworzenie relacji z działającymi w polu performansu znaczeniami, to możliwość ich negocjowania poprzez wyrażenie indywidualnej opinii z własnej perspektywy; to wreszcie negocjowanie swojej pozycji. Ta wspólna praca – wysiłek widzów, choreografów,

performerów – odbywa się zarówno na poziomie językowym, jak i afektywno-kognitywnym, a słowa, kwestionowane definicje i reguły okazują się kluczowe w negocjacji jej warunków. Dramaturgia w tym znaczeniu to nie tyle zależność pomiędzy elementami performansu czy pomiędzy słowem a ruchem, ile raczej, składający się z wszystkich tych elementów, dialog pomiędzy jego uczestnikami – twórcami i widzami, aktywnymi performerami. Performans *Słowa do tańca* choreografki Anny Wańtuch jest rodzajem zaproszenia dla widzów do współtworzenia spotkania z performerami²⁵, a zarazem potwierdzeniem, że dramaturgia powstaje w oparciu o tę właśnie relację.

W niewielkiej przestrzeni widz traktowany jest indywidualnie, kolejne spotkania, przeznaczone tylko dla jednego uczestnika, odbywają się co pół godziny. W ramach takiej „sesji” widz stawiany jest przed wyborem między słowami i ich znaczeniami, Wańtuch bowiem pyta wprost: kawa czy herbata, nagość czy ubranie, pełno czy pusto, razem czy osobno, szybko czy powoli – reagując za każdym razem na konkretną odpowiedź na poziomie choreograficznym (również muzyka zmienia wtedy melodię i barwę), wykonując działanie wobec widza (w bliskiej do niego relacji, minimalnie angażując go do wykonania ruchu lub pozostawiając swobodę patrzenia na pracę performerki). To widz jest dramaturgiem całego zdarzenia, ponieważ dokonuje selekcji i zestawień na poziomie nie tylko fizycznych akcji (jego odpowiedź determinuje zawsze inne działanie performerki), ale przede wszystkim – idących za nimi sensów, konstruowanych na bieżąco relacji pomiędzy słowami, ich materialnym brzmieniem i ukrytym za nimi komunikatem. Służące do tańca i aktywujące ruch słowa budują też przestrzeń skojarzeń, reminiscencji, emocji i afektów: „Bo wybrać «kota» to znaleźć się z kotem w jednej przestrzeni, «zatańczyć» z nim, wybrać «mamę» to stanąć fizycznie twarzą w twarz z czyjąś specyficzną zdefiniowaną cielesnością. Wejść z nią w relację. Wysłuchać jej «piosenki»”. Słowa tu „otwierają i porządkują przestrzeń pomiędzy dwiema osobami”, wzmacniają relację wzajemnego oddziaływania, bliskości, ale też umożliwiają współpracę między choreografką a widzem na poziomie dramaturgicznym. Już choćby ten przykład pokazuje, że trudno dziś ograniczać rozumienie dramaturgii do pracy dramaturga w procesie pracy artystycznej; dramaturgią można nazwać również pracę widza, podejmowaną w trakcie spotkania z choreografem/performerem, a każdy projekt wymaga stworzenia specyficznych metod jego opisu.

Jak, niemal złowieszczo, podsumowuje Sandra Noeth²⁶, „dramaturgia nie należy do nikogo. Jest jak monstrum – duch” (Noeth, 2010). ■

¹ Lepecki właściwie powtarza wnioski z tego artykułu w kolejnym, *Errancy as Work: Seven Strewn Notes for dance Dramaturgy* [w:] *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*, red. Pil Hansen, Darcey Callison, Palgrave Macmillan, London 2015. Jednak biorąc pod uwagę chronologię ich powstawania, zdecydowałam się na cytaty z wcześniejszego artykułu.

² W latach 1992-1998 Lepecki współpracował jako dramaturg z Meg Stuart, Francisco Camacho, João Fiadeiro i Verą Montero. Lepecki jest teoretykiem sztuk performatywnych, autorem wielu książek i publikacji, profesorem w Tisch School of the Arts na New York University. Jednocześnie jest kuratorem wystaw i wydarzeń z pogranicza sztuk performatywnych, wizualnych i choreografii.

³ Istotne, w interpretacji autorki, cytaty z artykułów pozostawione są w oryginale. Pozostałe tłumaczenia wykonane są przez autorkę.

⁴ Profesorka Theatre Studies Department na uniwersytecie w Utrechcie, przez ponad piętnaście lat współpracowała jako dramaturżka z choreografami i reżyserami oraz prowadziła grupę teatralną Het Oranjehotel.

⁵ Profesorka Theatre Studies Department na uniwersytecie w Utrechcie, redaktorka książek z dziedziny choreografii. Jako choreografka i tancerka tworzyła spektakle taneczne dla młodszej publiczności.

⁶ Według Lepeckiego taniec wkroczył do teatru w momencie, kiedy ten przeżywał erę postdramatyczności – stąd dramaturgia w tańcu operuje niekoherencją i rozproszonymi elementami („dramaturgy of dispersed atmospheric elements”), bo sam teatr zmienił swoją relację z tekstem. Z tego powodu nie można ograniczać dramaturgii do relacji pomiędzy słowem a ruchem. Lepecki sytuje rozwój zjawiska w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, kiedy wielu dramaturgów rozpoczęło współpracę z choreografami, m.in. Raymond Hoghe i Pina Bausch, Heidi Gilpin i William Forsythe, Marianne van Kerkhoven i choreografowie flamandzcy, wśród nich Anna Teresa de Keersmaecker.

⁷ Od 1996 roku jako dramaturżka współpracowała m.in. z Janem Ritsemą, Xavierem Le Royem, Eszter Salamon. Profesorka filozofii sztuki na uniwersytecie Singidunum w Belgradzie.

⁸ Myriam van Imschoot podkreśla nawet, że rozwój zawodowy dramaturgii i pozycja dramaturga realizują potrzebę instytucji racjonalizującej swoje praktyki działania (podają za: Bauer, 2015; van Imschoot jest artystką sceny belgijskiej, współzałożycielką Sarmy, platformy skupiającej praktyków i teoretyków wokół zagadnień najnowszej choreografii i performansu). Istotne, że Cvejć mówi o niezależnej pozycji dramaturga freelancera, niezwiązanego z zespołem czy instytucją, w której realizowany jest projekt.

⁹ Por. też, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan, London 2015.

¹⁰ Teoretyczka performansu, prowadzi kurs Contemporary Dance and Performance na Uniwersytecie Sztuki w Amsterdamie. Jako dramaturżka pracowała m.in. z Verą Montero, Latifą Lâabissi i Mário Afonso, a spośród polskich artystów – Renatą Piotrowską podczas pracy nad spektaklami *Śmierć. Ćwiczenia i wariacje* oraz *Wycieka ze mnie samo złoto*.

¹¹ Bojana Bauer, *Enfolding of Aesthetic Experience: Dramaturgical Practice in Contemporary Dance*, s. 13, podają za: Profeta, 2015.

¹² Pracuje z choreografem i artystą wizualnym od 1997 roku; tej współpracy dotyczy też cytowana w artykule książka.

¹³ Pil Hansen stosuje kategorię „dramaturgical agent”, powołując się nie tyle na pracę dramaturga, ile na „świadomość dramaturgiczną”, opartą na przyjętych strategiach i zasadach (Hansen, 1996, s. 124).

¹⁴ Por. *Embodied Dramaturgies*, red. Jeroen Peeters, Sarma, 2012, <http://sarma.be> [dostęp: 4 VI 2018]. Antologia zawiera około trzydziestu tekstów autorstwa dramaturgów (Marianne Van Kerkhoven, André Lepecki, Myriam Van Imschoot, Jeroen Peeters, Igor Dobricic, Sandra Noeth) i artystów (Boris Charmatz, Tim Etchells, Janez Jansa, Jennifer Lacey, Frans Poelstra, Robert Steijn). Inne antologie gromadzą specjalne wydania czasopism poświęcone dramaturgii („Theaterschrift” 1993, „Women and Performance” 2003, „Performance Research” 2009, „Maska” 2010).

¹⁵ Technika improwizacji łącząca jednocześnie „nieedytowane” mówienie o wykonywanej właśnie akcji. *Logomotion* zaczęła uprawiać w latach osiemdziesiątych Simone Forti, obecnie popularyzuje ją Nóra Hajós.

¹⁶ Profesor w Theater Arts Department na University of California, Santa Cruz, autor wielu książek z dziedziny tańca. Franko był też tancerzem, występując przez wiele lat z grupą NovAntiqua (od 1985 roku).

¹⁷ Randy był profesorem i wykładowcą w Tisch School of the Arts na New York University, a w pracy korzystał też z edukacji i własnych doświadczeń tancerza.

¹⁸ Autorka wielu książek o tańcu współczesnym, zwłaszcza historii amerykańskiego tańca. Profesorka na UCLA (Uniwersytet Kalifornijski w Los Angeles). Przywołuję jej wykłady również w artykule *Ten performance jest jak...*, dz. cyt. Seria trzech wykładów dostępna jest online. Por. Leigh Foster, Susan, dz. cyt.

¹⁹ O spektaklach *Total* Pawła Sakowicza i *Hyperdances* Agaty Siniarskiej pisałam w relacji z przeglądu Stary Browar Nowy Taniec na Malcie 2016, *Poza wspólnym obszarem?*, taniecPOLSKA.pl, 4.08.2016, <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/366> [dostęp: 4 VI 2018].

²⁰ Wszystkie cytaty pochodzą ze scenariusza udostępnionego przez autora.

²¹ Przy *Total* Sakowicz nie współpracował z dramaturgiem – praca powstała jako efekt rezydencji Solo Projekt Plus 2015, realizowanej przez Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk, a mentorką artystyczną była Dalija Aćin Thelander. W trakcie pracy nad kolejną solową produkcją, *Jumpcore*, choreograf współpracował z Mateuszem Szymanówką.

²² Jest badaczką, wyklada w Institute of Theatre Studies na Ludwig Maximilians University w Monachium.

²³ Wszystkie cytaty pochodzą ze scenariusza udostępnionego przez autorkę. Wykład miał premierę w ramach pokazów porezydenyjnych w ramach wystawy *Let's Dance* w Starym Browarze w Poznaniu w październiku 2015 roku, a kolejne pokazy możliwe były choćby dzięki tournée projektu w ramach programu Scena dla Tańca 2017.

²⁴ Więcej informacji na temat Critical Response na stronie internetowej: <https://lizlerman.com>. Wszystkie cytaty pochodzą z tego źródła.

²⁵ Tancerką i muzykiem. Muzyka w wykonaniu Michała Kiedrowskiego; współautorką konceptu, autorką scenariusza i reżyserii jest Maria Kwiecień. Premiera odbyła się w maju 2016 roku w ramach 37. Przeglądu Piosenki Aktorskiej w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu. Cytaty pochodzą z opisu spektaklu dostępnego na stronie internetowej.

²⁶ Dramaturżka, kuratorka i wykładowca m.in. w HZT Berlin – szkole kształcącej wielu niezależnych polskich choreografów (w artykule została przywołana Agata Siniarska).

Bibliografia:

Bleeker, Maaïke, *Thinking No-One's Thought* [w:] *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*, red. P. Hansen, D. Callison, Palgrave Macmillan, London 2015.

Bauer, Bojana, *Propensity: Pragmatics and Functions of Dramaturgy in Contemporary Dance* [w:] *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*, red. P. Hansen, D. Callison, Palgrave Macmillan, London 2015.

Cvejić, Bojana, *The Ignorant Dramaturg*, „Maska” 2010, vol. 16, nr 131-132, <http://sarma.be/docs/2864> [dostęp: 4 VI 2018].

Embodied Dramaturgies, red. J. Peeters, Sarma, 2012, <http://sarma.be> [dostęp: 4 VI 2018].

Hansen, Pil, *The Dramaturgy of Performance Generating Systems* [w:] *Corporealities: Dancing, Knowledge, Culture, and Power*, red. S. Leigh Foster, Routledge, London 1996.

Leigh Foster, Susan, *Three performed lectures*, <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/index.html> [dostęp: 4 VI 2018].

Kunst, Bojana, *Praca widza* [w:] *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, red. A. Adamiecka-Sitek, tłum. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne, Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa–Lublin 2016.

Lepecki, André, *Errancy as Work: Seven Strewn Notes for dance Dramaturgy* [w:] *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*, red. P. Hansen, D. Callison, Palgrave Macmillan, London 2015.

Lepecki, André, *«We're not ready for the dramaturge»: Some notes for dance dramaturgy* [w:] *Rethinking Dramaturgy, Errancy and Transformation*, red. M. Bellisco, M.J. Cifuentes, Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Madrid, 2010.

Lerman, Liz, *Critical Response Process*, <https://lizlerman.com>.

Noeth, Sandra, *Dramaturgy — Mobile of Ideas*, „Maska” 2010, vol. 16, nr 131-132, <http://sarma.be/docs/2875> [dostęp: 4 VI 2018].

Profeta, Katherina, *Text and Language* [w:] *Dramaturgy in Motion. At Work on Dance and Movement Performance*, University of Wisconsin Press, Wisconsin 2015.

Randy, Martin, *Overreading The Promised Land: towards a narrative of context in dance* [w:] *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, red. S. Leigh Foster, Routledge, London 1996.

Ruhsam, Martina, *Dramaturgy of and as Collaboration*, „Maska” 2010, vol. 16, nr 131-132, <http://sarma.be/docs/2873> [dostęp: 4 VI 2018].

Sakowicz, Paweł, *Total*, scenariusz.

Sakowicz, Paweł, wypowiedź z filmu *Twarze tańca*, odc. 1: *Polska Platforma Tańca 2017*, kanał YouTube Instytutu Muzyki i Tańca, <https://www.youtube.com/watch?v=T1gvuqPfZk> [dostęp: 4 VI 2018].

Schneider, Katja, *Unexpected horizons of Meaning* [w:] *Dance [and] Theory*, red. G. Brandstetter, G. Klein, Transcript, Bielefeld: 2013.

Siniarska, Agata, *Hyperdances*, scenariusz.

Siniarska, Agata, *Ślepowiedzenie* [w:] *Powrót (do) przyszłości*, red. M. Szymanówka, K. Koślacz, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz 2016.

Wańtuch, Anna, *Słowa do tańca*, opis projektu, <http://www.polskaplatformatanca.pl/pl/2017/zgloszone-spektakle/-anna-wantuch-slowa-do-tanca-> [dostęp: 4 VI 2018].

Wildschut, Liesbeth, *Dramaturg tańca jako sojusznik choreografa* [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

Wycisk, Karolina, *Poza wspólnym obszarem? – relacja z przeglądu „Stary Browar Nowy Taniec na Malcie 2016*, taniecPOL-SKA.pl, 4.08.2016, <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/366> [dostęp: 4 VI 2018].

Wycisk, Karolina, *Ten performance jest jak...czyli o wspólnie podejmowanym wysiłku* [w:] *In Between Festivals Refleksje*, <https://www.stiftungzukunftberlin.eu/initiativen/nachbarn-in-europa/in-between-festivals-refleksje/> [dostęp: 4 VI 2018].

Abstract:

Karolina Wycisk. Dramaturgy as a Spirit? A Few Remarks on the Dramaturg and Words in Dance

The author begins with an observation by André Lepecki concerning the fear of working with a dramaturg. Recalling several concepts that define the role of the dramaturg in dance (Lepecki, Liesbeth Wildschut, Bojana Cvejić, Bojana Bauer, Maaike Bleeker), she juxtaposes various interpretations of the field and forms of collaboration. She reaches the conclusion that, in a professional context, dramaturgy is based on design work and a freelance economy, and the fusion of various functions and the growing significance of the word in dance productions makes the dramaturg increasingly necessary. At the same time, she notes that the viewer's work can be considered dramaturgy, and its understanding goes beyond the dichotomy of word/text — movement/stage interpretation.

Key words: dramaturgy, dramaturg, dance, performance, words

Z ANKĄ HERBUT rozmawia KAROLINA WYCISK

JESTEŚ TĄ RELACJĄ

Pracujesz jako dramaturżka w teatrze i w tańcu. Czy spotkałaś się kiedyś z obawą jako reakcją na twoją obecność?

Zwykle mam poczucie, że obecność dramaturga jest czymś bardzo potrzebnym czy pożądanym – że zespół potrzebuje kogoś, kto będzie przeciwwagą dla choreografa lub reżysera. Mam też wrażenie, że kiedy pojawia się dramaturg, scentralizowana zazwyczaj władza nad spektaklem zaczyna się trochę rozjeżdżać, a sam spektakl – emancypować. Ze strony dramaturga pojawia się feedback, który nie ma natury osobistej czy emocjonalnej, ale dotyczy konkretnych założeń i rozwiązań. Tylko raz spotkałam się z obawami wobec mojej obecności i roli – w pracy z tancerzami baletowymi. Jako dramaturżka nie mogłam uczestniczyć w próbach ruchowych, co wynikało chyba z lęku tancerzy przed pokazaniem czegoś niedokończonego, niegotowego. Tylko że ta praca na tym właśnie polega, że patrzysz na coś jeszcze nieukształtowanego i superwrażliwego, nazywasz to, spekulujesz i nawigujesz zmiany – to jest właśnie najlepszy moment na kształtowanie materiału. Potem jest już na to za późno.

Czy z twoją obecnością jako dramaturżki wiąże się jakiś rodzaj oczekiwań ze strony współpracowników?

André Lepecki napisał tekst „*We're not ready for the dramaturge*”: *Some notes for dance dramaturgy*¹, w którym dokładnie opisuje tę dynamikę, ten strach przed pokazaniem nieukończonej pracy komuś z zewnątrz, kto będzie to oceniał. W tej myśli kryją się trzy założenia, z którymi trudno mi się utożsamić: dramaturg jako osoba pozostająca na zewnątrz procesu twórczego, jako dysponent wiedzy-władzy, no i przekonanie o tym, że proces jest mniej istotny niż efekt. Proces jest dla mnie najciekawszy, a sama funkcja dramaturga jest chyba najbardziej schizofreniczną funkcją w sztukach performatywnych – jest też zresztą stosunkowo młoda, bo początki dramaturgii tańca to lata siedemdziesiąte XX wieku, a od tamtej pory też sporo się w tańcu zmieniło. Owszem, musisz być na zewnątrz, ale musisz być też w środku. Musisz zachować dystans, ale jednocześnie musisz dokładnie wiedzieć, w jakim procesie uczestniczysz. Żeby ponazywać pewne działania

czy relacje, warto mieć dystans, ale warto też nie tracić z oka tego, co jest do nazwania. Lokowanie dramaturga na pozycji władzy i wiedzy wydaje mi się z kolei ograniczające i obciążające. Czy dramaturg rzeczywiście musi startować z pozycji kogoś, kto wie? Startuję z pozycji kogoś, kto nie wie i właśnie poprzez proces próbuje się dowiedzieć. Znacznie ciekawsze od wiedzy wydają mi się niewiedza i błędzenie. Wydaje mi się też, że strach przed dramaturgiem, o którym wspomniałaś, może dotyczyć raczej dramaturga instytucjonalnego, a ja nie byłam nigdy związana umową o pracę z żadną instytucją. Moja obecność jest niezależna.

Co daje taka pozycja w pracy dramaturga?

Praca projektowa ma swoje cienie i blaski. Z jednej strony umożliwia współpracę z różnymi twórcami i pozwala zachować horyzontalne relacje z zespołem i ekipą realizatorów. Wzbudza też pewnie większe zaufanie i mniejszy lęk. Z drugiej strony jednak jest to sytuacja nomadyczna i niepewna...

Powiedziałaś, że dramaturg jest potrzebny. Skąd wynika ta potrzeba? Od kogo wychodzi impuls tej współpracy?

W moim przypadku zawsze od choreografki lub choreografa. I tak, dramaturg jest potrzebny. Ale czy jest niezbędny? Czy jest raczej dodatkiem, luksusem, na który dobrze móc sobie pozwolić? Bojana Cvejić twierdzi na przykład, że właśnie dlatego, iż dramaturg nie jest w teatrze czy w tańcu niezbędny, jest w stanie rozpułchnąć pole dramaturgii, a sam termin wciąż pozostaje bardzo pojemny i z łatwością poddaje się aktualizacjom. To, oczywiście, przewrotna teza. Według mnie, potrzeba dramaturga jest związana z tym, że poprzez jego obecność w procesie spektakl się emancypuje, o czym mówiłam wcześniej. Obcowanie z materiałem spektaklu od pierwszego pomysłu, obmyślanie i realizowanie strategii twórczych poprzez różne praktyki somatyczne i sukcesywne, rozbudowywanie wizji całości przez reżysera/reżyserkę czy choreografa/choreografkę, siłą rzeczy, generuje bardzo intymny związek z powstającym spektaklem, a dramaturg może ten osobisty rodzaj pracy skontrolować i pozwolić, by spektakl sam stał się siłą sprawczą i by zaczął działać jako coś żywego, co ma własne punkty zapalne, własny rytm i punkty dojścia.

Czy to nie jest też opuszczanie sfery komfortu w sytuacji, gdy strategia pracy wydaje się już tak oczywista, że choreograf/choreografka może nie zauważać pewnych relacji, a kiedy pojawia się dramaturg, mają one szansę wyjść na jaw?

Taka jest chyba natura intensywnej pracy, że w którymś momencie przestaje się zauważać pewne rzeczy, a zaczyna się pogłębiać lub dopracowywać te wcześniej zauważone. Pozycja dramaturga jest na tyle komfortowa, że już sama jego obecność w procesie wynika z zaufania pomiędzy nią/nim a choreografem czy choreografką, i dzięki temu możemy się trochę wzajemnie sabotować, żeby z tej strefy komfortu się na chwilę wybić.

A czy masz swoje powtarzalne strategie, czy aktualizujesz swoją pracę do nowych projektów?

Nie potrafię oderwać się od projektów, przy których do tej pory pracowałam, bo one się, siłą rzeczy, we mnie osadzają, ale staram się nie powielać strategii czy nie przymierzać czegoś, co dopiero powstaje, do tego, co już znane. Choć jedna rzecz się właściwie zawsze powtarza: przed projektem robię spory research i tworzę bazę danych z inspiracji wizualnych, muzycznych, filmowych, tekstów literackich i krytyczno-kulturowych, mody, reklam... Właściwie nie nakładam sobie ograniczeń formalnych. Bardzo lubię tak pracować: nakreślać sferę, w jakiej będziemy się poruszać i napełniać ją odniesieniami, które mogą zostać wykorzystane albo odrzucone, a mogą też wrócić dopiero pod sam koniec. Na początkowym etapie lubię „nadprodukcję”, bo ta strategia pozwala trochę w ciemno rozrysować mapę kontekstów, której kształt sprawdza się i weryfikuje dopiero później. Ale można też prowadzić poszukiwania, nie będąc ukierunkowanym na temat, i sprawdzać, co z tego rezonuje. Czasami łączę te strategie. A z racji tego, że każdy spektakl realizowany jest z nieco inną ekipą, strategie zawsze ulegają modyfikacji, bo nie da się uruchomić wszystkich i wszystkiego za pomocą tego samego przycisku.

Czytałam twoje teksty z procesu nad *Wylinką Marii Stokłosy*². Użyłaś tam określenia, że to jest taki „research, który się zaczyna wszędzie naraz” – że z tego bałaganu dopiero wyłaniają się tropy, przypadkiem znajdując tematy.

W Burdagu cały projekt polegał na tym, by spróbować znaleźć odpowiedni język do pisania o tańcu. Próbowałam wtedy wszystko nazywać, co okazało się bardzo trudne, bo choreografia łatwo się językowi nie poddaje. Pracowałam tam zresztą jako researcherka³, nie jako dramaturżka, i to było moje pierwsze zetknięcie z taką metodą twórczą. Trzeba być przy tym bardzo uważnym, wychwytywać to, co warto kontynuować, i odrzucać to, co nie rezonuje. Ta strategia częstsza jest na pewno w tańcu, ale pojawia się też w teatrze – i jest to fascynujące. W choreografii jest chyba więcej przypadkowego szukania i akceptacji dla myślenia, że to materiał znajduje ciebie, a nie ty – materiał.

Czy ta różnica jest widzialna na poziomie dramaturgicznym? Wydaje mi się, że dużym uproszczeniem jest mówienie, że dramaturgia teatralna to przekład tekstu na scenę.

Są większe uproszczenia, bo albo powiedzą ci, że nie jesteś dramaturgiem, tylko dramatopisarzem, albo napiszą, że jesteś dramaturgiem, a ty po prostu napisałaś tekst. Nie wspominając już pracy u podstaw, żeby uznawano żeńską formę „dramaturżka”. Ale, generalnie, dramaturgia wydaje mi się pojęciem bardzo elastycznym i rozumienie dramaturgii jako przekładania tekstu na język sceny wymagałoby chyba aktualizacji. Tym bardziej, że trudno wyznaczyć konkretne pole działań dramaturga, bo działa on pomiędzy polami.



Czy masz wrażenie, że ta funkcja jest rodzajem *ghostwritingu*? Ponosisz odpowiedzialność, a jednocześnie nie przekłada się to na widzialność tej pracy.

Ten problem z widzialnością wynika chyba po trochu z tego, że pracujemy z tym, co niematerialne i nienamieralne, z rytmem i relacjami. A paradoks tej funkcji polega na tym, że jest to działanie maniackalne, bo robisz wszystko – od researchu, przez spisywanie improwizacji, dawanie feedbacku i proponowanie rozwiązań, po amortyzowanie napięć i tłumaczenie na języki obce – i to wszystko jest wspaniałe, ale na koniec właściwie nie masz pewności, że zostanie to rozpoznane jako twoja działka. To nawet podniecające, ale jednocześnie trudne. Pisał też o tym Lepecki. Przestrzeń działania dramaturga to dla mnie podzbiór wynikający z innych zbiorów – dramaturg działa pomiędzy polami, pracuje na relacjach, jest relacją. Dlatego trudno mi zrozumieć to, że funkcja dramaturga często kończy się w momencie premiery. I to zarówno w teatrze, jak i w tańcu.

Może to jakaś próba powiedzenia, że coś już jest gotowe, zamknięte?

Tylko że to nigdy nie jest gotowe. Jak jest gotowe, to umiera. Tkanka spektaklu jest tak czuła i delikatna, że pewne jego elementy wraz z upływem czasu, poprzez powtarzalność mogą ulec wytarciu czy spłaszczeniu. I właśnie żeby temu zapobiec, przydaje się dramaturg – zwłaszcza w sytuacjach, w których choreograf czy choreografka występują w spektaklu.

Co to znaczy, że pracujesz na relacjach? Mówiłaś o zaufaniu ze strony choreografki/choreografa, a co jeśli w trakcie pracy powstają konflikty?

Praca na relacjach oznacza dla mnie próbę skomunikowania pól: tekstualnego, wizualnego, dźwiękowego i ruchowego, i czujne obserwowanie tego, czy i jak założenia realizują się w formie scenicznej. I chyba nie wszystkie konflikty trzeba od razu łagodzić. Czasem performatywność konfliktu można po prostu wykorzystać do wygenerowania specyficznej energii twórczej czy tzw. performerskiej *attitude* podczas

prób, albo do zresetowania patowej sytuacji w procesie kreacji.

Czy zadaniem dramaturga jest sabotaż?

Sabotaż jest jedną ze strategii i można jej używać, żeby wybić się z utartych ścieżek myślowych albo kiedy zbyt szybko pewne rozwiązania traktuje się jako finalne – nawet jeśli wydają się świetnym rozwiązaniem. Kiedy czuje się, że coś jeszcze nie jest znalezione, a jest jeszcze sporo czasu, albo kiedy jest bardzo mało czasu i właśnie ta presja może wygenerować jakąś ciekawą jakość.

Czy – jako dramaturżka – masz za zadanie nazywanie rzeczy, które pojawiają się w trakcie procesu twórczego?

Staram się nie być kategoryczna w nazywaniu – jako dramaturżka, ale też jako krytyczka – bo wiem, że język może stać się przemocowy wobec tego, co próbuje ponazywać. Świadomość tego rodzi podwyższoną ostrożność wobec słów, którymi próbujesz nazwać coś, co ostatecznie i tak w jakimś stopniu wymyka się językowi, i to jest najciekawsze. Staram się raczej przymierzać słowa do materiału, który się jeszcze wytwarza i sprawdzać, jak w nim pracują.

Wiąże się to chyba z obawą przed zaangażowaniem słowa w tańcu – że ono dookreśla, tym samym podporządkowuje, zamyka.

Odczuwam to dużo silniej na poziomie krytyki tańca. Napisany tekst dużo domyka, a często spektakl zakłada pole do improwizacji, rozwija się i zmienia, albo od samego początku wspiera się na szkielecie, który za każdym razem wypełniają inne działania i jakości lub który ulega rekompozycji, żeby zachować świeżość.

Czy to, że zajmujesz się równolegle krytyką, utrudnia czy ułatwia myślenie dramaturgiczne?

Na pewno dzięki temu myślę słowami. Przez to, że zaczynałam od pisania o teatrze, zawsze nazywałam to, co widzę. Ale staram się świadomie pracować z tą skłonnością i bywa, że na próbie wyłączam analityczne oglądanie i chłonę to, co widzę, żeby wejść na wspólny poziom obecności i wymiany energetycznej. Ale może masz w tej chwili na myśli to, że krytyka teatralna ma to do siebie, że krytykuje? W procesie pracy dosyć długo staram się nazywać rzeczy bez ich wartościowania. Choreografki, z którymi dotąd pracowałam, także. Ma to chyba związek z wiarą w sens researchu, który jest wszędzie. Co ciekawe, teatr coraz częściej przechwytuje te strategie z przestrzeni tańca.

Masz na myśli choreograficznie budowane spektakle?

Mam na myśli szeroko rozumiane spektakle z udziałem choreografii. Pracując z Łukaszem Twarkowskim nad *Lokisem* w Narodowym Teatrze Dramatycznym w Wilnie, nie chcieliśmy, żeby tekst i język były głównymi nośnikami treści i znaczeń. Bardzo ważne stały się obraz i ruch. Podczas prób Paweł Sakowicz pracował z aktorami nad kompozycją,

czasem, przestrzenią, nad napięciami czy precyzją reenactmentu. Razem prowadziliśmy z aktorami warsztaty, których celem było porzucenie psychologizacji, ucieleśnianie dokumentów, wejście w tryb myślenia obrazami i wykorzystywanie afektywnego potencjału działań. Aktorzy są w tym spektaklu raczej aktywnymi performerami niż aktorami w tradycyjnym rozumieniu. Ciekawym doświadczeniem była też dla mnie praca nad spektaklem *PRIV* z Izą Szostak w Gnieźnie. Ten spektakl ma formę słuchowiska performatywnego, w którym badałyśmy intymność relacji emocjonalnych i fizycznych w kontekście rosnącej wirtualizacji. Słowo jest tu oderwane od ciała, a afekt od komunikatu, dużo pracowaliśmy też nad przechwytywaniem ruchu i treści z internetu i transformowaniu ich. Ten spektakl to raczej chmura internetowa złożona z prywatnych – słownych i cielesnych – monologów.

Jak w *PRIV* przenosiłyście z Izą Szostak strategie choreograficzne na pracę z aktorami? Bo rozumiem, że nie chodzi o warsztat taneczny dla aktorów.

Iżę i mnie interesuje ruch, który jest niesprofesjonalizowany, w jakimś sensie nieświadomy własnej poetyki, ale właśnie dzięki temu posiadający swój wyrazisty język. Dużo improwizowaliśmy, a Iza bardzo uważnie obserwowała aktorów i tworząc choreografię, podkreślała ich naturalne dyspozycje cielesne. Zespół gnieźnieński jest zresztą niezwykle otwarty na ruch. Ale ciekawe rzeczy pojawiały się też w związku ze zderzeniem przyzwyczajęń: tych właściwych produkcjom choreograficznym i tych charakterystycznych dla teatrów repertuarowych. Teatr to instytucja, która rządzi się swoimi prawami i w której za każdą rzecz odpowiedzialna jest inna osoba. A taniec, który jest w Polsce tak bardzo niedofinansowany i nie ma zbyt wielu stabilnych instytucji, w jakich mógłby się realizować, ustanawia swoje prawa od nowa przy każdej produkcji.

Czy w twoim przypadku dramaturgia taneczna była konsekwencją tego, czym zajmowałaś się wcześniej, czy odskocznią od teatru?

Od 2009 roku pracuję jako dramaturżka w różnych teatrach⁴, uczyłam się od razu praktycznie, choć sporo dała mi na pewno krytyka teatralna i podłoże teoretyczne. Działam bardzo intuicyjnie. Po doświadczeniach teatralnych taniec zaczął mnie pociągać jako forma znacznie bardziej abstrakcyjna i znacznie mniej semantyczna, raczej flirtująca z aparatem reprezentacji niż na nim oparta. I to mnie też interesuje w teatrze – wcale zresztą od teatru nie uciekam.

Jak wyglądał proces pracy w przypadku *Zrób siebie w Komunie*// Warszawa?

Akurat w przypadku *Zrób siebie* nie byłam obecna od samego początku – dołączyłam na trzy tygodnie przed premierą. Sporo materiałów już powstało, określone zostały praktyki ruchowe, kierunki improwizacji. Marta Ziółek używa w pracy strategii *choreojunk* – nadprodukuje materiał, żeby go później destylować, korzysta z rozpoznawalnych elementów i przeprowadza na nich operacje. Mój udział zaczął się w momencie,

kiedy było już dużo materiału, który trzeba było ustrukturyzować. Zaczęliśmy też pracować nad tekstem: każdemu z performerów przygotowaliśmy pakiet linków, asocjacji i cytatów z popkultury, piosenek i klipów. Pracowałam na źródłach internetowych, korzystałam z *Urban Dictionary*, skąd wyciągnęłam różne – czasami bardzo zaskakujące – definicje pracy, pragnienia i performansu. Szukałam tam też definicji imienia każdego z awatarów, jakie Marta nadała performerom. Z tego powstały wizytówki High Speeda, Glow, Beauty, Coco i Lordi, a także trzy krótkie monologi Marty-Angel Dust, które nadają strukturę całemu spektaklowi, sugerując, w jakim obszarze się poruszamy – dla nas były to kapitalizm, indywidualizm i autokreacja, dyscyplina – i do czego można odnieść praktyki ruchowe, które się w *Zrób siebie* pojawiają.

Z Izą Szostak pracujesz najdłużej i mam wrażenie, że konsekwentnie budujecie dramaturgię międzyprojektową, mam tu na myśli, najczęściej problematyzowane w waszych projektach, relacje: ludzkie – nieludzkie.

Pierwszym spektaklem choreograficznym, do którego robiłam dramaturgię, był *Balet koparyczny*⁵. Przy *National Affairs* byłam obecna przy researchu i na początkowym etapie prób, później musiałam się na trochę wycofać z życia zawodowego, więc pomogłam przy tekście i zdalnie dawałam Izie dramaturgiczny feedback. Nasza najnowsza wspólna praca to *PRIV*. Konsekwencja, o której mówisz, wynika chyba po prostu z naszych zainteresowań: Izę interesuje motoryka maszyn i obiektów i relacje ruchowe między człowiekiem a innymi gatunkami oraz materia pozornie nieożywioną, mnie z kolei – związki technologii z ciałem, władzą i produkcją pragnień. W *Balecie koparycznym*, na przykład, bardzo nie chciałyśmy budować narracji i od początku starałam się wyłapywać te momenty, w których robiła się nam historia o samotnych maszynach. Bardzo tego pilnowaliśmy w trakcie procesu, a i tak okazało się, że antropomorfizacja, a co za tym idzie, antropocentryzm jest już w oku patrzącego. Także w moim. Do *National Affairs* Iza zaprosiła czwórkę performerów: świetną krumperkę Julię Stawską występującą jako GIRL Zonta i trzy roboty: Edka, ZIPPERA i Crawlera. W *PRIVIE* wykorzystujemy z kolei różne oldskulowe masażery, które same powodują ruch, wpływając na aktywujące je ciało – jednym z nich jest zresztą telefon komórkowy. Interesowały nas intymne relacje z maszyną – nawet jeśli traktowana jest tylko jako środek do nawiązania relacji z człowiekiem. W pracy z Izą fascynuje mnie to, że jej choreografii rozszczelniają się na dyspozycje ruchowe innych bytów, obiektów i gatunków.

Jak pracowałaś z Agnieszką Kryst w projekcie *Łucniczki*?

W *Łucniczках* pracowałyśmy nad formą polityczną kobiecego ciała, przeznaczonego do oglądania – w kontekście sztuk wizualnych i poza nim. Punktem zapalnym były dwie bydogskie rzeźby łucniczek stworzone przez mężczyzn – modelki pozostały anonimowe, więc zaczęliśmy się zastanawiać nad politycznymi i ekonomicznymi aspektami związanymi z figurą muzy, a także nad kobiecym ciałem jako poddanym

estetyzacji obiektem. Agnieszka chciała pracować na napięciach, a jako strategii emancypacyjnej używać drżenia ciała. Dramaturgia tego performansu rozwija się od płynnie zmieniającego się obrazu ciała jako rzeźby, przez dynamizowanie i fragmentaryzowanie ruchu, po dekonstrukcję tego ruchu i wizerunku. Ważne było dla nas to, jakie obrazy ciała produkuje i w jaki sposób to robi – skupialiśmy się na bryle i ciężarze ciała, na separacji poszczególnych jego części, niuansowaniu tempa rozwijania ruchu i na pracy z oddechem. To była bardzo ciekawa praca *site-specific*, bo z racji tego, że miała miejsce w galerii sztuki, a Agnieszka przychodziła z pola choreografii, narzędzi performatywnych używałyśmy do dekonstruowania wizualności.

Czy podczas pracy w teatrze próbujesz przekładać narzędzia choreograficzne na pracę z tekstem?

Na poziomie zapisu czasami to robię, ale tekst materializujący się poprzez ciało aktora obiera już własną trajektorię ruchu. Często przy pisaniu myślę o materialności tekstu, jego potencjale afektywnym, jego performatywności, rytmie i pauzach. Piszę zresztą na głos. Teksty w spektaklach tanecznych zazwyczaj zostają zafiksowane bardzo późno i – tak jak choreografia – zmieniają się i oddychają do samego końca. W teatrze zazwyczaj dzieje się to dużo szybciej, ale lubię grzebać w tekście tak długo, jak tylko się da. ■

¹ Por. A. Lepecki, *«We're not ready for the dramaturge»: Some notes for dance dramaturgy* [w:] *Rethinking Dramaturgy, Errancy and Transformation*, red. M. Bellisco, M.J. Cifuentes, Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Madrid, 2010.

² Praca odbyła się w ramach projektu „Badanie/produkcja – rezydencje. Taniec w procesie artykulacji” Fundacji Burdąg i Instytutu Muzyki i Tańca w 2014 roku. Por. A. Herbut, *Kontrolowana dezorientacja. Wylinka*, vol. 1, taniecPOLSKA.pl, 22.09.2014, <http://www.taniec-polska.pl/krytyka/231> [dostęp: 4 VI 2018].

³ Funkcję dramaturga w pracy nad *Wylinką* pełnił Wojtek Ziemilski.

⁴ W teatrze Herbut współpracowała z Łukaszem Twarkowskim (*LOKIS*, Narodowy Teatr Dramatyczny w Wilnie, 2017; *Akropolis*, Narodowy Teatr Stary w Krakowie, 2013; *GRIMM: Czarny śnieg*, 2016; *Czarne słońce*, 2015; *KLINIKEN /miłość jest zimniejsza niż śmierć*, 2013; *Farinelli*, 2011 – Teatr Polski we Wrocławiu), Kubą Kowalskim (*Kiedys szło lepiej*, Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, 2011) i Radkiem Rychcikiem (*Madame Bovary*, 2010 i *Fragmenty dyskursu miłosnego*, 2009 – Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy).

⁵ Do tej pory Anka Herbut współpracowała z choreografkami: Martą Ziółek (*PIXO*, Komuna//Warszawa, 2017; *Zrób siebie*, Komuna//Warszawa, 2016), Izą Szostak (*PRIV*, Teatr im. Aleksandra Fredry w Gnieźnie, 2018; *National Affairs*, Nowy Teatr w Warszawie, 2017; *Balet koparyczny*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, 2015), Ramoną Nagabczyńską (*More, Ciało/Umysł* 2017), Agnieszką Kryst (*Łucniczki*, BWA Bydgoszcz, 2017), Ulą Sickle (rezydencja artystyczna w Nowym Teatrze w Warszawie, 2017) i Marią Stokłosą (*Wylinka*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2014).

MAGDALENA ZAMORSKA

DYNAMIKA WSPÓŁPRACY.

Kolektywy, centra i platformy w obrębie polskiej niezależnej sceny tańca

Wśród społecznych i ekonomicznych uwarunkowań funkcjonowania niezależnych artystów, w tym oczywiście artystów sztuki tańca, należy na pewno wskazać niematerialność i projektowość pracy, prekarność, zależność od polityki finansowej instytucji państwowych i lokalnych, wirtualność związków międzyosobowych i w końcu konstruowany systemowo oraz instytucjonalnie przymus widzialności, mobilności i rywalizacji o dostęp do zasobów, a co za tym idzie, możliwości twórczych. Jedną z taktyk, pozwalających funkcjonować w tak wymagającym i niestabilnym środowisku, jest tworzenie kolektywów: zarówno płynnych i tymczasowych, jak i bardziej sformalizowanych. W sieciach współpracy i współzależności prywatne przenika się z zawodowym, a dynamika relacji codziennych rezonuje z wyborem strategii artystycznych.

Środowisko polskich niezależnych twórców związanych z nową choreografią performatywnie wytwarza się poprzez akty współdzielenia, wymiany oraz transferu zasobów niematerialnych i materialnych. Sieć opartą na interpersonalnych relacjach towarzysko-zawodowych współtworzą nie



tylko choreografowie i tancerze, ale również dramaturdzy, kuratorzy, dramaturdzy światła i dźwięku¹ i inne osoby zaangażowane w wytwarzanie wspólnej przestrzeni otwartej na eksperyment choreograficzny.

W artykule przyjrę się dynamice współpracy w wybranych sformalizowanych i nieformalnych, powstających oddolnie kolektywach: warszawskich Centrum w Ruchu i Kem, krakowskim Lamella – the House of Queer Arts oraz wśród polskich artystów i artystek związanych z międzyuczelnianym centrum tańca HZT (Hochschulübergreifende Zentrum Tanz) w Berlinie. W obrębie każdego z tych środowisk artyści i artystki współpracują na nieco innych zasadach, co wynika z odmienności warunków, założeń ideowych i celów. Grupy wypracowały różne formy współpracy materialnej, intelektualnej i afektywnej, splatając sieć powiązań w obrębie praktyk codziennych i artystycznych.

Inny model kolektywności – platforma współpracy inicjowana instytucjonalnie (Art Stations Foundation) – został zaproponowany podczas pięciodniowego spotkania artystów pod nazwą *Think Tank Choreograficzny myśli kolektywnie*. W spotkaniach Think Tanku uczestniczyli polscy artyści

i artystki tańca współczesnego oraz zaproszeni goście: zachodnioeuropejskie artystki biorące czynny udział w zdecentralizowanych, kolektywnych działaniach artystycznych (Practicable, Everybody's Toolbox, Nobody's Dance) oraz środkowo-wschodnioeuropejskie teoretyczki i artystki zajmujące się politycznością sztuki i jej możliwą (de)instytucjonalizacją (Teorija koju Hoda, Critical Practice – Made in YU). Praktyki artystek, teoretyczek i artystek z Europy Zachodniej oraz Bałkanów stanowiły ważny punkt odniesienia dla debat Think Tanku, dlatego zdecydowałam się przedstawić je w osobnym podrozdziale.

Kolektyw w tańcu *postmodern*

Wzorcowym modelem praktyk wspólnotowych w obrębie tańca współczesnego są działania amerykańskich reprezentantek i reprezentantów tańca *postmodern*, którzy związali swoje praktyki artystyczne i życiowe, tworząc najpierw Judson Dance Theatre (1962-1964) w Greenwich Village na Manhattanie w Nowym Jorku, a dekadę później Grand Union (1970-1976); współtworzyli także niezależną przestrzeń artystyczną SoHo jako jedna z „kooperatyw rolnych” animowanych przez Georga Maciunasa (por.: Sosnowska, 2014). Inaczej niż w popularnych w początkach XX wieku wspólnotach artystek i artystów tańca *modern*, opierających się na hierarchicznym modelu: mistrzyni – uczennice (grupy tworzyły zwykle głównie kobiety), horyzontalny model kolektywu triumfujący w epoce kontrkulturowych i neoawangardowych projektów zakładał egalitarność i wspólnotę działania. Rozwinięto ideę *devising* (rozproszonego autorstwa), podważając zarówno tradycyjny podział ról między choreografem a performerem, jak i samą historyczną ideę jednoosobowego autorstwa dzieła (zob.: Milling, Heddon, 2005). Oprócz otwarcia się na ideologię postautorską, artyści z Greenwich Village przywrócili tańcowi ciało fizjologiczne (*effervescent*) (zob.: Banes, 1993), postulowali demokratyzację ciała (zob.: Banes, 1983), umożliwiającą transgresję kulturowego reżimu widzialności poszczególnych jego organów oraz norm jego prezentacji i reprezentacji.

Uznawana za jedną z prekursorów tańca *postmodern* i pionierek współczesnej kolektywnej improwizacji Anna Halprin już w latach pięćdziesiątych zachęcała profesjonalnych i nieprofesjonalnych uczestników *Warsztatów tanecznych* (*Dancers' Workshop*) w Instytucie Esalen w San Francisco do włączania we wspólne działanie wytworzonych w procesie improwizacji własnych struktur ruchowych. Postulowała lokowanie praktyki tanecznej w obrębie pracy somatycznej, opartej na praktycznej analizie procesów fizjologicznych, motoryki ciała i dynamiki ruchu. Inny choreograf związany z nowojorską grupą, Steve Paxton, stworzył i rozpropagował metodę tzw. improwizacji w kontakcie (CI), która opiera się na improwizacji ruchowej w stałym kontakcie fizycznym, a jej głównym założeniem metodologicznym jest utrzymywanie wspólnej uwagi i równowagi, współdzielonego centrum (środek grawitacji) i wzajemne podtrzymywanie się. Stosunkowa prostota założeń i brak wymagań w zakresie „wirtuozerii

cielesnej” przyczyniły się do proliferacji kolektywnej improwizacji wśród tancerzy nieprofesjonalnych².

W roku 1969 Yvonne Rainer, jedna z ważniejszych postaci w obrębie nurtu *postmodern*, zainicjowała *Continuous Project – Altered Daily* (CP – AD). Projekt ten rozwijał się przez wiele dni, zmieniając się i transformując. Działania twórcze obejmowały zarówno spontaniczną aktywność improwizowaną, jak i materiał wcześniej wychoreografowany. Artyści włączali w obręb „dzieła” różne elementy procesu twórczego: „uczenie się, próbowanie, markowanie (wykonywanie ruchu z mniejszą energią niż podczas spektaklu), przećwiczenie i przebiegnięcie oraz przetańczenie materiału tak, jak w gotowym przedstawieniu” (Banes, 2013, s. 206). Temporalny wymiar projektu – chęć zawarcia w prezentowanym publiczności materiale wszystkich etapów działania choreograficznego – podważał bezrefleksyjnie przyjmowany podział na czas pracy (trening i próby) i prezentację obiektu artystycznego (performans). Dla Rainer

interesującym produktem ubocznym tej zmiany było wzbogacenie metodyki pracy grupowej. [...] ogromna liczba poszczególnych rozwiązań (zbyt licznych, by je wymienić) powinna być przypisana inicjatywie i uporowi poszczególnych członków zespołu. Niektóre decyzje zapadały w wyniku specyficznej metody pracy grupowej, polegającej na swobodnej wymianie opinii i skojarzeń (Rainer, 1974, s. 129, cyt. za: Apostolou-Hölscher, 2014, s. 363).

Projekt ten określił, czym może w praktyce twórczej grupy choreografów i choreografek być kolektyw: „wspólnotą w odmienności i tworzeniem podziałów w obrębie tego, co wspólne” (Apostolou-Hölscher, 2014, s. 364).

Kolektyw w dobie neoliberalnego kapitalizmu

W 2005 roku grupa artystów (Alice Chauchat – gość Think Tanku Choreograficznego podczas Festiwalu Malta 2017, Frédéric de Carlo, Frédéric Gies, Isabelle Schad i Odile Seitz) stworzyła kolektyw Practicable³, „horyzontalną strukturę pracy opartą na dzieleniu się praktykami cielesnymi”⁴. Praktyka zaangażowanych w projekt artystów i artystek obejmowała badanie, uczenie się, tworzenie, produkcję i rozpowszechnianie prac. Specyficzną cechą działania grupy było angażowanie w poszczególne projekty wszystkich jej członków.

Rok później (2006) holenderski reżyser teatralny Jan Ritsema zainicjował działanie PAF, czyli Performing Arts Forum. Otwarty dom twórczy ulokowany w wiosce St. Erme we francuskiej prowincji Champagne jest przestrzenią, z której korzystać mogą zarówno profesjonalni lub nieprofesjonalni artyści, jak aktywiści oraz badacze, zainteresowani

badaniem warunków i kontekstów własnej pracy, a nie tylko odpowiadaniem na dyktat rynku i instytucji. Charakter miejsca zależy od rezydujących w nim osób: czasem może być to samoorganizujący się uniwersytet, forum produkcji

wiedzy i dyskursu krytycznego, lub miejsce, w którym można, ale nie trzeba, wspólnie pracować⁵.

Miejsce jest prowadzone i finansowane przez gości. W budynku mieści się czterdzieści siedem pokoi mieszkalnych oraz różne przestrzenie przeznaczone do pracy (studia), biblioteka, a także sprzęt (profesjonalny *sound-system*, projektor, fortepian).

Podczas PAF Summer University 2006 powstała otwarta platforma, której celem było dzielenie się praktykami performatywnymi. Głównym celem projektu, który rok później przyjął nazwę *Everybody's*, był

rozwój nowych sposobów dzielenia się wiedzą i wytwarzania specyficznych dyskursów w przestrzeni sztuk performatywnych w celu przededefiniowania ogólnie warunków pracy oraz cech wymiany, produkcja heterogenicznych prac, ucieczka od ograniczonego dostępu do prac i zaburzenie tradycyjnych koncepcji autorstwa⁶.

Projekt rozrósł się, stając się internetową platformą służącą wymianie materiałów i dyskusji, a później tworzeniu bazy danych i zestawu narzędzi, służących pracy warsztatowej (*Workshop Kit*). Wszystkie zgromadzone przez lata partytury (*scores*) służące inicjowaniu działań i gier performatywnych są zamieszczone na poświęconej projektowi stronie internetowej⁷. Uczestniczką spotkań i wspólnych praktyk była Eleanor Bauer, późniejsza inicjatorka (wraz z Chauchat i Ellen Söderhult) platformy *Nobody's Business* (www.nobodys-business.info), której polska edycja miała miejsce podczas Festiwalu Malta 2017.

Ważnym aspektem funkcjonowania współczesnych kolektywów choreograficznych jest świadomość polityczności praktyki artystycznej i teoretycznej. Zagadnienie to rozwija belgradzki kolektyw teoretyczno-artystyczny Teorija koju Hoda (TkH) założony przez Bojanę Cvejić, Anę Vujanović i Martę Popivodę w roku 2001. Rozwijana przez grupę teoria nomadyczna (*teorija koju hoda*) ma w założeniu podważać rozdział teorii od praktyki: koncepcje praktyki teoretycznej (Louis Althusser), praktyki dyskursywnej (Michel Foucault) i praktyki wytwarzaniem znaczeń (Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida) używają kategorii *praxis*, co pozwala traktować teorię jako rodzaj praktyki. Zdaniem Vujanović, współczesna teoria akademicka – nawet ta, która korzysta z klasycznej teorii krytycznej – bada procesualne w swej naturze zjawiska z użyciem nieelastycznych modeli interpretacyjnych, co więcej, „jest często po prostu kolejnym kognitywnym towarem”. W przeciwieństwie do niej, teoria nomadyczna ma być teorią autorefleksyjną, praktykowaną zawsze przez „kogoś”, czyli konkretną osobę ucieleśniającą określony kulturowy, społeczny, polityczny i ekonomiczny kontekst. Co istotne, teoria ta, często „chaotyczna, queerowa, nie na czasie, zombiasta i zabałaganiona”, ma raczej bytu raczej „na ulicach, pomiędzy ludźmi, na blogach” i w przestrzeni dramatów społecznych, niż w kręgach akademickich (zob.: Vujanović,

Walking Theory). Przyjęcie formuły „praktyki teoretycznej” sprawia, że teoretyczki-artystki z TkH nawiązują współpracę raczej z innymi praktykami i artystami, niż akademickimi badaczkami.

W roku 2008 Cvejić (TkH) i choreograf Xavier Le Roy zaproponowali rodzaj zamkniętego czasowo i przestrzennie eksperymentalnego działania zatytułowanego *6MONTHS1LOCATION (6M1L)*, które przeprowadzono w Centrum Choreografii i Tańca w Montpellier w roku 2008 jako część programu ex.e.r.ce08 (zob.: Ingvarsdén, 2009). W działaniu wzięło udział osiemnaście osób, które stworzyły osiemnaście projektów (nie produkcji!). Każdy uczestnik miał za zadanie zaproponować działania angażujące inne osoby. Celem projektu było znalezienie odpowiedzi na pytanie:

Jakie mogą się wyłonić procedury, metody pracy, formaty, dyskursy i nowe koncepcje, kiedy osiemnaścioro ludzi spędza sześć miesięcy w jednym miejscu – nie tyle pracując nad jednym dużym projektem, ile wymieniając się różnorodnym podejściem do pracy, zainteresowaniami i zapleczem twórczym? (Apostolou-Hölscher, 2014, s. 359).

Ten rodzaj myślenia o twórczości choreograficznej stoi, oczywiście, w sprzeczności z rynkową zasadą wytwarzania komercyjnego produktu: spektaklu lub performansu. W przypadku *6M1L* celem była produkcja doświadczenia artystycznego i uruchamianie zbiorowego procesu, a nie produkcja „dzieła”, preferowana przez urynkowane instytucje sztuki.

Taniec jako coś, co nie należy do nikogo i czym należy się dzielić – ta idea okazała się bardzo nośna, a korzystanie z doświadczeń artystów uczestniczących w powyższych projektach stało się łatwiejsze dzięki publikacji w formule otwartego dostępu kilku ebooków: *everybodys self interview* (2008), *everybodys group self interviews* (2009), *everybodys 6 MONTHS 1 LOCATION* (2009) oraz *everybodys performance scores* (2010).

Również młodzi polscy niezależni twórcy zrzeszają się, tworząc centra, grupy, kolektywy i wspólnoty, wybierając formuły w zależności od założeń i celów. Ograniczam się do przedstawienia kilku inicjatyw: kryteriami wyboru są: niezależność artystów (rozumiana jako brak stałego finansowania), aktywność i widzialność (obecność sceniczna i aktywność produkcyjna) oraz otwartość na budowanie płynnie zmieniających się sieci współpracy⁸. Zdaję sobie, oczywiście, sprawę z tego, że sproblematyzować należałoby specyfikę warunków pracy, produkcji i dystrybucji oraz kontekst instytucjonalny i finansowy sztuki tańca w Polsce, zwłaszcza w odniesieniu do niezależnej sceny. Temat ten jest jednak tak szeroki, że wymagałby odrębnej analizy⁹.

Centrum w Ruchu

Założona przez Marię Stokłosę Fundacja Burdąg dysponuje dwiema lokalizacjami: ośrodkiem w Burdągu oraz odremontowanym przez artystów pomieszczeniem w budynku dawnego gimnazjum w warszawskim Wawrze, udostępnionym

przez Urząd Dzielnicy Wawer m.st. Warszawy w ramach projektu Wawerska Strefa Kultury i działającym obecnie jako Wawerskie Centrum Kultury. W Burdągu przestrzeń można wynająć, choć artystów pracujących nad projektami przyjmuje się niekomercyjnie. Druga lokalizacja, warszawskie Centrum w Ruchu, pojawiła się na mapie praktyki artystycznej w roku 2012. Decydując się na formułę nieformalnej instytucji, Stokłosa wzorowała się na Mascher Space Co-op: przestrzeni dla tańca wspólnie stworzonej i prowadzonej przez artystów filadelfijskich (zob.: Legierska, 2014).

Zarówno inicjatorka powstania Centrum, jak choreografki i choreografowie zaproszeni do jego współtworzenia (Izabela Chlewińska, Karolina Krackowska, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Weronika Pelczyńska, Renata Piotrowska-Auffret, Magdalena Ptasznik, Iza Szostak, Karol Tymiński) są twórczyniami i twórcami nomadycznymi, realizującymi wiele międzynarodowych projektów artystycznych, dlatego Centrum pełni rolę „bezpiecznej przystani”: stacjonarnej przestrzeni pozwalającej rozwijać praktykę twórczą.

„Centrum w Ruchu umożliwiło rozpoczęcie planowania – mówi Stokłosa. – Przestaliśmy funkcjonować chaotycznie.

taneczno-ruchowe, na przykład *Ruch w Instytucie* (Instytut Teatralny w Warszawie), zajęcia dla seniorów, projekty edukacyjne, na przykład *Kultura ciała* Chlewińskiej, czy flagowy roczny kurs *Choreografia w Centrum. Kurs choreografii eksperymentalnej* (od 2015, obecnie trwa trzecia edycja kursu).

Kurs choreografii jest bardzo ciekawą inicjatywą, niezwykle ważną, ponieważ w Polsce brakuje uczelni artystycznych dających możliwość praktycznego studiowania choreografii eksperymentalnej w formie weekendowych warsztatów. Uczestnicy kursu poznają narzędzia choreograficzne, rozwijają „umiejętności *research'u*, budowania choreografii i jej prezentacji” oraz uczą się „wspólnie myśleć i mówić o tym, co robimy i widzimy”. Ważnymi elementami praktyki przyszłych choreografek i choreografów jest „poszukiwanie źródeł własnej kreatywności, dawanie feedbacku innym i sobie, relacja między doświadczeniem/refleksją/praktyką”¹⁰.

Kolejną flagową inicjatywą kolektywu jest *Centrum w Procesie* – otwarte pokazy tzw. *works in progress* (prac powstających), którym towarzyszą sesje feedbackowe (udzielanie informacji zwrotnej). Praktyka ta opiera się na postautorskiej ideologii kolektywnego współtworzenia: widzowie,



To dotyczy nie tylko produkcji spektakli, ale szczególnie projektów edukacyjnych” (*Centrum w Ruchu*, wywiad, 2017). W Centrum odbywają się warsztaty, skierowane również do lokalnej społeczności, próby oraz pokazy powstających prac. Centrum współpracowało z Tanzhaus Zurich organizując polsko-szwajcarski projekt edukacyjny dla choreografów i tancerzy, regularnie prowadzone są zajęcia i kursy

w tym inni artyści, zostają zaproszeni „do wnętrza” procesu twórczego, stając się zbiorowym konsultantem artystki lub artysty. Praktyka ta pomaga też wypracowywać – zawsze w odniesieniu do konkretnego artystycznego działania lub projektu – nowy język, pozwalający wprowadzić współczesną choreografię w przestrzeń dyskursywną. Ptasznik, członkini kolektywu, ujęła to następująco:

Dla tańca, choreografii potrzebne jest wspierające się i dyskutujące środowisko. Komentujemy, krytykujemy i stawiamy sobie wyzwania. Wszyscy zajmujemy się choreografią i tańcem, co nie oznacza, że jesteśmy sobie artystycznie bliscy, mamy różne zainteresowania i estetyki, i to, paradoksalnie, jest naszą siłą i wzajemną inspiracją. Uczymy się od siebie (Legierska, 2014).

Artystki i artyści zrzeszeni w Centrum traktują proces jako aktywność artystyczną *sensu stricto* – przestrzeń Centrum oraz kolektywne praktyki feedbackowe pozwalają pracować nad pomysłami, które później mogą, ale nie muszą, zostać roz-

mnie) posiadającym tożsamość prawną. Pełni rolę platformy integrującej część warszawskiego środowiska choreografii niezależnej, umożliwiając członkiniom i członkom realizację autorskich projektów: produkcję oraz eksperyment. Zapewnia przestrzeń, status prawny (Fundacja Burdąg jako „osoba prawna”) oraz widzialność (działanie kolektywnego podmiotu w miejsce rozproszonych działań niezrzeszonych artystów).

Kem

Inną warszawską inicjatywą, zyskującą coraz większą widzialność – pomimo zamknięcia działającej od stycznia 2016 do października 2017 przestrzeni na Pradze-Południu



winięte w ramach grantu czy rezydencji. Wspólne działania nienakierowane na wytworzenie komercyjnego efektu (dzieła-produktu) stanowią „rodzaj wentyla bezpieczeństwa, pozwalającego na odpoczynek od systemu produkcji” (Hoczyk, 2015).

Centrum w Ruchu jest kolektywem bardzo prężnie działającym i zarazem jedynym (wśród przedstawianych przeze

– jest Kem, stworzony z inicjatywy Alexa Baczyńskiego-Jenkinsa i Marty Ziółek. Baczyńskiego-Jenkinsa interesuje obecność i doświadczenie performerów, wytwarzanie, obserwacja i ramowanie jego podmiotowości. Wykorzystuje codzienne choreografie, zderza niepasujące do siebie materiały, ruchy, wypowiedzi, „mikrogesty, poezje i wyabstrahowane tańce

społeczne” (*Queerowe sploty...*, 2017), by wytworzyć nową, niepewną, niepokojącą i „dziwną” całość. Ziółek – która obecnie nie współtworzy już kolektywu – pracuje na zderzeniach kinetycznego z językowym, cielesnego z intelektualnym. „Choreografia to pewien system myślenia i organizacji przestrzeni, także czasu” (*Taniec powinien...*, 2016), twierdzi. To właśnie tak rozumiane choreograficzne myślenie towarzyszyło od początku działaniom w Kemie.

Aktywność Kemu można podzielić na dwa okresy. Pierwszy z nich wiąże się z działaniami na Podskarbińskiej 32/32, w lokalu na drugim piętrze nieformalnego centrum artystyczno-rzemieślniczego, które powstało w dawnym budynku fabryki zbrojeniowej Mesko. Kem jako „niezależna przestrzeń projektowa zorientowana na nowe metody i strategie choreografii i performansu”, oddolna parainstytucja goszcząca artystów rezydentów, „organizująca performance, wykłady, warsztaty, pokazy work-in-progress”¹¹, wydarzenia queerowe oraz imprezy techno, przyciągał zarówno publiczność wydarzeń artystycznych, jak i uczestników imprez klubowych. Podczas „wieczoru w Kemie” powyższe formy i formaty były łączone w różnych konfiguracjach, a poszczególne wydarzenia nie były adresowane wyłącznie do publiczności artystycznej lub klubowej. Początkowo odbywały się również regularne, otwarte zajęcia *KemRUCH*, które opierały się na hybrydycznej, często grupowo prowadzonej pracy somatycznej, obejmującej tak różne formy jak praca z rytmem, joga kundalini, anatomia doświadczalna, fitness, *street dance* i taniec społeczny (ruch codzienny i rozrywkowy), analogowe, cielesne gify, ucieleśnianie tekstu czy system magii Alexandro Jodorowskiego. Ich rozwinięciem – i odpowiednikiem proponowanego przez Centrum w Ruchu rocznego kursu *Choreografii w Centrum* – miał być *CHOREOJUNKLAB* (który miał tylko jedną odsłonę¹²), program edukacji choreograficznej, kurs i projekt badawczo-edukacyjny dotyczący nowych form choreografowania (*KEM...*, audycja, 2016).

Obecnie Kem jest otwartą platformą współpracy, mobilnym kolektywem, wirtualną „przestrzenią projektową”, nastawioną na wspieranie mikropolitycznych gestów „społeczności ruchów feministycznych, genderowych i antyrasistowskich”. Artyści wspierani przez Kem podejmują i przepracowują problematykę współczesnej podmiotowości, cielesności oraz badają „sposoby ich inscenizowania”, równocześnie kwestionując warunki „produkcji, dystrybucji, oglądania i dyskusji wokół prac choreograficznych i performatywnych”¹³. Baczyńskiego-Jenkinsa interesują działania wspierające więzi w obrębie środowiska artystycznego zainteresowanego problematyzowaniem inności w obrębie systemu instytucjonalnego i poza nim.

W związku ze wzrostem nastrojów i zachowań fundamentalistycznych i ksenofobicznych w Polsce i w Europie, część polskich placówek kulturalnych dostrzegła narastającą potrzebę reedukacji i angażowania społeczeństwa poprzez praktykę artystyczną. Kem, ze względu na queerowość praktyk i mikropolityczne zaangażowanie, został zaproszony przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie do realizacji

własnego programu w ramach *Departamentu Obecności*, będącego „niehierarchiczną eksperymentalną placówką badawczo-edukacyjną, która wychodzi od doświadczeń z różnymi formami wypowiedzi artystycznej, aby dyskutować kwestie polityczne, społeczne i ekonomiczne” (*Departament Obecności*, 2018). Kem przygotował sześciotygodniowy program *Kem Care* (luty-kwiecień 2018), w ramach którego proponuje różne praktyki, aktywności i działania, pozwalające uobecnić się temu, co nienormatywne, a więc niewidzialne: lekcje języka arabskiego (*Ahlan wa sahan* prowadzone przez Abdela Madilę), warsztaty somatyczne (*Male Breast Feeding* kanadyjskiej choreografki Antoniji Livingstone oraz *Juicing Your Hole* Geo Wyetha), pokazy wybranych prac feministycznych i queerowych z filmoteki MSN (*Soft Kiss Club*) oraz performanse (*Bless This Place* Zuzanny Ratajczyk), wykłady i spotkania.

Lamella – the House of Queer Arts

Zbliżony profil ma funkcjonująca od 2015 roku krakowska Lamella – the House of Queer Arts, nieformalny kolektyw współtworzony przez Valę T. Foltyną¹⁴ (tancerkę, performerkę, antropolożkę) i Justynę Stasiowską (didżej, dramaturżkę, dźwięku, badaczkę). Słowo „house” w nazwie grupy odnosi się do zjawiska voguingu i kultury ballroomu, w obrębie której dom (*house*) jest rozumiany jako zrzeszenia przyjmujące strukturę rodziny¹⁵.

Działania kolektywu Lamella wpisują się w neoawangardowy projekt zawieszania podziału na życie codzienne i sztukę.

„Choreografia subtelnej oporu” (*Poetycka...*, 2017) obejmuje różne praktyki w obrębie sztuki tańca, dźwięku, wideo, dizajnu, ale również makijażu, języka, obiektów czy wspomnień. Dlatego działania kolektywu są naturalnie interdyscyplinarne, a zaproszonych artystów i artystki łączy nie spójność propozycji artystycznej, ale przyjaźń, wzajemne zaufanie i podobny system wartości, którego rdzeń stanowi „otwartość na różne formy kontestacji sztuki”. Lamella proponuje model „otwartego kuratorstwa”: zapraszający dom oferuje rezydentce lub rezydentowi przestrzeń, może też zaproponować kuratorski *score*, czyli pomysł, koncept, którego aktualizacja służy animacji działań lub praktyk uwzględniających lokalne warunki i konteksty.

Kolektyw wypracowuje nowe formuły w obrębie praktyk artystycznych i kuratorskich, obejmujących produkcję i dystrybucję sztuki: stawia na działania pozainstytucjonalne, często efemeryczne, oparte na procesualności, braku określonych założeń i oczekiwań co do efektów. Przykładem może być wybór strategii *pop-up* (dla której inspirację stanowiły praktyki amerykańskiego kolektywu SALTA¹⁶), czyli efemerycznych i rozproszonych działań, które „wyrastały” na jedno popołudnie lub wieczór, zwykle w miejscach udostępnianych przez zaprzyjaźnione instytucje czy grupy artystyczne (np. w galerii Księgarnia/Wystawa Fundacji Razem Pamoja, w której odbyło się spotkanie *Female trouble. Practice of loving*, podczas którego Roni Katz i Ania Nowak czytały nago poezję). Celem tej strategii kuratorskiej jest, jak podkreślają artystki,

„zawłaszczanie niequeerowych przestrzeni miejskich na rzecz queerowości”. Kategoria „queer” jest przez Valę i Stasiowską rozumiana szeroko i wiąże się nie tylko ze „sztuką powiązaną z tożsamościami queerowymi”, ale również z różnorodnymi praktykami mającymi na celu przekraczanie i „wypaczanie” normatywizujących matryc funkcjonowania, zarówno w przestrzeni prywatnej, jak publicznej. Dlatego „queerowanie” może dotyczyć zarówno płci, jak i języka, systemu administracyjnego, systemu finansowania i produkowania sztuki, więzi rodzinnych, gotowania czy ekonomii.

Praktyki kolektywu obejmują również budowanie pozasystemowej wspólnoty, która poprzez praktyki życia codziennego kwestionuje ekonomiczne i społeczne reguły tworzenia wspólnego świata. Obecnie bazę dla takich działań stanowi Kraków Art House na krakowskich Dębnikach¹⁷, otwarty Dom Artystyczny współtworzony przez Bartolomeo Koczenasza, artystę sztuk wizualnych, oraz Valę. Funkcjonowanie Domu możliwe jest dzięki sieci współpracy i współzależności pomiędzy mieszkańcami i ich przyjaciółmi, opartej na cyrkulacji przedmiotów, narzędzi, umiejętności, kompetencji i idei, a także dzięki recyklingowi obiektów znalezionych oraz dobrowolnym donacjom gości i społeczności lokalnej odwiedzającej Dom (tu warto zaznaczyć, że uczestniczki i uczestnicy Lamellowych wydarzeń reprezentują szerokie spektrum wiekowe i środowiskowe).

Sednem działań kolektywu są praktyki mikropolityczne oparte na ekonomii daru, których celem jest budowa oddolnej sieci powiązań i wzajemnego wsparcia.

Codziennym praktykom wymiany i recyklingu towarzyszą działania artystyczne i wspólnototwórcze zarazem, dla których inspirację stanowią współczesne transpozycje rytuału. Praktyki „rytualne” są dla Lamelli ważne zwłaszcza ze względu na ich funkcję komunikacyjną i więziotwórczą, którą podkreśla Anna Halprin, amerykańska choreografka i jedna z głównych nauczycielek Vali: „Rytuał, w moim rozumieniu, odnosi się do artystycznego procesu, dzięki któremu ludzie gromadzą się i jednoczą, by skonfrontować się z wyzwaniem swojej egzystencji” (Halprin, 1997, s. 137). Dlatego udział w Lamellowym wydarzeniu wiąże się zawsze z koniecznością zdefiniowania na nowo własnego sposobu uczestniczenia w wydarzeniu, które – za pomocą różnych środków i strategii – jest ramowane równocześnie jako rytuał, rodzinna impreza i klubowy *show*.

Poszczególne wydarzenia są zwykle zogniskowane wokół performansów Vali bądź aktualnej rezydentki lub rezydenta. Jednakże intensywność doznań uczestnika zostaje wytworzona poprzez specyficzną organizację przestrzeni. Dom, galeria, studio, w których ma miejsce Lamellowe wydarzenie, zostaje przygotowane scenograficznie. Niektóre miejsca zostają nazwane, co pozwala wytworzyć określone sytuacje i określone doświadczenia (np. „pokój do przytulania”, „sala terapii grupowej”); w przestrzeni prowadzącej do sali, w której odbędzie się główny performans bądź wystawa obiektów artystycznych, zostają umieszczone obiekty wywołujące skojarzenia z określonymi kontekstami kulturowymi (np. „ołtarze”

i „totemy”, które publiczność mija na klatce schodowej prowadzącej do przestrzeni wystawienniczej); powstają nietypowe układy przestrzenne, na przykład „sceno-kuchnia”, które naruszają nawykowe tryby poruszania się i posługiwania się ciałem w sytuacji wydarzenia artystycznego. W końcu samo wydarzenie rozciąga się w czasie: „właściwym” performansom artystycznym towarzyszą performanse otwarcia i performanse feedbacku, tak skonstruowane, by wytworzyć doświadczenie wspólnoty, nawet u tych, którzy uczestniczą w spotkaniu Lamelli po raz pierwszy.

Kolektyw pracuje w obrębie „choreografii spotkania” – tak swoją praktykę nazywają artystki. Goście muszą każdorazowo nie tylko zdefiniować na swój użytek sytuację, w której się znaleźli, ale również „zaktualizować” *habitus*. Poprzez „wprawianie w ruch układów i przepływów w przestrzeni” w miejscu zdystansowanej publiczności zostaje wytworzona wspólnota, aktywnie pracująca nad sposobami bycia w przestrzeni i współbycia z innymi. „Choreografia produkcji” stanowi antytetyczną odpowiedź na strategię odtwarzania schematów produkcyjnych, charakterystyczne dla mainstreamowej pracy kuratorskiej.

HZT w Berlinie

Międzyuczelniane Centrum Tańca w Berlinie, choć jest bardzo młodą placówką (założoną w roku 2006), powoli staje się jednym z ważnych miejsc na mapie europejskich instytucji, kształcących w zakresie współczesnej choreografii i tańca. W HZT (Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin¹⁸) rozwijane są idee i praktyki odziedziczone po tańcu *postmodern*: praca kolektywna, dyskursywizacja praktyki artystycznej, poszerzanie pola choreografii i tańca. Studenci łączą praktykę taneczną i choreograficzną z prowadzeniem badań, praktykowaniem krytycznego myślenia oraz metarefleksją. Szczególny nacisk kładzie się na umiejętność pracy w określonym kontekście kulturowym, społecznym, ekonomicznym i politycznym. Studenci testują różne role (performerów, choreografów, dramaturgów, producentów i krytyków), poszukują eksperymentalnych formuł dla własnych projektów, uczą się je realizować, analizować i dokumentować; pokazom prac w Uferstudios towarzyszą sesje feedbackowe.

Od początku placówka kształci wiele artystek i artystów z Polski. Duża część z nich po zakończeniu studiów utrzymuje kontakty ze znajomymi z uczelni. Brak oferty zaradnictwa w Polsce przyczynia się do wzmocnienia relacji zawodowych i towarzyskich w obrębie berlińskiej „diaspory”. Współdziałanie oparte na przyjaźniach służy przetrwaniu w trudnym i niedofinansowanym świecie sztuki tańca. W ramach barterowej współpracy artystki i artyści świadczą sobie wzajemnie „usługi dramaturgiczno-performatywne”¹⁹. Równocześnie uczestniczą w mniej lub bardziej sformalizowanych kolektywach: polskie choreografki w Berlinie współtworzą oparte na związkach przyjaźni kolektywy *female trouble* (Roni Katz, Agata Siniarska i Xenia Taniko Dwertmann; z grupą pracuje też Ania Nowak), który współdziała artystycznie z Lamellą. Grupa zainicjowała w roku

2014 spotkania platformy Vulva Club, oferującej angażujące publiczność wykłady, rozmowy i pokazy filmowe, tematycznie zogniskowane wokół kobiecości i feminizmu. Kolektyw zgłębia poprzez różne formy praktyki (performanse, debaty, pokazy filmowe) zagadnienia polityczności, przyjaźni, insty-

Europejskiej (2004) wielu młodych ludzi wyjechało za granicę (do Holandii, Austrii, Belgii, Wielkiej Brytanii, Portugalii czy Niemiec) by rozpocząć – niedostępną w Polsce – edukację wyższą w zakresie tańca i choreografii. Choreografowie, choreografki, tancerki i tancerze z HZT swoje kariery artystyczne



tucjonalizacji praktyk artystycznych i herstoryczności (por. *female trouble*, 2017).

Istotnym czynnikiem wiążącym środowisko skupione wokół HZT jest praca kuratorska Mateusza Szymanówki, który zdołał w ciągu kilku lat wypromować w Polsce „polską nową choreografię z Berlina”. Pracami grupy „zwanej przez niektórych polską mafią” (Szymanówka, 2017) zainteresował się również berliński DOCK11, placówka zajmująca się edukacją artystyczną oraz produkcją i prezentacją performansów tanecznych. W roku 2017 DOCK11 już po raz drugi zaprosił artystów do prezentacji prac w ramach przeglądu zatytułowanego *UN/POLISHED*. Podczas obu edycji prace prezentowali między innymi Ewa Dziarnowska, Przemek Kamiński, Ania Nowak, Anna Nowicka, Julia Pławgo, Zuzanna Ratajczyk, Paweł Sakowicz, Agata Siniarska i Kasia Wolińska²⁰.

W kontekście tego pokazu wyraźnie rysuje się problem związany z nomadycznością współczesnych artystów: jak określić, czym jest „polskość” (*polishness*) zarówno prac, jak i samych artystów? Po włączeniu Polski do Unii

zwykle rozpoczynali (i nadal rozpoczynają) w Berlinie, dlatego w polskim obiegu festiwalowym zyskali zbiorową tożsamość „artystów z Berlina”.

Przekorna odpowiedź Szymanówki brzmi: specyfikę „polskiego tańca” określa nie „historia lub styl, ale fakt, że ma niski budżet i bardzo często powstaje poza krajem”. Zresztą sam tytuł pokazu sugeruje równocześnie tę niegotowość (*unpolishness*) prac, ich niecelowość, wynikającą z warunków produkcyjnych tymczasowość (Szymanówka, 2017).

Think Tank Choreograficzny myśli kolektywnie

W czerwcu roku 2017 w ramach cyklu Stary Browar Nowy Taniec na Malcie przez pięć dni odbywały się kuratorowane i prowadzone przez Szymanówkę spotkania grupy *Think Tank Choreograficzny myśli kolektywnie*. Do debaty zaproszeni zostali artyści biorący udział w maltańskim warsztacie *Nobody's Business – Nobody's Dance* oraz pokazach walk+talk. Celem projektu była próba czasowego i lokalnego wytworzenia współmyślącego i współpragnącego organizmu

oraz „poddanie refleksji metod pracy, conceptów napędzających procesy twórcze, historii praktyk oraz kontekstów, w których pracują artyści”²¹.

Punkt wyjścia do rozważań stanowiły relacje i sprawozdania uczestników Think Tanku, dotyczące własnego doświadczenia z zawiązywaniem i funkcjonowaniem – w różnych sytuacjach i kontekstach – formalnych i nieformalnych kolektywów (m.in. Katarzyna Sitarz opowiedziała o kolektywie Area69 i nowych strategiach budowania więzi w obrębie holenderskiej sceny tańca w odpowiedzi na cięcia budżetowe, dotyczące pracowników kultury i sztuki w latach 2012-2013, a Katarzyna Chmielewska – o funkcjonowaniu trójmiejskiej sceny tańca na przełomie wieków XX i XXI) oraz rozmowy z zaproszonymi gośćmi: Alice Chauchat, która przedstawiła szereg zachodnioeuropejskich kolektywnych i oddolnych inicjatyw, w jakich uczestniczyła; z Vujanović, Cvejić, Marijaną Cvetković, Biljaną Tanurovską-Kjulavkovski i Martą Keil, które problematyzowały zagadnienie polityczności działań pracowników kultury oraz artystów w Europie Środkowo-Wschodniej.

Reprezentantki poszczególnych polskich i europejskich inicjatyw i kolektywów opowiadały o społecznych, ekonomicznych i politycznych warunkach ich funkcjonowania, sposobach budowania więzi, problematyzowały udział – lub jego brak – instytucji zewnętrznych w wytwarzaniu warunków dla praktyki, produkcji i dystrybucji. Wspólnie zastanawiano się nad okolicznościami relacji: artyści – publiczność – instytucje i nad ich specyficznym środkowoeuropejskim i polskim kontekstem.

Samoorganizacja została sproblematyzowana jako jedna z najważniejszych taktyk służących przetrwaniu i rozwojowi niezależnego tańca współczesnego w Polsce. W trakcie debat wyłoniła się potrzeba zainicjowania procesu tworzenia narzędzi, pozwalających odnaleźć się na rynku sztuki młodym i często niedoświadczonym choreografkom, choreografom, tancerkom i tancerzom poprzez stworzenie rodzaju „niezbędnika”. *Survival Kit* miałby pomóc młodym artystom zorientować się w świecie instytucji (z kim i jak rozmawiać?), grantów, rezydencji, stypendiów (jakie są możliwości finansowania?), a także dokumentów prawnych dotyczących umów i prawa autorskiego (jaki jest kontekst prawny pracy artysty? od kogo można pozyskać niezbędne informacje? czego dotyczyć może *copyright* w sztuce tańca?) i ubezpieczeń (jak artysta może się zabezpieczyć? jak funkcjonują takie instytucje jak ZAiKS, ZASP, ZUS?). Pojawił się także postulat, by oprócz niezbędnika dla artystów stworzyć niezbędnik dla potencjalnych partnerów i dla mediów, najlepiej w formie audiowizualnego tutorialu, dotyczącego sposobu, w jaki można rozmawiać o pracy artysty sztuki tańca (np. co znaczy „wznowienie” dzieła i z jakimi działaniami i kosztami w praktyce się to wiąże?). Think Tank towarzyszył kilkudniowej odsłonie *Nobody's Business – Nobody's Dance*, międzynarodowej inicjatywy, która narodziła się w roku 2015. Pięciodniowe spotkania profesjonalnych artystów sztuki tańca służą wymianie wiedzy i „narzędzi”, proponowane podczas spotkań praktyki

będą w otwartym dostępie prezentowane na stronie internetowej projektu. Poznańską edycję prowadziły Eleanor Bauer i Ellen Söderhult, a dokumentowała Nassia Fourtouni.

W ramach festiwalu Malta można było także uczestniczyć w spotkaniach z twórczyniami platformy Nomad Dance Academy i programu edukacyjnego *Critical Practice – Made in YU*, z inicjatorkami kolektywu artystyczno-teoretycznego i pisma *Teorija kojo Hoda*²² („teoria wędrująca”) oraz z profesor Bojaną Kunst²³, słoweńską teoretyczką, zajmującą się obecnie zagadnieniem relacji pracy i sztuki. Warto pokrótce przedstawić powyższe inicjatywy, ponieważ to dzięki ich obecności w programie festiwalu Malta spotkania Think Tanku zyskały szerszy kontekst.

Nomad Dance Academy tworzy program *Critical Practice – Made in YU* prowadzony przez Station – Service for Contemporary Dance (Belgrad) i Lokomotiva Center for New Initiatives in Arts and Culture (Skopje) w ramach projektu *Life Long Burning*²⁴. CP łączy aktywność teoretyczno-krytyczną z praktyką artystyczną oraz działaniami w obrębie polityki kulturalnej i jest związana z czasopismami „TkH”, „Maska”, „Frakcija”. Program jest współtworzony przez Vujanović, Marijaną Cvetković i Biljaną Tanurovską-Kjulavkovski, a jego celem jest zainicjowanie szerszej publicznej refleksji krytycznej w obrębie sztuk performatywnych (więcej zob: *Barkamp...*, 2009, s. 47-58).

Zbliżone cele stawiają sobie twórczynie pisma i projektu TkH, o którym pisałam wcześniej – Cvejić i Vujanović oraz reżyserka i artystka wideo Marta Popivoda. Podczas festiwalu grupa przedstawiła projekt badawczy dotyczący performansu w sferze publicznej (Cvejić, Vujanović, 2012), uzupełniając prelekcję pokazem filmu dokumentalnego *Jugosławia: Jak ideologia porusza naszym wspólnym ciałem*, zrealizowanego przez Popivodę (2012). Przedmiotem badań były „doświadczenia sfery publicznej zarówno w socjalistycznej Jugosławii, jak i we współczesnej kapitalistycznej oraz demokratycznej Europie”, a jako metoda posłużyły teorie choreografii społecznej Andrew Hewitta oraz dramatu społecznego Victora Turnera. „Obie koncepcje zwracają szczególną uwagę na gesty i ruchy, umiejscowienie ciał w czasie i przestrzeni, inscenizację (*mise-en-scène*) oraz dramaturgię zgromadzeń publicznych”²⁵.

Z kolei spotkanie z Bojaną Kunst, wykładowczynią teatrolologii stosowanej w Giessen, artystką i kuratorką (prowadzone przez Keil i Jana-Tage Kühlinga) dotyczyło jej książki *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu* (2016). Autorka poddała krytycznemu namysłowi współczesny model pracy artystycznej, w którym pomysły i dzieła są towarem cyrkulującym w obrębie rynku dóbr kulturowych. Spotkania z choreografkami z Europy Zachodniej oraz teoretyczkami i artystkami z Europy Środkowo-Wschodniej stanowiły inspirację dla debat Think Tanku i pomogły sformułować i zdefiniować lokalne potrzeby. Program towarzyszący festiwalu Malta dał asumpt do ukie-
runkowania debaty uczestników na szczególnie istotne problemy, takie jak polityka kulturalna, utowarowienie sztuki

oraz relacja: centrum – peryferia w kontekście polskiej i międzynarodowej praktyki artystycznej. Zagadnienia podnoszone podczas debat Think Tanku można uznać za papieriek lakmusowy problemów dotyczących niezależnych artystów i artystek tańca współczesnego. Pragmatyczne rozwiązania zaproponowane w trakcie rozmów Think Tanku (*Survival Kit* oraz tutorial dla prasy i biznesu) miały stanowić odpowiedź na problemy sformułowane w trakcie rozmów. Niestety jednak, zgodnie z późnokapitalistyczną zasadą eventu, projekt zakończył się w blokach startowych: zapowiadane materiały nigdy nie powstały.

Młodzi twórcy i twórczynie zrzeszający się w formalnych i nieformalnych polskich kolektywach ustosunkowują się do powyższych zagadnień poprzez swoją praktykę. Z jednej strony wzorują się na zachodnioeuropejskich – czyli historycznie uwarunkowanych – projektach nastawionych na wytwarzanie i wymianę wiedzy poprzez praktykę artystyczną, z drugiej – próbują znaleźć odpowiedź na pytania, co znaczy działać lokalnie, jak mogą wyglądać „praktyki usytuowane”. Artyści współtworzący polskie kolektywy mają świadomość sposobu działania systemu dotowania, produkcji i dystrybucji sterującego ich wyborami artystycznymi (a co za tym idzie – życiowymi). Znajdują różne formuły oddolnej organizacji (centra, nieformalne kolektywy, domy, platformy), w ramach których działają kolektywnie i pół- bądź pozainstytucjonalnie. Uczą się zarządzać własną pracą, pozyskiwać nowe zasoby i zyskiwać widzialność (Centrum w Ruchu, działania Kemu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie) lub proponują taktyki w założeniu podważające jego hegemonię (Kem na Podskarbińskiej, Lamella, Vulva Club).

Kolektywnemu funkcjonowaniu towarzyszą, oczywiście, również kryzysy tożsamościowe, wynikające zarówno ze specyfiki pracy projektowej (mobilność), jak i z indywidualnych trajektorii karier poszczególnych artystów i artystek. Etos kolektywności i współpracy może rodzić zarówno nadmierną lojalność wpływającą na decyzje artystyczne, jak i „poczucie bycia stale komuś coś dłużnym”²⁶.

Zarówno budowanie sieci umożliwiających transfer wiedzy, umiejętności oraz zyskanie statusu widzialnego zbiorowego podmiotu, jak i „moda” na wprowadzanie choreografii w obręb instytucji wystawienniczych dedykowanych sztukom wizualnym pozwalają przetrwać środowisku, które w naszym kraju jest bardzo słabo umocowane instytucjonalnie i którego widzialność gwarantują jedynie „kolektywny indywidualizm”, wysoka świadomość kontekstów, w których taniec funkcjonuje i może funkcjonować, elastyczność pozwalająca wytwarzać nowe formuły funkcjonowania i produkowania oraz otwartość.

jednak rozwijać tutaj tego – istotnego również dla kolaboracji tanecznych – problemu terminologicznego.

³ Biogram Isabelle Schad na stronie Art Stations Foundation: <http://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/praktyka-collective-jumps/1520> [dostęp: 13 II 2018].

⁴ Strona domowa Alice Chauchat, <http://www.alicechauchat.net/collaborative-structures.html> [dostęp: 02 IX 2017].

⁵ Biografia Jana Ritsemy na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/jak-odgrywac-wiedze-politycznosc-spektaklu-zwrot-performatywny/2> [dostęp: 11 IX 2017].

⁶ Strona projektu *Everybodys*, <http://everybodystoolbox.net> [dostęp: 11 IX 2017].

⁷ Tamże.

⁸ Należałoby się na pewno przyrzeć również funkcjonowaniu grup zajmujących się improwizacją w kontakcie (jest to temat, który wymaga osobnego artykułu), jak również praktykom takich twórców, jak Rafał Urbacik czy Mikołaj Mikołajczyk (w przypadku tych artystów dobrym źródłem informacji jest: Müller, 2017).

⁹ Jako wprowadzenie do tematu można potraktować teksty Anny Królicy *Polskie peryferia w „rodzinnej” Europie* (2014) oraz Julii Hoczyk *Ku autonomii i profesjonalizacji* (2014).

¹⁰ *Choreografia w Centrum. Kurs choreografii eksperymentalnej*, tekst programowy, <http://centrumwruchu.pl/choreografia-w-centrum-kurs-choreografii-eksperymentalnej> [dostęp: 10 IX 2017].

¹¹ Strona domowa Kem na portalu Facebook: https://www.facebook.com/pg/Kem-971568039605668/about/?ref=page_internal [dostęp: 10 II 2017].

¹² Warsztat *CHOREOJUNKLAB* odbył się podczas IX Sceny Tańca Studio „Jak rzecz”, lipiec 2016, kurator: Mateusz Szymanówka, Teatr Studio w Warszawie, 28-31.07.2016, <http://www.taniecpolska.pl/wydarzenia/show/10948> [dostęp: 10 IX 2017].

¹³ Zaproszenie na otwarcie Kem reprodukowane w portalu e-teatr: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/217952.html>

¹⁴ Tomasz Foltyn posługuje się zarówno w sytuacji performansu scenicznego, jak i w życiu codziennym żeńską tożsamością o pseudonimie Vala (pełne imię i nazwisko: Vala T. Foltyn). Dlatego w swoim tekście konsekwentnie używam formy żeńskiej oraz skróconej formy „Vala”, a nie „Foltyn”.

¹⁵ Tam, gdzie nie zaznaczono inaczej: wywiad z Valą T. Foltynem i Justyną Stasiowską przeprowadzony przez autorkę, Kraków, 3.02. 2018.

¹⁶ Więcej o kolektywie SALTA: *SALTA...*, wywiad, 2015.

¹⁷ Więcej o Krakow Art House: *Poetycka choreografia...*, wywiad, 2017.

¹⁸ Strona domowa Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz Berlin, <http://www.hzt-berlin.de> [dostęp: 08 IX 2017]. HZT jest współtworzone przez Universität der Künste Berlin, Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch” oraz sieć TanzRaumBerlin od roku 2006.

¹⁹ Ania Nowak podczas prywatnej rozmowy z autorką artykułu.

²⁰ http://www.dock11-berlin.de/index.php/cat/1/id/p558_UN-POLISHED.html [dostęp: 08 IX 2017]; http://www.dock11-berlin.de/index.php/cat/1/id/p650_UN-POLISHED-2.html [dostęp: 08 IX 2017].

²¹ *Think Tank Choreograficzny. Stary Browar Nowy Taniec na Malcie* 2017, <http://www.artstationsfoundation5050.com/dance/wydarzenie/think-tank-choreograficzny/3153> [dostęp: 11 IX 2017].

¹ Oczywiście obu płci.

² Podział na tancerzy profesjonalnych i nieprofesjonalnych jest, zwłaszcza od czasów *postmodern dance*, kontrowersyjny. Nie będę

²² Strona domowa projektu Teorija koju Hoda: <http://www.tkh-generator.net/> [dostęp: 10 II 2018].

²³ Strona domowa Bojany Kunst: <https://kunstbody.wordpress.com/> [dostęp: 10 II 2018].

²⁴ Critical Practice na Malta Festival 2017 w Poznaniu, online, <http://malta-festival.pl/pl/program/critical-practice-made-in-yugoslavia-teatr-osmego-dnia> [dostęp: 12 IX 2017].

²⁵ Wykład Any Vujanović i Bojany Cvejić na Malta Festival 2017 w Poznaniu, online, <http://malta-festival.pl/pl/program/critical-practice-wyklad-ana-vujanovic-bojana-cvejic> [dostęp: 12 IX 2017].

²⁶ Rozmowa prywatna z Anią Nowak, brak daty i miejsca.



Bibliografia:

Alex Baczynski-Jenkins. *Interview by Kathy Noble*, „Kaleidoscope” 2017 nr 29, online, <http://kaleidoscope.media/alex-baczynski-jenkins> [dostęp: 08 IX 2017].

Apostolou-Hölscher, Stefan, *Popracujmy (inaczej)! 6MONTHS1LOCATION a współbrzmienia produkcji, pracy, idei, tańca i wspólnoty*, [w:] *European Dance since 1989: Communitas and the Other / Taniec w Europie po 1989: Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, Routledge, Oxon-New York 2014, s. 359-367.

Banes, Sally, *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Duke University Press Books 1993.

Taż, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, UMI Research Press 1983.

Taż, *Terpsychora w tenisówkach: Taniec post-modern*, przeł. J. Majewska, A. Grabowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2013.

Barkamp, czyli demokratyczna produkcja wiedzy. Z Critical Practice rozmawiają Agata Pyzik i Kuba Szreder, [w:] *Czytanki dla robotników sztuki. Zeszyt 1*, Wolny Uniwersytet Warszawy, Warszawa 2009, s. 47-58.

Centrum w Ruchu. Wywiad z Marią Stokłosą, rozmawia Ewelina Klećkowska, „Zwykłe życie”, online, 22.04.2017, <http://zwyklye-zycie.pl/2017/04/centrum-ruchu-wywiad-maria-stoklosa> [dostęp: 06 IX 2017].

Cvejić, Bojana; Vujanović, Ana, *Public Sphere by Performance*, b_books, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Belgrade 2012.

female trouble, *Cracking Circles*, „Nordic Journal of Dance – practice, education and research” 8(1) 2017, <http://www.nordicjournalofdance.com/femaletrouble.html> [dostęp: 9 II 2018].

Halprin, Anna, *Dance as a Healing Art: A Teacher's Guide and Support Manual for People with Cancer*, Tamalpa Institute, Kentfield, California 1997.

Hoczyk, Julia, *Centrum w Ruchu – taniec może być wszędzie i dla każdego*, „taniecPOLSKA.pl”, online, 11 III 2015, <http://www.taniecpolska.pl/krytyka/262> [dostęp: 10 IX 2017].

Taż, *Ku autonomii i profesjonalizacji. Proces negocjowania tożsamości polskiego tańca*, [w:] *European Dance since 1989: Communitas and the Other / Taniec w Europie po 1989: Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, Routledge, Oxon-New York 2014 s. 221-238.

6 MONTHS1LOCATION (6M1L), red. M. Ingvarsdén, everybody's publications, 2009.

KEM – wyjątkowa przestrzeń dla tańca i choreografii, [w:] „W to mi graj”, PolskieRadio.pl, 08 III 2016, audio online, <http://www.polskieradio.pl/10/4886/Artykul/1592717,KEM-wyatkowa-przestrzen-dla-tanca-i-choreografii> [dostęp: 08 IX 2017].

Królica, Anna, *Polskie peryferia w „rodzinnej” Europie. W stronę instytucjonalizacji tańca*, [w:] *European Dance since 1989: Communitas and the Other / Taniec w Europie po 1989: Communitas i Inny*, red. J. Szymajda, Routledge, Oxon-New York 2014 s. 205-220.

Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

Legierska, Anna, *Centrum w Ruchu: Taniec od środka*, „Culture.pl” online, 07 VII 2014, <http://culture.pl/pl/artykul/centrum-w-ruchu-taniec-od-srodka> [dostęp: 06 IX 2017].

Müller, Alicja, *Sobotańczenie. Między choreografią a narracją*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Milling, Jane; Heddon, Deirdre, *Devising Performance: A Critical History*, Palgrave Macmillan, London-New York 2005.

Poetycka choreografia subtelnej oporu – z Valą Tomaszem Foltynem rozmawia Kaśka Maniak, „Prowincja” 10 X 2017; <http://prowincja.art.pl/poetycka-choreografia-subtelnej-oporu-z-vala-tomaszem-foltynem-rozmawia-kaska-maniak> [dostęp: 07 II 2018].

Popivoda, Marta, *Yugoslavia: How Ideology Moved Our Collective Body*, film dokumentalny, 2012.

Queerowe sploty. Rozmowa z Alexem Baczyńskim-Jenkins, rozmawia Karolina Plinta, online, 25 VIII 2017, <https://magazynszum.pl/rozmowy/queerowe-sploty-rozmowa-z-alexem-baczynskim-jenkins> [dostęp: 07 IX 2017].

Rainer, Yvonne, *Work 1961–73*, New York 1974.

SALTA: A self-interview on curation, "Critical Correspondence" online, 20 VII 2015; <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/salta-a-self-interview-on-curation> [dostęp: 12 II 2018].

Sosnowska, Agnieszka, *Narodziny SoHo z ducha kooperatywy: Fluxus a taniec*, [w:] Grupa etc, *Narracje, estetyki, geografie. Fluxus w trzech aktach*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014.

Szymanówka, Mateusz, *National Greatness On A Tight Budget*, online, 2017 <http://tanzraumberlin.de/National-Greatness-On-A-Tight-Budget-435-0.html?id=916> [dostęp: 08 IX 2017].

Taniec powinien być barbarzyńcą. Rozmowa z Martą Ziółek, rozmawia Paweł Soszyński, „Dwutygodnik” 179, 2016, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6418-taniec-powinien-byc-barbarzynca.html> [dostęp: 08 IX 2017].

Vujanović, Ana, *Walking Theory*, <http://mezosfera.org/walking-theory> [dostęp: 11 IX 2017].

Wywiad z Valą Tomaszem Foltynem i Justyną Stasiowską przeprowadzony przez Magdalenę Zamorską, Kraków, 3 II 2018.

Źródła internetowe:

Biogram Isabelle Schad na stronie Art Stations Foundation: <http://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/wydarzenie/praktyka-collective-jumps/1520> [dostęp: 13 II 2018].

Biogram Jana Ritsemy na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <https://artmuseum.pl/pl/wydarzenia/jak-odgrywac-wiedze-politycznosc-spektaklu-zwrot-performatywny/2> [dostęp: 11 IX 2017].

Choreografia w Centrum. Kurs choreografii eksperymentalnej, tekst programowy, <http://centrumwruchu.pl/choreografia-w-centrum-kurs-choreografii-eksperymentalnej> [dostęp: 10 IX 2017].

Critical Pracice na Malta Festival 2017 w Poznaniu, informacja prasowa, <http://malta-festival.pl/pl/program/critical-practice-made-in-yugoslavia-teatr-osmego-dnia> [dostęp: 12 IX 2017].

Strona domowa Alice Chauchat, <http://www.alicechauchat.net/collaborative-structures.html> [dostęp: 02 IX 2017].

Strona domowa Departamentu obecności, <http://www.departament.artmuseum.pl/#/o-programie> [dostęp: 26 II 2018].

Strona domowa projektu *Everybody's*, <http://everybodystoolbox.net> [dostęp: 11 IX 2017].

Strona domowa Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz (HZT) Berlin, <http://www.hzt-berlin.de> [dostęp: 8 IX 2017].

Strona domowa Kem na portalu Facebook: https://www.facebook.com/pg/Kem-971568039605668/about/?ref=page_internal [dostęp: 13 II 2018].

Strona domowa Bojany Kunst: <https://kunstbody.wordpress.com/> [dostęp: 10 II 2018].

Strona domowa projektu *Nobody's Business doing Nobody's Dance*: nobodysbusiness.wordpress.com [dostęp: 11 IX 2017].

Strona domowa projektu Teorija kojo Hoda: <http://www.tkh-generator.net/> [dostęp: 10 II 2018].

Strona domowa projektu Think Tank Choreograficzny: <http://ttch.pl/> [dostęp: 10 II 2018].

Think Tank Choreograficzny. Stary Browar Nowy Taniec na Malcie 2017, informacja prasowa, <http://www.artstationsfoundation5050.com/dance/wydarzenie/think-tank-choreograficzny/3153> [dostęp: 11 IX 2017].

UN/POLISHED, informacja prasowa, http://www.dock11-berlin.de/index.php/cat/1/id/p558_UN-POLISHED.html [dostęp: 08 IX 2017].

We wrześniu rusza projekt Centrum Sztuki Tańca w Warszawie 2017-2019, informacja prasowa, <http://www.taniecpolska.pl/aktualnosci/show/5844> [dostęp: 08 IX 2017].

Wykład Any Vujanović i Bojany Cvejić na Malta Festival 2017 w Poznaniu, online, <http://malta-festival.pl/pl/program/critical-practice-wyklad-ana-vujanovic-bojana-cvejic> [dostęp: 12 IX 2017].

Zaproszenie na otwarcie Kem reprodukowane w portalu e-teatr: <http://www.e-teatr.pl/pl/arttykuly/217952.html> [dostęp: 15 II 2018].

IX Scena Tańca Studio „Jak rzecz”, lipiec 2016, Teatr Studio w Warszawie, 28-31.07.2016, informacja programowa online, <http://www.taniecpolska.pl/wydarzenia/show/10948> [dostęp: 10 IX 2017].

Abstract:

Magdalena Zamorska. Dynamics of Collaboration: Collectives, Centers, and Platforms Created by Polish Artists of the Independent Dance Scene

Over the last decade, Polish new dance artists (choreographers, dancers, dramaturgs, curators) have been creating grassroots spaces for dynamic collaboration networks, formed through interpersonal relations, based on acts of sharing, exchange, and transfer of material and non-material resources. This article examines the dynamic of cooperation in present-day formal and informal collectives, centers, and "houses" created by Polish independent dance artists. It investigates the transfer of knowledge, skills, and practices serving to achieve visibility; this issue is presented with respect to social and professional relationships, inquiring into forms of collaboration on material, intellectual, and affective levels. It also outlines historical practices and a theoretical context.

Key words: contemporary dance, collectivism, collaboration, cooperation, praxis



MICHAŁ KURKOWSKI

O DZIAŁANIU – WYCHODZĄC OD DZIAŁANIA

Pod koniec kwietnia 2016 roku poleciałem na dwa tygodnie do Filadelfii. Dobiegał tam wtedy końca ponadroczny projekt *Action is primary* amerykańskiej choreografki Meg Foley. Od paru tygodni widzowie mogli oglądać praktykę improwizacji ruchowej, rozwijaną przez autorkę koncepcji oraz Kristel Fey Baldoz, Annie Wilson i Polkę – Marię Stokłosę. Spektakle odbywały się w odległej od centrum miasta galerii sztuki Icebox Project Space przy Jefferson Street. Galeria znajduje się w odremontowanym budynku z czerwonej cegły, w którym kiedyś mieściła się fabryka lub fabryczny magazyn, lecz od kilku lat działa jako jedna z ciekawszych przestrzeni otwartych na sztukę eksperymentalną. Gości zarówno muzyków, artystów wizualnych, filmowców, jak i choreografów oraz performerów. W pomieszczeniu przylegającym do galerii ma siedzibę m.in. Filadelfijskie Centrum Sztuki Fotograficznej. Icebox Project Space jest prowadzony przez dwóch artystów – Timothy’ego Belknapa i Ryana McCartneya, którzy rezydentom oddają do użytku halę wielkości studia telewizyjnego. Hala ma surowy charakter,

Maria Stokłosa, *Action is Primary*;
fot. Marta Ankiersztejn

dominują w niej biele i szarości, a klimat miejsca podkreśla ją wysokie stalowe drzwi w głębi.

Meg Foley spotkała się z Marią Stokłosą po raz pierwszy podczas wymiany polsko-filadelfijskiej, organizowanej przez IMiT i Stary Browar Nowy Taniec w 2012 roku. W ciągu dziesięciu dni choreografki podjęły próbę współpracy, którą kontynuowały w Polsce podczas rewi-zyty Meg Foley. Ich wzajemne zainteresowanie swoimi poszukiwaniami poskutkowało zaproszeniem Marii Stokłosa do rozwijania autorskiej praktyki improwizacyjnej Meg Foley. W październiku 2015 roku Stokłosa polecała na dwutygodniowe przygotowania do kwietniowych poka-zów *Action is primary* (drugi etap pracy w Filadelfii trwał od lutego do końca kwietnia), a po powrocie do Warszawy – oprócz dalszego, indywidualnego poznawania tej prak-tyki – codziennie o godzinie 15:15 musiała wykonać taniec (podobnie jak pozostałe trzy artystki) w ramach *3:15 Dances*¹. Taniec o 15:15 nie miał żadnych ograniczeń poza tymi wynikającymi z sytuacji, w jakiej performerki się akurat znajdowały (mógł trwać dowolnie długo). Każde działanie było dokumentowane. Widziałem kilka nagrań powstałych do kwietnia 2016 roku – wszystkie dostępne są na stronie internetowej actionisprimary.com. Wśród nich są takie, jak choreografia palców jednej ręki (druga trzyma kamerę) na kierownicy podczas jazdy samochodem rozpę-dzonym do prędkości stu kilometrów na godzinę, lub taniec przy półce sklepowej. Równolegle do pokazów *Action is pri-mary* działała wystawa, prowadzona przez Marissę Perel – można było obejrzeć na niej wybraną dokumentację (zdjęcia, wiersze Laury Neuman) oraz nagrania z *3:15 Dances*. W tek-ście do wystawy Perel pisała:

Co się dzieje, gdy codzienna czynność zostaje zakłócona przez taniec? Jak tancerz odbiera swoje otoczenie i jego możliwości oraz ograniczenia, kiedy staje się ono przestrze-nią performansu? (Perel, b.r.)

3:15 Dances to jedynie część projektu, którego sedno stanowi partytura praktyki improwizacji ruchowej *Action is primary*. Ta partytura zaczęła krystalizować się w 2010 roku, a jej celem była praca nad utrzymaniem uwagi na to, co dzieje się w danym momencie (chyba jeden z ważniej-szych postulatów w tańcu z nurtu kontynuatorów poszuki-wań Judson Dance Theatre). Partytura improwizacji składa się z sześciu elementów:

Single focus, multiple body/ Jedno skupienie, zwielokrot-nione ciało
Intervention/ Interwencja
Authentic melodrama/ Autentyczny melodramat
Visualization/ Wizualizacja

Moving and talking/ Poruszanie się i mówienie – o tym, co robisz, co widzisz, co chcesz, żebyśmy widzieli

All five together/ Wszystko naraz (*About the project...*, b.r.)

Naczelnym zadaniem performerskim w *Action is primary* jest „utrzymywać to, co się robi, w centrum tego, co się robi, pozwalając mu przesuwac się w kierunku nowego centrum” (Perel, b.r.). Wiąże się z nim całkowita dowolność zarówno co do kolejności wykonywania poszczególnych elementów, jak czasu ich trwania. W opisie projektu Meg Foley pytała:

Jak wchodzimy w interakcję z tym, co jest już obecne? Jak przenosimy na zewnątrz to, co jest w nas? Z tła na pierwszy plan? Czy jesteśmy w stanie zaangażować się równocześnie we własne badania i tworzenie czegoś z całym bogactwem wszystkich naszych – czasem sobie przeciwstawnych – toż-samości (tak wielu, jak chcemy)? (*About the project...*, b.r.)

Wydaje się, że zamierzeniem choreografki było stworzenie przestrzeni, w której obecność oznacza uważne podążanie za wszystkimi pojawiającymi się w trakcie improwizacji impulsami. Co na zewnątrz jawi się jako po prostu zmiana położenia, widziane od wewnątrz jest skomplikowaną ope-racją. Praktyka Foley opiera się na ciągłym przekierowywa-niu uwagi performerów i zmianie kierunków działań. Sześć elementów partytury, niezależnie od kolejności, zapewnia wytworzenie się dramaturgicznej intensyfikacji, akcje nakładają się na siebie i w pewnym momencie performer może, a nawet powinien, stracić nad nimi kontrolę.

Dla Marii Stokłosa *Action is primary* nie skończyło się po powrocie do Polski w maju, ponieważ wkrótce odby-ły się pokazy w siedzibie Centrum Sztuki Tańca przy ul. Elektoralnej w Warszawie oraz w Fabrik Potsdam w Poczdamie. Pół roku później prowadzona przez cho-reografkę Fundacja Burdąg wygrała konkurs miejski, w ramach którego zobowiązała się do zorganizowania Marii Stokłosa czterdziestu pokazów w różnych miejscach na terenie stolicy. Punktem wyjścia była praktyka Meg Foley, lecz punktem dojścia – jak przypuszczam – stwo-rzenie własnego laboratorium. Zmianie uległ nie tylko tytuł, którego polska wersja brzmi *Wychodząc od działania*; Stokłosa zamierzała odejść od rygoru ścisłego przestrzega-nia sześciu elementów składających się na praktykę fila-delfijskiej choreografki. Polka nie zaprosiła do współpracy tancerki (w Filadelfii pokazy odbywały się solo, w duetach, w triach i raz w kwartecie), ale artystkę wizualną Alicję Bielawską (zaprojektowała kilkanaście różnych przed-miotów, wykorzystywanych w rozmaitych konfiguracjach i na różne sposoby), reżyserkę światła Karolinę Gębską, dra-maturżkę Eleonorę Zdebiak oraz szereg konsultantów, tzw. świadków, wprowadzających do *Wychodząc od działania*

swoje podejście (Majia Reeta Raumann, Anna Nowicka, Katarzyna Sitarz, Katarzyna Słoboda, Anna Karasińska) a także dwuosobowy zespół (Maria Szydłowska i Filip Madejski), pracujący nad dokumentowaniem performansów. Niezmienna pozostała naczelną zasada *Action is primary*: „utrzymywać to, co się robi, w centrum tego, co się robi, pozwalając mu przesunąć się w kierunku nowego centrum”.

Przełom lat 2016 i 2017 oraz cały rok 2017 upłynęły pod znakiem choreograficznego boomu, który, obserwowany z perspektywy Warszawy, wydawał się promieniować na całą Polskę. Możemy powiedzieć, że otwarcie się na praktyki z pogranicza performansu i tańca jest zauważalne zarówno w teatrze, jak (przede wszystkim) w galeriach sztuki. Mateusz Szymanówka, w tekście kuratorskim do wystawy *Powrót (do) przyszłości* w Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, przywołuje opinię amerykańskiego badacza performansu André Lepeckiego. Lepecki wymienia pięć podstawowych cech pomocnych w udzieleniu odpowiedzi na pytanie, dlaczego taniec stał się punktem odniesienia dla wielu praktyk artystycznych i kuratorskich z pola sztuk wizualnych. Są to, według niego:

efemeryczność, cielesność, prekarność, zależność od naku i performatywność, które pozwalają otworzyć dyskusję o współczesnym wytwarzaniu materialności, tożsamości i podmiotowości a także pracy i ekonomiczności uważności w późnym kapitalizmie (cyt. za: Szymanówka, 2016, s. 15).

Porzucenie próby stworzenia gotowego spektaklu i decyzja o powołaniu do życia czterdziestu różnych przedstawień (konstruujących się poprzez generowane dokumenty – nagrania, notatki, zdjęcia, spisywane przez widzów uwagi oraz doświadczenie) w co najmniej dwudziestu różnych miejscach, jest dla mnie jedną z bardziej wyraźnych prób reakcji na pozycję tańca w Polsce. Entuzjastycznie przyjęte *Zrób siebie* Marty Ziółek zostało w Polsce zagrane bodaj dziewiętnaście razy (w ciągu dwóch lat), sukces *Baletu koparycznego* Izy Szostak przełożył się na sześć pokazów (także w ciągu dwóch lat), a wirtuozerki *noish* Marii Zimpel zagrano jedenaście razy (w ciągu trzech lat). Im dalej zaczniemy sięgać, tym szybciej odkryjemy sytuację rodzimych choreografów, często szukających szans na realizację swoich pomysłów przede wszystkim w teatrach. Nie będzie przy tym wyjątkiem spektakl *Złote demony* Ptasznik/Stokłosa/Ziółek, wyprodukowany przez Nowy Teatr na otwarcie cyklu *Przestrzenie choreografii*, który w ciągu dwóch lat pokazano czterokrotnie. Nowy Teatr stanowi przy tym chlubny wyjątek, ponieważ jego działania poszerzają się m.in. o stypendia dla młodych choreografów.

Swoim projektem *Wychodząc od działania* Maria Stokłosa obnażyła drugą stronę zainteresowania tańcem. Czyli jego brak. Przy tym artystka nie chciała za wszelką cenę wytwarzać medialnej obecności projektu, ponieważ *Wychodząc od działania* to przede wszystkim performowanie praktyki improwizacyjnej – uczestnictwo odbiorcy nie jest

założonym celem. Dokumentacja filmowa i fotograficzna nie trafi też do galerii sztuki, ale stanowi zapis na równi z prowadzonym przez Stokłosę dziennikiem i znajdzie się w archiwum tancerki. Jej decyzję o stworzeniu czterdziestu różnych przedstawień w dwudziestu różnych miejscach dla dowolnej liczby widzów odczytuję jako odmowę uczestnictwa w medialnym szumie okołochoreograficznym². W odpowiedzi na szum medialny Stokłosa wybrała formę, w której redukcji uległo wszystko – pozostało jedynie działanie, bo „czasami nie chodzi o to, by najpierw mieć władzę, a następnie móc działać; nieraz chodzi o to, by działać i działając, zdobywać władzę” (Butler, 2017, s. 53).

Warto przywołać pokaz w TR Warszawa, który prze-rósł w wyzwanie promocji *Wychodząc od działania* w ATM Studio (w fenomenalnej scenografii Małgorzaty Szczęśniak do granej od piętnastu lat *Uroczystości* Grzegorza Jarzyny). Stokłosa na sporą widownię w ATM Studio, wypełnioną przez siedem osób – rodzinę, przyjaciół oraz biletera TR Warszawa – zareagowała propozycją krótszej formy pokazu. Ostatecznie jednak pokaz trwał, jak zwykle, około godziny. Jeszcze przed pokazem artystka w kilku miejscach umieściła zaprojektowane przez Alicję Bielawską przedmioty (np.: kolorowe obręcze, kamyki o kształcie dużych kropel wody) i zawirusowała tym samym oryginalną scenografię *Uroczystości* (ulożowała te przedmioty w miejscach na pierwszy rzut oka niewidocznych, lecz ujawniających się po chwili patrzenia – np.: między drzwiami a framugą, pod stołem, na talerzu). Zwłaszcza dla widza teatralnego to zaburzenie przestrzeni klasycznego już spektaklu przynosiło poczucie przekroczenia, dając zarazem obietnicę innego rodzaju uczestnictwa. Podczas pokazu w TR Warszawa, niemal na początku zaproszony na scenę został pracownik teatru, z którym Stokłosa rozpoczęła rozmowę o tym, gdzie chce usiąść, a gdy usiadł na krześle z przodu sceny, zaczęła do niego powoli podchodzić, przesuwając granicę ich bliskości. Wreszcie usiadła mu na kolanach. Przez chwilę siedzieli w milczeniu. Sytuacja została zerwana w sposób raptowny, kiedy Stokłosa wstała, następnie zaproponowała mu, że zakryje go pokrowcem, przypominającym kształtem duży plecak na buty narciarskie. Bileter zgodził się i, właściwie nieruchomy (co jakiś czas pytany przez tancerkę, „czy wszystko u ciebie w porządku”), wytrzymał w „worku” aż do zgaszenia światła na scenie. Stał się nowym obiektem w scenografii. Bardzo wzruszające było zakończenie tego pokazu. Maria Stokłosa ze sceny poprosiła swoją mamę, żeby włączyła telefon. Następnie położyła się w wannie i zadzwoniła do mamy, żeby opowiedzieć jej, w jakiej jest teraz sytuacji (tzn. w scenografii do *Uroczystości*, w hali ATM, przed publicznością). Wreszcie poprosiła mamę, żeby do niej przyszła i pomogła jej wyjść z wanny. Rozłączyły się. Mama zeszła z widowni i po chwili stanęła na scenie. Nie zdołała jednak wyciągnąć córki z wanny. Stanąwszy obok niej, chyba zrozumiała bezcelowość tego zamiaru, zatem po prostu usiadła na krawędzi wanny. Maria Stokłosa nie zakończyła w ten sposób próby wydostania się

z unieruchamiającej sytuacji. Zatelefonowała do znajdującego się na widowni Wojtka Ziemilskiego – temat rozmowy się powtórzył, ale tym razem nie zaprosiła go na scenę. Rozmawiali (obydwoje w trybie głośnomówiącym) o tym, co jeszcze się może wydarzyć i co się właśnie wydarza, jakby Ziemilski nie był obecny na miejscu. Próbowali tą rozmową otworzyć pokaz na jakąś niewypróbowaną możliwość. Sytuacja pomiędzy Marią Stokłosą z mamą, bileterem zakrytym workiem a Wojtkiem Ziemilskim, wyobrażającym sobie z performerką, co więcej mogłoby się wydarzyć, zaczęła się przedłużać. Światło na scenie powoli gasło. To był koniec.

Przedstawienie *Wychodząc od działania* nie zostało, niestety, zobaczone przez dużą grupę widzów, pomimo że pozwalały na to warunki sceny w ATM Studio. Inaczej było w przypadku pokazu w Rotacyjnym Domu Kultury w domku na Jazdowie, gdzie niewiele większa liczba widzów całkowicie wypełniła niedużą przestrzeń, a zaproponowana przez performerkę forma działania zbudowała silną więź między uczestnikami. Staliśmy się świadomymi współtwórcami wydarzenia, dzięki prośbie Marii Stokłosy, żeby nie wykonywać żadnej akcji, jeżeli akurat ktoś wykonuje inną. Przy czym na widowni znajdowali się nie tylko profesjonaliści czy osoby związane z tańcem – choć te przeważały. Pojawili się także zwykli widzowie, którzy nieco oporniej wchodzili w interakcję, lecz po wejściu w nią i zrozumieniu swojej siły sprawczej, zaangażowali się i zostali do końca. Uważność na siebie nawzajem spowodowała pogłębienie więzi między widzami i choć nasze decyzje nie były celowe, to stała za nimi próba stworzenia (lub utrzymania) sytuacji, w której chcemy razem przebywać. Korzystaliśmy zarówno z naszych ciał, jak i z przedmiotów zaprojektowanych przez Alicję Bielawską, i poza zasadą pojedynczości działań nie istniało żadne inne ograniczenie.

Deborah Hay podobno często powtarza: „Ten sam eksperyment, inne doświadczenie” (*Deborah Hay...*, 2013). O ile w przypadku eksperymentu naukowego ten sam wynik uzyskany kilka razy jest sukcesem, o tyle w przypadku tańca jako praktyki improwizacyjnej powtórzony wynik moglibyśmy uznać za porażkę. Maria Stokłosa, sukcesywnie zmieniając parametry *Action is primary*, przekierowała swoje zainteresowanie z zagadnienia konieczności ruchu na możliwość bezruchu, z ustawienia rozproszenia działań jako zadania nadrzędnego na poszukiwanie innych wartości, jak eksplorowanie możliwości kryjących się za pracą z przedmiotem lub angażowanie widza we współtworzenie spektaklu. Zwłaszcza ten ostatni postulat wydaje mi się intrygującą zmianą parametrów *Action is primary*. Dzięki tej decyzji artystce niejednokrotnie udało się zbudować inną przestrzeń komunikacji, a zarazem zmienić sens obecności odbiorcy. ■

we współczesnym społeczeństwie kapitalistycznym” (Kunst, 2016, s. 102).

² Polityczna siła performansu w ujęciu Peggy Phelan w książce *Unmarked. The politic of performance* polega na ambiwalencji: z jednej strony chodzi o wytwarzanie chwilowej, czystej obecności, z drugiej o performans nieobecności a więc także o niepoddawanie się dyktatom kapitalistycznego rynku.

Bibliografia:

- About the project*, *actionisprimary.com*, <http://www.actionisprimary.com/page/about-the-project> [dostęp: 23 V 2018].
- Butler, Judith, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Krytyka Polityczna, Warszawa 2017.
- Deborah Hay in Philadelphia*, *movementresearch.com*, styczeń 2013, <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/deborah-hay-in-philadelphia>, [dostęp: 23 V 2018].
- Kunst, Bojana, *Artysta w pracy. O pokrewieństwach sztuki i kapitalizmu*, przeł. P. Sobaś-Mikołajczyk, D. Gajewska, J. Jopek, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/ Centrum Kultury, Warszawa-Lublin 2016.
- Perel, Marissa, *Curatorial essay on Action is primary*, *actionisprimary.com*, <http://www.actionisprimary.com/page/essays>, [dostęp: 23 V 2018].
- Phelan, Peggy, *Unmarked. The politic of performance*, Routledge, London – New York, 1993.
- Powrót (do) przyszłości*, red. M. Szymanówka, K. Koślacz, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz 2016.
- Szymanówka, Mateusz, *W poszerzonym polu*, [w:] *Powrót (do) przyszłości*, red. M. Szymanówka, K. Koślacz, Kalisz, Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, 2016.

¹ Jak pisze Bojana Kunst, praca z czasem jest jedną z podstawowych strategii współczesnego performansu (teatru), który „podważa rygorystyczną racjonalizację i efektywność homogenicznego czasu



JUSTYNA STASIOWSKA

EVERYBODY (BACKSTREET'S BACK)

Komuna// Warszawa

PIXO. ROZBIJAĆ. DETONOWAĆ. WYSADZAĆ. BURZYĆ

choreografia i koncepcja: Marta Ziólek, dramaturgia:

Mateusz Szymanówka, Anka Herbut, muzyka: Lutto Lento,

kostiumy: DOOM3K, wideo: Jakub Gliński,

premiera: 27 października 2017

Utworzony na potrzeby *Zrób siebie* zespół performerów (Maria Magdalena Kozłowska, Agnieszka Kryst, Ramona Nagabczyńska, Paweł Sakowicz, Katarzyna Sikora, Robert Wasiewicz) powrócił w spektaklu *PIXO. Rozbijać. Detonować. Wysadzać. Burzyć*. Ziólek wykorzystuje formę produkcji artystycznej bliższą obszarowi muzyki pop niż znanej w teatrze praktyce pracy reżysera z tymi samymi aktorami przy kolejnych inscenizacjach. Nie tylko współpracuje z tym samym zespołem, ale z tymi samymi postaciami, co w *Zrób siebie*, czyli Angel Dust, Beauty, Coco, Lordi, Glow, High Speed i Szansonistką. Praktyka ta bliska jest tworzonemu przez producentów muzycznych grupom wokalnemu, w których już od lat pięćdziesiątych XX wieku członkowie występowali zawsze w tym samym stroju lub prezentowali pewną spójność estetyki. W ich współczesnej reinkarnacji, jak N'Sync, Take That i Backstreet Boys, spójność wizerunku nie opierała się na unifikacji wyglądu wokalistów, ale na spójności

wizerunkowej członków zespołu, których indywidualizowano czasami poprzez kolor koszulki lub typ charakteru. Boysbandy to emanacja kultury masowej zapewniającej odbiorcy jedną z wielu kopii, która zawsze wydaje się skrojona na indywidualne potrzeby. Utworzony przez Ziółek zespół w *Zrób siebie* odtwarza schemat grup wokalnych, w których każdy członek zespołu prezentuje określony charakter. Persony sceniczne rozwijały się wraz z kolejnymi albumami, czemu towarzyszyły zmiany w wyglądzie oraz pewne przekształcenia estetyczne na poziomie muzycznym. Strategia promocyjno-estetyczna dobrze znana w muzyce popularnej została wykorzystana przez Ziółek w kolejnej produkcji. Niczym członkowie zespołu Backstreet Boys, persony performerów powracają w *PIXO* jako te same, a jednak nowe.

Twórczość Ziółek koncentruje się wokół kategorii marki i produktu oraz związanego z tym procesem wytwarzania wizerunku w celu sprzedaży. Chodzi tu nie tylko o performans oglądany w przestrzeni teatralnej, ale tworzoną przez wirtualne platformy reprezentację. W kontekście *PIXO* sposób promowania i wizerunek artystki to ważny materiał do analizy. W przypadku tego spektaklu budowanie oczekiwania i gra z popularnością *Zrób siebie* to nawet ciekawszy performans niż sam spektakl. Część wytwarzanej poprzez media społecznościowe kampanii, która posłużyła też jako źródło finansowania produkcji Komuny// Warszawa, opierała się na strategii promocji znanej z działań boysbandów, nakierowanej na szerokie grono odbiorców. Na poziomie wytwarzanych reprezentacji użycie tego rodzaju strategii promocyjnej działa na dwóch poziomach: odbiorcy oglądający *Zrób siebie*, którzy nie koncentrują się na meandrach dyskusji o relacji teatru i tańca, otrzymują dźwiękowo-taneczny

performans, prezentujący najnowszą modę sceny klubowej, czyli surową estetykę ruchu *pixo* oraz ciężkie basowe brzmienie Lutto Lento; natomiast wybranie do współpracy twórców renomowanych w swoich dziedzinach¹ powiększa publiczność spektaklu. Pozwala to funkcjonować artystom w różnych aspektach prezentacji. Równocześnie w obrębie środowiska skupionego na nowej choreografii gra z koncepcją produktu i wizerunku nieustannie stawia Ziółek w pozycji artystki krytycznie pracującej z kulturą masową, co pozwala przyjąć widzom pozycję zdystansowanego obserwatora. Jednak *PIXO* mogłoby nigdy nie zostać wystawione, istniejąc jedynie jako seria wirtualnych performansów. Zamiast powracać do indywidualnych postaci ze *Zrób siebie*, umieszczonych w ramach spójnego spektaklu i określonego czasu, można by prowadzić symultaniczne narracje poszczególnych person.

PIXO proponuje ponowne odwiedzenie postaci znanych ze *Zrób siebie*, które wyjechały do Brazylii i, inspirowane ruchem *pixo*, przyjęły bardziej trashową estetykę. Wchodząc do sali, słyszymy śpiewane przez Szansonistkę (Marię Magdalenę Kozłowską) *All Tomorrow's Parties*. Szansonistka siedzi na potężnym, odrapanym głośniku, znanym z kultury dancehall, i czeka na widzów. Podobnie jak *Zrób siebie*, tak *PIXO* operuje wizualnością – obserwujemy sceny niczym zdjęcia, a głośnik jest tylko rekwizytem nawiązującym do subkultur miejskich. Szansonistka niesie cały ciężar dramaturgii tekstu – śpiewane utwory strukturyzują spektakl. Prezentuje się już nie tyle zestaw postaw na pograniczu techno, new age i fitness, ile doświadczenia „cywilizacji Afteru”², czyli autodestrukcyjnego rozciągnięcia czasu imprezy do granic wytrzymałości jej uczestników. Zamiast ekskluzywnej odzieży sportowej oglądamy na scenie zakapturzone postacie z zasłoniętymi twarzami, ubrane w stylu *urban warrior* w przerobione T-shirty z logami heavymetalowych i grunge'owych zespołów. W spektaklu poprzez postać Szansonistki powraca głos wskazujący na doświadczenie osamotnienia, rozczarowania rzeczywistością, nawiązujące do pokolenia X – oprócz otwierającego *All Tomorrow's Parties* pojawia się *Something In the Way* oraz *Smells Like Teen Spirit* zespołu Nirvana. Tematycznie *PIXO* odwołuje się do rozczarowania konsumpcjonizmem, powtarzając na poziomie przetwarzanych motywów transformację amerykańskiej kultury masowej, zachodzącą pod koniec lat osiemdziesiątych. Tematy związane z ciemną stroną sławy, której doświadcza większość postaci, mieszą się z pragnieniem nieograniczonej potęgi, jak w przypadku *High Speed* (Paweł Sakowicz), którego fascynacja siłą technologii w *Zrób siebie* została tu przekształcona w majaki o nieźrównanej mocy, napędzane pochodnymi amfetaminy. Nawet postać Glow (Robert Wasiewicz), która w *Zrób siebie* reprezentowała współczesną fascynację *new age*, wspieraną potrzebą jedności z kosmośm, tu przekształciła się w samozwańcze bóstwo. Teraz widzimy, jak Glow, zamaskowany, mówi do nas głosem o zniekształconym brzmieniu, ucieleśniając Matkę Naturę. Opisuje siebie jako dżunglę,



mściwą i okrutną siłę skierowaną przeciw człowiekowi. Nie oglądamy jednak momentu upadku, tak często obecnego w historiach gwiazd muzyki; przyglądamy się tylko rewersowi sławy, który towarzyszy nieodłącznie artystom i wciąż na nowo musi być przez nich przewyciężany.

PIXO pokazuje repetytywność gestów i zachowań, akcentuje nihilistyczny wymiar przesytu konsumpcją. Staje się to szczególnie widoczne, gdy scenę zalewa czerwone światło i w rytm ciężkich uderzeń basu performerzy zaczynają tańczyć. Tworzą idealnie zsynchronizowaną maszynę. Jednak początkowe płynne ruchy taneczne przecinane są przypadkowymi, nieskoordynowanymi gestami. Widzimy, jak jedna z tancerek spazmatycznie wstrząsa ciałem, jakby wymiotowała, po chwili kolejna osoba podejmuje ten sam ruch niczym krok taneczny. Słyszymy świst materiału, gdy Glow uderza zwiniętą szmatą o podłogę, aby w sekwencji tanecznej powtórzyć ten sam gest. Na poziomie choreografii powstaje rodzaj karuzeli, w ramach której trzy osoby powtarzają dany ruch, potem jedna odpada, a jej miejsce zajmuje inna postać. Nawet przewracanie się czy potknięcia idealnie wchodzą w rytm ciężkiego uderzenia basu. Pokazuje to fizyczny wymiar zakłętego kręgu zabawy, o którym śpiewała Szansonistka w pierwszym utworze. Najciekawszym elementem sekwencji ruchu jest przekształcający się w tle obraz malowany przez Jakuba Glišńskiego za pomocą czarnej farby w sprayu i wałka malarskiego z białą farbą. Artysta płynnymi ruchami tworzy kształty niczym z dziecięcych rysunków, które wydają się zmutowaną wersją rzeczywistości. W tych powstających na naszych oczach prymitywistycznych formach najważniejsza jest nie tyle dobrze znana twórczość Glišńskiego, ile gest zamazania białą farbą linii i ponownego rysowania. W trakcie długiej sekwencji choreograficznej widzimy, jak rysunki transformują z pozornie rozpoznawalnych linii znanych marek, symboli „bużki” kultury *rave’u*, w coraz dziwniejsze kształty. Prostota i precyzja gestu malowania przyciąga uwagę silniej niż choreografia ruchu, pokazując proces esencjonalny dla *pixo* i wszelkich tego typu działań w przestrzeni miasta, czyli nieustannego malowania i zamalowywania. Repetycja tworzy w tym ujęciu palimpsest kolejnych zbuntowanych pokoleń, których świeża estetyka staje się pożywką dla sztuki i kultury. Ziółek zarówno pokazuje, jak i korzysta z siły reprezentacji i możliwości powtórzenia. W nieustannym zestawianiu reprezentacji siły, agresji z tańcem zwraca uwagę wykonywanie sekwencji inspirowanej vogueingiem do muzyki heavymetalowej. Pomimo niedopasowania głosu Ziółek do growlingu z nagrania, to symultanicznie ruchy tancerzy akcentujące prawie niewyczuwalną rytmiczność muzyki pozwalają na zestawienie pełnej agresji kultury *macho* z finezją subkultury *queer*.

PIXO jako słowo odwołuje się do ruchu społeczno-artystycznego, który rozwinął się pod koniec lat osiemdziesiątych w São Paulo. Używając sprayów i wałków malarskich, mieszkańcy faveli tagowali ściany wieżowców bogatych dzielnic, wspinając się po zewnętrznej ścianie

kilkanaście pięter w górę. Wymiar polityczny pozyskiwania przestrzeni poprzez oznaczanie rozmywa się w spektaklu Ziółek, aby ukazać wszelkie gesty oporu jako nowy rodzaj marki. Czerpie z tej estetyki zabrudzenia, koncentrując się na negatywnej sile, która nakazuje niszczyć niechcianą rzeczywistość i siłą zdobywać przestrzeń. W lustrzanej wobec *Zrób siebie* scenie przemowy MC, Angel Dust zamiast mówić do publiczności przetworzonym głosem, wydaje syki, charknięcia, stłumiony krzyk. Nie służy to jednak zakłóceniu formy choreografii tańca czy spektaklu – upadki, pomyłki, krzyki dostosowane są do struktury rytmicznej, a napięcie, jakie powstaje, gdy Angel Dust siłuje się z własnym głosem, stanowi jedynie chwilowy efekt sceniczny. Jak na spektakl o powtórzeniu i przetworzeniu, Ziółek wykazuje się zadziwiającym głodem autentyczności. Odwołując się do ruchu *pixo*, który nie został jeszcze oswojony w polskiej kulturze, koncentruje uwagę widza na jego estetyce. Jakbyśmy oglądali notatki z podróży do kraju antropofagów i *pancadão*, w których przezroczyście staje się gest przeniesienia czy czerpania z innego kontekstu kulturowego. Wykorzystuje obcość innej kultury, by poruszyć uniwersalny temat siły negacji i destrukcji, napędzającej współczesną kulturę konsumpcji. ■

¹ Przy *PIXO* Ziółek współpracowała z DOOM3K nad kostiumami – kolektywem odwołującym się do estetyki lat dziewięćdziesiątych XX wieku Club Kids z Nowego Jorku, celebrującej „freaków”. Kolektyw współpracował z polskimi tancerzami vogue’a, jak Bożena Wydrowska, proponując pokazy na przecięciu mody i tańca podczas zeszłorocznego Lava Festival (festiwalu filmów awangardowych), projektował dla festiwalu muzyki Unsound, aby następnie współpracować z Ziółek i większością jej współpracowników

² Pojęcie to stworzył Mateusz Kazula, proponując cykl spotkań poświęconych kulturze klubowej w Polsce w 2015 roku w Muzeum Współczesnym Wrocławia. Do koncepcji „Cywilizacji afteru” nawiązywał cykl spektakli prezentowany w Nowym Teatrze w Warszawie po kuratelą Mateusza Szymanówki w 2017 roku jako sposób określenia twórczości młodego pokolenia. Jak pisze Szymanówka w tekście kuratorskim: „Generation After pojawiło się w momencie rozczerowania neoliberalnymi i liberalnymi mirażami, w czasie głębokiego kryzysu demokracji i zaufania do struktur politycznych, społecznych i ekonomicznych. To czas afterparty po nieudanej nocy, na ciężkim kacu. Sztuka staje się dziedziną poszukiwania alternatywnych rozwiązań. Wobec chwilowego wyczerpania się potencjału krytycznego sztuki, w epoce postprawdy, szczególnego znaczenia nabierają silnie spersonalizowane wypowiedzi młodych artystów” [w:] <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/236547.druk.html> [dostęp: 23 V 2018].

DOROTA ANDROSZ

ANALIZA PRACY AKTORA I PERFORMERA Z PUNKTU WIDZENIA PRAKTYKA

For me, being an artist isn't just about making nice things
or people patting you on your back; it's some kind of
communication, a message.

Tracey Emin¹

Praca jest pisana jest z punktu widzenia czynnej zawodowo od dwunastu lat aktorki, która, chcąc zwiększyć świadomość używania określonych technik komunikacji z widzem, poszerzyć swój zakres umiejętności i obszar odbiorców, postanowiła nawiązać kontakt z performerami i tancerzami poza teatrem instytucjonalnym. Trzyletnia współpraca zaowocowała powstaniem serii performansów. Podejście do pracy, proces twórczy i efekt działań performatywnych ujawniły znaczne różnice między materiałem performansu i aktorstwa. Niniejsza praca ma na celu syntezę tych doświadczeń oraz wypełnienie luki w literaturze badawczej poświęconej porównaniu technik performerskich i aktorskich poprzez opis i analizę porównawczą performansu i spektaklu teatralnego. Ma zwrócić uwagę na przeciwieństwa i zbieżności między obiema formami twórczości.

Składa się ze szczegółowego opisu i analizy performansu *Ophelia_3*, który odbył się w ramach festiwalu performansu Redplexus Festival Préavis de Désordre Urbain w Marsylii, 13 września 2013 roku, a także interpretacji i analizy środków aktorskich zastosowanych w kreowaniu postaci Kobiety w spektaklu teatralnym *Orgia* według tekstu Piera Paola Pasoliniego z dramaturgią Jolanty Janiczak, w reżyserii Wiktora Rubina; premiera odbyła się 24 kwietnia 2010 roku na Czarnej Sali im. Stanisława Hebanowskiego w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku.

DEFINICJE

Performans jest pojęciem niezwykle obszernym, trudnym do sklasyfikowania. Z angielskiego *to perform* znaczy: przeprowadzać, wykonywać, robić, wystąpić, dokonywać, spełniać, pełnić, odbyć, sprawować, wypaść, czynić, przedstawiać, odprawiać, spisać się, sprawdzić się jako, dobrze sobie radzić. Rzeczownik „performans” wywodzi się od czasownika *perform*. Jak zauważył Jacek Wachowski: „Oxford English Dictionary odnotowuje siedem podstawowych znaczeń czasownika, z których trzy funkcjonowały od 1300 roku aż do roku 1774. Cztery z nich występują do dzisiaj: wykonać,

przeprowadzić, działać i występować (chodzi tu o występowanie w teatrze). Współcześnie *perform* oznacza również spełniać (na przykład zadanie), wywiązywać się z obowiązku, odprawiać (na przykład nabożeństwo), ale także występować przed publicznością (niekoniecznie teatralną)” (Wachowski, 2011, s. 13).

Aby lepiej zrozumieć zjawisko performansu i cel, jaki mają performerzy w jego wykonywaniu, podam jeszcze jego funkcje opracowane przez Schechnera, wymienione w przypadkowej, niewartościującej kolejności:

a. Zabawiać, b. Tworzyć coś pięknego, c. Ustanawiać lub zmieniać tożsamość, d. Budować lub podtrzymywać wspólnotę, e. Uzdrawiać, f. Nauczać, przekonywać, wmawiać, g. Obcować z tym, co święte lub demoniczne (Schechner, 2006, s. 61).

[...] performer to termin określający wykonawcę różnorodnych działań: wokalnych, gestycznych, instrumentalnych (pieśniarza, tancerza, mima), który – w przeciwieństwie do aktora, jako odtwórcy roli występuje we własnym imieniu, jako człowiek i jako artysta (Pavis, 2002, s. 350).

Na potrzeby tej pracy performerem będę nazywała samodzielnie działającego artystę, występującego we własnym imieniu, będącego odpowiedzialnym za wykonywany przed publicznością performans, czyli akt określony przez konwencję i kontekst. Osobą działającą w określonym celu, używającą zróżnicowanych środków wyrazu, wchodzącego w spontaniczne interakcje z innymi artystami.

Natomiast aktor (z łac: *actor*) oznacza sprawcę, wykonawcę, osobę działającą i biorącą w czymś czynny udział. To osoba odgrywająca swoje role w teatrze lub w filmie. Pojęcie to wskazuje oczywiście również nazwę zawodu. Ogólna definicja aktora dramatycznego, którego działania wywodzą się w prostej linii od działań performerów a różnią się jedynie ilościowo, w *Słowniku wiedzy o teatrze* jest następująca:

[...] aktor dramatyczny to artysta teatralny występujący przed publicznością w roli jakiejś postaci dramatycznej. To osoba zyskująca specyficzną jakość swej całościowej obecności wobec widzów poprzez świadomość gry, sposób traktowania przez osoby oglądające, odmienne od codziennych techniki cielesne, głosowe lub zachowania (*Słownik wiedzy o teatrze...*, 2002, s. 91-92).

Aktorstwo związane jest ściśle z performansem i uważane jest za jedną z jego form, idąc za Schechnerem: „aktorstwo stanowi jedną z kategorii performansu i polega na skoncentrowanych, wyraźnie zaznaczonych i określonych zachowaniach, przeznaczonych specjalnie na pokaz” (Schechner, 2006, s. 201). Schechner rozróżnia dwa krańce aktorstwa; minimalne, które nazywa nawet nieaktorstwem, w którym nie przedstawia się żadnej postaci fikcyjnej, wykonywane zadania uważane są przez widzów za grę aktorską ze względu na kontekst. Z kolei na drugim krańcu, dla kontrastu stawia aktorstwo szamanów i opętanych w transie, których działania są tak sugestywne i tak potężne, że mogą opętać performerę lub ośwładać nim. W związku z powyższym aktorstwo będę rozpatrywała, jako jedną z form performansu ograniczoną poprzez obowiązujące zasady.

PRAKTYCZNE ZASTOSOWANIE DEFINICJI. PRZYKŁADY PERFORMANSU

[...] Projekt *FACE&FACE/FACE – IT/* 23, skupiający artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki, powstał z inicjatywy performerki Anny Kalwajtys. Każdy artysta został zaproszony do eksperymentowania w obrębie własnej dziedziny i obowiązujących w niej norm. Każdy z osobna miał wypracować własną postawę wobec drugiego artysty, uwzględniając jej/jego specyfikę, pracując tym samym na granicy własnych zainteresowań oraz procesu twórczego. Działanie w przestrzeni budynku Wyspy, zlokalizowanej na terenie byłej Stoczni Gdańskiej, miało pozwolić artystom odnieść się do znaczenia miejsca, w kontekście kulturowym, historycznym czy społecznym. Z opisu projektu autorstwa Anny Kalwajtys:

[...] Artyści nie ustalają wspólnie formy Wydarzenia, każdy pracuje nad własnym procesem twórczym, a co za tym idzie nad własną formą oraz treścią wypowiedzi odwołując się do kontekstu i treści miejsca, w którym wszystko się odbywa. Interakcja artystów ma zachodzić w sposób „naturalny” jako reagowanie na siebie i wobec przypadkowego widza. [...].

Każdego dnia, każdy z artystów indywidualnie ustala na nowo formę „bycia” oraz wypowiedzi w przestrzeni.

W projekcie udział wzięli tancerki: Anna Haracz, Katarzyna Pastuszak, performerzy: Natalia Grzebała, Anna Kalwajtys, Karolina Kubik, Joanna Szkudlarek, Jakub Bielawski, Kordian Lewandowski, muzycy: Tomasz Gadecki, Marcin Bożek, Paweł Zagańczyk i aktorka Dorota Androsz.

Performans, zdaniem Schechnera, pozwala dostrzec sprawy w innych okolicznościach ukryte. Tak też stało się w moim

przypadku. Do tej pory nie doceniałam w praktycznych poszukiwaniach w teatrze siły słowa, w wykonywanej przede mnie pracy mówienie zrosło się oddychaniem. Używając go w performansie, praktycznie za każdym razem dookreślałam działanie, co nie zawsze spotykało się z aprobatą pozostałych artystów. Wyrazy, całe zdania, tak dominowały nad czynnościami, że osoba patrząca z zewnątrz mogła akt twórczy pozostałych osób odczytać jako ilustrację tekstu. W związku z powyższym poproszono mnie o nieużywanie słowa. Zakaz uświadomił mi, jak bardzo jestem, jako aktorka przywiązana do tekstu mówionego. W kolejnym dniu sekwencje wypowiedziane na głos zamieniłam na słowo pisane. Na podłodze, kolorową kredą narysowałam duży diagram, w który planowałam wpisać nazwy emocji, (kolejna istotna w mojej pracy aktorskiej kwestia), w oparciu o teorię emocji Roberta Plutchika².

Zadania w całości nie wykonałam, ponieważ performerka Kalwajtys systematycznie zmywała to, co napisałam. Zachowanie performerki spowodowało, że zaczęłam pisać słowa w szybkim tempie na całej przestrzeni, w której się znajdowaliśmy. Grupowałam je, podkreślałam, tworzyłam z nich słowne ścieżki, pisząc, wyszłam na zewnątrz budynku. W trakcie działania, ze względu na agresywną postawę Kalwajtys, emocje zaczęły się również rodzić się we mnie. Analizowałam je na bieżąco i od razu zapisywałam. Sytuacja zaczynała się robić nieznośna. W pewnym momencie zauważyłam na ścianie napis: „zresetuj mnie do zera”. Dołączyłam słowo „zero” do moich skreśleń. Zapisywałam je na zmianę z konkretną emocją np. zero – radość, zero – złość. Na końcu napisałam niebieską kredą na drzwiach wyjściowych „zero” i zaczęłam krzyczeć. Powstałe podczas działania napięcie znalazło ujęcie. Następnego dnia przyniosłam z teatru kapsułki ze sztuczną krwią. Celowo wprowadziłam gest teatralny. Włożyłam je do ust, pluć czerwonej śliną i w ten sposób symbolicznie wykrwawiłam słowa.

Od tej chwili, wchodząc w interakcje z muzykami, tancerkami i performerką, posługiwałam się tylko ciałem. Początkowo „formowałam”, „rzeźbiłam” z własnego ciała litery, a następnie starałam się wyrażać emocje za pomocą ekspresji i ruchu. Interesujący był tutaj w aspekcie sytuacyjnym motyw agresji. Z jednej strony presja grupy, z drugiej – celowe działanie performerki. W zderzeniu z ich przymuszającym działaniem wykonałam drogę od posługiwania się siłą słowa do równie wyrazistej ekspresji ciała. Istotnymi były tutaj: interakcja, zmiana, transformacja, próba konstruowania i dekonstrukcja, stawanie się, elementy cechujące performans.

Gdy pracuję jako performerka, sama wybieram osoby, z którymi chcę współpracować. Często wyboru tematu dokonujemy wspólnie. Staramy się łączyć nasze punkty widzenia i potrzebę poruszenia interesującej nas kwestii. Co nie wyklucza prowokacyjnych i konfliktowych sytuacji w pracy czy już podczas wykonywania performansu. Podobnie rzecz się ma z doбором rekwizytów. Osoby, z którymi pracowałam, często posiadały przedmiot, które je charakteryzował, lub za pomocą którego budowały teorie znaczeń. Ja często wykorzystuję czarny worek

na zwłoki. Wykonany z folii polietylowej, ma zamek i cztery wzmocnione uchwyty ułatwiające przenoszenie. Po raz pierwszy użyłam go w performansie *Offelia_3*³ w Gdańsku. Moje uwięzione w nim ciało było ciałem Ofelii. Wyrzebując się z niego, ubrana w białą suknię z trenem, wypowiadałam napisany przeze mnie manifest. Znaczenie owego rekwizytu nabrało dla mnie zupełnie innego wymiaru po śmierci mojego ojca. Miesiąc po tym, jak widziałam jego martwe ciało w takim właśnie worku, sama pozwoliłam się w nim zamknąć przy okazji festiwalu performansu w Marsylii⁴.

OPIS I ANALIZA DZIAŁAŃ PERFORMATYWNYCH I TEATRALNYCH

1. Performans *Ophelia_3*

Najpierw był OFFELIA_COLLECTIF założony przez performerkę Annę Kalwajtys, tancerkę Katarzynę Pastuszką i aktorkę Dorotę Androsz, który był próbą zainicjowania artystycznego dialogu i stworzenia wielowymiarowego performansu. Zadawałyśmy sobie podstawowe pytania: kim jesteśmy, czym się zajmujemy, jakie są definicje naszej pracy, za pomocą jakich narzędzi pracujemy, co jest nam absolutnie obce, a co zrozumiałe i bliskie, dlaczego użycie takiego, a nie innego środka wydaje nam się skuteczne, co jest dla nas ważne zarówno w procesie tworzenia, jak i w kontekście osobistym, dlaczego i po co czymś się zajmujemy. Szukałyśmy czegoś, co będzie w stanie nas połączyć. Byłyśmy otwarte i czujne. Planowałyśmy stworzyć przestrzeń – zbiór wspólny, gdzie mogłyby się spotkać nasze ciała, rozumiane jako medium. Wzajemny wpływ i czerpanie z siebie miało stworzyć ciało-hybrydę, łączące umiejętności aktora, performerki i tancerki butoh. Naszym poszukiwaniom był bliski nowy model cielesności Patrice'a Pavisa: „Ciało wyobrażeniowe, hybrydyczne, wyśnione, mieszające języki i dyskursy, szukające różnorodnej tożsamości i wielobiegunowego podmiotu. Aby potwierdzić swoje istnienie, ten wcielony podmiot nie musi już sprzeciwiać się duchowi, tekstowi lub technologii” (Pavis, 2011, s. 272). Oprócz teoretycznych założeń istotna była dla nas wspólna praca. Owocem było m.in. osiem performansów wokół tematu Ofelii, zaprezentowanych w skrajnie różnych przestrzeniach. Pierwszy, *Experimental Performance Art/ OFELIA/*, odbył się w ramach XVI Festiwalu Szekspirowskiego w Teatrze w Oknie w Gdańsku 30 lipca 2012 roku, ostatni, *Ofelia_remix*, zaprezentowany został w ramach XX Festiwalu Szekspirowskiego i zainicjował otwarcie sceny plenerowej na dachu Teatru Szekspirowskiego w 2015 roku. Każdy kolejny performans wchodził w dialog z poprzednim, rozwijał go, uzupełniał. Starałyśmy się go przerabiać i szukać wątków do tej pory dla nas ukrytych. Czasami podważałyśmy to, co do tej pory zrobiliśmy. Istotne było pozostawanie w nieustającym procesie i refleksji. Luźny scenariusz tworzyłyśmy zawsze z uwzględnieniem miejsca na nieprzewidywalne i niezaplanowane. Stąd różnorodny zestaw artystów biorących udział w zdarzeniach⁵. Inna muzyka. Zróżnicowana przestrzeń. Celem było znalezienie przestrzeni dialogu. Niezmienną pozostała idea, najpierw jako „konsekwentna



próba stworzenia obrazu kobiety we współczesnym społeczeństwie w oparciu o analizę dramatów W. Szekspira i H. Müllera, przez wyodrębnienie z nich postaci kobiecych w taki sposób, aby uniwersalizując problem i tematykę przedstawić miejsce kobiety w dzisiejszym świecie⁶ a następnie jako „próbę zremiksowania stereotypów i kobiecych przyzwyczajęń do własnych ograniczeń, w celu ukazania triumfu kobiety, poszukującej dialogu w społeczeństwie”⁷.

Przytoczę opis czwartej odsłony performansu, która miała miejsce 13 września 2013 roku podczas Redplexus Festival Préavis de Désordre Urbain w Marsylii. Marsylia cieszy się złą sławą miasta upadłego, miasta strachu, a Francuzi nazywają ją „stolicą kałasznikowa”. „Przez miasto regularnie przetaczają się kolejne wojny gangów. Niedawno szacowano, że co czwarty z mieszkańców Marsylii żyje poniżej granicy ubóstwa, a bezrobotnych może być niemal połowa mieszkańców” (Janik, 2015). Jak podają źródła internetowe: „Miasto to porównywane jest dziś do Chicago z czasów panowania w nim gangów. W przewodnikach po Marsylii zaleca się, by kobiety nie wychodziły same na ulice po zmroku” (pam, 2014). W internecie 21 października 2013 roku podano informację: „Ze statystyk policji wynika, że codziennie dochodzi w Marsylii do 30 napadów z bronią palną [...]. Od ubiegłego roku wzrosła o 12 procent liczba rozbojów, o 6 procent kradzieże oraz włamania. Wandalizm – dewastacja pomników, przystanków autobusowych, palenie autobusów, przedszkoli kosztował budżet miasta w 2011 roku aż 3000 mln. euro. [...] Popularny „kałach” z pełnym magazynkiem kosztuje na bazare 500 euro, kamizelka kuloodporna 300, a dziesięciopistołowy P38 Walther – 250 euro. Zastraszający jest coraz niższy wiek bandytów. Wielu z nich nie ukończyło 16 roku życia. [...] W ciągu ostatnich czterech miesięcy policja zidentyfikowała ciała 52 ofiar. Wśród nich są też często przypadkowi przechodnie. Mieszkańcy Marsylii spontanicznie tworzą dzielnicowe komitety obrony, bo często nie wierzą w interwencję policji” (Adamczyk, 2013).

W 2013 roku, kiedy odbywał się festiwal performansu Redplexus Festival Préavis de Désordre Urbain, Marsylia była Europejską Stolicą Kultury. W prasie ironizowano, że [...] jest raczej „nowym imperium dilerów” (Le Monde, 2012).

Dzielnica robotnicza Noailles, w której performowałyśmy, jest – jak podają przewodniki i blogi podróżnicze – szóstą najbiedniejszą dzielnicą Marsylii. Na skrzyżowaniach często można zobaczyć policjantów na rowerach, a w wąskie uliczki lepiej się nie zapuszczać, ponieważ widok białego człowieka należy tam do rzadkości. Targ Marché des Capucins, miejsce naszego performansu, jest siedzibą gangów papierosowych przemytników i dilerów, którzy działają od lat, a policja wobec ich aktywności jest bezradna. Na targu można kupić specjalny z całego świata, od owoców morza, ryb, mięsa po owoce, warzywa i przyprawy. Otwarty jest od świtu do zachodu słońca.

Na miejsce performansu *Ophelia_3* wybrałyśmy ulicę i plac, na środku którego znajdował się targ z dwoma rzędami straganów. Odległość między ładami wynosiła mniej więcej

dwa metry. Było ciasno, brudno i ciepło. Sprzedawcami byli wyłącznie mężczyźni. Wszędzie leżały rozrzucone bez ładu pudła, zużyte kosze, zmiażdżone produkty. Mieszały się zapachy. Panował harmider. Na końcu małego targu stał białoszary pomnik – siedząca kamienna kobieta z odłupanym nosem. Pod pomnikiem siedziała starsza kobieta, żebraczka. Za nią znajdowało się wejście do metra Noailles.

W dniu performansu na miejscu byłyśmy około godziny wcześniej. Spokojnie obserwowałyśmy ludzi wchodzących i wychodzących z metra, sprzedawców i klientów, mężczyzn siedzących przy kawie w małych kawiarenkach.

Kiedy przydzielona nam przez organizatorów festiwalu wolontariuszka dowiedziała się, że jedna z nas ma się częściowo rozebrać, wpadła w panikę i zaczęła gorliwie wypytywać, na czym dokładnie będzie polegało nasze działanie. Spokojnie wytłumaczyłyśmy jej ideę. Po chwili przyszła z organizatorką festiwalu. Obydwie poprosiły nas o rozwagę. Powiedziały, że w tej dzielnicy nie są w stanie przewidzieć reakcji ludzi. Ostrzegły nas nawet, że możemy zostać zaatakowane, np. nożem. Wtedy wnikliwie zaczęłyśmy się przyglądać okolicy targu. Niewiele kobiet, prawie sami śniadzi mężczyźni, jeden z nich na blacie straganu sumiennie filetował nożem rybę. Reakcja organizatorów i powstałe zamieszanie wokół naszego performansu spowodowało, że również poczułyśmy niepokój. Po chwili pojawił się kolejny problem. Prosiłyśmy wolontariuszkę o rozmowę z mieszkańcami jednej z kamienic, aby umożliwili nam wejście na klatkę schodową, gdzie mogłybyśmy przebrać się w kostiumy. Tam też miał zacząć się nasz performans. Mieszkańcy kategorycznie odmówili. Na szczęście, w drzwiach wejściowych pojawiła się sympatyczna Murzynka. Ostatecznie po usłyszeniu informacji, że jesteśmy „artiste”, zgodziła się. Nie tylko udostępniła nam klatkę schodową, ale stała przed drzwiami i pilnowała wejścia i naszych prywatnych rzeczy.

Klatka schodowa przy rue des Feuillants nr 22 miała odrapane ściany, brakowało światła. Panowała wilgoć. Po schodach biegały zaciekawione czarnoskóre dzieci. My byłyśmy skupione i zdeterminowane. Bez zbędnych komentarzy przebrałyśmy się w kostiumy. Agnieszka Kamińska miała czerwoną sukienkę na ramiączkach, czerwoną apaszkę na szyi i megafon. Katarzyna Pastuszek nosiła czarne spodnie, pod czarną męską koszulą piersi miała obwiązanie bandażem elastycznym. Jej głowa, łącznie z oczami, nosem, ustami, aż po szyję była obandażowana. Ja miałam białą, elegancką, wyszywaną cekinami suknię z trenem. Na klatce schodowej zostałam zamknięta w szczelnym worku do przenoszenia zwłok. Wszystkie byłyśmy bose.

Ponownie przyszła do nas organizatorka z pytaniem, czy aby nie zdecydowałyśmy się jednak zrezygnować z działania. Opowiedziałyśmy, że nie znajdziemy lepszego miejsca na nasz performans i bierzemy na siebie odpowiedzialność za ewentualne niespodziewane wydarzenia. Postanowiłyśmy rozpocząć akcję.

Pastuszek tyłem, spokojnie zaczęła wychodzić z klatki schodowej. Absolutnie nic nie widziała, a także miała ograniczony

dostęp powietrza z powodu ciasno opinającego jej głowę bandaża. Pokonała pierwszy stopień. Ciągnęła za sobą czarny wór ze mną w środku, który zsuwał się stopień po stopniu. Nie poruszałam się. Kamińska korzystając z megafonu komendowała, w którą stronę powinna przemieszczać się Pastuszek. Natychmiast zbiegli się ludzie. Krzyczeli po francusku: „Trup! Co się stało? Kto umarł?”. Tłum gapiów powiększał się w szybkim tempie. Wśród obserwatorów znajdowali się mieszkańcy dzielnicy, przypadkowi przechodnie, turyści, organizatorzy festiwalu i jego uczestnicy.

W pewnym momencie ktoś nagle zaczął trącać, po czym walić w worek, chcąc sprawdzić, czy w środku rzeczywiście znajduje się ciało. Starałam się nie poruszać. Ktoś chwycił mnie za stopę. Czułam coraz większy zaduch i nieprzyjemny dotyk obcych ludzi. Na zewnątrz panowała wysoka temperatura. Bruk, po którym byłam ciągnięta, był rozgrzany.

Kamińska początkowo w języku angielskim komunikowała się z Pastuszką, jednak napierający ludzie, ich zwiększająca się z każdą minutą ilość spowodowały, że zaczęła kierować performerką po polsku, na co ludzie natychmiast zareagowali dezaprobatą i krzykiem. Dawali głośno do zrozumienia, że nic nie rozumieją i że ma mówić po francusku. Mężczyźni zwiedzeni wyglądem Pastuszek – w garniturowych spodniach wyglądała jak mężczyzna – klepali ją po ramieniu, popychali i prowokowali. Padały pytania: „Kto to jest? Dlaczego ciągniesz worek z trupem? Kto umarł? Kto jest w środku?”. Od klatki schodowej, przez targ Marché des Capucins do wejścia do metra miałyśmy do pokonania około siedemdziesięciu metrów. Nagle z tłumu wyłonił się agresywny mężczyzna. Zaczął walić energicznie ręką w wór. Chciał go otworzyć. Zdjął kurtkę, rzucił ją na worek, chwycił go z drugiej strony i zaczął popychać nim Pastuszką. Kamińska opowiadała później, że zachowywał się bardzo napastliwie, jakby był pod wpływem narkotyków, bała się, że w każdej chwili może wyciągnąć nóż. Kilka razy potknął się, upuszczając worek. Razem z Pastuszką nie wiedziałyśmy, co się dzieje, mimo że Kamińska starała się na bieżąco relacjonować nam, jak wygląda sytuacja na zewnątrz. Była coraz to bardziej nerwowa. Mimo to starałam się nie reagować. Moje ciało było bezwładne. W takich warunkach dotarliśmy w końcu do słupków, za którymi znajdował się targ. Pokonując przeszkodę w postaci rozrzuconych pustych kartonów miałyśmy przejść między rzędami straganów i licznymi klientami. Z każdą minutą ubywało mi tlenu. Warstwa plastiku dzieliła mnie od bruku ulicy i rozgniecionych owoców i warzyw. Czułam smród ryby, który pomógł mi w zlokalizowaniu punktu, na wysokości którego się znajdujemy.

Od początku towarzyszył nam akustyk z przenośnym sprzętem muzycznym. Z głośników wydobywała się muzyka skomponowana specjalnie na tę okazję przez Joannę Dudę: drażniące, niepokojące brzmienia. Kiedy weszłyśmy między targujących się ludzi, akompaniament został całkowicie zagłuszony. Sprzedający mężczyźni zaczęli się drzeć. Walić w stragany. Tupać. Krzyżeć, że mamy się wynosić. Byli

wyjątkowo bojowo nastawieni. Zaskoczony takim obrotem sprawy obcy mężczyzna w końcu zostawił worek i Pastuszką nadal mogła przemieszczać go sama. Tłum powiększał się. Mniej więcej w połowie targu zaczęłam poruszać się energicznie wewnątrz worka i wydałam z siebie długi, przeciągły pisk. Zapanowała konsternacja. Komentarze. Zdenerwowana Pastuszką zaczęła przytulać worek. Nadal się rzucałam. Obijałam się o ludzi i o stragany. Kamińska była przerażona. Pastuszką w końcu mocno chwyciła za wzmocnione uchwyty worka i, kierowana głosem performerki, stanowczym ruchem ciągnęła go aż pod pomnik. Tam ze skupieniem zaczęła tańczyć w sposób charakterystyczny dla butō. Powoli zaczęłam wychodzić z worka. Początkowo wprawiałam ciało w ruch konwulsyjny, obijałam się, upadałam, układałam członki koślawo i niezbornie, jakbym była połamana, jakbym dopiero co została wybudzona ze śmiertelnego snu. Po czym stałam bez ruchu z workiem zarzuconym na głowę i plecy.

Pastuszką zdjęła koszulę, pod którą można było zobaczyć biały gorset i zabandażowane kobiece piersi, co wywołało zaskoczenie. Kiedy z namaszczeniem odwiązywała bandaże z głowy, ja wpatrywałam się w zdziwione twarze zebranych. Otworzyłam szeroko usta i wtedy Kamińska zaczęła skandować przez megafon w języku francuskim tekst mojego autorstwa:

Jestem Kobietą. Jestem winna. Nieuniewinniona. Pozbawiona łaski. Skazana za mówienie prawdy. Prawda nie stanie się kłamstwem w moich ustach. Stanie się sztyletem. Bronią. Karabinem. Bombą atomową. Bronią chemiczną. Nie tarczą. Posagiem. Zawiniłam. Jestem naiwna. Nie mam giętkości. Nie mam biegłości. W mówieniu, czego nie myślę. Nieceniona. Drogocenna. Jestem prawdą niechętnie słuchaną. Jestem prawdą, brutalnie obdzieraną z prawa bytu. Jestem prawdą, która nie da się zmanipulować. Jestem prawdą, której daleko do dyplomacji. Jestem prawdą, która nie boi się konfrontacji. Jestem prawdą, której zarzucaś kłamstwo. Jestem prawdą, której oczy nie przymilają się. Jestem prawdą, która obroni się nie broniąc się. Jestem bronią. Uczciwość to moja zbrodnia. Nie wyniosę po kryjomu. Nie zabiorę pod osłoną nocy. Jestem w świetle. Parzę. Piekę. Wysuszam. Wskazuję. Naświetlam. Stwarzam pustynię. Biorę odpowiedzialność za swoje słowa. Moje erekcje nie chowają się po kryjomu w spodniach. Kobieta pozbawiona łaski. Kobieta pozbawiona względów. Kobieta, która nie da się zastraszyć. Kobieta, która nie boi się utracić. Zatracić się w nieposiadaniu. Miałam się bać. Miałam skłamać o sobie by nie stracić słowa mieć. Wolę NIE mieć niż MIEĆ. Wolę NIC. Wolę posiadać NIC. NIEposiadaniu mówię TAK. Jestem tą, którą palą na stosie. Jestem tą, której zarzucają szaleństwo. Jestem tą, którą zamykają w domu wariatów. Jestem tą, którą poddaje się elektrowstrząsom. Jestem tą, której mówi się; przesadzasz. Biorę swoje owoce i umieszczam je w innym miejscu. Jestem tą, której mówi się; histeryzujesz, bo jesteś przed krwawieniem miesięcznym. Jestem kobietą. Pluję krwią. Ze wszystkich otworów. Jestem rodzajem żeńskim.

Tłum słuchał uważnie każdego słowa. Kiedy zamilkła, tuż obok nas podjechała ciężarówka gotowa go załadunku, ktoś krzyknął, że chce pracować. Powolnym krokiem butō, w ciszy, skierowałyśmy się w stronę ulicy, na której miał się odbyć kolejny performans artystki z Niemiec. Do pokonania miałyśmy jakieś dwieście metrów. Towarzyszyły nam w tej drodze komentarze ludzi, którzy szli za nami. Przyglądali się nam. Kiedy doszłyśmy do głównej ulicy, ludzie zatrzymywali samochody, żebyśmy mogły bezpiecznie przejść. Kierowcy cierpliwie czekali. W oddali słychać było nadjeżdżający tramwaj. Kolejne minuty płynęły, a my musiałyśmy iść.

W kontekście tego zdarzenia chciałabym poruszyć trzy kwestie: stosunek osobisty związany z traumą po śmierci bliskiej osoby, zderzenie performansu z gwarną przestrzenią Marché des Capucins oraz sytuację kobiet w dzielnicy.

Dwa miesiące przed festiwałem nagle zmarł mój ojciec. Ponieważ mieszkaliśmy na dwóch końcach Polski, nie widzieliśmy się kilka miesięcy. W mojej pamięci funkcjonował jako schorowany, ale sprawny mężczyzna. Dowcipkujący, żywo gestykulujący, o lekko opalanej skórze. Kiedy umarł, musiałam skonfrontować ten obraz z rzeczywistością. Jego ciało leżało w kostnicy, w worku na zwłoki. Musiałam najpierw poczekać, aż obsługa domu pogrzebowego przygotuje go do mojej wizyty. Był zimny, błydy, jego twarz była nienaturalnie opuchnięta, a mięśnie rozluźnione. Nie mówił. Nie gestykułował. Nie przywitał się ze mną. Ubrany był w dres. Później, do trumny, założono mu jasny garnitur, który dla niego wybrałam. Jego twarz była upudrowana, włosy starannie przyлизane. Kiedy po pewnym czasie sama wchodziłam do identycznego worka, musiałam zmierzyć się z własnym lękiem i obrazem zmarłego, który powracał ze zdwojoną siłą. Byłam performerką, której ciało i umysł były w pierwszych fazach żałoby. Jeśli z pojęciem performansu wiąże się konieczna kwestia autentyczności i osobistego stosunku do wykonywanego dzieła, to mój ból po stracie i strach przed byciem zamkniętą w worku był jak najbardziej prawdziwy. Targał mną żal, poczucie odrealnienia, niedowierzanie, przez myśli przechodziło mi pragnienie połączenia się ze zmarłym. Próbowałam się zidentyfikować z utraconym obiektem, z obrazem jego zwłok. Ale moje ciało przeciągnięte przez ulicę, w przeciwieństwie do ciała zmarłego, które już nie reagowało na bodźce, odczuwało dyskomfort. Folia polietylenowa nagrzewała się od promieni słonecznych, nie była bardzo gruba, więc mimo delikatności drugiej performerki odczuwałam na sobie każdy stopień schodów, po których byłam ciągnięta, strukturę bruku, rozgniecione produkty spożywcze, dotyk ludzi. Kiedy mężczyzna rzucił na mnie swoją kurtkę, moje ciało było zaskoczone, wystraszone, chciało się skurczyć, uciekać. Jednocześnie próbowałam utrzymać sztywną formę osoby zmarłej i nie poruszałam się. Ze względu na to, że worek był dość szczelny, miałam ograniczoną ilość powietrza, oddychałam na zmianę to płytko, to głęboko. Wewnątrz odkładały się kropelki pary, było duszno, materiał nieprzyjemnie przyklejał mi się do twarzy. Jednocześnie myślałam o tym, czy ktoś ostrym narzędziem nie zechce sprawdzić,

co znajduje się w środku. Czy ktoś się nie potknie i na mnie nie upadnie? Czy moje ciało nie zostanie zranione? Działanie stało się formą terapii szokowej: „traumę i pamięć o niej łączą bardzo osobliwe reakcje: z jednej strony ofiary traumy próbują zachować o niej pamięć, z drugiej – często pragną zapomnieć o tym, co bolesne” (Jeleń-Kubalewska, 2014, s. 46). Należy jednak pamiętać, że moja żałoba dopiero się zaczęła. Trauma jednostkowa stała się traumą zbiorową. Moja perspektywa wchodziła w dyskurs z przeszkodami, na jakie natrafiły pozostałe performerki i ich próbami radzenia sobie z wyjątkową sytuacją oraz z doświadczeniem i reakcjami widzów, w których taki widok mógł wzbudzić negatywne skojarzenia. Istotne jest tutaj skonfrontowanie śmierci z aktywnie toczącym się życiem na targowisku. Jarmark kojarzy się z kupowaniem, wymianą towarów, życiodajnym pokarmem, smakowaniem, spotykaniem się, rozmawianiem, a więc z emocjami pozytywnymi, z radością. Targowaniu się często towarzyszy miły nastrój i skłonność do dowcipkowania. Performans zakłócił spokojny tryb pracy. Właściciele stoisk zareagowali bardzo emocjonalnie, jednoznacznie negatywnie. Krzyczeli, tupali, walili w stragany. Martwe ciało nie powinno było znaleźć się blisko produktów spożywczych, ponieważ przebiegają w nim procesy gnilne i wydzielają się toksyczne związki. Wejście w przestrzeń handlu było niestosowne. Poza tym odebrałyśmy sprzedawcom poczucie kontroli. To oni decydowali, co może znaleźć się w obszarze handlu, jaki produkt i za ile „upchnąć”. To był teren ich performansu, polegającego na budowaniu atrakcyjności towaru i jego sprzedaży. Nie pozwolili nam przejść w ciszy i spokoju, nie zaakceptowali naszej obecności, byliśmy intruzami.

Kluczowy był moment wyskandowania przez performerkę mojego tekstu, przetłumaczonego na francuski. Nasze wcześniejsze działanie miało m.in. za zadanie sprowokować głód informacji. Pojawienie się słowa dawało szansę na porozumienie. Kobieta w końcu przemówiła. Stawką było prawo do wypowiedzenia się i potwierdzenie obecności kobiety w dyskursie. I tutaj pojawia się pytanie: jakie jest miejsce kobiety w tej dzielnicy, na tej ulicy, przy tym zejściu do metra? Jak wygląda jej sytuacja w wielokulturowej dzielnicy pełnej imigrantów? Czy kobieta ma tu prawo stanowienia o sobie? Dlaczego boi się wpuścić obcych na klatkę? Dlaczego pomnik kobiety jest zaniedbany, a ona sama siedzi na kawałku kartonu, sędziwa i pomarszczona, żebrze? Dlaczego organizatorzy bali się, zresztą słusznie, reakcji ludzi?

Na spotkanie i dyskusję w klubie festiwalowym przyszło kilka mieszanek Noailles. Opowiedziały o swojej sytuacji. W swoim środowisku są dyskryminowane ze względu na płeć. Podporządkowane i kontrolowane. Boją się wychodzić z domu po zmroku. Często na ulicy doświadczają agresji słownej i nie tylko. Targ Marché des Capucins był miejscem zdominowanym przez mężczyzn, to oni głównie wypoczywali w kawiarniach, a sprzedawcy z kolei prezentowali swoją uprzywilejowaną pozycję. One same nigdy nie odważyłyby się tam tak zaznaczyć swojej obecności. Wyrazić sprzeciwu. Ze względu na obecność gangów, nie czują się bezpiecznie.

Martwią się o dzieci, warunki, w jakich dorastają. Czuli, że wypowiadamy się w ich sprawie, nasz głos był dla nich ważny. Dziękowały.

Niewątpliwie jest to kropla w morzu potrzeb, ale fakt, że kobiety odnalazły siebie w naszym performansie, był przejmujący. Szukały dialogu. Starły się mówić o swoich ograniczeniach. Być może zastanawiały się nad rozwiązaniami. Ich poszukiwania weszły w dyskurs z naszymi, co niewątpliwie można uznać za rodzaj zwyczajstwa. Ale jeszcze wiele jest do zrobienia w walce o bezpieczeństwo i równouprawnienie, a zdobycze feminizmu w pewnych miejscach Europy wciąż nie są pewne.

2. Orgia

Scenografię spektaklu w Czarnej Sali im. Stanisława Hebanowskiego w Teatrze Wybrzeże stanowiło około pięćdziesięciu białych sześcianów różnej wielkości. Wszystkie opatrzone były przypadkowymi numerami, a każdy z przybyłych musiał wśród nich znaleźć swoje miejsce. Zaskoczeni widzowie byli rozdzielani ze swoim partnerem lub partnerką. Nie było tradycyjnego podziału na scenę i widownię. Scenograf Mirek Kaczmarek pozbawił widza komfortu i poczucia bezpieczeństwa.

Tak zaprojektowana przestrzeń determinowała też grę aktorów, którzy poruszali się między kubikami, nie traktując widza jako składowej scenografii, a raczej czyniąc go bohaterem zdarzenia. Ustawione w zasięgu oczu widza źródła instalacji świetlnej: surowe oświetlenie wprowadzało rzeczywisty dyskomfort odbioru, nie było możliwości schowania się za czymkolwiek. Część kubików miała wysuwane szuflady, w których schowane były rekwizyty i kostiumy.

Całości dopełniały zawieszone w czterech rogach przy suficie okrągłe lustra drogowe, pośrodku każdej z czterech ścian został zawieszony telewizor. [...] Pełnoprawnym środkiem wypowiedzi artystycznej były również zdjęcia, nagrania wideo oraz prezentowane na telewizorach twarze i elementy fizjonomii widzów, filmowane na żywo przez aktorów za pomocą dwóch kamer.

Rekwizyty: kamera, nóż, zdjęcie dwóch dziewczynek, metalowy kwiat, wydruk V Epizodu scenariusza *Orgii* w opracowaniu Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina, zatytułowany „Kto ją zastąpi?”, biały obrus, czarny marker do ciała, biały skórzaný puf, bezprzewodowa mikrokamera zamontowana na końcu kilkumetrowego czarnego kabla, makieta scenografii. Kamera pełniła funkcję inwigilacyjną. Opresyjną. Bezwzględnie wyłapywała reakcje widzów, również w krępujących sytuacjach interakcji z aktorem. Zachowania, elementy fizjonomii i szczególnie garderoby stawały się ilustracją do wypowiadanego przez aktorów tekstu sztuki. W scenie orgii, w której aktorzy w półmroku proponowali widzom zmianę miejsca, by utworzyć z nich zwartą grupę dotykających się ludzi – prowadzili ręce zaskoczonych osób na pośladki i piersi sąsiada, wsuwali je w nagi dekolt, ręką przypadkowego mężczyzny gładzili włosy zażenowanej obcej mu kobiety, dłoń kobiety prowadzili delikatnie na genitalia nieznanego jej mężczyzny

– kamera na podcierwień bezlitośnie wychwytywała te intymne gesty, pokazując je na ekranach. Kamera posłużyła również do zarejestrowania listu pożegnania bohaterki sztuki – Kobiety, która tuż po zamordowaniu własnych dzieci popełniła samobójstwo.

Kostiumy Mężczyzny i Kobiety miały wyeksponować ich genderową przynależność. Ubiór mężczyzny jako przedstawiciela patriarchalnego społeczeństwa pozostawał przez cały spektakl niezmienny. Kobieta przyjmowała kolejne role przypisane do jej wieku, dojrzewała, a w trakcie dorastania poddawana była tresurze. Kostium symbolicznie podkreślał przechodzenie do kolejnych grup wiekowych, eksponował kształty, w ciągu dnia zakrywał, a w nocy, przeciwnie – odsłaniał. Pierwszym kostiumem, w którym pojawiała się Kobieta, był pampers i biały podkoszulek. Dziecko – dziewczynka od najwcześniejszych lat jest ujarzmiana przez społeczeństwo, którego reprezentantem jest ojciec zastępowany w spektaklu przez partnera. Następnie po zdjęciu pampersa oczom widzów ukazywało się naszyte na cieliste majtki obfite owłosienie łonowe, doskonale widoczne podczas sceny, w której aktorka zakładała na przemian pięć identycznych różowych przykrótkich dziewczęcych sukienek znajdujących się w kubikach z szufladami, na których siedzieli widzowie. Dorastająca kobieta już wyrosła ze swojej niewinnej sukienki, a jednak pozostaje bezbronna i skazana na pomoc widzów. Istotnym kostiumem była halka. Wiktor Rubin i Jolanta Janiczak, mówiąc na temat *Orgii*, nazywali ją „spektaklem o halce.

O halce jako znaku narzuconego umasowienia. Dopóki halki milczą panuje porządek, nie – rewolucja, nie przełom. Jeżeli halka postanawia się wyrazić, wyrazić się do końca, musi umrzeć. *Orgia* jest spektaklem o pończochach – więzieniu ciała we wzorcach innych ciał. Wszystkich tak samo odlanych. Wszystkich tak samo nieruchomych. *Orgia* jest spektaklem o majtkach, czyli symbolu „poddania i hipokryzji”. *Orgia* jest spektaklem o rzeźbieniu człowieka na milczenie i posłuszeństwo. Komu potrzebne są bierne pończochy, bezwolne halki i uległe majtki? P. P. Pasolini: „Nikommu, komu można by przypisać twarz”⁸.

Ostatnim kostiumem Kobiety, Matki, Żony przed popełnieniem samobójstwa była klasyczna beżowa garsonka i buty na obcasach.

Elementy konstrukcji uzupełniały się, ale często były silniejsze niż samo słowo. Spektakl miał opierać się na obecności, być bardziej dzielonym niż pokazywanym doświadczeniem, miał być manifestacją, procesem, energią. Jednocześnie środki używane przez aktorów: krzyk, intensywna gestykulacja, próby przełamania bariery cielesnej – powodowały opór publiczności. W recenzjach po spektaklu często pojawiały się zarzuty, że wybrana forma utrudniała odbiór spektaklu (Żółkoś, 2010). Była to świadoma próba komunikacji z widzem, sięgająca do reguł teatru postdramatycznego, w którym sposób reagowania i odbierania wrażeń powinien zostać otwarty na pojawienie się

w niespodziewanych miejscach połączeń, korespondencji i wniosków (Lehman, 2004, s. 134-135).

Tekst *Orgii* rozpoczynał się wygłaszaniem przez Mężczyznę prologiem i obejmował sześć epizodów. W opracowaniu Janiczak i Rubina każdy z epizodów miał tytuł nawiązujący do treści⁹. Prolog, w którym Mężczyzna informował, że przed chwilą umarł („Mężczyzna, który do was mówi, wiszący na sznurze, już ostygł”¹⁰) i VI Epizod, w którym mężczyzna popełnił samobójstwo, stanowiły kłamrę konstrukcyjną. Akcja obejmowała sadomasochistyczną grę Mężczyzny i Kobiety, która była procesem rozpoznawania ich kondycji. Każdy epizod był drażnieniem w głąb problemu, pytaniem, dlaczego para popełniła samobójstwo, był retrospektywą kilku fragmentów z ich życia.

Centralnym tematem rozmów Kobiety i Mężczyzny był język ciała i fizyczność rozumiana szerzej niż tylko jako nagość. Pasolini w *Orgii*, a za nim twórcy spektaklu, z językiem teatru wiązali kwestię cielesności, prawie zawsze pierwszeństwo w budowaniu znaczeń miało ciało i jego ekspresja, dopiero potem język werbalny. Skomplikowana metaforyka tekstu układała się bardziej w poetyckie niż sceniczne obrazy, a symbolem i początkiem wszelkich relacji był seks, który stawał się metaforą poddania i dominacji. Autor, opisując sceny wzajemnej przemocy, odchodził od potoczności, stosował refreny, słowa kluczowe, synonimy, łamigłówek, co zostało potraktowane przez twórców spektaklu jako inspiracja do prowadzenia poszczególnych epizodów.

Tekst miał absolutną władzę nad aktorami. Na sali w widocznym miejscu siedział inspicjent Jerzy Gutarowski, ubrany w czarną koszulkę z napisem „Ochrona tekstu”, i skrupulatnie poprawiał każde przejęzyczenie, wytykał każdą, nawet najdrobniejszą pomyłkę w tekście, improwizacja w zakresie tekstu była wykluczona, aktorzy często musieli tak długo improwizować sytuacje, aż użycie tekstu stawało się zasadne.

Spektakl zaczynałam zamknięta w kubiku. Przez małą dziurkę w drzwiczkach śledziłam wchodzącą i szukającą swoich miejsc publiczność. Czułam, że tworzy się rodzaj wspólnoty w poszukiwaniu, której towarzyszyło uczucie zaskoczenia i zażenowania. Ostatecznie na kubiku, w którego wnętrzu siedziałam, zajmowała miejsce jakaś osoba. Marek Tynda grający Mężczyznę był w pozycji uprzywilejowanej, obserwował wszystko ze znajdującej się nad sceną kabiny elektryków. On też rozpoczynał spektakl, niewidoczny w przestrzeni gry, słowami wypowiedzianymi przez mikrofon: „Otworzyć cudzysłów Nareszcie ktoś zrobił dobry użytek ze śmierci Zamknąć cudzysłów Mężczyzna Przecinek Który do was mówi Przecinek Wiszący na sznurze Przecinek Już ostygł Był człowiekiem Przecinek takim jak wszyscy Kropka [...]”¹¹. Mężczyzna reprezentuje władzę, ale również poddaje się zwierchnictwu tekstu: aktor bez dyskusji dostosowuje swój sposób mówienia do zapisanej w scenariuszu interpunkcji.

Przez cały czas trwania monologu siedziałam w kucki, zamknięta w niewielkim kubiku, co w zależności od sprawności wyszukiwania miejsc przez publiczność trwało średnio

od piętnastu do dwudziestu minut. Sporadycznie wydawałam z siebie cichy krzyk, pisk niezgody na przydzieloną funkcję i okoliczność rozpoczynania przeze mnie spektaklu. Pod koniec monologu Mężczyzny wychodziłam z kubika, podejmując grę z Mężczyzną.

W pampersie przechadzałam się między kubikami. Mężczyzna pilnował poprawności używania przeze mnie znaków przestankowych w wypowiedzianym tekście, które dodatkowo były wyświetlane na ekranach, i sugerował np. użycie wykrzyknika na końcu zdania. Nieprawidłowo wypowiedziane zdanie lub przejęzyczenie powodowało, że musiałam powiedzieć je jeszcze raz, bez błędów. Moje działanie początkowo było agresywne, wyrażało niezgodę na rozkazującą formę Mężczyzny, dodatkowo tworzyło dystans wobec publiczności, który w Epizodzie I: *Nikt nic nie mówił*, przełamywałam w dwóch konkretnych momentach. Na tekst „Czy ktoś w ogóle towarzyszy powieszonemu lub ukrzyżowanemu?”, przerywałam dynamiczny chód i zwracając się indywidualnie do każdego widza, w ciszy, szukałam zawieszonego na jego szyi krzyżyka lub medalika. Przy okazji mogłam się przekonać, ile osób chodzących na sztuki teatralne w dzisiejszych czasach nosi symbol wiary. Dekolty zdobią przeważnie naszyjniki i wisioriki. Zdarzyło się, że po sprawdzeniu dokładnie każdej osoby nie znalazłam poszukiwanego przedmiotu, a ponieważ nie mogłam dokończyć myśli bez kontekstu, odwołałam się do symbolu małżeństwa, obrączki na palcu: „Świat ofiary i świat oprawcy są oddzielnymi światami samotności”, po czym wróciłam do chaotycznego przemierzania sali, na wzór zwierzęcia, które nie zgadza się na ograniczanie jego wolności, czuje dyskomfort w krępującej jego niezależność przestrzeni. Kolejnym podejmowanym przeze mnie w tym epizodzie tematem była relacja z rodzicami. Moje zadanie polegało na tym, aby wśród zebranych osób wyznaczyć te, które najbardziej odpowiadają mojemu wyobrażeniu Ojca i Matki. Najczęściej „ofiary” wybierałam spośród osób starszych. Kiedy byłam już pewna swego wyboru, zatrzymywałam się najpierw przy Ojcu i, sepieniąc i zachowując się jak małe dziecko, kierowałam do niego słowa: „Czy ojciec, obelżywy jak stary ubogi żołnierz spojony winem, otwierał usta tylko po to, by wyrzucić z siebie obrzydliwie rozkazujące dźwięki – NIC PRZEZ TO NIE MÓWIĄC?”¹². A następnie przy Matce z wdziękiem szwargotałam: „Czy nieświadoma jak pisklę i nieobecna myślami matka otwierała usta, by bronić się lub płakać, albo sprzeciwiać się niepotrzebnie – NIC PRZEZ TO NIE MÓWIĄC? Ojciec, choć stary, był przystojny, otwierał usta, by powtórzyć rzeczy już kiedyś powiedziane przez ojców, tonem rozkazującym do córki, a uległ do syna – NICZEGO JEDNAK NIE MÓWIŁ. Moja matka go kochała i otwierała usta by mówić o sprawach domowych i o jedzeniu w języku zrozumiałym dla nich dwojga – NICZEGO JEDNAK NIE MÓWIŁA”¹³. Zdania zapisane dużą czcionką były komentarzem wykrzykiwanym do widowni, skargą, w dalszej części koncentrującą się na Ojcu, który jak dowiadujemy się również w tej scenie, wykorzystywał seksualnie graną przeze mnie postać. W tym momencie miał miejsce donos na Ojca-Widza,

oskarżenie o gwałt. Za każdym razem nie odstępowałam widza wyznaczonego na Ojca na krok, patrzyłam mu prosto w oczy, rzucałam oskarżycielskie słowa: „Jesteś ojcem, panem życia. Jego oddech pachniał papierosami a skóra dobrym mydłem. Myślał, że nie zdaje sobie sprawy z jego źle skrywanego pospiechu, bo przecież wiedział, że racja jest po jego stronie. Pragnąc mnie zbezcześcić tak jak dorosły mężczyzna dziewczynkę, dobrze wiedział, że nie wywoła skandalu, że nikogo nie zgwałci! Ja nie, wręcz przeciwnie! To jego postę-

lub nuci piosenkę podczas codziennych zajęć”. Musiałam być przygotowana na to, że osoba, którą wybrałam, wstanie i wyjdzie, ale był to początek spektaklu i widzowie nie wiedzieli jeszcze, co ich czeka i jak mogą reagować. Wykorzystywałam również świadomie fakt, że agresywne zachowanie stwarza rodzaj zagrożenia i atakowane osoby zwykle pozostają bierne, wolą przeczekać sytuację. Emocje takie jak wściekłość, złość czy histeria pozwalały mi rozpędzić się w graniu, bardzo trudno było mnie wybić z ustalonego toru, zaobserwowałam,



powanie zgodne z prawem, jego głód były sposobem przekraczania granic. Kto posiada drugiego, pozostanie niewinnym, kogo posiadał zawinił. On uznał moje patrzenie za swoje prawo i za wzruszającą i nieświadomą moją słabość”. A dalej, dotykając ręką jego spodni, mówiłam „Te spodnie, typowe w tamtych czasach, noszone bez męskiej kokieterii. Spodnie posłusznego robotnika”. Następnie, tarmosząc nerwowo pampers, kończyłam monolog słowami: „To było gniazdo, gdzie najpierw zagnieźdża się ojciec, a kobieta w tym czasie milczy

że takie skrajne, kategoryczne zachowania skutecznie przyciągają uwagę w performansach. Osoby, które wyznaczyłam na rodziców, pozostawały nimi do samego końca spektaklu. Bywało, że kiedy zwracałam się do Matki i obwiniałam ją o brak inicjatywy, chowanie się za codziennymi obowiązkami, kobiety ze wstydem opuszczały oczy.

Epizod I był niezwykle ważny, ponieważ sugerował, jak będzie wyglądała relacja: widz – aktor. Od tego momentu jasne było, że publiczność nie będzie mogła bezkarnie

przyglądać się bohaterom, ale może zostać wykorzystana do ich własnych celów, poddana próbie. Eksperyment przeprowadzałam również sama na sobie jako aktorce. W zależności od tego, jak eksplorowałam swoją wolność i zniewolenie, przestrzeń gry mogła stawać się również miejscem bezpośredniego dialogu. Ograniczeni wydawać się mogli nie tylko widzowie [którzy nie protestowali – przyp. red.], ale również my, zobowiązani tekstem i koniecznością odegrania czy też przeżycia kolejnych scen.

Gdybyśmy mieli do czynienia z pełnym performansem, aktor w dowolnym momencie mógłby zerwać porozumienie, nie zgodzić się na daną sytuację. W ramach tego spektaklu noszącego znamiona performansu miałam jedynie wolność co do stopnia, w jakim przełamie dzielącą mnie z oglądającą nas osobą barierę cielesną, a także jak dalece będę w stanie obnażyć siebie i ją emocjonalnie. Nawijając bezpośrednio do Epizodu I: od teraz zaczęło się dla mnie oczekiwanie, czy widz użyje słów, czy po prostu opuści przestrzeń gry w akcie sprzeciwu, świadomy, że teatr jest miejscem, z którego można bezkarnie wyjść, jeśli się nie akceptuje proponowanej formy i treści. Czy powodowany ciekawością i chęcią podjęcia perwersyjnej gry, zostanie z nami do końca, czy też nie zareaguje i przyjmie, że władza istnieje i należy się jej poddać? Na koniec wyjmowałam z kubika metalowy kwiat na długiej gałązce i z uśmiechem na twarzy uderzałam nim w kolejne sześciennne siedziska, strasząc spoczywające na nich osoby. Dawałam w ten sposób znak akustykowi do uaktywnienia kilku rodzajów alarmów samochodowych. Przestrzeń była zalewana nieprzyjemnym, agresywnym dźwiękiem. W obszar gry „z wysokości”, schodził Mężczyzna i stał przy szubienicy. Zachowanie Kobiety można interpretować dwojako. Jako początek albo też przypieczętowanie faktu wojny jednostki – Kobiety – przeciwko systemowi, którego reprezentantem jest Mężczyzna, próba wyzwolenia się i wyartykułowanie potrzeby wolności. Działanie może szczeniackie, bliskie aktom wandalizmu młodych ludzi, którzy, pragnąc zaznaczyć swoją obecność i niezależność, próbują wyładować rozpierającą ich energię, kopiąc w stojące wzdłuż ulicy samochody i tym samym uruchamiając w nich przejmujący dźwięk alarmu. Mieści się w tym postępek rodzaj uwolnienia. Radosnego chuligaństwa. Próbując głębiej zrozumieć Epizod I, sięgniemy do znaczeń symbolicznych: „kwiat symbolizuje centrum mistyczne, tajemnicę, logikę, symetrię, niewinność, cnotę, miłość, czystość, nadzieję, słodycz, harmonię, subtelność, wesołość, szczęście, tworzenie, odrodzenie, rozkosze ziemskie. Kwiat sugeruje postawę pasywną, bierność, dziewictwo, paniński kwiatek” (Kopaliński, 2012, s. 181). Jeśli przyjmujemy, zgodnie z literą tekstu, że Ojciec był pierwszym mężczyzną Kobiety, kiedy była jeszcze małą, bezbronną dziewczynką, czyli najbliższa jej osoba dokonała na niej gwałtu, i sięgniemy do wypowiedzianych przez nią słów w Epizodzie I, sugerujących, że jego postępowanie jest zgodne z prawem („Kto posiada drugiego – pozostanie niewinny, a kogo posiada – zawinił” oraz „Znam to uczucie bezgranicznej przyjemności bycia poniżanym, zwłaszcza kiedy uważamy

się za niewinnych”), a jego głód był dla niej sposobem przekroczenia granicy, to kwiat staje się symbolem defloracji. Natomiast użycie metalu do wykonania kwiatu może sugerować, że ofiara, aby nie stracić życia, próbowała przekuć swoje doświadczenie w siłę. U dziecka po przeżyciu urazu psychicznego poczucie bezsilności powoduje niemożność efektywnego działania i zachowania, i często staje się składnikiem wyobrażenia własnej osoby. Jeśli więc tutaj posługiwałam się mocnym znakiem, to znaczy, że być może moja postać usiłowała przywrócić sobie życiodajną aktywność. Jednocześnie sugerując się faktem, że „dzieci, które przeżyły uraz psychiczny, mogą trzymać się ograniczonej tematyki zabawy, takiej jak zabijanie lub zakopywanie wszystkiego” (Beverly, 2003, s. 96), lub, jak w tym przypadku, niebezpieczne wywijanie ciężkim, ponadmetrowym kwiatem o włos od widza i uderzanie nim w przypadkowe przedmioty, które to zachowania nie dają w gruncie rzeczy ani pocieszenia, ani ulgi, tylko pokazują uzależnienie od roli bezradnej ofiary, to miałam materiał do ciekawego przedstawienia roli pokrzywdzonej. Pomocą w zrozumieniu funkcjonowania mojej postaci była literatura dotycząca osób zgwałconych. [...] Musiałam spróbować odpowiedzieć sobie na pytanie, jak taka osoba ma dalej żyć? Czy po czymś takim można zaufać drugiemu człowiekowi? Co z poczuciem bezpieczeństwa? Starłam się zagłębić w psychikę ofiary, która ma zakłócone relacje w kontaktach ze środowiskiem, i przełożyć to przełożyć na scenę, w budowaniu więzi z widzem. Gwałt nadweręża strukturę „ja”, dlatego aby przeżyć, trzeba stworzyć sobie rodzaj pancerza, znaleźć sposób na pozbycie się napięcia i egzystowanie w codzienności. To, co fantastycznie opisał Pasolini, musiało wynikać z dogłębnej analizy postaci i inspiracji psychoanalizą.

Weźmy kwestię winy. Zdaniem Beverly James, dziecko uważa, że każda osoba jest dobra lub zła. Jeżeli dobry dorosły robi dziecku coś złego, obwinia ono siebie. Podtrzymuje pozytywny obraz sprawcy przemocy i czyni siebie odpowiedzialnym, aby móc nadal żywić ciepłe uczucia wobec niego¹⁴. Postać, którą kreowałam, niewątpliwie doznała głębokiego poczucia wstydu i alienacji z powodu tych doświadczeń. Być może przez długi okres nie mogła nikomu spojrzeć w oczy, ponieważ odczuwała strach przed ujawnieniem własnej traumy.

Aby uprawdopodobnić tekst sztuki, pogłębiałam w spektaklu postać Kobiety, pamiętając, że gdy formowała się jej osobowość, otrzymała ona fałszywe informacje na temat zachowań seksualnych i moralności. Stąd jej specyficzne działania i podejście do świata. Pozostając do końca związana z własnym katem, naśladując działania destrukcyjne, wiąże się z nim emocjonalnie. Na koniec tej krótkiej, ale jakże bogatej w znaczenia sceny wkładałam kwiat w bezpiecznie spreparowany otwór w kubiku. Pozostawał tam do końca spektaklu.

Na początek i na koniec Epizodu II zdejmowałam pampersy. Oczom widzów ukazywało się naszyte na cieliste majtki obfite owłosienie łonowe. Następnie wyciągałam z szuflady różową przykrótką sukienkę. Scenę rozpoczynałam, zwracając się do widza z typowym pytaniem ofiary, której ciało nie należy

do niej: „Co chcesz mi zrobić?”. Cała rozmowa między Kobieta i Mężczyzną dotyczyła wizji seksualnej przemocy, której ona miałaby zostać poddana. Początkowo w czterech ścianach sypialni. Dociekliwe pytania zadawałam, patrząc nie na partnera scenicznego, ale na osoby zajmujące kubiki, w których znajdowały się szuflady, z różowymi, identycznymi sukienkami. Kiedy je zakładałam, czasami zacinął mi się zamek, celowo wkładałam sukienkę na lewą stronę, a wtedy niektóre osoby, widząc moją nieporadność, wyciągały pomocną dłoń, niejednokrotnie ze strony asystujących mi kobiet odbierałam matczyzny, opiekuńczy sygnał zrozumienia.

Moje działanie było sformalizowane, nie mogłam poruszać się ani zmieniać miejsca, kiedy Mężczyzna snuł swoją pełną przemocy wizję, więc często trwałam nieruchomo, półnaga, wpatrzone w zawstydzone, nieznajome oczy. Na zadawane przeze mnie z naiwnością dziecka pytania, kierowane w stronę widza: „Cały czas będę czekała związana na twoje nowe zachcianki? Będziesz mnie kopał i okładał pięściami? Gdzie mnie uderzysz?”, Mężczyzna odpowiadał w sposób opanowany i beznamietny: „Zwiążę ci stopy, żebyś nie mogła się ruszać ani podnieść. Żebyś leżała związana pokornie jak pies, któremu ślina cieknie z pyska, a oczy błyszczą pełne wdzięczności i przyzwolenia na słodkie bestialstwo pana, który chce zabić”, „Z całą przyjemnością cię ukarzę, poniżając twoje sumienie, które pozwala ci udawać posłuszeństwo”, „Twoje ciało będzie dyndać i krwawić. Ból każe zapomnieć ci o przyjemności bólu. Koniec, którego tak pragnęłaś, każe ci zapomnieć o tym pragnieniu”. Gotowa na wszystko, nawet na możliwość zamordowania przez męża dzieci, słuchałam tych wywodów tylko po to, aby, jak sugerował, wyzbyć się własnej wolności, a poczuć wolność poddania się jego władzy. Mężczyzna upominał Kobieta wizjami seksualnej przemocy, jakiej mógłby ją poddać.

W filmie *Siódmy kontynent* Michael Haneke pokazywał zainspirowaną notatką prasową historię typowej austriackiej rodziny „dwa plus jeden”, wiodącej monotonne życie, która ostatecznie postanowiła podjąć skuteczną próbę samobójczą, niszcząc przedtem cały dorobek życia. Ta ich dramatyczna decyzja stała się aktem buntu. Podobnie w *Orgii*, postanowieniem bohaterów towarzyszyła silna perwersyjna chęć przekroczenia granic, uwolnienia się od władzy, nawet kosztem własnego istnienia. Policzek wymierzony codzienności, która ukrywa mroczne tajemnice.

Paradoksalnie, sterowanie cielesnością, skandal i zwyrodnienie dawały mojej postaci możliwość obrony. Kobieta z powodu swoich doświadczeń stała się odmieńcem, przestała pasować do zdrowego społeczeństwa, do kontekstu określonego przez kulturę mieszczańską, i stopniowo odsłaniała swoje prawdziwe oblicze. Jej relacja z Mężczyzną coraz bardziej przypominała licytację: kto odważy się zrobić więcej, pójdź dalej. W miarę rozwoju brutalnej rozmowy, relacje władzy i przymusu zaczynały coraz bardziej dotyczyć publiczności. Otwieraliśmy się na widza. Nazywaliśmy go nieznanym, z którym można się zaprzyjaźnić. Wchodziliśmy na kolejny poziom wtajemniczenia:

sugerowaliśmy publiczności możliwość seksualnego zbliżenia: „Możecie zrobić z tą kurwą, co tylko chcecie”. Pytaliśmy o to, ile razy będą chcieli to ze mną zrobić, czy będą chcieli, żebym zrobiła dla nich jakąś konkretną erotyczną sztuczkę, która sprawi im przyjemność. Wpatrywaliśmy się długo w widzów i czekaliśmy na odpowiedź. Często nie reagowali, stosowali uniki, czasami kiwali głową, rzadko ktoś odpowiadał, na przykład podawał liczbę. Jednocześnie płynnie przechodziliśmy do sekwencji nazwanej przez nas „kalamburami”. Stawaliśmy się w niej kukiełkami. Pokazywaliśmy gestem każde słowo, np. mówiąc o rozrywce, Mężczyzna imitował taniec, o religii – rysował w powietrzu nad głową kształt aureoli, o grzechach – naśladował ruch samobiczowania. Były to proste zagadki, którymi próbowaliśmy zachęcić ludzi do aktywności. Stopniowo pozwalaliśmy sobie na coraz odważniejsze zachowania. Wypowiadając krótkie: „chcę wiedzieć”, delikatnie zabierałam przypadkowej kobiecie torebkę i zaczynałam w niej grzebać. Co ciekawe, żadna z kobiet nie odebrała mi swojej własności, ani raz nikt nie zaoponował. Mimo że przeszukiwałam ją za każdym razem bardzo dokładnie i nierzadko pokazywałam publiczności jej zawartość. Wszystkie właścicielki były zaskoczone i jak gdyby sparaliżowane. I tak wyciągałam: prezerwatywy, książki, telefon, który nawet raz odebrałam, ponieważ zadzwonił, portfele, banknoty, gaz łzawiący, którego, na nieszczęście swoje i publiczności, użyłam, więc przez pewien czas odczuwaliśmy tego skutki kaszląc i kichając. Dalej: podręczną parasolkę, batoniki, ciastka, którymi z uśmiechem na twarzy częstowałam co chętnych, piłam wodę mineralną, wyciągałam dowody osobiste, raz trafiłam na zagraniczny paszport. Znalazłam też szminkę, którą malowałam policzki i usta wybranego przeze mnie mężczyzny, i wskazując na niego, pytałam tekstem sztuki, ilu – zdaniem publiczności – jest na świecie takich niewinnych mężczyzn. Przedmioty nigdy od razu nie wracały do właściciela. To zadanie wymagało ode mnie z jednej strony łagodności, z drugiej – absolutnej beczelności. Przecież ewidentnie gwałciłam prywatność przypadkowej osoby. Kolejne moje zadanie polegało na tym, aby zachęcić widza do wypowiedzenia za mnie kilku zdań. Schylałam się do niego, szeptałam mu prośbę i tekst na ucho. I już po chwili, po moim: „Nawet, jeśli mnie nie usłyszysz, to...”, można było usłyszeć najczęściej drżący głos: „...powiem tym kilkuminutowym panom, którzy wracać będą do domów, gdzie palą się pierwsze wieczorne światła...”. I tu z kolei sugerowałam, że dana osoba powinna sama dokończyć zdanie. Zwykle nie była w stanie tego zrobić, ponieważ stres powodował, że nie wiedziała nawet, co przed chwilą powiedziała.

Na tym nie kończyła się zabawa w kalambury. Aby wypowiedzieć całe zdanie, kładłam się przy butach jednej z osób, pokazując, co dla mnie jest najbardziej poniżające. Innej sugerowałam, żeby uderzyła w kubik i nazywałam to brutalnością. Skonsternowaną kobietę głaskałam po twarzy, obwołując ją cudowną. Mówiąc o elastyczności, robiłam półszpagat, a o sumieniu – wskazywałam na owłosienie łonowe naszyte na majtki. Pełna kwestia brzmiała: „Najbardziej poniżająca

dla mnie nie będzie wcale ich brutalność, ale ta ich cudowna elastyczność sumienia”. Kiedy poruszaliśmy temat niemożliwej do spełnienia miłości, zwracałam się do trzech różnych mężczyzn, potencjalnych „ukochanych”, i kolejno, tekstem sztuki opisywałam ich fizjonomie. Zwykle szukałam osoby, która pasowałaby do opisu barbarzyńskiego niewolnika, kilku mężczyzn faktycznie miało spocone czoła, ale pozwalałam sobie również na to, aby mówiąc o młodym brunecie, wskazywać na łysą osobę, co najczęściej uruchamiało śmiech publiczności. Starłam się rozładowywać gęstniejącą atmosferę. Nikt nie wiedział, kiedy zostanie wybrany, do kogo podejdę. Czuło się, że niektórzy myśleli z ulgą, że tym razem ominęła ich interakcja z aktorem, inni byli zawiedzeni. Mimo tych mających aktywizować zebranych zabiegów, moja postać deklarowała brak konieczności rozmowy ze swoimi potencjalnymi kochankami, nie musiała ich poznawać, ponieważ na podstawie sposobu poruszania się w niej bez trudu rozszyfruje ich charakter. Sama była niczym. Epizod kończył się zapewnieniem przeze mnie widza, że istnieję tylko dla niego, że jest moim panem i może ze mną zrobić, co zechce. Informowałam go również o tym, że zawsze się go bałam.

Po tej deklaracji następował blackout i rozpoczynała się „orgia właściwa”. W ciszy zaczynaliśmy dotykać widzów. Gładzić po włosach, odgarniać włosy z twarzy, zachodzić od tyłu, obejmować, masować barki i uda, dotykać piersi i pośladków, zdejmować buty i skarpetki, dmuchać w ucho, całować w policzek, zachęcać, by nam robili to samo. Wyciągaliśmy ich na środek sali i sugerowaliśmy im zmianę miejsca. Marek Tynda zsuwał kubiki, tworząc wyspę, na której staraliśmy się ich usadowić. Aranżowaliśmy dużą grupę przełamujących barierę intymności osób. Kierowaliśmy czyjąś dłoń na genitalia, pierś lub nagi dekolt obcej jej osoby. Panom rozwiązywałam krawaty, rozpiniałam koszule, zsuwałam spodnie. Panie udawało mi się pozbawić ubrań tak, że pozostawały tylko w biustonoszu. Raz rozebrałam pewnego mężczyznę do naga i położyłam rękę kobiety na jego nagim penisie. Pikanterii dodawał fakt, że miała jego przyrodzenie na wysokości własnych oczu. Innym razem niezwykle spięty mężczyzna w średnim wieku chciał mnie odepchnąć i uderzyć. Bardzo czujnie zareagował wtedy Marek Tynda. Natychmiast podszedł do niego i przytulił go, pacyfikując nieprzygotowanego na taki gest agresora.

Dlaczego ludzie pozwalali nam wejście w swoją intymność? Dlaczego tak rzadko oponowali? Oczywiście, całe nasze działanie od początku spektaklu pracowało na możliwość uzyskania takiego rezultatu. Odwołam się do opisu tłumu Gustave’a Le Bona, który uważał, że „przy zbiegu pewnych okoliczności, i tylko w tych okolicznościach, zbiorowość ludzi nabiera zupełnie nowych właściwości, różnych od tych, jakie posiadają poszczególne jednostki, składające się w danym momencie na tłum. W tłumie zanika świadomość własnej odrębności, uczucia i myśli wszystkich jednostek mają tylko jeden kierunek. Powstaje jakby zbiorowa dusza; chociaż jej istnienie jest bez wątpienia bardzo krótkie” (Le Bon, 1994, s. 18). Można powiedzieć, że dusza naszego tłumu zrodziła się i była

zależna od bodźców, jakich im dostarczyliśmy. Roztaczając wizję rozwiązłej seksualności i przesuwając poprzez grę aktorską granice zwyczajowych zachowań w teatrze, daliśmy przyzwolenie widowni na podobne postępowanie. Znaczyło to, że publiczność musiała chłonąć spektakl wieloma zmysłami. Nie odgrywaliśmy dosłownie aktu seksualnego, ale bliskość nagiego ciała, zapach aktora i widza, dotyk, ruch sceniczny organizowany tak, by nikt nie czuł się bezpiecznie na swoim miejscu, musiały stworzyć pewien rodzaj wspólnoty. Le Bon twierdził, że istnieje naprawdę znikoma liczba jednostek, które będąc częścią tłumu, nie tracą poczucia własnej osobowości. Częściej następuje

zanik świadomości swojego „ja”, przewaga czynników nieświadomych, kierowanie myślami i uczuciami przez sugestię i zaraźliwość, a nadto dążność do jak najszybszego urzeczywistnienia sugerowanych idei. Jednostka przestaje być sama sobą, staje się automatem, którym kieruje wola narzucona, nigdy zaś własna (Le Bon, 1994, s. 23).

Stosowany przez nas subtelny przymus okazał się nie do odparcia, nawet wtedy, kiedy Marek Tynda włączył kamerę i zaczął filmować z bliska zwartą w dwuznacznym uścisku grupę, by ich zawstydzające, świadczące o zdradzie poczynania nikomu nie umknęły. Były widoczne dla wszystkich, w zbliżeniu na czterech ekranach.

Widzowie, zajmując na początku spektaklu pozycję wyciekającej uwagi, stali się stopniowo niewolnikami podniet, zaczynali ulegać wpływowi słów i obrazów, które, podawane przez nas bez oczywistych rozwiązań scenicznych, pobudzały ich fantazję. Mam wrażenie, że nie szli wtedy za głosem rozumu. Działali tak, jak opisywał to Le Bon, naginali rzeczywistość do własnej wyobraźni i najprawdopodobniej przestawali rozróżniać prawdziwe i zmyślane. Tracili zdolność obiektywnej oceny faktów, a my zdobyliśmy ich, stosując środki aktorskie z przesadą, bezwarunkowymi twierdzeniami wynikającymi z tekstu sztuki i powtarzaniem tego samego kilka razy, zachęcając przy tym do naśladownictwa.

Tak się złożyło, że premiera naszego spektaklu została przełożona z powodu katastrofy smoleńskiej i ogłoszenia dziewięciodniowej żałoby narodowej. „Cienie zmarłych to najgroźniejsi despoci, których siła władcza może być porównana z władztwem ludzi do życia powołanych” (Le Bon, 1994, s. 92). Postaci dramatu już są martwe, jako aktorzy rekonstruujemy przebieg zdarzeń.

Na koniec Epizodu II wychodziłam z sali i biegłam długim korytarzem, wzdłuż którego znajdowały się drzwi do pokoi gościnnych Teatru Wybrzeże. Cały czas śledziła mnie kamera, którą obsługiwał Marek Tynda. Kadry przywodziły na myśl filmy Davida Lyncha. Moje czynności można było obserwować na monitorach. Piłam wodę prosto z dystrybutora, wrywałam gazetę siedzącemu na fotelu rekwizytorowi, pukałam do kolejnych pokoi. Czarnymi markerami wypisywałam na własnym ciele słowa: „siniaki”, „blizny”, „rany”. Postać Kobiety zanurzała się w świat skrywanych pragnień

posiadania i bycia posiadanym, szła na zatracenie, powodowana strachem, nie myślała o bólu fizycznym i emocjonalnym, jakiego na pewno doświadczy. Kierowała nią pewność, że ból jest jej niezbędny do przetrwania. Jednocześnie nieuchronnie dążyła ku śmierci. W ostatnim pokoju, do którego wchodziłam, było nieposłane łóżko, mały stolik, na którym stał stary kineskopowy telewizor przykryty białą serwetką i kwiatek doniczkowy. Na ekranie odbiornika widniała charakterystyczna twarz Jacques'a Brela, który śpiewał *Nie opuszczaj mnie*. Znikałam za drzwiami, Marek Tynda robił zbliżenie na twarz piosenkarza, z głośników syczyła się pieśń, a ja w tym czasie przebierałam się w toalecie pokoju gościnnego w halkę i pończochy. Następnie stawiałam naprzeciwko Mężczyzny, który robił zbliżenie mojej twarzy, po czym policzkowałam się do łez. Dla widzów wyglądało to tak, jak gdybym była bita przez niego. Za moimi plecami przechodził brodaty, długowłosy akustyk. Otwierałam usta w niemym krzyku, publiczność słyszała tylko słowa piosenki Brela.

Moje ciało zostało wystawione na ocenę publiczności. Moje ciało w każdym spektaklu sprawdzało swoje granice, im dłużej graliśmy, tym dalej były przesuwane. Moje ciało było nośnikiem znaków. Każde działanie, sposób, rodzaj chodzenia, stania, podnoszenia się było zaplanowane i celowe. Pokazywałam je i oferowałam widzom, stając się jednocześnie ofiarą. Pozbawiana ochronnej maski, jaką jest rola rozumiana w sensie tradycyjnym, używałam raczej swojego ciała jako nośnika sensów. Moje ciało przestawało należeć do mnie. Słuchałam słów piosenki, które mówiły o tym, że trzeba zapomnieć „wszystko, co da się zapomnieć, co już przeminęło”. Słuchałam obietnicy, że moje ciało zostanie pokryte złotem i blaskiem, że będę miała dom, w którym zapanuje miłość, a ja będę królową. Pocieszenia, że spalona ziemia wydaje lepszy owoc. Tak kończył się Epizod II.

Wracalam do publiczności. Wraz z moim wejściem zapalało się jasne światło, które łąpało ludzi w dwuznacznych pozach. Zawstydzonych. Przestraszonych. Pobudzonych. Niektórzy wracali na swoje miejsce, inni czuli się bezpiecznie w zwartej grupie. Przeczynałam kruchość relacji, jakie stworzyliśmy, czułam dyskomfort na równi z nimi, podejrzewałam, że w różnym stopniu doświadczyliśmy przekroczenia. To odczucie zażenowania było niezafalszowane, nie było odegrane, ponieważ było autentyczne, doznałam go w trakcie spektaklu. Epizod III zbudowany jest właśnie na tym przykrym wrażeniu i jest dla postaci Kobiety beznadziejną próbą powrotu do życia. Wieszłam użyte we wcześniejszej scenie przykrótkie sukienki na wieszakach, na czterech ścianach. Próbowałam je rozprostować, tak jakbym robiła wielkie pranie i prasowanie, starałam się zmyć z siebie odrazę, obrzydzenie, niechęć i grzech. Pod halką i pończochami usiłowałam ukryć ślady gwałtu i przemocy, które dokonały się pod osłoną ciemności. Na tym etapie tworzyło się wrażenie podwojenia osobowości. Jakbym miała sobowtóra. Jedna kobieta była pokorna, podporządkowana systemowi i poprawności społecznych zachowań, druga oddawała się serii perwersyjnych aktów. Z tej drugiej w świetle dziennym wyodrębniała się

ta, która tęskniła za prostotą i niewinnością, chciała widzieć siebie i Mężczyznę, jak znów wychylają się w kierunku życia. Grając badałam, co jest zmysłem, a co prawdą. Co zostało zagrane, a co przeżyte naprawdę. Rzeczywistości sceniczna i realna zaczynały mi się zamazywać. Wracalam do formy, w której widziałem dla mnie niewidzialny. Zataczałam się w teatralnej iluzji, ale wszystko przeradzało się w „nostalgię podobną do dawno śnionych snów powracających w realnej postaci”¹⁵. Grana przeze mnie postać wspominała obraz, który trwale zachował się w jej pamięci, obraz szczęśliwych „bab patrzących w niebo tylko wtedy, kiedy prosiły Boga o łaskę, a przez resztę czasu wlepiły wzrok w grudy ziemi [...]”¹⁶. Wspominała obraz ojca, który, choć był pijakiem, faszystą i gwałciicielem, też zanurzał swoje brudne łapska w święconej wodzie i domagał się rozgrzeszenia. Odpuszczenie staje się kwestią kluczową, konieczny powinien być jeszcze żal za grzechy. Dochodziła tutaj do głosu kontrowersyjna postać Pasoliniego, który z jednej strony reprezentował „skrajny liberalizm w myśleniu o religii, podejściu do dogmatu, interpretacji symboli wiary, w połączeniu z dużą swobodą seksualną, z drugiej – zaskakujący czasem konserwatyzm (był na przykład, przeciwny ustawie zezwalającej na usuwanie ciąży) (Pasolini, 2003, s. 17). Zanurzałam się we śnie, którego bohaterką była również Matka. Klękałam przed osobą, do której zwracałam się na początku spektaklu, stawiałam przed nią taboret, na którym kładłam biały obrus, substytut stołu jednoczącego rodzinę, i kontynuowałam: „We śnie widzę twarz matki, wyglądającej bardzo staro jak na swój wiek, twarz matki dziecięco nieświadomej. Ileż spokoju było w jej spojrzeniu! Nieważne, że ten spokój był wynikiem zwykłej krótkowzroczności, że była niewolnicą bycia żoną i matką. W spokoju tego spojrzenia na świat zawierał się cały człowiek takim, jakim był od dwunastu tysięcy lat! [...]”¹⁷. Matka do tej pory była tą, którą oskarżałam o brak czujności i mądrej opieki, w wyniku czego zostałam zgwałcona. Teraz następowało między nami pojednanie. Pojawiający się w tekście motyw wiosny jest symbolem odrodzenia i nowego życia. Na jednym ze spektakli kobieta, do której mówiłam, zaczęła płakać, musiałam ją przytulić i tak długo trzymałam przy niej, dopóki się nie uspokoiła. Kilka dni później dostaliśmy od niej list, w którym dziękowała za spektakl. Widz wybrany przeze mnie na Matkę w osobisty sposób podszedł do odgrywanych przez nas tematów, przefiltrował je przez siebie. Mężczyzna w dalszej części spektaklu przypominał jednak, że tamto pozostało za nami, że dzisiaj wszystko się zmieniło, że chęć gwałcenia i gwałcenia się będzie powracać. Konteksty zaczęły się mnożyć. Grałam postać, którą starałam się zbudować w sposób tradycyjny, szukając inspiracji w psychologii ofiary, byłam też performerką, która używa swojego ciała, ale zarazem dystansowałam się od dramatycznej akcji, oceniałam słowami sztuki Pasoliniego własną postać i siebie. Starałam się, aby widz spojrział na mnie i na odgrywaną postać krytycznym okiem. Niosę jakąś obiektywną, wstydliwą prawdę o życiu. Jak zauważa Ewa Bał: „Pasolini ustawia naprzeciw siebie z jednej strony mówiące ciało, z drugiej zaś – widza, zmuszonego teraz

do przyjęcia odmiennej postawy niż w tradycyjnym teatrze dramatycznym” (Bał, 2007, s. 157). Kobieta, śniąc, chce wrócić do czasów sprzed gwałtu, kiedy wszystko było jasne i proste „Sny reprezentują nieświadomy biegun psychiki w dialogu tworzących ją systemów – świadomego i nieświadomego, racjonalnego i irracjonalnego, poznawanego zmysłami i odbieranego intuicyjnie. Według Junga, przeciwieństwa psychiczne podlegają nadrzędnej zasadzie jedności. Tę jedność funkcjonalną zapewnia doświadczenie znaczeń symbolicznych: w wyobraźni, snach, działaniu czy tradycyjnych rytuałach” (Dudek, 2010, s. 110). Pojawiający się we śnie Kobiety obraz Matki jako sędziwej opiekunki, Wielkiej Matki, od której bije siła i spokój, to próba odwołania się do własnej żywotności. Kobieta próbowała przywołać pozytywny obraz i w nim się odrodzić.

Epizod III rozpoczynał się grą Mężczyzny i Kobiety w udawanie, że są posłusznymi, poddanymi rutynie obywatelami. Podczas konwersacji wyciągałam z kubików makietę scenografii, biały puf, który posłużył za stojak do kamery, duży ostry nóż, zdjęcie dzieci – i jednocześnie przygotowywałam scenę samobójstwa. Aby dotknąć stanu, w jakim się znajdowała moja postać, zrozumieć jej radykalną niezgodę na istnienie, sięgnęłam do książki Stefana Chwina *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* (2010). Szczególnie interesował mnie rytuał przygotowań do samobójstwa. Chciałam, żeby ta śmierć była świadoma, wyreżyserowana, skomponowana. Monolog zawierał różne znaczenia i był rodzajem „ostatniej spowiedzi” rejestrowanej przez kamerę. Nagrywany list-manifest był od razu widoczny na ekranach telewizorów. Widz jednocześnie mógł oglądać akt tworzenia i rezultat. Inspirująca tutaj dla mnie była myśl Chwina:

W najbardziej nawet „uspołecznionych” samobójstwach, w których, jak się wydaje, dominuje przede wszystkim ukierunkowanie interakcyjne, a więc zewnętrzny „dialog” z innymi, ważną rolę odgrywa także praca wyobraźni nad wewnętrznym przeobrażeniem sfery uczuć najgłębiej intymnych. W obrazie samobójstwa bohaterów literackich i artystów, którzy sobie życie odebrali, istotne jest zatem [...] to, co samobójca w wyobraźni „robi” ze swoim ciałem, jak myśląc o samounicestwieniu buduje w wyobraźni wewnętrzną, somatyczną przestrzeń śmierci, jak więc tworzy „cielesny” obraz samego siebie, jak „oswaja” własne ciało, nadając mu symboliczną formę, jak „przyrządza” je na przyjęcie śmierci (Chwin, 2010, s. 189).

Ustawiałam taboret i kamerę na pufie tak, aby obiektyw obejmował całą moją sylwetkę, bez względu na to czy stałam, czy siedziałam. Monolog zaczynałam siedząc blisko widza. Bezpośrednio do kamery mówiłam, że zarówno marzenie sennie, jak i wiedza, która tłumaczyła życie, były tylko sposobem przetrwania, a w momencie życia, w którym się znajdowałam, takie oszustwo wydawało się już niewystarczające. Do kamery zbliżałam makietę scenografii i stukalam palcami w imitację ze sklejk, w oszustwo,

w fałszykat. Znowu rzeczywistość dramatu Pasoliniego przenikała się z tym, czego realnie doświadczyliśmy z publicznością. Na melodię dziecięcej piosenki *Panie Janie* śpiewałam o starym świecie, który był przeniknięty ogromną mądrością, a z którymi dzisiaj już nikt się nie liczy. Darłam się i płakałam jednocześnie. Nie przejmowałam się bliskością widza, chociaż niewątpliwie musiał odczuwać dyskomfort, słuchając tego wrzasku. Do głosu dochodziły wszechogarniające, obezwładniające wyrzuty sumienia. Wyciągałam zapalniczkę. Łamałam papieros. Przybliżałam żarzący się płomień do obiektywu ze słowami, że trzeba spalić i znieważać stary świat. Moje gesty ilustrowały słowa. Kładłam ręce na głowie, trzymałam ją jak w imadle, trzęsłam się i rozpaczalam, że nie byłam w stanie być gospodynią trzymającą w ręku ścierkę w „dziennej samotni”. Mówiłam o miłości najbrudniejszej z możliwych i zbliżając do obiektywu zaślinione usta, dyszałam ciężko. Wykorzystywałam wymuszoną perspektywę, polegającą na tym, że obiekt znajdujący się bliżej obiektywu wydaje się większy, natomiast dalej – mniejszy. Lizałam małą sylwetkę widza, zjadałam jego głowę, pstrykałam palcami w genitalia, gładziłam włosy. Kiedy mówiłam o pragnieniu jawnej brutalności mężczyzny, przemocy i pośpiechu, o chęci przekroczenia wszelkich granic, rozszerzałam nogi, podnosiłam spódnicę i ustawiałam się tak, aby małą sylwetkę widza mieć między nogami. Prowokowałam. Zachęcałam go, by spełnił swoją prostą powinność i oddał się rozkoszy, której jeszcze nigdy nie doświadczył. Kątem oka wyłapywałam spojrzenia osób, których używałam. Proponowałam im, aby związali mi ręce. Oni, niezdeterminowani i zaciekawieni, patrzyli to na mnie, to na ekrany telewizorów, zasłaniając usta. Moje ciało ponownie było używane do niesienia seksualnych znaczeń. Jednak używając mowy, byłam w sytuacji uprzywilejowanej: „Skoro seks jest zniewolony, czyli objęty zakazem, skazany na nieistnienie i niemotę, sam fakt, że się o nim i o jego zniewoleniu mówi, sugeruje rozmyślny akt transgresji. Ktoś, kto się tak wypowiada, wychodzi niejako poza zasięg władzy, narusza prawo, antycypuje, choćby odrobinę, przyszłą wolność (Foucault, 1995, s. 16). Wolność zatem zdawała się mojej postaci i mnie coraz bardziej osiągalna. Brałam do ręki duży, ostry nóż i zbliżałam go sobie do szyi, eksponowałam niebieskie żyły i wodziłam po nich ostrzem. Stawałam się Medeą. Zdradzałam, w jaki sposób planowałam zamordować własne dzieci. Prowokacyjnie dźgałam nożem ich zdjęcie, na którym były radosne i uśmiechnięte. W 2012 roku, kiedy graliśmy ten spektakl, miało miejsce zabójstwo małej, półtorarocznej Madzi. Jej matka najpierw próbowała zatruć ją czadem, gdy to się nie udało, rzuciła dzieckiem o podłogę, a gdy i to przeżyło, udusiła je. Świadomość tej tragedii miała również wpływ na to, z jakim przekonaniem grałam i jak podchodziłam do powyższego tematu. Na koniec uwalniałam się od wszelkiej Władzy i popełniałam samobójstwo, wieszając się na własnych pończochach. Z głośników sączył się hymn samobójców, *Sunday is gloomy*¹⁸. Kobieta popełniała samobójstwo, ja zajmowałam miejsce przy kubiku

z pończochą na szyi i słuchałam, jak dopowiadał swoją historię Mężczyzna, ponieważ i on podążał w stronę śmierci.

SCENICZNE TECHNIKI PERFORMATYWNE WOBEC AKTORSTWA DRAMATYCZNEGO

Analizując różnice i zbieżności pracy aktora i performera, chciałabym sparafrazować tytuł dokumentu rejestrującego finałowy dzień działań performatywnych w ramach warsztatów *FACE&FACE/FACE IT*, brzmiący; *Dobry performer to brudny performer*¹⁹. Sformułowaniu „brudny performer” przeciwstawie „zadbanego aktora”. Aktor „zadbany” jest przez teatr jako instytucję inwestującą z pieniędzy państwowych w reżysera, autora sztuki, dramaturga, kostiumologa, krawcową, scenografa, kompozytora. Artystom udostępniane są pracownie, sala prób i wyposażona w odpowiednie oświetlenie i nagłośnienie scena do grania. W tak sprzyjających warunkach aktor tworzy rolę – kreację sceniczną.

Performer natomiast, w odróżnieniu od aktora, jest artystą samodzielnym, odpowiedzialnym za wykonywany przed publicznością performans. Aktor, idąc za Stanisławskim, uwalnia się od obecności swego codziennego „ja” i dokonuje przejścia w świat swego nowego „ja”, „ja” scenicznego. Powołuje do życia postać. Pracując nad rolą w spektaklu *Orgia*, wnikliwie analizowałam, wspomagając się literaturą, psychikę kobiety w depresji. Biorąc udział w performansie, byłam sobą. Jego otwarta struktura, nieprzewidywalność i spontaniczność przebiegu zdarzeń determinowały moje reakcje. Nie musiałam, tak jak w *Orgii*, trzymać się scenariusza. Oczywiście, analizowany przeze mnie spektakl był przykładem wyjątkowym, ponieważ poprzez częste wchodzenie w interakcje z widzem zawierał duży pierwiastek improwizacji. Zaskakujące reakcje publiczności miały wpływ na naszą grę, jednak zawsze musieliśmy powracać do ustalonego planu.

Aktorowi w teatrze repertuarowym rola najczęściej proponowana jest przez reżysera, sam jej nie wybiera, i tylko raz w sezonie, bez podania konkretnych przyczyn, może nie podjąć pracy przy spektaklu. Performer przeciwnie, sam wybiera interesujący go temat i indywidualnie pracuje nad scenariuszem, czasem konsultuje go z osobami trzecimi.

We wstępie do niniejszej pracy przywołałam słowa Tracey Emin, która mówi, że bycie artystą nie ogranicza się do robienia miłych rzeczy, czy do ludzi poklepujących cię po plecach. Zadaniem artysty jest komunikowanie się z widzem, niesienie przesłania. W jednym z wywiadów Emin powiedziała, że jeśli nie tworzy, czuje, że nie jest tym, kim powinna być. Wydaje się jej, że umiera, ale jednocześnie nie robi rzeczy, w które w sposób osobisty nie jest zaangażowana²⁰. Doświadczenie performansu zmieniło moje spojrzenie na aktorstwo. Przede wszystkim uwolniło mnie od skostnień formy teatralnej. Utwierdziło mnie w przekonaniu, że postawa prowokacyjna jest cenna, ale równie istotne jest wzajemne zaufanie twórców, szacunek i dialog – gwarant dobrej atmosfery, w której improwizacja, przekraczanie granic samego siebie i swoich słabości nie są straszne. Przywołałam słowa Tracey Emin, ponieważ żywię idealistyczne przekonanie, że istnieje jeszcze

szansa na to, by aktor poprzez swoją wrażliwość, nabyte na drodze edukacji akademickiej narzędzia i pracę komunikował się z widzem i przekazywał mu istotne treści. Aby był wolnym twórcą, a nie tylko rzemieślnikiem, ale do tego potrzebna jest świadomość i branie odpowiedzialności za wypowiadane słowa. W przeciwnym razie sztuka teatralna może stać się wydmuszką. Zarówno aktorstwo, jak bycie performerem są dziedzinami, które poprzez nieustanny kontakt z emocjami bywają wyczerpujące psychicznie. Jednak czym innym jest podniecenie, skupienie przed performansem, pełna identyfikacja z tematem i podjęcie drogi w nieznanie, a czym innym aktorska trema, pod którą może kryć się pytanie; „czy się spodoba?” Celem aktora jest wiarygodne zbudowanie roli i umiejętne odtwarzanie jej każdego wieczoru, natomiast cel performera wyznacza ciało. Jak napisał Jacek Wachowski, „ciało staje się narzędziem. Ustanawia pomost między doświadczeniami wewnętrznymi performera a oczekiwaniami świata zewnętrznego. Ciało wystawione na pokaz, obsadzone w roli, na którą działający z jakichś powodów się godzi, staje się głównym i koniecznym warunkiem performansu, umożliwiającym kreowanie relacji z publicznością, przestrzenią i sobą samym” (Wachowski, 2011, s. 235).

Z mojego dwunastoletniego doświadczenia pracy w teatrze repertuarowym i trzyletniego zaangażowania w sztukę performatywną wynika, że praca aktora i bycie performerem różnią się w znacznym stopniu. Udział w performansie wymaga ode mnie innego rodzaju zaangażowania i innej postawy twórczej niż ożywanie postaci. Tym, co mnie w tej chwili interesuje, jest dalsze eksplorowanie tych dwóch artystycznych płaszczyzn, które kryją jeszcze wiele tajemnic. Stworzenie przestrzeni, w której mogłyby one wchodzić ze sobą w dyskurs, a także próba skonstruowania hybrydy, łączącej obydwie perspektywy w realizacji sceniczej. Jako cel postawiłam sobie poszukiwanie obecności i autentyczności. ■

Tekst jest zmodyfikowanym fragmentem pracy magisterskiej obronionej w PWST w Krakowie, filia we Wrocławiu, w kwietniu 2017 roku; promotorem pracy był prof. Ireneusz Guszpit.

¹ Grosenick, 2005, s. 72: „Dla mnie, bycie artystą nie ogranicza się do robienia miłych rzeczy czy do ludzi poklepujących cię po plecach; to pewnego rodzaju komunikacja, przesłanie” (tłum. Dorota Androsz).

² W latach 1960-1980 amerykański psycholog opracował teorię emocji, w której zaproponował istnienie ośmiu podstawowych emocji, ewolucyjnie naturalnie rozwiniętych. Radość, ugodowość, strach, zaskoczenie, smutek, wstręt, gniew, oczekiwanie. Emocje te są wrodzone i bezpośrednio odnoszą się do zachowań adaptacyjnych, które mają na celu pomoc w przetrwaniu. Z nich wynikają wszystkie emocje.

³ *Offelia_3*, performans. Gdański Festiwal Szekspirowski, Teatr w Oknie, Gdańsk 2012.

⁴ *Ophelia_3* Redplexus Festival Préavis de Désordre Urbain, wrzesień 2013, Marsylia.

⁵ Krzysztof Topolski aka Arszyń, Joanna Duda, Monika Wińczyk, Magdalena Jędra, Teatr Amareya (Katarzyna Pastuszek, Agnieszka Kamińska, Aleksandra Śliwińska), Anna Kalwajtys, Dorota Androsz.

⁶ Z opisu idei performansu *Ophelia_3*.

⁷ Z opisu idei performansu *Ophelia_remix*.

⁸ Z programu do spektaklu.

⁹ Scenariusz teatralny, Jolanta Janiczak, Wiktor Rubin, tytuły epizodów: *Prolog, czyli już po wszystkim*, I Epizod: *Nikt nic nie mówił*, II Epizod: *Orgia*, III Epizod: *Halki i inne relikty*, IV Epizod: *Nie ma Medeji*, V Epizod: *Kto ją zastąpi?*, VI Epizod – bez tytułu.

¹⁰ Jolanta Janiczak, Wiktor Rubin, Scenariusz spektaklu *Orgia* na podstawie dramatu Piera Paola Pasoliniego.

¹¹ Tamże: *Epilog*; we wszystkich cytatach pisownia zgodna jest ze scenariuszem.

¹² Tamże: *Epizod I*.

¹³ Tamże.

¹⁴ Opracowane na podstawie wykresów w: James, 2003, s. 42.

¹⁵ Scenariusz spektaklu, Epizod III.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Scenariusz spektaklu, Epizod III: *Halki i inne relikty*.

¹⁸ Por.: https://pl.wikipedia.org/wiki/Gloomy_Sunday, [dostęp: 15 V 2018].

¹⁹ Kordian Lewandowski, *Metakrytyczny, krytykancko-krytyczny dokument. Dobry performer to brudny performer*, <https://www.youtube.com/watch?v=M4N2r6kXASA>, 03.07.2012 [dostęp: 15 V 2018].

²⁰ Tracey Emin in *Confidence*, 3.08.2013: https://www.youtube.com/watch?v=vSNXVjU_Tdo [dostęp: 15 V 2018].

Bibliografia:

Adamczyk, Zbigniew, *Marsylia, miasto strachu*, www.dziennikpolski24.pl, 21.10.2013, <http://www.dziennikpolski24.pl/artikul/3282042,marsylia-miasto-strachu,id,t.html> [dostęp: 15 V 2018].

Bal, Ewa, *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.

Chwin, Stefan, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Wydawnictwo Tytuł, Gdańsk 2010.

Dudek, Zenon Waldemar, *Jungowska psychologia marzeń sennych*, ENETEIA Wydawnictwo Psychologii i Kultury 2010.

Foucault, Michel, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995.

Grosenick, Uta, *Woman Artists in the 20th and 21st Century*, Taschen, 2005.

James, Beverly, *Leczenie dzieci po urazach psychicznych*, tłum.

E. wa Reutt-Majkowska, Państwowa Agencja Rozwiązywania Problemów Alkoholowych, Warszawa 2003.

Janik, Mariusz, *Kiedy tubylcy ustępują miejsca przyjeźdnym. Miasta bastiony islamskich emigrantów*, www.dziennik.pl, 4.10.2015, http://wiadomosci.dziennik.pl/swiat/zdjecia/galeria/501963,1,marsylia-berlin-bradford-s-dert-lje-bastiony-islam-i-imigrantow-w-europie.html?test_login=prod [dostęp: 15 V 2018].

Jeleń-Kubalewska, Ewa, *Cierpienie i śmierć jako współczesny performans medialny. Perspektywa performatyczna*, Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, Poznań 2014.

Jurkowski, Henryk, *Aktor w roli demiurga*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2006.,

Kopaliński, Władysław, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2012.

Le Bon, Gustav, *Psychologia tłumu*, przeł. B. Kaprocki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Le Monde, *Marsylia, nowe imperium dilerów*, tłum. M. Kozłowska, www.voxeurop.pl, 3.02.2012, <http://www.voxeurop.eu/pl/content/article/1476841-marsylia-nowe-imperium-dilerow> [dostęp: 15 V 2018].

Lehman, Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.

pam, *Francja: muzułmanie przejmują Marsylię – gangi imigrantów i prawo szariatu*, PCH24.pl, 30 XI 2014, <http://www.pch24.pl/francja--muzułmanie-przejmują-marsylię---gangi-imigrantow-i-prawo-szariatu,32448,i.html> [dostęp: 15 V 2018].

Pasolini, Pier Paolo, *Orgia, Chlew*, przeł. E. Bał, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003.

Pavis, Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002.

Pavis, Patrice, *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, przeł. P. Olkusz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

Schechner, Richard, *Performatyka: Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.

Słownik wiedzy o teatrze. Od tragedii antycznej do happeningu, pod red. D. Kosińskiego, A. Wypych-Gawrońskiej, A. Stafiej, A. Marszałek, M. Sugiera, J. Leśniewskiej, Wydawnictwo Szkolne PWN, wydanie III, Warszawa – Bielsko-Biała 2011.

Wachowski, Jacek, *Performans, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2011.

Żółkoś, Monika, *Publiczność obmacana*, „Didaskalia” 2010 nr 97/98.

Abstract:

Dorota Androsz. An Analysis of the Work of the Actor and Performer in Terms of Practice

Dorota Androsz's article attempts to show differences in the work of the actor and the performer based on two events, in which Androsz was an active participant: the performance *Ophelia_3* (Redplexus Festival Préavis de Désordre Urbain in Marseilles, 13.09.2013) and Wiktor Rubin's play *Orgy*, with dramaturg Jolanta Janiczak (Teatr Wybrzeże, 24.10.2010). Through a detailed description and analysis of her participation in these two projects, Androsz ultimately forwards the thesis that “the actor's aim is to construct a convincing role and to know how to recreate it every evening, while the performer's aim is outlined by the body.” She also writes on the very conscious and responsible involvement of the performer in these projects.

Key words: actress, performer, theater, role, body, collective work,



Z DOROTĄ ANDROSZ
rozmawia MONIKA KWAŚNIEWSKA

W TEATRZE SZUKAM SKRAJNOŚCI

Studiowałaś na PWST we Wrocławiu. Teraz pracujesz w Teatrze Wybrzeże jako aktorka, w niezależnych grupach i kolektywach jako performerka, tancerka i choreografka, byłaś asystentką Luka Percevala, sama reżyserujesz. Czy szkoła cię przygotowała na wyzwania, które potem spotkały cię w teatrze i poza nim?

Rzadko wracam do tych czasów. Szkoła uczy podstaw. Oczywiście, było dużo cennych zajęć, zdarzały się olśnienia. Ale nie przygotowała mnie na to, co teraz robię. Fascynowałam się teatrem trochę innym od tego, jakiego byłam uczona. Chciałam podążać własną drogą, szukać własnej ekspresji. Zawsze byłam trochę niepokorna. Na aktorstwo dostałam się dopiero za trzecim razem, wcześniej studiowałam – i tu ciekawostka – fizykę na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach i byłam w Studium Wokalno-Baletowym w Gliwicach, chodziłam również na zajęcia do Studia Aktorskiego „Art Play” Doroty Pomykały. Fakt, że dostałam się na wymarzone studia, nie wykluczał tego, że kielkowało już we mnie intensywnie myślenie krytyczne. Myślę, że w edukacji aktora tak samo ważne, jak przygotowywanie scen, jest samodzielne myślenie, podłoże filozoficzne, kulturowe,

psychologiczne. Wydaje mi się, że szkoła powinna walczyć o artystyczny status pracy aktorskiej, o to, by aktor nie był jedynie wykonawcą.

Co cię w takim razie ukształtowało jako aktorkę?

Od zawsze uprawiałam turystykę teatralną. Dużo jeździłam, by oglądać spektakle, głównie na festiwalach. W zeszłym roku na festiwalu Theater der Welt w Hamburgu zobaczyłam ponad dwadzieścia realizacji. Na studiach byłam w Awinionie – widziałam wtedy m.in. *Norę*. *Dom lalki* Thomasa Ostermeiera. Nie było nas stać na bilety, więc prosiliśmy aktorów, którzy akurat palili papierosy przed teatrem, żeby wpuszcili nas służbowym wejściem. Sam spektakl był dla mnie ważnym doświadczeniem; wspaniała scenografia, aktorstwo: nonszalanckie, nowoczesne. Często jeździłam do Berlina – do Volksbühne i do Schaubühne, gdzie Ostermeier współpracował z Sashą Waltz. To była ważna scena teatralna i taneczna. Jeździłam też do Hamburga, dobrze znam tamtejszą scenę. Dzięki tym podróżom mogę powiedzieć, że wychowały mnie teatr niemiecki i teatr tańca. Szukałam też nagrań w internecie. Praktycznie w każdym miejscu, w którym jestem, staram się iść do teatru. Z teatru polskiego fascynowały mnie przedstawienia i książki Krystiana Lupy – mimo że nigdy nie spotkałam się z nim osobiście w pracy, w dużej mierze to od niego nauczyłam się budowania roli. Poza tym jest wielu polskich twórców, reżyserów z którymi pracowałam

lub nie, których bardzo cenię i podziwiam, i pewnie mogłabym wymieniać nazwiska w nieskończoność.

Czy cię w inspirowało w teatrze niemieckim?

To była kwestia podchodzenia do roli. W polskim teatrze niezwykle ważna była psychologia. Kreacje niemieckich aktorów wydawały mi się bardziej szalone, niezwykle cielesne. Fascynuje mnie też to, że w tamtejszym teatrze widz ma analizować problem, a nie empatyzować z postaciami. Aktorzy w taki sposób prowadzą go przez wątki, żeby zrozumiał zawarte w nich sensy. To podejście jest mi szczególnie bliskie. Kiedy studiowałam, nie było to aż tak popularne. Polski teatr zaczął mocno czerpać z teatru niemieckiego i *performance art* dopiero, kiedy zaczęłam pracować.

Czy starałaś się od razu wypróbować to, co zaobserwowałaś za granicą?

Chyba wtedy tego tak mocno nie analizowałam, raczej chłonęłam. Nie zawsze mogłam wszystko sprawdzać. Taka możliwość pojawiła się dopiero potem – w czasie pracy w teatrze.

Jak łączyłaś fascynację teatrem niemieckim z fascynacją teatrem Lupy? Te dwie estetyki i techniki pracy wydają mi się skrajnie różne...

Szukałam różnorodności, skrajności. Myślę, że edukacja aktorska powinna przede wszystkim kształtować świadomość na temat różnych typów gry: od metody psychologicznej Konstantego Stanisławskiego, przez „śniące ciało” Lupy do teatru epickiego Bertolta Brechta, aż po performans i taniec. Świadomość, jak funkcjonują te systemy, pomaga skuteczniej komunikować się z reżyserem i dostosować narzędzia do zamierzonego celu. Lubię mieszać różne estetyki, bawić się nimi. To daje mi pewne poczucie wolności.

Czy zakładałaś, że po szkole chcesz pracować jako etatowa aktorka w teatrze?

Miałam szczęście. Bardzo szybko dostałam etat w Teatrze Polskim w Bydgoszczy. Adam Orzechowski, ówczesny dyrektor, przyjechał na mój egzamin – *Zabawy na podwórku* w reżyserii Pawła Miśkiewicza – i zaproponował mi angaż.

W Bydgoszczy bardzo dużo grałam, miałam około sześciu premier rocznie. Repertuar był zróżnicowany, więc mogę powiedzieć, że to był dla mnie bardzo dobry trening.

Odeszłaś z Bydgoszczy po roku dyrekcji Pawła Łysaka.

Pojawiła się możliwość przejścia do Teatru Wyrbrzeże – za Orzechowskim – to był większy teatr, duży zespół, nowe wyzwania.

To był chyba trudny początek dyrekcji: zaraz po odejściu Macieja Nowaka środowisko było raczej nieprzychylnie nowemu dyrektorowi. Czy brałaś to pod uwagę i jakoś odczułaś?

Przychodząc wtedy do teatru, nie zdawałam sobie sprawy, że część zespołu tak emocjonalnie reaguje na tę sytuację.

Zespół był podzielony, ale zauważalne były też różnice pokoleniowe. Praca nad jedną z pierwszych ról w tym miejscu – Katarzyną w *Poskromieniu złoŹnicy* w reżyserii Szymona Kaczmarka – była dla mnie trudna. Nie dość, że byliśmy podzieleni, to jeszcze reżyser podchodził do tekstu Szekspira w bardzo nieoczywisty sposób. Zależało mu na tym, żeby tresura, której Kasia jest poddawana, nie tępiła jej charakteru. W rezultacie patriarchalny schemat miała przyjmować jedynie jako fasadę. W końcowym monologu wyrażałam bunt przeciwko tej strukturze. Wszyscy mieli natomiast w pamięci realizację tego dramatu, w której główną rolę grała Dorota Kolak. Powstał swego rodzaju wzorzec, jak Kasia powinna być grana i trudno było przebić się z nową interpretacją. Spektakl był jednak dość długo grany i to zadziałało na jego korzyść.

Od wielu lat nie zmieniasz teatru. Dlaczego?

Myślę, że to teraz bardzo dobry, zgrany zespół pracowników – nie tylko aktorów, bo teatr to też montażyści, rekwizytorzy, panie sprzątające, portier, garderobiane, charakteryzatorki – oni spełniają bardzo ważne funkcje w teatrze. Ludzie szanują się nawzajem, lubią ze sobą pracować. Występuje pozytywna wymiana energii. Poza tym, kiedy przyszłam do Teatru Wyrbrzeże, okazało się, że mogę działać też poza teatrem.

Teatr jest bezpieczną bazą – również ze względów finansowych?

Tak, niewątpliwie.

Jesteś zadowolona ze swoich zarobków?

Wiem, ile muszę zagrać spektakli w miesiącu, żeby opłacić rachunki. Nie jest źle, ale porównanie moich dochodów z tym, ile zarabia się na serialach, nie wypada dobrze.

Czy gra w serialu wymagałoby od ciebie zbyt dużego kompromisu artystycznego?

Nigdy nie podejmowałam takiej decyzji. Nie musiałam. Poza tym powstaje dużo dobrych produkcji serialowych. Niektóre osoby mówią, że mogą sobie pozwolić na teatr artystyczny, bo grają w serialu. Ja ostatnio dużo pracowałam i niestety, nie miałam czasu, aby jeździć na castingi do Warszawy. Ale jeśli spojrzeć na to z innej strony, teatr instytucjonalny daje podstawę finansową, więc może wolnym artystą może być tylko freelancer?

Myślałam raczej o tym, że tobie etat umożliwia te inne działania. W niezależnym Teatrze Amareya, z którym współpracowałaś, chyba nie zarabiałaś zbyt dużo.

Zawsze dostawałyśmy wynagrodzenie, ale faktycznie – raczej symboliczne. Nie pieniądze były w tym wypadku istotne.

Czy masz poczucie, że jako aktorka możesz wpłynąć na pracę instytucji? Czy możesz coś zaproponować – na przykład reżysera/reżyserkę, którym/którą chciałabyś pracować?

Zaproponować mogę zawsze, ale, no cóż, nie jestem Modrzejewską... (śmiech) Decyzje podejmuje dyrektor.

Czy mogłabyś opowiedzieć, jak budujesz rolę?

Na początku reżyser przynosi tekst, wymieniamy pierwsze uwagi o poruszanych w nim tematach. U każdego wygląda to inaczej, niektórzy przynoszą gotowy projekt scenografii, inni opowiadają, jaki świat będziemy budować. Na początku staram się zrozumieć funkcję mojej postaci, jej główny problem. Drażąc ten temat, posiłkuję się literaturą. Inspiruję się filmami, fotografią, tańcem. Wszystko staram się przekładać na ciało. Potem zazwyczaj przychodzi moment, w którym jestem przesycona informacjami i bodźcami. Szukam wtedy własnej ekspresji w tak wyznaczonym i zbadanym polu, sprawdzam, jak moja postać może patrzeć, jak stać, co ją boli, uwiera, jak patrzy na ludzi. Do tego dochodzi, oczywiście, przyswojenie tekstu – częściowo na próbie, ale głównie w domu, bo lubię sobie go w zaciszu śpiewać, skandować, szeptać, rapować, bawić się nim – to uwalnia mnie od jednej interpretacji. Potem jest moment schizofreniczny – jestem między sobą a postacią. Wtedy pozwalam sobie na kierowanie się prostymi instynktami. Choć oczywiście, te etapy się ze sobą mieszają, nakładają na siebie. To jest jakiś wewnętrzny konstrukt, który ma powodować, że dane tematy stają się dla mnie klarowne.

Bardzo lubię też bardziej eksperymentalne projekty. Kiedy pracowałam z Marcinem Liberem i Marcinem Cecko nad spektaklem *Fahrenheit 451*, tekst powstawał na bieżąco. Rozmawialiśmy, wysyłałam Marcinowi Cecko luźne propozycje, on wyciągał z nich sens i zapisywał po swojemu, nadając tekstowi charakterystyczny dla siebie styl. Szukaliśmy języka do pokazania dwoistości mojej postaci, na którą składają się dwie osoby – Linda i Mildred. Jedna wywodzi się z książki, druga z filmu. Za pomocą różnych form i technik aktorskich miałam stworzyć hybrydę. Ważne było też powiązanie konstrukcji postaci i języka, jakim się posługuję, z antyutopijną rzeczywistością, w której funkcjonuję. Przed sceną samobójstwa mówię monolog, który ma bardzo pokrętną logikę. Fascynuje mnie obserwowanie publiczności, kiedy podąża za urywającą się myślą, prowadzącą w ślepe zaułki. W zakończeniu monologu cytuję Julię Kristevą: „Jeśli nie mogę już dłużej tłumaczyć ani metaforyzować, zamykam usta i umieram”. Następująca potem scena samobójstwa jest połączeniem aktorstwa i performansu. Bardzo zależało nam z reżyserem, by ta śmierć nie była oczywista. Zainspirowałam się książką *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* Stefana Chwina. Dla samobójcy ważne jest, jak zostanie odnaleziony i w jakim stanie będzie wtedy jego ciało: czy to ma być obraz estetyczny, czy makabryczny... Estetyczną „oprawą” sceny uczyniliśmy kostium wielkiego, pluszowego misia. Przyniosłam go na próbę w wielkim worku – to zainspirowało Marcina Libera do stworzenia wyrazistej sceny. Udało mi się tu przełożyć elementy działania performatywnego. W zależności od tego, jak długo trwa ta scena, zawinięta w foliowy worek, w kostiumie misia, coraz bardziej się podduszam. I naprawdę

czekam, aż koledzy przyjdą i mnie uwolnią. Od samego początku w tym zdarzeniu bierze udział publiczność – jest powoływana na świadka i uczestnika. To jeden z widzów na moją prośbę zapina mi zamek w misiowym kostiumie... Zawsze czekam, że może ktoś wbiegnie na scenę i pomoże mi się wydostać. Niestety, jeszcze nigdy się to nie zdarzyło. Jestem bardzo ciekawa, jak byśmy na to zareagowali.

To jest spektakl repertuarowy Teatru Wybrzeże, co chyba jednak działa blokująco. Jesteśmy w instytucjonalnym teatrze, oglądamy spektakl, a nie performans. Widownia nie ma wątpliwości, że nic ci się nie stanie.

Kiedy pokazywaliśmy ten spektakl w Krakowie, zaproponowałam, że wykonam tę scenę, jako samodzielny performans pod Sukiennicami. Niestety, zdarzenie nie doszło do skutku, ale nie tracę nadziei, że w końcu będę miała możliwość sprawdzenia reakcji przypadkowych przechodniów.

Czy grając w *Amatorkach* sięgałaś po lektury feministyczne?

Feministyczne?! Przecież kobiety są tam tak potraktowane, że wszystko się we mnie buntowało. Nie było we mnie wewnętrznej zgody na to, że one muszą być tak upodlone. Jak robiłam te wszystkie figury akrobatyczne i wygibasy przed



partnerami scenicznymi, oczywiście wspaniale wymyślone przez reżyserkę Ewelinę Marciniak i choreografkę Dominikę Knapik, czułam, że mam tego absolutnie dosyć. Ja, Dorota, dziesięć razy trzasnęłabym drzwiami i wyszła. Ileż można znosić ignorancji, odrzucenia i przemocy. Pamiętam, że moje ciało odczuwało te role bardzo intensywnie. Czasami podczas spektaklu pojawia się we mnie myśl, by wyjść. Cały czas pozostaję w temacie, ale widzę siebie jakby z góry, z perspektywy sztankietów. Oczywiście, zaraz „wracam”. To ciekawe doświadczenie.

Nie miałeś możliwości sprzeciwu?

W ramach prób – owszem. Starałam się, by ta postać nie była bezmyślna, jej bunt jest zawarty np. w geście zatrzymania przed wykonaniem kolejnego zadania... nie jestem w stanie wyprzeć się siebie, swojego sprzeciwu, i mam nadzieję, że on jest widoczny. Natomiast Brigitte dąży do zrealizowania wytyczonego celu.

Mówisz o bardzo autorskim podejściu do roli. Czy to dotyczy każdego spektaklu?

Moja pozycja zależy od tego, z kim pracuję. Nie chcę być narzędziem, nie chcę być używana. Oczywiście, taka jest też po części funkcja aktora, który, siłą rzeczy, nie jest w stanie ogarnąć całości, tak jak potrafi to chociażby reżyser czy dramaturg. Mimo to zawsze staram się znaleźć coś dla siebie i jeśli reżyser stwarza taką przestrzeń, przynoszę sporo pomysłów. Czasami konflikty są nieuniknione, ale to oznacza, że wszystkim nam zależy na efekcie końcowym. Teatr to praca zespołowa i powinna się opierać na wzajemnym szacunku i zaufaniu. Fajne jest przyzwolenie na popełnianie błędów. Uwielbiam wspólne poszukiwania. Szukam nawet w ramach tego, co już zrobiłam. Zawsze sobie coś małego przed spektaklem znajdę, żeby to wypróbować. Zmieniam ekspresję wypowiadania niektórych słów, prowokuję partnerów, robię coś trochę inaczej. Czasami to jest bardzo spontaniczne. To są małe rzeczy, nie zmieniają sensu sceny. Ale zdarzało mi się w trakcie prób trafiać na opór. Miałam wtedy poczucie, że zostałam zamknięta w małej, szklanej klatce, więc starałam się pukać w ściany, wydrapywać rysy na szkłe. Ale cały czas czułam, że nie mogę się przebić. Czasami taką sytuację podtrzymują inni aktorzy, którzy strzegą swoich granic, co jestem w stanie zrozumieć. Wtedy zdarzają się reakcje na zasadzie: „Androsz znów coś wymyśla!” (śmiech).

Co robisz, kiedy to słyszysz?

Chyba się do tego przyzwyczaiłam... A może mówię na wyrost? Może mam zły obraz sytuacji? Wolę mówić o idealistycznym modelu i o rozwiązywaniu problemów.

Z drugiej strony, interesuje mnie też temat mobbingu w teatrze. Zastanawiam się, czym on jest, do jakich celów bywa wykorzystywany.

Masz na myśli relacje między reżyserami/reżyserkami a aktorami/aktorkami czy raczej między dyрекcją a zespołem?

Interesują mnie wszystkie możliwe przejawy. Obserwowanie niektórych metod, jakie czasem stosuje się do osiągnięcia zamierzonego celu, może wzbudzać wątpliwości, czy nie są one nadużyciem. Przesuwanie granic staje się elementem procesu twórczego. Ale jak potem z tym funkcjonować w życiu codziennym? Gdzie postawić granicę, żeby nie dać się skrzywdzić?

Może się okazać, że nie każdy ma dobre przygotowanie emocjonalne do takich warunków pracy, co nie znaczy, że powinien zmienić profesję. Myślę, że każdy teatr powinien

mieć na etacie psychologa. W tej pracy mierzymy się z tyłoma skrajnymi emocjami – zarówno aktorzy, jak i reżyserzy – że taki nadzór psychologiczny by się przydał.

Czy reżyserzy często korzystają z maski „procesu twórczego”, by legitymizować przemoc?

Często nie, ale czasem się to zdarza. Staram się o tym rozmawiać. Zawód reżysera nierzadko ociera się o manipulację, zwłaszcza gdy wie się, co działa na scenie, a co nie. Nie zawsze jednak reżyser zdaje sobie sprawę z tego, co przeżywa aktor w trakcie prób, gdy jest otwarty i podatny na różne bodźce. Poza tym to oczywiste, że aktorzy również są świadomi i potrafią bez problemu wyprowadzić z równowagi reżysera.

Czy wszystkie spektakle są dla ciebie równie ważne?

Tak, w każdym spektaklu daję z siebie sto procent. Nawet jeśli materiał nie należy do moich wymarzonych, staram się w nim coś znaleźć dla siebie. A nawet może przemycić coś nieoczywistego, a mnie bliskiego.



Czy reżyserzy wiedzą o twoich inspiracjach, czy raczej je przemycasz.

Chętnie się dzielę, opowiadam, pokazuję – wtedy to ma sens. Zależy mi na dialogu. Choć, oczywiście, nie wszystko jestem w stanie opowiedzieć. Robię notatki w scenariuszu. Wszystko gromadzę.

Wracasz czasami do starych inspiracji?

Raczej nie, za każdym razem pracuję od nowa.

Byłaś w szkole wokalo-baletowej, mówiłaś, że oprócz teatru niemieckiego ważną inspiracją jest dla Ciebie taniec. Jaką rolę odgrywa on w twojej pracy?

Taniec zawsze mi towarzyszył. Uwielbiam go analizować. Widzę powtarzające się schematy oraz ich uzupełnienia. Byłam między innymi na warsztatach z Ann van den Broek, której choreografią *Cotelette* inspirowaliśmy się przy pracy nad *Amatorkami* Eweliny Marciniak. Broek uczyła nas fragmentów swojej choreografii. Na początku uczyliśmy się pozornie nic nieznaczących gestów. Nasze działania wydawały się bezcelowe, jednak ona bardzo nalegała na precyzyjne wykonanie każdego elementu. Dopiero kiedy pokazała nam mapę choreografii i ustawiła w konkretnych punktach, a następnie każdemu kazała zacząć od innego elementu, nagle choreografia nabrała sensu. Ożyła. Znalezienie się w takiej konstrukcji było wspaniałym doświadczeniem.

Jedna z moich ulubionych tancerek to Sylvie Guillem. Jest przepiękny dokument o niej – *Evidentia* – w którym mówi, że ruch jest życiem. To wszystko ruch, taniec, ciało, oddech, bycie, zapominanie, że jestem na scenie, reagowanie, aktywność, patrzenie, słuchanie, wycofanie. To rodzaj ducha, którego wrzucasz w przestrzeń bycia scenicznego, tu i teraz.

Bardzo inspirujący jest dla mnie też niezwykle precyzyjny trening Guillem: na przykład, stając na poincie – kładzie stopę od największego do najmniejszego paluszka na podłodze. Wiesz, że ona czuje każdą kosteczkę. Ma świadomość każdego mięśnia. Wyobrażam sobie, że taki trening, składający się z wielu elementów charakterystycznych dla pracy nad rolą, może wykonywać również aktor.

Co robisz, żeby utrzymać formę?

Mam swoje ulubione ćwiczenia, które staram się wykonywać w miarę regularnie, ale dostosowuję również trening do tego, co mi jest w danym momencie potrzebne. Jeśli wiem, że za dwa tygodnie mam grać *Przedwiośnie*, to wiem, którą partię ciała muszę rozgrzać, żeby uniknąć kontuzji. Ale generalnie zawsze się dużo ruszałam, biegałam, uprawiałam judo, karate, tenis, taniec towarzyski, pływanie, wspinaczkę...

Jak wygląda twoja praca z choreografami i choreografkami?

To zależy od umowy między nimi a reżyserem/reżyserką. *Amatorki*, przy których pracowała z nami Dominika Knapik, są z założenia oparte na ruchu. Tam musiała istnieć pełna komunikacja między reżyserką a choreografką, ruch musiał

wynikać z ich wspólnego pomysłu na cały spektakl. W przypadku *Przedwiośnia* Mikołaj Mikołajczyk pracował ze mną, wiedząc, że ma zrobić ze mną choreografię kozaka, która później zostanie wkomponowana w szerszy kontekst. Postać Karoliny Szarłatowiczówny, którą gram, jest potraktowana trochę inaczej niż w powieści. Walczy. Połączyliśmy scenę jej śmierci ze sceną, w której tańczy kozaka. To jest u nas taniec śmierci, szaleńczy pęd osoby porzuconej i zdradzonej. Karolina jest trochę jak koń zamknięty w stajni. Na ten efekt pracuje sposób poruszania się, stawiania nóg, relacja z innymi postaciami. Przez wiele dni zamykaliśmy się z Mikołajem, by pracować nad tą choreografią, dużo improwizowaliśmy. Szukaliśmy takiego rodzaju ekspresji, który wypływałby z napędu wewnętrznego. Potem ustaliliśmy szkielet, który ze spektaklu na spektakl statam się doskonalić. Jednocześnie wiem, że jeśli ten taniec nie będzie wypełniony emocją, świadomością miejsca, jakie zajmuje w spektaklu, będzie pusty.

Czy Natalia Korczakowska coś zmieniała w wypracowanej przez was choreografii?

Nie, niczego nie zmieniała. Od początku wiedzieliśmy jednak dokładnie, kiedy będzie ta scena i jaka ekspresja jest potrzebna.

Chyba często grasz rolę ofiar... Czy masz poczucie, że to twoje *emploi*?

Zwróciły mi na to uwagę znajome spoza teatru. Wiele moich postaci jest nieustannie umęczonych, one pozornie nie walczą o swoje. W takich przypadkach staram się wyakcentować to, co nieoczywiste, sprawić, by nawet jako ofiary były silne. Nie wpłynę jednak na tekst dramatu, a takie często są postaci kobiece w literaturze. Kiedy pracuję poza teatrem, chętnie podejmuję tematy kobiece, przyglądając się raczej ich potrzebom. Poza tym jednak gram w teatrze różne role.

Kiedy i dlaczego zaczęłaś interesować się performansem?

Zaczęłam się nad tym zastanawiać, grając w *Orgii* oraz *Tak powiedział Michael J.* Wiktora Rubina i Joli Janiczak. Tam dużo korzystaliśmy z performansu, też na poziomie teoretycznym: czytaliśmy i analizowaliśmy *Teatr postdramatyczny* Lehmana oraz *Estetykę performatywności* Fischer-Lichte. Pamiętam, że kiedy graliśmy *Orgię*, miałam wrażenie, że to przedstawienie mnie zmienia. Wiktor dość szybko „oddał” nam ten spektakl. Jego funkcja się spełniła w zaaranżowaniu zdarzenia. Ale zawsze był bardzo ciekawy i przejęty przebiegiem każdego spektaklu. Im dłużej i częściej graliśmy, tym bardziej, sama dla siebie przesuwalam granice, interesowało mnie, co jest dalej, na przykład rozbierałam widzów albo przesuwalam barierę dotyku. Byłam jednak zamknięta w ramach języka, a to już bardzo duże ograniczenie. Czulałam, że tak naprawdę nie dotykamy istoty performatywności. Performans w teatrze jest jednak czymś zupełnie innym niż poza nim. Zależało mi na wyjściu poza budynek teatralny, porzuceniu obowiązujących w jego ramach konwencji i wzięcie pełnej odpowiedzialności za to, co robię. W teatrze

odpowiedzialność się trochę rozdziela między wszystkich twórców. Teoretycznie, największą ponosi reżyser, ale wychodzę z założenia, że aktor powinien brać pełną odpowiedzialność za to, co robi. Performerki, z którymi pracowałam, same piszą projekty, same je realizują i same muszą napisać sprawozdanie. Spełniają funkcję urzędniczek, twórczyń, organizatorek. Ja również w ramach działań performatywnych, na przykład z Teatrem Amareya, miałam duże pole ekspresji i odpowiedzialności: byłam współautorką choreografii, miałam wpływ na temat, pisałam teksty. W ten sposób realizuję się jako artystka, ale również jako kobieta – mogę się zajmować tematami, które mnie interesują.

Jak zaczęła się twoja praca poza teatrem instytucjonalnym?

Wszystko zaczęło się od Anki Kalwajtys, performerki, która zwykle działała samodzielnie, ale chcąc zmienić swoje przyzwyczajenie, wpadła na pomysł zrobienia dziewięciodniowego zbiorowego działania performatywnego *FACE&FACE/FACE – IT*¹. Przysłała zaproszenie do teatru, szukała aktorów. Zainteresowałam się tym. To było dla mnie coś zupełnie nowego. Nowi ludzie, twórcy. Ta praca uzmysłowiła mi, na przykład, jak bardzo jestem przywiązana do słowa.

Przysłałaś zainteresowana zaproszeniem i co nastąpiło dalej?

Ania dość enigmatycznie opowiedziała mi o tym, czego poszukuje. Ciekawe było dla niej to, w jaki sposób osoby z różnych dziedzin, mające zupełnie inne kompetencje i umiejętności, inaczej unormowane działanie i sposób komunikacji, odnajdą się we wspólnej pracy. Najważniejszy był dla niej proces, nie efekt. Pracowałyśmy przez dziewięć dni. Nie ustalałyśmy tematu – miał się rodzić na bieżąco. Ponieważ zdarzenie miało miejsce w Instytucie Wyspa w niszczonej Stoczni Gdańskiej – ta przestrzeń była naszą główną inspiracją. Jednego dnia improwizowałyśmy w modelarni, która następnego dnia została zburzona. Zainspirowałyśmy się tym, że nazwa tego budynku jest rodzaju żeńskiego. Starałyśmy się zidentyfikować z tą przestrzenią. Ważny był dla nas motyw odrzucenia. Ten budynek nikomu już nie był potrzebny, nie mógł już dłużej istnieć w strukturze stoczni. To było pożegnanie. Wtedy też przyniosłam tekst Ofelii z *Hamletamaszyny* – tak go przepisałam, żeby stał się pełnoprawną wypowiedzią Stoczni. Stoczni rodzaju żeńskiego.

Jak długie były te wydarzenia?

Trwały około godziny. Tam było sporo elementów: muzyka, taniec, performans, wzajemne prowokacje, obserwowanie siebie nawzajem, naśladowanie.

Z wielu osób, które się przez te akcje przewinęły, zostały trzy: Ania Kalwajtys, tancerka Kasia Pastuszek i ja. Po wspólnych improwizacjach miałyśmy dobry start do dalszej pracy. Kasia była w czasie pracy nad *Nomadką* i postanowiła nas do niej włączyć. To był interdyscyplinarny projekt współtworzony przez artystki z Polski i Grenlandii. Punkt wyjścia

stanowiła biografia Louise Fontain, która jako dziecko w ramach duńskiego projektu rządowego została deportowana z Grenlandii do Danii. Do ojczyzny wróciła po wielu latach, nie pamiętając języka, nie czując więzi z rodziną. Nadrzędnym tematem były więc migracja, tułaczka, tytułowy „nomadyzm” – rozpatrywane z kobiecego punktu widzenia. W realizacji tego projektu pełniłam rolę performerki, tancerki oraz, wraz z Kasią Pastuszek, choreografki. *Nomadka* powstała w ramach, założonego przez Kasię z Agnieszką Kamińską oraz Aleksandrą Śliwińską w 2003 roku w Gdańsku, niezależnego Teatru Amareya. Jego działalność od początku koncentrowała się na ruchu, ciele, silnej fizycznej obecności oraz przekraczaniu granic między stylami i konwencjami. Wiele projektów zrealizowałyśmy właśnie we współpracy z tym teatrem.

Co razem zrealizowałyście?

Najpierw były *Ofelie*², potem *Nomadka*, kolejne wersje *Ofelii* czyli *Ofelia_3* czy *Ofelia_remix*, wyreżyserowany przeze mnie spektakl *fetish.wtf*, performans *Fragile* w Kaliningradzie, czytanie performatywne poezji Tadeusza Różewicza *Ocalony* w języku polskim i japońskim, przygotowane we współpracy z japońskimi tancerzami, performans na skrzyżowaniu Shibuya w Tokio oraz performans *33_33_33* w pracowni działań performatywnych w Kolonii Artystów – kolejnym „alternatywnym” ośrodku kulturalnym w Trójmieście, prowadzonym przez Sylwestra Gałuszkę i Katię Smole³. *Ofelie*, które mimo powtórzeń za każdym razem się zmieniały, łączyły nas przez trzy lata. Dlatego działałyśmy pod nazwą Ophelia Collective.

Jaki jest twój proces pracy w ramach projektów performatywnych?

Wiąże się z tematem i jest bardzo chwilowy. Nawet prezentując ten sam projekt kilka razy, mogę – w zależności od mojej obecnej sytuacji – przenieść akcent gdzie indziej. Jeśli stwierdzę, że coś mi nie pasuje, mogę to zmienić. Jako aktorka, kiedy dostaję tekst – staram się go zrozumieć i zinterpretować, a w zależności od spektaklu np. precyzyjnie odtworzyć rytmicznie. Teksty, które napisałam, brały się z mojego doświadczenia lub z przeżyć bliskich mi osób, połączone były z żywą emocją. Oczywiście, tekst literacki również staram się ożywić, sprawić by był mówiony tu i teraz, natomiast zdecydowanie odmienny mam wewnętrzny stosunek do tekstów, które sama napisałam. Lubię oddawać je innym – przyglądać im się z zewnątrz.

W performansach było dużo zaskoczenia, nie zakładałyśmy precyzyjnych ram czasowych. Mogłam jedynie mniej więcej przewidzieć, jak długo będzie trwała sekwencja drugiej osoby. Bywało, że zmagalam się z myślą, jak trwać w działaniu, jak być obecnym. To wymagało czujności i aktywności...

Na ile technika aktorska ci pomaga, a na ile jest ograniczająca?

Zastanawiałam się, czy moja wytrenowana dykcja nie psuje efektu autentyczności. Do którego momentu ja jestem tu i teraz, przeżywam to, co się wydarza, a kiedy zaczynam grać? Gdzie jest ta granica. Wiem, co zrobić, aby uzyskać określony efekt. Czy powinnam z tego zrezygnować i pójść drogą, której jeszcze nie znam? Na pewno te doświadczenia zmieniły mnie jako aktorkę. Nie widzę już możliwości powrotu do tradycyjnego aktorstwa.



Jak pracowaliście?

Zawsze na początku robiliśmy wspólny trening fizyczny, rozgrzewkę, potem wyznaczałyśmy zagadnienie, nad którym będziemy pracować, i rozmawiałyśmy na ten temat. Każda z nas mówiła, co w danym obszarze jest dla niej istotne, warte przekazania. Zawsze dochodziliśmy do jakiegoś porozumienia. I każda przez swoją pracę, swój zawód, próbowała się z pozostałymi. Oglądałyśmy się nawzajem. Bywało tak, że jeśli dana osoba chciała zobaczyć, jak jej pomysł działa – wchodziliśmy nawzajem w swoje role. Za każdym razem bardzo nam zależało, aby było niewygodnie, aby przypadkiem żadnej z nas nie było za dobrze w danej sytuacji. Bardzo istotna w tej pracy była prowokacja.

Jak rozwiązywałyście konflikty? Niektóre kolektywy rezygnują z rozwiązań, do których nie wszyscy są przekonani.

Nie przypominam sobie takiej sytuacji, abyśmy musiały z czegoś zrezygnować. Raczej rozmawiałyśmy, szukałyśmy rozwiązania. Każda z nas na swój sposób musiała się odnaleźć w danym performansie. Improwizowałyśmy na tyle, na ile byłyśmy na to gotowe. Choć bywało burzliwie, w końcu każda z nas poznała swoje możliwości oraz ograniczenia i uczyła się je akceptować. Uczyłyśmy się nie wymagać od nikogo więcej niż on jest w stanie w tym momencie dać. Tak samo było na przykład podczas prób z Mikołajem Mikołajczykiem, kiedy zaprosił mnie do pracy w Zakrzewie. Mikołaj zrealizował tam

spektakl w ramach programu Wielkopolska: Rewolucje, w którym wzięli udział członkowie Chóru Seniorów „Wrzos”. To był początek wieloletniej współpracy, w wyniku której chór przekształcił się w Grupę Spektaklową GS Zakrzewo. Pracowałam z nimi nad spektaklem *Dekalog czyli folwarczne imaginarium*. Oprócz zakrzewskiej grupy seniorów i mnie występowali w nim jeszcze tancerka i choreografka Anita Wach, tancerz, aktor i performer Piotr Wach (oboje są też pedagogami tańca), aktorki Grażyna Misiorowska i Aleksandra Bednarz, oraz Mikołaj. Spektakl miał skłaniać do namysłu nad kondycją człowieka atakowanego natłokiem informacji i symboli w przestrzeni publicznej; w tym kontekście miał pytać o takie fundamentalne kwestie jak miłość, śmierć, sens życia, wiara. Praca nad nim była bardzo swobodna, kolektywna. Osobą decyzyjną był Mikołaj, ale każdy z nas miał swój wkład. Seniorzy mogli decydować, co jest dla nich istotne w ramach tak zarysowanej tematyki, o czym chcieliby powiedzieć. Mnie Mikołaj poprosił, abym napisała monolog o miłości. Zrobiłam to, odwołując się do reakcji chemicznych, które zachodzą w ciele zakochanej osoby. Potem go melorecytowałam do akompaniamentu Maćka Zakrzewskiego. Istotniejsza była jednak nasza współpraca z seniorami – to dla nich robiliśmy ten spektakl i dlatego oddawałam im pole, sama usuwając się trochę w cień. To było cudowne, kiedy wnuczkiwie osób, z którymi pracowaliśmy, przychodzili nam podziękować za to, że ich babcia się uśmiecha, ma po co wstawać rano i pokonywać różne dolegliwości, rozwija się. Byliśmy z tym spektaklem w Poznaniu, w Warszawie. Taka praca ma sens w znaczeniu ludzkim, spełnia funkcję społeczną – jest wielopokoleniowym spotkaniem.

Skoro pracowaliście kolektywnie, dlaczego czasami rozpisywaliście funkcje – jak w przypadku *Nomadki* czy *fetish.wtf*? Jak rozumiesz pracę kolektywną?

Jeśli chodzi o współpracę z Teatrem Amareya, to nasza praca kolektywna polegała na tym, że każdy w ramach projektu wykonywał działanie, miał konkretną funkcję, z którą się identyfikował i na którą chciał mieć wpływ; byliśmy bardzo otwarci na dyskusję. *Nomadka* miała bardziej otwartą strukturę pracy ze względu na większą liczbę osób współtworzących, niż wyreżyserowany przeze mnie spektakl, performatywny teatr tańca *fetish.wtf*. Ale mam wrażenie, że w zależności od projektu i pojawiających się nowych osób, za każdym razem zasady były modyfikowane.

Jak zmiana ram zmienia relację z publicznością? Mówiłaś o rozczarowaniu brakiem reakcji widzów w spektaklu *Fahrenheit 451*. W pracy magisterskiej pisałaś o sytuacji w Marsylii podczas prezentacji performansu *Ofelia* na placu targowym. Katarzyna Pastuszek ciągnęła cię wtedy zamkniętą w worku na zwłoki. Przypadkowi uczestnicy zdarzenia, którzy nie rozumieli, co się dzieje, dotykali worka, macali go i brutalnie popychali, chcąc sprawdzić, czy faktycznie są w nim zwłoki. W teatrze nikt nie zadaje sobie takich pytań.

Tak, sprawdzali, ale nawet wtedy nikt nie odważył się otworzyć worka. Może dlatego, że to jest jednak silny znak. Może nie wszyscy, ale wiele osób miało z nim kontakt, patrzyło na zwłoki.

Charakter wydarzenia i reakcje widzów zależą od miejsca i kontekstu. W ramach działalności performerskiej zawsze zależało nam na tym, żeby nie pozostawać w tych samych ramach. Na przykład performans *Ofelie* wykonywałyśmy w trzech różnych przestrzeniach, wzdłuż głównej ulicy Marsylii, na targu Marche des Capucins i w budynku teatralnym Bernardines Theater, i za każdym razem było to diametralnie inne doświadczenie. W przestrzeni teatralnej performans *Ofelie* stał się właściwie spektaklem, doświadczeniem estetycznym. By temu przeciwdziałać, starałam się uruchamiać publiczność, nawiązać z nią kontakt, współpracę, zmieniałam jej strukturę przesadzając poszczególne osoby. Anka Kalwajtys wybiegła z budynku teatru. A ponieważ miała ze sobą nóż – natychmiast przyjechała policja i ją spacyfikowała.

I co? Spisali ją czy kazali wrócić do teatru?

Nie było mnie przy tej sytuacji, z tego, co wiem, organizatorki załagodziły sprawę. W Japonii byliśmy z Teatrem Amareya i pokazywałyśmy *Nomadkę*. W czasie tego wyjazdu wykonywałyśmy też inny performans, w ramach którego przechodziłyśmy przez potężne skrzyżowanie Shibuya: najpierw po pasach, razem z przechodniami, a potem, kiedy zaczął się ruch samochodów, zostałyśmy na jego środku. Samochody



jeżdżyły dość szybko, my stanęłyśmy w takich miejscach, żeby można nas było ominąć. Wtedy też interweniowała policja. Istotą działań performatywnych jest dla mnie, rzadko obecny w teatrze, element niebezpieczeństwa i nieprzewidywalności. Podoba mi się to, co niewiadome: masz jakiś zarys, punkty, do których musisz dojść, ale w ramach tego układu mogą się wydarzyć dziwne, ciekawe rzeczy.

Ciekawym doświadczeniem dotyczącym reakcji na działania w przestrzeni publicznej była akcja *Plażowicze* Pawła Althamera i Grupy Nowolipie w lecie 2016 roku, do której trafiłam dzięki zaproszeniu wysłanemu do Teatru Wybrzeże z informacją, że Paweł Athamer szuka współpracowników. Pracowaliśmy z osobami chorymi na stwardnienie rozsiane. Najpierw ciągnęliśmy ich w wózkach inwalidzkich po plażę. Potem wraz z opiekunami i wolontariuszami rozkładaliśmy pomalowane przez nas w ramach warsztatów w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie parawany i korzystając z amfibii, pomagaliśmy osobom chorym w morskiej kąpeli. To była fizyczna robota – mająca głównie funkcję społeczną. Chodziło o zaznaczenie obecności niepełnosprawnych w przestrzeni wypoczynku osób zdrowych, kompletnie niedostosowanej do ich potrzeb. Pozwoliłam sobie wtedy na pewien gest. Wyszłam z przestrzeni wydzielonej parawanami, rozłożyłam worek na zwłoki i położyłam się na nim jak na ręczniku, ubrana w strój kąpielowy. Wybrałam miejsce sąsiadujące z obściskującą się parą zakochanych. Ich reakcja nie była spektakularna, ale widać było konsternację, zdziwienie i lekkie oburzenie... Specjalnie wyszłam poza teren otoczony przez parawany, bo nie chciałam być opresyjna w stosunku do osób chorych. Pomyślałam jednak, że skoro już uczestniczę w tej akcji, to jako aktorka/performerka mam prawo do własnego mikrodziałania. Taka forma obecności była dla mnie ważna, nawet jeśli to wydarzyło się głównie w sferze mojej psychiki i zdążyło wywołać reakcję tylko dwóch osób.

Dlaczego Ophelia's Collective przestał istnieć?

Każdy zaczął pracować intensywnie w swojej dziedzinie. To nie znaczy, że się kiedyś ponownie nie spotkamy.

Czy myślałaś o tym, żeby – wzorem niemieckich kolektywów – utworzyć stałą grupę?

Pracuję w Teatrze Wybrzeże – tam każdy ma swoją funkcję. Poza tymi ramami chcę mieć swobodę i różnorodność. Jeśli przyzwyczajasz się do wykonywania określonych zadań w ramach danej grupy, rozdzielenie zadań następuje bardzo szybko. Chcę rozbijać te przyzwyczajenia i warunkowane przez nie poczucie bezpieczeństwa. Chcę być aktywna.

Ostatnio sama reżyserujesz... Dotychczas – poza ramami teatru instytucjonalnego. Skąd decyzja, by pójść w tę stronę? Do czego potrzebny ci tradycyjny model teatru – wraz z jego specjalizacją i hierarchią?

Zdawałam na reżyserię, nie dostałam się. Ten pomysł kielkuje we mnie od dawna. Bardzo jestem ciekawa tej drogi, ale przecież nie ograniczam się tylko do niej, nie rezygnuję z innych form twórczości. Fakt, że bywam reżyserką, wpływa na moje aktorstwo. Wcześniej niektórych komunikatów nie rozumiałam. Chciałam też zobaczyć, jak praca aktora wygląda z zewnątrz, jak można z tej perspektywy poprzehodzić w niej akcenty. Nie chcę jednak zapominać, że jestem przede wszystkim aktorką. To będzie determinować rolę, jaką przypisuję w moich pracach aktorom. Ogólnie rzecz ujmując, interesuje

mnie kwestia obecności i komunikacji. A jeśli chodzi o tematykę, to np. dużo czasu poświęcałam zrealizowanemu ze środków niezależnych projektowi, dotyczącemu żałoby rodziców po śmierci dzieci, w ramach którego powstały dwa czytania performatywne: *Krzyk Ciszy* Rity Jankowskiej w ramach Sopot non Fiction oraz *Nad czarnym jeziorem* Dei Loher, połączone ze spotkaniem publiczności z psychologiem w Teatrze BOTO, oraz spektakl *Nad czarnym jeziorem* z aktorami Teatru Wybrzeże w offowej przestrzeni WL4⁴.

Pracujesz z profesjonalnymi aktorami?

Nie zawsze. Do współpracy przy jednym z projektów w ramach Sopot Non Fiction *Lep na muchy, czyli węgierska historia trucielek* z Nagyréva zaprosiłam performerkę, tancerkę i aktorów, by stworzyć przestrzeń spotkania i wymiany. Tekst pisał Maciek Wiktor. Na zamknięcie WL4⁵ reżyserowałam czytanie performatywne *Cztery widzenia Charlesa* Rity Jankowskiej, zawierający trzy duże monologi – mówiłam jeden z nich, więc musiałam się wyreżyserować sama. Poza tym występowała tam dwójka aktorów i chór złożony z amatorów – rzeźbiarzy, scenografa, artystek. To było wymagające wyzwanie. Musiałam, przede wszystkim, bardzo klarownie opowiedzieć o funkcji tego chóru. Był on istotny, bo porozumiewał się z monologującymi postaciami, prowokował je. Musiałam precyzyjnie ustalić i wielokrotnie powtarzać, o co mi chodzi.

W tej sferze jestem jednak jeszcze na początku drogi. Reżyserzy kończą szkołę i mniej więcej wiedzą, z czym się ich praca wiąże. Ja zdobywam wiedzę inaczej – na przykład przez asystenturę u Łuka Percevala, analizowanie jego pracy. Uczestniczyłam w całym procesie powstawania trzeciej części *Trilogie meiner Familie – Hunger* w Thalia Theater w Hamburgu, byłam na próbach, podczas rozmów z aktorami. Obserwowałam, jak Perceval konstruuje sceny, wydobywa sensy, buduje konflikty, jak tworzy kolektyw, na przykład poprzez wspólne praktykowanie jogi, której jest znakomitym nauczycielem. Takie ćwiczenia uczą skupienia, medytacji, wyczerzenia na zmysły. To są rzeczy których się uczę. W Niemczech nauka poprzez asystenturę jest znacznie popularniejsza niż u nas. Tak samo przecież było z Percewalem – jego pierwszym zawodem jest aktorstwo. Mówi, że impuls do zmiany profesji wyniósł z buntu przeciwko reżyserom.

Stałaś kiedyś przed sytuacją, w której musiałaś wybrać: albo teatr instytucjonalny, albo projekty poza nim?

Tak. Termin pokazów *Przedwiośnia* splótł się z wyjazdem na Grenlandię z *Nomadką*. Wybrałam *Przedwiośnie* – ale to było bardzo trudne. Dziewczyny zrobiły zastępstwo, pojechały. Wiem, że nadal z powodzeniem grają ten spektakl, co mnie bardzo cieszy.

Czyli, ta decyzja pociągnęła za sobą konsekwencje?

Tak. Żeby działać poza teatrem, muszę poświęcać temu niemal każdą wolną chwilę. Cały czas funkcjonuję między

jedną a drugą sferą. Napisanie pracy dyplomowej pozwoliło mi na przeanalizowanie mojej działalności jako aktorki i performerki. Wiem, że każda praca wymaga ode mnie innej aktywności, uczę się przechodzić między nimi w miarę płynnie, działania te jednak uzupełniają się i są świadomym wyborem. Poszukiwaniem własnego miejsca. ■



¹ Dokładny opis projektu znajduje się w tekście: Dorota Androsz, *Analiza pracy aktora i performerki z punktu widzenia praktyki*, w tym numerze „Didaskaliów” na s. 36.

² Dokładny opis projektu znajduje się w tekście: Dorota Androsz, dz. cyt., s. 37-41.

³ Por.: <http://www.kolonia-artystow.pl/article/kolonia/319> [dostęp: 17 V 2018].

⁴ Projekt sfinansowany z następujących środków: Stypendium Kulturalne Miasta Gdańska, Stypendium Marszałka Województwa Pomorskiego; przy wsparciu Konsulatu Generalnego Republiki Federalnej Niemiec w Gdańsku, Teatru BOTO w Sopocie i Teatru Wybrzeże w Gdańsku.

⁵ WL4 to przestrzeń artystyczna w Gdańsku powołana z inicjatywy artystów. Powstały tam autorskie pracownie, miejsca prób dla muzyków i grup teatralnych oraz GALERIA WL4, gdzie oprócz wystaw odbywały się koncerty i spektakle. W 2017 roku, po dwóch latach działalności, po zmianie właściciela, artyści musieli opuścić budynek.

DOROTA SAJEWSKA

NEKROPERFORMANS. TEORIA JAKO RESZTKA

To właśnie sztuka współczesna, która przejawia szczególną skłonność do strategii powtórzeniowych i dokumentarnych, przyzwyczaiła nas do obcowania z dziełami hybrydycznymi. Takie zjawiska artystyczne, które wykorzystują rozmaite media do ukazania działań inscenizowanych i sytuacji o charakterze wyrażnie performatywnym, odznaczają się także transdyscyplinarnością i intergatunkowością. W ich przypadku trudno jest wyznaczyć ścisłą granicę między praktykami artystycznymi a teoriami estetycznymi. Dlatego też można uznać je za formy badania związków istniejących między sztukami, między dyskursami historii i teorii (sztuki i kultury), a także jako próby przekroczenia różnic między praktyką i teorią. Ponieważ tego rodzaju fenomeny skupiają się na procesach transmisji i mediacji samego działania artystycznego, dochodzi w nich do przeniesienia punktu ciężkości (a tym samym uwagi widza) z artefaktu na sytuacyjne doświadczenie dzieła w jego wymiarze czasowo-przestrzennym. Każda praktyka artystyczna – nie tylko ta o rzekomo efemerycznym charakterze jak teatr, taniec czy performans – może być zatem traktowana jako zdarzenie performatywne.

Akcentowanie procesu interakcji i wielokrotnego zapośredniczenia, jakie charakteryzuje nie tylko sztuki wykonawcze, ale także sztukę wideo i instalacji, powoduje przekształcenie odbioru w doświadczenie zmysłowe, w rezultacie czego analiza dzieła zamienia się w rekonstrukcję kompleksowego, fragmentarycznego procesu poznawczego. W ten sposób percepcja praktyki artystycznej i refleksja krytyczna wydarzają się poza zasadą reprezentacji, wchodzą ze sobą w interakcję i same stają się rodzajem performansu, w którym to, co zmysłowe i cielesne, nie da się oddzielić od tego, co dyskursywne i medialnie zapośredniczone. Tak pojęta współczesna sztuka performatywna (a zatem nie tylko wykonawcza, ale też zawierająca, a raczej przechowująca w mediach wizualnych sytuacje, akcje i działania) może wpływać na kształt dyskursu teoretycznego (o sztuce), może modyfikować jego strukturę, a także tworzyć nowe kategorie estetyczne. I dlatego właśnie każdy dyskurs – czy to w formie praktyki artystycznej, czy też teorii estetycznej – okazuje się zdolny do przekraczania własnych granic.

Charakteryzujące sztukę współczesną formy mieszane, które wychodzą poza jasno zdefiniowane granice gatunków i dziedzin sztuki (takich jak film, wideo, taniec, teatr, performans) i które często intensywnie problematyzują procesy autorachiwizacji oraz medialne współzależności wewnątrz dzieła, prowadzą także do (dalszej) decentralizacji już istniejących teorii performansu. Przede wszystkim praktyki

artystyczne oparte na powtórzeniu, takie jak *reenactments*, *reperformanse*, *remontaże*, *reinscenizacje*, *remiksy*, *performatywne rekonstrukcje* czy *medialno-procesualne instalacje*, dają się zinterpretować jako rodzaj refleksji krytycznej na temat tych koncepcji performatywności, które koncentrują się na możliwościach zapisu, przechowywania i transmitowania wydarzenia (a zatem i performansu). Tego rodzaju praktyki można uznać za procesy epistemiczne, ponieważ zawierają one w sobie nie tylko metody własnej interpretacji, ale również dlatego, że w sposób nieredukowalny powiązane są z historią i teorią (sztuki): to, co partykularne, wskazuje na to, co paradygmatyczne, natomiast koncepcje teoretyczne znajdują zastosowanie w konkretnej materii. W ten oto sposób sztuka współczesna sama – w działaniu, w praktyce i w języku sztuki – formułuje szereg fundamentalnych pytań, które nie tylko znajdowały się w centrum zainteresowania *performance art* i teatru awangardowego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ale również tworzą zręb dzisiejszych debat teoretycznych wokół performansu i dokumentacji¹.

Teorie performatywności, stanowiące obecnie wszechstronne i zdecentralizowane pole badań, które obejmuje zarówno estetykę, jak i całe spektrum refleksji kulturoznawczej i filozoficznej (od aktów językowych przez działania rytualne i teatralne, materialne ucieleśnienie norm płciowych, seksualnych i rasowych po neurobiologiczne koncepcje percepcji i analizę paradygmatów naukowych), nie są w stanie w pełni podporządkować sobie praktyki artystycznej. Różnorodne teorie stanowią dla sztuki niejednokrotnie punkt odniesienia, nie stanowią jednak modeli, za pomocą których dałaby się objaśnić w pełni sztuka performatywna, gdyż sama nieustannie wytwarza ona nowe znaczenia tego, co performatywne. W efekcie teorie funkcjonują w praktyce artystycznej jako resztki. Stanowią obumarły fragment procesu poznawczego – performatywne *nekros*, które ożywiane jest w sztuce i przez sztukę, i które może działać jako autonomiczny, niezależny od „źródła” i „pierwotnego” kontekstu teoretycznego, byt.

Performans i dokumentacja

„Ontologia sztuki performansu” przekonuje, że performans stanowi swoistą efemerydę, jednorazowe i niepowtarzalne wydarzenie o charakterze prezentystycznym, które wymyka się wszelkim formom zapisu, konserwacji i przechowywania, a konstituuje się dopiero poprzez swoją ulotność – i to dokładnie w momencie nieobecności.

Performans żyje tylko w teraźniejszości. Nie może być zachowany, nagrany, udokumentowany czy w inny sposób

uczestniczyć w cyrkulacji reprezentacji: wkraczając w nią staje się bowiem czymś innym niż performans. [...] Istota performansu, podobnie jak proponowana tutaj ontologia podmiotowości, realizuje się poprzez znikanie” (Phelan, 2013, s. 267)

– tak Peggy Phelan precyzuje zakorzenioną w działaniach artystek i artystów lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych koncepcję przemijalności i niereprodukowalności tej artykulacji sztuki żywej. Za przywołaną tu ideą kryje się jednocześnie postulat przeciwstawienia się kulturze mediów identyfikowanej z cyrkulacją kapitału, który podporządkowuje ekonomii produkcji i reprodukcji zarówno performans, jak i wykonujący go podmiot. Ponieważ z tej perspektywy każda forma medialnego zapośredniczenia działającego ciała (tekst, obraz, wideo) postrzegana jest jako zaprzeczenie performansu, wraz z wykonaniem działania „przemija” także ciało jako nośnik znaczenia i energii oraz jako medium doświadczenia zmysłowego. Totalne znikanie w teraźniejszości – bez widocznych śladów i materialnych pozostałości – czyni zatem, zdaniem Phelan, z performansu performans.

W ujęciu „antropologii performansu”² natomiast performans pojawia się zawsze w powtórzeniu, właściwie jest powtórzeniem, ponieważ wszelka forma ludzkiego działania charakteryzuje się „zachowaniem odtworzonym” (*restored behaviour*; Schechner, 2005, s. 120). Performans, przekonuje Richard Schechner, nigdy nie oznacza wydarzania się po raz pierwszy: „Znaczy: po raz drugi aż do *n-tego* razu. Performans³ to *zachowanie powtórzone*”. „Zachowanie odtworzone” nie jest samo w sobie procesem performatywnym, lecz zachowanym w ciele materiałem, mięsną pozostałością procesu minionego, a zarazem środkiem do wyłonienia nowego działania – performansu. Należy je zatem rozumieć jako „zachowanie żywe”, które, na wzór postępowania reżysera z „odcinkami taśmy filmowej”, może zostać „ponownie uporządkowane i zorganizowane” (Schechner, 2005, s. 120). Z perspektywy antropologicznej, performans stanowi czynność autorefleksyjną, która wydarza się w powtórzeniu i ponownym doświadczeniu istniejących już wzorców kulturowych, norm językowych i znaczeń społecznych. Ponieważ performans wydarza się w ciele i przez ciało, nie musi odwoływać się do żadnej zewnętrznej dokumentacji, która mogłaby w tym procesie stanowić ciało obce. Tym samym wymyka się zasadzie reprezentacji.

Ten aspekt wysokiej autorefleksyjności i swoistej samowystarczalności działania cielesnego szczególnie silnie akcentuje antropologia widowisk, dziedzina łącząca amerykańskie studia performatywne z polską kulturologią. Antropologia widowisk jako rodzima wersja *anthropology of performance* zajmuje się całym spektrum czynności człowieka (od życia codziennego przez praktyki społeczne aż po rytuały) w szerokim kontekście kulturowym i porównawczym, by ukazać życie ludzkie w całej jego dynamice – jako akcję nigdy w istocie niedokonaną, przejawiającą się natomiast w repetytywnym rytmie widowisk kulturowych.

Antropologia widowisk – jak przekonuje Leszek Kolankiewicz – widzi w kulturze przede wszystkim pamięć społeczną zmagazynowaną w strukturach dramatycznych (podkr. D.S.) oraz dynamiczne regularności wyuczonego i odtwarzanego zachowania. Kulturę jako całość ogląda się [...] – poprzez widowiska wraz ich dramatyczną akcją. W nich bowiem – i dopiero w nich – objawia się cały człowiek, ten bohater refleksji antropologicznej” (Kolankiewicz, 2005, s. 24).

Choć oba stanowiska – estetyczne i antropologiczne – wydają się rozbieżne w rozpoznaniach co do istoty performansu, to jednak da się w nich dostrzec wspólne przekonanie o możliwości i konieczności przeciwstawienia prezentystycznego i cielesnego działania człowieka kulturze zmediatyzowanej, stanowiącej zagrożenie dla autonomii (społecznej, politycznej, egzystencjalnej) jednostek i/lub grup ludzkich. Zarówno ontologia „tu i teraz”, jak i antropologiczna teoria performansu definiują się przez radykalne oddzielenie doświadczenia na żywo od wydarzenia zapośredniczonego, pamięci ludzkiej od dokumentacji medialnej, cielesnej współobecności (*leibliche Ko-Präsenz*)⁴ od pasywnej egzystencji pozostałości. Performans traktowany jest jako działanie cielesne – bez względu na to, czy postrzegane jest jako efemeryczne czy powtarzalne – które jednak zdecydowanie odróżnia się w swej materialności od materii resztek.

W nowszych opracowaniach krytycznych dochodzi do zaakcentowania wzajemnego związku między bezpośrednim a zapośredniczonym doświadczeniem w performansie. Philip Auslander przekonuje nawet, że dopiero dokumentacja tworzy dowód na istnienie performansu (Auslander, 2014, s. 36-47), dzięki czemu mediatyzacja okazuje się skutecznym środkiem przeciwdziałania bezśladowości tej formy sztuki żywej. Dla Diany Taylor z kolei performans stanowi żywy akt transferu (*vital act of transfer*) struktur społecznych, kulturowych form pamięci i polityk tożsamościowych, co znajduje wyraz w kompleksowej relacji zwrotnej między archiwum (zapisanymi i przechowanymi w tekstach i innych dokumentach medialnych znaczeniami) a repertuarem (efemerycznymi praktykami społecznymi, widowiskami kulturowymi, gestami politycznymi i rytuałami; Taylor, 2003). W żadnej z tych pozycji nie traktuje się jednak medialnych form przechowywania jako żywej tkanki, która stanowiłaby niezależny od dokumentowanego działania byt o własnym potencjale transformacyjnym. Za sprawą teorii performansu tworzy się raczej kulturowy mit o działającym ciele człowieka (nawet jeśli podlega ono kulturowym represjom i społecznym ograniczeniom), które przeciwstawione zostaje martwym obiektom, resztkom organicznym i niezdefiniowanym abiektem. To rozdzielenie – nieuwzględniające kulturowej siły oddziaływania performatywnego nekros – można potraktować jako manifestację właściwych zachodniej kulturze i filozofii dualizmów, takich jak podmiot – przedmiot, ludzkie – nieludzkie, żywe – martwe.

Performatywne nekros jako resztki

W niniejszym tekście postuluję takie pojęcie performansu, które odzwierciedlałoby funkcjonalny związek między homogenizacją i różnicowaniem tej kategorii oraz określałoby kompleksową i dynamiczną relację między paradygmatami kulturoznawczymi, teoriami estetycznymi a praktykami artystycznymi. W tym celu proponuję koncepcję nekroperformansu, która problematyzuje stosunek materii ożywionej do nieożywionej (i na odwrót) w kontekście praktyki i teorii performatywnej oraz w odniesieniu do współczesnych teorii archiwów. Na określenie ciał granicznych, lokujących się poza dychotomią podmiotu i przedmiotu, żywego i martwego, a także doświadczenia i zapośredniczenia, działania i dokumentacji, wybieram pojęcie „nekros”. Za sprawą Ewy Domańskiej zyskało ono znaczenie w obszarze *dead body studies* jako kategoria obejmująca zróżnicowane wymiary semantyczne i interpretacyjne dla relacji między życiem i śmiercią oraz technologicznie reprodukowalnej materii (por. Domańska, Warszawa 2017). W swojej monografii autorka wypracowuje koncepcję nekro-witalizmu, a także proponuje – inspirowaną antropologią, archeologią, nowym materializmem, teoriami postkolonialnymi i historią ekologiczną – systematyczną dyskusję z problematyką martwego ciała w kontekście zwrotu postantropocentrycznego. Istotność i adekwatność pojęcia nekros dla badań nad sztuką procesualną i teoriami performansu pozostają jednak wciąż poza centrum zainteresowania studiów performatywnych, choć kwestia znikania, jak również sprawczości materii oraz idea jej potencjału transformacyjnego, a zatem swoista ontologia ciała, ściśle łączy oba obszary badawcze. Moim celem jest zatem zaproponowanie projektu teoretycznego, problematyzującego wzajemny związek między nekros a performansem, projektu, który wyrasta z analizy współczesnej sztuki performatywnej³.

Etymologia przedrostka nekro- przynosi w tej kwestii interesujące rozpoznania, w szczególności w kontekście krytycznej refleksji samej sztuki nad procesami archiwizacyjnymi praktyk performatywnych. Greckie słowo (*nekrós*) obejmuje następujące znaczenia: umarły, trup, martwe ciało, zwłoki, padlina, ścierwo, nieożywione. W języku praindoeuropejskim słowo to zawiera rdzeń **nek-*, który można tłumaczyć jako: umrzeć, zginąć, zakończyć żywot, zostać zniszczonym, ale i zniszczyć, obumrzeć, odpaść, zniknąć. Jako autonomiczna jednostka językowa nekros określa zatem materię nieożywioną, jednak w złożeniach powiązane zostaje ze sprawczością i/lub procesualnością. Nekromancja jako przywoływanie duchów zmarłych, nekrolatria jako kultywowanie zmarłych, nekroptoza jako stopniowe obumieranie tkanek i komórek to tylko kilka frapujących przykładów, które wskazują na potencjał performatywny. Widziane z tej perspektywy, nekros nie tylko opisuje pasywne pozostałości minionego zdarzenia, lecz również daje się interpretować jako aktywne medium prowadzące do wyłonienia (się) nowego procesu performatywnego. Nekros jako martwe ciało o immanentnym potencjale ożywiania materii pozostałości sytuuje się zatem

poza kulturową opozycją życia i śmierci. Ponadto – na co wskazuje wybrany przeze mnie celowo przeciw tradycji (i greckiej etymologii) rodzaj nijaki – *to nekros* – wymyka się jednoznaczному przypisaniu podmiotowości i tożsamości.

Zaproponowana przeze mnie koncepcja nekroperformansu stanowi również próbę osłabienia znaczenia archiwum jako tradycyjnej instytucji, która opiera się na autorytarnym oddzieleniu dokumentów od resztek. Ten podział interpretować można jako echo konwencjonalnego rozróżnienia w naukach historycznych i archiwalnych na *Tradition* (tradycję) i *Überrest* (pozostałość), które służyło wprowadzeniu różnicy między źródłami tworzonymi w celu przekazu historyograficznego i pozbawionymi takiej intencji (por. Heuß, 1935, s. 134–183; Bernheim, 1926), a tym samym jako przejaw kontrolowanej dystrybucji wiedzy i władzy. W *Gorące archiwów* Jacques Derrida wskazuje na interferencję między medialnością technik archiwizacyjnych i ich politycznych implikacji: „Nie istnieje archiwum bez miejsca konsygnacji, bez techniki powtórzenia i bez pewnej zewnętrżności” (Derrida, 2016, s. 23). Już w samej etymologii kryje się podwójny charakter politycznej władzy archiwum – pojęcie to wywodzi się zarówno z greckiego słowa *archeion*, oznaczającego najpierw dom, siedzibę, adres, a potem urząd, jak i z łacińskiego *arca* – oznaczającego bezpieczne miejsce do przechowywania, także skrzynię, pudełko i trumnę. W dynamicznej relacji pozostaje tu zatem abstrakcyjna idea miejsca z konkretną realizacją przestrzeni, ale to dopiero na skrzyżowaniu idei instytucji publicznej i fizycznej przestrzeni pojawia się, poddana zarazem widzialnej i niewidzialnej władzy, „scena udomowienia” (Derrida, 2016, s. 11) pozostałości historii. Samą archiwizację natomiast, która stanowi manifestację władzy Archonta, skupiającej „funkcje zespolenia, identyfikacji i klasyfikacji” (Derrida, 2016, s. 12), należy traktować nie jako „przypadkowe, lecz jako długotrwałe, uporządkowane gromadzenie i przechowywanie” (*Wie mächtig sind die Archive?*, 2013, s. 15) znaków przeszłości. Archiwizacja stanowi zatem działanie o zdecydowanie procesualnym charakterze, oparte nie tylko na klasyfikowaniu tego, co jest (pozostało), ale i na medialnym wytwarzaniu zdarzeń (tego, co pozostanie), ponieważ „techniczna struktura archiwum archiwizującego określa równocześnie strukturę treści dającej się zarchiwizować” (Derrida, 2016, s. 31).

Archiwizacja nie tylko jest powtarzalną czynnością procesualno-medialną (a zatem swego rodzaju performansem), ale również praktyką nekropolityczną. Jak przekonuje Achille Mbembe, porządek archiwum nie jest bowiem realizowany wyłącznie poprzez język, lecz powstaje za pomocą serii rytuałów, które przekształcają archiwum w miejsce podobne do świątyni lub cmentarza: „grzebie się tu fragmenty życia i odcinki czasu, ich cienie i ślady zapisane zostają na papierze i przechowywane niczym relikty” (Mbembe, 2002, s. 19). Owe fragmenty życia to właśnie resztki materialne i niematerialne, które za sprawą rytuałów archiwalnych zostają nie tylko uporządkowane, ale przede wszystkim ostatecznie oddzielone od życia i od teraźniejszości. Część z nich zostaje apriorycznie

usunięta z przestrzeni archiwum jako nieprzydatna pozostałość, część zaś zostanie sklasyfikowana jako warte ocalenia (i przechowania) dokumenty, których status ontologiczny jako obiektów archiwalnych nie będzie już więcej kwestionowany. W tej perspektywie archiwizacja okazuje się nie tyle aktem ingerencji w przeszłość, ile raczej procesem wytwarzania tej przeszłości w oparciu o przemoc, ponieważ to dopiero zarchiwizowane pozostałości przeżywanego teraźniejszości stają się budulcem historii. Samo archiwum zostaje natomiast rozpoznane jako obszar, w którym granica między życiem, (*bios*) a śmiercią (*necro*) okazuje się szczególnie krucha, zaś polityka przekształca się w nekropolitykę (zob. Mbembe, 2003). W nakierowanej na zarządzanie śmiercią, a nie życiem polityce zasadnicze staje się pytanie o miejsce, jakie w danym społeczeństwie zajmują i w jaki sposób traktowane są ciała martwe, resztki organiczne i inne pozostałości pełniące antropologiczną funkcję kości.

Nekropolityczny performans

Przekształcenie już wyselekcjonowanych resztek w źródła archiwalne oznacza wyrwanie ich ze strumienia życia i uznania za martwe, za należące odtąd wyłącznie do przeszłości i objęte – niczym zmarły (*nekros*) – tabu nienaruszalności. Archiwum jawi się w tej perspektywie jako miejsce pogrzebania resztek – *quasi*-religijnego rytuału, odbywającego się w nowoczesnych społeczeństwach pod maską racjonalizmu i historyczności. Ten świecki rytuał niesie w sobie zarazem niebezpieczeństwo usunięcia z rzeczywistości dowodów na polityczną przemoc, która jest efektem poprzedzającej tworzenie archiwum selekcji na ciała warte i niewarte przeżycia, a tym samym godne i niegodne zapamiętania i upamiętnienia (por. Butler, 2012). Z tej perspektywy odzyskiwanie resztek materialnych po tych umarłych, których wykluczono z historii oficjalnej, może okazać się kluczowe, gdyż – jak przekonuje Judith Butler, analizując status poezji więźniów Guantanamo – „znak ukształtowany przez ciało przechowuje w sobie życie tego ciała” (Butler, 2012, s. 117). Te pozostałości przechowują zatem subwersywną siłę polityczną, tworzą rodzaj „sieci transmisyjnej dla afektów”, będącej podstawą krytycznych aktów oporu wobec nekropolityki archiwum.

Archiwum uznać zatem można za miejsce zarządzania śmiercią, za miejsce, w którym dokonuje się swoisty nekropolityczny performans – akt ingerencji w przeszłość, dokonywany na pozostałościach historii niczym na martwym ciele trupa. Sam trup – przekonuje francuski tanatolog Louis-Vincent Thomas – jest kulturowo pustym znakiem, „funkcjonującym bez fenomenalnego podmiotu” (Thomas, 1991, s. 43). Dopiero za sprawą rytuałów pogrzebowych trup jako niejasne w swym statusie ontologicznym ciało graniczne zostaje przekształcone w martwy obiekt, co odpowiada procesowi przejścia od biologii do antropologii. Z kolei zdaniem Jean-Didiera Urbaina, dopiero trumna „znosi symbolicznie opozycję ciało – trup na korzyść tego pierwszego” i w ten sposób „ciało zajmuje miejsce trupa” (Urbain, 1997, s. 245). Owo ciało kulturowe – ukazane jako trwałe i nieprzemijające – staje się pewniejsze

niż ciało biologiczne – w przeciwieństwie do ciała biologicznego nie jest narażone na rozkład materii, który pociąga za sobą rozkład znaczeń i struktur semiotycznych. W procesie nadawania zmarłemu nowych znaczeń nieodzowne jest zatem odzyskanie integralności ciała przez pochówek. W perspektywie antropologicznej trup musi stać się ciałem – reprezentacją trupa, a zarazem bytem suwerennym, odłączonym od rozpadającej się materii, żeby mógł zostać ponownie włączony w obręb kultury.

Podobnie zdaje się przebiegać proces przekształcania przez archiwum resztek, które traktowane są jedynie jako ślady, niepełna reprezentacja przeszłości, i którym musi zostać nadana tożsamość w postaci dokumentu, by mogły zostać uznane za część życia społecznego danej kultury. Fundamentalny dla tej transformacji okazuje się akt usuwania wszelkich wątpliwości co do statusu ontologicznego pozostałości. Jak przekonuje Mbembe, archiwum definiuje się wprawdzie przez materialność zgromadzonych w nim obiektów, niemniej cel archiwum leży ostatecznie poza materią (zob. Mbembe, 2002, s. 21) – w konstruowaniu Historii. Archiwum, które z resztek materialnych tworzy dokumenty o statusie dowodu, umożliwia w ogóle historię, i na odwrót: to historia nadaje resztkom wiarygodność dokumentu. Za sprawą instytucji archiwum dokonuje się bowiem montaż fragmentów, który ma dać „złudzenie totalności i ciągłości”, co z kolei pozwala na odczytanie historii jako „produktu kompozycji czasu” (Mbembe, 2002, s. 21). Niemniej jednak rzeczy, które w procesie archiwizacji pozbawione zostały swojej rzeczowości, mogą odzyskać materialność na skutek eksperymentów teoretycznych i artystycznych w relacji z nieożywionym, odsłaniając performatywną naturę *nekros*.

Rematerializacja materii

W swoim projekcie antropologii wiedzy Michel Foucault zakwestionował pojęcie dokumentu jako biernego obiektu, na podstawie którego odtwarza się historyczną prawdę, i przeciwstawił mu ideę „zabytku” (Foucault, 1977, s. 172), czyli – w odwołaniu do Husserlowskiego zmysłowego fundamentu (*Sinnesfundament*) – żywej tkanki, którą należy badać tak, jak postępuje ze swymi źródłami archeolog. Dokumentu jako zabytku nie należy zatem traktować jako znaku czegoś innego ani jako czegoś, co należy „przenikać, ażeby dotrzeć w końcu do miejsca, gdzie pozostaje wciąż w rezerwie istota rzeczy w całej swojej głębi” (Foucault, 1977, s. 172), lecz trzeba zaakceptować jego nieciągłość i badać relacje wewnątrz samego dokumentu, dociekając w ten sposób „analogii formalnych” i „przeniesień sensów” (Foucault, 1977, s. 200). Horyzont badań archeologicznych wyznacza, zdaniem Foucaulta, „gęstwina interpozytywności, których granice i punkty skrzyżowań nie mogą być ustalone od razu”, a celem porównania archeologicznego nigdy nie jest „unifikacja, lecz pomnażanie” (Foucault, 1977, s. 196). Można zatem powiedzieć, że w perspektywie zaproponowanej przez Foucaulta, historia oznacza przetwarzanie i uruchamianie materii dokumentalnej – a zatem swoisty performans archiwum, które zawsze zawiera

w sobie również nieciągle formy przetrwania, nie wykluczając tej najbardziej żywej tkanki – ciała.

Resztki i dokumenty same w sobie są materiałem, który badać można poza zasadą reprezentacji w sytuacyjnym, subiektywnym i zmysłowym doświadczeniu materii, stanowiącej warunek *sine qua non* nekroperformansu. Nekroperformans należy więc rozumieć jako koncepcję nie-normatywaną (przeciwstawiającą się przemocy instytucji archiwum), zorientowaną na sytuację i dającą się definiować przez sieć związków i interakcji między podmiotami o różnym statusie ontologicznym. Sytuuje się ona na przecięciu różnych czasowości i przestrzenności, by umożliwić fragmentaryczne i performatywne doświadczenie i re-konstrukcję historii rozumianą jako dynamiczny proces kulturowy. Nekroperformans staje się zatem narzędziem do ponownego przemyslenia i zdefiniowania relacji między performansem a archiwum oraz ciałem a dokumentacją. Za sprawą tej koncepcji da się nie tylko zdekonstruować kulturowy przesąd o efemeryczności performansu i ciała, które rzekomo wymykają się wszelkim formom archiwizacji i nie pozostawiają żadnych trwałych śladów. W dużo większym stopniu chodzi o skierowanie uwagi na zapisane w samym performansie doświadczenie śmierci, jak również na performatywne możliwości ożywienia tego, co znika w kulturze.

Pozytywność resztki

Za szczególną praktykę nekroperformatywną uznać można *reenactment* – rodzaj działania epistemicznego, które ze względu na swą podwójny praktyczno-teoretyczny status sytuuje się w polu refleksji obejmującej relację między performansem a archiwum. Zdaniem Rebeki Schneider, *reenactment* jako performatywna rekonstrukcja historii to w istocie wydarzenie powtórzone, które – wbrew przekonaniu o przemijalności performansu – pozostawia „resztki” (*remains*), osadzające się w ciele, „uwikłanym w sieć przekazu afektów i odegrań bezpośrednio z ciała w ciało” (Schneider, 2014, s. 27). W tej perspektywie ciała uczestników rekonstrukcji same w sobie stają się rodzajem ruiny, a raczej – w performatywnym powtórzeniu – żywą pozostałością historii. Opisując ciało w ekscyście powtórzenia jako dowód na śmierć dawno już umarłego, Schneider tworzy pośrednio koncepcję mięsnego świadectwa, które uzasadnienie i legitymizację znajduje w (ponownym) doświadczeniu doświadczenia, a nie w historycznej prawdzie i identyfikacji. Dostrzegając w konstytutywnej dla praktyk rekonstrukcyjnych transmisji cielesnej rodzaj „przeciw-pamięci” (*counter-memory*), Schneider wskazuje jednocześnie na możliwość potraktowania archiwum jako społecznej przestrzeni poddanego zasadzie efemeryczności performansu. Z jednej strony, archiwum ufundowane jest na ontologii dokumentu jako obiektu „ocalałego z nurtu czasu” (Schneider, 2014, s. 31), a zatem na ontologii śladu, resztki, pozostałości. Z drugiej zaś, wszelki rodzaj dokumentacji, również tej pozornie trwałej, jak tekst, zdjęcie, nagranie, przypadkowy zapis lub inny obiekt doświadczenia może – właśnie jako resztki! – uwolnić się od „źródłowego”

kontekstu, restrykcyjnych zasad „archontycznego aresztu domowego” (Schneider, 2014, s. 34).

W swojej przełomowej teorii performatywności Schneider wskazuje na niekompletność powtórzenia, na fragmentaryczność, szczątkowość i kruchość form przetrwania przeszłych wydarzeń, które powracają bądź są ożywiane w formie resztek. Resztki są swego rodzaju wcielonymi aktami, dzięki którym możliwe staje się „zapomniane spotkanie – rezonans tego, co przeoczone, stracone, stłumione, najwyraźniej zapoznane” (Schneider, 2014, s. 31). Za sprawą resztek dokonuje się doświadczenie tego, co Schneider nazywa *crossczasowością* (*crosstemporality*), a zatem skrzyżowaniem, spleceniem, nałożeniem się przeszłości w teraźniejszości. Zarazem to właśnie chiazmatyczne ujęcie czasu umożliwia zrozumienie praktyki *reenactment* jako rodzaju transakcji, której celem jest „rytualna negocjacja” (*ritual negotiation*; Schneider, 2011, s. 33) wydarzenia poprzez ustanawianie czynnej i zwrotnej relacji między przeszłością a teraźniejszością. Pod pojęciem resztek Schneider rozumie zarówno materialne i niematerialne pozostałości („materialny dowód, widmowy ślad, reiteratywny gest”; Schneider, 2011, s. 37), w których obecny jest spłot różnych czasowości. Jej uwaga skupia się jednak przede wszystkim na „niematerialnym laboratorium ciał zaangażowanych w niekompletną przeszłość: ciałach przybierających pozy, wykonujących gesty, wzywających głosem, czytających słowa, śpiewających pieśni, albo zaświadczających” (Schneider, 2011, s. 37). To cielesne, mięsne laboratorium przeciwstawione zostaje normatywnej instytucji archiwum i w ten sposób potwierdzone zostaje doświadczenie czasu jako kluczowe doświadczenie sztuki performansu jako *time-based art*.

Za pomocą koncepcji nekroperformansu chciałabym podkreślić kompleksowy związek czasoprzestrzenny, ponieważ proces archiwizacji zawsze jest rodzajem topologicznego przyporządkowania, złożeniem w określonym miejscu i na określonym nośniku jako „trwałej podstawie” (Derrida, 2016, s. 12). W ten sposób nie tylko ciało performera, ale również materialna i pozornie trwała dokumentacja performansu w formie fotografii, filmów, rzeczy, przedmiotów i miejsc wydarzenia może być potraktowana jako potencjalnie działające zjawisko – performatywne *nekros*. Materia archiwalna może bowiem uwolnić się od wydarzenia jako „źródła” i rozwinąć suwerenną siłę, która jest w stanie całkowicie zatrzeć różnicę semantyczną wobec pierwowzoru, by uruchomić nowy proces – performans. Z tej perspektywy ciało działające nie odsłania się jako permanentnie zagrożone śmiercią (znikaniem), lecz jako coś, co w swej nietrwałości wymyka się logice archiwum. Techniki i media zapisu okazują się natomiast nie tylko praktykami przemocy archiwum, lecz również mogą być postrzegane jako autonomiczna materia, która posiada własną tożsamość i historię.

Archiwum jako miejsce nekroperformansu

Archiwum traktuję jako przestrzeń eksperymentu poprzedzającą pisanie historii – tworzenie (naukowej lub artystycznej) narracji o wydarzeniu. Archiwum przypomina raczej

laboratorium, które pod wpływem aktywności (naukowca/ naukowczyni lub artysty/artystki) może przekształcić się – jak przekonuje Bruno Latour – w takie miejsce działania, w którym same z siebie pojawiają się również „czynniki pozaludzkie” (Latour, 2013, s. 162). W archiwum dochodzi zatem do szczególnego performansu, który przybiera formę spotkania z przeszłością o charakterze inicjacyjnym: przekroczeniem progu teraźniejszości – życia i wkroczenie w przestrzeń czasu minionego – śmierci staje się rodzajem *rite de passage*. Ten inicjacyjny charakter wejścia do archiwum wiąże się zwykle z pierwszym, niekiedy zupełnie przypadkowym, wyborem materiału, który odtąd podlegać będzie nieustannym mediacjom i negocjacjom, by ostatecznie złożyć się na skonstruowany przez badającego/badającą obraz przeszłości.

Znajdujące się w archiwum dokumenty mogą wprawdzie stanowić wyłącznie martwe obiekty do badania, które pozwolą na rzekomo obiektywną rekonstrukcję przeszłości i/ lub wypełnienie konkretnym materiałem przyjętych *a priori* założeń. Mogą jednak stać się materią żywą, która jest jeszcze niepoznana lub zapoznana i która posiada nie tylko historię interpretacji, ale też własną historię jako dokument podlegający zmianom w czasie. Rzeczy archiwalne mogą zatem niejako „nabrać ciała” w obecności badającego/badającej i objawić się jako aktywne faktory w interakcji. Robin Bernstein przekonuje, że rzeczy zawierają w sobie pewne scenariusze (*scriptive things*), które mogą prowokować określone sposoby zachowań i działań, a tym samym kwestionować ścisły podział na archiwum i repertuar: „*Scriptive things* archiwizują repertuar – częściowo lub całościowo, w znaczeniu otwartości i wpływu. Dostrzec przeszły repertuar w szczelinach archiwum wymaga rewizji tego, co kwalifikuje się do odczytania jako dowód materialny. [...] Kompetencję performatywną zyskujemy nie tylko poprzez kontekstualizację wiedzy (*knowledge*), lecz również, co istotne, trzymając daną rzecz, manipulując nią, potrząsając, by zobaczyć, jakie znaczące gesty się w tym procesie wyzwolą” (Bernstein, 2009, s. 89-90).

Kontakt z archiwaliami nie ogranicza się do zmysłu wzroku, który obiektywizując, utrwała ścisły podział na podmiot i przedmiot badania, a w konsekwencji zwykle prowadzi do utraty czasowości rzeczy. W archiwum aktywizują się również dotyk, węch, słuch, dzięki którym rzeczy odzyskują swoją materialność i historyczność, przekształcając się w „fundament zmysłowy” – w performatywne nekros. Udział wielu komponentów sensorycznych może prowadzić – jak chce Arlette Frage (1989) – do afektywnego związku z dokumentem i „pełnego namiętności konstruowania historii”. Dopiero uruchomienie innych niż wzrok zmysłów sprawia, że w działaniu badającego/badającej może dojść do sytuacji, w której materia z przeszłości zacznie pojawiać się sama z siebie, stając się podmiotem aktywnie uczestniczącym w badaniu. Przypadkowa i fragmentaryczna materia, w której – jak przekonuje z kolei Bjørnar Olsen (2013) – współlistnieją różne czasowości i referencje historyczne, może nie tylko na skutek interakcji z człowiekiem kształtować jego doświadczenia i pamięć, ale także sama materia może działać i podlegać

transformacji w czasie bez udziału ludzkiego. To wielozmysłowe i multitemporalne doświadczanie przeszłości pozwala na potraktowanie archiwum jako miejsca specyficznego performansu, w którym najistotniejsza okazuje się interakcja, współuczestnictwo, obecność cielesna, a nie obiektywizujący i często poddany apriorycznym założeniom ogląd badającego/badającej.

Wzajemne oddziaływanie tego, co (rzekomo) martwe i tego, co żywe, sprawia, że nekroperformans staje się szczególnym zdarzeniem w procesie badania archiwaliów, które mają swoje ciało i swoją historię. Nekroperformans jest sytuacją poznawczą, która znosi również granice między pracą naukową a artystyczną, ponieważ zaciera się w niej opozycja między tym, kto bada i tym, co badane, między podmiotem a przedmiotem, teorią a praktyką. Oznacza zatem zdarzenie, w którym istniejąca materia zyskuje sprawczość, ale w konkretnym kształcie odsłania się w obecności poznającego i/lub sama prowokuje ludzkie działanie. Nekroperformans nie odsyła jednak do wymiaru metafizycznego, lecz wskazuje na pewien „układ sieci” (Latour) między czynnikami ludzkimi a nieludzkimi, który umożliwia zaistnienie nekroperformansu. Rzeczy wzywają nas, dlatego że otwieramy się na ich istnienie materialne i historyczne, na ich ciało i ich siłę performatywną.

My również, ze wszystkimi naszymi uwarunkowaniami – nie tylko naukowymi, ale również społecznymi, ekonomicznymi, politycznymi – wchodzimy w relację z rzeczami jako działającymi aktorami. Odzyskany w relacji przedmiot zaprasza nas do podjęcia dalszego działania. Ciało odpowiada tu zatem na wezwanie innego ciała, które ponownie wzywa to pierwsze do odpowiedzi. Tak rodzi się zdarzenie, w którym zawieszona zostaje opozycja między podmiotem a przedmiotem, działaniem a teorią i w którym materializuje się nie tyle przeszłość, ile nasza relacja z przeszłością. Nekroperformans sprawia, że proces transmisji i transformacji przeszłości nie może zostać uznany za ostatecznie zakończony.

Sztuka jako nekro-archiwum

W koncepcji nekroperformansu kluczową rolę odgrywa archiwum jako miejsce interwencji artystycznej, ponieważ to właśnie we współczesnej sztuce pojęcia „nekros” i „performans” wchodzą ze sobą w szczególnie kompleksową relację zwrotną. Nekros to traktowana przeze mnie jako *agens* wszelka materialna dokumentacja przeszłości: rzeczy i miejsca, ale również – w przypadku sztuki ekstremalnej – resztki abiektałne i szczątki organiczne, jak również poddana medialnej i technologicznej archiwizacji reprodukcja pozostałości, które przechowane są w świadectwach „tam i wtedy” żyjących, w dawnych, jak i współczesnych dziełach performatywnych, wizualnych, tekstowych i audialnych. Performatywne nekros to nie tylko bezpośrednio doświadczalna materia archiwalna, znajdująca się w instytucjach przechowujących i klasyfikujących zbiory. To także – jak w przypadku omówionej praktyki *reenactments* – ożywianie resztek w widowiskach kulturowych i performansach artystycznych. Relikty przeszłości, traktowane jako żywa materia, nie ograniczają się zatem

do namacalnej obecności i aktywności rzeczy. Równie ważna jest remediacja materii, ponowne użycie i zastosowanie technik zapisu, gdyż dopiero powtórzone zapośredniczenie ujawnia zachodzące pod wpływem sposobów dokumentowania, przechowywania i używania archiwaliów procesy transsubstancjacji. To inne archiwum – sztuka – zachowuje pamięć o „właściwej” przestrzeni archiwum jako domu Archonta, pozwalając jednocześnie na krytyczne ujęcia samych procesów archiwizacji. I to właśnie tutaj – w owych napięciach pomiędzy materią, techniką i formą oraz dokonujących się pod wpływem przekształceń materii przemieszczeniach sensów – otwiera się przestrzeń dla nekroperformansu.

Intensywne eksplorowanie przez współczesne artystki i artystów możliwości interwencji w archiwum za sprawą praktyk powtórzeniowych prowadzi do eksperymentów, które sytuują się na granicy między sztuką a nauką, praktyką i teorią, historią i polityką. Dążenie do performatywnej rekonstrukcji wydarzeń, obrazów, przeszłych sytuacji za pomocą zachowanych w rozmaitych mediach (i archiwach) resztkach umożliwia nie tylko aktualizację przeszłych wydarzeń, ale przede wszystkim artystyczną refleksję na temat konstruowania historii, mechanizmów pamiętania i zapominania, statusu źródeł i świadectw, fikcyjnego charakteru dokumentacji i performatywnego potencjału procesów archiwizacyjnych. Zainteresowanie praktykami powtórzonego odegrania i scenicznego powtórzenia przez artystki i artystów, którzy pochodzą z różnych pól aktywności i posługują się różnymi mediami, prowadzi ponadto do powstawania form hybrydycznych, które wymykają się zarówno tradycyjnej dokumentacji, jak i teoretycznej kategoryzacji. Współczesna sztuka transmedialna i procesualna nie tylko przekracza granice dyscyplin artystycznych, ale również same teorie, wypracowane w oparciu o te pola działalności i odpowiednio zdefiniowane obiekty i akty artystyczne (teorie fotografii, filmu, teatru, tańca, performansu), pod wpływem praktyki podlegają radykalnej transformacji. W efekcie tych przemian teoria – w tym także teoria performansu i performatywności – funkcjonuje we współczesnej sztuce zaledwie jako resztką.

Z perspektywy sztuk performatywnych, które intensywnie zajmują się ciałem jako medium pamięci, medialnymi procesami archiwizacyjnymi, statusem przedmiotu w interakcji z człowiekiem, a także podejmują refleksję nad historią *performance art*, każda teoria performatywności okazuje się systemem niekompletnym i/lub kolonizującym, a z pewnością niewystarczającym do analizy praktyki artystycznej. Rozpoznanie ontologii sztuki performansu, antropologiczne koncepcje na temat regularności powtórzeń w działaniach człowieka, teorie rytuału w odniesieniu do kultur obcych i własnych, kulturologiczne interpretacje repetycji w zachowaniach społecznych, rozważania z zakresu filozofii języka na temat tekstualności i oralności oraz performatywnego lub spekulatywnego charakteru dyskursu, analiza mediów i technik zapisu ludzkiego działania stanowią dziś wprawdzie punkt referencji dla praktyk performatywnych obecnych we współczesnej sztuce, niemniej właśnie za sprawą praktyki

podlegają znaczącym korektom. Działania artystek i artystów, oscylujące między obsesyjnym zainteresowaniem historią a kompulsywną selekcją i kreatywnym montażem dokumentów, między powiązaniem działań cielesnych z pracą pamięci a swobodną grą (na granicy dezynwoltury) z pozostałościami historii, stanowią rodzaj artystycznej reakcji na performatywne teorie archiwów, a zarazem tworzą niepowtarzalne wypowiedzi na temat sztuki procesualnej. Nowe praktyki artystyczne odsłaniają sztukę jako wielokrotnie zapośredniczoną, wysoce autorefleksyjną i autoironiczną, a zarazem fragmentaryczną, łatwo podlegającą procesom transformacji, reinscenizacji i zniekształcenia dzięki operacjom dokonywanym na resztkach archiwalnych. Ukazują zatem samą sztukę jako zdecentralizowane i przemieszczające się nekro-archiwum o niewyczerpanym potencjale kreatywnej profanacji historii i teorii. ■

Tekst powstał w ramach grantu „Performanse pamięci: strategie testimonialne, rekonstrukcyjne i kontrfaktyczne w literaturze i sztukach performatywnych XX i XXI wieku” / „Performances of Memory: Testimonial, Reconstructive and Counterfactual Strategies in Literature and Performative Arts of the 20th and 21st Centuries” (UMO -2014/15/G/HS2/04803), realizowanego dzięki wsparciu Narodowego Centrum Nauki (NCN) i Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG).

¹ Zasadniczy wpływ na tę debatę miały prace amerykańskich teoretyków i teoretyczek performansu. Zob. m.in.: Phelan, 1993; Auslander, 1999; Taylor, 2003; Schneider, 2011; *Perform, Repeat, Record...*, 2012; *Dance. Documents of Contemporary Art*, 2012; *Points of Convergence...*, 2017. Z polskich pozycji zob. *RE// MIX. Performans...*, 2014.

² „Anthropology of performance” powstała na gruncie amerykańskim w latach osiemdziesiątych jako interdyscyplinarna dziedzina badań, łącząca antropologię Victora Turnera z teatrologią Richarda Schechnera (por. Schechner, 1985; 1988; Turner, 1982; 1974; 1987).

³ W polskim przekładzie *performance* tłumaczony jest jako „przedstawienie”. Tu dla czystości teoretycznego wywodu dokonuję zasadniczej w moim przekonaniu zmiany na „performans”. Schechner, 2005, s. 121.

⁴ Na temat „cielesnej współobecności” zob. Fischer-Lichte, Kraków 2008.

⁵ Koncepcję nekroperformansu wypracowałam najpierw w oparciu o materiał historyczny i archiwalny w książce poświęconej problematyce reprezentacji martwego ciała żołnierza I wojny światowej w sztukach wykonawczych i przedstawiających (por. Sajewska, 2016).

Bibliografia:

- Auslander, Philip, *Performatywność dokumentacji performansów*, przeł. K. Dudzińska, [w:] *RE// MIX. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Auslander, Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London, New York 1999.
- Bernheim, Ernst, *Einleitung in die Geschichtswissenschaft*, Berlin, Leipzig 1926.

- Bernstein, Robin, *Dances with Things. Material Culture and the Performance of Race*, „Social Text” 2009, nr 27/4.
- Butler, Judith, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Książka i Prasa, Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy im. G. Holoubka, Warszawa 2012.
- Dance. Documents of Contemporary Art*, red. A. Lepecki, MIT Press, Massachusetts 2012.
- Derrida, Jacques, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. Jakub Momro, IBL PAN, Warszawa 2016.
- Domańska, Ewa, *Nekros. Ontologia martwego ciała*, PIW, Warszawa 2017.
- Farge, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Seuil, Paryż 1989.
- Fischer-Lichte, Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Foucault, Michel, *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Heuß, Alfred, *Überrest und Tradition. Zur Phänomenologie der historischen Quellen*, „Archiv für Kulturgeschichte” 1935 nr 25.
- Kolankiewicz, Leszek, *Ku antropologii widowisk*, [w:] *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, wstęp i red. L. Kolankiewicz, WUW, Warszawa 2005.
- Latour, Bruno, *Nadzieja Pandory. Eseje o rzeczywistości w studiach nad nauką*, przeł. K. Abriszewski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.
- Mbembe, Achille, *Necropolitics*, przeł. na ang. Libby Meintjes, „Public Culture” 2003 nr 15 (1).
- Mbembe, Achille, *The Power of the Archive and its Limits*, [w:] *Refiguring the Archive*, red. C. Hamilton, V. Harris, J. Tylor, M. Pickover, G. Raid, R. Saleh, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2002.
- Olsen, Bjørnar, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2013.
- Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, red. A. Jones, A. Heathfield, University of Chicago Press 2012.
- Phelan, Peggy, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, przeł. A. Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Muzeum Sztuki, Łódź 2013.
- Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London, New York 1993.
- Points of Convergence. Alternative Views on Performance* red. M. Dziewańska, A. Lepecki, The University of Chicago Press, Chicago 2017.
- Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2016.
- Schechner, Richard, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia 1985.
- Tenże, *Odtworzenie zachowania*, przeł. G. Godlewski, [w:] Eugenio Barba, Nicola Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2005.
- Tenże, *Performance Theory*, Routledge, London, New York 1988.
- Schneider, Rebecca, *Performans pozostaje*, przeł. D. Sosnowska, [w:] *RE// MIX. Performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Komuna Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- Taž, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York 2011.
- Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.
- Thomas, Louis-Vincent, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.
- Turner, Victor, *Anthropology of Performance*, New York 1987.
- Tenże, *Dramas, Fields, and Metaphors*, Ithaca 1974.
- Tenże, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York 1982.
- Urbain, Jean-Didier, *La société de conservation. Etude sémiologique des cimetières d'Occident*, cyt. za: Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1997.
- Wie mächtig sind die Archive? Perspektiven der Archivwissenschaft*, red. R. Hering, D. Schenk, Hamburg University Press, Hamburg 2013.

Abstract:

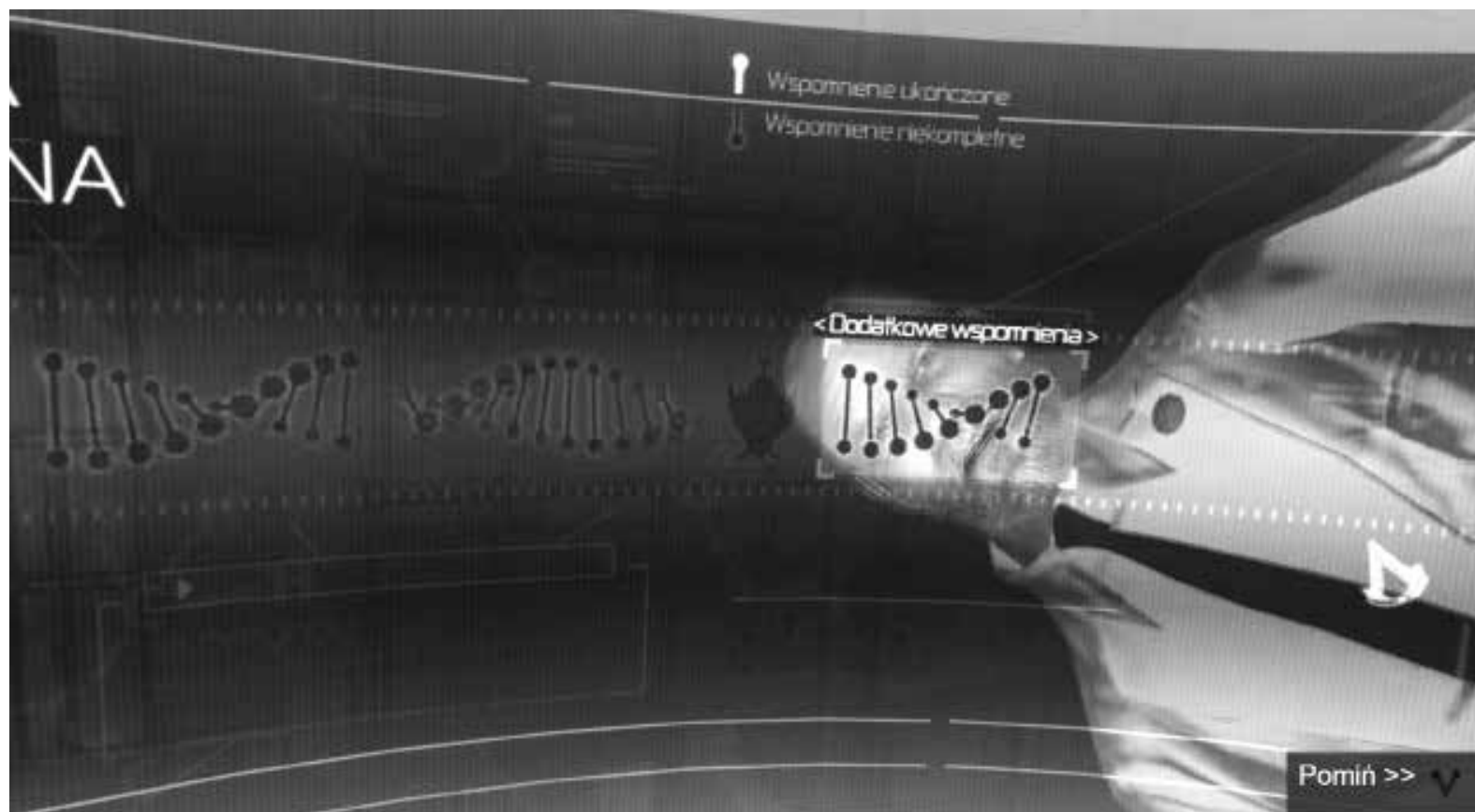
Dorota Sajewska. Necroperformance: Theory as Remains

This article departs from a conviction that contemporary art is performative, characterized by an increasing hybridity, particularly on account of its repetition strategies, blurring the boundaries between art work and aesthetic theory. For the author, art of this kind is problematized by self-archiving processes and the media interdependency within the work, thus leading to (further) decentralization of existing theories of performativity. Analyzing the status of these theories in terms of art practice, the article introduces the new concept of (necro)performance, for which the critical point of reference is the cultural myth of the acting human body, as opposed to dead objects. This concept of necroperformance problematizes the relationship between animate and inanimate matter in terms of performative practice and theory, and with regard to contemporary theories of the archive.

Key words: necroperformance, necros, performance theories, anthropology of performance, contemporary art, archive

KONRAD WOJNOWSKI

GRANIE W PRZYPOMINANIE – SYMREALIZM I ZNIKANIE HISTORII



Niewielkie ekrany dotykowe, gogle rzeczywistości wirtualnej (VR), gry wykorzystujące technologię rzeczywistości rozszerzonej (AR) oraz wirtualne platformy, służące pracy i komunikacji, stają się dziś coraz bardziej powszechne. Tymczasem dawne konwencje realizmu tracą na aktualności i stopniowo zastępują je nowe formy postcyfrowych estetyk. Wskutek eksplozji możliwości i rozpowszechnienia przenośnych technologii komunikacyjnych oraz nakładania się na siebie kolejnych warstw wirtualności coraz bardziej problematyczne staje się przedstawianie rzeczywistości jako kategorii prostej i oczywistej

– istnieje ona tylko jako coś nieuchronnie zmieszanego (*mixed*), wzbogaconego o piętra medialnych zapośredniczeń (Hansen, 2006, s. 1-14). Mediacja – nawet pod postacią reprezentacji indeksalnych – staje się przecież częścią rzeczywistości, która podlega następnie kolejnym mediacjom i tak dalej. Cyfrowe symulacje i wirtualne światy – w przeciwieństwie do obrazów – nie kopiują jednak świata, ukrywając go, lecz poszerzają jego zasięg. Jak przekonywał jeszcze w latach osiemdziesiątych Vilém Flusser, obrazy techniczne to projekcje nowych realności, a nie reprezentacje już istniejących (2011, s. 47).

Dla pokolenia urodzonego już w epoce Internetu – generacji „internetowych tubylców” (Palfrey, Gasser, 2008, s. 4) – które większość świadomego życia spędza wpatrzona w ciekłokrystaliczny ekran, pojęcie rzeczywistości nieuchronnie nie musi wcale odnosić się do tego, co namacalne i znajduje się na wyciągnięcie ręki, tu-i-teraz (Auslander, 1999). Uwagę widzów na wielkim koncercie przyciąga raczej ogromny telebim niż ledwie widoczna sylwetka wykonawcy na scenie, dobrze zrobiony horror w goglach VR może dostarczyć bardziej intensywnych bodźców niż wycieczka do lunaparku, a wirtualny pojedynek na serwerze wyzwala więcej adrenaliny niż mecz na podwórku. Źródła współczesnych metamorfoz realizmu nie sprowadzają się zresztą do intensywności samych wirtualnych doświadczeń lub bliskości relacji między użytkownikami a różnymi symulatorami (przestrzeni publicznej, inteligencji czy też fizycznych światów). Sam fakt rozpowszechnienia urządzeń elektronicznych i możliwość wchodzenia w interakcje ze światem za ich pomocą – a nie jedynie przedstawiania go – sprawia, że aktualne wyobrażenia o tym, czym jest rzeczywistość, nie muszą odnosić się przez negację do takich kategorii jak reprezentacja, fikcja czy nieprawdopodobieństwo.

W tekście tym podejmuję temat jednej z takich nowych form, którą będę określał mianem *realizmu symulacyjnego*, mając na myśli szczególnie rodzaj postcyfrowej estetyki, która sprzyja immersji w wirtualnym świecie, uwydatniając realność symulacji lub symulatora, nie zaś reprezentowanej rzeczywistości. Dzieje się tak ze względu na zapośredniczenie doświadczenia odbiorcy przez estetyczną ramę wirtualnej pamięci, która nie pozwala na rozróżnienie między światem realnym a wirtualnym. Choć zacznę od przedstawienia definicji pojęcia i omówienia genezy zjawiska, to punktem odniesienia dla moich rozważań stanie się przede wszystkim to, jak estetyczne ramy „symrealizmu” kształtują obraz przeszłości. Świat prezentowany w tych hybrydycznych i niepokojących symulacjach jest bowiem rozpięty między dwiema wirtualnościami: zniekształconej pamięci użytkownika oraz przestrzeni symulatora, służącego tu jako proteza aparatu percepcyjnego. Dzieje się tak, ponieważ metafora naruszonej i otwartej pamięci osobistej, służąca personalizacji i humanizacji maszynowych rzeczywistości, produkowanych przez symulatory, nie sprzyja powstawaniu iluzji realności stabilnie umocowanej w paradygmacie reprezentacji i *mimesis*. Wraz z kryzysem dualistycznej epistemologii, która rzeczywistość każe przeciwstawiać jej rozmaitym reprezentacjom, do lamusa odchodzi myślenie o przeszłości w kategoriach „minionego świata”. Historia staje się jednocześnie nieludzka i spersonalizowana, namacalna jak nigdy dotąd i zupełnie obca.

Nowy realizm

Boris Groys, jeden z najbardziej wpływowych teoretyków i krytyków sztuki współczesnej, wyraził niedawno przekonanie, że dopiero w chwili, kiedy kultura zdołała okrzepnąć po szoku nowych mediów, a Internet stał się dojrzałym systemem komunikacji, realistyczna sztuka zaczęła powracać

do łask (2016). Rzecz jasna, Groysowi nie chodziło wcale o powrót estetyki autentycznego spojrzenia: „nieuzbrojonego oka”, braku ideologicznych lub religijnych uprzedzeń czy przekonania o transparentnym charakterze medium. Jego diagnoza nie zmierzała też w stronę celebracji technicznych wynalazków, zdolnych do jeszcze wierniejszej reprodukcji fizycznego świata. Dla Groysa realizm powraca w epoce cyfrowej „niemimetycznie”, choć pod pewnymi względami przypomina wcześniejsze wcielenie w sztuce mieszczańskiej XIX wieku, któremu na rozmaite sposoby starała się zaprzeczać późniejsza awangarda. Po pierwsze, nowy realizm nie stroni od psychologizmu i ukazuje jednostkę skonfliktowaną ze światem. Jak przekonuje Groys, powołując się na marksistowską teorię György’a Lukácsa, to właśnie wyróżniało twórczość Gustave’a Flauberta i Fiodora Dostojewskiego, którzy tworzyli swoich bohaterów jako wyraziste osobowości o wysoce wyeksponowanej psychice i pokazywali ich w stanie napięcia relacji ze społeczeństwem, zagrażającym ich jednostkowości. Obiektywizm powieści realistycznej nie polegał przecież na zawierzeniu pozytywistycznym metodom poznania naukowego, lecz na wydobyciu na plan pierwszy zmagania między indywiduum a rzeczywistością, rozumianą jako dławiąca je materia społeczna. Po drugie, nowy realizm urzeczywistnia marzenie utopijnej sztuki awangardowej, która, odrzucając mieszczańską estetykę reprezentacji i dążąc do zmiany świata, postulowała zniesienie artystycznej dystynkcji i rozproszenie sztuki w rzeczywistości. Tego celu nigdy nie udało się jej spełnić, gdyż – jak zauważa Groys – burżuazja i jej konserwatywne instytucje bez przerwy ją estetyzowały. Choć konstruktywiści, surrealiści, dadaści czy futuryści próbowali angażować się w sprawę rewolucji społecznej, ich starania rozбивały się nie tylko o ścianę „realnej polityki”, ale przede wszystkim o mury galerii i muzeów, w których eksponowano ich dzieła, uświęcone wbrew woli autorów. Sztuka tworzona i dystrybuowana w epoce Internetu może tymczasem z powodzeniem omijać konserwatywne i „konserwujące” instytucje, pozostając jednocześnie widzialna i krążąc w społecznym obiegu informacji. Ponadto życie artysty – jego osobiste relacje, wybory konsumpcyjne, aktywność społeczna – często są zapośredniczone przez te same platformy, co jego sztuka. Na przykład, na instagramowym profilu Jona Rafmana, najważniejszego dziś artysty postinternetowego, znajdziemy obrazki z wakacji obok zdjęć książek, które właśnie czyta, informacje o nadchodzących wystawach oraz dzieła sztuki, na przykład serię filmów przedstawiających jego cyfrowe sny. Sztuka na Instagramie staje się więc integralną częścią fragmentarycznego i zarazem totalnego obrazu życia człowieka artysty. Wystudiowana grafika komputerowa, „wystawiona” razem z niedbałymi fotografiami z kolacji ze znajomymi w medium służącym przede wszystkim dzieleniu się intymnym doświadczeniem, nabiera znamion nowego realizmu: granice między autokreacją artystyczną a autokreacją społeczną ulegają zatarciu. Jednocześnie sztuka, która została wpuszczona w strumień obrazowej świadomości na Instagramie, staje się hiperosobista i – zgodnie z tym, co pisze Groys – jej

realizm uznać można za krytyczny w tym sensie, że ukazuje medium (czyli rzeczywistość) jako źródło cierpień (depresji), a nie ekstazy wolności w cyberprzestrzeni.

Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że instagramowy realizm to w gruncie rzeczy powrót do porządku reprezentacji i ponowne dowartościowanie jako sztuki tego, co zwykle i przeciętne. Jest jednak inaczej: obrazy, filmy i sztuczne światy wirtualne, prezentowane w mediach społecznościowych, stają się realistyczne właśnie dlatego, że odnoszą się do obrazów, postów i innych informacji publikowanych w danym medium, a nie do „prawdziwego życia”. W tym sensie okazują się one idealnie autoreferencyjne: nie potrzebują umocowania w iluzji autentycznego świata. Wystarczy, że mieszają ze sobą różne porządki i klasy informacji. Efekty tego pomieszania zazwyczaj jednak dezorientują. Pisarze i malarze w XIX wieku fasonowali mieszczański realizm, prezentujący świat rządzony przez twarde reguły i brutalną materialność, pod oko statecznego i skupionego widza. Z kolei niepewna i chybota realność sztuki nowych realistów zgadzać się ma ze stanem ciągłego pobudzenia i oszołomienia wartkim strumieniem elektronicznej informacji. Autoreferencyjność (samowystarczalność), która przyprawia użytkownika o zawrót głowy, łączy też niecodzienną sztukę postinternetową z innym rodzajem cyfrowej estetyki, która zaczyna kiełkować w głównym nurcie gier wideo.

Takie gry jak *Assassin's Creed* (2007, Ubisoft), *Call of Duty: Black Ops* (2010, Treyarch), *Bioshock: Infinite* (2013, Irrational Games) czy *SOMA* (2015, Frictional Games), zamiast po prostu dążyć do stworzenia wiarygodnej reprezentacji rzeczywistości, oferują graczom światy o skomplikowanej i problematycznej ontologii, w których trudno rozróżnić między realnością, symulacją a halucynacjami. I co ciekawe, te zawile, „zmieszane” wirtualności sprzyjają raczej immersji niż wyobcowaniu. Można wręcz o nich myśleć jako o realistycznych, gdyż w gruncie rzeczy każda stara się zamaskować własną ramę estetyczną i „urealnić” wirtualny świat symulacji. Jak przekonywał Mateusz Borowski w książce *W poszukiwaniu realności*, „ukrycie ramy” to właśnie wstępna i konstytutywna cecha każdego realizmu (2005, s. 24). Odwołał się przy tym do teorii Rolanda Barthes'a, który w *S/Z* pisał jednoznacznie, że proza realistyczna nigdy po prostu nie reprezentuje rzeczywistości, lecz zawsze pokazuje skadrowany wcześniej obraz świata:

Każdy literacki opis prezentuje nam jakiś widok: można powiedzieć, że narrator, zanim przystąpi do opowiadania, stoi przed oknem; nie po to jednak, by widzieć, a po to, by ograniczyć pole widzenia za pomocą ramy. Okno ustanawia scenę. Opisywanie to więc akt przykładania pustej ramy, którą realistyczny autor zawsze nosi przy sobie (jest mu bliższa nawet niż pędzel), przed zbiorem lub następstwem przedmiotów... (Barthes, 2002, s. 54).

Z rozumowania Barthes'a wynika, że realizm nigdy nie przedstawia świata takim, jakim on naprawdę jest, a wykonuje kopię kopii, zaś realistyczny efekt bierze się właśnie stąd,

że prawdziwy przedmiot zostaje usunięty z pola widzenia, co nadaje reprezentacji oczekiwaną spójność. Twórca musi bezustannie uciekać przed zastaną formą i zacierać ślady, jakie pozostawili inni realisci. Gdy dana konwencja przedstawieniowa opatrzy się już widzom, rama – dostosowana do nieaktualnego już obrazu świata – staje się widoczna i rzuca się odbiorcy w oczy. Kiedy więc symulacja staje się częścią powszechnie uznanego obrazu rzeczywistości – lub nawet sama rzeczywistość zaczyna być postrzegana jako symulacja¹ – realizm musi dopasować się do nowego *status quo*. We wszystkich analizowanych przeze mnie poniżej grach dochodzi do takiego właśnie zniknięcia ramy, która wyznacza perspektywę oglądu wirtualnego świata.

Pęcznienie rzeczywistości

Po założeniu gogli Oculus Rift gracz może przez chwilę czuć się rozczarowany. Choć gra *Alone* (2014) w internetowym sklepie Steam znajduje się w kategorii „horror”, to na pierwszy rzut oka jej wirtualny świat nie różni się tak bardzo od typowego otoczenia gracza w świecie realnym, a przecież nie po to zakładał immersyjny hełm na głowę, żeby zamienić prawdziwą kanapę na wirtualną. Rzecz dzieje się w przestronnym salonie jednorodzinnej domu na przedmieściach, a gracz wciela się w rolę wirtualnego gracza, który z padem w rękach wpatruje się we włączony telewizor. Dopiero po chwili się orientuje, że to na (wirtualnym) ekranie znajduje się obiecany horror i można w niego zagrać. Inaczej mówiąc, tuż po zanurzeniu się w jednym wirtualnym świecie gracz zanurza się w kolejnym, a w pełni trójwymiarowe i immersyjne środowisko VR emuluje starszą technologię gier, wyświetlanych na zwykłym płaskim ekranie. Skupienie uwagi na grze w grze bardzo szybko dezorientuje użytkownika, przyzwyczajonego do istnienia dwóch przestrzeni: symulacji na ekranie i realnego środowiska wokół niego. W *Alone* immersja w świecie emulowanej gry i spowodowana tym faktem konfuzja powodują, że realności nabiera świat symulacji „pierwszego poziomu”. Jak się zresztą szybko okazuje, obie rzeczywistości są ze sobą splecione, a działania w telewizyjnym horrorze mają przerażające reperkusje w salonie domku. Zewsząd słychać trzaski, kroki, okna same się otwierają, a unieruchomiony na sofie gracz może jedynie poruszać wirtualnym (do potęgi) awatarem. *Alone* okazuje się więc grą realistyczną w takim sensie, w jakim realistyczne są najgorsze koszmary, które towarzyszą porażeniu przysennemu, bardzo rzadkiemu i nieprzyjemnemu stanowi cielesnego paraliżu na granicy między jawą a snem. Potworna realność doświadczenia gry w *Alone* nie polega na przekonującym przedstawieniu jakiegoś świata (jej grafika przypomina raczej produkcje sprzed dwóch dekad), a na wpędzeniu użytkownika w stan zupełnej dezorientacji. Funkcją symulatora – w tym wypadku chodzi o Oculus Rift – jest dostarczenie graczowi intensywnego przeżycia, lecz nie przez przekonanie go o tym, że znajduje się w prawdopodobnym, koherentnym czy nawet realistycznie wykonanym świecie. *Alone* raczej próbuje wmówić mu, że właśnie ten niedoskonały, niedbale wykonany

świat symulacji jest prawdziwy i poza nim nie istnieje żadna inna rzeczywistość. Typowy dla horroru efekt przerażenia bierze się nie z tego, że gracz w pojedynkę musi stawić czoło czyhającemu złu, a raczej z tego, że znika rama, która dotąd oddzielała porządku reprezentacji (między wirtualnym horrorem na ekranie i podobnie wirtualnym horrorem w symulatorze VR), a wraz z nią jakiekolwiek zewnątrz jako przestrzeń potencjalnej ucieczki.

O rzeczywistości symulacji – w świecie po końcu świata – jeszcze lepiej opowiada inna gra-horror: *SOMA*. Ona także zaczyna się od bardzo potocznej sceny: główny bohater, Simon Jarrett, wstaje z kanapy we własnym mieszkaniu, które tutaj przypomina typową, nieposprzątaną kawalerkę singla, ze zlewem pełnym brudnych naczyń i pustymi pudełkami po pizzy, walającymi się po podłodze. Pierwsze zadania, jakie stoją przed graczem, przypominają zaś raczej *Simsy* niż grę akcji: zebrać się z łóżka, znaleźć klucze, przyjąć lek potrzebny przed badaniem i wyjść z domu. Simon spieszy się na wizytę u lekarza, gdyż nękają go koszmary i bóle głowy po wypadku samochodowym, w którym ucierpiał kilka tygodni wcześniej. Kiedy dociera na miejsce, sytuacja staje się mniej codzienna, a bardziej kafkowska: szpital stoi pusty, wszystkie drzwi są pozamykane i na własną rękę trzeba dostać się do ukrytego gabinetu lekarza. Gdy w końcu się to udaje, a Simon trafia na fotel eksperymentalnego skanera głowy, film nagle urywa się i po serii trzasków akcja przenosi się do zrujnowanego i mrocznego laboratorium pod powierzchnią oceanu. W wielu miejscach ze ścian i sufitów wylewa się lepka czarna ciecz nieznanego pochodzenia, a po korytarzach snują się różne dziwne monstra. Zabawa w chowanego z potworami to jednak mniej istotna część gry: prawdziwym celem Simona jest raczej znalezienie odpowiedzi na pytanie o to, gdzie się teraz znajduje i jak doszło do tej niespodziewanej zmiany miejsca. Krok po kroku, z niewysłanych maili i nagrań rozmów nieobecnych naukowców zaczyna się wyłaniać bardziej zrozumiały obraz sytuacji: znajdujemy się sto lat później w podwodnej bazie PATHOS-II, po tym, jak wszystkie organizmy na powierzchni Ziemi uśmierciło uderzenie meteorytu. Zatopione pod powierzchnią oceanu laboratorium jest więc prawdopodobnie ostatnim miejscem zamieszkanym przez człowieka. Wkrótce okazuje się jednak, że prawda wygląda jeszcze inaczej: pod wodą żyją nie ludzie, a roboty, zasiedlone przez sztuczne inteligencje. Nawet ciało głównego bohatera już od dawna spoczywa pod ziemią, a „nowy” Simon to symulacja, wykonana na podstawie skanu mózgu i wgrana do hybrydowego organizmu. „Stary” Simon zmarł niedługo po wizycie u lekarza wskutek powikłań po wypadku. Gra mnoży wątpliwości i daje niejednoznaczne odpowiedzi na pytanie o to, co właściwie konstituuje tożsamość oraz świadomość. I chociaż właśnie ten wątek doczekał się największej uwagi ze strony twórców, to przecież inna – mniej świadome wyeksponowana – kwestia wydaje się równie istotna. W chwili, gdy Simon zakłada na głowę skaner, który *nota bene* przypomina staromodne urządzenie VR, właściwie niemożliwe staje się odróżnienie porządku rzeczywistości od symulacji. Retroaktywnie

problematiczna okazuje się również wtedy pierwsza scena w jego mieszkaniu, która mogła przecież zostać dopisana, by tchnąć życie w sfabrykowaną w całości cyfrową tożsamość. W tym sensie apokalipsę na Ziemi można metaforycznie traktować jako „śmierć zewnątrz”, zabitego przez symulację. Co więcej, Simon Jarrett w fikcyjnym świecie nie różni się wcale od rzeczywistego: tu i tu pozostaje wyłącznie programem komputerowym, który można kopiować, rozpowszechniać, wielokrotnie odtwarzać i przeżywać. Jako fikcyjny bohater pochodzi z Kanady i jakimś trafem został uruchomiony sto lat później; jako kod gry komputerowej pochodzi ze Szwecji (tam znajduje się siedziba Frictional Games) i można go uruchomić w dowolnym czasie i miejscu na świecie, dopóki systemy operacyjne komputerów pozostaną kompatybilne z programem. Twórcy gry zdają się zresztą świadomi tego faktu, gdyż każdemu jej zapisowi towarzyszy animowana ikona, która przedstawia skan mózgu. *Saves* – lub też momenty świadomego życia Simona – można przecież przenosić i uruchamiać na dowolnych maszynach.

Alone i *Soma* stanowią bardzo ciekawy komentarz do wydanej w połowie lat dziewięćdziesiątych książki-manifestu Micheala Heima *Virtual Realism*. Heim przedstawił w niej własny program „realizmu jako formy artystycznej, wrażliwości oraz sposobu życia z nową technologią” (Heim, 1998, s. IX). Był bowiem przekonany, że „do 2015 roku rzeczywistość wirtualna dostarczy nam funkcjonalnych rzeczywistości, które wyłonią się po tym, jak przestaniemy zauważać software i hardware jako coś obcego” (s. 48). Miał przez to na myśli, że w nowym świecie, poszerzonym o symulacje, urządzenia i programy staną się niewidoczne, to znaczy zostaną znaturalizowane w równym stopniu jak, na przykład, miejska infrastruktura. Realizacja celów, jakie przed sobą postawił autor, miała jednak niewiele wspólnego z estetyką. By ostudzić lęki przed utratą poczucia rzeczywistości, Heim postulował zdroworozsądkowe podejście do technologii VR i przewartościowanie takich kategorii jak symulacja czy wirtualność. Jego zdaniem, pogodzenie dwóch światów – rzeczywistości realnej i wirtualnej – będzie możliwe tylko przy zachowaniu chłodnego, pragmatycznego podejścia: „U podstaw realizmu znajduje się afirmacja tego, co realne, godne zaufania, funkcjonalne. Dzisiaj musimy realistycznie podchodzić do wirtualnej rzeczywistości, pozostawać nieustannie podejrzliwi wobec górnolotnego idealizmu oraz komercyjnych fantazji na jej temat” (s. 44). *Soma*, która powstała właśnie w 2015 roku, podobnie jak wiele innych współczesnych dzieł na podobny temat, na przykład powieść Toma McCarthy’ego *Resztki*, klarownie pokazuje, że mimo popularyzacji różnego rodzaju symulatorów i wirtualnych rzeczywistości, nie zostały wcale uśmierzone obawy przed wpływem tych technologii na człowieka. Wręcz przeciwnie, dzieła te wyrażają po prostu nowy typ sceptycyzmu – czy nawet lęku – w obliczu elektronicznych fantomów. Utrata rzeczywistości nie niepokoi młodszych pokoleń, które nie zna otoczenia bez mediów społecznościowych. Do rangi problemu urasta natomiast informacyjny nadmiar odczuwany jako niekontrolowane

rozszerzanie się świata. Wraz z powiększaniem się horyzontów indywidualnej percepcji kulturowe wzorce mocnej podmiotowości stają się ograniczające, a rzeczywistość widziana z jednostkowej perspektywy wydaje się znajdować w permanentnym kryzysie.

W tym sensie niepokojąca wizja symulatorów jaźni w *Somie* w niczym nie przypomina takich technofobicznych dzieł jak *Dark City* (1998, reż. Alex Proyas), *The Truman Show* (1998, reż. Peter Weir) czy *Matrix* (1999, reż. Larry i Andy Wachowski), które pod koniec lat dziewięćdziesiątych wyrażały niepokój przed możliwością zafałszowania świata przez technologię. Choć filmy te wprost odnosiły się do najnowszych osiągnięć technologicznych tamtej dekady, czyli pierwszych symulatorów rzeczywistości wirtualnej oraz „reality TV”, to w gruncie rzeczy – na poziomie diagnoz i konstruowanego obrazu świata – tkwiły jeszcze głęboko w ramach starego porządku reprezentacji, przeciwstawiając rzeczywistość jej sztucznym kopiom. Tym samym powtarzały starą i utartą diagnozę Guy Deborda z połowy XX wieku, który ostrzegał przed światem zamienionym w spektakl, alienującym jednostki i całe społeczeństwa. To prawda, w *Matrix* znalazło się miejsce na odniesienie do *Symulacji i symulaków* Jeana Baudrillarda, który pisał przecież, że ponowoczesna hiperrealność znosi podział na świat i jego oblicze. Jednak sam film wciąż utrzymywał dystynkcję między tym, co prawdziwe („pustynia realnego”), a tym, co fałszywe (cyfrowe uniwersum Matrixa). Jak się zatem wydaje, grom i filmom, w których następuje „zniknięcie ramy” – bariery oddzielającej rzeczywistość od jej przedstawień – bliżej do paranoicznego realizmu prozy Philipa K. Dicka.

Pod jednym względem filozoficzna spekulacja Heima wytrzymuje dziś próbę czasu – jako wróg cyfrowego idealizmu utrzymywał on, że wirtualne rzeczywistości i różnej maści symulacje poszerzają spektrum tego, co możemy postrzegać jako rzeczywiste, lecz nie prowadzą do magicznego oddzielenia światów materii i informacji. Sądził on jednak, że wystarczy „zdrowy realizm”, by zachować dystans wobec nowych technologii. Zasadniczy błąd jego diagnozy polegał na tym, że realizm jako pewna estetyka nigdy nie służył budowaniu dystansu: ani w malarstwie, ani w powieści, ani tym bardziej w filmie. Podobnie dziś realistyczne światy wirtualne i ich interfejsy nie dążą wcale do skierowania uwagi na własną materialność i budowania racjonalnego dystansu, a wręcz przeciwnie – mają przede wszystkim zniknąć z pola widzenia użytkownika, umożliwiając mu płynne doświadczanie (immersję). Jeżeli materia powinna stawiać opór, to informacja już nie.

Z dowartościowaniem immersji jako najważniejszego efektu oddziaływania medium na użytkownika wiąże się dziś pojawienie się nowych form realizmu. W grach komputerowych realizm pełni bowiem nieco inną funkcję niż w przypadku „nieinteraktywnych” form reprezentacji. W powieści czy filmie służy przede wszystkim zawieszeniu wątpliwości czytelnika, że dany świat nie jest prawdziwy, a następnie zanurzeniu go bez reszty w świecie przedstawionym (wielotomowe

powieści, wydawane w XIX wieku, to również pewien model konsumpcji tekstu). Jednak w przypadku gier komputerowych najważniejszym czynnikiem zaangażowania nie jest wcale stworzenie wiarygodnego obrazu rzeczywistości. Najbardziej angażuje sama możliwość interakcji (kiedy podejmujemy działanie, dostajemy nagrodę w postaci odpowiedzi maszyny), a w szczególności ruchu w przestrzeni. Właśnie dlatego realizm wcale nie musi dostarczać iluzji transparentnego i obiektywnego obrazu świata. Wystarczy, że będzie naturalizował doświadczenie gracza, czyniąc z wirtualnej rzeczywistości i jej interfejsu koherentną całość. Trudno zresztą o pełną transparencję w grach komputerowych – interfejs w postaci pasków zdrowia, minimapy, informacji o ilości amunicji i tym podobnych nie może przecież zniknąć zupełnie bez znacznego uproszczenia reguł².

Najlepszy przykład takiej estetyki stanowi pierwsza część *Assassin's Creed*, wydana przez Ubisoft w 2007 roku, która dała początek jednej z najchętniej kupowanych w historii serii gier. O jej wielkim sukcesie najlepiej świadczy fakt, że niedawno ukazała się jej osiemnasta edycja, powstała też wysokobudżetowa ekranizacja z Michaeliem Fassbenderem w roli głównej (2016, reż. Justin Kurzel). Głównym bohaterem pierwszej części jest Desmond Miles, potomek bractwa Asasynów, który stara się prowadzić normalne życie jako barman w Nowym Jorku. Grę otwiera scena pojmania go przez korporację farmaceutyczną Abstergo, która potrzebuje Desmonda, by za pomocą symulatora genetycznej pamięci (Animus) wydobyć informacje zapisane w jego DNA. Wbrew własnej woli Desmond zostaje zamknięty w Animusie i odbywa kolejne podróże, nie tyle w czasie czy przestrzeni, ile w głąb swojej genetycznej nieświadomości. Grający w *Assassin's Creed* wciela się więc – za pośrednictwem Desmonda – w jego wirtualnego przodka. Z perspektywy analizy formalnej, Animus nie jest jednak zwykłym ozdobnikiem lub szeregowym elementem świata przedstawionego. Jego funkcja polega na przełączaniu między dwiema wirtualnościami: współczesnego Nowego Jorku oraz wczesnośredniowiecznego Bliskiego Wschodu, gdzie żyli przodkowie Desmonda.

Wirtualny świat *Assassin's Creed* jest więc rozłamany na pół, podobnie jak realizm gry. Współczesny Nowy Jork został przedstawiony w sposób, który nie odbiega od konwencji wysokobudżetowego kina rozrywkowego, a większość zdarzeń rozgrywa się w centrali korporacji, gdzie Desmond jest przetrzymywany. Jednak ledwie niewielki fragment akcji rozgrywa się w Nowym Jorku – gracz większość czasu spędza zanurzony w Animusie, który przenosi go do 1191 roku, czyli burzliwego okresu trzeciej krucjaty do Ziemi Świętej. I choć pod względem graficznego realizmu świat ten nie różni się niczym od rzeczywistości Nowego Jorku – oba projektowali przecież ci sami graficy na bazie tego samego silnika – to jego estetyczne i ontologiczne ramy cechuje zasadniczo odmienna konstrukcja. Warto zaznaczyć, że Desmond pojawia się tu na ekranie tylko sporadycznie – w przerwach między właściwymi misjami. Jeżeli więc gracz przerwie grę w świecie Animusa i powróci do niej później, zostanie bezpośrednio

przekierowany do miejsca, w którym przerwał. W praktyce Desmond jako awatar, którego funkcja polegała na „urealnianiu” wirtualnego świata i łączeniu współczesności z historią, staje się po prostu zbędny. Dzieje się tak, gdyż funkcję portalu między światami przejmuje interfejs oraz ekran menu, do złudzenia przypominające interfejs Animusa. Na przykład, „pasek zdrowia”, sygnalizujący obrażenia, jakich doznał awatar, staje się tutaj przedstawieniem „stopienia synchronizacji” między pamięcią Desmonda i Altaïra. Kiedy ten drugi ginie, ekran pokazuje to jako niemożność przypomnienia sobie właściwej sekwencji zdarzeń, a nie rzeczywistą śmierć w symulowanym świecie. W takiej sytuacji gracz powraca

Jak widać, osoba przed komputerem już przez sam fakt uruchomienia gry wciela się w rolę głównego bohatera, który sam jest przecież graczem, grającym w grę (za pomocą odpowiedniego symulatora pamięci). Interfejs, spełniający jednocześnie funkcję czysto użytkową, jak i osadzony w fikcyjnym świecie symulacji, staje się więc portalem, który umożliwia płynne przejście między światami: gracza przy komputerze, Desmonda w Nowym Jorku i Altaïra na Bliskim Wschodzie. Jak to się jednak ma do realizmu? Dodatkowa, symrealistyczna rama w grze Ubisoftu, która łączy interfejsy programu i fikcyjnego Animusa, nie udziwnia odbioru ani nie „wyobcowuje” gracza. Wręcz przeciwnie – oferuje ramę,



do ostatniego miejsca zapisu lub, innymi słowy, ostatniego „pewnego” wspomnienia Desmonda. Co więcej, zważywszy na to, że wspomnienia Altaïra nie są „prawdziwe”, a stanowią jedynie symulowane adaptacje informacji zapisanych w DNA, realizmu świata nie zaburza fakt, że postaci w średniowiecznej Jerozolimie mówią po angielsku. Zresztą twórcy gry manifestacyjnie podkreślają symulacyjny charakter wspomnień poprzez celowe zakodowanie cyfrowych zakłóceń, wynikających rzekomo z błędów symulatora oraz nieczytelności kodu DNA. Jednak najbardziej czytelnym chwytem służącym powiązaniu świata gry z interfejsem jest ekran przejściowy, który towarzyszy ładowaniu się mapy gry (przenoszeniu plików z dysku twardego do pamięci podręcznej) – Altaïr, przodek Desmonda, porusza się na tle białej mgły programu treningowego, z której powoli wyłania się konkretna rzeczywistość symulacji.

która zabezpiecza koherencję między wirtualnym światem (przestrzeń diegetyczna), narzędziami do jego obsługi (przestrzeń „pozadiegetyczna”³) i działaniami gracza. Na przykład, zamiana „paska zdrowia” na „poziom synchronizacji” powoduje, że śmierć wirtualnego awatara zostaje wytłumaczona (ujęta w ramy) jako błąd pamięci. Rozwiązuje to jeden z największych problemów z realizmem w grach komputerowych: zwykle śmierć awatara, która przydarza się dosyć często, zaburza immersję i właściwie nigdy nie otrzymujemy racjonalnego wytłumaczenia, dlaczego może on powrócić do życia po wirtualnej śmierci. W *Assassin's Creed* wypadek przy wspinaniu się na budynek czy śmierć od sztyletu wbitego w plecy nie jest po prostu śmiercią, ale „racjonalizacją” błędu pamięci, wygenerowaną w czasie rzeczywistym przez Animusa. Oznacza to, że tutaj – nieco paradoksalnie – symulacja nie odnosi się do prawdziwego świata, a do innej

symulacji, co sprawia, że realizm przedstawienia wzrasta. Gra nie odnosi się do żadnego realnego świata, a po prostu oswaja symulację w Animusie jako coś rzeczywistego, to znaczący generowany w czasie rzeczywistym. Można powiedzieć, że rama w *Assassin's Creed* znika z pola gracza, gdyż zlewa się z samym obrazem, zamiast przekonywać go o prawdziwości świata wewnątrz ramy. Uwidocznienie ramy nie służy więc efektowi obcości, jak w teatrze epickim Bertolta Brechta, a wręcz pogłębia immersję, gdyż wzmacnia koherencję świata i czyni doświadczenie bardziej płynnym.

Realizm bez historii

Autoreferencyjna forma *Assassin's Creed*, która podkreśla realność czasu teraźniejszego i samego aktu grania, wpływa również decydująco na naturę przeszłości przedstawionej w grze. Warto w tym kontekście zauważyć, że twórcy każdej odsłony gry zawsze współpracują z grupą akademickich historyków. Z kolei projektanci map tworzą wirtualne miasta w oparciu o dokumenty historyczne: dzienniki, stare mapy, literaturę piękną, malarstwo z epoki itd. I chociaż świat gier *Assassin's Creed* zwykle powstaje w oparciu o twarde naukowe dane, to nie służą one przekonywaniu gracza, że obcuje ze światem, który był – lub chociaż mógłby być – realny. Nie mamy tutaj do czynienia nawet z fikcją historyczną, uzupełniającą fakty o literacki naddatek, tworzącą – powiedzmy – alternatywną opowieść o przeszłości, w której jakaś teoria spiskowa dramatyzuje wiedzę naukową. To prawda, taka rama istnieje i pozwala spać ze sobą kolejne części serii, ale to nie ona determinuje obraz przeszłości prezentowany w grze. W *Assassin's Creed* przeszłość jako taka została zastąpiona beczasowym wymiarem generowanej przez komputer przestrzeni, w której miejsce faktów zajmują algorytmy i skrypty. W tym sensie rzeczywista – lub potencjalnie rzeczywista – przeszłość jako istniejące kiedyś następstwo obiektywnych „stanów świata” nie stanowi dla gracza istotnego punktu odniesienia. Wirtualny świat, w którym się on zanurza, jest obliczeniowym produktem wiecznej teraźniejszości, a gra nieustannie mu o tym przypomina.

W *Assasin's Creed* przeszłość nie jest przedstawiana i doświadczana jako linearne następstwo stanów rzeczy, które pozostawiają po sobie „fakty”. Przeszłość jako „miniona rzeczywistość” zostaje zastąpiona przez beczasową wirtualność, chociaż świat gry opiera się przecież na danych historycznych. Animus – jako maszynę pamięci – można zatem z powodzeniem porównać do wehikułów czasu. Jako fikcyjne urządzenia, służące do przenoszenia się w czasie, wehikuly nieuchronnie ustanawiają i potęgują realność przeszłości. Albowiem niezależnie od tego, jak skomplikowany okazuje się obraz czasu w danym utworze, sama idea podróży w czasie zakłada, że istnieje jakaś obiektywna rzeczywistość (niezależna od punktu widzenia), do której możemy dotrzeć, na przykład, w równoległym uniwersum. Dlatego fantazje o podróży w czasie można akceptować z punktu widzenia tradycyjnej historiografii, która ustanawia swój naukowy autorytet oraz koncepcję wiedzy na pojęciu faktu

i „korespondencyjnej teorii prawdy” (White, 2009). Rzecz jasna, historycy wcale nie muszą wierzyć w nieustającą realność przeszłości. Mimo to, jedynie uznając rzeczywistość i obiektywność zdarzeń historycznych, mogą mówić o faktyczności i weryfikować fakty jako prawdziwe. Wirtualny świat *Assassin's Creed* proponuje zasadniczo odmienną ontologię. Choć Desmond, a razem z nim gracz, podróżuje do odległych światów i może w nich działać, to są one: 1) zawsze produkowane w czasie teraźniejszym; 2) intymne i osobiste. Nikt poza Desmondem nie może przecież skorzystać z jego pamięci i użyć Animusa⁴. A więc nawet jeżeli w jego kodzie genetycznym zachowały się ślady minionego świata, istnieją one w formie (niereferencyjnej) informacji⁵ do prywatnego użytku (Desmonda i Abstergo). Nikt poza nim nie może do nich dotrzeć, gdyż pamięć zapisana w DNA ma sens jedynie dla potomka w linii prostej. W epoce symulatorów i symulacji przeszłość jako odległa rzeczywistość odchodzi zatem do lamusa, a jej miejsce zajmuje beczasowa wirtualność, obliczana i emulowana za pomocą maszyny. W tej hybrydycznej, postludzkiej przestrzeni, powstałej z cyfrowej pamięci, prawdziwa rzeczywistość jako punkt odniesienia staje się kompletnie zbędna. Liczą się jedynie informacje – potrzebne do pracy symulatora i pozyskiwane w efekcie jego pracy. Koresponduje to z tym, co na temat bezwymiarowego charakteru procesów obliczeniowych pisał Flusser. Według niego, wiedza historyczna – jako rodzaj porządkowania i konceptualizowania rzeczywistości w kulturze Zachodu – stanowiła wytwór linearnego i referencyjnego pisma. Historia jako pewne wyobrażenie o przeszłości to odbicie książki, która – jako technologia komunikacji – narzuca myślenie w kategoriach następstwa czasowego i reprezentacji (znaczące – znaczone – referent). Flusser spekulował, że w epoce cyfrowej obrazy techniczne i programy komputerowe zaczną zagrażać kulturze literackiej linearności i zasadniczo zmienią sposób, w jaki ludzie zaczną odnosić się do przeszłości (2002, s. 39). Wskutek tego w posthistorycznym uniwersum obrazów cyfrowych także realność będzie można pomyśleć tylko w czasie teraźniejszym. Droga realizmu wiedzie więc od estetyki obiektywizacji świata w literaturze – o dowolnej temporalności – ku subiektywizacji teraźniejszości w dobie gier i symulacji. W moim poczuciu pierwsza część *Assassin's Creed* stanowi jedną z pierwszych – rozpowszechnionych na masową skalę – oznak tej kulturowej estetyczno-epistemologicznej zmiany. Należy zaznaczyć, że nie jest to zmiana zupełnie radykalna, gdyż kategoria historycznej prawdy powraca w niektórych odsłonach gry. Niemniej jednak Animus i metafora pamięci osobistej za każdym razem wyznaczają nieusuwalną ramę dla doświadczania przeszłości przez gracza. I chociażby z tego względu – niezależnie od dodatkowego kontekstu fabularnego – ta doświadczana w symulatorze przeszłość może mieć jedynie wymiar epistemologiczny (jako pamięć). Jeżeli bowiem źródłem tych wszystkich symulacji jest „informacyjna resztką” (kod DNA), to czy w ogóle może mieć sens przeciwstawienie świata (materii) i jego reprezentacji (wiedzy o nim)?

Pamięć bez dna i niepewna rzeczywistość wojny

Wszystkie gry z serii *Assassin's Creed* – a także niedawno nakręcony film na ich motywach – można także sytuować w ramach szerszego trendu w kulturze popularnej, który podejmuje temat przeszłości widzianej przez pryzmat osobistej pamięci, rozumianej jednak w szczególny sposób: jako wiedza niepewna, procesualna, fragmentaryczna i nietrwała. Mam tu przede wszystkim na myśli filmy z gatunku „mind-game” – *Zakochany bez pamięci* (2004, reż. Michel Gondry), *eXistenZ* (1999, reż. David Cronenberg), *Incepcja* (2010, reż. Christopher Nolan) i *Kod nieśmiertelności* (2011, reż. Duncan Jones). We wszystkich pamięć zostaje ukazana jako coś delikatnego i podatnego na zewnętrzną manipulację i programowanie za pomocą technologii symulacyjnych. Najlepiej trend ten ilustruje jednak inna gra, która przy okazji stanowi również bardzo ciekawy przykład nietypowego wykorzystania wiedzy historycznej.

Call of Duty: Black Ops to pierwszoosobowa „strzelanka”, siódma odsłona bardzo popularnej serii gier, która opowiada o losach żołnierzy rzuconych na fronty różnych konfliktów XX i XXI wieku. W tej części rolę głównego bohatera gra Alex Mason, który, podobnie jak Desmond Miles, został pojmany, by wyjawic porywaczom kluczowe dla nich informacje. Jak w przypadku *Assassin's Creed*, gracz bawi się tu więc w przypominanie. Tym razem w roli porywaczy występuje jednak CIA, a cała historia toczy się w latach sześćdziesiątych XX wieku, kiedy USA i ZSRR znajdują się na krawędzi konfliktu nuklearnego. Choć fabuła może wydawać się na pierwszy rzut oka zupełną fantazją, to – jak twierdzą twórcy gry – bardzo zależało im na stworzeniu atrakcyjnego, ale jednocześnie autentycznego widowiska (Grant, 2010). W *Call of Duty: Black Ops* odnajdziemy dziesiątki odniesień do historycznych wydarzeń, postaci i miejsc. Na wirtualnej scenie goszczą John F. Kennedy, Fidel Castro i Robert McNamara, sekretarz obrony USA w latach 1961-1968. Główny bohater trafia do Wietnamu i Laosu, jest więziony w gułagu w Warkucie, a później gości nawet w Pentagonie. W przerwach od strzelania gra wyświetla animacje stylizowane na obrazy pochodzące z archiwów filmowych z czasów wojny w Wietnamie. Clemens Reisner, analizując obraz zimnej wojny w grze, przekonująco pisze, że „ukazana na ekranie komputera historia została potraktowana jak symulacja, która zawiera wiele elementów uwiarygodniających przekaz i zabiera użytkownika do miejsc kojarzących się z faktycznymi zdarzeniami z historii. Logika przekazu przypomina atrakcję w parku rozrywki” (2013, s. 248). Dokumentalne materiały i przerysowany sensacyjny spektakl, osobista opowieść i obrazy z kroniki filmowej w koherentną całość spaja jednak dopiero symrealistyczna rama.

Każda misja zaczyna się od sceny przesłuchania, po której gracz zagłębia się w meandry pamięci Alexa i stara się dotrzeć do jego kluczowych wspomnień. Jak jednak szybko się okazuje, ontologiczny status tych wirtualnych światów jest równie niepewny, jak w przypadku *Assassin's Creed*. Raz po raz obraz i dźwięk podczas misji zakłócają rozmowy

z pokoju przesłuchań, a dwie rzeczywistości nakładają się na siebie i wzmagają ontologiczną niepewność: świat, w którym porusza się gracz, ujawnia swoją hybrydyczną naturę. Ponadto, znów analogicznie do *Assassin's Creed*, menu gry w *Call of Duty* zostało organicznie powiązane z wirtualną rzeczywistością symulacji. Opcje – rozpoczęcie gry, ustawienia, wyjście z gry i tym podobne – wyświetlają się na jednym ze śnieżących ekranów, które otaczają Alexa. Gracz dokonuje więc wyboru niejako w jego imieniu. Jak można się domyślać, za tą decyzją stała intencja programistów, by możliwie ściśle powiązać świat gry z sytuacją gracza, zdezorientować go i zatrzeć wyraźną granicę między sferą interfejsu a rzeczywistością wirtualną. Taką funkcję spełniają też krótkie przerywniki fabularne, towarzyszące wgrzywaniu kolejnych misji. Widzimy wtedy, jak główny bohater przeszukuje swoją pamięć: na ekranie szybko migają fragmenty filmów dokumentalnych, animowane mapy, urywki rozmów. Wszystkie te obrazy zostały jednak wykonane w programach graficznych, co w gruncie rzeczy służy uwiarygodnieniu symulacji i zatarciu granicy między dokumentacją a grafiką komputerową (s. 253). Ramy dzielące różne porządki reprezentacji zostają celowo ukryte. Dezorientujący efekt wywiera również jedna z finałowych scen: w pewnym momencie okazuje się, że wspomnienia Alexa zostały zmanipulowane przez grupę radzieckich terrorystów, więc to, w czym braliśmy aktywny udział, wcale nie polegało na docieraniu do rzeczywistych wspomnień, lecz było raczej błędzeniem w symulacyjnej przestrzeni posttraumatycznej pamięci, która staje się rodzajem wirtualnej przestrzeni, podatnej na technologiczną manipulację i programowanie. I chociaż mogłoby się wydawać, że odkrycie prawdy przez Alexa służy ugruntowaniu opowieści na mocnym fundamencie rzeczywistości, to ostatnia scena zdecydowanie zaprzecza takiemu odczytaniu. Po tym, jak Alex – walczący już po stronie CIA – zwycięża w walce z terrorystami, gracz zmienia nagle punkt widzenia i przenosi się do Pentagonu, w którym urzędują „prawdziwi” aktorzy historii. Jak się jednak okazuje, John F. Kennedy, Fidel Castro i inne „grube ryby” polityki lat sześćdziesiątych, debatuje przy okrągłym stole... pośród szalejącej na zewnątrz apokalipsy zombie. Gracz może wcielić się w jednego z nich i prowadzić dalszą rozgrywkę w pozahistorycznym świecie cyfrowej fantazji.

Wszystkie te formalne rozwiązania nie wyrażają jedynie artystycznej wizji zespołu Treyarch, lecz mają praktyczne uzasadnienie. Po pierwsze, poprzez użycie ramy indywidualnej pamięci, poszukującej ukrytych wspomnień, udaje się aż do bólu znaturalizować linearną strukturę gry – gracz w *Call of Duty* może poruszać się jedynie po linii prostej, co chwila napotyka na oskryptowane zdarzenia, których nie da się uniknąć, a zejście z wyznaczonej ścieżki kończy się błyskawicznym powrotem do ostatnio zapisanego stanu gry. Po drugie, takie rozwiązania pozwalają na skojarzenie interfejsu z wirtualnym światem, a tym samym sprzyjają immersji użytkownika. Po trzecie, konstrukcja gry umiejętnie zwodzi grającego, oferując mu doświadczenie subiektywnej

anagnorezy. Moment rozpoznania, kiedy gracz i główny bohater zarazem odkrywają, że ich pamięć została sfabrykowana, służy głównie wzmocnieniu realności świata w pokoju przesłuchań (i zrośniętego z nim interfejsu gry), a nie powstaniu krytycznego dystansu.

Jednocześnie – choć trudno wyrokować, w jakiej mierze to celowe – *Call of Duty* problematyzuje kilka istotnych i zupełnie poważnych kwestii, związanych z doświadczeniem wojny w epoce mediów elektronicznych: 1) ulotnej natury wspomnień żołnierzy cierpiących na zespół stresu pourazowego; 2) niepewnej ontologii działań wojennych. Zamiast kłaść nacisk na materialny i brutalny aspekt konflik-

się nowym praktykom szkoleniowym w armii, a zwłaszcza powszechnemu użyciu różnej maści symulatorów, służących treningowi na wirtualnym froncie. Jednak najciekawszy z proponowanej tutaj perspektywy wydaje się trzeci film, *Immersion*. To prosty dokument nakręcony podczas wizyty artysty w kalifornijskim Institute for Creative Technologies, centrum badawczym pracującym z technologiami wirtualnej rzeczywistości i organizującym sesje terapeutyczne dla weteranów, powracających z frontu w Iraku i Afganistanie. Farocki udokumentował projekt, polegający na opracowaniu eksperymentalnej terapii leczenia zespołu stresu pourazowego (PTSD) przy użyciu technologii VR. Obserwujemy, jak



tu – jak czyni to większość filmów wojennych, na przykład, *Szeregowiec Ryan* (1998, reż. Steven Spielberg) czy bardziej współczesny *Snajper* (2014, reż. Clint Eastwood) – *Call of Duty* opowiada historię z mocno subiektywnego, ale także fantazmatycznego punktu widzenia. W tym sensie realizm gry okazuje się nie tylko autoreferencyjny, ale także odnosi się do złożonej i symulacyjnej ontologii wojny w epoce informacji.

Zjawisko to bardzo ciekawie zobrazował Harun Farocki w serii paradokumentalnych filmów artystycznych, zatytułowanych *Serious Games* (2009). Jego cztery filmy, pokazywane w galeriach sztuki jako multimedialna instalacja, w różny sposób odnoszą się do sposobu, w jaki media determinują kształt dzisiejszych konfliktów oraz przenikają do codziennej rzeczywistości amerykańskich żołnierzy w XXI wieku. W pierwszym z nich, *Watson is Down*, Farocki przygląda

dotknięty traumą żołnierz przechodzi skomplikowany proces terapii, w której – poza standardowymi sesjami terapeutycznymi z psychiatrą – uczestniczy także w symulacji tragicznego zdarzenia. Zasadniczą ideą tego eksperymentalnego leczenia jest powrót pacjenta do momentu traumy, przeżycie jej na nowo – tym razem w bezpiecznych warunkach – i „nadpisanie” niedoskonałego wspomnienia jego symulacją (Lake, 2017). Traumatyczne wspomnienie jest więc traktowane jako coś w rodzaju dysfunkcyjnej symulacji, którą można naprawić przy użyciu zewnętrznego symulatora: gogli VR.

Nadmiar rzeczywistość i zniknięcie przeszłości

Cały projekt Farockiego odsłania paradoksalną naturę doświadczenia wojny na frontach w XXI wieku: żołnierze przygotowują się do walki w cyfrowych symulatorach, podczas zmagani wykorzystują technologię zdalnego sterowania

pociskami, a gdy wracają do domów, trafiają na sesje terapeutyczne, które prowadzi się z wykorzystaniem gogli VR. Jego błyskotliwa analiza dobitnie pokazuje, że rzeczywistość współczesnej wojny miesza różne porządki, pęcznieje i obejmuje nieskończone terytoria wirtualnego świata, co w żadnym stopniu nie czyni jej mniej realną, a być może wręcz trudniejszą do zrozumienia i przepracowania dla żołnierzy. I to właśnie owo poczucie dezorientacji doświadczeniem wojny – zdeterminowanym przez godziny treningu w symulatorach, częściowo zapośredniczonym przez ekrany służące do obsługi broni oraz zwieńczonym sesjami w wirtualnym świecie – znakomicie uchwycili twórcy *Call of Duty: Black Ops*. Gra wcale nie skupia się na materialnym i brutalnym aspekcie konfliktów zbrojnych, lecz kładzie nacisk na performatywność i wirtualność pamięci, fabrykowanej na oczach gracza i w pamięci głównego bohatera. Gra (de)lokalizuje doświadczenie wojny w ramach osobistej historii o podmiocie w stanie szoku, który, próbując przypomnieć sobie przeszłość, stwarza nową, wirtualną rzeczywistość, istniejącą jedynie w czasie teraźniejszym. Mimo to – w świetle diagnoz Farockiego – można argumentować, że właśnie w ten sposób gra może zyskiwać, a nie tracić, na stopniu realizmu.

Bez wątpienia jednak jest to realizm dziwny i to na tyle, że zaproponowana tutaj perspektywa może się komuś wydać czczą ekwilibristyką teoretyczną. Jestem jednak przekonany, że podjęcie próby redefinicji realizmu może przynieść konkretne korzyści dla rozumienia współczesnej kultury cyfrowej. Zasadnicze powody są dwa. Po pierwsze, trudno wyobrazić sobie, by twórcy gier czy środowisk wirtualnych w przyszłości kompletnie stracili zainteresowanie otaczającym ich światem. Realizm – w odmienionej formie – przeżyje więc rewolucję cyfrową, która musi jednak pozostawić trwały odcisk na sposobie doświadczania rzeczywistości. Wraz z upływem czasu wszystkie technologie służące komunikacji międzyludzkiej – a temu celowi mają również służyć symulatory VR – stają się naturalną częścią codziennego środowiska. Przestają być wtedy postrzegane jako narzędzia zapośredniczenia, a zyskują status integralnych składników rzeczywistości. Jeżeli w wirtualnych światach symulacji możemy działać i komunikować się z innymi ludźmi, to nie mogą mieć one przecież jedynie statusu reprezentacji świata. Po drugie, refleksja na temat nowych estetyk realizmu ma także istotny wymiar epistemologiczny – takie gry, jak *Assassin's Creed* ucieleśniają i dokumentują fundamentalne zmiany kulturowe, dokonujące się pod wpływem nowych technologii. Dzisiaj nie da się oczywiście przesądzić, czy i jak nowe formy cyfrowego realizmu zmieniają nasze postrzeganie przeszłości i – co sugerował Flusser – przyczynią się do powolnego zanikania myślenia historycznego. Warto jednak z uwagą przyglądać się temu zjawisku, które nie ogranicza się przecież jedynie do wymienionych powyżej gier, a staje się zauważalne, między innymi, w najpopularniejszym obecnie nurcie kina hollywoodzkiego: wielkich sagach o superbohaterach. Zwykła rzeczywistość staje się bowiem coraz mniej atrakcyjna, a obiektywizujący realizm coraz mniej przekonujący. ■

Tekst wygłoszony podczas warsztatów „Counter(f)actual strategies in history writings, literature, and arts” zorganizowanych na Wydziale Polonistyki UJ (16-17 listopada 2017) w ramach projektu badawczego BEETHOVEN „Performances of Memory: Testimonial, Reconstructive and Counterfactual Strategies in Literature and Performative Arts of the 20th and 21st Centuries” (NCN i DFG, UMO-2014/15/G/HS2/04803).

Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

¹ Ostatnio wielką karierę w mediach społecznościowych, zwłaszcza wśród graczy i entuzjastów technologii, robi teoria Nicka Bostroma, filozofa z Uniwersytetu w Oksfordzie. Na początku XXI wieku opublikował on tekst, w którym dowodzi bardzo wysokiego prawdopodobieństwa tego, że znany nam świat jest symulacją (Bostrom, 2003, s. 243-55). Jego teorię spopularyzował celebryta Elon Musk.

² Będzie tak przynajmniej do chwili, gdy inżynierowie nie znajdą sposobu, by gry mogły wydajnie komunikować się z graczem za pomocą większej liczby zmysłów. Istniejące na rynku gry bez widocznego interfejsu – jak *SUPERHOT* (2016, SUPERHOT Team) – z konieczności oferują graczowi dość okrojone możliwości interakcji ze światem oraz skąpy zestaw reguł. Warto jednak odnotować, że najnowsze gry tworzone z myślą o goglach VR nierzadko mają bardzo skąpe interfejsy, a dzieje się tak ze względu na przypisywanie większego znaczenia immersji niż samej rozgrywce (regułom). Zjawisku temu warto przyrzeć się w kontekście dominujących w teorii gier komputerowych stanowisk ludologicznych i narratologicznych, które doszukują się przecież specyfiki badanego fenomenu w istnieniu reguł lub interaktywnych opowieści.

³ Mam tutaj na myśli ramę interfejsu, która teoretycznie powinna znajdować się poza sferą fikcji (nadawać jej strukturę z zewnątrz), choć w tym wypadku nie zostaje od niej wyraźnie oddzielona.

⁴ W kolejnych częściach dostęp do wirtualnych pamięci może mieć właściwie każdy. W *Assassin's Creed Liberation* gracz może zagrać w grę, która zostaje przedstawiona jako produkt fikcyjnej firmy Abstergo Montreal (w tym mieście znajduje się siedziba producentów serii – Ubisoftu). Natomiast w najnowszej odsłonie – *Assassin's Creed Origins* – do zanurzenia w odległej przeszłości wystarczy głównej bohaterce przenośny symulator oraz zakopana pod piaskami pustyni mumia.

⁵ Jak pisał Warren Weaver we wstępie do *Matematycznej teorii informacji* Claude'a Shannona, pojęcie cyfrowej informacji tylko pośrednio wiąże się z powszechnym użyciem tego słowa. Informacja jest niepodzielna (na znaczące i znaczone), a jako najmniejsza możliwa różnica stanu odnosi się tylko do sąsiadujących z nią informacji. (Weaver, 1964).

Bibliografia:

- Auslander, Philip, *Liveness: Performance in Mediatized Culture*, Routledge, London 1999.
 Barthes, Roland, *S/Z*, tłum. R. Miller, Blackwell Publishing, New York 2002.
 Borowski, Mateusz, *W poszukiwaniu realności*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
 Bostrom, Nick, *Are You Living in Computer Simulation?*, „Philosophical Quarterly” 2003 nr 53.

Flusser, Vilém, *Into the Universe of Technical Images*, tłum. N.A. Roth, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011.

Flusser, Vilém, *Writings*, tłum. E. Eisel, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002.

Grant, Christopher, *Interview: Call of Duty: Black Ops producer Dan Bunting*, <https://www.engadget.com/2010/05/28/interview-call-of-duty-black-ops-producer-dan-bunting/> [dostęp: 18 II 2018].

Groys, Boris, *Towards the New Realism*, „e-flux Journal” 2016, nr 77, <http://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/> [dostęp: 22 II 2018].

Hansen, Mark B. N., *Bodies in Code*, Routledge, London 2006.

Heim, Michael, *Virtual Realism*, Oxford University Press, Oxford 1998.

Lake, James, *Virtual Reality Exposure Therapy for PTSD in the military*, <https://www.psychologytoday.com/blog/integrative-mental-health-care/201702/virtual-reality-exposure-therapy-ptsd-in-the-military> [dostęp: 22 II 2018].

Palfrey, Jon, Gasser, Urs, *Born Digital: Understanding the First Generation of Digital Natives*, Basic Books, New York 2008.

Reisner, Clemens, „The Reality Behind It All Is Very True”: „Call of Duty: Black Ops” and the Remembrance of the Cold War, [w:] *Playing with the Past: Digital Games and the Simulation of History*, red.

M. Kapel, Bloomsbury, London 2013.

Weaver, Warren, *Introductory Note on the General Setting of the Analytical Communication Studies*, [w:] Claude E. Shannon, Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, The University of Illinois Press, Urbana 1964.

White, Hayden, *Teoria literatury i pisarstwo historyczne*, tłum.

T. Dobrogoszcz, [w:] tegoż, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009.

Abstract:

Konrad Wojnowski. *Playing with Recollections – Symrealism and the Vanishing of History*

This article details a peculiar model of digital realism, whose fullest expression is in first-person virtual-world computer games. The peculiarity of this new realism comes from the fact that, as a response to the revolutionary perception of the reality of someone who uses numerous simulation technologies on a day-to-day basis, it dispenses with giving thought to the objectively existing world. In games like *Assassin's Creed* or *Soma*, the only real things are mediated by the space inside the simulator. The “simulated realism” aesthetic is, however, even more interesting from an epistemological perspective – as it turns out, in this framework, “factual” history cannot be represented at all. The past seen through a simulator shrinks to a virtual, uncertain, and individual memory.

Key words: new realism; aesthetics and epistemology; digital art; virtuality; simulation

KATARZYNA WALIGÓRA

„CZY PANI JEST BARDZO GŁUPIA, CZY BARDZO INTELIGENTNA?”

Joanna Szczepkowska i żenujący performans odwołania komunizmu

1.

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych próbowano nakłonić Joannę Szczepkowską do ogłoszenia nadejścia nowego tysiąclecia. Aktorka odmówiła, uznając, że jest „tylko od wiadomości zaskakujących, a tu wystarczy kupić sobie kalendarzyk” (*Tchnąć poezję...*, 26 I 2001). Rzeczywiście, dziesięć lat wcześniej, 28 października 1989 roku, wypowiadając w „Dzienniku Telewizyjnym” słynne zdanie o końcu komunizmu, Szczepkowska wywołała sporą konsternację.

Wywiady ze znanymi osobami były pod koniec lat osiemdziesiątych stałą częścią sobotnich wydań programu. Aktorka została zaproszona do studia, żeby w kilku zdaniach opowiedzieć prowadzącej, Irenie Jagielskiej, o swojej karierze. Niespodziewanie jednak Szczepkowska poprosiła o możliwość przekazania widzom pewnego komunikatu. Końcowa część rozmowy z Jagielską miała następujący przebieg:

Szczepkowska: Tylko ja mam do pani jedną prośbę. Ponieważ już tutaj jestem i naprawdę mam okazję siedzieć przy tym stole, chciałabym podać pewną wspólną wiadomość, w każdym razie według mnie jest ona prawdziwa. Czy pani pozwoli...

Jagielska: Proszę bardzo, proszę bardzo

Szczepkowska: Że ja się zabawię...

Jagielska: We mnie

Szczepkowska: ...w panią

Jagielska: Bardzo proszę, ale możemy nie zamieniać się krzesłami?

Szczepkowska: Nie, nie. Możemy.

Jagielska: Proszę bardzo, oczywiście.

Szczepkowska: Otóż gdybym była na tym miejscu, powiedziałbym tak: proszę państwa, 4 czerwca 89 roku skończył się w Polsce komunizm („Dziennik Telewizyjny”, 28 X 1989).

W czasie wypowiedzania ostatnich słów operator kamery robi zbliżenie na twarz Szczepkowskiej, co ta zauważa i zdanie o końcu komunizmu, zgodnie z wyrażonym wcześniej pragnieniem, wypowiada wprost do widzów. Ostatni kadr wywiadu to uśmiech rozbawionej aktorki. Pierwsza drukowana reakcja na słowa wypowiedziane w „Dzienniku Telewizyjnym” ukazała się sześć dni później (zob.: Tym, 3-5 XI 1989), a komentarze na temat zdarzenia nie milkną do dziś. Chciałabym poszukać odpowiedzi na pytania, czym dla polskiego społeczeństwa był i jest gest Joanny Szczepkowskiej, czy to ważne, że wykonała go kobieta, oraz czy i dla kogo miał on znaczenie symboliczne. Zastanawia mnie też, dlaczego jedno zdanie (zresztą powtarzane wciąż na nowo w zmiennych konfiguracjach) przez blisko trzydzieści lat jest przedmiotem stałego społecznego zainteresowania.

2.

Historię swojego wystąpienia w „Dzienniku Telewizyjnym” Szczepkowska opowiadała wielokrotnie. Najważniejsze dla jej narracji są trzy autobiograficzne książki – 4 czerwca¹, *Kto ty jesteś?* i *Wygrasz jak przegrasz*. Pierwsza (także chronologicznie), to zbiór wspomnieniowych notatek z okresu PRL-u, dwie kolejne składają się w dyptyk. *Kto ty jesteś?* opowiada o rodach Szczepkowskich i Parandowskich oraz o życiu Joanny Szczepkowskiej od urodzenia do 28 października 1989 roku. *Wygrasz jak przegrasz* przedstawia życie autorki od tej daty do roku 2014. Ogłoszenie końca komunizmu przez samą Szczepkowską podniesione zatem zostaje do rangi cezury w jej życiu.

Historia, tak jak opowiada ją aktorka, zaczyna się wraz z telefonicznym zaproszeniem na wywiad do „Dziennika Telewizyjnego”. Szczepkowska odrzuca propozycję, czego jednak szybko zaczyna żałować, bo przychodzą jej do głowy pomysły, jak ów występ przed kamerami mogłaby wykorzystać: „Wyobrażałam sobie, jak przyjmuję tę propozycję i wywracam ten Dziennik do góry nogami” (Szczepkowska, 2014, s. 363). Kiedy więc telewizja ponawia zaproszenie, Szczepkowska się zgadza. Na przygotowanie się do wystąpienia ma kilka dni. W tym czasie rozważa przede wszystkim, czy nie powinna poprosić o opinię jakiegoś autorytetu (w tej roli obsadza wyłącznie mężczyzn – Tadeusza Mazowieckiego i Bronisława Geremka) (por.: Szczepkowska, 2009, s. 250). Szybko dochodzi jednak do wniosku, że doradcy, po pierwsze, zaczną mnożyć wątpliwości co do wymyślnego przez nią zdania (zarówno jeśli chodzi o użycie słowa

„komunizm”, jak i co do wybranej daty jego zakończenia), a po drugie, jeśli przystaną na jej pomysł, będą formułować długie przemowy i rozważać, kto powinien je wygłosić. Szczepkowska przeczuwa zatem, że autorytety będą chciały najpierw podważyć jej słowa, a następnie odebrać jej prawo głosu. Dlatego postanawia działać na własną rękę.

28 października 1989 roku Szczepkowska pojawia się w siedzibie telewizji, gdzie dowiaduje się, że wywiady w „Dzienniku Telewizyjnym” nie są emitowane na żywo, ale odtwarzane z przygotowanego tego samego dnia nagrania. Od razu decyduje, że powie to, co przygotowała, ale zakłada, że opowieść o zdarzeniu pozostanie w anegdocie i nigdy nie pojawi się na wizji (*Szczepkowska o kulisach...*, b.r.). Sytuacja ulega więc zasadniczej zmianie: o ile początkowo Szczepkowska planowała akcję z zaskoczenia w programie emitowanym na żywo, o tyle później zakładała, że w ogóle nie wejdzie w pole widzialności.

Kolejną niespodzianką okazuje się dwukrotne nagranie wywiadu. Po pierwszym zarejestrowaniu rozmowy wydawca poprosi bowiem o powtórzenie całości, uzasadniając to zbyt długim czasem trwania wymiany zdań. Szczepkowska interpretuje to jednoznacznie:

Ja zrozumiałam, że teraz zadaniem dziennikarki prowadzącej będzie tak przeprowadzić ten wywiad, żeby to [wypowiedzenie zdania o końcu komunizmu] nie było możliwe. Bo przecież tak naprawdę o to chodziło (tamże).

Nie wiadomo, czy to trafna ocena. W 2009 roku prezenterka stwierdzi, że w wywiadach dla „Dziennika Telewizyjnego” restrykcyjnie przestrzegała zasady, że rozmówca mówi to, co chce (*Wszyscy o tym...*, 1999, s. 36). Pierwsze nagranie nie jest dostępne (nie wiem, czy w ogóle się zachowało)², ale aktorka i prezenterka zgodnie twierdzą, że niewiele różniło się od drugiej, powszechnie znanej wersji. W obu padało zdanie o końcu komunizmu. Ale ponieważ rozmowa miała za każdym razem nieco inny przebieg, Szczepkowska dwukrotnie musiała improwizować tak, żeby przeprowadzić swój performans. Pomiędzy nagraniami nie miała natomiast czasu na przemyślenie wypowiedzi czy zaplanowanie strategii, a zakładała, że dziennikarka będzie starała się zmienić bieg rozmowy. W obu nagraniach aktorka musiała więc wykazać się reflekssem, czujnością i sprytem.

Według Szczepkowskiej, zaraz po nagraniu, w kuluarach, Jagielska zareagowała emocjonalnym wybuchem (por.: Szczepkowska, 2009). Prezenterka nie zaprzecza, ale tłumaczy, że wynikało to z lęku, że materiał nie zostanie wyemitowany, a to zaważy na jej wiarygodności. Szczepkowska i Jagielska zakładały, że wywiad może nie zostać upubliczniony, ponieważ mimo sukcesu Solidarności w wyborach 4 czerwca, pod koniec 1989 roku demokratyczne przemiany były w Polsce wciąż częściowe, a ich rezultat pozostawał niepewny. „Dziennik Telewizyjny” zastąpiono nowym programem, „Wiadomościami”, dopiero miesiąc później – 18 listopada 1989 roku. Zaś Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji

i Widowisk oficjalnie zlikwidowano dopiero w kwietniu 1990 roku. Na przełomie 1989 i 1990 roku w telewizji przeprowadzona też została wymiana kadrowa. Samo zaproszenie Szczepkowskiej do studia było wynikiem kalkulacji, bo, jak mówi Irena Jagielska: „Wszystkim wtedy zależało, żeby w dzienniku pokazywali się ludzie z drugiej strony” (*Wszyscy o tym...*, 1999). Ale 28 października 1989 roku decyzja o emisji wywiadu leżała w rękach ludzi, którzy identyfikowani byli z odchodzącą władzą, istniało więc ryzyko, że wypowiedź zostanie ocenzurowana. Obawa, która towarzyszyła Jagielskiej i Szczepkowskiej, doskonale pokazuje, jak niestabilny był okres zmiany ustrojowej dokonującej się w tamtym czasie. Rozmowę pokazano jednak w całości, zgodnie z planem, tego samego wieczoru.

3.

Gest Szczepkowskiej, jak również inne podobne gesty, zachowania, wypowiedzi, chciałabym określić mianem żenującego kobiecego performansu. Określenie zapożyczam (choć nie w dokładnym brzmieniu) z artykułu Marcina Kościelniaka *Żenujące performanse przegranych. Przeciw-historie teatru zaangażowanego* (Kościelniak, 2013). Badacz analizuje w nim wybrane spektakle, które przez ostatnie dziesięć lat stworzyli Monika Strzępka i Paweł Demirski, Wiktor Rubin i Jolanta Janiczak oraz Krzysztof Garbaczewski i Marcin Cecko. Interesują go wyłaniające się z przedstawień projekty przeciw-historyczne, które są próbą odzyskania prawa do mówienia i pisania własnej przeszłości na przekór ustabilizowanej w rytuałach i instytucjach oficjalnej wiedzy historycznej. Jedną ze strategii przeciw-historycznych są zawarte w spektaklach sceny performansów prowadzonych z pozycji słabej i nieporadnej. W przedstawieniach Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego Kościelniak wyróżnia figury „wykluczonych”, którzy z jednej strony są postaciami przegranymi, z drugiej mają szansę wygłaszania długich monologów:

Chcę zwrócić uwagę na szczególny tryb, w jakim prowadzone są te monologi. Nie odwołują się one do rzeczowej, celnej argumentacji, nie sięgają po inteligentną ripostę, nie próbują przekonać obrazoburczą retoryką, przeciwnie: zazwyczaj monologi są nieskładne, bełkotliwe, łzawe, czy też po prostu nieudane. [...] U Strzępki i Demirskiego w żenujących performansach przegranych to właśnie szczerość, emocjonalność i nieudolność są orężem walki z zakłamaną, cyniczną i skuteczną retoryką zwycięzców (tamże, s. 75-76).

Pisząc o spektaklach Wiktora Rubina i Jolanty Janiczak, badacz zauważa, że „wehikułem przeciw-historii jest rozsadzający ramy konwencjonalnej relacji: scena – widownia aktorski performans. Także to decyduje o sile perswazji, skuteczności i znaczeniu tych projektów” (tamże, s. 78). Natomiast omawiając przedstawienia Krzysztofa Garbaczewskiego i Marcina Cecki, opisuje między innymi częściowo improwizowany performans Justyny Wasilewskiej w *Balladynie*:

Grany za każdym razem wedle zmienionych i na bieżąco ustalanych reguł performans nie jest dobrze naoliwioną maszyną, przeciwnie: bywa zagmatwany i bełkotliwy, a Wasilewska – takie jest pierwsze wrażenie – jest gotowa lada moment zaciąć się, skapitulować, skompromitować. To sprawia, że jej żenujący performans jest niezwykle skuteczny, a przy tym przejmujący (tamże, s. 79).

Żenujący performans jest zatem indywidualnym wystąpieniem w obrębie spektaklu, które bazuje na porozumieniu między aktorem lub aktorką a widzami. Ważna jest w nim nie tyle dyskursywna spójność, ile afektywna siła rażenia. Żenujący performans jest przy tym wykonywany przez podmiot, który obnaża własną słabość, bezsilność, prawdopodobieństwo porażki (i na tym polu buduje wspomniane empatyczne porozumienie z widzami).

Kategorię zaproponowaną przez Marcina Kościelniaka uważam za niezwykle interesującą. Sam badacz używa jej wprawdzie do opisu zjawisk funkcjonujących w obrębie rzeczywistości scenicznej (a więc przynajmniej częściowo zaplanowanych, zapisanych w scenariuszu i przeciwicznych), uważam jednak, że jego propozycja jest na tyle pojemna, iż powinno się ją wykorzystywać także do mówienia o zdarzeniach i wystąpieniach pozateatralnych. W propozycji Kościelniaka cenne wydaje mi się zwrócenie uwagi na rozbieżność pomiędzy wagą przekazu a bełkotliwą, nieprecyzyjną, podatną na porażkę formą wypowiedzi. Owa forma nie niweluje jednak siły przekazu, przeciwnie – nawet ją wzmacnia. Żenujący performans wydaje się zatem bronią słabych, marginalizowanych i stojących na straconej pozycji. Moim zdaniem, jest on przede wszystkim bronią kobiet, których proces edukacji polega na wychowywaniu do bycia oglądanym. Jak przekonująco pokazał John Berger, kobiety od najwcześniejszych lat są zmuszane do badawczej samo-observacji i uczone, że sposób, w jaki widzą je mężczyźni, będzie determinował sposób, w jaki będą przez nich traktowane (por.: Berger, 1997). Działania osób takich jak Joanna Szczepkowska bardzo często bywają określone jako „żenujące”, „żałosne” czy „obciachowe”. Są tak nazywane, bo nie mieszczą się w przyjętych przez społeczeństwo standardach zachowań, bo naruszają zasady relacji: obserwujący – obserwowany. Chciałabym wyeksponować słowo „żenujący”, tak, żeby straciło swój piętnujący, deprecjonujący czy ośmieszający charakter, a stało się nazwą jednej ze strategii pojawiania się w przestrzeni publicznej. Ponieważ w moich analizach interesować będą mnie wyłącznie wystąpienia performerek, do określenia „żenujący performans” dodaję przymiotnik „kobiecy”.

W artykule Kościelniaka bardzo ważne wydaje mi się także podkreślenie siły gestu jednostkowego, żenujące performanse bowiem – tak, jak chciałabym je rozumieć – zawsze są gestami indywidualnymi, czasem egoistycznymi, często z różnych powodów trudnymi do włączenia w postulat lub projekty wspólnotowe, a niekiedy stojącymi w wyraźnej sprzeczności z ideami zbiorowości, do której przynależy performerka.

Żenujące performerki działają na własną rękę (nawet jeśli na różnych etapach korzystają ze wsparcia zbiorowości, wchodzą w sojusze, identyfikują się z szerszymi ruchami społecznymi), a przede wszystkim na własną odpowiedzialność. To ważne, bo za żenujący performans w przestrzeni publicznej, inaczej niż w teatrze, płaci się zwykle wysoką cenę.

Peggy Phelan w książce *Unmarked: The Politics of Performance* stawia tezę, że podstawowa różnica między mężczyznami a kobietami polega na tym, że ci pierwsi są naznaczeni wartościami (*marked*), podczas gdy te drugie pozostają nieoznaczone (*unmarked*). Reprodukacja kulturowa w polu wizualnym i językowym oznacza nieoznaczone kobiety, podczas gdy na mężczyzn pozostaje obojętna. Mężczyzna stanowi zatem normę, kobieta jest Innym oznaczanym przez mężczyznę. Swoją koncepcję Phelan zakorzeniła w psychoanalizie; odwołując się między innymi do tekstów Lacana na temat władzy widzenia, uznaje, że wzajemne spojrzenia kobiet i mężczyzn cechuje złamana symetria. Kiedy bowiem mężczyzna patrzy na kobietę, utwierdza się w pozycji siły, kiedy natomiast kobieta patrzy na mężczyznę, musi rozpoznać siebie jako Innego, jako nie-mężczyznę. Badaczka podważa jednocześnie pogląd, że większa widzialność pociąga za sobą większą władzę – gdyby duża widzialność oznaczała dużą władzę, mówi, zachodnią kulturą rządziłaby naga biała kobieta. W jej przekonaniu należy docenić także to, co niewidzialne, nieoznaczone i niewypowiadalne. Sądzę, że w koncepcji Phelan kluczowe jest rozpoznanie, że władza wynika z procesu oznaczania (*marked*), a więc stawką emancypacji jest przejście kontroli nad tym procesem. Przejście odbywa się natomiast poprzez umiejętne wykorzystanie tego, co niewidzialne i ukryte. Phelan podaje przykład feministycznej grupy Guerrilla Girls – kobiet, które tworzą sztukę anonimowo, występując publicznie w maskach goryli. Guerrilla Girls wchodzą zatem w pole widzialności (zarówno one same, jak i ich sztuka, są możliwe do zobaczenia), ale robią to na zasadach, które same ustanawiają (czynią ze swojej twarzy i tożsamości to, co niewidzialne).

W koncepcji Phelan interesuje mnie właśnie kwestia kontrolowania procesu oznaczania. Żenujące performerki świadomie wchodzą bowiem w pole widzialności i zawsze są oznaczane na różne sposoby przez tych, którzy je oglądają. Są wyśmiewane, heroizowane, fetyszyzowane, bagatelizowane i tak dalej. Ich performans polega jednak na zaskoczeniu i zażenowaniu widzów. Zażenowanie wiąże się zaś z dyskomfortem wywołanym poczuciem utraty panowania nad sytuacją, co narusza proces oznaczania – oznaczający nie wie już, czego może spodziewać się po oznaczanej. To uczucie niepewności i braku kontroli wywołuje frustrację i zmusza do działania w kierunku albo zagospodarowania żenującego performansu, albo jego wyśmiania i zdyskredytowania.

4.

Performans Szczepkowskiej w „Dzienniku Telewizyjnym” był, w moim przekonaniu, genialny w swojej niejednoznaczności i na tym polegała jego pierwotna skuteczność.

Komunikat, który aktorka skierowała do widzów, był poważny, rzeczowo informował przecież o ustrojowej zmianie, a w formie częściowo naśladował komunikaty prasowe. To właśnie około dziesięciosekundowy fragment rozmowy z Jagielską, zawierający słowa: „Proszę państwa, czwartego czerwca 89 roku skończył się w Polsce komunizm” jest przy różnych okazjach powtarzany w mediach (przede wszystkim w programach informacyjnych). Komunikat zamyka jednak uśmiech Szczepkowskiej, który rozsada powagę jej słów i ustanawia porozumienie z widzami. Ten uśmiech zdradza, że aktorka korzysta ze znanego widzom wizerunku pierwszej naiwnej, o którym opowiem w dalszej części. Uśmiech był też wielokrotnie i na różne sposoby komentowany – uznawano go za głupi, niepoważny, triumfalny, niewinny, radosny. Konsternacja, jaką wywołał, jest elementem strategii żenady. Podobnie jak nagle zerwanie z konwencją telewizyjnego wywiadu. Sama performerka sygnalizuje niepoważny charakter komunikatu; buduje też teatralną ramę wystąpienia: prosi Jagielską o możliwość „zabawienia się” w telewizyjną prezentkę. Szczepkowska jest zatem w „Dzienniku Telewizyjnym” improwizującą aktorką, która swój komunikat wygłasza w trybie przypuszczającym: powiedziała by go, gdyby była na miejscu, na którym tylko udaje, że jest.

Choć „Dziennik Telewizyjny” w 1989 roku miał dużą oglądalność, wydaje się, że dziesięciosekundowy fragment wyemitowany w środkowej części programu można było przeoczyć, a przede wszystkim zignorować. Łatwo można by też uznać samowolę aktorki za (zabawny lub nie) eksces i szybko o nim zapomnieć. Tak się jednak nie stało. Pierwsze prasowe reakcje na słowa Joanny Szczepkowskiej były nie liczne i złośliwe. Omówię kilka przykładów. Stanisław Tym na łamach „Gazety Wyborczej” opublikował ironiczną notatkę, w której uzupełnił komunikat Szczepkowskiej o podanie godziny upadku komunizmu, a następnie przedstawił daty i godziny zakończenia innych ustrojów (wspólnoty pierwotnej, niewolnictwa, feudalizmu i kapitalizmu). Swój tekst zakończył zdaniem:

Ciekawostkę stanowi fakt, że wszystkie ustroje kończyły się u nas w dni parzyste między 16.00 a 19.00. Prawdopodobnie historyczna czy przypadek? Mam nadzieję, że poważnie myślący odłam aktorek polskich zdoła wkrótce rozwikłać i tę zagadkę (Tym, 3-5 XI 1989).

Dzień później na łamach „Trybuny Ludu” w inteligencję aktorki powątpiewał też Jerzy Urban. W swoim felietonie przedstawił Szczepkowską jako osobę znaną „głównie z roli córki starego Szczepkowskiego”. Stwierdził też, że 4 czerwca komunizm nie był jeszcze w Polsce zakorzeniony, czego najlepszym dowodem są wybory przegrane przez partię rządzącą (bo komunizm, zdaniem Urbana, doskonale umiał unikać przegrywania wyborów). Komentarz do wystąpienia w „Dzienniku Telewizyjnym” felietonista zamknął natomiast słowami, do których później wielokrotnie odwoływali się dziennikarze, komentatorzy i sama Joanna Szczepkowska:

Egzaltowana aktorka, która programowo używa tylko prawej, słabszej półkuli mózgu myli złożony, długoletni proces historyczny z jednym epizodycznym jego wykwitem, który to zdolna jest pojąć. [...] Niedograne aktoreczki, wszystko jedno zresztą – samiec czy samiczka – łącniej zbliżą się do prawdy o tym, co się dzieje, deklamując teksty Szekspira, a nie tatusia czy kolesia (Urban, 4-5 XI 1989, s. 4).

W seksistowskiej wypowiedzi Urbana znaczące jest założenie, że performerka nie jest prawdziwą autorką wypowiedzianych słów – za wystąpieniem musiał bowiem stać jakiś mężczyzna. Publicysta próbuje też pokazać Szczepkowskiej, gdzie jej miejsce – jest aktorką, więc powinna grać, a nie zajmować się polityką.

Tymczasem pod koniec lat osiemdziesiątych poglądy polityczne performerki były jasno określone i przynajmniej w pewnych kręgach znane. Szczepkowska, wprowadzona w środowisko opozycyjne przez Halinę Mikołajską, wspierała Komitet Obrony Robotników. Pomagała, między innymi, w kolportażu prasy, uczestniczyła w dyskusjach i życiu towarzyskim opozycjonistów, brała udział w bojkocie telewizji w okresie stanu wojennego, a w 1989 roku była zaangażowana w prowadzenie spotkań wyborczych. Przez matkę była blisko związana z księdzem Jerzym Popiełuszką. Także z cytowanych wcześniej słów Ireny Jagielskiej wynika, że Szczepkowska była kojarzona ze środowiskiem opozycyjnym i właśnie dlatego zaproszono ją na wywiad w dostosowującej się do nowych realiów politycznych telewizji (choć tematem rozmowy miał być tylko jej aktorski jubileusz). Ogłoszenie końca komunizmu także było polityczną deklaracją, co aktorka zaakcentowała mówiąc, że chciałyby podać „pewną radosną wiadomość” – oczywiście było więc, że stoi po stronie tych, którzy cieszą się zmianą ustrojową. Nieprzypadkowo wybrała też słowo „komunizm”, wystrzegając granicę między porządkiem z przeszłości a nowym porządkiem demokratycznym³.

Grubiański atak na performerkę w wykonaniu Jerzego Urbana na łamach głównego prasowego organu propagandowego PRL-u jest więc zarówno atakiem politycznym na poglądy reprezentowane przez Szczepkowską, jak i na jej (kobiety i aktorki) prawo do zajmowania politycznego stanowiska. Na zachowanie Urbana wpłynął też zapewne fakt, że on sam przegrał w wyborach 4 czerwca, zostając w dodatku pokonanym przez aktora – Andrzeja Łapickiego. Publicysta stara się jednak także zmarginalizować wypowiedź Szczepkowskiej, poruszając temat jej wystąpienia jakby mimochodem, a felieton poświęcając przede wszystkim politycznym poczynaniom niedawno utworzonego Klubu Poselskiego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Urban w swoim tekście krytykuje manifesty, w których ta organizacja zadeklarowała, że mandat do sprawowania władzy można uzyskać wyłącznie w wolnych i demokratycznych wyborach. Zdaniem publicysty, jest to podważanie własnej pozycji, bo podpisani pod manifestami posłowie uzyskali mandat w wyborach tylko częściowo demokratycznych i wolnych. Felietonista tłumaczy

też, że znaczenie wydarzeń z 1989 roku, kiedy to „z uszczerbkiem dla modelowych założeń demokracji, został zawarty i jest realizowany kompromis zastępujący konflikt – układem, chaos – umową o równowadze sił, przewrót – stopniową ewolucją” (tamże). Z perspektywy Urbana, Szczepkowska była zagrożeniem, bo wypowiedziała to, co miało pozostać ukryte i niejasne, akcentowała zwycięstwo opozycji i zmianę, która, jeśli już musiała się dokonać, to w sposób powolny i niezauważalny. W kolejnym numerze „Trybuna Ludu” drukuje jeszcze dwa teksty, które w podobny sposób wplatają wystąpienie aktorki w wywód na inny temat. Pierwszy to *Kto spadł z byka? Fałszywka Urbana* – odpowiedź Mariana Orzechowskiego na felieton Urbana. Drugi to *Orzechowski do zgryzienia* – komentarz Urbana do tekstu Orzechowskiego. Autor pierwszego tekstu pouczył Szczepkowską co do złego użycia przez nią słowa „komunizm” (który jest, jego zdaniem, wyłącznie nazwą filozoficznej idei, a nie istniejącego w rzeczywistości ustroju). Jednocześnie określił ją jako „skądinąd uroczą i zdolną aktorkę” (Orzechowski, 6 XI 1989, s. 3). Pozostałe dwie trzecie felietonu autor przeznaczył na temat Klubu Poselskiego PZPR – podkreślił przede wszystkim, że skrytykowane przez Urbana manifesty były zorientowane na przyszłość, a nie teraźniejszość lub przeszłość, i były wizją Polski, którą organizacja chce budować. Urban w swojej odpowiedzi poświęcił aktorce już tylko jeden akapit:

Co do komunizmu, to jest tak: Joanna Szczepkowska przez komunizm rozumie tak zwany realny socjalizm. Dotychczasowy ustrój między innymi Polski nazywany jest bowiem na Zachodzie komunizmem. [...] Ja więc odpowiadam pani Szczepkowskiej na to, co ona miała na myśli, ale dziękuję za doktrynalne pouczenie Profesora. Istota różnicy poglądów Orzechowski – Urban jest inna. Profesor Orzechowski uważa Szczepkowską za uroczą, ja zaś kocham się w Róży Luksemburg. Dlaczego? Różia nie da mi kosza (Urban, 6 XI 1989, s. 3).

Piórami swoich felietonistów, dwa organy – „Gazeta Wyborcza”, symbol demokratycznych przemian, i należąca do starego systemu „Trybuna Ludu” – dystansują się od gestu Szczepkowskiej i zgodnie sugerują, że aktorka jest mało inteligentna. Urban ma rację, że Szczepkowska użyła potocznego rozumienia słowa „komunizm”, ale niesłusznie zarzuca jej brak zrozumienia dla złożoności procesów historycznych. Aktorka chciała przecież performatywnie ustanowić cezurę symboliczną, a nie wyznaczyć dosłownie rozumianą datę końca ustroju.

W koncepcji Peggy Phelan biali heteroseksualni mężczyźni, dzięki temu, że w punkcie wyjścia są naznaczeni wartościami, mogą działać w sposób transparentny. Mam przez to na myśli, że kiedy zajmują stanowisko w sprawach polityki albo podejmują decyzje, nie podlega to dyskusji, bo prawo głosu przysługuje im z definicji. Joanna Szczepkowska jako kobieta i aktorka (a więc osoba postrzegana, szczególnie w tamtym czasie, jako ta, która mówi cudzym tekstem)



występując w telewizji, wywołuje jednak konsternację i potrzebę reakcji, zwłaszcza że posłużyła się ambiwalentną formą żenującego performansu, wprawiającego w konsternację i zakłopotanie. Phelan podkreśla, że wejście w pole widzialności wiąże się z narażeniem się na liczne niebezpieczeństwa. Badaczka wymienia fetyszyzację, voyeuryzm i spojrzenie kolonialne (zob.: Phelan, 2005, s. 6), ale to tylko przykłady zaborczych praktyk patrzenia, jakim poddawany jest obserwowany podmiot. Zauważa też, że kobiecość jest zawsze czytana erotycznie (zob.: tamże, s. 63). To, co dzieje się po wykonaniu przez Szczepkowską żenującego performansu, jest dowodem na słuszność tez Phelan. Pierwsze komentarze, pisane wyłącznie przez mężczyzn, aktorkę traktują przede wszystkim pobłażliwie i protekcyjnie. Felietoniści i publicyści poważnie albo ironicznie pouczają ją na tematy polityczne, społeczne, gospodarcze i filozoficzne. Starają się też do jej komunikatu odnosić mimochodem i odsunąć możliwość poważnej z nim polemiki, choć jego polityczna treść budzi w nich frustrację. Jednocześnie aktorka jest fetyszyzowana – pisze się, że jest urocza, nazywa się ją „panią Joasią” (Sceptyk, 1989), albo, jak Jerzy Urban, wyraża wobec niej erotyczne kompleksy. Bagatelizacja i fetyszyzacja to strategie dyskredytowania siły Szczepkowskiej jako performerki. Trzeba bowiem podkreślić, że krytyka jest personalna, a performans próbuje się unieważnić przez zwalczenie jego wykonawczyni.

5.

Przymus zabierania przez publicystów głosu i dawania wyrazu temu, że nie traktują aktorki poważnie, jest ciekawy, bo – jak już wskazywałam – znacznie łatwiej byłoby przemilczeć dziesięciosekundowe wystąpienie niż toczyć z nim gazetowe polemiki. Zwłaszcza że lektura prasy z 1989 roku pokazuje, że nie było groźby wytworzenia się mitu wokół wystąpienia w „Dzienniku Telewizyjnym”, dopóki krytycy Szczepkowskiej nie zabrali głosu w sprawie. Wtedy bowiem odezwali się obrońcy aktorki, którzy popierali polityczne przesłanie jej wypowiedzi. Na przykład w środowisku teatralnym po jej stronie stanął Jacek Sieradzki. Na łamach tygodnika „Polityka” napisał, że, co prawda, komunizm „nie podlega myśleniu magicznemu i nie szczególnie pod wpływem zaklęcia z telewizora, nawet tak sugestywnego” (Sieradzki, 1989, s. 9), ale gest aktorki zwiastuje wyczerpanie się paradygmatu teatru jako namiastki życia publicznego i dlatego ma doniosłe znaczenie.

Jeszcze inaczej w obronie Szczepkowskiej stanął Bronisław Geremek przy okazji udzielania wywiadu dla pisma „Po Prostu”:

Geremek: Ta data [4 czerwca 1989 roku] przecięła powojenną historię Polski. Tego dnia okazało się to, czego mogliśmy się tylko domyślać: jak wielu nas [jest] i jaka jest naprawdę wola narodu.

Turski: Tak więc komunikat, wygłoszony w telewizji przez Joannę Szczepkowską, nie był tylko błahym żartem.

Geremek: Wiem, że tekst pani Joanny wzbudził duże kontrowersje. Nie wiem, czy sam bym taki komunikat wygłosił. Wiem jednak, że powiedziała szczerą prawdę i w pełni dzielam jej zdanie (*Polski rok...*, 1990, s. 1-2).

Ryszard Turski (redaktor naczelny „Po Prostu”) i Bronisław Geremek gest Szczepkowskiej traktują bardzo poważnie, przyznając aktorce dobre wyczucie momentu przełomu. Dodatkowo jej performans zyskuje legitymizację autorytetu Solidarności. Obszerny wywiad wydrukowano na pierwszej, drugiej i piątej stronie pierwszego po ponownym otwarciu⁴ numeru pisma. O Szczepkowskiej w rozmowie wspomniano tylko raz, właśnie w cytowanym powyżej fragmencie. Mimo to pierwszą stronę „Po Prostu” zdobi zdjęcie aktorki, a fotografię rozmówcy Turskiego wydrukowano dopiero na kolejnej stronie. To być może sygnał, że Szczepkowska w tamtym czasie powoli stawała się powszechnie rozpoznawalną ikoną przemian.

6.

Bagatelizację i fetyszyzację Joanny Szczepkowskiej, ale też gloryfikację jej gestu, ułatwiała dotychczasowa kariera aktorki. W 1989 roku jej twarz była powszechnie znana, głównie za sprawą dobrze ocenianych i kilkakrotnie nagradzanych ról filmowych oraz licznych występów w Teatrze Telewizji oraz w Teatrze Współczesnym i Teatrze Polskim w Warszawie. Jej trzy debiutanckie role to: Irina z *Trzech siostr* w reżyserii Aleksandra Bardinię, pokazanych w Teatrze Telewizji w 1974 roku; Joasia, licealna miłość Stefana Karwowskiego, z pierwszego odcinka serialu *Czterdziestolatek* i Zosia z filmu *Con amore* Jana Batorego z 1976 roku⁵. Można je uznać za jedną (choć zniuansowaną) kreację. We wszystkich aktorka gra bohaterki młode, naiwne, seksualnie niedoświadczone i niemające szczęścia w miłości. Gra zapłakane, ale zalotne blondynki, które na mężczyzn patrzą z podziwem i wdzięcznością, czasami uśmiechają się pośród łez, czasami tupią nogą jak pensjonarki, ale zawsze potem przemawiają słodkim, miękkim głosem. To taki wizerunek, w który obok niedoświadczenia wpisana jest jeśli nie niska inteligencja, to w każdym razie brak myślowej samodzielności, raczej podleganie silnym i zmiennym emocjom niż formułowanie racjonalnych światopoglądowych wypowiedzi. Dalsze role w znacznej części utwierdzały wizerunek Szczepkowskiej jako pierwszej naiwnej. W Teatrze Telewizji aktorka zagrała choćby uwodzoną przez starszego mężczyznę i wpłataną w miłosny czworokąt Muszkę w *Skizie* Olgi Lipińskiej, łatwowierną córkę Horodniczego w *Rewizorze* Jerzego Gruzy czy łagodną Anielę w *Ślubach panieńskich* Andrzeja Łapickiego.

Między debiutem a 1989 rokiem mija trzynaście lat, a Szczepkowska udziela w tym czasie licznych wywiadów. Zawsze jest w nich przedstawiana w narracji patrylinearnej – jest przede wszystkim córką wybitnego aktora Andrzeja Szczepkowskiego i wnuczką znakomitego pisarza Jana Parandowskiego. Opowiada dziennikarzom o swoich aktorskich marzeniach, o Wigiliach w jej domu, a przede

wszystkim dziesiątki razy powtarza historię o tym, jak ojciec chciał uchronić ją przed losem aktorki, a dziadek przepowiedział, że kiedyś będzie pisać, a nie występować w teatrze. Szczepkowska w wywiadach jest tak samo skromna, uroczą i delikatna jak bohaterki, które gra. A dziennikarze, nawet kiedy wymieniają jej aktorskie zalety, na pierwszym miejscu stawiają wygląd:

Niewysoka. Drobna. Głowa okolona blond włosami, duże niebieskie oczy, miłe brzmienie głosu, wspaniała dykcja – to, moim zdaniem, przymioty wyróżniające Joannę Szczepkowską [...]. Z sympatyczną, bardzo poważną (nad wiek) młodą osobą przeprowadziłem rozmowę (*Niedaleko padło...*, 10 VII 1980).

Swój wizerunek powszechnie lubianej, „sympatycznej” właśnie aktorki, Szczepkowska budowała jeszcze na dwóch filarach. Po pierwsze, była młodą matką. Swoje córki – Marię i Hannę – urodziła w 1980 i 1983 roku, robiąc krótką przerwę w aktorskiej karierze. Od tej pory chętnie podkreślała jednak, że macierzyństwo jest dla niej ważnym życiowym zadaniem:

Naprawdę uważam, że właśnie aktorki powinny mieć dzieci. Wtedy całe napięcie w oczekiwaniu na propozycję, tragiczne rozczarowania, a nawet trema – wszystko się tak cudownie oddała. Nie uda się? No to co, i tak świat się nie zawali, bo mam drugi, w którym jestem potrzebna, i to jak potrzebna (*Wszystko się zmieniło...*, 1 II 1988)!

Po drugie, zawsze postępowała w myśl wewnętrznego moralnego kodeksu, nakazującego restrykcyjny dobór ról. Kodeksu, który oprócz tego, że nakazywał jej grać tylko ciekawe postaci, zabraniał jej występować nago. Z tego powodu otaczała ją aura pruderii, z której aktorka była dumna.

7.

Irena Jagielska, zapraszając Joannę Szczepkowską do studia, spodziewała się więc zapewne kolejnej miłej rozmowy z udziałem aktorki. Tymczasem spotkanie od początku miało nietypowy przebieg. Już pierwsze pytanie o ocenę drogi twórczej aktorka skwitowała głębokim westchnieniem i stwierdzeniem, że nic jej to nie obchodzi. Następnie roześmiała się i przeprosiła, że tak mówi, dodając, że teraz w ogóle nie zajmuje się sobą, bo bardziej absorbują ją bieżące zdarzenia (polityczne i społeczne, jak można się domyślać). Szczepkowska wyjaśniła też, że zazdrości Jagielskiej, bo wolałaby być na jej miejscu i „odczytywać pierwsze karty Polski pokomunistycznej”. „Chyba myślę, że w tej chwili to jest na mój temperament” – dodała. Swoje aspiracje Szczepkowska kreśli więc dość bezpiecznie – lokując się po stronie tych, którzy relacjonują, a nie tych, którzy tworzą polityczny kształt rzeczywistości. Prezentka próbowała zmienić temat i cytując fragment jednego z wywiadów z aktorką, postawiła pytanie o kodeks moralny, jakiego trzyma się Szczepkowska. Performerka odpowiedziała:

To nie dotyczy wyboru scenariusza. To dotyczy mojego sposobu życia. Ja staram się nie zwracać uwagi na to, co daje karierę, na to, co daje pieniądze, bo jak mówi jedna z dwóch moich córek, „pan Bóg stworzył złoto bez przyjemności” i staram się ten moment, kiedy uważam, że powinnam żyć dla domu, kiedy powinnam mieć więcej harmonii w życiu, wykorzystać zgodnie z tym właśnie poczuciem, bez względu na to, jak frapujące propozycje dostaję. Ja wiem, że to nie są wybory artystyczne, ale mam nadzieję, że ludzkie („Dziennik Telewizyjny”, 28 X 1989).

Zaraz po tym zdaniu nastąpiła cytowana przeze mnie na początku wymiana zdań, zakończona komunikatem o końcu komunizmu.

Na chwilę przed kluczową dla rozmowy wypowiedzią, Szczepkowska wciąż była tą samą aktorką, którą pokochali widzowie – skromną, pracowitą, lekko traktującą karierę, skupioną bardziej na macierzyństwie niż na pracy, wolną od pazerności i szukania poklasku. Jestem przekonana, że bez tego precyzyjnie i przez wiele lat budowanego wizerunku gest Szczepkowskiej nie miałby takiej siły i społecznej nośności. Wizerunek pierwszej naiwnej, pensjonarki, aktoreczki z dobrego domu naraził, oczywiście, aktorkę na krytykę i pobłażliwość, ale też pracował na względy jej obrońców. Performerka – katoliczka, zdeklarowana opozycjonistka, a przy tym matka – była przecież idealną wyrazicielką konserwatywnych solidarnościowych wartości, a jej gest znakomicie poddawał się także lekturze takiej jak ta Andrzeja Urbańskiego:

Pani Joanna zapamiętana została [...] z owego symbolicznego zdania, kiedy w komunistycznej telewizji z uroczą nieśmiałością wypowiedziała słynne słowa [...]. Nie zrobił tego przed nią żaden polityk, autorytet moralny czy opozycyjny, ale ona, prześliczna panienska z bardzo dobrego aktorskiego domu. Z burzą pokreconych złocistych włosów, jakby wyjęta z patriotycznej czytanki. Nie tylko w moim sercu zagościła wówczas na zawsze (Urbański, 2013).

Jeśli Szczepkowska się spodobała, to także dlatego, że wydawała się niegroźna. Kiedy z tym samym, co w filmach i spektaklach, uśmiechem niewinnej kokieterii oznajmiła, że w Polsce skończył się komunizm, nie mogła zostać wzięta całkiem serio. W autobiografii opowiada o spotkaniu z nieznanym, starszym mężczyzną, który rozmowę z nią zaczął od pytania „Co pani narobiła?” a następnie orzekł:

– Oczywiście... [...] te słowa „Proszę państwa, 4 czerwca 1989 roku skończył się w Polsce komunizm” powiedziała pani też ciepło i z uśmiechem, który będziemy pamiętać, ale to jednak polityka. To jednak ciężkie słowo „komunizm”. To nie pasuje do panienski z dworku, za jaką ma panią publiczność. W tym pani postępku jest taka rewolucyjna beczelność, a w pani osobowości niczego takiego nie ma [...].

I przecież miał rację, choć tylko połowicznie. Ten obraz „panienki z dworku” wynika z mojej prawdziwej natury, ale tamten rewolucyjny gest też. Czy mogą istnieć w jednej osobie tak sprzeczne temperamenty? (Szczepkowska, 2014, s. 16)

Szczepkowska opisuje zatem, że jest pouczana przez nieznanego mężczyznę, który w dodatku rości sobie prawo do wypowiadania się o jej charakterze, znanym mu rzekomo dzięki rolom filmowym i teatralnym. A jednak performerka nie komentuje absurdalności całej sytuacji, a jedynie pokazuje, że identyfikuje się z niektórymi elementami jej medialnego wizerunku.

8.

W 2012 roku na łamach „Dialogu” Jacek Sieradzki opublikował obszerny artykuł na temat życia i kariery Joanny Szczepkowskiej. O ogłoszeniu końca komunizmu pisał w nim:

Stała się [Szczepkowska], chcąc nie chcąc, personifikacją ustrojowej zmiany, znakiem zastępczym odzyskania wolności, wcieleniem potrzeby emblematycznego uchwycenia tego, co wtedy, ni z tego ni z owego, stało się w Polsce. Jej występ w reżymowym wtedy jeszcze „Dzienniku Telewizyjnym” i wygłoszony słodkim głosem komunikat [...] odcisnął się w masowej wyobraźni, zapadł na dobre w zbiorową pamięć (Sieradzki, 2012, s. 158).

To tylko jedna z licznych opinii potwierdzających, że wystąpienie aktorki z czasem zostało uznane za czyn doniosły dla zbiorowej wyobraźni.

Wybory 4 czerwca mają, jak się wydaje, trzy wizualne symbole: kowboja z plakatu „W samo południe”, Tadeusza Mazowieckiego unoszącego dłoń w geście wiktorii po zaprzysiężeniu na premiera i uśmiech Joanny Szczepkowskiej w „Dzienniku Telewizyjnym”. Dwa pierwsze symbole są męskie i patetyczne, trzeci jest kobiecy i ambivalentny, ale wchodzi w przestrzeń symboliczną, dotąd zarezerwowaną dla gestów wielkich i heroicznych. Wojciech Tomasik trafnie ujął to w następujący sposób:

Telewizyjna wypowiedź Joanny Szczepkowskiej [...] to jakby skromne, kobiece unieważnienie (odwołanie) podwójnie męskiego *Manifestu komunistycznego*. To także przenicowanie komunikatu, który z ekranów telewizorów płynął nieprzerwanie w mroźną niedzielę 13 grudnia 1981 roku (Tomasik, 2008, s. 93).

Po zakończeniu w 1989 roku pierwszej dyskusji o wystąpieniu w „Dzienniku Telewizyjnym”, temat oceny i interpretacji komunikatu aktorki powracał w prasie systematycznie, choć marginalnie. W latach dziewięćdziesiątych zaczęto, czasem żartobliwie, czasem złośliwie, opisywać Joannę Szczepkowską jako tę, która nie tyle ogłosiła koniec komunizmu, ile obaliła ustrój. Tak na przykład jest określana w 1999 roku na łamach „Pani” – jednego z najstarszych w Polsce

pism dla kobiet – w artykule prezentującym zestawienie dziesięciu „matek sukcesu”, „Polek dekady”, przygotowanym z okazji rocznicy wyborów 4 czerwca (zob.: Krajewska, 1999). Oczywiście, pisanie o Szczepkowskiej jako o tej, która obaliła ustrój, odbywało się na prawach metafory. To sformułowanie jest jednak pouczające, bo nie tylko pokazuje, jak z biegiem czasu podnoszona była ranga gestu aktorki, ale przede wszystkim kładzie nacisk na jego performatywny charakter. Szczepkowska nie jest już tą, która ogłosiła koniec epoki, a tą, która ten koniec ustanowiła.

Dariusz Kosiński stawia tezę, że polska tożsamość „ma charakter wybitnie dramatyczno-przedstawieniowy” (Kosiński, 2016, s. 99), a fundament takiego stanu rzeczy zbudowany został przez romantyków w XIX wieku. Myślnie to doprowadziło do stworzenia w ówczesnej sytuacji (braku państwowej suwerenności) wielkiego patriotycznego teatru przenikającego wszystkie sfery życia i przejawiającego się zarówno w wielkich manifestacjach (takich jak powstania czy pogrzeby patriotów), jak i w życiu codziennym. Jednak rys dramatyczno-przedstawieniowy nie zanikł wraz z odzyskaniem niepodległości. Przeciwnie – nawiedzał II Rzeczpospolitą, był obecny w okresie II wojny światowej, determinował okres PRL-u. Aż do 1989 roku, kiedy, zdaniem Kosińskiego, dramatyczno-przedstawieniowy charakter tożsamości został zapomniany:

Pierwsze polskie rządy, na czele z rządem Tadeusza Mazowieckiego, nie dbały o przedstawienia, nie zadbały nawet o stworzenie święta upamiętniającego wielką zmianę i dopiero Joanna Szczepkowska kierowana swą aktorską intuicją musiała publicznie ustanowić koniec komunizmu, bo inaczej nikt by go może nie zauważył (tamże, s. 103).

Podobnie o aktorce Kosiński mówił zresztą także kilka lat wcześniej, udzielając wywiadu dla „Gazety Wyborczej”. Wskazywał wtedy, że występ w „Dzienniku Telewizyjnym” był jedynym „performansem zmiany”⁶. Wpisywał ten gest we współczesne społeczne praktyki zagarniania przestrzeni publicznej, wyznaczania sceny i skupiania na sobie uwagi, co w konsekwencji owocuje polityczną zmianą (por.: *Dlaczego Bóg nam zesłał...*, 4 IV 2014).

Warunkiem performansu zmiany jest zatem jego medialność. Szczepkowska, czego wielu nie mogło jej wybaczyć, skupiła na sobie społeczną uwagę. Późniejsze usilne próby legitymizacji jej wypowiedzi, a także wściekłe ataki na nią po części spowodowane były właśnie tym radykalnym wtargnięciem w obszar widzialności. Aktorka, od lat współpracująca z telewizją, znakomicie wyczuła potencjał medium (egalitarnego i powszechnego), a także znalazła najbardziej adekwatną formę wypowiedzi (krótkie, łatwe do zapamiętania zdanie, świetnie nadające się na *bon mot*, zaprezentowane z lekkością, ironią i uśmiechem). Szczepkowska była doskonale świadoma tego, jak powinien wyglądać performans zmiany, bo była znakomitą aktorką i nie bała się użyć technik teatralnych jako narzędzi politycznych.

9.

Ale teza o tym, że wystąpienie Joanny Szczepkowskiej było zdarzeniem symbolicznym, odwołującym się, jak mówi Kosiński, do tradycji dramatyczno-przedstawieniowej, pozostaje niepełna. Performans z 28 października 1989 roku nie mieści się przecież tak łatwo w patriotycznej, ofiarnej i pisanej głównie przez mężczyzn historii polskich przedstawień. Ogłoszenie końca komunizmu to bowiem performans żenujący, z perspektywy opowieści męskiej i heroicznej wstydlivy, co pokazują działania zmierzające do jego zagospodarowania. Działania dokonywane zarówno przez tych, którzy występ w telewizji chwalili i czytali przez pryzmat religijno-patriotyczny, jak i tych, którzy go wyśmiewali i bagatelizowali albo próbowali z nim na serio polemizować. Bo ze Szczepkowską i jej wystąpieniem w telewizji trzeba było coś zrobić. Młoda kobieta lub, jak woleli niektórzy, „ładna dziewczyna” a jednocześnie aktorka jest z racji tych cech tak pozycjonowana społecznie i kulturowo, że kiedy wykonuje gest z poważnym przesłaniem, ale zamknięty w formę ekscesu i wygłupu, nie tyle podejmuje ciągłość tradycji dramatyczno-przedstawieniowej, ile przechwytuje ją i przekształca. Dzięki temu beczelnie wdziera się w pole widzialności, posługując się strategią zaskoczenia i żenady.

Jak powiedziałam, gest Szczepkowskiej uważam za genialny w swojej niejednoznaczności, która objawia się także tym, że do dziś nie wiadomo, w jakim porządku należy go umieścić. Występ w „Dzienniku Telewizyjnym” był jednym z nielicznych performansów zmiany wykonanych po 1989 roku. Oznacza to, że choćby z braku innych mocnych gestów wyrażnie zaznaczających granicę między Polską Rzeczpospolitą Ludową a III Rzeczpospolitą, musi być brany pod uwagę jako kandydat na wydarzenie o historycznym znaczeniu. A jednak nie do pomyslenia jest przyznanie, że założycielski dla nowej Polski performans jest performansem kobiecym i żenującym, że to nieskonsultowany z męskimi autorytetami wyczyn aktorki, rozpoczęty od zabawy w telewizyjną prezenterkę, a zwieńczony uśmiechem ambiwalencji. Performans Szczepkowskiej stawia więc jego odbiorców w klinczu między pragnieniem dramatyczno-przedstawieniowym a niezgodą na jego żenujący charakter.

10.

Z wielkiej historii aktorka została zatem dość szybko wykluczona. Chociaż z różnych wypowiedzi, również tych cytowanych przeze mnie, przebija pewność, że zdanie o końcu komunizmu stało się w masowej wyobraźni symbolem przełomu, nie jest ono częścią oficjalnej narracji o ustrojowej zmianie. Takiej, która pojawiałaby się, na przykład, w podręcznikach historii. Chociaż mogłoby się wydawać, że występ aktorki w „Dzienniku Telewizyjnym” to świetny materiał na anegdotę dla dzieci i młodzieży, a kadr programu dokumentujący uśmiech ambiwalencji łatwo zapadnie w pamięć uczniów, w podręcznikach nie znajdziemy nawet wzmianki o Joannie Szczepkowskiej. Przeglądając ponad

dwadzieścia książek przygotowanych w różnych latach (a więc także przy różnych politykach historycznych wdrażanych przez kolejne rządy), przez różnych autorów, w różnych wydawnictwach, dla uczniów na różnym stopniu zaawansowania, tylko w jednym trafiłam na ślad performansu w „Dzienniku Telewizyjnym”:

Wybory odbyły się 4 czerwca 1989 roku. [...] Od razu pojawiły się stwierdzenia, że 4 czerwca 1989 roku komunizm w Polsce dobiegł kresu. Była to wielka przesada (Pilikowski, 1997, s. 180).

Zdanie wypowiedziane przez Szczepkowską przywołane zostaje tylko po to, żeby je zanegować, pomija się też jego autorkę. Chociaż zagadnienie wymagałoby dokładniejszych badań, już pobieżna lektura podręczników jasno pokazuje, że historia 1989 roku jest w nich pisana z męskiej perspektywy. Na fotografiach ilustrujących omawiany materiał pojawiają się niemal wyłącznie mężczyźni (często są to Tadeusz Mazowiecki unoszący dłonie w geście wiktorii albo kowboj z plakatu Solidarności) i to mężczyznom przypisuje się tak zasługi, jak symboliczne zdania.

Performans Joanny Szczepkowskiej był najwyraźniej za mało poważny, a może zbyt kobiecy, żeby nadawał się na symbol godny przekazywania młodszemu pokoleniu. Ale siła żenującego performansu polega na jego zdolności do utrwalania się w innym, mniej oficjalnym, a bardziej popularnym obiegu: poprzez cytowanie w prasie, reemisję w telewizji, później poprzez umieszczenie wystąpienia (w kilku różnej długości wariantach) na stronach internetowych typu YouTube, poprzez przywoływanie go w mediach społecznościowych, na blogach i stronach informacyjnych (poważnych, jak Onet.pl, i plotkarskich, jak Pudelek.pl). Utrwalał się też, oczywiście, dzięki powtórzeniom i parafrazom, a także dzięki humorystycznym fotomontażom, jak ten, w którym kadr z „Dziennika Telewizyjnego” wmontowano w zdjęcie starego telewizora z antenką⁷. Krążenie obrazów performansu w różnych mediach i różnych formach zbudowało jego popularność. Wystąpienie w „Dzienniku Telewizyjnym” to materiał na anegdotę, rzewne wspomnienie i pytanie w teleturnieju, co potwierdza odcinek programu *Jeden z dziesięciu* z 13 lutego 2017 roku⁸. Performans odwołania końca komunizmu skutecznie zawirusował w ten sposób pamięć społeczną, drwiąc z oficjalnej narracji, z której został wymazany.

11.

Szczepkowska miała, oczywiście, pretensje do bycia symbolem przemian, a w opowieściach chętnie swój gest heroizowała, przedstawiając go jako bohaterski akt oporu. Świetnie jednak umiała odnaleźć się także w obiegu popularnym i wiedziała, jak zadbać o utrwalenie swojego performansu w zbiorowej świadomości. Chętnie więc powtarzała i parafrazowała swoją wypowiedź z 1989 roku, często w mało poważnych celach wykorzystując w ten

sposób możliwość stwarzaną przez prześmiewczą formę żenującego performansu. Jak owe powtórzenia były kuriozalne, najlepiej pokazuje materiał Macieja Mazura wyemitowany w programie „Fakty” 27 grudnia 2017 roku (por.: „Fakty” 27 XII 2017). Reporter wykorzystał w nim fragment archiwalnego nagrania z 4 czerwca 2009 roku: widzimy na nim Szczepkowską, siedzącą w oknie kamienicy przy ulicy Mickiewicza 27 na warszawskim Żoliborzu (czyli w oknie domu Jacka Kuronia). Aktorka ubrana na białło, przez mikrofon z uśmiechem oznajmia: „Proszę państwa, 4 czerwca 89 roku skończył się w Polsce komunizm”. Rozlegają się oklaski i wołania „brawo!”. „A teraz to już róbtka co chceta” – dodaje performerka. Oczywiście, trudno sobie wyobrazić analogiczną sytuację, w której Tadeusz Mazowiecki przed kamerami, ku uciesze gapiów powtarza gest wiktorii. To pokazuje, jak niepoważny i antyheroiczny status ma wypowiedź o końcu komunizmu – w rocznicę 4 czerwca 2009 roku nikt nawet nie próbował udawać, że występ performerki jest czymś więcej niż rozbudzającym sentymenty żartem.

Jak powiedziałam, przekształcenie aktorki w rocznicową atrakcję odbyło się nie tylko za jej zgodą, ale wręcz z jej inspiracji. Szczepkowska z radością stała się bowiem ekspertką od ogłaszania końców i początków. Ogłaszała koniec IV Rzeczypospolitej po upadku rządów Prawa i Sprawiedliwości w 2007 roku, koniec pesymizmu (por.: *Joanna Szczepkowska ogłosiła...*, 2014), początek Karol Wojtyły w Fellowship⁹ oraz początek Adama Bonieckiego¹⁰. Postawa Szczepkowskiej była więc schizofreniczna – z jednej strony aktorka próbowała zbudować przekonanie, że jej gest jest aktem wyjątkowym, który podlega regułom honoru, z drugiej strony sama używała go wedle uznania. Ale to dzięki utrwalaniu performansu żenującymi kanałami zachował on swoją radosną żywotność i siłę oddziaływania, nie ulegając megalomanii rocznicowych obchodów i nie dając się spetryfikować w patriotyczną formułę.

12.

Historia ogłoszenia końca komunizmu zaczyna się od telewizyjnego ekscesu dokonanego przez aktorkę, która była powszechnie znana z ról naiwnych. Joanna Szczepkowska skupiła na sobie uwagę i wypowiedziała zdanie, które było jedną z nielicznych prób zaznaczenia granicy między dwoma ustrojami. „Panienska z dworku”, „aktoreczka”, sympatyczna „pani Joasia” wdarła się w pole widzialności i zajęła pozycję, dotąd rezerwowaną dla mężczyzn. Nic dziwnego, że jej performans wywołał frustrację i ataki, śmiech i szyderstwa, ale także próby wytłumaczenia i usprawiedliwienia występu. Wszystko to działo się, chociaż wydawało się, że dzięki działalności opozycyjnej aktorka ma odpowiednią polityczną legitymację do zajmowania stanowiska w ważnych sprawach. Szczepkowska wielokrotnie podkreślała, że zdanie o końcu komunizmu powiedziała, żeby sprawdzić, czy Polska jest już wolnym krajem. Test wolności słowa okazał się przewrotnie

skuteczny, bo reakcje na niego pokazały, że instytucjonalna cenzura nie jest jedyną instancją regulującą formułowanie wypowiedzi w przestrzeni publicznej.

Żenujący performans Szczepkowskiej jest jednak na tyle ambiwalentny, że znajduje się poza zasięgiem jego krytyków. Ci bowiem sami ośmieszają się zarówno wtedy, kiedy próbują poważnie polemizować z tym gestem, świadomie wykonanym jako dowcipny, jak i wtedy, kiedy próbują wyśmiać działanie z założenia śmieszne i absurdałne. Nieskuteczna jest także próba marginalizacji – podkreślanie, jak bardzo gest aktorki jest nieznaczący, albo sugerowanie, że nie jest ona prawdziwą autorką wypowiedzianych przez siebie słów. Szczepkowska umiejętnie zaznaczała, że jej gest był gestem dla ludzi, a więc z założenia był skromny i popularny. Trudno też skutecznie zmarginalizować zdarzenie, które mocno zapisało się w zbiorowej wyobraźni.

O ile żenujący performans oddziałuje niezależnie od szyderców, o tyle jego wykonawczyni musi się bronić, bo próby dyskredytowania jej gestu uderzają przede wszystkim w jej społeczne postrzeganie. W latach dziewięćdziesiątych i na początku lat dwutysięcznych Szczepkowska umiejętnie gra wizerunkami pierwszej naiwnej, matki, kapryśnej, ale powszechnie lubianej aktorki. Godzi się więc niejako na sposoby, jakimi jest oznaczana. A jednocześnie dojrzuje w niej polityczną niezależność i chęć buntu. Około 2009 roku zaczyna przejmować kontrolę nad narracją o zdarzeniach z 28 października 1989 roku, a od 2010 roku wykonuje kolejne żenujące performanse. Jej wystąpienie w telewizji, choć było jednym z nielicznych wyrazistych performansów zmiany, z racji swojego żenującego i kłopotliwego charakteru zostaje pominięte w oficjalnej historii. Wytwarza jednak własny, niezależny obieg komunikacji społecznej i zakorzenienia się w historii popularnej i anegdocie. Z takiej (pozornie) słabej pozycji coraz silniej oddziałuje na zbiorową wyobraźnię. Jest to też zasługa Szczepkowskiej, która nie bała się sięgać po żenujące i kuriozalne narzędzia (takie jak powtórzenia i parafrazy) przypominania o swoim wystąpieniu.

Ogłoszenie końca komunizmu przechwytywało i rozszalało heroiczną tożsamość dramatyczno-przedstawieniową, stwarzając przestrzeń dla innej tożsamości – antyheroicznej, prześmiewczej, kobiecej i żenującej.

Joannie Szczepkowskiej prawdopodobnie nigdy nie uda się przekonać społeczeństwa, żeby zaczęło czytać jej gest jednoznacznie w tonie serio. W swoich roszczeniach do bycia symbolem traktowanym z szacunkiem i wciąż aktorka ponosi porażkę. A jednak Joanna Szczepkowska odniosła także spektakularny sukces. W 1989 roku była wyrazicielką społecznego przekonania, ale jej wystąpienie w „Dzienniku Telewizyjnym” z pewnością wpłynęło na uznanie daty 4 czerwca za oficjalny dzień demokratyzacji ustroju i przywrócenia Polsce suwerenności. Kiedy firma SW Research przeprowadziła na zlecenie tygodnika „Newsweek” badanie na grupie ośmiuset Polaków w wieku od szesnastu do sześćdziesięciu czterech lat, większość, bo aż sześćdziesiąt osiem procent ankietowanych,

uznała, że komunizm w Polsce skończył się 4 czerwca 1989 roku (zob.: Szaniawski, 2016). Ale Joanna Szczepkowska wygrała jeszcze z innego powodu. Dzięki żenującemu performansowi w telewizji udało jej się zostać komentatorką życia publicznego, felietonistką, autorytetem pytanym o opinie na różne tematy. W kontekście dyskusji o nieobecności kobiet w debacie medialnej (zob.: *Dziewuchy dziewczuchom...*, b.r.) ma to niebagatelne znaczenie. ■

¹ Cytat użyty w tytule pochodzi właśnie z książki *4 czerwca*.

To słowa, którymi, w kontekście wystąpienia Joanny Szczepkowskiej w telewizji, miał zagadnąć aktorkę przypadkowo spotkany na ulicy, pijany mężczyzna.

² Szczepkowska potwierdza, że nagranie powtarzane w telewizji i krążące w Internecie, to druga wersja nagrania (por.: Szczepkowska, *Kto ty jesteś?*, 2014, s. 364).

³ W autobiografii Szczepkowska tłumaczy, że zastanawiała się nad wyborem odpowiedniego słowa. Ostatecznie zdecydowała się na użycie terminu „komunizm” ze względu na jego rozpoznawalność. Miała przy tym świadomość, że „Polska Rzeczpospolita Ludowa była na wiecznej, nieskończonej «drodce do komunizmu». Ustrój, który u nas panował nazywano socjalizmem” (*4 czerwca*, s. 250). Aktorka uznała jednak, że „to właśnie socjalizmu nigdy tutaj nie było. [...] Socjalizm to opieka państwa nad obywatelom. Socjalizm jako przymus jest zaprzeczeniem socjalizmu” (tamże). Polityczny aspekt wypowiedzi Szczepkowskiej można szerzej analizować wpisując ją w kontekst różnych narracji o transformacji ustrojowej funkcjonujących dziś wśród badaczy i komentatorów życia publicznego – to jednak temat na osobny artykuł.

⁴ „Po Prostu” zostało zamknięte w 1957 roku wskutek nakazu Głównego Urzędu Kontroli Prasy.

⁵ Film *Con amore* jest uważany za właściwy debiut filmowy Szczepkowskiej, ale aktorka rok wcześniej zagrała epizod w filmie *Doktor Judym* w reżyserii Włodzimierza Haupego.

⁶ Z tą tezą Dariusza Kosińskiego można polemizować, wskazując na inny performans zmiany, jakim było *exposé* premiera Tadeusza Mazowieckiego ogłoszone 12 września 1989 roku, w czasie którego polityk zaskłbił. *Exposé* nie stało się jednak żenującym performansem – opowieść o nim pojawia się w prawie wszystkich podręcznikach do historii i w innych oficjalnych narracjach historycznych (choć jest obecna także w historii popularnej). Przede wszystkim jednak *exposé* zazwyczaj jest traktowane poważnie.

⁷ Takie zdjęcie zrobiło, na przykład, czołówkę wspomnianego już materiału w programie „Fakty” oraz wywiad z aktorką w magazynie „Gala”, por. Joanna Szczepkowska. *Nie jestem...*, 2009, s. 62).

⁸ W odcinku zadano pytanie, kto jest autorem słów „Proszę państwa, 4 czerwca 89 roku skończył się w Polsce komunizm”, niestety, grający udzielił niepoprawnej odpowiedzi, typując Tadeusza Mazowieckiego. Warto odnotować, że pytanie padło w kategorii „historia Polski”. Por. <https://www.youtube.com/watch?v=I5zNUZBzEly> [dostęp: 26 II 2018].

⁹ Por.: <https://www.youtube.com/watch?v=0CUyHZYBAbs> [dostęp: 23 II 2018].

¹⁰ Fanpage Solidarni z księdzem Adamem Bonieckim, wpis z 23 XI 2017 r., profil obecnie usunięty.

Bibliografia:

- „Dziennik Telewizyjny” 28 X 1989, https://www.youtube.com/watch?v=_FX0groASes [dostęp: 6 II i 2 III 2018].
- Berger, John, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryll, Poznań 1997.
- Dlaczego Bóg nam zesłał katastrofę smoleńską*, D. Kosiński w rozmowie z D. Wodecką, „Gazeta Wyborcza”, 4 IV 2014, http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,15745819,Dlaczego_Bog_nam_zeslal_katastrofe_smolenska.html [dostęp: 22 II 2018].
- Dziewuchy dziewczuchom* krytykują #media bez kobiet i apelują o zmianę, „Krytyka Polityczna”, <http://krytykapolityczna.pl/kraj/dziewuchy-dziewuchom-krytykuja-mediabez kobiet-i-apeluja-o-zmiane/> [dostęp: 1 III 2018].
- Fanpage Solidarni z księdzem Adamem Bonieckim, wpis z 23 XI 2017 r., profil obecnie usunięty.
- <https://www.youtube.com/watch?v=0CUyHZYBAbs> [dostęp: 23 II 2018].
- <https://www.youtube.com/watch?v=I5zNUZBzEly> [dostęp: 26 II 2018].
- Joanna Szczepkowska ogłosiła koniec komunizmu, teraz obwieszcza koniec marazmu, podpisano: not.mista, „Gazet Metro”, 19 III 2014, <http://metro.gazeta.pl/metro/1,50145,1975904.html> [dostęp: 24 II 2018].
- Joanna Szczepkowska. *Nie jestem niewolnicą*, J. Szczepkowska w rozmowie z M. Kędziakiem, „Gala” 2009 nr 23/24.
- Kosiński, Dariusz, *Performatyka w(y)prowadzenia*, Kraków 2016.
- Kościelniak, Marcin, *Żenujące performanse przegranych. Przeciwhistorie teatru zaangażowanego*, „Didaskalia” 2013 nr 115/116.
- Krajewska, Anna, *10 na 10: Polki końca wieku*, „Pani” 1999 nr 6.
- Niedaleko padło jabłko od jabłoni*, J. Szczepkowska w rozmowie z Ł. Wyrzykowskim, „Dziennik Zachodni”, 10 VII 1980, nr 151.
- Orzechowski, Marian, *Kto spadł z byka? Fałszywka Urbana*, „Trybuna Ludu”, 6 XI 1989, nr 258.
- Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Nowy Jork 2005.
- Piliński, Jerzy, *Historia 1939-1990. Podręcznik dla szkół średnich*, Kraków 1997, s. 180.
- Polski rok 1989*, R. Turski rozmawia z B. Geremkiem, „Po Prostu” 1990 nr 1.
- Program informacyjny „Fakty”, 27 XII 2017 r., Telewizja TVN, materiał Macieja Mazura, <https://fakty.tvn24.pl/>, materiał usunięty ze strony po kilku dniach [dostęp: 27 XII 2017].
- Sceptyk, *Niedyskretny urok demokracji*, „Zdanie” 1989 nr 665.
- Sieradzki, Jacek, *Joanna Szczepkowska i inne instrumenty*, „Dialog” 2012 nr 5.
- Tenże, *Słodkie osiemdziesiąte*, „Polityka” 1989 nr 47.
- Szaniawski, Paweł, *Komunizm – zdaniem PiS – skończył się w Polsce dopiero w dniu pogrzebu „Inki”. Co Polacy na taką interpretację historii?*, „Newsweek”, 13 IX 2016, <http://www.newsweek.pl/polska/kiedy-w-polsce-skonczyl-sie-komunizm-zdaniem-pis-dopiero-w-2016-roku,artykuly,396940,1.html> [dostęp: 1 III 2018].
- Szczepkowska o kulisach historycznego wydania *Dziennika Telewizyjnego*, Joanna Szczepkowska w rozmowie z Tomaszem Raczkim, audycja radia TOK FM, <https://www.youtube.com/watch?v=XjM1Eg8nKno> [dostęp: 6 II 2018].
- Szczepkowska, Joanna, *4 czerwca*, Kraków 2009.

Taź, *Kto ty jesteś? Początek sagi rodzinnej*, Warszawa 2014.

Taź, *Wygrasz jak przegrasz*, Warszawa 2014.

Tchnąć poezję w cztery nogi, Joanna Szczepkowska w rozmowie z Janem Bońcą-Szablowskim, „Rzeczpospolita”, 26 I 2001, nr 22.

Tomasik, Wojciech, *Socrealizm albo milczenie kobiet*, „Teksty Drugie” 2008 nr 5.

Tym, Stanisław, *Prawidłowość czy przypadek?*, „Gazeta Wyborcza”, 3-5 XI 1989, nr 127.

Urban, Jerzy, *Orzechowski do zgryzienia*, „Trybuna Ludu”, 6 XI 1989, nr 258.

Tenże, *Spadanie z byka*, „Trybuna Ludu”, 4-5 XI 1989, nr 257.

Urbański, Andrzej, *List otwarty do pani Joanny*, „Uważam Rze” 2013, nr 38, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/169370.html?&jos-so_assertion_id=E258CA0AC7F0425B [dostęp: 18 II 2018].

Wszyscy o tym wiedzieliśmy, I. Jagielska w rozmowie z M. Nowakiem, „Wysokie Obcasy” 1999 nr 129.

Wszystko się zmieniło, J. Szczepkowska w rozmowie z E. Żurawską, „Scena” 1988 nr 2.

Abstract:

Katarzyna Waligóra. “Are You Very Stupid, or Very Intelligent?” Joanna Szczepkowska and the Embarrassing Performance of Canceling Communism

This article takes a closer look at a performance by actress Joanna Szczepkowska on 28 October 1989. This was a statement on the Television News: “Ladies and gentlemen, communism in Poland ended on 4 June 1989.” Waligóra describes how the appearance happened, the first responses to it, and how it endured in the collective memory. She also mentions the actress’ position in 1989 and the effect of her public image the reception of the words spoken on television. The author also explains why she sees Szczepkowska’s appearance as an embarrassing female performance – simultaneously emancipatory and eliciting consternation.

Key words: feminism, embarrassment, Szczepkowska, communism, 4 June, television news

24

KONTAKT

19 — 25.05

2018

INTERNATIONAL
THEATRE FESTIVALMIĘDZYNARODOWY
FESTIWAL TEATRALNYTeatr
im. Wilama
Horzycy
w Toruniu

PRZEMYSŁAW STROŻEK

FUTBOL – FUTURYZM – FASZYZM.

Piłka nożna i nacjonalistyczny modernizm we włoskiej kulturze pierwszej połowy XX wieku

Wprowadzenie

Filippo Tommaso Marinetti, zapytany w 1929 roku przez redakcję „Lo Sport Fascista”, jakie dyscypliny sportowe najlepiej kształtują tężyznę fizyczną i moralną włoskiej młodzieży, wymienił dwie: pływanie oraz piłkę nożną – tę ostatnią ze względu na „jednoczesne związki z gonitwą i estetyką wojny” (*Le Inchieste...*, 1929, s. 33). Inicjator włoskiego futuryzmu deklarował się w ten sposób na łamach faszystowskiego pisma sportowego w szczególnym momencie, kiedy włoska drużyna narodowa *azzurri* (niebieskich) święciła pierwsze międzynarodowe osiągnięcie, jakim było zajęcie trzeciego miejsca w zawodach piłkarskich na IX Igrzyskach w Amsterdamie. I choć reprezentacja Włoch nie wzięła dwa lata później udziału w I Mistrzostwach Świata w Urugwaju (1930), to w kolejnych międzynarodowych turniejach tej dekadę wygrywała właściwie wszystko, co było do wygrania: FC Bologna wielokrotnie sięgała po mistrzowski tytuł Pucharu Europy Mistrzów Krajowych, a drużyna narodowa wywalczyła w 1934 roku tytuł mistrzów świata, zdobyła następnie mistrzowski tytuł w 1936 roku na XI Igrzyskach Olimpijskich w Berlinie i dwa lata później obroniła tytuł mistrzów świata na mundialu we Francji. Pod dyktandem faszystów zwycięstwa piłkarskie niejednokrotnie postrzegane były jako synonim zwycięstw młodego, wysportowanego, silnego włoskiego społeczeństwa i jednocześnie wielkości zmodernizowanych Włoch, o jakie walczyli futuryści jeszcze przed I wojną.

W przeciwieństwie do komunistycznych organizacji sportowych, promujących kolektywne ćwiczenia robotnicze (w tym tworzenie słynnych piramid fotografowanych przez Rodczenkę – zob.: O’Mahony, 2006; zob. też: *Euphoria and*

exhaustion..., 2010), a także w odróżnieniu od nazistowskiej propagandy Niemiec, która za wzór sportowej rywalizacji uważała przede wszystkim piękno antycznej atletyki (Zob.: *Shaping the Superman...*, 1999; McFee, Tomlinson, 1999), włoscy faszyci skierowali w latach trzydziestych całe swe siły przede wszystkim na najpopularniejszą wówczas dyscyplinę – piłkę nożną (po włosku: *calcio*)¹. Futbolowe tryumfy traktowane były w kategoriach dumy narodowej, wielkości i potęgi nowej „włoskiej religii” Mussoliniego.

Zdaniem historyczki sportu Giglioli Gori, kluczowym dążeniem faszystów była przemiana narodu włoskiego w naród usportowiony (zob.: Gori, 2013, s. 43). Figura włoskiego piłkarza jako zwycięskiego faszysty, bożyszczem mas i celebryty, nadludzkiego bohatera narodu, który nie doznaje porażki, przenikała do przestrzeni publicznej, codziennej prasy i właściwie wszystkich włoskich nurtów artystycznych międzywojnia. Nie tylko futuryści, ale też twórcy z ruchu Novecento i akademicy tworzyli sztukę propagandową, która w najróżniejszych konfiguracjach przekonywać miała o wielkości fenomenu *calcio*. To właśnie włoscy artyści odpowiedzialni byli za utrwalanie i obrazowanie spektakularności piłkarskich zwycięstw, a architekci realizujący projekty sportowe angażowali się w modernizację kraju – rozbudowę infrastruktury sportowej, sal gimnastycznych, boisk, stadionów, a także sieci dróg i kolei. Głównym motorem ogólnonarodowej modernizacji były bez wątpienia Mistrzostwa Świata rozgrywane we Włoszech w 1934 roku (por.: Martin, 2004).

Mimo że w ostatnich latach coraz częściej zwraca się uwagę na studiowanie kulturowych znaczeń sportu w sztuce faszystowskich Włoch, a w XXI wieku odbyło się

wiele retrospektywnych wystaw na ten temat, to zebrane na ekspozycjach i w katalogach materiały wizualne traktowane są najczęściej jedynie jako ilustracje sportowych motywów². Nie podjęto dotąd analitycznych i kompleksowych studiów nad obecnością piłki nożnej w sztuce włoskiej tego okresu.

Od czasu wydanej niedawno książki *The Visual in Sport* (2012) pod redakcją Mike'a Hugginsa i Mike'a O'Mahony'ego, postulującej zwrot w badaniach nad sportem i sztuką w ramach metod wypracowanych w studiach nad kulturą wizualną, odnotowuje się coraz częstsze analizy obrazów o tematyce sportowej wobec zagadnień kulturowej produkcji, społecznych praktyk i relacji z władzą³. Umieszczając w tej perspektywie problemy obecności *calcio* we włoskiej sztuce międzywojnia, pragnę potraktować dzieła malarskie, murale, wystawy, a także sztukę dizajnu: plakaty, znaczki i zdjęcia w ówczesnej prasie jako świadectwa historyczne oraz kompleksowe medium, którym artyści posługiwali się, tworząc wizualny język propagandy futbolu. Czym ów język się wyróżniał? W jaki sposób włoscy artyści dostosowywali własną twórczość do propagandy piłkarskich zwycięstw narodowych? Na jakich zasadach wprowadzali piłkę nożną w obszar praktyk artystycznych? W jaki sposób współkształtowali obraz piłkarza jako figury politycznej? Czy zaangażowanie artystów w promowanie włoskiego futbolu miało wpływ na społeczeństwo? I w końcu: czy zainteresowanie artystów piłką nożną zmieniło włoską sztukę?

W niniejszym studium chciałbym podjąć próbę odpowiedzi na powyższe pytania na podstawie analizy poszczególnych prac w kontekście polityczno-społecznych przemian dyktowanych przez faszyzm, w ramach koncepcji „nacjonalizmu modernistycznego”⁴. Przyjmuję chronologiczny układ z podziałem na lata: przedfaszystowskie (futuryzm Boccioniego) i lata zintensyfikowanej propagandy faszyzmu tworzonej przez futurystów w okresie 1926-1936, ze szczególnym uwzględnieniem projektów artystycznych realizowanych wokół zwycięskich Mistrzostw Świata we Włoszech (1934). Pierwszym przedmiotem analizy jest tu pionierskie dzieło futuryzmu o tematyce piłkarskiej, to znaczy *Dynamizm piłkarza* Umberta Boccioniego z 1913 roku, które służy jako punkt wyjścia do badania późniejszych przeobrażeń wizerunku futbolisty w sztuce włoskiej. Obrazy piłkarzy autorstwa Gerarda Dottorio i Enrica Prampoliniego, utrzymane w konwencji „sztuki sakralnej”, przenosiły idee Boccioniego w inny wymiar w momencie, gdy drużyna *azzurri* odnosiła pierwsze międzynarodowe zwycięstwa. Działania propagandowe futurystów wychodziły również z sal muzealnych i przenikały w obszar codziennej kultury wizualnej, na sceny teatralne, a także stadiony. W niniejszym tekście chciałbym ostatecznie wykazać, że faszystowski program promocji *calcio* był bardzo atrakcyjny zarówno dla futurystów, jak i artystów bardziej zachowawczego Novecento, a dokładna eksploracja obecności piłki nożnej we włoskiej sztuce międzywojennej, na tle historii włoskiego sportu, pozwala zrozumieć specyfikę faszystowskiej propagandy, która w eklektycznym i hybrydycznym

wymiarze łączyła w sobie nacjonalizm i klasycyzm z programem futurystycznych modernizacji.

Dynamizm piłkarza Umberta Boccioniego (1913)

Dzieje piłki nożnej we Włoszech datuje się na wczesne lata dziewięćdziesiąte XIX wieku, kiedy powstały pierwsze kluby piłkarskie: Genoa Cricket and Football Club oraz Internazionale Football Club Torino. Włoska federacja piłkarska (Federazione Italiana Giuoco Calcio) powołana została w 1898 roku i kilka lat później przystąpiła do Międzynarodowej Federacji Piłki Nożnej FIFA założonej w 1904 roku. W roku 1909, gdy Filippo Tommaso Marinetti ogłaszał w „Le Figaro” *Manifest futuryzmu* i prowadził szereg akcji paraartystycznych w Mediolanie, mistrzem Włoch został Inter Mediolan, a w kolejnych latach tytuł ten zdobywać będzie do 1913 roku drużyna Pro Vercelli. W tym właśnie roku przebywający w Mediolanie Umberto Boccioni namalował obraz *Dynamizm piłkarza*, będący pierwszym futurystycznym i najprawdopodobniej też pierwszym awangardowym obrazem, w którym pojawił się motyw piłki nożnej⁵.

Od czasu pierwszych obrazów malowanych w duchu futuryzmu Boccioni pragnął wydobyć na płótnie esencję dynamizmu współczesnego świata, w którym „wszystko się rusza, wszystko biegnie, wszystko nieustannie się zmienia” (Boccioni i in., 11 IV 1910). *Dynamizm piłkarza* z 1913 roku był jednym z najbardziej znanych przykładów realizacji jego własnej koncepcji *dynamizmu plastycznego*, która prowadzić miała do ukazania idei ciągłości ruchu na płótnie. Sylwetka futbolisty, uchwycona w dynamicznej akcji kopnięcia piłki, uległa na obrazie całkowitej dematerializacji w świetlistym otoczeniu. Sam Boccioni przekonywał w końcu, że w myśl dynamizmu plastycznego, „ruch i światło niszczą materialność ciała” (tamże), tzn. figura ludzka ulega swego rodzaju rozmyciu, „odcieśnieniu”.

W *Dynamizmie piłkarza* nie widać atmosfery stadionowej, treningu na boisku, trybun, bramek, murawy czy zmagania tytułowego sportowca z innymi graczami. Gdyby nie tytuł, trudno byłoby odgadnąć, że chodzi o wizerunek piłkarza. Obraz Boccioniego przedstawia zdeformowane przez światło i ruch ciało sportowca. Można tu dostrzec głowę, umięśnione ramiona oraz muskularne nogi, a niebieski kolor może być kolorem spodenek *azzurri* – to znaczy niebieskiego stroju włoskiej reprezentacji narodowej⁶. Ruchy piłkarza wydają się zmechanizowane, a jego sylwetka unosi się nad ziemią, przełamując prawa grawitacji. Ramiona i nogi sportowca wykonują gesty podobne do obracającego się śmigła samolotu. Boccioni ukazywał w ten sposób postać dynamicznego, muskularnego i sprawnego technicznie sportowca, który dzięki swym fizycznym i mechanicznym zdolnościom staje się „nadczołowiekiem”, panującym nad siłą ciężenia.

Wymowa obrazu Boccioniego może świadczyć o tym, że tradycyjne wartości, takie jak melancholia, kontemplacja i zamyślenie, cechujące sztukę dawną i sztukę dekadencji, zastąpione zostały afirmacją kultury fizycznej, określaną

przez Marinettiego mianem *fisicofolia* (fizyczne szaleństwo). Sam Marinetti w manifestie *Słowa na wolności*, opublikowanym w tym samym 1913 roku, podkreślał, że nie tylko sztuka, ale również nowa poezja powinna wychwalać „idealizm sportu. Ideę i miłość do [ustalania i bicia] rekordów” (Marinetti, 1973, s. 97)⁷.

Trzy lata po namalowaniu *Dynamizmu piłkarza* Boccioni zginął na froncie I wojny światowej, a po jej zakończeniu nastąpiła reaktywacja futuryzmu bez wyraźnego lidera malarstwa tego nurtu. Tematyka futbolu zaczęła być szerzej traktowana dopiero na początku lat dwudziestych, kiedy młodsze pokolenie futurystów zaczęło przetwarzać w malarstwie idee dynamizmu plastycznego swego mistrza. Przed dojściem faszystów do władzy motywy piłkarskie malowali m.in. Roberto Iras Baldessari, Emilio Notte, Enrico Castello i Fortunato Depero, kładąc przede wszystkim nacisk na obrazowanie dynamiki sportowego meczu i analizę ruchu sportowców w sposób podobny do chronofotograficznych eksperymentów Etienne’a Jules’a Mareya. W twórczości futurystów przeważały próby oddania wrażenia dynamizmu piłkarskiego meczu. Obrazowanie piłki nożnej nie miało jeszcze wtedy wyraźnie politycznego nacechowania.

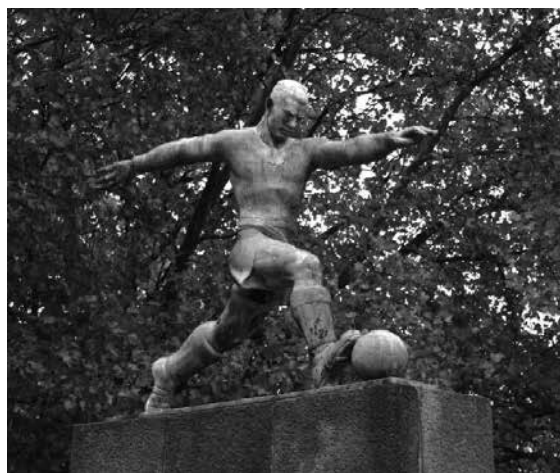
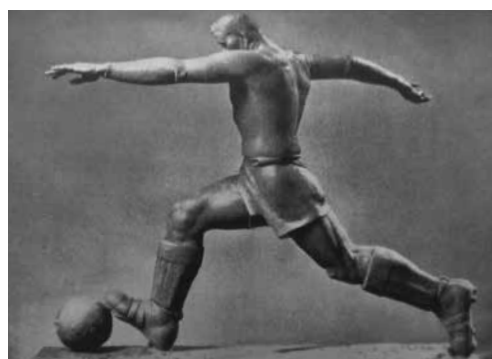
Piłkarskie aerowizje Gerarda Dottoriego (1928)

Po marszu czarnych koszul na Rzym w 1922 roku wyraźnym przełomem w popularyzacji obrazowania piłki nożnej we włoskiej sztuce okazał się rok 1926. Wówczas to Narodowa Partia Faszystowska wydała akt prawny zwany *Carta di Viareggio*, który zreformował włoskie rozgrywki piłkarskie i nadał im status profesjonalnych, a w późniejszych latach znacjonalizował futbol, ograniczając liczbę zagranicznych zawodników we włoskiej lidze (zob.: Gordon, London, 2006, s. 43). Z drugiej strony, rok 1926 był też rokiem, w którym futurysty oficjalnie wsparli dyktaturę Benita Mussoliniego, otrzymując prawo do wystawiania swych dzieł we własnym pawilonie na XV Biennale w Wenecji. To właśnie od 1926 roku ruch Marinettiego po raz pierwszy na taką skalę wyraził swoje zaangażowanie w propagandę polityki faszystów, a co za tym idzie, również w propagowanie faszystowskiego sportu⁸.

W 1928 roku jeden z czołowych futurystów lat dwudziestych, Gerardo Dottori, namalował obraz zatytułowany *Partita di calcio* (Mecz piłkarski), który ukazywał sytuację meczową rozgrywaną przez narodową drużynę. Możemy tu odnaleźć zawodników w niebieskich koszulkach i białych spodenkach, które sugerowały, że mamy do czynienia z rozgrywkami międzypaństwowymi. Na płótnie Dottoriego sylwetki poruszających się sportowców nie dematerializują się tak radykalnie, jak w przypadku *Dynamizmu piłkarza* Boccioniego.



Marinetti przed obrazem Boccioniego *Dynamizm piłkarza* (lata dwudzieste)
 Umberto Boccioni, *Dynamizm piłkarza* (1913)
 Gerardo Dottori, *Mecz piłkarski* (1928)
 Giuseppe Montanari, *Piłkarze* (1930)



Obserwujemy tu moment walki obu drużyn, a nie jedynie odrębną figurę piłkarza jako „nadczołowieka”. Rywalizujący ze sobą zawodnicy zostali obdarzeni nadludzkimi mocami, a sytuacja podbramkowa ukazana została w prawdziwie uduchowionym wymiarze. Piłkarze unoszą się nad ziemią w taki sposób, jakby byli przyciągani przez światło dobiegające z niebios.

Widok rozszczępionych promieni i wpisanych w nie sylwetek ludzkich był charakterystycznym zabiegiem Dottoriego, wykorzystywanym w jego pracach o tematyce religijnej, tak zwanej *arte sacra futurista*⁹. Ten osobny fenomen malarstwa sakralnego ukazywał nowe eksperymenty sztuki religijnej dostosowanej do programu futurystów, którzy w dogmatach chrześcijaństwa doszukiwali się dynamizmu i nowoczesności. Przedstawiony przez Dottoriego w *Meczu piłkarskim* moment wniebowstąpienia piłkarzy w narodowych strojach dokonuje się w otoczeniu lasów Umbrii, widzianych z lotu ptaka. Horyzont jest tu malowany w kolistych kształtach, a więc z punktu widzenia właściwego dla samolotu. Dottori był w końcu jednym z najważniejszych przedstawicieli aeropiktury – malarstwa inspirowanego lotnictwem. Od końca lat dwudziestych wraz z innymi malarzami grupy Marinettiego podejmował w swej twórczości motywy związane z plastyczną eksploracją powietrznej przestrzeni nieba¹⁰. *Mecz piłkarski*, podobnie jak jego późniejsze dzieła aeropiktury i obrazy o tematyce sportowej, związany był przede wszystkim z uchwyceniem wrażeń modernizowania się krajobrazu Włoch, który pod rządami faszyzmu od końca lat dwudziestych wyraźnie zmieniał swoje oblicze¹¹.

Obraz meczu piłkarskiego niejednokrotnie utrwalany był przez włoskich artystów jako nieodłączna część miejskiego życia, wpisana w rozwój nowoczesnych miast. W takim ujęciu, na tle jednego z przedmieść, dynamikę futbolowej potyczki utrwalił na płótnie sycylijski futurysta Pippo Rizzo. Jego obraz *Football* wystawiony został na XVI Biennale w Wenecji w 1928 roku, a dwa lata później, na XVII edycji weneckiego pokazu eksponowano kolejny obraz, ukazujący mecz piłkarski na tle miejskich zabudowań – *Piłkarzy* Giuseppe Montanariego. Namalowany w centralnym miejscu piłkarz ubrany jest w profesjonalny strój i nosi koszulkę *azzurri*, co świadczyło o tym, że nie był to mecz zwykłych amatorów na przedmieściach, ale mecz na szczęblu międzynarodowym, pozbawiony stadionowej atmosfery i przeniesiony w obszar wielkomiejskiej codzienności. Na łamach pisma „Lo Sport Fascista” krytyk Italo Cinti podkreślał, że dzieło to ukazywało: „epizod pięknej gry, na której nasi dążą do pokonania innych” (Cinti, 1930, s. 45). W jego, jako widza biennale, odczuciu zachodziła konieczność kibicowania centralnej postaci w stroju narodowej reprezentacji.

Futurystyczne modernizacje Włoch i lewitujący *azzurri*. Wokół roku 1934

Kiedy w 1932 roku przyznano Włochom prawo do organizowania II edycji Mistrzostw Świata, faszystowski rząd zainicjował program jeszcze intensywniejszej modernizacji kraju. Program realizował te założenia, które Marinetti głosił już w 1909 roku w swym *Manifestie futuryzmu*. Od początku roztaczał wizję narodzin nowych, wielkich, nowoczesnych Włoch, które powstaną w miejsce paseistycznych „miast-muzeów”. Rozbudowa sieci dróg, kolei, infrastruktury sportowej oraz strategia wznoszenia najnowocześniejszych stadionów i modernizacji miast na czas przygotowań organizacji turnieju mogły się jawić jako ucieleśnienie snu Marinettiego o radykalnej „futuryzacji” kraju.

W paseistycznej Florencji powstał wówczas stadion Giovanni Berta, zaprojektowany przez jednego z najwybitniejszych włoskich architektów modernistycznych – Pierluigiego Nervi. I, co ciekawe w kontekście oddziaływania futuryzmu na włoski futbol, kompleks sportowy został ukończony w 1931 roku dzięki staraniom Luigiego Ridolfiego – włoskiego futurysty związanego z florenckim środowiskiem „Lacerby”, założyciela klubu piłkarskiego AC Fiorentina (zob.: Martin, 2004, s. 142). Stadion Fiorentiny był jednym z miejsc, na których *azzurri* rozgrywali swoje mecze podczas Mistrzostw Świata w 1934 roku¹².

Włoski mundial odbył się w ośmiu miastach: Bolonii, Florencji, Genui, Mediolanie, Neapolu, Rzymie, Trieście i Turynie. Warto więc podkreślić, że rozmieszczenie rozgrywek na całym niemal Półwyspie Apenińskim – wszedź: od Ligurii do Friuli Venezia Giulia, i wzdłuż: od Lombardii do Kampanii – świadczyło wyraźnie o ogólnonarodowym wydzźwięku Mistrzostw oraz umacnianiu jedności zjednoczonych Włoch. Po raz pierwszy na taką skalę cały kraj kibicował drużynie narodowej, bez względu na różnice między poszczególnymi regionami. Finał rozgrywany na Stadio Nazionale del PNF w Rzymie, w którym włoska drużyna pokonała w ostatniej minucie meczu Czechosłowację z wynikiem 2:1, przyciągnął na trybuny ponad pięćdziesiąt tysięcy widzów. Giuseppe Meazza, Gianpiero Combi czy Raimundo Orsi, a także trener Vittorio Pozzo stali się niekwestionowanymi bohaterami mas, zwycięskimi sportowcami młodego i silnego włoskiego narodu. Każdy mecz rozpoczynało faszystowskie pozdrowienie piłkarzy, a sam Mussolini przyglądał się na stadionie zwycięskiej drużynie i po wygranym finale osobiście wręczył sportowcom ogromny puchar, Coppa del Duce. Giuseppe Meazza – gracz Interu Mediolan i wieloletni kapitan reprezentacji Włoch – zdobył Złotą Piłkę, to znaczy nagrodę FIFA dla najbardziej wyróżniającego się gracza finałów Mistrzostw.

W codziennej włoskiej prasie lat trzydziestych niejednokrotnie ukazywały się ilustracje gloryfikujące piłkarzy *azzurri*, w tym portrety lewitującego na ziemi Meazzy, który dzięki swym nadludzkim zdolnościom wznosi się ku niebu, wbrew prawu ciężenia (okładki „Lo Sport Fascista” czy ilustracje w „Domenica del Corriere”). Tego typu wizerunki piłkarzy włoskiej drużyny narodowej spotykane były również

w twórczości artystów ruchu Novecento, którzy opierali swoją twórczość na bardziej klasycznych motywach.

W czasie futbolowej gorączki 1934 roku również artyści powiązani z bardziej tradycyjnymi ugrupowaniami pragnęli dostosować praktykę akademizmu do aspektów propagandy piłki nożnej. Za przykład może uchodzić mural *Giocchi atletici italiani* Achille Funiego, przygotowany na V Triennale w Mediolanie (1933), na którym unoszący się w powietrzu piłkarze zestawieni zostali ze sportowcami starożytnych dyscyplin lekkiej atletyki. W ten sposób malarz Novecento anektował do antycznych motywów piłkę nożną w charakterze uwspółcześionego wyrazu „włoskich gier atletycznych”.

Piłka nożna przenikała do twórczości innych klasycyzujących artystów, takich jak Carlo Carrà, który przed I wojną światową związany był z futuryzmem, a w latach dwudziestych i trzydziestych powrócił do tradycyjnego malarstwa. Namalowany przez niego obraz *Partita di calcio* (Mecz piłkarski) wystawiony został na II Quadriennale w Rzymie w 1935 roku i był reminiscencją zwycięstwa włoskiej drużyny. Obserwujemy na nim sytuację, w której trzech piłkarzy *azzurri* atakuje bramkarza. Piłka, podobnie jak gracz, jest zawieszona w powietrzu, poza zasięgiem bramkarza w czerwonym stroju. W następnej sekwencji obserwowalibyśmy strzelenie bramki, której kontury widnieją w tle całej meczowej sytuacji.

Namalowany rok później obraz *Angeli della terra* (Aniołowie ziemi, 1936) Prampoliniego sakralizował już wyraźnie zwycięstwa *azzurri*. Włoski futurysta prezentował na nim narodową drużynę piłkarską w niebiańskiej przestrzeni, gdzie piłkarze podniesieni zostali do rangi tytułowych „aniołów” wpisanych w dynamikę piłkarskiego meczu. Białe i niebieskie kontury namalowane na figurach geometrycznych przypominających piłkarzy, sugerują rozpostarte skrzydła. Wznoszą one zawodników do piłki, która szybuje niemal na wysokości słońca i zmierza w kierunku nakreślonym przerywaną linią, ku bramce strzeżonej przez bramkarza. Geometryczne ciała piłkarzy wypełnione są niebieskim kolorem, co niewątpliwie należy skojarzyć z narodowymi strojami. Wznoszą się one nad konturem Półwyspu Apenińskiego, umieszczonym w centralnym punkcie obrazu. Prampolini zwracał tym samym uwagę, że piłkarze-anioły wznoszą się nad mapą swojej ojczyzny, gdzie rozgrywany był zwycięski dla nich turniej. Nie należy też zapominać, że o ile Półwysep ma kształt wielkiego buta, o tyle Sycylia przypominać może piłkę, co na poziomie wizualnym także budzi skojarzenia z futbolem. Niebiańska przestrzeń i kosmiczny wymiar, w którą wpisane zostały anioły oraz kontur Półwyspu Apenińskiego, pokazywały łączność futurystycznej sztuki sakralnej i aeropiktury ze sportową propagandą faszyzmu.

W 1936 roku Prampolini namalował dwa obrazy pod tytułem *Angeli della terra*. Drugi, o którym niewiele wiadomo, wystawiony został w lutym tegoż roku na pierwszej faszystowskiej wystawie sztuki sportowej *La Prima Mostra Nazionale d'arte sportiva*, zorganizowanej przez CONI (Comitato Olimpico Nazionale Italiano). Zadaniem owej wystawy było

wyłonienie najlepszych prac na konkurs olimpijski w Berlinie z okazji XI Igrzysk, zorganizowanych w stolicy nazistowskich Niemiec (lipiec-sierpień 1936). Rzymska ekspozycja została otwarta w Palazzo delle Esposizioni i wystawiono na niej dziewięćdziesiąt osiem prac malarskich, rzeźbiarskich i architektonicznych. Obok płótna Prampoliniego znalazło się tam również kilka innych prac, których tematem była piłka nożna. Ivanhoe Gambini wystawił obraz *Vittoria azzurra* (Niebieskie zwycięstwo), Givovanni Consolazione namalował mecz *Bologna-Fiorentina 1:1*, futurystka Marisa Mori pokazała płótno przedstawiające transmisję meczu piłkarskiego, a Mario Moschi – słynną rzeźbę *Calciatore* (Piłkarz).

Rzeźba Moschiego przedstawiała figurę nieugiętego, kroczącego naprzód piłkarza w stroju drużyny narodowej (zob.: *Prima Mostra...*, 1936)¹³. Był to zarazem wizerunek Nowego Człowieka, który nie cofa się przed niczym, a krocząc w przyszłość, nie odwraca się za siebie. Podczas XI Igrzysk w Berlinie rzeźba ta zdobyła duży rozgłos i została wymieniona wśród najważniejszych dzieł sztuki o tematyce sportowej. W tym samym 1936 roku została wybrana na model monumentu, który miał stanąć przed Stadionem Olimpijskim w Berlinie. Stoi w tym miejscu do dziś, w Friedrich-Ludwig-Jahn-Sportpark.

Futurystyczne calcio poza malarstwem

Obecność piłki nożnej w sztuce futurystów i artystów Novecenta miała nacechowanie wyraźnie propagandowe, zgodne z linią faszystowskiej ideologii. Obrazowanie zagadnień dynamiki ruchu oraz piękna atletycznego ciała, które widoczne było w przedfaszystowskim dziele Boccioniego, wciąż były tu istotne, ale pod rządami dyktatury Mussoliniego tematyka sportowa realizowała już konkretne cele. Piłka nożna upowszechniała idee młodego, silnego i zdrowego społeczeństwa, a w kontekście politycznych programów modernizacyjnych funkcjonowała jako wyraźny model reform w rozmaitych dziedzinach życia codziennego, służąc za powszechny pretekst do gloryfikacji narodowych i politycznych zwycięstw na arenie międzynarodowej. Podczas gdy na przedfaszystowskim płótnie Boccioniego piłkarz wykonywał ruchy podobne do obracającego się śmigła samolotu, na obrazie Dottoriego dokonywało się wniebowstąpienie piłkarza w narodowych strojach, dzieło *Aniolowie ziemi* Prampoliniego z roku 1936 ukazywało sportowców pod postacią zwycięskich, wyniesionych pod niebiosą, nadludzkich istot, unoszących się nad wspaniałą, zmodernizowaną przez faszyzm ojczyzną.

W latach dwudziestych i trzydziestych fenomen piłki nożnej pojawiał się we włoskiej sztuce na największych włoskich prezentacjach sztuki współczesnej: od Biennale w Wenecji, przez mediolańskie Triennale, aż po Quadriennale w Rzymie. Kreowany był przez artystów wszystkich nurtów, stając się ucieleśnieniem marzenia Marinettiego o realizacji we Włoszech futurystycznego programu, łączącego modernizację kraju i nowoczesny nacjonalizm z propagandą sportu i aerokultury. Piłkarskie Włochy były Włochami młodymi,

wysportowanymi, nowoczesnymi, skierowanymi przeciwko wszystkiemu, co paseistyczne i stare.

Futurystyczne eksperymenty wizualizacji futbolu przenikały nie tylko do twórczości artystów Novecenta, ale były obecne w codziennej kulturze. Strategię łączenia futbolu z aereosztuką można było w równym stopniu dostrzec w innych wizualnych projektach, nastawionych na propagandę Mistrzostw Świata 1934 roku. Owo zestawienie piłki nożnej z wymiarami podniebnych lotów było widoczne nawet na znaczkach pocztowych, przygotowanych z okazji tych rozgrywek. Na znaczkach pojawiały się obrazy związane właściwie tylko z Włochami futurystycznymi: samoloty, stadiony i piłkarze, a nie krajobrazy zabytkowych miast, takich jak renesansowa Florencja, średniowieczna Wenecja czy starożytny Rzym. Znaczki wydane z okazji Mistrzostw pokazywały takie Włochy, o jakie walczył Marinetti i jego współtowarzysze od 1909 roku.

Nie tylko znaczki, ale też plakat promujący Mistrzostwa nosił futurystyczne cechy. Przedstawiał stojącego dumnie piłkarza w narodowym stroju, z ręką uniesioną w faszystowskim pozdrowieniu. Nie był to kolejny pomnik Cezara czy innego starożytnego wodza, ale pomnik żywego piłkarza – nowego bohatera włoskich mas. Wizerunek piłkarza, ujęty od dołu, prezentował gigantyzm sportowca, zresztą w bardzo podobny sposób, w jaki rosyjscy konstruktywiści fotografowali nowego socjalistycznego człowieka w sowieckiej Rosji (serie *Spartakiad* Rodczenki), i podobnie jak Leni Riefenstahl, gdy kadrowała sportowców w pronazistowskim filmie *Olimpia* (1936).

We włoskich sztukach plastycznych i w dizajnie wizerunek futbolisty w stroju *azzurri* jawił się jako obiekt estetyczny, niekiedy wyabstrahowany z ram sportowego meczu i stadionowej atmosfery. Wizerunek ten pojawiał się nie tylko na wystawach, ale też w otwartej przestrzeni publicznej, na plakatach, pocztówkach, znaczkach, na ilustracjach i fotomontażach reprodukowanych w lokalnej i narodowej prasie. Piłka nożna przenikała również do teatru, a futuryści dostrzegali w figurze piłkarza niekiedy nawet wcielenie nowego aktora. Przekonywał o tym projekt sycylijskiego futurysty Enrico Ragusy, który w 1933 roku pragnął wystawić spektakl w Teatro Bellini w Palermo z udziałem lokalnej drużyny piłkarskiej (zob.: Berghaus, 1998). I choć idea wprowadzenia futbolu do teatru nie powiodła się, futuryści dostrzegali pewien potencjał w obecności piłki nożnej w spektaklach teatralnych, o czym świadczyły „najbardziej włoskie tańce sportowe” – *le nuove italianissime danze sportive*, wykonywane przez czeską futurystkę Zdenkę Podhajską w Teatrze Pantomimy Prampoliniego (zob.: Bergaus, 2017, s. 57) oraz koncepcja futurystycznego Teatru Sportowego – wielkich masowych spektakli, które miały odbywać się na nowo wybudowanym Stadio Olimpico w Rzymie¹⁴.

Podsumowanie

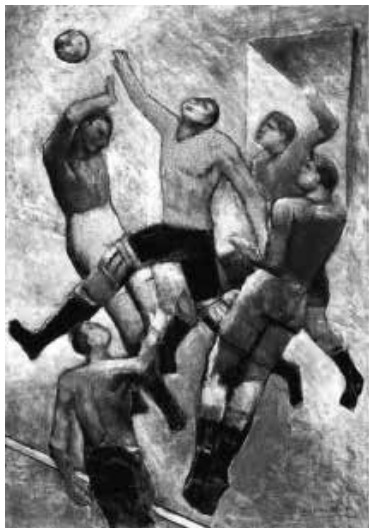
W latach trzydziestych futbol po raz pierwszy na taką skalę zawładnął umysłami jednego narodu. W konsekwencji

nieustannej propagandy futbolu w każdej niemal dziedzinie życia, a także nakładów finansowych na rozwój i promocję piłki nożnej, budowę nowoczesnych boisk i stadionów, nacjonalizację i reorganizację rozgrywek piłkarskich oraz stworzenie profesjonalnej ligi – Serie A, włoska piłka nożna nie miała w latach trzydziestych sobie równych. Początkowo futuryści, a później i artyści innych włoskich ugrupowań artystycznych z różnych regionów Italii malowali piłkarzy w niebieskich strojach *azzurri*, niezależnie od tego, czy tworzyli w Lombardii (Notte, Gambini), Umbrii (Dottori), Trentino (Depero, Baldessari), Lacjum (Prampolini, Funi, Sironi) czy na Sycylii (Gulio D'Anna, Pippo Rizzo). Niebieski kolor stroju piłkarskiego, będący wyznacznikiem narodowej drużyny, pojawiał się na większości obrazów malowanych od końca lat dwudziestych. Międzynarodowe osiągnięcia i zwycięstwa „niebieskich” miały podnosić ogólnonarodowego ducha, a wizerunki piłkarzy reprezentowały bohaterów zjednoczonych Włoch. Piłka nożna, pasowana przez faszyzm na narodową dyscyplinę, okazała się jednocześnie najprawdziwszym wcieleniem futurystycznych dążeń do radykalnego programu unowocześniania Włoch oraz ich dążeń zjednoczeniowych. Propaganda futbolu przekonywać miała, że całe Włochy kibicować muszą jednej narodowej drużynie, i to drużynie zwycięskiej, najlepszej na świecie.

Figura piłkarza mogła do pewnego stopnia odpowiadać figurze żołnierza, który na stadionie toczy bój o rangę faszystowskiego państwa. Przywołane na początku tekstu słowa Marinettiego z pisma „Lo Sport Fascista”, mówiące o wielkości piłki nożnej z uwagi na „estetykę wojny”, mogły mieć uzasadnienie w latach trzydziestych, kiedy zwycięstwa piłkarskie zaczęły świadczyć o tężyźnie młodzieży włoskiej niezwykłej w fizycznych zmaganiach. Należy też pamiętać, że od czasu wprowadzenia aktu prawnego *Carta dello sport* w 1928 roku nie można było stać się członkiem klubu sportowego bez wcześniejszego udziału w strukturach faszystowskiej młodzieżówki Opera Nazionale Balilla, kładącej nacisk na wychowanie fizyczne i paramilitarny trening dzieci i nastolatków (zob.: Teja, 2014, s. 154)¹⁵.

Gloryfikacja piłki nożnej pod rządami faszyzmu równała się odrzuceniu postaw nihilistycznych i dekadencckich. Była nastawiona na akceptację nowoczesnego życia, była symbolem modernizacji kraju i modernizacji społeczeństwa. Sztuka odegrała tu niezwykle ważną rolę propagandową, która znalazła odbicie zarówno w życiu codziennym faszystowskich Włoch, jak w „kulturze wysokiej”. Wizualna propaganda *calcio* godziła „spirytualizm – rozumiany jako prymat kultury, idei, uczuć” z potrzebami masowego społeczeństwa¹⁶. To właśnie futuryści, którzy początkowo pragnęli burzyć i palić muzea, paradoksalnie wprowadzili figury piłkarzy na ołtarze sztuki, jednocześnie sakralizując ich sylwetki.





Stworzyli w ten sposób prawdziwie nowy wizualny język sportowej propagandy, służącej modernizacji i faszyzmowi, ale już w mniejszym stopniu awangardzie. Wciąż przetwarzali idee Boccioniego, które dostosowywali do najnowszych trendów i faszystowskiej polityki. Nie wychodzili poza tradycyjne gatunki sztuki, takie jak malarstwo, i nie korzystali z tzw. nowych mediów, takich jak film. Promując wraz z linią faszystów lat trzydziestych idee młodości, narodowej dumy i narodowych zwycięstw, doprowadzili jednak do znamiennej sytuacji, w której również i inne ugrupowania włoskie coraz silniej zaczęły reagować na zjawiska kultury popularnej. Ostatecznie, w ramach nacjonalizmu modernistycznego artyści, ideologowie i politycy stworzyli wspólnymi siłami nową włoską religię – *calcio*, która po dziś dzień pozostała dla narodu włoskiego jedną z największych świętości. ■

Napisanie artykułu było możliwe dzięki stypendium, które otrzymałem od Accademia dei Lincei w Rzymie pod koniec roku 2015.

¹ O historii wykreowania piłki nożnej jako „narodowej gry” pod rządami faszystów zob. Martin, 2004, Martin, 2007.

² Warto przywołać ostatnie wystawy organizowane w XXI wieku: *Allo Sport l'omaggio dell'arte* (Salerno, 2001), *Appunti allo stadio. 90 opere sul tema del calcio nell'arte italiana del XX secolo* (Roma, 2002), *Sport Arte, Mito e gesto nell'Arte e nello Sport 1900-1950* (Mori, 2002), *Sport e '900: il gesto sportivo nell'immaginario artistico* (Novi Ligure, 2004), *Arte e Sport nel '900 italiano* (Roma, 2004); *Arte e sport: il mito del gesto sportivo nell'arte del Novecento* (Consiglio, 2008), *Arte, sport e video oltre limiti e confini* (Roma, 2014).

³ W owej publikacji brytyjscy badacze zwrócili uwagę na wielość podejść badawczych w perspektywie tzw. zwrotu wizualnego, tzn. w perspektywie przesunięcia akcentu badań o sporcie ze źródeł pisanych na obrazy. Por. Huggings; O'Mahony, *Introduction*, [w:] *The Visual in Sport*, 2012. Zob. też: Huggings, O'Mahony, 2011. Wśród ważnych koncepcji badań nad sportem w sztuce figuruje idea traktowania materiałów wizualnych o tematyce sportowej jako świadectw historycznych. Por. Burke, 2012.

⁴ Zdaniem historyka faszystów Emilia Gentilego, włoski faszystyzm jako „nacjonalizm modernistyczny” odznaczał się pojmowaniem modernizacji jako wizji nowego społeczeństwa. Synteza nacjonalizmu i nowoczesności miała uformować świadomość nowych Włoch i przyspieszać procesy modernizacyjne. Por. Gentile, 2011, s. 31-32.

⁵ Przed 1913 rokiem motywy sportowe pojawiały się w sztuce kubiistów, jednak obrazy Alberta Gleizesa, Roberta Delaunaya i Andre Lhote przywołujące w tytułach nazwę futbolu, ukazywały tak naprawdę sytuacje z meczów rugby.

⁶ Włosi grali w niebieskich strojach od 1911 roku. Kolor niebieski był kolorem Królestwa Włoch.

Carlo Carra, *Mecz piłkarski* (1935)
„Lo Sport Fascista” (1933), na okładce Giuseppe Meazza
Giuseppe Meazza

Włoska drużyna *azzurri* (lata trzydzieste)
A. Beltrame – Giuseppe Meazza, „Domenica del Corriere” (1934)

⁷ Częściowo o poglądach Marinettiego na sport traktuje artykuł: Giuntini, 2009.

⁸ Związki futuryzmu z faszyzmem były w latach 1922-1926 problematyczne. Marinetti zakładał wraz z Mussolinim Fasci do combattimento, startowali później w wyborach do parlamentu w 1919 roku. Jednak w wyniku druzgocącej porażki nie wygrali wyborów, a Mussolini na własną rękę, bez Marinettiego, przeprowadził później marsz czarnych koszul na Rzym w październiku 1922 roku. Od tamtego czasu Marinetti czuł się zdradzony przez swego przyjaciela i dopiero po przyznaniu futurystom pawilonu na biennale w Wenecji w 1926 roku, coraz bardziej zacznie angażować się w propagandę faszyzmu. O ściślejszych relacjach między futuryzmem a faszyzmem zob.: Berghaus, 1996.

⁹ Więcej o futurystycznej sztuce sakralnej zob.: *Piety and Pragmatism*, 2007.

¹⁰ O aeropikturze Dottoriego zob.: Duranti, 2013; Duranti, 2002.

¹¹ Jego twórczość omawiał w tym duchu sam Marinetti na łamach pisma sportowego „Lo Sport Fascista”, podkreślając tym samym znaczenie jego sztuki futurystycznej dla sportowej propagandy faszyzmu. Zob.: Marinetti, 1929, s. 49-51.

¹² Więcej o stadionie Giovanni Berta zob.: rozdz. *The stadium carried the day against the art museum* [w:] Vere, 2018, s. 162-169.

¹³ Fragmentarycznie o udziale włoskich artystów w wystawach sportowych zob.: Bucci, Matitti, 2000, s. 1916.

¹⁴ W 1932 roku Marinetti ogłosił konkurs na stworzenie futurystycznego Teatru Sportowego. Ów konkurs wygrał aeropoeta Bruno Sanzin i jego projekt futurystyczno-faszystowskiego widowiska *Veritce nello spazio*, który miał zostać zrealizowany właśnie na Stadio Olimpico w dziesiątą rocznicę marszu czarnych koszul na Rzym. Spektakl nie doszedł do skutku. Zob. Berghaus, 1998, s. 540.

¹⁵ Więcej o wychowaniu faszystowskim młodzieży w duchu sportowym i duchu wojny zob. rozdział *Sport i wojna w działalności ONB-GIL*, Podemski, 2010, s. 267-281.

¹⁶ Zdaniem Gentilego, połączenie spirytualizmu z masowym społeczeństwem było wyznacznikiem nacjonalistycznego modernizmu. Por.: Gentile, 2011, s. 32.

Bibliografia:

Berghaus, Günther, *Futurism and Fascism. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction*, Oxford 1996.

Berghaus, Günther, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, Oxford 1998.

Berghaus, Günther, *Prampolini i teatr lat 20. Wystawy projektów scenicznych, teatr mechaniczny i taniec*, [w:] Enrico Prampolini. *Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy*, red. P. Strożek, Łódź 2017.

Boccioni, Umberto i inni, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, Milano 11 IV 1910.

Bucci, C. A.; Matitti, F., *L'iconografia del calcio nell'arte italiana nel '90'*, [w:] *Dizionario del calcio italiano*, red. M. Sappino, Milano, 2000.

Burke, Peter, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, Kraków 2012.

Cinti, Italo, *Arte e sport alla Biennale di Venezia*, „Lo Sport Fascista” 1930 nr 8.

Duranti, Massimo, *Aeropittura e aeroscultura futuriste*, San Sisto 2002.

Duranti, Massimo, *Gerardo Dottori: Brani di futurismo del maestro dell'aeropittura*, Roma 2013

Euphoria and exhaustion: Modern sport in Soviet culture and society, red. N. Katzer, A. Kohring, S. Budy, M. Zeller, Frankfurt am Main, 2010.

Gentile, Emilio, *Początki ideologii faszystowskiej (1918-1925)*, przekł. i red. T. Wituch, Warszawa 2011.

Giuntini, Sergio, *Sport e fascismo a Milano, da Marinetti a Salò*, [w:] *Sport e fascismo*, red. M. Canella i S. Giuntini, Milano 2009, s. 351-368.

Gordon, Robert S.C.; London, John, *Italy 1934: Football and Fascism*, [w:] *National Identity and Global Sports Events*, red. A. Tomlinson, Ch. Young, New York 2006.

Gori, Gigliola, *Model of Masculinity: Mussolini, the „new Italian” of the Fascist Era*, [w:] *Superman Supreme: Fascist Body as Political Icon – Global Fascism*, red. J.A. Mangan, New York 2013.

Hargreaves, Jennifer, *Sporting Females. Critical issues in the history and sociology of women's sports*, London/New York 1994.

Huggins, Mike; O'Mahony, Mike, *Prologue: Extending Study of the Visual in the History of Sport*, „The International Journal of the History of Sport” 2011, nr 8-9, s. 1089-1104.

Kraba, Millie, *The Story Has Been Told*, Bloomington 2010.

Le Inchieste di „Sport Fascista”, „Lo Sport Fascista” 1929 nr 5.

Marinetti, Filippo Tommaso, *Destruction of Syntax-Imagination without Strings-Words-in-freedom*, [w:] *Futurist Manifestos*, oprac. U. Apollonio, Bloomington 1973.

Marinetti, Filippo Tommaso, *Gerardo Dottori*, „Lo Sport Fascista” 1929, nr 1, s. 49-51.

Marinetti, Filippo Tommaso, *Mie proposte di nuovi sports*, „Gazzetta del Poppolo”, 14 VI 1928.

Martin, Simon, *Football and Fascism: Foreign Bodies on Foreign Fields*, [w:] *In Corpore: Bodies in Post-Unification Italy*, red. L. Polezzi and C. Ross, Cranbury 2007.

Martin, Simon, *Football and Fascism: The National Game under Mussolini*, New York 2004.

McFee, Graham; Tomlinson, Alan, *Riefenstahl's Olympia. Ideology and Aesthetics in the Shaping of the Aryan Athletic Body*, „International Journal of the History of Sport” 1999 nr 2, s. 90-96.

Nitsch, Fran, *The Two International Worker Sport Organisations: Socialist Worker Sports International and Red Sport International*, [w:] *The Story of Worker Sport*, ed. A. Krüger, J. Riordan, Champaign 1996.

O'Mahony, Mike, *Sport in the USSR. Physical Culture – Visual Culture*, London 2006.

Piety and Pragmatism: Spiritualism in Futurist Art, red. M. Duranti, R. Miracco, R. Cremoncini, Ch. Adams, Roma 2007.

Podemski, Piotr, *Giovinezza. Młodzież i młodość w faszystowskich Włoszech*, Warszawa 2010.

Prima Mostra Nazionale d'Arte Sportiva. Architettura – Scultura – Pittura, Roma 1936. [katalog wystawy].

Rifkind, David, *Prampolini – architekt*, [w:] Enrico Prampolini. *Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy*, red. P. Strożek, Łódź 2017.

Shaping the Superman: Fascist Body as Political Icon: Aryan Fascism, red. J. A. Mangan, London 1999.

Stanton, Richard, *The Forgotten Olympic Art Competitions*, Victora 2000.

Strożek, Przemysław, *Football*, [w:] *Futurism: A Microhistory*, red. S. Bru, B van den Bosche, L. Somigli, London 2016, s. 131-142.

Strożek, Przemysław, *The Footballer as a New Man in Soviet Russia and Italian Modern Art*, [w:] *Picturing beautiful game. Essays on Soccer and Visual Culture*, ed. D. Haxall, London 2018 (w druku).

The 1930s: The Making of „The New Man”, red. J. Clair, P. Theberge, Ottawa 2008.

Teja, Angela, *Italian sport and international relations under fascism*, [w:] *Sport and International Politics. The impact of fascism and communism on sport*, red. P. Arnaud, J. Riordan, New York, 2014.

Vere, Bernard, *Sport and Modernism in the Visual Arts in Europe, c. 1909-1939*, Manchester 2018.

The Visual in Sport, red. M. Huggings, M. O'Mahony, London-New York 2012.

Abstract:

Przemysław Strożek. Football – Futurism – Fascism: Football and Nationalist Modernism in Italian Culture in the First Half of the Twentieth Century

This article is a study on the phenomenon of football propaganda in Italian art of the first half of the twentieth century. It focuses on various works by Italian Futurists on football in the context of Fascist socio-political changes, as part of a “Modernist Nationalism” concept. Making a chronological breakdown of the pre-Fascist years (Boccioni's Futurism) and the period of intensified fascist propaganda by Futurists in 1926-1936, the article is filled with detailed research on the cultural significance of propaganda for the victorious World Championship tournament in Italy in 1934. The article shows that an in-depth exploration of football in Italian interwar art, against a backdrop of the history of Italian sports, provides a much better understanding of the specifics of fascist propaganda, which combined nationalism and Classicism with a program of Futurist modernization in an eclectic and hybrid fashion. Paradoxically, it was the Futurists, who initially sought to tear down and burn the museums, who elevated football players to the altar of art, sanctifying their images and thus creating a truly new language of sports propaganda.

Key words: Futurism, fascism, football, World Championship 1934, sports

Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń Program spektakli tanecznych

Harmonogram:

6 października 2018

Aurora Luboa

Witajcie/Welcome

7 października 2018

Akademia Sztuk Teatralnych Wydział Teatru Tańca

Stany skupienia

13 października 2018

Tomasz Ciepiński

Idylka

14 października 2018

Krakowski Teatr Tańca

Singulare tantum

20 października 2018

Anna Godowska i Sławomir Krawczyński

Estaż i świat nowych dni

27 października 2018

Helena Ganjalyan

Mekt

Krakowski Teatr Tańca

Glamour

Szczegóły: www.cricoteka.pl

Bilety / karnety dostępne od 20 sierpnia:

bilety.cricoteka.pl

**Projekt realizowany we współpracy z Instytutem Muzyki
i Tańca w ramach programu Scena dla tańca 2018**

Organizator:

cricoteka

**INSTYTUCJA KULTURY
WSPÓŁCZESNEJ
MAŁOPOLSKIEGO**

MAŁOPOLSKA



KRAKOWSKI TEATR TAŃCA

scena dla tańca



MICHAŁ KUZIAK

SEN SREBRNY ZADARY

 STUDIO teatrgaleria w Warszawie
i Centrala

Juliusz Słowacki

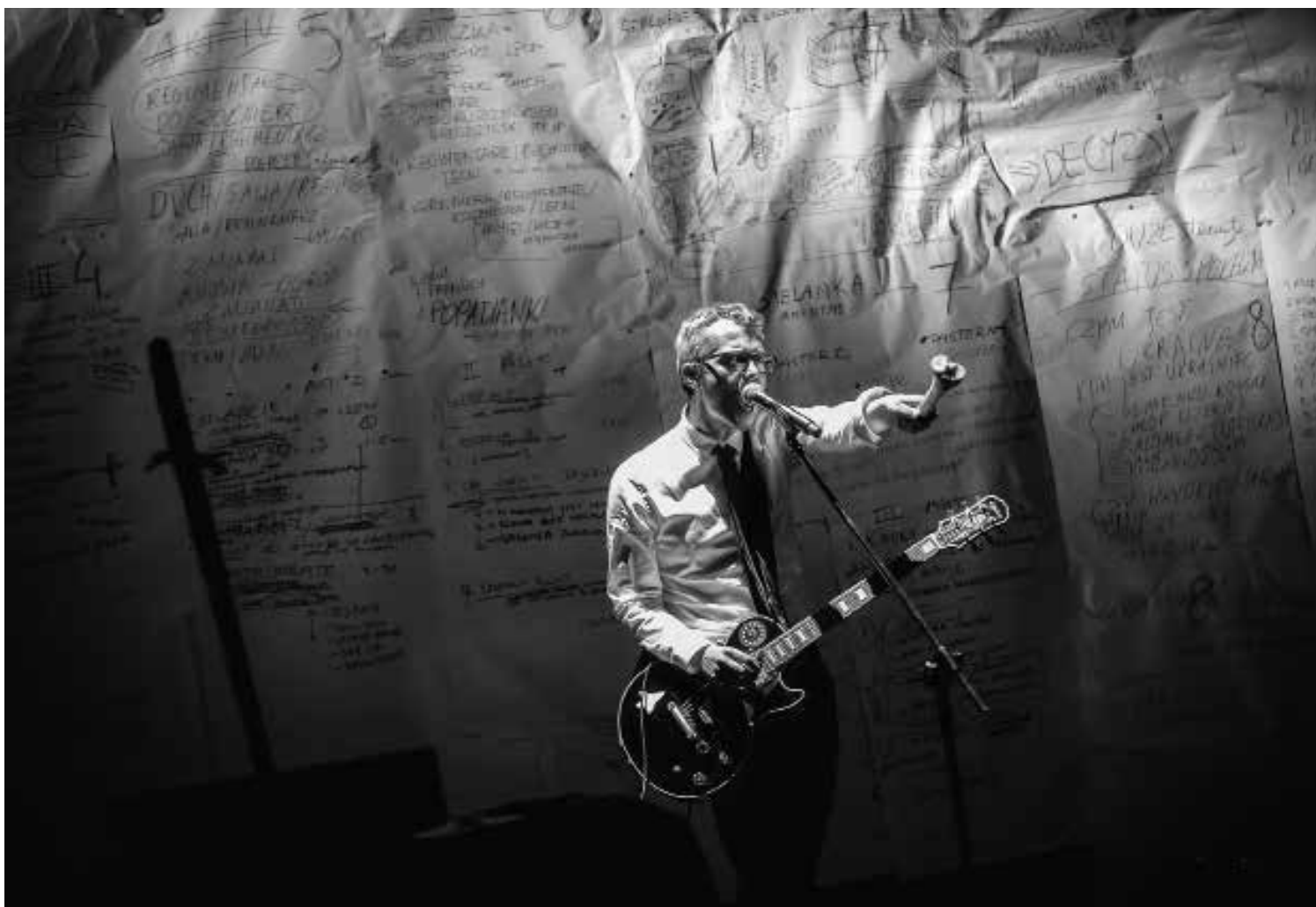
SEN SREBRNY SALOMEI

 scenariusz i reżyseria: Michał Zadara,
muzyka: Wacław Zimpel, dramaturgia:
Allen Kuharski, światło: Artur Sienicki,
premiera: 22 kwietnia 2018

„Nie potrafię”...

Patrząc na Michała Zadara na scenie, myślałem o teatralnej Lekcji XVI trzeciego kursu prelekcji paryskich Mickiewicza. Pojawia się w niej między innymi wywód o słowiańskich opowiadaczach baśni, wprowadzających siebie w opowiadanie, odgrywających rolę w akcji, poszukujących w ten sposób środków oddziaływania na publiczność. Poświęcona spektaklowi ulotka podsuwa podobny trop. Czytamy o Wernyhorze, dziadzie, o irańskim teatrze rytualnym. Reżyser postanowił zmierzyć się z dramatem

Słowackiego, przekładając *Sen srebrny Salomei* na teatr jednego aktora-performera. Postanowił także stać się nim. Towarzyszy mu Wacław Zimpel, muzyk, improwizator, kojarzony z free jazzem. Pomysł Zadary wynika z przekonania o niemożności klasycznego wystawienia utworu poety. W ulotce pojawia się wyznanie: „Nie potrafię tego zrobić”. Stwierdzenie to można wiązać tak ze specyfiką tekstu romantycznego, jak również z dyspozycją współczesnego artysty. Problemem okazuje się zwłaszcza charakteryzujący *Sen...* splot teatru okrucieństwa i romansu.



Zadara woli więc czytać i mówić. Przedstawić coś w rodzaju próby, improvizacji. W efekcie powstaje spektakl na kształt teatru postdramatycznego, ascetycznego formalnie (bazującego zresztą na praktyce Słowackiego, który tragedię Ukrainy zapisuje najczęściej w monologach bohaterów); być może będącego reakcją Zadary na własnego kostiumowego *Fantazego* lub na wojenne przebieranki w *Lilli Wenedzie*. W ulotce czytamy o tradycji amerykańskiego teatru eksperymentalnego lat osiemdziesiątych XX wieku. Przeżycie tekstu na scenie zdaje się ułatwiać jego poznanie. Zadara niejednokrotnie atakuje wiersz Słowackiego, łamiąc jego układ, akcent, intonację. Często mówi w sposób sztuczny, krzyczy. Powtarza kwestie bohaterów, komentuje, dyskutuje z nimi. Czasem podchodzi do swojego zadania aktorsko, na przykład w przejmującym fragmencie o śmierci Gruszczyńskiego, choć zarazem podkreśla, że nie jest aktorem. Pojawia się kolejne „nie potrafię”. Tym razem chodzi o odgrywanie skomplikowanej roli, jak choćby w przypadku umierającego Semenki, w którym łączy się duma, pogarda, złość, świadczące o pragnieniu zerwania z kondycją niewolnika.

Inscenizacja Zadary bez wątpienia narusza swego rodzaju pakt sceniczny związany z wystawianiem romantycznej klasyki. Nie wiem jednak, czy to wystarczy, by spektakl określać – jak czytamy w ulotce – mianem radykalnego.

Być jak Michał Zadara

Reżyser został obwołany przez krytykę czołowym teatralnym egzegetą polskiego romantyzmu; stało się to zwłaszcza po inscenizacji Mickiewiczowskich *Dziadów*. Rola tę przyjął zresztą świadomie i gra ją konsekwentnie – czytamy w ulotce, że od trzynastu lat – choć, wypada zauważyć, ciągle brakuje w jego repertuarze Krasińskiego. W centrum romantycznego projektu reżysera pojawiła się formuła inscenizacji „bez skreśleń” – w przypadku *Snu...* sprawa wygląda jednak inaczej, choć ulotka deklaruje

wierność dramatowi – akcentująca kwestię poznania romantyzmu, ograniczająca ingerencje dramaturga w tekst.

Zadara jest przy tym świadom problemu, że to właśnie w romantyzmie ukształtowały się określające nas pola symboliczne – szczególnie te związane z narodem, historią, martyrologią – kody kulturowe i skrypty zachowań, uporczywie, jak źle wyegzorcyzmowany upiór, powracające również dzisiaj.

Jak Beauvois? Rychcik? Cobain?

Punktem wyjścia dla Zadary okazuje się obcość, wytwarzająca wspomniane „nie potrafię”. Reżyser powtarza do publiczności: „wyobraźcie sobie...”. Podejmijcie wysiłek zobaczenia tego, co wam pokazuję, a w zasadzie tego, czego nie pokazuję. To także obcość, którą pokonuje sam performer, zmagający się z, co chyba nie bez znaczenia, wydany w serii Biblioteki Narodowej dramatem Słowackiego, a więc z klasyczną wykładnią historycznoliteracką, usiłując wyobrazić sobie to, co zawiera tekst. Wniknąć weń. Wypowiedzieć. Zaśpiewać. Zrozumieć. Przychodzi on bowiem do nas z już egzotycznej oddali. Wymaga lektur, komentarza, pracy. W pewnym momencie Zadara wyznaje, że dopiero po tygodniu grania na scenie nagle zrozumiał czytany fragment. W głosie artysty często pobrzmiwa pytanie. Ale też pojawia się pewność. Zadara wyjaśnia – to, co znaczące, i to, co mniej znaczące; ten splot może zresztą pokazywać, że raczej chodzi o jakąś zabawę, grę, niż o hermeneutykę (podobne wrażenie miałem, czytając przywoływaną już ulotkę do spektaklu, zresztą w niektórych fragmentach co najmniej niejasną). Widać zafascynowanie artysty niezwykłą wyobraźnią Słowackiego, uruchamianymi przez niego różnymi, czasem sprzecznymi, konwencjami. Niejasną praktyką ironiczną, którą poeta realizuje za pomocą wielu języków literatury, kultury, teatru.

Zaproponowany w spektaklu klucz do *Snu srebrnego Salomei*, podstawa komentarza, jest prosty i wypada zauważyć, był już używany, tak w interpretacjach historycznoliterackich, jak

i w teatrze. To perspektywa postkolonialna. Zadara – podobnie jak uczynił to w przypadku *Aktora* Norwida, przywołując Marksa – sięga po książkę dającą kontekst interpretacyjny spektaklu. W przypadku *Snu...* chodzi, jak można się domyślać, o *Trójkąt ukraiński* Daniela Beauvois, a raczej o inspirację tą publikacją, bowiem odnosi się ona bezpośrednio do zdarzeń z lat 1793-1914, a więc następujących po koliszczyźnie. Autor stawia tezę o panującej na Ukrainie opresji kolonialnej, pisze o niewolnictwie. Stroną uciskaną są oczywiście chłopci. Uciskającymi ma być polska szlachta. Ale sprawa, do czego powrócę, nie musi być oczywista w związku z relacjami „polsko”-„ukraińskimi”. I Słowacki tę nieoczywistość pokazuje. Być może czyni z niej centrum swojego dramatu. Wypada też zapytać, dlaczego w ulotce spektaklu pojawia się kolonialne określenie „kresy”, zresztą niejednokrotnie?

Zadare interesuje – podobnie jak autora dramatu – przede wszystkim przemoc i okrucieństwo, sceny walk, które rozgrywały się na Ukrainie w trakcie koliszczyzny i towarzyszące jej rzezie. To są najlepsze fragmenty czytanego na scenie tekstu. Wydarzenia te, z ich piekłem: stoma-dwustu tysiącami ofiar, przypominają, eksponuje reżyser, swoją skalą hekatombę wieku XX (w ulotce pojawia się sprawa głodu na Ukrainie w latach trzydziestych). Uwaga zostaje zwrócona także na przemoc patriarchalną, którą poeta wpisał w swój utwór. Jak kiedyś pokazała to Kazimiera Szczuka, we *Śnie...* walka toczy się również o kobiece ciała, będące ponadto przedmiotem wymiany.

Wspomnianą przeze mnie obcość reżyser przezwycięża w jeszcze jeden sposób, przypominający o przepisywaniu romantyzmu zaproponowanym przez Radosława Rychcika w inscenizacji *Dziadów*, a wykorzystanym przez Zadare we wspomnianej już *Lilli Wenedzie*. Przedstawiając bohaterów dramatu, sugeruje on, by widzowie wyobrażali ich sobie na podobieństwo popkulturowych bohaterów, aktorów europejskiego i amerykańskiego kina (Brando, Belmondo, Ullmann).

Polską-ukraińską historię XVIII wieku przybliża przez amerykańską historię konfederacji albo porównując z liczbą ofiar WTC. Dowiadujemy się, że Słowacki opisuje kolonizację Ukrainy na wzór książek o Dzikim Zachodzie, a Salomea cierpiąca słucha *The White Stripes*. Ukazaną przez Słowackiego krwawą przemoc, powiada reżyser, znamy z telewizji. I jest w geście takiego porównywania coś prawdziwego, a zarazem przewrotnego, mówiącego nie tylko o drodze Zadary do polskiego romantyzmu, ale i o naszym odchodzeniu od niego.

Temu wszystkiemu, jak romantycznej improwizacji – nie po raz pierwszy u Zadary – towarzyszy muzyka. Pulsująca wraz z przedstawianymi zdarzeniami, czasem zgrzytliwa i jazgocząca, głośniejsza i cichsza, wtórująca spełniającej się katastrofie, wypełniająca przerwy w monologach, również te dłuższe, w trakcie których artysta rysuje. Zadara raz, niczym Kurt Cobain, z gitarą (jakoś tak automatycznie zaczęło mi się nucić: „A mulatto, an albino, a mosquito, my libido” – ale chyba się zagalopowałem...), gra w duecie z wyposażonym w saksofon Zimplem. Innym razem wydaje się DJ-em, wspięty na konstrukcji wzniesionej nad białą tablicą ze schematem konfliktów. Końcówka spektaklu przypomina seans w niemym kinie, kończony przez tapera. Ulotka do spektaklu przekonuje, że śpiewny charakter ma dramat Słowackiego. A Zadara to dziad XXI-wieczny, wracający w nowoczesny sposób do archaicznego muzycznego modelu teatru.

Zadara pozbawia świat *Snu srebrnego Salomei* sensu mistycznego (podobnie postąpił zresztą w przypadku inscenizacji *Księdza Marka* i III części *Dziadów*), wyczytywanego zazwyczaj z dramatu przez komentatorów, dopełniających pozostawione w nim przez Słowackiego ślady sugerujące, że zrozumienie ziemskiego szaleństwa i przemocy możliwe jest jedynie po przyjęciu optyki nadprzyrodzonej. Pomija potencjalną metafizykę Ukrainy. Nie chce być jak autorka wstępu do wydania *Snu srebrnego Salomei* w BN. Artystę interesuje

działanie ludzi, ich pragnienia i roszczenia, konflikty, interakcje; replikujące się w takim wymiarze okrucieństwo. Być może na tym właśnie polega prze(d)stawienie romantyzmu przez Zadare? Na pokazaniu, że w dramacie romantycznym jednak nie ma metafizyki, że to nawet nie nie-boska, a po prostu ludzka komedia? Na myśl przychodzi tu – wspomniana w ulotce – lektura Jana Kotta, który w dramacie chciał widzieć realizację poetyki absurdu, splót okrucieństwa i groteski, pomijając rysującą się w dramacie mistyczną ekonomię cierpienia.

Reżyser nie wierzy przy tym – i słusznie – happyendowemu rozwiązaniu romansowych konfliktów dramatu, które poeta, jak sądzę ironicznie, kompromitując literackie języki takiego rozwiązania, wprowadza na koniec w towarzystwie sądu i jatki zbuntowanych. Przedstawione przez Słowackiego piekło ukraińskie to przecież nie eksces, ale efekt długiego procesu rozpadania się świata z jego zasadami; to kres, zresztą iluzyjnej, utopii dawności, o którym mówią Wernyhora i Pafnucy (na premierze spektaklu Zadara miał dyskutować z obecną na widowni profesor Anną Kuligowską, pytając, który z tych monologów jest ważniejszy).

Być jak Juliusz Słowacki

Nie wiem, czy Zadara zaprojektował swoją inscenizację tak, by przeczytać krytycznie Słowackiego, czy tak, by razem ze Słowackim przeczytać krytycznie fragment polskiej historii. A może jedno i drugie, czy też – raz jedno, raz drugie. Nie jest jasny dystans, który artysta buduje w swojej inscenizacji. Bez wątplenia dotyczy on bohaterów poety (czasem, i trudno powiedzieć dlaczego, nabiera wydźwięku parodystycznego, a reżyser brzmi jak opowiadający filmy w *Kulisach srebrnego ekranu*; przykładem mogą być sceny rozpacz porzuconej Salomei – z wyznaniem: „nie wiem, jak rozpacza kobieta”).

Słowacki traktuje historię koliszczyzny (i konfederacji barskiej) jako moment przełomowy w dziejach Polski. *Sen srebrny Salomei* to kolejny po *Lilli Wenedzie* dramat poety, który

przedstawia krwawe jatki znajdujące się u źródeł polskości.

Problem w tym, że autor *Snu srebrnego Salomei* zdaje się dawać bardziej skomplikowane i nieoczywiste diagnozy rzeczywistości, o której pisze, niż te, które pojawiły się w rozpoznaniach Zadary. Wracam tu do zarysowanego – dosłownie, na białej tablicy – na początku przedstawienia konfliktu polsko-ukraińskiego. Reżyser jednoznacznie antagonizuje te nacje. Przypisuje Ukraińcom ambicje narodowe i państwowe, choć, jak się zdaje, w przypadku Semenki/Tymenki – no właśnie, w spektaklu znika gdzieś ta dwoistość – w grę wchodzi jednak raczej ambicje prywatne i urażona duma.

Słowacki pokazuje, że opisywany konflikt, tak to ujmę, przechodzi nie tyle przez nacje, ile przez osoby; poeta odsłania przy tym funkcjonujące w romantyzmie stereotypy, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, orientalizując Ukrainę. Wytykanie nieścisłości teatrowi raczej nie ma sensu. W przypadku Zadary robiono to już zresztą, a on sam – o czym przekonuje program do wrocławskiej III części *Dziadów*, ujawniający fragmenty korespondencji z Marią Prussak – nieszczególnie się tym przejmował. W związku ze *Snem srebrnym Salomei* chodzi jednak nie tylko o prawdę historyczną, ale i o ramę interpretacyjną spektaklu. Jak pokazują historycy (na przykład Hieronim Grala), sytuacja etniczna na XVIII-wiecznej Ukrainie była skomplikowana. I tak słynny ród Wiśniowieckich – u Zadary absolutna arystokracja polska i katolicka – miał przecież wschodni rodowód; Wiśniowieccy byli w swojej historii także prawosławnymi i protestantami, utrzymywali różne, nie zawsze konfliktowe, relacje z Kozakami. Odnotowuje to zresztą Beauvois w artykule poświęconym dramatowi Słowackiego, pisząc o Wiśniowieckich jako o ruskim rodzie. Nie kwestionuję tu kolonialnego charakteru relacji panujących na Ukrainie w XVIII wieku, chodzi mi o ich szczególną złożoność, wydobytą przez poetę.

Bohaterowie *Snu...* to ludzie dwoiści – w takim sensie, o jakim myślał Jarosław

Marek Rymkiewicz, zauważając, że żadna z postaci dramatu nie jest tym, kim się wydaje. Że wszyscy coś odgrywają i ukrywają. Chodzi tu też o zmieszanie etniczne, o, jak to celnie ujął niedawno Dariusz Skórczewski, „paradę hybryd”. Zadara dostrzega, że Salomea ma problem ze swoim rodowodem. Że Sawa poszukuje papierów mających dowieść jego szlachectwa. Nie wyciąga jednak z tego wniosków. Gubi też szlachecką kulturę Semenki czy rusiński rodowód Księżniczki. Gubi przejmując scenę, w której Semenka, odpowiadając na jej pytanie o Sawę, powiada, że on i Sawa są tacy sami... Prawdziwy dramat u Słowackiego rozgrywa się w bohaterach – tam, gdzie przecinają się różne tożsamości. Tam zresztą, jak sugeruje poeta, musi dokonać się mord – hybrydy pragną czystej tożsamości – który jest niejako przenoszony na scenę zewnętrzną i spełnia się w rzezi.

Zadara czasem pozostawia pewne wątki w niedopowiedzeniu. Tak jest, na przykład, z dostrzeżonym brakiem mocy u Regimentarza, który kilka razy powtarza: wyruszamy, by spacyfikować ukraińską rebelię, i nie wyrusza. Kwestia ta wybrzmiała w inscenizacji Pawła Wodzińskiego *Słowacki. 5 dramatów*. I w tym przypadku okazuje się, że Słowacki rozpoznaje przemoc jako zjawisko pozwalające wytwarzać silną tożsamość. Poeta pokazał świat szlachecki jako pozbawiony dawnej mocy, żyjący pamięcią o niej i kultywujący puste już formy. Rzeź Ukrainy stanowi próbę niemożliwego powrotu do heroicznej przeszłości. Na scenie nie pojawia się natomiast – jedynie aluzyjnie wspomniana w utworze – Rosja, realny depozytariusz mocy.

Laboratorium teatru

Zadara zachęca widza do wyobrażenia sobie dramatu i teatru, ale czyni to z dezynwolturą i ironią, eksponując niedramatyczność i nieteatralność sytuacji, odzierając ją na różne sposoby z resztek iluzji mimetycznej (ten gest często pojawia się w romantycznych inscenizacjach reżysera). Nie ukrywa, że nie jest aktorem. Pozbycie się szeroko pojętej ramy teatralnej wraz ze

wspomnianym wyżej czytaniem *Snu...* bez metafizyki oraz przywołaniem tropu postkolonialnego wyraźnie przesuwają nas w kierunku pytania o historię i jej sens, poza scenę i tekst. Ten zresztą również bywa traktowany z dystansem, jak wtedy, kiedy reżyser powiada: „jest tu taki ładny wiersz, przeczytam, jak znajdę”... i nie znajduje.

Scena to specyficzne laboratorium teatralne – tablica, biurko, mnóstwo zmieciowanego papieru oraz tło zapisanych i porysowanych kart; ślady poprzednich prób mierzenia się ze *Snem...* Tu się pracuje z tekstem, zdaje się przekonywać reżyser. A wspomniany tomik BN z daleka ujawnia ślady lektur. W ulotce znajdujemy jedno z określeń Zadary: profesor. Pada nazwisko Marii Janion – choć przecież ta czyta *Sen...* inaczej niż reżyser, dopatrując się w utworze przekazu mistycznego. Wzmianka o badacze służy więc raczej wytwarzaniu wrażenia eksperckiego.

Nie ukrywam – marzy mi się laboratorium teatru, w którym można pracować z tekstem inaczej niż w wymiarze akademickiego literaturoznawstwa czy tradycyjnego teatru. Autor *Snu...*, i może to nie przypadek, miał ostatnio szczęście do takich prac – wspomnę choćby o projekcie Instytutu Teatralnego „Słowacki, dramaty wszystkie” czy o bydgoskiej inscenizacji *Samuela Zborowskiego*. Zwłaszcza o romantyzmie, polskim romantyzmie, trzeba mówić inaczej niż dotąd. W takim laboratorium, w którym rozpracowywany jest tekst i zarazem tekst pozwala rozpracować świat. By daleko nie szukać wzorców, przypomnę manifest Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*.

Jeśli Zadara wychodzi z założenia, o którym mówił w związku z *Dziadami*, że nie znamy swojej klasyki teatralnej, to ma rację. Nie znamy i dobrze, że możemy poznać. Jak podkreśla reżyser, nie w formie wariacji na ich temat, a pod postacią inscenizacji, która, dodaje, powinna być ekscytująca. Jeśli jest tak, że Zadara opowiada o sobie,

o swoim doświadczeniu i nazywa to spowiedzią, osobistym wyznaniem, czym jest literatura i jej przeżywanie, również zgoda. Niech tak będzie. Być może mamy też do czynienia z rewizją romantyzmu, jak podkreślałem, konsekwentnie odzieranego przez reżysera z metafizyki i właściwych mu kodów symbolicznych.

Jeśli, jak czytam w zapowiedziach spektaklu, celem twórców było ukazanie, na czym polega *Sen srebrny Salomei* i wyjątkowość Słowackiego jako dramaturga, to udało się to połowicznie. Poeta to autor dramatu, którego nie da się dzisiaj wystawić. To nawet przekonuje. Zagadką pozostaje jednak, dlaczego w przywoływanej tu ulotce zostaje zaakcentowany specyficzny charakter języka postaci poety (kwestie to – „partytura do mówienia i słuchania”, aktor – „instrument i wirtuoz wokalny”). Monodram bowiem raczej nie pozwala pokazać tego zindywidualizowania języków, a zwłaszcza nie pozwala na to komuś, kto wyznaje, że nie jest aktorem.

Gorzej z kolejną intencją, o której była mowa w zapowiedziach spektaklu – ze znaczeniem dramatu dla współczesności. Po obejrzeniu inscenizacji nie mam pojęcia o takim znaczeniu (chyba że ma chodzić o wzmiankę na temat wykorzystywania głosu umarłego w polskiej kulturze); mogę się go domyślać po lekturze tekstu. Ale też – wbrew własnemu marzeniu o teatralnym laboratorium – uważam, że zainteresowanie takim znaczeniem nie jest konieczne. Można przecież poprzestać na produkowaniu spektakli, zwłaszcza gdy miałyby okazać się ekscytujące. Zadara zresztą, wypowiadając się o swoich inscenizacjach romantycznych, raz pyta o takie znaczenie, innym razem kwestionuje sens zajmowania się nim. Praktyka reżysera na dodatek rozmija się z deklaracjami (z jedną bądź z drugą). Myślę, że to zamieszanie oddaje sedno problemu: romantyzm jest nam bliski, ale przecież zupełnie obcy. Wszyscy go znamy, ale tak naprawdę niewiele o nim wiemy. Jest żywy, ale zarazem martwy. Trzeba coś z nim zrobić, ale chyba jednak nie wiadomo, co...

Mickiewicz we wspomnianej Lekcji XVI, mówiąc o słowiańskich opowiadaczach, zwracał uwagę między innymi na rytualny charakter opowiadania. Zadara nie powołuje do istnienia wspólnoty, pozostaje na scenie sam, osobny. I może to właśnie taka „prywatyzacja” pozwala zneutralizować upiorną moc romantyzmu. ■

Bibliografia:

Beauvois, Daniel, *Słowacki iluzjonistyczny czyli rzeź humaniska jako „tragifarsa”*, [w:] *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, IBL, Warszawa 1999.

Beauvois, Daniel, *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793-1914*, przeł. K. Rutkowski, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2005.

Graża, Hieronim, *Rzeczpospolita szlachecka – twór kolonialny?*, [w:] *Debaty Artes Liberales*, red. J. Kieniewicz, t. X. (*Perspektywy postkolonializmu w Polsce, Polska w perspektywie postkolonialnej*), Fundacja „Instytut Artes Liberales”, Warszawa 2016.

Janion, Maria, *Romantyczna wizja rewolucji*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 1, red. M. Żmigrodzka, Ossolineum, Wrocław 1971.

Kott, Jan, *Tragi-farsa Słowackiego*, „Dialog” 1960 nr 2.

Kowalczykowska, Alina, *Wstęp*, [w:] Juliusz Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, Ossolineum, Wrocław 1992, BN-I-57.

Kuziak, Michał, „Sen srebrny Salomei” *Słowackiego. Mapy tożsamości*, [w:] *Geografia Słowackiego*, red. D. Siwicka, M. Zielińska, IBL, Warszawa 2012.

Rymkiewicz, Jarosław Marek, *Ludzie dwojści (barokowa struktura postaci Słowackiego)*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 3, red. M. Żmigrodzka, Ossolineum, Wrocław 1981.

Skórczewski, Dariusz, „Sen srebrny Salomei”, *czyli parada hybryd*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1.

Szczuka, Kazimiera, *Słowacki i matkobójstwo*, [w:] *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, IBL, Warszawa 1999.

ANETA GŁOWACKA

NA GRANICY

Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach

POD PRESJĄ

inspirowane motywami ze scenariusza Johna Cassavetes *A Woman Under the Influence*

reżyseria: Maja Kleczewska, scenariusz sceniczny: Maja Kleczewska, Łukasz Chotkowski, scenografia: Marcel Sławiński, Katarzyna Sobańska (MIKSS), kostiumy: Konrad Parol, muzyka: Cezary Duchnowski, zdjęcia, światło: Kacper Fertacz, premiera: 23 marca 2018

Film Johna Cassavetes z 1974 roku *Kobieta pod presją* dość szybko został uznany za feministyczny manifest, diagnozujący sytuację kobiet w Stanach Zjednoczonych, mimo że u źródeł jego powstania leżała nie potrzeba wspierania ruchu kobiecego, a osobiste doświadczenia reżysera. Pozostając przez kilka lat bez pracy, Cassavetes opiekował się swoimi dziećmi, co skłoniło go do przemyśleń na temat sytuacji kobiet zajmujących się domem i wychowaniem potomstwa, a przez to często rezygnujących z własnych ambicji i zawodowych planów. Główną bohaterką filmu uczynił Mabel Longetti, żonę i matkę trójki dzieci, której życie sprowadzało się do troski o dom i rodzinę. Godziny nieobecności męża, robotnika budowlanego, próbowała wypełniać

realizowaniem społecznych oczekiwań. Bohaterka grana przez Genę Rowlands była obdarzona szczególną wrażliwością, która powodowała, że jej postępowanie często odstawało od powszechnie przyjętych norm. To z kolei deprymowało otoczenie, a męża, Nicka, skazywało na karuzelę ambiwalentnych emocji. Poglębiające się stany psychotyczne żony skłoniły go zresztą do wysłania Mabel na sześciomiesięczną terapię do zakładu zamkniętego.

Maja Kleczewska we współpracy z dramaturgiem Łukaszem Chotkowskim przeniosła filmowy scenariusz Cassavetes na scenę Teatru Śląskiego w Katowicach, gdzie również wybrzmiały jego feministyczne tony. Z jednej strony, zostały one zaprojektowane przez twórców, z drugiej – wzmocnił je niezależny od artystów kontekst pozateatralny. W programie do spektaklu znalazły się fragmenty kanonicznych już tekstów: *Druga pleć* Simone de Beauvoir czy *Mit urody* Naomi Wolf, a także wypowiedź artystki Tatyany Fazlalizadeh, znanej z akcji „Przestańcie mówić kobietom, żeby się uśmiechnęły”. Teksty komentujące społeczną sytuację współczesnych kobiet zostały przeplecione reprodukcjami plakatów zainspirowanych Ogólnopolskim Strajkiem Kobiet. Działalność tego ruchu stała się ważnym tłem dla katowickiego przedstawienia również dlatego, że premiera spektaklu zbiegła się w czasie z Czarnym Piątkiem, czyli organizowanymi po raz kolejny w wielu

miastach w kraju i za granicą protestami kobiet, które wyszły na ulicę, by wyrazić sprzeciw wobec planów wprowadzenia w Polsce całkowitego zakazu aborcji. Transparent na fasadzie teatru z cytatem z programu: „Kobieta jest czarnuchem świata”, który miał promować premierę, niespodziewanie

Spektakl *Pod presją* jest bardziej tradycyjny w porównaniu z poprzednimi przedstawieniami reżyserki. Ma linearną fabułę, punkt kulminacyjny i zakończenie. Artyści podążyli za filmowym scenariuszem, nieco go skracając. Pozostawili jednak najważniejsze wątki i sytuacje, które z drobnymi

wnętrze mieszkania z dbałością o najmniejszy detal: nocne lampki, bibeloty, obrazki na ścianie, a nawet kwiaty w doniczkach. Z przodu sceny znalazły się realistycznej wielkości jasny salon i sypialnia, przedzielone ścianą z drzwiami. W głębi – łazienka połączona z sypialnią, symetrycznie do niej



stał się mocnym komentarzem do protestu, odbywającego się przed budynkiem Teatru Śląskiego. Rzeczywistość dodała własny ironiczny przypis do podnoszonych w spektaklu kwestii, choć trzeba powiedzieć, że artyści zrezygnowali z publicystycznych aktualności i wyraźnego stawia tezę.

przesunięciami zostały odwzorowane na scenie. Również przestrzeń jest realistyczna, a nawet hiperrealistyczna, biorąc pod uwagę zawieszony nad sceną ekran, który podwaja i powiększa obraz widziany z poziomu parteru. Marcel Sławiński i Katarzyna Sobańska (MIKSS) zaprojektowali

usytuowany pokój dzieci, niewidoczna kuchnia oraz przedpokój, który łączy kuchnię z dziecięcym pokojem i salonem. Przestrzeń, których nie widać, udostępnia się widzowi za pomocą oka kamery. Wnętrze mieszkania nawiązuje do dizajnu lat sześćdziesiątych XX wieku, z charakterystycznymi dla tego

okresu prostymi w formie regałami, komodami, wersalkami obitymi materiałem czy wzorzystą tapetą na ścianach. To zresztą niejedyny odwołania do filmu Cassavetesa. Również sukienki z kwiatowymi ornamentami i buty Mabel przypominają kostiumy, które w filmie nosiła Gena Rowlands.

To celowe nawiązanie do estetyki filmu nie zmniejsza aktualności przedstawienia. Kleczewska na historię Mabel patrzy z dzisiejszej perspektywy, doszukując się źródeł nadwrażliwości emocjonalnej i kryzysu psychicznego bohaterki w jej relacjach rodzinnych. Głównym oskarżonym jest ojciec, który, jak można sądzić z wyświetlanych retrospekcji, budował z córką dwuznaczną relację. Świetnie obsadzony w tej roli Antoni Gryzik pojawia się w białej koszulce na ramiączkach opinającej otyłe ciało. Aktor jest przekonujący, choć można by zarzucić reżyserce, że poszła nieco na skróty, pokazując ojca pedofila w stereotypowym anturażu: jest spocony i z trudem oddycha, budzi wstręt. A jednak, kiedy laskocze córkę, przytula, rozczesuje jej włosy czy przysłuchuje się jej ćwiczeniom na wiolonczeli, wydaje się, że nie ma nic zdrożnego w ich bliskości. Aktor tworzy swoją postać za pomocą bardzo oszczędnych środków, buduje jej historię ze spojrzeń i gestów. Dlatego utajoną stronę relacji z Mabel (Sandra Korzeniak) zdradza dopiero jeden szczegół. Kiedy podczas odrabiania lekcji ojciec z przesadną siłą wciska skuwkę, na moment ujawnia się inna jego twarz, w której odbijają się pokłady kumulowanej agresji i hamowanych instynktów.

W stosunku do pierwotnego scenariusza Kleczewska uwypukliła wątek kazirodczy, przy okazji pokazując, że jest to problem całej rodziny. Odpowiedzialność za krzywdę dziewczynki, która później nie odnajduje się w dorosłym życiu, przypisała również matce (Ewa Leśniak), która, świadoma tego, co dzieje się w domu, wolała udawać, że niczego nie widzi i o niczym nie wie. Sygnałem takiej „plamki na oku” jest maskotka, różowy królik, który z czasem urasta do monstrualnych rozmiarów, i mimo że zajmuje znaczną część pokoju, nie

jest dla nikogo widoczny. Rodzina i najbliższe otoczenie Mabel najchętniej nie wracałoby ani do traumatycznej przeszłości, ani do załamania nerwowego bohaterki. Nick (Piotr Bułka) postuluje powrót do normalności, cokolwiek by on znaczył, a jego matka (Anna Kadulka) na wszelkie sposoby próbuje zagadać przykre doświadczenia. Rozmowa o niczym przy rodzinnym stole po powrocie Mabel ze szpitala ma zagłuszyć jej opowieść o elektrowstrząsach. Lepiej nie wiedzieć nic, niż dowiedzieć się za dużo. Dopiero w ostatniej scenie, gdy Mabel bezskutecznie domaga się od ojca zadośćuczynienia, kilkakrotnie prosząc, by wstał od stołu, matka nie wytrzymuje i pierwszy raz zabiera głos w sprawie zdarzeń z przeszłości: „Nie słyszysz, nie rozumiesz, co chce ci powiedzieć?”.

Mabel Sandry Korzeniak to rola zbudowana na aktorskiej prawdzie i intensywności bycia na scenie, choć, mając w pamięci kreację Geny Rowlands, trzeba przyznać, że aktorka miała niełatwe zadanie. Efekt poszukiwań reżyserki i aktorki jest piorunujący. Korzeniak stworzyła postać na granicy prywatności, pełną pęknięć i emocji ujawniających się w ekspresji ciała. W gestach i odruchach bohaterki dają znać o sobie lęki i obsesje, na twarzy odbija się napięcie wynikające z licznych kolizji ze światem. Mabel wydaje się krucha, a jednocześnie pełna dziecięcej spontaniczności i żywiołowości. Jest idealnym ekranem, na którym kultura dyskryminująca kobiety odciska swój ślad. Została wytresowana zarówno do zadowalania innych – Nickowi obiecuje, że będzie dla niego, kimkolwiek on zechce – jak i wypełniania społecznych ról, choć robi to z przesadą osuwającą się w parodię. Kiedy troszczy się o własne dzieci, jest pełna niepokoju. Zabawa z dziećmi pana Olafa (bardzo dobry Wiesław Kupczak) wywołuje u gościa przerażenie. Wypełniając obowiązki pani domu, Mabel stara się być miła i zainteresowana życiem kolegów męża, choć tę zasadę traktuje zbyt dosłownie, co budzi zażenowanie. Symptomatyczna jest scena, w której próbuje grać na trąbce.

Ustnik rozmazuje czerwoną szminkę, a jej wargi zaczynają przypominać usta kłowna. U Cassavetesa małżonkowie starali się do siebie dopasować, u Kleczewskiej mężczyzna wydaje się bezsilny wobec emocjonalności i zachowań żony. Nick Piotra Bułki jest dużo młodszy od swojego pierwowzoru, nie dość dojrzały. Na nietypowe zachowania Mabel reaguje agresją.

Wewnętrzny świat Mabel jest dostępny widzowi przede wszystkim za pośrednictwem obrazów wyświetlanych na ekranie (zdjęcia Kacpra Fertacza). Kamera śledzi jej obecność na scenie i powiększa, ujawniając detale. Kiedy indziej kadr ulega zatrzymaniu albo zapętleniu, podobnie jak emocje bohaterki. Dzięki montażowi ujęcia na żywo niepostrzeżenie przechodzą we wcześniej nagrane sekwencje, będące reminiscencjami z przeszłości, przywołaniem wypartych treści albo poszerzeniem scenicznego świata, jak epizod w barze czy zabawna scena nakręcona na przystanku tramwajowym w centrum Katowic. Czasami filmowe obrazy stanowią nieoczywisty komentarz do scenicznych zdarzeń, jak choćby niepokojące, industrialne kadry górniczej hałdy, które pojawiają się, gdy Mabel ma wrócić ze szpitala. Równie ważna jest w tym spektaklu muzyka. Arie z oper: *Lucja z Lammermoor* Gaetana Donizettiego i *La Wally* Alfreda Catalaniego, których bohaterki z różnych powodów stały się ofiarami mężczyzn, w oryginalnym wykonaniu Agaty Zubeł ilustrują emocjonalny świat Mabel: poczucie alienacji, opuszczenia czy zdrady.

Reżyserka unika łatwych rozstrzygnięć, nie decyduje, czy spektakl jest o dyskryminacyjnej sile społecznych norm czy raczej o szaleństwie; o chorobie czy tylko o załamaniu nerwowym z powodu traumatycznej przeszłości, choć bohaterka ostatecznie konfrontuje się z samą sobą, gdy wychodzi na proscenium i spogląda na własną twarz powiększoną na ekranie. Wreszcie może w nią spojrzeć. Kleczewska raczej prowadzi interpretację na granicy, podsuwa różne tropy. O ich wyborze i interpretacji muszą zdecydować widzowie. ■



OLGA KATAFIASZ

HISTORIA I INNE DETERMINANTY

Teatr Narodowy w Warszawie,
Georg Büchner
ŚMIERĆ DANTONA
przekład: Wilam Horzycy, reżyseria,
muzyka i opracowanie muzyczne:
Barbara Wysocka, scenografia: Barbara
Hanicka, kostiumy: Katarzyna
Borkowska, reżyseria
światła: Artur Sienicki,
premiera: 3 lutego 2018

Publiczność nie siada na widowni, ale na krzesłach ustawionych na nadstawce, przedłużeniu proscenium, skąd widać odkryte zaplecze sceny, czarne ściany, kilkoro drzwi, biegnące na wysokości kilku metrów podesty. Rzędy foteli w Sali Bogusławskiego przykryte zostały ciemną tkaniną i oddzielone od prowizorycznej widowni zastawką. Paradoksalnie, ten zabieg wzmacnia przywoływaną przez bohaterów Büchnera metaforę teatru dziejów, w *Śmierci Dantona* powtarzaną jako echo Szekspirowskiego *Juliusza Cezara*. Blisko aktorów, a przede wszystkim w pobliżu zbudowanej przez Barbarę Hanicką trzykondygnacyjnej żelaznej

konstrukcji, na której i wokół której rozgrywać się będzie akcja, czujemy się więcej niż obserwatorami zdarzeń. Nie jesteśmy ich uczestnikami, choć postaci niekiedy zwracają się do publiczności, tak jak gdybyśmy byli nieobecnym w przedstawieniu Barbary Wysockiej ludem. Ale nie jesteśmy też tylko widzami, czyli tymi, którzy obserwują zdarzenia. Nasze współuczestnictwo polega na tym, że konsekwencje działań bohaterów, decydujących o losach państwa i Europy, mają wpływ również na historie jednostek, życiorysy każdego z przyglądających się rozwojowi wypadków.

To właśnie przecięcie prywatnego z historycznym wydaje mi się w spektaklu Wysockiej najciekawsze. I chodzi

tu nie tylko o pespektywę, z jakiej opisywany jest jeden z najbardziej znanych, ikonicznych już sporów ideologicznych świata, który właśnie wkracza w nowoczesność. Rzecz nie w tym, że Danton (Oskar Hamerski) ma swoje życie, żonę w zaawansowanej ciąży i tłum kochanek, a wiecznie skupiony, a właściwie spięty Robespierre (Przemysław Stippa) w pełni oddaje się marzeniu o ustroju idealnym, okupionym cierpieniem, niesprawiedliwie przelaną krwią i zatrważającą następne pokolenia pamięcią terroru. Reżyserka pozwala bohaterom, przede wszystkim Dantonowi, mówić nie tyle o ideach (o nich właściwie mówi się w spektaklu najmniej), ile o osobistym stosunku do własnego kraju. Który darzy się miłością, którego nie chce się opuszczać i za którym się tęskni – widząc narastające w nim chaos, agresję, strach o siebie i najbliższych. To właśnie owa prywatna, niemająca pozornie wiele wspólnego z rewolucją relacja z – trudno uciec od tego słowa – ojczyzną wydaje mi się najbardziej aktualnym i poruszającym elementem przedstawienia. Owszem, można doszukiwać się w bohaterach odniesień do polityków, tych obecnie rządzących Polską i tych z widmowej opozycji. Ale takie analogie są tyleż kuszące, co w swej łatwości ograniczające. *Śmierć Dantona* Wysockiej można sprowadzić do poziomu politycznej aluzji, tyle tylko że – mimo zarzutów, jakie mogłabym sformułować pod adresem przedstawienia – wykracza ona daleko poza doraźność.

Nie oznacza to, że reżyserka ucieka od współczesności, ale raczej pokazuje pewien model sytuacji historycznej, który będzie się powtarzał przy każdej kolejnej rewolucji nowoczesnego świata. Ta modelowość budowana jest od początku właśnie przez układ przestrzenny i scenograficzny. Metalowa konstrukcja, obracana nieustannie przez aktorów i pracowników technicznych, mieści i pokoje stronnictw rewolucyjnych, i prywatne mieszkania bohaterów, i cele więzienne, ale przez całą jej wysokość ciągnie się długa, metalowa, brudna od rdzy i krwi rynna, na którą w ostatniej sekwencji przedstawienia

Robespierre rzucać będzie zakrwawione głowy. Ostatnie piętro należy do niego – przynajmniej w tym momencie rozwoju zdarzeń. Robespierre w drugiej części przedstawienia nie opuszcza szczytu wieży, przygląda się temu, co dzieje się u jego stóp. Tam zaś dobiega kresu kolejny etap rewolucji, kiedy wierzyło się jeszcze w sprawczość jej przywódców.

Ale sposób, w jaki Wysocka adaptuje tekst Büchnera i prowadzi bohaterów, przekracza ową modelowość, która mogłaby ograniczać tę historię do opowiadania o pewnym epizodzie wielkiej rewolucji. Jak wspomniałam, reżyserkę interesuje nie tyle spór idei czy wizji budowania społeczeństwa i instalowania się w nim nowej władzy, ile właśnie postaci. Danton Hamerskiego jest sybarytą – pierwsza scena spektaklu to rozmowa w domu uciech, gdzie bohater tłumy i jego żona (Wiktoria Gorodeckaja) zajądają się tortem. „Jedzą ciastka”, jeśli parafrazować osławione powiedzenie, fałszywie przez wieki wkładane w usta Marii Antoniny. Nie stroni od kobiet, ale jego energia wytraca się ze sceny na scenę. Inaczej niż w przypadku Robespierre’a, w którym z każdym kolejnym pojawieniem się w przestrzeni gry wydaje się rosnąć determinacja. Dantona i Robespierre’a różni właściwie wszystko: fizyczność, sposób bycia, a nawet kostium. Z początku obaj noszą stroje z epoki, przy czym pierwszy jest swobodny, niekiedy rozchełstany, drugi – zapięty pod szyję. Ale po kluczowym posiedzeniu, na którym rozstrzyga się los dantonistów, Robespierre i jego stronnicy przebierają się na oczach widzów w garnitury, które większość krytyków określiła jako „gomułkowe”. Skromne ubrania mają podkreślać oddanie ludowi, ale słowa, które padają na naradzie, przeczą tezie, że lud jest podmiotem działań. Trzeba go pozyskać, przekonać, urobić, a potem realizować własny plan. Tyle że ów plan jest nie do końca jasny, poza tym, że zakłada zgładzenie niedawnych towarzyszy walki, a dziś politycznych przeciwników. W prowadzonym przy wódcę posiedzeniu (podczas rewolucji piją zresztą wszyscy, butelki z alkoholem nie

znikają ze sceny) uderza łatwość, z jaką wydawane są wyroki, siła przekonania, że tłum podda się kolejnej manipulacji i – co najdotkliwsze – krótkowzroczność, bo żaden z członków Wydziału Ocalenia Publicznego nie zdaje się przypuszczać, że za kilka miesięcy stracony zostanie również ich przywódca.

Wysocka, jak wspomniałam, adaptuje dramat Büchnera tak, by na pierwszym planie pojawił się nie mechanizm historii, ale uwikłani w niego ludzie. Sprawcy zdarzeń – Danton, Robespierre czy St. Just (Paweł Tołwiński), ci, którzy przy nich trwają, jak Julia, żona Dantona, i wreszcie kobiety, poddające się biegowi wypadków z naturalnością rozpaczliwą, bo będącą wynikiem świadomości, że innego wyjścia po prostu nie ma. Taką kobietą jest Marion (Patrycja Soliman), a jej spotkanie z Dantonem to jedna z dłuższych scen przedstawienia. Opowiadanie Marion, zazwyczaj przez realizatorów pomijane, tutaj wybrzmiewa jako jeszcze jeden wariant losu zdeterminowanego przez czas i miejsce urodzenia, płeć, pozycję w społecznym układzie. Tym, co najsilniej uderza w przedstawieniu Wysockiej, jest właśnie niemożliwość wyzwolenia się z fatalizmu historii, o czym pisał w jednym z listów Büchner. W spektaklu ów fatalizm oznacza właśnie „mus”, „jedno z tych przeklętych słów, z którymi człowiek przychodzi na świat”¹. Bohaterowie *Śmierci Dantona* Wysockiej są o tyle wyjątkowi, o ile Wielka Rewolucja Francuska była wydarzeniem przełomowym w dziejach cywilizacji. Nie sposób jednak uwolnić się od wrażenia, że ich przecucie tragicznego końca wynika nie tylko z wyjątkowości doświadczenia, ale również z rozpaczliwej egzystencjalnej, przypisanej człowiekowi niezależnie od czasu i miejsca, w jakich żyje.

Takie spojrzenie na dramat Büchnera nie czyni przedstawianych w spektaklu wydarzeń mniej potwornymi, raczej wyzwala z automatyzmu, często obecnego przy reprodukowaniu historycznych narracji. Ale decyzje interpretacyjne Wysockiej wymagają aktorskiej intensywności, zbudowania postaci

wymykających się kulturowym wizerunkom i oczekiwaniom widzów, którzy przyszli zobaczyć spektakl o rewolucji francuskiej. Hamerski i Stippa tworzą bohaterów niejednoznacznych, choć niewątpliwie pierwszy z nich ma większe szanse na pokazanie całej złożoności swojej postaci – mężczyzny kochającego życie i zafascynowanego śmiercią, zmęczonego wojownika, który nie spostrzegł, że rewolucja się jeszcze nie skończyła. Ciekawa jest rola Wiktorii Gorodeckiej – finałowe samobójstwo Julii, siedzącej w nocnej koszuli na teatralnym podeście u stóp rewolucyjnej maszyny śmierci, podczas gdy inne kobiety zbierają do kosza głowy zgilotnowanych, i zwracającej się wprost do widzów z lekkością zapiatającą raczej sięgnięcie po kolejny kawałek tortu, a nie połknięcie trucizny, jest jedną z najbardziej wyrazistych scen spektaklu. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że pozostałe postaci zostały zaledwie naszkicowane. Oglądałam przedstawienie, w którym niektóre sceny wybrzmiewały głucho, zabrakło w nich ostrości, która oddawałaby wagę i grozę wydarzeń. Założenie, że mechanizm rewolucji pozostaje niezmienny, a zatem to, co zobaczy współczesny widz, jest przewidywalne, nie wystarcza – taka świadomość byłaby dużo dotkliwsza, gdybyśmy oglądali wyrazistych bohaterów, mimo swojej siły przegrywających z „musem”.

¹ Georg Büchner, *List do narzeczonej*, tłum. C. Przymusiński [w:] tegoż, *Utwory zebrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956, s. 305.



JAKUB PAPUCZYŚ

CO Z TYM JANKIEM?

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wąbrzychu
SIENKIEWICZ SUPERSTAR
(CZYLI ZUPEŁNIE SPÓŹNIONA
ANEKDOTA BIOGRAFICZNA
NA CHWALEBNĄ OKAZJĘ
STULECIA ODZYSKANIA
NIEPODLEGŁOŚCI)

reżyseria: Aneta Groszyńska,
 tekst i dramaturgia: Jan Czapliński,
 scenografia, kostiumy, światło: Tomasz
 Walesiak, muzyka: Jerzy Rogiewicz,
 premiera: 23 lutego 2018

Spektakl rozpoczyna się od celebracji Narodowego Dnia Czytania. Scenerią zbiorowej lektury dzieł Sienkiewicza jest klasycystyczny salonik Pałacu Belwederskiego z patriotycznymi obrazami na ścianach (Stańczyk, szarżująca husaria). Niestety, z całego bogatego pisarskiego dorobku autora zostanie przeczytane tylko jedno zdanie. Zamiast czytać, dużo bardziej atrakcyjnie jest bowiem Sienkiewicza na różne sposoby performować. Scena zaczyna się od wygłoszonego przez Prezydenta (Michał Kosela) drżącym głosem najsłynniejszego chyba Sienkiewiczowskiego fragmentu, zaczynającego się od słów: „Panie pułkowniku Wołodyjowski, larum grają...”. Później Prezydent

uderza w tony bardziej osobiste, dzieląc się wspomnieniem, jak to jako mały chłopiec otrzymał w chorobie od ojca książkę, która nie tylko pochłonęła go bez reszty, ale ukształtowała jego tożsamość. Słuchamy więc o tym, z jakim przejęciem przeżywał pojedynek Skrzetuskiego z Bohunem i dowiadujemy się, ile leż wylał, czytając o śmierci bohaterskiego Podbięty. Na szczęście, z tego coraz bardziej samonakręcającego się patriotycznego monologu wyrwie go Pierwsza Dama (Irena Sierakowska): „A to jest narodowy dzień, przepraszam cię, czytania czy pierdolenia?”. Jednak jej także nie interesuje zawartość dzieł mistrza i nie po to przydzwigała je do pałacu, żeby je czytać. Chodzi raczej o pokazanie, że wytrwała w swojej kolekcjonerskiej pasji, pilnie zbierała wszystkie dodawane do gazety tomy, dzięki czemu teraz może zachwycać się tym, jak pięknie układają się one na półce i pozwalają „poczucie jakiejś całości sobie przez chwilę chociaż pomieć”.

Narodowy obraz zbudowany za pomocą dzieł Sienkiewicza jest prosty, spójny, a jednocześnie na tyle pojemny, że ponadczasowo pomieści wszystkie nasze bolączki, problemy i kompleksy. Jak skomentuje to sam tytułowy bohater (światny w tej roli Filip Perkowski): „ulepili mnie z potrzeb swoich i w pomnik zamkną – pomnik przynajmniej na ból zębów nie cierpi. To dopiero musi być posucha w kraju, co? Żeby autorowi bajek dla chłopców pomniki stawiać”.

Choć cały spektakl rozgrywa się we wspomnianym saloniku, to jednak nie chodzi o przypisanie akcji do konkretnego miejsca. Scenografia, na pozór realistyczna, nie ukrywa swojego teatralnego charakteru: prowizoryczne tekturowe ściany z prawej strony odsłaniają kulisy. Dlatego, podobnie jak w *Zapolskiej Superstar*, przestrzeń gry to raczej funkcjonalna, podatna na przekształcenia i przyjmowanie różnych znaczeń sala prób. Może bez trudu przekształcić się w scenę rockowego koncertu, bo wykonywana na żywo przez aktorów muzyka jest równie ważna jak jego warstwa dramatyczna. Aktorzy

z energią, farsowym dystansem i komicznym wycuciem odgrywają kolejne wariacje na temat życia Sienkiewicza i rozmaitych wydarzeń związanych z jego osobą czy twórczością. Impresje te skonstruowane są na zasadzie szeregu luźno powiązanych scen, w których przyszłość miesza się z teraźniejszością, a teatralna stylizacja pęka pod naporem kolejnych kwestii, z ironicznym dystansem komentujących naszą współczesność. Twórcy w kolejnych sekwencjach pokazują, w jak, ich zdaniem, utkana przez Sienkiewicza narracja kształtuje nasze zbiorowe imaginarium, konstruując, czasem podświadomie, powszechne wyobrażenia oraz sposoby przeżywania rzeczywistości. Gdy Sienkiewicz przyjeżdża pod Zbaraż, by ufundować szkołę dla chłopskich dzieci, a „koparki i dźwigi” już czekają, żeby rozpocząć budowę, zostaje przepędzony przez miejscową ludność. Tam, gdzie miał stanąć budynek, jest bowiem „święty grób” Longina Podbięty. Jak wyjaśni pisarzowi miejscowy ksiądz: „Panie Henryku, ja wiem, że tego grobu nie ma, bo ja czytałem. Nie wypada mi niby, stan duchowny, ale czytałem i też mi przykro było, jak zginął. Piękna scena, tak poruszająca, ale ja im tego nie wytłumaczę”. Słuchamy też patriotycznego punka, w którym śpiewa się: „Zbaraż, Chocim, Grunwald, step, ćpać historię, ciągle przelewać krew, sto lat minęło, nic nie zmieniło się”. Widzimy Prezydenta, który wraz z Ministrem (Piotr Mokrzycki) swoją reformę edukacji opierają na nowym projekcie mundurków z patriotycznymi nadrukami, czy Legionistów Polskich, którzy czekając na spotkanie z Naczelnikiem, niczym na audiencję u Jana Kazimierza, ze szczerym przekonaniem wyznają, że „jak on mi pobłogosławi, jak mi tak dłoń na czoło położy i powie: «błogosławie ci, jedź na front, o kraj walcz» to mogą mnie nawet zajeść”. Ta ostatnia scena zresztą wydaje się tyleż historyczną fantazją, ile współczesną rekonstrukcją, bo przecież wypowiedziane przez żołnierzy jak mantra zdanie, że raz odzyskana wolność i niepodległość nie jest dana na zawsze

i ciągle trzeba o nią walczyć, jest przez współczesnych polityków powtarzane aż do znudzenia, niezależnie od jego adekwatności do aktualnej sytuacji politycznej.

Z drugiej strony, w spektaklu zostają umieszczone figury trzech krytyków Sienkiewicza, których argumentacja ujawnia, jak wielki ładunek konserwatyzmu, ksenofobii, resentymentu kryje się w najchętniej czytanych jego dziełach oraz jak silnie umacniają one poczucie naturalności klasowej hierarchii. Co z tego jednak, skoro rzeczywistym celem krytyki Stanisława Przybyszewskiego, Zofii Nałkowskiej i Stanisława Brzozowskiego (Rafał Kosowski) wydaje się wyłącznie budowanie swojej literackiej tożsamości w oparciu o negację, podnoszenie poczucia własnej wartości i pielęgnowanie osobistych żalów (jak powie Przybyszewski: „połączyć jego talent i mój intelekt i moją wizję wyrazistą, no to byłby pisarz jakiego ten kraj potrzebuje”). Zamykając się w swojej krytyce we własnym intelektualnym kręgu, nie robiąc nic, żeby w jakikolwiek sposób uprzystępnąć swoją wizję Polski, pokazują, że wolą patrzeć na ten zafascynowany Sienkiewiczem „lud” z protekcyjną pogardą, niż z nim rozmawiać. Jak retorycznie zapyta ich Janko Muzykant: „to powiedzcie mi, jak to się dzieje, że nikt na was nigdy nie głośnie, że przetrzeźniście równo we wszystkich wyborach, że czyta was garstka znajomych, czyli że właściwie was nie ma, jak to jest: tak bardzo wiedzieć, że ma się rację i tak bardzo nigdy nie móc nikogo do siebie przekonać? Aż tak to społeczeństwo wasze głupie? Dla zasady będzie Sienkiewicz bronić?”.

Sienkiewicz... uświadamia bowiem, że obie wizje Polski: ta patriotyczno-romantyczna oraz ta akademicko krytyczna, niemająca odniesienia do sfery realnych działań, są równie fałszywe i naiwne. Takie postawienie sprawy łagodzi udział i odpowiedzialność pisarza za proces rozbudzania narodowych resentymentów i tworzenia na ich podstawie kolejnych narodowych ideologii. Wrażenie, że Sienkiewicz

się tutaj usprawiedliwia, wzmacnia fakt, że w spektaklu jest on przedstawiony jako melancholijny safandula, który potrafi włożyć buty nie do pary, ciągle narzeka na jakieś bóle i jest zbyt zmęczony, żeby brać aktywny udział w narodowych kłótniach czy bieżącej polityce. Sienkiewicz w przedstawieniu to osoba, która chciała wyłącznie pisać i być czytana, a także utrzymać ze swojego pisarstwa ukochaną żonę (w spektaklu chodzi o drugą żonę pisarza, Marię z Szetkiewiczów, graną w spektaklu przez Joannę Łaganowską). Swoje powieści autor drukował w konserwatywnym „Słowie” rzekomo tylko dlatego, żeby móc się z nią ożenić („lewakowi by cię ojciec nie oddał”).

Wszystko więc, do czego użyto później jego pisarstwa, rozegrało się poza nim, bo „inne, niż chciałbym, książki mi zapamiętały”. Moim zdaniem, jest to niebezpieczne uproszczenie. Blokuje bowiem wiele krytycznych pytań, na inne pozwala zaś odpowiedzieć zbyt łatwo i skrótowo. Na przykład seksizm i przedmiotowe traktowanie kobiet w jego pisarstwie załatwia jedna scena, kiedy Pierwsza Dama, zaburzając powagę kolejnych sienkiewiczowskich uroczystości, wprost stwierdza: „może fajnie by było, jakby ta Oleńka i wszystkie te tam babeczki nie były może przedmiotami wreszcie, co się je przerzuca tylko z miejsca na miejsce i w nagrodę za zasługi dla ojczyzny wyruchać można”. Do tego sprzeciwu zostaje zresztą namówiona przez Szetkiewicz, która uświadamia jej, że jeśli dalej będzie biernie przytakiwać mężowi, to skończy tak jak ona – z nagrobkiem mówiącym tylko o byciu wierną towarzyszką i natchnieniem męża. Znow więc wszystko dzieje się trochę poza osobą głównego bohatera. Zamiast odsuwania kolejnych pytań i zrzucania winy na niezrozumienie konwencji przez odbiorców, powinno się chyba w spektaklu wyraźniej zapytać właśnie o świadomość Sienkiewicza. Bo choć jego pisarstwo zostało później na różne sposoby i przez różne idee zawłaszczane, to otwarte pozostaje pytanie, w jakim stopniu Sienkiewicz wiedział, jak i co pisać oraz na jakich

zbiorowych emocjach i pragnieniach grać, aby być masowo czytany. Ponadto stawiana w spektaklu teza, że XIX-wieczny sposób lektury stworzył tak silny paradygmat recepcji twórczości Sienkiewicza, że przetrwał on – poprzez rozmaite mediacje i zapośredniczenia – do dziś, nawet jeśli tych książek już nie czytamy, jest może nie tyle nieprawdziwa, ile niezbyt odkrywcza.

Wynikający stąd wniosek, że pisarz w równym stopniu nadaje się dziś na sztandar ONR-owskiej falangi, co jako podstawa heroiczno-romantycznego mitu; że stanowi idealny fundament dla nacjonalizmu „miękkiego”, ludowego, praktykowanego na co dzień, tego ukształtowanego „z białoczerwonych szalików, z koszulek z napisem: Lewandowski Robert, z klapek Kubota” – również byłby banalny, gdyby nie postać Janka Muzykanta (świetna rola Sary Celler-Jeziarskiej). Rozbija ona bowiem wszelkie zbyt domknięte kulturowe narracje i nazbyt spójne teatralne konwencje. Bo postać Muzykanta ulepiona jest z tego, co nie mieści się na pięknych narodowych obrazkach. Janko jest więc biednym, gadającym po śląsku chłopcem, który chciałby pójść do szkoły, żeby wygrać Konkurs im. Wieniawskiego, ale go na to nie stać; jest przedsiębiorczym drobnym handlarzem sprzedającym z torby na marszach niepodległości kupione w markecie najtańsze piwo, jest sprzątającą na planie filmu Hoffmana Ukrainką, która uciekła z ogarniętego wojną kraju. Jako Ukrainka, Celler-Jeziarska zostanie zresztą obsadzona w roli Bohuna za dodatkowe trzy pięćdziesiąt za godzinę, żeby jej śmierć syciła nasze kolonialne poczucie wyższości. Ale wtedy wypomni nam, że jesteśmy śmieszni, kręcąc i oglądając po raz kolejny fantastyczny film o wojnie, kiedy prawdziwa wojna, w jej ojczyźnie, jest pięćset kilometrów od nas. Janko jest więc w spektaklu także figurą, która swoją realną obecnością obnaża pozór i abstrakcyjność akademickiej, społecznie zaangażowanej krytyki.

Czapliński z Groszyńską przekornie pytają – i jest to zdecydowanie

najważniejsze pytanie w spektaklu – co by się stało, gdyby nagle z kanonu i bibliotek zniknęły wszystkie książki Sienkiewicza, poza tą jedną „czterokartkową nowelką”. I gdyby „kultura narodowa”, zamiast Kmicica, jako wzór wzięła postać biednego, przewrażliwionego, wiejskiego chłopca? Nie potraktowała tej noweli jednak, jak chciałby Prezydent, jako „pozytywistycznej propagandówki, szmaty lewicowej, socjalistycznego jakiegoś dla dzieci gówna”, ale zinterpretowała ją w kluczu resentymu oraz zemsty na tych, którzy byli twórcami i beneficjentami narodowych, symbolicznych opowieści? Inaczej mówiąc: co by się stało, gdyby Janko nie dał się zabić w wymierzanych przez Panów chłostach, wyemancypował się i zaczął wszystkie narodowe mity oraz wyobrażone krzywdy cynicznie rozgrywać? W finałowej scenie, gdy Sienkiewicz stoi już nad grobem, Janko wchodzi na scenę w doskonałe skrojonym garniturze, obwieszczając mu swój triumf: „Normalnie gadam jak Polak, nauczyłem się, do konkursu Wieniawskiego się, co prawda, nie zgłoszę, ale to i tak Żyd był, jak się okazuje, więc żadna strata, tak że tak: ty jesteś, panie Henryk, martwy, a ja jestem żywy, na wartę mnie przydzielili, żeby pilnować, czy pociąg dobrze jedzie”. Kim jest to ostatnie wcielenie Janka w skórze korporacyjnego technokraty, który został dopuszczony do władzy, nietrudno się domyślić. Jednak jego dalsze losy wcale nie muszą być już tak oczywiste. Sienkiewicz przed śmiercią, zamiast pieczętowanie wymyślanego „ostatniego zdania”, jakie wielki pisarz powinien pozostawić ciemżonym rodakom, wołałby po prostu przeprosić Janka za to, że go wymyślił i porzucił. Na te przeprosiny – jak przestrzegają twórcy spektaklu – może być już jednak za późno. ■

ZUZANNA BERENDT

NIEMIEJSCE W NIECZASIE CZYLI POLSKA I TRANSFORMACJA

Teatr Polski w Poznaniu

ODYS

reżyseria: Ewelina Marciniak, tekst
i dramaturgia: Marcin Cecko, muzyka
na żywo: Grzegorz Dowgiałło,
choreografia: Iza Chlewińska,
scenografia i kostiumy: Aleksandra
Wasilkowska, światło: Piotr Nykowski,
premiera: 17 marca 2018

Marcin Cecko, autor tekstu i dramaturg wyreżyserowanego przez Ewelinę Marciniak *Odysa*, sięgnął do mitu Odyseusza, by opowiedzieć o czasach transformacji, a konkretnie – o czasie tuż po przełomie 1989 roku, kiedy istniały już pewne znaki nowej rzeczywistości społecznej i ekonomicznej. Z rozmów bohaterów dowiadujemy się, że jest rok 1992. *Odys* nie wraca więc z wojny, tylko z emigracji zarobkowej. Dla Cecki jest to moment, w którym splatają się sentyment wobec przeszłości, funkcjonującej według dobrze znanych zasad, z marzeniami o przyszłości, gdy ma się wydarzyć coś, co odmieni dotychczasowe życie bohaterów. Choć o tym, w jakim czasie toczy się akcja spektaklu, dowiadujemy się już na początku, to materiały promujące spektakl oraz pojawiające się przed premierą wypowiedzi artystów skłaniały do poszukiwania głębszych odniesień kontekstowych, mimo niejednoznaczności tropów wprowadzanych już na poziomie estetycznym.

Główny element scenografii – skalista wyspa, pod którą biegną niewielkie przejścia i korytarze, a w którą powtykane są rośliny, anteny telewizyjne i ogromne ludzkie kończyny – nie jest utrzymana w estetyce lat dwudziestych i przywołuje na myśl futurystyczną wizję świata po katastrofie. Wyspa nie ułatwia aktorom poruszania się, co ma znaczny wpływ

na choreografię. Kostiumów zaprojektowanych przez Wasilkowską również nie da się przyporządkować żadnej epoce. Niektóre kroje, zwłaszcza kostiumów kobiecych, przywodzą na myśl antyczne szaty, ale materiały, z których zostały uszyte – przezroczyste, zwiewne tkaniny przypominające gazę – już takie

skojarzenie zakłócają. Autorka kostiumów wykorzystała futra i dopasowane kombinezony, a występujących zawsze w parze Konrada Cichonia i Piotra B. Dąbrowskiego złączyła jedną bluzą, co wpłynęło na ich ruch.

Już myląc tropy chronologiczne scenografia Wasilkowskiej, którą widzowie



mogli oglądać jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu dowodzi, że twórców *Odysa* interesuje nie tyle wiwisekcja historycznych procesów, ile kondycja bohaterów w szczególnym momencie zawieszenia między przeszłością i przyszłością. Nie oznacza to, że kontekst historyczny jest bez znaczenia i że twórcy mogliby równie dobrze wybrać jakikolwiek inny moment dziejowy, w którym nastąpiła gwałtowna zmiana. Wybór roku 1992 nie wydaje się spowodowany ważnymi wydarzeniami, które miały wtedy miejsce, ale służy zwróceniu uwagi na to, że 1989 rok, będący główną cezurą dla większości historycznych narracji, jest momentem mniej problematycznym niż pierwsze lata po przełomie, kiedy zmiany społeczne i gospodarcze zaczęły być zauważalne. Tym, co ukazuje się po opadnięciu entuzjastycznego zgiełku roku przełomu, jest letarg funkcjonowania w dziwnej mieszance starego i nowego porządku, zawiedzionych nadziei i nowych marzeń. Transformacja ustrojowa i ekonomiczna, o której w *Odysie* nie mówi się przez odniesienia do konkretnych faktów społecznych i zjawisk ekonomicznych, jest tutaj przede wszystkim zewnętrzną wobec bohaterów siłą, która wpływa na ich życie, pozostawiając ich bezbronnymi wobec zachodzących zmian.

Odys przypuszczalnie dlatego wraca do Itaki, że nie musi już zarabiać za granicą. Po jego przyjeździe okazuje się jednak, że inaczej wyobrażał sobie sposób, w jaki rodzina skorzysta z jego pracy. Penelopa nie musi już czekać – czy to na męża, czy na zmiany polityczne – ale trudno jej odzwyczaić się od stanu zawieszenia, w jakim trwała tyle lat, przez co decyzję o zmianie swojego życia podejmuje dopiero na końcu spektaklu. Stosunek bohaterów do upływu czasu jest istotnym wątkiem – i to on w głównej mierze wyznacza różnice między nimi. W *Odysie* plan relacji rodzinnych, zwłaszcza pomiędzy Odysem, Penelopą i Telemachem, wydaje się anachronicznym spadkiem po tekstach Homera i Wyspiańskiego. To, że Odys (Paweł Siwiak) powraca do Polski po kilku latach pracy

za granicą, nie zostaje powiedziane wprost, jest tylko domysłem pojawiającym się w związku z transformacyjnym kontekstem. Problem rozbicia rodziny wskutek emigracji zarobkowej ojca właściwie w spektaklu nie funkcjonuje, brak w nim też konkretnych odniesień do rzeczywistości po 1989 roku. Słabo zaistniał na scenie nawet kapitalizm, który przypomina o sobie jedynie przez występujących w parze Konrada Cichonia i Piotra B. Dąbrowskiego, grających entuzjastycznych sprzedawców białych skarpetek z prowizorycznego straganu. Są oni jedynym wyraźnym odniesieniem do przemian gospodarczych po 1989 roku. Odys, Penelopa i Telemach są od siebie odseparowani, a zanik więzi rodzinnych nie jest tym, co ich najbardziej boli. Każdy z trojga bohaterów przyjmuje odmienną postawę wobec upływu czasu i nadchodzącej przyszłości. Penelopa grana jest na początku przez dwie aktorki – Joannę Drodę i Teresę Kwiatkowską. Mimo znacznej różnicy wieku między aktorkami, w pierwszej części spektaklu ich bohaterki wydają się równolatkami. Ich terażniejszość jest zdeterminowana przez oczekiwanie – na powrót męża, na zmianę sytuacji, na to, że „coś się wydarzy”. W tym oczekiwaniu nie ma jednak projektowania przyszłości, jest za to wspomnianie przeszłości sprzed przełomu.

Najciekawsza różnica w podejściu do czasu istnieje między Odysem a Telemachem. Przez to, że chłopak jest ślepy (gra go niewidomy muzyk Grzegorz Dowgiałło), scena spotkania z ojcem po latach jest właściwie nieporozumieniem i opiera się na zawiedzionych nadziejach obu stron. Telemach przyzwyczał się do życia bez ojca, więc nagłe wtargnięcie Odysa destabilizuje rzeczywistość, w której czuł się nie najgorzej. Z kolei dla Odysa stałość dająca bezpieczeństwo była zawsze mniej istotna niż przyszłość i perspektywa zmiany. Spektakl kończy półgodzinny epilog, który zaburza porządek panujący w pierwszej części przedstawienia. Obowiązujące wcześniej prawo: „męska rzecz – być daleko, a kobieca – wiernie czekać”, utwierdzone przez

epos homerycki, jest w drugiej części spektaklu renegocjowane, ale sytuacja, w jakiej ten proces się dokonuje, jest bardzo konwencjonalna, przywodzi na myśl niezbyt oryginalną scenę filmową. Penelopa i Odys spotykają się w barze, rozmawiają, piją drinki, a w tle Telemach przygrywa na pianinie. Penelopa grana w tej scenie przez Joannę Drodę prowadzi z Odysem rozmowę o tym, że nie ma ochoty już dłużej biernie czekać, że powinna podjąć działanie, które nie będzie się już odnosiło do Odysa czy Telemacha, ale posłuży jej samej. Odys z kolei deklaruje, że nie ma ochoty dłużej się miotać, walcząc o byt.

Finał tej części spektaklu należy do Grzegorza Dowgiałły, który stopniowo przejmuje kontrolę nad sceną. Od tworzenia muzycznego tła dla Penelopy i Odysa przechodzi do coraz bardziej przykuwających uwagę popisów wokalnych, aż w końcu zaczyna prowadzić oparty na muzyce monolog, w którym ostatecznie uwalnia się od postaci Telemacha, a co za tym idzie, od relacji z pozostałymi bohaterami. Dowgiałło mówi o swoim doświadczeniu bycia niewidomym, o wolności i nieskrępowaniu, jakie daje mu twórczość muzyczna. Finał wyłamuje się z porządku spektaklu, ale wnosi do niego ogromną energię i coś niebywale żywego, jakby w geście rekompensaty za wszystkie pytania pozostawione bez odpowiedzi i wszystkie wątki, które nie zostały domknięte puentą.

Poznański *Odys* jest pod wieloma względami zagadkowy. Polifoniczny tekst Cecki rozsadza spektakl od środka, nie pozwalając wykrystalizować się żadnej stabilnej refleksji na temat najnowszej historii Polski. Ponadto pomiędzy najbardziej znanymi spektaklami Marciniak, takimi jak *Amatorki*, *Morfina* czy *Śmierć i dziewczyna*, a poznańskim *Odysem* nastąpiła duża zmiana estetyczna. Wyraźny rys, jaki wnosiła do teatru Marciniak Katarzyna Borkowska, i istotna rola choreografii przygotowywanych przez Dominikę Knapik zniknęły wraz z zakończeniem współpracy. Praca w Teatrze Polskim

i spotkanie z artystami, z którymi nie łączy jej długa historia wspólnej pracy, ujawnia ciekawą cechę teatru Marciniak: żywioty wprowadzane tu przez poszczególnych współpracowników nie są osłabiane przez interwencję reżyserską. Styl spektakli Marciniak wyraźnie zmienia się wraz ze zmianami grona jej współpracowników. Efekty, jakie przyniosła reżyserce współpraca z Aleksandrą Wasilkowską i Izą Chlewińską, są bardzo ciekawe.

Przestrzeń w *Odysie* jest znacznie mniej estetyczna niż te, które tworzyła Borkowska, jest też dużo mniej „wygodna” dla aktorów, ogranicza ich możliwości poruszania się po scenie. Pracę Izę Chlewińskiej widać przede wszystkim w scenach zbiorowych – na przykład w przygotowanym na cześć Odysa pokazie mody, gdy ruch aktorów zostaje podporządkowany jednej, uspoijniającej zasadzie. W pozostałych scenach każdy z aktorów wydaje się mieć odrębny fizyczny klucz do swojej postaci. Najciekawszą pracę wykonuje tutaj Piotr Nerlewski, młody aktor grający najstarszą postać na scenie, Laertes. Nagie, pokryte złotą farbą ciało Nerlewskiego przywodzi na myśl klasyczne greckie rzeźby z ich nieskazitelną fizycznością. Sztywny sposób poruszania się i odpowiednia modulacja głosu przypominają, że Laertes jest starcem.

Odmienność kierunków, jakie obrali aktorzy tworząc postacie, jest frapująca i działa na korzyść spektaklu, bo ciekawe jest obserwowanie, w jak różne sposoby materiał literacki został odebrany i przetworzony przez aktorów. Oparta na doskonałym opanowaniu ciała i głosu rola Nerlewskiego jest zupełnie inna niż prowadzona psychologicznie przez Drodę postać Penelopy czy performerski występ Dowgiałły. Różnorodność aktorskich kreacji nie wprowadza do spektaklu chaosu, jest za to ciekawym przykładem różnorodności możliwych ról, które można stworzyć w obrębie jednego spektaklu, pracując na tym samym materiale literackim, w tym

przypadku – dramacie Cecki. Niewykorzystanym wątkiem w *Odysie* pozostało zaangażowanie poznańskiej publiczności w proces prób. Według informacji zamieszczonych na stronie teatru, widzowie spotykali się z aktorami i realizatorami podczas otwartych prób, by wspólnie uzgadniać kształt tych momentów w spektaklu, w których publiczność miała współuczestniczyć. Włączanie widzów w działania aktorów nie miało w *Odysie* jakości, która wyróżniałaby je na tle innych spektakli. Twórcy nawiązali tę relację na wiele sposobów: Odys namawiał osoby zajmujące miejsca w różnych sektorach teatru do pomocy w wykonaniu pieśni, która pomoże mu wrócić do domu, aktorzy grając na widowni przeciskali się pomiędzy widzami, nawiązując z nimi kontakt fizyczny, do kilku osób zwrócili się bezpośrednio, inicjując krótkie dialogi. Żadna z prób rozwinięcia współuczestnictwa widzów nie była jednak nowatorska, kwestia przekraczania barier fizycznych i komunikacyjnych między aktorami a widownią nie została również sproblematyzowana w spektaklu. Zaangażowanie widzów w proces produkcji jako konsultantów wydaje się więc straconą szansą. ■

AGATA CHAŁUPNIK

WSZYSTKO NA SPRZEDAŻ?

Teatr Powszechny w Warszawie

Jolanta Janiczak

NERON

reżyseria: Wiktor Rubin, dramaturgia:

Jolanta Janiczak, scenografia: Michał

Korchowiec, muzyka: Krzysztof Kaliski,

kostiumy: Hanna Maciąg, reżyseria

światła: Jacqueline Sobiszewski,

premiera: 23 marca 2018

Jolanta Janiczak z Wiktorem Rubinem zaprosili nas na ucztę Neronu w warszawskim Teatrze Powszechnym. Uczta – jak przystało na gospodarza – jest niecodzienna, niemniej wychodzi się z niej z mieszаныmi uczuciami. Smakowita, lekka i dowcipna, inteligentna i błyskotliwa, ale właściwie o czym i po co?

Tekst, będący kolażem cytatów i wariacji na temat rzymskiej dekadencji w wersji hard i pop (co i rusz miałam skojarzenia z pamiętanym z dzieciństwa serialem *Ja, Klaudiusz*) oraz metateatralną grą z najgłośniejszymi polskimi przedstawieniami ostatnich kilku sezonów (z – co nieuniknione – *Kłqtwą* Frłjicia, przede wszystkim za sprawą Michała Czachora w roli Neronu i Julii Wyszyńskiej jako cesarzowej Agrypiny, jego matki) nie jest opowieścią o zapamiętanym z *Quo vadis* cesarzu-zbrodniarzu. Neronowi Janiczak i Czachora, terroryzowanemu po freudowsku przez kastrującą matkę, która

chce doczekać się wnuka i następcy tronu, raczej współczujemy. To przede wszystkim aktor, luzak i fajny gość, chociaż straszny kabotyn: „jak ja wam zazdroszczę, że możecie mnie oglądać!” – powtarza ciągle. Spektakl jest voyeurystyczną chwilami zabawą na kanwie teatru i polityki, zabawą w rozmywanie granic między prywatnym i publicznym, podszytą pytaniem o to, czy wszystko jest na sprzedaż. A bardziej może jeszcze – wydarzenie performatywne, w którym główną rolę gra publiczność. I właśnie wykorzystanie publiczności – najmocniejszy i najsłabszy jednocześnie punkt przedstawienia – budzi największe wątpliwości.

Na scenie, na pluszowych leżankach spoczywa część widzów – z biletami VIP, jak się dowiadujemy. To senatorowie, biorący czynny udział w uczcie, częstowani przekąskami i winem, patrzący z bliska na aktorów, ale nade wszystko dotkliwie widzialni dla całej reszty. Publiczność na parterze

to obywatele rzymscy, na balkonie zaś zasiada plebs. Jakoś się wszyscy w tej sytuacji musimy odnaleźć, zastanowić, jak się czujemy w roli, w której zostaliśmy obsadzeni – jest nam w niej dobrze czy coś nas w niej uwiera. Jak w życiu. Uważamy się za członków elity i pogardzamy ciemnym ludem? Czy przeciwnie – nasz status i powodzenie budzi w nas poczucie winy? I odwrotnie: pogardzamy tymi, co nad nami, czy przypatrujemy się im z zazdrością i chcielibyśmy ich upadku? Kluczowa w każdym razie wydaje się gra spojrzeń, uruchomiona przez takie zdefiniowanie publiczności.

Cały pomysł polega nie tyle na zatarciu czy zacieraniu na naszych oczach granic między aktorami i publicznością, cesarskim dworem a współczesną Polską, „tam i wtedy” świata przedstawionego a „tu i teraz” widowni, ile na odwróceniu relacji między nimi. Punkt ciężkości przedstawienia zostaje przeniesiony na owe interaktywne działania, bardziej lub mniej prowokujące,

bardziej lub mniej budzące zakłopotanie, mniej lub bardziej skupiające się na cielesności aktorów i widzów. Na przykład na masaż: na wcinającym się w widownię pomoście stoi stół do masażu, na którym półnagi Julian Świeżewski jako Seneka przez dłuższy czas starannie masuje ochotnika bądź ochotniczkę z widowni. Na konkurs na zjedzenie jak największej liczby ciastek przedstawiających ludzkie płody (wiadomo przecież, że strona pro-choice to mordercy i kanibale). Na przykład na ukrzyżowanie w wersji lux: na dwóch pionowych drewnianych belkach zostają na naszych oczach zamontowane siedzenia, zaopatrzone w pluszowe poduszki. Ochotnicy z widowni, chcący spróbować, jak się można poczuć na krzyżu, mogą na nich przysiąść, by – gdyby ktoś miał potrzebę – zastanowić się nad swoją wiarą bądź jej brakiem. Na przykład na scenę zaaranżowanej przez Agrypinę zbiorowej masturbacji Nerona z udziałem



trzymających się za ręce widzów, która ma na celu wzmóc jego potencję. Zostaniemy też poinformowani, za ile można spędzić godzinę z poszczególnymi aktorami (najwyżej wycenione jest towarzystwo Seneki, Agrypiny i żony Nerona, Poppei – Klary Bielawki).

Tych prowokacji nikt nie bierze na serio, teatralny cudzysłów jest ostentacyjny, a widzowie zaskakująco chętnie i z wyraźną przyjemnością dają się angażować w rozmaite działania, w dobrej wierze podejmując grę proponowaną im przez twórców. Poważnie robi się tylko na chwilę w scenie Oktawii, pierwszej żony Nerona, ściętej przez niego na życzenie Poppei. Grająca Oktawię Magdalena Koleśnik, naga i w worku na głowie, podchodzi do widzów, przyjmując prowokacyjną pozę i prosząc o starcie złotej farbki, którą pokrytej jest całe jej ciało. Jej monolog jest opowieścią o skrajnym upokorzeniu, tymczasem działania, do których prowokuje widzów, pogłębiają jeszcze wrażenie uprzedmiotowienia. Tym samym stawia się widzów w fałszywej sytuacji: twórcy przedstawienia nie chcą nam przecież powiedzieć, że wszystko wolno. Przeciwnie – każą nam się skonfrontować z własnymi i cudzymi granicami, chcą, żeby nam się zaświeciła czerwona lampka. Ale lampka się nie zapala, bo uruchomiona przez aktorów sytuacja każe nam myśleć, że tego właśnie się od nas oczekuje.

To właśnie – jak napisałam – najmocniejszy i najsłabszy punkt przedstawienia. Performatywny mechanizm okazuje się bardzo skuteczny, realnie angażując widzów, ale równocześnie im bardziej ich angażuje, tym bardziej tę sytuację rozbraja. Skoro zatracamy poczucie granic, nie ma szansy na ich przekroczenie. Zostaje zabawa w cytaty i skojarzenia, na dłuższą metę jednak jałowa i nużąca. Ale może z perspektywy widza z biletem VIP przedstawienie wygląda inaczej? Tak jak świat wygląda inaczej z krzesła w senacie? I może chodzi o to, żeby zadać sobie to pytanie? ■

DOROTA SOSNOWSKA

„ZA STO LAT CI, KTÓRZY ŻYJĄ TERAZ, NIE BĘDĄ JUŻ ŻYĆ”

Nowy Teatr w Warszawie

2118. KARASIŃSKA

koncepcja spektaklu: Anna Karasińska, Magdalena Rydzewska,

reżyseria: Anna Karasińska,

scenariusz: Anna

Karasińska, Magdalena Cielecka, Dobromir Dymecki, Monika Frajczyk,

Bartosz Gelner, Magdalena Popławska,

scenografia: Anna Met, współpraca

choreograficzna: Karolina

Kraczkowska, Mary Szydłowska,

reżyseria światła: Szymon Kluz,

opracowanie muzyczne: Mirosław

Burkot, DJ ŻUK,

premiera: 27 marca 2018

*All those moments will be lost in
time, like tears in rain.*

Time to die.

(*Blade Runner*, 1982)

Spektakl Anny Karasińskiej 2118 w Nowym Teatrze zaczyna się od słów: „Za sto lat ci, którzy żyją teraz, nie będą już żyć”. Magdalena Cielecka kładzie się na scenie i opowiada o życiu trupa – o egzystencji w ciepłej, wilgotnej ziemi, połączeniu ze światem i wszechświatem, przebijających jej cielesne resztki korzeniach i wciąż trwających związkach z leżącymi obok bliskimi. Zanim więc rozpocznie się fantazja na temat dalekiej przyszłości,

ustalone zostaje to, co jest pewne – za sto lat ci, którzy dziś wyobrażają sobie przyszłość, będą gnijącymi resztkami i mglistym wspomnieniem.

Spektakl Karasińskiej otworzył cykl kuratorowany w Nowym Teatrze przez Tomasza Plata. „Jak wyobrażasz sobie teatr za 100 lat?” (Plata, 2018) – pyta Plata w tekście kuratorskim. Na to pytanie mają odpowiedzieć Anna Karasińska, Ania Nowak i Wojtek Ziemilski. Jedynym warunkiem, który kurator narzuca artystom jest zakaz używania słowa „utopia”. Wymyślone scenariusze przyszłości mają być możliwe, prawdopodobne. Plata pisze: „Idea 2118 narodziła się z prostej refleksji: zła teraźniejszość zmusza nas do myślenia o przyszłości. Na początku XX wieku podobny trud podjęli wizjonerzy pierwszej awangardy: wymyślili coś, czego jeszcze nie było. Nadszedł czas, by powtórzyć ich gest” (Plata, 2018). Jednocześnie jednak myślenie o przyszłości, próba wykreowania nowej rzeczywistości jest przecież ściśle powiązana z historią i jej powrotami. W 2018 roku fantazje na temat 2118 roku są echem celebracji 1918 roku; ucieczka w przyszłość jest nie tylko próbą stworzenia nowej perspektywy dla

teraźniejszości, ale także rozpoznania innej tożsamości, której historyczne umocowanie może ulec przemieszczeniu. Czy da się zastąpić przeszłość przyszłością? Czy można obchodzić stulecie tego, co dopiero się wydarzy? Czy futurologia uratuje nas przed historią i jej widmami?

W spektaklu Karasińskiej jak refren powraca formuła „a może być tak...”,

się kolorami żuka wielkości autobusu i ponoszący klęskę w próbie nawiązania kontaktu, nowa fauna i flora wyrastająca na miejsce zdewastowanych cywilizacji gatunków, mała szprotka czyszcząca zaśmiecone odpadkami wnętrza wieloryba, człowiek z kapsuły i mumia tłumacząca mu, czym są wspomnienia, góra śmieci ożywająca w kontakcie z człowiekiem, czy też człowiek zmieniający się

kapsuła zarazem. Aktorzy: Magdalena Cielecka, Dobromir Dymecki, Monika Frajczyk, Bartosz Gelner i Magdalena Popławska, ubrani we współczesne, zwykłe ubrania, na scenie pozostają cały czas na granicy gry i prywatności. „A może być tak...” wprowadza ich w nowy temat, każe przyjąć nową rolę. Dzięki precyzyjnej choreografii kolejne sytuacje rozwijane są bardziej w ruchu



która wprowadza kolejną możliwość, kolejną fantazję i kolejną etiudę. Po rozkładającym się w ziemi trupie, na scenie pojawi się samotny robot szukający kontaktu z dzikimi zwierzętami, ostatnia ośmiornica konająca na naszych oczach i oczach zaangażowanej ekolożki, samotny ostatni człowiek na świecie, spotykający porozumiewającego

w śmieć w kontakcie z ich górą, wyzwolona dziewczyna na randce z robotami, a w końcu artystka wysyłająca miłość w przestrzeni kosmicznej, w którą wychodzi naga i czysta. Wszystkie te sceny grane są na pustej scenie, w której tle widać ogromną formę z folii aluminiowej. Jest to góra śmieci, obca planeta, wnętrza wieloryba i metalowa

i ciele niż słowach. Wijąca się na brzegu ośmiornica, wspaniałe dzikie zwierzęta patrzące z pogardą na sztucznego robota, turlające się na wietrze śmieci – to cały czas ciała przybierające kolejne pozy, wypełniające sceniczną przestrzeń, przenoszące w świat, w którym jedyną pewną rzeczą będzie ich rozkład w ciepłej i wilgotnej ziemi.

Przyszłość Karasińskiej rzeczywiście nie jest utopijna. Choć budowana z poczuciem humoru, lekkością i umownością, bardziej przypomina dystopię. Jej głównym bohaterem jest samotność: ostatni człowiek, ostatnie zwierzę, samotny robot, niezrozumiana artystka, nieudana randka. Czy w przestrzeni kosmicznej, czy w oceanie, czy na zasłanej śmieciami Ziemi doświadczenie egzystencji staje się doświadczeniem izolacji, pustki, braku porozumienia, szczątkowych relacji, które naznacza perspektywa końca. Świat za sto lat utrzymuje się na skraju katastrofy. Można odczytywać to jako gest polityczny, ostrzeżenie przed zgubnymi skutkami cywilizacji i postępu, wizję ekologicznego fiaska. Lecz patrząc z innej perspektywy, ten wymiar spektaklu Karasińskiej może być też zrozumiany jako specyficzna gra z pamięcią. To, co jest pewne na temat przyszłości, to fakt, że my będziemy przeszłością, wspomnieniem, widmem nawiedzającym rzeczywistość. Za sto lat dzisiejsze fantazje staną się historią, będą funkcjonować jako resztki, odcierane fragmenty, śmieci, archiwalne szczątki, na których narastać będzie nowa tożsamość i nowa rzeczywistość. Samotni, zdeorientowani, krążący po przyszłości bohaterowie to przecież cały czas my. Powtarzająca się formuła strukturyzująca spektakl „a może być tak...” rozwija się za każdym razem w domysł, kim w przyszłości będzie oglądający spektakl widz. „A może być tak, że za sto lat będziesz ostatnim człowiekiem na Ziemi”. Za sto lat wszyscy będziemy przedmiotem spekulacji, twórczej i naukowej fantazji, odtworzenia i rekonstrukcji wypełniającej luki doświadczeniem teraźniejszości. Za sto lat my będziemy przeszłością, ale jednocześnie wykonywane na nas operacje do złudzenia będą przypominać te, podejmowane dziś przez Karasińską na przyszłości. „A może jest tak, że sto lat temu byłeś ostatnim człowiekiem na Ziemi”, bo wszystko, co zdarzyło się potem, zatarło obraz twojej egzystencji, jej sens i towarzyszącą jej narrację.

Przyszłość i przeszłość w ujęciu reżyserki stają się więc podobną sferą fantazji, domysłu, pamięciowych klisz i archetypów uruchamianych po to, by zrozumieć rzeczywistość. Mieszają się ze sobą, zlewają, tworząc przestrzeń gry, która staje się strategią poznawczą, oddającą ciału inicjatywę. By dowiedzieć się, jak to jest być ostatnią na świecie ośmiornicą czy samotnym robotem, trzeba użyć ciała, wydobyć ruch, gest i akt, który, choć odsyła w przyszłość, bazuje na pamięci.

Każdy gest ciała jest przecież powtórzeniem, wydobywaniem z przeszłości dawnych gestów, przywołaniem ciała, których już nie ma. W nowym kontekście, w przemieszczeniu, zaczyna znaczyć coś innego, lecz jednocześnie zawsze jest historyczny i zakorzeniony w przeszłości. Ciało, szczególnie z perspektywy performatywnej, stanowi archiwum, źródło wiedzy i poznania przeszłości. Jak, analizując teatrologiczny mit efemeryczności teatru, pisze Dorota Sajewska: „Zbliżając swoją sztukę do praktyk obrzędowych, neoawangardowi artyści dowodzili, że pamięć kulturowa nie mieści się w archiwach, lecz właśnie w ciele – w przekazach oralnych, w powtarzaniu gestów, w rytualnym odgrywaniu, w tanecznym transie” (Sajewska, 2016, s. 38). Awangardowy, wychylony w przyszłość gest jest więc także gestem pamięci, odzyskiwania jej źródeł istniejących poza oficjalną, politycznie sankcjonowaną i zinstytucjonalizowaną narracją. Ciało staje się alternatywnym archiwum, miejscem przechowywania przeszłości. Performatywna fantazja na temat przyszłości jest oparta na alternatywnej przeszłości, na odzyskiwaniu nieobecnej w oficjalnych dyskursach pamięci. Emancypacyjny potencjał teatralnej futurologii związany jest z możliwością odkrycia innej przeszłości, jej resztek i fragmentów, które ze śmieci, ośmiornicy, zaśmieconej planety, samotności człowieka czynią nie tylko wizję możliwej przyszłości, ale także rozpoznawalne i odczuwalne na podstawie przeszłych doświadczeń doznanie. W paradoksalnej pętli czasu spektakl Karasińskiej narzuca nam

przyszłość jako pamięć, wytwarza doświadczenie czegoś, czego jeszcze nie ma, bawiąc się performatywnością z jej uwikłaniem w czas.

W ostatniej scenie spektaklu dowiadujemy się, że „może być też tak”, że ludzie zapragną uprawiać wyższe formy aktywności w kosmosie – na przykład sztukę. I „ty” – widz – jesteś przedstawicielem Polski w misji kosmicznej, która ma właśnie takie zadanie. „Ty” – Magdalena Popławska próbuje w kosmosie performować. Bierze krzesło, które z racji braku ciężenia nie tyle stoi, ile leży na scenie, i siada na nim w tej przedziwnej odwróconej pozycji. Na szyi ma stoper. Przez trzy minuty będzie na nas patrzeć i wysyłać nam miłość. Jednak z jakiegoś powodu performans nie działa, nie przynosi zamierzonego rezultatu. Zgnębiona artystka chowa się w swojej kabinie, rozmawia z ojcem, który przysłał jej na stację kosmiczną pieczyk (w postaci Bartosza Gelnera). Artystka tuli się do grzejnika, informując nas, że robi to naga. I wtedy dochodzi do wniosku, że problem w wysyłaniu miłości stanowi kombinezon. Musi się go pozbyć, wyjść nago w przestrzeń kosmiczną. Ten gest, w oczywisty sposób samobójczy, pozwala jej powrócić jako postaci fikcyjnej, o czym nas informuje. W przyszłości pozostanie więc fantazja na temat przyszłości, pozostanie wyobraźnia – czyli teatr. Nawet jeśli nie będzie już ciała, zatrze się pamięć i historia, skończy się performans, rozpadowi ulegnie cywilizacja, pozostanie fikcja i jedno z jej najstarszych, najbardziej archaicznych mediów. ■

Bibliografia:

- Plata, Tomasz, 2118. *Karasińska*, http://www.nowyteatr.org/pl/event/2118_karasińska [dostęp: 20 IV 2018].
Sajewska, Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.



DOMINIKA BREMER

TO NIE TAKIE PROSTE, NAZWAĆ STRACH

TR Warszawa
Robert Bolesto

STRACH

reżyseria: Małgorzata Wdowik,
dramaturgia: Joanna Ostrowska,
scenografia: Tomasz Mróz,
kostiumy i wideo: Dominika Olszowy,
reżyseria dźwięku: Katarzyna Szczerba,
reżyseria światła: Aleksandr
Prowaliński, konsultacja
choreograficzna: Ramona
Nagabczyńska,
premiera: 28 kwietnia 2018

W *Strachu* Małgorzaty Wdowik nie ma opowieści o strachu, syntezy czy diagnozy jego współczesnych reprezentacji. Są impulsy i obszary, inspiracje i sekwencje wywołujące skojarzenia i emocje widza. Pomiędzy postaciami nie dochodzi do interakcji, nie mamy do czynienia z żadną perypetią, intrygą, zdarzeniem czy sytuacją. Tradycyjne kategorie opisu przedstawienia teatralnego zdają się na nic. Nic nie jest tu przejrzyste i możliwe do poznania intelektualnego. Wdowik zmusza do odbioru afektywnego, porzucenia umysłu chociaż na chwilę, zachęca też do podążania torem autorskich asocjacji i połączeń, zamiast próżnych zgadywanek typu „co autor(ka) miał(a) na myśli”. *Strach* nie jest tutaj definiowany w żaden sposób, raczej prowokowany przez różne próby jego uruchamiania.

Przed rozpoczęciem spektaklu każdy z widzów dostaje słuchawki, w których będzie słyszał wybrane sekwencje

dźwiękowe i partie dialogowe. Siadając na widowni, słysząc pierwsze dźwięki, widz domyśla się, że ta strategia służy intensyfikacji doświadczeń słuchowych, czym Wdowik i Katarzyna Szczerba (reżyseria dźwięku) zwracają uwagę na to, że strach jest reakcją fizyczną, a nie intelektualną. W pewnym momencie na scenie pojawi się chodzący pomiędzy postaciami mózg, który pozwala eksplorować tę myśl, zawierzyć jej. Centralnym elementem scenografii Tomasza Mroza jest dziura pośrodku sceny, z której wystają podłużne organiczne elementy przypominające macki ośmiornicy, rozkładające się ciała, wielkie dżdżownice. Wokół niej porusza się pięcioro aktorów (Dobromir Dymecki, Monika Frajczyk, Cezary Kosiński, Piotr Trojan, Agnieszka Żulewska). Po sylwetkach widz rozpoznaje pleć, po głosach domyśla się ich tożsamości, bo twarze mają zakryte maskami przypominającymi zdeformowane oblicza starszych ludzi – w pewnym sensie są potworne i nieludzkie. Wszyscy ubrani

są w schludne ubrania w podobnym odcieniu beżu. Poruszają się apatycznie po scenie. Spektakl rozpoczyna monolog Dziury, dotyczący pustki, rozumianej raczej metaforycznie, o tym, co może ją zapełnić dzisiaj – w świecie technologii, używek i powszechnie odczuwanej samotności w tłumie.

W *Strachu* ważne są strategie formalne – światło, projekcje i warstwa audialna, bo to one skutecznie rozbijają racjonalność, zaburzają podporządkowany logice odbiór przedstawienia, pozwalają przenieść percepcję w obszar doświadczenia. Wydaje się, że dla Aleksandra Prowalińskiego (reżyseria światła) ważniejsza od światła jest ciemność i to, w jaki sposób może ona pochłonąć całą scenę, aktorów i aktorki oraz widownię.

Ze względu na ogrom pracy nad formą przedstawienia (co jest widoczne w liczbie osób zaangażowanych w reżyserię światła, dźwięku, obrazu itd.) trudno pisać o tym spektaklu po kolei, linearnie, w trybie przyczynowo-skutkowym, bo jego forma zmusza do czegoś innego. Wydaje się też, że Wdowik, Bolesto i Ostrowskiej (odpowiedzialnym za warstwę tekstową) chodzi o zmianę wektora z ortodoksyjnie hermeneutycznego na emocjonalny. *Strach* jest sekwencją klisz z horrorów (zastosowanych jednak nienachalnie i niebezpośrednio), strategii budowania napięcia (jednak nigdy niedoprowadzonych do rozładowania), jest też namysłem nad funkcją strachu w sensie politycznym. Wszystko to jednak dopowiadam sobie ja, odbiorczyni spektaklu. Twórcy podsuwają pewne tropy, ale ich nie narzucają. Dlatego ciekawsze wydaje się zastanowienie nad znaczeniem wybranych scen, działań, elementów spektaklu, niż poszukiwanie trybu mówienia o całości.

W pamięć zapada scena, w której wszystkie postaci obracają się w stronę widowni i w nią się wpatrują. Dzieje się to po słowach narratora (Dziury) o czerwonych oczach – tych, które w mroku napawają strachem. Czerwone lampki migają z uruchomionych słuchawek, których używają wszyscy na widowni. Postaci – te rzekomo straszne i odpychające, bohaterowie horroru rozgrywanego przez Wdowik – patrzą na publiczność,

w mroku tej części teatru upatrując strachu. Powoli podchodzą do widzów, tworząc rodzaj napięcia i oczekiwania, fundowany raczej na popkulturowych kliszach (czy ktoś zaraz dotknie mego ramienia? czy bohaterowie zaczną krzyczeć? czy z dziury wyłoni się wielki oślizgły potwór?), którymi możemy posłużyć się my, widzowie, aniżeli na narzuconych odgórnie. Oczekiwanie strachu jest prowokowane wpatrywaniem się w widzów, dziwnym rodzajem czekania na rozwiązanie, które nie nadchodzi. Bo w pewnym momencie z dziury wychodzi potwór w stroju robotnika, przypomina tego z filmu o Frankensteinie (właśnie filmu, nie powieści, bo to film utrwalił konkretny obraz monstrum). Tylko że on nie jest straszny. Unosi ramiona i warczy. Próbuje wystraszyć widzów? Być może, jednak Wdowik rysuje to działanie tak grubą kreską i w tak dużym nawiasie, że w prosty sposób wskazuje na konwencję i funkcję monstrum. Może największym horrorem w teatrze jest właśnie robotnik? I to obecny na scenie. Eksperyment doktora Frankenstein'a odczytywany był na wiele sposobów, w wielu płaszczyznach problemowych i ideowych; marksści upatrywali w monstrum uciśnionej klasy robotniczej. Nieważne, ile znaczeń lub symboli zawiera w sobie monstrum z powieści Mary Shelley, łączy je dyskryminacyjny ton świata, którego jest odbiciem. Potwór jest wyrzutkiem systemu, jego negatywnym efektem ubocznym, który budzi strach w znormalizowanych, zunifikowanych, ujednoliconych jego uczestnikach. No właśnie: strach czy politowanie? Warczenie potwora na scenie jest może zabawne, może jest godne politowania, na pewno jednak nie efektywne. I przede wszystkim nie jest „straszne”. „Straszna” staje się pozycja, w której robotnik znajduje się w porządku dramaturgicznym spektaklu – jest odmieńcem, wyrzutkiem, źródłem porażki, ironii i cynizmu widowni, która wcale się go nie boi. O jakim strachu tu więc mowa? Bardziej jego przed nami niż na odwrót.

Ważnymi tematami spektaklu są śmierć i perwersja, tutaj ze sobą

splecione. Grupa postaci zjada twarz jednej z potworów (na jej prośbę). Kanibalistyczny akt pożerania twarzy choreograficznie przypomina zbiorową orgię, akt seksualny. W scenografii mnóstwo jest też elementów fallicznych, somatyczności i fizjologii. Strach jest tutaj przede wszystkim cielesny, materialny i sensualny jednocześnie; jest związany z ciałem. Perwersja i śmierć są obsceniczne, poza konwencją. W kulturze literackiej, filmowej i wizualnej znamy reprezentacje tych problemów – de Sade, Pasolini czy Bellmer. Wdowik nie podrzuca konkretnych tropów, jednak wydaje się, że w niedosłowny sposób zwraca uwagę na patriarchalne fundamenty strachu – przed dominacją, gwałtem, wykorzystaniem. Przed silną kulturą panów i władców, której konsekwencją jest postapokaliptyczna wizja uruchomiona na scenie.

Chyba najbardziej poruszającą sceną jest dialog dwóch potworów o śmierci i odchodzeniu. Jeden z nich odchodzi, zaraz wejdzie do dziury. Ma świadomość, że zostawia świat i swojego przyjaciela. Ten jednak oznajmia mu, że będzie miał nowego, przecież znajdzie kogoś na jego miejsce. To jedna z niewielu partii dialogowych w przedstawieniu – prosta, krnąbrna i w tym jakoś mądra i ujmująca, a w swym fatalizmie trochę smutna, bo osławiająca strach przed odejściem.

Spektakl kończy wejście wszystkich do dziury. Jakby nie było od niej ucieczki. A dziura jest chyba wszystkim tym, czym ją nazwiemy – śmiercią, systemem, wykorzystaniem czy w końcu strachem. Aktorzy i aktorki nie zdejmują masek do końca, nawet do oklasków. Pozostają anonimowi, tak jak strach – dopóki jest anonimowy i nienazwany, dopóty jest strachem. Moment identyfikacji pozwala go oswoić i ujarzmić lub wykorzystać. Tylko nie o tym jest najnowszy spektakl młodej reżyserki. Nie jest horrorem w teatrze, nie jest opowieścią o psychologicznym podłożu strachu, nie jest repliką popkulturowych klisz – choć jest wszystkim tym po trochu. Jest jego doświadczeniem, to na pewno. ■

ADA RUSZKIEWICZ

KŁOPOTY Z KONWENCJĄ

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie
 Anton Czechow
TRZY SIOSTRY
 przekład: Agnieszka Lubomira
 Piotrowska, reżyseria: Jędrzej
 Piaskowski, dramaturgia: Hubert
 Sulima, scenografia i reżyseria światel:
 Aleksandr Prowaliński, kostiumy:
 Hanka Podraza, choreografia: Katarzyna
 Sikora, muzyka: Jan Tomza-Osiecki,
 premiera: 9 marca 2018

Pomysł na te *Trzy siostry* był dość prosty: nie porzucać klasycznej konwencji, przyjąć ją za powszechnie obowiązującą, po to jednak, by zastanowić się nad ograniczeniami z nią związanymi i możliwościami działania w jej obrębie. Jednocześnie chodziło o to, by – w opozycji do psychologizujących interpretacji dramatu – przedstawić *Trzy siostry* jako komedię charakterów. Już na poziomie tych założeń pojawia się jednak kilka sprzeczności i niejasności. Szczególnie problematyczne wydaje się samo pojęcie „klasyczna konwencja”. Intuicyjnie utożsamiamy ją z realizmem, ale jej jednoznaczne zdefiniowanie wydaje się niemożliwe, wkraczamy tu w sferę umowności. W lubelskim przedstawieniu jest to tym bardziej skomplikowane, że trudno jest określić, których aspektów spektaklu ta konwencjonalność miałaby dotyczyć.

Ani kostiumy, ani scenografia nie wpisują się w żadną określoną konwencję, raczej podejmują grę z naszymi wyobrażeniami i skojarzeniami związanymi z Czechowem, Rosją i teatrem. Kostiumy – kiczowate, źle skrojone, uszyte z nienajlepiej pasujących do siebie materiałów – są zbyt ekstrawagancie, by można je uznać za realistyczne. To wariacja na temat strojów „z epoki”, choć nie można ich przypisać do żadnego konkretnego okresu historycznego. Aksamitnym sukniom Olgi (Magdalena Szejman) i Maszy (Edyta Ostojak)

nadmiernej strojności dodają bufiaste rękawy i błyszczące aplikacje, białemu mundurowi Wierszynina (Maciej Grubich) – szeroka karbowana szarfa i czerwone pagony z długimi złotymi frędzlami. Wszystkie kostiumy przypominają raczej przebrania karnawałowe, których potencjalny realizm przełamują pstrokate, błyszczące materiały oraz wymyślne dodatki i zdobienia. Podobnie jest ze scenografią, na którą składa się kilkanaście złotych i srebrnych mebli oraz przedmiotów stojących w głębi sceny. Większość z nich ma kółka, co ułatwia częste zmiany scenografii. Wśród scenicznych przedmiotów znajduje się duża prostokątna rama obrazu, drzwi, ponaddwumetrowy lśniący brokatem samowar i krzesła wyściełane czerwonym aksamitem. Jest tam też naturalnych rozmiarów model fortepianu, jego podniesione wieko jest jednocześnie ścianą, pod którą stoi łóżko. Poza tym w spektaklu pojawiają się dwie kurtyny: klasyczna (pluszowa) i przezroczysta (z grubej folii). Pierwsza, zgodnie z konwencją, zostaje użyta na początku i na końcu spektaklu. Druga, wisząca nieco dalej, pojawia się w kilku scenach, dopełniając scenografii. Podobnie jak kostiumy, scenografia sytuuje się na pograniczu przeszłości i współczesności, teatralnej sztuczności i realizmu.

Aktorzy (Lidia Olszak, Edyta Ostojak, Jolanta Rychłowska, Magdalena Szejman, Daniel Dobosz, Maciej Grubich, Paweł Kos, Janusz Łagodziński, Wojciech Rusin, Daniel Salman) przez większość czasu znajdują się na scenie, siedzą bez ruchu, ożywiając się na chwilę, gdy przychodzi kolej na ich monolog. Czechowska nuda nie jest przepełniona tęsknotą czy melancholią, trudno też mówić o jakimś osobliwym napięciu. Jest po prostu nudą, pozbawionym znaczenia oczekiwaniem na równie nieznaczące wypowiedzi. Można bowiem odnieść wrażenie, że zawartość dramatu Czechowa nie odgrywa tu większej roli. Do tekstu podchodzi się w sposób

bardzo tradycyjny – liczy się sama fabuła i spójność narracji, a ewentualne skróty i zmiany służą jedynie przyspieszeniu akcji scenicznej. Zarazem jednak to właśnie tekst jest tym elementem spektaklu, który narzuca ograniczenia, bo musi zostać wypowiedziany. Aktorzy próbują zrealizować to zadanie na różne sposoby. Nieustannie zmieniają ton głosu, poziom ekspresji, styl gry. Przy czym dominuje parodia konwencji realistycznej – nadekspresyjna, rażąca sztucznością. W każdej postaci próbowano też znaleźć jakieś cechy charakterystyczne, wydobyć i zaakcentować je poprzez ruch, sposób wypowiedzania się, kostium i charakteryzację. W większości przypadków trudno jednak powiedzieć, na czym ta charakterystyczność miałaby polegać, a komizm bardzo często ogranicza się do slapstickowych gagów.

Najciekawsza i najbardziej złożona jest postać Nataszy (Jolanta Rychłowska), która pełni jednocześnie funkcję narratorki-konferansjerki. Na poziomie fabularnym takie rozwiązanie komplikuje relacje pomiędzy poszczególnymi bohaterami, jest równoznaczne z przyznaniem Nataszy sprawczości, ale i z podkreśleniem jej odrębności, wręcz nieprzystawalności do świata trzech sióstr. Odrębności, na którą zwraca się uwagę w wielu interpretacjach *Trzech sióstr*. Natasza nigdy w Moskwie nie była i być nie chce, inne są jej plany i ambicje i, w przeciwieństwie do sióstr Andrzeja, ona je realizuje. Natasza-narratorka kontroluje sceniczną rzeczywistość, tak jak Natasza-postać kontroluje życie w domu Prozorowów. Ciekawsze wydaje się jednak pytanie o to, co jej obecność zmienia na poziomie formalnym, szczególnie w relacji z publicznością. Jej kwestie to częściowo fragmenty zaczerpnięte z didaskaliów, częściowo dopisany tekst – ironiczne, uszczypliwe wypowiedzi utrzymane w dydaktycznym tonie, komentujące akcję sceniczną. To Natasza-narratorka

oficjalnie rozpoczyna i kończy spektakl, nadając mu ramy „wieczoru rosyjskiego w Teatrze Osterwy”, zapowiada też kolejne akty i przedstawia kolejnych bohaterów. Opisywanie akcji scenicznej, tłumaczenie najprostszych rzeczy, streszczanie fabuły, podkreślanie rosyjskiego i czechowowskiego charakteru utrzymanego w spektaklu – wszystkie te jej działania są doprowadzoną do granic absurdu realizacją postulatów tych, którzy mają konserwatywne podejście do teatru, oczekują podporządkowania spektaklu tekstowi dramatu i zachowania realiów epoki, z której pochodzi dany utwór. Podobne zabiegi charakteryzują cały spektakl. I tak, na przykład, gwarantem rosyjskiej atmosfery w przedstawieniu stają się różnych rozmiarów samowary i filiżanki z herbatą pojawiające się w prawie każdej scenie.

W lubelskich *Trzech siostrach* zadania są jasno określone – widz ma wszystko zrozumieć i dobrze się bawić, a aktorzy mają mu w tym za wszelką cenę pomóc. Relacje pomiędzy aktorami zostają ograniczone do minimum,

najważniejsze staje się nawiązanie relacji z publicznością i to do niej kierowane są wszystkie wypowiedzi. Dialogi zostają zastąpione serią krótkich monologów, czasem wręcz pojedynczych zdań. Towarzyszy im ciągle zerkanie w stronę widzów, sprawdzanie ich reakcji, wdzięczenie się i zachęcanie do oklasków. Każda scena ma być sceną popisową. Zakończenie spektaklu, w którym aktorzy wykonują pożegnalną choreografię, klaszcząc i machając do widzów w takt rytmicznej melodii, jest tego kulminacją. Wszystkie te strategie okazują się jednak nieskuteczne, zamiast entuzjazmu spotykają się z obojętnością publiczności. Gesty aktorów stają się mechaniczne, dość szybko wpadają w manierę. Brakuje im konsekwencji i precyzji, która w przypadku próby podjęcia gry z konwencją wydaje się szczególnie istotna. W efekcie dostajemy spektakl, który za wszelką cenę próbuje być zabawny i atrakcyjny, a zamiast tego nudzi i irytuje.

Co prawda w tej porażce wciąż jest coś interesującego, można się

zastanawiać, z czego ona wynika i czy przypadkiem nie jest celowa. Jeśli jednak miałby to być porażka zaplanowana, mająca, na przykład, na celu pokazanie wyczerpania się pewnych strategii artystycznych i komunikacyjnych, to brakuje puenty, stematyzowania tego zabiegu. Niepokoi też nieco pozycja, z jakiej wychodzi się do widzów – protekcjonalna, momentami wręcz uwłaczająca. Poza tym, samo sparodiowanie pewnych schematów i konwencji nie jest równoznaczne z podjęciem z nimi dialogu, ani tym bardziej z obnażeniem ich opresyjnego charakteru (a takie tropy pojawiają się w wypowiedziach twórców). Być może pomysłów na przedstawienie było zbyt wiele, a być może pierwotne założenia okazały się niewystarczające. Spektakl zamienił się w serię mniej lub bardziej ciekawych rozwiązań scenicznych, których największym problemem jest to, że nie bardzo wiadomo, czemu służą. ■



AGNIESZKA MARSZAŁEK

SEN NOCY POŚLUBNEJ, CZYLI CASUS MELIZANDY



Teatr Wielki – Opera Narodowa w koprodukcji z Festival
d'Aix-en-Provence
Claude Debussy

PELEAS I MELIZANDA

libretto kompozytora na podstawie sztuki
Maurice'a Maeterlincka, dyrygent: Patrick Fournillier,
reżyseria: Katie Mitchell, scenografia: Lizzie Clachan,
kostiumy: Chloe Lamford, reżyseria światel: James
Farncombe, ruch sceniczny: Joseph W. Alford,
dramaturg: Martin Crimp,
premiera warszawska: 21 stycznia 2018

Peleas i Melizanda, opera Claude'a Debussy'ego z roku 1892 (prapremiera 1902), to dzieło niezwykle w klimacie i strukturze: muzyka płynie i faluje jak żywy organizm albo namalowany miękkim pędzlem pejzaż, nie ma tu mowy o operowych „kawałkach” (ariach, recytatywach, scenach baletowych). Rozczłonkowania kompozycyjnego właściwie się nie czuje – nawet uwertura organicznie łączy się z właściwą opowieścią, łagodnie pociąga nas ku jej wnętrzu, nie anonując ani nie streszczając niczego. Zarówno fragmenty czysto

instrumentalne, jak dialogi toczą się w muzyce, która – by tak rzec – oblewa tekst, niesie go, a zarazem poddaje się jego poezji i zestrojom. Nic dziwnego: impresjonista Debussy komponował pod wpływem symbolicznego dramatu Maurice'a Maeterlincka, który uznał za idealną inspirację; powstało dzieło, w którym synestezyjne wrażenie malarskiej plastyczności muzyki i tekstu jest tak silne, że momentami nie wiadomo, co dominuje: sensy, brzmienia czy narzucające się pobudzonej wyobraźni wizje plastyczne. Ilekroć słucham *Peleasa i Melizandy*, mam odczucie artystycznej pełni tego dzieła, które prawie nie potrzebuje teatralnego wcielenia, bo muzyka (także muzyczność poezji) tworzy wystarczająco sugestywną scenografię. To odczucie wiąże się także z założoną (zarówno przez poetę, jak kompozytora) nieokreślonością, tajemnicą, wieloznacznością. Tego się nie „czyta”, nie „analizuje” i nie „opowiada” – a jedyną drogą prowadzącą do świata przedstawionego jest poddanie się fali. Założenie, by wyrazić niewyraźne, udało się w tym utworze zrealizować w pełni. Opowieść o Melizandzie, tajemniczej dziewczynie bez historii, poślubionej starszemu się Golaudowi, która – choć wdzięczna za miłość – nie może jej odwzajemnić bez reszty, bo instynktownie łączy się do młodego brata Golauda, Peleasa, kończy się tragicznie. Golaud choruje na zazdrość (nie wiadomo jednak, czy jej powód jest tak wyimaginowany, jak w *Otelli*), Peleas kocha Melizandę (nie wiadomo jednak, czy jest to miłość spełniona, jak ta między Tristanem i Izoldą). Nie docieka się tu ani obiektywnej prawdy, ani pierwotnej winy, bo choroba zazdrości i miłość niemożliwa to stany skrajnie subiektywne. Dlatego ani bratobójstwo (Golaud zabija Peleasa) ani śmierć Melizandy w połogu nie poddają się diagnozie czy moralnej ocenie. Opowieść Maeterlincka – a za nią opera Debussy'ego – została zanurzona w uogólniającej, baśniowo archaicznej scenerii, poza konkretnym czasem i przestrzenią: las, zamek, którego podziemia sugerują zagrożenie, zgubiona w wodzie źródła korona, upuszczony do studni pierścień, kobiece włosy jako obietnica erotycznego spełnienia – rejestr symboli pochodzi z tego samego niejasnego świata i nie domaga się racjonalizujących objaśnień. Przekładalność archetypowych obrazów na skonkretyzowaną rzeczywistość nie interesowała twórców *Peleasa i Melizandy*. Opera opowiada o człowieku w ogóle, o jego naturze, o złożoności relacji, w jakie każdy z nas jest (lub może być) uwikłany, o nieobjaśnialnym tragizmie wpisany w ludzki los. Do wniknięcia w to dzieło mógłby się przydać Jung, Katie Mitchell i współpracujący z nią dramaturg Martin Crimp, przygotowując przedstawienie w warszawskiej Operze Narodowej, poszli jednak w nieco innym kierunku, posługując się raczej kluczem freudowskim: postanowili zamknąć całą historię w podświadomości bohaterki. Postać Melizandy istnieje w tym spektaklu podwójnie: jako Melizanda śniąca (Sophie Karthäuser) i jako Melizanda śniona (niema rola w wykonaniu aktorki niewyróżnionej na afiszu) – za sprawą tego podwojenia jest zarazem obserwatorką i uczestniczką zdarzeń z własnego snu, z którego uwalnia się na koniec, popełniając swoje samobójstwo.

Scena przedstawia podzielony na kilka segmentów poprzeczny przekrój dwukondygnacyjnego domu (autorką scenografii jest Lizzie Clachan). Otwarte przestrzenie i zamkowe komnaty z dramatu Maeterlincka zastępuje tu szereg zamkniętych pomieszczeń – zamknięcia i otwarcia zostały tu szczególnie wyakcentowane. Nie ma ani jednego pleneru, co wzmacnia klaustrofobiczne wrażenie błądzenia po labiryncie. Tym bardziej, że nie widzimy wszystkich pomieszczeń jednocześnie: przesuwane czarne zastawki zasłaniają jedno, odsłaniają zaś inne fragmenty opresyjnego domu. Sypialnia, przedpokój, jadalnia, pokój na górze, wewnętrzny balkon wzdłuż pierwszego piętra. Jest też tajemniczo wyosobniona klatka schodowa, piwnica, wreszcie kryty basen. Wnętrza potraktowane zostały z realistyczną dosłownością, więc każde naruszenie tego porządku grozi anarchią. I do kilku takich naruszeń dojdzie w domu ze snu Melizandy.

Ruch w tej przestrzeni odbywa się w dwóch kierunkach – poziomym (wędrówki po domu, przejścia z pokoju do pokoju, także na czworaka, przez drzwi niskiej szafy stojącej przy ścianie) i pionowym (lewą, patrząc od widowni, stronę dekoracji tworzy mroczna klatka schodowa, sugerująca raczej wnętrze kamiennej wieży niż fragment domu: surowe ściany, metalowe kręcone schody, których początek i koniec nie mieści się w ramach scenicznego portalu). Ale i w obrębie domu-willi czasem wspinamy się na piętro (widać wtedy wewnętrzną galerię, przez którą można dostać się do pokoi górnej kondygnacji), a czasem schodzimy do piwnicy – nacechowanej, podobnie jak schody wieży, czytelną symboliką: dół, głąb, mroczna ciemność. W szczelinie uchylonych drzwi piętrzy się ziemia, która – zdawałoby się – lada chwila ruszy jak lawina, zamieniając piwnicę w grób. Podobnie jest w wyłożonej kafelkami hali basenu: wody tu nie ma, pomieszczenie jest zaniedbane, od dawna nieużywane, szyby w oknach są zmatowiałe, popękane, ściany zaś porastają gęste pnącza, które najwyraźniej wdarły się do luksusowego niegdyś wnętrza i wzięły je we władanie, uczyniły dzikim, poddały rytmowi wszechobecnej natury, pokonującej ostatecznie wszelkie przejawy działalności człowieka, jeśli ten choć na chwilę przerwie proces jej ujarzmiania. Podobny obraz przedstawia pokój śniącej Melizandy: we wnętrzu wraść mocne, rozrośnięte drzewo, którego pień znajduje się pewnie w ogrodzie, korzenie sięgają piwnicy, a masywne konary i głęboka zieleń liści pokrywają niemal całą ścianę za łóżkiem. Drzewo – obraz stabilnej żywotności i symbiotycznej jedności z naturą – stanowi tu sygnał zagrożenia, którego uparty napór i milcząca siła wydają się nieuchronne jak sama śmierć.

Warszawskie przedstawienie zostało obmyślane starannie, powiedziałabym nawet: drobiazgowo, jak gdyby projektowano je z poradnikiem psychoterapeuty w ręku. Poetyckie, uogólnione obrazy, obecne w dramacie Maeterlincka i w jego operowym rozwinięciu – tu przytłacza bezlik symboli psychoanalitycznych, a więc „ucywilizowanych”, pozwalających stawiać diagnozy, co, niestety, niweczy poetycką otwartość

tekstu Maeterlincka i muzyki Debussy'ego – muzyka traci na tym szczególnie dużo. Debussy był pod silnym wrażeniem poetyckich obrazów dramatu – z tej inspiracji powstała opera. „Książkowe” uokretnienie symboliki, wprowadzenie nas do podświadomości Melizandy radykalnie subiektywizuje optykę, a więc odbiera innym postaciom prawo bytu, czyniąc z nich wytwory indywidualnej, pokaleczonej wyobraźni, a tym samym zamienia Melizandę w konkretny „przypadek”. Melizandzie nie można pomóc ani jej „zanalizować” – zbyt mało o niej wiadomo. Mglista tożsamość (a nawet niejasna ontologia) Melizandy, która w dramacie i w operze tak sugestywnie działa na wyobraźnię odbiorcy i zaprasza do wejścia w jej świat na własnych prawach – tu stanowi przeszkodę, stawiając nas przed niemożliwym zadaniem przeświecenia „przypadku Melizandy”. Bo czy można uczynić przedmiotem psychoanalitycznego namysłu postać wykreowaną jako efekt artystycznego uogólnienia, model, archetyp, pozbawiony indywidualnej psychologii, a nawet indywidualnej historii?

Wątpliwość koncepcji Mitchell i Crimpa polega na tym, że postać Melizandy należałoby najpierw wydobyć z archetypowego otoczenia i nadać jej psychologiczny konkret, osobowość – co byłoby może do zrobienia, gdyby miał z tego powstać film na motywach dramatu Maeterlincka, ale jest nie do osiągnięcia w przypadku realizacji dzieła operowego. Tu nie można odejść od oryginalnego tekstu, nie można nadać postaci cech, jakich pierwotnie nie posiadała, ani dopisać jej przeszłości czy osadzić w realiach, do których odnosiłyby się jej fantazje. Nawet jeśli – jak uczyniono to w warszawskim przedstawieniu – baśniowy las i zamek zamieni się we współczesną willę.

Pomysł wycieczki w głąb podświadomości Melizandy wprowadza się więc ostatecznie do starannie zaprojektowanej, ale jałowej gry z użyciem psychoanalitycznego słownika symboli. W finale spektaklu przebudzona Melizanda pozostaje dla nas tak samo hermetyczna i nieokreślona, jak w pierwszym obrazie, gdy widzieliśmy ją wchodzącą do pokoju, nim padła na łóżko, by prześnić swoją wersję wydarzeń. Ma wciąż na sobie ślubną suknię, a w rękę trzyma zakrwawioną chustkę – ślad jakiegoś traumatycznego przeżycia. Czym ono jednak było – tego jak nie wiedzieliśmy, tak nie wiemy. Zabawa w odgadywanie (bolesna defloracja? skaleczenie stłuczoną lampką od szampana? rana zadana przez brutalnego mężczyznę? samookaleczenie? a może to cudza krew, którą starła z własnych rąk?) prowadzi donikąd.

Język literatury modernistycznej, czytany dziś, jest trudny do przyjęcia – wiadomo, jak bardzo był egzaltowany i jak szybko wyszedł z mody przez swój brak umiaru i przestylizowanie. Manuela Gretkowska (*vide* tekst zamieszczony w programie) przyznała, że roześmieszyla ją lektura libretta *Peleasa i Melizandy*. Wcale się nie dziwię. Umieszczenie nierzeczywistych bohaterów w równie nierzeczywistym świecie trochę jednak tę śmieszność zaciera – zaś wmontowanie tekstu w tkanę muzyczną niemal zupełnie ją przykrywa. Czytanie jakiegokolwiek libretta operowego jako samoistnego tekstu jest raczej niewskazane, zwłaszcza libretta opery

modernistycznej. Warto natomiast docenić spójność pomiędzy materią tekstową, muzyczną i plastyczną opery Debussy'ego – przylegają bowiem do siebie idealnie, tworząc baśniową przypowieść o własnym kodzie estetycznym. Kiedy próbuje się zmienić optykę, efekt może okazać się rozzarowujący.

Z tych wszystkich powodów nie znajduję wyjaśnienia dla strategii, jaką przyjęła Katie Mitchell. Nie widzę pożytku płynącego z takiego ustawienia interpretacji, widzę natomiast wynikającą z niej konieczność dokonania swobodnego aktu dewastacji (subtelny) oryginału: dzieło, wbrew intencjom realizatorów, traci w spektaklu pierwotną płynność. Najsilniejszym zwornikiem pozostaje muzyka, ale jej malarzskie walory schodzą na dalszy plan wobec naporu dominującej scenografii, a baśniowe symbole i archetypy zastępuje katalog psychoanalitycznych rekwizytów: szafa, drabina, korytarze, drzwi i sekretne przejścia, piwnica, zakrwawiona chusteczka, podwojone tożsamości, błądzenie między rzeczywistością a urojeniem, zagrożenie dzikim biologizmem. Ogląda się to dobrze (dekoracje chodzą jak w zegarku, śpiewacy równie), ale słucha nieskutecznie, bo uwaga odpływa nieustannie ku obrazom i przegrywa w konkurencji z ich natrętną czytelnością.

Spektakl Mitchell w centrum stawia Melizandę i przyjmuje jej (a więc kobiety, w dodatku skrajnie subiektywistyczny) punkt widzenia. Łatwo tu podzielić bohaterów na dwie „strony”: kobietą i mężczyzną. Pierwsza potraktowana została łagodnie i z empatią, druga – odwrotnie.

Do kobiecego świata Mitchell zdecydowała się włączyć postać Yniolda. Partia napisana jest na sopran, a w większości współczesnych realizacji wykonują ją chłopcy. Nie dziwi oczywiście obsadzenie w tej roli młodej kobiety, do tego jesteśmy w operze przyzwyczajeni. Rzecz jednak w tym, że od samego początku pleć Yniolda przedstawia się niepewnie. Młodziutka, drobna Joanna Kędzior ubrana została po chłopięcemu (trampki i szerokie portasy), ale skręcony na czubku głowy koczek sugeruje, że mamy raczej do czynienia z dziką dziewczynką, która woli łązić po drzewach niż bawić się lalkami i sama jeszcze nie wie, czy jest materiałem na mężczyznę, czy na kobietę. Sprawa płci Yniolda wyjaśnia się dopiero w drugiej części spektaklu. Golaud traktuje Yniolda „gramatycznie” jak syna, ale w symbolicznej wieży zatrzymuje go/ją na krętych schodach, w niedwuznacznym geście kładzie rękę na jej piersi i namiętnie całuje ją w usta – to dziewczyna, nie ma już wątpliwości. „Śniąca” Melizanda widzi tę scenę, więc między nią a skażoną nieczystym pocałunkiem Ynioldem/Ynioldą zawiązuje się rodzaj cichego przymierza, wyrażonego porozumiewawczym uściskiem ręki („widziałam, rozumiem, jestem po twojej stronie”).

Inne kobiety potraktowano raczej instrumentalnie. Geneviève (Karolina Sikora) nie przykuwa uwagi, nie dlatego wcale, by nie radziła sobie z rolą, ale akcenty w spektaklu zostały rozłożone w taki sposób, że jej obecność na scenie nie tłumaczy się niczym poza obecnością w partyturze. A przecież można ją było „zagospodarować” znacznie lepiej: historia Geneviève stanowi matrycę dla losów Melizandy,

a w przyszłości zapewne również jej córki – tę powtarzalność łatwo można było wydobyć, nie zakłócając koncepcji interpretacyjnej przyjętej przez realizatorów. Znacznie bardziej wyraziste są bliźniaczo podobne służące (dwie nieme role aktorskie), które odpowiadają „podwojonej” Melizandzie, przygotowując ją do kolejnych etapów drogi przez własny sen: zmieniają jej kostiumy, podprowadzają pod właściwe drzwi, jak wtajemniczone strażniczki, które pilnują, by senny rytuał nie uległ zakłóceniu.

Mężczyźni są traktowani inaczej: niebezpiecznie blisko im do karykatur. Opóźniony w emocjonalnym rozwoju, choć fizycznie dojrzały Peleas (Bernard Richter) panicznie boi się kobiet. Przykusa szary sweterek zapina na kilka guzików, wiecznie przygięte, ściśnięte kolana i skulone ramiona sygnalizują chorobliwą nieśmiałość i strach nie do przełamania; głos natomiast ma bardzo jasny, artykulację i emisję wzorową – jak u dobrze wymusztrowanego gimnazjalisty. Jest zakompleksiony, żenujący i... śmieszny. W tym spektaklu zresztą głosy śpiewaków i ich brzmienia rzadko współgrają z sytuacjami ciał i umysłów, jakie zaaranżowała Mitchell. Chwalebny wyjątek stanowi scena zbliżenia między kochankami w scenerii opuszczonego basenu – ekstatyczny głos Peleasa zharmonizowany został idealnie z sytuacją erotycznego szczytowania...

Golaud z kolei jest jakoś operetkowo niesmaczny – głęboki baryton Laurenta Alvaro trochę się w takim wydaniu marnuje, bo pozostajemy pod przemożnym wrażeniem portretu, jaki przedstawia się naszym oczom. Czarna peruka, wąsy i wypięgnięta bródka czynią zeń podstarzałego teatralnego amanta, który co najmniej nie budzi zaufania. Trop jest chyba właściwy: Golaud prezentuje pełny zestaw najciemniejszych grzechów: zdradza żonę, jest kazirodcą-pedofilem, deprawatorem własnego dziecka, któremu na domiar złego każe podglądać i relacjonować intymne spotkanie Melizandy i Peleasa. Piramidę zła wieńczy bratobójstwo, które w tym zestawie nie robi już na mnie wielkiego wrażenia.

Podobnie jak po „stronie kobiet” – i tu umyka nam jedna postać: stary i ślepy (ale wiedzący!) król Arkel, dziadek Golauda i Peleasa, zamienia się w wieszak na garnitur, osobnika bez wieku i przydziału, w urzędniczych okularach na nosie – i znów nie ma w tym winy śpiewającego tę partię Bertranda Duby, który wykonał swoje zadania bez zarzutu, ale został niemal zupełnie unieważniony w scenicznej interpretacji.

Katie Mitchell i Martin Crimp na własny sposób rozwiązują los Melizandy. Bohaterka opery umiera w połoгу, pozostawiając Golaudowi córeczkę. W spektaklu warszawskim dziecko rodzi się wcześniej (motyw ciąży bohaterki został wyeksponowany bardzo silnie, narzuca się więc podejrzenie, że dla Melizandy „śniacej” perspektywa wydania na świat dziecka to kolejny poważny problem do rozwiązania na kozetce doktora Freuda). Śmierć Melizandy „śnionej” okazuje się jedynym sposobem wydostania się bohaterki z męczącego snu i spojenia rozbitej tożsamości. Konanie trwa długo – przez całą drugą część spektaklu. Melizanda „śniaca” kładzie

mu wreszcie kres: podchodzi do łóżka, na którym leży jej niema odpowiedniczka, i metodycznie dusi ją poduszką. Scena egzekucji emanuje bezwzględnością grozą, ma jednak niezamierzenie komiczny rewers: siedzący na brzegu łóżka Arkel właśnie w tym momencie unosi się nad pięknem i dyskrecją cierpienia Melizandy... Długą i statyczną scenę agonii wypełnia jedynie muzyka, ale Mitchell, nie ufając cierpliwości słuchaczy, „urozmaiciła” ją prawdopodobnymi psychologicznie, a nawet obyczajowo, działaniami – krzątaniem, wchodzeniem i wychodzeniem poszczególnych osób, ich bolesciwą pantomimą. Efekt wątpliwy, znów podchodzący bezwiednym komizmem. Zbędny.

W roku 2017 Robert Wilson wyreżyserował *Peleasa i Melizandę* w paryskiej Opéra Bastille. Spektakl widziałam w nagraniu, charakterystyczny styl Wilsona nie stanowił żadnej niespodzianki, a i tak rzecz zrobiła na mnie wielkie wrażenie: w odrealnionej, geometrycznej przestrzeni, ascetycznych kostiumach i gestach światło było jedynym elementem plastycznym, który rzeźbił niemal płaski obraz, nic nie rozpraszało uwagi, każdy detal stawał się ważny, za to muzyka i tekst zostały należycie wyeksponowane. Wilson ufa sile dzieła Debussy'ego, oczyszcza więc przestrzeń sceny i robi mu miejsce. Katie Mitchell czyni przeciwnie. Nie wiem, jak w tym bogactwie odnalazł się Patrick Fournillier, prowadzący spektakl od strony muzycznej...

Najlepiej udały się oklaski. Po zakończeniu i serii ukłonów, nagrodzonych uprzejmym, konwencjonalnym brawkiem, przyszła kolej na ekipę techniczną. Wyszli wszyscy, w czarnych uniformach, zrobiwszy sobie uprzednio miejsce, spychając w głąb moduł scenograficzny, w którym stoją kłaniający się nam śpiewacy: „Teraz my!”. I co? Publiczność wyraźnie się ożywia, klaszcze bez przymusu i szczerze. Nareszcie prawdziwi ludzie, każdy pewnie z własną złożoną psychologią, trójwymiarowy, konkretny – co za ulga! A może to autoironiczny komentarz twórców spektaklu? Jeśli nawet mieli dość poczucia humoru na własny temat, to wołałabym jednak zobaczyć przedstawienie, które nie wymaga asekuracyjnych gestów od reżysera, a odbiorcy nie skazuje na domysły i retoryczne pytania. ■

JUSTYNA STASIOWSKA

MATERIALNOŚĆ NAJNIŻSZEJ RANGI

Tanztage w Berlinie, 4-14 stycznia 2018, Sophiensaele

Ana Laura Lozza + Bárbara Hang

ARCADIA

choreografia: Ana Laura Lozza, Bárbara Hang, występują:
Camila Malenchini, Ania Nowak, Ana Laura Lozza, Bárbara
Hang, muzyka: Guillermina Etkin, wideo: Natalia Labaké,
światło: Catalina Fernández,
premiera: 2017

Xenia Taniko

NOT YOUR MAN

choreografia, scenografia, kostiumy: Xenia Taniko, dźwięk:
TETRA, występują: Xenia Taniko, TETRA,
premiera: 10 stycznia 2018

27.

edycja Tanztage Berlin odbywała się pod znakiem dyskotekowej kuli, umieszczonej w materiałach promocyjnych. Jednak większość prezentowanych dzieł stała w opozycji do połyskującego, jasnego symbolu kultury disco, podkreślając w scenografii i poruszanych wątkach proces recyklingu resztek i odpadków. Szczególnie dwa spektakle – *Arcadia* i *NOT YOUR MAN* – przypominały raczej porządku po imprezie dyskotekowej.

W dziele Any Laury Lozzy i Bárbarę Hang obserwujemy próby stworzenia tytułowej Arkadii. Scena wygląda jak graciarnia z porozrzucanymi plastikowymi krzesłami, dywanem, materacami, węzłem ogrodowym, metalową drabinką, starą plastikową choinką. Na początku oglądaliśmy performerki (Camila Malenchini, Ania Nowak, Ana Laura Lozza, Bárbara Hang), które, przekładając przedmioty z miejsca na miejsce, próbują ustanowić jakiś porządek. Widzimy ich rosnące zniecierpliwienie, ich ruchy stają się coraz szybsze i bardziej agresywne. Przerzucają krzesła, dywan, choinkę. Próbują coraz więcej przenosić, poruszają się po coraz większym okręgu, ciągnąc za sobą prowizoryczne konstrukcje z przedmiotów. Kiedy rzeczy zaczynają wirować, odgłosy tarcia materii o podłogę powodują coraz większy pogłos. Słyszymy szuranie, dźwięki uderzeń z głośników wtórują brzmieniom przeciąganych po podłodze przedmiotów, jakby ruch rzeczy i ciał miał przekształcić się w tornado. Chromatyczna kaskada brzmień cichnie dopiero, gdy gasną światła, aby po kilku chwilach wybrzmieć harmoniczną gamą trąbek z cichym zgrzytem podnoszących się okiennic. Wdzierające przez nie światło, niczym nowy dzień, ustanawia nową sytuację. Performerki zaczynają znów proces porządkowania, tym razem uzgadniając między sobą

parametry i kategorie, według których przedmioty zostaną zorganizowane. Nie słyszymy, co mówią, ponieważ wypowiedzane do mikrofonu słowa trafiają do głośników jako urywane zgrzyty, niezrozumiały szum obcego języka.

Spektakl opiera się na improwizacji, dlatego proces organizowania jest za każdym razem inny. Jednak napięcie oczekiwania na kolejne sygnały i działania szybko zostaje ucięte. Kiedy wypowiedzi performerów stają się słyszalne, przestajemy koncentrować się na ruchu. Kolejne propozycje kategorizowania zmieniają całą sytuację w scenę komediową, w której performerki prześcigają się w wymyśleniu najlepszego sposobu zorganizowania przestrzeni. Gdy plastikowe krzesła zostają ułożone w krąg, nieustanne przedstawianie, tworzenie prowizorycznych konstrukcji przekształca się w spotkanie wspólnoty. Niezręczna cisza, niczym na pierwszym spotkaniu grupy wsparcia, prowadzi do potoku wyrażań regulujących sytuację, jak „zróbmy spotkanie”, „skupmy się na pozytywach”, „pomyślmy o osobach nieobecnych”. Po raz kolejny doświadczamy konstrukcji, tym razem na poziomie języka, która miałaby performatywnie ustanowić nowy porządek. Nic się jednak nie dzieje, a pustostwo wywołuje śmiech publiczności. Wspólnota zaczyna się rozpadać, gdy performerki przestają słuchać siebie nawzajem i zaczynają się przekrzykiwać, tworząc kakofonię. Powtarza się sytuacja z początku spektaklu, w której spokojne działania przechodziły w narastający chaos, ale tym razem, zamiast szurania przedmiotów, słyszymy coraz bardziej agresywne głosy performerów walczących o naszą uwagę: podając publiczności przedmioty, próbują w każdy możliwy sposób wciągnąć widzów w proces porządkowania przestrzeni. Powtarzająca się dynamika działań, opierająca się na kumulacji i rozpadzie, estetyzuje ten proces i pomaga publiczności zachować bezpieczny dystans. Poczucie oddziaływania zwiększa się, gdy obserwujemy ostre, dramatyczne gesty stojących obok siebie kobiet – jakbyśmy oglądali wybuchy wściekłości na ekranie z wyłączanym głosem. Pozornie ten obraz zamyka spektakl, jednak po oklaskach doświadczamy kolejnej próby uporządkowania ciał i przedmiotów, gdy performerki nakazują jednemu z widzów, aby wyszedł. Osoba ta zostaje zaprowadzona do pomieszczenia, w którym ogląda alternatywne zakończenie spektaklu, czego reszta widowni nie jest świadoma.

Usunięcie widza ujawnia organizację panującą w tej performatywnie ustanawianej w czasie spektaklu wspólnoty i przypomina złożenie ofiary. Performerki zmieniają sposób poruszania się po przestrzeni i traktowania obiektów: zaczynają delikatnie gładzić materace i krzesła, jakby próbując nie tylko okazać im czułość, ale scalić się z obiektami. Ruchy stają się powolne, jakby performerki próbowały poddać się strukturze przedmiotu, a nie panować nad nimi. Pulsujący niski dźwięk

amplifikuje to skupienie na materialności i ulotnym wrażeniu połączenia pomiędzy skórą, drewnem, materiałem, które trwa jedynie przez chwilę. W *Arcadii* ukazuje się następujące po sobie porażki w stałej i stabilnej strukturze. Niepasujące do siebie obiekty są jedynie przerzucane, a wszelkie próby uporządkowania kończą się agresywną walką o to, czyja propozycja zwycięży. Publiczność obserwuje działania sceniczne z dystansem, a wszelkie próby jej zaangażowania, takie jak podawanie przedmiotów czy wyrzucanie widzów, powodują zgrzyt w powstającej na scenie konstelacji ciał i przedmiotów. Publiczność nie zostaje wcielona w rolę obiektu poddanego organizacji, tylko zostaje potraktowana jako milczący obserwator. Widownia, wobec nieustannie rozpadającej się struktury układu ciał i obiektów, stanowi jedyny trwały i uporządkowany twór.

Zupełnie inną perspektywę spojrzenia na przedmioty oferuje widzowi spektakl *NOT YOUR MAN*. Na scenie widzimy porozrzucone kable, stół ze sprzętem muzycznym, ruchome podesty, pianki izolacyjne używane do wygłuszania pomieszczeń oraz perkusję. Sytuacja przypomina przygotowania do koncertu, gdy obsługa techniczna podłącza sprzęt nagłośniający. Dwie performerki – Xenia Taniko i TETRA – poruszają się wolno po scenie, zwijając kable i przesuwając podesty. Powoli: przekładają obiekty z miejsca na miejsce, jakby nie odczuwały presji czasu ani wzroku publiczności. Swoboda i nonszalancja ruchów przywodzi na myśl mało efektywnych pracowników na budowie, powodując, że zaczynamy pilnie śledzić każdy gest i krok. Oczekiwanie, aby coś zaczęło się dziać, rozplywa się w powolnym łączeniu kabli z mikrofonami, poprawianiu statywu. Jakość ruchu opiera się tutaj na ekspansywnym pozyskiwaniu przestrzeni oraz ciężkim i powolnym chodzeniu, co po pewnym czasie tworzy wrażenie umyślnego zaznaczania gestów kojarzonych z męskością. Niskie dźwięki muzyki elektronicznej granej przez TETRĘ podkreślają powolny rytm działań. W *NOT YOUR MAN* nie chodzi o uporządkowanie przestrzeni, ale o sam gest organizowania jako ruch pozyskiwania przestrzeni i panowania nad nią. Relacja z przedmiotami, podobnie jak w *Arcadii*, staje się centralnym motywem spektaklu. Kiedy dwie performerki zaczynają zwinąć pianki akustyczne, widzimy, jak napierają ciałami na bardzo miękki materiał. Przygniatając kolaniem sprężynujące obiekty, używają całej siły do opanowania materiału, zamiast zwinąć go zgodnie ze sposobem, w jaki się układa. Przypomina to próbę spętania zwierzęcia, a spektakl nabiera charakteru walki. Temat męskości, wiążący się przede wszystkim ze sposobem ekspansji przestrzeni i wchodzenia w nią, uzyskuje materialność brzmieniową. Taniko trze główkę mikrofonu o ortalionowy materiał ciężkiej kurtki i spodni, a następnie wciska ją do kieszeni spodni. Cały spektakl opiera się na amplifikacji dźwięku, koncentracji na materialności gestów poprzez spowolnienie ruchu, pokazując różne poziomy odbioru, w ramach których można mówić o ekspresji *gender*.

Materialność przedmiotów, które stają się równoważnymi partnerami w działaniach scenicznych, zarówno w przypadku *Arcadii*, jak i *NOT YOUR MAN*, opiera się na zawiedzeniu

oczekiwań widza. Nie otrzymujemy gotowego produktu, jaki znamy z choreografii Przemysława Kamińskiego, Marty Ziółek czy Ramony Nagabczyńskiej. Nieestetyczność przedmiotów wykorzystywanych w spektaklach służy Taniko, Lozzy i Hang do ukazania materialności jako ruchu odbywa-



jącego się pomiędzy przedmiotem a ciałem. To „pomiędzy” artystki odsłaniają jako naładowane schematami ruchowymi kategoryzującymi ciało poprzez *gender*, wzrost, kolor. Krytyczna perspektywa na sposoby posługiwania się ciałem przez jednostkę ujawnia wymiary władzy nad przestrzenią i innymi ludźmi, jaka wynika z określonego stylu poruszania się. Równocześnie *Arcadia* i *NOT YOUR MAN* ujawniają ciekawy ruch myśli choreograficznej, która odchodzi od silnie konceptualnego dekonstruowania sieci zależności pomiędzy fizycznym ciałem a jego wirtualną konstrukcją. Odchodzą od wizji połączenia ciała i obiektu jako konstrukcji hybrydycznego symulakrum fizyczności, w której wirtualne reprezentacje stają się celem przekształcenia analogowej materialności ciała. Materialność u Taniko, Lozzy, a także u Hang przypomina myślenie o technologii jako rozwinięciu cielesnych technik, które zostały oddzielone od ciała, aby stać się obiektami. Dzięki temu nie straciły one pewnego naładowania kulturowymi schematami, ujawniającymi polityczność ruchu. W obydwu perfomansach widać odświeżające odejście od wypolerowanego, usieciowionego dyskursu zmediatyzowanego ciała, w stronę tego, co tworzy medialne infrastruktury – jak kable w *NOT YOUR MAN* i praca konceptualna nad wirtualną utopią – jak w *Arcadii*. ■

NATALIA JAKUBOWA

KOBIECOŚĆ NORMATYWNA I NIENORMATYWNA W SPEKTAKLACH MARTINA KUŠEJA

Burgtheater w Wiedniu, produkcja München Residenztheater

Henrik Ibsen

HEDDA GABLER

reżyseria: Martin Kušej, scenografia: Anette Murschetz,
kostiumy: Heide Kastler, muzyka: Jan Faszender, światło:
Tobias Löffler, dramaturgia: Angela Obst,
premiera: 7 kwietnia 2016

Burgtheater w Wiedniu

Arthur Miller

CZAROWNICE Z SALEM

reżyseria: Martin Kušej, scenografia: Martin Zehetgruber,
kostiumy: Heide Kastler, muzyka: Bert Wrede, światło:
Friedrich Rom, dramaturgia: Eva-Maria Voigtländer,
premiera: 22 grudnia 2016

Hedda Gabler to kameralna historia. Umieszczenie jej na dużej scenie staje się pretekstem do efektownej gry z przestrzenią: z jednej strony pustą, z drugiej – zagrożoną (scenografia – Anette Murschetz). Po lewej – biała ściana eleganckiego domu, a dalej od razu ciemna przepaść – nie ma tu ani odrobiny przytulności, po prostu wielka czarna dziura, w którą bohaterowie będą wpadać i dosłownie w niej znikać. Przed nią zaś piętrzy się sterta krzeseł, z której wyciągane są tylko te potrzebne, bez próby oddania choćby sugestii wystroju wnętrza.

Zupełnie inaczej wygląda przestrzeń w *Czarownicach z Salem*. Tu krzesła rozebrano i rozstawiono, a dodatkowo postawiono taką samą liczbę dużych, jednakowych, geometrycznie regularnych jak krzesła krzyży (scenografia – Martin Zehetgruber). Nie zawsze jedno i drugie są obecne na scenie, w ostatnim akcie, na przykład, zamiast krzeseł pojawiają się równoległoboki zakratowanych cel aresztantów (choć puste), tu jednak ważne jest coś innego: przestrzeń ta jest zawsze rytmicznie i mniej lub bardziej równomiernie „zaludniona” przez geometryczne formy.

Czarownice z Salem to w sposób oczywisty panorama; spójrzmy choćby na otwierającą spektakl scenę masowej

masturbacji dziewcząt siedzących na tych krzesłach i wspartych o te krzyże. Ewidentnie ten natarczywy porządek jest konieczny, by na jego tle tym jaskrawszym uczynić z jednej strony eksces, z drugiej – mimikrę tego ekscesu, jego upodobnianie się do porządku. Tym niemniej i tu aktor ujęty jest w zbliżeniu, a analiza wzajemnych relacji zostaje przeprowadzona równie skrupulatnie, jak w przypadku *Heddy Gabler*. Te same niespieszne, przemyślane reakcje i to samo tempo w ryzykownych momentach skrajnego psychologizmu (aż do wielominutowych, niemych skurczów twarzy, które w innych okolicznościach mogłyby graniczyć z kiczem). Jednak właśnie dlatego pojawia się pytanie o inną, podskórną fabułę związaną z ciałem. Dokładniej – z kobiecym ciałem.

W scenie pierwszego ukazania się Heddy Gabler (Birgit Minichmayr) zaplanowano szok publiczności: zapowiedziana została wyrafinowana arystokratka o niezwyklej urodzie, a weszła ciężarna żołnierka, która nie tylko nie jest piękna, ale świadomie egzekwuje swoje prawo do bycia brzydką. Ma krótką, niekobietą fryzurę, ale nawet taka ją mężczy – ciagle ją poprawia, przygląda. Wydatny brzuch. Nabrzmięła usta. Minimum reakcji na otoczenie. Pociąga ją pustka. Boi się dotyku. Znalazłszy coś pod nogami, natychmiast z obrzydzeniem depcze to i odkopuje pod stertę krzeseł. *De facto* nawet



nie spojrzała, co to było, nawet nie wiedziała, że to kapelusz kobiecej, chociaż zasuszonej już, cioteczki Julii.

Hedda grawituje ku białej ścianie, w którą się niemal wtapia, pod którą wygina się w łuk... lub po prostu siedzi na krześle w cieniu, trawiąc czas. Nie robi nic, tylko na coś czeka. Brzemienna nieplanowaną ciążą żołnierka przeczekuje tę przypadkową i niewczesną kobiecość. Jeśli zdarzy się okazja – zabawia się. Pojawiają się żołnierskie żarty. Hedda testuje twardość swojego otoczenia.

Sztuka Ibsena częściowo przeczy tej niespodziewanej decyzji reżysera, a częściowo ją wspiera. Znalazł on wyjaśnienie dla związku Lövborga (Sebastian Blomberg) z Theą (Hanna Scheibel). Jest on, co prawda związany, z „nietykalną” Heddą, ale gdy tylko pojawia się Thea, śpieszy do niej, przytula, chwytając za ręce. Hedda jednak w pewnym sensie zmusza tych dwoje do odsłonięcia także drugiej strony ich relacji. Popycha Lövborga, by potwierdził, że jest tyranem, że gdyby ona, Hedda, kiedykolwiek mu uległa, zostałaby w końcu tak samo poniżona, jak poniżana jest Thea. A po najdrobniejszych reakcjach Thei widać, że Lövborg już nieraz ją upokorzył, że miała nieraz do czynienia z jego „słabą wolą” (jak eufemistycznie nazywa alkoholizm), kiedy to stawiała się jego ofiarą – upodloną i poobijaną. Jeśli on teraz jest inny, to dlatego, że wziął na rozum i przyjął jej czujne nad sobą kierownictwo.

Ale odsłonięcie tego układu pomiędzy nim a Theą staje się początkiem upadku Lövborga. Zaczyna znów pić tylko po to, by pokazać, że nie pozostaje we władzy żadnej kobiety – ani Heddy, ani Thei. A Hedda tryumfuje, bo jeśli taki człowiek pisze o człowieku przyszłości, to jakaż jest wartość tej książki?

Książka ta zostanie zresztą unicestwiona tak skutecznie i bezlitośnie, jak Hedda rozprawi się z własnym życiem – i życiem swojego dziecka. Uwypuklenie (także dosłowne) ciąży Heddy niespodziewanie reaktywowało paralelę: książka jako „duchowe dziecko” Lövborga i Thei – naiwna i estetyczna ciąża chudej Thei, której łatwo będzie więc pod koniec znaleźć nowego „ojca” dla swojego fikcyjnego dziecka, wobec ciężkiej, materialnej ciąży Heddy, która nie może się pozbyć jej niechcianego ojcostwa inaczej, jak tylko niszcząc siebie.

Interpretacja zaproponowana przez Kuśęja podpada pod kategorię „rozrywkowa” – można zachwycać się jej konsekwencją, ale daje zbyt mało pożywki dla emocji, budząc samo tylko przerażenie i zaskoczenie. Wydaje się, że zbyt wiele z tekstu Ibsena padło ofiarą pomysłu, by Heddę uczynić uosobieniem obojętności i flegmy. Jednak po obejrzeniu *Czarownicy z Salem* być może uznamy, że choć teatr Kuśęja jest umiejętnie przebrany za tradycyjny teatr psychologiczno-intelektualny, demonstracja stanów fizycznych rzeczywiście gra w nim rolę dominującą. A taka demonstracja flegmatycznej wegetacji Heddy – tyleż działającej, ile czekającej, by jej fizjologiczny „casus” jakoś sam się rozwiązał – jest przecież główną osią ibsenowskiego spektaklu.

Z jednej strony, cieszy takie zainteresowanie reżysera detalami, które bardzo często uznawane są za drugorzędne (jak na przykład ciąża Heddy lub w *Czarownicach z Salem* ciąża Elizabeth, żony Proctora). Z drugiej strony, szczególnie w sztuce Millera, realizacja założonego w samym tekście „potencjału cielesności” może, moim zdaniem, unicestwić wszystkie te nieliczne powody, dla których warto jeszcze tę sztukę wystawiać.



Czarownice z Salem nie bez powodu kojarzą się z czasem, w którym dramat ten został napisany, z czasem „polowań na czarownice” McCarthy’ego. O ile wyrażenie to było stosowane w życiu politycznym metaforycznie i oddawało kazuistykę przesłuchań dysydentów, o tyle Miller zwrócił się do bardzo późnego przypadku dosłownego „polowania na czarownice”. Akcja sztuki rozgrywa się w środowisku pierwszych amerykańskich osadników pod koniec XVII wieku. Wspólnota, co prawda, opiera się na filarach religijnych, lecz na początku autorytet dzierżąc w niej wciąż jeszcze ci członkowie, którzy nie tylko nalegają na podtrzymanie ciągłości tradycji moralnych, ale także są prowadzeni przez żywy kodeks etyczny i zdrowy rozsądek. Ten ostatni jednak przestaje cokolwiek znaczyć, gdy, odnotowując w swoich szeregach eksces, wspólnota ucieka się do pomocy profesjonalistów: najpierw pastora Hale znanego z tego, że potrafi wyrzucać diabła, a następnie całego systemu sądowniczego.

„Oczyszczanie” wspólnoty staje się celem samym w sobie, politycznie ważkim dowodem na słuszność władzy, od którego nie można się już odwołać. Niezależnie od tego, jakie były dawne grzechy tych, którzy teraz domagają się egzorcyzmów, zostaną one odpuszczone, gdyż „penitenci i donosiciele” podtrzymują pożądaną system: zły duch istnieje i zostanie wypędzony. Na tym oparta jest manipulacja Abigail, która rozpuściła historię o czarownicach tylko dlatego, że jej samej groziła kara za rytualne eksperymenty, jednak „nawracając się”, zdobyła prawo oskarżania innych, którzy nie pokutują. Z drugiej strony wszystkich tych, którzy nie chcą wziąć udziału w dzieleniu świata na biały i czarny, czeka kara. Niechęć do „oczyszczania” (bycia tam, gdzie „biali”) automatycznie zostanie uznana za sojusz ze wszystkimi „czarnymi”. Miller skrupulatnie śledzi trajektorię od naiwnej i spontanicznej chęci społeczności do poprawy chwiejnej kondycji moralnej – do asymilacji moralnego autorytetu władzy; zniszczy ona społeczność, ale stworzy potrzebną liczbę posłusznych niewolników.

Ukazując sposób, w jaki działa „polowanie na czarownice” w skali makro (system czystek, donosów, „dziel i rządź” jako zasada prześladowców), Miller ostatecznie skupia się na poziomie mikro: historii Johna Proctora, który bezwiednie stał się przyczyną wszystkich kłopotów (zdradzając swoją żonę z Abigail, popchnął tę drugą ku zazdrości i intrydze), ale zarazem ich ofiarą i ich bohaterem. Proctor kieruje się zdrowym rozsądkiem, co samo w sobie uczyniło go przeciwnikiem „polowania na czarownice”. Jednak zdrowy rozsądek nie wystarczy nie tylko do odniesienia zwycięstwa, ale nawet do zachowania ludzkiej godności. I w końcu to zdrowy rozsądek podpowiada Proctorowi, że lepiej przyznać się do kontaktów z diabłem niż iść na szubienicę. Takie wyznanie dla niego nie znaczy wiele, ponieważ jest on człowiekiem nowoczesnym. Potrafi się jednak zatrzymać, gdy w następnej kolejności konieczne będzie wskazanie swoich rzekomych współników w kontaktach z diabłem. Jest to moment, w którym Miller umieszcza końcowy morał swojej sztuki. Poprzedza go scena pożegnania Proctora z żoną, Elżbietą, która ustala dla niego kryteria moralne, choć on sam przyswaja je nieco później.

Historia początkowego dziwnego zachowania dziewcząt w Salem (i dziewcząt w sztuce – tańczyły całą noc w lesie, próbując rozmawiać ze zmarłymi, a Abigail piła nawet krew i groziła zabiciem Elizabeth) u Millera wydaje się tylko pretekstem, by rozpocząć proces „oczyszczania społeczności”, który w świadomości widzów będzie się wiązał z podobnymi procesami we współczesnym życiu politycznym. Tak naprawdę więc im bardziej nieszkodliwie będą wyglądać w spektaklu te „tańce”, a wszystko inne przypisze się po prostu ignorancji dziewcząt z XVII wieku – tym bardziej przekonująco będzie wyglądać fabrykowanie takiego „polowania na czarownice”.

U Kuśseja jednakże akcja jest osadzona w czasach wyrażenie bliższych naszym. I reżyser nie zamierza prezentować „tańców w lesie” jako nieszkodliwych. Na początku spektaklu w środku „lasu” krzyży pojawiają się jak „żywe trupy”, patrząc przed siebie w milczeniu, szczupłe dziewczęta w podobnych strojach (kostiumy – Heine Kastler): sportowe spódniczki do kolan, sweterki i wyzierające spod nich białe kołnierzyki bluzek zapiętych pod samą szyję, białe pończochy lub podkolanówki. W miarę możliwości nie odrywając białego w publiczność wzroku, zaczynają oswobadzać się z oków „przyzwoitości”, odsłaniając swoje ciała, wciąż bardzo podobne do siebie. Służka Tituba rutynowo podaje im liny. Nie, to nie jest sugestia, że mogą skończyć na szubienicy... Tych lin będą używać podczas masturbacji, zwiększając... nie, nie przyjemność, nie ma tu nawet śladu przyjemności, już prędkiej ciemne, histeryczne doznania.

Te sznury reżyser zrymuje ze sznurem na szyi Proctora (Steven Scharf) w finale spektaklu: to, co niedojrzałe dziewczęce zaciągnęły na sobie w imitacji miłosnego spazmu, zaciska się na szyi człowieka ze wszech miar dojrzałego, męża i ojca rodziny. Masa niespełnionych dziewiczych ciał niejako mści się za wybór żony, jakiego dokonał Proctor. Taka gospodarka libido w tym spektaklu częściowo została już nakreślona w samej sztuce, ale – w związku z przemieszczeniem środka ciężkości z Abigail na grupę jednakowych dziewcząt – przejawia się tu z całą swoją niedwuznaczną siłą.

Tej masie bezpłodnych, niedojrzałych ciał przeciwstawiona zostaje dojrzałość jednej jedynej kobiety znajdującej się w centrum uwagi – Elżbiety. Wydaje się, że skupienie akcji na ukazaniu losów jednostki – czy, w tym przypadku, losów jednej pary – jest naturalne dla pisarza-realisty, tym bardziej że w indywidualnym szuka on typowego. Faktem wszakże pozostaje, że w sztuce Millera, przy całej politycznej aktualności, skierowanej przeciw polowaniom na dysydentów, kryje się jeszcze jeden temat – moralna wyższość kobiet jako żon i matek nad dziewczętami, które takiego statusu nie mają. Można powiedzieć, że Miller po prostu szedł za historycznym źródłem, ale tak nie jest. Nie wiadomo, czy zadziałała kulturowa podświadomość, czy rzeczywiście Miller – jak później wyjaśnił – bał się radykalizmu „młodzieży”, ale właśnie przez historię ślepej zazdrości ze strony dziewczyny i moralnego zwycięstwa pary małżeńskiej znalazł wytłumaczenie tego, co stało się dwieście pięćdziesiąt lat wcześniej w Salem. I choć występował przeciw agresywnej eksploatacji kryteriów

moralnych „tradycyjnych wartości” w polityce, to sam rzucił się w objęcia najbardziej fundamentalnych „tradycyjnych wartości”, a mianowicie patriarchatu.

Elżbieta w wykonaniu Dörte Lisewski to kobieta, która nie ukrywa swoich lat, nie jest uwodzicielska ani schlebająca mężowi. Dlatego też nadal go pociąga. Emocjonalna kulminacja następuje w ich pierwszej scenie: on siada przed nią, nie drgnie nawet podczas całej ich rozmowy i – bojąc się choćby jej dotknąć – próbuje ją pocałować. Ta sama scena powtórzy się podczas ostatniego spotkania w więzieniu, a to, że Elżbieta odpowie mu pocałunkiem, zachęci Proctora do życia...

Właśnie w scenach więziennych objawia się to, co w Elżbiecie najistotniejsze – w instynktownym geście ochrony brzucha i ukrywającego się w nim płodu. Gest ten jest szczególnie uderzający, ponieważ staje się jasne, że ta kobieta była bita, torturowana i próba ochrony przynajmniej brzucha weszła jej już w nawyk. Pośród powszechnego szaleństwa ona nosi w sobie załazek nowego życia, a w nim także swoje zwycięstwo. Akcentowanie właśnie tego momentu (zdaje się, że u Millera czysto instrumentalnego) dodatkowo radykalizuje napięcie między dwoma biegunami kobiecości. Choć Elizabeth reprezentuje całą grupę dręczonych w więzieniu zwolenników zdrowego rozsądku, tylko ona została pokazana jako matka i skonstruowana z wielością jałowych nie-kobiet, gotowych z powodu swojego egoizmu zabić wszelkie życie... Tak wyglądały dziewczęta w ich ostatniej grupowej scenie w sądzie, kiedy, stojąc na krzesłach, odsłoniły obecnym owładnięte niezrozumiałymi psychozami ciała w takt tego samego rytmu, jaki towarzyszył ich masturbacji w prologu.

Wydawałoby się, że nie ma nic złego w gloryfikowaniu kobiety-matki, zwłaszcza jeśli ten obraz jest związany z moralnymi zaletami, które wyróżniają Elżbietę. A jednak, jeśli odbywa się to kosztem stygmatyzacji kobiecości jakiegokolwiek innego rodzaju, to – przepraszam – jest to „polowanie na czarownice”. Choć spektakl Kušēja – jak każde inne „Salem” – nie może nie spowodować po raz kolejny oburzenia widowni wobec praktyki fabrykowania procesów politycznych (tylko co tego wzburzenia wynika?), niesie on również dość dziwne utajone przesłanie. To właśnie dziewicze ciała (strukturalnie zajmujące w spektaklu miejsce „dekoracyjnych chórzystek”) stają się w nim głównym wcieleniem zagrożenia nie tylko dla zdrowego rozsądku i zasad moralnych, ale także dla życia jako takiego. ■

Tłumaczenie: Małgorzata Jabłońska

JOANNA ZIELIŃSKA

TONĄCY STATEK, CZYLI RZECZ O BOŚNI I HERCEGOWINIE

Sarajewski ratni teatar SARTR (Sarajewski Teatr Wojenny)

Nejra Babić, Aleš Kurt

JEDVANOSIMSOBOAKALOMISTOBO

reżyseria: Aleš Kurt, dramaturg: Dubravka Zrnčić-Kulenović, Nejra

Babić, scenografia: Vedran Hrstanović,

muzyka: Damir Nevesinjac & Basheskia,

choreografia narodowych kolo: Kemal Borovac,

kostiumy: Melisa Musić Ajkunić,

premiera: 19 października 2017

To już drugi sezon w Sarajewskim Teatrze Wojennym pod dyktando reżysera Aleša Kurta i dobra okazja do refleksji nad zmianami, jakie zaszły w teatrze. Poprzednim dyrektorem SARTR-u był historyk i producent Nihad Kreševljaković. Za czasów jego pięcioletniej dyktando teatr skupił się na próbie przepracowania traumy i doświadczenia ostatniego konfliktu w Bośni i Hercegowinie oraz na refleksji nad rolą ideologii politycznych. Dominował teatr dokumentu, oparty na relacjach i wspomnieniach świadków historii: dzieci, kobiet, walczących o życie swoje i swoich rodzin mężczyzn. Przedstawienia przeradzały się w psychodramy, podczas których widownia konfrontowała się z własnymi emocjami i wspomnieniami. Ostatnie premiery SARTR-u pod dyktando Kurta świadczą o kontynuacji społecznego zaangażowania teatru, przy jednoczesnym przesunięciu akcentu z rozliczeń z przeszłością na analizę powojennej rzeczywistości Bośni i Hercegowiny.

Jedvanosimsooboakalomistobo to gra słów i tytuł albumu rockowo-punkowej grupy Protest założonej w 1991 roku. Album powstawał w czasach oblężenia Sarajewa, w latach 1992-1995. Jak mówi gitarzysta zespołu Emin Voloder¹, muzyka stała się dla nich sposobem oporu i bronią przeciwko narzuconemu ich pokoleniu doświadczeniu wojny oraz prymitywizmowi. Dwadzieścia lat po wydaniu płyty Aleš Kurt powraca do tego albumu i reżyseruje spektakl, będący teatralnym protestem przeciwko absurdom życia w powojennej Bośni i Hercegowinie, którą paraliżują podziały religijne i polityczne, biurokracja oraz nepotyzm. Autorzy tekstu *Jedvanosimsooboakalomistobo* – Aleš Kurt i Nejra Babić – rozpoczęli pracę nad scenariuszem przedstawienia od analizy socjologicznych badań i statystyk, dotyczących coraz bardziej alarmującego problemu emigracji młodych Bośniaków za granicę. Autorzy przeprowadzili ankietę, której kluczowym pytaniem było: Co wzięłbyś ze sobą z Bośni? „Zaczęliśmy od próby zdefiniowania tego, kim jesteśmy – pisze Nejra Babić – analizowaliśmy niekończący się proces powojennej odbudowy państwa, by stanąć twarzą w twarz z teraźniejszością, w której mnóstwo czasu spędzamy

przy okienkach urzędu pracy. Zrezygnowani, marzymy o samolotach, które zabiorą nas daleko od ojczyzny”². Komponując tekst *Jedvanosimsoboakalomistobo*, autorzy wykorzystali fragmenty *Prometeusza w okowach* Ajschylosa, *Hamleta* Williama Szekspira, zestawiając je z językiem sara-jewskiej ulicy, gazet, urzędniczą nowomową i folkowymi piosenkami. Sprawnemu montażowi cytatów w tekście przedstawienia wtóruje zastosowany w inscenizacji kolaż teatralnych konwencji i środków wyrazu, które, jak to w bałkańskim kotle, prowadzą między sobą żywiołowy dialog. Antyczna tragedia przegląda się tu w teatrze absurdu, a komedia społeczna miesza z cyrkowym *show*. Intermedia pomiędzy kolejnymi scenami stanowią ludowe przyspiewki i tradycyjne bałkańskie *kolo*.

Na otaczających scenę ścianach wyświetlane są hasła: „Chcemy regresu”, „To nie jest ściana płaczu”, „Tutaj było miasto, teraz jest pustynia”, „Won!”, „Witamy w dupie”, „WC



nie działa”. Scenografia w całym przedstawieniu jest umowna i symboliczna, jest materialnym odbiciem myśli, wyobrażeń i lęków bohaterów, a w rzeczywistości samej widowni. Postacie sceniczne skonstruowane zostały bowiem ze strzępów narracji, wspomnień i obaw sarajewian. Rozrzucone po scenie sztuczne róże symbolizują tzw. sarajewskie róże, czyli zalane czerwoną masą leje po pociskach niszczących ulice miasta podczas oblężenia w latach 1992-1995. Konflikt w Bośni i Hercegowinie kładzie się cieniem na całym spektaklu. Tworzy oś, która dzieli wspomnienia na lepsze, jasne „przed wojną” i brutalne „po wojnie”. „Byliśmy innymi ludźmi. Byliśmy. Kiedyś, przedtem. Kiedyś, przed wojną” mówi Bezrobotny prawnik. Postacie *Jedvanosimsoboakalomistobo* reprezentują bezimiennych „everymanów” Sarajewa. Sami

definiują się w odniesieniu do mitycznego „przed” i „po”. Samotna matka należy do ostatniej przedwojennej generacji jugosłowiańskich pionierek. Bezrobotny prawnik to jeden z armii wykształconych bezrobotnych. Student na krawędzi incydentu to z kolei przedstawiciel najmłodszej, powojennej generacji o skradzionej tożsamości: „Jesteście uwięzieni w waszym przed... i po wojnie – mówi – A co z nami? Urodzonymi ani tu, ani tam? Nie pamiętamy waszego «przedtem», nie pamiętamy nawet wojny, ponieważ, walić to, byliśmy za młodzi. Proszę, wybaczyć nam. Wybaczyć mi, że sperma mojego ojca nie dotarła do jajeczka mojej matki wystarczająco szybko, bym mógł urodzić się w waszych czasach! Pozwólcie powiedzieć mi jeszcze jedną rzecz; może to nas zbliży. Mam PTSD!” – ostatnie słowa Studenta na krawędzi incydentu wywołują salwę śmiechu na scenie i widowni. Autoironia i czarny humor to typowe dla kultury Sarajewa środki wyrazu, którymi autorzy *Jedvanosimsoboakalomistobo* żonglują z wprawą.

Spektakl zaczyna się słowami „Być albo nie być” wypowiedzianymi przez Poetę, przenikliwego obserwatora i głównego komentatora akcji scenicznej, którego poetyckie puenty tchną nutką defetyzmu. Cytat z *Hamleta* przekłada się na główny dylemat postaci *Jedvanosimsoboakalomistobo*: emigrować za chlebem czy zostać i powoli umierać? Walczyć z biurokracją, jak Student na krawędzi incydentu, czy popełnić samobójstwo, jak Bezrobotny prawnik, a dzięki temu przyczynić się do poprawy statystyk bezrobocia. Tym, co jednoczy bohaterów *Jedvanosimsoboakalomistobo*, jest pragnienie ucieczki do Niemiec, Szwecji, Australii. Niestety, wszelkie działania mające na celu progres i wyjście z letargu hamowane są przez niewidzialne bariery oraz więzy skorumpowanej i zbiurokratyzowanej maszyny państwowej. Sznurkami tej maszyny poruszają urzędnicy, których na scenie reprezentuje ustawiony na podeście chór, noszący białe spiczaste kaptury katów. W scenie, która ma miejsce w urzędzie dla bezrobotnych, „odremontowany podług europejskich standardów” urząd pracy, przypomina bardziej cyrk i miejsce tortur niż przestrzeń stworzoną z myślą o człowieku. Okienko numer dwa jest okrągłe jak płonąca obręcz cyrkowa, okienko numer siedem, najeżone piłami, kojarzy się ze średniowieczną maszyną tortur. Samotna matka, Bezrobotny prawnik i inni po kolei mierzą się z bezduszną, urzędniczą maszyną. Komunikacja zawodzi. Jakakolwiek próba wyjścia z szeregu krępowana jest przez posuniętą do granic absurdu papierologię. „Dowód osobisty, kopia dowodu osobistego, dwie fotografie – jak mantrę powtarza chór – potwierdzenie opłaty za wydanie zaświadczenia, kopia prawa jazdy, potwierdzenie o niekaralności, paszport i kopia paszportu, zaświadczenie o niefigurowaniu na liście oskarżonych haskiego trybunału, poświadczenie pozostawiania przy życiu oraz zamiarze opuszczenia kraju”. Ta absurdalna enumeracja dokumentów niezbędnych do załatwienia jakiegokolwiek sprawy jest zapożyczonym z codziennego życia cytatem. Groźby, prośby, łzy nie łamią chóru urzędników. Dopiero zabicie jednego z biurokratów porusza tryby maszyny urzędniczej. To zdesperowany

Student na krawędzi incydentu to kolejny Gavrilo Princip, który dramatycznym gestem zmienia bieg wydarzeń. Kiedy na scenie pojawiają się upragnione samoloty do Niemiec, wyłania się kolejny problem. Podzielone etnicznie i politycznie społeczeństwo nie potrafi osiągnąć kompromisu w najprostszej kwestii – nadania nazw maszynom. Mijają godziny, tygodnie, lata debat i kłótni, by w końcu rozwiązanie nadeszło z „cywilizowanej” części Europy. Taka jest w istocie polityczna scena Bośni i Hercegowiny, państwa z trzema prezydentami reprezentującymi trzy narody konstytucyjne i trzy różne grupy interesów, nad których pieczę sprawuje Wysoki Przedstawiciel dla BiH, wybierany przez wspólnotę międzynarodową. W końcu, gdy samoloty ruszają, okazuje się, że nie wszyscy mogą opuścić tonący statek, którym jest Bośnia i Hercegowina. Samotna matka, wpędzona przez urzędy w kredyty i długi, oraz Bezrobotny prawnik, który wciąż nie zdołał zgromadzić wszystkich papierów, by zarejestrować się w Urzędzie Pracy, nie mogą wyemigrować. „Być może to początek poetycznej miłości” – konkluduje chór.

Co jednak z rodakami, którzy znaleźli się po „lepszej stronie Europy”, którzy od lat mieszkają w Szwajcarii, Niemczech, Szwecji i innych państwach? Autorzy *Jedvanosimsoboakalomistobo* nie szczędzą krytycznego spojrzenia również tej grupie. W scenie zatytułowanej „Drenaż mózgów”, Minister ds. Praw Człowieka i Uchodźców przeprowadza ankietę pośród diaspory. Ta dwumilionowa społeczność corocznie wzbogaca budżet państwa o trzy miliardy bośniackich marek, które wysyła do krewnych w kraju. Stabilizuje tym samym i przyczynia się do rozwoju słabej ekonomii ojczyzny, jak zachwala diaspore Minister. Pomimo to Kurt i Babić przedstawiają ich jako społeczność wyrobników i prymitywów, spośród których tylko jednemu na milion może się poszczęścić, i to nie za sprawą intelektu, ale mięśni. Takim wyjątkiem jest szwedzki piłkarz Zlatan Ibrahimović, który w kostiumie superbohatera, z powiewającą złotą peleryną i w złotych majtkach pojawia się na scenie w obłoku złotego konfetti. Jedyne zdanie, które wypowiada Zlatan z przekonaniem i dumą, to: „Jestem Zlatan” (tytuł wydanej przez piłkarza książki autobiograficznej). Zlatan staje się obiektem wnikliwej analizy, przeprowadzonej przez Sabahudina Žiško, pasjonata sportu i sarajewskiego dziennikarza która przeradza się w diagnozę bośniackiej diaspory. „On jest Zlatan. On nie rozumie kim jest. Ma zaburzenia tożsamości. [...] – mówi Sabahudin – Jego ego jest na sterydach. Narcyzm na najwyższym poziomie. Produkt Gastarbeiters, diaspory, prymitywizmu, analfabetyzmu i ciasnych horyzontów myślowych. Bośniak! Z Bałkanów! EWT! Euro white trash.” Zlatan jest reprezentantem społeczności niewolników pozbawionych kultury i tożsamości. „Ich serca biją dla Euro” – mówi Sabahudin. Tę niezmiennie sarkastyczne i jednostronne spojrzenie na bośniacką diaspore kończy kolo zatańczone wspólnie z posagową kobietą, której głowę zdobi rogaty hełm. To kolejna postać tej czarnej komedii społecznej – Archeologiczne pozostałości prymitywnej Bośni. Ubrana w ciężkie, ziemiste szaty pojawia się w intermedialach. Dostojnie wkracza z rozdzierającą piersi pieśnią

i totemem, by pozbawić postacie ich kulturowych masek oraz ról i porywać w wir prymitywnie jednoczącego wszystkich *kolo*. To zazębianie się na siebie dwóch narracji, współczesnej i dawnej, jest celowym zabiegiem, z pomocą którego reżyser podejmuje dialog z europejskim wyobrażeniem Bałkanów jako „ciemnej”, barbarzyńskiej części Europy.

Chociaż Babić i Kurt celnie diagnozują i przedstawiają konkretne problemy i absurdy życia w Bośni i Hercegowinie, wydaje się, że przeprowadzona przez nich analiza społeczna miejscami pozostaje bardzo jednostronna i powierzchowna. Co w szczególności odbija się na scenach poświęconych diasporze. Z jednej strony może budzić to wrażenie, że Kurt i Babić wpadli we własną pułapkę stereotypizacji, z drugiej strony być może jest to tylko prowokacyjne zagranie, które ma wywołać protest i zmotywować do działania młodą widownię teatru.

W latach dziewięćdziesiątych grupa Protest śpiewała na ruinach Sarajewa:

Cudownie jest nam tutaj
Nikt nie ma lepiej
Ze szczęścia
płakałbym każdego dnia

Nawet prąd mamy
co drugi dzień
jesteśmy wtedy tacy szczęśliwi
że nie wychodzimy z mieszkania

Wody dłużej już nie pijemy,
ale liżemy rosę
nigdy się nie kąpiemy,
i nie myjemy włosów

Nasi drodzy przyjaciele
powróćcie do nas tutaj
żebyście mogli zobaczyć
jak świetnie się zabawiamy³.

Okazuje się, że ponad dwadzieścia lat po wojnie rzeczywistość w Bośni i Hercegowinie jest nie mniej absurda i alarmująca. Stopa bezrobocia wynosząca prawie czterdzieści procent (2017) generuje coraz większą migrację młodych ludzi, a ci którzy zostają, pomimo wyższego wykształcenia często muszą płacić łapówki, żeby dostać pracę. Podziały religijne i ideologiczne uniemożliwiają podejmowanie politycznych decyzji, a tym samym spowalniają proces rekonstrukcji i stabilizacji państwa. Współczesna Bośnia i Hercegowina rysuje się jako tonący statek, z którego pokładu ucieka powojenne, „stracone pokolenie” Bośniaków. ■

¹ Wywiad z roku 1997, przeprowadzony z okazji wydania albumu w Obala Art Center w Sarajewie.

² Program teatralny.

³ Utwór *Sa feeling* (1993) z albumu *Jedvanosimsoboakalomistobo*.

Z GRACE ELLEN BARKEY, JANEM LAUWERSEM
I MAARTENEM SEGHERSEM
rozmawiają DOROTA SEMENOWICZ i KASIA TÓRZ

UTRZYMAĆ KONTAKT

W wywiadzie z 2011 roku Jan powiedział, że po 11 września świat się zmienił, co sprawiło, że zmienił się także jego teatr. W jaki sposób obecna sytuacja polityczna wpływa na pracę Needcompany?

Jan Lauwers: Świat zawsze wpływa na pracę. Jednak nie uważam za interesującą dyskusji na temat różnic między sztuką polityczną a sztuką rozumianą jako autonomiczny produkt. Sztuka to nie polityka. Sztuka jest ponad nią. Dużo o tym rozmawiamy. Gdy siedem lat temu powiedziałem, że świat się zmienił, miałem na myśli szerszą perspektywę. Porównując wydarzenia z lat 1900–1914 z tymi z ostatnich piętnastu lat, widać, że są one niemal identyczne. Holenderski filozof Geert Mak przestudiował gazety wydane na miesiąc przed rozpoczęciem I wojny światowej. Okazało się, że nikt jej nie przewidział. Dzień przed wybuchem wojny rząd w Wiedniu udał się nawet na urlop, a w ciągu następnych dwudziestu czterech godzin świat został zniszczony. Nie mówiąc już o II wojnie światowej i Holokauście. Wszyscy przecież powtarzali: „Wir haben das nicht gewusst” (niem. O niczym nie wiedzieliśmy).

Dzisiaj nie dostrzegamy istnienia w Libii czarnoskórych niewolników, których obdiera się ze skóry. Powtarzamy: „Nie wiemy”. Świat cały czas się powtarza. Ignorujemy fakt, że Europa jest *kaputt*. Prawicowe rządy przejmują władzę w coraz większej liczbie państw. Nikt nie rozumie, dlaczego nie ma już lewicy. Dlaczego prawica jest tak popularna? Nie wiemy. A zatem: czy świat się zmienił? Nie bądźmy naiwni.

Czy ta sytuacja wymusza na artystach jakiś szczególny rodzaj zaangażowania?

Grace Ellen Barkey: 22 marca 2016 roku, w dniu ataku terrorystycznego w Brukseli, wszyscy członkowie Needcompany poza mną przebywali w Chinach. Zaczęłam chodzić po mieście. Potrzebowałam kontaktu z rzeczywistością. Przemoc natychmiast wrywa człowieka z codzienności. Tego dnia ludzie spoglądali na siebie inaczej. Zauważyłam, że gromadzili się, żeby zjeść frytki. Ja również je kupiłam, bo byłam bardzo ciekawa, o czym rozmawiali. Pochodzę z rodziny uchodźców – połowa moich krewnych to muzułmanie. Od czasu ataków znacznie aktywniej szukam kontaktu z nowo przybyłymi. To właśnie staramy się robić w Mill – nowej siedzibie Needcompany, którą otworzyliśmy w ubiegłym roku. Zapraszamy osoby, które nie są stałymi bywalcami teatrów, i wspólnie spędzamy czas, na przykład oglądając filmy lub gotując.

Czy wplatacie to również w waszą twórczość, na przykład jako temat?

G.E.B.: Nie bezpośrednio, ale wszystko, co dzieje się w życiu, przedostaje się w bardzo skoncentrowanej formie do mojej pracy. Nie robię jednak z tego politycznych gestów. W dniu ataków terrorystycznych wyszłam na ulicę z iPadem. Nie filmowałam ludzi, ale kwiat, który poruszał się na wietrze. W ten sposób patrzy na świat artysta.

J.L.: Ale to przecież gest polityczny. Uchwyciłaś kamerą plastikową torbę powiewającą na drzewie zaraz po ataku. Wyglądała tak samo przed, jak i po nim. Istotne jest nie to, że świat się zmienił w wyniku eksplozji, ale że twój punkt widzenia jako widza się zmienił. Można to uznać za metaforę. We Francji pokazywaliśmy *The Blind Poet* zaraz po zamachu w Nicei. Wszystkie gazety ogłosiły, że terrorysta pochodził z Tunezji. W przedstawieniu Mahomet wchodzi na scenę, mówiąc po arabsku: „Cieszę się, że jestem Tunezyjczykiem”. W tamtym kontekście to zdanie zabrzmiało inaczej. Inny przykład: w Barcelonie graliśmy *Begin the Beguine* autorstwa Johna Cassavetesa w momencie, gdy dyskurs publiczny zdominowała debata #MeToo. *Begin the Beguine* to spektakl oparty na tekście z lat osiemdziesiątych, opowiadający o dwóch mężczyznach, którzy pieprzą się, doprowadzając się do śmierci. Tę bardzo ponurą sztukę można również określić jako mizoginiczną. Wszyscy dziennikarze umiejscawiali ten utwór w tamtym kontekście. Obecny dyskurs zdeterminował ich interpretację.

Nie uważam jednak, żeby sztuka musiała zmieniać się pod wpływem sytuacji społeczno-politycznej. Poeta jest wizjonerem, który zawsze wyprzedza swój czas. Dobra sztuka jest zawsze o jeden krok do przodu, a zarazem jest historyczna. Ostatecznie artysta niczego nie wymyśla.

G.E.B.: Moja osobista historia wydaje się dziś bardziej uderzająca. Mój ojciec widzi, że dzieje się to samo co wcześniej – ludzie zostawiają wszystko, żeby zacząć nowe życie. Jako dziecko byłam szczęśliwa. Nie zdawałam sobie sprawy, przez co musieli przejść moi rodzice. Teraz, patrząc na to, co dzieje się na świecie, jestem bardziej wdzięczna, czuję się wyróżniona, że mogę tworzyć sztukę. Odczuwam konieczność działania, jestem bardziej skupiona. Koniec ściemniania. To, co robimy, musi być dobre lub niezbędne z naszej własnej perspektywy. Nie ma żartów.

J.L.: Nie zgadzam się, Grace. Ty zawsze byłaś skupiona na swojej pracy. Czasy, w których żyjemy, mogą powodować, że inaczej o tym myślisz. Ostatnio oglądałam film Ai Weiweia o uchodźcach, zatytułowany *Human Flow*. Reżyser dostał owację na stojąco, ale ja nie dostrzegłem w filmie uchodźcy. Widziałem w nim Ai Weiweia, który umieścił siebie samego w centrum uwagi.

G.E.B.: Może chce tworzyć sztukę.

J.L.: Właśnie o to chodzi. Nie dając głosu uchodźcom, udzielił go sobie, żebyśmy potem mówili: „Ai Weiwei jest

prawdziwym artystą politycznym”. Sądzę, że nie jest to prawda. Wielu dziennikarzy robi lepsze rzeczy. Nie oceniam tu Ai Weiweia jako artysty, ale sztukę w kontekście politycznym.

Maarten Seghers: Uważam, że ten dziennikarski aspekt zaangażowania stanowi dziś prawdziwą pułapkę. Oglądając sztukę współczesną w ostatnich latach, często to dostrzegałem. Artyści są zdezorientowani. Nie wiedzą, czy, zamiast abstrakcyjnych wersji świata, nie powinni raczej pokazywać konkretnej rzeczywistości. Wydaje się, że w sztuce coraz częściej właśnie o nią chodzi. Czasem to bardzo zrozumiałe i słuszny gest, ale wtedy wiele projektów przypomina dokument. A nie powinniśmy zapominać, że nadal pracujemy na polu sztuki, że chodzi nie tylko o treść, lecz także formę i kontekst.

J.L.: Istnieje ogromna różnica między sztuką ideologiczną a polityczną. Te dwie koncepcje są ciągle mylone. Mówiąc „polityczny”, ma się na myśli zaangażowanie „ideologiczne”. Gdy faszysta maluje swastykę, jest to gest ideologiczny, a nie polityczny. Nie podoba nam się ten symbol, nawet jeśli jest dobrze namalowany, odrzucamy go, bo nie podoba nam się jego treść. Uważam, że kiedy artysta angażuje się ideologicznie, tworzy bardzo złą sztukę.

A Leni Riefenstahl? Czy jej prace są, według ciebie, ideologiczne, czy polityczne?

J.L.: Gdyby jej filmy były źle zrobione, nigdy nie mówilibyśmy o niej jako o artystce. Była geniuszem kina, ale niestety zaangażowanym ideologicznie. Dlatego nie można nazwać jej dobrą artystką. Ciekawe, prawda? Co, gdyby stała po stronie lewicy?

Czym w takim razie jest dla was „sztuka polityczna”?

J.L.: Sztuka jest zawsze polityczna. Polityczność oznacza nadawanie określonej struktury społeczeństwu. Sztuka stanowi jego część. Wiersz jest równie ważny jak decyzja polityczna. W naszym społeczeństwie to sprawa nienamagalna, ale jeśli zabierze się sztukę, społeczeństwo utknie w miejscu. Nawet filiżanka potrzebuje formy, którą ktoś wymyślił i wykonał. Obecność sztuki w naszym codziennym życiu oznacza, że jest ona częścią społeczeństwa i polityki. Sztuka ideologiczna to co innego. Artysta ideologiczny mówi: „Teraz chcę być skrajnie lewicowym myślicielem i namalować skrajnie lewicowy obraz”. To absurdałne.

W świetle tego, co mówisz, sztuka polityczna byłaby zatem rodzajem tautologicznej struktury, ponieważ wszystko, co robisz, jest zajęciem stanowiska wobec świata.

J.L.: Właśnie tak. I dlatego tworzymy teatr. To zarazem kolektywny i indywidualny proces myślowy. Po to przyjeżdżamy do Poznania. Chcemy powiedzieć: „Popatrzcie, to, co się tutaj dzieje, jest żywe”. Dzisiaj to chyba mój najważniejszy cel: „Wszystko, czym nie chcemy się dzielić, jest zupełnie bezużyteczne”. Teatr potrafi łączyć, bo religia już tego nie robi. Naprawdę uważam, że najlepszym narzędziem dla artysty w dzisiejszych czasach są teatr i praca z ludźmi. Jestem w tej

kwestii wielkim idealistą. Teatr pozostaje w opozycji do kapitalistycznej idei sztuki. Nie da się go sprzedać, trzeba go odegrać. Kocham teatr coraz bardziej.

Co masz na myśli, mówiąc o sztuce, która łączy? Przecież ludzie mogą różnie reagować na to, co widzą. Sztuka może wywołać reakcje afirmatywne, ale też spór, a nawet konflikt.

J.L.: To prawda, ale sam fakt, że ludzie rozmawiają na ten temat, jest bardzo interesujący. Nie trzeba się zgadzać, nie trzeba odpowiadać. W Chinach, Japonii czy Chile rozmawiamy o tej samej sprawie, o sztuce.

M.S.: Przez sztukę nie dotrzesz do ludzi, którzy nie chcą ciebie usłyszeć, ponieważ z łatwością mogą cię zignorować. Sztuka od samego początku ustanawia relację afirmatywną, niezgoda jest możliwa tylko w jej ramach. Jeśli uważasz, że sztuka powinna zajmować stanowisko wobec rzeczywistości, pokażesz ją w przestrzeni, w której są widzowie czyniący to zdarzenie efektywnym, np. na ulicy lub gdziekolwiek indziej. Na tym polega różnica między przestrzenią publiczną a przestrzenią sztuki.

J.L.: Przestrzeń sztuki może zbliżyć ludzi. Nikt w Brukseli nie traktuje nowo przybyłych podmiotowo. Ci dobrzy mówią: „W porządku, musimy dać im schronienie i nakarmić”, ci źli: „Powinniśmy ich wyrzucić”. Dlatego organizacje takie jak Cinemamaximilaan [nomadyczne kino tworzone dla nowo przybyłych w Belgii i we współpracy z nimi – przyp. D.S. i K.T.] lub Needcompany traktują ich poważnie i organizują dla nich np. pokazy filmów awangardowych. Podczas projekcji nowo przybyli mieszkańcy płakali, ponieważ czuli się znowu ludźmi, ponieważ rozmawialiśmy z nimi na równym poziomie. Na tym polega siła sztuki. Trump mówi, że nigdy nie przeczytał książki. Nie chce wiedzieć, czym jest sztuka. Nigdy nie była ona w jego życiu ważna. Dlatego jest tak niebezpieczny.

Mówiliście, że sztuka w punkcie wyjścia ustanawia relację afirmatywną. Co zatem z prowokacją jako strategią artystyczną?

M.S.: Jedną z najbardziej szokujących rzeczy, jakie widziałem w zeszłym roku, była praca szwajcarskiego artysty Thomasa Hirschhorna, pokazywana w Centrum Sztuki Współczesnej „Wiels” w Brukseli. Hirschhorn przyniósł tam jako dzieło sztuki zdjęcia ciał, które wyleciały w powietrze. Jego obrazy były celowo rozpixelowane, ale tylko punktowo – te uszkodzone ciała na zdjęciach były większe niż w rzeczywistości. Widz nie mógł zdecydować, czy chce je zauważyć, czy nie. Było to szokujące, nie wiem tylko, czy jako rzeczywistość, czy jako forma sztuki. Istnieje pewien rodzaj sztuki, który stara się szokować widzów, zdestabilizować ich normalny punkt widzenia. Ale jest także inny poziom bycia szokującym, powiązany z treściami płynącymi z dzisiejszego świata – z przemocą.

Nie sądzą, bym czuł się bardziej odpowiedzialny po zobaczeniu tych obrazów i przeżyciu szoku, ale zadaję sobie więcej pytań, niż gdybym ich nie zobaczył. Jest to spowodowane

częściowo tą konkretną pracą, częściowo wydarzeniami na świecie, przemocą, z którą stajemy twarzą w twarz. Okoliczności zmuszają mnie do refleksji. Nie uważam, że musi to ostatecznie znaleźć się w twojej pracy, chodzi o proces myślowy. Kiedy tworzę, bardzo to na mnie wpływa.

J.L.: Kiedy zobaczyłem zdjęcia Hirschhorna, pomyślałem: „To już było”. Nie zmieniły mojego punktu widzenia, ponieważ podobne rzeczy oglądam codziennie w gazetach. Weźmy Hirschhorna jako przykład i chodźmy do Prado zobaczyć Rogiera van der Weydena. To jeden z artystów wszech czasów. Jego obraz *Zdjęcie z krzyża* zmienia moje życie za każdym razem, gdy je widzę. Sposób, w jaki artysta namalował ubrania, wyraz twarzy, jest pełen czułości. Kiedy na to patrzę, czuję się zdezorientowany. Widząc prace Hirschhorna, nie jestem w tym stanie, ponieważ nie ma w nich nic nowego. Chodzi o to, co oczy robią z materia, którą widzą, z esencją. Hirschhorn prowokuje. Po wejściu do sali w galerii był tam tylko efekt. A on sam w sobie nie jest ciekawy.

Czy „szok” i „wzruszenie” oznaczają to samo?

M.S.: Myślę, że się różnią.

J.L.: Sztuka jest dobra, gdy szokuje tak, jak robi to motyl. Dzieło sztuki może stać się szokujące zupełnie niespodziewanie. Prowokacja to coś innego.

G.E.B.: Słuchając tego wszystkiego, jako artystka uważam tego typu rozmowy za bardzo rozpraszające. Najważniejsza jest określona uważność. Właśnie dlatego sztuka istnieje. Chodzi w niej o taki stan skupienia, który niemal porusza to, co nierzeczywiste, chodzi o koncentrację, która wykracza poza codzienne życie. Dzisiaj artyści są pociągani do odpowiedzialności za różnorodność, poprawność, feminizm, kolor skóry, za wszystko. Panicznie boję się utraty koncentracji, będąc obciążona wszystkimi tymi uwarunkowaniami, a zarazem panicznie boję się stracić kontakt ze światem. Dlatego po wybuchu bomby w Brukseli musiałam wyjść do miasta, żeby zobaczyć, czy słońce nadal świeci, czy na ulicach nadal są ludzie.

J.L.: W twojej historii, Grace, ciekawi mnie sposób, w jaki fikcja może być bardziej „skuteczna” lub przejmująca, od tzw. „rzeczywistości”. Po ataku terrorystycznym wyszłaś na ulice i szukałaś rzeczywistości – prawdziwego spotkania, prawdziwych frytek i ludzi będących po prostu razem. To jest rzeczywiste, podczas gdy życie polityczne staje się nierealne, surrealistyczne, ponieważ w przestrzeni postpolitycznej każdy udaje. Tymczasem w teatrze zderzamy się z fikcją, patrząc na grających na scenie ludzi. I wtedy, zupełnie niespodziewanie, ta fikcja staje się dla nas rzeczywista. Interesuje mnie to przejście, przełączenie. Udajesz się do miejsca przeznaczonego na fikcję i doświadczasz odrobiny realności. ■

Bruksela, 27 stycznia 2018

Tłumaczenie: Patrycja Cichoń-Zielińska

Grace Ellen Barkey, Jan Lauwers i Maarten Seghers są kuratorami Idiomu „Skok w wiarę”, podczas Malta Festival Poznań 2018.

KAROLINA WYCISK

MOJE CIAŁO POLITYCZNE

IX MAAT FESTIVAL w Lublinie, 7-10 grudnia 2017

Kurator dziewiątej edycji Maat Festival w Lublinie, Tomasz Bazan, zaproponował hasło „ciało narodowe” jako najważniejsze w tegorocznym projekcie. Celowo używam tego słowa, bowiem czasowość projektu determinuje jego wyjątkowa dramaturgia – w trakcie roku zaproszeni artyści pracują nad nowymi produkcjami w formule rezydencji artystycznych, a finałem tej pracy jest grudniowy przegląd premier. Festiwal jako dom produkcyjny jest zdecydowanie zbyt mało widzialną formułą na mapie polskich przeglądów tanecznych, dlatego Maat wyróżnia się oryginalnym podejściem, które nie tylko promuje taniec współczesny, ale przede wszystkim zapewnia jego twórcom warunki realizacyjne (co, wobec sytuacji tańca w Polsce i wciąż niewystarczających miejsc produkcyjnych, jest wielką zaletą). Tak funkcjonująca platforma to zarazem swoiste laboratorium ciała, w którym najbardziej aktualne, społeczno-polityczne pytania pojawiają się w odniesieniu do sposobów produkcji ciała indywidualnego, tańczącego, które oglądamy na scenie, i zarazem wspólnotowego: „Narodowe ciało artystów to tkanka/matryca skupiająca w sobie zarówno to co lokalne jak i to co nie dające się uchwycić w cyfrowej fali ery «post»». Czy «kolekcja narodowa» kształtowana będzie w przyszłości z rozbitych pryzmatów różnych pól i linków dotyczących naszej globalnej zbiorowości bez mitotwórczego etosu bohatera?” (Bazan, 2017). Dla Bazana istotne wydają się kwestie ciała uwikłanego w sieci politycznych zależności (a co za tym idzie – produkcyjnych ograniczeń w przypadku buntu wobec ustalonych programów), statusu i wolności artysty a blokującej funkcji cenzury i narodowych „powinności”, wreszcie narodowego, współczesnego repertuaru i archiwum sztuki oraz miejsca, jakie zajmuje w nich taniec współczesny. „Ciało narodowe” jest ciałem politycznym – „*corps dansant* polityczne”, jak nazywa zjawisko Joanna Szymajda (Szymajda, 2013, s. 139)¹ – a tu rozumianym jako wspólnota artystów-choreografów, którzy poprzez podejmowane praktyki,



manifestacyjne czy autobiograficzne projekty, produkują przestrzeń ekspresji, w której to, co polityczne, nie jest oddzielone od tego, co cielesne.

Program festiwalu prezentował prace artystów-rezydentów²: Kai Kołodziejczyk, Joanny Leśnierowskiej i Aleksandry Borys, Renaty Piotrowskiej-Auffret, Pawła Sakowicza, Izy Szostak, Anity Wach i Magdaleny Tuki oraz Tomasza Bazana. Wszystkie wydają się interesujące, jednak ze względu na ograniczenia tego tekstu omówię tylko cztery wybrane prace, posługując się kategorią „mojego ciała” i „ciała politycznego”. Ta pierwsza mogłaby obejmować każdą cielesną (re)prezentację, jednak charakteryzuje ją „fetysz indywidualnej autoekspresji” (Cvejić, 2004, s. 34-37³), czyli wyraźne podkreślenie autobiografizmu projektu tanecznego. Aby przywołać jeszcze jedną kategorię — można mówić o „sobą-tańczeniu”, czyli „o cielesnym aspekcie autonarracji” (Müller, 2017, s. 7), momentami wręcz ekshibicjonistycznym autobiografizmie. Obie te kategorie naznaczyły interpretację dwóch spektakli — *Ocieram* Kołodziejczyk oraz *Wycieka ze mnie samo złoto* Piotrowskiej-Auffret. Pierwsza to „interaktywna instalacja choreograficzna”, na którą składa się choreografia, wykonywana na żywo muzyka etniczna (Piotr Fiedorowicz, Paweł Grupkajtyś) oraz tworzony w czasie rzeczywistym w przestrzeni sceny, interaktywny rysunek (wykonanie: Pola Dwurnik). To ironiczna i błyskotliwa wypowiedź artystyczna,

w której nie brakuje pełnego humoru dialogu pomiędzy wykonawcami i ich pracą. Każdy z nich zajmuje własną przestrzeń, jednocześnie komentując pozostałe. Pierwsza scena jest wręcz nostalgiczna – choreografia Kołodziejczyk do stonowanej, przerywanej impulsami muzyki jest magnetyzująca, detaliczna i skupiona. Kiedy później performerka wykonuje bardzo precyzyjne, geometryczne ruchy, na myśl przychodzi wyrazisty, matematyczny język flamandzkiej choreografki Anny Teresy De Keersmaeker, w której zespole Rosas tańczyła Kołodziejczyk. Popularna artystka może być pretekstem do żartów – na pojawiającym się symultanicznie rysunku w tle kobieca postać ociera się o drugą – „panią Sławę”. Obrysowanej sylwetce Kołodziejczyk towarzyszą napisy „piękny”, „bogaty”, „sławny”, ale zaraz później, na karykaturalnym rysunku, jej postać zawiśnie na szubienicy. Wizualne komentarze mają również charakter autonarracji – kiedy wyświetla się zwielowrotniony napis „słowa”, oglądamy kolejną część spektaklu, o charakterze *lecture performance*. Kołodziejczyk podchodzi wtedy do zaaranżowanej mównicy i cytuję fragmenty maili, wiadomości i rozmów (używając nagrania z telefonu), dotyczących jej pracy zawodowej: odwołanych *Legend* w Teatrze Rozbark, negatywnej odpowiedzi w sprawie prezentacji spektaklu *Gorycz* w ramach Sceny Tańca Studio, niemożliwości pokrycia kosztów noclegów czy przejazdów dla choreografki w trakcie pracy w którymś z teatrów, wreszcie

personalne, niegrzeczne uwagi z komentarza pod wywiadem z artystką na Facebooku. Wydaje się, że rozpoznanie kontekstu nie jest tu tak istotne, jak świadomość zaniedbań ze strony instytucji (i internetowego „hejtu” od osób prywatnych), o których mówi Kołodziejczyk; niepokojąca powtarzalność tych mechanizmów. W opisie spektaklu wspomina się o anomaliiach w środowisku artystycznym, będących jednak częścią ekosystemu, co ma oznaczać, że tego typu przeszkody są nieuniknione. Rezygnacja nie cechuje jednak wystąpienia Kołodziejczyk, przeciwnie, ma ono raczej charakter antagonistycznego manifestu. Antagonizm polegałby tu na niezwerbalizowanym, choć odczuwalnym, sprzeciwie wobec takich warunków pracy („czysta” forma monologu i brak komentarza do przywołanych cytatów wzmacnia dosłowność tych sytuacji); wobec konieczności przetrwania – zamiast możliwości tworzenia. Choreografię Kołodziejczyk można by interpretować poprzez empatyczne współodczuwanie (sam tytuł spektaklu implikuje cielesne doświadczenie, a wiele scen w połączeniu z instrumentalną muzyką potęguje to odczucie), a dominujące w tym przypadku emocje prowadzą do indywidualnego cielesnego buntu. Jak widać na przykładzie *Ocieram*, najlepszym narzędziem dla artysty/artystki tańca jest przestrzeń jego/jej spektaklu.

Drugim przedstawieniem, którego dramaturgię organizuje kategoria indywidualnej autoekspresji/„sobotańczenia” jest *Wycieka...* Piotrowskiej-Auffret. Tutaj polega ona na grze z trzema narracjami: indywidualną historią artystki, dotyczącą ciąży i porodu („moje ciało”); opowieściami innych kobiet (ciało kolektywne) oraz opisem tworzenia poprzedniego spektaklu choreografki, czyli *Śmierć. Ćwiczenia i wariacje*⁴, którego swoisty remiks pojawia się w nowym spektaklu. „Sobotańczenie” jest tu używaniem własnego ciała do mówienia o nim w kontekście zawodowym: o zachodzących w nim zmianach (które pociągają też zmiany w wykonywanych choreografiach), o trudnościach związanych z wykonywaniem zawodu (nieustanne przemieszczanie się i pobyty w różnych miejscach uniemożliwiają regularne wizyty u lekarza), oraz osobistym: o uczuciach, lęku i fascynacji, jakie ono budzi. Piotrowska opowiada o swoich przeżyciach przyszłej matki (stojąc przy pulpicie, mówi do mikrofonu), przerywając swój monolog prezentacją symultaniczną do okresu ciąży momentów z pracy nad spektaklem *Śmierć...* (odtworza wówczas kolejne próby, demonstruje postępy w przygotowaniu układu). Powtarzając niemal całą choreografię, poddaje swoje ciało próbie (ile pamięta, jakie zaszły w nim zmiany?), a powierzając później głos i solowy układ ze *Śmierci...* kolejnym dwóm performerkom (Piotrowska schodzi wówczas ze sceny, a następne dwie części zbudowane analogicznie do pierwszej prezentują kolejno Karolina Krackowska i Ola Osowicz), poszerza indywidualne doświadczenie na ciało zbiorowe. Kobięca wspólnota budowana jest tu poprzez strzępy i fragmenty wspomnień z internetowych blogów i komentarzy, oscylujących wokół aktualnych tematów sztucznego zapłodnienia, inseminacji czy aborcji. Nie znamy jednak ich autorek, a głos Piotrowskiej gubi się w tym zbiorowym

wspomnieniu, rozpiętym między prawdą a fikcją, kreacją a autobiografią (przyjmując niefikcjonalność tej ostatniej). W perspektywie „ciała narodowego”, podlegającemu coraz bardziej radykalnemu prawu ciała kobiety⁵, najbardziej wyraźne są tu cytowane wypowiedzi kobiet usuwających ciążę. Polityka reprodukcyjna stała się bowiem przykładem „unarodowienia” ciała, poddania go ustalonym prawom (kościelnym i świeckim), nakazującym i zakazującym danych praktyk na ciele kobiety, i interpretowania ich w stosunku nadrzędnym wobec kategorii indywidualnej moralności. Piotrowska i Bojana Bauer (dramaturgia) stosują strategię (mnogość cytatów, anonimowość, precyzyjność w przekazie wielu historii), które bardziej akcentują pluralizm i analogię historii wielu kobiet niż prywatną perspektywę choreografki (która sama poddała się procedurze inseminacji). Prywatne staje się tu publiczne, granica między życiem i pracą rozmywa się, polityka reprodukcyjna staje się częścią polityki ekonomicznej⁶. Powagę tych rozważań demontuje groteskowo-demoniczna, również zabawna, scena porodu w wykonaniu Osowicz, która wręcz mogłaby znaleźć się w horrorach klasy B (napinając ramiona, przyjmuje nienaturalną, monstrualną postawę ciała, rzeź, kiedy zwraca się bezpośrednio do istoty, która „wychodzi z niej”). Tekst wypowiedziany przez Osowicz ma charakter strumienia świadomości, a ciało, podobnie jak głos, wydaje się wymykać spod kontroli (jak w chwili bólu i napięcia, w trakcie porodu?). W spektaklu o ciele kobiety ono samo i relacje między kobiecymi ciałami są najbardziej afektywne, produkują najwięcej znaczeń. W jednej z ostatnich scen trzy półnagie, ubrane w futra peformerki poruszają się po okręgu, trzymając się za ręce, a w tle rozbrzmiewa *Oda do radości*. Kicz obrazków z pływającymi na łące nimfami przeplata się tu z idylliczną wizją tańca jakiejś pierwotnej kobiecej wspólnoty. Obraz, który przez swój schematyzm raczej budzi sprzeciw niż aprobatę i stawia pytanie o wykluczenie z „kobiecego kręgu”, znacząco wybrzmiewa. Dyspozycja ciał w relacjach między sobą ma bowiem również charakter polityczny – ta wspólnota nie dotyczy choćby tych kobiet, które nie spełniają społecznie przyjętych norm bycia matką, a co za tym idzie, nie reprodukują ustalonego wizerunku kobiecego ciała.

Bojana Kunst stwierdza, że polityczność w sztuce/tańcu nie oznacza mimetycznego rozpoznania sposobu funkcjonowania społeczeństwa czy miejsca w nim jednostki, ale jest to „bolesny i paradoksalny proces” podważający dotychczasowy (komfortowy) polityczny porządek (Kunst, 2013, s. 169). W *National Affairs* Izzy Szostak można znaleźć podobne tropy myślenia o „ciele narodowym”. W spektaklu, w którym oprócz performerek (Szostak, Julia Stawska), występują specjalnie skonstruowane roboty: Zipper, Crawler i Edek⁷ — mechanistyczno-ludzki krajobraz staje się nie tyle odbiciem współczesności, ile raczej depersonalizującą realizacją polityki ciał. Korpusy robotów poruszają się w ramach zindywidualizowanych choreografii, tym mocniej podkreślając niezależność zarządzających nimi systemów informatycznych. W tym ludzko-nieludzkim dialogu ciała

performerek wydają się bardziej „zrobotyzowane”, ich ruchy – czerpiące z *robot dance*, krumpingu, elementów BBoyingu – są nienaturalnie powtarzalne, gwałtowne, zrytmizowane (muzyka wykonywana na żywo przez Kubę Słomkowskiego). Są przerywanym, impulsywnym poruszaniem się pomiędzy wyrazistą dynamiką a chwilowymi zatrzymaniami. Elementy scenografii – stos plastikowych jednorazowych kubków, projekcja wyświetlająca na ścianach biurowe przestrzenie, kasetonowe płyty czy bloki, paczki biurowego papieru, urządzenie wentylacyjne – również tworzą zuniformalizowaną, niezindywidualizowaną przestrzeń. Maszyna i mechanizacja stają się tu symbolami końca („Ale człowiek przetrwa katastrofę, którą sam spowodował. Przeczeka ją pod stołem w jakiejś korporacji, w odartym z uroku klimatyzowanym biurówcu”⁸), po nadejściu którego znane nam granice muszą ulec zatarciu, a tożsamość – zredefiniować się w nowych relacjach. W ich obrębie znajdować się będą nie tylko systemy robotyczne, ale też organiczne, funkcjonujące na zasadzie własnych praw. Ich przykładem są japońskie grzyby *matsutake*, które – jak dowiadujemy się z napisów wyświetlanych na projekcji⁹ – pojawiły się po wybuchu bomby atomowej w Hiroszimie, anektując teren pozbawiony ludzkiego pierwiastka. W kontekście obecności ludzkich i nieludzkich ciał najbardziej istotny moment w spektaklu to ten, w którym performerka zasłania się tarczą policyjną, manifestując z jednej strony bezbronność ludzkiego ciała, które wykorzystuje sztuczne przedłużenia w celu samoobrony, a z drugiej – mechaniczność tego połączenia, jego transformacyjny potencjał. To znany skądinąd obraz, w którym „ubrani” w tarcze policjanci nacierają na bezbronny (bo „nagi”) tłum; to obraz wrogości i dominacji; obraz „narodowego ciała” podzielonego niewidzialną granicą. Twórcy spektaklu ujawniają i przekraczają te podziały, jednocześnie odwołując się do symbolu tanecznego buntu – krumpingu, ulicznego tańca, popularnego wśród Afroamerykanów zamieszkujących wschodnie wybrzeże Stanów Zjednoczonych, który w swoim źródłowym kształcie przybierał formę rywalizacji (ulicznych „bitew”) między członkami poszczególnych grup, dając ujście agresji czy frustracji w nieprzemocowy sposób. Dzięki temu ciało znów staje się formą indywidualnego oporu czy buntu wobec polityki nim zarządzającej, wobec tego, co zdefiniowane i społecznie rozdzielone. Spektakl, poprzez mnogość wątków, odniesień i detali, uruchamia wiele tropów interpretacyjnych, jednocześnie pozostając spójny i konsekwentny dramaturgicznie¹⁰.

Wybór spektaklu Pawła Sakowicza *Jumpcore* w kontekście myślenia o ciele narodowym/politycznym jest z pozoru nieoczywisty. Choreograf i dramaturg (Mateusz Szymanówka) odnoszą się bowiem do konkretnej biografii, baletowego tancerza Freda Herko, który w wieku dwudziestu ośmiu lat popełnił samobójstwo, skacząc z okna apartamentu w Nowym Jorku w trakcie solowego tańca do *Mszy koronacyjnej* Mozarta, wykonywanego przed gronem znajomych, po kąpieli, nago. Postać awangardowego artysty znana jest nie tylko z pierwszych filmów Andy’ego Warhola, ale też performansów Judson Dance Theatre, a oryginalność tej historii oparta jest

na towarzyskich niuansach, różnych jej wersjach i przypuszczeniach. „Ciało narodowe” jest w tym przypadku jednostkową historią artysty pokolenia amerykańskiej awangardy; jest egzemplifikacją tego, co w tańcu najsilniej kojarzy się z etosem narodu – baletowej wzniosłości, pięknego ciała i dążenia do ideału. Takie rozumienie polityczności ciała w tańcu – jako spełniającego kanony piękna, poddanego rygorowi odpowiedniego treningu i późniejszej, odpowiedniej scenicznej aranżacji – jest w tym kontekście intrygujące. Twórców *Jumpcore* bowiem najbardziej interesuje to, co w historii Herko najmniej oczywiste – czy zaplanował on „samobójczy performans”; czy jego pragnieniem była śmierć, czy raczej moment, w którym znajdzie się w locie, przekraczając granice ludzkiego ciała, jednocześnie spełniając fantazję o niemożliwym, podniebnym tańcu („Bo przecież każdy tancerz baletowy ma wrażenie, że potrafi latać, a zawieszony na sekundę w skoku, rzeczywistość lata”). Dlatego choreografia Sakowicza koncentruje się na skoku, bada jego strukturę, rozwój, formy i ich mutacje – tancerz właściwie nie przestaje wykonywać tego ruchu. Sam posiadając baletowe wykształcenie, wykorzystuje i deformuje znane figury. Porusza się po okręgu i jego średnicy, demonstrując obroty, zmiany pozycji i kierunków, odsłaniając trudność tego, na pozór monotonnego, układu. Kiedy muzyka zmienia się z poważnej w intensywną, elektroniczną, okazuje się, że baletowe ruchy przynależne do „sztuki wysokiej” doskonale sprawdziłyby się też w klubie techno. To jednak nie szyderstwo, ironię uzupełnia tu znajomość techniki baletowej, możliwości jej deformowania. Dzięki temu dynamika wzniosłych figur zostaje spłycona tak, jakby skok w rzeczywistości nie był możliwy; jakby to zatrzymanie budowało strukturę skoku, *freeze* w powietrzu. Sakowicz tym samym rozkłada na czynniki motyw tej tanecznej porażki, (nie)możliwego wzbicia się w powietrze bez następującego po nim upadku. Kiedy nuci słowa piosenki Lany Del Rey: „In the land of Gods and Monsters/ I was an Angel”, paradoksalnie, nie może wydostać się ze swojego skoku i unieść w powietrze, jest jak zatrzymana w powtarzaniu postać z internetowych GIF-ów. To właśnie ograniczenia tworzą dramaturgiczną strukturę, która, choć tak energiczna, wywołuje pewną nostalgię. Ciało w powietrzu mogłoby być ciałem wyzwolonym od polityki, wpływów i zależności, być może również własnych granic. Taka tęsknota pozostaje dominująca po obejrzeniu tego spektaklu. ■

¹ Szymajda podkreśla, że „*corps dansant* funkcjonuje jako polityczne na zasadzie metonimii – osobiste historie performerów uwikłanych w konflikt tożsamościowy zostają bowiem uogólnione i zuniwersalizowane” (Szymajda, 2013, s. 158). W kontekście tego artykułu znacząca jest również perspektywa antymetaforycznego znaczenia choreografii (jako nie-obrazu i nie-alegorii), którą podejmuje choćby Hewitt (por. Hewitt, 2005).

² Pierwszego dnia zaprezentowany został pokaz filmu podsumowującego artystyczne rezydencje w Japonii w ramach zeszłorocznej edycji, której zakończenie zostało wówczas odwołane przez dyrekcję Centrum Kultury w Lublinie ze względów finansowych. Z tego

też powodu tegoroczna edycja festiwalu prezentowała prace z dwóch ostatnich lat (w 2016 roku rezydentką była m.in. Kaya Kołodziejczyk).

³ Przypomina o nim Joanna Szymajda: 2013, s. 147.

⁴ Spektakl z 2014 roku dostał się do prestiżowej selekcji dwudziestu najciekawszych tanecznych produkcji młodych choreografów Aerowaves Twenty w 2016, i prezentowany był na wielu europejskich scenach. Roboczy tytuł opisywanego w recenzji spektaklu brzmi *Miłość, ćwiczenia i wariacje*, wskazuje to na kierunek rozwoju zainteresowań badawczych choreografki.

⁵ Największy sprzeciw budzi ostatnio zaostrzenie przepisów antyaborcyjnych, w odpowiedzi na które organizowane są publiczne zgromadzenia kobiet w całej Polsce („czarne protesty”, marsze i manifestacje).

⁶ Por. *Dobra, koniec, wychodzę*. Rozmowa z Renatą Piotrowską-Auffret (rozm. Teresa Fazan), „Szum”, 19.01.2018, <https://magazynszum.pl/dobra-koniec-wychodze-rozmowa-z-renata-piotrowska-auffret/> [dostęp: 4 VI 2018].

⁷ Roboty dostarczyło Koło Naukowe Robotyków Politechniki Warszawskiej.

⁸ Nieoznaczone cytaty pochodzą z opisów spektakli, <http://rundance.pl/maat-festival> [dostęp: 4 VI 2018].

⁹ Grzyby pojawiają się też jako element scenografii, ogromny bochenek porośniętego nimi chleba, znajdujący się na scenie. Specyfiką *matsutake* jest to, że występuje na ruinach cywilizacji, nie pojawiając się w danym miejscu więcej niż jeden raz. Więcej o relacjach między kapitalistyczną destrukcją a formami przetrwania: Lowenhaupt Tsing, 2015.

¹⁰ Konsultacje dramaturgiczne: Magda Ptasznik, Michał Grzegorzek, Anka Herbut.

Bibliografia:

Bazan, Tomasz, Tekst kuratorski, 2017, <http://rundance.pl/maat-festival> [dostęp: 5 I 2018].

Cvejić, Bojana, *Collectivity? You Mean Collaboration*, „Ballettanz” 2004 nr 7.

Hewitt, Andrew, *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Duke University Press, Durham 2005.

Kunst, Bojana, *The Politics of Time*, [w:] *Dance [and] Theory*, red. Gabrielle Brandstetter, Gabriele Klein, transcript Verlag, Bielefeld 2013.

Müller, Alicja, *Sobqtańczenie. Między choreografią a narracją*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

Lowenhaupt Tsing, Anna, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press, New Jersey 2015.

Szymajda, Joanna: *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.

Opisy spektakli dostępne online: <http://rundance.pl/maat-festival>.

KATARZYNA LEMAŃSKA

MOJA WEWNĘTRZNA KRYTYCZKA

39. Przegląd Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, Nurt Off, 16-25 marca 2018

CAN I BE WHITNEY?

scenariusz, reżyseria i wykonanie: Tomasz Szczepanek, przygotowanie wokalne, przygotowanie materiałów muzycznych: Marcin Steczkowski, przygotowanie wokalne: Agata Wrońska, wideo: Natan Berkowicz, konsultacje artystyczne: Ramona Nagabczyńska

GENDER UNPLUGGED

reżyseria: Natalia Orkisz, dramaturgia: Martyna Wawrzyniak, Patrycja Kowańska, scenografia: Stefania Jabłońska, kostiumy: Barbara Natalia Ferlak, muzyka: Mikołaj Szatko

WKURWIONE KOBIETY W LEJU PO POLSCE

tekst: Maja Staško, reżyseria: Przemysław Wojcieszek, muzyka: Ola Rzepka, scenografia: Agata Andrusyszyn

DZIWAČEKI

reżyseria, scenariusz, choreografia i muzyka: Natasza Sołtanowicz, dramaturgia, teksty piosenek: Joanna Kowalska, scenografia, kostiumy: Marianna Lisiecka, światła: Kamil Jach, realizacja dźwięku: Grzegorz Bieńko

Na zakończenie 39. Przeglądu Piosenki Aktorskiej jury Nurtu Off – Natalia Kabanow, Magda Piekarska, Olaf Brzeski, Igor Gawlikowski i Igor Kujawski – wręczyło Tukana Off Tomaszowi Szczepankowi za spektakl *Can I Be Whitney?*, a wyróżniło spektakle *Gender Unplugged* w reżyserii Natalii Orkisz i *Wkurwione kobiety w leju po Polsce* w reżyserii Przemysława Wojcieszka. Pod postem organizatorów, informującym na Facebooku o werdykcie jury, przeczytałam komentarz internautki: „Czy jury nie widziało odczuć publiczności po obejrzeniu spektakli? Wszyscy wstali jedynie po zakończeniu *Dziwaczek* [w reżyserii Nataszy Sołtanowicz], tak bardzo było to poruszające i świetnie zagrane. [...] Rozumiem, że nie można oczekiwać stuprocentowego pokrycia życzeniowości widza i werdyktu jury. Ale naprawdę reakcja publiczności

wskazywała, że akurat *Dziwaczki* z pewnością będą ujęte w werdykcie”. Mnie opinia jury nie dziwi, po zakończeniu PPA typowałam dwa z trzech nagrodzonych przedstawień. Łącznie na festiwalu zaprezentowano dziesięć premierowych spektakli (wszystkie te projekty, wybrane spośród zgłoszonych do tegorocznego Nurtu Off, otrzymały od organizatorów dofinansowanie i wsparcie produkcyjne).

Can I Be Whitney? składa się z trzech części. Na scenie Tomasz Szczepanek, reżyser teatralny, doktorant filozofii UW i drag performer, prezentuje efekty swojego trzymiesięcznego treningu wokalnego. Spektakl zaczyna się od pokazania dokumentu filmowego (wideo: Natan Berkowicz) z przebiegu projektu. Od grudnia 2017 do lutego 2018 Szczepanek uczęszczał na lekcje do absolwentów wydziału wokarno-aktorskiego akademii muzycznych: Marcina Steczkowskiego (przygotowanie wokalne i materiałów muzycznych) i Agaty Wrońskiej (przygotowanie wokalne). Artysta od razu przyznaje, że nie potrafi śpiewać. Od swoich nauczycieli oczekuje, aby ocenili, czy będzie mógł nauczyć się wykonywać piosenki równie dobrze, jak Whitney Houston. „Czy biały mężczyzna z Ostrołki może nauczyć się śpiewać jak czarnoskóra kobieta z New Jersey?” – pyta Szczepanek. Jego mentorzy zgodnie odpowiadają, że ma fizyczne predyspozycje, by opanować repertuar amerykańskiej piosenkarki. Cierpliwe wytykają mu niedociągnięcia i zapewniają, że ma ciekawy głos i powinien po prostu śpiewać w swojej skali, „jak Tomek”. „Twój wewnętrzny krytyk nie może być obecny na spektaklu” – usłyszał twórca w trakcie treningu wokalnego: to rada dla każdego artysty. Każdy jest w stanie śpiewać, choć nie każdy będzie to robił zawodowo. W projekcie Szczepanka widoczne są pomysły zaczerpnięte z cyklu *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* Katarzyny Kozyry (2003-2008), w ramach którego artystka wystąpiła „w pięciu stylach muzycznych”. W performansach, spektaklach parateatralnych, happeningach i filmach Kozyra wcieliła się w diwę operową, drag queen, Olimpię z opery Offenbacha, cheerleaderkę i bajkową Królową Śnieżkę. W wykreowaniu tych postaci pomagali jej profesjonalści, m.in.: Maesto, Gloria Viagra, kuratorzy sztuki. Projekt podsumowują słowa samej artystki w paradokumencie o tym samym co cykl tytuł: „Każdy może tańczyć, śpiewać i grać. I z tej mojej wszechmocy bierze się pewność, że za cokolwiek się wezmę, osiągnę sukces, bo jestem utalentowana w każdej dziedzinie”. Szczepanek identyfikuje się ze słowami Kozyry, jednak w swoim spektaklu, gdyby wprost przyznał się do inspiracji cyklem *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* i zacytował wypowiedź artystki, kokieterijnie postawiłby kropkę już po pierwszym zdaniu. W drugiej części przedstawienia Szczepanek „ćwicz”, jak być Houston na scenie: wykonuje rytmiczne oddechy, trenuje mimikę, rozciąga żuchwę, utrzymuje równowagę. Z offu słyhać jego „wewnętrzny głos”, dopingujący przed występem i przypominający, co ma jeszcze zrobić, aby zaśpiewać jak Whitney. W tle na ekranie wyświetlane są zdjęcia amerykańskiej piosenkarki ze zdawkowymi informacjami z jej życia: o jej matce Cissy, mężu Bobbym

Brownie, oczekiwaniach producentów i widzów, skrywanym związku z asystentką, problemach z alkoholem i narkotykami. Piosenkarka, nazywana The Voice, stworzyła swój sceniczny obraz, któremu nie sprostaa. Presja okazała się zbyt duża i wszystkie te artystyczne „twarze” (symbolicznie prezentowane na ekranie) nie ochroniły Houston przed negatywną oceną społeczną. W filmie Szczepanek pyta Steczkowskiego: „Czy warto śpiewać?”; tamten odpowiada również pytaniem: „A czy warto oddychać?”. Szczepanek uważa, że tak, bo oddychanie potrzebne jest, by przeżyć. Ze śpiewem miałoby być podobnie. Dlatego autor nie wybiera repertuaru i postaci Whitney przypadkowo: tym, co uderza go w głosie piosenkarki, są: spora doza emocjonalności, naturalność, wrażliwość – dla The Voice muzyka była wszystkim. Twarz (także ta reżysera Szczepanka) może kłamać, ale nie głos.

Efekty nauki śpiewania poznajemy na końcu. „Raz, dwa, trzy” – odlicza głos zewnętrzny i Szczepanek, w prywatnym, codziennym stroju, śpiewa *Give Me One Moment In Time* oraz fragmenty innych przebojów Whitney przy akompaniamencie Pauliny Atmańskiej. Nie jest to występ szczególnie udany ani poprawny technicznie. W projekcie nie chodziło o to, by artysta nauczył się profesjonalnie śpiewać (a co dopiero tak jak Houston, która miała fizyczne predyspozycje, świetną technikę i dysponowała kilkuoktawową skalą). Szczepanek pokazuje na przykładzie własnym i Whitney, jak trudno „czuć się sobą”, być autentycznym, występując przed innymi, a zarazem – jak łatwo wymyślić i zaprezentować jakiś wariant siebie. To ostatnie Szczepankowi wychodzi świetnie (jest w końcu współtwórcą warszawskiej sceny *queer*), jednak śpiew odsłania w wykonawcy ukrytą prawdę o nim samym; w momencie, kiedy mężczyźnie drży głos i nie dociąga refrenu, przynajmniej mnie wydaje się on najbardziej szczerzy. Tytuł spektaklu nawiązuje do słów Houston, która w chwilach, gdy potrzebowała wsparcia i otuchy, pytała sama siebie i innych: „Can I be me?”. Żałuję, że Szczepanek wprost nie przyznaje, jak interpretuje dwuznaczność tytułu swojego projektu. Czy chciałby być jak Whitney, czy chce być sobą jak Whitney – nawet za tak wysoką, jak ona, cenę.

W *Can I Be Whitney?* młody reżyser redefiniuje pojęcie spektaklu muzycznego na przegładzie piosenki aktorskiej. Teatr taki nie musi ograniczać się do „prezentacji piosenek” (w niektórych spektaklach Nurtu Off stanowiły one jedynie przerwany w akcji, element dodany, by można było zdefiniować przedstawienie jako muzyczne). Na PPA brakowało mi spektakli, które tematyzowałyby „głos” i „muzyczność” jako nośniki treści, w różnorodny sposób pokazując podejście twórców tego rodzaju teatru do muzyki. Dlatego oprócz Szczepanka najciekawszym spektaklem było dla mnie *Gender Unplugged* w reżyserii Natalii Orkisz, absolwentki reżyserii AST w Krakowie i wiołonczelistki. Osia jej spektaklu jest reaktywacja XIX-wiecznego zespołu Damenkapelle (jak podają twórcy, była to sześćdziesięcioosobowa wiedeńska orkiestra, założona i kierowana przez Josephine Amman Weinlich, składająca się w przeważającej większości z kobiet; mężczyźni grali w zespole jedynie na kontrabasach i instrumentach

dętych). Współczesna Damenkapelle, zrzeszona wokół Orkisz, działa w ukryciu, organizując seanse spirytystyczne w celu wywołania duchów kobiet-kompozytorek, zapomnianych przez historię muzyki, spisana przez mężczyzn dla mężczyzn. Czworo aktorów – Weronika Łukaszewska, Dominika Handzlik, Bartłomiej Kwiatkowski, Grażyna Sobocińska – przywołuje kolejno Hildegardę z Bingen, Amy Beach, Lili Boulanger i Grażynę Bacewicz. Każda z nich stanie się bohaterką dokumentu biograficznego, a na razie spirytyści z Damenkapelle prezentują scenariusze przyszłych filmów w komediowo-slapstickowej konwencji (posiłkując się ciałami kolegów jako rekwizytami, np. drabiną czy alegorią smutku). Z tych zapowiedzi dowiadujemy się, że były to kobiety o dużym talencie, które łączyły obowiązki zawodowe z domowymi (żon, matek, córek), bywały emisariuszkami na wojnie, zakonnicami, wreszcie tragicznie umierały.

Kolejne opisy trailerów przerywane są autokrytycznymi scenami, np. teleturniejem wiedzy o roku kobiet w historii muzyki. Dowiadujemy się, dlaczego obój jest męskim instrumentem („bo w ustach niewiasty wygląda nieprzyzwoicie”), z kolei harfa – instrumentem dla kobiet. W grubej encyklopedii Bogusława Schaeffera, *Leksykonie kompozytorów XX wieku*, nie ma żadnej kobiety, w słowniku Google nie istnieje wyraz „kompozytorka”. Od początku twórcy są nastawieni na interakcję z widzami, pytają o hasło wstępu (mnie wpuścili na hasło „reżyserka”), usadzają ich na wolnych miejscach na podłodze, proponują popcorn. Puszczają fragmenty utworów swoich ulubionych kompozytorek (każdy z aktorów i twórców wybrał co najmniej jeden fragment utworu „swojej” kompozytorki; za miksowanie, wybór muzyki i opracowanie muzyczne odpowiada Mikołaj Szatko), zwracają uwagę na ich filmowy charakter i pytają widzów o zdanie na ich temat. Proszą, aby podzielili się obrazami i skojarzeniami, jakie w nich ta muzyka wywołuje. Wreszcie rozdają kartki i długopisy, aby widzowie wypisali nazwiska znanych im komponujących kobiet (sami podpowiadają, że mogą być to nazwiska, które usłyszeli ze sceny, lub chociażby współczesnych didżejek), i czytają je, tworząc brakujący leksykon kompozytorek. Publiczność bardzo chętnie włączyła się we wszystkie działania – może ze wstydu, że przed rozpoczęciem spektaklu tak niewiele wiedzieliśmy o artystkach przywoływanych w *Gender Unplugged*.

Spektakl Orkisz cechuje wielowarstwowość dramaturgii, co może być utrudnieniem w odbiorze. Reżyserka korzysta z tak wielu środków teatralnych – od filmowego kadru, przez elementy telewizyjnego teleturnieju, koncertu, po interakcję z widzami – że scena tematyzująca sam spektakl wydaje się pewnym strukturalnym rozprężeniem. Aktorzy wcielają się w twórców spektaklu, m.in. reżyserkę i dwie dramaturżki (Martyna Wawrzyniak i Patrycja Kowańska) oraz przypadkowego rozmówcę. Postaci dyskutują na temat sensowności projektów podejmujących tematy feministyczne – łatwo w nich popaść w moralizatorski ton, przedstawić temat tylko z jednej, kobiecej perspektywy. Podjęcie tak niszowego tematu w bardzo osobisty sposób (aktorzy wyrażają własne opinie

o projekcie i widać, że po prostu lubią bohaterki, o których opowiadają) uchroniło realizatorów *Gender Unplugged* przed banalizacją tematu.

Tym, co mogło wyróżnić jury we *Wkurwionych kobietach w leju po Polsce* w reżyserii Przemysława Wojcieszka, są teatralizacja i interpretacja tematu, wysoko ocenione przez organizatorów PPA¹. Aktorki (Adrianna Izydorczyk, Kinga Jasik, Marta Parzychowska) prezentują przekrój stereotypowo opisanych postaci: kobiet z przedmieścia, z bloku, w ciąży, z klasą, fitness, łatwych i brzydkich. Łączy je dyskryminacja ze strony czterdziestu dziewięciu procent społeczeństwa, które tworzą mężczyźni. Bo „pięćdziesiąt jeden procent [...] nie ma prawa decydować o swoim ciebie i o swoim życiu”: zarabia mniej, doświadcza przemocy, agresji, molestowania, jest niedowartościowane. W tekście Mai Staško pobrzmiewa postawa roszczeniowa – trudno jednak stwierdzić, do kogo skierowane są wyrzuty kobiet, wzmocnione licznymi przekleństwami. Do chłopaka, którego dziewczyna jest w ciąży, a który mieszka z nią u swojego ojca? Czy do producentów tamponów sprzedawanych w Biedronce, których cena jest nieosiągalna dla bohaterek spektaklu Wojcieszka? (Tampony i seks to główne tematy piosenek wykonywanych przez aktorki – z muzyką na żywo Oli Rzepki.) Wkurwione na Polskę kobiety (czy to nie ironiczne, że tkwią w leju po Polsce – jak się domyślam, wysadzonej w chwili wybuchu ich gniewu) poprzestają na wykrzyczeniu swojego niezadowolenia.

Akcja *Dziwaczek*, pominiętych w werdykcie jury Nurtu Off, osnuta jest wokół tematów śmierci, przejścia ze świata żywych do świata umarłych, traumy po stracie kogoś bliskiego. Młoda dziewczyna dopiero w trakcie czynności pogrzebowych uświadamia sobie, że to ona odeszła wspomiedzy żywych – zdaniem rodziny, przez swoją lekkomyślność. Z perspektywy Umarłej obserwujemy kolejne etapy obrzędu: porządkowanie pozostawionych przez nią rzeczy i pamiątek po niej, lament, czuwanie, obmycie ciała, pogrzeb, wspomnienia z życia Umarłej i sceny przedstawiające jej relacje z najbliższymi, wreszcie reakcje matki, ciotek, babć i kuzynek po kilku dniach od jej śmierci. Dusza Umarłej podejmuje bezowocną podróż z krainy zmarłych do świata żywych, konfrontuje się najpierw z bliskimi, którzy, aby pogodzić się z jej utratą, odtrącają ją, wreszcie – z duszami piekielnymi w pięknie dopracowanej plastycznie scenie walki z siedmiogłowym smokiem, wabiącym dziewczynę głosem jej matki.

Reżyserka Natasza Sołtanowicz jest inicjatorką kolektywu, który współtworzą studentki i absolwentki AST Filii we Wrocławiu (w *Dziwaczkach* występują Katarzyna Faszczewska, Marta Franciszkiewicz, Magdalena Zabel, Martyna Matoliniec, Natalia Maczyta-Cokan, Zuzanna Kotara, Joanna Sobocińska, Malwina Brych i Joanna Kowalska – także odpowiedzialna za dramaturgię i teksty piosenek). Twórczynie wykorzystują melorecytację w pieśniach wzorowanych na antycznych i słowiańskich. Przyjęty przez nie rodzaj pracy z głosem inspirowany jest doświadczeniami Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice i Teatru Pieśń Kozła, z którymi współpracowały autorki *Dziwaczek*. Spektakl

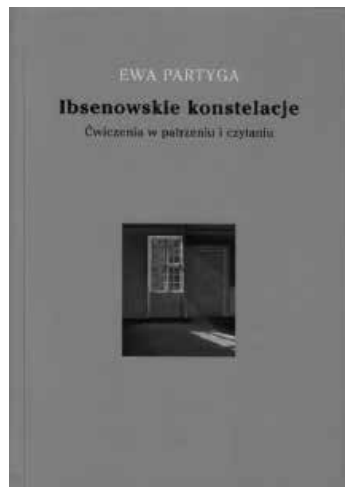
rozpoczyna się od wejścia na scenę, najpierw pojedynczo, później dwójkami i trójkami, kobiet, które zajmują wolne miejsca na ustawionych w półokręgu krzesłach, będących jedynymi elementami scenografii. Tytułowe dziwaczki to wiejskie płaczki, zgodnie z tradycją lamentujące w trakcie pogrzebu. Kobiety w czerni siadają w ciszy, łapczywie chwytają powietrze, jakby łkając bez łez, by nieoczekiwanie wydać z gardła przejmujący skowyt. Wtedy w kręgu pojawia się dotąd niewidoczna postać w bieli, leżąca z przodu sceny – Umarła. Polifoniczny śpiew wykonywany przez dziewięć aktorek w pierwszych scenach spektaklu i choreografia ułożona przez Sołtanowicz to najmocniejsze elementy przedstawienia. Kobiety poruszają się grupowo, drobnymi kroczkami, w czarnych długich strojach z kapturami przypominających całuny (scenografia i kostiumy: Marianna Lisiecka), stopione w jedno „ciało żałobne”. Ich wysmukłe sylwetki przytulone jedno do drugiego przybierają „dziwaczne” kształty.

Praca nad głosem i ciałem służy – jak deklarują twórcynie – do „odkrycia kobiecego wymiaru doświadczenia straty” (mnie zabrakło drugiej perspektywy: męskiego przepracowania żałoby i utraty). I jeśli widzowie chcą w tym doświadczeniu uczestniczyć, ich ocena spektaklu może być tak wysoka, jak odbiorczyni cytowanej na początku tekstu. Bez tego współodczuwania ze strony publiczności przedstawienie Sołtanowicz wiele traci. Reżyserka prezentuje muzyczno-plastyczny spektakl o pogodzeniu się ze śmiercią i, niestety, na jego dydaktycznym charakterze poprzestaje. Zakłada także, iż przedstawienie uruchomi w widzu bardzo intymne emocje. Bez nich „zrekonstruowane” lamentacje dziwaczek sprowadzają się do ciekawego doświadczenia etnograficznego. ■

¹ Cezary Studniak, dyrektor artystyczny PPA, powiedział w wywiadzie: „Jedyną granicą, jaką sobie stawiam, jest element interpretacyjny. [...] Praca nad utworem słowno-muzycznym może być otwarta w każdą stronę i doprowadzić na przykład do totalnej dekonstrukcji materiału wyjściowego, ale ważny jest przekaz. Poza tym, w każdej z tych propozycji musi zaistnieć jakiś element teatralny. Nawet jeśli jakiś projekt jest bardziej koncertem niż spektaklem teatralnym, to musi posiadać cechy pewnego misterium [podkreślenia K.L.] – w szerokim pojęciu tego słowa”. Jolanta Kowalska: *Fuzja sztuk*, teatralny.pl z 16 marca 2018.



Can I Be Whitney?; fot. Łukasz Giza/PPA
Gender Unplugged; fot. Tomasz Walków/PPA
Wkurwione kobiety w leju po Polsce; fot. Tomasz Walków/PPA
Dziwaczki; fot. Tomasz Walków/PPA



ANNA R. BURZYŃSKA

PATRZĄC INACZEJ

Ewa Partyga
**IBSENOWSKIE KONSTELACJE.
ĆWICZENIA W PATRZENIU
I CZYTANIU**

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk,
Warszawa 2016

Spoglądając na okładkę ibsenowskiej książki Ewy Partygi, zawsze zatrzymuję wzrok na zdjęciu przedstawiającym kawałek szarej ściany, w której tkwią ciężkie drzwi i wielkie okno podzielone drewnianymi szprosami na dwadzieścia cztery kwatery, światło pada przez nie na podłogę, rozświetlając po drodze drobinki kurzu. Automatycznie zaczynam szukać w pamięci, kiedy to Krystian Lupa wyreżyserował jakiś tekst Henrika Ibsena – przecież musiał, niemożliwe, żeby tego nie zrobił... To zdjęcie jest przecież dowodem.

Choć wygląda jak kadr z *Kalkwerku* lub *Maltego*, prostokąt na okładce to reprodukcja obrazu duńskiego malarza z przełomu XIX i XX wieku, Vilhelma Hammershøia, pod tytułem *Taniec kurzu w promieniach słońca*. Ale podświadome skojarzenie z Lupą

kryje w sobie więcej sensu niż można się na pierwszy rzut oka wydawać. Choć krakowski reżyser nigdy sztuk Norwega nie wystawiał, inscenizował teksty tych, którzy bez Ibsena są nie do pomyślenia: konkurentów, naśladowców, parodystów, interpretatorów. Wśród ważnych dla niego autorów znajdują się Leonid Andrejew, Stanisław Przybyszewski, Stanisław Wyspiański, Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke, Robert Musil, Frank Wedekind, Witkacy, Witold Gombrowicz, Franz Kafka, Thomas Bernhard, Werner Schwab – ale też tak istotni dla rozwoju wyobraźni Lupy artyści filmowi i wizualni, jak Edvard Munch czy Ingmar Bergman. W (po)nowoczesnym europejskim teatrze, na przecięciu realizmu i symbolizmu, krytyki społecznej i *das Unheimliche*, nie można wyprzeć się faktu, że „z niego my wszyscy” – nawet jeśli relacja ta jest zapośredniczona przez inne osoby i dzieła.

Partyga w tytule swojej książki umieszcza bardzo modne obecnie w polskiej humanistyce słowo „konstelacje”, ale jako jedna z nielicznych autorów i autorek stosuje je zgodnie z pierwotnym Benjaminowskim sensem. Przeszłość nie rzuca tu światła na teraźniejszość ani teraźniejszość na przeszłość, w obrazie (tekście) „byłość” tworzy konstelację z „teraz”, a poszczególne obrazy i teksty komunikują się za pośrednictwem ich odbiorcy. Linearne, przyczynowo-skutkowe myślenie o sztuce okazuje się tylko jedną z wielu, wcale nie najciekawszą strategią, a faktyczne kontakty i związki pomiędzy twórcami ustępują pod względem ważności przygodnym kontekstom.

Mimo eseistycznej swobody i rozmachu, *Ibsenowskie konstelacje* mają głęboko przemyślaną, wyrazistą i starannie uporządkowaną strukturę, która pozwala utrzymać w ryzach wszystkie wątki (część dygresji oddelegowana została zresztą do przypisów). Trzydzieści rozdziałów ujętych zostało w cztery konstelacje. Zarówno pojedyncze rozdziały, jak całe konstelacje czytać można w dowolnej kolejności, odkrywając intrygujące powiązania pomiędzy nimi (czasami wskazane przez samą autorkę).

Najobszerniejsza i chyba najbardziej imponująca (także dlatego, że dowodzi gruntownej wiedzy i swobody poruszania się Partygi w obszarze sztuk wizualnych) jest pierwsza część książki, poświęcona konstelacjom wizualnym. Odkrywczym, erudycyjnym, a poza tym po prostu bardzo pięknym i głęboko poruszającym (wiem, że nie są to kategorie naukowe, ale w przypadku eseju wydają się usprawiedliwione) tekstem jest pierwszy szkic poświęcony oczom i spojrzeniu Ibsena – dystynktywnej cesze pisarza, wielokrotnie uwiecznionej na portretach i opisywanej przez innych pisarzy i dziennikarzy. Autorka cytuje wspomnienie Stephana Sindinga, autora pomnika przedstawiającego Norwega: „Nigdy nie widziałem takich oczu, jedno wielkie, mógłbym powiedzieć, że straszliwe, bo takie właśnie wrażenie na mnie zrobiło – mieszczące w sobie ogrom mistycyzmu, drugie – znacznie mniejsze, jakby zimne, badawcze i ostro widzące” (s. 25). Tekst nie tylko wpisuje się w szczególną tradycję eseistycznego czytania twarzy artystów (do której zaliczają się, między innymi, liczne studia wyrazistej twarzy Samuela Becketta), ale też stanowi metaforyczną syntezę idei książki. Zachęcając nas do tego, byśmy patrzyli na Ibsena, patrzyli wraz z Ibsenem, poddawali się jego niewidzaczemu wzrokowi, Partyga zastanawia się nad spojrzeniem (fenomenem równocześnie społecznym i subiektywnym), szuka dowodów na „patrzenie inaczej” Norwega i definiuje jego twórczość poprzez pryzmat pojęcia niezbieznego widzenia, które poszerza pole wizualne o „obrazy emocjonalne i o kolektywne wizje” (s. 36), sprawia, że pole to (w którym rodzą się dramaty) jest niejednorodne i heterogeniczne, a także przenika się z współistniejącymi polami.

„Oko epoki” portretowane jest także w kolejnych szkicach, tropiących zależności pomiędzy widzeniem Ibsena i Edvarda Muncha i Vilhelma Hammershøia, a także opisujących fascynację pisarza fotografią (poświadczoną w tekstach) oraz fascynację fotografią pisarzem (niezliczone zdjęcia, pocztówki, ulotki reklamowe z jego

wizerunkiem). Ta część książki jest bogato ilustrowana, niestety, prawa autorskie uniemożliwiły publikację wszystkich materiałów wizualnych (pocztówki i ulotki z podobizną autora *Peera Gynta* można było zobaczyć podczas zorganizowanej przez Instytut Teatralny w listopadzie 2017 roku promocji książki).

Konstelacje filozoficzne są, być może, mniej zaskakujące, zarazem jednak bardzo cenne poznawczo, ponieważ stanowią kompleksowe, wyczerpujące opracowanie tematów wielokrotnie podnoszonych, lecz wciąż czekających na opracowanie: analizy porównawczej myśli (krystalizującej się nie tylko w warstwie treści, ale też rozwiązań konstrukcyjnych dramatów) Ibsena i Nietzschego oraz Kierkegaarda (w tym drugim przypadku pojawia się wyjątkowo inspirujący wątek metateatralnych finałów jako swoistej deklaracji

filozoficzno-religijnej pisarza). Biegła znajomość języka norweskiego i duńskiego oraz doświadczenie tłumaczki współczesnych sztuk z Północy umożliwiły zaś Partydze odsłonięcie kolejnych, skandynawskich konstelacji, w których dzieła Ibsena komunikują się z dramataми Jona Fossego i Cecilie Løveid oraz teatrem Ingmara Bergmana.

Odmienne w metodzie i zakresie są ostatnie konstelacje określone jako młodopolskie. Partyga wykorzystuje tu narzędzia klasycznej historii teatru, by prześledzić wielorakie punkty przecięcia się obszarów twórczości Henrika Ibsena i Gabrieli Zapolskiej (głównie jako aktorki), Tadeusza Pawlikowskiego, Stanisława Brzozowskiego i Stanisława Wyspiańskiego. Dzięki skrupulatnym kwerendum, autorka obala liczne mity narosłe wokół polskiej recepcji twórczości Norwega, przy okazji dokonując przesunięcia punktów obserwacyjnych

w kulturowym krajobrazie przełomu wieków.

Jeśli ktoś szuka chronologii twórczości autora *Dzikiej kaczki* i wyczerpujących, obejmujących wszystkie elementy interpretacji poszczególnych jego dramatów oraz relacji pomiędzy nimi, nie znajdzie ich w książce Partygi (choć wskazówek w tej kwestii dostarczy mu bardzo obszerna, precyzyjnie usystematyzowana bibliografia). Znajdzie natomiast mnóstwo kluczy, otwierających drzwi prowadzące w zupełnie zaskakujące, często zgoła nie-Ibsenowskie, ale niezwykle frapujące i inspirujące miejsca. I mnóstwo pytań skłaniających do wejścia z autorką w dialog. Obietnica zawarta w podtytule – „ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu” – nie jest bynajmniej gołosłowna. ■

Nowa publikacja

Dariusz Kosiński

Farsy-misteria. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów (1959–1960)

Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2018

Książka niniejsza, zgodnie ze swoim podtytułem, poświęcona jest próbom rekonstrukcji i reinterpretacji czterech pierwszych przedstawień zrealizowanych przez Jerzego Grotowskiego w Teatrze 13 Rzędów w Opolu, którym wraz z Ludwikiem Flaaszenem kierował od połowy roku 1959. Te cztery przedstawienia to kolejno: *Orfeusz* według dramatu Jeana Cocteau, *Kain* na podstawie dramatu George'a Gordona Byrona, *Misterium buffo* według Włodzimierza Majakowskiego i *Siakuntala* na podstawie dramatu Kalidasy. (Fragment Wprowadzenia)

Książka powstała w ramach projektu badawczego „Jerzy Grotowski – przedstawienia 1957–1964” nr N N10s 417340, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, a realizowanego w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu.

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego ze środków MNiSW przyznanych na finansowanie badań naukowych w 2017 roku.



INSTYTUT
IM. JERZEGO
GROTOWSKIEGO

księgarnia.grotowski-institute.art.pl
grotowski-institute.art.pl



Dorota Androsz – absolwentka PWST w Krakowie, filia we Wrocławiu, w 2004 r. W latach 2004-2007 związana z Teatrem Polskim w Bydgoszczy. Od roku 2007 aktorka Teatru Wybrzeże w Gdańsku. Wyreżyserowała niezależnie spektakle *Nad czarnym jeziorem* Dei Lohera i *fetish.wtf*. Asystowała przy spektaklu *Hunger* w reż. Łuka Percevala. Jako performerka i autorka tekstów współpracowała m.in. z Anną Kalwajtys i trójmiejskim Teatrem Amareya.

Zuzanna Berendt – studentka MISH UJ.

Dominika Bremer – absolwentka Wiedzy o Teatrze UJ.

Anna R. Burzyńska – adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu UJ. Autorka książek *Mechanika cudu* (2005), *The Classics and the Troublemakers* (2008), *Maska twarzy* (2011) i *Male dramaty* (2012), redaktorka książki *Joined Forces. Audience Participation in Theatre* (2016).

Agata Chałupnik – adiunkt w Zakładzie Teatru i Widowisk IKP UW, teatrologka, kulturoznawczyni, krytyczka teatralna. Autorka książki *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska o kobiecym doświadczeniu ciała* (2004) i *Niech się pan nie wyteatrze. Auschwitz w twórczości Mariana Pankowskiego* (2017). Współautorka podręczników *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów* (2005) i *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów* (2008) oraz książki *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (2008). Zajmuje się antropologią ciała i genderowymi aspektami historii teatru i dramatu polskiego.

Aneta Głowacka – adiunkt w Zakładzie Dramatu i Teatru Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych UŚ. Zainteresowania badawcze: estetyczne przemiany w teatrze i dramacie XX i XXI wieku, społeczne praktyki performatywne, krytyka i eistyka teatralna, instytucjonalne podstawy działalności teatralnej.

Natalia Jakubowa – pracownik naukowy działu sztuki krajów środkowoeuropejskich Instytutu Sztuki w Moskwie, obecnie Marie Curie Fellow przy pracowni Literatury i Gender Instytutu Badań Literackich PAN. Opublikowała książki: *O Witkacym* (2010), *Teatr epoki przemian na Węgrzech, w Polsce i Rosji. Lata 1990-2010* (2014).

Olga Katafiasz – teatrolog i filmoznawca. W latach 1995-2008 w redakcji „Didaskaliów”. Pracuje na Wydziale Reżyserii Dramatu krakowskiej AST. Opublikowała m.in. *Próby władzy. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha* (2005), *Krzysztof Globisz. Notatki o skubaniu roli* (2010), *Shakespeare i kino* (2012).

Michał Kurkowski – ukończył Wydział Reżyserii Dramatu (specjalizacja dramaturgiczna) na PWST w Krakowie. Jest doktorantem w IKP UW i członkiem PTBT. Pracuje jako dramaturg w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku.

Michał Kuźniak – dr hab., profesor UW (Zakład Komparatystyki ILP). Autor książek

poświęconych Mickiewiczowi (m.in. *Inny Mickiewicz*, 2013) i Słowackiemu (*Fragmenty o Słowackim*, 2001), retoryce (*Jak mówić, rozmawiać, przemawiać?*, kolejne wydania od 2005), a także ponad stu artykułów dotyczących literatury romantycznej i współczesnej oraz teorii literatury i komparatystyki literackiej. Redaktor wielu książek. W kadencji 2015-2018 członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN.

Monika Kwaśniewska – asystentka w Katedrze Teatru i Dramatu UJ oraz absolwentka poddyplomowych studiów z zakresu gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek: *Od wstępu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristevej* (2009) oraz *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Kłata* (2016).

Katarzyna Lemańska – absolwentka performatyki i edytorstwa UJ. Publikuje m.in. w „Ricie Baum”, „Performerze”, na platformie taniecPOLSKA(pl). Jest współredaktorką magazynu internetowego „Teatralia”.

Agnieszka Marszałek – teatrolog, adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru UJ, w zespole redakcyjnym „Didaskaliów” od 2000 roku. W polu jej badań leży głównie teatr i dramat XIX wieku, robi też wyprawy we współczesność, m.in. jako recenzent teatralny. Autorka pięciu książek i stu kilkudziesięciu artykułów w tomach zbiorowych i czasopismach teatrologicznych.

Jakub Papuczys – doktorant w Katedrze Performatyki UJ, autor książki *Tour de France jako przedstawienie kulturowe* (2015).

Ada Ruszkiewicz – studentka teatrologii UJ.

Dorota Sajewska – adiunkt w Zakładzie Teatru i Widowisk IKP UW, od roku akademickiego 2016/2017 Assistentzprofessorin für Interart (Osteuropa) na uniwersytecie w Zurychu. Zajmuje się problematyką medialności i polityczności teatru, a także współczesnymi teoriami dotyczącymi źródeł i archiwów, dokumentacji teatru i performansu. Jej ostatnia książka *Nekroperformans* (2016) poświęcona jest kulturowej rekonstrukcji cielesności żołnierza Wielkiej Wojny.

Dorota Semenowicz – absolwentka Uniwersytetu Paris III Sorbonne-Nouvelle w Paryżu (teatrologia, literaturoznawstwo). Stopień doktora uzyskała na Wydziale Polonistyki UJ (2013). Autorka książki *To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio* (2013). Publikuje w „Didaskaliach”, „Teatrze”, „Dwutygodniku.com”. Od 2009 roku pracuje w dziale literackim Teatru Narodowego w Warszawie i w dziale programowym Malta Festival Poznań.

Dorota Sosnowska – kulturoznawczyni zajmująca się teatrem i performansem. Adiunktka w Zakładzie Teatru i Widowisk Instytutu Kultury Polskiej UW. Autorka książki *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014). Wiceprezesa Fundacji Propaganda.

Justyna Stasiowska – absolwentka dramalogii UJ, doktorantka Katedry Performatyki przygotowująca rozprawę *Noise – performatywność odbioru*. Publikowała w magazynach: „Glissando”, „Didaskalia”, „Mała Kultura Współczesna”, w czasopismach naukowych: „Przegląd Kulturoznawczy”, „Audiosfera. Koncepcje-Badania-Praktyki”, „Estetyka i Krytyka”, „ER(R)GO. Teoria-Literatura-Kultura” oraz amerykańskich czasopiśmie sound studies „SoundingOut!Blog”.

Przemysław Strożek – adiunkt w Instytucie Sztuki PAN, badacz włoskiego futuryzmu, polskiej awangardy, podstaw globalnego modernizmu i sztuki współczesnej. Autor kilkudziesięciu artykułów naukowych, pierwsze monografii o recepcji włoskiego futuryzmu w Polsce, jak również książki o niemieckim dadaizmie. Obecnie prowadzi badania na temat związków sztuki awangardowej ze sportem w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1918-1939.

Katarzyna Tórz – absolwentka filozofii UW, doktorantka w Instytucie Sztuki PAN, gdzie przygotowuje pracę na temat obecności postludzkiej we współczesnym teatrze. Współredaktorka (wraz z Dorotą Semenowicz) książki: *Polityka wyobraźni – scena flamandzka* (2011) i *Granice wykluczenia. Pomiędzy estetyką a etyką* (2012).

Katarzyna Waligóra – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, autorka książki „*Koń nie jest nowy*”. O rekwizytach w teatrze (2017).

Konrad Wojnowski – asystent w Katedrze Performatyki UJ. Autor książki: *Estetyka zakłócenia. O kinie Michaela Hanekego* (2012) oraz *Pożyteczne katastrofy* (2016). Interesuje się teorią performatywności, teorią mediów i komunikacji oraz różnych zjawiskami na przecięciu sztuki, nauki i technologii. Obecnie realizuje projekt badawczy poświęcony wpływowi probabilistyk na sztukę awangardową i literaturę science-fiction w XX wieku.

Karolina Wycisk – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Koordynatorka Polskiej Platformy Tańca 2017 i 2019 z ramienia IMiT. Kuratorka Sceny Tańca Studio (maj-lipiec 2017, wspólnie z Katarzyną Bester) oraz festiwalu polskiego tańca IDIOM w Pradze (2016, 2017). Szefowa Fundacji PERFORMAT.

Magdalena Zamorska – kulturoznawczyni, doktor nauk humanistycznych, członkini Laboratorium Humanistyki Współczesnej UW. Do jej zainteresowań badawczych należą strategie twórcze w sztukach performatywnych, zagadnienia doświadczenia, percepcji, recepcji w nowej choreografii. Autorka książki *Obecni ciałem. Warsztat polskich tancerzy butō* (2014).

Joanna Zielińska – doktorantka w Katedrze Performatyki na Wydziale Polonistyki UJ. Przygotowuje rozprawę *Heterotopia Sarajewo. Przestrzeń miejska jako reprezentacja i scena*. Od wielu lat współpracuje z Sarajewskim Teatrem Wojennym przy różnych projektach. W roku 2015 zrealizowała autorski interdyscyplinarny projekt Sarajevo Mind Map.

W podpisie pod zdjęciem z *Superspektaku* (nr 143, s. 91) omyłkowo podpisani zostali występujący w nim aktorzy. Na fotografii widnieją Grzegorz Falkowski (stojący tyłem) i Michał Pęszyński. Przepraszamy.

W recenzji spektaklu *Mefisto* z Teatru Powszechnego w Warszawie – *Aktorzy przekłęci* Jana Karowa (nr 143, s. 88) – nazwisko Roberta Rumasa pojawiło się błędnie w kontekście spektaklu *Kłótnia*, którego Rumas nie jest współtwórcą. Przepraszamy.

„Didaskalia” można kupić:

BIAŁYSTOK

w księgarni **Akcent**, Rynek Kościuszki 17

GDAŃSK

w Uniwersyteckiej Księgarni Naukowej **Arche**, ul. Bażyńskiego 6
w księgarni **Na Biskupiej Górze**, ul. Bażyńskiego 4

KATOWICE

w księgarni **Libella**, pl. Sejmu Śląskiego 1

KRAKÓW

w siedzibie **Redakcji**, ul. Gołębia 16
w księgarni **Akademickiej**, ul. św. Anny 6
w **PWST**, ul. Straszewskiego 22
w **Bunkrze Sztuki**, pl. Szczepański 3A
w **Klubie Pauza**, ul. Floriańska 18/3
w **MOCAK-u**, ul. Lipowa 4

ŁÓDŹ

w księgarniach: **Księgarnia LITERA**, ul. Nawrot 7
Mała Litera, ul. Ogrodowa 19
Światowid, Piotrkowska 86

OLSZTYN

w Księgarni Naukowej „**Arche**”, ul. Oczapowskiego 12b

POZNAŃ

w księgarni **Powszechna**, ul. Szkolna 5

TORUŃ

w CSW „**Znaki Czasu**”, Wały gen. Sikorskiego 13

WARSZAWA

w księgarniach:
Liber, Krakowskie Przedmieście 24; **Prospero**, Aleje Ujazdowskie 6
Lexicon, ul. Sengera Cichego 24/2a; **Tarabuk**, ul. Browarna 6
Główna Księgarnia im. B. Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7
Wiejska 14, ul. Wiejska 14
w teatrach: **Narodowym**, **Studio**, **Ateneum**
w **Akademii Teatralnej**, ul. Miodowa 22/24
w **MiTo artcafébooks**, ul. Waryńskiego 28

WROCŁAW

w siedzibie **Wydawcy**, Rynek-Ratusz 27
w księgarni **Tajne Komplety**, Przejście Garncarskie 2
w **Teatrze Współczesnym**, ul. Rzeźnicza 12
Nieme Kino. Księgarnia filmowa w DCF, Piłsudskiego 64a

ZIELONA GÓRA

w Księgarni **Staromiejskiej**, ul. Żeromskiego 16

W salonach prasy **EMPiK** sp. z o.o. na terenie całego kraju
oraz za pośrednictwem Polperfect (Warszawa, ul. Stągiewna 2c).
Wszystkie dostępne numery „Didaskaliów” są do nabycia również
za pośrednictwem serwisu aukcyjnego Allegro.pl

DRUK

Drukarnia Skleniarz, 30-133 Kraków, ul. Lea 118
tel. (012) 31 22 300, 31 22 322, fax (012) 31 22 349
Nakład: 1000 egzemplarzy

„Didaskalia” są dostępne w bazie CEEOL (<https://www.ceeol.com/>)



Streszczenia i tytuły artykułów w języku angielskim znajdują się
na stronie www.didaskalia.pl.

REDAGUJE ZESPÓŁ

Anna R. Burzyńska (dział zagraniczny),
Marcin Kościelniak (zastępca redaktora naczelnego),
Monika Kwaśniewska (sekretarz redakcji), Agnieszka Marszałek,
Grzegorz Niziołek (redaktor naczelny), Joanna Targoń

RADA REDAKCYJNA

Małgorzata Dziewulska, Ewa Guderian-Czaplińska, Michał Kobiałka,
Leszek Kolankiewicz, Zbigniew Majchrowski, Thomas Sellar,
Małgorzata Sugiera, Tamara Trojanowska, Joanna Walaszek

STAŻYSTKI

Zuzanna Berendt, Dominika Bremer, Justyna Wota

WSPÓŁPRACOWNICY

Mateusz Borowski, Marta Bryś, Katarzyna Fazan, Beata Gućalska, Thomas Irmer,
Natalia Jakubowa, Dorota Jarząbek-Wasył, Olga Katafiasz, Tadeusz Kornaś, Dariusz Kosiński,
Katarzyna Lemańska, Monika Muskała, Piotr Olkusz, Katarzyna Osińska,
Jakub Papuczys, Paweł Schreiber, Katarzyna Waligóra, Joanna Wichowska

RECENZENCI NUMERÓW 141/2017 – 145-146/2018:

Katarzyna Bojarska, Jan Burnatowski, Jarosław Cymerman, Agata Chałupnik, Piotr
Dobrowolski, Maria B. Garda, Ewelina Godlewska-Byliniak, Iga Gańczarczyk, Grażyna
Golik-Szarawska, Beata Gućalska, Ewa Guderian-Czaplińska, Natalia Jakubowa,
Agnieszka Jelewska, Olga Katafiasz, Joanna Krakowska, Wojciech Klimczyk, Iwona
Kurz, Agata Łuksza, Zbigniew Majchrowski, Jakub Momro, Maria Napiontkowa, Piotr
Olkusz, Diana Poskuta-Włodek, Dorota Sajewska, Paweł Schreiber, Dorota Semenowicz,
Agata Siwiak, Magda Szcześniak, Tomasz Szerszeń, Joanna Szymajda, Aleksandra
Ubertowska, Katarzyna Woźniak, Magdalena Zamorska, Łukasz Zaremba, Monika
Żółkoś

OPRACOWANIE GRAFICZNE

Lucja Ondrusz

OPRACOWANIE KOMPUTEROWE

Piotr Kołodziej

WYDAWCA

Instytut im. Jerzego Grotowskiego
Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław
tel. (48 71) 344 53 20, tel./fax (48 71) 343 42 67
www.grotowski-institute.art.pl
Paulina Erdanowska: paulina@grotowski-institute.art.pl

WSPÓŁWYDAWCA

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków

ADRES REDAKCJI

31-007 Kraków, ul. Gołębia 16
tel./fax (48 12) 663 13 50
redakcja@didaskalia.pl
www.didaskalia.pl, www.facebook.com/didaskalia
dyżur redakcyjny: od poniedziałku do piątku w godz. 11-13

Tekstów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów i zmian w publikowanych tekstach.
Papierowe wydanie pisma „Didaskalia” jest jego wersją pierwotną.
Wydawca prowadzi sprzedaż egzemplarzy archiwalnych.
Spis zawartości dostępny na stronie www.didaskalia.pl

PRENUMERATA

Wpłaty na rok 2018 przyjmujemy na konta:
złotówki – 05 1020 5226 0000 6902 0416 7540
euro – 98 1020 5226 0000 6602 0416 7565
z dopiskiem „Didaskalia. Gazeta Teatralna” oraz z informacją o liczbie egzemplarzy.
Prenumerata krajowa: roczna – 40 zł; dwuletnia dla osób prywatnych – 60 zł;
dwuletnia dla instytucji – 75 zł.
Prenumerata zagraniczna roczna – 40€ lub 45 USD.
Paulina Erdanowska: paulina@grotowski-institute.art.pl

Prenumerata dostępna także za pośrednictwem:
Ruch SA, Kolporter SA, Garmond Press S.A.



Instytut im. Jerzego Grotowskiego

• **Performer Persona
Project**

0 prostej praktyce
performatywnej –
proste spotkanie
międzyludzkie

• **Studio Kalari**
VIII Szkoła Letnia

LETNIE WARSZTATY

• **Marco Balbi
Dipalma**
Przejście

Laboratorium
w ramach SŁOŃCE
Szkoly Remy
Mireckiej

• **Natalia Połowynka**
Ziemia – Pieśń

• **Studio Matejka**
Taniec podobieństw



grotowski-institute.art.pl

Instytut Grotowskiego

